kunststadt 67

stadtkunst

INFORMATIONSDIENST des kulturwerks des bbk berlin 2020

Vorderseite oben: Folke Köbberling, Nachbarn auf Zeit, Schafsdemonstration am 15.09.2019, Foto: Karen Eva Noetzel-Arnold, Vorderseite unten: Willem-Jan Beeren und Paul Jonas Petry, 262 Klinken, Kunst am Neubau der Rosa-Luxemburg-Stiftung, Liliesleaf Farm Johannesburg 2020, Foto: Willem-Jan Beeren, Rückseite oben: Marten Doris, Wandbild, Grundschule Unter dem Regenborgen Marzahn, 2019, Foto: Doris Marten, Rückseite unten: Gertrud, Classen, Schwimmer, 1966, zerschnittene Skulptur, Foto: Martin Schönfeld 2019

INHALT

Editorial | **02**

KULTURPOLITIK

- **Das Prinzip kollektiver Leitung** Kunst im öffentlichen Raum als demokratische Gemeinschaftsleistung | Martin Schönfeld **03**
- **Künstler*innen und Kurator*innen zwischen Kooperation und Konkurrenz** „Kuratoren und Co. scheinen den Künstlern selbst in Einfluss und Wirkmacht aktuell in nichts nachzustehen." (FAZ 9.5.2016) | Elfriede Müller **05**

KUNST IM STADTRAUM

- **Tearing Down Statues Doesn't Erase History, It Makes Us See It More Clearly** | Enzo Traverso **07**
- **Friedensstatue auf Abruf** | Britta Schubert **08**
- **184,40 Euro** Wenn Kunst im öffentlichen Raum zur Beute wird | Martin Schönfeld **09**

KUNST UND GEDENKEN

- **Überbrücken und Demokratisieren** Konflikte, Erfolge und mögliche Alternativen für Kunst im öffentlichen Raum nach dem Friedensabkommen in Kolumbien 2016 | Oscar Ardila **10**
- **Das Furchtbare verarbeiten können...** Gestaltung eines Gedenkortes in der Gedenkstätte Köpenicker Blutwoche, Puchanstraße 12 in Berlin Köpenick | Gisela Genthner **12**

KUNSTTHEORIE

- **Bildende Kunst und linke Theorie** | Elfriede Müller **14**
- **Leben 2020 – ein radikaler Prototyp?** | Susanne Bosch **15**

INTERNATIONALES

- **Revolution in Chile** Wie ein Land seinen öffentlichen Raum zurückerobert und was wir daraus lernen können | Martin Binder **17**

WETTBEWERBE

- **Zeichnung für drei Pausen, eingelegt** Erweiterung der Musikschule Fanny Hensel/Ruheplatzstraße | Jenny Brockmann **19**
- **Eine architektonische Partitur** Zum Kunst am Bau Wettbewerb für den Verbindungsbau der Grundschule in der Corinthstraße, Emanuel-Lasker-Oberschule | Katinka Theis **20**
- **Ein Stillleben für den öffentlichen Raum** Künstlerisches Statement versus Illustration | Simone Zaugg **22**
- **Vom Bau-Modul zur Kunst-Matrix** Der Kunstwettbewerb zum Neubau der Integrierten Sekundarschule Berlin-Mahlsdorf | Martin Schönfeld **23**
- **Wettbewerb Fassadenmalerei** Grundschule „Unter dem Regenbogen" | Henrik Schrat **25**
- **Polyskop am Efeuweg** | Robert Patz **26**
- **Kunst Aktion Leere Sockel** Ein Wettbewerb für Temporäre Kunstaktionen in Berlin-Treptow | Martin Schönfeld **28**
- **Kunstaneignung als partizipatives Experiment** | Nora Fuchs **30**
- **Kunst am Bau für ein historisches Gebäudeensemble an der Mauerstraße in Berlin-Mitte** | Stefan Krüskemper **31**
- **Forschend, Schwingend** Wettbewerb Forschungsneubau SupraFAB Freie Universität Berlin-Dahlem | Andrea Böning **33**
- **Henriette auf Nummer sicher** Luise-Henriette-Gymnasium, Germaniastraße | Katinka Theis **35**
- **Verzagtheit am Bau** Kunst am Bau Wettbewerb Campus Efeuweg – Neubau Zentrum für Sprache und Bewegung | Martin Binder **37**

EDITORIAL

QUALIFIZIERT UND TRANSPARENT DURCH DIE PANDEMIE

Seit März 2020 befinden sich die Künstler*innen wie alle anderen im Ausnahmezustand. Zunächst waren sie durch Ausfälle von Ausstellungen, Veranstaltungen und Projekten von einer Art Berufsverbot betroffen. Damit ist eine existenzbedrohende Situation entstanden. Denn Kunst-Produzent*innen lebten bereits vor der Pandemie als Solo-Selbstständige in einer prekären Situation, die es ihnen nicht erlaubte, Rücklagen zu bilden. Auch wenn die Produktionsbedingungen in den meisten Fällen sich nicht ins Internet verlagern lassen, versuchen Künstler*innen ihre Aktivität der Situation anzupassen und solidarisch zu handeln. Sie befragen in ihren Arbeiten die Auswirkungen der Pandemie, das staatliche Krisenmanagement und gesellschaftliche Diskurse und suchen nach Formen, die dem Distanzgebot angemessen sind. Durch die Corona-Soforthilfe des Landes Berlin von 5.000 Euro wurde für den ersten Moment eine unbürokratische Überbrückung geschaffen. Doch die Kulturmilliarde, die von der Bundesregierung zur Verfügung gestellt wurde, kam nicht wirklich bei den freischaffenden Künstler*innen an, genauso wenig wie der vorübergehend erleichterte Zugang zur Grundsicherung die Versorgungslücke schließt.

Das Büro für Kunst im öffentlichen Raum hat seit März die Bezirke und das Land Berlin dazu ermuntert und unterstützt, Kunstwettbewerbe und Sitzungen digital durchzuführen, was auch erfolgreich gelang. Bisher wurde aus Pandemiegründen kein Wettbewerb verschoben.

Im Frühjahr haben das Büro für Kunst im öffentlichen Raum und der Rat für die Künste, jeweils ein Sonderprogramm für den öffentlichen Raum gefordert. Das Büro für Kunst im öffentlichen Raum schlug temporäre Projekte im öffentlichen Raum vor, die von bezirklichen Fachkommissionen und qualifizierten Jurys, schnell und unkompliziert ausgewählt werden sollten. Der Rat für die Künste schlug ein Programm für alle Sparten vor. Über die Auswahlkriterien, wer warum was realisieren kann, wurden keine Aussagen gemacht. Aus den diversen Vorschlägen entstand das Programm „Draußenstadt" und Sonderzahlungen von je 100.000 Euro an die Bezirke, für Jugendkunst- und Musikschulen und leider nicht zweckgebunden auch für Kunst im Stadtraum. Die größte Summe, vier Millionen Euro ging an die Kulturprojekte GmbH, die für den Senat das Vergabeverfahren organisieren und die Projekte auswählen und begleiten sollte. Es gab keine klaren Auswahlkriterien, und die auswählenden Jurys sind nicht veröffentlicht. Die Genehmigungen für die Projekte müssen sowieso die Bezirke erteilen. Bereits in den ersten Tagen nach der Veröffentlichung erhielt das Büro zahlreiche Anfragen und Beschwerden von Seiten bildender Künstler*innen. Nun ist das Programm aufgrund der Pandemie erst mal verschoben. Vielleicht wäre diese Atempause eine Chance, das Ganze zu überdenken und auf bewährte und solide Grundlagen zu stellen: Nämlich das Geld zweckgebunden (für alle Sparten jeweils einen gewissen Prozentsatz zur Verfügung zu stellen) an die Bezirke zu übermitteln und so weit als möglich die kompetenten Fachbeiräte für Kunst im öffentlichen Raum und das Büro für Kunst im öffentlichen Raum an der Umsetzung zu beteiligen. Ein Großteil der Arbeit landet jetzt auch schon bei den Bezirken und vieles die bildende Kunst betreffend, beim Büro. Denn beide besitzen dafür die nötige Fachkompetenz.

Das Büro für Kunst im öffentlichen Raum wird auch weiterhin mit allen ihm zur Verfügung stehenden Medien und Möglichkeiten die Wettbewerbe für Kunst am Bau und Kunst im öffentlichen Raum richtlinientreu, qualifiziert und transparent durch die Pandemie bringen.

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.

DAS PRINZIP KOLLEKTIVER LEITUNG

Kunst im öffentlichen Raum als eine demokratische Gemeinschaftsleistung

Christian Hasucha, Himmel über Nöldnerplatz 2020, Foto: J. Baumann

Kunst am Bau und Kunst im öffentlichen Raum als staatlicher Auftrag für die professionelle bildende Kunst bewegen sich in einem Spannungsfeld von Öffentlichkeit, Mitbestimmung, Richtlinien und Fachkenntnis. Ihre Vorbereitung, Auswahl und Durchführung weisen eine hohe Komplexität auf. Im Unterschied zu vordemokratischen Regimen, in denen der Herrscher X den Künstler Y auswählte und direkt beauftragte, verteilt sich der Staatsauftrag für die professionelle Bildende Kunst in der Demokratie auf vielen Schultern. Der Einstimmigkeit des Direktauftrags folgt in der Demokratie die Mehrstimmigkeit der Kunstauswahl im Rahmen eines Wettbewerbsverfahrens. Der Wettbewerb benötigt keine „künstlerische Leitung". Vielmehr kann er als ein formaler Vorgang beschrieben werden. Verantwortung für das Wettbewerbsergebnis tragen alle daran Beteiligten. Der Kunstauftrag in der Demokratie ist deshalb kein Arbeitsfeld autoritärer Entscheidungen und individueller Auswahl. Er stellt sich vielmehr als eine demokratische Gemeinschaftsleistung dar. Das Programm einer öffentlichen Kunst am Bau und Kunst im Stadtraum muss deshalb in der Demokratie auf dem Prinzip einer kollektiven Leitung aufbauen. Jeder Auftrag durchläuft einen Arbeitsprozess, an dem zu verschiedenen Phasen unterschiedliche Akteur*innen beteiligt sind. Dieses Grundprinzip einer kollektiven Leitung unterscheidet sich diametral von einer gewöhnlichen Kuratierung, wie sie im Bereich von Biennalen, Festivals und sonstigen Kulturevents angewendet wird. „Commissioned and produced by Berlin Biennale for Contemporary Art" – ist beispielsweise ein gängiger Ausweis auf den Schildern von Ausstellungen, wo aus der früheren Auswahl eine Beauftragung von Künstler*innen für die Zusammenstellung von „Programm-Ausstellungen" geworden ist. Dem gegenüber bringen Wettbewerbe das Unerwartete hervor, und dafür bedarf es bei allen Beteiligten einer grundlegenden Offenheit.

KUNST ALS ÖFFENTLICHE ANGELEGENHEIT

Wenn Kunst am Bau oder Kunst im Stadtraum für öffentliche Einrichtungen oder den öffentlichen Raum entstehen soll, dann wird das Kunstwerk zu einer öffentlichen Angelegenheit. Die Nutzung von öffentlichen Einrichtungen und des öffentlichen Raums unterliegt einem öffentlichen Interesse, einer öffentlichen Planung und einer administrativen und politischen Kontrolle. Daran werden die die Öffentlichkeit repräsentierenden Gremien und Fachausschüsse beteiligt. Deren Planungen gehen in die Obhut der öffentlichen Verwaltung über und werden von dieser umgesetzt. Ist im Ergebnis eines öffentlichen Meinungsbildungsprozesses der Wunsch formuliert, dass für einen öffentlichen Raum ein Kunstwerk geschaffen werden soll, dann leitet die öffentliche Verwaltung die dafür notwendigen Schritte ein, im Regelfall eine öffentliche Ausschreibung in Form eines Wettbewerbs.

Dass Kunst am Bau ein integraler Bestandteil der öffentlichen Baukultur der Bundesrepublik Deutschland ist, verdankt sich einer demokratischen Grundsatzentscheidung. Sie wurde bereits 1950 mit einem Beschluss des Deutschen Bundestages herbeigeführt. Deshalb muss nicht zu jeder einzelnen Baumaßnahme separat beraten werden, ob Kunst am Bau durchgeführt werden soll. Solange der Beschluss des Deutschen Bundestages gilt, ist die Kunst ein verpflichtender Bestandteil des öffentlichen Bauens. Die Aufnahme der Kunst in die Richtlinie zur Durchführung der Baumaßnahmen des Bundes (RBBau) setzte den Beschluss des Bundestages um und legte die Grundlage für die Schaffung konkreter Richtlinien für Kunst am Bau in den Bundesländern. Das ist im Land Berlin die Anweisung Bau (ABau), in der die Grundsätze zur Durchführung der Kunst am Bau festgehalten und die Berechnungsgrundlagen für die Zurverfügungstellung von Mitteln vorgegeben ist.

DIE VERAUSGABUNG ÖFFENTLICHER GELDER

Kunst am Bau und Kunst im Stadtraum werden aus öffentlichen Mitteln finanziert. Das sind die Steuern, die alle Bürger*innen auch den Künstler*innen über die Staatskasse zur Verfügung stellen. Die Verausgabung öffentlicher Mittel unterliegt Haushaltsordnungen und Vergabeordnungen. Die Haushaltsordnung des Landes Berlin (LHO) schreibt vor, dass bereits für Leistungen über einem Wert von 500 Euro drei Angebote einzuholen sind, und Auftragsvolumen über 25.000 Euro sollen öffentlich ausgeschrieben werden. „Ausnahmen vom Grundsatz der öffentlichen Ausschreibung" (LHO §55, 7) ermöglichen auch die Durchführung von nicht offenen Wettbewerben für Kunst am Bau und im Stadtraum. Aber dennoch ist die Notwendigkeit einer Ausschreibung in der Verausgabung öffentlicher Mittel fundamental. Solche Ausschreibungen erfolgen sowohl in der Architektur als auch in der bildenden Kunst auf dem Wege eines Wettbewerbs. Damit ist in der heutigen Demokratie die Wettbewerbsdurchführung für die Auftragsvergabe der Kunst im öffentlichen Raum grundlegend.

FACHKOMMISSIONEN ALS KONZEPTIONELLE KRÄFTE

Vor dem Hintergrund der Geschichte hat sich Basisdemokratie im Umgang mit der Kunst als fatal erwiesen. Slogans wie „Die Kunst dem Volke" dienten der Rechtfertigung von populistischen und vielfach kunstfeindlichen Entscheidungen und zur Diffamierung der Avantgarde und Moderne. Deshalb wurde nach der Befreiung vom Nationalsozialismus seit 1945 großer Wert auf eine Selbstbestimmung der professionellen Kunst und eine Beratung durch fachlich qualifizierte Gremien gelegt.

Eine Grundstufe in der konzeptionellen Vorbereitung eines Auftrags für die Kunst im öffentlichen Raum nehmen Fachkommissionen und Beiräte ein. Sie ergänzen im Sinne der repräsentativen Demokratie die Meinungsbildung zu fachlich fundierten Themen und beraten dabei die öffentliche Verwaltung. Für ein künstlerisches Vorhaben empfehlen sie das angemessene Wettbewerbsverfahren, die mögliche Aufgabenstellung, den Arbeitsbereich und in Frage kommende künstlerische Arbeitsformen. Da der Verwaltung vor allem die Steuerung und Organisa-

Holger Beisitzer, Entnahmestelle, Merian Schule Köpenick, 2019, Foto: Emmanuel Decouard

Olf Kreisel, Kunstaktion Leere Sockel, Foto: Lisa Vanovitch

Susanne Specht, Mäander, Berlin Marzahn 2019-2020, Grünanlage am Bäckerpfuhl

tion der einzelnen Abläufe obliegt, ist deren fachkompetente Unterstützung erforderlich. Und da Künstler*innen nicht Angestellte der Verwaltung sind, sondern überwiegend freischaffend arbeiten, werden sie zur fachlichen Beratung in eine Fachkommission berufen.

Fachkommissionen gibt es auf zentralen und dezentralen Ebenen der staatlichen Verwaltungen, etwa den Beratungsausschuss Kunst (BAK) bei der Senatsverwaltung für Kultur und Europa in Berlin und in fast allen Berliner Bezirken, teilweise den Bauverwaltungen oder den Kulturverwaltungen zugeordnet. Neben den zuständigen Verwaltungen des Hochbaus, des Tiefbaus, der Grünflächen und der Kultur kommen in den Fachkommissionen Vertreter*innen der professionellen bildenden Kunst zusammen. Die in Fachkommissionen ehrenamtlich mitwirkenden Künstler*innen unterstützen die Öffentlichkeit nicht nur mittels ihrer Fachkenntnis. Sie nehmen dabei auch die genuinen beruflichen Interessen der professionellen Kunst wahr. Als anerkannte und erfahrene Vertreter*innen ihrer Profession garantieren sie dem öffentlichen Kunstauftrag Qualität und zeitgenössischen Anspruch. Die Vielfalt ihrer Meinungen ermöglicht der jeweiligen Aufgabenstellung eine thematische und formale Breite.

Der Beratungsausschuss Kunst bei der Berliner Senatsverwaltung für Kultur und Europa war mit seiner Gründung 1979 nicht die erste Fachkommission für Kunst und Kunst im öffentlichen Raum. Schon vorher hatte der Berliner Bezirk Kreuzberg eine Fachkommission für Kunst im öffentlichen Raum einberufen. Bereits 1908 hatte die Stadt Schöneberg, damals noch vor den Toren Berlins gelegen, ihre eigene Fachkommission für die Bildende Kunst eingesetzt, über die die Zeitschrift „Die Kunst“ (IX. Jg., Beilage zu Heft 12) damals berichtete: „Eine begrüßenswerte Neuerung hat die Stadtverwaltung Schönebergs eingeführt, indem sie die Begründung einer Kunstkommission beschlossen hat, die in allen künstlerischen Angelegenheiten, so in den Fragen der Straßengestaltung, der Ausschmückung von Straßen und Plätzen etc., den amtlichen Stellen beratend zur Seite stehen soll.“ Die Notwendigkeit fachlicher Beratung wurde also schon in vordemokratischen Zeiten erkannt.

DIE AUSWAHL DER KÜNSTLER*INNEN FÜR WETTBEWERBE

Die Expertise der in Fachkommissionen mitwirkenden Künstler*innen reicht über die Grundlagen und Aufgaben eines Wettbewerbsverfahrens hinaus. Für nicht offene Wettbewerbe erarbeiten sie die Vorschläge für die einzuladenden Künstler*innen. Je mehr Künstler*innen einer Fachkommission angehören, desto vielfältiger sind auch die vorgeschlagenen künstlerischen Fachrichtungen, weshalb den Fachkommissionen mindestens drei bis vier Künstler*innen angehören. Aus den verschiedenen Vorschlägen werden die Kandidat*innen mit den meisten Stimmen zum Wettbewerb eingeladen.

DIE FACHKOMMISSION FÜR KUNST IM ÖFFENTLICHEN RAUM DES BBK BERLIN

Die Vorschläge für einzuladende Künstler*innen werden von der Fachkommission für Kunst im öffentlichen Raum des bbk berlin vorbereitet und unterstützt. Dieser Deutschlandweit größte Künstler*innenverein wählt aus seinen Mitgliedern eine Fachkommission von Künstler*innen, die im Bereich der Kunst im öffentlichen Raum erfahren sind. Die Fachkommission des Berufsverbandes erarbeitet ihre Vorschläge entsprechend der konzeptionellen Grundgedanken eines Projektes. Sie wählt ihre Vorschläge aus der „Datei für Kunst im öffentlichen Raum“ aus, in die sich alle in Berlin lebenden und arbeitenden professionellen bildenden Künstler*innen eintragen können, wenn sie sich für die Teilnahme an Wettbewerben für Kunst am Bau und im Stadtraum interessieren. Auch für die Fachkommission des bbk berlin orientiert sich die Auswahl der Kandidat*innen an dem künstlerischen Können. Darüber hinaus werden Fragen der Chancengleichheit und der Gerechtigkeit unter den Generationen und Geschlechtern beachtet. Damit nicht nur die „üblichen Verdächtigen“ eingeladen werden, wird auf eine Rotation der Teilnehmer*innen an nicht offenen Wettbewerben des Landes Berlin und der Berliner Bezirke geachtet. Im Land Berlin gilt, dass Künstler*innen nur alle zwei Jahre zu nicht offenen Wettbewerben eingeladen werden können (Zweijahresklausel).

So wirkt bereits an der Vorbereitung eines Wettbewerbsverfahrens eine Vielzahl von Künstler*innen mit und verleiht dem jeweiligen Projekt eine differenzierte Ausrichtung. Die Selbstbestimmung der Künstler*innen über ihre beruflichen Interessen verwirklicht sich in einer Struktur qualifizierter Mitbestimmung. Die Summe der Bemühungen fließt in den konkreten Wettbewerb ein und hebt ihn auf die nächste Stufe des öffentlichen Kunstauftrags: der Wettbewerbsdurchführung und Entscheidung.

DAS PREISGERICHT ALS ENTSCHEIDENDE FACHKOMMISSION

In einem Wettbewerbsverfahren kommt der Jury die entscheidende Aufgabe der Auswahl des zur Realisierung zu empfehlenden Entwurfs bei. Das Preisgericht setzt mit seiner Arbeit dort ein, wo die konzeptionell wirkenden Fachkommissionen aufgehört haben. Das Preisgericht prüft in einem Preisrichter- und Rückfragenkolloquium die Aufgabenstellung des Wettbewerbs und präzisiert diese gegebenenfalls. Von der Auswahl der einzuladenden Künstler*innen ist das Preisgericht jedoch ausgenommen und nimmt diese als gesetzt hin. So berät die Jury auf einer Grundlage, die sie selbst nicht zu verantworten hat. Damit ist sie frei von möglichen persönlichen Verpflichtungen. Das Preisgericht orientiert seine Arbeit an Wettbewerbsrichtlinien, vor allem der Richtlinie für Planungswettbewerbe (RPW2013), die die Wettbewerbsdurchführung als einen sachlichen Arbeitsablauf vorgibt. Dieser Richtlinie zufolge setzt sich das Preisgericht aus Fachpreisrichter*innen und Sachpreisrichter*innen zusammen, wobei Erstere die Stimmenmehrheit haben. Die RPW2013 bestimmt, dass Fachpreisrichter*innen Personen mit der Berufsqualifikation der Wettbewerbsteilnehmer*innen sind. Das sind in Kunstwettbewerben Künstler*innen. Da das Ziel eines Wettbewerbes die Schaffung eines Kunstwerkes ist, muss in einem Preisgericht der Fachverstand der bildenden Kunst überwiegen und über die Stimmenmehrheit verfügen. In verschiedenen Diskussions- und Wertungsrundgängen würdigt das Preisgericht die eingereichten künstlerischen Entwürfe. Aus den Entwürfen mit den meisten Stimmen bildet sich die Engere Wahl, deren erster Rang in der Regel zu Ausführung empfohlen wird.

Mit den Entwürfen liegen dem Preisgericht sehr unterschiedliche und jeweils sehr individuelle Interpretationen vor. Das Preisgericht gleicht in seinen Diskussionen die Aufgabenstellung des Wettbewerbs mit den Entwurfsangeboten ab und gelangt mit seiner eigenen Interpretation der Vorschläge und des Themas zur Auswahl und Entscheidung. So wurde das öffentliche Anliegen der Schaffung von Kunst von vielen verschiedenen Stimmen vorbereitet, in verschiedenen Entwürfen umgesetzt und ausgearbeitet und schließlich von wiederum völlig unabhängigen Dritten beurteilt. Zwei differenzierte Arbeitsstufen und drei bis manchmal auch vier verschiedene Personengruppen erschließen damit dem öffentlichen Anliegen zur Schaffung von Kunst eine Angebotsvielfalt und ermitteln daraus die angemessenste und vielfach auch avancierteste Lösung.

KÜNSTLERISCHE LEITUNG ALS ZUSAMMENSPIEL ALLER BETEILIGTEN

Die ausgesprochene Realisierungsempfehlung des Preisgerichtes ist das Ergebnis eines langen Weges und einer kollektiven Anstrengung, in der sich öffentliche Absichten mit dem Fachurteil verschiedener Beteiligter bündeln. Dabei gibt nicht eine Stimme allein den Ausschlag, sondern der Chor aller Mitwirkenden eines solchen kollektiven Arbeitsprozesses ist am Ende entscheidend. Die künstlerische Leitung der Kunst am Bau und im Stadtraum manifestiert sich nicht im Taktstock eines Dirigenten, sondern im Zusammenspiel aller Beteiligten, einer kollektiven Intelligenz. Zur erfolgreichen Auswahl und Realisierungsempfehlung tragen alle Kräfte, die am kollektiven Arbeitsprozess beteiligt sind, gleichermaßen mit ihren besonderen Kenntnissen und Fähigkeiten bei.

Martin Schönfeld

KÜNSTLER*INNEN UND KURATOR*INNEN ZWISCHEN KOOPERATION UND KONKURRENZ

„Kuratoren und Co. scheinen den Künstlern selbst in Einfluss und Wirkmacht aktuell in nichts nachzustehen.“ (FAZ 9.5.2016)

Ricarda Mieth, Skript, Freizeitforum Marzahn 2019

Künstler*innen haben das Leben schwer, sie müssen ständig ihre Kreativität und Innovationskraft unter Beweis stellen, dabei einen nonkonformistischen Eindruck erwecken, aber gleichzeitig geschmeidig genug sein, um sich verwerten zu können. Ein ständiger Balanceakt!

Lange Zeit gab es neben den Bildenden Künstler*innen Kunsthistoriker*- und Kunstwissenschaftler*innen, die einer klaren Aufgabenteilung nachkamen und sich in der Regel nicht in die Quere kamen, sondern kongenial ergänzten. Mit Studienfächern aus den neuen Medien kamen weitere Berufe hinzu. Durch steigenden Verwertungsdruck im Neoliberalismus geriet auch der Kunstbetrieb – ob öffentlich gefördert oder nicht – stärker unter Druck. Museen und Verwaltungen bauten Personal ab, so dass aus angestellten Kunstwissenschaftler*innen freie Kurator*innen wurden. So gewannen auch Kurator*innen über ihre ursprüngliche Aufgabenstellung hinaus eine zunehmende Bedeutung im zeitgenössischen Kunstbetrieb.

Kurator kommt aus dem Lateinischen und bedeutete ursprünglich *Pfleger, Vertreter, Vormund*. Wörtlich genommen bedeutet das, dass Kurator*innen eine oder mehrere Personen pflegen, vertreten oder als deren Vormund auftreten sollen. Positiv gesehen, kann auch von kümmern gesprochen werden. In Museen und Stiftungen waren Kurator*innen bereits vor langer Zeit erfolgreich tätig, man denke an die „Museumskurator*in“. Im Feld der zeitgenössischen Kunst ist ihre Tätigkeit relativ neu. So gibt es seit nicht allzu langer Zeit extra Studiengänge, wie etwa dem berufsbegleitenden Master-Studiengang „Kulturen des Kuratorischen“ an der Hochschule für Grafik und Buchkunst in Leipzig (HGB), die Methodik und Durchführung kuratorischer Projekte und die Analyse von Ausstellungskonzepten vermitteln. Der Diplomstudiengang der Hochschule für Gestaltung in Karlsruhe (HfG) heißt „Ausstellungsdesign“. Und auch in Frankfurt am Main lässt sich das Kuratieren studieren: „Kuratieren und Kritik“, auch Curatorial Studies genannt, ist dort Bestandteil der angebotenen Masterstudiengänge der Staatlichen Hochschule für Bildende Künste. Die renommierte Goldsmiths Universität in London bildet Künstler*innen und Kurator*innen bewusst in gemeinsamen Klassen aus und gilt als Kaderschmiede für angehende Kurator*innen und Galerist*innen. In Frankfurt soll das Studium verschiedene Formen der Argumentation im Ausstellungskontext entwickeln oder mit Künstler*innen gemeinsam erarbeiten. In den meisten Fällen orientiert die Kurator*innenausbildung mehr auf die kommerzielle als auf die öffentliche/institutionelle Seite des Kunstbetriebs. Durch die allgemeine Kommerzialisierung des Betriebssystems Kunst ist auch der Einfluss jener Berufsgruppen gestiegen, die damit umgehen müssen, können und wollen. So veröffentlichte Hans Ulrich Obrist 2015 gar ein Buch zum *Kuratieren*, in dem er das seiner Ansicht nach eigene aufregende Leben eines um die Welt jettenden Ausstellungsmachers beschreibt. Das Klima wird es ihm danken.

Was bedeutet der unaufhaltsame Aufstieg dieser Berufsgruppe für die bildenden Künstler*innen? Ein Aufstieg, der sogar dazu führte, dass ein Kurator zum Intendanten eines wichtigen Berliner Theaters wurde. Die Gründe seines Engagements lagen in den damaligen Motiven des Staatssekretärs für Kultur: im Standortmarketing.

Der inzwischen wieder entlassene Chris Dercon, dem das Unmögliche zugetraut wurde, wurde aber seiner Aufgabe nicht gerecht, die Kassen blieben leer, die zu seiner Zeit aufgeführten Stücke wurden schlecht besucht und schnell kam die Idee auf, dass die Kunst vielleicht doch den Künstler*innen überlassen werden sollte. Chris Dercon stand auch für eine Kommerzialisierung des Theaterbetriebes, die fachfremde Kräfte mit betriebswirtschaftlichen Fähigkeiten ins Feld schickt, um mit der gesellschaftlichen Deregulierung mithalten zu können und diese auch zu legitimieren.

Außerhalb der Museen und großen Biennalen fristen Kurator*innen ähnlich wie Künstler*innen eher eine prekäre Existenz, die sehr der postindustriellen Arbeitsweise entspricht: bestens vernetzt, immer auf dem Laufenden, jederzeit auf dem Sprung, schlecht bezahlt, viel unterwegs. Kurator*innen sind grundlegend von Künstler*innen und deren Produktion aller Sparten abhängig. Als deren Verwerter*innen und nicht selbst künstlerisch tätig sind sie dennoch zu einem Teil der „Freien Szene“ geworden. Bei Künstler*innen ist es anders, sie können und lernen sehr häufig selbst zu kuratieren oder wollen ganz darauf verzichten. So handelt es sich nicht um eine gegenseitige Abhängigkeit, sondern eher um einen Ausdruck der Veränderung des Betriebssystems Kunst und dessen zunehmender Prekarisierung.

Lars Henrik Gass, der im *Freitag* eine kluge Rezension zu Obrists Buch geschrieben hat, verweist auf das Dilemma der Kurator*innen: „Zwar präsentiert sich der Kurator regelmäßig als dissidente Verlaufsform, wirklich einflussreich aber ist er nur, wenn er Mainstream ist und bleibt.“ (Freitag 18/2015). Der Erfolg von Kurator*innen lässt sich nur schwer nach künstlerischen Maßstäben beurteilen, sondern eher am Einfluss, den sie ausüben. Im Idealfall – wie bei Obrist – wird der Kurator selbst zum Label, dessen Produkte sich alle wunderbar verwerten lassen. Erfolgreiches Kuratieren besteht also nicht unbedingt darin, eine kritische Praxis mit gesellschaftlichem Anliegen auszuüben, sondern alle künstlerischen Anliegen „durchzukuratieren“. Selbstverständlich gibt es viele subversive Kurator*innen, die gemeinsam mit Künstler*innen Projekte und Ausstellungen entwerfen und durchführen. Allerdings gehört – wie in der Kunst auch – die Kritik zum Geschäft, solange sie sich nicht gegen die Strukturen des Kunstmarkts und die Institutionen, die Kunst fördern, selbst richtet. Standortmarketing, Kunstmarkt, Wertschöpfungsketten der Kunstwelt sind kaum kuratorische Themen, es geht ums Weitermachen, um eine gute Bewertung in den Rankings von Kunstmagazinen und Internetplattformen (upcoming-most influential-most wanted), als handele es sich um eine Bank oder um ein Fashionlabel.

Dient Kuratieren zur scheinbar widerspruchslosen Versöhnung der Gegensätze? Wie dem aggressiven Standortmarketing und sozialen Verhältnissen an den Orten der Kunstbiennalen, die sich die Starkurator*innen gegenseitig abwerben. Die Kreativwirtschaft entwickelte neben neuen Start-Ups ein neues urbanes Subjekt, das die sozialen Gegensätze der Städte nicht mehr als Problem wahrnimmt. Wenn Hans Ulrich Obrist behauptet: „Das Kuratieren verändert sich mit dem Wandel der Kunst“, fragen wir uns, ob sich nicht die Kunst durch das Kuratieren verändert, die Kunst immer mehr Teil einer „kuratierten Welt“ wird, die Widersprüche kassiert oder vermittelt, statt sie zu benennen, sich mit ihnen auseinanderzusetzen und sich ihnen zu stellen.

KURATOR*INNEN UND KUNST IM ÖFFENTLICHEN RAUM

Welche Rolle spielen Kurator*innen im Feld der Kunst im öffentlichen Raum? Im Bereich der Kunst am Bau, die sich bundesweit an der *Richtlinie für Planungswettbewerbe (RPW 2013)* orientiert, eine sehr geringe, wenn die Verfahren regelkonform durchgeführt werden. Das bedeutet, dass die in den Juries vertretenen Fachpreisrichter*innen die Qualifikation der Teilnehmer aufweisen müssen: das heißt, es müssen bildende Künstler*innen sein. Manche Auslober setzen auch Kurator*innen

Ping Qiu, Weisser Traum, Treptower Park 2019

Felix Stumpf, Eine Frage des Standpunktes, Hochschule für Schauspielkunst Ernst Busch, 2019, Foto: Ivar Veermäe

Thomas Sterna, Curator unser

als Fachpreisrichter*innen ein und verstoßen damit gegen die RPW. Es kann durchaus sinnvoll sein – je nach Aufgabenstellung – Kurator*innen in ein Preisgericht einzubinden, dann aber als Sachpreisrichter*innen, wie zum Beispiel beim zweistufigen offenen Wettbewerb für den Neubau der Rosa-Luxemburg-Stiftung.

Bei der Kunst im öffentlichen Raum beziehungsweise im Stadtraum, gibt es ein zunehmendes Begehren von Kurator*innen an der öffentlichen Kunstförderung teilzuhaben. Da die öffentliche Hand in den letzten Jahrzehnten ihre Aufgaben mehr und mehr privatisiert hat und außer Hoheitsaufgaben alles andere outgesourct hat, ergaben sich für Kurator*innen neue Arbeitsfelder. Da diese alles andere als definiert sind und häufig auch zu einer Konkurrenz von Künstler*innen und Kurator*innen führen, bedarf es hier einer Klärung. Ein Kunst im Stadtraum Projekt der Senatsverwaltung für Kultur und Europa am Hansaplatz führte genau zu diesen Reibungen, weil die Aufgabenteilung von den Auftraggeber*innen nicht eindeutig vermittelt wurde und die Auftragserteilung auch gegen die Empfehlungen des zuständigen Ausschusses getroffen wurde. Da die Landesverwaltung seit Jahren die Wettbewerbe nicht mehr selbst durchführt, sondern nur noch „steuert“ wurde in der ersten Wettbewerbsphase eine/mehrere Künstler*innen gesucht, die das Projekt durchführen, begleiten und vermitteln sollten. Die Bieterverfahren waren für künstlerische Vorgehensweisen so unzugänglich, sodass sich nur eine Kuratorin durchsetzen konnte, die keine Künstler*in ist. Das Projekt war künstlerisch erfolgreich. Gleichwohl wären der bürokratische Aufwand für die erste Phase, wie die Reibungen zwischen der Kurator*in und dem begleitenden Beratungsausschuss Kunst (BAK) durch ein klareres und transparenteres Verfahren vermeidbar gewesen. Doch bietet sich dieses Projekt – das auch Pilotprojekt genannt wurde – als exemplarisches Beispiel an. Ein Problem dieses Verfahrens war für die Kurator*in die Vorarbeit und Mitsprache des BAK, dessen Vorschläge der einzuladenden Künstler*innen sie verwarf und gerade die Künstler*innenauswahl als ihre kuratorische Hoheit betrachtete. Bloße Vermittlung und Koordination wurde für eine „künstlerische Leitung“ als nicht einflussreich genug angesehen., Auch darin besteht ein Grundproblem. Das 21. Jahrhundert könnte das Jahrhundert der Partizipation oder besser der direkten Demokratie werden, was aber voraussetzt, dass in allen Verfahren Gleiche nur Gleichen begegnen und auf Augenhöhe agieren. Im Kunstbetrieb hieße das eine Förderung demokratischer Verfahren mit ausführlichen Diskussionen und transparenten Auswahlkriterien, statt einzelner Kurator*innen, die ihre persönliche Künstler*innenauswahl treffen, womit sich Machtstrukturen und Abhängigkeiten des Kunstmarkts reproduzieren, was nicht im Interesse einer öffentlichen Kunstförderung liegen kann. In der Politik führte diese „Basta-Mentalität“ – einer entscheidet für alle – zu der aktuellen weltweiten Krise der repräsentativen Demokratie. In der Kunst sollten wir diese Demokratie bewahren, beziehungsweise auf allen Ebenen erst einmal durchsetzen. Diese Gleichheit gilt es zwischen Kurator*innen und Künstler*innen in gemeinsamen Projekten und Verfahren herzustellen.

STADTKURATOR*INNEN ALS EIN FRAGWÜRDIGES MODELL

Im November 2019 fand in der Berlinischen Galerie ein Symposium zu Kunst im öffentlichen Raum statt, das die Problematik erneut deutlich gemacht hat. Es fragte nach einer „Neupositionierung von Kunst im öffentlichen Raum in Berlin“ und stellte dafür das Beispiel der so genannten „Stadtkurator*in“ mit zur Diskussion. Die in Berlin sehr vielfältig und demokratisch organisierte Kunst im öffentlichen Raum fand sich mit kuratorischen Positionen konfrontiert, die statt demokratischer Wettbewerbsverfahren mit vielen Beteiligten vorschlugen, dass doch „ein Kurator für ganz Berlin den Hut aufhaben muss“. Lustigerweise kamen ähnliche Positionen aus Städten, die längst kein Kunst im öffentlichen Raum Programm mehr haben und teilweise so groß sind, wie ein einzelner Berliner Bezirk. Diese Position war nicht mehrheitsfähig, wurde aber ausführlichst diskutiert, und ihr wurde viel Raum gegeben, was zur Unzufriedenheit vieler Beteiligter führte.

Die Idee einer Stadtkurator*in für Kunst im öffentlichen Raum wurde Anfang der 2010er Jahre in Hamburg entwickelt und öffentlich ausgeschrieben, auch um die dort lange Zeit aus dem Haushalt gestrichenen Mittel für Kunst im öffentlichen Raum zu reaktivieren. So nahm 2014 eine erste Stadtkurator*in in der Hansestadt ihre Arbeit auf, hatte aber fast kein Budget zur Verfügung. Die Hamburger Kulturbehörde sparte sich dabei sogar auch die Sozialabgaben, musste die Stadtkurator*in doch auf Honorarbasis arbeiten.

Das Konzept einer „Stadtkurator*in“ griff 2018 auch die Stadt München für ihr Programm Public Art Munich auf und berief dazu die Kuratorin Joanna Warsza, die unter dem Motto „Game Changers“ unerwartete Momente der Münchener Stadtgeschichte in performativen Aktionen inszenierte. Gerade dieses Programm überführte die Kunst im öffentlichen Raum in ein Biennalen-Format anstatt sie und den Diskurs über Kunst im öffentlichen Raum durch kontinuierliche Aktivitäten zu verstetigen. Dieses Beispiel verdeutlicht gut, wie das Kuratierungsmodell in der Kunst im öffentlichen Raum schnell auf die Fährte von Aufmerksamkeitsökonomie und Eventbusiness gelangen kann.

An das Konzept gesonderter Kurator*innen für Kunst im öffentlichen Raum schlossen im Rahmen des Symposiums auch die so genannten „Neuen Auftraggeber“ an. Sie möchten einerseits Bürgerinitiativen zu einem basisdemokratischen Kunstauftrag motivieren, andererseits aber selbst als so genannte „Mediatoren“, d.h. als Kurator*innen den Bürger*innen die richtige Künstler*in zuführen. Dieses bereits in den 1990er Jahren in Frankreich entwickelte Programm wurde auf dem Symposium auch als das Eindringen der Machtstrukturen des Kunstmarktes in die Gestaltung des öffentlichen Raums und damit einer schleichenden Privatisierung desselben kritisiert. Vor allem wurde die Rolle des Kurators im Widerspruch zu der gesellschaftspolitischen Idee des Projektes gesehen.

Gegenüber diesen kuratorischen Ansätzen für die Kunst im öffentlichen Raum wurde im Ergebnis des Symposiums die Vielfalt der Berliner Bezirke betont und deren spezifisches Potenzial für Kunst im öffentlichen Raum, das sich vielmehr auf einem Ausbau der bezirklichen Handlungsmöglichkeiten in Form von mehr Personal und mehr Mitteln und auf einer Stärkung der bestehenden Beratungsstrukturen aufbauen sollte.

KOOPERATION AUF AUGENHÖHE

Es gibt selbstredend Beispiele für gleichberechtigte Zusammenarbeit zwischen Künstler*innen und Kurator*innen wie in den Verfahren der nGbK (Neue Gesellschaft für bildende Kunst), dem Kunst im Untergrund Projekt und anderen Ausstellungen und Projekten im öffentlichen Raum. Genauso gibt es Beispiele für herausragende Projekte künstlerischer Kurator*innen, die beide Tätigkeiten in einer Person verkörpern, wie zum Beispiel die erste künstlerische Ausstellung zum fünfzigjährigen Bürgerkrieg in Kolumbien, die in Bogotá und Berlin stattfand.

Es kann Projekte geben, bei denen Künstler*innen mit Kurator*innen wie auch mit Architekt*innen zusammenarbeiten wollen, um interdisziplinär zu agieren. Wie bei Künstler*innengruppen und Kollektiven ist auch da die Gleichberechtigung und Augenhöhe entscheidend. Im Gegensatz zu Kurator*innen haben Künstler*innen Verbände und sind organisiert. Diese Verbände sind Orte der Auseinandersetzung und ein Lehrgang in Demokratie. Vielleicht sollten sich die Kurator*innen diesen Verbänden anschließen und diese Verbände sich Kurator*innen gegenüber öffnen. Für eine gleichberechtigte Zusammenarbeit wäre dies ein großer Schritt nach vorne.

Elfriede Müller, Martin Schönfeld

The protesters tearing down monuments to slaveholders and perpetrators of genocide are often accused of "erasing the past." But their actions are bringing closer scrutiny on the figures these monuments celebrate — allowing history to be retold from the viewpoint of their victims.

Anti-racism is a battle for memory. This is one of the most remarkable features of the wave of protests that has arisen worldwide after the killing of George Floyd in Minneapolis. Everywhere, anti-racist movements have put the past into question by targeting monuments that symbolize the legacy of slavery and colonialism: the Confederate general Robert E. Lee in Virginia; Theodore Roosevelt in New York City; Christopher Columbus in many US cities; the Belgian king Leopold II in Brussels; the slave trader Edward Colston in Bristol; Jean-Baptiste Colbert, Finance Minister for Louis XIV and author of the infamous Code Noir in France; the father of modern Italian journalism and former propagandist for fascist colonialism, Indro Montanelli, and so on.

Whether they are toppled, destroyed, painted, or graffitied, these statues epitomize a new dimension of struggle: the connection between rights and memory. They highlight the contrast between the status of blacks and postcolonial subjects as stigmatized and brutalized minorities, and the symbolic place given in the public space to their oppressors — a space which also makes up the urban environment of our everyday lives.

OUTBURSTS OF ICONOCLASM

It's well-known that revolutions possess an "iconoclastic fury." Whether it is spontaneous, like the destruction of churches, crosses, and Catholic relics during the first months of the Spanish Civil War, or more carefully planned, like the demolition of the Vendôme Column during the Paris Commune, this outburst of iconoclasm shapes any overthrow of the established order.

Film director Sergei Eisenstein opened October, his masterpiece on the Russian Revolution, with images of the crowd toppling a statue of Tsar Alexander III, and in 1956 the Budapest insurgents destroyed the statue of Stalin. In 2003 — as an unwillingly ironical confirmation of this historical rule — US troops staged the fall of a Saddam Hussein statue in Baghdad, with the complicity of many embedded television stations, in the attempt to disguise their occupation as a popular uprising.

Unlike in that case, wherever protest movements' iconoclasm is authentic, it unfailingly arouses indignant reactions. The Communards were depicted as "vandals" and Gustave Courbet, one of those responsible for bringing down the column, thrown in jail. As for the Spanish anarchists, they were condemned as ferocious barbarians. A similar outrage has blossomed in recent weeks.

Boris Johnson was scandalized when the title "racist" was inscribed onto a statue of Churchill – a fact for which there is scholarly consensus, tied to current debates regarding both his depiction of Africans and his responsibility for the Bengal famine in 1943.

Emmanuel Macron angrily complained of similar iconoclasm in a message to the French nation which — tellingly — never mentioned the victims of racism: "This evening, I say to you very clearly, my dear fellow citizens, that the Republic will not erase any traces or any figures from its history. It will not forget any of its accomplishments. It will not topple any statue."

Saddam Hussein Statue, Bagdad 2003

TEARING DOWN STATUES DOESN'T ERASE HISTORY, IT MAKES US SEE IT MORE CLEARLY

Stalin, Budapest 1956

Statue des Sklavenhändlers Edward Colston, Bristol 2020

In Italy, the throwing of red paint over a statue of Indro Montanelli in a public garden in Milan was unanimously denounced as a "fascist" and "barbarous" act by all newspapers and media, with the exception of Il Manifesto. Injured in the 1970s by left-wing terrorists, Montanelli was canonized as a heroic defender of democracy and freedom.

After the "cowardly offense" inflicted on his statue by the paint-throwers, an editorialist for Corriere della Sera insisted that such a hero should be remembered as a "sacred" figure. Yet, this "barbarous" act proved fruitful in unveiling to many Italians what Montanelli's "sacred" accomplishments had been: in the 1930s, when he was a young journalist, he celebrated the Fascist empire and its racial hierarchies; sent to Ethiopia as a war correspondent, he immediately bought an Eritrean girl aged fourteen in order to satisfy his sexual and domestic needs. For many commentators, these were the "customs of the time" and thus any charges of supporting colonialism, racism, and sexism are unfair and unwarranted. Yet, still in the 1960s, Montanelli condemned miscegenation as a source of civilizational decadence, with arguments borrowed directly from Arthur Gobineau's 1853–55 Essay on the Inequality of the Human Races.

These were, indeed, the same arguments vigorously defended by the KKK in its opposition to the Civil Rights movement in the United States during the same period. Against any evidence, the spiritual father of two generations of Italian journalism fiercely denied that the Fascist army had conducted gas bombings during the Ethiopian War. The Milan "barbarians" wished to remind us of these simple facts.

Indeed, it is interesting to observe that most political leaders, intellectuals, and journalists outraged by the current wave of "vandalism" never expressed a similar indignation for the repeated episodes of police violence, racism, injustice, and systemic inequality against which the protest is directed. They have felt quite comfortable in such a situation.

Many of them had even praised a different iconoclastic deluge thirty years ago, when the statues of Marx, Engels, and Lenin were toppled in Central Europe. Whereas the imagined prospect of living among these types of monuments is intolerable and suffocating, they are quite proud of the statues of Confederate generals, slave traders, genocidal kings, legal architects of white supremacy, and propagandists of fascist colonialism that constitute the patrimonial legacy of Western societies. As they insist, "we will not erase any traces or any figures from our history."

In France, toppling the monumental vestiges of colonialism and slavery is usually depicted as a form of "communitarianism" — a word currently given a pejorative sense, implicitly meaning that such vestiges exclusively bother the descendants of slaves and the colonized, not the white majority that fixes the aesthetic, historical, and memorial norms framing public space. Indeed, very often France's supposed "universalism" possesses an unpleasant taste of "white communitarianism."

Just like its ancestors did, the "iconoclastic fury" currently sweeping through cities on a global scale lays claim to new norms of tolerance and civil coexistence. Far from erasing the past, anti-racist iconoclasm carries a new historical consciousness that inevitably affects the urban landscape. The contested statues celebrate the past and its actors,

a simple fact that legitimates their removal. Cities are living bodies that change according to the needs, values, and wishes of their inhabitants, and these transformations are always the outcome of political and cultural conflicts.

Toppling monuments that commemorate the rulers of the past gives a historical dimension to the struggles against racism and oppression in the present. It means probably even more than that. It is another way to oppose the gentrification of our cities that implies the metamorphosis of their historical districts into reified and fetishized sites.

Once a city is classified as "world heritage" by UNESCO, it is doomed to die. The "barbarians" who topple statues implicitly protest against the current neoliberal policies that simultaneously expel the lower classes from urban centers, and transform them into frozen vestiges. The symbols of old slavery and colonialism are combined with the dazzling visage of real estate capitalism – and these are the protestors' targets.

THE VIEW OF THE VANQUISHED

According to a more sophistic and perverse argument, anti-racist iconoclasm expresses an unconscious desire to deny the past. As oppressive and unpleasant as the past was, the argument goes, it cannot be changed. This is certainly true. But working through the past – particularly a past made of racism, slavery, colonialism, and genocides – does not mean celebrating it, as most of the toppled statues do.

In Germany, the Nazi past is overwhelmingly present in city squares and streets through memorials that commemorate its victims instead of their persecutors. In Berlin, the Holocaust Memorial is erected as a warning to future generations (das Mahnmal). The crimes of the SS are not remembered through a statue celebrating Heinrich Himmler, but rather through an outdoor and indoor exhibition called "Topography of Terror" that stands on the site of a former SS office.

We don't need statues of Hitler, Mussolini, and Franco to remember their misdeeds. It is precisely because Spaniards have not forgotten Francoism that Pedro Sánchez's government decided to remove the remains of the Caudillo from his monumental grave. It is only by desacralizing the Valle de los Caídos that this fascist monument could be consigned to the realm of memory in a non-oblivious democratic society.

This is why it is deeply misleading to attribute our current anti-racist iconoclasm to the intentions of the ancient damnatio memoriae (condemnation of memory). In ancient Rome, this practice aimed to eliminate public commemorations of emperors or other personalities whose presence clashed with new rulers. They had to be forgotten.

The erasure of Leon Trotsky from official Soviet pictures under Stalinism was another form of damnatio memoriae, and was inspiration for George Orwell's 1984. In the fictional state of Oceania, he wrote, the past was completely rewritten: "Statues, inscriptions, memorial stones, the names of streets – anything that might throw light upon the past had been systematically altered."

These examples are misleading comparisons, because they refer to the erasure of the past by the powerful. Yet, anti-racist iconoclasm provocatively aims to liberate the past from their control, to "brush the past against the grain" by rethinking it from the point of view of the ruled and the vanquished, not through the eyes of victors.

We know that our architectural and artistic patrimony is burdened with the legacy of oppression. As a famous aphorism from Walter Benjamin put it, "There is no document of civilization which is not at the same time a document of barbarism." Those who topple statues are not blind nihilists: they don't wish to destroy the Colosseum or the pyramids.

Rather, they would prefer not to forget that, as Bertolt Brecht pointed out, these remarkable monuments were built by slaves. Edward Colston and Leopold II will not be forgotten: their statues should be conserved in museums, and curated in ways that explain not only who they were and their extraordinary accomplishments, but also why and how their persons became examples of virtue and philanthropy, objects of veneration – in short, the embodiments of their civilization.

GLOBAL WAVE

This wave of anti-racist iconoclasm is global and does not admit exceptions. Italians (including Italian-Americans) and Spaniards are proud of Columbus, but statues of the man who "discovered" the Americas do not have the same symbolic meaning for indigenous peoples.

Their iconoclasm legitimately claims a public recognition and inscription of their own memory and perspective: a "discovery" that inaugurated four centuries of genocide. In Fort-de-France, the capital of Martinique, two statues of Victor Schœlcher – traditionally celebrated by the French Republic as a symbol of the abolition of slavery in 1848 – were toppled on May 22. As right-wing daily newspaper Le Figaro tells us, "The new censors believe themselves to possess the truth and to be the guardians of virtue."

In fact, the "new censors" (i. e. young anti-racist activists) wish to turn the page on the paternalistic and subtly racist tradition of French "universalism." It always depicted the abolition of slavery as a gift to the slaves by the enlightened Republic — a tradition well summarized by Macron in the speech quoted above.

The "new censors" share the assessment of Frantz Fanon, who analyzed this cliché in his 1952 book Black Skin White Masks: "The black man contented himself with thanking the white man, and the most forceful proof of the fact is the impressive number of statues erected all over France and the colonies to show white France stroking the kinky hair of this nice Negro whose chains had just been broken."

Working through the past is not an abstract task or a purely intellectual exercise. Rather, it requires a collective effort and cannot be dissociated from political action. This is the meaning of the iconoclasm of recent days. Indeed, while it has erupted within a global anti-racist mobilization, the ground had already been prepared by years of counter-memorial commitment and historical investigation advanced by a multitude of associations and activists.

Like all collective action, iconoclasm deserves attention and constructive criticism. To contemptuously stigmatize it is merely to provide apologias for a history of oppression.

Enzo Traverso
Historiker, lehrt an der Cornell Universität (Ithaca, USA)

Friedensstatue, Moabit 2020, Foto: Britta Schubert

FRIEDENSSTATUE AUF ABRUF

Die Kommission für Kunst im Stadtraum des Bezirkes Berlin Mitte befürwortete im Frühjahr 2020 einen Antrag des Korea-Verbandes, für ein Jahr die Friedensstatue der Künstler*innen Kim Seo-Kyung und Kim Eun-Sung in Moabit aufzustellen. Die Friedensstatue soll zuallererst an die 200.000 Mädchen und Frauen aus den von Japan besetzten Staaten erinnern, vor allem Koreanerinnen und Chinesinnen, die als sogenannte Trostfrauen im Asien-Pazifik-Krieg von 1937 bis 1945 vom japanischen Militär zur Prostitution gezwungen wurden. Die Statue soll jedoch nicht nur die Forderungen der Überlebenden nach Anerkennung, Aufarbeitung und Entschuldigung unterstützen, die bis heute nicht erfüllt worden sind, sondern auf die Kontinuität sexualisierter Gewalt gegen Frauen aufmerksam machen.

Ausgelöst durch ein Fernsehinterview einer ehemaligen Trostfrau im koreanischen Fernsehen, treffen sich seit 1992 jeden Mittwoch um 12.00 Uhr Demonstrant*innen vor der japanischen Botschaft in Seoul und protestieren gegen den Umgang des japanischen Staates mit den japanischen Kriegsverbrechen des 2. Weltkrieges. Es handelt sich inzwischen um den längsten dauerhaften Protest (für ein Anliegen). Bei der 1000. Mittwochsdemonstration im Jahr 2011 stellten Aktivist*innen die Statue eines jungen Mädchens auf, die sich daraufhin zu einer eigenen Protestform entwickelte. Repliken wurden an verschiedenen Orten der ganzen Welt aufgestellt, zum Beispiel 2016 vor der japanischen Botschaft in Kanada. Überall, wo die künstlerisch eher brave Statue auftaucht, setzt die konservative japanische Regierung alles daran, ihren Aufbau zu verhindern. Unterstützt wird sie dabei von rechtskonservativen geschichtsrevisionistischen Organisationen, die einen regelrechten Geschichtskrieg, so die Bezeichnung in der japanischen Öffentlichkeit, angezettelt haben. Japan wird hier als Opfer verleumderischer Darstellungen seitens Chinas, Südkoreas und der japanischen Linken, sowie liberaler Medien dargestellt. Es gehe allein um außenpolitische Interessen Chinas und Südkoreas.

Gegenwind bekamen auch alle bisherigen Versuche, in Deutschland Friedensstatuen aufzustellen, in Freiburg und Hamburg wurde die Aufstellung verhindert. In Regensburg gelang die erste europäische Aufstellung einer Friedensstatue am internationalen Frauentag im Jahr 2017.

Nun ist Berlin Moabit zum Schauplatz dieses Vorganges geworden.

Die Kommission für Kunst im Stadtraum des Bezirkes hatte die Aufstellung für ein Jahr genehmigt, sie empfahl: *„Der Antrag auf Sondernutzung überzeugt mehrheitlich die Mitglieder der KIST aufgrund seines wichtigen und sehr gut dargelegten Anliegens sowie der wohlüberlegten und sinnvollen Wahl des Standorts. Dass seitens der japanischen Regierung versucht wird, das Aufstellen der Skulptur in anderen Ländern zu verhindern, verwundert. Sehen doch die Mitglieder der KIST in dem Projekt einen positiven Anstoß, insbesondere auch durch den angestrebten Austausch mit der Bevölkerung, sich mit dem Thema auseinanderzusetzen.*

Empfehlung: Im Antrag wird nicht auf die Kriegsverbrechen der deutschen Soldaten, zu denen auch Zwangsprostitution in Lager- und Armeebordellen gehörte, hingewiesen. Es wäre wünschenswert, wenn der Korea Verband e.V. durch das Aufstellen der Skulptur nicht nur eine öffentliche Diskussion über die sexuellen Gewaltverbrechen der japanischen, sondern auch der deutschen Soldaten anstoßen würde."

Dieser Empfehlung wurde auf der Einweihung der Skulptur im September 2020 auch gefolgt, bei der in mehreren Redebeiträgen auf sexualisierte Kriegsverbrechen in verschiedenen historischen und gesellschaftlichen Zusammenhängen verwiesen wurde.

Steven Whyte, Womans Column of Strength, San Francisco

Nataly Jung-Hwa Han, Vorsitzende des Korea-Verbands sagte zur Eröffnung: *„Sie soll auf die Forderungen der Überlebenden nach Anerkennung, Aufarbeitung und Entschuldigung und die Kontinuität sexualisierter Gewalt gegen Frauen in bewaffneten Konflikten wie auch in Friedenszeiten hinweisen. Die Friedensstatue soll mahnen und erinnern, sowie den Ansporn geben, Verbrechen an Mädchen und Frauen zu verfolgen, zu ahnden, und letztendlich aus der Welt zu schaffen.“*

Doch bereits kurze Zeit später zog der Bezirk seine Genehmigung für die Aufstellung der Statue zurück und gab dem Korea-Verband eine Woche Zeit zum Abbau.

Bezirksbürgermeister Stephan von Dassel (Die Grünen) begründete die Entscheidung damit, dass der Bezirk als Genehmigungsbehörde auf eine Parteinahme in zwischenstaatlichen und insbesondere historischen Konflikten verzichten wolle. Der Sinneswandel war auf Druck der japanischen Regierung entstanden, deren Außenminister Motegi in einem Telefonat mit Heiko Maas um Unterstützung beim Abriss der Statue gebeten haben soll. Die rechtskonservative Zeitung Sankei Shinbun berichtet:

„Motegi hat in einem Videogespräch auch das Problem einer im Zentrum der deutschen Hauptstadt Berlin aufgestellten Trostfrauenstatue aufgeworfen. Er bat um Kooperation mit dem Ziel ihrer Beseitigung, da sie mit dem japanischen Standpunkt unvereinbar sei.“

Durch ihren drohenden Abriss erfuhr die Statue eine große Publizität und der Korea-Verband hatte Mühe, den vielen Bitten um Stellungnahme nachzukommen. Am 13. Oktober zogen 200 Demonstrant*innen von einer Kundgebung an der Friedensstatue zum Rathaus Mitte. Politiker*innen und auch der bbk berlin e. V. forderten den Bezirk auf, die Empfehlung seiner Kommission zu respektieren und zu unterstützen.

Fürs erste ist der Abriss der Statue verhindert. Das Verwaltungsgerichtsverfahren ruht und der Bezirk will seine Anordnung zum Abbau der Statue zurückziehen.

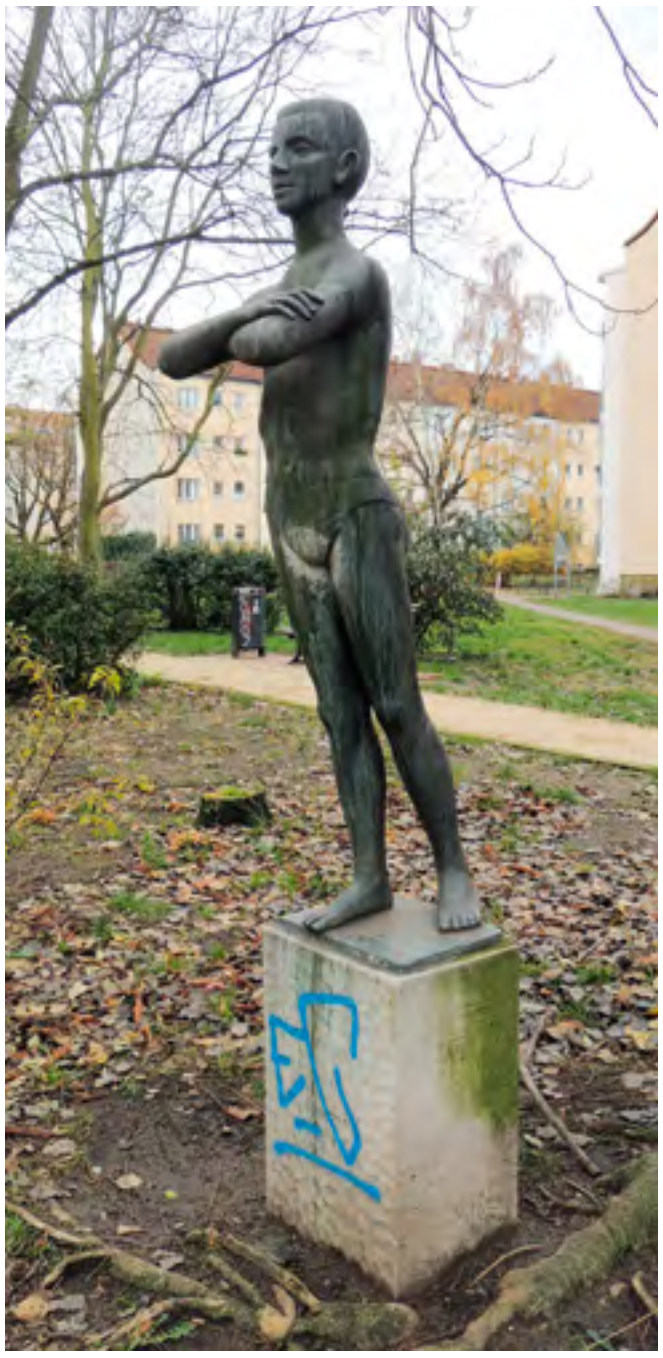
Dass es auch anders geht, zeigt die Stadt San Francisco. Hier hat Steven White, ein kalifornischer Künstler mit der Arbeit „Womens Column of Strength“ Skulpturen von Trostfrauen verschiedener Nationen (China, Korea und den Philippinen) kreiert, die von einer Statue Kim Hak-Suns, der ersten Trostfrau, die 1991 an die Öffentlichkeit getreten war, angeschaut werden. Auch hier versuchte die japanische Seite Einfluss zu nehmen. Osaka kündigte sogar im Jahr 2018 seine seit 1957 bestandene Städtepartnerschaft mit San Francisco auf und verkündete, die Partnerschaft erst wieder aufzunehmen, wenn die Statuen entfernt würden. Bislang denkt die Stadt San Francisco jedoch nicht daran, diesem Druck nachzugeben.

Es wäre wünschenswert, dass sich Berlin hier ein Beispiel nimmt, zumal es gerade im Bezirk Mitte in jüngerer Vergangenheit zunehmend Versuche politischer Einflussnahme auf die Empfehlungen der Kunstkommission des Bezirkes gibt.

Britta Schubert

184,40 EURO

Wenn Kunst im öffentlichen Raum zur Beute wird



Gertrud Classen, Schwimmer 1966

Goldberg Thorsten, 24 kt, Fuchsberg Grundschule Mahlsdorf 2018

Zerschnittene Skulptur, Gertrud Classen, Schwimmer 1966

184,40 Euro soll Christian R. für ungefähr 35 Kilogramm Bronze von einem Schrotthändler erhalten haben. Diesem hatte der wegen kleinerer Delikte bereits vorbestrafte 36jährige Brandenburger nicht bloß Bronze als Rohmaterial geliefert, sondern ein Kunstwerk. Und damit die Bronzeskulptur nicht zu sehr als Skulptur auffiel, wurde sie zuvor zerteilt und ihre Glieder mit dem Metall-Trennschneider ordentlich zerlegt: Der Körper wurde enthauptet und der Schädel zwischen Gesicht und Hinterkopf gespalten. Der Leib wurde auf Bauchnabelhöhe aufgeschnitten, die Beine oberhalb der Knie abgetrennt und die Unterschenkel auf Knöchelhöhe von den Füßen und der Plinthe geteilt. Die vor der Brust verschränkten Arme wurden auf Oberarmhöhe amputiert und mittig geteilt, sodass zwei handliche Winkelstücke übrig blieben. Die für den Transport sperrige Skulptur konnte damit zu einem neunteiligen Konvolut verkleinert werden, das sich in einer robusten Kunststofftasche tragen lässt.

Ob es wirklich Christian R. war, der die Skulptur „Schwimmer“ (1966) der Bildhauerin Gertrud Classen (1905-1974) um den 4. Mai 2018 an der Treptower Kiefholzstraße im Ortsteil Baumschulenweg vom Sockel nahm und sie zerteilte, wissen wir nicht. Die Skulptur war dort 1975 auch zur Erinnerung an die Bildhauerin aufgestellt worden; der Werktitel, ihr Name und ihre Lebensdaten wurden dem Sockel eingeschrieben. Zum Prozess im Amtsgericht Tiergarten im Januar 2019 war Christian R. nicht erschienen. Gut möglich, dass er auch nur mit dem Diebesgut handelte. Das Amtsgericht Tiergarten verurteilte ihn in Abwesenheit zu einer Geldstrafe von 2.800 Euro. Ebenfalls vor Gericht fehlte der Schrotthändler, der die Bronzestücke der Skulptur angekauft hatte, und sich dennoch auf die Fahndung des Berliner Landeskriminalamtes meldete. So können wir nicht wissen, ob er bereits Skulpturen aus dem öffentlichen Raum in dieser Weise verwertet hat. Die Strafe von 140 Tagessätzen zu je 20 Euro wiegt den Kunstwert und auch den durch die Zerteilung der Skulptur geschaffenen materiellen Schaden bei weitem nicht auf. Die Kosten für eine Restaurierung der Originalstücke könnten gut das Doppelte betragen. Über diese Mittel verfügt der Eigentümer, der Bezirk Treptow-Köpenick von Berlin, nicht.

Im Falle der Bronzeskulptur standen Aufwand und Ertrag in einem deutlichen Missverhältnis. Dieser Raub scheint eher das Werk „kleiner Fische“ gewesen zu sein.

Weitaus lohnender stellte sich demgegenüber ein Werk der Kunst am Bau in der Biesdorfer Fuchsberg-Grundschule dar. Im Wettbewerb für Kunst am Bau zum Neubau der Grundschule am Habichtshorst (2014) hatte der Künstler Thorsten Goldberg die Schaffung eines Greifvogelnestes aus purem Gold entwickelt, das als Zeitkapsel in der Schule auf 14 Jahre in einer Vitrine für eine mögliche künftige Nutzung des Gegenwertes für die Schule und Schulgemeinschaft vorgehalten werden sollte. Zur Realisierung des Projektes im Herbst 2018 war das goldene Nest aus „24 kt“ (so der Titel der Arbeit von 814 Gramm massivem Feingold, Übergabe am 16. November 2018) in einer Hochsicherheitsvitrine platziert worden. Dafür hatten der Künstler und die Architekten sich von der Kriminalpolizei beraten lassen, und es wurden notwendige Schlüsse aus dem Raub der überproportionierten Goldmünze

im Bodemuseum gezogen. Die Schülerinnen und Schüler freuten sich staunend über ihren Goldschatz und schauten sich an der Vitrine die Nasen platt.

Die Aussicht auf eine im Unterschied zu der Skulptur von Gertrud Classen sehr handliche Beute lockte schnell gierige Elstern an, erste Spuren von Einbruchsversuchen wurden bald registriert. Im Mai 2019 bemerkte die Polizei das Interesse eines bestimmten kriminellen Milieus, das die jüngeren Familienmitglieder zur Inspektion der Lage nach Biesdorf schickte. Mit diesem Wissen hätte sich eigentlich jede*r auf die Lauer gelegt, die Berliner Polizei scheint aber andere Schwerpunkte zu setzen. So trat das Unvermeidliche ein: Am frühen Morgen des 15. Mai 2019 drangen Unbekannte in die Schule ein, öffneten mit zuvor aus einer Feuerwache entwendeter Spezialtechnik die Hochsicherheitsvitrine und entnahmen den Goldschatz fast vollständig. Der Materialverlust wird auf 30.000 Euro geschätzt. Über den Ermittlungsstand hüllt sich die Polizei in Schweigen. Einzig bekannt ist, dass die Schule und das Kunstwerk nicht versichert waren. Für eine Rekonstruktion fehlen dem Bezirk Marzahn-Hellersdorf von Berlin die erforderlichen Mittel.

Beide Fälle zeigen, dass die Berliner Bezirke als Eigentümer von Kunst am Bau und Kunst im öffentlichen Raum mit der Wiederbeschaffung gestohlenen Kunstgutes aus dem öffentlichen Raum überfordert sind und dafür auch nicht über die notwendigen haushälterischen Voraussetzungen verfügen. Glücklicherweise kommen solche Diebstähle nicht ständig vor. Dennoch sollte überlegt werden, ob die Wiederbeschaffung von gestohlener Kunst im öffentlichen Raum aus den Einnahmen der Justizverwaltung durch Geldstrafen und Geldauflagen bezahlt werden könnte? Beispielsweise könnte aus solchen Ressourcen ein Fonds für die Neuanfertigung entwendeter Kunst im öffentlichen Raum entstehen. Bürgerschaftliches Engagement und sonstige Spenden sind sehr ehrenwert, wie sie vor Jahren bei der Neuschaffung einer gestohlenen Büste für Alfred Döblin aushalfen. Aber die Wiedergutmachung von räuberischer Privatisierung von Kunst im öffentlichen Raum kann nicht die Aufgabe der Bürger*innen selbst sein, sondern muss eine gesamtgesellschaftliche Pflicht werden. Die Bereicherung Einzelner darf nicht zur Verarmung des öffentlichen Raums führen und als eine vermeintlich unvermeidbare gesellschaftliche Entwicklung hingenommen werden. Damit würde eine künstlerische Kultur des öffentlichen Raums zerstört werden, die vor allem in den 1970er und 1980er Jahren im Ostteil Berlins sich in der reichhaltigen skulpturalen Ausstattung von öffentlichen Plätzen und Gärten darstellte; in einer Zeit, als man offensichtlich den Kunstwert noch höher schätzte als den bloßen Materialwert von Bronzeskulpturen und als die künstlerische Aufwertung des öffentlichen Raums noch jenseits privater Beutezüge gedacht werden konnte.

Nachzutragen ist, dass die räuberische Privatisierung der Kunst im öffentlichen Raum anhält: Am 29. Mai 2019 meldete der Polizeipräsident in Berlin den Diebstahl von gewichtigen Bronzestücken der Skulptur Fröbel-Ehrung (Michael Klein, 1980) vom Fröbel-Platz in Prenzlauer Berg. (Polizei-Meldung Nr. 815534) Im August 2019 wurde in der Musikschule Köpenick die Entwendung der mittelgroßen Bronzeskulptur „Flötenspielerin" (Hans Peter Goettsche, 1959) festgestellt. (Polizeimeldung 858717 v. 28.10.2019) Bei Letzterer ist zu hoffen, dass die verantwortlichen Privatisierer nur Souvenirjäger waren.

Martin Schönfeld

Fotos: Martin Schönfeld

ÜBERBRÜCKEN UND DEMOKRATISIEREN

Konflikte, Erfolge und mögliche Alternativen für Kunst im öffentlichen Raum nach dem Friedensabkommen in Kolumbien 2016

Die Ruinen eines alten Kolonialgebäudes wurden durch eine architektonische Intervention als Erinnerungsort aktiviert.

POLARISIERUNG IN ZEITEN DES FRIEDENS

Das 2016 in Kolumbien zwischen der Regierung und der Guerillaorganisation FARC-EP abgeschlossene Friedensabkommen beinhaltet auch die Anerkennung der Opfer des Konflikts und damit die Förderung eines öffentlichen Diskurses zu den Themenfeldern Wahrheit, Gerechtigkeit, Wiedergutmachung und Nichtwiederholung. In der Folge wurde in den letzten Jahren von der jeweils amtierenden Regierung eine Erinnerungspolitik initiiert, die sich mit diesen Themen und einer „symbolischen Wiedergutmachung" beschäftigt. Bestandteil dieser staatlich gelenkten Initiative sind künstlerische Beiträge im öffentlichen Raum und eine verstärkte Zusammenarbeit zwischen kulturellen Akteur*innen, Bürgerinitiativen und Opferorganisationen.

Wie hat sich diese offizielle Erinnerungspolitik in den drei Jahren seit dem Friedensabkommen entwickelt? Welche Erfolge sind zu nennen, welche Konflikte sind aufgetreten und welche Strömungen und Gegenströmungen haben sich gebildet? Wie sind die Erwartungen der Opfer des Konflikts und der Zivilgesellschaft und was rücken Künstler*innen ins Zentrum ihrer Erinnerungsarbeit? Der nachfolgende Text will sich anhand der in Bogotá errichteten Gedenkstätte Fragmentos (Bruchstücke) diesen Fragen annähern und einige Aspekte in den Blickpunkt nehmen, die relevant für die Entwicklung einer demokratischen Gedächtniskultur in Kolumbien sind.

Im Rahmen der neu zu entwickelnden offiziellen Erinnerungspolitik Kolumbiens wurde 2017 ein offener Kunstwettbewerb für eine Gedenkstätte in Bogotá zum mehr als 50 Jahre währenden bewaffneten Konflikt ausgelobt. Bogota ist neben Havanna und New York einer von drei Orten, an denen in den kommenden Jahren unter Verwendung der von der Guerillaorganisation FARC-EP abgegebenen Waffen, drei verschiedene Gedenkstätten errichtet werden. In Bogotá gewann der Entwurf Fragmentos (Bruchstücke) der bekannten kolumbianischen Künstlerin Doris Salcedo. Dieser sah vor, die Ruinen eines verlassenen Hauses der Kolonialzeit, zentral im Stadtzentrum Bogotás und am Rand des Regierungsviertels gelegen, durch eine skulpturale und architektonische Intervention als Begegnungs- und Ausstellungsraum zu aktivieren. Fragmentos stellt ein Gegenstück zum traditionellen Denkmal dar. Statt monumentaler Darstellung konzipierte Salcedo einen Ort der Stille, des Nachdenkens und der Begegnung. Im Mittelpunkt der Gedenkstätte befindet sich ein zentral gelegener, großer, weißer und leerer Raum, von dem aus sich weitere Räume erschließen. Einzelne Wände sind dabei aus Glas und ermöglichen so die Sicht auf die Überreste des Kolonialgebäudes. Beim Durchqueren des zentralen Raumes, dem Herzstück der Gedenkstätte laufen die Besucher über in Metall gegossene Bodenplatten. Diese etwa 1200 Platten wurden aus mehr als 5000 eingeschmolzenen Gewehren der sich aufgelösten Guerillagruppe FARC-EP hergestellt. Die verwendeten Gussformen zur Herstellung der Platten wurden von Frauen, Opfern sexueller Gewalt während des Konflikts, angefertigt. Der Gedenkstätte Fragmentos gelingt es so einen Raum zu erzeugen, an dem die Erfahrung von Gewalt verarbeitet wird, in massiv gegossener Form dauerhaft präsent und nicht negierbar ist und schafft zugleich einen Ort der Begegnung, des Austausches und der Diskussion für die betroffenen Opfer und verschiedene Akteur*innen wie Frauenorganisationen, Wissenschaftler*innen, Bürger*innen und Künstler*innen. Neben der Funktion als Begegnungsstätte, sollen in den kommenden 53 Jahren, dem Zeitraum, der der Dauer des Konfliktes entspricht, wechselnde Ausstellungen und Veranstaltungen zum Gedenken an unterschiedliche Opfergruppen stattfinden, so die Idee der Künstlerin.

Als erste Gedenkstätte, die im Rahmen einer staatlich gelenkten Erinnerungspolitik nach dem Friedensabkommen entstanden ist, hat Fragmentos eine hitzige öffentliche Debatte angestoßen und eine sehr gemischte Resonanz erfahren. Unter anderem die Darstellung der Opfer, aber auch die Frage an welches Publikum sich die Gedenkstätte wendet und wie ihr partizipatorischer Charakter zu bewerten ist, werden heiß diskutiert. Statt versöhnend und das Land vereinend, hat Salcedos Werk das Land polarisiert, wobei die geführten Streitgespräche nicht immer konstruktiv sind.

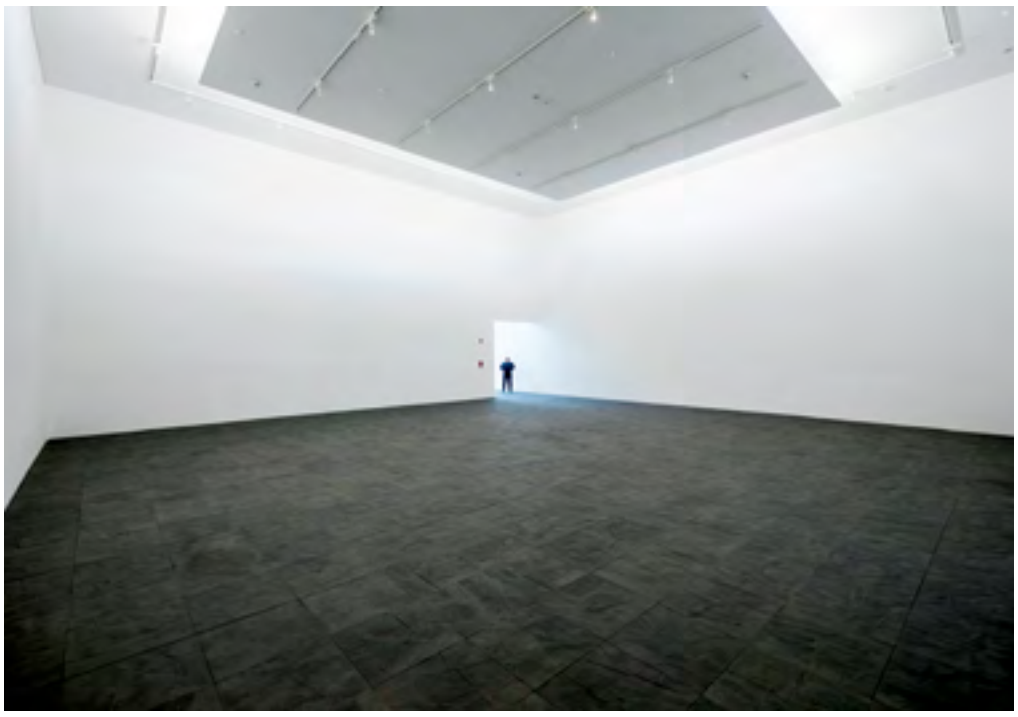
ZENTRALE DARSTELLUNGEN DER OPFER

Salcedos Gedächtnisstätte *Fragmentos* steht exemplarisch für die Etablierung einer offiziellen kolumbianischen Gedächtniskultur, die die Verantwortung des staatlichen Militärs, der paramilitärischen Einheiten und der Politiker*innen nicht erwähnt.

Der explizite Fokus auf die Guerillaorganisation FARC-EP, symbolisiert durch die eingeschmolzenen Gewehre, lässt diese als die Hauptverantwortlichen des Konfliktes und den bewaffneten Konflikt insgesamt als „linken Terrorismus" erscheinen. So weisen politisch links orientierte Initiativen und Parteien, Verbände und Aktivist*innen auf

Besucher*innen erfahren in unterschiedlichen Formen die Bodenplatten, die aus dem Metall der abgegebenen Waffen gegossen und von Frauen, die Opfer von sexueller Gewalt waren, geformt wurden. Norman Lewis, Confrontation

„Antibalas“ (Kugelsicher) von dem Künstler Felipe Arturo ist eine der ersten temporären Interventionen, die im Rahmen von Fragmentos präsentiert wird. Sie bietet dem Publikum die Möglichkeit, verschiedene kugelsichere Westen anzuziehen.



Der zentrale Raum von Fragmentos, der als Ausstellungs- und Begegnungsraum dienen soll.

eine Stigmatisierung und Kriminalisierung des sozialen Kampfes hin und stellen neben der Einseitigkeit der Darstellung des Konflikts die Frage in den Raum, warum die gravierende soziale Ungerechtigkeit in Kolumbien als eine Ursache des Konflikts keinerlei Ausdruck findet.

Diskussionswürdig ist weiterhin die Errichtung der zentralen Gedenkstätte des Konfliktes in Bogotá, der Hauptstadt des Landes, die unter dem bewaffneten Konflikt weit weniger gelitten hat als viele ländliche Bereiche. Der Bürgerkrieg fand vorwiegend im ländlichen Raum statt und hier haben insbesondere Afrokolumbianer*innen, die indigene Bevölkerung und Bäuer*innen den Konflikt 53 Jahre erlebt und erlitten, während die großen Städte des Landes immer nur Nebenschauplätze waren und viele ihrer Einwohner*innen nur auf marginale Erfahrungen mit dem Konflikt zurückblicken. Vor diesem Hintergrund ist es verständlich, dass viele Opfer stärker betroffener Gebiete das zentrale Gedenken in der Hauptstadt Bogotá als unpassend empfinden. Zudem kann man feststellen, dass das Gedenken weit weg von den Hauptschauplätzen der Gewalt auch zu einer Verschiebung des Diskurses und einer Ungleichgewichtung der Diskurspartner führt, bei der jetzt eine urbane, weniger involvierte, betroffene Minderheit, die Eliten und die Mittelschicht, eine stärkere Stimme erhält.

Dieser Zustand erinnert die Kolumbianer auch noch einmal an die Periode der sogenannten „Paz, reconciliación y olvido“ (Frieden, Versöhnung und Vergessen). Diese begann 1946, mit gewalttätigen Ausschreitungen nach der Ermordung eines Präsidentschaftskandidaten und dauerte bis zu Beginn der 60er Jahre. Dieser Konflikt und die damit einhergehende Gewalt werden staatlicherseits vollständig verschwiegen. In der Konsequenz kam es zu einer Zweiteilung der Zivilgesellschaft bei der Teile der Bevölkerung Gewalt erlebten und mit der Gewalt leben mussten, während in urbanen Räumen diese Gewalt nur in Form von Medienberichten vermittelt wurde. Statt diese Zweiteilung zu reflektieren, wird 2018 in einem weitgehend konfliktfreien urbanen Raum die zentrale Erinnerungsstätte des Konfliktes errichtet.

GEDENKKULTUR, TRANSPARENZ UND VERFAHREN

Die derzeitige Förderung von künstlerischen Darstellungen des Konflikts im Stadtraum wird von Teilen der Zivilgesellschaft sowie der Künstler*innenschaft vorwiegend als intransparent und undemokratisch wahrgenommen. Dies bezieht sich nicht unbedingt auf Korruptionsvorwürfe oder die unlautere Vergabe von Projekten, sondern auf die Art und Organisation von Auswahlverfahren, die eine breite und offene Teilnahme von Künstler*innen deutlich einschränken.

Auch im Fall von Fragmentos ist der ausgelobte Kunstwettbewerb in Verdacht geraten, nicht demokratisch und fair durchgeführt worden zu sein. Kritiker*innen betonen die Rolle des Kultusministeriums Kolumbiens und des Staatlichen Museums, die den Wettbewerb sehr diskret, fast geheim ausschrieben. Der Eindruck, der sich vielen aufdrängt, ist, dass es sich bei der Auftragsvergabe weniger um einen offenen Wettbewerb handelte, sondern vielmehr um einen vorher bereits besprochenen Auftrag für die Künstlerin Doris Salcedo, die das Projekt dann in einem Scheinwettbewerb gewann. Die sehr kurzfristige Ankündigung und die strengen Wettbewerbsbedingungen verhinderten die Teilnahme vieler Künstler*innen, zudem gab und gibt es keine Informationen, nach welchen Kriterien die Jury die Projekte bewertete und prämierte. Auch wurden die übrigen im Wettbewerb befindlichen Projekte der Öffentlichkeit nicht vorgestellt.

Die Einforderung von Transparenz und demokratischen Strukturen im Wettbewerb bezieht sich auch auf eine Verbesserung der Zusammenarbeit von Opferorganisationen, Künstler*innen und Bürger*innen. Trotz des grundsätzlich partizipativ angelegten Projektes Fragmentos sehen viele Kritiker*innen eine Dissonanz zwischen künstlerischen Initiativen, die echte Partizipation und sozialen Zweck/Wirkung fördern, und Kunstprojekten, die eine künstlerische Interpretation der Erfahrungen der Opfer des Konflikts anbieten.

Die Kritik richtet sich hier vor allem an die Förderung monumentaler Kunstproduktionen, die sich am Publikum des Mainstreams, geschlossenen Netzwerken und dem Kunstmarkt orientieren. Hier wird auch der Vorwurf einer möglichen Ausbeutung der Opfer erhoben, die Verfälschung von Inhalten und die Verschwendung von Steuergeldern, die in große, vor allem repräsentative, weniger aber an der Basis wirkende Kunstprojekte fließen.

ÜBERBRÜCKEN UND DEMOKRATISIEREN

Eine dringende Aufgabe, die sich aus dem vorher Gesagten ableiten lässt, ist die Auflösung der Polarisierung zwischen urbanem und ländlichem Raum und die Entwicklung eines gegenseitigen Verständnisses der sehr verschiedenen Erfahrungen mit dem Konflikt.

Diese Forderung führt zu einem hypothetischen Bedeutungswandel der Gedenkstätte *Fragmentos*. Wäre es nicht wünschenswert gewesen, *Fragmentos* hätte sich, statt eine allgemeine, stark vereinfachende und stereotype Beschreibung des Konfliktes anzubieten, einem zu Bogotá passenden Teil des vielschichtigen Ganzen, der Rolle der urbanen Zivilgesellschaft angenähert? Zu beleuchtende Aspekte wären das Verhalten und die Erfahrungen der urbanen Bevölkerung im Konflikt, ihr politisches Agieren und möglicher geleisteter Widerstand, aber auch Indifferenz, passives Verhalten oder Akzeptanz der Situation oder die Rolle der Medien.

In einem so gespaltenen Land wie Kolumbien, in dem sozialpolitisches Agieren umgehend abwertend mit den Etiketten “Kommunismus“ oder „Sozialismus“ versehen wird, in dem extreme soziale Ungerechtigkeit Normalität ist und in dem der Dialog zwischen entgegengesetzten politischen Ideologien innerhalb der Zivilgesellschaft tabuisiert bleibt, scheint es von fundamentaler Bedeutung, einen konstruktiven Dialog zwischen den verschiedenen Akteuren zu etablieren. Hier soll auch noch einmal daran erinnert werden, dass beim Volksentscheid zur Bestätigung des Friedensabkommens 2016 knapp über die Hälfte, zirka 51 Prozent der Wähler*innen dagegen stimmten und es eine dringende Aufgabe ist, diese Gegner*innen des Friedensabkommens zu erreichen.

Eine Aufhebung dieser Polarisierung ist auch verbunden mit der Einführung offener und demokratisch geführter Verfahren bei Kunstwettbewerben. Hierzu gehören klare Vergabekriterien, einsehbare Vergabeverfahren und offen einsehbare Angaben zu Budgets und Künstler*innenhonoraren. Grundsätzlich wünschenswert sind auch alternative, partizipative Strukturen, z.B. Arbeitsgruppen, in denen Vertreter der verschiedenen involvierten Seiten – Aktivist*innen, Künstler*innen, Verwaltungsvertreter*innen, Bürger*innen, Wissenschaftler*innen zusammenarbeiten. Denkbar ist auch die Schaffung einer demokratischen Institution, deren Aufgabe eine stärkere Einbindung von Künstler*innen und Bürgen*innen ist. Nicht zuletzt ist es an der Zeit, in einem Land, das einen komplexen und vielschichtigen Konflikt durchläuft, eine zentrale Erinnerungspolitik durch eine dezentrale Erinnerungskultur zu ersetzen.

Die erregte Debatte um *Fragmentos* ist selbstverständlich auch im Zusammenhang mit den hohen Erwartungen an eine notwendige, aber eben gerade noch im Entstehen befindliche Gedenk- und Erinnerungskultur zum Konflikt zu sehen und in der zeitlichen Nähe, die eine hohe Teilnahme der Bevölkerung bewirkt.

Die hier angesprochenen Aspekte zur Überbrückung der Polarisierung und die Demokratisierung wurden bereits vielfach von Opferorganisationen, Wissenschaftler*innen und Künstler*innen eingefordert. Die Debatte um *Fragmentos* können wir Kolumbianer*innen aber trotzdem nutzen, um von hier aus unsere Vorstellungen einer Gedächtniskultur genauer zu definieren. *Fragmentos* kann als Versuch und Pilotprojekt angesehen werden, das eine Weiterentwicklung und Differenzierung der Kriterien zukünftiger Verfahren für Kunst im öffentlichen Raum, Förderungsmodelle und der Konstruktion verschiedener Diskurse des kollektiven Gedächtnisses im ganzen Land ermöglicht.

Oscar Ardila Luna
Künstler

Bilder: Museo Nacional de Colombia – Fragmentos, Espacio de Arte y Memoria

Gedenkstätte Puchanstraße Außenansicht, Foto: Martin Schönfeld

DAS FURCHTBARE VERARBEITEN KÖNNEN…

Gestaltung eines Gedenkortes in der Gedenkstätte Köpenicker Blutwoche, Puchanstraße 12 in Berlin Köpenick

Im Juni 1933 unternahmen die Nationalsozialisten in Berlin-Köpenick einen Gewaltexzess gegen ihre politischen Gegner*innen. Zwischen dem 21. und dem 26. Juni 1933 verschleppten und misshandelten Einheiten von Sturmabteilung (SA) und Schutzstaffel (SS) mehrere hundert politisch Andersdenkende, Jüdinnen und Juden. Dabei kamen mindestens 23 Personen ums Leben oder starben in Folge der schweren Misshandlungen. Dieser Gewaltexzess ist als „Köpenicker Blutwoche“ in die Geschichte Berlins eingegangen.

Nach der Befreiung vom Nationalsozialismus und nach der juristischen Aufarbeitung der Verbrechen in den ersten Nachkriegsjahren wurde ab 1980 in einem Teil des Amtsgerichtsgefängnisses Puchanstraße in Köpenick eine Gedenkstätte zur Vermittlung des historischen Geschehens und zur Erinnerung an die Verfolgten des Nationalsozialismus eingerichtet, die Gedenkstätte Köpenicker Blutwoche, seit 1987 „Traditionsstätte des antifaschistischen Widerstandes in Berlin-Köpenick 1933-1945“. Auch das Amtsgerichtsgefängnis selbst war ein Ort der Verbrechen vom Juni 1933.

2013 wurde in den Räumen der Gedenkstätte eine neue Dokumentationsausstellung eingerichtet. In Ergänzung dieser wissenschaftlichen Ausstellung soll in einem Zellenraum ein gesonderter Gedenkort entstehen, der mittels bildkünstlerischer Darstellungs- und Arbeitsformen den Besucher*innen der Gedenkstätte eine Möglichkeit der emotionalen Verarbeitung schafft. Dafür lobte das Bezirksamt Treptow-Köpenick von Berlin einen nicht offenen, einphasigen und anonymen Wettbewerb unter sechs Künstler*innen aus.

Zu gestalten war einer der zur Gedenkstätte gehörenden Zellenräume. Die Konzentration der Aufgabenstellung auf einen Raum und die damit einhergehende starke Abgrenzung des Gedenkortes von der Dokumentationsausstellung war der Wunsch des Auslobers und des Kuratoriums der Gedenkstätte. Die Wettbewerbsteilnehmenden kritisierten im Rückfragenkolloquium diese Raumvorgabe als einengend.

Die Finanzierung des Realisierungsbetrages und der Wettbewerbskosten erfolgte aus den Mitteln des Bezirkskulturfonds und war durch dessen Erhöhung im Jahr 2019 möglich geworden. Die Entwicklung eines zusätzlichen Gedenkortes im Rahmen der Gedenkstätte wurde vom Kuratorium der Gedenkstätte und vom Bezirksmuseum Treptow-Köpenick initiiert. Anlass dafür ist die auf Fakten und eine nüchterne Dokumentation der in Köpenick im Juni 1933 geschehenen Verbrechen orientierte Ausstellung.

Die sechs Entwürfe wurden rechtzeitig abgegeben, das Preisgericht tagte am 13. November 2019. Im Einzelnen standen die folgenden Vorschläge zur Auswahl.

DIE ENTWÜRFE

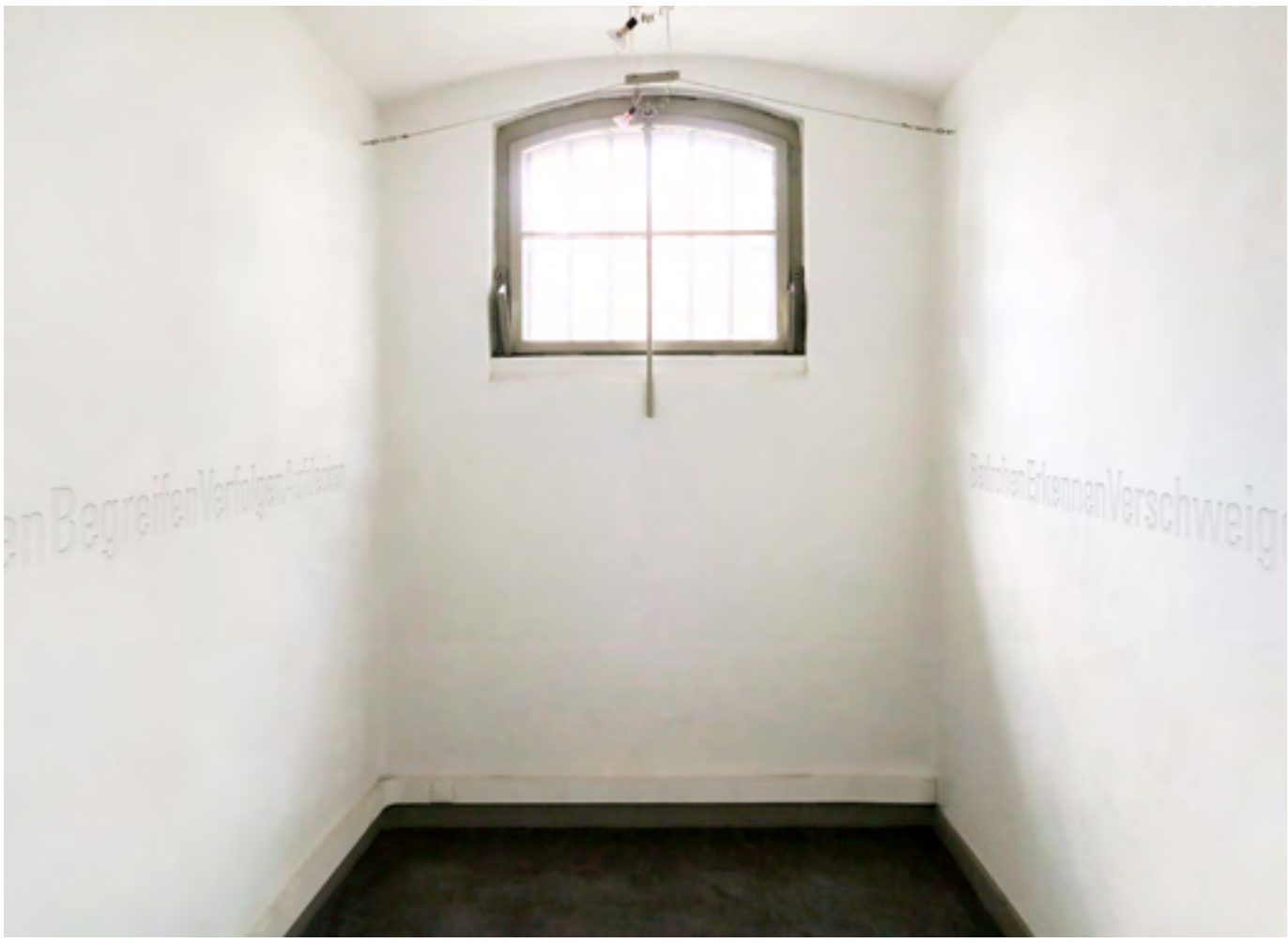
Georg Klein, *Opferperspektive*: Vorgeschlagen werden vier Berichte von Familienangehörigen der Opfer in Bild und Ton. Bei der Auswahl der Texte, die mit Sprecher*innen aufgenommen werden sollen, wurde auf ein ausgewogenes Verhältnis der betroffenen Opfergruppen geachtet. In jede Metallplatte ist ein Foto der Familienangehörigen (= Berichterstatterin) mit dem Opfer eingearbeitet (UV-Direktdruck), das durch die Verwitterung durchscheint. An jeder Metallplatte ist (an der Rückseite) ein Transducer angebracht, durch den die Platte Schall abgeben kann und so die Stimme der Berichterstatter*in zu hören ist.

Karin Rosenberg, *1933*: Vorgeschlagen wird eine Verdunklung des Zellenraums für eine Filminstallation, die als eine szenische Collage aus Standbildern, Sprache und Ton vor allem an die Opfer der Köpenicker Blutwoche erinnert. In den kurz geschnittenen Sequenzen des Animationsfilms entsteht eine emotionale und faktische Dichte. Den Opfern kommt im Film eine besondere Bedeutung zu. Aus dem recherchierten historischen Material soll ein spannungsreicher und emotionaler Film entstehen.

Ute Richter, *Zellenbank*: Vorgeschlagen wird eine raumumfassende Sitzgelegenheit, die eine durchgehende farbige Sitzfläche erzeugt. Klopfgeräusche und ein leiser Gesang scheinbar vertrauter Stimmen sollen zu hören sein. Die Klänge sind in Abständen hörbar, kommen aus verschiedenen Richtungen des Raumes. Die 4-kanalige Klanginstallation wird von zwei Stereo-Mini-Playern betrieben, die in einer Halterung im Zellenraum über der Türe installiert werden können.

Ulrike Kuschel, *Die öffentlichen Verleumder*: Vorgeschlagen wird eine Sound-Installation. Unter Verwendung des gleichnamigen Gedichts von Gottfried Keller von 1878 soll dem Terror der SA ein Zeichen der Hoffnung und des Widerstands gegenübergestellt werden. Der Text soll von einer Schauspielerin gesprochen werden. Für die Wiedergabe der Aufnahme von ca. 2 Minuten wird ein aktiver Richtlautsprecher mit integriertem Bewegungssensor und MP3-Player verwendet, der mittig von der Decke hängt. Auf der hinteren Wand soll mittig unterhalb des Fensters die letzte – hoffnungsvolle – Strophe des Gedichts in schwarzer Folienschrift angebracht werden.

Renate Herter, *Es waren Nachbarn, es sind Menschen*: In einem von allen Einrichtungen befreiten Raum werden zwei Medien verknüpft und mehrere Technikbereiche miteinander verbunden. Als Sound-Installation sind in kurzen Abständen raumfüllende, dabei sparsam minimalistische Atemklänge zu hören, die sich sowohl in der Lautstärke als auch in der Tonalität und Klangfülle subtil verändern. Diese Atemklänge dringen aus den Wänden. Dafür werden Mini-Lautsprecher unsichtbar unter dem Putz verlegt, ebenso die dazu gehörenden Kabel. Diese feinen einzelnen Atemlaute sind nur innerhalb des Raumes hörbar. In die Wände auf beiden Längsseiten des Raumes wird eine Abfolge von dicht ineinander verschränkten Worten eingeritzt, deren Bedeutung sich erst auf den zweiten Blick erschließt. Sie lauten: „Vergessen Begreifen Verfolgen Aufdecken Bedrohen Erkennen Verschweigen Auflösen“. Sie zeigen Begriffe von negativ und positiv besetztem Handeln, ein Pro und Contra, das die Besuchenden herausfordert, eine eigene Position einzunehmen.



Renate Herter, Es waren Nachbarn, es sind Menschen

Ulrike Kuschel, die öffentlichen Verleumder

Wiebke Maria Wachmann, *ANDERNORTS*: Der Raum wird abgeschirmt durch eine hinter der Eingangstür stehende, mannshohe spitze Form. Auf ihr sind die Namen der Mordopfer eingefräst. Der gesamte Raum ist in ein spezielles, für lichttherapeutische Zwecke entwickeltes, nicht grelles, aber sehr helles, tageslichtfarbenes, diffuses, schattenarmes Licht getaucht. Von einer scheinbar schwebenden Bank kann in ein helles Nichts geschaut werden. Der Boden ist eine begehbare Rampe, an deren Ende sich eine Acrylglasplatte befindet, die das dahinter installierte Licht der LED Röhren optimal durchlässt, jedoch so milchig ist, dass alles Dahinterliegende nicht erkannt werden kann. Der Boden führt nach oben scheinbar aus dem Raum heraus.

DIE AUSWAHL

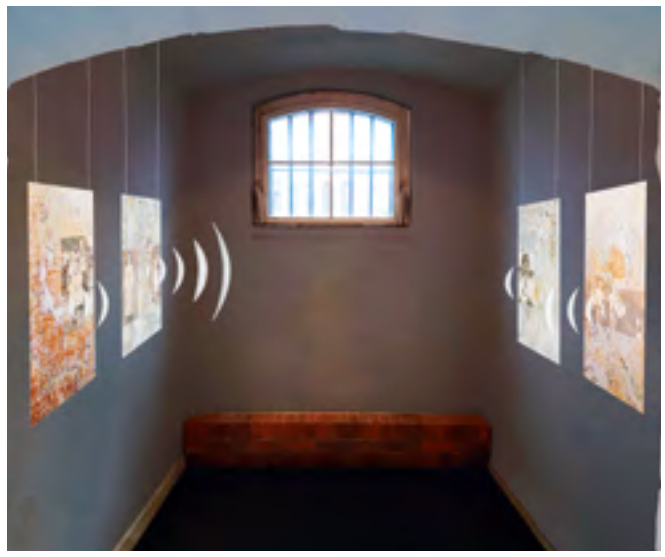
Das Preisgericht war von der hohen Qualität der eingereichten Entwürfe beeindruckt. Alle Vorschläge wurden zur Wertung zugelassen. Entsprechend bestanden sie alle den ersten Wertungsrundgang. Erst im zweiten Wertungsrundgang erreichten drei Entwürfe (Rosenberg, Richter, Kuschel) nicht die notwendige Stimmenmehrheit des Preisgerichtes. Damit entfiel die Engere Wahl auf die Entwürfe von Klein, Herter und Wachmann. Im dritten Wertungsrundgang schied der Entwurf von Wiebke Wachmann aus und wurde mit dem dritten Rang versehen. Im vierten Wertungsrundgang konnte nur noch der Entwurf von Renate Herter weiterhin die Stimmenmehrheit für sich erlangen und blieb als einziger Entwurf im Verfahren. Der Vorschlag von Hans Georg Klein schied aus und nahm den 2. Rang ein. Der Entwurf von Renate Herter erhielt den ersten Rang und wurde mit sechs Ja-Stimmen zur Realisierung empfohlen.

Das Preisgericht würdigte den Entwurf von Renate Herter als beeindruckend, konkret, sehr nah, intim, nachhaltig und gleichzeitig auch verstörend. Er ziehe die Besuchenden in den Raum hinein und motiviere zum Miterleben. Ihn kennzeichnet eine überzeugende minimalistische Gestaltung. Die Plastizität der Wandbearbeitung und deren Materialität werden positiv angesprochen. Sie können das Berühren der Wand motivieren. Das vorgeschlagene Klangbild entwickelt eine starke Wirkung. Die Schlichtheit und kluge Auswahl der Begriffsfolge wird hervorgehoben. Der Text kommt förmlich aus der Wand heraus und motiviert zur Reflexion. Die vorgeschlagenen Wörter befassen sich sowohl mit der Vergangenheit als auch mit der Gegenwart und Zukunft. Das Klangbild des Atmens wird sowohl als eine Vertiefung der emotionalen Auseinandersetzung angesehen als auch als beklemmend angesprochen und könne einen Fluchtimpuls auslösen.

Insgesamt waren alle Entwürfe von guter Qualität. Die Ausstellungsbetreiber waren von dem Ideenreichtum der Künstler*innen beeindruckt. Dies könnte ja eine Motivation für eine zusätzliche Installation in einer anderen Zelle werden.

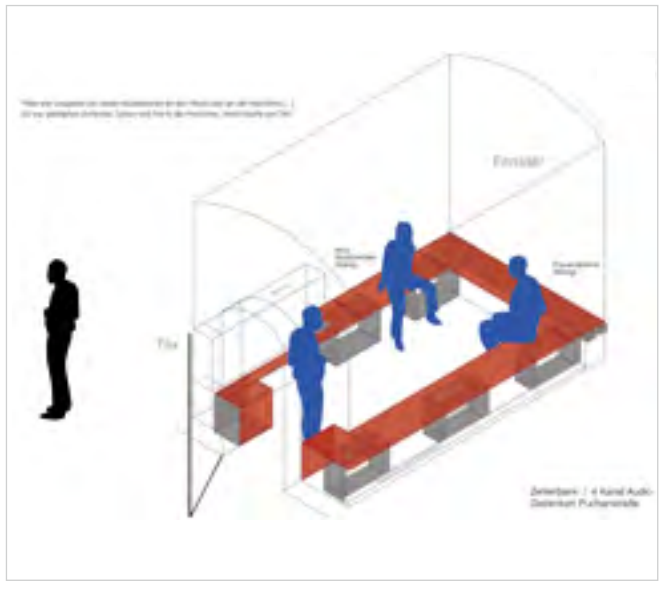
Gisela Genthner
Künstlerin

Wiebke Maria Wachmann, ANDERNORTS



Georg Klein, Opferperspektive

Karin Rosenberg, 1933



Ute Richter, Zellenbank

Preisgerichtssitzung: 13. November 2019
Auslober*in: Bezirksamt Treptow-Köpenick von Berlin
Wettbewerbsart: nicht offener einphasiger anonymer Kunstwettbewerb
Wettbewerbsteilnehmer*innen: Renate Herter, Georg Franz Klein, Ulrike Kuschel, Ute Richter, Karin Rosenberg, Wiebke Wachmann.
Realisierungsbetrag: 15.000 Euro
Aufwandsentschädigung: 1.000 Euro
Verfahrenskosten: 7.250 Euro
Fachpreisrichter*innen: Stefka Ammon, Liz Crossley, Gudrun Kühne, Karla Sachse (Vorsitz), Gisela Genthner (ständig anwesende Stellvertreterin).
Sachpreisrichter*innen: Cornelia Flader (Stadträtin für Weiterbildung, Schule, Kultur und Sport), Daniela Geppert (Historikerin, Dokumentationszentrum NS-Zwangsarbeit, Kuratorium der Gedenkstätte), Yves Müller (Historiker, Kuratorium der Gedenkstätte).
Koordination/Vorprüfung: Jana Slawinski
Ausführungsempfehlung zugunsten von: Renate Herter, „Es waren Nachbarn, es sind Menschen“.

BILDENDE KUNST UND LINKE THEORIE

Der an der Akademie der Bildenden Künste Wien tätige Soziologe und Kunsthistoriker Jens Kestner hat sich an einen Überblick über die Rolle der Bildenden Kunst in der linken Theoriegeschichte gewagt. Das Buch entspricht seiner Vorlesung, die er über mehrere Semester an der Akademie gehalten hat.

Es handelt vor allem von den Erwartungen linker Theorie an die Bildende Kunst für emanzipatorische Veränderungen, die von der Kunst ausgehen könnten. In elf Kapiteln befragt Kestner theoretische Strömungen der Linken, die „nicht nur deskriptiv, sondern auch normativ an die Kunst“ herantreten und entwickelt in einem zwölften Kapitel seine eigenen Thesen. Es geht ihm nicht, wie er explizit betont, um linke Kunsttheorie, sondern um den Stellenwert der Kunst in linker Theorie. Der Autor klopft die theoretischen Ansätze ab nach dem Stellenwert der Kunst, nach ihrem Verhältnis zu anderen Bereichen und Praktiken und vor allem, nach den Erwartungen der Autor*innen an die Kunst. So stellt er gleich als Ausgangspunkt fest, dass Kunst eine „wichtige, wenn auch nur selten eine zentrale Rolle in linker Theorie gespielt hat“ (21). Kestner geht von drei Brüchen in der linken Kunstrezeption aus: Der erste Bruch vollzog sich mit der Abkehr vom Widerspiegelungstheorem. Der Kunst wurde nachgesagt, dass sie die Gesellschaft widerspiegelt. Dagegen wird Kunst nun als eigenständig und autonom wahrgenommen. Der zweite Bruch wird von Walter Benjamin initiiert, der im Zeitalter der technischen Reproduzierbarkeit bezweifelt, dass ein Kunstwerk noch ohne seinen institutionellen Kontext untersucht werden kann. Die feministischen und Black-Liberation-Theorien, wie die materialistischen Praxistheorien halten in einem dritten Bruch den Kontext oder das Feld (Bourdieu) als konstitutiv für die Kunstproduktion wie Rezeption.

Mit am spannendsten ist der fast enzyklopädische Band, wenn es um konkrete Kunstwerke geht, wie beim ersten Kapitel zu Marx und Engels „Die schlesischen Weber“ von Carl Wilhelm Hübner von 1844/45 als Einstieg dienen. Für Karl Marx ist die künstlerische Produktion eine besondere Form kultureller gesellschaftlicher Praxis. Deutlich wird bereits bei ihm, dass Kunst als sehr voraussetzungsvoll betrachtet wird. Marx stellte die These auf, dass ein Kunstpublikum erst geschaffen werden muss, das die spezifische Aneignung der Welt durch die Kunst versteht. Wie vielen weiteren linken Theoretiker*innen geht es Marx auch um die Aufhebung der gesellschaftlichen Arbeitsteilung, die auf Entfremdung beruht. Der Anarchismus hebt die Trennung von Kunst und Leben hervor und fordert ihre Überwindung. Dabei verkörpert die Kunst für den Anarchismus Bildung und die freie Entfaltung der Persönlichkeit. Im Kapitel zur „Kunst im Marxismus-Leninismus“ wird die Russische Revolution nicht genügend berücksichtigt, was sehr schade ist, da die Zeit von 1905 bis 1930 von größter künstlerischer Experimentierfreude und Innovation geprägt war, in der Kunst, Politik und Leben sehr eng beieinander waren. Das eher trockene Kapitel beschränkt sich auf das Widerspiegelungstheorem, das von Lenin, Lukács und anderen vertreten wurde. Trotzki und seiner Sichtweise der künstlerischen Avantgarden wird etwas mehr zugetraut, aber leider wird in diesem Kapitel

Carl Wilhelm Huebner, The Silesian Weavers,Google Art Project

das spannende Verhältnis von künstlerischer Explosion und politischer Theorie nicht aufgegriffen.

Die Kritische Theorie wollte von der Kunst statt einer Widerspiegelung der Realität ihre Negation. Waren die vorherigen Theoretiker*innen noch von einem Fortschrittsparadigma getragen, so reagierte die Kritische Theorie auf den Nationalsozialismus und Stalinismus gleichermaßen. In der Kunst kommen der Zweifel an Fortschritt und Vernunft zum Ausdruck, und eine neue und andere Realität wird im Kunstwerk angedeutet. Wie bei anderen Theorien auch, so entsteht die situationistische Theorie aus einer Verbindung von theoretischen und politischen Entwicklungen. Der Situationismus und allem voran Guy Debords Standardwerk Die Gesellschaft des Spektakels beziehen sich wie *die Kritische Theorie* auf eine gesellschaftliche Totalität. Auch hier wird die gesellschaftliche Arbeitsteilung kritisiert. Den Situationist*innen geht es um die Wiederaneignung von Fähigkeiten und die Sinnschaffung von Situationen: als Praxis jenseits des Nutzenkalküls. So setzt die situationistische Theorie auf die alltägliche Umsetzung künstlerischer Potenziale.

In der feministischen Theorie wird der Kunstbereich als Ort kreativer Entfaltung gesehen, der allerdings bis heute stark patriarchal geprägt ist. Wie bei den Cultural Studies geht es auch um Abwesenheit aufgrund von Ausgrenzung und Anerkennung. Die Trennung von bildender und dekorativer Kunst im 18. Jahrhundert geht mit der Unterscheidung von männlichen und weiblichen Eigenschaften einher. Kunst wird auch als Teil einer historisch patriarchalen Arbeitsteilung begriffen, wie auch als Möglichkeitsfeld auf Selbstbestimmung. Geschlechtspolitisch allerdings unterscheidet es sich in seiner Prägung kaum von anderen gesellschaftlichen Feldern: in allen wurden Frauen politisch und kulturell ausgeschlossen. Allerdings fanden Frauen zur Kunst leichter Zugang als zu anderen Feldern. Kestner begründet dies mit den Salons des 19. Jahrhunderts, aber auch mit der Unterordnung der Kunst im sozialen Raum.

In der Black Liberation Theorie spielte die Musik eine wichtigere Rolle als die Bildende Kunst. Selbstredend geht es auch hier um Ausgrenzung, Abwesenheit und Ausschluss. Die Kunst wurde als kulturelles Erbe und als ermächtigende Ressource betrachtet (W.E.B du Bois). Der diskriminierende Blick, den selbst die Diskriminierten sich selbst gegenüber einnehmen, ist ein zentraler Ausgangspunkt für antikoloniale, de- und postkoloniale Theorie, angefangen mit Frantz Fanon: *Schwarze Haut, Weiße Masken*. Fanon hat vor allem begriffen, dass soziale Ungleichheiten auch über kulturelle Differenzen reproduziert werden. So stellt Kestner die These auf, dass die Hoffnung auf Kunst aufs Engste mit der Aufwertung Schwarzer Erfahrung verknüpft ist.

Unter materialistische Praxistheorie subsumiert Kestner Pierre Bourdieu, Antonio Gramsci, Raymond Williams und Stuart Hall. Leider wird die vor allem osteuropäische und jugoslawische Praxisphilosophie ausgespart. In der von ihm dargestellten Praxistheorie wird die relative Autonomie des Kulturellen mit dem Augenmerk auf Praxis und die Betonung von Beziehungen zum Verständnis sozialer Prozesse betont. Im Zentrum steht, dass kulturelle Ausdrucksformen nicht aus der Produktionsweise abzuleiten sind. Am bekanntesten dürfte das Theorem der kulturellen Hegemonie von Antonio Gramsci sein. Ebenso bedeutend ist die Einführung des Feldbegriffes von Pierre Bourdieu, der damit eine analytische Ebene zwischen Gesellschaft und Individuum einführt. Das Feld wird zur Vermittlung zwischen Struktur und Praxis. So repräsentiert das künstlerische Feld Bourdieu zufolge einen eigenen gesellschaftlichen Bereich mit Produktions- und Rezeptionsregeln. Doch lehnt Bourdieu die Vorstellung einer Autonomie des Kunstwerks selbst ab, autonom ist allein das Feld. Kunstproduktion wie -rezeption sind allein gesellschaftlich zu verorten, eine allgemeine ästhetische Erfahrung wie Kant sie definierte, gibt es nicht. In der Praxistheorie können Kunstwerke den politischen Weg ebnen, ohne selbst dieser Weg zu sein: „Die Bajonette der napoleonischen Armeen fanden bereits den Weg von einem unsichtbaren Heer von Büchern und Broschüren geebnet.“ (190)

Das Kapitel zum Poststrukturalismus holt sehr weit aus, und geht von der Dekonstruktion des Ideologiebegriffs aus. Die Welt und die Subjekte entstehen Foucault zufolge im Diskurs. So geht auch Julia Kristeva davon aus, dass das Subjekt in Form von Sinngebung erst hervorgebracht wird, genau wie das Kunstwerk. Im Poststrukturalismus ist Sprache nicht nur eine Abbildung der Wirklichkeit, sondern diese wird durch Differenzierungen und Kategorisierungen erst hergestellt. Dies bedeutet, dass keine außersprachliche Realität existiert.

Bei Gilles Deleuze geht es immer um Werden und Anders-Werden. In seinem Kunstverständnis spielt Wiederholung als zentrale künstlerische Praxis eine wichtige Rolle. Es geht ihm wie vielen anderen linken Theoretiker*innen darum, „die Kunst ins Leben eindringen zu lassen“ (203). So enthält die Kunst emanzipatorisches Potential, da sie sich gegen Gewohnheiten wendet. Der Poststrukturalismus denkt die künstlerischen Produktionsprozesse, seine Regeln und Institutionen immer mit. Wie bei der Kritischen Theorie ist der Ausgangspunkt der Deleuze‘schen Philosophie, dass Befreiung auch

nicht stattfinden kann, dass Menschen wider ihre Interessen handeln. So ist ihm zufolge auch ein Anbiedern der Kunst an das Bestehende und kein Streben nach dem Werdenden nicht auszuschließen. Vertreter*innen des Poststrukturalismus führen Marx' Ansatz der Ent-Essenzialisierung fort, sie entwickeln einen vom Dogma und Staatssozialismus befreiten Marxismus.

Der Postoperaismus, dessen bekanntester Vertreter sicher Antonio Negri darstellt, integrierte poststrukturalistische Ansätze, wie die Subjektivierung und die Biopolitik in seine marxistischen Analysen. Wie jede Arbeit wird Kunst im Postoperaismus als kollektive Arbeit beschrieben. So ist die Kunst eine zentrale Wegbereiterin der Transformation der Arbeit. Innerhalb der immateriellen Arbeit ist für den Postoperaismus die künstlerische Praxis ein Vorbild und Modell. Der autonome Theoretiker Sergio Bologna hatte vor vielen Jahren auf einer Veranstaltung des Büros für Kunst im öffentlichen Raum im Hamburger Bahnhof ausgeführt, dass die Künstler*innen-Existenz mit ihrem flexiblen, mobilen Lebensmodell, das Arbeit und Freizeit vereinen muss, von der Randexistenz zum Rollenmodell geworden ist. Die postoperaistische Theorie verknüpft Subjektivität und Arbeit als umkämpfte Prozesse, denn gesellschaftliche Verhältnisse werden ständig im Kampf um und gegen die Arbeit neu konstituiert. Diese Prozesse beinhalten auch soziale Bewegungen wie zum Beispiel *Occupy Wall Street* und andere Schnittstellen zwischen sozialen Bewegungen und Kunst.

Eines der interessantesten Kapitel ist das über Kunst in der post- und dekolonialistischen Theorie. Was auch daran liegen mag, dass Kunst und ihre Auswirkungen im Zentrum der postkolonialen Theorie stehen. Theoretiker*innen wie Spivak, Bhabha, Gilroy und andere wenden sich auch gegen die Repräsentation von Differenz als Widerspiegelung vorgegebener ethnischer und kultureller Merkmale. Es geht dabei um die Überwindung feststehender und festsetzender Identitäten. Interessant ist auch die feine Differenzierung zwischen dem postkolonialen Diskurs (der vor allem um den britischen und französischen Kolonialismus und seine Folgen kreist) und den dekolonialistischen Ansätzen, die Lateinamerika im Blick haben. Es geht fast immer um eine Kritik des europäischen Humanismus und der Aufklärung durch den Nachweis der kolonialen Kehrseite. Im künstlerischen Feld bedeutet das die Verhinderung und Ausgrenzung all dessen, was nicht dem westlichen Kunstverständnis entsprach. Kunst kann nicht nur auf die Unterdrückung und Negation des Kolonialismus hinweisen, sondern sie auch durchbrechen. Damit ist sie selbst dekolonialisierend. Die Konsequenz aus dem kolonialen Muster ist zweigleisig: die Betonung des Hybriden und des Anderen: „eine Bejahung des Anderen als *anderer*, nicht als *gleicher*" (255). So kann die Kunst beim Durchkreuzen von zugeschriebenen Identitäten behilflich sein.

Wie der Autor im Schlusskapitel feststellt, ist „die Auseinandersetzung mit Kunst innerhalb linker Theorie unüberschaubar, weitreichend, vielfältig, kontrovers und kaum auf den Punkt zu bringen." (261) Der Eindruck stellt sich auch beim Lesen ein, gleichwohl hat sich die Zusammenstellung gelohnt und enthält viele Hinweise zur Vertiefung. Bisweilen mangelt es ein wenig an Struktur und viele Theoretiker*innen und Ansätze tauchen in mehreren Kapiteln auf. Am Ende fasst Kestner folgende Gemeinsamkeiten der linken Theorie in Bezug auf Kunst zusammen:

- Die Wahrnehmung der Besonderheit von Kunstproduktion und Rezeption.
- Die relative Freiheit innerhalb der Kunstproduktion und Rezeption, die andere gesellschaftliche Bereiche nicht bieten.
- Die Figur der Künstler*in als Modell, das von kapitalistischen Zwängen befreit arbeiten kann, hat sich im Laufe des späten 20. Jahrhunderts verwandelt und fast in sein Gegenteil verkehrt.
- Kunst wird als Privileg begriffen, für das es Voraussetzungen bedarf.
- Alle linken theoretischen Entwürfe sind sich einig, dass sich mit der kapitalistischen Arbeitsteilung ein eigenständiger Bereich herausgebildet hat, in dem Kunst stattfindet.
- Der Stellenwert der Kunst für gesellschaftliche Transformation wie auch Reproduktion wird hoch angesetzt.

Auch wenn es durchgehend kein reines Lesevergnügen ist, lohnt sich die Lektüre um die Vielfalt und auch die Gemeinsamkeiten einer linken Reflexion auf Bildende Kunst einordnen zu können. *Die Linke und die Kunst. Ein Überblick* dient auch als Nachschlagewerk zum Thema.

Elfriede Müller

Jens Kestner: Die Linke und die Kunst. Ein Überblick. Münster 2019. 18 Euro

LEBEN 2020 – EIN RADIKALER PROTOTYP?

Susanne Bosch, What do we want to amplify? 2020

Mich beeindruckt immens, dass viele Texte mit dem Beginn der Covid-19-Pandemie mit einem Versuch beginnen, zu beschreiben, wo wir uns gerade befinden. Oft sind es Gegensätze, die den Rahmen abstecken sollen: Zwischen Zeitgeschenk und Panikattacke, zwischen kollektivem Ausnahmezustand und individuellem Drang nach einer Normalisierung,... um nur zwei Beispiele zu nennen.

Ich frage mich, ob März 2020 möglicherweise der Beginn einer neuen Zeitrechnung werden kann. Als eine Zeitenwende wurde es bereits beschrieben, u. a. mit der Vermutung, dass dies das Ende der neoliberalen Wirtschaftsepoche sei: „Es gibt historische Momente, in denen die Zukunft ihre Richtung ändert. Wir nennen sie Bifurkationen. ... Diese Zeiten sind jetzt." Zu bemerken ist die Zeitenwende am Grad der Ungewissheit im Jetzt und für die Zukunft, die bisher in den westlichen Welten paradoxerweise relativ ‚sicher' schien (trotz der Widersprüchlichkeit von Zeit vor uns, die nicht sicher planbar sein kann, und trotz anhaltender Warnung und Mahnung vor den deutlich erlebbaren Grenzen des wirtschaftsbedingten Umgangs mit dem Planeten). Nun ändert sich momentan von Woche zu Woche vieles. Nicht nur sind Routinen außer Kraft gesetzt und langjährige Konflikte explodieren gerade, auch befindet sich nun grundsätzlicher gesellschaftlicher Wandel im Fokus. Was ist in dieser Situation die Qualität und Rolle von Kunst, welche Methoden, Prozesse und Umgangsweisen wendet sie an?

EIN ANDERES ZUKUNFTSWISSEN ERZEUGEN

Künstler*innen und überhaupt Kulturschaffende sind Expert*innen der Improvisation und Flexibilität, sogar Resilienz, im Umgang mit Unplanbarem und mitunter Unfinanziertem, wenn es um eine leidenschaftliche Idee und deren Umsetzung geht. Was uns Künstler*innen in der aktuellen Pandemie auszeichnet, sind unsere Erfahrungen, unser Wissen und damit unsere relative Gelassenheit im Umgang mit unvorhersehbaren Situationen, denn wir sind in diesen Nebelräumen zuhause, wo sich das Neue immer aus dem Suspendieren von Routinen zeigt, entwickelt, manifestiert... Wir wissen aus Erfahrung und geschulter Wahrnehmung, wie diese Prozesse funktionieren, wie wir sie nutzen können und in ihnen lebendig bleiben.

Ich spreche an dieser Stelle als Künstlerin, die orts- und situationsspezifisch arbeitet und grundsätzlich in ihrer künstlerischen Sprache darauf reagiert, was sich in den Prozessen zeigt. Der Prozess ist dabei als Teil der Arbeit ebenso relevant wie das – wie auch immer geartete – Resultat.

Ich beschäftige mich seit langer Zeit mit systemischer Transformation und treffe auf viele andere Professionen, die sich ebenfalls damit auseinandersetzen: Systemtheoretiker*innen, Hirnforscher*innen, Pädagog*innen, Nachhaltigkeitssoziolog*innen, Friedens- und Konfliktforscher*innen, Philosoph*innen sowie Wirtschaftsexpert*innen, um nur einige zu nennen. Ferner sind da die vermittelnden Persönlichkeiten, die als Art of Hosting-Moderator*innen/Facilitators, als Mentor*innen, Coaches und Consultants daran mitwirken, Systeme und Institutionen zusammen mit denen, die darin agieren, in neue Strukturen zu überführen.

Netzdenken oder auch chaordisches, systemtheoretisches Verstehen erkennt sich im ständigen Wandel befindende, organische Prozesse sowie die gegenseitige Abhängigkeit und Bedingtheit an. Sie begrüßt diese sogar und ist intentional ausgerichtet auf friedliche Koexistenz aller Lebewesen (nicht nur Menschen). Aus diesem Grund räsoniert für mich der Begriff Schnittstellen- oder Schnittflächen-Akteur*in viel mehr als der Begriff „Künstler*in", der historisch mit der Idee einer singulären, allenthalben repräsentativen Stimme besetzt ist.

EIN RADIKALER PROTOTYP

Für eine sinnhafte Zukunftsgestaltung richten die Geisteswissenschaften im Moment ihren Blick auf Künstler*innen: „Künstlerinnen und Künstler seien Lehrbeispiele dafür, wieder ‚Lust an der Verunsicherung' (Christa Wolf) zu entwickeln, so Professor Selke, dessen Forschungsschwerpunkt der gesellschaftliche Wandel ist. Denn diese würden diese Lust

A Short Declaration of Self-Care, Mai 2020, gestaltet von Susanne Bosch, Inhalt von 15 Personen, CC, 2020

seit jeher leben. Zwar zeigt Selke Verständnis für den Wunsch vieler, an Altbewährtem festzuhalten. „Insgesamt bringt das eine Gesellschaft aber nicht weiter, solange das Ziel besteht, dass man das Gemeinwohl fördern oder neu erfinden möchte." Eine totale Sicherheit gebe es einfach nicht. Es gehe um die Gestaltung einer sinnhaften Zukunft, und dafür brauche es ein anderes Denken. "Wir könnten ein Land mit Utopien werden", sagt Selke – und erinnert an die Zeit vor Corona, „in der die Fridays-for-Future-Bewegung bereits an der gesellschaftlichen Umgestaltung arbeitete."

Die bildende Kunst thematisiert Utopien seit Jahrtausenden. Die „Soziale Plastik" nach Joseph Beuys besagt, jeder Mensch könne durch kreatives Handeln zum Wohl der Gemeinschaft beitragen und dadurch „plastizierend" auf die Gesellschaft einwirken. Künstlerische Prozesse müssten sich aktiv und integrierend in die Gesellschaft einbringen, soll es um ein kreatives Gestalten von Gesellschaft gehen. Für mich ist die gesellschaftliche Antwort auf die Pandemie ein Kunstwerk im Beuys'schen Sinne, das sich auf herausfordernde und radikale Art mit der Gestaltung einer zukunftsfähigen Lebensweise auseinandersetzt. Menschen finden ihre Lebensbedingungen nicht vor, sondern stellen sie bewusst her.

„Jede Kultur hat Verfahren zur Isolation, zum Fasten, zum Brechen des Rhythmus von Essen, sexueller Aktivität und Produktion erfunden. Diese Zäsuren dienen als Techniken zur Veränderung der Subjektivität und zur Aktivierung eines Prozesses, der Wahrnehmung und Gefühl stört und letztendlich eine Transformation, eine neue Art des Werdens, erzeugen kann. Bestimmte Sprachen indigener Schamanen nennen diesen Prozess 'die Welt aufhalten'. Und genau das geschah während der Covid-19-Krise. Der kapitalistische Modus hörte kurz auf. […] Wir könnten sagen (basierend auf der Analyse der Tupi-Rituale und schamanischen Praktiken des brasilianischen Anthropologen Eduardo Viveiros de Castro), dass sie [die Transformationsprozesse] normalerweise mindestens drei Stufen umfassen. Im ersten Fall wird das Subjekt mit seiner Sterblichkeit konfrontiert; im zweiten sehen sie ihre Position in der Kette und nehmen die energetischen Verbindungen wahr, die alle Lebewesen vereinen; im Endstadium modifizieren sie radikal ihr Begehren, welches es ihnen vielleicht ermöglicht, sich zu verwandeln und jemand anderes zu werden."

Paul B. Preciado formulierte in seinem Artikel „On the Verge" (Am Rande) die für mich erlebbare Qualität dessen, was ich seit März 2020 als radikal im Sinne von Kontakt mit den Wurzeln (Radix), also als wesentlich erlebe. Ich möchte zwei der drei benannten Aspekte (Erleben von gegenseitiger Angewiesenheit sowie Herstellen neuer Werte und Zusammenhänge nach Routineunterbrechung) an drei Beispielen von Prototypen aktueller Wissensaneignungen erläutern. Als Prototyp bezeichne ich Methoden, die ich erforschend ausprobiere und auch wieder verwerfen kann.

Das erhöhte Sterblichkeitsbewusstsein markiert den Beginn meiner Pandemie-Zeit, in meiner Atelierwohnung stehend und realisierend, dass ich hiermit für eine unbestimmte Zeit den Raum verlasse und in meine Infektionsgemeinschaft ziehe. Was nehme ich mit und falls ich diesen Ort nie mehr wiedersehe, was brauche ich davon noch? löste in mir ein bisher unbekanntes Gefühl von Endlichkeit aus.

PROTOTYP 1: EINE KURZE ERKLÄRUNG DER SELBSTPFLEGE / A SHORT DECLARATION OF SELF-CARE

Wie kann ich für mich selbst sorgen, wenn ich mich Mediennachrichten aussetze?

Die Arbeit ‚A short declaration of self-care' wurde von Heart of Glass in St.Helens/UK im Rahmen der ‚Home Work' in Auftrag gegeben. Das Home Work-Programm lud 51 Künstler*innen ein, ein kurzes Kunstwerk zum Thema „Ecology of Care" in einem beliebigen Format zu realisieren, welches von zu Hause aus erstellt und geteilt werden kann. Die produzierten Arbeiten wurden zu einem „Kompendium der Fürsorge" zusammengefasst.

Susanne Bosch: Alle zählen, Zeitungpapier/Cut-Out, März 2020

"Eine kurze Erklärung zur Selbstpflege" enthält 17 praktische Empfehlungen, die auf die Frage „Wie kann ich für mich selbst sorgen, wenn ich mich Mediennachrichten aussetze?" antworten.

Ist Bad-News-Entertainment die einzige Art, um darüber informiert zu sein, was in der Welt vor sich geht? Alle möchten in Situationen wie einer Pandemie etwas über die anderen wissen, das beweisen die Einschaltquoten. Alle möchten, dass Informationen einander näher zusammenbringen. Keine*r plant, durch Nachrichtenkonsum emotional und physisch traumatisiert zu werden. Alle möchten ihre Unwissenheit überwinden, sich in Mitgefühl mit anderen verbinden und an ko-intelligenten Lösungen für Probleme teilhaben.

Insgesamt 15 Teilnehmer*innen trafen sich jeweils dreimal auf einer Videoplattform. Zunächst schauten wir uns gemeinsam BBC Nachrichtenclips an. Wir beobachteten die Auswirkungen der Nachrichten auf unseren Körper. Ferner beobachteten wir, welche verbal- und Körpersprache verwendet wurde. In unserem zweiten Treffen führten wir einen Dialogkreis nach David Bohm zu der Frage durch, wann wir bemerken, dass wir uns um uns selbst kümmern, wenn wir uns gleichzeitig anderen zuwenden? Ich sammelte die Beobachtungen und geteilten Gedanken der zwei Treffen und übersetzte sie visuell. In einer dritten Sitzung entschieden wir gemeinsam, welche ästhetische Form unsere Ergebnisse annehmen sollten, um sie einem breiteren Publikum zugänglich zu machen. Die Wahl fiel auf einen Animationsfilm. Die 15 Ko-Produzent*innen waren Vance Wing-sze Lau, Ally Law, Lim Paik Yin, Cheryl Hoffmann, Pierre Golbach, Pia Lanzinger, Kathrin Wildner, Angela Dressler, Niamh DeLoughry, Kevin Flanagan, Michelle Browne, Aine Ryan, Vivien Leung, Mónica Núñez Laiseca und ich.

Tag 10, Etappe bis zum Gardasee, Juni 2020, Foto: Susanne Bosch

PROTOTYP 2: SELBSTVERSUCH: EIGENE ROUTINEN SUSPENDIEREN

Im Juni 2020 begab ich mich für das Praxis Stipendium der Villa Massimo für 15 Tage mit dem Fahrrad auf den Weg von Berlin nach Rom.

Meine Routine-Unterbrechungs-Erfahrungen seit März 2020 hatten mir gezeigt, dass ich neue Dinge ausprobieren und erleben durfte, die mir sehr viel wert waren und von denen ich einige gerne als neuen Alltag etablieren wollte. So empfand ich meine Immobilität seit März als ungemein erweiternd und befreiend. Wenn es um mehr Präsenz und Aufmerksamkeit für Raum, Mensch und mich im Raum mit Menschen geht und sich das nur durch langsamer sein herstellen lässt, dann kamen zwei Formen der Fortbewegung zu dem Stipendienort in Frage: Laufen oder Radfahren. Radfahren anstatt im ICE von A nach B zu rasen erlaubte mir, die Qualität in diesem geografischen Raum mitzuerleben und aufzugreifen. Ich war neugierig zu erfahren, was sich auf der Nord-Süd-Achse zwischen Berlin und Rom seit dem Februar 2020 verändert hatte.

Das Radfahren durch den Raum, das langsamere Bewegen, das Aufbringen der eigenen Energie zum Fortkommen, mich einem unbekannten Prozess und dessen Bewältigung auszusetzen, haben mich als performativer Akt mental eingestimmt; weg von meinem individuellen Betrachten hin zu einer erweiterten Wahrnehmung dieser globalen Transitphase.

„Durchreisen" als performativer Akt war per se erkenntnisreich. Meine funktionale Kleidung identifizierte mich klar leuchtend als Reisende und machte mich nicht nur sichtbar, sondern gleichzeitig als Individuum unsichtbar. Ab Italien wurde ich von anderen Radreisenden als Dazugehörige erkannt und gegrüßt – eine ganz neue Zugehörigkeit bei gleichzeitigem Verlust der Individualität.

Meine Routinen körperlicher Natur zu verändern, war unerwartet einfach. Größer war die mentale Herausforderung: Ganz in alter Routine hatte ich ein Multi-Tasking geplant: Ich wollte die Zeit auf dem Rad für Bildung in Form von Podcasts nutzen und mich so ins Thema und Land einstimmen. Der meditative Akt von stundenlanger, gleichbleibender Bewegung erzeugte in mir eine unaufgeregte Präsenz. Ich hatte so gut wie überhaupt keinen Impuls etwas anderes wahrzunehmen als das, was in dem Moment passierte.

Diese kontextspezifische Kunst eröffnete eine individuell sowie sozial verkörperte Erfahrung. Sie wird nur dann existent, wenn sie (zeitlich begrenzt) und körperlich anwesend „getan" wird. Die Art der Erkenntnis und des Wissens, das aus dem Tun kommt, unterscheidet sich wesentlich von einem intellektuellen Begreifen der Dinge. Sensitive, sinnliche, räumliche Wahrnehmung von Situationen sind eigene, komplexe Sprachen, die zu einem neuen Begreifen von Welt führen.

PROTOTYP 3: SOLIDARITY CRUNCHZONE

Es lässt sich erahnen, dass im kommenden Lebensabschnitt an den meisten Orten der westlichen Welt die gewohnte, klare, gesicherte und vor allem selbständige Existenz nicht mehr selbstverständlich sein wird. Wo überall die monetären Mittel fehlen, wird das Prinzip der Solidarität, der bewussten gegenseitigen Angewiesenheit, eine neue Bedeutung erhalten. Welche Solidaritätsformen sind in einer solchen, neuen Realität spezifisch möglich und erweitern die Lebensperspektive? Welche Expertisen müssen zusammen kommen und einen Lebensplan aushecken? Das wird nicht ohne Knirschen gehen, Widerstand, Konflikte und Reibung sind fruchtbarer Teil eines Miteinanders. Momentan entwickle ich einen Aushandlungsprozess als Kunstformat, der einerseits in der Poesie verhaftet ist und andererseits weiterführendes Verhandlungspotential bietet. Die Prototypen dazu starten ab September 2020.

Susanne Bosch
Künstlerin

ÜBER 350 MENSCHEN VERLIEREN IHR AUGENLICHT

Santiago, Chile – 18. Oktober 2019: Es klingt bizarr, dass eine Revolution ausbricht, weil die U-Bahn in Santiago ihre Ticketpreise um 30 Pesos – umgerechnet 3 Cent – erhöht. Metrostationen und Busse brennen, Ticketschalter werden attackiert, Bürger*innen errichten Straßensperren, Präsident Piñera verhängt den Ausnahmezustand, fast 10.000 Polizisten und Soldaten werden mobilisiert. In den folgenden Wochen schließen sich Millionen Chilen*innen zusammen und protestieren überwiegend friedlich, während die Polizei mit Wasserwerfern, Tränengas und Gummigeschossen attackiert. Amnesty International berichtet kontinuierlich über unnötige und exzessive Gewaltanwendung, Folter, sexualisierte Folter und Misshandlungen durch die nationale Polizei, die Carabineros. Die Unverhältnismäßigkeit der Gewalt durch Polizei und Militär begründet die Wut der breiten Bevölkerung gegenüber den Sicherheitskräften. Seit dem Ausbruch der Unruhen haben über 350 Menschen ein Auge oder beide Augen durch Polizeigewalt verloren, 31 Menschen sind gestorben. Beim Anblick der Polizei fühlen sich viele unsicher.

ES SIND NICHT 30 PESOS, ES SIND 30 JAHRE

Bei der Revolution geht es um deutlich mehr als vier Cent Fahrpreiserhöhung. Es geht um grundlegende Missstände in Südamerikas vermeintlich sicherstem Staat: ein privatisiertes Gesundheitssystem, privatisierte Bildung, privatisiertes Wasser, Ausverkauf von Rohstoffen, Altersarmut, Hungerlöhne und soziale Ungleichheit. Immer wieder gab es Unruhen, doch alles in allem war es nach dem Ende der Diktatur im Jahr 1989 vermeintlich friedlich in Chile. Heute liest man an den Häuserwänden der Hauptstadt: „Es sind nicht 30 Pesos, es sind 30 Jahre“. Damit ist die lange schwelende Unzufriedenheit gemeint über das Versprechen von Demokratie und sozialer Absicherung, das sich nie bewahrheitet hat.

Der Forderung der Demonstrant*innen nach einem Referendum zur Verfassungsänderung wurde letztlich zugestimmt – ein erster Erfolg für die Bewegung.

DER ÖFFENTLICHE RAUM ALS AUSTRAGUNGSORT EINES KONFLIKTS

In den letzten Monaten hat sich die Bevölkerung Chiles in Befürworter*innen und Gegner*innen der Regierung gespalten, wobei die Zahl der Regierungsgegner*innen deutlich überwiegt. Es ist ein Graben entstanden, der sich im öffentlichen Raum manifestiert. Das Erlebnis, sich in diesen Tagen und Wochen durch Santiago zu bewegen, ist eindrücklich. Täglich werden Häuserwände mit Graffiti besprüht, Poster und Collagen werden an die Wände aus Metall geklebt, die eilig vor den prunkvollen Glasfassaden von Banken und Universitäten installiert wurden. Es sind urbane Codes der Meinungsäußerung entstanden. Immer wiederkehrende Motive sind Augen, die an die Polizeigewalt erinnern, die Worte „Sipo, apruebo!“ („Ja, ich stimme zu“, was sich auf die Verfassungsänderung bezieht), „A.C.A.B.“ oder „1312“ (kurz für „All Cops are Bastards“), Portraits der Todesopfer. Aber auch Poesie und improvisierte Skulpturen finden sich überall in der Stadt. Die Menschen machen ihrer Verzweiflung Luft, beschimpfen mit den ihnen zur Verfügung stehenden Mitteln den Präsidenten und die Polizei, prangern Missstände an und kämpfen durch subversive Äußerungsformen für ihre Rechte.

FARBE IST MACHT: EIN KAMPF ZWISCHEN SPRAYDOSE UND FARBEIMER

Die Spaltung innerhalb der Bevölkerung wird deutlich, wenn man die Graffiti, Collagen, Poster und Wandgemälde einige Tage lang beobachtet. Dann kann man sehen, wie die Poster abgerissen und die Graffiti übermalt werden – von denen, die hinter der Regierung stehen. Manchmal werden die Parolen an den Wänden einfach durchgestrichen, manchmal wird die gesamte Fassade auf Erdgeschosshöhe gestrichen, manchmal wird mit einem gerade zur Verfügung stehenden Farbton das übertüncht, was den Übermaler am meisten stört. Noch bevor die Farbe getrocknet ist, sind schon wieder neue Tags auf den Wänden zu sehen. Dieser Kampf geht unermüdlich weiter. So ist ein Sediment der Revolution entstanden, das sich flächendeckend über Monumente und Häuserwände legt.

Das Reiterstandbild auf der Plaza Digdnidad während einer Freitagsdemonstration Anfang März 2020

REVOLUTION IN CHILE

Wie ein Land seinen öffentlichen Raum zurückerobert und was wir daraus lernen können

Die linke Abbildung zeigt eine Kollage auf einer Häuserwand am 25.02.2020, auf der rechten Abbildung einige Tage später wurde die Collage hastig übermalt. Das Motiv prangert die Situation der indigenen Bevölkerung an.

ÖFFENTLICHER RAUM IST NICHT SELBSTVERSTÄNDLICH

Hauptschauplatz der Revolution ist die Plaza Italia, seit den Protesten im Volksmund nur noch Plaza Dignidad genannt. Bis vor wenigen Monaten thronte hier, vom grünsten Rasen des Landes und prächtigen Blumenrabatten gesäumt, ein Reiterstandbild des Generals Manuel Baquedano auf einem schneeweißen Sockel. Heute ist das Monument Symbol der Zurückeroberung des öffentlichen Raumes durch die Bevölkerung. Weit und breit gibt es keinen Grashalm mehr, das Standbild mitsamt Sockel ist nicht wiederzuerkennen. Man sieht heute Menschen in Zelten lagern, in unmittelbarer Nähe des einstmals so penibel gepflegten Platzes in der Mitte eines Verkehrskreisels. Täglich kommen neue, einfallsreiche, durchdachte, hitzige Kommentare verschiedenster Form auf dem Monument hinzu. Jeden Freitag treffen sich hier Tausende zu friedlichen Demonstrationen, vom Reiterstandbild werden Fahnen geschwungen und Parolen gebrüllt. Es werden Performances und Theaterstücke aufgeführt, es wird getanzt und Musik gemacht. Auf den Demonstrationen bieten sich Fremde mit Bikarbonat versetztes Wasser an, das sie sich gegenseitig ins Gesicht sprühen, um die Reaktion auf das Tränengas abzuschwächen. Die Ampeln in dieser Zone sind zerstört, stattdessen regeln Menschen den Verkehr und werden von dankbaren Autofahrer*innen mit Kleingeld belohnt. Wöchentlich finden vor dem Museum für Zeitgenössische Kunst unter freiem Himmel politische Kolloquien statt. Es herrscht ein neues Bewusstsein und eine Solidarität unter denen, die das Land ändern wollen.

Und es entsteht gerade ein neues Bewusstsein für den öffentlichen Raum und für die Bedeutung der Kunst in diesem Raum. Die Menschen eignen sich die öffentliche Kunst an. Keine Skulptur fristet mehr ungesehen oder undiskutiert ihr Dasein. Die symbolische Bedeutung eines Kunstwerks im öffentlichen Raum ist zu wichtig. Es wird diskutiert, was eine Arbeit repräsentiert, welche Ideologie sie verkörpert. Die sozialen Medien sind dabei ein unerlässliches Tool, für Austausch und Meinungsäußerung. Nachrichten zirkulieren rasend schnell und ebenso schnell ändern sich die Inhalte an den Wänden der Stadt und die Schichten auf den Monumenten.

IMPROVISIERT UND TEMPORÄR: KUNST IN ZEITEN EINER REVOLUTION

Auf der Plaza Dignidad wurden von indigenen Künstler*innen spontan Holzskulpturen aufgestellt, die Unterdrückung und Polizeigewalt thematisieren. Einige hundert Meter weiter wurde eine bislang kaum beachtete Büste mit einem Lamakopf aus Schaum und Gips überformt. Und wieder einige hundert Meter weiter auf einer Grünfläche steht plötzlich eine circa drei Meter hohe improvisierte Blechskulptur des Negro Matapacos (dt. „schwarzer Bullenkiller“). Die Figur portraitiert einen Hund, der zum Symbol der Studentenbewegung von 2011

Über Nacht erscheint eine Skulptur des „Negro Matapacos“ auf einer Grünfläche in der Innenstadt Santiagos.

Früher thronte das Reiterstandbild auf der Plaza Dignidad auf einem schneeweißen Sockel – heute ist es Symbol der Aneignung des öffentlichen Raums durch die Bevölkerung.

Eine bestehende Skulptur an der Plaza Dignidad wird kurzerhand mit einem Lamakopf überformt.

in Chile geworden war und der nun als Zeichen des Protests wieder aufgegriffen wird. Die neuen Formen der Meinungsäußerung geben voraussetzungsfrei allen die Möglichkeit, sich einzubringen. Das ist in einem Land mit einer äußerst elitär geprägten Kunstwelt keineswegs selbstverständlich. Die Geschwindigkeit, mit der sich die Inhalte an den Wänden, auf Monumenten und auf den Plätzen ändern, ist rasant. Diese Kommentare gestalten den öffentlichen Diskurs mit, zeigen an, welche Themen gerade Priorität haben. Wer sich einbringt und selbst zur visuellen Debatte im Straßenland beiträgt, weiß, dass der eigene Beitrag in wenigen Tagen überlagert sein wird von aktuelleren Kommentaren.

DAS CORONA-VIRUS SPIELT DER REGIERUNG IN DIE HÄNDE

In Chile wurde rasch nach dem Auftreten der ersten Virus-Infizierungen im März 2020 der Ausnahmezustand verhängt. Die Menschen sind angehalten, ihre Wohnungen nicht zu verlassen und die wöchentlichen Versammlungen auf der Plaza Dignidad bleiben aus. Es ist betrüblich, wenngleich nicht überraschend, dass die Regierung diese Situation nutzt, um das umkämpfte Reiterstandbild zu reinigen und den gesamten Platz mit Zäunen abzuriegeln. Das Ausradieren der Zeugnisse einer kraftvollen Bürgerbewegung als oberste Priorität während einer globalen Pandemie spricht Bände. Es geht mehr als um einen Platz im Zentrum der Hauptstadt. Es geht um die symbolische Bedeutung. Henri Lefebvre beschreibt in „Das Recht auf Stadt“ (1968), als gerade die Studentenbewegungen in Paris toben: „Die Stadt hat eine symbolische Dimension; die Monumente, aber auch die Leerflächen, Plätze und Prachtstraßen, symbolisieren den Kosmos, die Welt, die Gesellschaft oder einfach den Staat.“ Ein Staat, der seine eigenen Bürger*innen foltert, verletzt und tötet und der alles daran setzt, die Zeugnisse der Bestrebungen nach besseren Lebensbedingungen auszulöschen, ist von Angst getrieben. Sicher wird die Zeit der Ausgangsbeschränkungen in Chile dazu genutzt werden, die Straßen, Plätze und Wände zu reinigen, in ihren Urzustand zu bringen. Doch dieser Zustand wird sich nicht herstellen lassen, die Menschen werden wieder zusammenkommen. Ein neuer Anstrich macht nichts von dem ungeschehen, was sich in den letzten Monaten abgespielt hat. Er macht Dinge unsichtbar, doch die Gedichte und Gedanken existieren weiter. Sie existieren unter der Farbschicht, die alles zu ersticken sucht, und sie existieren in der Erinnerung der Menschen. So einfach wird es für die Regierung nicht sein, die Revolution zu ersticken – die Menschen sind aufgewacht. Leidenschaftlich, wütend, aufgebracht und hoffnungsvoll werden sie weiterkämpfen und dafür den öffentlichen Raum benötigen.

Graffiti „Sipo, Apruebo“ (Ja, ich stimme zu) auf einer Häuserwand in Santiago: durchgestrichen, übermalt und wieder neu gesprayt.

WAS KÖNNEN WIR AUS CHILE LERNEN?

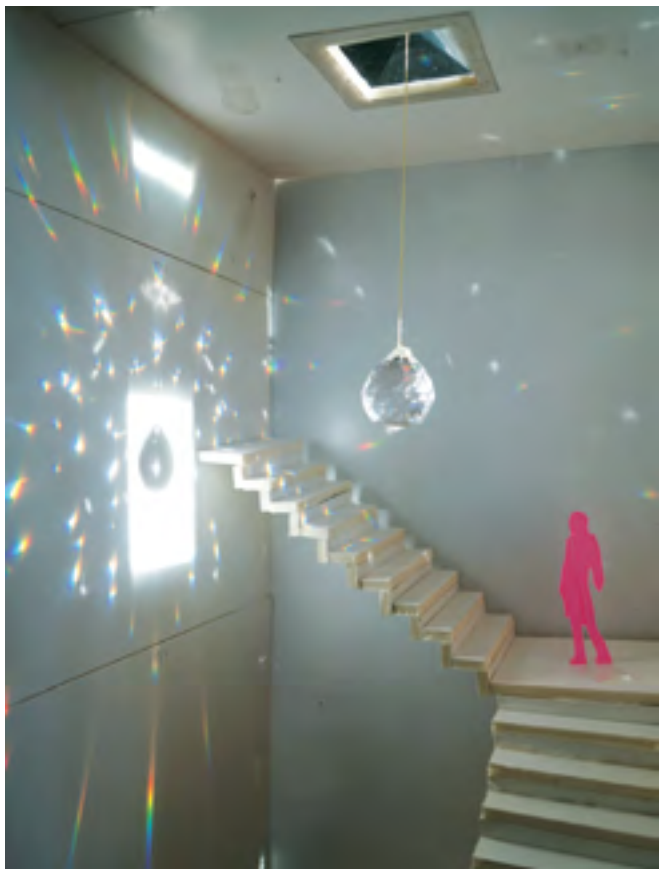
Ob es sich bei den improvisierten Interventionen, bei der tobenden Flut von Symbolen und kreativem Ausdruck um Kunst handelt oder nicht, sei einmal dahingestellt. Das ist auch nebensächlich. Denn es sind Zeugnisse einer vielstimmigen Debatte, die visuell in den Straßen geführt wird. Das Beispiel Chiles erinnert uns an die elementare Bedeutung des öffentlichen Raums für eine Gesellschaft. Es erinnert uns daran, dass Versammlungsfreiheit und freie Meinungsäußerung hart erkämpfte Errungenschaften sind. Und es zwingt uns die Frage auf, welche Funktion Kunst im öffentlichen Raum haben kann und haben soll? Heute, im Jahr 2020. Das Beispiel Chiles kann uns beflügeln, mehr Mut zu beweisen, nicht selbstverständlich auf den ausgetretenen Pfaden abgesicherter Kunstpraxis weiterzugehen. Es kann uns anregen, über Zeitlichkeit, Haltbarkeitsdauer und Medien von Kunst nachzudenken. Und es zeigt, welches enorme Potenzial und welche Verantwortung Kunst im öffentlichen Raum haben kann. Kann Kunst im öffentlichen Raum etwas zu aktuellen Fragestellungen beisteuern? Kann sie sich agil am Zeitgeschehen beteiligen?

Lasst uns mehr Gedanken darauf verwenden, was Kunst bewirken kann. Und lasst uns mutiger sein, lasst uns mehr wagen. Erinnern wir uns daran, dass es keineswegs selbstverständlich ist, dass wir uns diese Fragen stellen können.

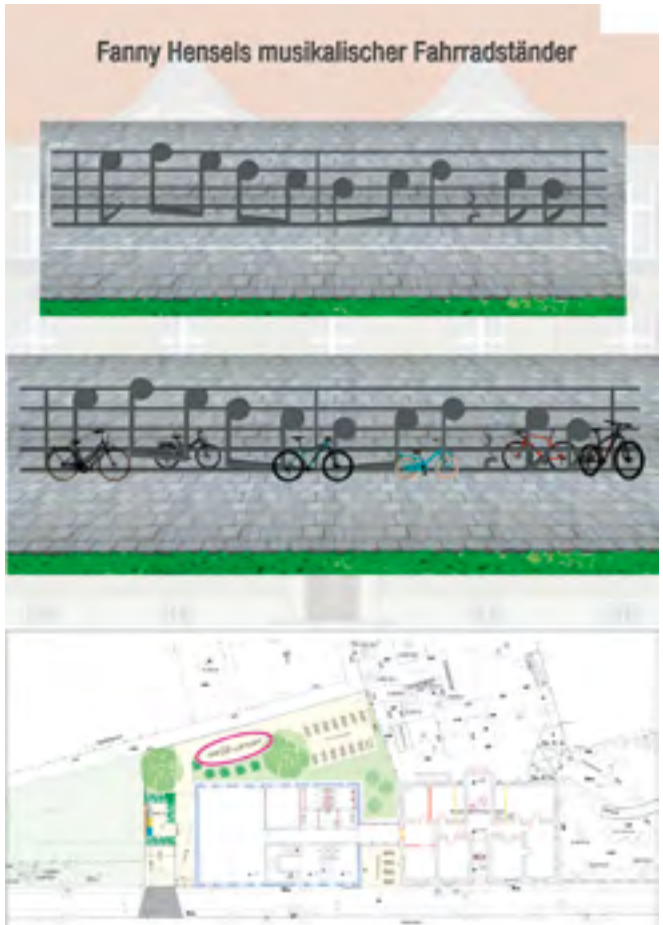
Martin Binder
Künstler

Fotos: Martin Binder

Hester Oerlemans, Mit den Ohren zeichnen



Anne Duk Hee Jordan, o.T.



Miguel Rothschild, Fanny Hensels musikalischer Fahrradständer

Esther Ernst, Zeichnung für drei Pausen, eingelegt

ZEICHNUNG FÜR DREI PAUSEN, EINGELEGT

Erweiterung der Musikschule Fanny Hensel/Ruheplatzstraße

Die Musikschule Fanny Hensel ist eine staatliche Bildungs- und Kultureinrichtung in Berlin-Mitte. Sie entstand 2001 durch die Zusammenlegung der drei bezirklichen Musikschulen der ehemaligen Stadtbezirke Wedding, Tiergarten und Mitte in einem Gebäude, das 1910-1911 von Stadtbaurat Ludwig Hoffmann errichtet wurde und in die Denkmalliste Berlin eingetragen ist. Aufgrund des wachsenden Interesses am Angebot der Musikschule Fanny Hensel steigt die Zahl der Schüler*innen stetig, wodurch der Bedarf an zusätzlichen Räumen immer größer wird. Durch die Neustrukturierung des Grundrisses im Bestandsgebäude, einem dreigeschossigen unterkellerten Bau aus massiven Vollziegeln, sowie durch den Neubau eines Erweiterungsgebäudes in der Zweigstelle Wedding in der Ruheplatzstraße soll der zunehmenden Nachfrage entgegengekommen werden.

Im Zusammenhang mit der Baumaßnahme „Sanierung und Erweiterung der Fanny-Hensel-Musikschule“ lobte das Bezirksamt Mitte von Berlin einen nicht-offenen, einphasigen Kunstwettbewerb aus. Ziel dieses Wettbewerbs war eine eigenständige und speziell für diesen Gebäudekomplex entwickelte Kunst am Bau. Der dafür vorgesehene Kostenrahmen betrug 19.000 Euro inklusive Künstler*innenhonorar, sämtlicher Nebenkosten und Mehrwertsteuer. Das Thema war weitestgehend offen: Die Künstler*innen waren eingeladen, sich mit dem Ort auseinanderzusetzen und dabei die sozialen, räumlichen und/oder architektonischen Dimensionen und Situationen des Ortes aufzugreifen oder sich auf die inhaltlichen Qualitäten der Institution zu beziehen. Die Kunst am Bau sollte sich in den Alltag der Musikschule integrieren. Die eingeladenen Künstler*innen konnten sowohl für den Innen- als auch für den Außenbereich Vorschläge entwickeln; im Bestandsgebäude gab es noch keine Kunst am Bau.

Am 15.03.2019 tagte das Preisgericht in der Volkshochschule (VHS) Berlin Mitte. Es wurden zunächst die eingereichten Entwürfe im Einzelnen vorgestellt und Rückfragen der Anwesenden zu künstlerischer Idee, Funktion und Materialität sowie zu Konstruktion und Technik, Standort und Haltbarkeit beantwortet. Nach drei Wertungsrunden und kontroverser Diskussion, wurde der für die Realisierung zu empfehlende Entwurf ausgewählt.

„Fanny Hensels musikalischer Fahrradständer“ von Miguel Rothschild

Der Entwurf „Fanny Hensels musikalischer Fahrradständer“ besteht aus einer Metallskulptur für den Außenraum in Form einer überdimensionalen Notenzeile, die als Fahrradständer genutzt werden soll. Sie ist zwei Meter hoch und maximal 15 Meter lang.

Positiv wurde vom Preisgericht bewertet, dass die Idee einer Notenzeile in Form eines Fahrradständers witzig und spielerisch die Nutzung des Gebäudes als Musikschule nach Außen transportiert und in seiner praktischen Nutzung Teil des Schulalltags wird. Als einziger Entwurf für den Außenraum erscheint das Objekt in seiner Art einzigartig.

Kritisch wurde angemerkt, dass der Vorschlag nicht zuletzt wegen seiner starren Form wenig überzeugend erscheint und durch die angeregte Nutzung als Fahrradständer nur eine geringe Sichtbarkeit erzielen würde. Das musikalische Zitat von nur einer bestimmten Partitur sowie die Beschreibung von Rädern als Noten schienen dem Preisgericht eher fraglich. Aufgrund bauordnungsrechtlicher Vorgaben und statischer Bedenken wurde eine Realisierung als problematisch gesehen.

Der Entwurf schied in der zweiten Wertungsrunde aus.

„o.T.“ von Anne Duk Hee Jordan

Der Entwurf „o.T.“ schlägt ein im Treppenhaus von der Decke hängendes Prisma aus Glas vor, das an einen geschliffenen Diamanten erinnern soll. Den Bezug zu Fanny Hensel stellte die Künstlerin her, indem sie darauf verwies, dass die Komponistin Fanny Hensel im übertragenen Sinne wie ein ungeschliffener Diamant sei, da ihre 450 Werke zum großen Teil nie rezipiert wurden.

Das Preisgericht befand, dass der im Treppenhaus hängende „Diamant“ ästhetisch reizvoll wirkt, Aspekte der Biografie Fanny Hensels mit der Architektur zusammenbringt und Raum für Assoziationen bietet, die inhaltlich gemeinsam mit Projekten der Musikschule gesehen werden können. Zudem sei der Entwurf eine sehr poetische Arbeit, die sich die Verbindung der großen Themen Kunst am Bau und Musik zur Aufgabe nimmt und sie abstrakt transformiert.

Kritisch wurde angemerkt, dass eine Verbindung des Glaskörpers mit der Musikschule oder Fanny Hensel sich nicht ausreichend erschließe. Es sei nicht ableitbar, was der Entwurf inhaltlich transportieren wolle. Dadurch würde er eher als dekoratives Element wahrgenommen, dessen Wirkung jedoch wegen des geringen Tageslichteinfalls angezweifelt wurde. Die Unfallgefahr im Falle mechanischer Manipulation des Objekts im engen Treppenhaus wurde im Fall einer Realisierung problematisch gesehen.

Der Entwurf schied in der zweiten Wertungsrunde aus, auch ein Rückholantrag konnte den Entwurf nicht wieder zurück ins Verfahren bringen.

„Mit den Ohren zeichnen“ von Hester Oerlemans

Der Entwurf „Mit den Ohren zeichnen“ besteht aus 12 mehrteiligen Keramikpaneelen und ist angelehnt an Fanny Hensels Klavier-Zyklus „Das Jahr“ und dessen Visualisierung durch ihren Mann, den Hofmaler Wilhelm Hensel. Es handelt sich um eine zeitgenössische Interpretation dieser Zeichnungen, die, übertragen auf Keramikpaneelen, über den Bau verteilt werden und ein offenes, malerisches Statement ergeben sollen, das Farbe in die Musikschule bringt.

Das Preisgericht würdigte den spannungsvollen Gegenpart der bildenden Kunst zur Musik als interdisziplinär. Ebenfalls positiv bewertet wurden das musikalische Thema und die Verteilung der Wandobjekte im gesamten Gebäude.

Kritisch diskutiert wurde der Bezug des Entwurfs auf das Oeuvre von Hensels Ehemann, der inhaltlich wenig zukunftsweisend und nachvollziehbar scheint, sondern eher als Verweis auf das 19. Jahrhundert anmutet und zudem dekorativ wirkt. Das Preisgericht vermisste eine durchgängige Darstellung der 12 Monate und Vorschläge zur Positionierung.

Der Entwurf schied in der zweiten Wertungsrunde aus, wurde aber durch einen Rückholantrag in das Verfahren zurückgeholt. Der Entwurf wurde dann als Nachrücker zum Siegerentwurf bestimmt.

„Zeichnung für drei Pausen, eingelegt“ von Esther Ernst
Der Entwurf „Zeichnung für drei Pausen, eingelegt“ sieht vor, dass im Flur des Neubaus eine ortsspezifische Bodenintarsie einen Bogen zwischen Kunst, Spiel und Pause spannt. Die Intarsie ist aus verschiedenfarbigem Linoleum gefertigt, dem Material, mit dem auch die anderen Flurböden bedeckt sind. Formal handelt es sich um eine Zeichnung, die an ein Notationssystem erinnert, wie es bei zeitgenössischer Musik verwendet wird.

Das Preisgericht bewertete den Entwurf als anregend und rhythmisch und stellte positiv heraus, dass auch für Laien der Musikbezug lesbar sei. Die Zeichnung würde als moderne (Tanz-)Partitur erscheinen und Tradition und Musikgeschichte verbinden. Zudem würden Assoziationen etwa zu mikroskopisch erfassten Organismen angeregt. Die Position der Pause-Zeichen aus der musikalischen Notation vor den Toiletten wurde als humorvoll angesehen. Die Zeichnung sei eine Provokation, die man sonst in Musikschulen vermisse.

Der hohe Abstraktionsgrad bei gleichzeitig deutlicher Lesbarkeit des musikalischen Bezugs wurde als spannend empfunden und positiv gewertet. Allerdings wurde die Ortswahl im Gang vor den Toiletten als nicht besonders attraktiv angesehen. Das Preisgericht empfahl die Verlängerung des Kunstwerks in den Verbindungsgang (zwischen Alt- und Neubau) beziehungsweise eine Verlagerung an einen anderen Ort im Gebäude.

Der Entwurf überzeugte das Preisgericht und wurde einstimmig für die Realisierung empfohlen.

DIE ENTSCHEIDUNG

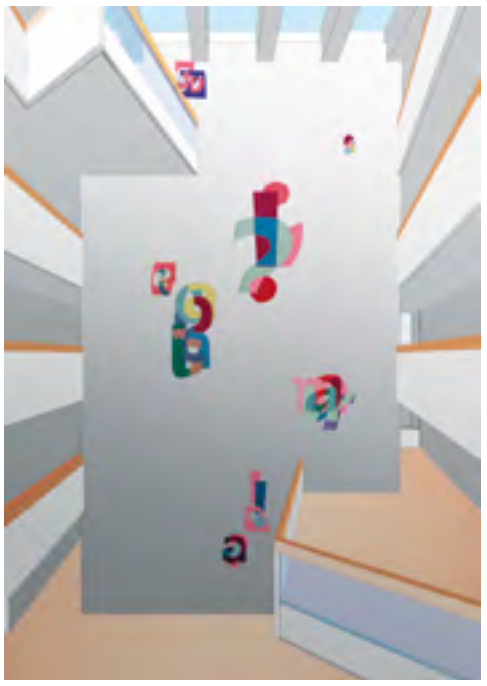
In der ersten Wertungsrunde erhielten alle vier Entwürfe Stimmen, sodass alle im Verfahren blieben. In der zweiten Wertungsrunde schieden dann „o.T.“, „Fanny Hensels musikalischer Fahrradständer“ sowie „Mit den Ohren zeichnen“ aus dem Verfahren aus. Letzter Entwurf wurde allerdings durch einen Rückholantrag wieder in das Verfahren eingebracht.

Nach drei Wertungsrunden und eingängiger Diskussion wurde der Entwurf „Zeichnung für drei Pausen, eingelegt“ von **Esther Ernst** zur Realisierung empfohlen. Der Entwurf „Mit den Ohren zeichnen“ von Hester Oerlemans wurde als Nachrücker bestimmt.

Jenny Brockmann
Bildende Künstlerin

Preisgerichtssitzung: 15 März 2019
Auslober*in: Bezirksamt Mitte von Berlin
Wettbewerbsart: nicht offener einphasiger Wettbewerb
Wettbewerbsteilnehmer*innen: Esther Ernst, Anne Duk Hee Jordan, Hester Oerlemans, Miguel Rothschild
Realisierungsbetrag: 19.000,00 Euro
Aufwandsentschädigung: 1.000 Euro
Fachpreisrichter*innen: Katrin Glanz, Folke Hanfeld, Martin Kaltwasser
Sachpreisrichter*innen: Sabine Weißler, Bezirksstadträtin für Kultur und Weiterbildung, Katharina Kaschny, Leiterin des Fachbereichs Musikschule
Ständig anwesende stellvertretende Fachpreisrichter: Jenny Brockmann
Vorprüfung: Helga Franz
Ausführungsempfehlung zugunsten von: Esther Ernst „Zeichnung für drei Pausen, eingelegt“

Philip Topolovac, Wildes Denken


Kai Schiemenz, wer wie was – wieso weshalb warum?

Roland Stratmann, Wir sind Helden

EINE ARCHITEKTONISCHE PARTITUR

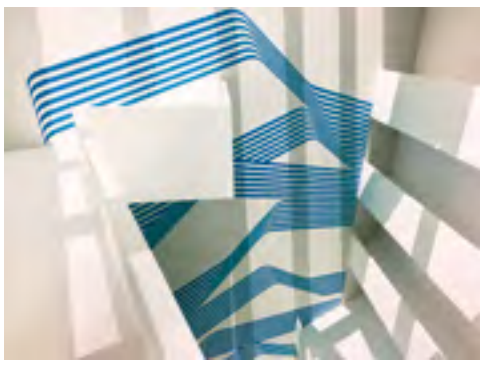
Zum Kunst am Bau Wettbewerb für den Verbindungsbau der Grundschule in der Corinthstraße, Emanuel-Lasker-Oberschule

Anlässlich der Neugründung einer Grundschule am Standort Modersohnstraße 53/Corinthstraße im Ortsteil Friedrichshain hat das Land Berlin, vertreten durch das Bezirksamt Friedrichshain-Kreuzberg, einen nicht offenen Kunst am Bau Wettbewerb ausgelobt. Die 1912 gegründete Gemeindeschule am Rudolfplatz wurde 2015 durch einen Modularen Ergänzungsbau erweitert und soll bis 2020 mit einem Verbindungsbau von dem Büro Numrich Albrecht Klumpp Architekten ergänzt werden. Auf den sich noch in Planung befindlichen Verbindungsbau sollte sich die Kunst am Bau der 10 eingeladenen Künstler*innen Terence Haggerty, Vanessa Henn, Maria Munoz, Kai Schiemenz, Hans-Jörg Schneider, Roland Stratmann, Nele Ströbel, Philip Topolovac, Yena Young und Monika Jarecka beziehen.

Der Neubau kann als ein Gelenk zwischen der Oberschule und der Grundschule des Standorts betrachtet werden. Er beherbergt auf seinen vier Geschossen die Schulmensa, die Schulleitung und Verwaltung der Grundschule, eine Schulbibliothek, ein Medienzentrum, Mehrzweckräume für den Hortbetrieb und eine Schulwerkstatt. Für dieses Gebäude galt es ein mehrsinnig erfahrbares Kunstwerk beziehungsweise künstlerisches Gestaltungskonzept zu schaffen, das sich entweder mit der Lage im Stadtraum, der Architektur, oder der Institution mit ihrer sozialen Bedeutung befasst. Als künstlerischer Arbeitsbereich stand ein offenes mehrgeschossiges Foyer zur Verfügung, das von planerischer Seite her auch als das Herzstück des Gebäudeensembles betrachtet wird.

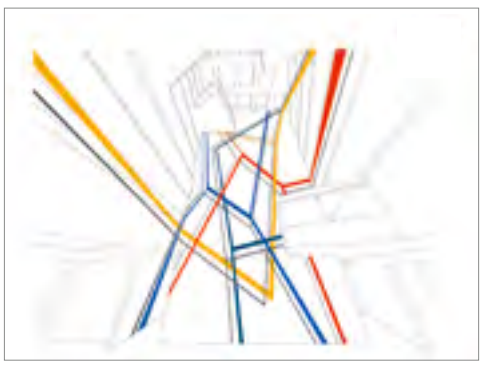
Der Entwurf **„mobile“** von **Monika Jarecka** hat sich auf die Sichtbetonwand des Foyers mit einer linearen, farbigen Wandmalerei bezogen, welche den großen Raum mit einem Geflecht aus sich kreuzenden Linien überzieht. Die Malerei bezieht sich auf Mobiles als Konstruktion von sich leicht bewegenden Gegenständen, die lediglich einen Luftzug benötigen, um ihre Position zu verändern. Die einen unsichtbaren Fluchtpunkt umspielenden, fliehenden Linien sollen im Atrium neue Räume schaffen, die sich ineinander verschieben und einander durchdringen. Der Entwurf wurde von der Jury für seine Farbigkeit und den räumlichen Umgang mit der Architektur gewürdigt. Neben der ästhetischen Wirkung wurde jedoch eine weitere thematische Bezugnahme zu den künftigen Nutzer*innen vermisst.

Der Entwurf **„Wildes Denken“** von **Philip Topolovac** besteht aus fünf skulpturalen Objekten, die in einem unregelmäßigen Netz aus Drahtseilen im Atrium aufgehängt werden. Auf diese Weise soll eine „Mindmap-Installation“ entstehen, die mit schriftlichen Zitaten an den Wandflächen des Treppenhauses ergänzt wird. Die Satzfragmente werden aus unterschiedlichen Kontexten (Wissenschaft, Poesie, Literatur) herbeigezogen und beziehen sich alle auf die jeweiligen skulpturalen Elemente. Die fünf Formen sind aus elementaren Wachstumsprinzipien hergeleitet und verweisen in der Installation auf unterschiedliche Interpretationsmodelle von Wissensvermittlung. Der Vorschlag gefiel der Jury durch seine Leichtigkeit und Offenheit, sowie durch die Referenz zu Grafiken in Schulbüchern, die durch die Installation lebendig werden. Es bestanden jedoch auch Bedenken bezüglich der vorgegebenen Zitate, die für Schüler*innen einer Grundschule eventuell zu hoch gegriffen sein könnten.


Terence Haggerty, ohne Titel

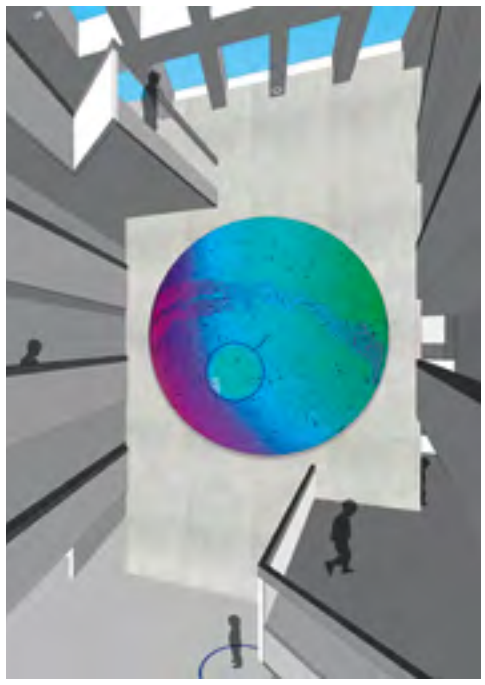
Der Entwurf von **Terence Haggerty** ging auf eine sehr formale Art und Weise mit dem großen Raum des Foyers um. Er sieht eine Installation aus blau beschichteten Stahlbändern auf der Sichtbetonwand des Atriums vor. Es wird der Eindruck erweckt, Linien falten beziehungsweise schieben sich aus der Betonwand heraus und kreieren räumliche Vorsprünge. Die großflächige ebene Oberfläche der Wand soll durch die dreidimensionale Struktur bewegt werden, indem der Blick der Betrachtenden immer wieder vor und zurück geworfen wird. Der Vorschlag hat das Preisgericht durch seinen dynamischen Linienzug und den starken Architekturbezug beeindruckt. Er vergrößert und stärkt die Raumwirkung. Die Linienbündel schaffen ein ästhetisches Vexierspiel sowie einen zeitgenössischen Bezug zu digitalen Medien. Gegenüber einem thematischen Bezug zur Grundschule hat der Entwurf jedoch eher Assoziationen zu Parkhäusern, Tiefgaragen oder Shopping Malls erweckt.

„Über Wachstum und Form“ betitelt ein Wandbild von **Hans-Jörg Schneider**, das motivisch der Vegetation aus dem Umfeld der Schule entnommen wurde. Der Entwurf greift mit der Metapher des Wachstums von wilden und sich rankenden Pflanzen kör-


Monika Jarecka, mobile

Vanessa Henn, Follow me!

Nele Ströbel, musical_chair/stuhl_polka



Maria Munoz, Bis zur Unendlichkeit und noch viel weiter

Hans-Jörg Schneider, Über Wachstum und Form

perliche, seelische und geistige Prozesse im Menschen auf. Im übertragenen Sinne ein Bild für die Kraft individueller Entwicklungsvorgänge im schulischen Zusammenhang. Das Wandbild soll aus den Grauwerten des Sichtbetons entwickelt werden, das durch das Motiv einer Taubnessel in kräftigem Rot kontrastiert wird. Der Vorschlag hat die Jury durch seine räumliche Präsenz überzeugt. Die Auseinandersetzung mit der Zufalls-Botanik verweist auf eine feine und unmittelbare Wahrnehmung, die als wertvolle Inspiration für pädagogische Arbeit betrachtet werden könnte. Es gab jedoch auch die Befürchtung, dass der Entwurf durch die reine Verkehrung der Größenverhältnisse nicht herausfordernd genug sein könnte.

„Follow me!“ von **Vanessa Henn** zweckentfremdet die vertraute Form eines hölzernen Geländerhandlaufes, der ohne erkennbaren Sinn kreuz und quer über die Sichtbetonwand im Atrium läuft. An manchen Stellen verschwindet der Handlauf in der Sichtbetonwand, um auf der anderen Seite, das heißt im anliegenden Treppenhaus seinen Lauf fortzusetzen. Die Form der Treppenstufen des anliegenden Treppenhauses werden wiederum auf der Vorderseite, auf der Sichtbetonwand im Atrium reliefartig abgebildet. Die Jury war von dem charmanten und klugen Umgang mit der Architektur sehr angetan. Der Vorschlag eröffnet einen anderen Blick auf die Raumsituation und weist eine spielerische Interpretation der Funktionalität des Ortes auf. Er regt eine spielerische Kreativität an und hat trotz dessen eine formale Strenge. Neben den überzeugenden Qualitäten des Entwurfes wurden lediglich Fragen hinsichtlich der Sicherheit gestellt sowie die mögliche Wirkung der Installation auf die kindliche Wahrnehmung hinterfragt.

Der Entwurf **„Bis zur Unendlichkeit und noch viel weiter“** von **Maria Munoz** ist von dem Observatorium inspiriert, das sich damals in der zentralen Kuppel des von Ludwig Hoffmann errichteten Hauptgebäudes der Emanuel-Lasker-Oberschule befunden haben soll. Abgeleitet von den Abmessungen der Oberlichter des Daches soll eine große Sternkarte des Himmels der nördlichen Hemisphäre entstehen und mittig an der Wand des Atriums angebracht werden. Ein sich im Uhrzeigersinn drehender Ring mit einem programmierten Motor markiert jeweils den Bereich des Himmels, der um Mitternacht durch die Dachoberlichter sichtbar ist. Die Sternbilder werden mit LED Licht beleuchtet und die Himmelsrichtungen durch Buchstaben markiert. Von der Jury gelobt wurde die Neuinterpretation der historischen Sternwarte und der Bezug zur Architektur. Der Vorschlag könnte bei Kindern in besonderer Weise das Interesse für die Astronomie wecken. Bezüglich seiner Materialität löste der Entwurf sehr konträre Eindrücke aus. Einerseits wurde die Qualität des Werkes als museumsreif beschrieben, andererseits als zu poppig und überladen wahrgenommen.

Der Vorschlag **„Wir sind Helden“** von **Roland Stratmann** bezieht sich auf die Sichtbetonwand des Atriums als ein imaginäres Himmelsfeld, in dem farbenfrohe und bewegte Wolkenformationen zu sehen sind. Die comicartigen Wolken sind auf konturgeschnittene Holzscheiben gezeichnet und werden ergänzt durch Sprechblasen im Treppenhaus, welche die Geschichte von drei Schüler*innen erzählen sollen, die sich den Himmel in der Schule vorstellen und wie es wäre, wenn man direkt über die Treppe in die Wolken steigen könnte. Die Schüler*innen selbst sind nicht zu sehen, sondern nur ihre Sprechblasen, die über alle Stockwerke im Treppenhaus verteilt sind. Der Vorschlag wurde als sehr fantasievoll, spielerisch und kindgerecht gewürdigt. Die Anordnung der Illustrationen und Sprechblasen auf beiden Wandseiten als gelungen betrachtet. Allerdings bestand auch die Sorge, dass sich die optischen und inhaltlichen Reize des Konzeptes zu schnell verbrauchen könnten.

„WINK WINK!“ von **Yena Young** bespielt den Luftraum des Atriums mit einer Installation aus vier überdimensional großen Augen, deren Iris als konvexe Spiegel dienen. Die Augen bestehen aus luftgefüllten transparenten Polyurethan-Kugeln, die von außen mit Spiegelflächen beklebt werden. Die Spiegelungen der jeweiligen Iris sollen eine Interaktion zwischen den Schüler*innen im gesamten Treppenraum möglich machen. Laut Verfasserin können über die indirekte Art und Weise der Kommunikation Scheu und Ängste überwunden werden und das eigene Sozialverhalten gestärkt werden. Der ambitionierte Vorschlag beeindruckte die Jury durch die Idee, Fülle und Leichtigkeit mit einander zu verbinden. Den Schüler*innen eröffnet der Entwurf effektvolle und spielerische Interaktionsmöglichkeiten. Der Vorschlag warf aber auch große technische Bedenken hinsichtlich des möglichen Spannungsverlustes der Objekte auf. Auch thematisch löste das Bild der Augen mit der möglichen Assoziation von Überwachung einigen Widerstand aus.

Der Entwurf **„wer, wie, was – wieso, weshalb, warum?“** von **Kai Schiemenz** besteht aus sich überlagernden Buchstaben, die in Form von farbigen Bodenfliesen über die Sichtbetonwand des Atriums verteilt sind. Die an Wortgedichte erinnernden Bilder führen die Buchstaben des Alphabets in einen anderen Bedeutungszusammenhang. Es geht nicht um die direkte Lesbarkeit, sondern um einen labyrinthischen Vorgang des Entzifferns von Farbe und Form. Der Vorschlag beeindruckte das Preisgericht durch seine schöne Farbigkeit und Materialität. Er bezieht die Lernerfahrung der Schüler*innen direkt in die Bildwerdung ein. Die einzelnen Bildmotive erinnern an ein spielerisches Sampling und übertragen das Erlernen der Sprache ins Bildnerische. Über die schöne Materialität und Bildlichkeit der Kompositionen hinaus, wurde der Entwurf auch in seiner mentalen Stärke in Frage gestellt.

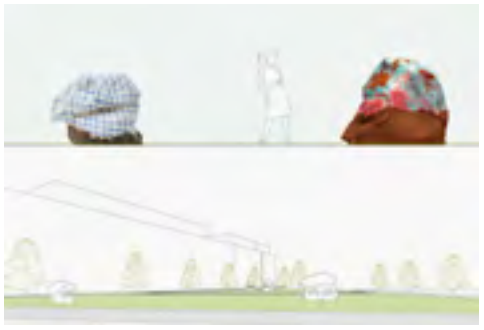
„musical_chair/stuhl_polka“ von **Nele Ströbel** sieht an der Wand im Atrium eine Installation von beschichteten Aluminiumplatten vor, die 26 zeitgenössische und historische Schul- und Kinderstühle abbilden. Die Komposition der Stuhlsilhouetten deutet einen hinauf strebenden Wirbel an, der an Musiknoten denken lässt. Auf drei Abstandsebenen angeordnet entstehen diverse Schattenspiele. Inspiriert ist die Arbeit vom Mehrpersonenspiel Stuhlpolka beziehungsweise der Reise nach Jerusalem. Damit soll auf die Geschichte des Sitzens verwiesen und gleichzeitig zu Bewegung und Kommunikation angeregt werden. Assoziationen wie die eines Himmelszuges, freiheitlicher Aspekte, zu fliegenden Möbeln, Mary Poppins oder zum Fliegenden Klassenzimmer wurden von der Jury gelobt. Der Themenbezug zur Stuhlpolka oder auch Reise nach Jerusalem wurde hinsichtlich der historischen Bedeutung aber auch kritisch gesehen.

Nach eingehender Diskussion und zwei Wertungsrundgängen sprach sich die Jury mehrheitlich für den Entwurf „Follow me!“ von Vanessa Henn aus. Der Entwurf überzeugte das Preisgericht durch seine klare und reduzierte Ästhetik sowie die spielerische Durchdringung der Wand. Der Komposition wurde die Wirkung einer Partitur von Treppen und Handlauf zugesprochen, die sich leicht und tänzerisch in die gegebene Architektur einfügt. Zudem wird sich von dem Werk eine lang anhaltende Präsenz versprochen, die für alle Altersstufen zukünftiger Schüler*innen rezipierbar ist. Das Preisgericht empfahl einstimmig die Realisierung. Dem Entwurf „Bis zur Unendlichkeit und noch viel weiter“ von Maria Munoz wurde der zweite Rang zugesprochen und der Entwurf „Über Wachstum und Form“ von Hans-Jörg Schneider belegte den dritten Rang.

Katinka Theis

Preisgerichtssitzung: 24. Mai 2019
Auslober*in: Bezirksamt Friedrichshain-Kreuzberg von Berlin
Wettbewerbsart: nicht offener einphasiger anonymer Kunstwettbewerb
Wettbewerbsteilnehmer*innen: Terence Haggerty, Vanessa Henn, Maria Munoz, Kai Schiemenz, Hans-Jörg Schneider, Roland Stratmann, Nele Ströbel, Philip Topolovac, Yena Young, Monika Jarecka
Realisierungsbetrag: 113.000 Euro
Aufwandsentschädigung: 1.500 Euro
Verfahrenskosten: 21.000 Euro
Fachpreisrichter*innen: Guido Fassbender, Josefine Günschel (Vorsitz), Katinka Theis, Nasan Tur, Ka Bomhardt (ständig anwesende Stellvertreterin)
Sachpreisrichter*innen: Clara Herrmann (Stadträtin), Tiemo Klumpp (Architekt), Bernd Westphal Lemke (Bezirksamt Friedrichshain-Kreuzberg, Schul- und Sportamt)
Ständig anwesende stellvertretende Fachpreisrichter: Jenny Brockmann
Vorprüfung: Lena Johanna Reisner und Sylvia Sadzinski
Ausführungsempfehlung zugunsten von: Vanessa Henn, „Follow me!“

Yena Young, WINK WINK!



Gloria Zein, Maulwürfe

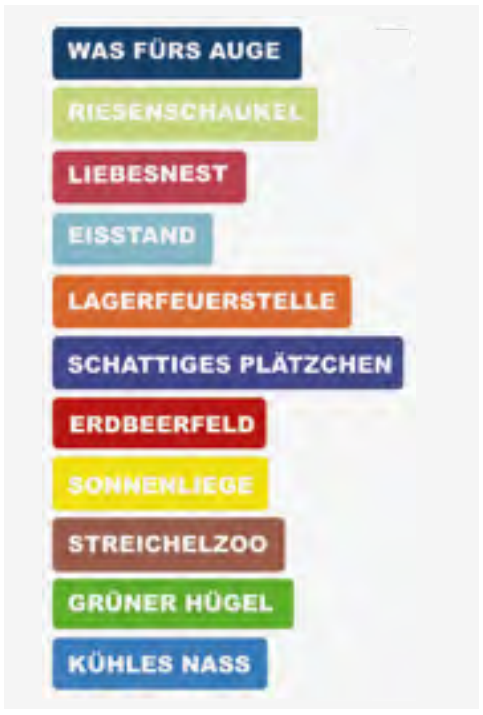
Erik Göngrich. OFFENE HAND, Nichts ist Original – ALLES IST ORIGINAL

D. Zinny, J. Maidagan, Prozent, fluktuierende Asymmetrie

Petra Spielhagen, Heinrich's Backyard

Christl Mudrak, Knotbob

Julia Mensch, Der Text der Stadt



Patrycja German, Schirin Kretschmann, Feld der Visionen

EIN STILLLEBEN FÜR DEN ÖFFENTLICHEN RAUM

Künstlerisches Statement versus Illustration

Der Nöldnerplatz, eine Kreuzung. Ein Ort dazwischen. Zwischen Straßen und S-Bahn, Schule und Polizei, zwischen Alt und Neu, zwischen modern und zeitgenössisch, zwischen Aufenthaltsqualität und gehetztem Dauerlauf, zwischen schnelllebigem Alltag und historischen Wahrzeichen. Der Platz hat eine indifferente, unentschiedene Atmosphäre und lebt von einem permanenten Oszillieren zwischen unterschiedlichen Befindlichkeiten.

An der Grenze der Victoriastadt und dem Weitlingkiez liegt er im Ortsteil Rummelsburg, in der Nähe des neu entstandenen „gut situierten" Wohnviertels Rummelsburger Bucht, im Bezirk Lichtenberg.

Historische Anknüpfungspunkte für einen künstlerischen Eingriff in diesen vielschichtigen Platz bietet der Namensgeber Erwin Nöldner, ein antifaschistischer Widerstandskämpfer, der 1944 hingerichtet wurde. Aber auch der 2010 eingeweihte Gedenkstein für die Rummelsburger Widerstandskämpfer*innen von 1933-1945 verweist auf einen gleich gelagerten historischen und politischen Hintergrund dieses Ortes. Unterstrichen wird die geschichtliche Dimension zusätzlich durch den temporären Wohnort von Heinrich Zille, der von 1873-1892 in diesem Kiez nahe des Nöldnerplatzes lebte und dessen soziales Engagement sich vor allem auf Themen wie Wohnungsnot und Armut bezog. Architektonisch wird der Platz geprägt von Bauten aus der Zeit des neuen Bauens, insbesondere von der nach ihrem Architekten benannten Max-Taut-Schule, die direkt am Nöldnerplatz liegt.

Abgesehen vom historischen und architektonischen Kontext und der klaren Vorgabe eines permanent zu realisierenden Projektes gab es kein vorgeschriebenes Thema für den Wettbewerb „Künstlerische Gestaltung Nöldnerplatz in Lichtenberg". Die Ausschreibung verlangte aber ein breites Spektrum von optional zu bedienenden Anknüpfungspunkten, wie z. B. eine „mehrsinnige und erfahrbare künstlerische Gestaltung" oder eine „selbstbewusste künstlerische Aussage". Im Fokus standen vor allem der Bezug zu den „Qualitäten" des Ortes und das Korrespondieren mit der Landschaftsgestaltung, die als Ergebnis eines Wettbewerbs (2003) vom Büro Weidinger Landschaftsarchitekten realisiert wurde.

Die eingeladenen Künstler*innen haben ganz unterschiedliche Strategien in ihren Herangehensweisen gewählt: spielerisch, dokumentarisch, irritierend, illustrierend, abstrakt...

Petra Spielhagen hat in ihrem Vorschlag **„Heinrich's Backyard"** inspiriert von Zille das dreidimensionale Bild einer Wäscheleine aufgeblasen. Ihr Ziel war es, die Atmosphäre des Alltäglichen einzufangen und diese als Gegenentwurf zum Prinzip Denkmal auf einem Sockel in den eingerahmten Rasenpodesten an hochgehängten Wäscheleinen zu verankern. Die überdimensionierten Wäscheobjekte erinnern an frühere Zeiten ohne Wäschetrockner, lassen sich aber auch mit Werbung von Waschmitteln assoziieren.

Der Entwurf **„Maulwürfe"** von **Gloria Zein** bezieht sich auf den historischen Kontext Nöldners und weiterer antifaschistischer Widerstandskämpfer*innen aus der Rummelsburger Bucht, die auch mit einem Gedenkstein am Platz geehrt werden. Zein „verbuddelt" vier riesige Köpfe von Widerstandskämpfer*innen in den Rasenflächen, so dass die Gesichter nur ab Nase aufwärts sichtbar aus dem Boden schauen. Die Köpfe und vor allem Hinterköpfe sind getarnt und sollen erst auf den zweiten Blick als solche erkannt werden.

Erik Göngrich schafft in seiner Installation **„OFFENE HAND, Nichts ist Original – ALLES IST ORIGINAL"** vor einer abstrahierten, 5m hohen Hand eine Bühne, auf der sich die Nutzer*innen und ihre Vielschichtigkeit treffen und in einen Dialog treten können. Gegenüber der Bühne wächst direkt aus der Rasenfläche eine zaunartige Wand mit dem Text „ALLES IST ORIGINAL". Mit seinem Entwurf inszeniert und hinterfragt Göngrich das authentische Handeln im öffentlichen Raum.

Das Ganze und seine Teile. Ein überdimensioniertes Prozentzeichen ist das künstlerische Statement zum Nöldnerplatz von **Dolores Zinny und Juan Maidagan**. Die als klassische Bronzeskulptur angedachte Intervention **„Prozent, fluktuierende Asymmetrie"** stellt ein dreidimensionales 5m hohes Prozentzeichen dar und fragt nach „Verhältnissen" im direkten und indirekten Sinne. Die Skulptur wird als zum Symbol stilisiertes Zeichen ohne Bezug auf dem Rasen platziert.

Als abstrakte Skulptur funktioniert die Arbeit **„Knotbob"** von **Christl Mudrak**. Ein regenbogenfarbiger halbkreisförmiger Bogen mit Knoten in der Mitte spannt sich über 7m Breite und in einer Höhe von 4m über den Rasenplatz.

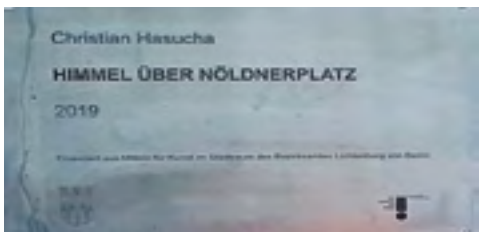
„Der Text der Stadt" von **Julia Mensch** präsentiert auf drei großformatigen Glastafeln jeweils vier Fotografien aus dem Bildarchiv des Museums Lichtenberg. Die Auswahl der Fotografien wird geleitet von den Themen, die auch schon Zille beschäftigt haben: Armut, Arbeit, Wohnsituationen etc. Die Arbeit holt als sogenannter Text nicht nur die Bilder hinter den baulichen und geschichtlichen „Fassaden" des Kiezes hervor, sondern lässt auch einen Teil der Veränderung, Bewegung und Historie in diesem Teil der Stadt lesbar und sichtbar werden.

Nicht mit Text aber mit Worten arbeiten **Patrycja German und Schirin Kretschmann** in ihrem partizipativ angelegten Projekt. Nach einer Befragung der Bevölkerung zu ihren Visionen für den Nöldnerplatz werden 40 Begriffe ausgewählt und auf Schildern, ähnlich wie Straßennamen, zu einem **„Feld der Visionen"** über den Nöldnerplatz verteilt.

Fast wie echt, aber eben doch aus Aluminium steht das Hauszelt von **Christian Hasucha** an einer Ecke der mittleren Rasenfläche auf dem Nöldnerplatz. Dieses Stillleben für den öffentlichen Raum verbindet die Vielschichtigkeit und Komplexität sowohl dieses spezifischen Ortes als auch allgemeine, aktuelle Fragestellungen und Gedanken, die über Berlin hinausgehen, mit einem Bild. Ein Bild, das schwierige Themen wie Migration, prekäre Wohnsituationen, Obdachlosigkeit aber auch Fragen zur Rolle und Funktion von Kunst im öffentlichen Raum aufgreift und reflektiert. **„Himmel über Nöldnerplatz"** spricht mit einer klaren künstlerischen Sprache auch politische, persönliche und poetische Seiten an.

Nachdem die einzelnen Entwürfe vorgestellt wurden, informierte Sabine Herrmann über die Ergebnisse der Bürgerbeteiligung. Bei der Bürgerbeteiligung haben 53

Christian Hasucha, Himmel über Nöldnerplatz



Bürger*innen, meist Anwohner*innen, aber auch ein Kunst-Leistungskurs des benachbarten Immanuel-Kant-Gymnasiums, aus allen Altersschichten mitgemacht. Die Befragung der Bürger*innen ist als Meinungsbekundung in den Jurierungsprozess eingeflossen, hatte aber keine konkrete Auswirkung auf die Jurierung durch die Preisrichter*innen. Neben den halbversunkenen Häuptern der Widerstandskämp-fer*innen vermochte vor allem die Arbeit von Petra Spielhagen die Bürger*innen zu begeistern. Die im Museum Lichtenberg organisierte und durchgeführte Präsentation der Arbeiten widerspiegelte einerseits das Interesse der Bürger*innen an der Umgestaltung „ihres" Platzes und zeigte andererseits in den dokumentierten Kommentaren eine klare Ausrichtung zu figurativen, an historische Ereignisse anknüpfende Interventionen.

Inspiriert von der sachlichen Präsentation der einzelnen Entwürfe und den Präferenzen und Voten der Bürgerbeteiligung fand eine intensive Auseinandersetzung in der Jury statt, die ergänzt wurde durch Informationen der Sachverständigen und Gäste. Nachdem alle Eingaben teilweise kontrovers aber immer sehr konstruktiv diskutiert wurden, kristallisierten sich im ersten Wertungsrundgang die künstlerischen Ideen von Petra Spielhagen, Gloria Zein und Christian Hasucha als Arbeiten mit einem vielschichtigen, die Wettbewerbssituation überzeugend auslotenden Potenzial heraus. Im weiteren Verlauf gab es zwischen der zweiten und dritten Wertung einen Rückholantrag für den Entwurf „Maulwürfe" der im vorangegangenen Wertungsrundgang ausgeschiedenen war. Interessant war, dass die Sachpreisrichter*innen während der Diskussion aus ihrer klar vorgegebenen Perspektive argumentiert haben, diese aber immer auch wieder verließen, um sich ganz auf die „Kunst" einzulassen.

Im Verlauf der angeregten Diskussionen zu den verbliebenen drei Entwürfen entwickelte sich immer stärker das gemeinsame Ziel der Jury, kein illustrierendes künstlerisches Statement zu wählen, sondern auf dem Nöldnerplatz eine künstlerische Intervention zu realisieren, die auch Irritation, Reibung mit dem Ort und seinen Menschen und das Aufgreifen von existenziellen Themen bedeutet. Nach dieser sehr engagiert geführten Diskussionsrunde haben sich die Preisrichter*innen mit einem klaren Votum für ein vielschichtig erfahrbares Kunstprojekt entschieden, das im Sinne eines künstlerischen Kommentars auch über die Grenzen Berlins und kontextspezifische Aspekte hinaus Potenzial hat. Die Arbeit von Christian Hasucha konnte diesen Ansprüchen mit großer Mehrheit Stand halten. Sie überzeugte die Jury als ein gewagtes, mutiges Statement, das wahrscheinlich nicht nur irritieren wird, sondern im positiven Sinne auch verschiedenste Fragen zum Umgang mit unserer Lebenswelt, unseren Mitmenschen, unserem lokalen, sozialen und globalen Engagement aufwirft und provoziert. Die Jury war sich einig, dass der Ort den auch formal sehr gelungenen Eingriff der Arbeit von Hasucha „Himmel über Nöldnerplatz" aushalten wird. Das Ensemble, das sich aus einem nicht begehbaren Hauszelt aus Aluminium mit daneben stehender nicht funktionstüchtiger Straßenlaterne zusammensetzt – sozusagen einer dreidimensionalen silbergrauen Zeichnung im öffentlichen Raum – braucht vordergründig keine Interaktion und Partizipation, weil sie ganz klar auf eine tiefere und unbequemere Auseinandersetzung, die auf der emotionalen und intellektuellen Ebene geführt wird, abzielt. Auch gerade weil der Wunsch einer künstlerischen Intervention für diesen Platz aus der Bevölkerung kam, werden die Reaktionen auf das zur Realisierung empfohlene „Stillleben" im öffentlichen Raum gespannt und neugierig erwartet.

Simone Zaugg
Künstlerin

Preisgerichtssitzung: 19.6.2019
Auslober*in: Bezirksamt Lichtenberg von Berlin
Wettbewerbsart: Nichtoffener einphasiger und anonymer Kunstwettbewerb mit vorgeschaltetem berlinweit offenem Teilnahmewettbewerb
Wettbewerbsteilnehmer*innen: Patrycja German und Schirin Kretschmann, Erik Göngrich, Christian Hasucha, Julia Mensch, Christl Mudrak, Petra Spielhagen, Gloria Zein, Dolores Zinny und Juan Maidagan
Realisierungsbetrag: 119.500,00 Euro
Aufwandsentschädigung: 2.000 Euro
Verfahrenskosten: 30.500 Euro
Fachpreisrichter*innen: Martin Binder, Martin Kaltwasser, Veronika Kellndorfer (Vorsitz), Simone Zaugg
Sachpreisrichter*innen: Katrin Framke (Bezirksstadträtin für Familie, Jugend, Gesundheit und Bürgerdienste), Anke Schwarz-Weisweber (Bürger*innenvertretung), Thomas Thiele (Leiter Museum Lichtenberg im Stadthaus)
Ständig stellvertretende Preisrichter*in: Barbara Eitel
Vorprüfung: Helga Franz
Ausführungsempfehlung zugunsten von: Christian Hasucha „Himmel über Nöldnerplatz"

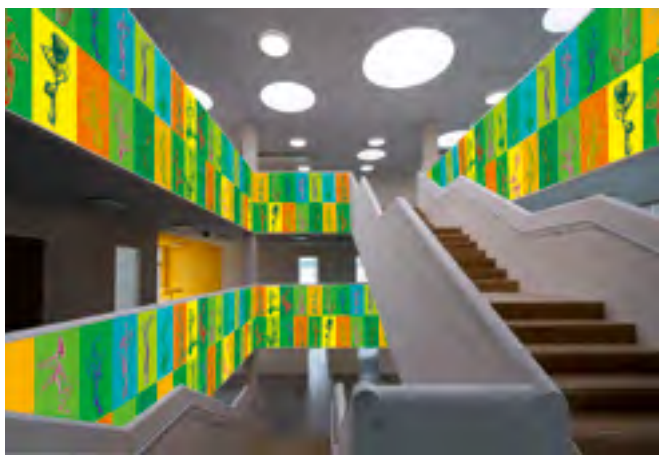
VOM BAU-MODUL ZUR KUNST-MATRIX

Der Kunstwettbewerb zum Neubau der Integrierten Sekundarschule Berlin-Mahlsdorf

Martin Pfahler, Penrose Matrix

Jenny Brockmann, Color It

Mareike Drobny, Spiegel zur Stadt – Verbindung zur Stadt



Betina Kuntzsch, B-M-Pf 2020

Am 5. August 2019 wurde in Berlin-Mahlsdorf der erste Schulschnellbau im Rahmen der Berliner Schulbauoffensive (BSO) eingeweiht. Äußerlich mit einer metallisch glänzenden Aluminiumverkleidung fast schon industriell wirkend und damit eine optische Überleitung zum anliegenden Gewerbegebiet schaffend, überrascht das Schulhaus beim Betreten. Bis auf die seitlichen Fluchttreppenhäuser ist es komplett aus Holz errichtet. Fichtenholz wurde aus Österreich und Tschechien herangeschafft, um in einer modularen Bauweise und vordefinierten Raumsegmenten zu einem großen Schulhaus zusammengesetzt zu werden. Wenige Tage später wurde auch ein zweites, kleineres Schulhaus dieser Art als zweiter Neubau der BSO an der Konrad-Wolf-Straße in Berlin-Hohenschönhausen eröffnet.

Zwei Tage nach der Einweihung des Mahlsdorfer Neubaus traf sich am 7. August 2019 im Schloss Biesdorf das Preisgericht zur Entscheidung im Kunst am Bau-Wettbewerb unter dem Vorsitz der Künstlerin Monika Goetz. Mit der Geschwindigkeit des Schnellbaus konnte die Vorbereitung der Kunst am Bau leider nicht mithalten. Zwar wurde das Vorhaben bereits im Juni 2017 im Beratungsausschuss Kunst bei der Senatsverwaltung für Kultur und Europa vorgestellt, wo ein nicht offener Wettbewerb mit Zulosungen empfohlen wurde. Dann geschah fast ein Jahr lang nichts bis im Sommer 2018 die Zuständigkeit für den Kunstwettbewerb an den Bezirk Marzahn-Hellersdorf übergeben wurde. Dessen Fachkommission für Kunst im öffentlichen Raum befasste sich im Herbst 2018 mit der Aufgabe und bereitete die Durchführung eines nicht offenen Wettbewerbs unter 10 Künstler*innen vor.

Zwischenzeitlich war bereits am 27. August 2018 der Grundstein für den Schulneubau gelegt worden. Die gesamten Baukosten beliefen sich auf 34,8 Millionen Euro. Für Kunst am Bau konnten insgesamt 186.000 Euro zur Verfügung gestellt werden. Nach Abzug der Verfahrenskosten (33.200 Euro) blieb ein ausgeschriebener Realisierungsbetrag von 151.800 Euro übrig.

Der Wettbewerb begann am 26. März 2019 mit dem Rückfragenkolloquium. Zu diesem Zeitpunkt war das Schulhaus bereits als Rohbau errichtet und befand sich im Stadium des Innenausbaus. Auch wenn es wegen der noch fehlenden Heizung etwas frisch im Haus war, waren alle teilnehmenden Kunstschaffenden und Verfahrensbeteiligten von dem hellen Erscheinungsbild des Holzes und dessen angenehmen Geruch sehr angetan. Schon damals verbreitete das Material eine freundliche Atmosphäre.

Vor allem durch die praktizierte Typenbauweise der Architektur war dem Wettbewerb eine gewisse inhaltliche Richtung gegeben; auch von den räumlichen Bezügen und der sozialen Situation einer Sekundarschule konnten sich die Teilnehmenden inspirieren lassen.

Entsprechend des Baufortschritts konnte sich die Kunst nur noch in die vorgegebenen Raumstrukturen einfügen. Als künstlerische Arbeitsbereiche kamen sowohl der Außenraum vor der Schule und der Schulhof selbst sowie die weiten Flure und inneren Aufenthaltsbereiche in Frage.

Alle eingeladenen zehn Künstler*innen nahmen an dem Wettbewerbsverfahren teil und reichten fristgerecht ihre Entwürfe ein.

Zu den Arbeitsbereichen waren alle Möglichkeiten vertreten: zwei Arbeiten befassten sich nur mit dem Außenraum, vier Vorschläge wurden für den Innenraum entwickelt und weitere vier Entwürfe verknüpften den Außen- mit dem Innenraum.

DIE ENTWÜRFE

In den Fluren des Schulhauses wollte **Roberto Uribe Castro** seinen Entwurf **„Zukunft braucht Erinnerung"** in Form von Lichtschriften an den Wänden der Flure und Treppenhäuser verorten. Die blauen und handschriftlich geformten Leuchtschriften sollten Wörter aus dem DDR-Alltag in die Gegenwart überführen und damit eine Auseinandersetzung mit der politischen Realität und der Alltagssituation der Gesellschaft in der DDR ermöglichen. Schon an diesem ersten

Entwurf kam es im Preisgericht zu einer sehr lebhaften Diskussion über die Bedeutung der Vergangenheit und die mögliche Stigmatisierung des Ortes und der Schule durch die Erinnerung an Begriffe aus der DDR. So hob das Preisgericht die besondere Spannung zwischen der Vergangenheit und der Gegenwart hervor, die dem Entwurf eigen ist. Die kontroversen Positionen führten jedoch dazu, dass der Vorschlag schon im zweiten Wertungsrundgang ausschied.

Für das offene zentrale Treppenhaus plante **Betina Kuntzsch** ihre Installation **„B-M-Pf 2020“** von vielfarbigen Abbildungen künstlicher Pflanzen an den Brüstungen der mehrgeschossigen Halle. Im Rahmen von Workshops sollten Pflanzen erkundet, gesammelt und mittels digitalen Bearbeitungsmöglichkeiten künstlerisch verfremdet werden. Diese sollten auf Bildträger gedruckt und an den Geschossbrüstungen angebracht werden. Das Preisgericht lobte die fiktionale Kraft und Vision des Vorschlags, fand ihn jedoch in seiner Ausführung zu dominant für den Raum. Der Vorschlag schied im zweiten Wertungsrundgang aus.

Auch **Martin Binder** griff für seinen Vorschlag **„Polyphon“** das zentrale Treppenhaus auf, in das sich ein technisch wirkendes Netzwerk aus fünf Sprachrohren wie eine abstrakte, lineare Skulptur einfügen sollte. Trichter sollten die Kommunikation zwischen den Geschossen von einem Ende zum anderen des jeweiligen Rohrs ermöglichen. Mit seiner Installation wollte der Künstler die Meinungsfreiheit und ein respektvolles Miteinander in der Demokratie ansprechen. Das Konzept und seine Erscheinung wurden von der Jury als intelligente Entgegnung zur dominanten Digitalität angesehen. Der Vorschlag gelangte bis in den dritten Wertungsrundgang und erhielt den 4. Rang in der engeren Wahl.

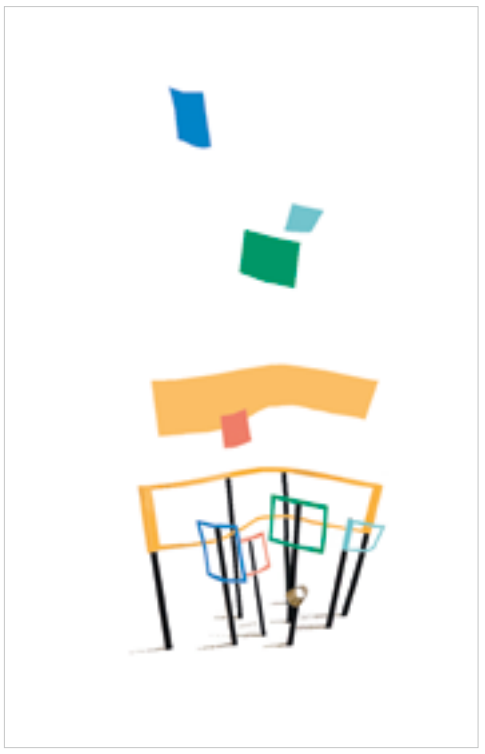
Über der zentralen Treppenhalle wollte **Alexander Habisreutinger** ein **„Modulares Astgeflecht“** wie ein repräsentatives und surreales Flugobjekt installieren. Aus gesammelten Ästen sollte analog zum hölzernen Schulbau ein vielfältiges und ebenso rein natürliches Stecksystem entwickelt werden, das nach dem Baukastenprinzip zu einer großformatigen Wolke zusammengesetzt werden sollte. Das Preisgericht lobte die individuelle Reaktion auf das Schulbauprinzip und die gelungene organische Umsetzung und spielerische Offenheit, die vielfältige Assoziationen auch zu Unterrichtsthemen ermögliche. Der Entwurf schied erst im dritten Wertungsrundgang aus und nahm den dritten Rang der engeren Wahl ein.

Ganz in den Außenraum, auf den Schulhof, strebte der mutige Vorschlag **„Balanced Rocks“** von **Klaus Weber**, der drei große Findlingssteine zu einem Steinmännchen wie aus dem Bastelunterricht übereinander stapeln und mit einander verbinden wollte und dabei nicht vor größeren Lasten zurückschreckte. Das dafür notwendige Fundament hätte die Stärke der Bodenplatte des Schulbaus weit übertroffen. Das Preisgericht lobte den Vorschlag als ein elementares Erlebnis von Skulptur und einen gelungenen Gegensatz zur Architektur. Gerade auch das Ausbalancieren von Masse und Gewicht wurde als ein für den Schulstandort gelungenes Bild anerkannt. Der Entwurf scheiterte erst im dritten Wertungsrundgang und nahm in der Engeren Wahl den zweiten Rang ein.

An der metallischen Bauverkleidung orientierte sich der Entwurf **„Reflexion“** von **Bettina Khano**, der ein silbern schimmerndes und in Streifen flexibles Textilmaterial an Fahnenmasten und an Gerüsten vor dem Schulbau und auf dem Schulhof installieren wollte. Das Preisgericht wertete den Vorschlag als eine Verlebendigung des Fassadenbildes und hob die spielerische Leichtigkeit und sinnliche Erfahrbarkeit hervor. Kritisiert wurde allerdings die Vandalismusanfälligkeit. Der Vorschlag schied im zweiten Wertungsrundgang aus.

Roberto Uribe-Castro, Zukunft braucht Erinnerung

Alexander Habisreutinger, Modulares Astgeflecht


Annette Hollywood, ohne Titel

Der Verbindung von Stadtraum und Schulhaus widmete sich der Vorschlag **„Spiegel zur Stadt – Verbindung zur Stadt“** von **Mareike Drobny**, der mit grafischen Einschreibungen auf dem Vorplatz und im Schulfoyer die Bewegungsläufe der Schüler*innen und des Schulpersonals analysieren wollte. Dem Entwurf wurde eine Identifikationsstiftung mit dem Ort und der Stadt attestiert. Er birgt experimentelle Aspekte mit einem offenen Ende und erhebt die Benutzung der Architektur zu seinem Thema. Gleichzeitig kritisierte das Preisgericht eine zu große Offenheit und die zu wenig konkret nachvollziehbare Intention. Auch deshalb konnte der Entwurf im zweiten Wertungsrundgang keine Fürsprache mehr finden und schied aus.

Eine Verbindung zwischen Schulhaus und Schulhof schlug **Jenny Brockmann** mit ihrem Konzept **„Color It“** vor, das durch eine vollflächige Folienbeklebung der Fenster den Flur der 3. Etage in einen Farbraum verwandeln und beleben sollte. Das gleiche transparente Farbspiel wurde auch einem Kugelpavillon auf dem Schulhof mit Plexiglasscheiben eingefügt. Das Preisgericht lobte die Bezüge zwischen den Räumen und Entwurfsteilen. Der Pavillon wurde aber als zu wenig originell angesehen, und so schied der Entwurf in der zweiten Wertungsrunde aus.

Der unbetitelte Entwurf von **Annette Hollywood** nahm sich die Protestkultur der Schüler*innen zum Motiv und wollte dem Vorplatz ein Ensemble von Protestschildern und Transparenten einfügen, deren Losungen als reine Farbflächen der Glaswand des Haupteingangs aufgetragen werden sollten. Hervorgehoben wurde das schöne Farbspiel des Vorschlags und dessen aktueller Bezug. Bezweifelt wurde aber die Verständlichkeit der Verbindung der zwei Entwurfsteile. Auch wurde die Herausnahme von einzelnen Fenstern aus der Glasfassade für die künstlerische Bearbeitung als kaum durchführbar gehalten. Vor allem diese technischen Fragen führten zum Ausscheiden des Entwurfs im zweiten Wertungsrundgang; ein Rückholantrag fand keine Mehrheit.

DIE REALISIERUNGSEMPFEHLUNG

Den ersten Wertungsrundgang bestanden alle zehn eingereichten Entwürfe. Im zweiten Wertungsrundgang verfehlten sechs Entwürfe die notwendige Stimmenmehrheit des Preisgerichts und ein anschließender Rückholantrag blieb erfolglos, sodass die im Verfahren verbliebenen vier Entwürfe die engere Wahl bildeten. Nach einem dritten Diskussionsrundgang und dem dritten Wertungsrundgang konnte nur noch der Entwurf **„Penrose Matrix“** von **Martin Pfahler** die Stimmenmehrheit auf sich vereinigen. Ihm wurde folglich der erste Rang verliehen. Die übrigen Ränge 2, 3 und 4 entfielen auf die ausgeschiedenen drei Entwürfe von Klaus Weber (Rang 2), Alexander Habisreutinger (Rang 3) und Martin Binder (Rang 4).

Auch Martin Pfahler entwickelte für seinen Entwurf „Penrose Matrix“ einen Bezug zwischen dem Schulvorplatz und dem Foyer. Das Modularsystem des Schulbaus bezog Pfahler auf elementare Formüberlegungen des Mathematikers Roger Penrose von geometrischen Mustern unendlicher Varianz (1974), die sowohl Ordnung als auch Unordnung aufweisen. Dieses Formenspiel nutzt der Vorschlag zur Schaffung zweier Edelstahlobjekte: einer geschwungenen skulpturalen Strukturwand aus Clustern von beidseitig offenen rhombischen Pyramiden auf dem Vorplatz und einer sich über die drei Geschosse im Foyer erstreckenden Wandarbeit einer Kreiskontur aus Edelstahlrhomben. Vor allem die Außenarbeit lässt ein kristallines Bild und vielfältige Spiegelungen entstehen und erweckt dennoch Assoziationen zu mathematischen Gesetzmäßigkeiten.

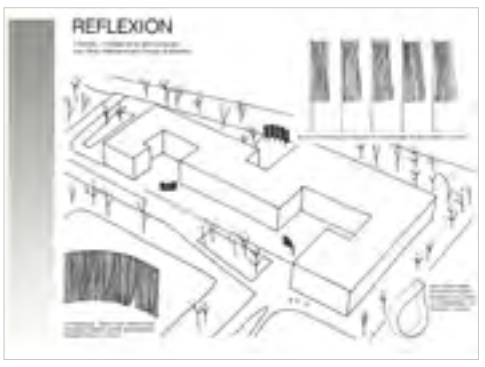
Das Preisgericht hob hervor, dass der Entwurf in seiner Transformation der Architektur eine skulpturale Qualität entwickelt. Ein schlichtes Thema der Mathematik wird spielerisch und sinnlich nahe gebracht. Den Entwurf zeichnet eine schöne intellektuelle Herangehensweise aus, die zugleich über handwerkliche Qualitäten verfügt; die Materialqualität kann besondere Lichtwirkungen entwickeln. Das Konzept ist sowohl selbständig als auch integrativ.

Schon im ersten Wertungsrundgang konnte der Vorschlag Martin Pfahlers sämtliche Stimmen auf sich vereinigen, sodass er in der Juryberatung bis zum dritten Wertungsrundgang der klare Favorit blieb. Die Realisierungsempfehlung fiel schließlich mit sechs Stimmen zugunsten der „Penrose Matrix“ aus.

Da zur Schuleinweihung die Außenanlagen noch nicht hergestellt waren und die Abrechnung der Baumaßnahme noch bis zum Jahresende 2020 möglich ist, kann sich die Realisierung der Kunst im Unterschied zum Schulschnellbau ein wenig mehr Zeit nehmen.

Martin Schönfeld

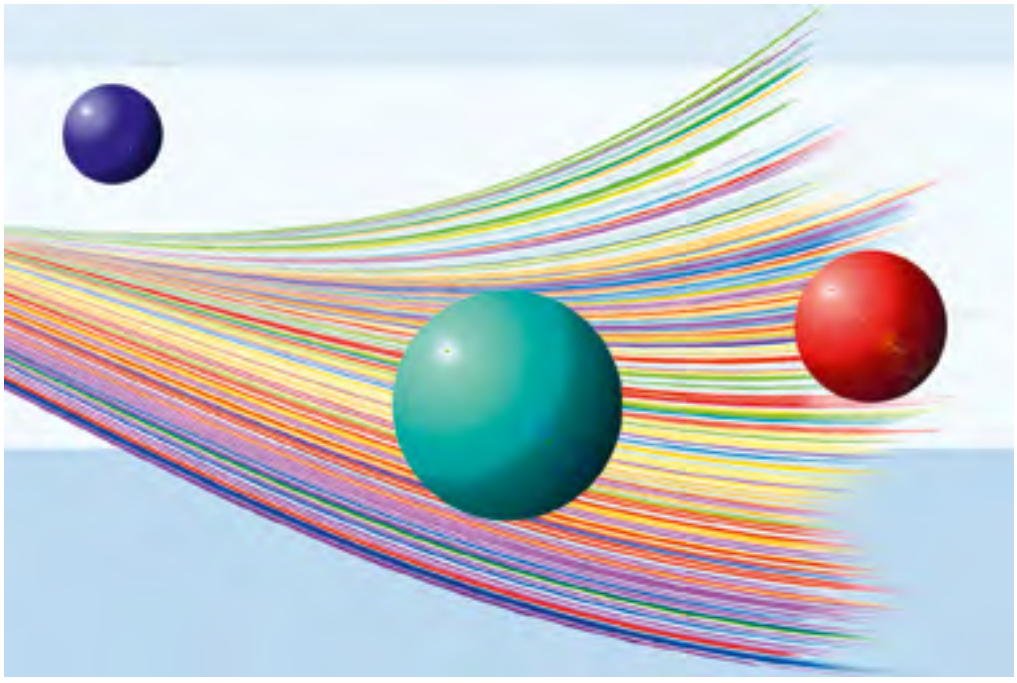
Martin Binder, Polyphon



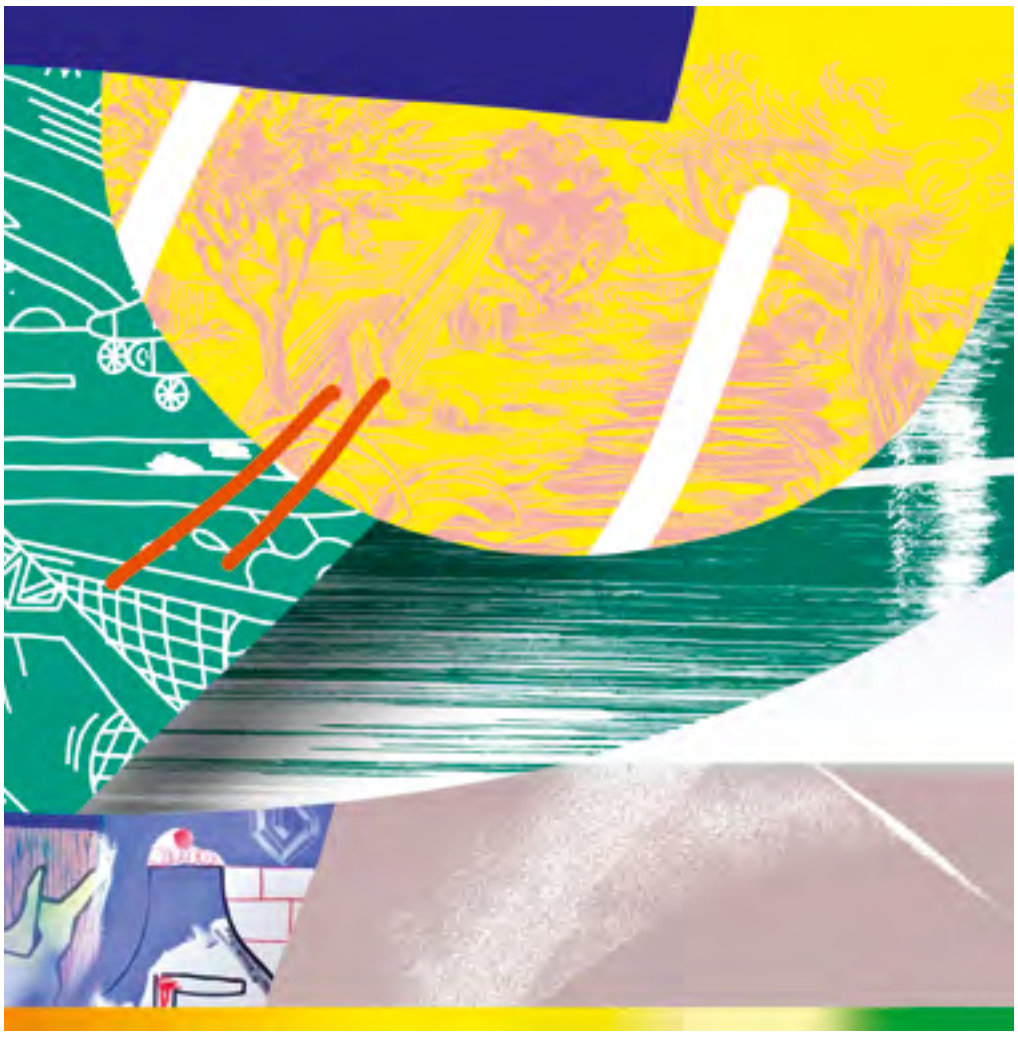
Bettina Khano, Reflexion

Klaus Weber, Balanced Rocks

Preisgerichtssitzung: 7. August 2019
Auslober*in: Bezirksamt Marzahn-Hellersdorf von Berlin
Wettbewerbsart: nicht offener einphasiger anonymer Kunstwettbewerb
Wettbewerbsteilnehmer*innen: Martin Binder, Jenny Brockmann, Mareike Drobny, Alexander Habisreutinger, Annette Hollywood, Bettina Khano, Betina Kuntzsch, Martin Pfahler, Roberto Uribe, Klaus Weber.
Realisierungsbetrag: 151.800 Euro
Aufwandsentschädigung: 2.000 Euro
Verfahrenskosten: 34.200 Euro
Fachpreisrichter*innen: Monika Goetz (Vorsitz), Kai Schiemenz, Katinka Theis, Albert Weis, Vanessa Henn (ständig anwesende Stellvertreterin)
Sachpreisrichter*innen: Jan Herres (Senatsverwaltung für Stadtentwicklung und Wohnen), Gordon Lemm (Bezirksstadtrat für Schule, Sport, Jugend und Familie), Andreas Krawczyk (NKBAK Architekten)
Vorprüfung: Lisa Vanovitch
Ausführungsempfehlung zugunsten von: Martin Pfahler, „Penrose Matrix“.



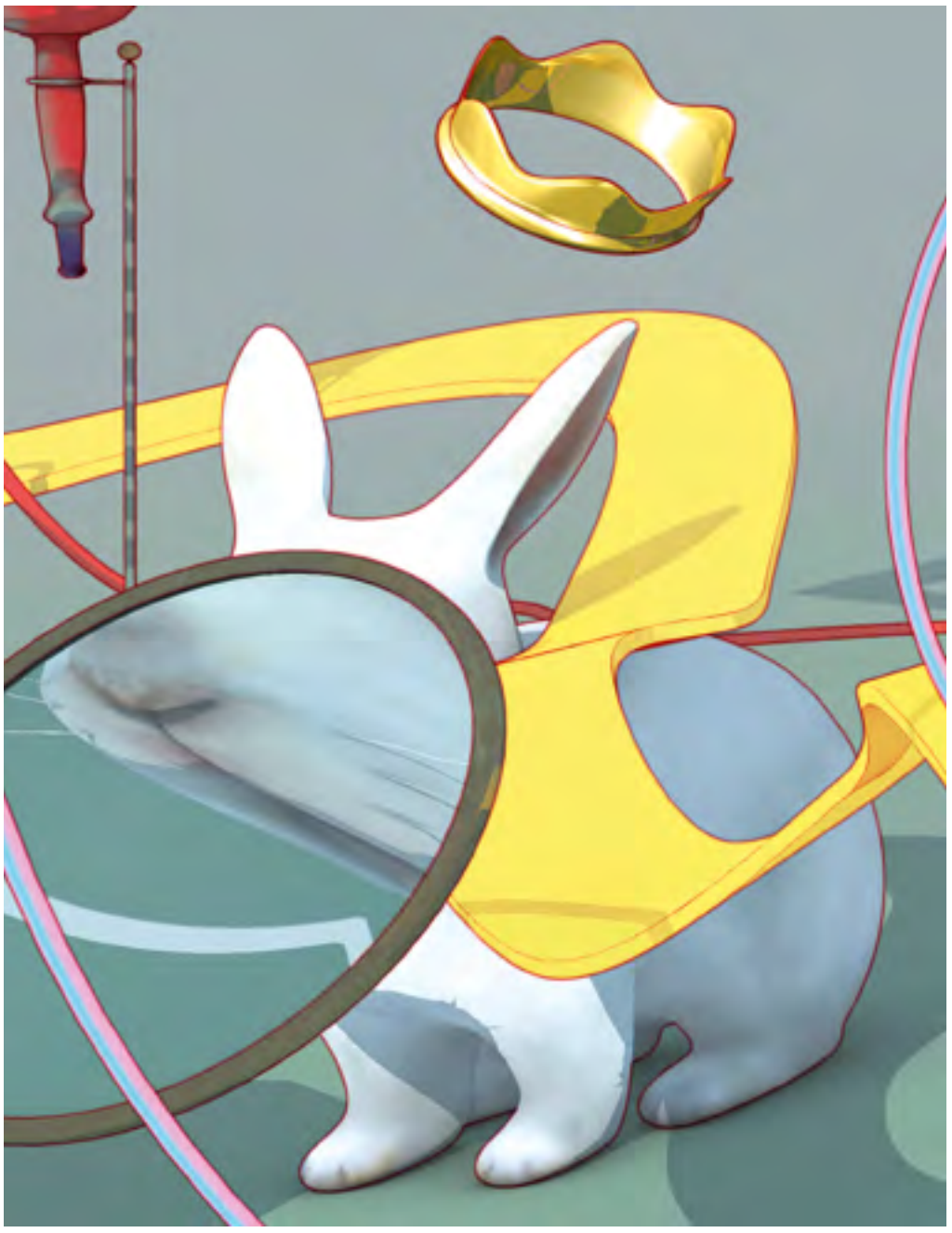
Doris Marten, ohne Titel



Christian Heinicke, Klub 7, ohne Titel

WETTBEWERB FASSADENMALEREI

Grundschule Unter dem Regenbogen



Stefan Fahrnländer, Nemo und Alice

Der Springpfuhl in Berlin-Marzahn ist eines der Wasserlöcher, das uns die letzte Eiszeit beschert hat. Der kleine Park darum herum ist mit Skulpturen aus der DDR-Zeit bestückt, und mit dem anschließenden Helene-Weigel-Platz und seiner Architektur kann man ein Stück Zeitgeschichte besichtigen. So sollte in den 70er und 80er Jahren ein neues Stadtteilzentrum aussehen, und es macht keinen schlechten Eindruck. Auf der anderen Seite des Springpfuhlparks liegt am Murtzaner Ring die Grundschule *Unter dem Regenbogen*.

Die Schule stammt aus den späten 70er Jahren und wurde in den letzten Jahren umfassend saniert. Auch ihre Sporthalle wurde überarbeitet und deren Ost-Fassade für eine Wandgestaltung vorgesehen. Mit einem Volumen von etwa 15.000 Euro ist es ein Kleinstwettbewerb, drei Künstler*innen waren angefragt einen Entwurf einzureichen.

Die Fassade ist 7 x 24 m groß, enthält eine zentrale Doppeltür und bietet ansonsten eine glatte Fläche, sich künstlerisch zu entfalten. Die Grundschule unter dem Regenbogen hat ihren Namen zum Programm gemacht, und auch als Teil der Ausschreibung das Thema des Regenbogens ins Spiel gebracht. Vorbild Natur: Es gibt Regentage und Sonnentage – beides ist wichtig! heißt es in einer Handreichung zum Schulnamen, und die sieben Farben des Regenbogens stehen für sieben Wege zum Lernen.

Das Treffen der Jury findet in der Mensa statt. Es sind neben den Juryteilnehmer*innen noch weitere Eltern und Vertreter*innen aus der Lehrer*innenschaft anwesend, und 8 Kinder, die sich im Laufe der Diskussion zunehmend einmischen. Die drei künstlerischen Positionen werden durch Holger Beisitzer, der die Vorprüfung gemacht hat, ausführlich vorgestellt, die Plakate anschließend begutachtet und eingehender diskutiert.

Entwurf 01 **'Nemo und Alice'** von S**tefan Fahrnländer** kombiniert diese beiden Figuren in ein komplexes gegenständliches Wandbild, durch das ein gelbes Band flattert; es bietet wissenschaftliche Lernmotive vom U-Boot bis zum Prisma, die für die verschiedenen Altersstufen verständlich sind.

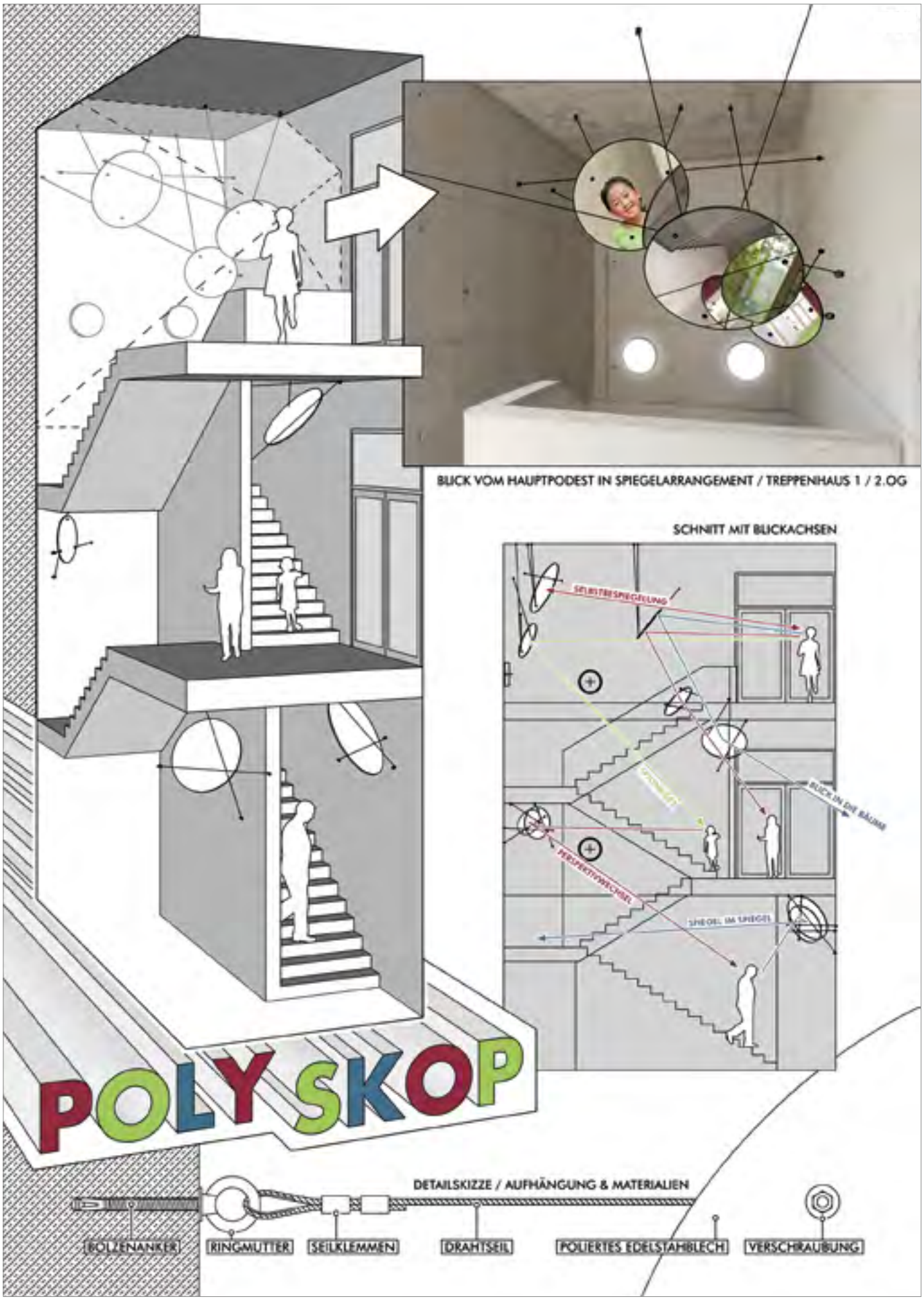
Entwurf 02 **(Christian Heinicke, Klub 7, ohne Titel)** stellt eine weitgehend abstrakte Kollage aus Formen vor, die über Farbe, Komposition und Struktur schulische Assoziationen mit der architektonischen Umwelt vermitteln.

Entwurf 03 **(Doris Marten, ohne Titel)** setzt auf eine Komposition aus einem großen S-förmigen Schwung, der aus farbigen Fasern besteht und sieben farbigen Kugeln, die davor schweben.

Wie üblich, werden die Arbeiten in mehreren Durchgängen besprochen, positives gewürdigt und kritische Einwände vorgebracht. Die schlichte, logoartige Komposition von Entwurf 03 vereint nach langer Diskussion die meisten Stimmen auf sich. Seine Offenheit assoziiert utopische Welten von fernen Unendlichkeiten, heißt es, und thematisiert den Regenbogen zentral, aber in überraschender Form. Eine einfache, aber überzeugende Lösung ist gefunden. Die Sitzung hat sich lang hingezogen, es wurde mit Enthusiasmus und Freude diskutiert. Die Jury muss fluchtartig die Mensa verlassen, weil dort das Mittagessen für die Schüler*innen beginnt…

Henrik Schrat
Künstler

Preisgerichtssitzung: 11. September 2019
Auslober*in: Bezirksamt Marzahn-Hellersdorf von Berlin
Wettbewerbsart: nicht offener einphasiger anonymer Kunstwettbewerb
Wettbewerbsteilnehmer*innen: Stefan Fahrnländer, Christian Heinicke/Klub7, Doris Marten
Realisierungsbetrag: 14.875 Euro
Aufwandsentschädigung: 1.000 Euro
Verfahrenskosten: 2.950 Euro
Fachpreisrichter*innen: Monika Goetz, Henrik Schrat (Vorsitz), Renate Wolff
Sachpreisrichter*innen: Gabriela Hellert (BA MH SE FM), Frau Knoppick (Grundschule Unter dem Regenbogen)
Vorprüfung: Holger Beisitzer
Ausführungsempfehlung zugunsten von: Doris Marten, ohne Titel



POLYSKOP AM EFEUWEG

Niklas Roy, POLYSKOP

Der Berliner Installationskünstler Niklas Roy geht als Sieger aus dem Kunst am Bau Wettbewerb für die Grundschule Campus Efeuweg in Berlin-Neukölln hervor und darf seinen Entwurf „Polyskop“ im Neubau realisieren. Das Preisgericht tagte am 13. September 2019 im Rathaus Neukölln. Eingeladen zum Wettbewerb waren die Künstler*innen Claudia Kapp, Renate Wolff, Niklas Roy und Johannes Mundinger. Die Funktion der Fachpreisrichter*innen haben Anne Boissel, Patrik Huber und Robert Patz (Vorsitz) übernommen. Sachpreisrichter*innen waren Bezirksstadträtin Karin Korte (SPD) und Architekt Timm Kleyer vom Berliner Architekturbüro kleyer.koblitz.letzel.freivogel (k.k.l.f.).

Das Vorhaben Campus Efeuweg ist ein bildungspolitisches und stadtplanerisches Gesamtkonzept, das der Bezirk und seine Partner für die südliche Gropiusstadt entwickelt haben. Ziel ist die Schaffung einer „Bildungs-, Sport- und Freizeitlandschaft“, die als lebendiger Teil des Quartiers zur Aufwertung der Großsiedlung beiträgt, wobei der Campus besser als bisher mit dem Viertel verknüpft werden soll. Die entstandene Gemeinschaftsschule bildet dazu den institutionellen Rahmen.

Das Büro k.k.l.f. und das Landschaftsarchitekturbüro plancontext (Berlin) wurden vom Bezirk beauftragt, unter Beteiligung von Anwohner*innen einen Masterplan für den Campus zu entwickeln. In diesem Zusammenhang sind die Walt-Disney-Schule und die Liebig-Schule zur Gemeinschaftsschule Campus Efeuweg fusioniert. In einem ersten Bauabschnitt wurde der gemeinsame Eingangsbereich freiraumplanerisch neu formuliert. Baulich erfolgte daneben die Sanierung der ehemaligen Liebig-Schule. Im Anschluss wurde mit dem Erweiterungsbau der erste Neubau begonnen. Er soll einer dreizügigen Grundstufe (1.-6. Klasse) Raum geben, verbunden mit dem Angebot eines gebundenen Ganztagsbetriebs, der für Familien im südlichen Neukölln laut Bezirksamt eine passgenaue Schulform darstellt.

Entsprechend der Vorgaben des Landes Berlin wurde im Rahmen dieser Baumaßnahme im Mai 2019 ein einphasiger, nicht offener Kunstwettbewerb ausgelobt. Aus dem Wettbewerb sollte ein künstlerischer Entwurf hervorgehen, der sich mit der räumlichen, architektonischen, institutionellen, sozialen und pädagogischen Situation der Schule auseinandersetzt, wobei er sich laut Auslobung dabei sowohl in die baulichen Strukturen einfügen, als auch eine eigenständige gestalterische Position entwickeln konnte.

Der Siegerentwurf **„Polyskop“** von **Niklas Roy** schafft beides: Als eigenständige, installative Arbeit verändert das Werk den Erschließungsraum des Neubaus auf radikale Weise. Zugleich fügt es sich ein, indem es mit der architektonischen Form vertikaler Erschließung spielt. Das Polyskop besteht aus einer Anordnung kreisrunder Spiegelflächen aus poliertem Edelstahl mit 60 – 120 cm Durchmesser, die in mehreren Geschossen des Treppenraumes im Luftraum schweben und so aufeinander eingestellt sind, dass sich neue Blickbeziehungen zwischen den Etagen ergeben.

Das Preisgericht würdigte den Entwurf als originelle Arbeit, die stetig neue Bilder erzeugt und zu einem lebhaften Anziehungspunkt für die Schüler*innen werden könnte. Sie sehen sich selbst und andere, wobei sie die Anordnung auch für vergnügliche Kommunikationsexperimente nutzen können. Während der Entwurf einen viel frequentierten, eher minimalistisch gestalteten Ort aufwertet, lädt er zum spielerischen Ausprobieren ein und vermittelt ein Verständnis für physikalisch-optische Wirkungsweisen. In seiner Entfaltung könnte der Entwurf auch als künstlerische Transformation des allgegenwärtigen Mediums Selfie verstanden werden.

Das Konzept des Entwurfs **„Antipode“** von **Claudia Kapp** (Mitarbeit: Kirsten Palz) spannt einen Bogen zwischen dem konkreten Standort Gropiusstadt und einem imaginierten Ort auf der exakt anderen Seite der Erdkugel. Dieser Ort befindet sich im Südpazifik, so hat die Künstlerin herausgefunden, ungefähr 1.800 Kilometer südöstlich von Neuseeland. Drei Wandbilder zeigen eine Interpretation ozeanographischer Forschungsergebnisse, nämlich Darstellungen des Aushärtungsprozesses der Erdkruste, von Ozean und Tiefenentwicklung sowie der Geomorphologie des Meeresbodens. Vor den auf Leuchtkästen aufgebrachten, digital gedruckten Bildern mit 210 x 125 cm Größe befinden sich zusätzlich frei hängende, Pendelsonden aus Stahl, die in Richtung des beschriebenen Ortes weisen.

Als besonders wertvoll wurde durch das Preisgericht der Aspekt des Konzepts angesehen, der ein Bewusstsein über die

Reichweite menschlichen Handelns wachruft. Während die Arbeit zugänglich ist ohne dabei plakativ zu sein, offenbart sie ihren globalen Bezug, der das naturwissenschaftliche Interesse der Schüler*innen bedient und zum MINT-Schwerpunkt (Mathematik, Informatik, Naturwissenschaft u. Technik) der Schule passt. Die Arbeit lädt zudem zu Phantasie-Reisen mit dem Finger auf dem Globus ein.

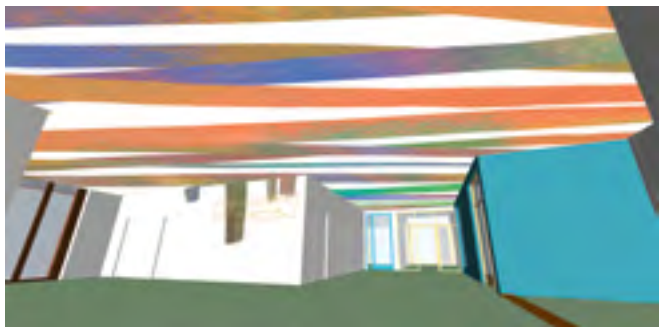
Wie der Titel **„Solidarität“** des Entwurfs von **Johannes Mundinger** (Mitarbeit: Sophia Hirsch) andeutet, nimmt er sich Grundbedingungen des Zusammenlebens zum Inhalt. Inspiriert ist das Konzept von Naturbeobachtungen: So beschreibt der Künstler, wie im Wald die Netzwerke der Wurzeln von Pilzen mit ebenjenen von Bäumen verwoben sind und auf diese Weise Kommunikation erlauben. Auch Nährstoffe können so transportiert werden, wobei sich Bäume, laut aktueller Forschung, auch unterschiedlicher Gattungen gegenseitig helfen. Formal greift der Entwurf mit großflächigen Decken- und Wandbildern auf Erschließungsflächen in drei Etagen zu, wobei diese jeweils unterschiedliche Motive haben: Im Erdgeschoss zeigt sich ein Wurzelgeflecht in erdigen Rot-, Orange- und Gelbtönen. Im ersten Obergeschoss werden in ähnlichen Farben die Stämme des Waldes in Form von breiten Farbstreifen nachgebildet. Im zweiten Obergeschoss spannt sich eine Struktur in Blautönen über den Raum, die einem Blick in Baumkronen entspricht.

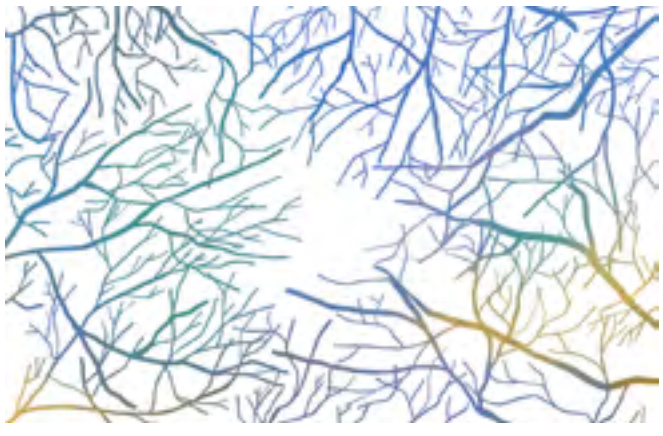
Die Jury würdigte das durchdachte Bild als berührende Analogie. Kommunikation, Diversität und Solidarität werden als für den Kontext Schule wichtige Bedingungen thematisiert. Positiv wird zudem die Einbeziehung der Schüler*innen in den vom Künstler vorgeschlagenen, gemeinsamen Workshop hervorgehoben. Dieser partizipatorische Ansatz ist eine performative Umsetzung des Themas. So sollen die Gedanken der Schüler*innen zu Solidarität gesammelt und in beleuchteten Acrylglasflächen an zwei Wänden verewigt werden.

Renate Wolffs Entwurf **„spielen – denken – handeln“** nutzt und fördert das räumliche Vorstellungsvermögen der Schüler*innen. Die drei vorgeschlagenen Wandarbeiten in den Gemeinschaftsbereichen des Neubaus verweisen jeweils auf Spiel-, Denk- und Handlungsprozesse. In goldener Acrylfarbe zeigen sich spekulative Abwicklungen geometrischer Körper mit unterschiedlichen Grundformen, die wie Bastelanleitungen im Kopf zusammengesetzt werden sollen. Eine an einen Ikosaeder erinnernde Anordnung thematisiert etwa das Fußball-Spielen. Ein auf dem Doppel-Tetraeder beruhende, vielleicht idealistische Darstellung soll auf „Denken“ verweisen, während eine dritte, auf dem Kubus basierende pragmatischere Figur „Handeln“ zum Thema hat.

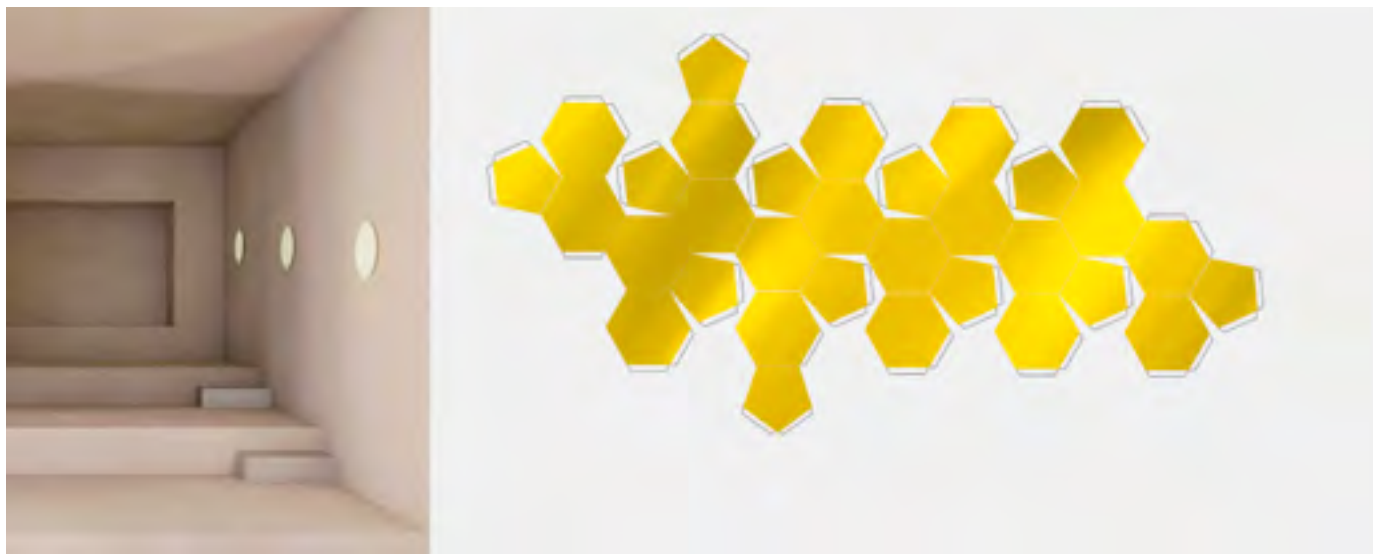
Das Preisgericht würdigte bei diesem Entwurf insbesondere die äußerst ästhetische und im Kontext Schule ungewöhnliche Materialwahl, die doch anhand der Visualisierungen der Künstlerin erstaunlich selbstverständlich wirkt. Die spiegelnden Goldoberflächen wechseln je nach Betrachtungswinkel ihre Farbigkeit und verändern sich bei Bewegung durch den Raum entsprechend. Die Zeichnungen selbst würden in ihrer Ausformulierung beispielsweise an die Vorskizzen Leonardo da Vincis erinnern, wobei sie das Vorstellungsvermögen der Schüler*innen unmittelbar und dauerhaft ansprechen.

Robert Patz
Künstler

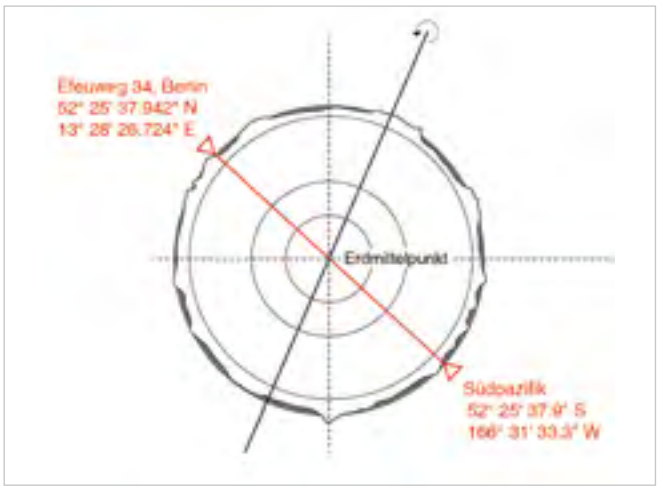




Johannes Mundinger, Solidarität



Renate Wolff, spielen – denken – handeln



Claudia Kapp, Antipode

Preisgerichtssitzung: 13.September 2019
Auslober*in: Bezirksamt Neukölln von Berlin
Wettbewerbsart: nicht offener einphasiger anonymer Kunstwettbewerb
Wettbewerbsteilnehmer*innen: Claudia Kapp, Johannes Mundinger, Niklas Roy, Renate Wolff
Realisierungsbetrag: 24.000,00 Euro
Aufwandsentschädigung: 1.000 Euro
Verfahrenskosten: 6.000 Euro
Fachpreisrichter*innen: Anne Boissel, Patrick Huber, Robert Patz (Vorsitz)
Sachpreisrichter*innen: Kleyer Koblitz (Bauender Architekt), Karin Korte (Bezirksstadträtin Abt. Bildung, Schule, Kultur und Sport)
Vorprüfung: Fachbereich Hochbau
Ausführungsempfehlung zugunsten von: Niklas Roy, POLYSKOP

KUNST AKTION LEERE SOCKEL

Ein Wettbewerb für Temporäre Kunstaktionen in Berlin-Treptow

Unvollendete Denkmalsvorhaben, von denen der Nachwelt leere Sockel zurückblieben, kennen wir aus Berlin und London. Auf dem Potsdamer Platz in Berlin wurde 1951 im Rahmen einer propagandistischen Aktion ein Sockel für ein Denkmal für Karl Liebknecht errichtet. Doch die Teilung der Stadt verhinderte die Vollendung, befand sich der Sockel doch genau auf der Schnittstelle zwischen den Systemen, zuletzt vor 1989 sogar auf dem „Todesstreifen". Dem gleichförmigen Architekturbild des Potsdamer Platzes schreibt er heute eine fast vergessene politische Geschichte ein.

In London waren es nicht politische Umstände, die einen der vier Anfang der 1840er Jahre errichteten Denkmalssockel auf dem Trafalgar Square frei ließen. Es fehlten schlicht die Mittel, um für William IV. (1765–1837) das zugehörige Reiterdenkmal anfertigen zu lassen. Diese Leere wurde erst Anfang der 1990er Jahre als ein Potenzial für zeitgenössische künstlerische Aktivitäten erkannt. Seit 1999 wird die „Fourth Plinth" zum Podest aktueller Kunst, die in der Regel alle zwei Jahre wechselt und für die alle vier bis fünf Jahre ein nicht offener zweiphasiger Wettbewerb ausgeschrieben wird. Aus den Einreichungen werden zwei Entwürfe zur Realisierung ausgewählt. Viele denkwürdige Projekte wie etwa „One and Other" von Anthony Gormley (2009) oder das „Gift Horse" von Hans Haacke (2015) gingen aus den Ausschreibungen hervor.

LEERE SOCKEL IN BERLIN

Nicht ganz so monumental und repräsentativ wie auf dem Potsdamer Platz und dem Trafalgar Square sind jene leeren Sockel, die sich gelegentlich in den Grünanlagen der Berliner Bezirke finden. Sie sind auch keine stummen Zeugen des Unvollendeten, weil sie schon zu Beginn ihres Daseins mit einer künstlerischen Leistung belastet wurden. Verwaist zurückgeblieben sind sie aber, seitdem jemand das Kunstwerk auf ihnen unautorisiert entfernt hat. Um es deutlicher zu sagen: Der Grund ihrer Leere ist schnöder Buntmetalldiebstahl, die Gier nach banalem Gewinn aus öffentlichem Eigentum, die große Kunstwerte zerstört und nur kleine Geldwerte einbringt.

Um den Kleinen Teich im Volkspark Friedrichshain herum findet sich ein Ensemble von drei leeren Sockeln, die zu einem seit Ende der 1980er Jahre angelegten Kunstpark gehören. Bis 1998 wurden hier sechs Skulpturen der Bildhauer Rolf Biebl, Friedrich B. Henkel, Wieland Förster, Peter Kern und Werner Stötzer aufgestellt. Die Initiative für die „Plastiksammlung im Volkspark Friedrichshain" ging Mitte der 1980er Jahre von lokalen Künstler*innen aus. Den Besucher*innen sollte zum Naturerlebnis ein künstlerisches Angebot gemacht werden. Fünf der sechs Skulpturen waren aus Bronze gefertigt. Nachdem 2014 eine erste Skulptur (Friedrich B. Henkel, Große metamorphe Landschaft, 1994) spurlos verschwand, entfernte das bezirkliche Grünflächenamt vorsorglich drei andere Bronzeskulpturen aus dem Park (von Rolf Biebl, Wieland Förster und Werner Stötzer), sodass heute nur noch zwei Kunstwerke rudimentär an die vortreffliche Idee eines Skulpturen-Parks erinnern.

Kein so dichtes Ensemble leerer Sockel wie im Friedrichshain findet sich im Ortsteil Treptow. Aber auch hier wurden seit den 1990er Jahren bis zuletzt im Mai 2018 insgesamt vier Bronzeskulpturen aus dem öffentlichen Raum entwendet. Ohne ihre Kunstwerke verschwanden die zurückgebliebenen leeren Sockel allmählich aus dem öffentlichen Bewusstsein. Ein Sockel wuchs mit stacheligem Strauchwerk zu und war bis zum Dezember 2019 nicht mehr erkennbar.

DAS PROJEKT

Der Haushaltstitel 81278 des Landes Berlin verfügt jedes Jahr über 407.000 Euro für „Künstlerische Gestaltungen im Stadtraum". Aus diesen Mitteln werden das Programm Kunst im Untergrund und andere maßnahmeungebundene Aktivitäten für Kunst im Stadtraum finanziert. Die Mittel werden vom Kultursenat verwaltet, und über ihre jeweilige Verwendung soll der Beratungsausschuss Kunst (BAK) bei der Senatsverwaltung für Kultur und Europa Empfehlungen aussprechen. Der BAK berät die Senatsverwaltung für Kultur und Europa von Berlin in allen Fragen der Kunst am Bau und Kunst im öffentlichen Raum. In der Jahresmitte 2019 eröffnete die Kulturverwaltung dem BAK, dass im laufenden Etat noch 45.000 Euro unverplant waren und bis zum Jahresende 2019 ausgegeben werden müssen. Daraufhin entwickelte der Ausschuss die Idee einer „Kunst Aktion Leere Sockel" als einen temporären Umgang mit den Leerstellen von Kunst im öffentlichen Raum. Nach mehreren Beratungen wurde das Vorhaben auf den Bezirk Treptow-Köpenick und dessen leere Sockel im Ortsteil Treptow orientiert. Mittlerweile war es Ende August.

In einer Hauruckaktion stellte der Bezirk Treptow-Köpenick nach dem Konzept des BAK einen nicht offenen einphasigen Wettbewerb unter acht Künstler*innen auf die Beine. Die Einladung an die Künstler*innen erfolgte Ende September, die Entwürfe waren bis zum 11. November einzureichen. Bereits am 13. Dezember 2019, pünktlich zum Kassenschluss, waren die temporären Projekte realisiert und konnten im Rahmen eines öffentlichen Spaziergangs eingeweiht werden. Für alle Beteiligten war das ein aufregender und anstrengender Arbeitsprozess. Umso größer war schließlich die Freude, dass alles innerhalb der Abrechnungsfrist geklappt hatte.

DIE AUFGABENSTELLUNG

Der Wettbewerb schrieb vier leere Sockel als künstlerische Arbeitsbereiche aus. Die einzureichenden Kalkulationen sollten den Realisierungsbetrag von 10.000 Euro nicht übersteigen. Abzüglich der Wettbewerbskosten blieben vom Budget nur 30.000 Euro für die Realisierungen der Kunst übrig. Bei einer Nutzung aller vier Sockel hätten mehrere Projekte den Realisierungsbetrag nicht voll ausschöpfen dürfen. Diese Möglichkeit wollten der BAK und das Preisgericht offen halten. Im Ergebnis wurden drei Vorschläge realisiert.

Das Phänomen der leeren Sockel eröffnete den Künstler*innen viele Inhalte und Bezüge. Die Projekte konnten sich auf die räumliche und funktionale Qualität des jeweiligen Standortes beziehen, auf die entwendeten Skulpturen und deren thematischen Dimensionen und auch generell auf die Bedeutung des Sockels oder die Fragen der Präsentation von Kunst im öffentlichen Raum sowie des Diebstahls von Allgemeingut.

Die im Wettbewerbsverfahren thematisierten Sockel sind von unterschiedlicher Größe und stehen in sehr differenzierten Raumzusammenhängen. Damit nicht alle Wettbewerbsteilnehmer*innen den gleichen Sockel bearbeiteten, sollten sich je zwei der acht eingeladenen Künstler*innen für einen Sockel entscheiden. Am Ende des Rückfragenkolloquiums wurde die Wahl der Teilnehmer*innen abgefragt. Da zu zwei Standorten die Kandidat*innen sich häuften, nahm die Wettbewerbskoordination einen Losentscheid vor. Die Zuordnung der Wettbewerbsteilnehmer*innen zu den Arbeitsbereichen wurde nur den Künstler*innen mitgeteilt, sodass das Preisgericht und die Sachverständigen nicht wissen konnten, welche Künstler*in zu welchem Standort arbeitet.

Tina Schwichtenberg, ohne Titel

DIE SOCKEL

Unter den zur Auswahl stehenden Sockeln fiel derjenige an der Bulgarischen Straße am Rande des Treptower Parks besonders auf. Als Teil der Bildgeschichte der dort entwendeten vier Heinzelmännchen blieb er mit seiner Treppengestalt, über die die Zwerge hinabstürzen, als ein markantes aber unverständliches Zeichen zurück. (Werner Richter, 1923-2012, Heinzelmännchen, 1978, 2014 entwendet)

Die anderen drei Sockel wurden dem Klischee des Podestes als blockhafte kubische Form sehr gerecht.

Auf dem Sockel im Rosengarten des Treptower Parks war bis in die 1990er Jahre die Aktfigur „Sitzende" platziert. Sie akzentuierte den öffentlichen Garten als einen Ort der Erholung. (René Graetz, 1908-1974, Sitzende, 1958, Aufstellung 1968, in den 1990er Jahren entwendet)

Der Sockel an der Ecke Neue Krugallee/Baumschulenstraße steht direkt am Bürgersteig und markiert den Zugang zur nahen Schwimmhalle. Hier befand sich eine stehende männliche Aktfigur, die einen Sportler im Moment nachdenklicher Ruhe und Konzentration darstellte. (Fritz Ritter, geb. 1926, Junger Sportler, 1974/75, Aufstellung 1981, 2010 entwendet)

Der Sockel in der Kiefholzstraße zeigte ebenfalls eine junge männliche Figur als Schwimmer, die sich vor allem durch ihr künstlerisches Bemühen um das Erscheinungsbild des Typischen und den Möglichkeiten der Abstraktion in der Figuration auszeichnete. (Gertrud Classen, 1905-1973, Schwimmer, 1966, Aufstellung 1975, 2018 entwendet)

Während die Künstler*innen Gertrud Classen, Werner Richter und Fritz Ritter eher von lokaler Bedeutung waren, zeichnete sich René Graetz durch seine Exilerfahrung in den 1930er und 1940er Jahren in Großbritannien aus und hat sich deshalb nach seiner Rückkehr aus dem Exil in Ost-Berlin immer wieder für eine Offenheit gegenüber der Kunst der Moderne eingesetzt. Gertrud Classen beteiligte sich als Kommunistin in Berlin am Widerstand gegen den Nationalsozialismus.

Nora Fuchs, Schwimmtieralarm

Olf Kreisel, Sockel Sockel – oder – ohne sie

Bernd Aury, stolen art

Liz Crossley, Kunst fehlt – Kunst überlebt. Ein Prozess.

Timo Kahlen, ohne Titel

Lucy Teasdale, Vor dem Sprung / Nach dem Sprung

DIE ENTWÜRFE

Die Wettbewerbsteilnehmer*innen reichten mit ihren Vorschlägen eine bemerkenswerte Breite künstlerischer Bezugnahmen zum ausgeschriebenen Thema ein.

Mimosa Pale thematisierte in ihrem Vorschlag **„Teleporter“** den leeren Sockel im Rosengarten hinsichtlich des geheimnisvollen Verschwindens der Skulptur. Der Sockel sollte zu einem offenen Pavillon überbaut werden, und in seinem Zentrum sollte ein windbewegliches Klangspiel herabhängen, dessen Elemente eine Klang-Assoziation zum „In die Luft-Gehen“ von Figuren aus Animationsfilmen hervorrufen sollen. Musikalische Performances waren als Ergänzungen gedacht.

Olf Kreisel hob die räumliche Wahrnehmung des Sockels im Rosengarten durch dessen monumentale Einhausung hervor. Sein Entwurf **„Sockel Sockel – oder – ohne sie“** integrierte den Sockel in ein reales Stillleben von wöchentlich frischen Schnittblumen, einem Zahnputzbecher und Gurkenglas, das sich nur über ein vergittertes Fenster in der Zugangstür erschließt.

Timo Kahlen platzierte in seinem Vorschlag dem leeren Sockel vom Sturz der Heinzelmännchen gegenüber einen schwarzen Pfeiler, dem Fehlstellen als Ausschnitte eingearbeitet sind, die symbolisch auf das Fehlen der Skulpturen hinweisen sollen. Über einen QR-Code sollte ein Hörstück das mögliche Klangbild des Metalldiebstahls vorstellbar machen.

Tina Schwichtenberg bezog sich in ihrem Vorschlag auf den narrativen Aspekt des Sturzes der Heinzelmännchen. Statt der Figuren purzeln nun metallische Kinder-Schubkarren über die Treppenstufen des Sockels und erinnern an das Wirken der heimlichen Helfer. Mittels einer über den Sockel gelegten Metallmanschette sollte das heitere Gewirr der Schubkarren befestigt werden.

Nahe der Schwimmhalle bezog sich **Lucy Teasdale** mit ihrem Vorschlag **„Vor dem Sprung / Nach dem Sprung“** auf den auch in Spreenähe nahe liegenden Schwimmsport. In einem zeitlichen Wandel sollte der Sockel zunächst mit dem plastischen Formenbild eines ruhigen Wassers überbaut werden. Nach drei Monaten sollte auf den Sockel die Skulptur einer Fontäne folgen und den Sprung ins Wasser anschaulich werden lassen.

Bernd Aury inszenierte den leeren Sockel vor der Schwimmhalle in seinem Vorschlag **„stolen art“**, um ihn in das öffentliche Bewusstsein zurückzuholen und sein Schattendasein zu beenden. Ein Stahlblech sollte von einem hinter dem Sockel aufgebauten Gerüst herabhängen und den Sockel wie auf einem besonderen Teppich einfassen. Ein Bild der fehlenden Skulptur sollte dem Stahlblech eingearbeitet werden und mit zunehmender Korrosion immer deutlicher hervortreten.

Liz Crossley wollte mit ihrem Vorschlag **„Kunst fehlt – Kunst überlebt. Ein Prozess.“** die vom Sockel an der Kiefholzstraße ausgehenden vielfältigen Fragen in einem mehrstufigen Kommunikationsprozess mit den Anwohner*innen und Interessierten bearbeiten. Dabei sollten durch Installationen und Umbauten des Sockels Eindrücke von Baustelle und Schutzhülle entstehen.

Nora Fuchs stellte mit ihrem Vorschlag „**Schwimmtieralarm“** dem hochrechteckigen leeren Sockel an der Kiefholzstraße ein noch höheres, wie ein Käfig erscheinendes Konstrukt zur Seite, das mit verschieden bunten Schwimmtieren befüllt werden sollte. Die Schwimmhelfer sind mit einem Sticker „Kunstraub“ beklebt, können aber aus dem Käfig herausgezogen werden. Nach erwartetem Diebstahl sollte der Käfig regulär neu befüllt und darüber ein Kommunikationsprozess mit Anwohner*innen geführt werden.

DIE AUSWAHL

Im ersten Diskussionsrundgang sah das Preisgericht noch von der Frage eines Gesamtprogramms und möglicher Kombinationen ab und konzentrierte sich ausschließlich auf die jeweilige künstlerische Idee. Dabei wurden vor allem die vielfältigen thematischen Dimensionen der einzelnen Vorschläge hervorgehoben und gewürdigt. Alle Entwürfe fanden Fürsprecher und gelangten in den zweiten Wertungsrundgang.

In der folgenden Diskussionsrunde wurden stärker das optische Erscheinungsbild und die konzeptionelle Stimmigkeit der Entwürfe betrachtet. Danach verfehlten im zweiten Wertungsrundgang bereits fünf Entwürfe die notwendige Stimmenmehrheit, sodass mit den im Verfahren verbliebenen drei Entwürfen die Engere Wahl und damit auch das Gesamt-Programm der „Kunst Aktion Leere Sockel“ gefunden war.

An dem „Schwimmtieralarm“ von Nora Fuchs hob die Jury den unkonventionellen und spielerischen Umgang mit der Frage von Diebstahl und Vandalismus hervor. Gleichzeitig wurde dem Vorschlag eine farbenkräftige Auffälligkeit attestiert. Das Konzept bringe die Problematik öffentlichen Eigentums auf den Punkt und manifestiere sich als eine permanente Provokation.

Mimosa Pale, Teleporter

Der Schubkarren-Installation von Tina Schwichtenberg sprach das Preisgericht einen spielerischen und damit auch besonders humorvollen Umgang mit dem Phänomen des leeren Sockels zu. Er stelle typische Gartenzwerg-Motive auf den Kopf und erinnere darin an die verlorene Figurengruppe. Gleichzeitig spreche er die Fragen von Selbstverantwortung und den Umgang mit öffentlichen Grünanlagen an.

Die von Olf Kreisel angebotene Sockel-Einhausung im Rosengarten des Treptower Parks sah das Preisgericht als einen gelungenen Hinweis und eine wiederum geheimnisvolle Enthüllung des vergessenen Sockels an. In seiner Außenwirkung sprach es dem Vorschlag eine besondere konzeptionelle Klarheit wie auch poesievolle Dimension zu. Die zum Innenraum gewordene Installation beschreibe ein fast schon übertrieben ironisches Abschiedsritual und befördere eine humorvolle Auseinandersetzung mit dem Thema der Kunstaktion.

DIE REZEPTION

Kaum waren zwei Nächte vergangen, da waren die zur Puschkinallee ausgerichteten Wände von Olf Kreisels Einhausung schon mit etwas diffusen politischen Parolen beschmiert. So erfolgte die öffentliche „Annahme“ der drei Werke sehr schnell.

Aus den Schwimmtieren an der Kiefholzstraße entwich mit der Zeit nicht nur die Luftfüllung. Auch die Schwimmtiere selbst machten sich immer wieder aus dem Staub, besonders nachts, wie es die Künstlerin Nora Fuchs erwartet hatte und deshalb auch ein fortlaufendes Logbuch über das Kommen und Gehen der Schwimmtiere unter schwimmtieralarm.de führt. Bei den Anwohner*innen bildete sich schnell ein Freundeskreis, der die wöchentliche Entwicklung der jeweiligen Schwimmtierinstallation genau beobachtet und die Künstlerin bei der Dokumentation unterstützt.

Nicht nur das stachelige Strauchwerk scheint Tina Schwichtenbergs Installation vor unerwarteten Reaktionen beschützt zu haben. Diese zeitweilige Besetzung überzeugt mit ihrem Humor und ihrer motivischen Stimmigkeit und hat vielleicht auch mit diesen Qualitäten dazu beigetragen, dass die Freude überwiegt und weitere unintendierte Interventionen an diesem Werk gar nicht mehr nötig sind.

Martin Schönfeld

Preisgerichtssitzung: 18.11.2019
Auslober*in: Bezirksamt Treptow-Köpenick von Berlin
Wettbewerbsart: nicht offener einphasiger anonymer Kunstwettbewerb für temporäre Kunstprojekte im öffentlichen Raum
Wettbewerbsteilnehmer*innen: Bernd Aury, Liz Crossley, Nora Fuchs, Timo Kahlen, Olf Kreisel, Mimosa Pale, Tina Schwichtenberg, Lucy Teasdale.
Realisierungsbetrag: 30.000 Euro (drei Projekte a 10.000 Euro)
Aufwandsentschädigung: 1.000 Euro
Verfahrenskosten: 14.000 Euro
Fachpreisrichter*innen: Susanne Bayer, Petra Hornung (Vorsitz), Barbara Müller, Irene Pätzug, Martin Kaltwasser (Stellvertreter), Valentin Hertweck (ständig anwesender Stellvertreter).
Sachpreisrichter*innen: Cornelia Flader (Stadträtin für Weiterbildung, Schule, Kultur und Sport), Andreas Prüfer (Senatsverwaltung für Kultur und Europa), Almuth Walter (Bezirksamt Treptow-Köpenick Fachbereich Grün).
Vorprüfung/Koordination: Lisa Vanovitch
Ausführungsempfehlung zugunsten von: Nora Fuchs („Schwimmtieralarm“), Olf Kreisel („Sockel Sockel – oder – ohne sie“), Tina Schwichtenberg (ohne Titel).

Nora Fuchs, Schwimmtieralarm, Kunst Aktion Leere Sockel 2019

KUNSTANEIGNUNG ALS PARTIZIPATIVES EXPERIMENT

Neben dem leeren Sockel der gestohlenen Skulptur von Gertrud Classen „DER SCHWIMMER“ befindet sich seit dem 13. Dezember 2020 ein Metall-Käfig mit bunten Schwimmtieren prall gefüllt.

Der Inhalt weckt Begehrlichkeiten. Jede Woche schwindet der Inhalt langsam schnell. Alle Schwimmtiere sind mit einem Kunstraub-Sticker gekennzeichnet, der auf den Onlineblog www.schwimmtieralarm.de hinweist. Dieser informiert über den Diebstahl der Skulptur DER SCHWIMMER und verfolgt das Projekt: den Schwund der Schwimmtiere, Beobachtungen der Nachbarschaft, Kommentare, die Wiederbefüllung oder Ersatztiere als Geschenk.

SCHENKUNG ODER KUNSTRAUB?

Die Frage, ob hier eine Schenkung stattfindet oder man sich des Kunstraubs schuldig macht, wird bewusst nicht geklärt. Jede Woche wird das Gitter aufgefüllt. Diese Ambivalenz führt zu unterschiedlichen Formen der Aneignung: Die Anwohner*innen in der Identifikation mit der Arbeit und reger Kommunikation im Blog, die anonymen Passant*innen im versteckten oder offenen „Raub“ der Schwimmtiere.

Die Ambivalenz der unklaren Situation ist provozierend. Viele Personen freuen sich über die bunte Skulptur im grauen Wintereinerlei und verstehen die Idee als idealistische Untersuchung eines gesellschaftlichen Problems. Manche schätzen die Idee, stufen sie jedoch von vornherein als vergeblich ein. Andere beteiligen sich am Erhalt der Arbeit.

„ORCA VON “KRAFTPROTZ” ERLEDIGT.

Einige der Anwohner*innen schicken seit Beginn immer wieder Beobachtungen, Bilder in den Blog. Bei jedem Aufbau sprechen mich viele Menschen an. Das Spektrum der Kommentare zu der Arbeit reicht von totaler Ablehnung bis zu sehr großer Akzeptanz.
Moralische Anklage: *„Sie kriminalisieren hier Kinder.“*
Sinnvolle Frage: *„Zeigen sie die Diebstähle an?“*
Handlungsvorschläge: *„Man muss die Schwimmtiere aus dem Käfig befreien“.*
Nutzungsfunktion: *„Das ist ein Puzzle für Kinder. Sie können die Schwimmtiere neu arrangieren.“*
Ärger über den Schwund: *„Bin gerade mit dem Bus vorbei. Bin schockiert. Bis auf SAT Ball und die blaue Robbe ist es leer.“*
Komplimente: *„Ich wusste gar nicht, dass es so wunderschöne Schwimmtiere gibt.“ „Schön, dass hier etwas stattfindet, was sich jede Woche verändert.“*
Observation: *Heute konnte ich beobachten, wie ein Mann (ich nenne ihn Kraftprotz – wegen der Aufschrift auf seiner Tasche) einen der Orcas geduldig und ohne Scheu, dabei erwischt zu werden, durch die Gitterstäbe zog. Ich konnte ihn beim Luft ablassen aus dem Auto fotografieren.* (Mail und Foto einer Anwohnerin, 21. Januar 2020)

ZWISCHENBILANZ

In 16 Wochen verschwanden 126 von 147 Schwimmtieren, 2 anonyme Sachspenden ergänzten die Sammlung. 23 „Ladenhüter“ verblieben für mehrere Wochen. 5 Schwimmtiere fielen Vandalismus zum Opfer. (Hund). Selbst in den Wochen der Corona-Krise verschwanden weiterhin die meisten Schwimmtiere.

Am 9. Mai 2020 endet das Experiment mit einer Finissage um 14 Uhr vor Ort mit Musik und dem Verschenken aller restlichen Schwimmtiere. (Kiefholzstraße, Ecke Hochenbirker Weg in Berlin-Baumschulenweg)

Nora Fuchs
Künstlerin

Im November 2019 wurden drei zusammenhängende Kunstwettbewerbe mit einer Ausstellung der Entwürfe abgeschlossen. Insgesamt waren in den Verfahren 60 Künstler*innen eingeladen, ihre Entwürfe einzureichen. Die drei Verfahren wurden mit Unterstützung von Marie Birkholz (Mitarbeit), Katinka Theis (Vorprüfung) und Oscar Ardila (Ausstellung) von mir, Stefan Krüskemper, seit Anfang 2018 betreut. Insofern ist dieser Text aus der Perspektive der Koordination geschrieben, die einerseits die Schnittstelle zwischen Künstler*innen und Auslober sowie Bauschaffenden abdeckt, andererseits als freier Dienstleister in einem finanziellen Abhängigkeitsverhältnis steht.

BAUAUFGABE UND AUSLOBER

1872 bis 1874 entstand in der Behrenstraße ein Neubau für den Hauptsitz der Deutschen Bank im Stil der Neorenaissance. Bereits wenige Jahre später – 1890 bis 1902 – erfolgte der Umbau des Gebäudeensembles durch Wilhelm Martens im spätklassizistischen Stil. Dabei wurden die Höhen- und Achsmaße angepasst und die Fassade vereinheitlicht, so dass ein Gesamtbild (Haus 1) entstand.

Durch die rasante Entwicklung und Expansion der Firmenzentrale der Deutschen Bank wurde diese 1906 durch den Ankauf und Umbau eines zweiten Gebäudekomplexes (Haus 2) zwischen Französische Straße und Jägerstraße durch den Architekten Wilhelm Martens erweitert. Als Verbindung der beiden Gebäudekomplexe dient eine Fußgängerbrücke in schwebender Ausführung. Beide Häuser waren bis zum Zweiten Weltkrieg der Stammsitz der Deutschen Bank mit repräsentativer Funktion.

In Folge der Kriegszerstörungen wurden die Gebäude ab 1949 unter Leitung des Architekten Franz Ehrlich architektonisch überformt und neu ausgebaut. Anschließend wurden sie bis zum Jahr 1989 durch das Innenministerium der DDR genutzt. Ab 1990 erfolgte eine Sanierung für die Zwischennutzung durch die Gauck-Behörde, die Abteilungen der Staatlichen Museen (Bode-Museum) sowie anderer Kultureinrichtungen.

Das Bauvorhaben zur Herrichtung des denkmalgeschützten Gebäudeensembles, Haus 1 und Haus 2, wird im Rahmen eines öffentlich-privaten Partnerschaftsprojekts durchgeführt. In diesem Zusammenhang wurden durch den Bauherrn, die Bundesanstalt für Immobilienaufgaben (BImA) zusammen mit seinem Berater, der Partnerschaft Deutschland (PD – Berater der öffentlichen Hand GmbH) Generalunternehmen gebunden, die die Gebäude einschließlich der Betreuung der entstehenden Kunstwerke erstellen. Die ÖPP Mauerstraße Berlin oHG, vertreten durch die ARGE ÖPP BMG Mauerstraße Berlin führt die Baumaßnahme in einer Firmenkooperation durch. Für die Planung sind KSP Jürgen Engel Architekten verantwortlich.

Nach Fertigstellung werden das Bundesministerium für Familie, Senioren, Frauen und Jugend und das Bundesministerium für Gesundheit die Gebäude nutzen.

VERFAHREN

Als Verfahren wurden drei eigenständige Wettbewerbe konzipiert und als anonyme nichtoffene Kunstwettbewerbe in Anlehnung an die RPW durchgeführt. Für Haus 1 wurden fünf Arbeitsbereiche gefunden, für die jeweils ein Kunstwerk umgesetzt werden soll. Für Haus 2 wurde nur der große Kuppelsaal als exponierter Arbeitsbereich festgelegt. Für den dritten Lichtkunstwettbewerb wurden zwei Arbeitsbereiche identifiziert, drei Lichthöfe sowie die prominente Fußgängerbrücke, die die Gebäude verbindet und weit in den Berliner Straßenraum hinein sichtbar ist.

KUNST AM BAU FÜR EIN HISTORISCHES GEBÄUDEENSEMBLE AN DER MAUERSTRASSE IN BERLIN-MITTE

Missing Icons, Andrea Knobloch & Ute Vorkoeper, Untiefe

Christine Bergmann, Farbe.Raum.Sphäre

Im Vorfeld wurde in gemeinsamer Absprache eine Auswahlkommission zusammengestellt, die sich in ihrer Juryzusammensetzung an der Richtlinie für Planungswettbewerbe (RPW2013) orientiert. Die Kunstverbände waren bundesweit aufgerufen, Juror*innen für diese Auswahlkommission, sowie für das spätere Preisgericht vorzuschlagen. Insgesamt 24 Künstler*innen und Kurator*innen waren in diese Jurys eingebunden. Das Büro für Kunst im öffentlichen Raum (Kulturwerk des bbk berlin GmbH) wurde als sachverständiger Begleiter für die Verfahren gewonnen. Ebenfalls waren der Bauherr, die Ministerien als Nutzende sowie der Architekt involviert.

Aus einer Vorschlagsliste von 118 Künstler*innen konnten in der Sitzung des Auswahlgremiums im Mai 2019 unter Vorsitz der Berliner Künstlerin Susanne Bosch die Teilnehmenden an den geplanten Wettbewerben nominiert werden. Zu den drei Kunstwettbewerben mit insgesamt sieben einzelnen Aufgabenstellungen wurden 60 Künstler*innen, Duos oder Künstler*innengruppen zur Teilnahme aufgefordert. Ein Kraftakt für alle Beteiligten.

HAUS 1

Die erste Preisgerichtssitzung zum Haus 1 fand unter Vorsitz des Künstlers Thorsten Goldberg am 14. November 2019 statt.

BAUMORGANIGRAMM

Für den Arbeitsbereich der beiden Foyers des Gebäudes wurde die Arbeit »Baumorganigramm« von Moira Zoitl zur Realisierung empfohlen. Mit einem dokumentarischen Organigramm in Baumform soll das Gesundheitssystem anhand der Nomenklatur des Bundesministeriums für Gesundheit in Form eines Mappings betrachtet werden. Geplant ist, mit verschiedensten Personen, die im Gesundheitskontext tätig sind, Gespräche zu führen. Die Aussagen werden im »Baumorganigramm« verzeichnet. Die Nutzer konnten sich mit der Arbeit allerdings nicht anfreunden und stimmten dagegen. Ministerien verändern sich ihrer Meinung nach möglicherweise schneller, als das »Baumorganigramm« weiter entwickelt werden kann.

Teilgenommen haben: Doris Frohnapfel, Katharina Gaenssler (2. Rang), Constanze Hartmann & Gabriel Paul, Gregor Hildebrandt, Ruth Hommelsheim, Tilo Schulz, Yuan Shun, Moira Zoitl (1. Rang).

FUSING

Der »Ehrlich-Saal« mit Treppe und angrenzendem Foyer war aufgrund des Denkmalschutzes als Arbeitsbereich besonders anspruchsvoll. Der Entwurf »Fusing« von Karl-Heinz Einberger und Valentin Goderbauer besteht aus einer semitransparenten, als »Scherenschnitt« gestalteten Spiegelschicht auf den Glasflächen zwischen Ehrlich-Saal und dem kaiserzeitlichen Treppenhaus. Die Strukturen evozieren dabei in ihrer Gesamtheit das Bild eines luftigen Vorhangs. Die nicht blickdichte Beschichtung des Glases ist sowohl vom Ehrlich-Saal als auch vom Treppenhaus aus gesehen reflektierend. »Fusing« erschien der Jury in seiner Wahl des Ortes als sehr gelungen. Der Entwurf betont die Raumgrenzen und verbindet die Räume als dynamische Membran. Der Entwurf wurde vom Preisgericht einstimmig zur Realisierung empfohlen.

Teilgenommen haben: Monika Brandmeier, Karl-Heinz Einberger & Valentin Goderbauer (1. Rang), Katharina Jahnke, Martin Kaltwasser, Gereon Krebber, Hanswerner Kirschmann, Paul McDevitt, Isa Melsheimer, Sladjan Nedelkovic, Jo Schöpfer (2. Rang).

CAPITAL

Heike Weber und Walter Eul schlagen für den Fußboden der Cafeteria eine Intarsienarbeit aus 22.966 Ein-Cent Stücken aus Ländern der Europäischen Union vor, die in den Boden in Form einer Teppich-Rosette eingelassen werden. Mit der Intervention soll sinnlich ein Bezug zu der Geschichte des Gebäudes hergestellt werden. Die heutige Cafeteria mit Besucherbereich war ursprünglich ein Ort, der als Hauptkasse Bühne des Spiels mit virtuellem Geld und Wertpapieren darstellte. Vom Preisgericht wurde die Arbeit »Capital« auf den 1. Rang gesetzt. Bedenken gab es von Seiten der Nutzenden die Nachhaltigkeit des Entwurfs betreffend sowie seiner Symbolik.

Teilgenommen haben: Sandra Eades, Folke Hanfeld, Gisela Kleinlein, On-Off (Dan Dorocic Pollak), Ute Richter, Claudia Schmacke, Heike Weber und Walter Eul (1. Rang).

FARBE.RAUM.SPHÄRE

Der Entwurf von Christine Bergmann sieht im letzten Arbeitsbereich, dem Treppenhaus 5, ein Farbkonzept für die Wände vor, das mit einer Installation aus 10 spiegelnden Edelstahlkugeln ergänzt wird. Die vier Wände des Treppenhauses erhalten einen Anstrich in den vier Primärfarben Rot, Grün, Blau und Gelb. Im Treppenauge werden 10 spiegelnde Edelstahlhohlkugeln mit einem Durchmesser von 1 Meter über die gesamte Höhe des Treppenhauses gehängt. »Farbe.Raum.Sphäre« ist spektakulär in der Wirkung. Die zur Realisierung empfohlene Arbeit wird dem Raum eine besondere Bedeutung im Gesamtkomplex verleihen.

Teilgenommen haben: Christine Bergmann (1. Rang), Eva Ohlow, An Seebach, Wawrzyniec Tokarski, Renate Wolff (2. Rang).

HAUS 2

Die zweite Preisgerichtssitzung zum Haus 2 fand unter Vorsitz des Künstlers Rolf Wicker am 21. November 2019 statt.

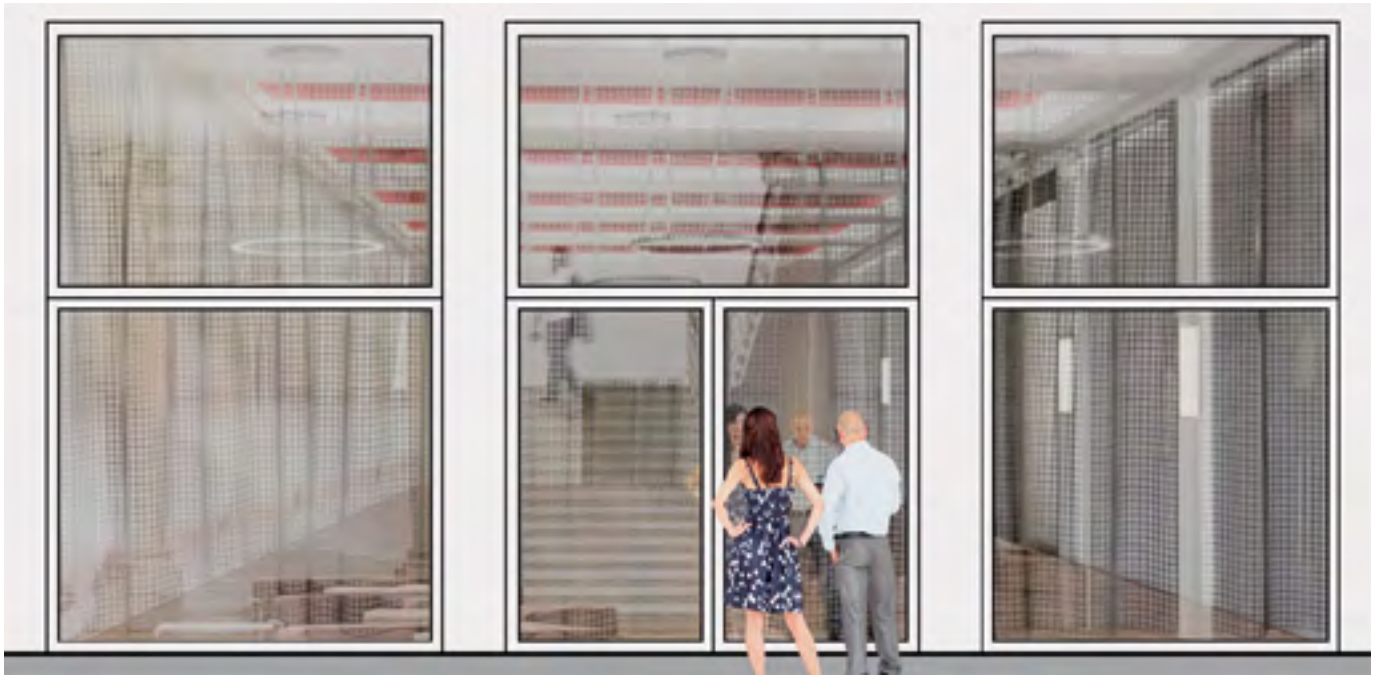
UNTIEFE

Das Team Missing Icons (Andrea Knobloch & Ute Vorkoeper) sieht ein Relief an der Stirnwand der großen repräsentativen Kuppelhalle vor, das durch Vertiefungen in der Wand entsteht. Zu sehen ist ein Schwarm übergroßer Bohrlöcher, die in Abstufungen die Putzoberfläche durchstoßen. Die Betrachtenden sehen abgeplatzte Farbe, schrundige Kanten, Bohrgrate und immer wieder die Drehspuren von Bohrgewinden in den Löchern. Aus Sicht der Verfasserinnen kann man »Untiefe« im Ganzen als performative Allegorie auf die plurale Demokratie lesen. Der Entwurf begeistert und erhält den 1. Rang. Der Entwurf ist kraftvoll, reizvoll, überraschend und ein radikaler Eingriff in die Architektur. Er öffnet viele Assoziationen und ein breites Spektrum an Interpretationsmöglichkeiten, die von Einschußlöchern über Landkarten bis hin zu einem Schwamm-Motiv reichen.

Teilgenommen haben: bankleer (Karin Kasböck and Christoph Maria Leitner), Madeleine Boschan, Eberhard Bosslet, Roland Fuhrmann, Dorthe Goeden, Selma Gültoprak, Manaf Halbouni, Knut Henrik Henriksen, Sibylle Hofter, Monika Huber, inges idee (2. Rang), Missing Icons (1. Rang), Gerold Miller, Hester Oerlemans, Oliver van den Berg, Eva-Maria Wilde, Claudia Wieser.

LICHTKUNST

Die dritte Preisgerichtssitzung zum Haus 2 und der die beiden Häuser verbindenden Fußgängerbrücke fand unter Vorsitz der Künstlerin Tina Haase am 28. November 2019 statt.



Karl-Heinz Einberger und Valentin Goderbauer, Fusing

LIGHT WELL

Als ein gemeinsamer Arbeitsbereich standen drei Lichthöfe innerhalb des Gebäudes zur Verfügung. Zur Realisierung empfohlen wurde hier der Entwurf von Zora Kreuzer, der vorsieht, dass die Scheiben der jeweils südlichen Fensterfront mit Folien in den Primärfarben beklebt werden: Hof 1 in Gelb, Hof 2 in Magenta, Hof 3 in Blau. Auf den Böden werden LED-Fluter installiert, die die Lichthöfe farbig ausleuchten. In einem langsamen Zeitablauf von 12 Stunden wechselt in allen Höfen gleichzeitig die Lichtfarbe, von Weiß, über Blau, Grün und Gelb zu Rot. Das Preisgericht überzeugt, dass »Light Well« eine positive Irritation auslösen wird, die durch die Wahrnehmung der konträren Farbtöne ausgelöst wird. Der zeitliche Verlauf als Orientierung im Tagesablauf, könnte sich positiv auf die Stimmung der Mitarbeiterinnen und Mitarbeiter auswirken.

Teilgenommen haben: Hans Kotter, Zora Kreuzer (1. Rang), Stephan Reusse (2. Rang), Roland Stratmann, Dirk und Maik Löbbert

METAMORPHOSE

Der Übergang in Form einer Fußgängerbrücke zwischen Haus 1 und 2 stand als weiterer Arbeitsbereich zur Verfügung. Hans Peter Kuhns gelungene Auseinandersetzung mit der Brücke als exponiertem Element im Stadtraum erhielt den 1. Rang. »Metamorphose« sieht vor, dass mit einem einzelnen Videoprojektor auf die Fläche der Brücke in langsamen Überblendungen projiziert wird. Der Bildinhalt besteht aus einer zu einem Film verlängerten Fotografie der Brücke, die elektronisch bearbeitet sich ständig in ruhigem Strom verändert. Zum Beispiel wird die Farbigkeit in ein Schwarz-Weiß-Bild überführt, die Ursprungsfarbe wird verstärkt oder Bauteile werden verzerrt, wodurch der Eindruck entsteht, als würde die Brücke »atmen«, sich bewegen. »Es entsteht ein irritierendes Bild, das die Brücke lebendig erscheinen lässt.« schrieb der Künstler zu seinem Entwurf. Die Architektur selbst wird in »Metamorphose« subtil zum Thema erhoben. Das Spiel mit den wechselnden Atmosphären basiert auf der Veränderung des Vorhandenen als minimaler Eingriff, durch den unterschiedliche Zeitebenen sichtbar gemacht werden.

Teilgenommen haben: Anke Eckardt, & Carsten Goertz (2. Rang), Hermann Pitz, Hans Peter Kuhn (1. Rang), Andreas Schmid, Claudia Wissmann, Robert Seidel

ÜBERARBEITUNG

Bei mehreren Entwürfen gab es ein schriftlich begründetes »Veto« der beiden Ministerien gegen die Realisierung. Für Haus 1 und den Arbeitsbereich der Foyers gab es diese Ablehnung unglücklicherweise ebenfalls für den 2. Rang. Als Ergebnis diverser Gespräche wurden zwei Teilnehmende um eine Überarbeitung ihrer Entwürfe gebeten.

Constanze Hartmanns & Gabriel Pauls Entwurf »**Die Welt des Glücklichen ist eine andere als die des Unglücklichen**« setzt sich aus vier Arbeiten für die Foyers in Haus 1 zusammen.

Der klassische Ansatz von Ölmalereien auf Leinwand wird mit Buchholzkästen mit Messingplatten kombiniert und versteht sich als abstrakte Intervention im Raum. Das Thema der Arbeiten sind die verschiedenen Polaritäten der Materialien und der Oberflächen: glatt und rau. Die handwerkliche »krustige« Oberfläche der Ölmalerei, die durch Beimischung von Sand und Kreide in die Ölfarbe entsteht, steht im Kontrast zu der glatten, spiegelnden Oberfläche des Metalls.

Ebenfalls wurden Heike Weber und Walter Eul aufgefordert, ihren Entwurf »Capital« für die Cafeteria in Haus 1 grundsätzlich zu überarbeiten.

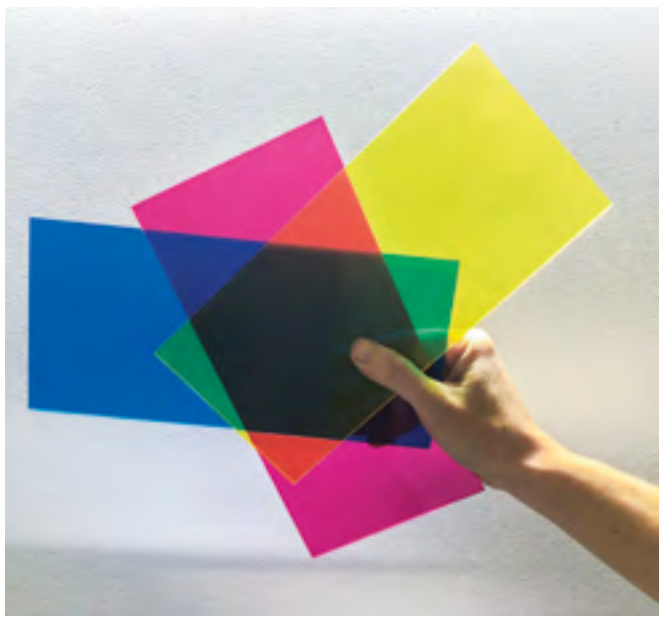
Die Phase der Überarbeitungen ist noch nicht abgeschlossen.

Das sogenannte »Veto-Recht« des Leitfadens Kunst am Bau des Bundes wurde von den Künstler*innen-Verbänden immer wieder kritisiert, da es die Übergehung einer souveränen Entscheidung des Preisgerichts legitimiert. Andererseits formuliert das Preisgericht nur Empfehlungen zur Realisierung eines Entwurfs, an die sich der Bauherr eben nicht »zwingend« halten muss. Auch zeigt die Erfahrung, dass im Bauprozess eine Arbeit kaum gegen den Willen des Nutzenden umgesetzt werden kann. Wünschenswert wäre also, dass den Künstler*innen in solch einer Situation der Ablehnung durch den Nutzenden die Gelegenheit zum Gespräch angeboten wird, um ihre Arbeit und eine eventuelle Überarbeitung zu erläutern. Ein solches Gespräch bedarf einer Unterstützung aus dem Feld der Kunst, wie zum Beispiel des Juryvorsitzes.

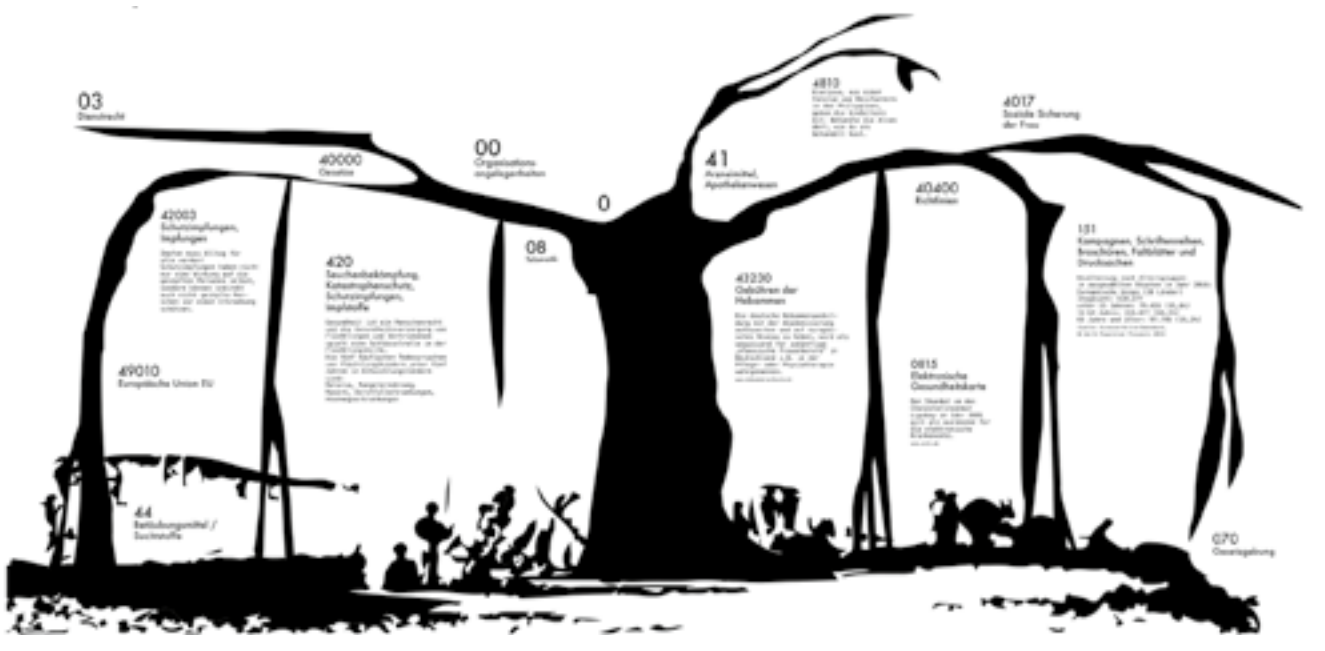
Stefan Krüskemper
Künstler

Hans Peter Kuhn, Metamorphose

Constanze Hartmanns & Gabriel Pauls, Die Welt des Glücklichen ist eine andere als die des Unglücklichen

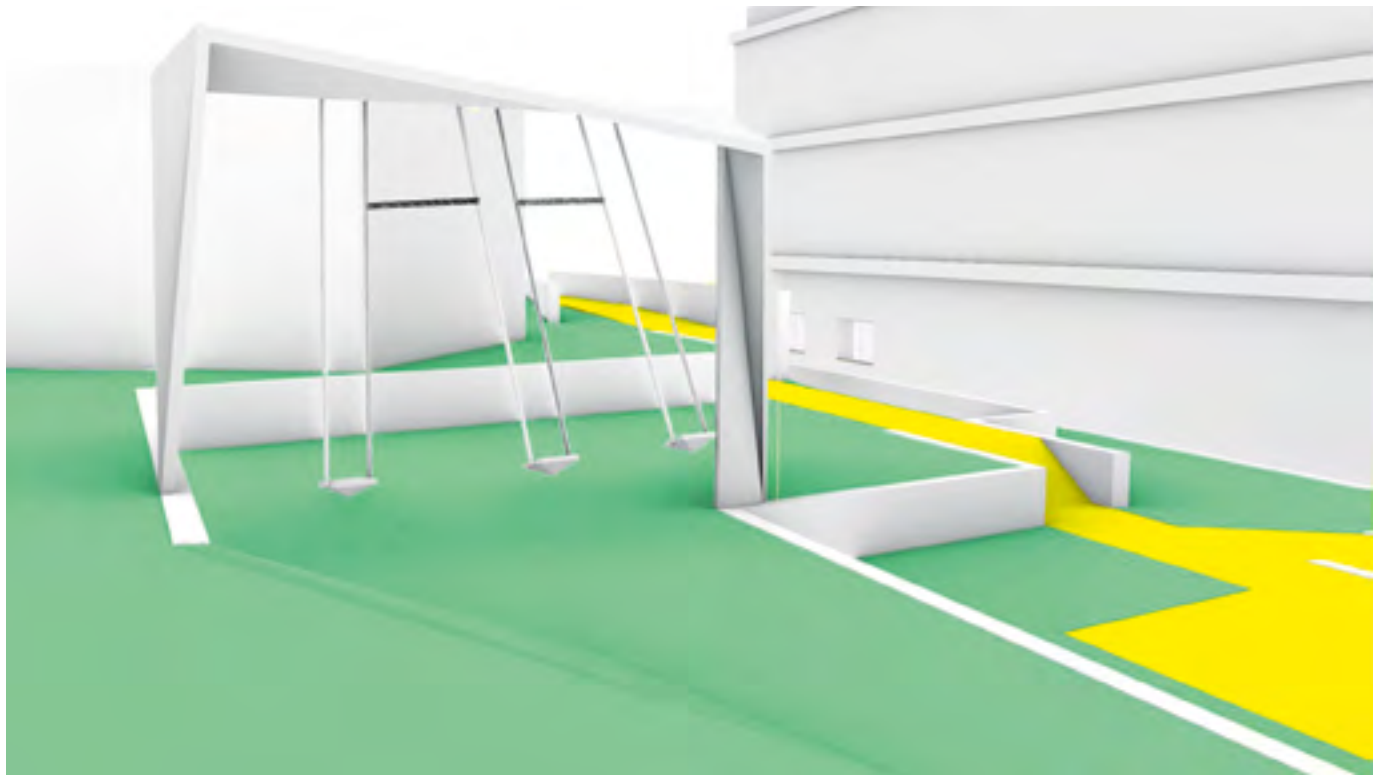


Zora Kreuzer, Light Well

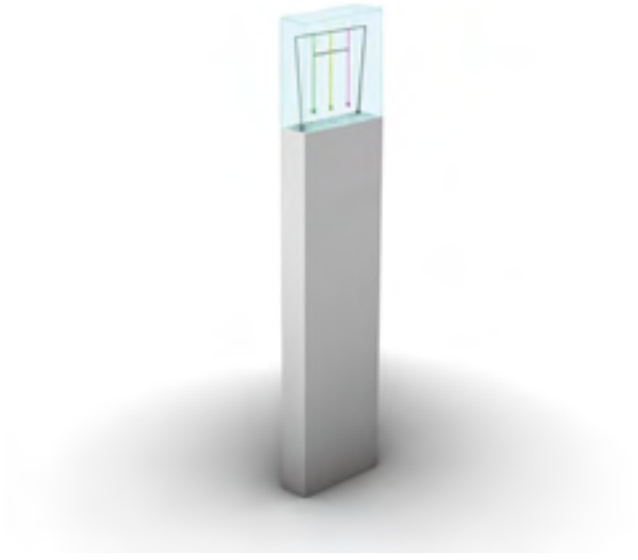


Moira Zoitl, Baumorganigramm

Heike Weber und Walter Eul, Capital



Katja Marie Voigt, Supra Swing



FORSCHEND, SCHWINGEND

KaB Wettbewerb Forschungsneubau SupraFAB
Freie Universität Berlin-Dahlem

In Berlin-Dahlem entsteht das Forschungszentrum für Supramolekulare Funktionale Architekturen an Biogrenzflächen, kurz: das SupraFAB, für die Freie Universität Berlin. Mit diesem Bau wird ein Rahmen für interdisziplinäres Forschen in den Gebieten der Zellforschung, der supramolekularen Chemie sowie der Bio- und Nanophysik geschaffen.

Rund 110 Wissenschaftler*innen werden die Funktionen neuronaler Kommunikation auf molekularer Ebene sowie die Interaktionen zwischen Krankheitserregern und Zelloberflächen untersuchen. Dabei werden Membranproteine, also die zellenumgebende Eiweißschicht in physikalisch-chemischen Modellsystemen mit rekonstituierten volldefinierten biologischen Systemen erforscht.

Es entstehen schwingungsarme Messräume mit gefilterter Luft und optimalen klimatischen Bedingungen, in denen mit mehreren Großgeräten neuartige Methodenkombinationen von zeitaufgelöst bildgebenden und spektroskopischen Verfahren ermöglichet werden. Zu den Geräten gehört unter anderem ein 300-Kilovolt-Kryo-Transmissions-Elektronenmikroskop, mit dem sich schockgefrorene Eiweißmoleküle im Auflösungsbereich eines Zehntelnanometers abbilden lassen.

Für den Kunst am Bau Wettbewerb wurden zwölf Künstler*innen eingeladen. Neun von ihnen gaben Entwürfe ab, die alle für die Jurybewertung zugelassen wurden.

Mit **Permea Munkulus** fokussiert sich **Dagmar Schmidt** auf die Proteinkomplexe in Zellmembranen, die insbesondere in ihrer Durchlässigkeit erforscht werden. Die Künstler*in überträgt diese auf die Architektur. Die heptagonale Konstruktion des Kohlenhydrat-Hilfsstoffs β-Cyclodextrin dient als Vorbild, um sie in vertikaler Spiegelung und in mehrfacher Aneinanderreihung als ein überdimensioniertes, reusenförmiges Objekt aus feinen Stahlrohren zu gestalten. Durch alle Stockwerke im Atrium hindurch, senkrecht leicht geneigt im Luftraum aufgehängt, scheint das über sechs Meter lange Objekt der Visualisierung nach zu schweben. Die Etagen werden Teil des Entwurfs und als Membran interpretiert. Als Spiel zwischen Maßstab, Modell und Architektur trifft der Entwurf auf große Zustimmung. Jedoch kann er sich in der weiteren Diskussion nicht behaupten, da er in einer dreidimensionalen Visualisierung des Moleküls als Konstruktion und als Forschungsobjekt verhaftet bleibt, so die Jury.

Die zwei folgenden Entwürfe sehen eine Gestaltung der Glasflächen des Eingangsbereiches vor, die zu ähnlichen Beurteilungen der Jury führen:

Daniela Friebel gestaltet mit **Come up Roses** den Windfang als transluzenten Farbraum. Die äußere Glasfläche wird mit einem großflächigen Farbmosaik versehen. Die Farbtöne sind einem spezifischen, hochauflösenden Nachweisverfahren entnommen. Bei diesem sogenannten „Staining“ werden Farbtöne wie „Rose Bengal“, Acridinorange, Nilrot oder Coomassie-Brilliantblau verwendet. Auf der zweiten, inneren Glasfläche wird ein grafisches Motiv, eine an Koordinaten erinnernde Collage aus Pfeilen und Skalen mittels Sandstrahlverfahren angebracht. Der Eingangsbereich wird zum einladenden Farbraumerlebnis und wirkt im Kontrast zur kühlen Architektur ästhetisch froh und juwelenartig. Durch die hohe grafische Abstraktion erschließen sich jedoch nicht unbedingt Bezüge zur Forschungsarbeit des SupraFAB. Bezüge entstehen wesentlich durch die Vieldeutigkeit im Titel, der auf die Rosenbeete im nahegelegenen botanischen Garten, auf die Kompassrose als internationale Ausrichtung der Forschung und als Messinstrument und letztlich auf die Redewendung „Comming up Roses“ als einen „erfolgreichen Verlauf“ hinweist.

Im Entwurf **Lucid_Moments** von **Patricia Westerholz** wird die äußere Glasfläche mit einem Rhombenmuster aus dichroitischem, transluzentem Glas gestaltet. Außen wird Licht silbern changierend zwischen Blau, Violett und Grün reflektiert, innen geschieht dies komplementär zwischen Gelb, Orange und Rot. Das schillernde Material lehnt sich an physikalische Strukturen von Oberflächen und an die Nanotechnologie an. Der Rhombus, Raute, ist als ein ebenes Viereck ein Vexierbild zwischen Wabe und Würfel und ein Sinnbild für die unterschiedlichen Sichtweisen in der Forschung. Die Wabenform findet sich auch in Graphenen wieder, eine Modifikation des Kohlenstoffs mit zweidimensionaler Struktur. Die inhaltliche Herleitung erscheint der Jury plausibel, jedoch nicht zwingend. Zweifelsfrei ist jedoch, dass der Entwurf eine hohe ästhetische Faszination entfaltet.

Für beide Entwürfe für die Glaswände im Eingangsbereich wäre eine frühere Einbindung in die Planungsphasen der Architektur nötig gewesen. Einer Bearbeitung bereits eingebauter Gläser wird mit gewisser Skepsis begegnet. Entweder erscheinen applizierte Folien als zu kurzlebig oder das Öffnen eines bereits eingebauten Glasverbundes für eine Einschließung weiterer Gläser ruft Fragen der Gewährleistung auf. Technische Hürden würden lösungsorientiert diskutiert, wenn die künstlerische Idee jede*n bis ins Mark inspirieren und überzeugen würde

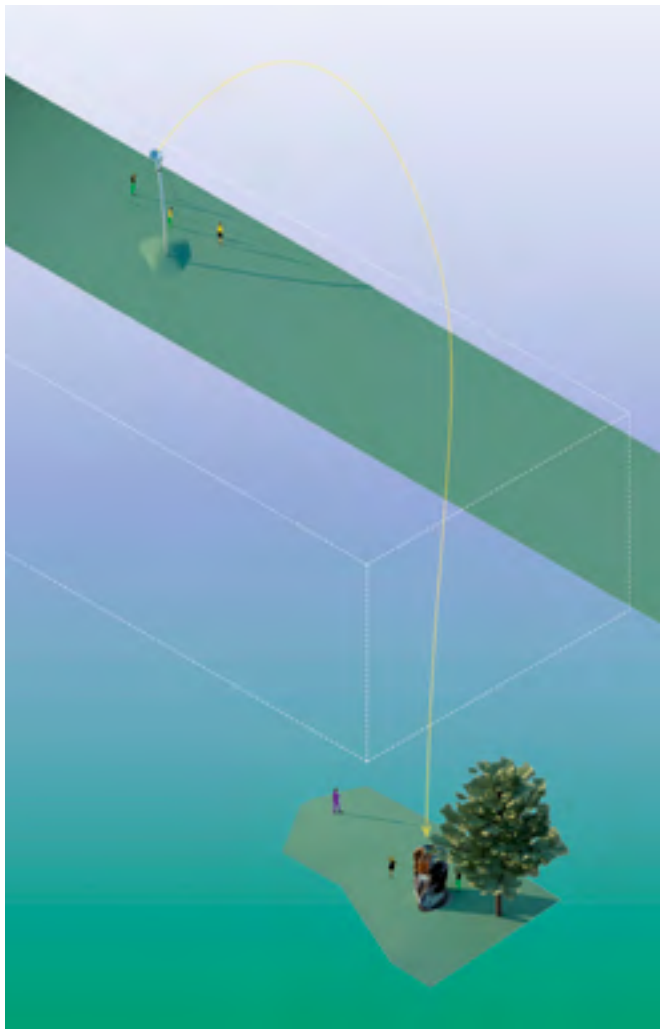
Am Beispiel der Glaswände wird deutlich, wie wichtig die frühzeitige Einbindung der Wettbewerbsteilnehmer*innen ist, was immer wieder gefordert wird. Dennoch finden sich Künster*innen oft vor einer fast vollendeten Architektur wieder. In dieser Situation ein künstlerisches Werk mit und für den Bau, eben ein nicht additives Werk, zu entwickeln, ist einschränkend und risikoreich.

Der Entwurf **Absorption** von **Alicja Kwade** sieht vor, im Außenraum drei im Volumen identische Kugeln aus grauem Beton, blauem Mineralgestein und patinierter Bronze zu platzieren. Die Kugeln bilden im Grundriss ein gleichseitiges Dreieck. Zwischen ihnen stehen, wie ein dreistrahliger Stern angeordnet, zweiseitige Spiegel.

In den wechselnden Perspektiven um die Skulptur verschmelzen und überlagern sich die Kugeln, ebenso wie der umgebende Raum mit den Spiegelbildern. Die Assoziation planetarischer Konstellation steht in Analogie zu der seit der Antike diskutierten Idee von Parallelwelten. Die ständige Transformation von physischem Objekt zu Abbild verweist auf die Forschung an Grenzflächen.

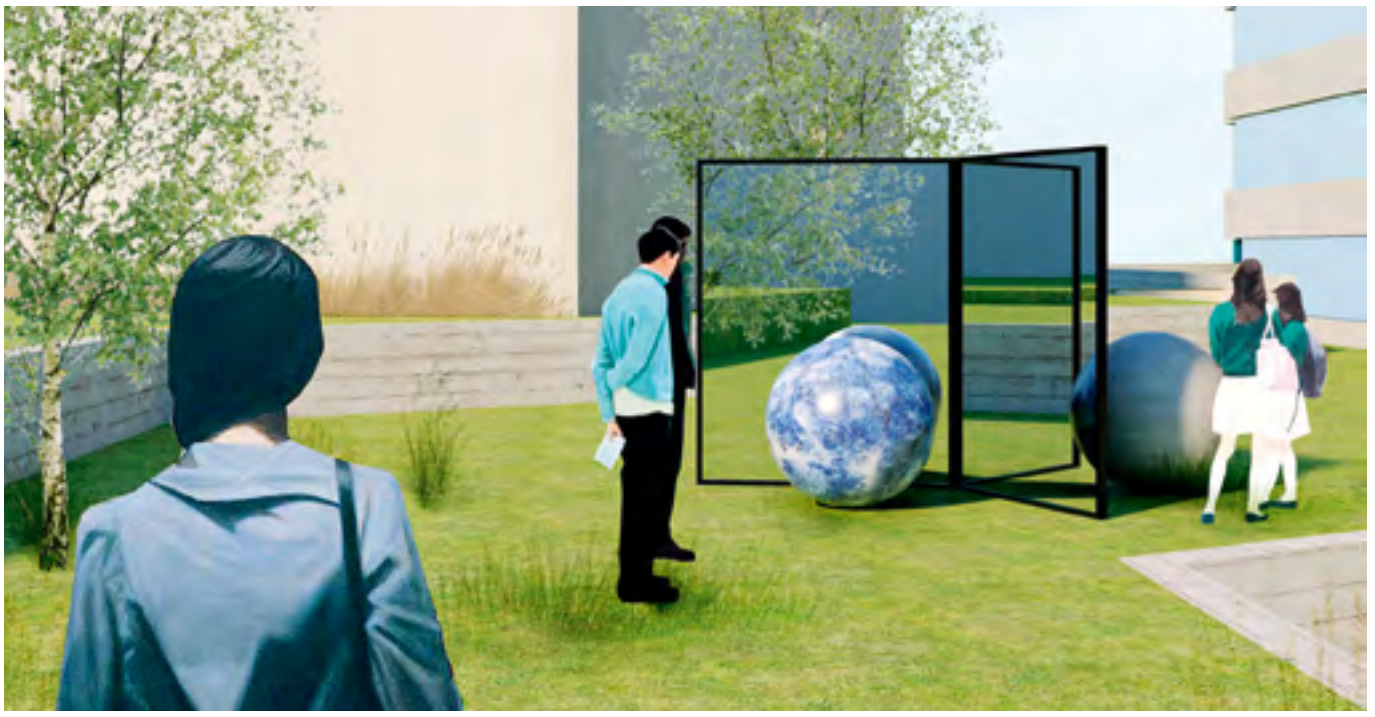
Es wird kritisch gesehen, dass die Idee des Werks zu einer generalisierten Fragestellung tendiert und eine originäre Auseinandersetzung mit der spezifischen Forschung vermissen lässt. Der Entwurf überzeugt vielmehr als bildhauerisches autarkes Werk.

Mit **Irrblock** entwirft **Heike Klussmann** ein Werk mit starker skulpturaler Ausstrahlung. Zentriert an der Stirnseite des Atriums werden auf zwei Betonsockeln eine Glaskugel mit 1m Durchmesser und ein ähnlich großer Findling nebeneinander platziert. Es entsteht ein wechselseitiges Verhältnis zwischen Sockeln und Objekten indem die Sockeloberseiten mit dem jeweiligen Material des anderen Objektes in Mikroform und die Seitenflächen das Material in Mikroform des jeweils aufliegenden Objektes versehen sind. In seiner Bedeu-

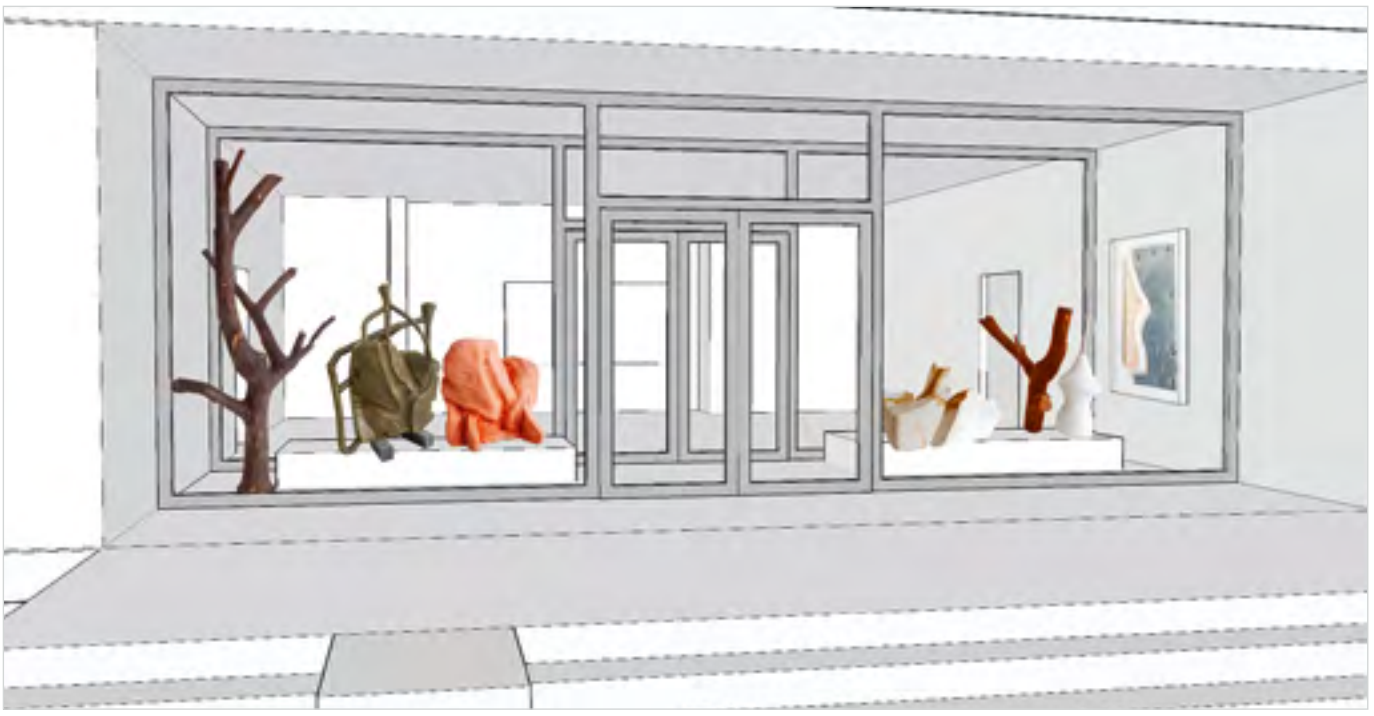


Anne Duk Hee Jordan, Nocropmarks / I travelled a billon years to be with you and you shot me back

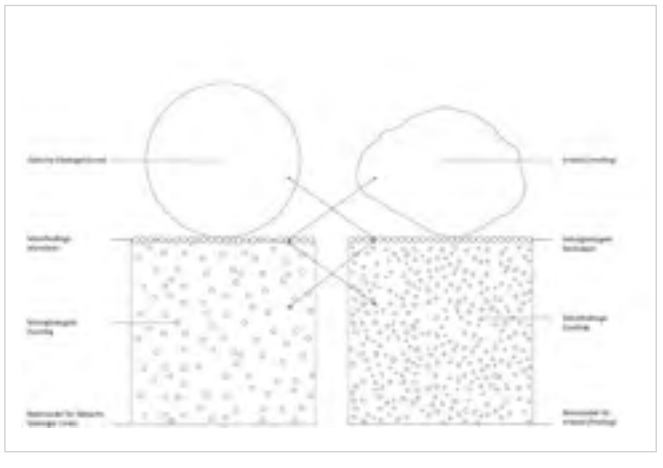
Patricia Westerholz, Lucid Moments



Alicja Kwade, Absorption



Veronike Hinsberg, Modell/Model



Heike Klussmann, Irrblock

Dagmar Schmid, Permea Munkulus

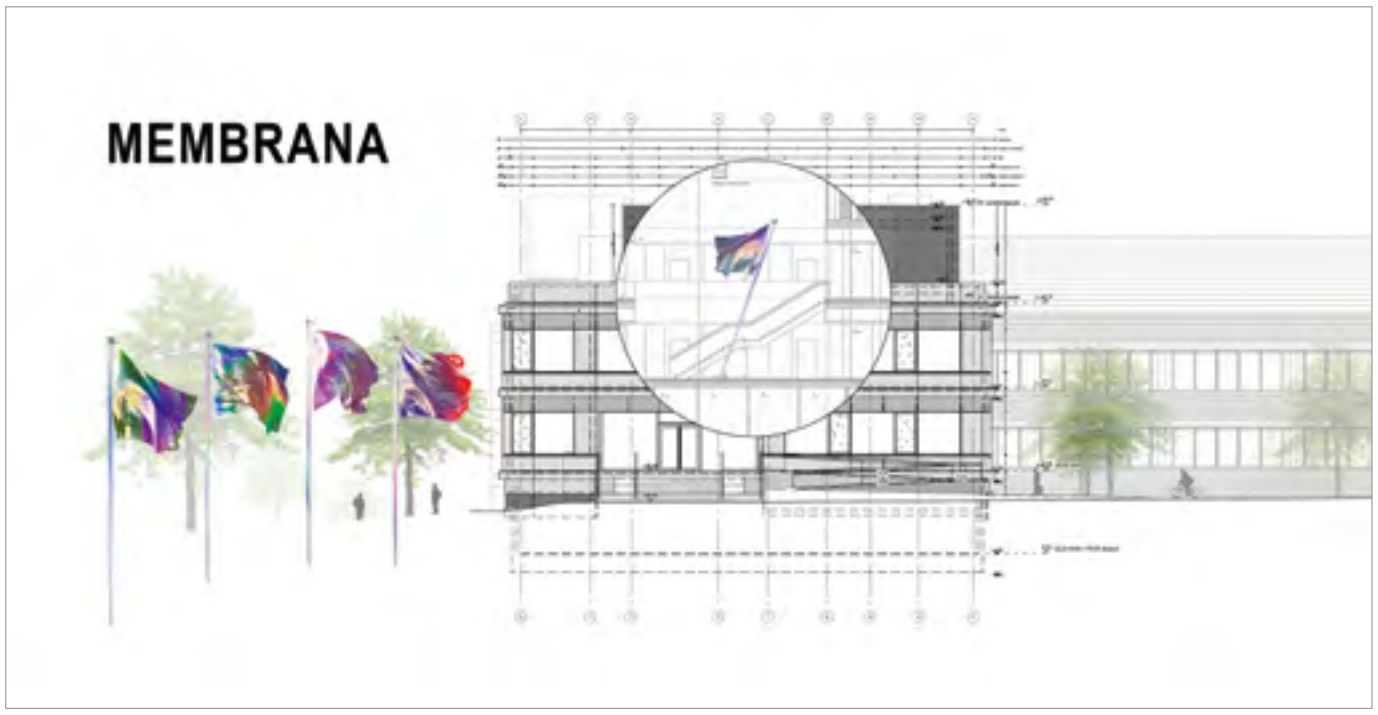
Daniela Friebel, Come up Roses

tungskette verweist der Findling auf das Suchen und Finden und die Glaskugel als optisches Mittel auf das Fokussieren und Erforschen. Es geht um das Verhältnis zwischen Sehen und Wissen, zwischen Mikro- und Makrokosmos und somit um etwas sehr Grundlegendes der Forschung. Die Jury begrüßt die konzentrierte Materialität und die reduzierte formale Umsetzung. Es wird vermutet, dass immer etwas Rätselhaftes und Meditatives von dem Werk ausgehen wird. Zweifel entstehen, da die dargestellten Raumverhältnisse in der Visualisierung sehr von denen der realen Planung zu Gunsten einer auratischen Wirkung des Werkes abweichen. Die Vorprüfung vermisst Gewichtsangaben der Objekte und errechnet eine vielfache Überschreitung der Punktlastenvorgaben, die im Entwurf technisch und finanziell leider nicht berücksichtigt sind.

Modell/Model von **Veronike Hinsberg**. Anhand ureigenster Bildhauertechniken untersucht dieser Entwurf das Grundwesen des Erforschens. Unterschiedliche Stadien der Abformtechnik aus Gips, Keramik und CorTen-Stahl werden auf Sockeln im Eingangsbereich präsentiert. Das abgeformte Objekt ist ein Baumstamm mit Astgabelungen.

Die Jury bewertet diesen Entwurf als mutige und gelungene Setzung, auch durch die stimmige Umdeutung des Windfangs, der zur begehbaren Vitrine definiert wird. Die künstlerische Herangehensweise setzt bewusst die handfesten Forschungstechniken der Bildhauerei in Kontrast zur hochtechnisierten Forschung im SupraFAB und lenkt damit die Aufmerksamkeit auf Unterschiede und Gemeinsamkeiten in den Abstraktions- und Erkenntnisprozessen. Strittig wird diskutiert, inwieweit die Inszenierung einen temporären Ausstellungscharakter hat und damit riskiert, eine nachhaltige Wirkung der künstlerischen Intention zu verlieren.

Monika Grzymala plant mit **Membrana** eine zweiteilige Setzung, die aus Fahnen besteht. Ausgehend von spektroskopischen und bildgebenden Untersuchungsverfahren greift die Künstler*in die darin verwendeten Farbspektren auf und setzt diese lichtmalerisch und fotografisch als Motiv um. Das Motiv erscheint auf vier vor dem Eingangsbereich installierten Stoffflaggen an Masten im Kontrast zu einer im Atrium leicht



Monika Grzymala, Membrana

diagonal aufgestellten Flaggenskulptur im Aluminiumguss mit gleichem Motiv, ebenso circa neun Meter hoch.

Die Intention, mit den Flaggen die Forschung als gemeinschafts- und sinnstiftende Instanz zu symbolisieren, ist für die Jury nicht nachvollziehbar. Die lineare, erhabene und auf den Eingang weisende Anordnung der Masten lassen vielmehr eine staatstragende, sogar militärische Symbolik assoziieren, die fernab dem Selbstverständnis der Forschung ist.

Die Jury findet im Entwurf andererseits einen spannenden Bezug zum Gebäude. Während an den Fahnen im Außenbereich jeder Windzug – oder jede Windstille – unmittelbar ablesbar ist, verweist die, wie im Wind erstarrte Fahne im Innenraum auf die, nicht für jeden sichtbaren, aber für die Forschung existenziellen Bedingungen. Es ist ein Verweis auf die schwingungsarmen und von klimatischen Schwankungen absolut isolierten Laborräume. Für deren Gewährleistung befindet sich im Fundament eine 1m dicke Betonschicht, die hier wie ein Sockel für die im Wind schockgefrorene Fahne wirkt.

Nocropmarks / I travelled a billon years to be with you and you shot me back von **Anne Duk Hee Jordan** besteht aus zwei Elementen, ein vermeintlich unter Spannung stehendes sechs Meter hohes stählernes Katapult nördlich des Gebäudes und einem ca. 2,5 m großen Findling, der auf der Südseite des Gebäudes, so scheint es, eingeschlagen ist. Der Entwurf setzt auf eine im ersten Blick nicht sichtbare Verbindung beider Elemente, die sich erst im Umgehen des Gebäudes erschließt. Die potenzielle Bewegung des Katapultes ist ein Bild für die physikalischen Vorgänge an supramolekularen Strukturen oder für eine Immunreaktion. In einer weiteren Deutungsebene ist das Katapult eine Metapher für das Forschen, in der das Hinterfragen alter Sichtweisen durch Interdisziplinarität gefragt ist. Es kann, so findet die Jury, auch ein humorvoller Hinweis für einen Kreativität freisetzenden Kontrollverlust in der Forschung sein. In der Vielfältigkeit dieser Deutungsmöglichkeiten verliert ein künstlerisches Konzept die nötige Stringenz, findet die Jury.

Der Entwurf, der von Beginn an einige und dann immer mehr Herzen höher schlagen lässt, ist **Supra Swing** von **Katja Marie Voigt**. Nicht dass der Sieg dieses Entwurfes sich von Anfang an abzeichnete. In allen Entwürfen werden genauestens positive und kritikwürdige Aspekte benannt. Man diskutiert über Grundlegendes in der Kunst im Bau, über die Grenzen der Austauschbarkeit von Kunst und Bau und über serielles künstlerisches Arbeiten. Es gibt Anträge, ausgeschiedene Entwürfe wieder ins Rennen zurück zu holen, was in der Entscheidung darüber die Argumente erneut abwägen lässt und immer eine gute Vergewisserung in der Meinungsbildung ist. All das meistert die interaktive Schaukel Supra Swing, die schließlich einstimmig zur Realisierung empfohlen wird.

Die Schaukel(n) basiert auf naturwissenschaftlichen Grundsätzen dreier gekoppelter Pendel, sogenannter „sympathischer Pendel“ und ist eine mehrteilige Arbeit. Eingebunden in die landschaftsplanerische Gestaltung und öffentlich zugänglich, laden drei miteinander gekoppelte Schaukeln zum Schwingen ein. In der Koppelung der Schaukelnden entstehen interaktive Prozesse. Die Energie wird von einer Schaukel zur anderen übertragen und wieder zurückgegeben. Während die eine Schaukel nahezu stehenbleibt, pendeln sich die andere(n) dynamisch höher und umgekehrt. Jede Bewegung wird auf ein Pendelmodell, das im Atrium des Gebäudes plaziert ist und bildhaft wie ein Forschungsobjekt fungiert, simultan übertragen.

Im Rahmen eines Workshops mit Studierenden sollen sowohl körperliche Phänomene der Energieübertragung als auch physikalische Gesetzmäßigkeiten erprobt und erarbeitet werden. Deren Ergebnisse werden öffentlich zugänglich gemacht.

Es entsteht ein dauerhaft erlebbares Kunstobjekt, dass auf spielerische und überraschende Weise das kommunikative Forschen zwischen den Wissenschaftler*innen der Biologie, Physik und Chemie erfahrbar macht. – Sehr sympathisch!

Andrea Böning
Künstlerin

Preisgerichtssitzung: 27.11.2019
Auslober: Land Berlin
Wettbewerbsart: nicht offener einphasiger anonymer Kunstwettbewerb
Wettbewerbsteilnehmer*innen: Christine Biehler (nicht eingereicht), Daniela Friebel, Monika Grzymala, Manaf Halbouni (nicht eingereicht), Carla Mercedes Hihn (nicht eingereicht), Veronike Hinsberg, Anne Duk Hee Jordan, Heike Klussmann, Alicja Kwade, Dagmar Schmidt, Katja Marie Voigt, Patricia Westerholz.
Realisierungsbetrag: 150.000 Euro
Aufwandsentschädigung: 1.500 Euro
Verfahrenskosten: 70.000 Euro
Fachpreisrichter*innen: Stefka Ammon, Liz Bachhuber (Vorsitz), Andrea Böning, Rudolf Herz, Georg Winter, Daniela Comani (ständig anwesende Stellvertreterin).
Sachpreisrichter*innen: Birgitt von dem Knesebeck (Senatsverwaltung für Stadtentwicklung und Wohnen), Andreas Kotlan (Hager Partner Landschaftsarchitekten), Rainer Haag (Institut für Chemie und Biochemie FU Berlin), Benjamin Rämmler (Nickl & Partner Architekten).
Vorprüfung: Robert Patz und Dorothea Strube
Ausführungsempfehlung zugunsten von: Katja Marie Voigt, „Supra Swing“.

„HENRIETTE AUF NUMMER SICHER“

Am 5. Dezember 2019 fand im geschichtsträchtigen John-F.-Kennedy-Saal des Rathauses Schöneberg die Jurysitzung zum Kunstwettbewerb Luise-Henriette-Gymnasium statt. Das inzwischen teilweise unter Denkmalschutz stehende Gebäude war einst eine höhere Mädchenschule. Sechs Entwürfe standen zur Auswahl – auf den ersten (und auch zweiten) Blick wurden sehr unterschiedliche Orte, Ansätze und Materialien gewählt.

Das Verfahren orientierte sich wie gewohnt an der Anweisung Bau sowie der RPW2013. Stefan Krüskemper wurde zum Jury-Vorsitzenden gewählt, Herr Garske (Leitung Serviceeinheit Facility Management) begrüßte alle Teilnehmenden. Protokollführerin und Vorpüferin war Helga Franz.

Nur eine Arbeit ist vollständig eingereicht worden. Kulant, jedoch mit Verwunderung wurde für den Verbleib im Verfahren von allen Entwürfen entschieden. Zu jedem Entwurf lag eine Stellungnahme der Unteren Denkmalschutzbehörde vor. Am denkmalgeschützten Gebäude war dies eine durchaus wichtige Orientierung für das Preisgericht.

Im ersten Wertungsrundgang wird allen Entwürfen künstlerische Qualität bescheinigt und es bleiben alle sechs im Verfahren.

6 ENTWÜRFE

O.T. (Wandmalerei, Tafelbilder) von Rolf Bier
Großformatige Wandmalereien und Leinwände werden für die Wände der Aula vorgeschlagen. Motivisch sind organische Farbgebilde zu erkennen. Konzeptuell wird mit dem Entwurf ein „nicht abgeschlossenes Werk“ vorgeschlagen. Diese Offenheit stellt ein Angebot für viele dar. Es biete die Möglichkeit der Wiedererkennung und hat in seiner Farbigkeit eine positive, stimmungsaufhellende und heitere Wirkung. Die farbigen Flächen könnten als Foto der Schulgemeinschaft aus der Vogelperspektive gesehen gedeutet werden. Drei leere Leinwände sind Teil des Entwurfs und als partizipatives Angebot an die Schulgemeinschaft zu verstehen.

Die Thematik wird in ihrer Offenheit gewürdigt, jedoch das Format des vorgeschlagenen Partizipationsangebots als durchaus (zu) konventionell kritisiert.

„Spiegelungen“ von Jana Müller
Vorgeschlagen werden eine Wand der Aula füllende Siebdrucke. Zwei verschiedene historische Fotomotive werden übereinander gelegt, in ihrer Farbgebung bearbeitet und über 12 großformatige Siebdruckflächen aufgefächert. Bei den Fotos handelt es sich um eine Aufnahme der historischen und in dieser Form zerstörten Aula sowie die Fotografie einer Mädchengruppe aus der vormaligen Mädchenschule.

Diskutiert wird der historische, nahezu museale Ansatz. Jenseits von Spiegelungen und dem Reflektieren der eigenen Anwesenheit am Ort offeriert der Entwurf keine Interaktion.

Jana Müller, Spiegelungen

Ebenfalls diskutiert wird, ob das Foto einer Frauengruppe die heutige diverse Schulgemeinschaft angemessen zu vertreten und anzusprechen weiß.

„Freundliche Übernahme“ von Nadin Reschke
Handbemalte Spechte aus Porzellan werden an den Wänden der Schulflure installiert. Sie scheinen vor selbst geklopften Öffnungen zu sitzen, die innenliegenden Brutstätten entstehen in der Phantasie. Der Klingelton der Schule soll gewissermaßen ontologisch an diese Arbeit angepasst werden.

Diskutiert wird, ob das Vogelmotiv einem Gymnasium angemessen ist? Auch die Grazilität samt den mit ihr verbundenen Sorgen um den Erhalt der Porzellanarbeit ist Thema der ansonsten sehr anerkennenden, die skulpturale Qualität hervorhebenden Auseinandersetzung.

„Was macht uns aus“ David Smithson mit Kristina Leko
An der Hoffassade des Schulgebäudes soll ein Schriftzug installiert werden. Diese auf den ersten Blick historisch wirkende Textzeile wird gemeinsam mit Schüler*innen in einer Serie von Workshops entwickelt. Mit der Einbeziehung der Jugend im 21. Jahrhundert ist eine Identifizierung der Schulgemeinschaft mit ihrem Schulgebäude möglich. Circa vierzig Buchstaben aus 5 mm geschnittenem Bronzeblech werden auf Steinersatzplatten an der Westfassade/Seitenflügel montiert. Der Kontrast zwischen der historischen Form und einem modernen Slogan stehen hier im Mittelpunkt.

Die Jury lobt den grundsätzlich philosophisch modernen und auch partizipativen Ansatz. Allerdings wird die Frage des Auswahlprozesses angezweifelt. Den Unterlagen nicht eindeutig zu entnehmen ist, ob die Künstler*innen an den Workshops beteiligt sind und wie es letztlich zu dem weithin sichtbaren Schriftzug kommen wird. Auch diskutiert wird die Umsetzung von der Typografie bis zur Schriftgröße.

Der Entwurf schaffte es nicht in die nächste Runde. Ein aufgrund der sehr überzeugenden Grundidee erfolgter Rückholantrag erhielt wegen der offenbleibenden Fragen keine Stimme.

„Option“ von Marlena Kudlicka
Der Entwurf zeigt Objekte an den Wänden – Skulpturen aus Stahl, die auf Rhythmus von Formen, Ziffern, Buchstaben, Prozentsätzen und Satzzeichen basieren. Sie assoziieren auch eine Musikimprovisation – Jazz. Sie sollen auf Kommunikation und Koexistenz in einem Arbeitsumfeld verweisen; hiermit orientiert sich die Arbeit an der Gedankenwelt Luise Henriettes. Der Titel „Option“ steht für unbegrenzte Quellen von Vergleichen und Entscheidungen.

Diskutiert wird die Kühle der Arbeit. Der Jury scheint sie zu starr und technisch. Der inhaltliche Ansatz wird nicht deutlich.

„Festinatione facit vestum“ von Nándor Angstenberger
Der Entwurf schlägt zwei Orte für die Installation von großformatigen Wandobjekten vor. Bei den Objekten handelt es sich um dreidimensional umgesetzte Worte. Im Erdgeschoss vor der Bibliothek stehen die Wörter VERWEILEN und BEEILEN in der Farbe rot. In der Mensa die Wörter INTEGRATION, INFORMATION und PERSPEKTIVE in der Farbe grün. Der Farbaufdruck erfolgt über eine Siebdrucktechnik.

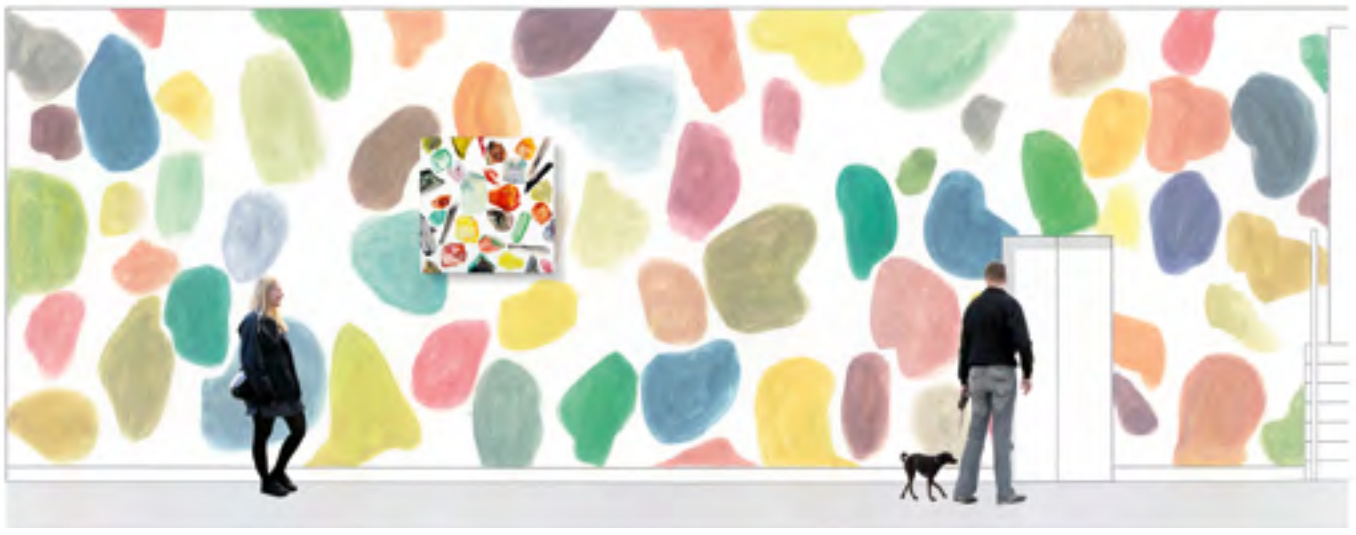
Die Arbeit, lateinisch „Eile mit Weile“, soll Flure und Mensa lebendiger gestalten.

Die Schriftzüge befinden sich auf beweglichen Lamellen, so dass die Wörter aus verschiedenen Richtungen lesbar werden.

Positiv betrachtet werden der spielerische Blick und die Beweglichkeit. Jedoch erscheinen der Jury die gewählten Begriffe für junge Erwachsene nicht angemessen, zu einfach gehalten. Zudem wird die Assoziation mit den Farben einer Ampel hinterfragt.

Im zweiten Wertungsdurchgang liegen die Entwürfe „Spiegelungen“ und „Freundliche Übernahme“ vorn und werden intensiv diskutiert. Mit den Entwürfen stehen gänzlich unterschiedliche künstlerische Ansätze und Themenkomplexe zur Wahl. Für und Wider können durchaus als paritätisch verteilt bezeichnet werden. Bei beiden stellen sich jenseits der künstlerischen Qualität auch Fragen der Wartung und Pflege.

Schlussendlich entscheiden der angebotene Themenkomplex, durchaus auch der Ort sowie die Präsenz des Entwurfs



Rolf Bier, O.T.

Marlena Kudlicka, Option

David Smithson mit Kristina Leko, Was macht uns aus

Nadin Reschke, freundliche Übernahme

VERZAGTHEIT AM BAU

Kunst am Bau Wettbewerb Campus Efeuweg – Neubau Zentrum für Sprache und Bewegung

von Jana Müller über das Juryergebnis. „Spiegelungen“ gewinnt den Wettbewerb – eine durchaus zeitgemäße, künstlerisch übergreifend überzeugende, jedoch auch gleichzeitig wenig strittig-kontroverse Entscheidung.

Im Nachgang des Wettbewerbs gratulieren wir Jana Müller zu ihrem überzeugenden Ergebnis. Gleichzeitig möchten wir anderen Kunstschaffenden mitteilen, wie essentiell wichtig für die zeitlich limitierten Jurysitzungen vollständige, nachvollziehbare, gut verständliche und auch hinsichtlich der technischen Durchführung oder des Unterhalts durchdachte Entwurfsunterlagen sind – um der künstlerischen Idee vollumfänglich die angemessene Aufmerksamkeit zu widmen.

Marie Luise Birkholz
und Katrin Glanz
Künstlerinnen

Preisgerichtssitzung: 5.12.2019
Auslober*in: Bezirksamt Tempelhof-Schöneberg, SE Facility Management
Wettbewerbsart: Nicht offener Kunstwettbewerb
Wettbewerbsteilnehmer*innen: Nándor Angstenberger, Rolf Bier, Marlena Kudlicka, Jana Müller, Nadin Reschke, David Smithson
Realisierungsbetrag: 89.100,00 Euro
Aufwandsentschädigung: 1.500 Euro
Verfahrenskosten: 15.000 Euro
Fachpreisrichter*innen: Marie-Luise Birkholz, Katrin Glanz, Schirin Kretschmann, Stefan Krüskemper (Vorsitz), Oliver Oefelein
Sachpreisrichter*innen: Irene von Götz (Fachbereich Kunst, Kultur, Museen), Hr. Garske (SE Facility Management), Claudia Liss (Büro Hagemann + Liss Architekten)
Vorprüfung: Helga Franz
Ausführungsempfehlung zugunsten von: Jana Müller „Spiegelungen“

Nándor Angstenberger, Festinatione facit vestum

Ein Neubau des Zentrums für Sprache und Bewegung entsteht auf dem Campus Efeuweg. An diesem Ort sollen sich in Zukunft Schulnutzung der Gemeinschaftsschule Efeuweg, Musikschulnutzung, Volkshochschulnutzung, Gastronomie und Veranstaltungsnutzung vermischen. Ein neues Quartierszentrum soll sich etablieren. Es handelt sich nicht um einen reinen Schulbau, sondern vielmehr um einen Ort des Lernens, des Musizierens und der Bewegung. Das von AFF Architekten und Stefan Bernard Landschaftsarchitekten aus Berlin gestaltete Ensemble an der Ecke Fritz-Erler-Allee/Efeuweg bildet den Auftakt zum neuen Campus Efeuweg. Architektur und Landschaftsgestaltung haben einen besonderen Fokus darauf gelegt, eine breite Öffentlichkeit anzuziehen. So sollen ein im Erdgeschoss gelegenes Café und ein als Galerie konzipierter Mehrzweck-Veranstaltungsraum den Campus zum Straßenland hin öffnen.

Als Standort für Kunst-am-Bau stehen der halböffentliche Vorplatz sowie der Innenraum des Gebäudes mit lichtdurchflutetem Atrium, offenem Eingangsbereich, Fluren, Nischen, Lichtbändern und Treppenhäusern zur Verfügung. Einzig ausgenommen sind explizit die Klassenräume. Das Lesen der Auslobung macht neugierig auf die Wahl der Standorte, auf die Ideen der eingeladenen Künstler*innen, auf eventuelle Eingriffe in die bauliche Struktur, die durch die frühe Durchführung des Wettbewerbs nicht ausgeschlossen scheint. Die Aufgabe verspricht eine spannende Preisgerichtssitzung.

Tag der Jurysitzung, Rathaus Neukölln, 9 Uhr, Puschkin-Saal: An drei mobilen Stellwänden hängt je ein Präsentationsplan. Von den fünf zur Ausschreibung eingeladenen Künstler*innen haben lediglich drei ihre Arbeit fristgerecht und vollständig eingereicht. Den einführenden Worten durch die Ausloberin, Bezirksstadträtin Karin Korte, folgt die Einleitung durch Elfriede Müller vom Büro für Kunst im öffentlichen Raum (Kulturwerk GmbH des bbk berlin e. V.). Nachdem alle Anwesenden sich vorgestellt haben, wird die Vollzähligkeit der Jury festgestellt und Antje Schiffers zur Vorsitzenden des Preisgerichts gewählt. Erst später stellt sich heraus, dass auch die Anwesenheit der Landschaftsplaner*innen durchaus sinnvoll gewesen wäre. Im weiteren Verlauf stellt die Vorprüfung die drei eingereichten Arbeiten kurz vor und bestätigt die Vollständigkeit der eingesandten Materialien. Schnell zeichnet sich ab, dass die Preisgerichtssitzung vielleicht doch deutlich weniger spannend wird als vom Autor dieses Textes zunächst angenommen.

Beim Entwurf **„o und a“** von **Marie Luise Birkholz** handelt es sich um eine raumgreifende schwarze Skulptur aus gebogenen Edelstahlrohren mit Sitzelementen aus Eichenbrettern, Dimensionen ca. 4,5 x 5 x 2,5 m. Laut Konzepttext bewegt sich die Arbeit »zwischen Sprache und Bewegung, zwischen Schriftzeichen und Bewegungselementen, zwischen Buchstaben und abstrahierten Fitness– oder Spielplatzelementen«. Der Entwurf sieht vor, eine der geplanten rautenförmigen Sitzbänke auf dem Vorplatz zu ersetzen. Als positive Eigenschaften werden die unvollständige, zeichenhafte Anmutung und die spielerische Ambivalenz in der Formensprache gelobt. Der Jury gefällt der von der Skulptur ausgehende Appellcharakter: sie fordert – als einziger der drei Entwürfe – zu Klettern, zu Bewegung, zum Sitzen und zum Spielen auf. Darüber hinaus besteht ein thematischer Bezug zum Themenkomplex „Sprache und Bewegung“ und ein räumlicher Bezug zum Gebäude durch die Einfügung in die örtlichen Gegebenheiten. Bei der kritischen Betrachtung kommt die Frage auf, warum eine der ursprünglich geplanten Bänke wegfällt. Ein Teil der Jury begrüßt ausdrücklich die Entschiedenheit, in die bestehende Planung einzugreifen, wohingegen ein anderer Teil der Jury genau diesen Eingriff scharf kritisiert. Ebenso verhält es sich mit der krakeligen Anmutung des Entwurfsmodells, dessen kindliche Aspekte als bereichernder Gegenpol zur durchgestylten Erscheinung des Neubaus empfunden werden; andererseits wird die Kombination aus Sitzgelegenheit und Kunstwerk teilweise als Geste der Unentschiedenheit aufgefasst. Die Dimensionen werden als zu klein wahrgenommen, um Signalwirkung zu haben und andererseits als zu groß für den Vorplatz. Ein weiterer Diskussionspunkt, der immer wieder geäußert wird, ist der Sicherheitsaspekt. In dieser Hinsicht liefert das Konzept keine Hinweise für eine Auseinandersetzung mit diesbezüglichen Auflagen. Darüber hinaus nehmen einige der Anwesenden die Arbeit als Barriere zwischen Straßenland und offenem Erdgeschossbereich des Neubaus wahr. Die Anmutung des Unfertigen und fast schon Unbeholfenen, die das Kunstwerk mit seinem eigenständigen Charakter entfaltet, wird von der Jury explizit gewürdigt.

Der Beitrag **„C wie Campus“** von **Erika Klagge** betont die Vertikale. Von einem aus glasfaserverstärktem Kunststoff gefertigten Buchstaben „C“ auf einem verzinkten Stahlrohr soll durch die Beschichtung mit lichtreflektierenden Kunststoff-Partikeln ein grüner Schimmer ausgehen. Das Zeichen, als Logo und Auftakt zum neuen Campus Efeuweg soll eine Gesamthöhe von knapp 5 Metern haben. Positiv wird die einfache Markierung des neuen städtischen Platzes durch das Signet betont. Als dreidimensionales Logo erzeugt der Entwurf Fernwirkung. Der Aspekt des „Schimmerns“ ohne eigene Lichtquelle vermag vielfältige Vorstellungswelten zu mobilisieren. Aufgrund der Höhe des Buchstabens bezweifelt die Jury jedoch, dass bei Tag oder Nacht eine Reflexion wahrnehmbar sein wird, eine Materialprobe zur besseren Beurteilung der angestrebten Erscheinung liegt nicht vor. Der Entwurf „C wie Campus“ wird als zu banal und zu beliebig, seine Anmutung eher der Welt des Designs als der Kunst zugehörig beschrieben.

Den nicht ganz eingängigen Titel **„& /und und an sich“** trägt **Anne Gathmanns** lineare Skulptur aus gebogenem Stahlrohr mit schwarzer Pulverbeschichtung. Sie steht sinnbildlich für die zentralen Bildungsaspekte des Zentrums: Sprache, Musik und Bewegung. Als abstrahierte Sinus-Kurve umschreibt sie einen vertikalen Luftraum. Eine Lücke unterbricht den Kreislauf ihrer Bewegung und markiert eine Leerstelle. Die Skulptur mit einer Höhe von 4,20 m und ca. 1,20 x 1,20 m Grundfläche soll – wie die weiteren beiden Entwürfe auch – auf dem Vorplatz des Gebäudes stehen. Wenngleich das komplizierte Konzept überfrachtet ist und der Arbeit eher schadet als nutzt, lobt die Jury die poetischen und intellektuellen Anknüpfungspunkte, die das Kunstwerk anbietet. Die Stimmigkeit der Proportionen, die pure Formensprache, die Deutungsoffenheit und die formale Harmonie zwischen Entwurf und Architektur werden von den Anwesenden hervorgehoben.

Erika Klagge, C wie Campus

Anne Gathmann, &/und und an sich

Marie Luise Birkholz, o und a

Thematisch fällt der Bezug zum Prozesshaften von Bildung und ihrer Nicht-Abgeschlossenheit positiv ins Gewicht. Während ein Teil der Anwesenden die Arbeit als zu wenig sichtbar, zu minimalistisch, zu klassisch und zu wenig ortsbezogen charakterisiert, heben andere die Stärke der Formgebung, den Bezug zum neu entstehenden Kulturort und die niederschwelligen Erläuterungsebenen hervor.

ABSTIMMUNG

Aufgrund der geringen Anzahl der Entwürfe und der bereits sehr intensiven Diskussion der einzelnen Vorschläge gilt gleich im ersten Wertungsrundgang die Mehrheitsabstimmung. Mit 0 von 7 Stimmen scheidet die Arbeit **„C wie Campus“** aus und belegt den dritten Platz. Im zweiten Wertungsrundgang verbleiben **„o und a“** und **„& /und und an sich“** , wobei auf erstere Arbeit eine Stimme und auf letztere sechs von sieben Stimmen entfallen. Die Jury spricht die Realisierungsempfehlung für die Arbeit & /und und an sich“ aus.

PERSÖNLICHES FAZIT

Am Ende der Preisgerichtssitzung steht ein Gewinnerentwurf fest, der gelungen, gut durchgearbeitet und thematisch treffend ist. Alle Beteiligten des Verfahrens können mit dem klassischen Kunstwerk gut leben. Der Entwurf stört niemanden. Mit einigem zeitlichen Abstand zur Preisgerichtssitzung verfasse ich diesen Text und komme nicht umhin, das Gefühl der „Unterwältigung“ zu thematisieren, das in mir zurückbleibt. Die Bandbreite der Ausdrucksformen sowie die Wahl der Standorte in diesem Verfahren waren nicht sehr groß. In der Überschrift dieses Textes habe ich das Wort „Verzagtheit“ gewählt – es könnte auch mit Mutlosigkeit umschrieben werden. Denn Mut ist es, den ich in den Entwürfen vermisst habe. Angesichts der guten Rahmenbedingungen haben sich diesbezügliche Erwartungen nicht eingelöst. Hätten alle fünf eingeladenen Künstler*innen eine Arbeit eingereicht, fiele das Fazit vielleicht anders aus, wären weitere Möglichkeiten ausgeschöpft worden, wäre mehr angeboten worden, wäre es bunter geworden an diesem Freitagvormittag im Puschkin-Saal des Neuköllner Rathauses. Diese Erfahrung kann positive Perspektiven aufzeigen, als Ansporn zu mehr Mut und mehr Auseinandersetzung mit der Frage: Was kann von Kunst-am-Bau im Jahr 2020 erwartet werden und was nicht?

Martin Binder
Künstler

Neubau des Zentrums für Sprache und Bewegung, Efeuweg 34, in Berlin-Neukölln
Preisgerichtssitzung: 13. 12. 2019
Auslober*in: Bezirksamt Neukölln von Berlin
Wettbewerbsart: Nicht offener anonymer Kunstwettbewerb
Wettbewerbsteilnehmer*innen: Marie-Luise Birkholz, Moritz Fehr (nicht eingereicht), Anne Gathmann, Erika Klagge, Peter Möller (nicht eingereicht)
Realisierungsbetrag: 68.500 Euro
Aufwandsentschädigung: 1000 Euro
Wettbewerbskosten: 12.085,01 Euro
Fachpreisrichter*innen: Martin Binder, Antje Schiffers (Vorsitz), Albert Weis, Simone Zaugg
Sachpreisrichter*innen: AFF Architekten, Wolfram Belz (Fachbereich Hochbau), Karin Korte (Bezirksstadträtin, Abt. Bildung, Schule, Kultur und Sport),
Ständig anwesende stellvertretende Fachpreisrichterin: Barbara Eitel
Vorprüfung: Birgit Schlieps
Ausführungsempfehlung zugunsten von: Anne Gathmann „&/und und an sich“

bbk berlin e.V.

Vorstand: Zoë Claire Miller (Sprecherin), Heidi Sill (Sprecherin), Frauke Boggasch, Patrick Huber, Susanne Kutter, Sabine Reinfeld, 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
info@bbk-berlin.de · www.bbk-berlin.de

Der bbk berlin organisiert 2.500 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 Produzent*innenverband, kein Aussteller*innenverband. 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
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 Künstler*innenberatung 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
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
druckwerkstatt@bbk-kulturwerk.de

Medienwerkstatt
Mariannenplatz 2 · 10997 Berlin
Öffnungszeiten:
Mo–Fr 10.00–17.00
Lioba von den Driesch (Leitung)
tel 030-551 472-84
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.