



kunststadt ⁶³

stadt kunst



INHALT

Editorial | 2

KULTURPOLITIK

- **Wo bleibt das Geld?** | Über den Preis von Kunstwettbewerben im Land Berlin | Elfriede Müller & Martin Schönfeld 3
- **Künstler/innen in die Vorprüfung!** | Ein Aufruf | Elfriede Müller 4
- **aus public wird private** | Der Artikel 18 Absatz 1 seiner Verfassung verpflichtet das Land Nordrhein-Westfalen zur Pflege und Förderung von Kunst und Kultur | Andrea Knobloch 5
- **Back to the Roots** | Eine Spurensuche | Dellbrügge & de Moll 7

KUNSTTHEORIE

- **Von der Aktualität der sozialen und kulturellen Kritik** | Oder: Die sinnliche Welt der Namenlosen | Elfriede Müller 9

KUNST IM STADTRAUM

- **Braucht Berlin einen Graffiti-Beauftragten?** | Wie weit ist Street-Art/Urban-Art im offiziellen Stadtbild angekommen? | Stéphane Bauer 10
- **Gescheitert?** | Über einen künstlerisch-kollaborativen Prozess auf dem Albert-Schweitzer-Platz in Neukölln | Eva Hertzsch & Adam Page 11
- **Learning from Lohberg?** | Das Kraftwerk Lohberg – ein partizipatives Kunstwerk von Folke Köbbeling und Martin Kaltwasser im Rahmen des Kunstprojekts Choreographie einer Landschaft im Bergpark Lohberg, Dinslaken, 2011-15 | Martin Kaltwasser 13
- **Kunst fürs Dorf** | Über Möglichkeiten und Grenzen sozietär-partizipativer künstlerischer Arbeiten | Silke Feldhoff 16

KUNST UND GEDENKEN

- **Lenins Kopf** | Zur Ausstellung „Enthüllt. Berlin und seine Denkmäler“ | Thomas Flierl 18
- **Kunst am Bau für das NS-Dokumentationszentrum München** | „Brienner 45“ – eine filmische Text-Bild-Collage | Stefanie Endlich 20
- **Vom Medium zur Medialisierung** | Der Transformationsprozess der öffentlichen Erinnerung | Martin Schönfeld 22
- **Es bleibt alles so, wie es niemals war** | Kunst im Staatsauftrag – Werner Tübkes „Frühbürgerliche Revolution in Deutschland“ | Britta Schubert 24
- **Das „Spanienkämpferdenkmal“ im Volkspark Friedrichshain wird kommentiert** | Hintergrund und Ergebnisse eines künstlerischen Wettbewerbs | Martin Düsphol 25

INTERNATIONALES

- **Kriolische Erinnerungsgeschichten** | Dezentrale Gedenkort Unter-Wegs mit der memorial_working_group im Kontext Sierra Leonischer Erinnerungskulturen | Sonja Hohenbild 27
- **Learning from Lagos?** | Lagos A.D. 2015: Incredibly Inspiring | Martin Kaltwasser 29
- **Öffentlicher Raum als Bühne des sozialen Protestes** | Festival de Performance de Cali 1997 – 2012 | Oscar Ardila Luna 30
- **Umbrella Revolution** | Art Belongs to the People | Jacqueline Wong, Sin-tung 32
- **Maybe someone will care** | Politics between art and space in postwar Sarajevo | Danijela Dugandžić 33
- **ART IN SLOVENIA'S PUBLIC SPACE** | Breda Kolar Sluga 35

WETTBEWERBE

- **Die Wand zum Klang gebracht** | Ein Kunstwettbewerb zur Musikschule Marzahn-Hellersdorf | Karin Scheel 37
- **Kooperationspartner/innen für das Rathausumfeld Wedding gesucht!** | Susanne Bayer 38
- **10.000 Fragen** | Wettbewerb Kunst am Bau für das Johann-Gottfried-Herder-Gymnasium in Berlin Lichtenberg | Thorsten Goldberg 39
- **Win or Lose?** | Kunst für die Anne-Frank-Schule | Seraphina Lenz 40
- **Klarheit gefragt** | Nichtoffener Kunstwettbewerb Hertastraße, Berlin-Neukölln | Birgit Knappe 41
- **Mehr Zukunft bitte!** | Haus der Zukunft, Berlin | Stefan Kruskemper 42
- **Diesmal war die Kunst zuerst da** | Kunst am Bau-Wettbewerb zum „Umbau Schulstandort Berolinastraße“ in Berlin-Mitte | Ute Müller-Tischler 44

INFOS

- **Stand by your Art!** | Eine Aktion der Kunstvermittlung in Treptow-Köpenick | Martin Schönfeld 46
- **Berichtigung** | 46

EDITORIAL

2015 wurde ein neuer Beratungsausschuss Kunst (BAK) berufen, der die Senatskanzlei für Kulturelle Angelegenheiten und die Senatsverwaltung für Stadtentwicklung und Umwelt in allen Fragen der Kunst am Bau und Kunst im öffentlichen Raum berät. Es war keine übliche Berufung, die alle vier Jahre – den Legislaturperioden folgend – stattfindet, sondern eine Neuberufung, die den jahrelang währenden Konflikten zwischen Künstler/innen und Verwaltung bis zu einem gewissen Maße Rechnung trug. Die Gründe für die Konflikte sind immer dieselben: die Arbeitsbedingungen der Künstler/innen bei Kunstwettbewerben des Landes Berlin. Nach einem Jahr intensivster Auseinandersetzungen verzichtet die Senatskanzlei jetzt auf Wahrnehmung ihres Stimmrechtes durch Verwaltungsmitarbeiter/innen. Statt dessen ist über einen Vorschlag aus der Koalition der Freien Szene Berlin eine weitere künstlerische Stimme im BAK vertreten. Hier hat Kulturstaatssekretär Tim Renner den Mut gehabt, durch eine originelle Entscheidung einen Konflikt sachorientiert aufzulösen.

Von zehn stimmberechtigten Mitgliedern, haben die Künstler/innen jetzt drei Stimmen und nicht zwei wie vor der Neuberufung. Die Neuberufung bietet die Chance, gemeinsame Grundlagen zu schaffen, die die Arbeitsbedingungen der bildenden Künstler/innen verbessern und stärken. Aus diesem Grund wurde von den drei im BAK vertretenen Verbänden ein Entwurf für einen Einführungserlass der RPW (Richtlinien für Planungswettbewerbe 2013) vorgelegt sowie für eine Fortschreibung der Anweisung Bau (A-Bau): die beiden Grundlagen zur Realisierung von Kunst im öffentlichen Raum-Verfahren im Land Berlin. Beide Vorlagen verhandeln alle seit Jahren bekannten Probleme und könnten, wenn sie beschlossen werden, die Bedingungen der Kunstwettbewerbe den aktuellen Zuständen anpassen und den Künstler/innen fairere Arbeitsbedingungen bieten. Diese beiden Papiere werden aktuell im BAK diskutiert. Im Mittelpunkt steht dabei eine Prüfungskommission, zusammengesetzt aus Vertreter/innen der Architektenkammer, des bbk berlin e. V. und des Deutschen Künstlerbundes, die – analog zu den Architekt/innen – die bei Auslobungen der Kunstwettbewerbe bereits im Vorfeld prüft, ob sie den Regularien entsprechen und den Auslober dahingehend berät. Diese Einbeziehung der Betroffenen im Vorfeld könnte mit einem Schlag viele Querelen und Konflikte der letzten Jahre lösen, die alle Beteiligten beschäftigten.

Auch aus den Bezirken gibt es eine gute Nachricht: ab 2016 werden in Neukölln Kunstwettbewerbe nach den Richtlinien für Planungswettbewerbe (RPW 2013) durchgeführt und eine entsprechende Fachkommission für Kunst im öffentlichen Raum wird ins Leben gerufen, um diese Verfahren in Zukunft fachgerecht zu begleiten.

In dieser Ausgabe nimmt die Sparte Internationales einen wichtigen Platz ein: die Entwicklung der Kunst im öffentlichen Raum unter verschiedenen politischen Regimen in Slowenien, die aktuellen Entwicklungen in Bosnien-Herzegowina, die Herausbildung der Kunst im öffentlichen Raum in Kolumbien, ein aktueller Kunstwettbewerb in Sierra Leone, die Situation der Bildenden Kunst in Lagos/Nigeria und die Synthese von Demokratiebewegung und Kunst im öffentlichen Raum in Hongkong beleuchten, welche multiplen Ausprägungen und Bedeutungen Kunst im öffentlichen Raum weltweit einnimmt und erweitern unseren Blick über den Berliner Mikrokosmos hinaus.

Unser Leitartikel – der immer aktuelle Fragen der Kunst im öffentlichen Raum behandelt – befasst sich auch dieses Mal mit einem heiklen Thema: dem Preis der Demokratie und der Transparenz beim Umgang mit öffentlichen Geldern. Es geht um die in den Augen der Künstler/innen und ihrer Interessensvertretungen zu hohen Verfahrenskosten für Kunstwettbewerbe des Landes Berlin. Selbstverständlich hat Demokratie ihren Preis, aber es geht uns um die Verhältnismäßigkeit der Kosten von Verfahren, die eigentlich dazu dienen, Kunst in den öffentlichen Raum zu bringen und die Mitbestimmung über die Mittel der dafür vorgesehenen demokratischen Gremien. Auch diese spezielle Frage verdeutlicht, wie wichtig ein kritisches Auge der Öffentlichkeit ist, wenn es um die Belange der öffentlichen Kunstförderung geht. Und dafür leistet unser „Informationsdienst“ auch in seiner 63. Ausgabe seinen Beitrag.

ELFRIEDE MÜLLER, MARTIN SCHÖNFELD, BRITTA SCHUBERT
BÜRO FÜR KUNST IM ÖFFENTLICHEN RAUM



WO BLEIBT DAS GELD?

Über den Preis von Kunstwettbewerben im Land Berlin



Wir bauen auf: Unendliches Wachstum! Sven Kalden, Growth Riding, Temporäre Kunstprojekte Marzahner Promenade, Oktober 2015

Die Kunst verfügt nicht immer über den ihr zustehenden Betrag. Aus den Mitteln für Kunst am Bau wird nicht nur die Kunst bezahlt, sondern auch das Wettbewerbsverfahren, das der Kunst vorangeht. Diese Wettbewerbskosten umfassen die Aufwandsentschädigungen für die Wettbewerbsentwürfe, die die eingeladenen Künstler/innen erhalten, die Honorare der Fachpreisrichter/innen und in zunehmendem Maße auch bürokratische Aufwendungen: Je größer der Personalabbau in den öffentlichen Verwaltungen ist, desto mehr Aufgaben werden nach außen gegeben, so dass auch Aufwendungen für die Wettbewerbskoordination, die Vorprüfung der Wettbewerbsentwürfe und die Protokollarbeiten aus den Mitteln für Kunst am Bau bezahlt werden müssen. Damit sinken aber die eigentlich für die Kunst zur Verfügung stehenden Gelder: Für den im Frühjahr 2016 vom Land Berlin ausgeschriebenen zweiphasigen offenen Kunstwettbewerb zum Bettenhochhaus der Charité (inklusive Neubau des zentralen Operations- und intensivmedizinischen Bereiches) verbleibt somit von ursprünglich 500.000 Euro für Kunst am Bau nach Abzug der Verfahrenskosten und einer Abzweigung von 50.000 Euro für die Sanierung der bereits vorhandenen Kunst noch ein Realisierungsbetrag von 280.000 Euro übrig, also nur noch 56 Prozent des eigentlichen Budgets.

Auch ein vorgeschaltetes Bewerbungsverfahren hat seinen Preis: Im vom Land Berlin ausgelobten Wettbewerb Kunst am Bau für die Staatsoper Unter den Linden - einphasiger nicht offener Wettbewerb unter 12 Künstler/innen mit vorgeschaltetem Bewerbungsverfahren - verblieben von 500.000 Euro für Kunst am Bau nach Abzug der Wettbewerbskosten nur noch ein Realisierungsbetrag von 320.000 Euro. Das sind immerhin noch 64 Prozent des Kunstbudgets, aber die Wettbewerbskosten in Höhe von 180.000 Euro sind auch nicht unerheblich.

Seit Jahren stellen die Künstler/innenverbände und die Architektenkammer die hohen Verfahrenskosten für die Durchführung von Kunstwettbewerben beim Land Berlin in Frage. Warum liegen diese so hoch, wenn es den meisten Bezirken gelingt, sie geringer zu halten und trotzdem entsprechend der geltenden Richtlinien zu verfahren? Selbstverständlich müssen Verfahrenskosten in einem angemessenen Verhältnis zu dem für die Kunst zur Verfügung stehenden Wettbewerbsbetrag stehen. Beispielsweise sollte die Aufwandsentschädigung für eingereichte künstlerische Entwürfe immer über dem Honorar für Preisrichter/innen liegen.

Die Durchführung von Wettbewerben benötigt eine gewisse Infrastruktur, um Transparenz und Gleichbehandlung der Teilnehmenden zu gewährleisten. Selbst das kleinste Verfahren - so z. B. der Kunstwettbewerb für die Mildred-Harnack-Schule in Lichtenberg mit einem Realisierungsbetrag von knapp 9.000 Euro - benötigt Fachpreisrichter/innen, ein Einführungskolloquium und eine professionelle Vorprüfung. Diese drei Kriterien sind Mindeststandards für ein regelgerechtes Wettbewerbsverfahren. Die Honorarsätze für Preisrichter/innen, Vorprüfer/innen und Protokollant/innen sind von der Senatsverwaltung für Stadtentwicklung und Umwelt in einer Tabelle festgelegt und richten sich nach der Sitzungsdauer.

Die meisten bezirklichen Auslober, die Wettbewerbe auf der Grundlage der Richtlinien für Planungswettbewerbe (RPW2013) ausloben, schaffen es trotz ihrer dünnen Personaldecke manchmal, die Vorprüfung und Koordination von Kunstwettbewerben mit eigenem Personal zu bestreiten. Allerdings greifen auch die Bezirke immer häufiger auf professionelle Vorprüfer/innen zurück (in den meisten Fällen bildende Künstler/innen oder Kunstwissenschaftler/innen), die nicht in der Bezirksverwaltung beschäftigt sind. Sie tun dies meistens dann, wenn die Mittel für Kunst am Bau höher liegen. Die bezirklichen Fachbeiräte für Kunst im öffentlichen Raum werden im Gegensatz zum BAK (Beratungsausschuss Kunst, der die Senatsverwaltungen in allen Fragen der Kunst im öffentlichen Raum berät) über die Verfahrenskosten vor Herausgabe der Auslobung informiert und können dementsprechend Verbesserungsvorschläge machen. Auch werden die Auslobungen der Bezirke in Zusammenarbeit mit dem Büro für Kunst im öffentlichen Raum erstellt und damit gewissermaßen bereits im Vorfeld „geprüft“, ob sie den Richtlinien und den besonderen Anforderungen an Kunstwettbewerbe entsprechen. Auch diese beiden Aspekte: die Offenlegung der Verfahrenskosten gegenüber den Fachbeiräten, wie die Kooperation mit dem Büro für Kunst im öffentlichen Raum verweisen auf das Bedürfnis der bezirklichen Auslober, demokratischen Spielregeln zu entsprechen und sich fachlichen Rat und Unterstützung einzuholen.

Darüber hinaus zahlen die Bezirke nur freischaffenden Fachpreisrichter/innen ein Honorar, fest angestellte Fachpreisrichter/innen (beim Land Berlin, oder bei vom Land Berlin finanzierten Einrichtungen oder Hochschulen sind nicht freischaffend) erhalten berechtigterweise kein Honorar. Dagegen zahlt das Land Berlin in seinen Kunstwettbewerben allen Fachpreisrichter/innen ein Honorar - egal ob freischaffend oder nicht.

Transparenz und Offenlegung der Verfahrenskosten muss in vielen Fällen erst noch eingefordert werden und führt im Ergebnis immer wieder zu überraschenden, wahrlich wundersamen Budgetaufteilungen: Die Maßnahme von Kunst am Bau für die Sportanlagen Kniprodestraße (Prenzlauer Berg) startete mit einem Mittelansatz von 70.000 Euro. Bereits im April 2014 machte die Vertreterin der Senatsverwaltung für Stadtentwicklung und Umwelt den BAK auf die Dringlichkeit einer Auslobung aufmerksam. Der Ausschuss schlug im Juni 2015 dann endlich Künstler/innen für den eingeladenen Wettbewerb vor. Warum über ein Jahr verstrichen war, wurde nicht erklärt. Zu diesem Zeitpunkt hatte der BAK Leitlinien für eine Aufgabenstellung entwickelt, auf deren Grundlage die Auslobung erstellt werden sollte. Es verstrichen weitere Monate, bis die Auslobung schließlich im Januar 2016 an die Beteiligten versandt wurde. Da von Verwaltungsseite nun zeitlicher Druck bestand, schließlich ist die Baumaßnahme mittlerweile fast abgeschlossen, wurde die Bearbeitungszeit für die Künstler/innen kurzer Hand auf sechs Wochen statt der bewährten drei Monate beschränkt. Ein Zaubertrick hatte darüber hinaus dafür gesorgt, dass in der Auslobung nur noch 33.000 statt 70.000 Euro als Realisierungsbetrag benannt wa-

ren. Dass die Verfahrenskosten mit 37.000 Euro mehr als 50 Prozent des gesamten Kunstbudgets betragen, ist nicht nur außerordentlich ungewöhnlich, sondern auch nicht mehr verhältnismäßig. An den sechs eingeladenen Künstler/innen, die für ihre Entwurfsleistungen gerade einmal zusammen 5.000 Euro erhalten, kann es sicherlich nicht gelegen haben.

Die Auflösung dieses Rätsels ist so einfach wie bestürzend: Nicht nur, dass die Durchführung des Verfahrens teurer ist als die Kunst selbst, um die es eigentlich geht. Das auf 11.000 Euro gedeckelte Künstler/innenhonorar fällt niedriger aus als der Kostenansatz für die nach außen beauftragte Projektkoordination. Solche Missverhältnisse erzeugen nicht nur Kopfschütteln, sondern ziehen auch die „Verhältnismäßigkeit“ erheblich in Zweifel. Ein „angemessenes Verhältnis“ sei „zwischen den Ausgaben für Leistungen bildender Künstler und den Wettbewerbskosten sicherzustellen“ - heißt es im vom Bundesministerium für Verkehr, Bau und Stadtentwicklung 2012 herausgegebenen „Leitfaden Kunst am Bau“. Ein „angemessenes Verhältnis“ von Wettbewerbskosten setzt das Bundesministerium mit höchstens 15 Prozent der Kosten für die Kunstwerke an. Das wären - ausgehend von 33.000 Euro im vorliegenden Fall Kniprodestraße - gerade einmal 4.950 Euro gegenüber den realen 37.000 Euro.

Je geringer die Mittel für Kunst am Bau sind, desto höher wird der Anteil der Wettbewerbskosten sein, zumal wenn in nicht offenen Wettbewerben die Künstler/innen eine adäquate Aufwandsentschädigung von mindestens 1.000 Euro erhalten sollen. Da die Bezirksbaumaßnahmen zumeist ein niedrigeres Investitionsvolumen als die Landesbaumaßnahmen haben, hielten die bezirklichen Beiräte für Kunst am Bau und Kunst im öffentlichen Raum auf ihrem Arbeitstreffen am 1. Dezember 2015 einen Anteil der Wettbewerbsverfahrenskosten von 20 Prozent des Kunst am Bau-Budgets für angemessen. Auch vor diesem Hintergrund sind die aufgeführten Beispiele des Missverhältnisses zwischen den Kosten für die Kunst und den Wettbewerbskosten bemerkenswert. Doch wie konnte es dazu kommen und wie können weitere Skandale dieser Art verhindert werden?

Der BAK diskutiert seit ungefähr drei Jahren über einen Einföhrungserlass der RPW für das Land Berlin und seine Bezirke, der Besonderheiten der Kunst im öffentlichen Raum ausformuliert, damit sie in die Verfahren der Kunstwettbewerbe einfließen. Auch die Anweisung Bau soll in diesem Sinne fortgeschrieben werden. Die drei im BAK vertretenen Verbände schlagen seit einer Weile eine Prüfung der Auslobungen durch eine einzurichtende Prüfungskommission vor, die analog zu den Architekturwettbewerben, die Auslobungen dahingehend prüft, ob sie den Richtlinien für Planungswettbewerbe entsprechen und den Auslober auf Ungereimtheiten aufmerksam macht. Diese Prüfungskommission wäre dem BAK rechenschaftspflichtig. In einem Entwurf setzt sich diese Prüfungskommission aus Vorschlägen der drei Verbände zusammen und wird vom BAK bestimmt. Das Büro für Kunst im öffentlichen Raum wäre bereit, als Geschäftsstelle zu dienen. Eine derartige Prüfungskommission hätte im Fall der Kni-



Josefine Günschel, stick n' blast, Juni 2015, Foto: Jens Komossa

KÜNSTLER UND KÜNSTLERINNEN IN DIE VORPRÜFUNG!

Ein Aufruf

prodestraße sofort nicht nur auf die kurze Bearbeitungszeit, sondern vor allem auf die um mehr als die Hälfte reduzierte Wettbewerbssumme hingewiesen und das Angebotsverfahren hinterfragt, das diese Kosten genehmigte.

Es liegt im Interesse der Auslober, der beteiligten bildenden Künstler/innen und der Fachöffentlichkeit, den Umgang mit öffentlichen Geldern so transparent wie möglich zu gestalten. Im Falle der Kunst im öffentlichen Raum bedeutet das nicht nur, die Kosten transparent zu machen, sondern die für Kunst zur Verfügung stehenden Mittel auch für Kunst zu verwenden. Die beiden Künstler/innenverbände und die Architektenkammer haben auch dafür einen Vorschlag unterbreitet: Die Verfahrenskosten sollen aus den Baunebenkosten finanziert werden, so wie das auch in Architekturwettbewerben üblich ist. Bisher wurde dieser Vorschlag von den Senatsverwaltungen noch als politisch nicht durchsetzbar angesehen. Statt dessen wurden in den letzten Jahren von der Senatskanzlei Kulturelle Angelegenheiten mit der Begründung, Geld zu sparen, „graue Verfahren“ außerhalb der RPW durchgeführt, wenn die Realisierungsbeiträge unter 50.000 Euro lagen. Die Verfahren haben sogar gegen die Mindeststandards der Fachpreisrichter/innenmehrheit, Durchführung eines Einführungs-kolloquiums und einer professionellen Vorprüfung verstoßen. Darüber hinaus erwiesen sich die Verfahrenskosten für diese „grauen Verfahren“ – soweit bekannt – keineswegs als so günstig, wie vorgegeben. In einem dieser irregulären Verfahren erhielten die zwei eingeladenen Künstler/innen nur eine Aufwandsentschädigung von je 500 Euro, während die Wettbewerbskoordination mit 5.000 Euro bedacht worden sein soll. Eine solche Diskrepanz spricht für sich und dem Argument der Kosteneinsparnis.

Ein Grund für das Übernehmen der Verfahrenskosten liegt darin, dass alles, was mit der Durchführung der Verfahren zu tun hat – bis auf das Controlling – outgesourct wird. Ein wie in der Zwischenzeit viele Wirtschaftsinstitute feststellten, in vielen Fällen überholtes und sich finanziell nicht rechnendes Kalkül, das dem Neoliberalismus berechnete Kritik eingebracht hat. Für die Kosten der „Verfahrensbetreuung“ im Wettbewerbsbeispiel Sportanlagen Kniprodestraße hätte eine berufserfahrene Fachkraft sieben Monate lang halbtags angestellt werden können (nach TVL 11, Arbeitgeberbrutto, Entgeltstufe 2), und das bei vollen Sozialbeiträgen. Dabei dauert ein Wettbewerbsverfahren von dieser Größenordnung in der Regel nicht länger als sechs Monate.

Ob die Verbände sich mit den Senatsverwaltungen auf Mindeststandards bei Verfahren außerhalb der RPW einigen, oder von den Bezirken lernen, auch bei kleineren Summen regelgerechte Verfahren durchzuführen, es wäre ein großer Schritt in Richtung Transparenz getan, wenn sich die Verwaltungen in kürzester Zeit dazu entschließen könnten, eine Prüfungskommission für alle von den Senatsverwaltungen betreuten Kunstwettbewerbe einzurichten. Das Büro für Kunst im öffentlichen Raum hat darüber hinaus der Senatskanzlei für Kulturelle Angelegenheiten Unterstützung und Zuarbeit bei kleineren Verfahren angeboten, wie das Büro es bei den Bezirken seit Jahrzehnten praktiziert. Diese Zusammenarbeit setzt ein gegenseitiges Vertrauen in die Fachkompetenz der Kooperationspartner/innen voraus. Daran gilt es zu arbeiten.

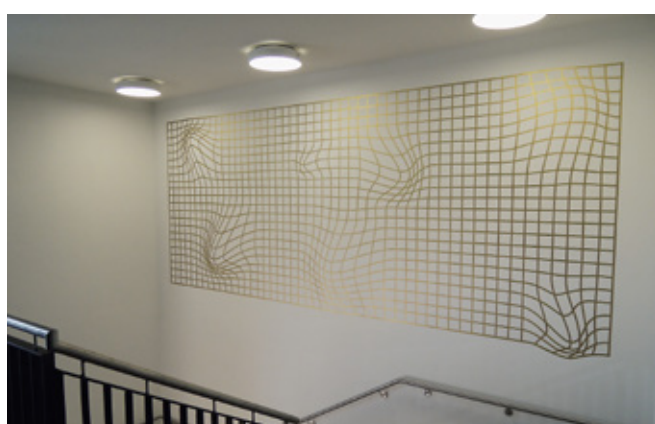
ELFRIEDE MÜLLER & MARTIN SCHÖNFELD



Jorn Ebner, AIDS Gemeinschaftsgrab, Berlin-Schöneberg



Erik Göngrich, Karlshorster Grundschule, Räuber und Gendarm, 2015



Ingeborg Lockemann, Das Goldene Netz, April 2015, Foto: Martin Schönfeld

Vorprüfungen sind ein elementarer Bestandteil von Kunst- und Architekturwettbewerben. Ihr Regelablauf wird in der Anlage VI der RPW (Richtlinien für Planungswettbewerbe 2013) klar beschrieben. Doch wer sind die Vorprüfer/innen? Bei Architekturwettbewerben sind es selbstverständlich Architekt/innen. So wie die Fachpreisrichter/innen sollen auch die Vorprüfer/innen eines Wettbewerbs über „die fachliche Qualifikation der Teilnehmer“ (RPW § 2, 5) verfügen. Aufgrund der Auslagerung öffentlicher Aufgaben fallen immer häufiger die Wettbewerbskoordination und Organisation mit der Vorprüfung zusammen. Dies bedeutet, dass eine künstlerische Qualifikation der Vorprüfer/innen noch notwendiger wird, da sich Kunstwettbewerbe in wichtigen Punkten von Architekturwettbewerben unterscheiden.

Die Vorprüfungen in Kombination mit oder auch ohne Koordination von Kunstwettbewerben werden in den Berliner Bezirken mehr und mehr von Bildenden Künstler/innen und Kunstwissenschaftler/innen durchgeführt, da künstlerischer Sachverstand dafür unentbehrlich ist. Hierzu folgen die bezirklichen Verwaltungen darin zunehmend der RPW. Leider verhält es sich beim Land Berlin anders. Hin und wieder wird zwar künstlerischer oder kunstwissenschaftlicher Sachverstand hinzugezogen, aber in den meisten Fällen sind es Architekt/innen, die Koordination und Vorprüfung für die Kunstwettbewerbe des Landes Berlin übernehmen. Dies führt sehr häufig zu Missverständnissen und Problemen, die durch künstlerische Erfahrung im öffentlichen Raum, eine



Temporäre Kunstprojekte Marzahner Promenade 2015 - Mareike Drobný - Baugrafik

AUS PUBLIC WIRD PRIVATE

Der Artikel 18 Absatz 1 seiner Verfassung verpflichtet das Land Nordrhein-Westfalen zur Pflege und Förderung von Kunst und Kultur.



Alice Baillaud, „Die Liebenden“, temporäre Kunstprojekte im Rosengarten, Berlin, Treptower Park, 2015

Vertrautheit mit dem künstlerischen Diskurs und eine gewisse Sensibilität gegenüber der Kunst zu vermeiden wären.

Dies macht deutlich, dass die meisten Architekt/innen – die nicht zusätzlich über eine künstlerische Ausbildung verfügen – im Rahmen von Kunstwettbewerben nicht die in der RPW geforderte „fachliche Qualifikation der Teilnehmer“ besitzen. Das ist besonders eklatant in der Vorstellung und Vermittlung der Wettbewerbsentwürfe. Häufig schon mussten Fachpreisrichter/innen Architekt/innen über die neuere Kunstentwicklung während der Jury informieren. Es wäre genauso undenkbar, dass Künstler/innen – die nicht gleichzeitig auch Architekt/innen sind – in Architekturwettbewerben mit der Vorprüfung und Koordination beauftragt würden. In den letzten Jahren haben die Künstler/innenvertretungen viel von den Architekt/innen in Sachen Interessensvertretung gelernt, und es hat sich ein Schulterschluss zwischen beiden verwandten, aber doch auch sich unterscheidenden Berufsgruppen vollzogen. Gerade über diesen Zusammenhang sind wir darauf aufmerksam geworden, dass Künstler/innen und Kunstwissenschaftler/innen die geeigneteren und regelkonformeren Vorprüfer/- und Koordinator/innen sind. Deshalb ist es nun an der Zeit, auch in dieser Hinsicht die RPW2013 konsequent umzusetzen.

ELFRIEDE MÜLLER



Spur - Hochdruckreiniger auf Bürgersteig, September 2015, Foto: Martin Schönfeld

WestLB

„Hiobsbotschaft für NRW-Kunstszene
WestLB-Nachfolger Portigon verkauft Hunderte Kunstwerke
Picasso, Dalí, Macke: Der Verkauf von Kunst aus landeseigenen Unternehmen in NRW geht weiter.“
Titelsteuern online im Februar 2015.

Die westdeutsche Landesbank war lange Jahre unter anderem auch in die Finanzierung des Kunsterwerbs für die 1961 als privatrechtliche Stiftung aufgestellte Kunstsammlung Nordrhein Westfalen eingebunden. Die Landesregierung beabsichtigte mit der Gründung dieser Sammlung, Nordrhein-Westfalen ein stärkeres kulturpolitisches Profil zu verleihen und das Staats- und Raumbewusstsein seiner Bewohner/innen zu heben.

Der erste Vorstandsvorsitzende der WestLB, „Ludwig Poullain erinnert sich genau, wie ihn Museumsdirektor Werner Schmalenbach 1969 durch die damals noch junge Kunstsammlung NRW in der Düsseldorfer Altstadt führte. Er sei zutiefst beeindruckt von den schönen Bildern gewesen (...). Danach lud Schmalenbach, der zehn Jahre lang im Auftrag des Ministerpräsidenten Franz Meyers (CDU) hochkarätige Bilder und Skulpturen gekauft hatte, den Banker zum Essen ein. ‚Ich bin fertig, das Land ist am Ende, wir haben kein Geld mehr‘, sagte der Museumsdirektor. ‚Nun müssen Sie, Herr Poullain, für die Kunst in die Bresche springen.‘ Und das tat der Banker dann auch, mit Leidenschaft.“ (*Die Welt*, 2.2.2015)

Der Verband Deutscher Kunsthistoriker fragte im Dezember 2014 in einem offenen Brief an Ministerpräsidentin Hannelore Kraft: „Was wird mit den Werken in öffentlich-rechtlichen Institutionen geschehen, was mit denen, die Freundeskreisen und Fördervereinen gehören? Es ist aus gutem Grund ein Tabu, Museumsbesitz auf dem freien Kunstmarkt zu veräußern, um damit kommerzielle Profite zu erzielen. Museumsbesitz ist unveräußerlich gestellt, um ihn den Konjunkturen des Zeitgeschmacks oder ökonomischer Bewertungen zu entziehen und in die lange Dimension künftiger Generationen zu setzen.“

Hintergrund

Die Westdeutsche Landesbank war seit ihrer Gründung im Jahr 1969 das wichtigste wirtschafts- und industriepolitische Instrument der Landesregierung, die durch ihren jeweiligen Finanzminister im Aufsichtsrat der Bank vertreten war. Insbesondere unter der Führung von Poullain-Nachfolger Friedel Neuber förderte die WestLB den Strukturwandel im Ruhrgebiet, indem sie schlingernde Unternehmen stützte oder Fusionen forcierte. 1995 war die WestLB durch jahrelange aggressive Expansionspolitik zur drittgrößten international agierenden Bank Deutschlands aufgestiegen. Zwischen 2001 und 2008 brachte sie sich durch Fehlspekulationen auf dem US-Markt und aus dem Eigenhandel sowie Verluste aus dem Investment-Banking und dem Geschäft mit riskanten Milliarden-Krediten in immer größere Schwierigkeiten. Im Februar 2008 wurden dann erstmals risikobehaftete Papiere im Wert von 23 Milliarden Euro in eine Bad Bank ausgegliedert, die durch Garantien der Eigentümer (Land NRW, NRW-Bank und Sparkassenverbände) in Höhe von fünf Milliarden Euro finanziert wurde. Die EU-Kommission sah darin eine unzulässige Wettbewerbsverzerrung durch öffentliche Beihilfen und eine nicht zu verantwortende Vernichtung von Steuergeldern. Nach erfolglosen Privatisierungsversuchen wurde die einstmalige größte Landesbank in Deutschland auf Druck der EU-Kommission zerschlagen. Das Erbe der WestLB lastet weiter auf den Steuerzahler/innen. Nach Angaben des NRW-Finanzministeriums liegen die Gesamtlasten aus dem WestLB-Debakel für das Land bisher bei etwa 18 Milliarden Euro.

Seit ihrer Gründung gaben die Geschäftspraktiken der WestLB Anlass zu öffentlicher Kritik. Man spricht von einer jahrzehntelangen Skandalchronik, die nach der Aufspaltung

der Bank 2012 zur Einberufung eines Untersuchungsausschusses im Düsseldorfer Landtag geführt hat – gegen den zähen Widerstand der SPD-Fraktion. Denn untersucht werden sollten auch die engen Verbindungen zwischen Landesbank und SPD-geführten Landesregierungen, die sich insbesondere in der Ära Johannes Rau mit Friedel Neuber an der Spitze der Bank entwickeln konnten. SPD-Genosse Neuber, der „rote Baron“ des Ruhrgebiets, besorgte Gratisflüge für Rau und seinen Finanzminister Schleußer und kümmerte sich um einen nachhaltigen Interessensausgleich zwischen Wirtschaftsführern und Regierungsmitgliedern.

Noch im Sommer des Krisenjahres 2007 gab die WestLB an, 6000 Kunstwerke zu besitzen. Darunter seien ca. 1500 bedeutende Werke, die auch international für große Ausstellungen ausgeliehen würden. Die bislang geheim gehaltene aktuelle Bestandsliste der Sammlung, jetzt im Eigentum der Portigon AG (Rechtsnachfolgerin der WestLB), führt nur noch 380 Kunstwerke und drei wertvolle Musikinstrumente.

Landesregierungen in NRW haben jahrzehntelang die hochriskante und am Rande der Legalität balancierende Finanzpolitik der Bank nicht nur nicht verhindert, sondern daran partizipiert und davon profitiert. Es wurde zudem versäumt, angesichts der sich über Jahre hinziehenden Krise der Bank und deren absehbarer Zerschlagung die Kunstsammlung der WestLB z.B. durch eine Stiftung oder Übertragung an die Kunstsammlung NRW für das Land zu sichern. Nun, nachdem die Kunstwerke als ein Teil der von der Portigon AG zu veräußernden restlichen Vermögenswerte der WestLB gelten müssen, schiebt die Landesregierung dem Unternehmen und dem Aktienrecht den schwarzen Peter zu.

Das „schlechte“ Wirtschaften des Landes ist ursächlich mit verantwortlich für Milliarden-Verluste, die dem Steuerzahler ohne weiteres zugemutet wurden. Nun soll es durch den Sammlungsverkauf in ein vorgeblich „gutes“ Wirtschaften umgemünzt werden. Die Versteigerung der verbliebenen 380 Werke und drei Instrumente zu „Marktpreisen“ kann allerdings kaum dazu beitragen, den Schuldenberg der WestLB wesentlich abzutragen. Der noch von Ministerin Ute Schäfer einberufene Runde Tisch, der sich nun mit allen Fragen der Veräußerung landeseigenen Kunstbesitzes befasst, hat sich in Sachen WestLB-Sammlung auf eine geradezu absurde Konstruktion einlassen müssen. Zum Versicherungswert, der auf 27 Millionen Euro taxiert ist, sollen herausragende Werke aus WestLB-Beständen von einer an die Kunstsammlung NRW angegliederten Stiftung angekauft werden – finanziert durch einen Kredit der landeseigenen NRW-Bank, der über eine Landesbürgschaft abgesichert wird. Man könnte Andreas Rossmann zustimmen, der in seinem am 12.11.2015 in der FAZ erschienen Artikel, feststellt, dass die Steuerzahler/innen damit ein zweites Mal für diese Kunstwerke bezahlen müssen!

WestSpiel

Das Erscheinungsdatum von Rossmanns Artikels verweist auf den Ausgangspunkt der Kontroverse um landeseigenen Kunstbesitz in NRW. Nach dem die Spielbank Aachen „Triple Elvis“ (1963) und „Four Marlons“ (1966), zwei Siebdrucke von Andy Warhol (Ankaufpreis 1976: 388.000 DM), (*Westfälischer Anzeiger*, 31.10.2014) im Jahr 2009 wegen der exorbitanten Wertsteigerung nicht länger öffentlich zugänglich zeigen wollte, kamen die Werke zunächst ins Depot und wurden schließlich zum Zwecke der Unternehmenssanierung am 12.11.2014 durch das Auktionshaus Christie's in New York versteigert.

Die Versteigerung erbrachte 121 Millionen Euro. Die im Rahmen der vom Berliner Anwalt Peter Raue geführten Vertragsverhandlungen vereinbarte Garantiesumme für den Einlieferer in Höhe von 80,6 Millionen Euro wurde, wie die *Die Welt* am 26.10.2014 meldete, bereits vor dem Auktionstag als Einnahme im Landeshaushalt Nordrhein Westfalen ver-



Heinz Mack, Lichtregen, ehemaliges Spielcasino Aachen, Foto: Florian Monheim/Bildarchiv Monheim

bucht. Mit den nach Abzug der Prämien für das Auktionshaus in Höhe von 12,8 Millionen Euro über die Garantiesumme hinaus erzielten 27 Millionen Euro hätte die Landesregierung den Ankauf der Portigon-Sammlung stemmen können! Stattdessen verstieg man sich zu einem kredit-finanzierten Stiftungsmodell. Die jährliche Zinslast in Höhe von 300.000 Euro übernimmt das Land NRW.

Sowohl der Verkauf als auch die Verwendung des Erlöses für die Sanierung des Aachener Standorts und den Neubau eines weiteren Casinos in Köln stellte Ministerpräsidentin Hannelore Kraft mit folgender Begründung als alternativlos dar: „Als rechtlich selbständiges, bilanzierendes und wirtschaftlich agierendes Unternehmen ist die WestSpiel GmbH gehalten, notwendige Investitionen aus eigener Kraft oder vorhandenen Vermögenswerten zu bestreiten.“ „Daher kommt auch eine Übertragung der Werke an Museen in NRW nicht in Betracht, da nur ein Ankauf aus Steuergeldern zum Marktwert möglich wäre. Das ist zur Zeit nicht darstellbar.“ (FAZ, 22.10.14)

Krafts Finanzminister, der Freizeitbildhauer Norbert Walter-Borjans hält das Land ebenso wenig für zuständig, noch sieht er begründeten Handlungsbedarf: „Aus Sicht des Ministers haben die Bilder im Besitz der WestSpiel keinen Bezug zum kulturellen Erbe in NRW. Deshalb habe er einem Verkauf für zwei Drucke im ‚überhitzten Kunstmarkt‘ für geschätzt 100 Millionen Euro zugestimmt.“ (Aachener Zeitung, 30.10.2014) Außerdem sei die WestSpiel-Kunst keine Sammlung und keine „Museumskunst“.

Siebenundzwanzig Museumsdirektoren aus NRW sahen das anders. Aber auch ihr offener Brief an die Landesregierung, in dem

sie die Warhols als „öffentlichen Kunstbesitz“ einordnen und das so noch nie da gewesene Vorgehen der „öffentlichen Hand“ aufs Schärfste zurückweisen, konnte die Haltung des Ministers nicht erschüttern, der sich selbst als Kunstliebhaber bezeichnet.

Hintergrund

Seit dem 2. Juli 1976 residierte die traditionsreiche Aachener Spielbank im Neuen Kurhaus. Sie war die erste in NRW, die nach dem Krieg wieder eröffnet wurde. Die bemerkenswerten Innenausstattungen auf der Höhe ihrer Zeit wird als „Juwel in weißem Marmor“ beschrieben, mit auffallenden Licht- und Spiegelinstallationen wie etwa dem computergesteuerten, 13 Meter hohen „Lichtregen“ in der Eingangshalle. Ein Werk des Zero-Künstlers Heinz Mack, bestehend aus 7.500 Lämpchen, die in 256 Variationen leuchten konnten. Insgesamt rund 100 Werke der Kunst der 70er Jahre „von Dali bis Warhol“ wurden in den Spielsälen, Restaurants, Bars und der hauseigenen Diskothek gezeigt.

Es handelte sich dabei keineswegs um ein zufälliges Sammelsurium, wie es Minister Walter-Borjans der Öffentlichkeit nahe legen will, sondern um ein Raumprogramm, das Kunstwerke bewusst integrierte und inszenierte und damit ein einmaliges, zeitgebundenes Ensemble aus Kunst und Raumgestaltung darstellt. Der Aachener Kunsthistoriker Wolfgang Becker, jahrelang enger Mitarbeiter des Sammlerpaars Ludwig und ehemaliger Leiter der Neuen Galerie – Sammlung Ludwig und des Ludwig Forums, hat das in seinem Katalog zur Kunst in der Spielbank Aachen zusammenfassend gewürdigt.

Macks „Lichtregen“ wurde bereits im Jahr 2003 demontiert und auf einem Bauhof am Aachener Stadtrand entsorgt. Bauunter-



Andy Warhol, Triple Elvis, ehemals im Besitz des Landes NRW



Andy Warhol, Marilyn, ehemals im Besitz des Landes NRW

nehmer Ulrich Glahn, der den Auftrag zur Demontage übernahm, erinnert sich: „Wir mussten von drei Seiten ein hohes Gerüst aufbauen, um die Ketten abzunehmen. (...) Da kamen gerade die Computer im Eingangsbereich, bei den Kassen und so, zum Einsatz. Da beklagten sich die Mitarbeiter über die flackernden Lämpchen des Lichtregens.“ Mit dieser Aussage konfrontiert, bestätigt WestSpiel-Pressesprecher Christof Schramm, dass Macks „Riesenskulptur über drei Etagen“ „sachgerecht“ entfernt wurde, da sie nicht mehr funktionsfähig und nicht mehr zu reparieren gewesen sei. (Aachener Zeitung, 30.10.2014)

Eine Stele des Kölner Künstlers Victor Bonato, bestehend aus einer Säule, besetzt mit 36 diagonal geteilten Konkav-Spiegelfeldern, war nachweislich in der hauseigenen Diskothek „Club Zero“ aufgestellt. Die Zerrspiegel wirkten „wie in einem psychedelischen Traum“ heißt es im Katalog von Wolfgang Becker. Mitarbeiter des Casinos geben an, das Werk sei „im Container gelandet“. Der Casinobetreiber WestSpiel räumt ein, keinen vollständigen Überblick über den Verbleib aller erworbenen Werke zu haben. Im Sommer 2015 zog die Spielbank aus dem Neuen Kurhaus Aachen aus. Verbleib und Zustand der dort einmal ausgestellten Kunstwerke sind unklar.

Westdeutscher Rundfunk

Mit Hilfe der „Kunst im WDR“ wollte man „ein modernes Rundfunkprogramm in einer fortschrittlichen Umgebung gestalten“. In den fünfziger Jahren wurden aus überschüssigen Rundfunkgebühren (Aachener Zeitung, 24.10.2014) vor allem Werke der im Dritten Reich als entartet diffamierten Künstler angekauft. Insgesamt 600 Gemälde, Grafiken und Zeichnungen sind so zusammengelassen, darunter Werke von Kirchner, Beckmann, Hofer und Kokoschka.

Schon seit einiger Zeit stehen Verkaufsabsichten im Raum. Nun hat der WDR erklärt, 50 Werke aus der hauseigenen Sammlung im kommenden Frühjahr bei Sotheby's in London versteigern zu wollen – was den deutschen Auktionshandel brüskiert, abgesehen davon, dass die anfallende Mehrwertsteuer in England bliebe. Grund für die Veräußerung der Sammlung sei die desaströse Finanzlage der größten ARD-Anstalt mit einem jährlichen Etat von über einer Milliarde Euro. Als Einsparungsziel für das Jahr 2015 werden 90 Millionen Euro angegeben. Der Wert der Kunstsammlung wird auf drei Millionen Euro geschätzt. Welche Künstler/innen mit welchen Werken in der Sammlung vertreten sind, darüber gibt der WDR keine Auskunft. Man wolle Spekulationen auf dem Kunstmarkt vorbeugen. (Die Welt, 15.3.2014)

Kulturstaatsministerin Monika Grütters wandte sich mit deutlichen Worten gegen den Verkauf der Sammlung. Sie forderte den Sender auf, das Vorgehen seines Intendanten Tom Buhrow zu überdenken und „verantwortungsvoll mit den durch die Gebührenzahler erworbenen Kunstwerken umzugehen“. Auch der Internationale Kunstkritikerverband (AICA) protestiert. In einem offenen Brief an den Intendanten heißt es: „Der WDR hat als demokratisch orientierter Sender immer auch Werke der von den Nazis verfemten Künstler erworben und sich damit als deutsches Kulturinstitut demonstrativ hinter diese Künstler gestellt“. Wenn Buhrow diesen Weg jetzt verlasse, schade das dem Ruf des Senders.

Die Antwort des stellvertretenden Verwaltungsdirektors Thomas Bilstein: Ausschließlich solche Arbeiten, die einen „nennenswerten Ertrag erwarten lassen“ würden veräußert, um die „finanzielle Situation zu stabilisieren“. Damit können nur die Expressionisten in den Führungsetagen des WDR gemeint sein. Verkaufshilfe kommt aus den Reihen des Rundfunkrates. Der grüne NRW-Landtagsabgeordnete Oliver Keymis, kulturpolitischer Sprecher seiner Fraktion, sieht es nicht als Aufgabe des Senders, „in Kunst zu investieren.“ Es gebe daher keine Notwendigkeit, an der Sammlung festzuhalten. (Die Welt, 15.3.2014)

Fazit

Drei Fälle mit gewissen Parallelen. Landeseigene Unternehmen bzw. eine Anstalt des öffentlichen Rechts schaffen in wirtschaftlich guten Zeiten Kunstwerke an, um Identität zu stiften, demokratische Gesinnung, Toleranz und Modernität anzuzeigen, entsprechende Atmosphären zu schaffen, sich als kulturell engagiert darzustellen. Kunst wurde also von vornherein nicht um ihrer selbst willen, sondern zweckbestimmt erworben. In Zeiten der

Krise und der finanziellen Engpässe verschieben sich die Maßstäbe. Die Kunst, mit der man lebte, Gäste beeindruckte und die man stolz der Öffentlichkeit vorzeigte, fällt ohne weiteres zurück in den Status des verzichtbaren Luxus und wird Gegenstand von Spekulation und Profitgier. Ihre in Wert-Setzung zu „Marktpreisen“ verwandelt Kunstwerke in kostbare und rätselhafte Fetische, die in unzugänglichen Depots vor den Blicken und Berührungen der Öffentlichkeit geschützt werden.

In allen Fällen wurde auf fachliche Beratung verzichtet. Das Verschwinden großer Teile der WestLB Sammlung wurde bisher nicht untersucht. Die Entscheidung zum Verkauf der Restbestände wurde allein mit dem Aktienrecht begründet. Eine vorhergehende Prüfung der Sammlungen aus kunsthistorischer Sicht wurde entweder nicht vorgenommen oder deren Ergebnisse nicht öffentlich bekannt. Im Falle der WestSpiel wurde vor der Demontage des „Lichtregens“ nicht das Ludwig Forum Aachen angefragt, um zu prüfen, ob und wie dieses Werk erhalten werden könnte. Der WDR Intendant Tom Buhrow hat keinen Kontakt zu Museen in NRW aufgenommen, um zu erforschen, ob Werke der WDR Sammlung Museumssammlungen im Land sinnvoll ergänzen könnten. Auch das zuständige Ministerium wurde offenbar nicht informiert.

Schockierend an diesen drei Fällen ist die Gedankenlosigkeit und Gleichgültigkeit im Umgang mit den Kunstwerken. Ihre Reduzierung auf Spekulationsobjekte oder Dekorationsgegenstände ist das Ergebnis. Irritierend ist zudem, dass ein Bewusstsein dafür, welche Verpflichtungen das Eigentum an Kunstwerken mit sich bringt, nicht einmal ansatzweise vorhanden ist. Vorstandsvorsitzende, Intendant/innen und Politiker/innen schieben die Verantwortung von sich und auf die Umstände. Ihre Überforderung im Umgang mit bildender Kunst zeigt sich am Bewertungsmaßstab: Teuer = Qualität. Finanzminister Walter-Borjans bringt das auf den Punkt, wenn er im Finanzausschuss des nordrhein-westfälischen Landtags erklärt: „Ein Kunstwerk hat einen Wert, wenn es zu veräußern ist.“

Der Verband Deutscher Kunsthistoriker stellt fest: „Jahrzehntelang wurden nach dem Zweiten Weltkrieg mit Steuergeldern auch außerhalb von Museen Kunstwerke gekauft – viele von ihnen in der Absicht, sie für die Öffentlichkeit zu gewinnen, viele auch mit der Zusage, sie als Dauerleihgaben in öffentliche Museen zu geben. Werke der Moderne wie die Warhol-Bilder wurden gerade in Nordrhein-Westfalen nicht zuletzt auch als Ausdruck der demokratischen Verfasstheit dieses Bundeslandes gekauft. Diese Verflechtung von Politik, Kultur, Geschichte und demokratischer Identität war langjähriger Konsens – ein Konsens, der gegenwärtig einseitig aufgekündigt wird. Dies bedroht nicht nur den kulturellen Reichtum im Bundesland, es zerreißt auch eine als gesichert geglaubte Überlieferung und kündigt den kulturellen Generationenvertrag auf.“

Beginnt hier eine notwendige Auseinandersetzung darüber, welche Erwartungen eine Gesellschaft an Kunstwerke, an künstlerische Prozesse richtet und wie sich die ihrer Veröffentlichung verschriebenen Institutionen verändern müssen, um diesen Erwartungen Raum zu geben? Die aktuellen und wie man hier sehen konnte, keineswegs singulären Vorgänge in NRW legen nahe, dass eine Revision des öffentlichen Kunstsammelns überfällig ist.

ANDREA KNOBLOCH
Künstlerin
Vorstand Deutscher Künstlerbund



Dellbrügge & de Moll, Das Monumentale ist meine Krankheit. Kunst im öffentlichen Raum Graz, 2015

BACK TO THE ROOTS

Eine Spurensuche

Kunst am Bau wird für Künstler/innen keine zunehmend interessante Option. Um die 200 Bewerbungen für die Teilnahme an beschränkt offenen Wettbewerben sind keine Ausnahme mehr. Dabei ist nicht allein ausschlaggebend, dass hier Mittel zur Verfügung stehen, die den künstlerischen Handlungsradius sichtbar erweitern. Wo sonst in der Kunstlandschaft kann groß gedacht, großzügig geplant, großartig ausgeführt werden? Wo ist ein Werk sonst langfristig öffentlich sichtbar? Während den Museen seit den 1990er Jahren die Ankaufsetats fehlen, um aktuelle Kunst angemessen zu repräsentieren, hat der Bund mit Kunst am Bau „eine der größten und permanent sichtbaren“, „eine weltweit einzigartige Sammlung zeitgenössischer Kunst geschaffen, die [...] eine der wichtigsten kulturellen Visitenkarten unseres Landes ist.“¹ Damit übernimmt er nicht nur die klassischen Aufgaben des Museums zu sammeln und zu bewahren, sondern etabliert gleichzeitig einen Kunstbegriff, der durch Verfahrensweisen modelliert wird, die sich deutlich von den Parametern freier Kunst unterscheiden:

Die Kunstwerke sollen ein eigenständiger Beitrag zur Bauaufgabe sein, sich mit der Architektur und der räumlichen Situation auseinandersetzen, auf die Geschichte, die Nutzung, die Funktion Bezug nehmen. Dabei dürfen sie die Funktionsabläufe nicht stören und sich nur ausnahmsweise über die Grundstücksgrenze hinaus erstrecken. Nach innen wie außen sollen sie Identifikation und Akzeptanz, Visitenkarte sein, die Außenwirkung stärken und Standorten ein zusätzliches Profil verleihen.

Die Kunstwerke sollen die Aufenthaltsqualität fördern, dabei nachhaltig sein, möglichst geringe Wartungs- und Betriebskosten produzieren und nicht schon nach zwei Wochen langweilen, sondern immer neue Denkpulse geben. Erwartet werden eigenständige künstlerische Konzeptionen, die zeitgemäß sind und beeindruckend. Dabei sollen dauerhaft wirksame künstlerische Mittel zum Einsatz kommen. Ephemere, interventionelle oder prozesshafte Werke, die sich nicht in einem zwei- bzw. dreidimensionalen Werk materialisieren, sind meist genauso unerwünscht wie Arbeiten mit Wasser und Sound.

Die zur künstlerischen Bearbeitung ausgewählten Standorte sind Teil der Architektur. Die Kunstwerke sollen die gestalterische Intention der Architekt/innen berücksichtigen und das Gesamtkonzept schärfen und stärken. Auch wenn Künstler/innen lediglich Windfänge, Lufträume, Decken zugewiesen werden oder bestenfalls ein übrig gebliebener Platz zwischen Pflanzinseln, Mobiliar und Zufahrten ausgezeichnet wird, kann im Zweifelsfall der Entstellungsparagraph in Anschlag gebracht werden, der die Architektur vor der Kunst schützt.²

Im Ernst – so ein Briefing haben wir im Museum oder in einer Galerie noch nicht bekommen. Nicht, dass uns kontextbezogenes Vorgehen fremd wäre. Im Gegenteil. Recherche und Auseinandersetzung mit der gebauten Realität, der Konstituierung und Verteilung von Raum, den institutionellen Rahmen, der Rolle von Bürger- und Künstler/innen ist integraler Bestandteil unserer

Arbeit. Aber die utilitaristische Herangehensweise des Bauherrn befremdet. Kunst am Bau ordnet die Kunst dem Bau stets nach. Woher stammen die Regeln, die den Möglichkeitsraum begrenzen? Wie kommen die Begriffe in der Diskussion um Kunst am Bau zustande? Wie werden sie ausgelegt? Wer sind die Akteure und mit welcher Interpretationsmacht sind sie ausgestattet? Begeben wir uns auf eine Spurensuche nach dem kulturpolitischen Ursprung von Kunst am Bau und seiner subkutanen Nachwirkungen.

Anfänge

Wenn die Geschichte von Kunst am Bau erzählt wird, beginnt sie immer in der Weimarer Republik. Gern lassen Erzähler/innen dann die unerfreulichen Jahre 1933-45 unter den Tisch fallen und spulen gleich zur frisch gegründeten Bundesrepublik vor: „Bestrebungen, Kunst in öffentliche Bauten zu integrieren, gibt es seit den 1920er Jahren. Aber erst durch den wegweisenden Beschluss des Deutschen Bundestags von 1950 [...] wurde Kunst am Bau integraler Bestandteil der öffentlichen Bauaufgabe und zum eingeführten Begriff.“³ Der blinde Fleck bringt die Rezipienten um ein brisantes Kapitel. Denn die Forderungen der Künstlerverbände in der Weimarer Republik, Künstler/innen an Bauvorhaben zu beteiligen, um ihre katastrophale Lage zu verbessern, blieben wirkungslos. Zwar erlässt der Freistaat Preußen 1928 eine erste deutsche Kunst-am-Bau-Verordnung. Umgesetzt wird sie nie. Mangels Ressourcen befördert auch der eigens installierte „Kunstwart“ kaum mehr, als die Gestaltung von Briefmarken. Erst der Erlass des Reichsministers für Volksaufklärung

und Propaganda Josef Goebbels über „Aufträge an bildende Künstler und Kunsthandwerker bei Bauaufgaben der Staatshochbauverwaltung“ schafft ein Jahr nach Machtergreifung der Nationalsozialisten eine gesetzliche Grundlage für Kunst am Bau:

„Baukunst ist Sinnbild des Staatslebens“ – der erste Satz erklärt die Angelegenheit zur Chefsache und verbindet damit die Selbstverpflichtung: „... die Bauverwaltungen des Reiches, der Länder und der Gemeinden [müssen] voranschreiten und durch ihr Beispiel anregend auf die privaten Bauherren wirken.“ In dieser Vorbildfunktion positioniert sich der Bund noch heute: „Der öffentliche Bauherr steht mit seinen Bauwerken in besonderer Weise im Blickfeld der Öffentlichkeit. Ihm kommt eine baukulturelle Verantwortung und Vorbildfunktion zu.“ (Leitfaden Kunst am Bau 2012, S. 4)

Den „kunst- und kulturschaffenden Menschen“ verspricht Goebbels im Wesentlichen zwei Benefits: „Arbeitsbeschaffung“ und „Gestaltungsmöglichkeit“. Damit geht er weit über die bloße Existenzsicherung der Künstler/innen hinaus, die vom Abrutschen ins „Kunstproletariat“ bedroht sind. Vielmehr adressiert sie der Minister als Akteure auf der kunstpolitischen Szene. Nicht in marginalen Nebenrollen, sondern als Schlüsselfiguren: Sie sollen „an den großen Aufgaben der Baukunst den künstlerischen Ausdruck des Volksganzen mitformen“. Der neue Staat will sich im „gebauten Nationalsozialismus“ und seinem bauplastischen Programm verewigen. Künstler/innen, die willig folgen, können mit ungeheuren Karrierechancen rechnen. Unter heutigen Bedingungen ist die zentrale Rolle, die Kunst für das Selbstverständnis des Staats spielte, kaum vorstellbar.

Goebbels verfügt weiter: „Ich halte es hierbei für unerlässlich, dass bei allen Hochbauten (Neu-, Um- und Erweiterungsbauten) des Reiches, der Länder, der Gemeinden, der Körperschaften des öffentlichen Rechtes und der Körperschaften, bei denen Reich, Länder oder Gemeinden die Aktienmehrheit oder die Mehrheit der Geschäftsanteile besitzen, grundsätzlich ein angemessener Prozentsatz der Bausumme für die Erteilung von Aufträgen an bildende Künstler und Kunsthandwerker aufgewendet wird.“ – Heute formuliert der Bund: „Bei Baumaßnahmen, bei denen Kunst am Bau nach Ziff. 3.2 in Betracht kommt, sollen dafür angemessene Mittel eingeplant werden.“

Der Orts- und Situationsbezug, nach wie vor Bestandteil jeder Kunst am Bau-Auslobung, formuliert Goebbels: „Ich bitte ferner Vorsorge zu treffen, dass das mit dem Bau verbundene oder innerhalb des Baues angebrachte Kunstwerk nicht um seiner selbst willen als zwecklose Zutat, sondern sinnvoll in Beziehung zu dem Zweck des Gebäudes, zu den örtlichen Begebenheiten und zur Umgebung gebracht wird.“ – Der Bund paraphrasiert: „Die Kunstwerke sollen ein eigenständiger Beitrag zur Bauaufgabe sein, der einen Bezug zur Architektur bzw. zur Funktion des Bauwerks herstellt, auf die Umgebung reagiert sowie durch künstlerische Qualität und Aussagekraft beeindruckt.“

Wo Goebbels dem Geist der Zeit geschuldet „Kunst und Kunsthandwerk“, „Kunstschöpfungen auf dem Gebiete der Malerei, der Bildhauerei, der Schmiedekunst, der Gießerei, der Kunstglaserei, der Kunstschnitzerei, der Kunsttischlerei und ähnlicher Kunsthandwerke“ inkludiert und nur „alle serien- und fabrikmäßig hergestellten Erzeugnisse sowie rein handwerkliche Arbeiten ohne künstlerische Bedeutung, wie Anstreicherarbeiten, Stuckaturarbeiten üblicher Art und dergleichen“ ausschließt, optiert der Bund exklusiv für die bildende Kunst: „Für Kunst am Bau sollen alle dauerhaften Ausdrucksformen der bildenden Kunst berücksichtigt werden.“ Zwar seien „Vorfestlegungen auf bestimmte Kunstgattungen [...] zu vermeiden“, de facto aber durch die Bedingung der Dauerhaftigkeit schon gesetzt.

Goebbels Bitte, „mit Rücksicht auf die furchtbare Notlage der freischaffenden Künstler und Kunsthandwerker [...] Künstler, die einen Lehrauftrag haben oder die in irgendeinem Beamten- oder Angestelltenverhältnis stehen, nur ausnahmsweise heranzuziehen“, wird nicht entsprochen. Die Großaufträge gehen überwiegend an die Staatskünstler Josef Thorak und Arno Breker, sowie an ihre Kolleg/innen Klimsch, Wackerle, Albiker, Scheibe, die alle Professuren innehaben. Diese Klausel findet auch in der BRD keine Fürsprecher.

Bauherr Demokratie

Den Beschluss für eine Rahmenempfehlung zur Förderung der bildenden Kunst fasst der erste Deutsche Bundestag am 25. Januar 1950. Der Erlass des Reichsministers für Volksaufklärung und Propaganda von 1934 dient dabei als Blaupause.

In den folgenden Jahrzehnten wird die Richtlinie nur geringfügig modifiziert. Den Antrag zur „Beteiligung von Künstlern an Bauaufgaben“ hatte die Bayernpartei eingereicht. Die Debatte, die der Beschlussfassung vorausging, wirft ein interessantes Licht auf das Kunstverständnis der Abgeordneten. Vom strammen Jargon über Ausfälle gegen die zeitgenössische Kunst und Diffamierungen des Kunstbetriebs wird deutlich, wie wenig sich der kunstpolitische Diskurs von der Diktion des Dritten Reichs emanzipiert hat. Zwei Aspekte wollen wir aus der Debatte herausgreifen, die für die Rezeption von Kunst am Bau heute interessant sind: der Auftrag und die Allgemeinverständlichkeit.

„Gegenüber der Größe und der Bedeutung der konkreten Aufgaben, wie sie künstlerische Mitarbeit am Bauwerk stellt, werden sich alle Schlagworte, alle Ismen-Diskussionen über die verschiedenen Kunstrichtungen und Kunstauffassungen allmählich verflüchtigen. Der heutige Ausstellungsbetrieb, der einen großen Teil der einschlägigen öffentlichen Mittel verschlingt, ist durch die Gefahr der Zweckentbundenheit und der Zweckentleerung allein nicht geeignet, die Gestaltungskraft unserer Begabten und unserer Künstler zu entwickeln. Dies ist zuvörderst allein möglich durch die praktische Zielsetzung, durch konkret gestellte Aufgaben an Künstler und Kunsthandwerker, eben durch den Auftrag.“ (Bayernpartei, 1950) Von der Mitwirkung an Bauaufgaben und der „scharfen Kritik“, der diese ausgesetzt seien, verspricht sich der Abgeordnete eine erzieherische Wirkung auf die Kunstschaffenden. Die konkrete Aufgabe, die „einem Zweck und Bedarf dient“, wirke sinnstiftend bis ins Kunststudium hinein, so die These.

Die landläufige Definition besagt: „Kunst am Bau ist Auftragskunst“. Was bedeutet das? Im Nationalsozialismus ist die Sache klar: Im Auftrag findet das Verhältnis von Künstler/in und Staat seine Bestimmung. Zwischen Indienstnahme und messianischer Überhöhung mutiert der/die Künstler/in zum Medium für „Werke, die insgesamt im Auftrag des neuen Deutschland und aus den Ideen heraus geschaffen wurden, die das neue Reich selbst schufen“, wie es über Breker, den prominentesten NS-Auftragskünstler heißt. „Vielleicht wird die Kunst sich früher oder später der Stoffe und Probleme bemächtigen, die wir aufgeworfen haben. Es würde ihr und uns zum Nutzen gereichen. Wir haben nicht die Absicht, das zu kommandieren, aber es steht uns das Recht zu, darüber zu wachen, dass, wo sie aufgegriffen, sie auch gemeistert werden. Niemand befiehlt, dass die neue Gesinnung über die Bühne oder Leinwand marschiere. Wo sie aber darüber marschiert, da müssen wir eifersüchtig dafür sorgen, dass sie auch in ihrer künstlerischen Formung der Größe des historischen Prozesses entspricht, den wir in der deutschen Revolution durchgeführt haben.“ Abgesehen von der totalen Gleichschaltung der Kunst „wollen wir (die NSDAP) nur die guten Schutzpatrone der deutschen Kunst und Kultur auf allen Gebieten sein,“ so Goebbels bei der Eröffnung der Reichskulturkammer im November 1933. Die künstlerische Freiheit ist suspendiert. Die Künstler/innen machen sich den Staatsauftrag als Selbstauftrag zu eigen.

Im heutigen Kunstdiskurs (wie auch im Urheber- und Steuerrecht) impliziert „Auftragskunst“ die Degradierung von „freier“ zu „angewandter Kunst“. Der Vorrang des Gebrauchswerts, legitimiert die Anpassungserwartung und die lange Wunschliste, die der Bauherr den Künstler/innen vorlegt, erklärt aber auch, warum Künstler/innen dankend abwinken.

Mit dem Primat der Allgemeinverständlichkeit stellt der Bundestag 1950 eine weitere Weiche für die Diskrepanz zur freien Kunst: „Es kommt darauf an, dass sich Menschen finden – und es ist Sache der Exekutive, diese zu ermitteln –, die wirklich nun einmal bei einem öffentlichen Bauwerk den Geschmack der Allgemeinheit zur Geltung bringen können und die es verhindern, dass an öffentlichen Bauwerken extravagante, vielleicht hochwertige, aber für die Menge des Volkes unverständliche Kunstwerke angebracht werden.“ Es ist ein Plädoyer für die Dekoration des Alltags, für die Kostümierung unwirtlicher Städte, für die Kompensation architektonischer Defizite und sozialer Missstände, aber gegen Experiment, Risiko und Eigengesetzlichkeit der Kunst. Würde man sich im Bundestag heute scheuen zu sagen: „Kunst gehört ins Volk“? 1950 spukte vermutlich Goebbels Credo noch in den Köpfen, dass eine „tiefe innere Übereinstimmung zwischen dem gesunden Kern eines Volkes und den kulturell großen Leistungen“ bestehe und dass „der künstlerische Mensch“ auf dem „Boden des Volkstums [...] mit harten, markigen Knochen stehen muss.“⁴

Wenn im Oktober 2015 bei der Veranstaltung „Quo vadis Kunst am Bau?“ des Bundesamts für Bauwesen und Raumordnung im Flughafen BER Christian Welzbacher fragt, woher der Muff rührt, der Kunst am Bau immer noch umweht, so findet sich eine der Quellen in ihrer zweifelhaften Genese.

Wo es darum ging, sich von der Geschichte zu emanzipieren, hat der „Bauherr Demokratie“ keine eigene Sprache gefunden, vor allem aber keine Prozeduren, die der Kunst angemessener sind. Entspricht im Ergebnis das Spektrum der Kunst am Bau heute dem des aktuellen Kunstgeschehens, wie Claudia Büttner in der vom Bund beauftragten „Geschichte der Kunst am Bau“ bescheinigt?⁵ Wenn das tatsächlich so ist, dann trotz des Korsetts von Vorschriften, Dank der Chuzpe von Künstler/innen und des Selbstbewusstseins der Jurys sich darüber hinwegzusetzen und der Aufgeschlossenheit von Nutzer/innen, die eine Umsetzung nicht blockieren.

„Der ‚Demokratie als Bauherr‘ fehlt es an der wichtigsten Voraussetzung, zeitgemäße Formen für die Lösung ihrer Aufgaben zu finden – an der Fähigkeit und am Willen zur Zusammenarbeit. Sie leistet sich Berührungsangst und ersetzt den Kontakt durch Proklamationen.“ (Die Zeit 1984) Während der Bauherr von der Kunst erwartet, Räume der Reflexion und Kommunikation zu öffnen, vergibt er sich ein hierarchiefreies Gespräch, in dem die Akteure gemeinsam und mit Expert/innen Problemstellungen und mögliche Lösungen diskutieren.

Was könnte anders laufen?

Künstler/innen möglichst früh in den Planungsprozess einzubeziehen ist ein altes, immer noch unerfülltes Desiderat. Architekt/innen absolvieren Kunst am Bau allzu häufig als verordnetes Pflichtprogramm. Das schlägt sich in der Standortwahl für die Kunst nieder, die zwischen Bauherrn, Architekt- und Landschaftsgestalter/innen ausgehandelt wird. Architekt/innen sitzen in den Jurys, die über das Kunstwerk entscheiden. Um die Position der Kunst zu stärken, sollten Künstler/innen gleichfalls in die Jurys von Architekturwettbewerben berufen werden, um über die Art des Gebäudes und die Möglichkeiten, die Kunst darin eingeräumt werden, mit zu entscheiden. Hier beginnt die Auseinandersetzung um unsere gebaute Umwelt und um den Ort, den Kunst darin einnimmt. Künstlerische Kompetenz ist für beides ein Gewinn.

Der Werkstattgedanke lässt sich unter der Bedingung der Anonymität der Künstler/innen, die Chancengleichheit suggerieren soll, kaum realisieren. Die Kommunikation bleibt einseitig und mündet in Direktiven. Wie positiv sich der Verzicht auf Anonymität auswirken kann, erfuhren wir z. B. bei einem Wettbewerb in Mainz, wo die Künstler/innen nicht nur beim Einführungskolloquium Gelegenheit hatten, das Gegenüber kennen zu lernen und die Aufgabenstellung zu diskutieren, sondern darüber hinaus bei einem Zwischenkolloquium im Gespräch an einem Tisch mit Nutzer/innen, Berater/innen und Bauherrn erste Ideen zu überprüfen. Statt die Endpräsentation an den Wettbewerbsbetreuer – oft ein Architekturbüro – zu delegieren, der den Erläuterungsbericht knapp zusammenfasst, stellten die Künstler/innen ihre Entwürfe selbst vor. Damit hatten sie die Gelegenheit, ihr Konzept so zu vermitteln, wie es ihrer Intention entsprach und der Jury, die künstlerische Haltung besser einzuschätzen. Denn auch ein Kunst am Bau-Entwurf lässt sich im Werkzusammenhang besser verstehen.

Öffentliche Kunst ist abhängig davon, welche politischen Gruppen mit welchem Kulturbegriff gesellschaftlich dominant sind und inwiefern sie für politische und wirtschaftliche Interessen instrumentalisierbar ist. Bestehende Normen sind jedoch immer das vorläufige Ergebnis von Aushandlungsprozessen. Prozeduren und Protokolle sind Vereinbarungssache und daher veränderbar. Die Form ist Vehikel des Inhalts und spielt daher eine entscheidende Rolle. Bevor Künstler/innen ins Spiel kommen, fließen bei Land und Bund große Summen allein in die überbürokratisierte Wettbewerbsorganisation. Wenn aktuelle Kunst in der Kunst am Bau dauerhaft überleben soll, muss der Bauherr Demokratie auf die Künstler/innen zugehen und die Gestaltung dieser Prozesse gemeinsam mit Künstler/innen neu überdenken.

DELLBRÜGGE & DE MOLL
Künstler/innen

1. Ministerialrat Hans-Dieter Hegner in: 10. Werkstattgespräch des Bundesministeriums für Umwelt, Naturschutz, Bau und Reaktorsicherheit (BMVBS), 2012, S. 2. Fußnoten müssen auch hier raus. À la guerre comme à la guerre!
2. Die Auswahl ist zusammengestellt aus verschiedenen Auslobungstexten und Einführungskolloquien und dem „Leitfaden Kunst am Bau“, Hrg.: BMVBS, 2012.
3. Ministerialrat Hans-Dieter Hegner in: Kunst am Bau und Immobilienwirtschaft, 14. Werkstattgespräch des BMVBS, 2015, S.1. Genauso Ute Chibidziura, ebd., S. 3.
4. Sinngemäße Zitate aus den Kulturredten Hitlers und der NS-Kunstilliteratur ließen sich seitenweise fortführen und darüber hinaus mit ähnlichen Verlautbarungen aus der DDR ergänzen. Die Kontinuitäten in der Geschichte der öffentlichen Kunst der DDR sprengt diese kleine Spurensuche.
5. BMVBS (Hrsg.): Geschichte der Kunst am Bau in Deutschland, Berlin 2011, S. 125.



Tirana



Tirana



Alfredo Jaar, For Sale, Not For Sale, 2014

VON DER AKTUALITÄT DER SOZIALEN UND KULTURELLEN KRITIK

Oder: Die sinnliche Welt der Namenlosen

Der französische Philosoph Jacques Rancière ebnet in all seinen Texten den Weg der intellektuellen Gleichheit, ob es dabei um Politik oder Kunst oder wie in den meisten Fällen um beides geht. Die fünf Essays, die unter dem Titel des ersten Textes *Der emanzipierte Zuschauer* zu einem Buch zusammengefasst wurden, behandeln die Betrachtung der Kunst und dabei vor allem die Rezipient/innen. Damit die Kunst überhaupt als solche wahrgenommen wird - egal, ob es sich dabei um ein Gemälde, einen Film oder um Theater handelt - bedarf es der Zuschauer/innen. In Rancières Lesart bedeutet das, dass sie genauso am Zustandekommen der Werke beteiligt sind wie die Werkschaffenden. Rancière kritisiert die Vermittlung, das Belehrende der „Wissenden“ an die „Unwissenden“, das die Gleichheit erst gar nicht entstehen lässt. Er führt die Debordsche Kritik des Spektakels auf Marx und Feuerbach zurück: „Was der Mensch im Spektakel betrachtet, ist die Aktivität, die ihm entzogen wurde, sein eigenes Wesen, das ihm geworden und gegen ihn gewendet ist, das eine kollektive Welt organisiert, deren Wirklichkeit diese Enteignung ist.“ (S. 17) Doch wie im Bestehenden zu der Erfahrung gelangen, dass die Intelligenzen gleich sind? Dieser Frage gehen die einzelnen Texte dieses Buches nach. Die Erläuterung dieses Paradigmas gelingt Rancière allerdings nicht anhand der vorgestellten Kunstwerke, sondern anhand der politischen Verhältnisse. Früher wurden die Besitzenden als aktive Bürger/innen betrachtet, weil sie fähig waren zu wählen und gewählt zu werden, und passiv jene, die arbeiten mussten, um ihren Lebensunterhalt zu verdienen. Die an Rancière Geschulten erkennen sofort, dass aber genau diesen Namenlosen die Verantwortung zufällt, Politik zu machen, weil sie sich nicht vordrängen und keinen Besitz zu verteidigen haben.

Das Zuschauersein ist unsere Normalsituation. Aber wenn wir begreifen, dass die angeblich Gelehrten die eigentlich Unwissenden sind, weil sie nicht wissen, was Ausbeutung und Rebellion bedeutet, befähigt uns genau diese Erkenntnis zum Handeln. Diese Erkenntnis setzt eine Kritik des kritischen Denkens voraus, das sich dadurch auszeichnet, eine kritische Anordnung als Luxusware zu erkennen, die damit einer Logik angehört, die sie eigentlich anklagt. Im Zeitalter von Marx projizierten die Menschen das umgedrehte Bild ihres Elends in den

Himmel der Religion und der Ideologie. Rancière sieht heute die Gefahr, dass sich das kritische Denken gegen sich selbst richten könnte. So sei das kritische Denken mit seinen Verfahren gestern noch auf einen Emanzipationsprozess gerichtet gewesen, während es sich heute davon gelöst habe und sich hin und wieder sogar dagegen wende. Seine Entkoppelung von einer Zweckmäßigkeit berge Gefahren: So könne aus jedem Protest ein Spektakel und aus jedem Spektakel schnell eine Ware entstehen. Rancière definiert das Spektakel als Trennung von gesellschaftlicher Tätigkeit und gesellschaftlichem Reichtum. Doch gefährlicherweise habe auch die Rechte die Kritik der Ware und des Spektakels sich zu eigen gemacht und sie als Verbrechen demokratischer Individuen bezeichnet. Die Linke verliere sich dabei in Melancholie und experimentiere marktconform mit dem eigenen Leben. Diese Melancholie zehre von ihrer eigenen Machtlosigkeit. Rancière zufolge ist der Konsens der Demokratie mit der Gleichsetzung von Menschenrechten, freiem Markt und freien Individuen nach 1989 mit dem Verschwinden des Feindes aufgekündigt worden. Mit dem Feind seien auch die Individuen entschwunden und der Markt habe alle menschlichen Beziehungen aufgesogen. So plädiert er für die Fähigkeit das Leben neu zu erfinden, indem wir beginnen, Situationen zu beurteilen, d. h. auch Kunstwerke anders zu betrachten.

Doch auch die politische Kunst steckt voller Paradoxa und politische Kunst vollzieht heute einen Säkularisierungsprozess. Die Politik schaffe nämlich eine ästhetische Trennung der Kunst von der Politik, die wieder rückgängig zu machen ist, indem die Politik die Tätigkeit, die die sinnlichen Rahmenbedingungen neu gestaltet und mit einer vermeintlich „natürlichen“ Ordnung und Herrschaft bricht. Die Aufspaltung der Seinswesen führte Rancière zufolge zum Beherrschtwerden. Bei der Kunst wie bei der Politik ist der Dissens entscheidend für Demokratie und Emanzipation. In beiden Fällen geht es um die Neugestaltung einer gemeinsamen Erfahrung. Politik in der Definition Rancières verleiht den Namenlosen eine Stimme und erzeugt damit Subjekte. So entstehe die sinnliche Welt der Namenlosen. Rancière sieht die Grenzen der Kunst darin, dass sie direkt Beziehungsformen statt plastische Formen schafft, sich als vorweggenommene Verwirklichung ihrer Wirkung darstellt. Ihr Paradoxa besteht aber darin, dass die Kunst nicht ins Au-

ßen kann, weil es keine Welt gibt, die außerhalb von ihr liegt. Wie das Kunstdenken sinnliche Formen des kollektiven Lebens schafft, hat der Bürgermeister von Tirana, ein Maler gezeigt, indem er alle Gebäude der Stadt in neuen Farben von Künstler/innen streichen ließ und es damit geschafft hat, Kunst in der ärmsten Hauptstadt Europas überall in einem bestimmten Zeitraum zum Thema zu machen. Ein elender Ort wird so auf seinen potenziellen und teilbaren Reichtum aufmerksam gemacht.

Als gelungene politische Kunst beschreibt Rancière auch Alfredo Jaars Werkreihe zu dem Genozid in Ruanda 1994, weil es Jaar gelingt, damit eine Verbindung zwischen dem Verbalen und Visuellen zu erzeugen. Jaars verschlossene Schachteln in *The Eyes of Gutete Emerita* (1996) erzählen eine persönliche Geschichte, um den Namenlosen Subjektivität zu verleihen. In Jaars Werk ersetzen die Wörter nicht die Bilder, sie gehen eine Beziehung ein. Rancières These lautet, dass der Umgang mit der Unerträglichkeit eine Angelegenheit der Sichtbarkeitsanordnung sei. Jaars Kunstwerke zu Ruanda erhalten deshalb politische Kraft, weil sie sich dem Spektakel entziehen.

Rancière kritisiert auch die Soziologen Boltanski und Chiappello mit ihrem Werk *Der neue Geist des Kapitalismus*, in dem sie den Geist von 1968 in den neuen Arbeitsbedingungen wieder finden. Der Autor widerspricht der von den Soziologen vollzogenen Trennung zwischen künstlerischer und sozialer Kritik, wenn er feststellt, dass der Kampf die Arbeiter/innenemanzipation niemals von einer neuen Erfahrung des Lebens getrennt war, denn die soziale sei immer zugleich auch eine ästhetische Revolution gewesen: „Die Zusammengehörigkeit von Sozialem und Ästhetischem, von der Entdeckung der Individualität für alle und dem Projekt einer freien Gemeinschaftlichkeit war das Herz der Arbeiteremanzipation.“ (S. 47) Und Emanzipation beginnt dann, wenn der Gegensatz von Sehen und Handeln in Frage gestellt und überwunden wird. Die Kunst kann dazu einen entscheidenden Beitrag leisten.

ELFRIEDE MÜLLER

Jacques Rancière: *Der emanzipierte Zuschauer*. Wien 2009. 156 S., 19,00 Euro

BRAUCHT BERLIN EINEN GRAFFITI-BEAUFTRAGTEN?

Wie weit ist Street-Art/Urban-Art im offiziellen Stadtbild angekommen?



ASH, Skalitzer Straße, Kreuzberg



Banksy im Kunstraum Kreuzberg/Bethanien



BLU, Oberbaumbrücke, Kreuzberg

Als am 16. November 2015 im Ausschuss für Kulturelle Angelegenheiten des Berliner Abgeordnetenhauses eine Anhörung mit geladenen Experten zu dem von der Piratenfraktion eingebrachten Vorschlag – in Anlehnung an die Stadt München –, einen Graffiti-Beauftragten zu benennen, stattfand, um für die Graffiti-Szene legale Wände und Projekte zu besorgen und zu fördern, war dies eigentlich ein historischer Moment: Zum ersten Mal beschäftigte sich nicht der Innenausschuss des Parlaments unter dem Aspekt Vandalismus-Prävention oder –Bekämpfung mit Graffiti, sondern der Kulturausschuss mit dem parteiübergreifenden Konsens, Street-Art und Urban-Art seien aus Berlin nicht weg zu denken und ein wichtiger künstlerischer und kultureller Bestandteil des Stadtlebens.

Noch zehn Jahre zuvor als der Kunstraum Kreuzberg/Bethanien im Sommer 2005 die von Adrian Nabi geschaffene Ausstellung „Backjumps The Live Issue“ präsentierte, hatten der Noffiti-Verein, der Regierende Bürgermeister Wowereit, der Innensenator und die Springer-Medien unisono aufgeschrien, Steuergelder würden Vandalismus fördern und möglich machen. In einer aktuellen Fragestunde im Abgeordnetenhaus hatten FDP und CDU die Rückzahlung der Mittel aus dem Hauptstadtkulturfonds gefordert und die Schließung der Ausstellung durch die für Kultur zuständige damalige Bürgermeisterin von Friedrichshain-Kreuzberg Cornelia Reinauer verlangt. Reinauer und Adrienne Goehler, Kuratorin des Hauptstadtkulturfonds, hielten Stand, und der „Siegeszug“ von Street Art in Berlin konnte weiter voranschreiten. In einem Kontext zwischen Legalität und Kriminalisierung konnte eine Kunstform, die seit dem Bau der Mauer gerade in Berlin in einer großen Traditionslinie stand, sich einer immer größer werdenden öffentlichen Aufmerksamkeit erfreuen. So schmückte die Brandwandgestaltung von BLU an der Cuvry-Brache die Startseiten und Webseiten der Senatskulturverwaltung und der Touristenplattform „Visit-Berlin“. Die Tourismus-Marketing GmbH war stets seit 2005 bestrebt, Graffiti und Street-Art als Teil des „arm aber sexy“-Images der Stadt zu prägen. Werbeagenturen hatten längst die Strategien des Guerilla-Marketings entdeckt und bedienten sich zum Teil schamlos der Aktivist/innen und Strategien der Szene, um Werbung für internationale Konzerne und Produkte zu platzieren. Über die Hintertür des Marketings und der Umwegrentabilität war Street-Art in den offiziellen Diskursen angekommen.

Doch wie stand und steht es um die künstlerischen Projekte? In wie weit sind Graffiti, Street-Art und Urban-Art aus den Nischen der Jugendzentren und der kleinen Projekträume heraus getreten?

Als in 2003 die erste Backjumps – The Live Issue im Kunstraum Kreuzberg/Bethanien mit Künstler/innen wie Banksy,

OBEY, Faile, Swoon, Nug&Pike, Brad Downey u. a. gezeigt wurde, war dies aber auch europaweit die erste Ausstellung von Künstler/innen aus dem Street Art Umfeld in einem „White Cube“. Zuvor waren Graffiti-Künstler/innen, die auf Leinwänden malten, in kommerziellen Galerien ausgestellt worden oder waren nicht aus den Nischen dieser Subkultur herausgekommen. Diesen Ausstellungen fehlte aber vor allem die Sichtbarmachung der künstlerischen Strategien der Straße. Das Ziel von Backjumps – als dreidimensionale Ausgabe des Magazins, das Adrian Nabi ca. neun Jahre zuvor gegründet hatte – einem breiten Publikum zu zeigen, in welchen Verzweigungen und Variationen Street Art international gedacht, gelebt und weiterentwickelt wird – wurde mehr als erfüllt: Insgesamt hatten rund 12.600 Besucher/innen die Ausstellung innerhalb von sechs Wochen gesehen. Die Ausstellung war von einem umfangreichen Begleitprogramm aus Talks, Workshops und Spaziergängen eingerahmt. Es folgten in den nächsten Jahren – neben den beiden weiteren „Live Issues“ in 2005 und 2007 – andere große Projekte, die sehr stark und vermittelnd die Strategien der Street Art jenseits der Nischen präsentiert haben: ARTITUDE im Senatsreservespeicher oder das Stadtbad Wedding haben dann endgültig Street Art als wichtige Produktionsform etabliert. Auch mag es als Markzeichen gewertet werden, dass z. B. auf der zweiten Ausgabe der abc-Kunstmesse parallel zum Art Forum 2010 auf dem Messegelände eine der großen „High-Power-Galerien“ die Stockholmer nike&pug mit einem Video gezeigt haben, bei dem diese in einer „Guerilla-Aktion“ einen kompletten U-Bahnhof besprühen.

Aber in wie weit ist diese Kunstform ein Teil der „Kunst im Stadtraum“ und findet die Berücksichtigung der offiziellen Wettbewerbe und Verfahren? Im Rahmen der beiden „Live Issues“ in 2005 und 2007 wurden insgesamt sieben Brandwandgestaltungen in Kreuzberg realisiert, u. a. der Astronaut von ASH an der Skalitzer Straße oder das „Monster“ von BLU an der Oberbaumbrücke oder der Cowboy von den Os Gemeos-Zwillingen aus Brasilien. Erstmals konnten Künstler/innen aus dem Street-Art-Kontext legal und mit Genehmigung der Hauseigentümer und aller Behörden (Milieuschutz, Bauaufsicht, Quartiersmanagement, etc.) an eine Tradition anknüpfen – die der Murals –, die vor allem in den 80er Jahren in West-Berlin Dank gesonderter Fördermaßnahmen lebhaft praktiziert worden war. Auch wurden erstmalig bei städtebaulichen Sanierungsprogrammen und bei Kunst-am-Bau-Verfahren Graffiti realisiert, so z. B. 2008 ASH bei der Durchwegung in der Dossestraße/Scharnweberstraße in Friedrichshain oder ZAST, der gerade sein Studium an der Kunsthochschule Weißensee absolviert hatte, an der Kita in der Bänischstraße mit der Arbeit „Quo vadis Traceur?“. Jüngst konnte eine Wandgestaltung der Gruppe NEOZOON in Kreuzberg realisiert werden. Es spielt auch eine Rolle, dass sehr viele „Street-Art-Künstler/innen“ an Kunsthochschulen angenommen wurden – hier vor allem an der Kunsthochschule

Berlin Weißensee in Malerei- oder Bildhauerklassen oder im Studiengang „Raumstrategien“ –, so dass immer mehr Künstler/innen unabhängig ihrer Zuordenbarkeit als „Street-Art-Künstler/in“ zu Wettbewerben eingeladen werden.

Parallel hat sich mittlerweile eine wahre Inflation – vor allem in Zusammenarbeit mit Wohnungsbaugesellschaften – von Wandgestaltungen etabliert. So z. B. das Projekt „Urban Nation“ um die Kuratorin Yasha Young und die GEWO BAG in der Bülowstraße. Auch in Schöneberg wurden inzwischen fast nicht mehr zählbare Wände gestaltet. Auch in anderen Bezirken so z. B. in Lichtenberg an der Landsberger Allee wo u. a. das Künstlerduo JBAAK oder die Künstler KLUB7 im Auftrag der HOWOGE 32 bzw. 30 Meter hohe Wandmalereien im Rahmen von „Lichtenberg Open ART“ realisiert haben. Auch private Hauseigentümer oder Baugruppen beauftragen Künstler/innen zur Gestaltung ihrer Hausfassaden, so Various and Gould an der Heinrich-Heine-Straße mit der Gestaltung „Face Time“. Nicht all diese Projekte sind als ästhetisch und kontextuell gelungen zu betrachten. Auch stellt sich durchaus die Frage, welche wirtschaftlichen Interessen die hier Beteiligten haben ...

Parallel und fast unmerklich „schleichen“ sich als künstlerische Wandgestaltungen getarnte Werbeflächen in das Stadtbild ein: Die Firma Nike setzte parallel zur Fußballweltmeisterschaft ihre 2010 gestartete aggressive Übernahme von Brandwandgestaltungen und beauftragte die aus der Graffiti-Szene stammende Agentur GRACO mit der Gestaltung von Brandwänden. In mehreren Bezirken entstanden so Portraits von in der Luft tänzelnden von Nike ausgestatteten Fußballer/innen. Ärgerlich dass z. B. bei der Beantragung einer Wandgestaltung in Kreuzberg der Entwurf weder mit dem Nike-Logo noch mit dem Slogan der weltweiten Werbekampagne versehen war. Der Genehmigungsbehörde wurde so vermeintlich ein „künstlerischer Entwurf“ vorgelegt. Leider wurde auch die Kommission für Kunst im öffentlichen Raum in Kreuzberg nicht vom Bauamt einbezogen, weil das Projekt als temporär angelegt und beantragt worden ist. Das Projekt wäre dann hoffentlich als künstlerisch fragwürdig enttarnt worden, und es ist längst bekannt, dass die Agentur GRACO stets im kommerziellen Auftrag arbeitet und weniger künstlerische Ziele verfolgt. Dramatisch ist bei diesem Vorgang aber vor allem, dass durch die Nike-Werbung der künstlerische Eingriff von Eric Winkler zerstört wurde, der Jahre lang den Stadtraum an der Schillerbrücke geprägt hatte: „Die Grenze verläuft nicht zwischen oben und unten, sondern zwischen Dir und mir!“

Mittlerweile häuft sich die Anzahl solcher als Kunst getarnter aggressiver Werbung im Stadtbild. Die Band Rammstein bewirbt ein neues Album in der Warschauer Straße oder eine aus dem Street-Art Kontext stammende Agentur ist sich nicht zu schade, Werbung für einen „Vaporizer“ direkt an der Wand zu den Prinzessinnengärten anzubringen – obwohl ihr Bauantrag – weil für Werbeflächen Baulasten eingetragen werden müssen – abgelehnt wurde. Legal, illegal ist wieder zum Motto geworden – nur diesmal nicht als Strategie von Urban Art, sondern im Auftrag von Großkonzernen ...

Angesichts dieser relativ neuen Entwicklungen und der zunehmend großen Anzahl von Brandwandprojekten – und dies in einem Kontext von Privatisierung des öffentlichen Raums und geringer werdender Anzahl öffentlicher künstlerischer Wettbewerbe, gilt es, erneut die Diskussionen aufleben zu lassen und zu fragen: Wem gehört die Stadt? Wer darf diese Flächen gestalten? Welche ästhetischen und kontextuellen Maßstäbe können entwickelt werden, um auch qualitative Projekte hervorzubringen? Sollte nicht ein Memorandum ausgerufen werden und somit jegliche weiteren und vergangenen Gestaltungen einer Kritik unterzogen werden? Sollte nicht parallel – wie in São Paulo – jegliche Werbung im öffentlichen Raum unterbunden werden?

Begleitet werden diese Fragen von Diskussionen und Anträgen, „historisch wertvolle“ Graffitis unter „Denkmalschutz“ zu stellen und Wandgestaltungen aus den 80er Jahren zu restaurieren. Viele Fragen. Berlin braucht hier weniger, eine/n Graffiti-Beauftragte/n als vielmehr eine lebendige Diskussion über den öffentlichen Raum und damit einhergehend eine Qualifizierung aller Beteiligten: Künstler/innen, Kurator/innen, Wohnungsbaugesellschaften, Genehmigungsbehörden, Auslober von Kunstwettbewerben, Architekt/innen ...

STÉPHANE BAUER

Leiter des Kunstraum Kreuzberg/Bethanien und Koordinator der Arbeit der Kommission für Kunst-im-öffentlichen Raum in Friedrichshain-Kreuzberg.

Fotos: Stéphane Bauer

GESCHEITERT?

Über einen künstlerisch-kollaborativen Prozess auf dem Albert-Schweitzer-Platz in Neukölln



Ungefragte Ideenwerkstatt auf dem Albert-Schweitzer-Platz u. a. mit temporären Räumen von Plastique Fantastique, 2012

Die Ausstellung „Gescheitert? Über einen künstlerisch-kollaborativen Prozess auf dem Albert-Schweitzer-Platz“ im Berliner August-Bebel-Institut von 9. November bis 3. Dezember 2015 blickte auf eine langjährige Zusammenarbeit zwischen Anwohner/-, Architekt/-, Künstler/- und Schüler/innen in Nord-Neukölln zurück, den wir initiiert und begleitet haben.

Anhand eines diskursiven Begleitprogramms reflektierte die Ausstellung aktuelle Zusammenhänge der Bürgerbeteiligung, der Stadtentwicklung und der Kunst im Stadtraum in Berlin: drei Gesprächsabende und ein Workshop wurden in einem Pavillon innerhalb der Ausstellung verortet, womit der Kommunikationsraum nachgebaut wurde, den die Nutzer/innen des Albert-Schweitzer-Platzes während der Zusammenarbeit als zentrales Element für die neue Platzgestaltung entworfen hatten. Dieser Entwurf wurde von der Bezirksverwaltung damals nicht umgesetzt.

Kollaborationen im Stadtraum mit Verbündeten

„Kollaboration“ (engl. collaboration) in künstlerischen Kontexten beschreibt den gemeinsamen kreativen Prozess des Gestaltens und Lernens unterschiedlicher Akteure aus Kunst und Bürgerschaft. Anhand von Kollaborationen im Stadtraum mit spezifischen Verbündeten in der Gesellschaft ist es unser Anliegen, Teilhabe durch künstlerische Prozesse in neuen sozialen Zusammenhängen zu erweitern und damit die Stellung von Kunst im öffentlichen Raum als demokratisches Gut zu stärken. Die Kollaboration auf dem Albert-Schweitzer-Platz zeigt exemplarisch Chancen und Hindernisse für eine demokratische Gestaltung von Stadtraum auf.

Der Albert-Schweitzer-Platz ist ein öffentlicher Platz: in der Mitte eine Grünfläche, umgeben von einem Zufahrtsweg für drei Wohnhäuser und das Albert-Schweitzer-Gymnasium und der Hauptverkehrsachse Karl-Marx-Straße. Aufgrund seiner diversen, informellen Funktionen – als Vorgarten für die Wohnhäuser, Vorplatz für die Schule und Parkplatz für die Kleingewerbebetreiber – schien jahrelang niemand für den Platz zuständig zu sein. Beim seit 2008 andauernden Erneuerungsprozess der Senatsverwaltung für Stadtentwicklung und Umwelt „Aktive Zentren“ entlang der Karl-Marx-Straße wurde der Platz ohne Gewerbelobby nicht mitbedacht. Seine Sanierung wurde mit der Erwägung einer Baumaßnahme der Schule gekoppelt, geplant war, ihn mit einem Zaun für die Öffentlichkeit unzugänglich zu machen und die Zuständigkeit an das Albert-Schweitzer-Gymnasium zu übergeben.

Die 12 Veränderer

Vor diesem Hintergrund und um sich für den Erhalt des öffentlichen Raums stark zu machen, trafen wir auf Einladung des Schulleiters Georg Krapp und des Lehrers Dr. Bernhard Trieglaff 2011 eine Gruppe von Schüler/innen des Albert-Schweitzer-Gymnasiums. Wir schlugen der Gruppe vor, behutsame, verhandelbare Umgestaltungen des Platzes gemeinsam mit dem Ziel zu unternehmen, einen lebendigen Kiezplatz durch Bürgerbeteiligung zu schaffen und gesellschaftliches Leben herzustellen.

Die Schüler/innen gaben sich den Namen *Die 12 Veränderer*. Sie fuhren mit uns nach London und eigneten sich dort Fachwissen über Formen der Bürgerbeteiligung an, wie z. B. bei den Stadtgestaltungsprojekten des Planungsbüros *muf architecture/art für London 2012 Olympic Legacy*. Nach der Reise vermittelten *Die 12 Veränderer* ihr Wissen an ihre Schule und an die Bezirksverwaltung. Im Rahmen einer Ideenwerkstatt, die auf dem Platz in drei temporären Räumen, drei „Ideenblasen“ der Architektengruppe *Plastique Fantastique*, stattfanden, formulierten sie mit ihrem Wissen Wünsche für den Platz – gemeinsam mit Anwohner/innen, Schüler/innen und begleitet von uns, den Architekten Mark Lemanski und Simon Colwill, der Künstlerin Katharina Helein und dem Musiker Alexandre Decouigny. Aus den Erkenntnissen der Werkstatt entwarfen *Die 12 Veränderer* einen zentralen Pavillon, ein Bepflanzungskonzept und eine Chillout Plattform für den Platz, u. a. in Zusammenarbeit mit der Architektengruppe *Die Baupiloten*.

AG Albert-Schweitzer-Platz

In Weiterführung dessen begannen wir 2012 mit einer Gruppe von Anwohner/- und Schüler/innen unter dem Namen *AG Albert-Schweitzer-Platz* mit den ersten behutsamen Interventionen auf dem Platz. Die AG pflanzte von 2012 bis 2013 unter dem Titel *We kehrt for the Square* 130 Rosen, installierte mit den *Baupiloten* fünf Sitzgruppen, baute acht temporäre *Ungefragte Denkmale* von und für Bürger/innen, die sich für die Verbesserung ihres Lebensumfeldes einsetzen und stellten Fotos des Architekten Hartmuth Meyer-Buck von 1981 über die damalige Besetzung des Platzes durch die Schüler- und Lehrerschaft aus. Die Interventionen wurden im Voraus öffentlich und kontrovers in einem Miet-LKW auf dem Platz mit Vertreter/innen der Bezirksverwaltung, der Schüler-, Lehrer- und Nachbarschaft sowie mit Fachgästen und Vorbeiläufigen diskutiert.



„Ungefragtes Denkmal“ – Installation ohne Genehmigung, Eva Hertzsch, Adam Page und Nutzer/innen des Platzes, 2015



Ausstellung „Gescheitert? Über einen künstlerisch-kollaborativen Prozess auf dem Albert-Schweitzer-Platz“, August-Bebel-Institut Berlin, 2015



Albert-Schweitzer-Platz, Intervention von Schüler/innen, 1981. Foto H.Meyer-Buck



Albert-Schweitzer-Platz, Zustand 2011



Albert-Schweitzer-Platz, Intervention von Die Baupiloten, Eva Hertzsch, Adam Page und Nutzer/innen des Platzes, 2013



Albert-Schweitzer-Platz, Zustand 2016

Dieses beharrliche Engagement für den Platz wurde als Fallbeispiel eines neuen gesellschaftlichen Bewusstseins für die Bedeutung von öffentlichen Räumen auf einer Veranstaltung des *Bund Deutscher Architekten* bei der 13. *Architekturbiennale* in Venedig von einer Schülerin der 12 *Veränderer* vorgestellt.

Auch die Bezirks- und Senatsverwaltung wurde aufmerksam. Im Rahmen des Stadtentwicklungskonzepts *Berlin 2030* erstellte die *AG Albert-Schweitzer-Platz* ein neues grafisches Gestaltungskonzept für das zentrale Merkmal des Platzes, den so genannten *Friedensturm*.

2014: Umbau durch die Bezirksverwaltung

Nach langem Ringen um die Zuständigkeit wurde der Platz 2014 von der Bezirksverwaltung komplett umgebaut. Die Anwohner- und die Schüler/innen debattierten mehrfach über die laufenden Planungen mit dem beauftragten Landschaftsplanungsbüro *STraum a*. Am Entscheidungstisch sind sie nicht dabei. In der neuen Gestaltung finden sich nur wenige ihrer Ideen wieder: den zentralen Pavillon gibt es nicht, die Bepflanzungen der AG wurden entfernt und der Platz ist nicht mehr bunt. Nach dem Umbau ist der Platz 2015 wieder gezeichnet von Drogenhandel, Vermüllung und Vernachlässigung. Seit Beendigung der temporären Interventionen der Anwohner- und Schüler/innen gibt es keine gemeinsamen Aktivitäten mehr auf dem Platz, die Zuwendung seiner Nutzer/innen nimmt offensichtlich ab. Unkraut wächst wieder.

Kollaboration und die Gestaltung öffentlicher Räume

Eine zentrale Erkenntnis aus dem langen Prozess ist, dass die Zuständigkeit für einen als vermeintlich unrentabel geltenden grünen Kiezplatz in der unternehmerisch denkenden Stadt für eine Bezirksverwaltung schwer zu bewältigen ist. Kollaborationen mit Architekt/-, Künstler/innen und Bürgerschaft bieten Alternativen. Diese neuen Partner/innen übernehmen Teilzuständig-

keiten durch ihr Agieren und müssen somit an den Entscheidungen bis zum Ende des Bauprozesses und darüber hinaus beteiligt werden.

Diese Erkenntnis bei den aktuellen Entscheidungsträgern zu thematisieren bewog uns, im Rahmen der Ausstellung im *August-Bebel-Institut* gemeinsam mit dem Institutsleiter Ingo Siebert zwei der drei Gesprächsabende mit wichtigen Vertreter/innen der Senatsverwaltung zu konzipieren. Zur Ausstellungseröffnung baten wir den *Senator für Stadtentwicklung und Umwelt*, Andreas Geisel (SPD), mit dem Publizisten Mark Terkessidis über „Kollaboration und die Gestaltung öffentlicher Räume“ zu diskutieren.

Als Zeichen der Machtlosigkeit des Realpolitikers gegenüber dem „achtlosen“ Verhalten der Stadtgesellschaft im öffentlichen Raum sprach Andreas Geisel u. a. über die Notwendigkeit, vandalismussichere Drahtgitterbänke anstatt bequeme Holzbänke im Stadtraum Berlins aufzustellen. Dieser ernüchternde Gestaltungsanspruch widersprach Mark Terkessidis' Philosophie der Kollaboration und der „Gesellschaft der Vielfalt“, die beiden Gastredner konnten sich jedoch einigen, den öffentlichen Raum perspektivisch durch das Einbeziehen von Terkessidis' „wütenden und suchenden Individuen“ in kleinteiligen, lokalen Gestaltungsprojekten wieder zu stärken. Das Publikum einigte sich, dass diese Projekte von bezahlten Künstler/innen durchgeführt werden können und sollten.

Kollaboration und Kunst im Stadtraum

Zur Finissage wurde der *Staatssekretär für Kulturelle Angelegenheiten*, Tim Renner, gebeten, mit Cordelia Polinna von *Think Berlin* und Elfriede Müller vom *Büro für Kunst im öffentlichen Raum (Kulturwerk des bbk berlin)* über „Kollaboration und Kunst im Stadtraum“ zu diskutieren. Trotz der kurzfristigen Absage Tim Renners' konnte Elfriede Müller u. a. ausführlich über die Möglichkeiten seiner Senatskanzlei berichten,

Künstler/innen anhand der Haushaltstitel *Künstlerische Gestaltung im Stadtraum* und *Kunst am Bau* in die Stadtgestaltung einzu beziehen und zu fördern und das Fachwissen des *Beratungsausschuss Kunst (BAK)* zu nutzen.

Cordelia Polinna berät seit 2013 die Senatsverwaltung zur Umsetzung des Stadtentwicklungskonzepts *Berlin 2030*. In der Diskussion forderte sie u. a. eine Verzahnung der Ressourcen der *Senatsverwaltung für Stadtentwicklung und Umwelt* und der *Senatskanzlei für Kulturelle Angelegenheiten* zugunsten von mehr transdisziplinären Gestaltungen und hob das Londoner Modell *Design for London* des ehemaligen Oberbürgermeisters der Labour Party, Ken Livingstone, als fortschrittliches Beispiel hervor. Im Rahmen von *Design for London* beauftragte Livingstone zwischen 2006 und 2012 eine Vielzahl von Architekt/-, Planer/- und Künstler/innen, zusammen zu arbeiten, Kollaborationen mit vielfältigen Bürgergruppen vor allem in den Außenbezirken zu initiieren und gemeinsam eine Reihe von finanziell gut ausgestatteten, qualitätsvollen Platz- und Straßengestaltungen in London durchzuführen.

Die Gastredner/innen und das Publikum konnten sich darauf einigen, dass die ästhetischen und politischen Gestaltungskompetenzen von Künstler/innen Alternativen zur architektonischen Standardisierung des Berliner Stadtraums bieten können.

In Schule Gesellschaft verändern

In der dritten Gesprächsrunde diskutierten die Kulturwissenschaftlerin Rahel Puffert mit Bernhard Trieglaff, einem Lehrer des Albert-Schweitzer-Gymnasiums, über „In Schule Gesellschaft verändern“. Hier ging es konkret um den Ort „Schule“ als einen möglichen Ausgangsort für transdisziplinäre, kleinteilige Lokalkollaborationen – ein auch in den beiden anderen Gesprächsrunden formulierter Wunsch.

Bernhard Trieglaff erzählte von seinen Beweggründen als Lehrer für Geschichte und Gesellschaftswissenschaften, sich mit

Schüler/Innen und uns für eine Stärkung des öffentlichen Raums im Bewusstsein der Stadtgesellschaft einzusetzen – von 2008 bis 2010 auf der Karl-Marx-Straße und von 2011 bis 2014 auf dem Albert-Schweitzer-Platz. Als wichtiger gemeinsamer Nenner für unsere Kollaboration nannte er unsere geteilte Skepsis gegenüber der kurzfristigen Beteiligung von Schüler/Innen in städtischen Planungsprozessen. Kurzfristige Beteiligung lässt die Schüler/Innen eher als ein repräsentatives Aushängeschild wirken, anstatt sie als die Auftraggeber/Innen zu verstehen, die sie als Bürger/Innen eigentlich sind.

Im Rahmen ihrer universitären Lehre u. a. in Oldenburg setzt sich Rahel Puffert seit Jahren für eine Kunstpädagogik ein, die „sich nicht darin erschöpft, Techniken der Bilderherstellung oder für dekorative Zwecke einsetzbare Basteleien zu vermitteln, sondern für eine Form des Kunstunterrichts, die Schule jenseits der Grenzen des Klassenraums in den sozialen und städtischen oder gar öffentlichen Raum weiterdenkt“. In der Gesprächsrunde berichtete sie u. a. von ihrer kunstvermittelnden Praxis als Mitbegründerin des Kunstprojekts *Werkhaus. Modellprojekt zur Verschränkung von Pädagogik, Kunst & Quartiersarbeit* im Münzviertel in Hamburg. Hier arbeiten Anwohner/-, Künstler/innen, Quartiersaktive, Sozialeinrichtungen und Studierende zusammen. Puffert sprach über die polizeiliche Einstufung einiger Aktivitäten als „linksradikal“ und über massive Polizeieinsätze im Jahr 2015 und darüber, „wie alle im Münzviertel Zeugen waren, mit welcher Gewalt Initiativen von städtischer Seite in die Knie gezwungen werden, die kritisch, aber ebenso konstruktiv an einer nachbarschaftlichen Kultur arbeiten“. So bestätigte sie uns die Notwendigkeit, demokratisches Denken und Handeln in den Stadtteilen anhand von künstlerischen Beteiligungsprozessen und mit Kunst im öffentlichen Raum zu stärken.

EVA HERTZSCH & ADAM PAGE
Künstler/innen

Fotos: Eva Hertzsch & Adam Page

LEARNING FROM LOHBERG?

Das Kraftwerk Lohberg – ein partizipatives Kunstwerk von Folke Köbberling und Martin Kaltwasser im Rahmen des Kunstprojekts *Choreographie einer Landschaft* im Bergpark Lohberg in Dinslaken von 2011-15



Kunst im Bergpark

Auf dem Gelände des 2005 geschlossenen RAG-Steinkohlebergwerks Lohberg in der niederrheinischen Stadt Dinslaken entstehen derzeit ein Kreativindustriereal und eine neue Wohnsiedlung, beide verbunden durch einen Landschaftspark, den Bergpark Lohberg. Bei der Ideenfindung und Nachnutzungskonzeption dieses neuen „Kreativquartier Lohberg“ bezogen die Bauherren RAG Montan Immobilien GmbH und die Stadt Dinslaken ein interdisziplinäres Gutachtergremium u. a. mit dem Künstler und Kurator Markus Ambach ein. Die kreativwirtschaftliche Ausrichtung sollte den zukünftigen Genius Loci von Lohberg ausmachen. Dies wurde bewusst so gewählt, da das positive Image eines Kreativquartiers den negativen Ruf des Stadtteils Lohberg aufwerten soll. Lohberg wurde überregional bekannt als Herkunftsort der „Lohberger Zelle“, einer kleinen ortsansässigen extremistischen Salafistengruppe, die sich vor einigen Jahren medienwirksam den IS-Terroristen in Syrien angeschlossen hatte. Obwohl die überlebenden Gruppenmitglieder längst reumütig nach Deutschland zurückgekehrt sind, hält sich der Mythos Lohbergs als „Salafistenhochburg“. Mit der Folge, dass Lohberger Jugendliche weithin ausgegrenzt werden und der Stadtteil bis dato generell gemieden wird.

Im Zuge der Umsetzung des Kreativquartiers Lohberg gelang es zunächst, regional verorteten Künstler/innen ein Zechengebäude als Atelierhaus erfolgreich zur Verfügung zu stellen, das seitdem mit öffentlichen Kunstaktionen wieder Besucher/innen nach Lohberg lockt. Die Zechennachnutzung beinhaltet auch das Kunstprojekt „Choreographie einer Landschaft“, welches für den Bergpark, auf den früheren Lagerflächen der Zeche angelegt, internationale Landschaftskunst vorsieht.

In einem von Markus Ambach kuratierten Werkstattverfahren wurden dafür im Jahr

2011 zehn internationale Künstler/innen eingeladen. Die Stadt Dinslaken war darauf sehr stolz, wollte man sich doch einen grundsätzlich neuen Ruf als Kunst- und Kulturstadt verschaffen. Eine Jury wählte im September 2012 Jeanne van Heeswijk/ Marcel van der Meijs (NL), Jakob Kolding (DK), Thomas Schütte (D) und das Künstlerduo Folke Köbberling/ Martin Kaltwasser (D) mit ihren eingereichten künstlerischen Konzepten für den Bergpark aus.

Während Thomas Schüttes Großplastik *Hase* auf dem Betonsockel des früheren Kohle-Rundeindickers platziert wurde und Jakob Kolding einen faustgroßen 1:1-Bronzeabguss eines Kohleklumpens unter einer Parkbank fest verankerte, hatten van Heeswijk/van der Meijs mit ihrer Arbeit *Groundwork-New Form of Reciprocity* (später umbenannt in *Parkwerk*) und wir mit dem *Kraftwerk Lohberg* jeweils partizipative Projekte vorgeschlagen. Da mir die Detailplanung und Ausführung des *Kraftwerk Lohberg*-Projekts oblag, schildere ich nun meine Praxiserfahrung von partizipativer Kunst in diesem sehr spezifischen Kontext.

Die Idee des Kraftwerks Lohberg

Das *Kraftwerk Lohberg* gibt der Stromerzeugung mit menschlicher Muskelkraft einen Raum. Es ist ein Prototyp, der Energieerzeugung nach der Ära der fossilen Energieträger mit den Mitteln der Kunst auf eine praktische, lokale, nutzbare Ebene führt. Mit Bevölkerungsbeteiligung entstand 2015 in viermonatiger Bauzeit ein verglastes, aufgeständertes Holzpavillon, darin zehn selbstgebaute Stromerzeuger aus recycelten Schrottfahrrädern, auf umgebauten Rollentrainern montiert, die mit Generatoren und Spannungswandlern bestückt sind. Ruhig und gleichmäßig trampelnde Radler/innen erzeugen mit dieser Technik reinen 220V-Haushaltsstrom. Dieser Strom, der in einer zentralen Schaltanlage mit LKW-Batterie zusammenfließt, erlaubt verschiedenste Anwendungen. Es ist ein höchst anschauliches

Energielabor, das permanent weiterentwickelt werden kann. Wenn in einigen Jahren die letzte deutsche Zeche schließt, wird im Kraftwerk Lohberg schon längst der Energiebegriff der Zukunft produziert werden.

Zur Einweihung der *Choreographie einer Landschaft* am 6. Juni 2015 führten wir das *Kraftwerk Lohberg* als alltagstaugliches Fahrradkino vor – eine der möglichen Nutzungsvarianten. Dem fröhlich trampelnden Publikum schwebten aber auch ein Fitnessstudio, eine Holz-, Mechanik- und Elektrotechnikwerkstatt, Raumnutzungen als Spiel-, Sport-, Do-it-Yourself-Raum, Galerie, Treffpunkt, Café und Möglichkeitsraum vor. Vor allem aber als Parkattraktion, um sein Smartphone wieder aufzuladen und dabei sein Fitnessstraining zu absolvieren.

Nach der Eröffnung aber wurde das *Kraftwerk Lohberg* von der Bevölkerung nicht in dem Ausmaß genutzt, wie wir es erhofft und worauf wir hingearbeitet hatten. Die Leute gehen weiterhin lieber in etablierte, profitorientierte Fitnesszentren, als in diesem Kunstwerk stromgewinnend zu trainieren. Trotzdem ist das *Kraftwerk Lohberg* anderweitig erfolgreich: Die lokalen Mitglieder des Bauteams ermöglichten bis Herbst 2015 ehrenamtlich tägliche Öffnungszeiten, tausende Menschen kamen seit der Eröffnung, um es, immerhin, als Kunstwerk zu besichtigen. Nun harret dieser Rohdiamant seiner weiteren Aktivierung. Ist die künstlerische Idee also nur bedingt aufgegangen? Passt diese Idee überhaupt zum Ort?

Um eine Antwort darauf zu finden, gebe ich im Folgenden einen unvollständigen Praxisbericht der Projektumsetzung:

Standortfrage

Aufgrund verzögerter Finanzierung konnten die Kunstwerke der *Choreographie einer Landschaft* erst ab dem Frühjahr 2014 umgesetzt werden. Den geplanten Realisierungszeitraum des Kraftwerks von zwei Jahren konnten wir nicht mehr einhalten. Die ursprüngliche Idee und der Standort am west-

lichen Seeufer als über der Wasserfläche aufgeständerten Pavillon war mit anderer Bebauung vollendet worden. Wir wurden auf der langgestreckten Bergpark-Wiese östlich des Sees platziert. Ein Platz am südlichen Wiesenende, nahe den Zechenhallen, kam uns gelegen: Industrieller Kontext! Energie! Doch ein unterirdisches Regenrückhaltebecken an dieser Stelle verschlug uns dann an das gegenüberliegende Nordende der Wiese. Wir mussten das Kraftwerk direkt am Rand der empfindlichen Grünfläche platzieren, damit unsere Baustellenlogistik, LKW, Baufahrzeuge nicht die bereits fertig gestellten empfindlichen Parkwege und Wiesen zerstört und uns hohe Regressforderungen beschert hätte. So stand der Bauplatz im Sommer 2014 fest. Wir zeichneten Pläne, kontaktierten Firmen, mieteten vor Ort eine Wohnung, starteten das Unternehmen Kraftwerksbau. Dann begannen in unmittelbarer Nähe unseres Bauplatzes im Spätsommer 2014 Bauarbeiten für eine Riesenrutschanlage, von deren Ausmaßen vorher niemand eine Ahnung gehabt hatte: Eine gigantomanische, den gesamten Park in aggressiv-bunter Kitschästhetik überlagernde Stahlstruktur. Zwar hatte die Parkplanung dort ein Spielgerät vorgesehen, aber dessen „Ästhetik“ überraschte selbst Vertreter/innen der Stadt. Wir rückten von diesem Bauplatz wieder ab und stellten das Kraftwerk erzwungenermaßen auf die Mitte der Bergpark-Wiese, meilenweit von Riesenrutsche und befahrbarem Terrain entfernt. Neue Vorgaben, neue Planung. Der Baubeginn verzögerte sich bis in den Winter 2014/15. Und wir wollten mit Freiwilligen bauen!

Die goldenen Engel

Im Herbst 2014 hörte ein lokaler Architekt und gelernter Zimmerer, top-verbunden, zufällig von unserem Vorhaben. Sofort half er enthusiastisch bei Planung und Bauantragsverfahren mit und stemmte schließlich mit uns das ganze Bauprojekt. Die Ausschreibung für den Bau der Fundamente gewann ein Oberhausener Bauunternehmen. Des-



sen Polier, ein Mensch mit ebenfalls großem Netzwerk und Erfindungsreichtum, entpuppte sich als zweiter Lottogewinn des Kunstprojekts. Er ließ das Fundament unorthodox aus Betonschalsteinen bauen und deren Hohlräume mit Estrichbeton füllen, was statisch hauchdünn im grünen Bereich war. Der mehr als 100 Meter lange Schlauch der an der Leistungsgrenze arbeitenden Estrichpumpe reichte von der Straße gerade so bis zum Bauplatz. Das Gebot, die Parkwege nicht zu befahren, wurde eingehalten. Materialtransporte vollführten wir mit Lastenfahrzeug, Fahrradanhänger und Muskelkraft. Schweres Material herbeizuschaffen wie die Holztragbalken, die an zwei Februartagen nach den Anforderungen der Statik von der genialen Zimmerei-Klasse des Berufskollegs Dinslaken zum Haupttraggerüst aufgerichtet und zusammengesraubt wurden, gelang durch kollektives Zusammenarbeiten: Die angehenden Baufachleute schulterten die superschweren Balken bis zum Bauplatz und stellten das Holzfachwerk im Handumdrehen auf.

Die gefallen Engel

Für die unterstützenden Arbeiten bei dieser Zimmereiaktion und folgenden Bauschritten konnten wir die Jugendlichen des Sozialprojekts SOS Lohberg unter der Leitung ihres ehrenamtlichen Streetworkers gewinnen. Er betreibt seit einigen Jahren erfolgreich SOS

Lohberg, um Jugendliche türkischer Abstammung ohne Berufs- und Ausbildungsperspektive von der Straße zu holen und mit freiwilligen Stadtteilarbeiten wieder in die Spur zu bringen. Ich wohnte ab Herbst 2014 in Lohberg und wurde Teil der lokalen Community. Wir lernten uns auf der Straße kennen. Die zehn 16- bis 21-jährigen Jugendlichen wurden nach der Tragwerkserrichtung zu unseren Helfer/innen beim Kraftwerksbau. Aus ästhetischen, finanziellen und inhaltlichen Gründen verwendeten wir für den Weiterbau ausschließlich gespendetes Recyclingmaterial, Zechenschrott, Restholz von Baustellen und Holzabfälle. Eine Großspedition spendierte das Transportkistenholz einer Schwermaschinen-Überseeverseherung. Die gelieferten Hölzer mussten entnagelt und aufbereitet werden, was die Jugendlichen ebenso mit uns durchführten, wie den Kraftwerksweiterbau.

Die schwierigeren Holzbauarbeiten, für die wir noch drei Bauprofis gewinnen konnten, waren für die Jugendlichen als Lehrprojekt gedacht, bei denen sie mithelfen und so fundamentale handwerkliche Fähigkeiten erlangen konnten. Nach vier Wochen war aber plötzlich die Luft raus. Die Motivation war weg, die anderen Verlockungen, z. B. sich als Lagerarbeiter zu verdingen, im Auto herumzufahren oder einfach im Stadtteil abzuhängen, hatten gesiegt. Wir hatten uns getäuscht.

Lag es daran, dass wir lediglich Mindestlohn zahlen konnten? Jugendlichen, die nicht mal einen Hauptschulabschluss geschafft hatten? Auf der Kraftwerk-Baustelle ging es immer freundlich zu, eine typische Künstler/innenbaustelle. Kein böses Wort. Komplette vorbei an üblicher Baustellenmentalität. Dieser Job war einfach zu sehr draußen und wir Künstler/innen mit unserem enthusiastischen, kreativen Gehabe vielleicht zu exotisch, meilenweit entfernt von jeglichem vertrauten Bezug und ideell inkompatibel mit einem Leben zwischen Ausgrenzung, Autoträumen, Konsumlust und Energydrink. Kunstweltidealismus versus Lohbergrealismus.

Baustrom

Sämtliche Anwohner/innen und lokalen Bauprofis der Stadt rieten uns davon ab, Baustrom zu installieren. Das Stromequipment würde im unbewachten Bergpark genauso schnell gestohlen werden wie die kilometerlangen Kupferkabel aus den geschlossenen Zechengebäuden. Hinzu wären sehr hohe Anschlussgebühren seitens der Stadtwerke gekommen. So liehen wir uns einen Stromgenerator, den wir täglich zur Baustelle wuchteten. Ganz humorlos verpflichtete uns die Stadt, ein 70 Meter langes Dachentwässerungsrohr unterirdisch zur nächsten Kanalisation für einen hohen vierstelligen Betrag zu legen, obwohl es technisch viel einfacher gewesen wäre, dieses Wasser unmittelbar in den ne-

ben dem Kraftwerk liegenden Bergpark-See einzuleiten. Das Kanalisationswasser floss dann ebenfalls direkt in den Bergpark-See. Die von jugendlichen nächtlichen Autofreaks im Bergpark verursachten Reifenspuren und Schäden versuchte die Stadtverwaltung dann ernsthaft, uns, den Künstler/innen, auch noch anzulasten. Was wir aber mit Hilfe des Kurators abwenden konnten.

Die Mühsal der Ebenen ist uns nicht fremd. Diese Ebenen machen die Kunstproduktion schwer. Wir fragten uns aber langsam, warum wir Künstler/innen zu solchen Umwandlungs- und Gestaltungsprozessen in Ruhrgebietskommunen eingeladen werden? Welche grundlegende Bedeutung hat *die Kunst* in diesen westdeutschen städtischen Kontexten?

Bricolage

Wie bei unseren partizipatorischen Kunst- und Bauprozessen üblich, war das Kraftwerksgebäude nicht bis ins letzte Detail durchgeplant. Viele Gestaltungsfragen werden erst im Entstehungsprozess auf der Baustelle zusammen mit unseren Bauhelfer/innen entschieden. Erst die Menge und die Art des gespendeten Baumaterials gibt Aufschluss über das Fassaden- und Innenraumdesign. Schon bei der Materialrecherche wird der Bauprozess zu einer kollektiven Tat und das Bauwerk zur sozialen Skulptur.

Unser Dinslakener Architekt organisierte 45 Isolierglasfenster und -fenstertüren aus industrieller Fehlproduktion. Das Holz der erwähnten XXL-Transportkisten sicherte uns der Oberhausener Polier. Ebenso diese Connection: Eine Dortmunder Fachfirma montierte das superstrapazierbare Kunststoffmembrandach zum Selbstkostenpreis. Die Grav-Insel Wesel, größter Campingplatz Europas, schenkte uns einen ausrangierten, 9 Meter langen Caravan: Baubude, Küche, Besprechungsraum, Kraftwerk-Showroom. Während die Stadt stellenweise überfordert war mit den notwendigen Hilfestellungen beim Entstehungsprozess *der Kunst*, sprangen Privatleute und -firmen mit unorthodoxen Ideen, Cleverness und eigener Improvisationserfahrung ein. Obwohl Aufrufe der Stadt, lanciert in den gängigen Medien, zum Mitbauen erfolgten, gab es kaum Resonanz. Erst die persönlichen Kontakte und die Ansprache durch unsere goldenen Engel bewogen deren Freunde und Bekannte, am Wochenende mitzubauen. Den Kraftwerksbau brachte dann hauptsächlich ein kleines, eingeschworenes Team zu Ende: Ein selbstbauerfahrener Architekt aus Halle, ein Amsterdamer Künstler, ein freiwillig mitarbeitender Dinslakener Tischler, ein sechzigjähriger, arbeitsloser Lohberger Fußbodenleger, eine Münchener Kulturmanagerin sowie der Architekt und der Baupolier, die im Hintergrund Logistik, Kontakte und Materialbeschaffung organisierten. Acht Leute, davon fünf Freiwillige. Wir rockten die Baustelle.

In den letzten Tagen vor der Eröffnung, als das Kraftwerk langsam seine endgültige Ästhetik offenbarte, kamen doch noch einige weitere Bauhelfer/innen. Dennoch war der Level der freiwilligen Mitarbeit eine zu unkalkulierbare Größe in diesem Kunstprojekt. Unsere Erwartung wurde in der Realität nicht erfüllt und führte dazu, dass der kleine Bautrupp teilweise bis zur Selbstausschöpfung arbeitete, im letzten Monat mit täglichen 14-Stunden-Schichten, um die eigenen und angetragenen Erwartungen zu erfüllen und das Kunstwerk überhaupt in der gegebenen Zeit fertig zu stellen.

Wir hatten in anderen partizipativen Bauprojekten, vor allem in England, Gegenteiliges erlebt.

Partizipation!

Das Kraftwerk ist als Kunstwerk erdacht, um zukünftig zu erfahren, wie etwas wieder sichtbar wird, das mittlerweile für uns fast unsichtbar und unvorstellbar geworden ist: Aus unseren Lebenswelten verdrängte produktive Vorgänge, die nicht abstrakt, fremdbestimmt und konsumorientiert sind, sondern Anstrengung erfordern sowie Partizipation, Teilnahme und zunächst Energie, durch die wir aber am Ende ein Vielfaches an Energie jedweder Art gewinnen können. Der Bauprozess sollte dieses Moment der Teilhabe und Mitwirkung beinhalten. Wir leben in der materiellen Überflusgesellschaft. Leider ist das Äquivalent dazu gesamtgesellschaftlich unterentwickelt: Kreativität, Eigenenergie, Eitellosigkeit, Neugier, Kommunikationsfähigkeit.

Anhand der Gönnerlaune einer Duisburger Fensterfirma lässt sich aber ermesen, welche Potenziale sich aus der Überflusgesellschaft und dem oben erwähnten Adäquat schöpfen ließen, wenn der Rest weiter entwickelt wäre: Das eingesammelte Lagerplatzinventar, die erwähnten 45 fabrikneuen Isolierglasfenster und -türen unterschiedlicher Größe, veranlassten uns, diesen Materialreichtum komplett zu verbauen. Be more radical (lautet unsere Erkenntnis aus der Kunstproduktion mit Fundmentalität. Damit bestimmte dieses vorgegebene Ready-Made-Zeug ad hoc die Hausästhetik. Die Holztragstruktur mit dem Stützenmaß von

1,67 Meter lichter Breite und die Dachhöhe von 4 bis 4,5 Meter waren die Matrix, in die sich die Fenster einfügen mussten. Nach dem Prinzip Try & Error puzzelten wir tagelang mit den Fenstern an den Fassaden herum, erprobten die Fensteranordnungen, begutachteten die Proportionen, schraubten los, tauschten aus, tranken Bier, spielten mit den Elementen am Bauwerk so lange herum, bis sukzessive eine schlüssige Fassadenaufteilung entstand, ständig erprobt durch Innensicht und Außenbetrachtung. Die Treppen, die Rampe, ihre Lage und Ausrichtung skizzierten wir vorab 1:1 mit Latten und Schrottholz, untersuchten verschiedene Varianten, entschieden schließlich, ehe sie solide handwerklich durchgearbeitet errichtet wurden. So entstand die Kraftwerksarchitektur durch direktes Designen, Bauen, Kommunizieren, in situ, vor Ort, unplugged. Mit unserer Minigruppe, und mittendrin war ein eigentlich arbeitsloser Fliesenleger, der jeden Morgen um sechs Uhr schon mit der Arbeit auf unserer Baustelle anfang, über sich förmlich hinauswuchs und seine vielseitigen Talente einbrachte.

Im Herbst 2015 gründete sich schließlich der Verein Kraftwerk Lohberg e.V. durch alle lokalen Mitglieder des kleinen Bauteams. Sie kümmern sich nun rührend um das Gebäude und die Technik, machen das Kraftwerk allen Interessierten zugänglich, organisieren die Pressearbeit und sorgen aktiv dafür, dass das *Kraftwerk Lohberg* ein offener, sozialer, völkerverbindender, sich weiterentwickelnder Ort ist. Während sich die Stadt weitgehend aus ihrer Verantwortung für die Kunst im Bergpark Lohberg zurückgezogen hat, stellt der kleine Verein ohne städtische Gelder ein ambitioniertes Veranstaltungsprogramm von April bis Oktober 2016 im *Kraftwerk Lohberg* auf die Beine ...

Schlussfolgerung 1

Da der Kraftwerk-Begriff mit diesem Kunstprojekt nun sehr weit gefasst wurde, könnten sich daraus weitere Möglichkeiten entwickeln, dieses Haus gemeinsam kreativ zu nutzen: Kino, Fitnesscenter, Indoor-Spielplatz, Forschungslabor, Fahrradwerkstatt, Bastelraum mit Reparatierhilfe für Smartphones, Spielgeräte, Kleidungsstücke, Tanzstudio, Schneiderei, Näherei, Café und Lounge und Ruhepol, Informationsraum für Tourist/innen, Aussichtsterrasse für den Bergpark zur Tierbeobachtung, Partyraum zum Anmieten, Vogelstation, Unterstand, Diskussions- und Vortragsraum und als Internationales Zentrum für Pedalkraft. Mit dem Kraftwerk gibt es das wohl weltweit erste Gebäude, das für diese Art der Energieerzeugung konzipiert und errichtet wurde. Der Wettbewerbstitel *Choreographie einer Landschaft* motivierte uns im Jahr 2011, die sich aus dieser neuen Energieerzeugungsform ergebende Landschaft auszumalen und exemplarisch vorzuführen. Sie mündete in ein Bauwerk, das einer bis dato unbehausten und weltweit noch nie in Architektur überführten Energieerzeugungsform eine skulpturale, feste Form verleiht. Bislang tüftelten Technikfreaks, Künstler/innengruppen, Ökoaktivist/innen, Ingenieur/innen, Pädagog/innen und Studierende privat, in kleinen Gruppen oder im akademischen Kontext an pedalerzeugten Energieformen, meist verwenden sie dafür ihr eigenes Fahrrad oder Fitnessstudio-Ergometer, die sie mit der Generatortechnik verbinden. Sie verbreiten ihr Know-How übers Internet, organisieren Fahrradkinoabende und treten mit temporären, sporadischen Events in die Öffentlichkeit.

Die Pavillonform hebt sie nun entscheidend auch von den althergebrachten Gebäudetypologien der Kraftwerksarchitektur ab, da sie durch ihre horizontale, lichtdurchlässige Form ein behutsam sich einfügender



Teil der hügeligen Bergparklandschaft ist. Damit hat das Kraftwerk ein unvergleichliches, eindeutiges Alleinstellungsmerkmal. Und daraus könnten die Stadt Dinslaken und ihre Bewohner/innen unendlich viel machen, einen enormen Imagegewinn ziehen, weiter Jugendliche von der Straße holen, das Kraftwerk zu einer überregional bedeutenden Zentrale für zukünftige Energieformen machen.

In welcher Form sich dies weiterentwickelt, ist die spannendste Frage des gesamten Kunstprojekts, deren Beantwortung der Verein *Kraftwerk Lohberg e.V.* in Zukunft geben wird.

Schlussfolgerung 2

Einerseits sind wir bei vorherigen partizipativen Kunstaktionen (2012 Our CenturY / Ruhrtriennale, Bochum; 2013 When the rain comes again, Kamen) mit ruhrgebietstypischen Eigenheiten längst konfrontiert worden: Man ist hier sehr kommunikativ, unverbindlich und engagiert sich lieber nur in vertrautem Terrain: In der Familie, der Nachbarschaft und im Vereinsleben. Andererseits rühmt sich das Ruhrgebiet, eine „Metropole Ruhr“ zu sein – mit dem dazugehörenden Anspruch. Den will ich als Besucher ernst nehmen! Gelingt das? Die Unverbindlichkeit der Bildenden Kunst gegenüber rührt aus einer generellen Kunstferne in der Region. Seit der Nachkriegszeit entstanden zwar etliche hochkarätige Kunstmuseen im Ruhrgebiet, es gibt Kunstfestivals, die Ruhrtriennale, Ruhrfestspiele, Emscherkunst, etc. Aber werden Angebote zeitgenössischer Kunst als Reibungsflächen, Stimulation, kritische Selbstreflexion und Aktivierung eigenen kritischen Handelns angenommen? Die festivalisierte, meist importierte Hochkultur verschafft der Region turnusmäßig und erwartbar überregionale Anerkennung, aber dennoch wandern große Teile des hochkreativen Nachwuchses der Bevölkerung kontinuierlich ab, meist direkt nach Schul- oder Studienabschluss. Somit ist Kunstproduktion im Ruhrgebiet nicht wirklich wahrnehm-

bar. Und diese Ausdünnung des hochkreativen Sektors und der Künstler/innenschicht zieht seine Kreise. Man will sich hier nicht mal gegenseitig harsch kritisieren (wie es zu Kunstdiskursen in Wien, Düsseldorf oder Berlin dazugehört) und flüchtet in die Indifferenz, ins Unverbindliche. Eine ernsthafte Auseinandersetzung mit Bildender Kunst findet nicht statt. Dem *Kraftwerk Lohberg* wird mit freundlichem Lächeln entgegnet. Nett. Unverständnis. Zwar schaut sich die Öffentlichkeit das *Kraftwerk Lohberg* gerne an, aber der Schritt zur Einmischung, zur Aufregung und zum Mitmachen ist einfach zu weit.

So wunderte es auch nicht, dass ein mehrtägiges internationales Symposium über Kunst im öffentlichen Raum, veranstaltet von Urbane Künste Ruhr mit der umtriebigen lokalen Kuratorin Katja Aßmann im Jahr 2014 in der Turbinenhalle des regional sehr bekannten Duisburger Landschaftsparks Nord trotz hochkarätig besetzten Podiums und brennender Fragestellungen kaum besucht war. Es kamen nur jeweils 30 Menschen täglich in einen Raum, der für die 150 vorab angemeldeten Leute bestuhlt war. Ein solches Symposium in Berlin hätte einen hoffnungslos überfüllten Veranstaltungssaal bewirkt, nächtelange Diskussionen, großes Medienecho. Das kann nur zur Folge haben:

Kunst im öffentlichen Raum mit so wenig Beachtung, eröffnet ungeahnte neue Chancen. Wo so wenig Interesse herrscht, existieren die wahren Freiräume! Die sind gerade in Berlin vernichtet und gentrifiziert worden. In Berlin wird zwar wild diskutiert, aber es gibt keinen Raum mehr. Die Zukunft liegt in der Peripherie, in der Kunst-Diaspora, im Ruhrgebiet! Platz gibt es hier jedenfalls genug.

MARTIN KALTWASSER
Künstler

Kraftwerk Lohberg, Fotos: Martin Kaltwasser



KUNST FÜRS DORF

Über Möglichkeiten und Grenzen sozial-partizipativer künstlerischer Arbeiten



„Leitsystem zum Neuen“, Installationsansicht, REINIGUNGSGESELLSCHAFT, 2009



Umfrageergebnis zu Veränderungen, REINIGUNGSGESELLSCHAFT, 2009

Die Deutsche Stiftung Kulturlandschaft initiierte 2008 ein Modellprojekt zu partizipativer Kunst im Dorf bzw. im ländlichen Raum. Angesichts der expliziten kulturpolitischen Agenda des Projektes stellt sich die Frage, welchen Spielraum die Gemeinden und ihre Einwohner/innen hatten und welche Möglichkeiten den beteiligten Künstler/innen blieben, partizipative Projekte zu realisieren.

„Kunst fürs Dorf. Dörfer für Kunst“ 2008-2013

Der demographische und strukturelle Wandel stellt viele ländliche Regionen vor große Herausforderungen. Einwohnerzahlen sinken, lokale Schulen schließen und manches Dorf kämpft um seinen Anschluss ans Nahverkehrsnetz. Strukturen der dörflichen Gemeinschaft verlieren an Bindekraft, Anlässe und Orte der zwischenmenschlichen Begegnung und Kommunikation gehen zunehmend verloren. Damit schwindet der gesellschaftliche Zusammenhalt, welcher für die Zukunftsfähigkeit dörflicher Siedlungen unabdingbar ist. Partizipative künstlerische Projekte sollen dem entgegenwirken. Ihnen wird dabei das Potenzial zugeschrieben, als Modell oder als konkretes Werkzeug dazu beizutragen, soziales Leben zu gestalten und gesellschaftlich wirksam zu sein. Unter dem Motto „Kunst fürs Dorf. Dörfer für Kunst“ initiierte die Deutsche Stiftung Kulturlandschaft partizipative künstlerische Prozesse.

2009, 2011 und 2013 fand das Projekt mit jeweils drei Künstler/innen bzw. Künstlergruppen in jeweils drei Dörfern/Siedlungen im ländlichen Raum statt. Die Dörfer und die Künstler/innen konnten sich um eine Teilnahme an dem Programm bewerben, eine Fachjury suchte jeweils drei Orte aus, eine zweite Jury traf eine Vorauswahl an Künstler/in-

nen, die gewählten Orte entschieden sich dann für ‚ihren‘ oder ‚ihre‘ Künstler/in. Für die Dauer von sechs Monaten und ein Honorar von 20.000 € arbeiteten die Künstler/innen vor Ort, die Dörfer stellten Wohnraum und Atelier zur Verfügung und hatten die Chance, am künstlerischen Schaffensprozess teilzuhaben. „Mit unserem Projekt wollen wir einen möglichst breiten und nachhaltigen öffentlichen Meinungsbildungs- und Mitgestaltungsprozess anregen, der das Dorf als lebendigen Aktionsraum auf neue Weise erfahrbar macht“, so die Stiftung 2013: „Unser Ziel ist es, mittels der Kunst [...] den Menschen Anregungen für eine konstruktive Auseinandersetzung mit der dörflichen Lebenswirklichkeit zu geben. Idealerweise entstehen dabei weiterführende Ideen und Handlungsansätze, welche perspektivisch zu einer Verbesserung der örtlichen Lebenssituation beitragen.“ Das Ziel ist also klar: Die Kunst soll einen verwertbaren Entwicklungsimpuls geben – und damit ein Stück weit die Situation vor Ort verbessern.

Reinigungsgesellschaft, „Leitsystem zum Neuen“, Grambow/Mecklenburg 2009

Dieser Herausforderung stellte sich die Künstlergruppe Reinigungsgesellschaft 2009 in der 700-Seelen-Gemeinde Grambow in der Nähe von Schwerin. Ohne Arbeitsplätze und eigene Infrastruktur war Grambow zu einer Pendlersiedlung ohne Gemeinschaftsbewusstsein degeneriert. In dieser Situation versuchten Martin Keil und Henrik Mayer zunächst, gemeinsame Aufgaben zu identifizieren resp. definieren. Eine Projektion in die Zukunft („Wie könnte/sollte Grambow in 50 Jahren aussehen?“) initiierte die Auseinandersetzung, die Kommunikation erfolgte über einen Fragebogen, über mehrere öffentliche Termine und viele Einzelgespräche. Darauf aufbauend erstellte die Reinigungsgesellschaft Diagramme

und Schaubilder, die im Gemeindezentrum ausgestellt und durch diskursive Formate flankiert wurden, bis sie in ihre Arbeit „Leitsystem zum Neuen“ mündeten: Piktogramme in der Größe und Erscheinung von Verkehrsschildern, die auf für Grambow drängende Herausforderungen verweisen wie z. B. die schlechte Infrastruktur oder alternative Energiekonzepte. Die Schilder, aufgestellt auf einer Grünfläche entlang der Dorfstraße, präsentierten die Agenda für das gesellschaftliche Handeln der Grambower/innen und fungierten damit als täglich mahnende To-Do-Liste.

Noch im selben Jahr wurde auf Initiative der Reinigungsgesellschaft der „Grambower Moorbote“ gegründet, ein seitdem monatlich erscheinendes Informationsblatt. Hier haben alle Bewohner/innen die Möglichkeit, ihre Arbeit, Hobbys, Veranstaltungen oder auch kommunalpolitische Themen vorzustellen. Damit können sich erstmalig alle Menschen der Gemeinde über die Geschehnisse im Dorf informieren und austauschen. Ebenso entstand im Gemeindehaus eine Bibliothek aus gespendeten Büchern, neben Tanzabenden finden dort wöchentlich Tischtennis- und Seniorenabende statt. Vor allem aber schlugen einige Grambower/innen vor, zur Verbesserung der Versorgung und der Kommunikation einen Dorfladen einzurichten. Als Genossenschaft betrieben konnte dieser schließlich 2014 eröffnet werden, mit einer neu geschaffenen Vollzeitstelle sowie mit Milch, Obst, Gemüse, Wildspezialitäten und Honig aus lokaler Produktion.

Pia Lanzinger, „Petzer Freiheit“, Petze/Niedersachsen 2011

Auch Petze, ein ehemaliges Bauerndorf im Landkreis Hildesheim, hatte sich in den letzten Dekaden zu einem anonymen Pendlerort entwickelt. Alle Läden und Gasthäuser waren zugunsten regionaler Einkaufszentren geschlossen worden, bis auf die Aktivitäten des lokalen Kulturvereins lag das Gemeinwesen brach. Die Aktiven des Kulturvereins hatten Pia Lanzinger eingeladen; ihnen gegenüber stand eine nicht unerhebliche Zahl an Einwohner/innen, die dem Projekt „Kunst fürs Dorf“, einem ihrer vagen Vorstellungen von Hochkultur nicht entsprechenden, erweiternden Kunstbegriff und auch der Künstlerin als einer von außen Kommenden misstrauisch bis offensiv ablehnend begegneten.

Für diese spezielle Situation konzipierte Pia Lanzinger schließlich in enger Abstimmung mit dem interessierten Teil der Dorfbewölkerung einen Dorfplatz als Ort für einen Schnack, für Veranstaltungen und Feste. Einen wenig befahrenen Straßenabschnitt in unmittelbarer Nähe des zentralen Kirchgartens definierte sie durch Farbgestaltung sowie durch eine in einer kollektiven Aktion zusammen getragene Sitzmöblierung als Ort sozialen Miteinanders. „Petzer Freiheit“ nannte sie diesen neu geschaffenen Möglichkeitsraum, ein Name, der, wie Pia Lanzinger schreibt, „die große Freiheit zum Handeln in einem kleinen Dorf unterstreicht“. Durch gemeinsam mit Petzer/innen organisierte monatlich stattfindende Events wie z. B. ein Eröffnungsdinner an einer langen, festlich geschmückten Tafel oder eine Fotoausstellung mit Beiträgen der Dorfbewohner/innen schrieb sie diesem Dorfplatz peu à peu eine Geschichte ein. Die strategische Aneignung des öffentlichen Raumes, seine inhaltliche Neubesetzung, vor allem



Pia Lanzinger, „Petzer Freiheit“, Petze/Niedersachsen 2011, Fotos: Michael Hauffen

das Schaffen von Sozialität ermöglichenden Rahmenbedingungen beschreiben die von Lanzinger gewählten Strategien einer Kunst im öffentlichen Raum/im öffentlichen Interesse. Die Künstlerin agierte temporär als Gestalterin eines kleinteiligen sozialen Gefüges – inwieweit ihr Entwicklungsimpuls weiter getragen wird, liegt nun in der Hand der Petzer/innen.

Frank Bölter, „Sachsenberger Tor“, Sachsenberg/Hessen 2013

Auch Frank Bölter sah sich mit einer multiplen Problemlage konfrontiert. Der Künstler stellte bald fest, dass diejenigen, die ihn eingeladen hatten, nicht die waren, die mit dem Rückhalt der Einwohner/innen deren Interessen vertraten. Zudem erkannte er, dass er angesichts der mikropolitisch schwierigen Lage des Gemeinwesens und dem Auftrag der Stiftung, etwas „für die Gemeinde“ zu tun, eigentlich nur anbieten konnte, die Sachsenberger/innen zu ermächtigen, das Kunstprojekt selbst in die Hand zu nehmen. So rief er dazu auf, selbst Vorschläge für künstlerische Arbeiten zu entwickeln. Die Idee, unter Verwendung von im Dorf zahlreich vorhandenen Ziegelsteinen einer insolvent gegangenen lokalen Ziegelsteinfabrik ein „Sachsenberger Tor“ zu errichten, wurde schließlich nach zähen Querelen über den Standort sowie über die Verwendung einer großen, anonym gespendeten Betonplatte zwar außerhalb der Gemeindegrenze, jedoch mit wachsender Beteiligung der Sachsenberger/innen realisiert. Unmittelbar vor Projektabschluss wurde das „Sachsenberger Tor“ mit der Betonplatte versperrt und provozierte damit die Frage des Künstlers an die Teilnehmer/innen des Abschlussfestes: „Wollt Ihr die freie Sicht auf Sachsenberg und frisches Denken hinter seine schöne Fachwerkfassade bringen, oder soll alles bleiben, wie es ist?“ – woraufhin das Tor von mehreren Anwesenden gewaltsam wieder geöffnet wurde. Im Anschluss fand sich die das „Sachsenberger Tor“ versperrende Betonplatte auf dem Marktplatz als „Stein des Anstoßes“ aufgestellt.

Nach Projektende gründete sich ein Verein, der seitdem die Geschicke des Dorfes leitet. Die Wirkung von Frank Bölters Arbeit ist damit zu allererst eine politische: Seine Praxis, „unterschiedlichste Öffentlichkeiten in Kommunikationsprozesse mit offenem Ausgang“ (Bölter 2015) zu verwickeln, resultierte in einer Selbstermächtigung der Sachsenberger/innen, die in der Konsequenz zu einer grundlegenden Neuordnung des politischen Gefüges im Dorf führte.

Möglichkeiten und Grenzen von Partizipation in künstlerischer Arbeit

Strategien und Praxen einer partizipativen Kunst im öffentlichen Raum oder im öffentlichen Interesse, auch verhandelt als sozietäre Partizipation oder als Ästhetischer Kommunitarismus, sind ursprünglich ein urbanes Phänomen. In den letzten 20 Jahren haben sie sich stark ausdifferenziert, in jüngster Vergangenheit wurden sie vermehrt auch in ruralen Kontexten in Anschlag gebracht. In der Stadt wie auf dem Dorf findet sich dabei der Versuch einer politischen Indienst-

nahme partizipativer Projekte zur Förderung sozialer Kohäsion sowie als Faktor der lokalen oder regionalen (wirtschaftlichen) Entwicklung.

Dieses Potenzial wird partizipativen künstlerischen Projekten zugeschrieben – was aber können sie vor Ort tatsächlich leisten? In Grambow, Petze und in Sachsenberg aktivierten die Künstler/innen die Bewohner/innen dazu, ihre Lebensumstände im Dorf kritisch zu reflektieren und Veränderungen selbst in Angriff zu nehmen. Damit initiierten sie Emanzipationsprozesse ebenso wie eine (politische) Selbstermächtigung, die in der Folge zu wesentlichen Verbesserungen der Infrastruktur (Grambow), der dörflichen Kommunikation (Petze) und der politischen Kultur (Sachsenberg) führten.

Die Arbeit der Künstler/innen ist dabei eine bildnerische. Sie gestalten Objekte und Räume als Anlässe für ein Miteinander, als Sozialität ermöglichende, erfordernde und fördernde Situationen. Sie schaffen Rahmenbedingungen für Diskussion, Reflexion und Entwicklung. Qua Ausbildung und beruflicher Expertise haben sie die besondere Fähigkeit, Gestaltungsspielräume gegebener (sozialräumlicher) Gefüge auszuloten und in diesen Zwischenräumen zu agieren.

Damit hat sozietär-partizipative Kunst das Potenzial, Impulse zu setzen, zum selbst Tun zu aktivieren und Selbstermächtigungsprozesse zu begleiten. Sozietär-partizipative Kunst kann Räume für sozialen Austausch, für kritischen und emanzipatorischen Diskurs sowie für kreatives Denken und damit für Veränderung und Entwicklung eröffnen – bei entsprechenden Rahmenbedingungen.

Wie aber sind diese gestrickt? Wie verhalten sich partizipative künstlerische Projekte gegenüber der speziellen Agenda ihrer Auftraggeber/innen? Lassen sie sich in einen Dienst nehmen, lassen sie eine von außen an sie heran getragene Zielstellung ihre Arbeit und Arbeitsweise bestimmen? Wo sind ihre Grenzen und wo liegen die Grenzen des Ansatzes, mit einer speziellen, beauftragten Zielstellung sozietär-partizipativ zu arbeiten? Bei dem „Kunst fürs Dorf“-Projekt ging es um heterogene von der Stiftung Kulturlandschaft formulierte Ziele: U. a. sollte am Ende der sechs Monate ein „künstlerisches Werk“ für das Dorf entstanden sein, in diesem sollte das Leben im Dorf thematisiert werden, es sollte Abwanderung gestoppt und regionale Entwicklung auf den Weg gebracht werden. In wenigen Fällen nur verblieb tatsächlich ein ‚künstlerisches Werk‘ im Sinne der ausrichtenden Stiftung (eine Skulptur, ein Objekt) im Dorf. Bei der überwiegenden Zahl der künstlerischen Arbeiten definierten die Künstler/innen die übernommene Aufgabe gemeinsam mit den Dorfbewohner/innen um: Aus den designierten „Werken“ wurden Maßnahmen.

Die Herausforderungen des Projektdesigns lagen dabei darin, die Erwartungen der Stiftung (u. a. Werke zum Aufbau einer eigenen Kunstsammlung), der jeweiligen Gemeindevertreter/innen (u. a. ein Brunnen für den Dorfplatz, ein Reiterstand-

bild) und der Künstler/innen (ergebnisoffenes partizipatives Arbeiten mit den Bewohner/innen) dialogisch zu verhandeln und konstruktiv zu etwas Gemeinsam-vor-Ort-Entwickeltem zu führen. Bei diesen Projekten wie bei sozietär-partizipativer Kunst generell liegt die Qualität der künstlerischen Arbeit eben nicht im Wert eines etwaig entstandenen Werkes. Vielmehr geht es um die Qualität des kollektiven Prozesses und um das, was die künstlerische Arbeit anzustoßen vermochte. Das ist gerade der Reiz an dieser künstlerischen Aufgabe, dass sie sich in den Dienst einer (selbst gestellten) Agenda stellt und Kunst als Arbeit an der Gesellschaft definiert.

Die Herausforderung für die Künstler/innen ist es dabei, den an sie gestellten Erwartungen stand zu halten, ihre Agenda und partizipative Arbeitspraxis zu implementieren sowie gleichzeitig offen zu sein gegenüber der Situation und den Bedürfnissen vor Ort und der Dynamik des Prozesses. Dabei geht es auch immer um die Bereitschaft, das eigene künstlerische Vorgehen zu hinterfragen und ggf. zu modifizieren. So ist z. B. Frank Bölter an seine Grenze gekommen: Seine zuvor erfolgreich erprobte Praxis einer konjunktivistischen oder systemischen Partizipation (Bötchen fahren, Häuschen bauen und Schiffe versenken) wollte in der hessischen Provinz nicht fruchten. Erst in dem Moment, in dem er sich wirklich auf die Lage vor Ort einließ und aus dieser die Notwendigkeit ableitete, dass die Sachsenberger/innen selbst ihre Geschicke in die Hand nehmen müssten – erst in dem Moment wurde aus einer Versuchsanordnung ein (künstlerisches und politisches) Projekt mit einer eigenen Dynamik und schließlich ein Erfolg.

Sozietäre Partizipationsprojekte können solches bewirken. Dazu allerdings spielt die Haltung der involvierten Künstler/innen eine entscheidende Rolle. Es geht nicht um die paternalistische Geste eines „für jemanden“, sondern um die demokratische eines „Miteinanders“. Das Gegenüber in seinen Bedürfnissen und Kompetenzen wahrzunehmen, es als verantwortliche (Ko-)Produzent/innen einzubinden – diese Haltung bietet die große Chance, emanzipatorische Bildungsprozesse, mikropolitische Verschiebungen hin zu mehr Demokratie und darüber schließlich auch strukturelle Veränderungen anzustoßen. Eben weil Kunst für die meisten immer noch das nicht-alltägliche Andere ist, das alternative Herangehensweisen und Umgangsformen erfordert und ermöglicht.

SILKE FELDHOF
Kunstwissenschaftlerin, Vermittlerin

weiterführende Informationen:

Unter der Homepage der Deutsche Stiftung Kulturlandschaft sowie unter <http://dorf.creative.arte.tv/de> finden sich weiterführende Informationen zu den einzelnen Projekten. Empfehlenswert sind weiterhin die Publikationen Kunst fürs Dorf. Dörfer für Kunst. Deutschland 2013, Verlag der Kunst 2014; Reinigungsgesellschaft, Verlag für moderne Kunst 2013; Kunst und Dorf. Künstlerische Aktivitäten in der Provinz, Verlag Scheidegger & Spiess AG 2013.



Frank Bölter, „Sachsenberger Tor“, Sachsenberg/Hessen 2013, Fotos: Rolf Wegst

LENINS KOPF

Zur Ausstellung „Enthüllt. Berlin und seine Denkmäler“

Vor dem Hintergrund der seit 1990 allzu oft im politischen Handgemenge geführten Berliner Denkmaldebatten darf man mit erwartungsvoller Neugier auf die Eröffnung der neuen Dauerausstellung „Enthüllt. Berlin und seine Denkmäler“ blicken, die die Berliner Denkmalkultur und ihre Brüche nun in einem historischen Längsschnitt präsentiert. Insbesondere der aus der Gliederung ableitbare Ansatz, die Denkmaltopographie des geteilten Berlins als gewiss asymmetrische, aber doch aufeinander bezogene, komplementäre aufzufassen und zu präsentieren, ist ermutigend.

Für den 1. Mai 2016 also, ist auf der „Geschichtsinself Zitadelle“ die Eröffnung dieser neuen Dauerausstellung angekündigt. Die „kulturhistorische“ Ausstellung soll „politische“ Denkmäler zeigen, „die das Berliner Stadtbild vom 18. Jahrhundert bis in die Gegenwart geprägt haben“. Viele Denkmäler, „die heute aus dem Berliner Stadtbild verschwunden sind, existieren noch. Sie sind versteckt in Magazinen und Museumsdepots untergebracht. Ein Ziel der Ausstellung ist es, diese wieder ins Licht der Öffentlichkeit zu rücken. Sie werden nicht rekonstruiert, sondern im vorgefundenen Zustand konserviert. So zeigen die Denkmäler ihre eigene Geschichte ohne Pathos und belegen, wie sie zu unterschiedlichen Zeiten rezipiert wurden. Zum Teil werden sie erstmals wieder der Öffentlichkeit zugänglich sein. Die Spuren ihrer Zerstörung, Vernachlässigung, Umgestaltung, Pflege und Erhaltung verdeutlichen den Wandel ihrer Bedeutung und deutsche Geschichte.“ Soweit die Ankündigung der Veranstalter. An anderer Stelle wird vor allem auf die Intentionen der Auftraggeber abgehoben: „Denkmäler sind Zeichen der Erinnerung. Sie dienen der Demonstration politischer Macht, der Identifikation oder des Gedenkens. Sie erlauben Rückschlüsse auf die Intentionen der jeweiligen Auftraggeber.“ Die chronologisch aufgebaute Ausstellung wird sechs Abschnitte haben: 1. Vor der Reichsgründung 1871, 2. Kaiserreich, 3. Weimarer Republik, 4. NS-Zeit, 5. Ost-Berlin und West-Berlin, 6. Aktuelle Denkmaldebatte. (<http://www.enthuellt-berlin.de>) Die zusammengetragenen Denkmäler werden im aufwändig von staab Architekten sanierten, früheren Proviantmagazin gezeigt, während es in der einstigen Kaserne eine temporäre Ausstellung zu 200 Jahren Berliner Denkmallandschaft geben wird.

Allerdings wirft die spannungsvolle Kombination von *Lapidarium* (Dauerausstellung im Proviantmagazin) und *Museum* (zunächst nur in Gestalt der temporären Eröffnungsausstellung) eine Reihe von Fragen auf, die die Definition und zukünftige Ausrichtung der neuen Institution selbst betreffen.

Solche Fragen wären:

1. Wie werden die in der Zitadelle präsentierten Fragmente einer bestimmten Denkmalepoche mit den im öffentlichen Raum Berlins noch vorhandenen Zeugnissen dieser Zeit in Beziehung gesetzt? Wird angestrebt, zu einem heutigen Verständnis der seinerzeitigen Kultur des öffentlichen Raums zu kommen und von daher eine neue Sicht auf die noch vorhandenen Objekte im Stadtraum zu entwickeln?
2. Kann dies dauerhaft allein im Proviantmagazin und an den Einzelobjekten selbst geschehen? Ist damit etwa die Erforschung und Darstellung der Kontexte und übergreifender



Lenin-Denkmal am Lenin-Platz, die Aufschrift „Keine Gewalt“ ist eine Aktion der Kreuzberger Künstlerinitiative „Büro für ungewöhnliche Maßnahmen“, 1991, Foto: Bundesarchiv

denkmalkultureller Fragen, „erledigt“? Bedarf es dazu nicht einer ständigen Ausstellung und eines forschenden Ansatzes, der die aktuelle wissenschaftliche und künstlerische Befragung des im Stadtraum aktuell befindlichen, des verlorenen und des deponierten Bestandes sowie den Wandel des Denkmalbegriffes selbst einbezieht? Und welche Rolle könnte dem Vergleich mit Parallel- und Gegenentwicklungen im deutsch-deutschen und europaweiten Kontext zukommen – oder wofür steht der Fall Berlin gerade auch im Hinblick auf die Setzung und Beseitigung von Denkmälern nach 1945 und 1990? Was ist überhaupt ein „politisches“ Denkmal? Ist nicht, in gewisser Weise, alle Kunst im öffentlichen Raum „politisch“? Verzichtet man auf die Thematisierung der 2005 vor dem ICC entfernten Bronzeskulptur „Ecbatane/Der Mensch baut eine Stadt“ von Jean Ipoustéguy (1980 aufgestellt), weil sie für „unpolitisch“ gehalten wird? Wie stehen die „politischen“ Denkmäler zu den „weniger politischen“ oder „unpolitischen“ Kunstwerken ihrer Zeit?

3. Soll die „Geschichtsinself Zitadelle“ zum Endlager möglicher zukünftiger Denkmalabbrüche oder zur Quarantänestation/zum Abklingbecken von prekären Denkmälern vor deren möglicher Wiederaufstellung werden? Wie kritisch wird sich die Institution selbst in die ja nicht endenden Debatten um vorhandene Denkmäler bzw. um neue künstlerische Denkmalinitiativen einbringen, etwa auch als Forum für immer wieder aufbrechende Denkmaldebatten in Mittel- und Osteuropa?
4. Wird mit der neuen Institution die Vielschichtigkeit der historischen Spuren im Stadtraum gestärkt, gehen von ihr Impulse für zukünftige künstlerische Interventionen in den Stadtraum aus, oder besteht die Gefahr, dass mit der an und für sich begrüßenswerten Initiative alles Problematische auf die „Geschichtsinself“ einer ansonsten allein von der Gegenwart beherrschten, d. h. zukunftslosen, Stadt verbannt wird?
5. Was sagt die aktuelle Kunstszene zu dieser Musealisierung von Kunst im öffentlichen Raum? Welcher ästhetische Impuls darf aus der retrospektiven Schau des magazinierten Denkmalerbes erwartet werden? Warum sind nur Expert/innen der Geschichte im Beirat, nicht aber auch der zeitgenössischen Kunst?

„Enthüllt“?

Auch die Vorankündigung der Ausstellung und insbesondere der mediale Hype um „Lenins Kopf“ geben Anlass zu skeptischen Nachfragen. Bis in den Titel der Ausstellung hinein ist die auf die Akquirierung von Drittmitteln orientierte Konzeption zu spüren (das EFRE-Programm fördert den Ausbau der touristischen Infrastruktur). Was soll hier eigentlich „enthüllt“ werden? Tatsachen, Körper? Der Ton des Sensationellen beherrscht das ganze Projekt. Welcher Schleier (englisch wird der Ausstellungstitel „Unveiled“ übersetzt) des Geheimnisses wird hier gelüftet? Worin besteht das Unerhörte, das Tabubrechende dieses Projektes?

Üblicherweise werden Denkmäler vor ihrer Übergabe an die Öffentlichkeit eingehüllt, um mit der Enthüllung ihre Wirkung am konzipierten öffentlichen Standort zu entfalten.

Mit der Übergabe an die Öffentlichkeit verlieren sie ihre Intimität (der Herstellung), an die Stelle des Schleiers tritt die öffentliche Konvention („das ist ein öffentliches Denkmal“). Wenn die öffentliche Konvention nicht geteilt wird, z. B. von Staatsgästen, verhüllt man bisweilen sogar für diese vorübergehend öffentliche Denkmäler – so gerade in Rom zum Gespött eines großen Teils der Welt geschehen.

Nun sollen in der Zitadelle Spandau bislang aus politischen Gründen abgebrochene und der Öffentlichkeit verborgene Denkmäler im geschützten Raum „enthüllt“ werden. Sollen sie nach ihrem öffentlichen Leben nun in ihrer hüllenlosen Intimität präsentiert werden? Die geborgenen, versehrten und ihres räumlichen Kontextes beraubten Denkmalkörper nun der Öffentlichkeit zu zeigen, birgt auch die Gefahr des Voyeuristischen. Bekanntlich kann auch aufklärerisch gemeinte „Entschleierung“ etwas Patriarchales, Gewalttätiges und Ikonoklastisches haben und die anmaßende Imagination einer personalen Verfügung über einen zur Sache gewordenen Körper stützen. Der Ausstellungstitel „Enthüllt“ spielt mit dieser Mehrsinnigkeit und das ist irritierend.

Die Denkmalfragmente zu präsentieren, ist natürlich richtig, nur nicht „enthüllt“, nackt und intim, sondern vielmehr anders „gewandet“, in einen veränderten öffentlichen Rahmen gestellt (des Dokuments, der Denkmalkultur einer Zeit), dem der Ausstellung in einem öffentlichen Museum. Dabei muss gerade die ästhetische Differenz untersucht und thematisiert werden, die sich aus der Dislozierung aus dem öffentlichen Stadtraum in einen musealen Raum ergibt. Es geht um die ganze Geschichte von Entstehung, Wirkung, Umdeutung und Demontage *als Denkmal!* Man wird sehen, wie die Ausstellungsmacher/innen es schaffen, eine charakteristische Präsentation zu wählen, die sich von den entfernten Verwandten vergleichbarer Sammlungen unterscheidet – dem klassischen Lapidarium archäologischer Grabungen (in der Nähe der Ursprungsorte); der Kuriositätensschau, dem Zoo und den Kolonialausstellungen; den (seinerzeit unzugänglichen) collective points geraubter Kunst nach Kriegsende (zur Rückgabe an die Eigentümer), den Beutekunstdepots einer Siegermacht und ihrer musealen Präsentation (ohne Rückgabe an die früheren Eigentümer) sowie den denunziatorischen Ausstellungen unliebsamer Kunst bzw. den Denkmalsparks gerade überwundener Despotien, oder eben des Kunstmuseums als dominant kanonischen Ort der ästhetisierten Tradition. Man könnte auch hier die These vertreten, dass das nun aufgerufene Medium der „kulturhistorischen Ausstellung“ nur dann trägt, wenn es selbstreflexiv ist, durch kontroverse diskursive Intervention, insbesondere auch durch zeitgenössische Kunst oder zumindest durch Konfrontation mit anderer Kunst derselben Zeit (wie gerade die bemerkenswerte Ausstellung im Hamburger Bahnhof „Die schwarzen Jahre“).

Gerade der Umgang mit dem Berliner Lenindenkmal wäre ein Gegenstand, die Mystifizierung von Denkmaldebatten aufzuklären. Es ist aber bemerkenswert, dass sich das Spandauer Projekt in der öffentlichen Berichterstattung immer noch weitestgehend auf die Aktualisierung und gleichzeitige Verdrängung des Mythos des Lenin-Denkmal gründet, d. h.



Das Lenindenkmal vor der Zitadelle Spandau, Fotomontage des LDA Berlin



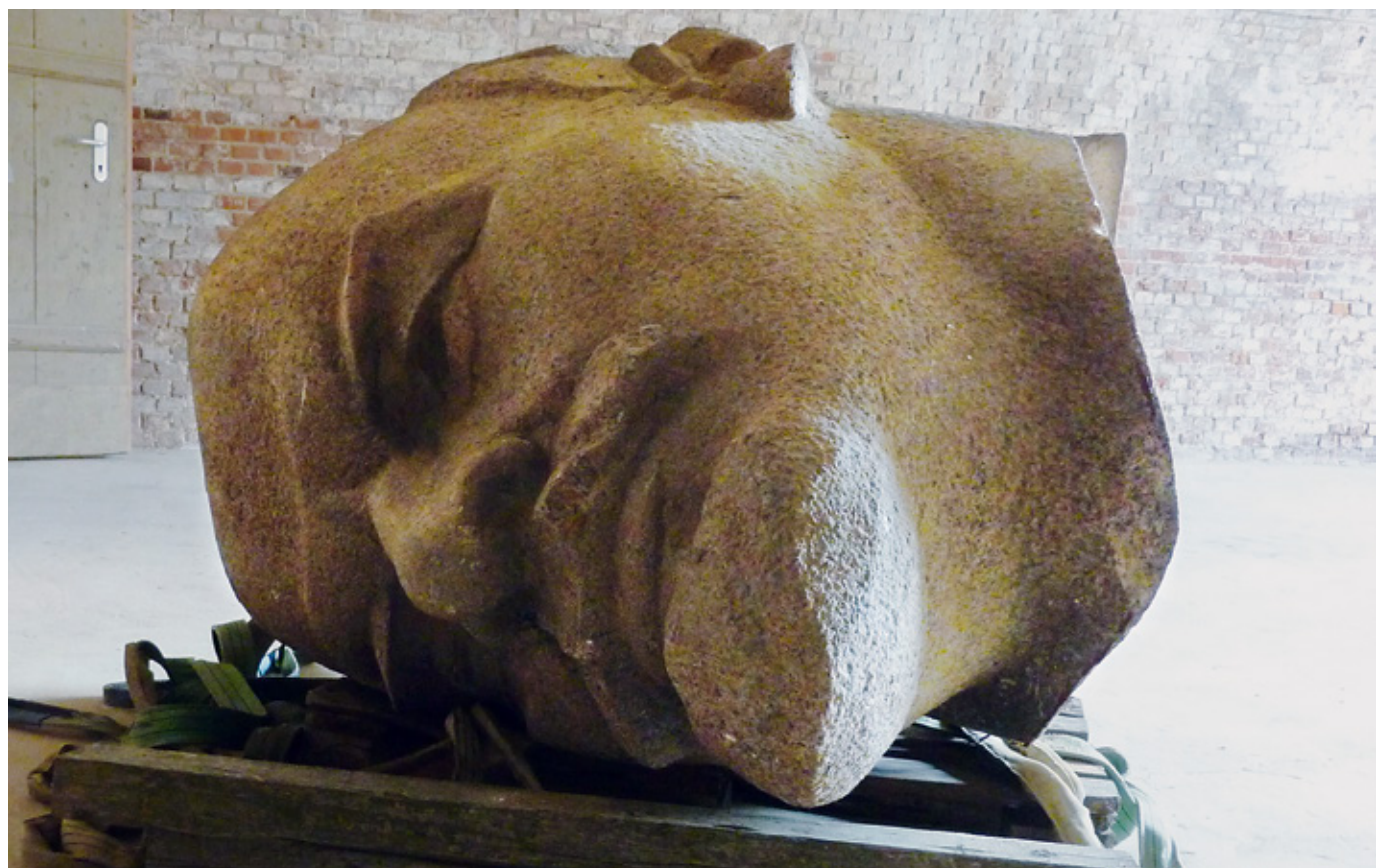
Michelangelo, Judith und Dienerin mit dem Haupt des Holofernes

mit Roland Barthes gesprochen der Identifikation von Ding und Bedeutung, von Bezeichnendem und Bezeichnetem, statt gerade diesen Mythos zu dekonstruieren.

„Kopf hoch, Lenin! Abgerissen, begraben, auferstanden“

Unter dieser Überschrift veröffentlichte die *Berliner Zeitung* am 26. Mai 2015 eine Multimedia-Reportage von Anja Reich, Silvia Perdoni und Corinne Plaga über „Die unglaubliche Geschichte des Berliner Lenin-Denkmal“ (<https://berlinerverlag.atavist.com/lenin>). Die Autorinnen sind keineswegs die einzigen, die den Umgang mit dem Lenindenkmal in der Sprache eines Wunders, der Wiederkehr eines Untoten, der Auferstehung eines gefallenen Helden beschreiben: „Lenins Kopf reist wieder“ hieß es bei n-tv und „Aus dem Köpenicker Exil nach Spandau. Genosse Lenin ist wieder da“ bei rbb-online. Als der Regierende Bürgermeister Klaus Wowereit im Sommer 2014 zögerte, die früher gegebene Zusage einzulösen, das im Seddiner Forst vergrabene Denkmal für die Ausstellung in der Zitadelle Spandau bergen zu lassen, wandte sich u. a. Gregor Gysi an Klaus Wowereit. Sein Argument: „Lenin darf man (...) nicht verbuddeln; man muss ihn zeigen und darf sich mit ihm auseinandersetzen.“ Meinte er Lenin oder sein Denkmal? Der *Tagesspiegel* vom 19. August 2014 schrieb Gysi den Erfolg des Umdenkens von Wowereit zu und titelte prompt: „Gysi budelt Lenin aus“.

Als Buhmann der Presse erschien allerdings zwischenzeitlich Landeskonservator Jörg Haspel, der sich für den „Zusammenhalt des Denkmals“, d. h. für die sachgerechte Bergung und Lagerung aller Denkmalblöcke stark gemacht hatte. Wie die *Berliner Zeitung* jedoch am 19. September 2014 klarstellte, war „die Entscheidung, Lenins Kopf vergraben zu lassen [d. h., zunächst nicht wieder auszugraben], nicht im Landesdenkmalamt gefallen (...), sondern von übergeordneter politischer Stelle“ gekommen. Haspel war eigentlich dafür eingetreten, das Lenindenkmal an seine alte Stelle zu stellen, um den Zusammenhang des städtebaulichen Ensembles mit dem Denkmal am heutigen Platz der Vereinten Nationen wieder verständlich zu machen. Die Rückkehr des Denkmals nach 25jähriger Abwesenheit unter völlig veränderten gesellschaftspolitischen Bedingungen hätte eigentlich niemand als Restauration der DDR missverstehen können – wo heute schon der damalige Abriss weithin als ein Fehler bezeichnet wird, den man heute nicht wieder begehen würde. Aber selbst die aus denkmalpflegerischer Sicht wünschenswerte Aufstellung des Lenindenkmals in seiner Gesamtheit (Sockel und Figur), und sei es nun in der Zitadelle Spandau als zentraler Eyecatcher der Ausstellung, erscheint noch immer utopisch. Nur indem man sich auf „Lenins Kopf“ konzentrierte, schien die „Rückkehr Lenins“ politisch vertretbar. Doch keine Auferstehung als steinerne Figur – denn das erforderte ja einen Kopf auf Leib und Beinen. Wenn der abgetrennte Kopf also nicht das Denkmal ist, was ist er dann? Doch nur eine Trophäe, so wie Hitlers Schädel in Moskau? Nein, ein Exponat, wie der Zeithistoriker dem Denkmalhistoriker erklärte: „Lenin sei kein Denkmal mehr, sondern ein Exponat, das ergänzt durch Multimedia zum Sprechen gebracht wird“, zitierte die *Berliner Zeitung* vom 11. September 2015 den sonst so besonnenen Andreas Nachama. Multimedial reanimiert wird nun also der Granitkopf sprechen, nachdem er so lange auf dem öffentlichen Platz und im Waldboden schwei-



Der Denkmalkopf auf der Zitadelle, 2015, Foto: Wulf, Stadtgeschichtliches Museum Spandau

gen musste. Was wird er uns wohl zu sagen haben? Vorsicht: Mit DADA kannte sich Lenin seit Zürcher Zeiten gut aus.

I don't know why you say goodbye, I say hello

Nach der Grotteske des postrevolutionären Denkmalsturzes 1991, der sich als Vollendung der friedlichen Revolution und als endgültiger Sieg über den Kommunismus inszenierte – der Kopf des „enthaupteten“ Despoten wurde dem Regierenden Bürgermeister Eberhard Diepgen zu seinem 50. Geburtstag am 13. November 1991 dargeboten – hatte der Film „Goodbye Lenin“ (2001/03) in seiner Tragikkomik Großartiges geleistet: den Abschied von der für unveränderlich gehaltenen Geschichte durch befreiendes Lachen. Völlig unverständlich, warum nun auf die öffentliche Überführung des wieder ausgegrabenen Kopfes der Lenin-Statue verzichtet wurde, auf ein distanziertes „Hello Lenin“ mit Blick zurück auf überstandene turbulente Zeiten und als Real-Dekonstruktion des Mythos. Doch der Senat legte großen Wert darauf, den „Kopf des Denkmals im September [2015] ohne großes Aufsehen“ auszugraben (*Berliner Zeitung* am 31. Juli 2015). Eigentlich habe die Landesregierung sowieso nicht soviel damit zu tun, denn die 14 Millionen Euro für den Umbau der Zitadelle kämen ja vor allem aus dem EFRE-Programm, den Rest zahle Lotto und der Bezirk Spandau. Und so begrüßte CDU-Bezirksstadtrat Gerhard Hanke den Granitkopf albern mit „Herzlich Willkommen, Lenin“ auf der Zitadelle. (*Berliner Zeitung* vom 11. September 2015)

Als Hauptakteurin des unermüdlichen Kampfes um die Bergung des Lenin-Kopfes und für dessen Präsentation als Hauptattraktion der Ausstellung darf sich nun Projektleiterin Andrea Theissen fühlen. Judith präsentiert den Kopf des

Holofernes auf der rechten Seite liegend, entgegen den Empfehlungen der Landesdenkmalpflege nicht als Grabungsfund mit den Halterungsbügeln der Bergung und mit Resten märkischen Sandes, sondern gereinigt und auf einem 18 cm hohen Podest, dem Tablett.

Denkmalstürze, die Enthauptung von Statuen und Menschen sowie die Präsentation der Häupter Ermordeter sind heute zum allgemeinen Schrecken keine entfernte Vergangenheit mehr. Die Geschichte des Umgangs mit dem Lenin-Denkmal (wie auch der anderen in Spandau präsentierten Denkmäler) bietet gewiss Material für die eigene historische Vergewisserung vormoderner Praktiken, gekoppelt an pseudo-aufklärerische Rhetorik. Mal sehen, ob das auf der „Geschichtsisel Zitadelle“ mehr als ein Flirt mit der eigenen Geschichte wird. Die Chance dazu immerhin besteht.

THOMAS FLIERL
Freiberuflicher Bauhistoriker und Publizist

Dauerausstellung „Enthüllt. Berlin und seine Denkmäler“ ab dem 1.5.2016 im ehemaligen Proviantmagazin auf der Zitadelle

Begleitende Sonderausstellung „Enthüllt. Berlin und seine Denkmäler“ im EG der Alten Kaserne vom 1.5.2016 bis zum 30.10.2016

Kunstaussstellung „Enthüllt. Eine andere Sicht auf Denkmäler“ im 1. OG der Alten Kaserne vom 1.5.2016 bis zum 30.10.2016

Öffnungszeiten: Mo-So 10-17 Uhr, auch an Feiertagen

Weitere Informationen: www.enthuellt-spandau.de oder www.zitadelle-spandau.de



Der Königsplatz mit „Führerbau“ (links) und „Verwaltungsbau“, hinter dem linken, nördlichen „Ehrentempel“ das „Braune Haus“; Aufmarsch zur Gedenkfeier am 8./9.11.1936, Quelle: Bayerische Staatsbibliothek/Bildarchiv (hoff-14387)



Der Königsplatz 2015, in Bildmitte links der weiße Würfel des NS-Dokumentationszentrums, Foto: Jens Weber/NS-Dokumentationszentrum München



Das NS-Dokumentationszentrum von Südwesten am Tag der Eröffnung, 1. Mai 2015, Foto: Stefanie Endlich

KUNST AM BAU FÜR DAS NS-DOKUMENTATIONSZENTRUM MÜNCHEN

„Brienner 45“ – eine filmische Text-Bild-Collage

Am 1. Mai 2015, zum siebzigsten Jahrestag der Befreiung Münchens durch die US-Armee, wurde das Haus eingeweiht, das nun umfassend über die nationalsozialistische Geschichte der bayerischen Landeshauptstadt Auskunft gibt. Auf dem Vorplatz und entlang der Brienner Straße, wo der Gehweg auf den Neubau trifft, ragen Monitore auf eigenartige Weise aus dem Boden heraus. Filmsequenzen mit schnell wechselnden Wort-Bild-Paaren irritieren und sind nicht auf Anhieb zu entschlüsseln. Mit ihrer künstlerischen Installation bieten Benjamin und Emanuel Heisenberg in Zusammenarbeit mit Elisophie Eulenburg einen konsequent gegenwartsbezogenen Zugang zum thematischen Inhalt des neuen Hauses an. Besucher/innen müssen sich Zeit nehmen, um sich darauf einlassen zu können. Wenn ihre Neugier geweckt ist, kann die Annäherung gelingen.

Das NS-Dokumentationszentrum mit seiner vier Geschosse einnehmenden Dauerausstellung ist als „Lern- und Erinnerungsort“ mit vielfältigen Angeboten konzipiert. Es hat eine lange Vorgeschichte, ein spezielles Arbeitsprofil, einen geschichtsträchtigen Standort und ein markantes architektonisches Erscheinungsbild. Errichtet wurde es auf dem Grundstück des Palais Barlow, einer klassizistischen Villa, die Paul Ludwig Troost 1930 zur Parteizentrale der NSDAP umgebaut hatte. Hier, im „Braunen Haus“, wie es bald bezeichnet wurde, befand sich Hitlers Arbeitszimmer, hier residierten die Oberste SA-Führung, die Reichsführung SS sowie mehrere NSDAP-Abteilungen. 1944 wurde es durch Bomben weitgehend zerstört, 1947 abgerissen. Die Wahl dieses historischen

Standorts für das zukünftige Dokumentationszentrum war daher eine programmatische Entscheidung, von Bürgerinitiativen seit Beginn der 1990er Jahre gefordert. Der weiße, würfelförmige Neubau grenzt an den Königsplatz. Dieser war in der NS-Zeit zum monumentalen „Forum der Bewegung“ umgestaltet worden, zu einem steinernen Aufmarsch- und Kultplatz mit „Ehrentempeln“ und repräsentativen Parteinneubauten am Ostrand des Platzes, dem unmittelbar neben dem „Braunen Haus“ errichteten „Führerbau“ für Hitlers Repräsentation und dem äußerlich identisch gestalteten „Verwaltungsbau“ der NSDAP.

Die Alliierten ließen 1947 die „Ehrentempel“ als wichtigste Kultstätte des Nationalsozialismus sprengen. Ihre Sockel wurden 1956 bepflanzt und in den 1990er Jahren unter Naturschutz gestellt, nachdem dort ein Biotop mit seltenen Pflanzen entstanden war. Erst 1996 wurde dort eine Tafel mit historischen Informationen aufgestellt. Lange Zeit trafen in München Versuche der offenen Auseinandersetzung mit der NS-Geschichte auf besondere Widerstände. Ohne ein breites bürgerschaftliches Engagement, gebündelt seit 2002 im „Initiativkreis für ein NS-Dokumentationszentrum in München“, wäre das Dokumentationszentrum nicht zustande gekommen. Der Münchner Stadtrat traf 2001, der Bayerische Landtag 2002 die Grundsatzentscheidung, ein NS-Dokumentationszentrum im Umfeld des Königsplatzes zu errichten. 2006 stellte der Freistaat Bayern das Grundstück des „Braunen Hauses“ zur Verfügung. 2007 erklärte auch der Bund seine Bereitschaft, wie Stadt und Land ein Drittel der veranschlagten Kosten von 30

Millionen Euro zu übernehmen. Aus einem Architekturwettbewerb ging 2009 der Entwurf des Berliner Büros Georg Scheel Wetzel Architekten hervor: ein geometrischer Würfel aus weißem Sichtbeton, im Kontrast zum Ensemble der wuchtigen, eher düsteren NS-Bauten, absichtsvoll und deutlich erkennbar wie ein Fremdkörper gestaltet.

2012 wurde Winfried Nerdinger, damals Professor für Architekturgeschichte an der TU München und Leiter des Architekturmuseums in der Pinakothek der Moderne, zum Gründungsdirektor berufen. Gemeinsam mit den Historiker/innen Günter Hockerts, Marita Krauss und Peter Longerich erarbeitete er das Konzept für die Dauerausstellung. Es basiert auf den konzeptionellen Empfehlungen des Wissenschaftlichen Beirats. Nicht die allgemeine Darstellung der NS-Geschichte sollte im Zentrum stehen, sondern die spezielle Rolle Münchens als Gründungs- und Entstehungsort des Nationalsozialismus und als Stadt der Selbstinszenierung des Regimes. „Warum München?“ und „Was geht mich das heute an?“ – diese beiden Fragen sollten als Leitmotiv für Ausstellung und Bildungsarbeit dienen.

Der Neubau wird durch großformatige Fassadenöffnungen gegliedert, die strukturiert und rhythmisiert sind durch vertikale Lamellen in Form hoher, weißer Betonscheiben. Die großen Fenster sorgen für Transparenz und eröffnen umfassende Ausblicke, vor allem auf die umgebenden NS-Bauten, speziell auf den unmittelbar angrenzenden ehemaligen „Führerbau“, die heutige Hochschule für Musik und Theater, auf die Sockel der „Ehrentempel“ und den Königsplatz. Der

Stadtraum wird so zu einem wesentlichen Exponat der Ausstellung, deren vom vierten Geschoss nach unten führender Rundgang vier Kapitel mit 33 Themenschwerpunkten umfasst. Der Eingangsbereich wird durch eine vorgelagerte Terrasse erschlossen, die sich zum Königsplatz öffnet. Sie grenzt an den Sockel des nördlichen „Ehrentempels“, dessen dichter Bewuchs entfernt wurde, und verbindet als öffentliche Freifläche das Gebäude mit der Umgebung. Dies ist der Standort, den die Künstlergruppe für ihren Kunst-am-Bau-Entwurf gewählt hat.

Ihre filmische Installation trägt den Titel „Brienner 45“, nach der alten Adresse des „Braunen Hauses“. Auf Monitoren, die aus dem Boden ragen oder in ihn zurückzusinken scheinen, sind Texte von Schlüsseldokumenten aus der NS-Zeit mit Bildern zu Collagen montiert. Die vom Künstlerteam ausgewählten zehn Textpassagen stammen von bekannten und unbekanntem Akteuren, von Tätern, Opfern und Beobachtern nationalsozialistischer Gewalt. Darunter sind Auszüge aus einer Hitler-Rede auf einer NSDAP-Versammlung in München 1927, Teile des „Jäger-Berichts“ des SS-Standartenführers Karl Jäger, Chef des Einsatzkommandos 3, vom Dezember 1941 über Massenerschießungen in Litauen, ein Rundfunk-Aufruf von Thomas Mann aus London für die „Deutschen Hörer“ vom Juli 1942 und der letzte Brief eines 14-jährigen Jungen an seine Eltern, den er in den Stacheldraht des Lagers Pustkow in Galizien steckte. Die einzelnen Worte der zehn „Schlüsseltexte“ sind mit insgesamt 2200 schnell wechselnden Bildern zu Filmen von drei bis zehn Minuten Länge komponiert. Die Bilder stammen aus unterschiedlichen Erfahrungszusammenhängen von Vergangenheit und Gegenwart, aus Archiven und zeitgenössischem Filmmaterial, aus den Bereichen Alltag, Politik, Filmgeschichte, Tierwelt, moderner Kriegsführung und anderen, darunter viele Fotos und Piktogramme, die gerade auch jüngeren Menschen aus Medien und Werbung vertraut sein mögen.

Erst beim längeren Hinschauen begreift man, dass die Worte Sätze bilden; jede Sequenz wird fünfmal hintereinander gezeigt, damit Zeit zum Entschlüsseln bleibt. Die Bilder stellen keine simple Illustration des jeweiligen Wortes dar, sondern schaffen Assoziationsräume, in denen die Betrachter/



Ein Teil des Kunstwerks auf dem Vorplatz des neuen Hauses, Foto: Orla Connolly/NS-Dokumentationszentrum München



Monitore auf dem Vorplatz, im Hintergrund links der ehemalige „Führerbau“, Foto: Stefanie Endlich



Monitore auf dem Gehweg vor der Eingangshalle, Fotos: Stefanie Endlich



Monitore auf dem Vorplatz, im Hintergrund der Sockel des nördlichen „Ehrentempels“, Foto: Stefanie Endlich

innen eigene Gedanken und Bilder einfügen und weiterspinnen können. Oft entstehen auch irritierende Verfremdungen, beunruhigende Kontraste oder unerwartet hintergründige Bezüge zwischen damals und heute. So wird die Wortfolge „Erkundung der herrschenden Verhältnisse“ durch eine US-Drohne (Erkundung), ein männliches Piktogramm (der), Hitler als Fäuste ballender Redner (Herrschenden) und eine Villa mit Pool (Verhältnisse) kombiniert. In einen „Stream of Consciousness“ der Bilder und Begriffe sollen die Betrachter versetzt werden, sagt Benjamin Heisenberg und spielt damit auf jene literarische Erzähltechnik an, die Wahrnehmungen, Gedanken, Gefühle und Reflexionen in scheinbar ungeordneter Form zusammenfügt. Mit diesem weder belehrenden noch mahnenden, sondern eher entspannt, fast spielerisch anmutenden Ansatz entwickelte das Künstlerteam eine neue, unpräzise Verbindung von Geschichte und Gegenwart, die sich zum Beispiel von der gängigen Erzählweise von Dokumentarfilmen abgrenzt. Benjamin Heisenberg, Regisseur, Autor und bildender Künstler, hat für seine Film- und Videoarbeiten bereits hochrangige Preise bekommen. Sein Bruder Emanuel hat als Wirtschaftshistoriker zum Nationalsozialismus geforscht, ihre Cousine Elisophie Eulenburg, bildende Künstlerin, unkonventionelle Projekte im Stadtraum realisiert.

Die Monitore bilden, teils in Gruppen, teils einzeln positioniert, ein skulpturales Environment, das auf den Besuch des NS-Dokumentationszentrums neugierig macht und einstimmt. Die Art, wie die schräg gestellten, aus Schotterflächen ragenden Monitorblöcke im Erdreich zu versinken scheinen, könnte allerdings die Wirkung der Arbeit eher schmälern als steigern. Zu oft schon wurde die Dramatik versinkender Mauern in der Memorialkunst verwendet, als Sinnbild für den Untergang des Bösen oder für die Wiederkehr des Verdrängten, für das Graben in der Geschichte oder in Anspielung auf alte jüdische Friedhöfe und ihre Grabsteine. Auch als formaler Kontrast zur Geometrie des weißen Gebäudes wirkt die Schräglage eher artifiziell. Die Inhalte hingegen, die auf den Monitoren zu sehen sind, überzeugen in ihrem konzeptionellen Ansatz und in der Realisierung und entfalten eine suggestive Wirkung.

Anmerkungen zum Wettbewerbsverfahren

Die Entscheidung des Münchner Stadtrats, auch für dieses Bauvorhaben Mittel für Kunst bereitzustellen und einen internationalen Kunstwettbewerb durchzuführen, hat Anerkennung verdient – im Vergleich zur Handhabung dieses Themas bei anderen Neubauten für Gedenkstätten und Dokumentationszentren, die, wie die Stiftung Topographie des Terrors in Berlin, darauf verzichteten, aufgrund schwieriger Vorgeschichten und in der Sorge, die Sachlichkeit des Themas könnte durch künstlerische Interpretationen in Frage gestellt werden. Für Kunst am Bau am NS-Dokumentationszentrum München wurden insgesamt 292.000 Euro bereitgestellt, davon 160.000 Euro für die Realisierung. Mit der Konzeption und Durchführung des Kunstwettbewerbs beauftragte der Stadtrat das Kulturreferat.

Der Versuch, im vorliegenden Text ausführlich über das Verfahren zu berichten und Abbildungen der anderen Entwürfe zu zeigen, stieß allerdings an die durch Geheimhaltung der auslobenden Kulturbehörde gesetzten Grenzen. Obwohl nach der Juryentscheidung alle Wettbewerbsbeiträge im Münchner Stadtmuseum ausgestellt wurden, sind Abbildungen selbst der Entwürfe des zweiten und dritten Rangs nicht verfügbar; auch die Wettbewerbsunterlagen mit dem Juryprotokoll bleiben intern. Im Kunstbereich Tätige, die mit den in anderen Städten, Ländern und auf Bundesebene praktizierten Wettbewerbsregularien vertraut sind, mag dies und manches am Procedere verwundern.

Das Preisgericht bestand aus sechs politischen Vertreter/innen der Landeshauptstadt München, je einem Vertreter des Freistaates Bayern und der Bundesregierung, einer Vertreterin der planenden Architekten sowie sieben Fachjuroren. Den Vorsitz übernahm der Kulturreferent der Stadt München, Hans-Georg Küppers. Alle Jurymitglieder konnten zwei Künstler/innen zur Teilnahme vorschlagen; die Jury wählte anschließend selbst die Teilnehmer/innen aus. Neun von zehn der Eingeladenen reichten Entwürfe ein und stellten sie in der Jurysitzung persönlich vor. Während des Verfahrens wurde den Künstler/innen außerdem nahe gelegt, in zwei Workshops mit Schüler/innen über deren Entwurfsideen und über Fragen der Er-

innerungskunst zu diskutieren. Im Zentrum der Wettbewerbsaufgabe stand die Aufforderung, sich mit den Ursachen für den Aufstieg des Nationalsozialismus in München zu befassen, dessen Folgen für Gegenwart und Zukunft zu reflektieren, das Bewusstsein für Probleme der Gegenwart zu schärfen und sich mit der geplanten Dauerausstellung auseinanderzusetzen. Erhofft waren Anstöße für eine offene Diskussion. Inwieweit bestimmte Standorte vorgegeben, vorgeschlagen oder ausgeschlossen wurden, kann im Blick auf die Dokumentation des Kulturreferats vom Oktober 2013 nicht mehr nachvollzogen werden. Die Jury entschied sich in ihrer Sitzung am 28. September 2012 für den Entwurf von Benjamin und Emanuel Heisenberg in Zusammenarbeit mit Elisophie Eulenburg. Diesem Votum folgte der Münchner Stadtrat am 13. Dezember 2012. Eingeweiht wurde das Kunstwerk mit der Eröffnung des NS-Dokumentationszentrums im Mai 2015.

Die anderen Entwürfe

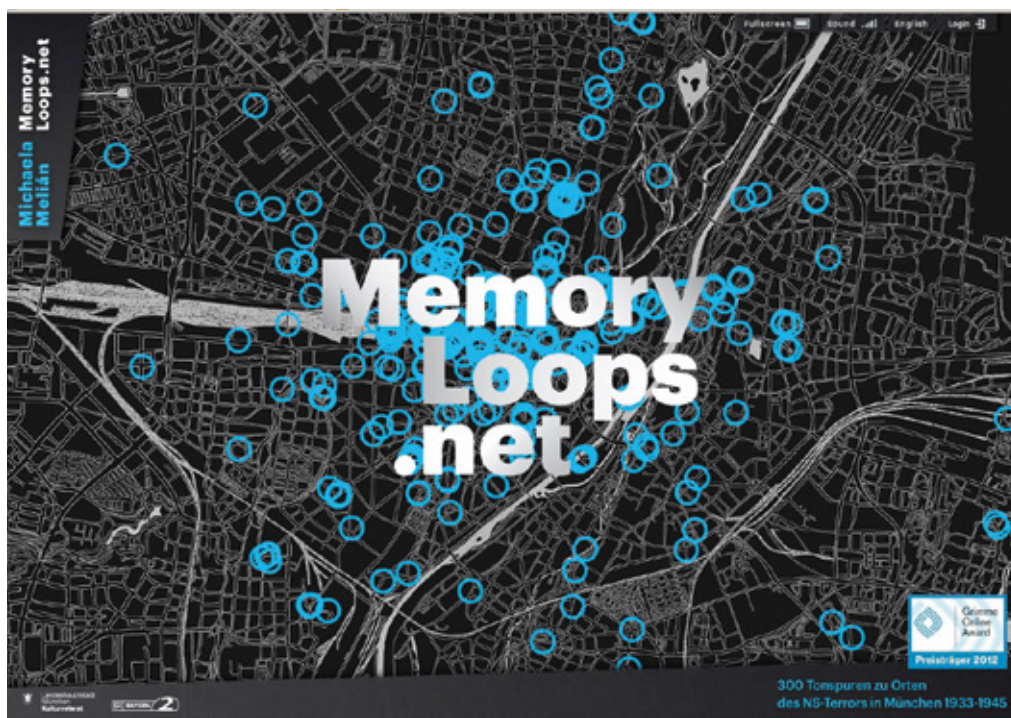
Arnold Dreyblatt wollte vor dem gegenüberliegenden ehemaligen „Verwaltungsbau“ der NSDAP, auf den man vom NS-Dokumentationszentrum aus blickt, drei digitale, dynamische LED-Displays mit historischen Daten installieren, die, ausgehend von der zentralen Mitgliederkartei, auf mehreren Bildebenen einen Eindruck von der monströsen Verwaltungsbürokratie des Parteiapparates vermitteln. **Peter Götz** und **Elisabeth Lukas-Götz** schlugen vor, den Sockel des nördlichen „Ehrentempels“ von seinem Bewuchs zu befreien und hier „auf riesigen Stahlklängen, die in das bloßgelegte Fleisch des Ehrentempels schneiden“, NS-Propagandatexte mit Aussagen des Grundgesetzes konfrontieren. **Wolfram P. Kastner** wollte auf dem Vorplatz des Neubaus vier große skulpturale „Fragmente eines politischen Symbols der NS-Geschichte“ errichten: Aus dem Boden ragende oder darin versinkende Granitplatten mit Monitoren sollten Bilder und Texte zum Thema zeigen, die sich sowohl auf die Arbeit des NS-Dokumentationszentrums als auch auf aktuelle Erinnerungsprojekte in der Stadt beziehen. **Deimantas Narkevicius** entwarf für das Untergeschoss des Neubaus eine Rauminstallation, in deren absoluter Stille die Besucher/innen zur Teilnahme an einer interaktiven Performance aufgefordert werden: Jedes beliebig ausgewählte Musikstück, abgespielt über ein mit originalen Bau-

teilen rekonstruiertes Klangfilm-Tonsystem der 1930er Jahre, würde klingen wie damals und einen Eindruck von der damals neuen medialen Manipulation der Gesellschaft vermitteln.

Sigrid Sigurdssons Entwurf „Der Tag und die Stunde“ für den Vortragssaal des Neubaus knüpfte an die partizipatorischen und prozesshaften Ideen ihrer „Offenen Archive“ an: „Der Tag“ ist ein Wandarchiv aus 1440 noch mit Schriften, Fotos und Dokumenten zu füllenden Mappen; „Die Stunde“ ist ein Spieltisch mit 3600 immer neu kombinierbaren Elementen. **Taryn Simon** wollte „feine Veränderungen in Verhalten, Ideologie und Kultur der Deutschen“ während der zwölf Jahre des NS-Regimes aufzeigen. Fotografien von 50 Objekt-Paaren (ein Objekt für „davor“, eines für „danach“) sollten, auf Porzellankacheln gebrannt, in einer Freiraum-Installation verstreut arrangiert werden. **Georg Soanca-Pollak** entwarf für den Vorplatz eine abstrakte, „seltsam deformierte“ Stahlskulptur, die mit ihrem wandernden Schatten die Gewaltexzesse im damaligen Keller des „Braunen Hauses“ zum Ausdruck bringen soll. **Timm Ulrichs** wollte mit der Installation „Die Steine reden“ auf dem Vorplatz des Neubaus originale Treppenstufen aus jenen Bauten versammeln, die zur NS-Zeit eine wichtige Rolle gespielt hatten. In den Stein gehauene Schriften sollten hier wie an den Leerstellen der anderen Gebäude, die dann mit neuen Treppensteinen versehen würden, historische Informationen bieten.

STEFANIE ENDLICH
Kunstpöblistin, Mitglied des Wissenschaftlichen Beirats des NS-Dokumentationszentrums München; Beratendes Mitglied bei der Preisgerichtssitzung zur Kunst am Bau.

Siehe auch:
Kulturreferat der Landeshauptstadt München (Hrsg.), Kurzdokumentation des Kunstwettbewerbs für das NS-Dokumentationszentrum München, Redaktion Anke Hoffsten und Anne-Barb Hertkorn, Arbeitspapier München Oktober 2013; Winfried Nerdinger in Verbindung mit Hans Günter Hockerts, Marita Krauss, Peter Longenich sowie Mirjana Grdanjski und Markus Eisen (Hrsg.), München und der Nationalsozialismus. Katalog zur Dauerausstellung des NS-Dokumentationszentrums München, München 2015.



Michaela Melián, Memory Loops, München 2010, unter www.memoryloops.net

VOM MEDIUM ZUR MEDIALISIERUNG

Der Transformationsprozess der öffentlichen Erinnerung

Die Erinnerung ist überall, sie begegnet uns auf Schritt und Tritt: Räume, Häuser, Institutionen erhalten Namen nach Personen und Ereignissen, Plätze, Straßen, Brücken werden ebenso benannt. Sie formen das semantische Korsett des öffentlichen Raums. Zusätzlich sind ihnen gesonderte erinnerungspolitische Bedeutungsträger eingefügt, die allgemein Denkmal genannt werden. Sie sind nicht minder ein Zeugnis von historischer Bezogenheit, moralischer Verpflichtung, von Würdigung und Anerkennung. Das Denkmal als ein Medium der Erinnerung kann in vielfältiger Weise in Erscheinung treten, beispielsweise als Skulptur, Gedenkstein und Gedenktafel.

Doch die Vorstellung vom Denkmal hat sich in den zurückliegenden fünfzig Jahren auf politischen, sozialen, künstlerischen und pädagogischen Ebenen verändert. Sie unterliegt einem Transformationsprozess, der die hergebrachte öffentliche Erinnerungspolitik in den Kontext der heutigen Informationsgesellschaft überführt. War das Denkmal einst ein Medium geschichtsbezogener politischer Repräsentation, so unterliegt es heute einer Medialisierung und wird damit zum Bestandteil einer allgemeinen Geschichtsvermittlung.

Transformationsprozesse

Der Zivilisationsbruch des Nationalsozialismus führte nach 1945 zu einer grundlegenden Veränderung in der öffentlichen Erinnerung: Eindimensionalen Hurrapatriotismus und Heroismus konnte es in einer öffentlichen Erinnerungskultur nicht mehr geben.

Die Erinnerungskultur richtete sich nun vorrangig auf Trauerarbeit aus. Sie trat dabei in West-Berlin und in Westdeutschland vielfach in Konkurrenz zu Monumenten, die sich unter dem Vorzeichen des Kalten Krieges die Anklage des politischen Gegners zum Ziel gesetzt hatten. Vor allem im Westen war die öffentliche Trauerarbeit lange Zeit der Selbstdarstellung als Opfer von Krieg und Gewaltherrschaft verpflichtet. Diesen Zeugnissen der Verdrängung traten seit den 1960er Jahren die Erinnerung an die verfolgten Juden und seit den 1970er und 1980er Jahren auch eine öffentliche Erinnerung an die politisch Verfolgten des Nationalsozialismus entgegen. Damit wurde eine Mehrdimensionalität der Geschichte eröffnet und Orte in Erinnerung gerufen, die gewöhnlich nicht als denkmalwürdig angesehen worden wären. So konnte sich die öffentliche Erinnerung auch im Alltag verorten.

Von der Gedenktafel zum Informationsträger

In Berlin spielte die Gedenktafel in der öffentlichen Erinnerung seit den 1980er Jahren eine wichtige Rolle. Die Texttafel im öffentlichen Raum als ortsbezogener Hinweis

auf ein historisches Geschehen oder eine historische Person ist eine der einfachsten und damit auch ältesten Formen öffentlicher Erinnerung. Signalisierte sie früher eine besondere Auszeichnung, gar Prominenz, so entwickelte sie sich zunehmend zu einem Informationsträger. Ein Grund dafür ist auch das durch den Zweiten Weltkrieg veränderte Stadtbild, das erklärungsbedürftig ist.

Seit den 1980er Jahren wurde die Gedenktafel in Berlin auch für die Vermittlung der dezentralen Geschichte bedeutend. Der Bezirk Kreuzberg ließ sie im Rahmen eines „Antifaschistischen Gedenktafelprogramms“ künstlerisch bearbeiten – als Ausdruck des Interesses an der Geschichte und gleichzeitig, um dieser mehr Plastizität, also Anschaulichkeit zu verleihen.

Der Bezirk Neukölln führte Anfang der 1990er Jahre die Neuköllner Gedenktafel ein, die zusätzlich zum Text auch eine Fotografie enthielt. Das historische Wissen über den Widerstand in Neukölln bündelt seit 2000 ein Informationsterminal im Foyer des bezirklichen Rathauses.

Ein multimedialer Ansatz von Geschichtsvermittlung im öffentlichen Raum wurde seit Mitte der 1990er Jahre eingeführt. Den Startschuss gab dafür das Projekt „Geschichtsmeile Wilhelmstraße“ 1996. Vergleichbare Aufsteller finden sich heute im gesamten Stadtgebiet. Der Übergang von der Gedenktafel zum historischen Informationsträger war damit hergestellt. Diese verlangen keine Identifikation mehr mit der Geschichte, so dass sie auch das vermitteln können, was hinlänglich eine negative Erinnerung genannt wird, etwa Orte der Verfolgung im Nationalsozialismus.

Die mediale Erweiterung der öffentlichen Erinnerung wurde dabei durch die Fortentwicklung der Technik und die Digitalisierung begünstigt. Das, was heute multimedial ausgeführt werden kann, war vor fünfzig Jahren technisch undenkbar.

Heute ist eine solche „Musealisierung des Stadtraums“ ganz alltäglich geworden. An vielen Orten werden die nicht mehr sichtbaren historischen Schichten auf Schildern und Tafeln in mehrdimensionaler und damit multimedialer Form aufgerufen. Im Rahmen des Mauergedenkens wurden zusätzlich auch Tonträger im öffentlichen Raum installiert.

Medial und formal ist in diesem Feld viel möglich. So wählte der Historische Ort Krumpuhler Weg in Berlin-Reinickendorf „Denkbänke“ (2010), die von den Künstlerinnen Roswitha Baumeister und Anita Meier entwickelt wurden. Die Geschichte ei-

nes Zwangsarbeiterlagers und dessen Fortnutzung als Mädchenerziehungsheim und Gartenarbeitsschule ist mittels Fotobeton in Text und Dokumenten den Bänken eingearbeitet. Dem Sitzenden Verweilen wird die Information über den Ort und die Reflexion über dessen Geschichte eingefügt.

Von der Erzählung zur Metapher

Im Zentrum der öffentlichen Erinnerung stand seit den 1980er Jahren das Gedenken an die Verfolgten des Nationalsozialismus. Dabei wurden traditionelle Bildnarrative im Laufe der 1990er Jahre künstlerisch überwunden. Versuchte das Deportationsmahnmal in der Moabiter Levetzowstraße (1988) das Geschehen noch plastisch abzubilden, so setzte sich zunehmend eine konzeptionelle und zeichenhafte Bildsprache durch, die Erfahrungen von Verfolgung, Leere und Verlust zu einer Bildmetapher formen. Das geschah schon wenig später am Deportationsmahnmal am S-Bahnhof Grunewald von Karol Broniatowski (1987/1991). Die Werke von Micha Ullman auf dem Bebelplatz (1995) und von Karl Biedermann (1988/1996) auf dem Koppenplatz schließen daran an.

Dabei geht es im Ausdruck und in der Erfahrung dieser Erinnerungskunst nicht um ein Nacherleben, nicht um Einfühlung, sondern vielmehr um eine bewusste Anteilnahme. Diese „kognitive Kälte“ wurde den konzeptionellen Denkzeichen vielfach vorgeworfen. Sie steht im Gegensatz zu eher traditionellen Kunstwerken, wie sie etwa für die Neue Wache als zentrale Gedenkstätte eingerichtet wurden oder auch zu jener Skulpturengruppe vor dem Bahnhof Friedrichstraße, mit der ein Zeitzeuge seine persönliche Erfahrung der rettenden Transporte jüdischer Kinder und Jugendlicher Ende der 1930er Jahre verarbeitet hat.

Demgegenüber verhalten sich die heutigen „Denkzeichen“ nicht dienend illustrativ zur Geschichte. Sie sind vielmehr eine selbstbewusste künstlerische Position, die neutral und unabhängig sein möchte. Sie entziehen sich bewusst einer rituellen Instrumentalisierung und sind weder Bühne noch Kulisse für politische Inszenierungen. Die genannten Werke von Broniatowski, Ullman und Biedermann sind aus Kunstwettbewerben hervorgegangen.

Die Demokratisierung der Erinnerung

Während auf politischer Seite vielfach am hergebrachten Denkmalkonzept von Aura und Überhöhung fest gehalten wurde, bemühten sich die Künstler/innen in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts um dessen Demokratisierung, etwa in der Zurücknahme des Distanz schaffenden Sockels.

Mit der Verabschiedung von klassisch-illustrativen Bildnarrativen wurden die künstlerischen Ausdrucksformen auch um gewöhnliche Materialien erweitert. Die Stadtteilweite Installation „Mahn- und Gedenken im Bayerischen Viertel“ von Renata Stih und Frieder Schock (1993) wählte sich die banale Form eines Laternenschildes zum Ausdrucksträger, auf denen symbolhaft einfache Darstellungen mit dem dokumentarischen Zitat von repressiven Gesetzen verbunden wurden, die Bestandteil der Verfolgung der Juden im Deutschen Reich seit 1933 waren. Diese Installation dekonstruiert das klassische Monument mittels des gewöhnlichen Materials, des zurückgenommenen Formats und seiner Multilokalität. Es durchweht einen ganzen Stadtteil mit Anstößen zur Erinnerung. Damit stand es der zeitgleichen Einrichtung der Neuen Wache zur zentralen Gedenkstätte der Bundesrepublik Deutschland diametral entgegen.

Auch die 1996 von dem Kölner Künstler Gunter Demnig entwickelte Initiative des Stolpersteins, der vor den letzten Adressen an die Verfolgten des Nationalsozialismus erinnert, stand im Kontext einer Demokratisierung des Denkmals. Seiner minimalen Intervention auf der Kreuzberger Oranienstraße folgte ein großes gesellschaftliches Interesse: Viele beauftragten den Künstler mit der Fertigung weiterer Stolpersteine. Dem von Joseph Beuys gedachten Konzept der „Sozialen Plastik“ ist die Initiative Demnigs angelehnt. Beuys Aktion „7000 Eichen“ von der Kasseler documenta 1982 bildet dafür den Hintergrund. Manche Kritik an Gunter Demnig übersieht, dass der „Stolperstein“ ein Kunstprojekt ist und keine Memorialfabrik.

Die Dematerialisierung der Erinnerung

2007/2008 führte die bayerische Landeshauptstadt München einen Kunstwettbewerb unter dem Titel „Neue Formen des Erinnerns und Gedenkens“ durch, mit dem ein zeitgemäßer Zugang zur Erinnerung an die Opfer des Nationalsozialismus in München gefunden werden sollte. Als Ergebnis des Wettbewerbs wurde 2010 das Projekt „Memory Loops“ der Künstlerin Michaela Melián realisiert, das vor dem Hintergrund des mobilen Internet die Erinnerung in die Virtualität verlagerte und auf einer fortschreitend ausgebauten Homepage mögliche Erinnerungsorte mit themenbezogenen Tondokumenten verbindet, die permanent abgerufen werden können. Die Stadt München spricht deshalb auch von einem „virtuellen Denkmal“, das „zu jeder Zeit individuell erfahrbar ist und sich gleichzeitig präzise im Münchner Stadtraum verortet“.



Christoph Mayer chm., Gefängnis für Frauen Barnimstraße 10, Gang durch die Wahrnehmungswelten von Frauen in 5 politischen Systemen, Ein Audioweg, Berlin 2015



Christoph Mayer chm., Gefängnis für Frauen Barnimstraße 10, Gang durch die Wahrnehmungswelten von Frauen in 5 politischen Systemen, Ein Audioweg, Berlin 2015

Das Projekt von Michaela Melián und die ihm zugrunde liegenden Intentionen rekurriert darauf, dass Erinnerung ein mental-kognitiver Vorgang ist und sich erst im Denken des Individuums manifestiert, so dass eine im Stadtraum materialisierte Verortung nicht mehr notwendig ist. Die multimediale Virtualität eröffnet dem Projekt eine breite Teilhabe und auch eine prozessuale Dimension, indem die „Memory Loops“ fortgeschrieben werden können.

Erinnerung im Hören und Gehen

Die Wiederentdeckung der Geschichte eines Stadtraums und deren Markierung als ein Erinnerungsort ist keine kurzfristige Handlung. Häufig zieht sie sich über Jahre hinweg und ist vielfach verbunden mit Gesprächen, Befragungen, Recherchen, Diskussionen, mit der Einwerbung von Geldern, mit bürokratischen Abläufen und schließlich auch mit Fragen der Gestaltung, der Kunst, wenn ein Zeichen gesetzt werden soll.

Einen solchen langjährigen Arbeitsprozess durchlief der am 30. Mai 2015 eingeweihte Erinnerungsort am Standort des Berliner Frauengefängnisses in der Barnimstraße 10 in Berlin-Friedrichshain. Er ist seitdem mit einer hinführenden Bodenmarkierung im Stadtraum und mit einem Audioweg auf dem historischen Gelände des früheren und 1974 abgerissenen Gefängnisses ausgezeichnet.

Angefangen hatte alles in den 1980er Jahren: Die Historikerin Claudia von Gélieu recherchierte die Geschichte des Gefängnisses und die sich daran manifestierende Verfolgung von Frauen. 1993 beschloss die Bezirksverordnetenversammlung Friedrichshain die Schaffung eines Erinnerungszeichens. Der Beschluss blieb aber folgenlos. Nach der Bezirksfusion bekräftigte Friedrichshain-Kreuzberg dieses Anliegen 2006. 2008 wurde ein Kunstwettbewerb durchgeführt, in dem der Vorschlag eines Hörweges des Künstlers Christoph Mayer zur Realisierung empfohlen wurde. Nun mussten die Mittel für das Projekt aufgebracht und ein organisatorischer Rahmen für den Erinnerungsort gesucht werden.

Der Künstler Christoph Mayer überträgt die unterschiedlichen Verfolgungsgeschichten von Frauen aus fünf verschiedenen politischen Systemen, die sich an dem Gefängnis und dessen Insassinnen manifestieren, in einen mehrdimensionalen Erfahrungsbericht. Über ein Abspielgerät und einen Kopfhörer wird eine biografische Collage von Zeitzeug/innengesprächen, historischen Dokumenten und fiktionalen Rekonstruktionen im Erlaufen des Grundrisses des Gefängnisses auf den räumlichen Vorgaben der heute dort befindlichen Jugendverkehrsschule erfahrbar. Das

gleichzeitige Hören, Sitzen und Gehen lassen die Erinnerung zu einem stadträumlichen Erlebnis werden.

Zur Einweihung 2015 erschien ein neues Buch über das Frauengefängnis Barnimstraße. Der Hörweg wird von einer Projekt-homepage begleitet. Im Unterschied zum Münchener Projekt von Michaela Melián ist die Erlebbarkeit jedoch bewusst an den Ort in der Barnimstraße gebunden, und die öffentliche Erinnerung wird zu einem individuellen Gedenkgang.

Gleichzeitig richtet sich dieser Erinnerungsort auch mit einer offenen Frage an die Zukunft: Denn als Erinnerungsort kann der Audioweg nur existieren, wenn seine technische Durchführung am historischen Ort organisiert wird. Und darin liegt die größte Herausforderung des Projektes.

Möglichkeiten und Grenzen einer medialisierten Erinnerung

In der öffentlichen Erinnerung haben in den zurückliegenden dreißig Jahren die künstlerische Autonomie, die Dokumentation und die multimediale Vermittlung an Gewicht gewonnen. So ist aus dem Denkmal als ein Medium öffentlichkeitswirksamer Politik vielfach eine medialisierte öffentliche Erinnerung geworden.

Wurde das Denkmal früher als ein Schlussstein hinter die Aufarbeitung der Geschichte gesetzt, so eröffnet sich heute mit dessen Medialisierung und Dematerialisierung ein offener und fortdauernder Erinnerungsprozess.

Doch die zunehmende Medialisierung und Virtualisierung der öffentlichen Erinnerung hat auch Grenzen. So führt die Fokussierung auf eine virtuelle Dokumentation zum Ausschluss von marginalisierten Gesellschaftsgruppen, die weder über die entsprechende Hardware noch über die notwendige Software verfügen. Im Museumswesen hat man mittlerweile erkannt, dass die so genannten „QR-Codes“ nur sehr wenig genutzt werden.

Den häufig installierten historischen Informationsaufstellern wird auch eine gewisse Monotonie gelehrter Darstellungsweisen attestiert. Und besonders gravierend ist der Verlust von Ästhetik – von sinnlicher Gestalt und einer emotionalen Ansprache. Die Erfahrung von Kunst, ein künstlerisches Erlebnis im Verhältnis zu einer Biografie oder Geschichte, stellt sich bei der bloßen Informationsvermittlung nicht ein.

So ist nach dem Durchlauf eines umfassenden Medialisierungsprozesses öffentlicher Erinnerung einzugestehen, dass deren Multimedialität nicht das Allheilmittel für Aufmerksamkeit, historischer Bewusstseins-



Aus dem Kreuzberger Antifaschistischen Gedenktafelprogramm: Christa Lustig, Gedenktafel für Ursula Goetze, Hornstraße 3, 1987



Dokumente am Ort: Historischer Ort Krumpuhler Weg, Denkbänke von Roswitha Baumeister und Anita Meier, Berlin 2010



Das Lehrbuch im öffentlichen Raum: Informationstafeln an der Rummelsburger Bucht, Berlin 2012, Design und Gestaltung Helga Lieser



Von der Gedenktafel zum Informationsterminal: Multimedia Gedenkort Widerstand in Neukölln, Rathaus Neukölln 2000



30. Mai 2015: Hans Coppi spricht zur Eröffnung des Erinnerungsortes Barnimstraße 10, Gefängnis für Frauen

MARTIN SCHÖNFELD

Fotos: Martin Schönfeld

Das Panorama Museum im abgelegenen Bad Frankenhausen präsentiert das Monumentalgemälde „Frühbürgerliche Revolution in Deutschland“ zum Gedenken an die Bauernrebellion des 16. Jahrhunderts. Aktuell wird das Museum im Rahmen des Reformationsjubiläums 2017 restauriert.² Es handelt sich um den größten Kunstauftrag der DDR – vergeben an Werner Tübke, einen ihrer bekanntesten Künstler, jedoch nicht, wie es Auftraggeber und Auftragnehmer vermuten lassen, um politische Auftragskunst. Für den Künstler Werner Tübke, der sich aus Prinzip der Moderne verweigerte, machte das Nachdenken über die Vergangenheit die Gegenwart aus. Er verortete sich selbst in einer weiträumigen Geschichte, und seine vielschichtige Arbeit entzog sich somit einer politischen Vereinnahmung. Auch seine bisher unveröffentlichten Tagebuchauszüge³, in denen er sich selbst gegenüber Rechenschaft ablegt, belegen das:

„Ich möchte es eine zutiefst demokratische Position des Künstlers nennen. Er sollte an der Seite der Unterdrückten, Zukurzgekommenen, Ausgesetzten und Einsitzenden, der Kranken an Leib und Seele, der Verfolgten, Gequälten und der Einsamen, Müden, Hungernden, Armen, Gefolterten sein, sollte an sie denken, wenn er plant, sich Aufgaben stellt. ... Unsere Arbeit sollte vom Elend des Lebens reden, Schicksale bildhaft festmachen. Die Bildstoffe liegen auf der Hand. Mir genügt es, Zustände zu zeigen, Perspektiven kann ich nicht geben, nur Anteilnahme. Letzteres ist schwer, weil man ja in seiner eigenen Hülle gefangen ist, die Du-Fähigkeit muss bewusst geübt werden, der Selbsthilfemechanismus ist dann außer Kraft zu setzen.“⁴

„Die Gewalt soll gegeben werden dem gemeinen Volk“

Der Schlachtberg nahe des thüringischen Frankenhausen war im Mai 1525 Schauplatz der blutigen Niederschlagung einer der wichtigsten Erhebungen im deutschen Bauernkrieg.

Schon seit dem Ende des 15. Jahrhunderts hatte es immer wieder Bauernrevolten, vor allem in Süddeutschland gegeben, unter anderem die Bundschuh-Bewegung mit einer Reihe letztlich siegloser örtlicher Aufstände im Breisgau und am Oberrhein. Die Forderungen der Bauern waren überall ähnlich: Abschaffung von Feudalabgaben und hohen Zinsen, in den Wäldern sollte den Bauern das Jagen erlaubt werden.

Im Frühjahr 1525 hatten sich in Oberschwaben, Franken und Thüringen Zentren der Erhebungen gebildet, lokale Unruhen vereinigten sich zu einer Welle des Aufruhrs, die in einen bewaffneten Aufstand mündete. In Oberschwaben standen in den ersten Märztagen 20.000 Bauern unter Waffen. Sie hatten sich in der „Christlichen Vereinigung“ organisiert und die „Zwölf Artikel“ verfasst, der ersten Niederschrift von Menschen- und Freiheitsrechten in Europa. Die Versammlung die zu den „Zwölf Artikeln“ führte, gilt als die erste verfassunggebende Versammlung in Deutschland. Die Artikel bildeten eine ideologische Grundlage für den revolutionären Aufstand, der das gesamte Reichsgebiet erfasste. Auch Thomas Müntzer, radikalreformerischer Prediger in Mühlhausen, sah die Stunde gekommen.

Luther hatte bereits einige Jahre zuvor mit seiner Kritik an Lehre und Praxis der katholischen Kirche in ein Wespennest gestochen und die Reformation ausgelöst. Seine auf deutsch veröffentlichten Schriften erreichten weite Verbreitung. Müntzer war zunächst ein Anhänger Luthers, später trennten sich ihre Wege und Müntzer wurde Protagonist der Volksbewegung in Thüringen. Seine Lehren gingen weit über die Ideen der Reformation hinaus. Müntzer forderte Widerstand gegen die Obrigkeit und soziale Ungerechtigkeit. In seinen Predigten finden sich radikale Sätze wie „Die Gewalt soll gegeben werden dem gemeinen Volk.“

Im März 1525, als ihn mit Luther nichts mehr verbindet, stürzt Müntzer den Rat des Stadtstaates Mühlhausen und ersetzt ihn durch eine frei gewählte Volksvertretung. Korn und Tuch werden beschlagnahmt und an Bedürftige verteilt, der Besitz der Kirche wird konfisziert, die Kriegskasse der Bauern gefüllt.

Ende April, Anfang Mai 1525 ziehen bis zu 9.000 Aufständische durch Eichsfeld, sie stürmen 18 Klöster und Pfarreien, 5 Schlösser und 21 Adelshöfe. Duderstadt und Heiligenstadt



Die Verkündigung

ES BLEIBT ALLES SO, WIE ES NIEMALS WAR!

Kunst im Staatsauftrag - Werner Tübkes „Frühbürgerliche Revolution in Deutschland“



Der Fisch vor dem Turm zu Babel



Die Schlacht



Landarmut

treten dem Bund um Müntzer bei, einige Grafschaften unterwerfen sich.

Überall bilden sich Bauernhaufen, in Hersfeld und Fulda erheben sich Bauern und Städter gemeinsam. Die einzelnen Unruheherde stehen nur in losem Kontakt zueinander. Integrationsfigur dieser Bewegung ist Müntzer. Am 11. Mai trifft der prominente Anführer mit einer bewaffneten Truppe und der Regenbogenfahne, dem Zeichen der Rebellion, in Frankenhausen ein, wo sich eine große Streitmacht der Aufständischen sammelt.

Gleichzeitig nähern sich die Landsknecht-Truppen der Fürsten und nehmen nacheinander Fulda, Hersfeld und Eschwege ein. Am 11. Mai erreichen sie Eisenach und köpfen dort 5 Bauernführer, deren Schädel am Stadttor aufgespießt werden.

Frankenhausen zeichnet sich als Ort der Entscheidungsschlacht ab, die die näher rückenden Fürstenheere möglichst schnell erzwingen wollen. Am 14. Mai werden mehrere Angriffe unter Landgraf Philipp von den Bauernkriegern zurückgeschlagen. Das lässt sie meinen, den Sieg fast schon errungen zu haben. Ein Trugschluss, am Vormittag des 15. Mai trifft Verstärkung für die Fürstenheere ein. Die Bauern verbarrikadieren sich in ihrem Hauptlager, einer Wagenburg auf dem Weißen Berg bei Frankenhausen. Es ist ein Leichtes für die Fürsten, die Bauern

zu umzingeln, sie fordern die Kapitulation sowie die Auslieferung Müntzers. Die Bauern beraten sich, treten ihrer Ordnung gemäß zum Diskutieren im Ring zusammen und entscheiden sich gegen eine Auslieferung Müntzers. Wortführer, die sich für die Auslieferung des Predigers ausgesprochen hatten, werden auf dessen Befehl hin enthauptet. Als Müntzer daraufhin eine Ansprache beginnt, um die Bauern ein letztes Mal anzufeuern, soll am Himmel ein ringförmiger Regenbogen erschienen sein. Die seltene Himmerscheinung interpretiert der

Revolutionär als göttliches Zeichen, da auch die Fahne der Aufständischen das Symbol des Regenbogens zeigt. Für die Fürsten gilt es jetzt schnell zu handeln. Noch während des beginnenden Gottesdienstes, für den Waffenruhe ausgehandelt war, schlagen Kanonenkugeln in der Wagenburg ein und die Erde erzittert unter den Hufen der anrückenden Panzerreiter. Unter den aufständischen Bauern bricht Panik aus. Nur wenige leisten Widerstand, die Masse versucht in Richtung Stadt zu fliehen und wird gnadenlos von den Söldnertruppen niedergemacht. Von den 7.000 Bauern werden 6.000 an diesem Tag niedergemetzelt. Der Fluchtweg heißt seit dieser Zeit Blutrinne. Weitere 600 Gefangene werden am nächsten Tag hingerichtet. Müntzer gerät in Gefangenschaft und wird nach tagelanger schwerer Folter am 27. Mai in Mühlhausen geköpft. Das Fiasko von Frankenhausen wird zum Wendepunkt des Bauernkrieges, Adel und Fürsten triumphieren, weitere Tausende werden getötet und gefoltert.

Friedrich Engels wird später von den Bauernkriegen als „großartigstem Revolutionsversuch des deutschen Volkes“ sprechen, der an der Lokalbezogenheit der Rebellen, an fehlender militärischer Organisation und an der Schwäche des Bürgertums gescheitert sei.

Rezeptionsgeschichte

Im 19. und 20. Jahrhundert begann sich die Nachwelt für die Bauernkriege und die Person Thomas Müntzer zu interessieren. Wilhelm Zimmermann schreibt 1841 sein Werk „Der Große Deutsche Bauernkrieg“, die Grundlage für viele spätere Arbeiten zu diesem Thema, unter anderem der von Friedrich Engels. Ernst Bloch spricht 1921 von Thomas Müntzer als einem Revolutionär und Theologen messianischer Gesinnung, einem „Rufer“ auf einer „stürmischen Pilgerfahrt“ zu einer „neuen Welt der Wärme und des Durchbruchs“. Müntzer war bis dahin nur gelegentlich Motiv künstlerischer Darstellungen, es existiert auch kein zeitgenössisches Portrait von ihm. Seine berühmte Abbildung ist ein Kupferstich aus einer Ketzer-galerie des 17. Jahrhunderts.

Erst seit Mitte des 20. Jahrhunderts tauchen der Bauernkrieg und Thomas Müntzer vermehrt in künstlerischen Darstellungen auf.

Mit der Errichtung des „ersten sozialistischen Staates auf deutschem Boden“ sah man in der DDR das Vermächtnis früherer revolutionärer Bewegungen erfüllt. Thomas Müntzer wurde, wie andere historische Persönlichkeiten, instrumen-

talisiert und die „frühbürgerliche Revolution“, die den Übergang vom Feudalismus zum Frühkapitalismus einleitete, zur Vorgeschichte erklärt.

Die DDR förderte demgemäß das Interesse der Bildenden Künstler/innen an nationaler Geschichte und an revolutionären Traditionen, insbesondere 1975 zum groß angelegten Gedenkjahr des 450. Jahrestags des Deutschen Bauernkrieges.

Zu diesem Jubiläum entstand auch der Gedanke, in Bad Frankenhausen ein großes Panoramagemälde im Gedenken an die Entscheidungsschlacht entstehen zu lassen. Die Idee orientierte sich am Vorbild großer heroisierender Gedenkmonumentalbilder wie des Panoramagemäldes der Schlacht von Borodino in Russland. Gleichzeitig ergab sich die Möglichkeit zur Schaffung eines Gegenmonuments zu dem auf der Nordseite des Kyffhäusergebirges aus dem Kaiserreich verbliebenen Barbarossa-Denkmal.

Der Auftrag

Auftraggeber des Gemäldes war das Kultusministerium der DDR, das einen Beschluss des Politbüros der SED von 1973 umsetzte und Werner Tübke, den damaligen Rektor der Leipziger Kunsthochschule und Mitbegründer der Leipziger Schule für den Auftrag anfragte.

Ob der SED-Führung wirklich ein monumentales, heroisierendes Schlachtengemälde in der Tradition gigantomanischer realsozialistischer Heldenverehrung vorschwebte, wie einige Publikationen glauben machen möchten, ist schwer zu sagen. Sollten sich die Auftraggeber einen illustrativen Bilderbogen optimistischer Philosophie erhofft haben, wurde der jedenfalls nicht geliefert. Tübke stellte Vorbedingungen für die Annahme des Auftrages: Er behielt sich vor, einziger Auftragnehmer zu bleiben. Er wollte kein Bilddokument einer Schlacht liefern und kein militärisches Pathos, sondern ein künstlerisches Monumentalwerk mit umfassender Verallgemeinerung. Niemand sollte ihm in Konzept und künstlerische Ausführung hineinreden, ohne Akzeptanz seiner künstlerischen Autonomie würde er nicht zu malen beginnen.

Der Wandel der kulturpolitischen Doktrin im Sinne größerer künstlerischer Vielfalt nach dem Ende der Ulbricht-Ära kam der Umsetzung seiner Ansprüche entgegen.

Als er den Auftrag 1976 übernahm, ließ sich Tübke von der Kunsthochschule beurlauben, bereitete den Umzug nach Bad Frankenhausen vor und begann mit den Vorbereitungen.

Nach einer intensiven Phase des Quellenstudiums, in der bereits viele zeichnerische und druckgrafische Vorstudien entstanden, schuf der Künstler eine 1:10 Fassung des geplanten Bildwerkes, das von Anfang an eine „metaphorische Interpretation einer ganzen Epoche“ sein sollte. Die Ausführung auf der Frankenhäuser Leinwand-Rotunde begann 1983, das Museumsgebäude war inzwischen fertig gestellt. Etwa zwei Drittel der Malerei wurden von Werner Tübke selbst ausgeführt. Mehrere Assistenten arbeiteten zeitweise mit.

Die Leinwand aus dem sowjetischen Textil-Kombinat Sursk ist aus einem Stück gewebt, gut eine Tonne schwer, 14 Meter hoch und 123 Meter lang, sie bildet einen Kreis von 39 Metern Durchmesser. Zur Bemalung dieser 1.722 Quadratmeter verbrauchte Tübke in 1.480 Tagwerken etwa 90.000 Tuben Farbe.

Im September 1989 wurde die „Gedenkstätte Frühbürgerliche Revolution in Deutschland“ eröffnet. Nach dem Ende der DDR war zunächst unklar, wie ihre Zukunft aussehen sollte, letztlich wurde nur der alte Name gestrichen. Das „Panorama Museum Bad Frankenhausen“ zieht über 100.000 Besucher/innen pro Jahr in die thüringische Kleinstadt. Vom Ort aus geht es den Schlachtberg hinauf, von wo aus man immer noch die „Blutrinne“ erkennen kann, in der im Mai 1525 das Blut von tausenden erschlagener Bauern den Berg hinuntergeflossen sein soll.

Über den für Massenveranstaltungen geplanten Vorplatz betritt man den zylinderförmigen Betonbau. Vom Vorraum steigt man über eine Treppe in den runden Saal empor, der das Gemälde beherbergt. Langsam fließt gedämpftes Licht von

oben über die Fülle von Figuren, Schauplätzen, Landschaften. Durch Tübkes zahllose Anleihen bei zeitgenössischen Gemälden und Holzschnitten begegnet man Bosch, Cranach, Brueghel, Grünewald und vielen Zitaten aus historischen Druckerzeugnissen. Man taucht ein in eine Welt dramatischer Szenen, in verwobene Allegorien, Aberglauben und apokalyptische Vorstellungen. In fließender ewiger Wiederholung finden sich Utopie und Scheitern, Szenen aus dem Leben des Volkes und der Herrschenden, Gelage, Elend, Fürsten, Päpste, Engel, Dämonen, Narren, Mönche, Adam und Eva beim Säen von Knochen und der scheiternde Turmbau zu Babel. In einer Glaskugel reißt das alte Weltbild auf.

Ein geheimnisvoller blauer Fisch zieht durch das Bild, er trägt die neue Welt in sich, während sich aus seinem Bauch eine Sintflut auf die alte Welt ergießt. Die Szenen sind vieldeutig und schwer zu entschlüsseln. Luther trägt einen Januskopf auf seinen Schultern. In Gutenbergs Druckerei färbt der Arbeiter statt des Druckstockes das bedruckte Papier schwarz ein.

Müntzers Gestalt steht im Zentrum der Schlacht unter dem Regenbogen, niedergeschlagen hat er die Fahne des Bundschuhs sinken lassen. Über ihm stürzt Ikarus vom Himmel. Unter ihm der Lebensbrunnen, durch eine Hecke vom Schlachtgeschehen abgetrennt, um ihn herum bedeutende Zeitgenossen wie Albrecht Dürer, Erasmus von Rotterdam, Melanchton und Martin Luther.

Tübke verewigte sich selbst an einigen Stellen als den Narren, der den Herrschenden die Wahrheit vorhält, zwischen Päpsten mit Eselohren und Mächtigen, die am Spieltisch um den Besitz von Ländern und Menschen würfeln.

In einem Interview sagte Werner Tübke 1978 der Zeit: „Das Thema ist nicht nur der Bauernkrieg. Dazu gehören Thomas Müntzer, Luther und Zwingli, religionsgeschichtliche und ökonomische Fragen dieser Zeit, auch seinsgeschichtliche Fragen. Letztlich geht es darum: Welche Bedeutung, kulturelle wie historische, hat die Zeit der frühbürgerlichen Revolution für uns heute? Historienmalerei, Piloty oder andere, wäre Wahnsinn. Dazu wäre mir jeder Monat meines Lebens zu schade. Das verlangt auch gottlob niemand von mir. Es geht darum, diese Geschichten aufzufangen, zu polarisieren, voll zu besetzen mit der Fülle des Heute, auch mit der möglichen Laschheit, mit der Konzeptionslosigkeit, mit der Problematik der Zuspätgeborenen, der Zufühgeborenen.“

Werner Tübke wurde von seinen Gegnern der Staatskünstlerschaft bezichtigt. Seine eigenartigen Figuren im Geschichtskostüm waren jedoch vielfach gespiegelt und gebrochen, was ihm wiederum von Kritikern und Parteiästheten den Vorwurf der Subjektivität und Phantastik einhandelte. Die räumlich inszenierte Apotheose erfüllte sich nicht, statt Revolutionspathos erbricht sich ein erschütterndes Weltengericht über die Besucher/innen. Hatten Künstler in den DDR über den Umweg der Geschichte einen gewissen Freiraum?

Tübke 1978 im Zeit-Interview auf die Frage: „Mit den Schriftstellern hat die DDR-Führung lauthals Schwierigkeiten, mit den Malern offenbar nicht oder nur im Stillen. Sind die bildenden Künstler der DDR soviel unpolitischer oder unkritischer?“. „Ich will mich dazu nicht äußern. Es ist allerdings schon merkwürdig, dass noch keine Maler abgehauen sind.“

BRITTA SCHUBERT

Werner Tübke, Frühbürgerliche Revolution in Deutschland, Panorama Museum, Bad Frankenhausen © Tübke/VG Bild-Kunst Bonn, 2016 Bildausschnitte, Foto: Dieter Leistner

1. Werner Tübke, 1978
2. Die Sanierung im Außenraum zieht sich noch bis Oktober 2016 hin, hat aber keinen Einfluss auf den Besucherverkehr.
3. Eine ausführliche Ausgabe der Tagebücher ist beim Wallstein Verlag momentan in Vorbereitung, Auszüge wurden bereits im Jahrbuch der Karl Jaspers Gesellschaft 2015 und in der Frankfurter Allgemeinen Zeitung, 5.11.2015, veröffentlicht.
4. Werner Tübke, Tagebuch, Januar 1998



Museumsinnenraum, Foto: ZK-MEDIEN

DAS „SPANIENKÄMPFERDENKMAL“ IM VOLKSPARK FRIEDRICHSHAIN WIRD KOMMENTIERT

Hintergrund und Ergebnisse eines künstlerischen Wettbewerbs



Gedenkstätte der deutschen Interbrigadisten, Spanien 1936-1939, Berlin, Volkspark Friedrichshain, Foto: fhxb-museum

An der Friedenstraße am Südhang des Volksparks Friedrichshain befindet sich seit 1968 auf einem erhöht gelegenen Platz das europaweit größte Denkmal (eigentlich eine Gedenkstätte) zur Erinnerung an den Kampf der Deutschen in den Internationalen Brigaden im Spanischen Bürgerkrieg 1936 bis 1939. Im November 1965 beschloss das Sekretariat des Zentralkomitees der SED, ein zentrales Denkmal zur Erinnerung an die Kämpfer/innen der Internationalen Brigaden zu errichten, meist kurz „Spanienkämpferdenkmal“ genannt. Am 17. Juli 1966 fand dort die Grundsteinlegung durch den ehemaligen Spanienkämpfer Erwin Kramer (1902–1979), damals Verkehrsminister der DDR, statt. Am 7. September 1968 wurde die Gedenkstätte der deutschen Interbrigadist/innen mit militärischem Zeremoniell eingeweiht.

Den Standort des Spanienkämpferdenkmals am Rande des Volksparks legte der Oberbürgermeister von Ost-Berlin Friedrich Ebert persönlich fest. Er sollte in der Nähe des geplanten Denkmals zum Friedhof der Märzgefallenen sein, der unmittelbar nach der Märzrevolution eigens für die Bestattung von 255 Opfern eingerichtet wurde. 70 Jahre später fanden dort auch 29 Berliner Opfer der Revolution von November und Dezember 1918 ihre letzte Ruhe.

Die Gedenkstätte besteht aus drei Teilen: einer Skulptur, einem Relief und einer Tafel. Die bronzene Figur des Spanienkämpfers schuf der Bildhauer Fritz Cremer (1906 – 1993), der Schöpfer des Buchenwald-Denkmal. Er orientierte sich an Ernst Barlachs Figur „Der Rächer“ aus dem Jahr 1914, die der Expressionist Barlach anfangs „Berserker“ nannte. Die



Benno Hinkes, ohne Titel

überlebensgroße Figur des stürmenden, angreifenden Spanienkämpfers trägt die Kleidung der Interbrigadist/innen – als symbolhaftes Attribut dient die Baskenmütze. In der einen Hand schwingt sie ein Schwert, durch Jahrhunderte hindurch Symbol und Waffe des wehrhaften Mannes. Die andere Hand ist zur Faust geballt – seit dem 19. Jahrhundert der Kampfesgruß der Arbeiterbewegung, ein politisches Symbol der nahen Vergangenheit und Gegenwart. Die ursprüngliche Intention des Denkmals, die Trauer um die in Spanien gebliebenen Toten fehlt. Die kämpferische Haltung der Figur war nicht ohne Auseinandersetzung entstanden. Der ursprüngliche Entwurf von Fritz Cremer zeigte eine „Opfergestalt“, einen Sterbenden. Kritik kam von den einflussreichen ehemaligen Interbrigadist/innen. Anfang Juli 1968 schrieb Ebert, bis 1967 Oberbürgermeister, an Franz Dahlem, im Zentralkomitee der SED und Spanienkämpfer: „Es hat mich besonders gefreut, dass die Genossen des Komitees der antifaschistischen Widerstandskämpfer und der Autor des Denkmals meinem Vorschlag zugestimmt haben, statt eines sterbenden einen kämpfenden Antifaschisten darzustellen.“ Aber auch der „Kämpfende“ wurde kritisiert: Professor Hans Teubner, Journalist und Journalistikprofessor und ebenfalls Spanienkämpfer, meinte zum Beispiel im Frühjahr 1968: „... das Ding hat mit sozialistischem Realismus nichts zu tun.“ (Das Vorbild Barlach war ja auch ein expressionistischer Bildhauer.)

Das Relief, ebenfalls aus Bronze und ca. 3 x 4 Meter groß, ist eine Arbeit von Siegfried Krepp (1930–2013), einem Schüler von Fritz Cremer.

Auf zwei Seiten (die zweite Reliefplatte wurde erst später angebracht) werden in vielen Details Szenen aus dem Spanischen Bürgerkrieg dargestellt. Das Relief ist eine künstlerisch gestaltete „Infotafel“. Krepp führt die wichtigsten Stationen des Kampfes vor. Und auch die berühmte Textzeile aus dem Lied von Ernst Busch „Madrid Du wunderbare. Mamita Mia“ wird an herausragender Stelle zitiert.

Im Gegensatz oder/und als Ergänzung zu dem heroisch überhöhten Kämpfer wird hier das gemeinsame Wollen des spanischen Volkes dargestellt, der Kampf der Massen. Und auch die Flucht der Republikaner/innen nach Frankreich fehlt nicht. Aber um die dargestellten Szenen zu verstehen, ist das entsprechende historische Vorwissen nötig.

Der Künstler Siegfried Krepp musste sich ebenfalls mit den Politiker/innen auseinandersetzen: Albert Schreiner und Walter Vesper, beide hatten in den Internationalen Brigaden gekämpft, kamen als Beauftragte der Komitees der Antifaschistischen Widerstandskämpfer in sein Atelier. Die von Krepp vorgeschlagene Rückseite gefiel besser und wurde als Vorderseite der Straße zugewandt aufgestellt. Die zweite Seite wurde erst später gegossen. – Vergessen werden darf nicht, dass dies alles in der „unruhigen“ Zeit des „Prager Frühlings“ geschah. Nach einer mündlichen Mitteilung war Siegfried Krepp aus der SED ausgetreten, an anderer Stelle (Feist) wird von seinem Ausschluss berichtet.

Eine bronzene Tafel über der oberen Treppe gedachte der gefallenen „dreitausend deutschen Antifaschisten“ und würdigte sie als „unvergängliches Vorbild der Jugend unseres sozialistischen Vaterlandes“.

Nach einem Sprengstoffanschlag 1990 wurde sie entfernt, und nun heißt es seit mehr als 25 Jahren dort sehr knapp: „Gedenkstätte der deutschen Interbrigadisten Spanien 1936 – 1939“.

Das Spanienkämpferdenkmal und der Friedhof der Märzgefallenen sind nicht die einzigen Gedenkort im Volkspark Friedrichshain: Am nördlichen Rand des Parks steht seit 1972 das „Denkmal des polnischen Soldaten und des deutschen Antifaschisten“. Es erinnerte ursprünglich an die Soldaten der kommunistischen polnischen Untergrundarmee Armia Ludowa (deutsch: Volksarmee) und an deutsche kommunistische Widerstandskämpfer/innen gegen den Nationalsozialismus – seit 1995 ist es auch den nicht-kommunistischen Widerstandskämpfer/innen und Soldat/innen gewidmet. Die Denkmallandschaft wird ergänzt durch eine im Jahr 2000 rekonstruierte Bronzestatuette Friedrich des Großen auf einer Rundsäule an einer Wegkreuzung, weiter durch die Weltfriedensglocke zur Mahnung an Hiroshima und Nagasaki in einem kleinen Tempel

am Großen Teich und – am bekanntesten – den Märchenbrunnen von Ludwig Hoffmann (1913) an der Westspitze des Parks.

Während sich die Grimmschen Vorbilder der Märchenfiguren am Hoffmannschen Brunnen relativ leicht erraten lassen, erschließt sich der Rest der Denkmallandschaft nicht so einfach. Seit Mai 2011 erzählt auf dem Friedhof der Märzgefallenen eine Ausstellung die Ereignis- und Erinnerungsgeschichte der deutschen Revolution(en) – der Friedhof wird so als bedeutender und authentischer Ort der deutschen Demokratiegeschichte wahrgenommen – und verstanden! Auch das monumentale Denkmal des gemeinsamen deutschen und polnischen Widerstandskampfes gegen den Nationalsozialismus wurde in den 1990er Jahren aus Sicht des wiedervereinigten Europas kommentiert.

Demgegenüber wirft die Anfang der 1990er Jahre vereinfacht „erklärende“ Inschrift des Spanienkämpferdenkmals für die meisten Passant/- und Spaziergänger/innen mehr Fragen auf als sie beantwortet: *Gedenkstätte der deutschen Interbrigadisten, Spanien 1936-1939*. Eine Umfrage ergab, dass neun von zehn Passanten nichts mit dem Denkmal anzufangen wussten. Einer meinte, damit werde die Legion Condor geehrt. In der *Spanischen Allee* in Zehlendorf wäre das die richtige Antwort auf die Frage nach dem Ursprung des Straßennamens gewesen, aber hier in Friedrichshain ist das Gegenteil richtig. Das Denkmal bedarf also einer Erläuterung und Kommentierung.

Darauf zielt der mit großer Mehrheit von der Bezirksverordnetenversammlung Friedrichshain-Kreuzberg beschlossene Antrag der Fraktion der LINKEN. Sie verlangt einen ergänzenden Kommentar zum Denkmal.

In der Gedenktafelkommission des Bezirks bestand Einigkeit, dass eine solche Kommentierung vor Ort nicht in Konkurrenz zu dem geschlossenen Denkmalensemble treten sollte. Der mit der Umsetzung des Beschlusses beauftragte Fachbereich Kultur und Geschichte wandte sich mit der Bitte um Unterstützung an das Referat Kunst im Stadtraum und Kunst am Bau der Senatskanzlei für Kulturelle Angelegenheiten. Staatssekretär Tim Renner gewährte unkompliziert Mittel für einen künstlerischen Ideenwettbewerb. In verschiedenen Beratungen einigte man sich darauf, einen nicht offenen Wettbewerb unter fünf Künstler/Gestalter/innen durchzuführen. Der Vorschlag soll bis zum 80. Jahrestag der Gründung der Internationalen Brigaden im Oktober 2016 realisiert werden. In der Ausschreibung wurde die von allen Beteiligten als „anspruchsvoll“ empfundene Aufgabe wie folgt formuliert:

„Als Eigentümer und Rechtsträger der Denkmalanlage möchte der Bezirk Friedrichshain-Kreuzberg die besondere Geschichte und deren Mehrschichtigkeit in Form eines Text- und Bild-Informationsträgers der Öffentlichkeit gegenüber erläutern und erklären. Ein solcher Informationsträger soll in einer zeitgenössischen Form und einer ansprechenden Gestaltung die Aufmerksamkeit der Öffentlichkeit erlangen, und sich dabei respektvoll und angemessen gegenüber der Denkmalanlage und ihrer Kunstwerke verhalten. Dieser Text-Bild-Träger soll sich in den vorgesehenen Standort angemessen einpassen. In der Wahl seiner Technik, seines Materials und seiner Formensprache soll der Text-Bild-Träger zeitgenössisch sein und vor allem auch das Interesse der jüngeren Generationen wecken. Der Text-Bild-Träger kann auf den Standort und dessen Raumqualitäten reagieren und sich zum Thema des Gedenkortes engagiert verhalten. Er soll dazu beitragen, die öffentliche Wahrnehmung der Gedenkstätte zu verbessern.“

An dem Wettbewerb beteiligten sich alle fünf eingeladenen Künstler/innen: Angela Lubic, Benno Hinkes, BAR M (Fabian Hickethier), Karina Schönthaler-Pospiech und Hubertus Gollnow.

Die den Wettbewerbsteilnehmer/innen an die Hand gegebenen ausführlichen Informationen zum historischen Hintergrund des spanischen Bürgerkriegs und zur Entstehungsge-

schichte des Denkmals erarbeitete Frau Dr. Dietlinde Peters, Friedrichshain-Kreuzberg Museum.

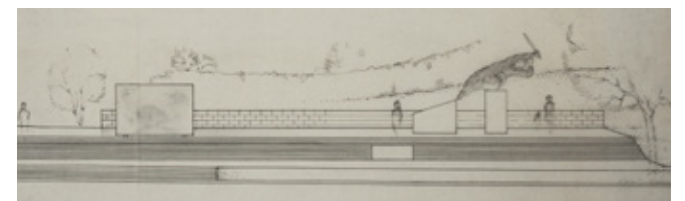
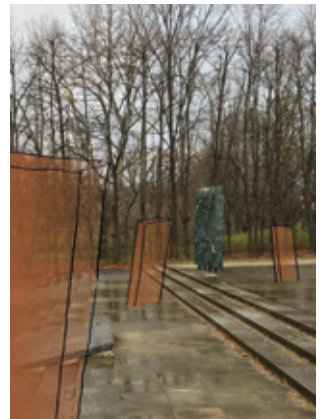
Die eingereichten fünf Entwürfe zeugen alle von einer intensiven Auseinandersetzung der Künstler/innen sowohl mit der Bild- und Formensprache der vorgefundenen Denkmalanlage als auch mit den komplexen historischen Zusammenhängen, auf die sie sich bezieht. Als Ideenbeiträge für die Kommentierung konzipierten sie Bild-Text-Stelen, eine App und ein Hörstück.



Karina Schönthaler-Pospiech will das nationale Denkmal für die deutschen Interbrigadist/innen mit ihrem künstlerischen Kommentar zu einem internationalen Denkmal weiterentwickeln. Sie schlägt zwei 2.25m hohe beidseitig bedruckte Informationsstelen vor und zwei Bodenintarsien aus Stahl auf Betonfundament mit aufgedrucktem Text „Gedenkstätte für die Interbrigadist/innen“ in grauer Schrift auf rotem Grund und einer Reihe von 53 Einzelplatten mit den Namen der Länder, aus denen die Mitglieder der internationalen Brigaden stammten. Die Ausrichtung der ergänzenden Elemente ist so gewählt, dass sie nicht in die Gedenkstätte eingreifen sondern lediglich eine gewollte Irritation auslösen. Sie sind auf dem sandigen Vorplatz des Denkmals installiert und bilden für sich eine Einheit, die bewusst Abstand hält. Das Preisgericht wertete diesen Entwurf als eine eher konventionelle, in ihrer klassischen Formensprache aber bestechend klare Lösung der Wettbewerbsaufgabe. Sie enthalte aber – zu wenig Aufforderung zur Auseinandersetzung und bemühe sich kaum um die Erschließung neuer Besucher/innen für die Denkmalanlage.

Die von **Fabian Hickethier** vorgeschlagene Kommentierung besteht aus der Erweiterung des Denkmals um vier bis fünf geneigte Informationsstelen aus rostendem Stahl. Diese Stelen sollen so gestaltet werden, dass die Denkmalbesucher/innen sich möglichst leicht ein Bild über das komplexe Gesehen im Spanischen Bürgerkrieg machen können. Jede einzelne Stele stellt durch Bild und Text eine Position einer der Kriegsparteien vor. Die Stelen sind durch ein oder mehrere Gucklöcher perforiert, durch die ein fokussierter Blick auf das ursprüngliche Denkmal

geworfen werden kann. Jeder Blick symbolisiert unterschiedliche Perspektiven auf das historische Geschehen. Das Preisgericht würdigte diesen Vorschlag einerseits als einen gelungenen Versuch, Geschichte als permanente Auseinandersetzung zu vermitteln, als ein Ringen um Positionen und Interessen. Die rostenden Stelen wurden allerdings als ein sehr starker physischer Eingriff in die vorhandene Denkmalanlage gewertet.



Angela Lubic schlägt vor, an der hinteren Einfassungsmauer der Denkmalanlage einen Text aus einem Lied der Internationalen Brigaden anzubringen: „Am Abend ist ein Summen Das seltsam uns durchdringt Es ist das Heer der Stummen Das in der Ferne singt“ (Ernst Busch). Zusätzlich zur Textzeile lässt sie eine 1m x 1m große Messingplatte in den Boden ein, in die ein QR-Code eingegrast wird. Als Schmuckstück zwischen den Kalksteinplatten stellt die Messingplatte das Angebot dar, mit dem Smartphone eine Internetseite aufzurufen und dort ausführliche Informationen zur Geschichte der Interbrigadist/innen und des Denkmals zu erhalten. Die Hinterlegung von digitalen Informationen im Netz wurde vom Preisgericht als guter und gangbarer Weg gewürdigt, auch weil er einen nur geringfügigen Eingriff in die vorhandene Denkmalanlage nötig macht. Das vorgelegte Konzept für die Internetseite wurde allerdings nicht für schlüssig befunden.



Auch **Hubertus Gollnow** sieht ein Textzitat auf der hinteren Umfassungsmauer vor: „Lieber stehend sterben - als kniend leben“ (Dolores Ibárruri) soll dort stehen. Auf der Freifläche rechts neben dem Denkmal ist die Informationsvermittlung in Form von drei schlanken Stelen als Gruppe angeordnet. Die Stelen haben einen Grundriss in Dreiecksform. Das Text-Bild-Layout ist zurückhaltend – „vom Inhalt geführt“. Auch hier wird die konventionelle, das Ursprungs-Denkmal kaum beeinträchtigende Form durchaus gewürdigt. Der Vorschlag überzeugt das Preisgericht letztlich aber nicht.

Statt Texttafeln, die seiner Meinung nach unweigerlich störend in die Gestaltung der Denkmalanlage eingreifen, schlägt **Benno Hinkes** eine akustische Textvermittlung vor. Er verzichtet sogar auf das Hinzufügen von Bildern, weil damit, eine kontraproduktive Verdoppelung und somit Entwertung der vorhandenen Bildsprache einhergeht. Allgemein gelte es, das Denkmal (wieder) zu einem starken Ort der ästhetischen Erfahrung werden zu lassen und nicht darum, nur kurzfristig Informationen zu vermitteln, die schnell vergessen werden; Hinkes will mit seinem Vorschlag eines Hörstücks eine Gesamterfahrung vermitteln, die sich langfristig emotional verankert. Auf der befestigten Fläche zwischen Plattenbelag Denkmalanlage und Fußweg konzipiert er ein „installatives Ensemble“, bestehend aus einer Bank, einer Laterne und einem integrierten Audiosystem, das ein akustisches Signal (Melodie) und ein Hörstück (Text) abspielt. Bank und Laterne stehen auf Höhe des Reliefs von Siegfried Krepp. Bisher gibt es keine Sitzgelegenheiten vor Ort. Die Laterne beleuchtet die Sitzgelegenheit mit Anbruch der Dunkelheit. Nähern sich Besucher/innen der Installation, ertönt ein kurzes akustisches Signal. Wird die Bank erreicht, beginnt ein Hörstück mit Informationen zum Spanienkämpferdenkmal sowie zur Geschichte des Kampfes der Interbrigadist/innen. Nach und nach kommen weitere Erzählstimmen hinzu, die aus der Sicht unterschiedlicher zeitgenössischer Akteur/innen (z. B. Sanitäterin) und politischen Haltungen (z. B. Kommunist/-, Anarchist/innen) über das damalige Geschehen berichten.

Das Preisgericht würdigte, dass dieser Wettbewerbsbeitrag das vorhandene Denkmal quasi auf eine Bühne (oder in eine Vitrine) stellt und es wie ein historisches Kunstwerk von den Betrachter/innen wie Theater- oder Museumsbesucher/innen von der Sitzbank aus beobachtet und begutachtet werden kann. Mit dem Fehlen von geschriebenem Text und Bildern in diesem Entwurf taten sich die Preisrichter/innen zunächst schwer, war doch der Spanische Bürgerkrieg vor allem auch ein „Krieg der Bilder“.

Nach ausgiebiger Diskussion und Abwägung weiterer Argumente entschied das Preisgericht, den von Benno Hinkes vorgelegten Entwurf zu realisieren. Alle Beteiligten hoffen, dass es gelingt zum 80. Gründungstag der Internationalen Brigaden ein spannendes Programm zu präsentieren, das neben der öffentlichen Erstpräsentation des „Hörstücks“ von Benno Hinkes, anhand von Literatur, Film, Diskussionen, Ausstellung an den letzten, von der europäischen Linken gemeinsam organisierten Versuch erinnert, den Faschismus aufzuhalten.

MARTIN DÜSPOHL

Leiter des Friedrichshain-Kreuzberg Museums
unter Mitarbeit von Dorothea Strube und Stefanie Deutschmann

Preisgerichtssitzung: 8. Dezember 2015

Auslober: Bezirksamt Friedrichshain-Kreuzberg von Berlin

Wettbewerbsart: nicht offener Wettbewerb

Wettbewerbsteilnehmer/innen: Angela Lubic, Benno Hinkes, Fabian Hickethier, Karina Schönthaler-Pospiech, Hubertus Gollnow

Realisierungsbetrag: 20.000 Euro

Aufwandsentschädigung: 850 Euro

Fachpreisrichter/innen: Jochen Becker, Charlotte Kaiser (Vorsitz), Robert Schmidt-Matt, Karin Rosenberg (ständig anwesende Stellvertreterin)

Sachpreisrichter/innen: Jana Borkamp (Bezirksstadträtin), Frau Dr. Hommel (Kämpfer und Freunde der Spanischen Republik 1936-1939 e. V.)

Vorprüfung: Dorothea Strube

Ausführungsempfehlung zugunsten von: Benno Hinkes, ohne Titel

KRIOLISCHE ERINNERUNGSGESCHICHTEN

Dezentrale Gedenkorte

Unter-Wegs mit der memorial_working_group im Kontext Sierra Leonischer Erinnerungskulturen

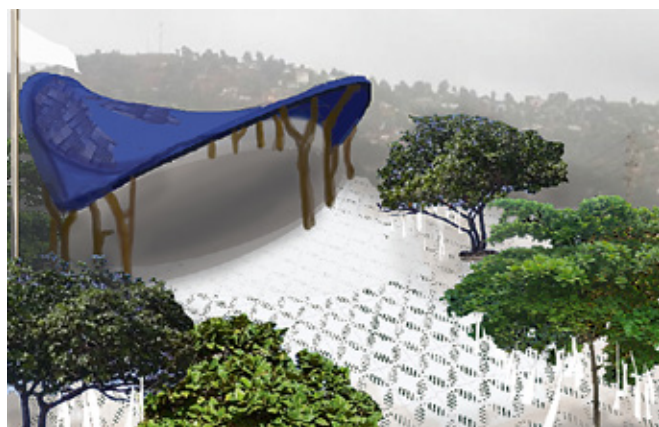
Sierra Leone, an der Westküste des afrikanischen Kontinents gelegen, ist ein sehr reiches Land.¹ Es hat nicht nur eine kulturelle Vielfalt, die sich aus der besonderen Geschichte ergibt, in der ehemalige versklavte Menschen aus verschiedensten Ländern die heutige Hauptstadt Freetown mit-besiedelten. Das Land, das sich 1961 formal von der kolonialen Besatzungsmacht Großbritannien befreite, ist auch reich an Bodenschätzen, wie Eisenerz, Rutil, Bauxit, Coltan, Gold und Diamanten. Die Landwirtschaft reicht von Reisanbau über Kaffee, Kakao, Maniok, Cashewnüssen bis Palmöl-Plantagen und präziösen Hölzern wie Teak und Mahagoni. Die Strände sind nicht nur wunderschön, sondern umsäumen auch ein eigentlich fischreiches Meer, das auch Off-Shore-Oil zur Ausbeutung anbietet.

Scheint es somit unerklärlich, dass die Mehrheit der Bevölkerung in Armut leben muss? Leider nein. Sierra Leone ist seit Jahrhunderten ein Ort unendlicher Gewaltgeschichten² von der Versklavung und kolonialen Besatzung bis zu Diktatur, Krieg um Ressourcen und Ausbeutung, Landraub und Strukturanpassungs-Programmen, die Gesundheit, Bildung und Menschenrechte hinten an stellten – seit fast 500 Jahren ein europäisches Projekt. Die Widerständigen dagegen werden bis heute geehrt – auch als Symbolfiguren gegen gegenwärtige Ausbeutung und Unterdrückung.

Vor diesem Hintergrund war es nicht unumstritten, dass eine Arbeitsgruppe aus Berlin den internationalen Wettbewerb für ein zentrales Friedensdenkmal in der Hauptstadt Freetown gewann; zudem wir die einzigen Mitbewerber/innen aus dem Ausland waren. Dass die Hälfte der Gruppe aus Sierra Leone kommt, spielte in diesem Zusammenhang eine geringere Rolle.

Auf der einen Seite mussten wir also zugeben, dass die Chancengleichheit in einem internationalisierten Kontext, der von der UN ausgelobt war, kaum als gegeben angesehen werden konnte³, andererseits gab es ein sehr spezielles und spannendes Verfahren, in dem nicht wie im „internationalen“ westlichen Kunstkontext eine spezialisierte Elite die Jury-Macht ausübte, sondern lokale Akteur/innen aus unterschiedlichsten Bereichen, wie Frauengruppen, Architekt/innen, Kulturschaffende, Opfergruppen und andere Civil Society Angehörige.

Die einzigen technischen Angaben in der Auslobung des Wettbewerbs für ein „Peace Memorial“ in Freetown waren, dass es auf dem Gelände des ehemaligen Sondergerichtshofs für Sierra Leone entstehen solle mit den Maßen 4 x 16,5 Meter.



Wir entwarfen einen Garten mit einer überdachten Bühne auf hölzernen Krücken – ein Symbol der Fragilität des Friedens und gleichzeitig ein direkter Bezug auf die vielen Amputierungen während des Krieges – und schirmartigen, Schatten spendenden „Wet Man Banga“ Bäumen. Die Geflüchteten, die das Mittelmeer überlebt haben, inspirierten uns zu der Idee, dass Besucher/innen Bänder an die Bäume binden, um Menschen zu gedenken, die sie im Krieg verloren haben, wie es die Geflohenen in Europa tun, um an die im Mittelmeer auf der Flucht ertrunkenen Menschen zu erinnern. Grundidee ist es, einen offenen Raum zu schaffen, den die Menschen mit ihren eigenen Erinnerungen, Ritualen und Aktivitäten gestalten können. Die Fahne zeigt an, wenn eine Veranstaltung statt findet.

Von Anfang an war es für uns wichtig, dass dieses Denkmal nicht nur in der Hauptstadt Freetown stehen, sondern „Ableger“ in allen Provinzen Sierra Leones haben sollte.

Dass diese Dezentralisierung aber den finanziellen (UN-) Rahmen übersteigen würde, und von uns selbst initiiert werden müsse, war von vornherein klar, genauso wie die Vorstellung, dass die Ausgestaltung von den Gemeinden selbst verantwortet und getragen werden müsse – nicht zuletzt, um der Kolonialität/Dichotomie des „Doner-/Receivership“⁴ etwas entgegen zu setzen – was in unserem System kaum möglich ist – sondern auch wegen der damit einhergehenden Selbstermächtigung und der kollektiven Selbstbestimmtheit.

Nachdem wir unseren ersten Entwurf eingereicht hatten, wurden wir zu einem einstündigen Gespräch eingeladen. Via Telefon wurden uns von den Juryangehörigen unterschiedlichste kritische Fragen gestellt, und wir wurden informiert, dass unser Wissen über die Gegebenheiten vor Ort einige Lücken hatte. Es wurde uns aber zugestanden, unseren Entwurf daraufhin anzupassen.

Was auch andere Mitbewerber/innen taten – leider sind keine der Künstler/innen namentlich genannt worden. Im folgenden zwei Entwürfe, die beide auf die Vertriebenen und Geflüchteten innerhalb und außerhalb des Landes eingehen:



Ein Beitrag zum Friedensdenkmal, der vom Künstler* folgendermaßen beschrieben wurde:

„The contrasting forms of the mothers is to bring attention to the displaced, both internal and external. One mother running away and the other distraught with grief and staying fixed to one spot“



„The tent signifies rescue/shelter for refugees, innocent women, men and children.“

Hier wurde auch ein zweiter Entwurf eingereicht. Der hier beschriebene ist im benachbarten Museum ausgestellt.

Im Gegensatz zu unserem Entwurf zeigen fast alle anderen Künstler/innen, deren Entwürfe auf der Internetseite des Peace Museums⁵ abgebildet sind, in ihren figürlichen Vorschlägen Gräueltaten und den Versöhnungsprozess, der in unterschiedlichen Formen bis heute ausgetragen wird. Es gab, ähnlich wie in Südafrika und anderen Staaten, eine Wahrheits- und Versöhnungskommission (TRC), aber auch einen international besetzten Sondergerichtshof und sierra leonische Formen der Vergangenheitsbewältigung wie sie Fambul Tok bis heute praktiziert.⁷ Der so genannte TRC-Report empfiehlt die Errichtung von Denkmälern und kommt zu dem Schluss, dass Sierra Leone eher Formen bevorzugte, die nicht die negativen Seiten des Konflikts herausstellten; das haben alle Künstler/innen außer uns anders gesehen. Ein weiterer Grund, dass die Wahl auf uns gefallen sein könnte, ist aber auch der international weit verbreitete Gedanke, dass Deutschland

Vorbildcharakter in seiner selbstkritischen Gedenkkultur hätte – eine Annahme, die zu bezweifeln und zu hinterfragen ist – vor allem was Versklavung und Kolonialismus angeht, und wenn sie als Exportartikel missbraucht wird (siehe das Erinnerungskonzept für Tunesien, finanzielle Einflussnahme in Peru etc.). Natürlich sehen wir uns weder als Repräsentant/innen Deutschlands noch Sierra Leones. Der Appendix 4 des Berichts geht aber auch verschiedenen partizipativen Erinnerungskonzepten nach, wie z. B. dem District Six Museum in Cape Town, dem AIDS-Quilt von San Francisco oder den ruanischen Genozid-Denkmalern⁸. Betont wird auch nach James Young, dass die Diskussion über und um ein Denkmal wichtiger sei als das Denkmal selbst.⁹



Nachdem wir als Gruppe ausgewählt waren, hatte die Jury die bemerkenswerte Idee, weitere Entwürfe mit einfließen zu lassen; was wir sehr begrüßten, zumal einige gut als Mauer-Malerei geeignet waren – eine in Sierra Leone beliebte Kunst- und Gedenkform, die zu ihrer Hoch-Zeit in den 90er Jahren bis zu Relieffmalerei von Alusine Bagura und verschiedenen Jugendgruppen in den Straßen Freetowns avancierte.¹⁰



Stand des Gedenkgartens 2014.

Mangels Finanzierung konnten keine Bäume gepflanzt werden, da sich darunter eine Betonschicht befindet, die entfernt werden müsste. Trotz einer anderen Architektenzeichnung wurde unser ursprünglicher Dachentwurf zum Vorbild genommen, der von Hugh Asher Stubbins (Kongresshalle-HKW), Diébédo Francis Kéré und Ulrich Müther inspiriert ist und sich stilistisch in sein Ambiente einpasst.

Die Schriftzüge, die für die Mauer angebracht wurden – Use the bands to remember, use the space to reflect, create the future – flossen dann auf Krio, der Lingua franca Sierra Leones vor Englisch, in die Plakatgestaltung des Memorial Decentralization Projects ein. An den verschiedenen Gedenkorten wurden meistens mehrere Sprachen gesprochen und übersetzt, wie auch unterschiedliche Religionen in die Einweihungszeremonien mit einfließen. Das ist in Sierra Leone eine Selbstverständlichkeit, vor allem christliche und muslimische Gebete betreffend; westafrikanische Religionen werden parallel praktiziert.



Anfang 2014 konnten mittels einer Anschubfinanzierung von medico international vier Gemeinden in vier verschiedenen Dist-

riken Sierra Leones gewonnen werden, die Interesse an der gemeinsamen Erschaffung einer Gedenkstätte hatten. Tejan Lamboi war zusammen mit den sierra-leonischen Projektkoordinator/innen bei allen ersten Zusammenkünften in Kambia, Port Loko, Western Rural und Kono dabei, um unsere Grundidee zu vermitteln und die Vorschläge der Anwesenden zu hören. Dabei ging es vor allem um den Ort und die Form des Denkmals. Parallel zu den Vorbereitungen wurde der gesamte Prozess und die jeweilige Zeremonie durch Radiodiskussionen bekannt gemacht und durch Anrufe von Hörer/innen bereichert.

Angesichts der Fortschreibung kolonialer Strukturen, in denen Handlungsmacht und Selbstbestimmtheit keine Selbstverständlichkeiten sind, waren wir sehr überrascht und glücklich über die positive Aufnahme unserer Idee, begeistert von den jeweiligen Umsetzungen des Konzeptes und davon, wie viel mehr als erwartet mit den begrenzten Ressourcen gebaut und veranstaltet wurde. Dies bestätigte unsere Einschätzung, dass es ein großes Bedürfnis gibt, sich mit der Geschichte auseinanderzusetzen, vor allem, wenn sie die Gegenwart beeinflusst. Für mich persönlich ist die Auseinandersetzung mit der immer noch aktuellen Wirkungsmacht der Versklavung und Kolonialisierung und der Fortschreibung der Traumata ein wichtiges Feld der Auseinandersetzung und des Heilungsprozesses. Meine Hoffnung ist, dass dies z. B. mittels des ghanaischen Konzepts sankofa¹¹ möglich ist.

Bei den Einweihungszeremonien wurden die Bäume, bzw. Denkmäler gesegnet, z. B. durch „Pouring of Libation“, ein Ritual bei dem mit Kola-Nüssen geweihtes Wasser in die Erde gegossen wird, zu Ehren der Vorfahren und zur Feier der Erinnerung an die Verstorbenen. Mit Theater-, Tanzaufführungen und Testimonies (Erzählungen von Zeug/innen) wurden die Zeremonien sehr unterschiedlich gestaltet. Teilgenommen haben jeweils zwischen 150 und 400 Menschen jeden Alters und jeder Herkunft.



In Madina, Kambia District, war wenige Monate vorher ein Wet Man Banga Tree gepflanzt worden ...



... während in Old Port Loko, Port Loko District der kleine Setzling nur symbolisch mit Bändern behangen wurde, wurden die anderen an den Zaun geknüpft.



Vor allem Jugendliche gestalteten theatrale Szenen und ein Sampa trat auf.



In Kissi Tong, Western Rural, nicht weit von Freetown entfernt, fand die größte Zeremonie mit religiösen und kulturellen Tanzgruppen statt, mit diversen Rückbesinnungen von der kolonialen Besetzung bis zur Bereicherung durch die Hinzuziehung von Kriegsgeflüchteten – sogar ein Bundu Debul der Secret Society der Frauen nahm ein Band.



In Njaiama Nimi-koro, Kono District wurde das Denkmal enorm erweitert und ehrt auch einen Paramount Chief.



Fotos: Charles Mathews

In Kono, einer Region, die wegen der großen Diamantenvorkommen während des Krieges besonders umkämpft war, hat die Zeremonie an einem Massenhinrichtungs-ort, in Njaiama Nimikoro ohne uns stattgefunden. Sie musste verschoben werden, weil wegen der Ebola Epidemie in der Gegend von großen Versammlungen abgeraten wurde. Dem lokalen Organisationskomitee gelang es, weitere Gelder zu akquirieren, um ein größeres Denkmal zu bauen. Das Komitee entschied sich für eine andere Form des partizipativen Gedenkens: die Namen der Toten wurden auf Steine geschrieben. Die Verantwortlichen im Kono-Distrikt planen außerdem, weitere Denkmäler dieser Art in der Gegend zu errichten.

Grundsätzlich schien mir die immaterielle Seite des Denkmals einen hohen Stellenwert zu haben; in wie weit die Bäume wachsen und gedeihen werden, und welchen Stellenwert der Ort für die jeweiligen Städte haben wird, wird sich wohl erst nach der Erholung von der Ebola Epidemie zeigen – alljährliche Gedenktage werden an zwei Orten gefeiert.

Insgesamt sind ein bis zwei Gedenkort in jeder der 12 Regionen Sierra Leones geplant. Projektbegleitend werden wir mit einer Webseite die entstandenen Gedenkort und -aktivitäten dokumentieren. Darüber hinaus hat das Nationalmuseum in Freetown uns eingeladen, eine Ausstellung über das Projekt mit zu gestalten.

„Memories rendered into words. [...] and those most precious memories are hidden in the safest place of all. Save from fire or floods or war. In stories. Stories remembered, until they are ready to be told. Or perhaps simply ready to be heard.“ (Aminatta Forna, Ancestor Stones, 2006:11f)

SONJA HOHENBILD

Fotos: memorial-working-group

Die memorial_working_group:

Sonja Hohenbild, Künstlerin/Kulturarbeiterin mit Schwerpunkt afrikanisch-europäische geschichteN/Kolonialität, afrikanischer Film, Anti-Rassismus und Empowerment.

Umaru S. Jah, Informationsattaché an der Botschaft der Republik Sierra Leone in Berlin. Master Media, Governance and Democracy, Schwerpunkt Medien und Übergangsjustiz.

Tejan Lamboi, Mediator und Journalist. Thematische Schwerpunkte sind Migration, Menschenrechte und Übergangsjustiz. Berater und Gründer von NEAS SL (Netzwerk EX-Asylsuchender in Sierra Leone).

Juliane Westphal, Mediatorin, Trainerin und Open Space Begleiterin. Öffentlichkeitsarbeit für die Wahrheits- und Versöhnungskommissionen in Sierra Leone und Liberia.

1. Mallence Bart Williams, Vortrag 15.01.2015, TEDtalks Berlin
2. Usche Merk, 22.04.2015
3. In einem Land, in dem bildende Kunst ein Luxusfeld ist, in dem Denkmäler meist Kolonialität ausstrahlen und der Sponsor meistens größer in Stein/Beton gemeißelt ist als die, denen gedacht werden soll und es keine institutionalisierte bildende Kunst-Ausbildung gibt. Theater, Tanz und Musik sind etwas besser aufgestellt; siehe auch Paradoxes of History and Memory in Postcolonial Sierra Leone, Hrsg. Sylvij Ojukutu-Macauley, Ismail Rashid, 205-222: Ibrahim Abdullah, Re-inscribing Fragments from an Atlantic Past, über zwei Theaterstücke, die die Amistad und Senghe Pieh in Zusammenhang mit ihrer Gegenwart bringen: Charlie Haffner (Freetown Players): Amistad Kata Kata, 1987 und Raymond DeSouza George: The Broken Handcuff or Give Me Free, 1994.
4. Hierbei muss auch immer wieder hinterfragt werden, wer hier wem hilft; siehe Bart Williams (1) et al.
5. Übersetzt aus dem Englischen von der Website des Peace Museums
6. Das Sierra Leone Peace Museum besteht aus dem Museum, einem Archiv, einer „Peace Bridge“, einem Veranstaltungsraum und dem Gedenkgarten(in progress).
7. TRC- Commission: Fambul Tok (Krio: „Familien-gespräch“), Sondergerichtshof für Sierra Leone
8. TRC-Report Appendix 4: Memorials, Mass Graves, and Other Sites
9. „It may also be true that the surest engagement with memory lies in its perpetual irresolution. In fact, the best German memorial to the Fascist era and its victims may not be a single memorial at all – but simply the never-to-be-resolved debate over which kind of memory to preserve, how to do it, in whose name and to what end“ James Young, 1993:21, The Texture of Memory: Holocaust Memorials and Meaning.
10. Siehe auch Joseph A. Opala 1994, Ecstatic Renovations: Street Art - Celebrating Sierra Leone's 1992 Revolution, Paul Basu, 2007:243, Palimpsest Memorystapes: Materializing and Mediating War and Peace in Sierra Leone, Sonja Hohenbild, 2014:18 Paths, Palimpsests and Voids of Dé kolon el i za shon - Memorials and Memorial Cultures - Based on Examples/Voids in Sierra Leone_ and Germany_
11. Das Adinkra Proverb San-ko-fa lädt ein: „Geh zurück und hole es Dir“. Gemeint ist die Notwendigkeit, in die Vergangenheit zu blicken, sich mit Geschichte auseinanderzusetzen, um die Gegenwart zu verstehen und die Zukunft gestalten zu können. Joshua Kwesi Aikins, anlässlich der Straßen-Namen-Umbenennung in May-Ayim-Ufer, Berlin, 29. August 2011, Siehe auch Katharina Schramm, Sankofa-Interpretationen: Schwarze Selbst(er)findung zwischen Vergangenheitsbezug und Zukunftsorientierung, Sociologus 2010 Vol. 60, No.2:191-217



Lagos Island Downtown



Lagos Island Downtown Ring Road Bus Stop

LEARNING FROM LAGOS?

Lagos A.D.2015: Incredibly Inspiring



National Art Competition



Alan Vaughan Richards House

Rem Koolhaas entfachte vor 15 Jahren mit einigen Publikationen in europäischen und nordamerikanischen Kulturkreisen einen Hype um diese Stadt. Seine Begeisterung für Lagos zielte auf die informellen Überlebensstrategien und ökonomischen Praktiken seiner Bevölkerung, die er als global beispielgebend für die Stadt der Zukunft ansah. „... What can we learn from Lagos?“, fragte er in seinem Film *Wide and Close* (2001) und bezeichnete Lagos darin begeistert als „one extreme example of modernization“. Eine Einladung des Goethe-Instituts Nigeria im Rahmen eines Kuratorenstipendiums brachte den Autor Ende 2015 für drei Wochen in die westafrikanische 20 Mio.-Einwohner/-innen-Stadt:

Lagos zeigte sich mir als eine fast totalitär anmutende Stadt, die zu 100 Prozent dem monetären Gewinnstreben gewidmet ist. Die Stadt versinkt oberflächlich betrachtet im Chaos, weil sich die korrupte Staatsmacht fast komplett aus der zivilen Verantwortung gezogen hat. In allen Bereichen spielt Geld die ausschlaggebende Rolle. Die meisten Menschen haben sich mittels Selbstorganisation und informellen Überlebensstrategien mit den Bedingungen arrangiert. Ihnen bleibt nichts anders übrig. Die Gier nach Reichtum, forciert durch die gigantischen Ölvorkommen, hat das gesamte gesellschaftliche Leben bis in die letzte Faser erfasst. Das Land wird von Ölmultis, korruptem Staatsapparat, internationalen Unternehmen und seinen Bewohnern gnadenlos ausgesaugt. Der Reichtum selbst ist äußerst ungleich verteilt.

Eine übergreifende zivile Organisationsstruktur ist quasi nicht vorhanden. Die Stadtbewohner sind gezwungen, sich selbst zu organisieren. Dies erfordert alle Lebensenergie und schafft Praktiken von Hierarchien, Unterdrückungsmechanismen, Ausbeutungssystemen und Abhängigkeiten. Neuankömmlinge in Lagos brauchen eine Weile, um diese zu verstehen. Die neoliberale Logik dieser Stadt verschafft unglaubliche Freiräume für Reiche in Ikoyi, Lekki und Victoria Island,

während sich demgegenüber die eklatante Armut in den schnellwachsenden Stadtvierteln auf dem Mainland verschärft. Platz für ausgleichende Humanität, einen behutsamen Umgang mit Grünflächen, Kultur und Freiräumen oder der Pflege und Förderung zeitgenössischer Kunst und Baukultur bleibt nirgendwo. Die Logik dieser Stadt bedingt den schonungslosen Umgang der Bewohner/innen untereinander und mit der Umwelt.

Trotzdem übt Lagos eine extreme Anziehungskraft auf Menschen aus. Sie ist die kontinentale Sehnsuchtsstadt per se. Jeder glaubt, das große Geld zu machen. Das ist die große Übereinkunft, für die man alles in Kauf nimmt. Genau dieses wird bei Rem Koolhaas leuchtende Augen erzeugt haben: Learning from Lagos!

Die Oberschicht lebt nicht nur aus Sicherheitsgründen in Gated Communities, sondern auch, weil sie die einzigen Orte sind, in denen die Infrastruktur funktioniert: Stromversorgung, Wasser, Abwasser, Müll, Gasversorgung. Das wird teuer bezahlt: 40qm Wohnfläche kosten in Ikoyi auf Lagos Island ab 2.000 \$ monatlich. Die Preise werden durch die Ölmultis diktiert.

Wegen der fehlenden öffentlichen Stromversorgung ist hier jeder Haushalt auf eigene dieselbetriebene Generatoren angewiesen. Diese laufen Tag und Nacht. Die öffentlichen Straßen sind völlig desolat. Das Auto ist stadtweit alleiniges Verkehrsmittel. Der Verkehrsstau ist, bis auf wenige Nachtstunden, omnipräsent. Das sorgt permanent für Lärm, Hektik und Abgasgestank. Hoffnungslos überfüllte Autostraßen und der Generatoren-Lärm schaffen den orchestralen Sound of Lagos. Benzin muss ständig nachgekauft werden; das Leben hängt komplett am Benzin. Bei „petrol shortage“ Nigerias Raffinerien funktionieren nur sehr sporadisch, das Land muss Benzin teuer importieren - herrscht Chaos in der Stadt. Kilometerlange Staus vor den Tankstellen. Auf der 12km langen achtspurigen 3rd Mainland Bridge, längste Brücke Afrikas, ist aber immer täglich mehr-

stündiger totaler Stau. Die Stadt erstickt an sich selber.

Von der geographischen Stadtlage her ist Lagos mit Vancouver vergleichbar – die kanadische Westküstenmetropole ist ebenso wie Lagos in einem Archipel aus Inseln und Halbinseln errichtet, geht aber anders mit den natürlichen Schätzen um. Lagos ist das Gegenteil von Vancouver. Das Wasser, das die Sehnsuchtsstadt des afrikanischen Kontinents umgibt, existiert quasi nicht. Die Stadt gleicht einer Binnenlandmetropole. Alle Küstenabschnitte sind lückenlos zugebaut mit Autobahnen, Privathäusern und Gewerbebebauung. Die Lagunen- und Küstengewässer sind stark verseucht und abfallübersät. Die globale Oberklasse erbaut sich nun mit *Eko Atlantic*, Afrikas größtem Neubauprojekt, eine eigene abgeschottete Privatstadt der Reichen auf einer künstlich aufgeschütteten, 2,5 Mio qm großen Halbinsel, vorgelagert vor der Stadt Lagos, African Dubai, abgekoppelt vom Rest der Stadt.¹ Wer Geld hat, leistet sich ein Schnellboot und fährt am Sonntag an einen der Strände in 50-60km Entfernung. Dort geht man dann aber nicht im Atlantik schwimmen, sondern in den eigenen Pool. Die großzügigen Feinsandstrände, eigentlich ultraromantisch und palmengesäumt, sind nahezu menschenleer. Sie sind ölverseucht und randvoll übersät mit dem angeschwemmten Plastikmüll des „extreme example of modernization“, Lagos.

Public Space

Der Öffentliche Raum in Lagos ist fast deckungsgleich mit dem Straßenraum, in dem die von Koolhaas schwärmerisch dokumentierten Nutzungsüberlagerungen stattfinden, die zu 100% mit Handel und Geschäftsbeziehungen verknüpft sind. Daneben existiert öffentlicher Raum quasi nicht. Bis auf den völlig überfrachteten, winzigen, nur gegen Eintritt zugänglichen Freedom Park gibt es keinen Stadtpark, kaum Sportanlagen, keinen Uferzugang, keinen größeren, städtischen zivilen Platz, oder eine Promenade und als „Wald“ lediglich die Lekki Conservation Area, ein

2000m x 600m kleines geschütztes Miniaturreststück des ursprünglichen küstennahen Mangrovenwaldbestands. Tut sich eine Lücke im Stadtraum auf, wird sie sofort genutzt und aufgefüllt mit Aktivitäten der Profitmaximierung. Wenn mittelalterliche Städte vor allem an Kreuzungen von Handelswegen entstanden, dann bildet der Stadtraum von Lagos diese Genese von Urbanität präzise ab. An den Autobahnabfahrten gibt es die größte urbane Dichte. Städtischer, öffentlicher Raum zeichnet sich durch Nutzungsvielfalt, Nutzungsmischung und -überlagerung aus. An den Kreuzungen ist Nutzungsvielfalt im Übermaß vorhanden – allerdings nur von derjenigen die Handel, monetärem Gewinnstreben und Mobilität untergeordnet ist, wobei das Letzte ein relativer Begriff ist: Wo Autos so geballt vorhanden sind, dass sie sich stauen, entsteht automatisch Handel. Autos = Stau = Straßenhandel = Absatzmärkte. Es ist eine monofunktionale Nutzungsüberlagerung, die alles andere verdrängt.

Bildende Kunst?

Wie kann hier Kunst entstehen? Zunächst: Fotografieren verboten! Fotografieren in Lagos ist riskant, weil es ein ungeschriebenes Gesetz in dieser Stadt ist, dass jede/r Fotograf/in nur einen einzigen Beweggrund hat: Making profit. Also will der/die Fotografierte mitverdienen und fordert dies sehr aggressiv ein. Das Goethe-Institut Nigeria organisierte im November 2015 einen Fotoworkshop für lokale junge Fotograf/innen zum Thema Gated Communities mit dem Hamburger Fotografen Thies Rätzke. Die Workshopteilnehmer/innen berichteten von enormen Problemen bei der Ausübung ihrer Arbeit aus dem genannten Grund. Dennoch waren ihre Resultate umwerfend gut. Das Goethe-Institut bietet diesen jungen Künstler/innen eine Plattform, eine Öffentlichkeit, jegliche Unterstützung, die sie ansonsten nicht bekommen. Staat, Stadt und Gesellschaft machen es Künstler/innen schwer, überhaupt zu arbeiten. Horrend hohe Ateliermieten und Platzgebühren, wenn sie im öffentlichen



Makoko Nachbarschaftshaus



Makoko Nachbarschaftshaus

Raum ausstellen oder eine Aktion durchführen wollen, sind obligatorisch. Obwohl viele ehemalige Regierungsgebäude in Lagos verwaist sind, erhalten Kulturschaffende keinen Zutritt. Wie und wo kann Kunst in Lagos stattfinden? Sie findet als Film statt. Nigerianischer Film, produziert in Nollywood, ist weltbekannt, hiesige Seifenoper sind das kulturelle Aushängeschild Nigerias. Und sonst? Das Goethe-Institut Lagos, British Council Nigeria und Alliance Francaise Nigeria sind eine wichtige Stütze der lokalen Künstler/innenszene und haben, fokussiert vor allem auf neue Medien, Film-, Video und darstellende Kunst, längst Funktionen eines multinationalen, offenen und fördernden Kulturministeriums übernommen. Diese Institute arbeiten unermüdlich mit den unabhängigen nichtregierungs-Kultureinrichtungen wie beispielsweise dem Nele-Institut /African Centre for Photography und dem kleinen privaten Centre for Contemporary Art CCA zusammen. Eine weitere Schaltstelle der Künstler/innenszene ist die private Galerie Quintessence der schwedisch-nigerianischen Modedesignerin Aino Ternstedt Oni-Okpaku, die seit 40 Jahren als wichtige private Förderin junger Bildender Kunst und Kultur gilt. Ihre im Stadtteil Ikoyi liegende Galerie ist Ausstellungs-, Verkaufs-, Kommunikations- und Veranstaltungsort. Zu ihrem Freundeskreis gehört Yemisi Adedoyin (genannt: Prince) Shyllon, ein ehemaliger Jurist, der eine der größten privaten Kunstsammlungen Nigerias besitzt. Er sammelt westafrikanische Plastik und Malerei aus allen Epochen. Er tut dies, weil er schlichtweg das kulturelle Erbe des Landes bewahren will, da der Staat dieser Verpflichtung nicht nachkommt. Während das National Museum of Lagos eine erbärmliche, heruntergekommene Museumskarikatur ist, kommen Stipendiat/innen aus aller Welt zu Prince Shyllons Haus auf dem Mainland, um in seinem unermesslichen kulturellen Schatz, der allein 6000 Holzfiguren umfasst, zu forschen. Bildende Kunst hat in dieser Gesellschaft ein Nischendasein. Kaum Förderung, kaum ein adäquater Ort. Die bildenden Künstler/innen, die ich außerhalb des Goethe-Kontextes traf, produzieren hauptsächlich figurative Malerei, Holzbildhauerei oder schweißen figurative Schrottskulpturen, bei denen es schwer fällt, diese nicht mit eurozentrischem Blick abzuqualifizieren. Es prägte sich in mir das Bild ein, dass das meiste, was ich an Kunst sah, schlichtweg Kunsthandwerk ist, produziert für einen von Öldollars finanziell übersättigten, aber kunstfernen lokalen Markt. Aber es gab doch noch anderes zu sehen: Im Grand Finale der 8th National Arts Competition zeigte eine kleine Kurzzeit-Ausstellung im Freedom Park Werke ausschließlich sehr junger nigerianischer bildender KünstlerInnen: Installationen, Skulpturen, Collagen und Multimediaarbeiten, in denen einiges des in diesem Text Beschriebenen mit künstlerischen Mitteln aufgegriffen wird –ironische, spielerische, teilweise mutige zeitgenössische Kunst.

Ressource Tropical Modernism

Lagos hat eine Geschichte und hatte wie viele afrikanische Städte eine kulturell visionäre Blütezeit im von Okwui Enwezor bezeichneten „Short Century“, in der kurzen Zeit nach der Unabhängigkeit Ende der 50er, Anfang der 60er Jahre. Ausdruck des neu-erwachten Selbstbewusstseins waren unter anderem experimentelle, herausragende moderne Neubauten, Stadtanlagen und Plätze in den prosperierenden Städten, die von hoher baukünstlerischer Prägnanz und stadträumlicher Qualität waren.

Erhaltene, herausragende Beispiele aus den 1960er-70er Jahren sind die frühere City Hall, erbaut 1968 auf Lagos Island als Sitz des Gouverneurs, heute ein multifunktionales Bürohaus, das u.a. das Goethe Institut beherbergt. Daneben die 1972 errichtete Multifunktionsarena Tafawa Balewa Square und das 26stöckige Independence House aus dem Jahr 1963, das National Theatre, 1976 während des Militärregimes von Obasanjo auf dem Mainland für das Festival of Arts and Culture (FESTAC) als vergrößerte Kopie des Kulturpalasts in Varna (Bulgarien) errichtet und immer noch in Benutzung als Veranstaltungsort. Daneben liegt das Artist Village, auch ein FESTAC-Relikt, in dem lokale KünstlerInnen der bildenden Kunst, aus Tanz, Theater und Film einen relativ großen Produktionsort haben.

Aber die Ikonen des sogenannten Tropical Modernism dieser Stadt sind dem Verfall, dem Abriss, der Missachtung und baulicher Verfremdung preisgegeben. In Lagos stehen mit Wohnhäusern, Kirchen, Schulen und Verwaltungsgebäuden verborgene bauliche Schätze des Short Century herum, überfrachtet mit Schichten des zeitgenössischen Business, Werbetafeln, Anbauten. Vor sich hindämmende, oftmals leerstehende architektonische Diamanten. Diese könnten in einem zukünftigen Zeitalter wieder zu Handlungsorten werden, die der Wiederentdeckung urbaner, freier und mutigerer Kunst und Kultur dienen. Sie materialisieren eine andere urbane Idee, in der das Kulturelle an sich einen Wert darstellt(e), die zurückblickt auf eine Tradition und sich einer Zukunft zuwendet, in der auch die Ausübung und Förderung von experimenteller Kunst und Kultur Bedeutung erlangt. Beispielsweise ist die Filmemacherin Remi Vaughan-Richards dabei, das Wohnhaus ihres Vaters, des britisch-nigerianischen Architekten Alan Vaughan-Richards, ein traumhaft schönes Beispiel des Tropical Modernism aus den frühen 1960er Jahren, mit internationaler Unterstützung als Künstlerresidenz auszubauen und neu zu nutzen. Gleichzeitig wird das Gebäude der Kolonialdruckerei mit Hilfe der Ford Foundation und des Goethe-Instituts zu einem Zentrum für Medien, Kunst und urbane Recherche umgestaltet ...

Aber vielleicht passieren diese notwendigen Veränderungen aber noch eher und nachhaltiger in Makoko:

Makoko

Wer kein Geld hat, und das betrifft das Gros der Bevölkerung, lebt auf dem Mainland.

Eines der bekanntesten Viertel ist Makoko, eine Lagunensiedlung mit ca. 85.000 Einwohnern. Teile von Makoko bilden als Pfahlbauten, von Kanälen umgeben, die sogenannte Floating City. Sie gilt als größter Slum von Lagos und wurde durch das bemerkenswerte Bauprojekt Floating School des nigerianischen Architekten Kunle Adeyemi bekannt. Die Floating School sollte der Nukleus einer grundlegenden Veränderung in Makoko werden und diesen Stadtteil aufwerten. Das Gebäude, 2013 fertiggestellt, hat den Schulbetrieb angeblich jüngst aufgenommen. Das Lagos State Gouvernement möchte diese Siedlung trotzdem lieber abreißen und die Bewohner loswerden.

Makoko lebt von der Holzverarbeitung, ist der Holzlieferant von Lagos und besteht ausschließlich aus diesem einen Baustoff. Das lokale Transportmittel sind schmale Kanus, die durch die engen Kanäle gleiten. Dies gibt verblüffende Ähnlichkeit mit Venedig und gleichzeitig ist Makoko das absolute Gegenteil. Es gibt keinen einzigen Touristen hier. Im Gegensatz zum Rest von Lagos ist der Stadtteil ein leiser Ort. Autos und Generatoren können sich die wenigsten leisten, aber idyllisch ist es hier keineswegs. Makoko ist stark verschmutzt, marode, extrem dicht besiedelt.

Die Schweizer Städteplanerin und Architektin Fabienne Hoelzel arbeitet mit ihrem Büro FABULOUS URBAN, unterstützt durch die Heinrich-Böll-Stiftung und SERAC, eine lokale Menschenrechtsorganisation, mit Bewohnern Makokos seit 2012 an einem städtebaulichen Upgrading-Projekt. Ihr Makoko-Iwaya Waterfront Regeneration Plan sieht vor, die vorhandene Bausubstanz konstruktiv zu stärken und zu ergänzen. Erstes Element ist ein gerade fertiggestelltes Nachbarschaftszentrum, der „Makoko Neighborhood Hotspot“, die nächsten Schritte sind eine Neighborhood Hotspot Kooperative sowie die Biogas- und Solarstromproduktion.

Fest steht, dass dieses Projekt die enormen Potentiale aufgreift, die in Makoko vorhanden sind. Wie in vielen Slums weltweit, herrscht hier ein extrem hohes Maß an Selbstorganisation, Improvisationstalent, Stressresistenz - und wohl auch eine außergewöhnlich hohe soziale Kompetenz. Wie sonst könnten 85.000 Menschen in dieser extremen Dichte zusammenleben? Sich sichtbar bemühen, unter für uns unfassbaren Bedingungen? Vergleiche ich als Kurzzeitbesucher aus Deutschland und Gast des Goethe Instituts nun alle Optionen zwischen dem Lagos der Reichen und der Armen, kann hier für mich doch den Schluss ziehen, den ich im Laufe dieses Textes versuchte, auszuhebeln, der aber eine Kernaussage von Fabienne Hoelzels Philosophie und Praxis trifft und der mich wieder auf die Erkenntnis von Rem Koolhaas zurückwirft: Learning from Makoko!

MARTIN KALTWASSER
Künstler

Fotos: Martin Kaltwasser

1. <http://www.welt.de/finanzen/immobilien/article13461710/In-Nigeria-waechst-eine-Stadt-aus-dem-Meer.html>

Die Rolle von Performance-Kunst als einer aktiven, von Kritik bis zu Protest ausdrückenden künstlerischen Praxis, gewann in Kolumbien im Laufe der 90er Jahre an Bedeutung. Unter anderem wiesen Performances mit Themen wie dem sozialen und dem bewaffneten Konflikt in Kolumbien innerhalb des Kunstbetriebs enormes politisches Potenzial auf.

Wie sich dieses Potenzial in den letzten 16 Jahren, innerhalb wie auch außerhalb des Kunstbetriebs, weiterentwickelt hat und welche neuen Darstellungsmöglichkeiten dabei entstanden sind, kann unter anderem anhand der Entstehung einer partizipatorischen Plattform im Rahmen des *Festival de Performance de Cali* [Performance Kunstfestival in Cali] nachverfolgt werden. Dabei wurden Strategien und Szenarien entwickelt, die neuartige Beziehungen zwischen den bürgerlichen und künstlerischen Initiativen herausforderten und damit alternative Zugänge zu Demokratie und Partizipation ermöglichten. In diesem Zusammenhang ist die Vorstellung vom *öffentlichen Raum als Bühne des sozialen Protestes* entstanden. Gemeint ist die Wiedereroberung eines Bewusstseins des aktiven politischen Potenzials der Kunst und der Zivilgesellschaft und seine Wirkung auf gegenwärtige gesellschaftliche Veränderungen in einem Land, in dem offene individuelle und kollektive politische Positionen seit Jahren unterdrückt werden und sogar häufig Formen von Selbstzensur auftreten.

Der Sitz des Kunstfestivals ist Cali, die mit ca. zweieinhalb Millionen Einwohnern drittgrößte Stadt im Südwesten Kolumbiens. Sie gilt als eines der wichtigsten industriellen und ökonomischen Zentren des Landes. Seit Mitte des 20. Jahrhunderts wurde die Entwicklung der Stadt stark von verschiedenen internen Migrationswellen geprägt. Viele Bürger/innen des ländlichen Raums wurden aufgrund der sogenannten „Violencia“ (von 1946 bis 1966) und später infolge des ständigen bürgerkriegsähnlichen Konflikts nach Cali vertrieben. Dadurch entstand eine breite urbane Arbeiterklasse, die im Laufe der 70er Jahre zu einer starken sozialen Bewegung führte.

Außerdem war Cali der Entstehungsort verschiedener unabhängiger, kultureller Initiativen Kolumbiens, so beispielsweise der künstlerischen und literarischen Bewegung des „Nadaístas“ in den 60er Jahren und dem Künstlerhausprojekt „Ciudad Solar“ in den 70er Jahren.

Allerdings schief ein Großteil dieser sozialen Bewegung in den 80er Jahren ein. Einer der Gründe war der direkte Einfluss des Drogenhandels und der sogenannte Staatsterrorismus, der die sozialen urbanen Bewegungen bis Mitte der 90er Jahre unter Druck setzte. Unter anderem wurden linksorientierte Parteimitglieder sowie Gewerkschaftler und Vertreter der Zivilgesellschaft stark bedrängt.

Der Einfluss des Drogenhandels machte sich in der kulturellen Szene der Stadt bemerkbar, da die Gelder der Drogenkartelle einen großen Teil des Kunstmarktes bestimmten. Und Mitte der 90er Jahre führte der Niedergang der Drogenkartelle dann zu einer Krise des Kunstmarktes und damit auch zu einem Rückgang der offiziellen wie alternativen Räumlichkeiten und Kunstförderungen.

Mit seinem Schwerpunkt auf der Performance-Kunst hat sich das *Festival de Performance de Cali* als eine der bedeutsamsten, unabhängigen und alternativen Veranstaltungen der letzten 16 Jahre in der kolumbianischen Kunstszene positioniert. Zwischen 1997 und 2012 fand das Festival insgesamt achtmal statt. Es wurde 1997 von den Künstlern Juan Mejía und Wilson Díaz zusammen mit Student/innen der Bildenden Künste des *Instituto Departamental de Bellas Artes* [Städtische Kunstakademie] initiiert und seit 1998

ÖFFENTLICHER RAUM ALS BÜHNE DES SOZIALEN PROTESTES

Festival de Performance de Cali 1997 - 2012



Organisatoren des Festivals auf der Demonstration vom 1. Mai 2012. Ihre Texte erinnern an Arbeiter/innenkämpfe und Bauern/Bäuerinnenaufstände.

vom Künstlerkollektiv *Helena Producciones* weiter organisiert.

Das *Festival de Performance de Cali* eroberte den Stadtraum als Raum der Zivilgesellschaft anhand kultureller Aktivitäten, bei denen Partizipation und Demokratie wieder im öffentlichen Raum thematisiert wurden.

Anfang des 21. Jahrhunderts wurden durch die Verlegung der Performances in den städtischen Raum wie z. B. an öffentliche Plätze, kulturelle Zentren, pädagogische Einrichtungen, historische Orte, auf die Straße im Allgemeinen und in nicht-konventionelle Räumlichkeiten neue Szenarien für die Interaktion zwischen Künstlern und Bürgern erschlossen. Außerdem lag der Schwerpunkt der letzten zwei Versionen des Festivals (2008 und 2012) auf der *imaginación cívica*, der Bildungskraft bzw. Kreativität der Bürger/innen. Dabei konzentrierte man sich auf das Wiedererkennen des politischen und sozialen Potenzials der Kunst in der Zusammenarbeit zwischen Künstler- und Bürger/innen in einer öffentlichen Sphäre.

Jornada de Performance

Innerhalb des Kunstfestivals galt der *Jornada de Performance* [Performance-Tag] als die Hauptveranstaltung. Dabei handelte es sich ursprünglich um eine zwölf- bis hin zu siebzehnstündige ununterbrochene Anreihung von Performances in geschlossenen Räumen (1997 - 2001).

Allerdings wuchs der Umfang des *Jornada de Performance* seit dem Jahr 2002 deutlich an, wobei mehr Performances präsentiert und mehr Orte und Akteure eingebunden wurden.

Nicht-konventionelle Orte für Kunstdarstellungen wurden ins Programm eingegliedert. So gab es Performances und Aktionen im öffentlichen Raum, z. B. auf städtischen Plätzen, an verschiedenen Denkmälern und Straßen, auf Märkten oder auch am Ufer des Flusses Cali.

Das Auftreten künstlerischer Interventionen und Aktionen im öffentlichen Raum markiert auch einen beginnenden Austausch zwischen künstlerischen und bürgerlichen Initiativen.

Im Rahmen des sechsten Festivals im Jahr 2006, entstand ein Austauschlabor, das die Koexistenz von künstlerischen und bürgerlichen Initiativen im gleichen Raum und zur gleichen Zeit fördern wollte. Erschaffen werden sollten innovative Strategien, die in Bezug auf notwendige gesellschaftliche Veränderungen diskutiert und erprobt werden konnten.

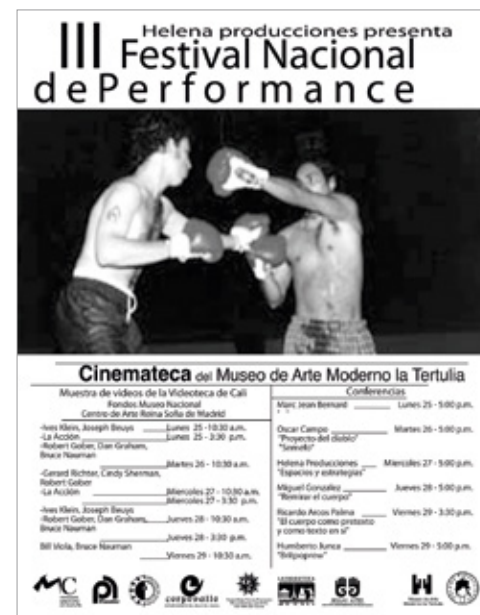
Das Labor wurde in einer ehemaligen, nun stillgelegten städtischen Likörfabrik eingerichtet, in der zuvor für fünf Tage der *Jornada de Performance* stattfand.

Teil des Austauschlabors war die Besetzung des leeren Gebäudes und seiner Umgebung durch Künstler/innen, Straßenverkäufer/innen, urbane Akteure und zivilgesellschaftliche Projekte. Hinzu kamen „nicht offizielle“ Aktivitäten, wie der Verkauf von Tamales, ein Stand von evangelisierenden Predigern und weitere kleine Orte, an denen getauscht werden konnte. Eingeschlossen ins offizielle Programm waren außerdem Aktivitäten wie Wettbewerbe von Skatern und Hockey-Spielern als auch Graffiti-Sessions.

Von besonderer Bedeutung war die Einladung der *Escuela de Esgrima con Machete de Puerto Tejada*, einer Schule der Fechtkunst. Sie entstand aus einer Initiative der Bürgerschaft in Puerto Tejada, einer Kleinstadt im Westen des Departements Cauca und ihr Ziel ist die Bewahrung der traditionellen Praxis der Fechtkunst mit Macheten. Diese entstammt den kolonialen Zeiten, sie lehnt sich an die europäische Fechtkunst an, verwendet jedoch statt des Degens die Machete.

Durch die Teilnahme der *Escuela de Esgrima con Machete* konnte eine Vielzahl von Themen im ländlichen Raum Kolumbiens, z. B. soziale Probleme innerhalb der afrokolumbianischen Gemeinschaft, Fragen der Infrastruktur und des Bildungssystems auf dem Land, die Rolle von Selbstorganisation und die Entwicklung von nachhaltigen Projekten, aufgegriffen werden.

Der *Jornada de Performance* war damit nicht nur Plattform für Performance-Kunst sondern auch Plattform bürgerlicher Initiativen und zivilgesellschaftlicher Projekte.



Im Ergebnis diversifizierte sich eine partizipatorische Plattform und erreichte nun unterschiedliche urbane und ländliche Räume sowie die unterschiedlichen Schichten der Gesellschaft. Das Austauschlabor fungierte als ein Ort, an dem die Bewohner/innen des ländlichen Raumes, deren Interessen und Sorgen von der lokalen und nationalen Politik marginalisiert werden, eine Bühne erhielten.

Weiterhin schließt das Kunstfestival seit 2012 auch die *Escuela Móvil de Saberes y Práctica Social*, die mobile Schule des Wissens und der sozialen Praxis, mit ein. Ursprünglich war der Schwerpunkt dieses Projektes die Förderung der Zusammenarbeit zwischen professionellen Künstler/innen, Laienkünstler/innen und Vertreter/innen bürgerlicher Gemeinschaftsprojekte im ländlichen und regionalen Kontext. Durch die Aufnahme in das Kunstfestival Cali wurde die *Escuela Móvil de Saberes y Práctica Social* mit einem urbanen Kontext konfrontiert. Die Erfahrungen dieser mit nur geringen finanziellen Mitteln organisierten, zensierten und bei weitgehend fehlender Infrastruktur im ländlichen Raum entstandenen Projekte wurden nun mit sozialen urbanen Problematiken verknüpft.

Escuela Móvil de Saberes y Práctica Social

Im Rahmen des achten Kunstfestivals arbeitete die *Escuela Móvil de Saberes y Práctica Social* mit Vertreter/innen verschiedener unabhängiger Stiftungen, mit Arbeitergewerkschaften, so beispielsweise mit der Central Unitaria de Trabajadores - CUT, und mit Gemeinschaften von transsexuellen, feministischen, ethnischen und indigenen Gruppen zusammen.

Ihr Ziel war die historische Revision von sozioökonomischen und politischen Problematiken Calis, so die soziale Bewegung während der 70er Jahre als auch Aspekte der Geschichte der politischen Kunst sowie politischen Plakate in Kolumbien in den 60er und 70er Jahren. Nicht zuletzt sollten die Teilnehmer/innen auch grafisches Material in Form von Plakaten und Schildern entwerfen, welches dann auch gleich als Material für neue Initiativen dienen sollte.

Die *Escuela Móvil de Saberes y Práctica Social* stellte ihre Fragen nach einer alternativen politischen individuellen und gemeinsamen Identität nun in einem urbanen Kontext und verknüpfte sie mit der Forderung nach gesellschaftlicher Veränderung auf der Basis der Kreativität des Einzelnen. Die Idee von der „Kreativität der Bürger“ umfasste hierbei, auf der Grundlage des Wiedererkennens einer politischen, individuellen sowie kollektiven Identität, die Entwicklung einer demokratischen Praxis. Zugleich erlangte, durch die künstlerische Vereinnahmung des öffentlichen Raumes, dieser seine politische Bedeutung wieder.

Im Laufe von 16 Jahren entwickelte sich das *Festival de Performance de Cali* ausgehend von einer alternativen Vorstellung des öffentlichen Raums in eine demokratische Plattform für Bürger/innen. Ursprünglich gedacht als eine Alternative zur Sichtbarmachung und Interaktion von Künstler/innen in der Stadt, entwickelte sich das Kunstfestival allmählich zu einem Netzwerk demokratischer Agent/innen.

Das Festival förderte den von den Initiatoren so genannten *öffentlichen Raum als Bühne des sozialen Protestes*, also die „Wiederbesetzung“ des öffentlichen Raums durch künstlerische und bürgerliche Initiativen als Widerstand gegen Selbstzensur und Indifferenz, die nach mehr als 60 Jahren des Konflikts noch immer bestehen. Auch das Erkennen einer breiteren Ebene für eine demokratische Praxis jenseits der in der kolumbianischen Gesellschaft vorhandenen Trennung zwischen dem ländlichen und dem urbanen Raum ist von Bedeutung. Partizipation und Demokratie wird endlich nicht nur auf die urbanen Aspekte und Räumlichkeiten sondern auch auf Problematiken und Akteure im ländlichen Raum bezogen. Die Vorstellung eines aktiven und politischen öffentlichen Raums in Kolumbien wurde damit erweitert.

OSCAR ARDILA LUNA
Bildender Künstler, Kurator und Wissenschaftler

Alle Abbildungen: Archivo Helena Producciones

Der hier präsentierte Text ist ein Auszug aus meiner Recherche „Abierto, Cerrado y no Programado: Arte y espacio público en el Festival de Performance de Cali“ [Geöffnete, geschlossene und nicht geplante Räume: Kunst im öffentlichen Raum beim Festival de Performance de Cali], die 2015 durch das *Programa Nacional de Estímulos* vom Kulturministerium Kolumbiens gefördert wurde.

UMBRELLA REVOLUTION

Art Belongs to
the People



A group of young artists took advantage of the social media and displayed the solidarity of supporters worldwide with a mobile LED board, Photo: Mok Tsz Yan, Andy

It was an unexpected protest that provoked an unprecedented attention. Probably attributing to its peaceful yet powerful demonstration, its alteration of an international financial district for 79 days, or simply, as described by media from the West, it was another revolution in China since 1989.

Umbrella Revolution, or the protestors preferred to call it "Umbrella Movement", it was the most significant protest in Hong Kong in decades. The headline-grabbing civil movement left the government in shock, not just in scale but also in aesthetic appeal.

Throughout the street occupation period, the protestors produced an explosion of public art that turned the protest sites into enormous outdoor art exhibitions. In a city where street art has never been in vogue, the movement screams out loud to the world that "Art does belong to the people".

The obvious political art highlighted the citizen participation. The most touching works were created by protestors instead of professional artists. Reflecting the key message of the protest: a universal suffrage that resonates the voices of every Hong Konger.

The movement was named "Umbrella Revolution", as suggested by *The Guardian*. *Umbrella* became the key symbol of the protest which reversed the notion that Hong Kong people do not care about politics. Since the daily object was used to shield protestors from the tear gas and military-graded pepper spray, umbrellas created a ubiquitous sight on the frontlines and gave the movement its name.

What is Umbrella Revolution?

It was a mostly student-led movement that demanded a full democracy – a demand for a universal suffrage that allows the people to vote for their leader without the influence from China. Such right was promised in the Sino-British Joint Declaration in 1984.

Having to wait for 17 years since the handover in 1997, the people of Hong Kong were disappointed by the election framework passed by the Beijing government. The framework would confine the first-ever universal suffrage of Hong Kong and



Fabrics left from damaged umbrellas were stitched together to form a shelter for the protestors sitting underneath, Photo: Abram Chu

make it an election with only three candidates predetermined by the China's government.

Disappointed and frustrated by the framework's inability to reach international standards for true democracy and open election, the student organisations started a strike in the end of September 2014. On the second day of a peaceful assembly by the students outside the government headquarter, the riot police expelled the protestors with force and pepper spray, which consequently called up thousands of supporters to gather at the protest site in Admiralty. In an attempt to clear the demonstration, the police force fired 87 canisters of tear gas at the peaceful protestors. The use of tear gas came as a shock to a city where any public disorder had been rare.

The gas sent the crowds to run out to the streets in Admiralty, while hundreds of supporters gathered in other parts of the city, one crowd in Causeway Bay and the other far across the Victoria Harbour in Mongkok, as they were blocked from entering Admiralty. The civil movement hence commenced and a free space that existed outside the law was made use of by the protestors-cum-artists.

Lennon Wall

The Lennon Wall in Prague has huge influence on the social movement in Czech Republic and has become one of the most significant sites of freedom in the world. Inspired by the story of Prague and the faith of the dreamer John Lennon, the protestors created a Hong Kong version. Instead of using graffiti, the protestors used office stationery – Post-it notes. Thousands of colourful Post-it notes with drawings or handwritten messages covered the walls of the circular staircase leading up to the pedestrian sky bridge near the entrance of government headquarter. However, it was not known when and who started putting the first note on the walls. Throughout the protest period, supporters came to the center of the occupy zone to leave their messages. The number of notes increased day-by-day. The walls were first covered, and then the fence and the staircase. The "Lennon Wall" soon became a manifest spot for protestors, supporters, media, and also visitors.

Weeks passed by and the protestors in Hong Kong received a heart-felt support from the original Lennon Wall which was a spray-painted message that said "To Hong Kong, From Prague, We Support You". "Sometimes art and protest travel across space, time and language, a journey that changes old messages as it creates new ones, like the two John Lennon walls: the original in Prague, the new one in Hong Kong," cited from the *New York Times*.

In less than 100 meters from the Hong Kong's Lennon Wall was the government headquarter that houses the Central Government Offices and the Office of the Chief Executive CY Leung, who was criticised for being a loyalist to the regime in Beijing. He was approved by China's leaders before being "elected" in 2012.

A Machine that Connects People

An art collective was launched with an interactive art project called the "Stand By You: 'Add Oil' Machine." The project dis-

played supporting messages to protestors; "add oil" is a direct translation of *Ga Yau*, a Chinese term of encouragement. Anyone could send a note via the project website and their messages would appear in English or Chinese on a mobile LED board stationed in the protest zone. The project was a collaborative work between web designer Jason Lam and artists Sampson Wong and Chris Cheung.

For many nights, the messages were projected on the government building where the Lennon Wall at its bottom. The presence of both artworks showed the unity of the movement. While the Lennon Wall was an artwork created by the public at the spot, the "Machine" took advantage of the social media and displayed the solidarity of supporters worldwide. "We made this so that people who cannot come to the protest site can show their support. We have received messages from countries around the world. Firstly, it's Taiwan and Japan, then Europe, America and mainland China followed", Jason Lam talked to a reporter from a website *Human Rights in China*.

After one month since the Machine launched, the collective received more than 38,000 messages from local and overseas supporters who said "we stand side by side with the Hong Kongers." A great number of messages came from overseas groups formed by Hong Kong people who were either studying or living abroad. They supported the movement by organizing street demonstrations in more than 40 cities across the world. They collected messages from the spots and brought forward to the protestors in Hong Kong through the online platform of the collective. The guerrilla but creative project won the top 2015 Freedom Flowers Foundation Award founded in Geneva.

The last message was projected on the night before the Hong Kong's police cleared the protest site on December 11, 2014.

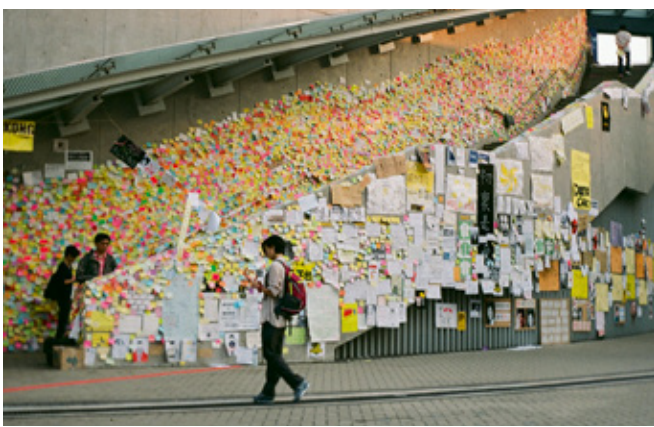
Umbrella Canopy

Another artwork near the Lennon Wall manifested the vulnerability and solidarity of the movement. Before and after the tear gas were in use, the Hong Kong police already started unnecessary force in "stopping" the peaceful protest. Along the frontline between the police and the protestors, one side was equipped with military-graded pepper spray and metal rod, while the other side was barely protected by umbrellas and surgical face masks.

After days of confrontations, dozens of umbrellas were damaged by the police with metal rod and brutal force. A group of art students collected the fabrics from the damaged umbrellas and stitched them together to create a giant piece of patchwork called "Umbrella Canopy". The canopy was then stretched across the footbridge at the protest site, forming a shelter for the protestors sitting underneath.

Giant banner on Lion Rock

A more guerrilla-style of art which was risky and yet impactful was the occupation of a landmark that represents the city – The Lion Rock. The Lion Rock is a hill with 495 metres high. It is famous for its shape that resembles a crouching lion and is visible from many areas in town.



The Lennon Wall in Hong Kong became a manifest spot for protestors, supporters, media, and also visitors, Photo: Abram Chu



Post-it notes with drawings or handwritten messages covered the walls, the fence and the staircase, Photo: Abram Chu

The connection between the Lion Rock and the Hong Kong started in 1972 from a TV series and its theme-song both named "Beneath the Lion Rock", which were considered to indicate the spirit of the Hong Kong people and became the cultural reference to Hong Kong as a whole.

On the 27th day after the movement started, a group of protestors unfurled a giant yellow banner atop the "lion's head" of the hill, saying "We want true universal suffrage", with the sign of an outlined umbrella at the top and the words "#UmbrellaMovement" at the bottom. The action of banner hoisting was never announced in prior. The banner was 6 meters wide and 28 meters long. The content on the banner was large enough to be clearly recognised from the bottom of the mountain.

Revealed by a YouTube video, around ten rock climbers equipped with rope, quickdraws and other devices realised the action. The video was shot and uploaded by the team of supporters. The faces of the climbers were not shown in order to protect their identity. Not long after the completion of the hoisting, images and videos of the banner taken with aerial photography overwhelmed the social media for days.

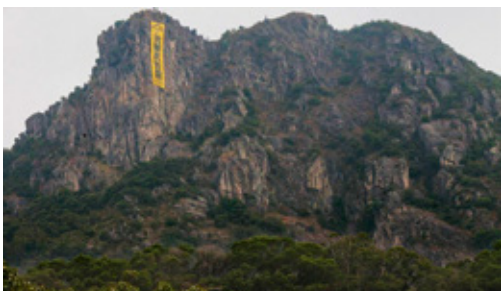
A group called "Hong Kong Spidies" claimed for the act on YouTube. The video showed a man dressed in a Spiderman costume, confessing that a group of "ordinary Hong Kong citizens" decided to support the protestors, who represented the true "Lion Rock Spirit" of Hong Kong people. "It is the power of people who never give up", said the man in costume.

The banner was removed the next day by the government for "safety reasons".

After the movement

The 79-days-movement ended with prohibition orders from court and site clearance by the police. The artworks vanished. The outlawed space was replaced by vehicle traffic. The government did not give way to the expression of solidarity and artistry. Several weeks after the site clearance, a 14-year-old Hong Kong girl arrested for chalking a flower on the "Lennon Wall" was then sent to a children's home. This incident caused radical responses from the society - Does the government fear the people, even a 14-year-old girl armed with chalk?

JACQUELINE WONG, SIN-TUNG
Independent curator from Hong Kong



A giant banner was hoisted on the Lion Rock, saying "We want true universal suffrage", Photo: Alex Hoffrod

In Sarajevo, since the official end of the war (i.e. after 1995) few artistic or cultural projects have been realized in public space. In the city in which important public institutions of culture and art are closed and public space is daily narrowed down by new capital projects, it seems important to think about art as an urban practice that uses public space of emancipation for those less visible or invisible, for the oppressed and afflicted. Through interviews with several artists and curators directly involved with some of these projects, and analysis of several artworks, I will examine the politics between/beyond art and space.

Entering the public space

The reason for trying to draw a connection between art and politics lies in the statement that art in today's society is only an entertainment for the rich and the weird; it is a commodity that is almost useless, and most certainly very unattractive within the ocean of basic needs. Under such circumstances, there is no place for those who trust in the fact that art is what they essentially need. Those who believe that "Art is not a mirror to reflect reality, but a hammer with which to shape it"¹ or, that "Only through art can we emerge from ourselves and know what another person sees."² can easily be characterized as zealots. In both cases the question that remains is whether art is done/made in the public interest or just a fad of those being cared for and the privileged. One thing is certain: to work in a public space means to believe in the idea of public space. The aim of this idea is "to maintain or to create physical places, that will welcome all social groups to adopt it physically and symbolically, and will be able to serve as a stage for performing identity and self-presentation, a place for learning in the face of the unknown and for forming opinions."³

The consensus amongst everyone I spoke with was that

MAYBE SOME-ONE WILL CARE

Politics between art and space in postwar Sarajevo

work in the public space is, on many different levels, different from that in the gallery.

When it comes to the entrance of art into public space, a significant step forward was made by the Sarajevo Center for Contemporary Art (SCCA). Immediately after the last war, under the directorship of Dunja Blažević, SCCA helped in the production of a series of works and exhibitions in public spaces of Sarajevo. Annual "Exhibitions of SCCA Meeting Point" (1997), "Behind the Mirror" (1998) and "Under construction" (1999)⁴ presented some of the most important works in the public space of Sarajevo. As Dunja Blažević said "after years and years spent in the cellars, this was an instantaneous response to the need to go public, to do and say something important." The main intention was to ask questions, provoke, react to social or political situations, but not to "decorate the public space."

What kind of art is it?

The political dimension of art in public space as a space of politics will consist of questions, disturbance of stability, reaction, comments or any other forms that an artwork displays as a public matter and in relation to certain audiences. One of the pioneers of this period is Nebojša Šerić Shoba. In his work titled *Under All Those Flags* (1999), he placed translucent nylon flags on the poles along the Obala Kulina Bana in Sarajevo, which is where flags are usually placed. But on the opening day of the exhibition the Prime Minister of the Federation of Bosnia and Herzegovina, Mustafa Mujazinović, ordered the flags to be removed. Censorship of this work as a radical response to the work dealing with national symbols and, as Shoba says, "with their transparency" showed not only that there is a power that can remove art (defining and considering it as radical) from the public space, but also can make these decisions summarily and without consulting public interest.⁵

Shoba believes that it was necessary "to throw these things into people's faces and impose certain topics".

Another interesting case concerns the work of the artistic duo Kurt & Plasto *By the Commission Decision: everyone to his place* (2001). Tying with the motif of Annex Seven of the Dayton Peace Accord⁶ (everyone to his place) this work commented on the process of erasing and forgetting our own heritage.⁷ The artwork was concerned with busts of writers that were

removed from the *Oslobođenje trg* at the beginning of the war and stored in the basement of Dom Pisaca (House of Writers) for seven years. To draw public attention to this issue and start discussing the possibility of returning the real busts of writers to their original positions, Kurt&Plasto placed their own busts on the empty pedestals in the park, i.e. the Almir Kurt bust and that of Samir Plasto. Eight busts were illegally placed there on the night of the 24th of November 2001, but during the night one was pulled down. However, someone reported the case to the police and the policeman on duty spent a whole night guarding the false bust in the snow and cold.

Finally, a few days later and without permission from the authorities, the real busts were returned to their place, and the authors say they do not know whether the City Assembly ever made a decision about returning these busts to the former Oslobođenje square. The shareholders of the "Svjetlost" company asked the Minister of Culture, Gradimir Gojer, in a letter to relocate the bust of Veselin Masleša, because they decided to replace it with a bust of Abdullah Jasenković (the late director of the Svjetlost company) in his place. After a series of actions in 2011 the bust of Veselin Masleša was returned.⁸

A number of other artists also sited their artworks in public spaces, such as the installation of Maja Bajević *Women at work – under construction* (1999)⁹ and that of Zlatan Filipović, *Ekspres preporučeno / special delivery* (2000), dealing with the restoration and opening of the National Gallery of Bosnia and Herzegovina in Sarajevo. In this work Zlatan first "veiled" the building of the the National Gallery of Bosnia and Herzegovina and then "opened it as a present" at the opening.¹⁰ Likewise, Braco Dimitrijević also sets one of his famous works, "Under this stone there is a monument to the victims of war and Cold War (2005)" in front of the Historical Museum of Bosnia and Herzegovina.¹¹



Borgerink Kris, "Whatever you will write on a wall, people won't care", 2008, Foto: Zlatan Filipović

In August 2000, at the famous open marketplace Markale Alma Suljević of Sarajevo, the soil from the minefields on the sixth anniversary of the Markale massacre¹² was sold. The piece of work 4ENTITY (2000) was produced independently by Alma herself and she donated the money collected from the "sale" of the soil for demining actions. As she said, she would first demine the land, then bring it with her, sell it, return to the minefields and re-invest the money in demining, thus creating a cycle or an ontological circle.

The soil is a symbol in itself, maybe I wanted to remind the people that we've all come from soil, it's an eternity we are facing and the short life we all live. Perhaps we should spend it differently, maybe we should all live better lives ...

The project was presented in Sarajevo as part of the annual exhibition of SCCA, *Behind the Mirror* (1998), which I previously mentioned. Books were placed in different locations to enable a diversity of reactions or absolute indifference, participation or non-participation. Today, only one book of the Sarajevo impressions is preserved. Lala also said that she has no interest in gallery spaces today.

Bojan Stojičić often chooses public space as a place for his work, and most often these are *in situ* artworks, directly connected to a chosen location. As he underlines, "I do not want to bring the finished work there, but rather to respond to the politics of a certain time and space. I am part of this space; it forms the landscape of my existence and constructs my life."

His work *Tražim osobu, I'm looking for the person* (2015) is an anonymous ad in which a guy looks for a person with whom to talk about art.¹³ Although the work was originally created in the street and was stuck to a phone booth, it then continued to live through the media space. All the layers of this work, its different meanings and messages, were evident through different reactions of the public. "When the media understood it as "an ad that saddened the region" and shared it and published it everywhere I could not affect how the work will be understood," said Bojan.

Some works deal very directly with specific spaces, such as an art project of Adela Jušić and Lana Čmajčanin SUBDOCUMENTARY (2011)¹⁴. It examines the status and the question of the use of complex Skenderija, and raises questions about



Ispod svih tih zastava, Nebojša Šerić Shoba, 1999



Adela Jušić i Andreja Dugandžić, Rad ljubavi, 2014



Nardina Zubanović, Pazi muzej, 2015, Foto: Nikola Blagojević

public space and collective memory, but also the role of art in a society in transition (Meran, 2011).¹⁵ Today, Skenderija is one of the few shopping centres that are still in public ownership. Skenderija has long been the location and a home of a remarkable collection of the *Charlama depo* gallery¹⁶ run by Jusuf Hadžifejzović and, for a short period of time, a large number of small shops in Skenderija were transformed into art studios.

Through conversations with owners and shopkeepers, employees and artists who had temporary studios there, we had an opportunity to see personal but also collective utopias based on beliefs and dreams. Possibilities for the revitalization of this space, having been an important place for rest and sociality in socialist times, were investigated and discussed and further raised issues of transition, personal life situations, past, present and future. This multi-channel video installation with an archive is perhaps the only living monument connected to the past and future of this place.¹⁷

Another work from recent history, i.e. 2014, “provoked” the authorities and its exhibition was prohibited (at least in the originally planned space). This time it was the exhibition “*The challenges and the achievements*” which was set up in the parliament of Bosnia and Herzegovina. Sabina Čudić as the curator chose works that, among other things, problematize the decisions made in this very parliament. The artwork of Lana Čmajčanin, *Bosna i Hercegovina – krojenje i šivanje/Bosnia and Herzegovina – tailoring and sewing* (2014)¹⁸ was, along with the artworks of Šejla Kamerić¹⁹, Sandra Dukić²⁰, Borjana Mrđa²¹ and Adela Jušić²², supposed to be part of an exhibition in the atrium of the Parliamentary Assembly of Bosnia and Herzegovina.²³ However, given that the work satirically comments on the “Dayton division” of Bosnia and Herzegovina and plays with the constituent elements of statehood (third entity, counties) as well as offering the possibility of a DIY “retailoring” of the state based on your own personal needs, it was decided that the work could not be displayed within, as Lana Čmajčanin says, the “walls” of the state apparatus.

Few other works addressing the status and role of women, women’s bodies and women’s work were produced as part of this exhibition and placed in the public space while also using the Historical Museum of Bosnia and Herzegovina as a surface on which to intervene. An artwork by Emina Kujundžić in

form of a stencil on the wall titled *Svila i kadifa/Silk and Velvet* (2014), also produced for this exhibition, displayed figures of nine different women from Emina’s past. Their garments indicate how they walked the roads of liberation, emancipation and rebellion in the last hundred years.²⁴

Labor of love (2014) is a collaborative work of Adele Jušić and Andreja Dugandžić, sited on the outer wall of the Historical Museum of Bosnia and Herzegovina. This black and white print, measuring about 45 square metres, was a surface onto which the artists intervened with sprays and acrylic colours as kind of a street performance prior to the exhibition. The work deals, in a didactic manner, with the denaturalization of household work, and is inspired by the works of Mariarosa Dalla Costa, Selma James, Silvia Federici and the movement “wages for housework”.

The story about the role of cultural institutions may best be finished with one public intervention. In her work *Pazi muzej/Watch out Museum* (2015), Nardina Zubanović draws parallels with the time when the city was destroyed by weapons²⁵ and the current situation in which it is destroyed by other means. As Nardina says, the work is “my personal protest against the current situation in which the citizens, cultural institutions, e.g. the National and the Historical Museum of Bosnia and Herzegovina, as well as the artists are.” This work is also a statement that culturocide and the destruction of society have not stopped with the war but still lurk over the future of culture like phantoms.

Towards the place of commons and conclusion

It seems that the post-war period was extremely productive, at least when it comes to art in the public space. The reasons for this lay partly in a state of general enthusiasm with the war’s end and the possibility of free use of the city spaces, as well as in the new city vibe after the war. A significant impulse for artworks produced in this period was the one coming from SCCA, particularly with annual exhibitions and projects such as, e.g. *Deconstruction of Monuments*. It is also apparent that with fewer investments in art production, the number of interventions in the public space dropped and this form of art production, unfortunately, has become sporadic.

Art in public space will understandably be under the watchful eye of those who have the power to design public space, running under the “flag” of public interest. Manipulation in this regard is, as underlined by some of the interviewees, partly possible because there is no official counterpart providing resistance to these retrograde policies. The nature of public space, its temporality and as well as its spaciousness give special value to all of these works, not only because of the fact that they cause cognitive reactions, but because they constantly question not only representation, but also meaning.

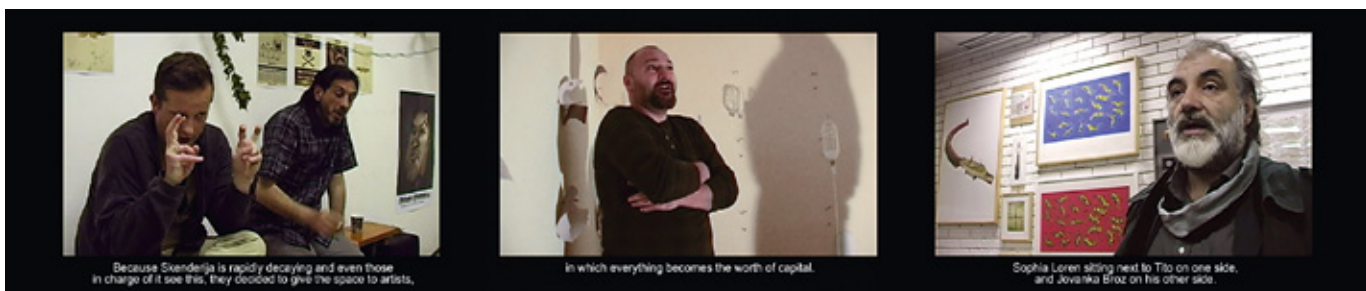
Due to art in public space, politics becomes performative and, within a given time and context, usurps the place where policies on public matters are being developed.

DANIJELA DUGANŽIĆ

Directress @association for culture and art CRVENA
www.crvena.ba & Curator at the Red Min(e)d
curatorial collective



Lala Raščić, Knjiga utisaka, 1998



Adela Jušić i Lana Čmajčanin, SUBDOCUMENTARY, 2011

Resources

- Blažević, Dunja (2003) Meeting point, Available here http://www.c3.hu/ican.artnet.org/ican/text6d8b.html?id_text=58
- Burić, Ahmet (2001) Andrić nikad nije ovako izgledao, Dani br.234, 30.11.2001, Available at <https://www.bhdani.ba/portal/arhiva-67-281/234/opservatorij.shtml>
- Glasz, Georg, Baština, mi i svijet 22.lipnja 2013. (intervju). Snješka Knežević za HRT radio, Available at <http://radio.hrt.hr/clanak/bastina-mi-i-svijet-22lipnja-2013/19738/>
- Govedić, Nataša, Stvaranje politike pomoću javnog prostora, razgovor sa Natom Thompsonom, 20.12.2012, Zarez, broj 348, 2012. Available at <http://zarez.hr/clanci/stvaranje-politike-pomocu-javnog-prostora>
- Kwon, Miwon (1997) One Place after Another: Notes on Site Specificity, The MIT Press, Cambridge
- Lefebvre, Henri (1991) The Production of Space, Blackwell Publishing.
- Raščić, Lala, (1998) Artist statement, courtesy of an artist
- Spaceship Yugoslavia/The suspension of time, Catalogue, Argbooks, Berlin, 2011.
- Vratio se Veselin Masleša, Radiosarajevo.ba, Available at <http://radiosarajevo.ba/novost/55737/vratio-se-veselin-maslesa>

CRVENA

www.crvena.ba

1. Bertolt Brecht
2. Marcel Proust, “Only through art can we emerge from ourselves and know what another person sees.”
3. My translation from Georga Glasze, Baština, mi i svijet 22.lipnja 2013. (interview). Snješka Knežević for HRT radio, available at <http://radio.hrt.hr/clanak/bastina-mi-i-svijet-22lipnja-2013/19738>
4. SCCA organized three annual (“Meeting Point”, summer garden Čulhan, 1997; “Iza ogledala”, different locations in the city, 1998; “Opres, radovi!”, facade of the The National Gallery of Bosnia and Herzegovina, 1999.) and realized and supported production of numerous group and individual projects, exhibitions and actions, More information on www.scca.ba
5. Interview with Nebojša Shoba Šerić, October 2015. More at: <http://www.shobaart.com>
6. Dayton Peace Agreement, Annex 7: Agreement on Refugees and Displaced Persons, 1995
7. My translation from the text: Burić Ahmet Andrić nikad nije ovako izgledao, Dani br.234, 30.11.2001, Available at <https://www.bhdani.ba/portal/arhiva-67-281/234/opservatorij.shtml>
8. My translation from text: Vratio se Veselin Masleša, Radiosarajevo.ba, Available at: <http://radiosarajevo.ba/novost/55737/vratio-se-veselin-maslesa>
9. Maja Bajević, <http://majabajevic.com/works/women-at-work-under-construction>
10. Zlatan Filipović <http://www.zfilipovic.com>
11. It is a big stone block with the dimensions of 150x150x300 cm, in which the words “under this stone is a monument to victims of the war and the Cold War” are engraved in four languages, on all four sides. The monument is placed immediately in front of the Historical Museum of Bosnia and Herzegovina and today looks as if it has been standing there for a long long time, turned into a sign and a signpost leading to another monument. Thus losing its monumentality, today it still stands as a reminder of the fundamental question of the meaning and significance of monuments in general.
12. The Markale massacres, targeting civilians during the Siege of Sarajevo (1992-1996). This marketplace is located in the historic core of Sarajevo. During the first massacre on 5. February 1994; 68 people were killed and 144 more were wounded and during the second on 28. August 1995 five mortar shells killed 43 people and wounded 75 others. This latter attack was the stated reason for NATO air strikes against Bosnian Serb forces that would eventually lead to the Dayton Peace Accords and the end of the war in Bosnia and Herzegovina.
13. Translation of the add A guy, 26, is looking for a person to talk about art, tel: 062/130-153
14. More about the work <https://adelajusic.wordpress.com/works/sub-documentary>
15. Exhibition text by Eva Meran, Be realistic – demand the impossible!, curated by Lejla Hodžić, Karin Lernbeiß, Margarethe Makovec, Eva Meran, Sarajevo, Bosnia and Herzegovina, Rotor, Graz, 2012
16. More about Charlama <https://cekacharlama.wordpress.com>
17. “Spaceship Yugoslavia/The suspension of time”, Catalog, Argbooks, Berlin, 2011
18. More about Lana Čmajčanin <http://www.lanacmajcanin.com/>
19. More about Šejla Kamerić <http://sejlakameric.com/>
20. More about Sandra Dukić http://www.scca.ba/zvono/2007/sandra_dukic.php?lang=bh
21. More about Borjana Mrđe <http://borjanamrdja.info/>
22. More about Adela Jušić <https://adelajusic.wordpress.com/>
23. More about the exhibiton <http://arsbih.gov.ba/1734/>
24. More about Emina Kujundžić <https://emina.ba>
25. Reminder to war-made boards with a “watch out sniper” inscription



Jiri Kočica and handprints of Grosuplje citizens, Sculpture and fountain Izročilo (Tradition), Grosuplje roundabout, 2010-2011, Foto: Jiri Kočica

ART IN SLOVENIA'S PUBLIC SPACE



Darko Golija, Noordung Monument, 2008, Slovenj Gradec, Foto: Darko Golija



Lujo Vodopivec, Memorial of Slovene protestant writers, Ljubljana, 2010, Foto: Dunja Wedam



Drago Tršar and Vladimir Braco Mušič, Monument to the Revolution, Ljubljana, 1962-1975, Source: Maribor Art Gallery



ProstoRož, Map of Wishes, 2011, Foto: Sabine Pichler

Slovenia is a small country with an estimated population of a little over 2 million people. The 25-year-period of its independence is entirely marked by transitional changes that have demanded a redefinition of social structures and a construction of the national identity and the environment that we want to live in. Throughout this time, the problem of the public has always been one of the key topics, and art in the public space was closely related to the context of social changes. Hereby, I would like to introduce some of the key segments of the very diverse art practices.

CULTURAL HERITAGE 1945–1991 Memorial sculptures dedicated to the National Liberation War

With the founding of the new state in 1991, memorial sculptures dedicated to the memory of World War II and to those having built the new society have prevailed in public space up to the present day. Ambitious, complex architectural and sculptural regulations of larger areas, smaller figural solutions and architectural memorials, simple signs and commemorative plaques are generally known. They can be found across Slovenia, both in urban centres and in nature. Although no exact number is available, about 5.000 existing works are estimated. At least five per cent are attributed to excellent sculptors and architects who created works of superior artistic value. The period in question is a long one. Nev-

ertheless, it can be concluded that socialist realist art following the model of the Soviet Union never truly asserted itself in Slovenia (rare exceptions: Murska Sobota). As early as the 1950's and immediately after the first ideological deviation from the Soviet Union, this form of art was regarded as imposed. Therefore, the first period was marked by heroic monumental memorial sculptures made by significant sculptors that had been established before the war. Young architects and sculptors educated after the war started to gain acceptance in the 1960's, parallel to the origins of modernism in contemporary art. Tensions between generations actually led to two different types of monument solutions: the figurative and the abstract have been present throughout the Yugoslav era. Essentially, modernism from the 1960's onwards was considered an expression of democracy and modernity. However, the complexity of the liaison between politics and modernism with other specifics, such as Yugoslavia shifting its position between the Eastern and Western Block, the status of socialism distinguishing itself considerably from communism, special features of the individual republics as well as the diverse roles and meanings of the monuments from revolutionary to commemorative, and ideological aesthetics are still waiting for new, fresh interpretations.

The fact that monumental sculptures represented Yugoslavia at the Venice Biennial in

1980 reveals that those monuments were recognised as being specific, even though their implementation in public space was out-dated due to the rising critique of the system and new interpretations of history.

Forma viva and abstract forms in public space /1961

The International Sculpture Symposium Forma viva started in 1961 at two different locations, Portorož and Kostanjevica na Krki. These, at first temporary outdoor attempts of artistic creativity, developed over the next decades into two extensive sculptural parks. The other two cities, Ravne na Koroškem (since 1964) and Maribor (since 1967), where sculptures have been installed in public spaces, have played a key role in understanding urban sculpture. Furthermore, the choice of material correlated with the location's identity; Portorož on the Adriatic coast – karstic stone; Kostanjevica na Krki – wood, Ravne na Koroškem – steel, Maribor – concrete. Forma viva was an ambitious venture and one of Slovenia's crucial international art projects taking place in public space. It successfully connected all parts of Slovenia and strongly influenced all publicly set up projects. A special feature of the symposium's initiators and organisers Janez Lenassi and Jakob Savinšek was to enable meetings of artists from all over the world, regardless of their political bloc affiliation. After twenty years, during the economic crisis of the 1980's, the symposium

gradually stopped. Critiques that appeared during the final period mainly questioned the quality of the works and pointed out the form of such artists meetings, which in a rather open society had lost its significance. At the present, all four locations offer an array of over 300 sculptures and, with the exception of Maribor, are trying to revive this activity.

Art practices outside the museum/1966–1971

Several experimental groups and individuals in Yugoslavia have been active outside the museum space. Most significant among Slovenes is the OHO group that conducted land art projects between 1966 and 1971 by including social components as well as urban spaces. Since their actions were critically examining society, the authorities of the time had difficulty in tolerating them. Their activities ended with the group's self-conscious own annulment and the foundation of the Family in Šempas, which tried to merge art with life. The activities of the OHO group radically exposed the exhaustion of the tradition of modernism and art systems. They represent the foundation and frequent reference to the present conceptual and performative art.

FIRST STEPS/1991 Removal

The discourse at the time of Slovenia's independence that included the general public was primarily focused on reflections, regarding the significance of memorial sculptures dedicated to the National Liberation War. Even though hostile words were expressed, Slovenia records no examples of forceful removal of sculptures, as known in Croatia or other countries of the former Eastern Bloc. In Slovenia, these memorials have not represented symbols of external enemies on which to pour anger and fury. But it should be noted that a quiet removal exists in small set-ups, those that are often no longer protected by law. Some artworks disappeared; some are in museums; others were relocated to a new public space (park Koper). It is estimated that, currently, less than ten per cent of the monuments have been removed and with a few exceptions, no large architectural and sculptural memorials of indisputable artistic quality are among them.

A debt to history

In times of political, national and religious change, every country is intensely confronted with its identity. In Slovenia, the situation was particularly radical over the last 100 years as five totally diverse states succeeded one another. After Austro-Hungarian monarchy in 1918, the Kingdom of Yugoslavia as an alliance of southern Slavic nations was established. In 1941, Slovenia was divided among different occupational forces and after World War II, the socialist federal state of the new Yugoslavia was formed. Since 1991 we live in the democratic Republic of Slovenia. Most countries demonstrated their otherness by removing traces of their predecessor in public space. An awareness of one's own history is intensely present, even though the material heritage in public space no longer expresses diversity. Therefore, many new initiatives for installations can be interpreted as a revolt against the former system and simultaneously as a reflection of a comprehensive contemplation about the nation's identity. The memorial sculpture dedicated to Rudolf Maister, a general and a man of art and culture who contributed much to the foundation of the state at the end of World War I, was one of the first ambitious state-building projects having derived from the sense of historical debt. Two equestrian statues, set up in the time of the Kingdom of Yugoslavia in 1931 and 1940 in Ljubljana, being the work of the excellent sculptor Lojze Dolinar, once played a central role on Slovenian cultural territory.

They were dedicated to the leaders King Peter and King Alexander. Both monuments were completely destroyed during the occupation by fascist Italy (as well as all other sculptures dedicated to both Kings all over Slovenia). Years later, the commissioner of the Maister monument saw a new opportunity to express the state's independence as well as military and cultural sovereignty by setting up an equestrian statue. The whole project from its selection to the erection of the monument was accompanied by several scandals. Despite an undisputed support for the Maister, the case mirrors all the distress and dilemma a young state can experience: a poorly prepared project as well as the commission of an obsolete statuary form. Not least, the indecisiveness also shows up in the solution – the erection of two monuments in Ljubljana, relatively similar, both deriving from a realistic design of a horseman, and both selected at the same competition (Boštjan Putrih, 1997; Jakov Brdar 1999). In 2013, the Slovenian Ministry of Labour, Family, Social Affairs and Equal Opportu-

Freedom: chaos, responsibility, and new commissioners

The victory over the single-party system gave us the feeling of freedom. However, the prediction that holders of power and asset managers would render the public a service proved to be naive. The operation in a system without a system produced results that were not expected; we have witnessed a hysterical competition among individual groups of interest in the fight for space. Numerous installations filling up public space in the past 25 years show, in particular, that the new state has a big problem with ensuring democratic access to public space as well as that the comprehension of the public cannot be taken for granted.

Apart from the commissioners, everyone else involved – from big corporations to individuals and associations or city hall representatives – generally acted self-satisfied without any consensus and followed the law of the strongest. But we also have to expose some positive experiences that indicate a new rela-

project “City of Statues” in Grosuplje. Here, contemporary sculptures were installed across the city in collaboration with the municipal architect.

Claims for a systemic approach

For a long time, neither artists nor critics were able to respond to the chaotic situation. Nevertheless, it was recently implied that headline documents and systemic support respectively are conceived as a necessity: on the one hand we are talking about public procurements, committees and transparency and on the other about substantial strategies and urban space analyses. New initiatives made several legislative attempts to propose that national law determines that certain percentages of public investments are assigned to art projects. Such a law was also in force in the former Yugoslavia, actually providing regular state support to art, which today would mean a great deal in the current devastating economic situation.

settling for conventional solutions and depriving art of contemporary challenges.

NEW SURVIVING STRATEGIES/1991- Occupation of premises

The occupation of empty, deserted premises by artists is always an unique act. Metelkova Mesto is certainly among the largest and most accomplished in Slovenia and combines art activities in public space with activities of the alternative scene (concerts, socially engaged groups, art studios, clubs, etc.). After the Yugoslav National Army vacated its premises, individuals squatted a large part of the military complex (seven buildings, 12,500 square meter http://dict.leo.org/ende/index_de.html?search=AE&searchLoc=o&resultOrder=basic&multiwordShowSingle=on) in 1993. The complex also holds a most attractive youth hostel called Celica created through an artistic transformation of the former military prison cells. The authors of the project: Ostan, Okorn, Krmelj, Rožič, Kočica and others.



Petra Vari, Usta na usta (Mouth to Mouth), Maribor, 2012. Source: Maribor Art Gallery



City of Metelkova, Ljubljana, 2009. Source: metelkovamesto.org



Kud Ljud, Collective public event 2012 on Jakov Brdar, Maister Monument, Ljubljana, 1999. Foto: Kaja Brezočnik



Alen Ožbolt, Merry Go Round, Within the project Ensembles Prostorski rebusi (Spatial rebuses), Ljubljana, 2008. Foto: Bojan Salaj



Janez Lenassi, The National Liberation Movement Monument (NOB), Ilirska Bistrica, 1965. Foto: Boštjan Primc

nities and the Chamber of Architecture and Spatial Planning announced a competition for a monument to the victims of all wars in Ljubljana. In a political and historical context, the monument is an attempt to reconcile the Slovenian nation regarding the divisions between winners and losers since World War II. The first prize was awarded to an architectural office (Žnidaršič, Gabrič, Mlakar, Ravnikar). It was accompanied by public discourse about its political correctness and the justification for its erection. If the monument will be realised, national reconciliation could become the first new substance of Slovenian monuments. But Aleksander Ostan, president of the committee, emphasised that it is illusory to expect reconciliation, if the Slovenian state does not first provide a decent burial to the victims slaughtered after World War II by members of the victorious side. The current debate will also show whether the architectural form can measure up to such an important content.

Writers

In Slovenia, the role of national leaders is often given to people of culture and scientists. Since language has been the only constant over a long period of time, writers are considered as the key holders of culture and national identity. Even though several hundred traditional realistic portrayals are so far known, their sculptures have not experienced contemporary statuary interpretation. Only a few realisations stand out. Among them is the “Monument to Protestant Writers and Printers” from 2010 by Lujo Vodopivec.

tionship between commissioners and artists. Following a sixty-year-old break, the Catholic Church has once more entered public space. Among early commissions was the bronze front door of St. Nicholas Cathedral in Ljubljana, installed on the occasion of the Pope's visit to Slovenia and depicting the history of Christianity on Slovenian territory. Sculptor Tone Demšar won the competition and the door is considered a good example of contemporary ecclesiastical art. The city of Slovenj Gradec represents an exception among municipalities that were able to encourage artistic innovation and carry out the procedure in a way such that it could be applied as a standard. The monument of Herman Potočnik Noordung, an exceptional Slovenian scientist and pioneer of cosmonautics, was accomplished by Darko Golija. Among Huge Company Commissioners an interesting project was realised by the elderly sculptor Stojan Batič, creator of many sculptures in Velenje. He initiated the cooperation with a younger colleague, the established sculptor Matjaž Počivavšek, and in 2001, executed the large sculpture entitled Continuity at the roundabout next to Gorenje's office building. The only space (with the exception of Forma viva) where sculptors received an opportunity to try out their work in public space independently of the demands of commissioners was provided by the Sculpture Association. Since 1988, the Association managed the Gruber Open Air Gallery in Ljubljana, which reviewed the priorities of contemporary statuary art in public space by implementing one-year sculpture exhibitions. They also run the

The role of the modern sculpture: the anti-monument and the sculpture missing in contemporary space

After the decline of the great period of public sculpture by the fall of Yugoslavia, modernism was already interpreted as an obsolete, in some contexts even undemocratic, experience. For the generation of the 1980's, public art had the character of a temporary personal examination connected to the question of how an artwork functions outside a gallery or studio. The young generation of the 1990's, which is generally considered to be the strongest Slovenian generation of sculptors, conceived space within the social context. During the following decade, the dilemma of how a sculpture can exceed its role became a priority issue. Each work was an answer to the turbo filling of spaces and the conservatism of forms. Distinctive are the works by Mirko Bratuša which, because of their frequent social critique and jocularity, are often considered as anti-monuments. In Nova Gorica, the artist addressed the issue of the stuffy traditional design of an avenue of notable people (portrait busts placed on simple cubic bases) and also questioned the vanity of commissioners. As usual, he provoked heated reactions with his installation. Another possible solution was offered by Alen Ožbolt, who pointed out that transferring a sculptural body into a process would widen the field of the classical sculptural medium. He also criticised the determination of society and commissioners in

Initiatives, actions, projects

Connections that led to the dematerialisation of the art object in the 1960's and the 1990's can surely be found in the perception of obsolete structures and forms, but new approaches changed their role. The Soros Centre for Contemporary Arts – Ljubljana was among the first to emphasise the significance of contemporary practices in public space. With the project “Urbanaria”, 1994–1997 it has drawn attention to unconventional urban locations and to a more modern understanding of the city. “Moderna galerija” in Ljubljana had a key impact on the acceptance of new practices, firstly by a review of contemporary art entitled U3 that was internationally curated by Peter Weibel in 1997. With his selection, Weibel encouraged a comprehension of artwork that refers to the object's uncertainty, to its interactivity and the increasing share of the observer's involvement. He redirected theoretical attention to interpretations of globalism, of the crisis of liberal capitalism and of art within social contexts, i.e., the function of art within the social discourse, which strongly influenced the entire contemporary art of Slovenia. In 2008/09 the large project “Museum in the Streets”, conducted by Moderna galerija during the renovation of the main museum building, has further substantiated the previous interpretation and has to a certain extent affiliated the entire contemporary art with the public space. Such theoretical basis still plays a central role and

significantly impacts the development of contemporary art, including public space projects. Another institution to be highlighted is the Museum of Architecture and Design in Ljubljana which regularly, and especially during the Biennial of Design, discusses the issue of public space through research and art projects. This is done by exposing the possibilities of its creative use. The earliest and biggest step outside the centre of Slovenia was conducted by the Gallery of Contemporary Arts in Celje with the project "Admission Free". This took place in the period between 1999–2005 and connected local artists with the local population. Over 50 projects significantly changed the perception of the city and paved the way for numerous initiatives still influencing the city life of the present. Since 2007, Umetnostna galerija Maribor (UGM) has collaborated with the City of Maribor, gradually developing a multi-faceted programme which primarily helps to raise a consciousness of public space associated with the heritage of educational, recreational, performative and critical segments. In particular, UGM would like to create a platform to support artists and projects in public space. Since 2012, as a result of the European Capital of Culture in Maribor, several communities have re-examined urban activity models that revive the city and offer new types of cooperation, self-management, and self-interpretation (GT22, Tkalka, Društvo Hišal). A great number of exhibitions, festivals and art events have been incorporating projects developing various relations towards public space in their programme, such as: "Ecology and Art Triennial" by UGM with various environmental concepts since 1980; the international festival "City of Women" connected to the equality of women's rights since 1995; "Pixelpoint" in Nova Gorica dealing with the implementation of new media art; the contemporary arts festival "Art Stays" in Ptuj relating to the architectural heritage of the city since 2002. The festival "Lighting Guerrilla" addresses visitors with projects exploiting the light medium since 2007. A vast number of projects within the last 25 years confirm a vibrant scene, yet most of them had not clearly articulated their operation in public space and, despite some remarkable individual achievements, had not offered larger sustainable spatial changes. The significance of these projects lay in the interaction with the public and in gradual changes of thought.

Art studies, improvements and actions are actually comments on local and historical, social and cultural features as well as visible and invisible carriers of content. Projects of the first decade rather reacted to the political context of social changes. They referred to the critique and research of memory, identity, and foremost representation and territories of power, including the concealed ones such as language, advertising, mail, art systems as well as systemic inefficiency and repression (refugees, The Erased), neglect of culture, and disclosure of new political taboos. These artists have been guests of several art events and regularly participate in public art space: Marko A. Kovačič, Alenka Pirman, Tadej Pogačar, Tanja Lazetič, Jasmina Cibic, Brane Zorman and Helena Pivka, Nika Špan, Janez Janša, etc. The following group of projects accentuates the significance of participating communities in decision-making. The projects range from seeking models of positive engagement and direct contact between the artist and the observer, and supporting reflections on the ethical role of art (Jiri Kočica) to the more straightforward activation of a curiosity-driven population (Matej Andraž Vogrinčič, Petra Varl, son:DA). A more integrated approach has been conducted by projects of the second decade, which focus on group interests, provide new residence models, and offer help (Polonca

Lovšin). These projects focus on smaller, concrete goals: gardens and food self-sufficiency, revival of separate city units, etc. Immediate creations of artefacts that improve living standards are discovered by many artists. Some of these are quite popular and have reached iconic status in the Slovenian space: playground equipment for children by Dragica Čadež, public toilet by Jože Barši, urban equipment of the ProstoRož group and others. Recently, the number of street actions which by simple, playful, and sometimes provocative interventions pose current questions with regard to the use of public space with movable bodies in space has been increasing (Ljud, Plesna izba, En Knap, Matjaž Farič & Flota).

Public space and time

We could claim that almost all contemporary art in Slovenia is closely connected to public space. It seems that the current situation of verifying local experiences on a global level suits smaller environments, such as Slovenia. On the other hand, our internationally most established artists, such as Marjetica Potrč, Irwin and Marko Peljhan, constantly redefine the public field with their experiments on a global scale. Let me conclude with some special features that force us into a different contemplation of public space and thus predict planetary residential changes: Ljubljana provides us with a rare opportunity to perceive space as a universal good. The renowned architect Jožef Plečnik established a dynamic category by developing town planning based on combining architectural elements and leading the observer through the space on an ingenious level. Similarly, Marko Pogačnik (also author of the state coat-of-arms) acts in terms of spiritual dimensions by focusing on reading terrestrial coordinates and their messages. Ana Pečar seeks pre-cultural space coordinates (before the time we consider as the space of operation and possession); Dragan Živadinov and Sašo Sedlaček target the cosmos; Igor Štromajer and Vuk Ćosić admire the internet ...

Are we able to do it?

What then, is art in the Slovenian public space at the present? Sculptures dedicated to World War II, supplemented by works created during the past 25 years prevail among the rare Roman and baroque monuments. Most of them are appointed to realism and modernism. In Slovenia, there is a little humour, lightness, and comfortableness. Also, there is little radical critique and subversion. A feeling of urbanity only pertains to the capital city. There are no breakthroughs in good practice. Next to *Forma viva*, internationally renowned names are only present during temporary actions. Slovenian contemporary art in public space is temporary and almost invisible. Its positive side is being reflected in the openness that evoked changes in us traditionally distrustful and reserved Slovenes, but its negative attribute is that it does not exist anywhere. At best, it remains registered in some catalogue. It is dispersed, fragmented, often fuzzy and lacking instructions, and unlike the function of previous monuments, it does not act fully in the context of directing and concentrating ideas in space. During the past 25 years, we have faced many challenges, such as war, economic failure, corruption, etc., and, while I am writing this article, we are currently facing an even bigger challenge. The refugee crisis is a crisis of us all. We should search for a new public space in which we want to reside with one another by developing a new paradigm of planetary survival! Are we able to do it?

BREDA KOLAR SLUGA

director of Umetnostna galerija Maribor (UGM)

DIE WAND ZUM KLANG GEBRACHT

Ein Kunstwettbewerb zur Musikschule Marzahn-Hellersdorf



Michael Laube, ohne Titel

Das auf den Verschleiß der Substanz zu setzen nicht weit führt, hat sich mittlerweile herumgesprochen. So erfreut sich allmählich auch die öffentliche Infrastruktur einer Verbesserung: Straßendecken werden geflickt, Brücken saniert und die grauen Flure der Schulen werden aufgefrischt. Dass nun auch die öffentlichen Kultureinrichtungen in diesen Erneuerungsgenuss kommen, ist umso schöner. Ein solcher Kulturort ist im Bezirk Marzahn-Hellersdorf die bezirkliche Musikschule in der Maratstraße 182, nahe der Allee der Kosmonauten. Ganz irdisch ist sie dort als „Hans-Werner Henze-Musikschule“ in einem früheren Schulbau der klassischen Typenbauweise aus den 1970er Jahren untergebracht. In den Klassenräumen werden alle Musikinstrumente von der frühkindlichen Musikpädagogik bis zur Musiktheorie unterrichtet. Die Schullaula lässt sie auch über den Musikunterricht hinaus zu einem ausstrahlenden Ort für Musikveranstaltungen werden, auch das Jugendsinfonieorchester ist hier verankert. Diese weit ausklingende Kultureinrichtung erhielt nun eine umfassende energetische Sanierung, in deren Rahmen die Architektin Regina M. Hille den Plattenbaukörper in dezenter Weise der klassischen Moderne annäherte und ihn nun so erscheinen lässt, als wäre er dem Bauhaus-Dessau entsprungen.



Renate Wolff, Frequenzbereich

Die zur Allee der Kosmonauten ausgerichtete Westgiebelwand hatte die Musikschule bereits nach dem Gebäudebezug Anfang der 2000er Jahre mit einer Graffiti-Malerei gestalten lassen. So bestand ein großes Interesse, im Rahmen der Sanierung einen neuen künstlerischen Akzent zu setzen. Dafür konnten gemäß Anweisung Bau Gelder für Kunst am Bau aus den Baumitteln gestellt werden, zusammen mit bauseitigen Leistungen und einer Ergänzung aus den Mitteln der Musikschule sowie mit der Durchführung eines nicht offenen Kunstwettbewerbs eine deutliche Qualifizierung erreicht werden. Fünf Künstler/innen reichten Entwürfe ein.

Die besondere Herausforderung für die Kunst stellte eine Winterlinde dar, die vor der Giebelwand auf dem Gebäudevorplatz steht. Deren jahreszeitlicher Wandel verdeckt die Gebäudeansicht partiell und musste bei der Entwurfsentwicklung mit berücksichtigt werden. Es war eine Bezugnahme auf die Institution Musikschule und damit auf das Thema der Musik im allgemeinen erwünscht. Die zum Wettbewerb eingeladenen Kunstschaffenden reagierten darauf sehr differenziert: Die Entwürfe von Renate Wolff und Kerstin Gottschalk schlugen abstrakte Farbrhythmen vor, die sowohl mit der modernen Baugestalt als auch dem Anspruch der zeitgenössischen Komposition des Namensgebers der Schule



Kerstin Gottschalk, Vierstimmiger 12-Ton-Kanon in vier Strophen



Reinhard Jacob, ohne Titel



Henrik Schrat, Policinetello fliegt

gut korrespondierten. Dabei legte Gottschalk ihrer Farbkomposition einen vierstimmigen Kanon zugrunde. Reinhard Jacob schlug sehr edle Symbolfiguren vor, die nicht nur an Art deco erinnerten, sondern auch noch mittels Blattgold ausgezeichnet sein sollten. Michael Laube konzentrierte seinen Vorschlag wegen der vorhandenen Winterlinde nur auf die mittige Wandkante und applizierte darauf Farbscheiben, deren vertikale Folge die Klappen eines Blasinstruments aufruft. Ganz anders dagegen erzählte Henrik Schrat auf der Wandfläche mittels schwarzen Schattenrissfiguren die Bildgeschichte des von Hans Werner Henze vertonten Märchens Pollicino.

Bei diesen fünf hochwertigen Vorschlägen stand das Preisgericht vor einer schwierigen Entscheidung, so dass alle Entwürfe die zweite Wertungsrunde erreichten. Erst zum dritten Wertungsrundgang verblieben nur noch die Konzepte von Henrik Schrat und Michael Laube in der engeren Auswahl, die nun zwischen der geheimnisvollen Bilderzählung einerseits und dem signifikanten Farbzeichen andererseits gefunden werden musste. Mit der einstimmigen Realisierungsempfehlung zugunsten des Vorschlags von Michael Laube gab das Preisgericht schließlich der ausstrahlenden und zeichenhaften Gestalt ein höheres Gewicht. Sie verleiht dem rundum sanierten Haus nicht nur einen frischen Farbklang, sondern zeigt auch die besondere Qualität eines Erkennungszeichens, unter das sich die Musikschule Marzahn gerne stellt.

Die Wandgestaltung von Michael Laube wurde im Laufe des Sommers und Herbstes 2015 realisiert.

KARIN SCHEEL
Galerie M

Preisgerichtssitzung: 23. April 2015
Auslober: Bezirksamt Marzahn-Hellersdorf von Berlin
Wettbewerbsart: nicht offener Wettbewerb
Wettbewerbsteilnehmer/innen: Kerstin Gottschalk, Reinhard Jacob, Michael Laube, Henrik Schrat, Renate Wolff
Realisierungsbetrag: 13.000 Euro
Aufwandsentschädigung: 400 Euro
Fachpreisrichter/innen: Barbara Frieß, Stefan Krüskemper (Vorsitz), Ellena Olsen
Sachpreisrichter/innen: Regina M. Hille (Architektin), Yvonne Moser (Musikschule Marzahn)
Vorprüfung: Karin Scheel
Ausführungsempfehlung zugunsten von: Michael Laube, ohne Titel

KOOPERATIONSPARTNER/INNEN FÜR DAS RATHAUSUMFELD WEDDING GESUCHT!



Pfelder, Weddinger Worte



Kristina Leko, Wedding. Ein Manifest



Mariana Castillo Deball, Forbidden Symmetries

Das Rathaus- und Bibliotheksumfeld im Sanierungsgebiet Wedding wird aus Mitteln der Bund-Länder-Fördermaßnahme „Aktive Zentren“ neu gestaltet. Ziel dabei ist es „mit beispielhafter zeitgenössischer Freiraumgestaltung einen zentralen Veranstaltungs-, Identifikations- und Kommunikationsort zu schaffen“. Durch einen einheitlichen Belag soll ein klar abgegrenzter Stadtraum zwischen Müllerstraße und Genter Straße entstehen, der das alte Rathaus (mit der Kommunalen Galerie), das neue Rathaus (Jobcenter) und die Schillerbibliothek verbindet. Dabei werden vier Platzbereiche mit unterschiedlichen Nutzungen markiert: eine große Rasenfläche mit diagonal kreuzenden Wegen, ein Platanenhain, ein Lesegarten zwischen Rathaus und Bibliothek mit Stadtmöbeln und WLAN. Auf dem Vorplatz zur Müllerstraße hin wird das bestehende großformatige Raster beibehalten. Zudem werden die Namen der Partnerstädte in die Pflasterung des Rathausvorplatzes eingelassen. Die Gedenksteine für die Weddinger Opfer des Nationalsozialismus werden in den Platanenhain integriert.

Im Zuge dieser Neugestaltung soll eine künstlerische Intervention für den Platz entwickelt werden. Dazu führte das Bezirksamt Mitte von Berlin einen einstufigen, nicht offenen Wettbewerb durch, zu dem drei Künstler/innen eingeladen wurden.

Thema war der städtische Raum, bzw. die städtebauliche Situation zwischen Kommunalen Galerie, Bibliothek, Jobcenter und Rathaus, wie auch die Geschichte des Bezirks Wedding.

Mit einem, für Projekte im öffentlichen Außenraum, eher knapp bemessenen Budget von 15.000 Euro sollen Arbeiten entstehen, die vandalismusresistent sind und keine Folgekosten verursachen.

Die drei eingereichten Entwürfe haben sehr unterschiedliche Schwerpunkte.

In **Wedding. Ein Manifest** beschäftigt sich Kristina Leko partizipatorisch mit der roten Geschichte des Wedding. Sie möchte im Rahmen des Projektes „der Wedding von Bürger/innen erzählt“, einem offenen Seminar des kollektiven Schreibens im Stadtteilzentrum SprengelHaus, Texte zur Arbeiterbewegung mit Migration und Postmigration verbinden. Dabei sollen biografische Statements zwischen Texte zum sozialhistorischen Geschehen montiert werden, zu Themen wie Arbeiter/innengeschichte, Gerechtigkeit, Migrationsgeschichte und Solidarität. Die Texte sollen auf zwei doppelseitig bedruckten Schilderobjekten zu lesen sein, die diagonal im Platanenhain neben der Galerie Wedding stehen. Die Unterschriften auf den Tafeln

verweisen auf die kollektive Urheberchaft und auf eine Website mit weiteren Texten auf deutsch sowie in anderen Sprachen. Dieser Entwurf bezieht sich sowohl geschichtlich als auch aktuell politisch auf die Bevölkerung vor Ort. Die Anwohner/innen haben die Möglichkeit, innerhalb eines vorgegebenen Rahmens das Projekt inhaltlich mit zu gestalten. Allerdings bleibt das Projekt im Endergebnis sehr statisch, was langfristig dazu führen kann, dass es nur noch von Besucher/innen und Stadtführungen wahrgenommen wird.

Bei ihrem Entwurf **Forbidden Symmetries**, geplant für den Rathausvorplatz, arbeitet Mariana Castillo Deball mit Betonfliesen, deren Form auf dem Prinzip, eines aperiodischen Kachelmusters basiert, das der britische Mathematiker Penrose entwickelt hat. Diese Kacheln können auf einer unendlichen Fläche verlegt werden, ohne dass sich das Muster wiederholt. Die Künstlerin hat eine Serie von Fliesen mit eingravierten linearen Ornamenten entworfen, die ein abstraktes Muster bzw. eine imaginäre Landschaft beschreiben sollen. Die Bodeninstallation soll aus 45 Fliesen bestehen, die im Mosaiksteinpflaster verlegt werden und eine Fläche von ca. 12 qm in einem 40 qm großen Quadrat einnehmen. Die ein-gravierten Muster sind begehbar, das heißt, sie erschließen sich beim Überqueren der Fläche, wobei sich durch un-

terschiedliche Richtungen immer wieder neue Perspektiven ergeben. Diese ornamentale Arbeit ist unabhängig von der Sprache für alle Kulturen verständlich. Andererseits aber entwickelt dieses Projekt überhaupt keine Beziehung zum Ort und seiner Funktion und es bleibt fraglich, ob sich das Spiel mit dem unendlichen Muster auf einer so kleinen Fläche erschließt.

Nach einer ausgiebigen Diskussion hat das Preisgericht den Entwurf **Weddinger Worte** von Pfelder zur Realisierung empfohlen. Dieser Entwurf beruht auf Partizipation und Kooperation. Weddinger Bürger/innen und Gäste werden aufgefordert, Lieblingsworte zu nennen, die maximal zwölf Buchstaben haben. Verschiedene Sprachen sind möglich, solange die Worte mit dem lateinischen Alphabet darstellbar sind. Die Worte werden allein ohne textlichen Zusammenhang auf einer Tafel angebracht, die auf dem Platz vor dem Rathaus stehen soll. Sie wirken abstrakt und stehen für Sprache pur. Alle drei Monate soll der namenlose Platz eine neue Überschrift bekommen. Diese Installation steht auf humorvolle Weise im bewussten Gegensatz zu der allgegenwärtig blinkenden Welt der Werbedisplays. Auf dem Platz bildet das Schild eine weithin sichtbare Irritation und somit wird jedes neue Wort wieder Anlass zur Kommunikation.

Die Arbeit richtet sich mit einem allgemein verständlichen Angebot direkt an die Öffentlichkeit. Im Rathaus, der Bibliothek, der Galerie Wedding und dem Café am Rathausplatz liegen Formulare mit einer Projektbeschreibung aus, auf denen sowohl Weddinger als auch Besucher/innen ihre Lieblingsworte angeben können. An diesen Orten befinden sich speziell gekennzeichnete Briefkästen, in die die Formulare eingeworfen werden können. Einmal im Jahr soll sich eine Jury, bestehend aus Vertreter/innen der umliegenden Institutionen und Bürger/innen treffen, um die Worte auszuwählen. Dieser Prozess soll durch Kooperationspartner vor Ort, z. B. die Bibliothek, organisiert und unterstützt werden.

Zurzeit gibt es aber noch Schwierigkeiten mit der Kooperation, denn bislang hat sich keine Institution gefunden, die bereit ist, dieses Projekt mit zu tragen und zu unterstützen, so dass keine Folgekosten für den Bezirk entstehen. Partizipative prozesshafte Arbeiten können nur gedeihen, wenn es Partner/innen gibt, die das Konzept als Gestaltungsmöglichkeit verstehen und mit Engagement auf Dauer am Leben halten. Es wäre sehr schade, wenn dieses Projekt am Ende daran scheitert, dass keine Kooperationspartner/innen gefunden werden.

SUSANNE BAYER
Künstlerin

Preisgerichtssitzung: 11. Mai 2015

Auslober: Senatsverwaltung für Stadtentwicklung und Umwelt im Auftrag des Bezirksamtes Mitte von Berlin

Wettbewerbsart: nicht offener Wettbewerb

Wettbewerbssteilnehmer/innen: Mariana Castillo Deball, Kristina Leko, Pfelder (Detlef Witt)

Realisierungsbetrag: 15.000 Euro

Aufwandsentschädigung: 1.000 Euro

Fachpreisrichter/innen: Susanne Bayer, Stefan Krüskemper (Vorsitz), Bonaventure Soh Bejeng Ndikung, Oliver Oefelein, Patricia Pisani

Sachpreisrichter/innen: Sylvia Baumgärtner (Senatsverwaltung für Stadtentwicklung), Kathrin Pohlmann (Galeristin), Moritz Schloten (Architekt), Sabine Weißler (Bezirksstadträtin)

Vorprüfung: Cornelia Dittich (K 41 Wettbewerbe)

Ausführungsempfehlung zugunsten von: Pfelder: Weddinger Worte

10.000 FRAGEN

Wettbewerb Kunst am Bau für das Johann-Gottfried-Herder Gymnasium in Berlin Lichtenberg

Die Johann-Gottfried-Herder Schule in der Franz-Jacob-Straße im Bezirk Berlin Lichtenberg ist ein sprachlich orientiertes Gymnasium mit einem bilingualen Zweig ab der fünften Klasse und einem neusprachlichen Zweig ab der siebten Klasse. Neben dem erweiterten Unterricht in den Fremdsprachen werden hier weitere Sachfächer in englischer Sprache angeboten. Das pädagogische Leitbild der Schule begreift Sprachen als Schlüssel zur Welt. Damit sollen die Schüler/innen zur Mitgestaltung des politischen, wirtschaftlichen, ökologischen und kulturellen Lebens in der Welt, insbesondere in West- und Osteuropa befähigt werden.

Das Gymnasium besteht aus zwei fünfgeschossigen Schulgebäuden aus den 70er Jahren und einer Schulsportanlage auf demselben Grundstück. Nach der vollständigen Sanierung der Außenanlagen in den Jahren 2010 - 12 und einer landschaftsparkähnlichen Gestaltung nach ökologischen Kriterien werden nun die Gebäude energetisch saniert.

Im Rahmen dieser Sanierung lobte das Bezirksamt Lichtenberg im Februar 2015 entsprechend der Anweisung Bau einen nicht offenen Kunstwettbewerb aus. Das Verfahren wurde einstufig und anonym entsprechend den Richtlinien für Planungswettbewerbe (RPW 2013) durchgeführt.

Der Wettbewerb bezog sich auf das Haus B der beiden miteinander verbundenen Schulgebäude - für den zweiten Gebäudeteil, Haus A, ist ein weiterer Kunst-am-Bau-Wettbewerb geplant. Außer der Einschränkung auf das Gebäudeteil B und bestimmten räumlichen Ausschlüssen, wurden keine anderen thematischen Vorgaben gestellt.

Als Standort wurde für die Gestaltung unter anderem die Eingangsfront zur Franz-Jacob-Straße vorgeschlagen. Die Ausführungssumme von 23.110 Euro inklusive aller Leistungen ließ jedoch keine großformatigen gestalterischen Ausführungen im Außenraum erwarten.

Es sollte eine künstlerische Leistung geschaffen werden, die sich mit der räumlichen, architektonischen, sozialen und institutionellen Situation befasst. Die Kunst konnte sich dabei sowohl in die baulichen Strukturen einfügen als auch eine eigenständige gestalterische Position entwickeln.



Adib Fricke, 10.000 Fragen



01 Fritz Balhaus schlug mit seinem Kunstprojekt aus zwei medialen Komponenten, Audio und einem Tischmöbel mit acht Hockern die Einführung eines neuen Schulrituals vor. Täglich zur Mittagspause sollten den Geburtstagskindern des Tages über die Schullautsprecheranlage zum Geburtstag gratuliert werden.

Der Tisch, im Vorschlag aufgrund seiner Form als Tisch- oder Möbelblüte bezeichnet, sollte verschließbare Geschenkfächer haben, in die das Kantinenpersonal die Geschenke für ein Kind deponieren würde, die die Mitschüler/innen vorab aussuchen würden. Dort würde das Geburtstagskind dann mit befreundeten Mitschüler/innen sitzen, eventuell selbstgebackenen Kuchen essen und feiern. Aus den unterschiedlichen Gepflogenheiten des Feierns und Gratulierens in den Klassen - mit oder ohne Kuchen oder auch gar nicht - würde auf diese Weise eine schuleinheitliche und „runde Sache“ werden. Für die Geschenke wurde ein Budget von 5.000 Euro für ein Jahr mit eingerechnet. Danach sollte das Ritual allein durch Eigenengagement fortgeführt werden.



Der Vorschlag **02 „Primi inter Pares“** von **Oliver Störmer/Cisca Bogman** sah vor, 54 runde Kleinvitruinen in einem gleichmäßigen Raster in den Terrazzoboden des Foyers einzulassen. Jede dieser bodenbündigen Vitruinen böte Raum für eine Kleinplastik, die, von innen gut ausgeleuchtet, jeweils an die Form eines gekauten Kaugummis erinnern würde. „Grundlage der verschiedenen Kaugummiobjekte ist eine Kollektion individueller Kaugummi-Artefakte des Lehrerkollegiums. Dazu wird Kaugummimasse, bevorzugt pink-

farbene Bubblegum-Kaugummis der Marke „Bazooka“ von den Lehrern in den Mund geführt, gewissenhaft durchgekaut und wieder ausgegeben. Diese, per Lehrermund, geformten Preziosen werden mit Hilfe eines 3D-Scanners erfasst, digital vergrößert und anschließend, mittels 3D-Druck, in farbigem Kunststoff reproduziert.“

Das Kunstwerk thematisiere die sozialen Gemeinsamkeiten von Schüler/- und Lehrer/innen, wobei die Vorbildfunktion der Lehrerschaft zwar zur Schau gestellt, sich aber auf keiner höheren und unnahbaren Stufe befinden würde. Die vermeintliche Distanz der musealen Inszenierung - der Lehrerkaugummi im Reliquienschrein - solle Respekt gegenüber dem Gebäude als Bestand, gegenüber der Institution und gegenüber dem Umgang untereinander schaffen.

03 Adib Fricke entwarf „10.000 Fragen“ für ausgewählte Wandflächen im Foyer, für Flächen beim Nebeneingang und auf verschiedenen Stockwerken in den beiden Treppenhäusern. Auf kräftig farbigen, vom Boden bis zur Decke reichenden Flächen, würden weiße Textblöcke angeordnet werden, die von den Schüler/innen gestellte Fragen zitieren. Jeder dieser Textblöcke würde acht Fragen, gleichwertig in Erscheinung und Größe und jeweils zweizeilig aufführen. Die Fragen würden innerhalb eines Projekt-Tages oder eines Workshops an der Schule formuliert und anschließend redaktionell überarbeitet werden. Sie sollen zeitlos und allgemein formuliert sein und somit auch für nachfolgende Schüler/innengenerationen von Interesse sein.



04 Mit „Das (beinahe) fliegende Klassenzimmer“ schlugen **Martin Conrath/Marion Kreißler** vor, ein einzelnes Klassenzimmer der Schule beispielhaft neu auszustatten. Einem Laboratorium vergleichbar sollten alle Elemente, wie Sitzmöbel, Tafel und auch die Wandflächen vielfach nutzbar, unterschiedlich kombinierbar und veränderbar gestaltet werden, um alle Unterrichtsformen zu ermöglichen und Interaktion anzuregen und neue Ordnungen hierfür zu finden.

„Angesichts der wenig variablen räumlichen Verhältnisse, der überkommenen Ausstattung an Mobiliar sowie der etatbedingten frostigen Situation des Herder-Gymnasiums in Lichtenberg wäre es wünschenswert gewesen, für die Schüler/innen im Rahmen eines Kunst-am-Bau Wettbewerbs emotional inspirierende und intellektuell anregende Situationen nicht nur symbolisch, sondern auch tatsächlich schaffen zu können. Allein, dafür fehlen die finanziellen Mittel. So wurden die in der Ausschreibung zur Verfügung gestellten wenigstens beispielhaft verwendet, um für ein Klassenzimmer (das von der Schule zu bestimmen wäre) eine modellhafte Grundausstattung und Gestaltung zur Verfügung zu stellen.“



Der Entwurf **05** „Denkort - meine Worte im Kopf“ von **Ursula Linke** sah einen vor der Eingangsfront liegenden, großen menschlichen Kopf mit geprägten Buchstaben vor, der aus Styropor von der Künstlerin geschaffen und mit Betonglasfaserspachtel überzogen werden sollte. Dem Beton-Kopf zugeordnet sollten mehrere hölzerne Stelen oder Stämme sein, die im Rahmen des Kunstunterrichts von den Schüler/innen zu bearbeiten wären.

Im Rahmen einer Theoriestunde würde die Künstlerin die Schüler/innen mit Bildbeispielen an die Thematik Streetart, Subkultur, Wort-Bild-Grafik heranführen, sodass diese darauf eigenständig an den Stelen weitermalen, zeichnen oder ritzen könnten. Eine andere Gruppe würde Texte oder Wörter, die sie mögen, reliefartig in eine andere Stele schnitzen. Die geringe Sichtbarkeit der besonderen sprachlichen Ausrichtung der Schule war Anlass für die Idee.

Das Preisgericht kam am 28. Mai 2015 zusammen und schloss nach Vorstellung aller und bis dahin nur durch Ziffern 01- 05 differenzierten Entwürfe durch die Vorprüfung und einer anschließenden Beratung die Arbeit 05 aus dem Verfahren aus.

Der Entwurfstext beschrieb die Vorstellung und Besprechung des Vorschlags mit der Schule während der Wettbewerbsphase. Die Schule kannte also bereits im Vorfeld der Jurysitzung den künstlerischen Entwurf und seine Autorin und konnte das auf Nachfrage auch bestätigen.

Neben der Gleichbehandlung und der Unabhängigkeit der Preisrichter/innen gegenüber den Teilnehmer/innen ist die Wahrung der Anonymität aber einer der wichtigsten Grundsätze eines fairen Wettbewerbsverfahrens. Auch bei namentlicher Kenntnis der Teilnehmer/innen an einem nichtoffenen Wettbewerb wie diesem, sollen die Beiträge anonym eingereicht und beurteilt werden, um eine Konzentration auf die Inhalte unabhängig von den Personen zu gewährleisten.

Weil dies in der Auslobung - auch mit Hinweis auf die RPW - eindeutig gefordert war, musste der Entwurf 05 von Frau Linke aus dem Verfahren ausgeschlossen werden. Das Preisgericht hat sich dennoch für eine Zahlung der Aufwandsentschädigung ausgesprochen.

Daraufhin wurden die vier verbliebenen Entwürfe sehr eingehend diskutiert:

Zum Entwurf **01** stellte das Preisgericht die Frage ob, ein festgelegtes Ritual der Geburtstagsausrufung sich durch die Festlegung auf die Art der Ausrufung durch Lautsprecher und Ort des Kuchenessens und Geschenkenehmens nicht auch in das Gegenteil von Freude am Feiern und mit Freund/innen Kuchen essen kehren könne.

Entwurf **02** brachte die Frage auf, inwieweit das Kauen von Kaugummi von Lehrer/innen überhaupt noch besonders erwähnenswert sei oder gar einen provokativen Aspekt habe. Würde sich also der augenzwinkernde Humor und die Provokation der kleinen Kaugummiskulpturen - wenn überhaupt ablesbar - sich nicht sehr schnell abnutzen?

Im weiteren Verlauf konzentrierte sich die Diskussion auf die Entwürfe **04** von Martin Conrath / Marion Kreißler und **03** von Adib Fricke, wobei die Fragen gestellt wurden, ob das Umstellen und die Kombinierbarkeit von gegebenen Raumelementen tatsächlich einen wertvollen Spielraum und ein Experiment darstelle und ob die Gegenüberstellung der „alten“ Möblierung mit der von den Künstler/innen gestalteten „neuen“ Möblierung wünschenswert sei oder inwieweit ein Fragenkatalog der Schüler/innen eine Aussage über die heutige Zeit machen könne, der in späterer Zeit noch relevant sei?

Das Preisgericht entschied sich schließlich mit 6:1 für den Entwurf **03** und empfahl ihn abschließend einstimmig mit 7 Stimmen zur Realisierung.

Der Entwurf „10.000 Fragen“ von **Adib Fricke** beschreibt die Schule als einen Raum für Fragen, eher als einen Ort an dem Antworten geliefert werden, und indem es die Schüler/innen selbst sind, die diese Fragen stellen, nimmt er die Anliegen der Schüler/innen ernst. Im Zusammentragen der Fragen betreibt der Künstler Sprachforschung und der derart entstehende Katalog an Fragen zeichnet neben den befragten Inhalten auch die Veränderungen der Sprachverwendungen nach und macht diese sichtbar. Die Fragen werden dort wirksam, wo sie gesammelt wurden.

THORSTEN GOLDBERG
Künstler

Preisgerichtssitzung: 28. Mai 2015
Auslober: Bezirksamt Lichtenberg von Berlin
Wettbewerbsart: nicht offener Wettbewerb
Wettbewerbsteilnehmer/innen: Fritz Balthaus, Adib Fricke, Oliver Störmer/Cisca Bogman, Martin Conrath/Marion Kreißler
Realisierungsbetrag: 23.110 Euro
Aufwandsentschädigung: 1.000 Euro
Fachpreisrichter/innen: Nathalie Noé Adam, Oscar Ardila, Thorsten Goldberg (Vorsitz), Hans-Ulrich Lehmann
Sachpreisrichter/innen: Frau Buschko (Kunstlehrerin Herdergymnasium), Helga Franz, Andreas Prüfer (Bezirksstadtrat)
Vorprüfung: Erik Roediger
Ausführungsempfehlung zugunsten von: Adib Fricke

WIN OR LOSE?

Kunst für die Anne-Frank-Schule in Berlin Treptow-Köpenick

Die Anne Frank Schule in Treptow-Köpenick ist ein Gymnasium. Zusätzlich zu der bereits existierenden Sporthalle erhält sie eine freistehende, wettkampfgerechte Schulsporthalle nach dem Entwurf der Architekt/innen von Hagemann + Liss aus Berlin. Im Zusammenhang mit diesem Neubau wurde ein eingeladenener, einstufiger und anonymer Kunstwettbewerb ausgelobt. Für die Realisierung standen 20.000 Euro zur Verfügung.

Ein Thema wurde in diesem Wettbewerb nicht vorgegeben. Die Kunst sollte ortsspezifisch sein und sich wahlweise auf die Architektur, die Schüler/innen oder die Namensgeberin der Schule beziehen. Sie sollte besonders die „Erfahrungsmöglichkeiten der Schüler/innen mit bedenken und nach Möglichkeit mit einbeziehen.“ (Auslobung)

Zu Beginn würdigte das Preisgericht, an dem auch der Bezirksstadtrat Michael Vogel teilnahm, die hohe Qualität der Wettbewerbsbeiträge. Die Diskussion erfolgte in zwei Wertungsrundgängen, bei denen die besonderen Qualitäten und die kritischen Aspekte der einzelnen Entwürfe zur Sprache kamen. Im Folgenden werden die pro und contra Argumente der Diskussion zusammengefasst.



Der Entwurf **Heranreifen** von Wang Fu ist eine Wandarbeit mit Ergänzung. Eine Darstellung von großen Apfelblüten wird mit Autolack auf eine Aluminiumverbundplatte aufgebracht und als Silhouette ausgeschnitten. Sie werden im oberen Drittel der Sporthallensüdwand schwebend montiert. Ergänzend sollen zwei Apfelbäume in der Nähe gepflanzt werden, an denen der jahreszeitliche Kreislauf von Blüte, Wachstum, Reife und Absterben erfahrbar wird.

Die Argumente für diesen Entwurf sind seine positive Ausstrahlung, seine poetische Leichtigkeit und seine großzügige Dimensionierung. Außerdem reagiert er auf die vom Architekten vorgesehene blaue Wandfarbe und belebt die Fläche. Die geplante Ausführung der Wandobjekte mit Autolack wird als zeitgenössisch angesehen.

Hingegen wird der geringe Ortsbezug zur Schule oder zum Sport kritisch bewertet. Der stark dekorative Charakter des Vorschlags überlagere den Inhalt. Die Metapher der Blüten für das Aufwachsen der Jugend stellt eine Perspektive der Erwachsenen dar, von der aus auf die Kinder und Jugendlichen geglickelt wird.



Das **Mosaik Weltball** von Susanne Ring ist ein Glasmosaik, entworfen für die Laufbahnbrüstungswand. Es stellt ein Universum dar, dessen Planeten als Sportbälle erscheinen. Für diesen Entwurf spricht, dass er viele inhaltliche Bezüge ermöglicht. Vordergründig nimmt er Bezug auf das Geschehen in der Sporthalle. Zusätzlich bietet die Umdeutung von Bällen zu Planeten ein visuelles Spiel an. Die implizite Idee eines (Sonnen-)Systems vermittelt den Gedanken, sich selbst als Teil eines größeren Ganzen zu betrachten. Durch die Bildtechnik des Mosaiks ist der Vorschlag sowohl anspruchsvoll als auch dekorativ. Das durch den Lichteinfall reflektierende Glas und die farbenfrohe Gestaltung versprechen einen hohen optischen Reiz.

In der kritischen Reflexion werden Assoziationen der Mosaiktechnik mit gefliesten Badezimmern geäußert. Außerdem erscheint die Platzierung auf der niedrigen schwarzen Wand gedrängt. Deshalb konnte die Kunst auch wenig wahrgenommen werden. Außerdem werden Fragen zum Unterhalt, zur Pflege und zu eventuellen Restaurierungen aufgeworfen.



Der Entwurf **G(K)artenzimmer** von Bernd Aury besteht in einer nach oben und außen offenen Raumskulptur mit den Maßen des Verstecks von Anne Frank. In die Betonwände sind Glaskugeln eingelassen, die das Licht einfangen sollen und in denen sich der Raum verkehrt herum spiegelt. Außerdem wird Blattgold aufgetragen und der Witterung ausgesetzt. Das kleine Bauwerk soll zwischen Schulhof und Sporthalle aufgestellt werden.

In der Diskussion werden die hohe Ästhetik und die elementare Aussagekraft der Raumskulptur hervorgehoben. Die eigenständige skulpturale Arbeit hat das Potenzial einen magischen Ort zu erzeugen. Sie kann eine Gedenkstätte sein, die eine Auseinandersetzung mit Anne Frank durch Kunst ermöglicht.



Susanne Lorenz, Gast Heim Win Lose

Jedoch könnte hier im Schulalltag ein schwer kontrollierbarer Ort, vielleicht auch eine „Raucherecke“ entstehen, was erhöhten Pflegebedarf nach sich ziehen würde und der Intention einer Erinnerung an Anne Frank zuwiderliefe. Es werden generelle Zweifel an der Platzierung einer „Gedenkstätte“ an einer Schule geäußert. Somit wäre der Entwurf ein wunderbares Objekt am falschen Ort. Allgemein werden auch konstruktive Probleme des Bauwerks gesehen und entsprechende Folgen für die Realisierungskosten angesprochen.



Hallo Guten Tag Wie geht's? heißt der Entwurf von Susken Rosenthal. Auf den Fluren und in den Funktionsräumen der Sporthalle werden 120 runde, gewölbte Emailschilder mit einem Durchmesser von je 12 cm angebracht. Darauf sind Begrüßungsworte in 120 verschiedenen Sprachen inklusive phonetischer Schreibweise aufgedruckt. Formal interessant ist die Ausführung in der wertvollen historischen Technik des Emails im Kontext einer heutigen Schule. Der Wahrnehmung der Schüler/innen kommt vermutlich entgegen, dass die Wandstücke an Tags oder Kurzbotschaften erinnern.

Der außerordentlich freundliche Vorschlag nimmt Bezug auf den Sprachenschwerpunkt im Unterrichtsprofil der Schule und reflektiert gleichzeitig die aktuell diskutierte Frage einer „Willkommenskultur“ auf unkomplizierte und sympathische Weise. Ein langfristiger Lerneffekt ergibt sich aus dem wiederholten Entdecken und aus dem sich Wiederfinden im Innenbereich der Sporthalle.

Problematisiert wird, dass der Entwurf ein vielschichtiges gesellschaftliches Problem didaktisch vereinfachend thematisiert. Formal ähneln die Schriftbilder handelsüblichen Stickers. Das Konzept bleibt damit an der Oberfläche und eröffnet kaum weitere Symbolebenen. Teilweise wird die offene Anordnung ohne Schwerpunktbildungen kritisiert.

Das zweiteilige Wandbild **Gast Heim Win Lose** von Susanne Lorenz ist im Flur des Funktionsbereiches der Sporthalle platziert. Mit einem wandfüllenden Wortbild spricht es den Wettkampfgedanken des Sports an. Positiv bewertet werden die überzeugende ästhetische Klarheit und der kluge Architekturbezug. Der lange funktionale Flur wird optisch strukturiert und dadurch räumlich interessant. Durch die ansprechende gestalterische Lösung schafft der Entwurf ein subtiles Orientierungssystem. Die Schriftüberlagerung

bietet ein inhaltlich lösbares Rätsel an, das sich erst mit der wiederholten Begehung des Raumes erschließt.

Kritisch wird ein möglicherweise zu glattes Aufgehen der künstlerischen Arbeit in der Architektur diskutiert. Die ästhetische Zurückhaltung wird kontrovers gesehen. Die Wandmalerei könnte spontane gestische Reaktionen hervorrufen und anfällig für Graffiti sein. Inhaltlich ist das Thema naheliegend, vielleicht banal, vielleicht aber auch bedeutungsvoll. Das Wandbild könnte unter Nutzungsspuren leiden. Deshalb bedarf es eines guten und für den stark beanspruchten Raum besonders geeigneten Farbmaterials.

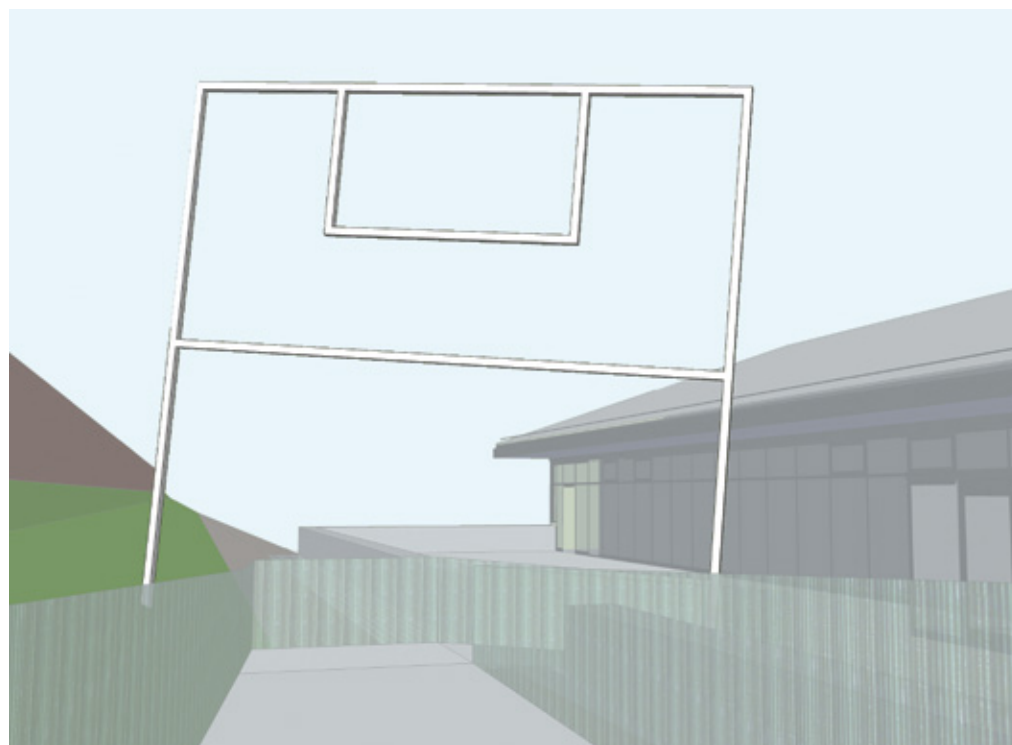
Nachdem im ersten Wertungsrundgang alle Entwürfe im Verfahren bleiben, scheiden nach erneuter Diskussion in der zweiten Runde drei Entwürfe aus.

Gast Heim Win Lose und **Heranreifen** bleiben als einzige im Verfahren. Beide werden nochmals differenziert betrachtet und die Argumente werden noch einmal vergleichend abgewogen.

Im dritten Wertungsrundgang entscheidet sich das Preisgericht für den **Entwurf Gast Heim Win Lose** von Susanne Lorenz und empfiehlt ihn zur Realisierung.

SERAPHINA LENZ
Künstlerin

Preisgerichtssitzung: 2. Oktober 2015
Auslober: Treptow-Köpenick von Berlin
Wettbewerbsart: nicht offener Wettbewerb
Wettbewerbsteilnehmer/innen: Bernd Aury, Susanne Lorenz, Susanne Ring, Susken Rosenthal, Wang Fu.
Realisierungsbetrag: 20.000 Euro
Aufwandsentschädigung: 1.000 Euro
Fachpreisrichter/innen: Petra Hornung, Seraphina Lenz, Henrik Mayer (Vorsitz), Frank Zucht, Gudrun Kühne (ständig anwesende Stellvertreterin).
Sachpreisrichter/innen: Herr Hagemann (Architekt), Herr Raffelt (Schulleiter), Frau Indetzki (Bezirk Treptow-Köpenick, FB Kultur), Herr Vogel (Stadtrat für Weiterbildung, Schule, Kultur und Sport)
Vorprüfung: Jana Slawinski
Ausführungsempfehlung zugunsten von: Susanne Lorenz, Gast Heim Win Lose



Pia Lanzinger/Michael Hauffen, line-UP

KLARHEIT GEFRAGT

Nichtoffener Kunstwettbewerb Hertastraße, Berlin-Neukölln

Das Verfahren

Als Vorinformation zu dieser Jurysitzung sei angemerkt, dass sich dieses Verfahren in die mittlerweile beachtliche Zahl der „grauen Verfahren“ einreicht, d. h. eine Durchführung außerhalb der geltenden Wettbewerbsrichtlinien stattfindet. Im Detail heißt das in diesem Fall:

Zu dem Verfahren gab es keine Auslobung und es fand keine Vorprüfung statt.

Besetzung des Beratungsausschusses und Künstler/innenauswahl ohne Beteiligung von Künstler/innen.

Die Jurybesetzung stand bei Verfahrensbeginn nicht fest, daher war auch kein/e Fachpreisrichter/in beim Rückfragenkolloquium anwesend.

Als Auslobungersatz diente ein allgemein gehaltenes Einladungsschreiben, in dem unpräzise Anforderungen eines Ideenwettbewerbs und Realisierungswettbewerbs vermischt wurden (Wettbewerbsart - Wettbewerbsaufgabe) und das nur die teilnehmenden Künstler/innen, aber nicht die Jury erhielten.

Die Juryteilnehmer erhielten vorab keine aussagekräftigen Informationen bezüglich Verfahren, Standort, Wettbewerbsaufgabe. Die Jurysitzung war daher in der Anfangsphase ein „blind date“.

Die Entwürfe waren weder anonymisiert noch vorgeprüft – für die fach- und sachgerechte Beurteilung ein weiteres Starthindernis.

Bei Sitzungsbeginn lag der Jury lediglich folgendes Material vor:

eine Zusammenfassung des bisherigen Verfahrens,

eine kurze Beschreibung der Baumaßnahme durch Herrn Hartmann (ausführender Architekt),

eine sehr knappe Formulierung der Wettbewerbsaufgabe seitens des Architekten, das Protokoll des Rückfragenkolloquiums.

Der Jury waren bei Beginn der Sitzung mehrheitlich weder der Standort bekannt, noch konnte sie sich ausreichend über die

Baumaßnahme und vor allem nicht über die Wettbewerbsaufgabe informieren.

Die gute Nachricht: Die Vertreter/innen des Bezirksamtes sagten zu, sich intensiv und zeitnah für eine Revidierung der KiöR-Verfahren Neuköllns im Sinne der RPW 2013 einzusetzen!

Die Sitzung

Um das Informationsdefizit auszugleichen, stellte der Architekt Herr Hartmann sein Bauvorhaben zu Beginn der Sitzung vor:

„Die Sporthalle liegt auf dem Gelände des ehemaligen Güterbahnhofs Neukölln zwischen Hermann- und Karl-Marx-Straße. Die Nähe zur Hertabrücke und der Niveauunterschied zwischen dem Bahnhofsgelände und dem „normalen“ Stadtniveau prägen den Standort. [...] Daraus ergibt sich eine spannungsvolle, ca. 4,5m über dem Hallenboden liegende Eingangssituation. Der auf einer Terrasse liegende Eingang wird über einen ca. 30m langen, über dem Hang schwebenden Beton-Steg von der Hertabrücke aus erreicht.“

Als Rahmenbedingungen für die Kunst am Bau erfährt die Jury immerhin, dass die Halle vom öffentlichen Raum aus deutlich sichtbar sein wird, die Kunst jedoch die Besonderheit der Verbindung zwischen Hertabrücke und Sporthalle stärken soll als „deutlich erkennbares robustes Kunstwerk“.

Als mögliche Kunststandorte werden vorgeschlagen: der Zugangssteg von der Hertabrücke zur Halle oder das Plateau vor der Halle (die Terrasse).

Alle 4 Teilnehmer/innen haben ihre Entwürfe termingerecht und vollständig eingereicht. Das Hauptproblem ließ jedoch nicht lange auf sich warten: Eine Teilnehmerin hatte statt eines Entwurfs vier Ideenskizzen eingereicht – durchaus einladungskonform. Es entwickelte sich daraufhin eine intensive Debatte darüber, um welche Art Kunstwettbewerb es sich hier handelt (Ideenwettbewerb oder Realisierungswettbewerb, s. o.) und wie mit den auf unterschiedlichem Verständnis

basierenden Einreichungen umzugehen ist. Um eine Gleichbehandlung aller Beteiligten zu gewährleisten und keine unzulässige Auswahl innerhalb der vier Ideen von Frau Roßkamp vorzunehmen, entschied sich die Jury, den mit Nr. 1 ausgewiesenen Entwurf in das Verfahren aufzunehmen. Hier wurde ein entscheidender Schwachpunkt des Verfahrens offensichtlich, der im Verlauf der Sitzung immer wieder Diskussionsstoff lieferte und auch letztlich die Entscheidungsfindung erschwerte.

Nach der Vorstellung und Würdigung der Entwürfe gab es einen 1. Wertungsrundgang, bei dem alle Entwürfe im Verfahren verblieben. Eine Stimme war hierfür ausreichend. In der 2. Wertungsrunde wurde die einfache Mehrheit zum Verbleib benötigt, dies gelang den Entwürfen von Thorsten Goldberg und Pia Lanzinger/Michael Hauffen.

Es entwickelte sich eine intensive und teilweise sehr kontroverse vergleichende Diskussion zwischen beiden Entwürfen. Auch hier trat noch einmal das Problem der völligen Unklarheit des Verfahrens zutage: beide Entwürfe erforderten Empfehlungen zur Nachbesserung, bei dem Entwurf von Thorsten Goldberg gingen diese jedoch so weit, dass von einigen Juror/innen eine essentielle Veränderung der Idee befürchtet wurde.

In einer sehr knappen entscheidenden Abstimmung setzte sich der Entwurf Lanzinger/Hauffen letztlich mit 6:5 Stimmen durch und wurde mit 9:2 Stimmen zur Realisierung empfohlen.

Die Entwürfe Thorsten Goldberg

Ein 8m langes Segment des Brückengeländers wird um 180 Grad um die Längsachse verdreht und gestaucht, einige Stützen bleiben nach oben offen stehen.

Der Entwurf besticht durch seine Einfachheit, eine Intervention, die mit vorhandenen Bauteilen umgeht, sehr reduziert, irritierend und verunsichernd wirkt. Die Verdrehung kann als Metapher gesehen werden. Sie ist ein Moment der Bewegung, eine starke symbolische künstlerische Geste, die sich mit dem Ort und seiner Nutzung verbindet und die Betrachter/innen einbezieht. Die Arbeit regt zu vielfältigen Assoziationen und Geschichten an.

Kritik erweckte der Entwurf an nicht unerheblichen Sicherheitsfragen. Der Entwurf ermöglicht durch die Absenkung des Geländers im Bereich der Intervention einen freien Zugang zum Grundstück, was nicht in der Absicht des Auslobers liegt. Die frei stehenden Stützen bilden ein zusätzliches Sicherheitsproblem. Hier entbrennt erneut die Diskussion um das unklare Verfahren, da der Entwurf, als Ideenskizze betrachtet, tief greifende Änderungen erlauben würde, dies aber ein zweiphasiges Verfahren voraussetzen würde.

Hermann Oberhäuser/Gaby Wiegelmann

Der Entwurf schlägt eine geschwungene, gelb lackierte Stele von 6,5 m Höhe mit einer im oberen Bereich applizierten roten Kugel von einem Meter Umfang vor. Die auf einem Fundament aus Stahlbeton montierte Skulptur symbolisiert Dynamik, Bewegung und Energie.

Die Skulptur setzt die Vorgaben nach guter Sichtbarkeit und Robustheit um. Die Bezüge zu Ballspiel, Bewegung und Dynamik öffnen das Feld für weitere Assoziationen, ebenso ist der formale Bezug zum Brückengebäude erkennbar.

Der Sockel wirkt in seiner Dimension und Schwere der Anmutung von Schwung, Leichtigkeit und Dynamik entgegen. Die Skulptur könnte in der Hangbegrünung optisch untergehen. Der Moment einer eingefrorenen

Bewegung zur Symbolisierung von Beweglichkeit und Spiel wird von der Jury kritisch gesehen.

Pia Lanzinger/Michael Hauffen: line-UP

Der Entwurf plant ein filigranes Zugangstor, das ein Spielfeldsegment zeigt, als zeichnerische Markierung in die Luft ragend, durch das die Nutzer/innen auf dem Weg zur Halle gehen. Eine leichte seitliche Verkipfung soll erhöhte Aufmerksamkeit erzeugen. Er ist ein prägnantes und leichtes Zeichen, das mit Linien und Raum spielt, die Regeln des Sports durch die Schräge bricht. Es entspricht Spiel und Sport mit allen daran knüpfenden Assoziationen. Der Umräum erhält Dynamik durch die Schräge, erzeugt darüber hinaus Aufmerksamkeit und öffnet Denk- und Wahrnehmungsräume.

Kritik erhob sich an der einfachen Darstellung einer Spielfläche. Dagegen wird gehalten, dass es nur ein Augenzwinkern sei, die leichte Verkantung, die der Anlage Schwung verleihe. Das Fehlen einer Harmonie mit dem Bauwerk kann aber auch eine Stärke sein.

Gabriele Roßkamp: Lichtspiel

Der Entwurf sieht Halbkugeln, Ringe und LED-Bänder an den Ost- und Westfassaden vor. Durch hochverspiegelten Edelstahl und wechselnd aufleuchtende LEDs entsteht ein Lichtspiel mit veränderten Figuren.

Die Bewegung des Sports wird mit den LED-Bändern aufgegriffen und assoziativ erweitert. Das Leben in der Halle wird an den Fassaden widergespiegelt. Der Entwurf reflektiert den Teamgedanken des Sports und stellt so auch eine gedankliche Beziehung zwischen den Hallennutzer/innen und Betrachter/innen her.

Die Positionierung der Arbeit erschien der Jury zu willkürlich und zum Teil eher störend auf den betreffenden Flächen. Die Anordnung der Elemente erschien der Jury etwas zu dekorativ und die Materialwahl nicht ausgereift.

Abschließend sei gesagt, dass die Jury ein schwieriges Stück Arbeit bewältigt hat, indem sie das Verfahren nicht hat platzen lassen, sondern im Interesse der beteiligten Künstler/innen zu einem erfolgreichen Abschluss geführt hat. Die beiden zuletzt diskutierten Arbeiten wurden als starke Beiträge angesehen. Beiden wurden für den Fall der Realisierung Empfehlungen zur weiteren Überarbeitung gegeben, die im Fall einer klaren Aufgabenstellung wahrscheinlich überflüssig gewesen wären.

BIRGIT KNAPPE
Künstlerin

Preisgerichtssitzung: 13. November 2015

Auslober: Bezirksamt Neukölln von Berlin

Wettbewerbsart: nicht offener Kunstwettbewerb

Wettbewerbsteilnehmer/innen: Thorsten Goldberg, Pia Lanzinger/Michael Hauffen, Hermann Oberhäuser/Gaby Wiegelmann, Gabriele Roßkamp

Realisierungsbetrag: 38.700 Euro

Aufwandsentschädigung: 1.000 Euro

Fachpreisrichter/innen: Michael Bause, Nicolas Freitag, Uwe Jonas, Birgit Knappe, Stefan Krüskemper (Vorsitz), Maria Linares

Sachpreisrichter/innen: Wolfgang Belz (Bezirksamt, FB Hochbau), Katharina Bieler (Bezirksamt, FB Kultur), Herr Hartmann (Architekt), Herr Pohl (Bezirksamt, Stadtplanung), Herr Strothoff (Bezirksamt, FB Bildung, Schule, Kultur, Sport)

Vorprüfung: entfiel

Präsentation der Entwürfe: Britta Schubert

Ausführungsempfehlung zugunsten von: Pia Lanzinger/Michael Hauffen „line-UP“

MEHR ZUKUNFT BITTE!

Haus der Zukunft, Berlin

Was bringt uns die Zukunft? Als Kind war die Frage einfach zu beantworten: sie würde als Raketenauto kommen. Die Zukunft würde sehr schön, sehr schnell und immer schneidig sein. Die Menschen würden um vieles gerechter sein als zum Beispiel mein Vater mir damals erschien, wenn er mir wieder einmal etwas verbot. Die Hauptdirektive, die im Raumschiff Enterprise die Nichteinmischung in die Entwicklung fremder Lebensformen regelte, hätte ich mir jedenfalls schon für meine Gegenwart gewünscht. Sicher ist auch: aus damaliger Sicht eines Kindes wäre unsere heutige Zeit, ohne Sternkontakt, ohne Himmelsgleiter und ohne hyperbolische Paralleloidschalen, die sich in grüne Parklandschaften einschmiegen, keine wirkliche, ernstzunehmende Zukunft gewesen. Vielleicht fühlt es sich daher heute für mich so an, nicht wirklich in der Zukunft zu leben, sondern angesichts von Pegida und Co., immer noch in der Vergangenheit fest zu stecken.

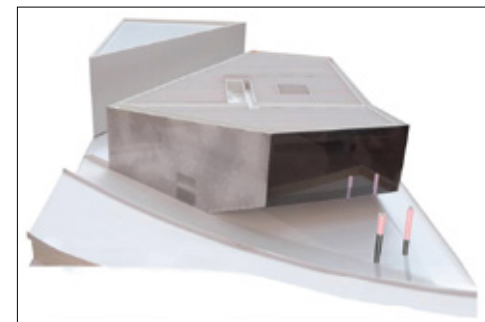
Ein Haus der Zukunft entsteht zur Zeit in Nachbarschaft des Bundesministeriums für Forschung und Bildung in der Nähe des Berliner Hauptbahnhofs. Es dient der Präsentation und dem Dialog zu Wissenschaft, Forschung und Entwicklung in Form von Dauer- und Sonderausstellungen sowie Veranstaltungen. Die Berliner Architekten Christoph Richter und Jan Musikowski realisieren es in Kooperation mit den Landschaftsarchitekten JUCA als Ergebnis eines internationalen Architekturwettbewerbs. Für die beiden Vorplätze mit den Haupteingängen wurde ein offener, zweiphasiger Kunstwettbewerb ausgeschrieben. Erwartet wurden vom Verfahren künstlerische Konzeptionen, die einen kraftvollen Akzent setzen und einen zukunftsgeprägten Eindruck vermitteln. Ausloberin des Wettbewerbs war die BAM Deutschland AG als privater Partner der Bundesanstalt für Immobilienaufgaben, die als Bauherrin das Bauvorhaben in Öffentlich-Privater Partnerschaft realisiert.

Ein Wermutstropfen war der in Teilen restriktiv formulierte Auslobungstext, der eher klassische Skulpturen statt innovativer Konzepte erwarten ließ. Die Hürde für die Teilnahme wurde darüber hinaus zu hoch angesetzt. Nachzuweisen waren neben der Professionalität drei Referenzprojekte, die in den letzten zehn Jahren für mindestens 30.000 Euro realisiert wurden. Ausnahme bildete die Rubrik „junge Künstler“, in der die Teilnehmer/innen nur ein Referenzprojekt nachzuweisen hatten. Dennoch empfanden viele interessierte Künstler/innen diese Hürde als zu große Beschränkung, da sie selbst erfahrene Praktiker/innen vom Verfahren ausschloss.

So verwundert es nicht, dass zur ersten Phase nur etwa 90 Künstler/innen Ideenskizzen anonymisiert eingereicht hatten, die von der Vorprüfung durch das Büro Fiebig Schönwälder Zimmer der Auswahlkommission im September letzten Jahres vorgestellt wurden. Die Jury wählte unter meinem Vorsitz nach intensiver Diskussion zehn chancenreiche

Ansätze zur Weiterbearbeitung aus. Die Anonymisierung wurde im Anschluss an die Sitzung aufgehoben, da die zweite Phase „kooperativ“ durchgeführt werden sollte. Gäbe es Bedenken gegen eine Teilnahme, wäre hier der Moment gewesen, sie zu benennen.

Anfang dieses Jahres fand sich das Preisgericht für die zweite Phase erneut ein, um den persönlich vorgetragenen Präsentationen der Künstler/innen zu folgen. Fünfzehn Minuten hatte jedes Team zur Verfügung, um die Idee und Realisierbarkeit ihres Entwurfs zu vermitteln. Für die Jury blieben knapp fünf Minuten für Nachfragen. An dieser Stelle seien kurz ein Für und ein Wider solch eines kooperativen Verfahrens eingeschoben. Der Informationsgewinn durch die persönlichen Vorstellungen ist im Angesicht des großen Zeitbedarfs einerseits eher gering andererseits vermitteln die Künstler/innen ihre Schwerpunktsetzungen im Gegensatz zum Bericht einer Vorprüfung sehr authentisch.



1. Bernoit Tremsal (Eitorf)

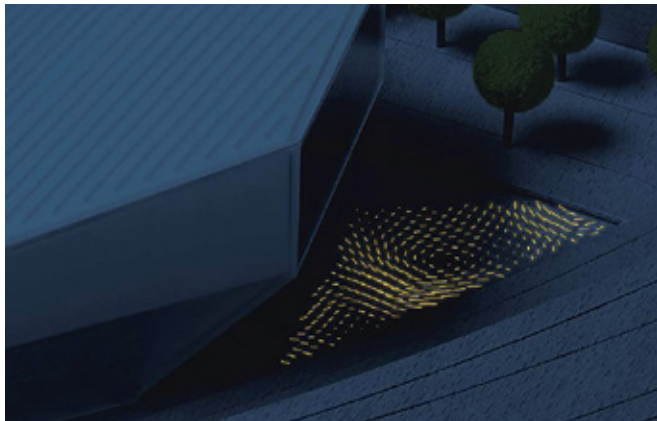
Das vom Künstler vorgestellte „Zukunftsbarometer“ auf dem Nord-Platz besteht aus zwei Mediensäulen, die, basierend auf Nachrichtenanalyse und individueller Bewertung der Nutzer/innen, eine sich verändernde Zukunftsprognose visualisieren. Die LEDs der Säulen wechseln ihre Farbe von optimistischem rosarot zu schwarz, wenn sich die Einschätzung von Zukunft verdüstert. Mittels eines Algorithmus berechnet ein Computer basierend auf Worthäufigkeiten in Nachrichtenmeldungen aus dem Internet einen Anzeigewert für eine der Säulen. Für die andere Säule können die Besucher/innen des Hauses der Zukunft mittels Touchscreen mitentscheiden. Sachverständige und Jury stellen kritische Fragen zum Algorithmus und der damit verbundenen Problematik, anhand von Wörtern komplexe und mehrdeutige Zusammenhänge bewerten zu wollen.



2. Stefan Sous (Düsseldorf)

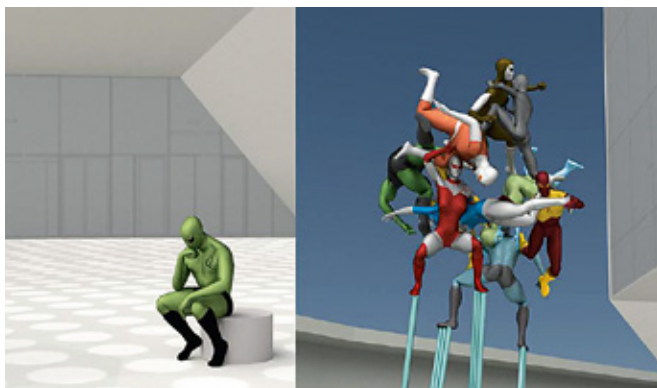
Mittig auf dem südlichen Vorplatz ist das

kreisrunde Objekt „Rendezvous“ verortet, dass mit seiner futuristischen, technologischen Form Assoziationen von Raumfahrt beschwört. Tatsächlich entstammen Titel und Form diesem Feld und verweisen auf die Andockvorrichtung von Raumschiffen. Für Stefan Sous ist „Rendezvous“ an diesem Ort dekontextualisiert ein Port, an dem Ideen und Visionen andocken können. Die Skulptur, die klassisch, fast brunnengleich positioniert ist, schimmert am Tage metallisch und ist in der Nacht beleuchtet, sodass sie zu schweben scheint. Neben praktischen Bedenken, wie der Sitzqualität eines Edelstahlkörpers, fragt die Jury nach dem, möglicherweise irreführenden, Bezug zur Ausrichtung des Hauses.



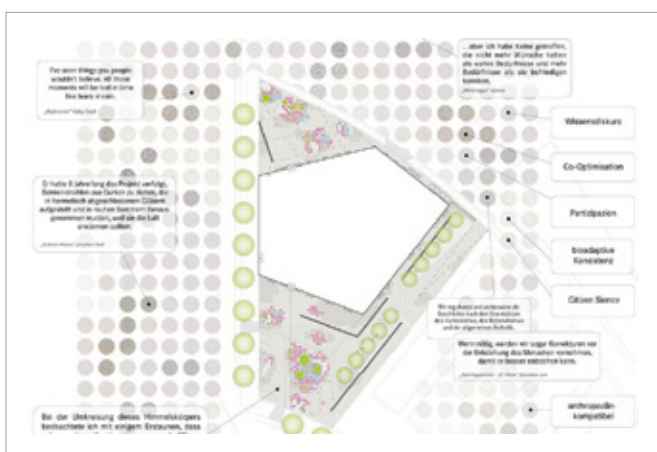
3. Ricarda Mieth (Berlin)

Die Lichtinstallation „Flow“ auf dem nördlichen Vorplatz bespielt in Form vektorentartiger Lichtlinien den gesamten Bereich. Fünf Sitzelemente fungieren als „Massepunkte“ und formen so ein System aus Bewegungsströmen und Kraftpotenzialen aus. Die in ihrer Farbigkeit sich den Umgebungsbedingungen, wie Tageszeit und Witterung, anpassenden Bodenleuchten überschreiben die Flächigkeit des Platzes wie eine abstrakte Zeichnung, so beschreibt es die Künstlerin. Der Widerspruch zwischen einer dynamischen Bewegungsdarstellung und deren letztlich statischer Installation ließ sich im Gespräch nicht auflösen. Hingegen konnten Zweifel, wie die Befahrbarkeit der Leuchten, zerstreut werden.



4. Daniel Bucheit (Berlin)

„Future League“ ist der Titel einer Skulpturengruppe mit bunten Figuren aus glasfaserverstärktem Kunststoff, die auf Superhelden aus Comics rekurrieren. Positioniert sind diese Beistand versprechenden Schutzpatrone auf beiden Vorplätzen: mal zurückgenommen in sitzender Denkerpose, mal dynamisch in wildem Ringen. Daniel Buchheit zieht mitreißend eine Linie von den Superheld/innen der Siebziger zu den Heroen der Antike, wie Zeus oder Thor. Von technischer Seite wurden alle Fragen zufrieden stellend beantwortet. Erst in der späteren Diskussion der Jury wird die Frage nach der Übereinstimmung mit den Inhalten des Hauses der Zukunft diskutiert.



5. Christine Bergmann (Halle/Saale)

Aus der Beschäftigung mit der Literatur des Science Fiction und des Utopischen entwickelte die Künstlerin mit „Yes Dave“

einen die gesamte Freifläche mit einem Bodenmosaik aus Text-Bildkombinationen überziehenden Entwurf. Das Konzept der Landschaftsarchitektur wird dabei aufgegriffen, aber künstlerisch überformt. Die literarischen Texte in der jeweiligen Originalsprache stünden im weiteren Prozess der Realisierung zum Dialog offen. Die möglicherweise mangelnde Abriebfestigkeit und die aufwendige Herstellung der Bodenplatten wurde im Anschluss von der Jury thematisiert. Auch die manchem als beliebig erscheinende inhaltliche Auswahl der Zitate und Bildmotive wurde kritisch hinterfragt.



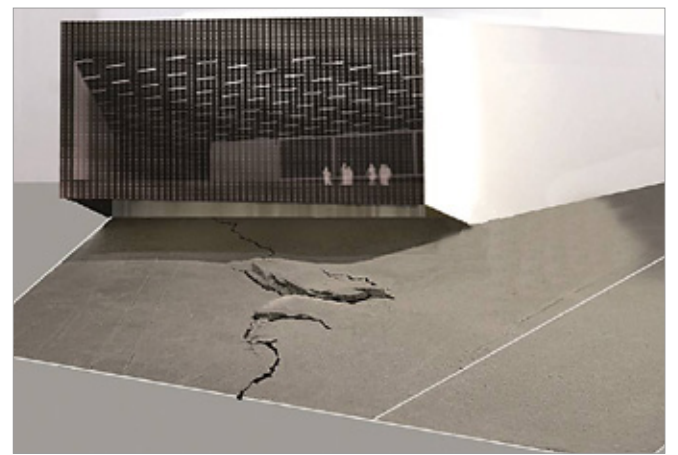
6. Kristian Andersen (Dresden)

Im Team wurde die Medienarbeit „future message“ vorgestellt. An einem schwarzen, kubrickschen Monolithen können Videobotschaften an die Zukunft aufgegeben werden. Zu einem vom Nutzer festgelegtem Zeitpunkt wird diese dann einmal wiedergegeben, so dass Nachrichten über Generationen hinweg übermittelt werden könnten. Die anstehenden Abspielzeiten der Botschaften werden auf einem Display angezeigt. Die Frage nach einer redaktionellen Aufarbeitung möglicher verunglimpfender oder beleidigender Inhalte wurde von dem Autorenteam mit Hinweis auf die gerade stattfindende Zensurdebatte im Internet negativ beantwortet. Auch die Frage nach der Kurzlebigkeit von technischen Bauteilen und der Problematik späterer Reparaturen wurde gestellt.



7. Jan und Tim Edler, realities united (Berlin)

Die kinetische Skulptur „Drehmoment“ erinnert an einen im Maßstab vergrößerten Zirkusakt, dem Balancieren von Tellern auf einem Stab und wirft offene Fragen nach Stabilität und Instabilität von Systemen auf. Der zeichenhafte Entwurf besteht aus einem etwa vier Meter durchmessenden Diskus in Ringform und einem etwa 15 Meter hohen, konisch zulaufenden Stahlmast, der leicht aus der Vertikalen gekippt ist und an dessen Spitze der Diskus mit einem Gelenk aufgehängt ist. Wird der Mast mit einem Elektromotor in Rotation versetzt, lässt die Fliehkraft den Teller bis zur horizontalen Aufrichtung steigen. Die Skulptur wird in der Dunkelheit von einem Strahler beleuchtet. Mit Verweis auf die vorliegende Statik des renommierten Londoner Büros Happold, konnten Sorgen wegen der enormen Kräfte, die aus der Rotation entstehen, zerstreut werden. Auch Details, wie eine sensorgesteuerte Abschaltung bei grossen Windstärken oder bei Vereisung, überzeugten.



8. Andrea Knobloch (Düsseldorf) und Ute Vorkoeper (Hamburg)

Die Präsentation von „Riss im Grund“ polarisierte. Die horizontal verlaufende Bodenskulptur verbindet die beiden Vorplätze durch eine aus der Topographie entwickelten Risslinie, die mal plastisch, mal linear hervortritt. Als starke Metapher für eine bedrohliche Gegenwart und eine bedrohte Zukunft überzeugte die Bodenarbeit Teile der Jury. Spürbar wurden aber ebenfalls Vorbehalte gegen eine allzu bildhafte und einseitige Deutung der Zukunft. Die durchgängige Befahrbarkeit und der barrierefreie Zugang zum Gebäude wurden im anschließenden Gespräch diskutiert und festgestellt.



9. Wolfgang Aichner und Thomas Huber (München)

Eine riesige Anzeige einer Digitaluhr ist in „Zeitzone“ in das Raster des Platzes eingelassen. Setzen sich Passanten und Besucher auf die Sitze in unmittelbarer Umgebung der Uhr, verändern sie die Zeit. Je mehr Personen Platz nehmen, je langsamer vergeht sie, bis sie zum Stillstand kommt. Um gleich wieder aufzuholen, wenn die Probanden ihre Plätze wieder verlassen. Trotz starker Grundidee konnten die Künstler die Sicherheitsbedenken aufgrund der konkaven Linsenform der Lichtelemente auch anhand des Modells nicht zerstreuen. Ebenfalls konnte die Ablesbarkeit der Uhr aus der Perspektive der Nutzer nicht hinreichend dargelegt werden.



10. Hannes Brunner (Berlin)

Modernste Technologien sind zur prozessualen Realisierung von „TUFT-Fadenbüschel“ nötig. Ein Roboter, ein sogenannter 3D-Metallprinter, druckt Linienspinne frei in den Raum und lässt über mehrere Monate hinweg an zwei Standorten Skulpturen in der Öffentlichkeit entstehen. Die wechselnd farbige Linienführung der Fadenbüschel ist Messkurven, Kurvenabschnitten und Parabeln aus unterschiedlichen Forschungsfeldern entlehnt. Im Anschluss an die performativen Produktionsaktionen wird der Roboter geschützt in einem Container platziert, bis er seinen Dienst erfüllt hat. Die Realisierung der starken Farbigkeit wie in den Darstellungen wird angezweifelt und diskutiert. Die Ableitung der Linienführung aus Themen der Wissenschaft wird von der Jury als aufgesetzt empfunden.

Zu Beginn des ersten Wertungsrundgangs wurde vom Architekten Herrn Musikowski angemerkt, dass die Künstler Jan und Tim Edler den Auftrag für die Lichtplanung des Haus der Zukunft erhalten haben. Das Preisgericht diskutierte unter Zeitdruck das Für und Wider eines Ausschlusses der Arbeit. Letztlich war die Frage, ob die Gleichbehandlung aller Wettbewerbsteilnehmer gewahrt war, nicht zweifelsfrei zu entscheiden. Durch Befragung des Bauherren und Architekten konnte das Preisgericht aber keinen Wettbewerbsvorteil für Jan und Tim Edler erkennen und die Arbeit einstimmig zur Beurteilung zulassen. Dennoch. Zurück bleibt ein schaler Geschmack, da die Information über die Mitwirkung der Künstler an dem Bauprozess viel früher hätte mitgeteilt werden müssen. So haftet ein Geruch von Kumpanei an dem Verfahren. Schade eigentlich.

In den folgenden zwei Wertungsrunden kristallisierte sich nach konzentrierter Diskussion folgendes Ranking heraus: 1. Rang für Jan und Tim Edler, 2. Rang für Stefan Sous und 3. Rang für Daniel Buchheit. Das Preisgericht sprach sich daraufhin für eine Realisierungsempfehlung zugunsten des erstplatzierten Entwurfs aus, der mit seiner spielerischen Leichtigkeit und den offenen Bedeutungsebenen überzeugte. Neben den Preisgeldern für den Zweit- und Drittplatzierten vergab die Jury aufgrund der hohen künstlerischen Qualität einen Sonderpreis für das Team Knobloch & Vorkoeper sowie zwei Anerkennungen für Ricarda Mieth und Hannes Brunner.

Heute redet man ja viel von „Innerer-Kind-Arbeit“, wenn man Probleme mit seinen zu hohen kindlichen Erwartungen aus der Vergangenheit hat. Ich denke, ich muss mich mal wieder mehr um mein Inneres-Kind kümmern, das von der Zukunft strahlendere Visionen erhoffte. Ich selbst würde mir in der Zukunft mehr mutige Auslobungen wünschen, die den Raum für das Entstehen innovativer Konzepte eröffnen und die als Verfahren selbst zukunftsweisend sind. Und das kann nur heißen: weniger Hürden, mehr Transparenz und vor allem der Kunst ein Mehr an Freiheit schenken.

STEFAN KRÜSKEMPER
Künstler

DIESMAL WAR DIE KUNST ZUERST DA

Kunst am Bau-Wettbewerb zum „Umbau Schulstandort Berolinastraße“ in Berlin-Mitte



msk7, Kullisse

Man kann kaum glauben, dass es in Berlin – zumal im Innenstadtbereich – noch ein Paar Orte gibt, die die Jahre des Stadtumbaus unberührt überstanden haben und über einen gewissen Charme von vergangenen Zeiten verfügen. Die Berolina-Oberschule – heute Charlotte-Pfeffer-Schule in Berlin-Mitte – ist so ein Ort. Unmittelbar hinter dem Kino International und dem Rathaus Mitte gelegen, gehörte der Schulstandort zum II. Bauabschnitt der städtebaulichen Umgestaltung der Karl-Marx-Allee, zwischen Alexanderplatz und Strausberger Platz, der zwischen 1959 bis 1965 stattfand und das Bild der Magistrale bis heute prägt.

Durch die offene und durchgrünte Bebauung und die zugleich starke Raumbildung durch die hochgeschossigen Zeilenbauten entlang der Mollstraße, Lichtenberger Straße und Karl-Marx-Allee liegt das Schulgrundstück in mitten einer grün definierten Stadtoase. Unter altem Baumbestand, mit angelegten Wasserbecken und verschlungenen Wegen, dem überlieferten Kunstbestand in Gestalt der herrlichen Bronzeskulptur „Freundinnen (zwei sitzende Mädchen)“ des Berliner Bildhauers Werner Stötzer aus den 60er Jahren überdauerte der Schulbau die Jahre nach der Wende. Zum Glück vieler Stadtrömantiker/- und Bauhistoriker/innen und zum Leidwesen der neuen Nutzer/innen vor Ort. Denn seit geraumer Zeit wird das Schulgebäude als Ganztagschule mit sonderpädagogischem Förderbedarf für schwerstmehrfachbehinderte Kinder und Jugendliche genutzt. Unzumutbar waren deshalb auf Dauer die dafür improvisiert ausgestatteten und viel zu engen Schulräume, so dass es an der Zeit war, den Schulstandort bedarfsgerecht umzubauen und zu erweitern.

Das Berliner Architektenbüro Numrich Albrecht Klumpp war bereits mit einem ähnlichen Bauprojekt in Lichtenberg betraut, als es vor sieben Jahren vom Bezirksamt Mitte den Auftrag für die Planung eines modernen Gebäudeensembles mit einem Sport- und Therapiebereich und neu gestalteten Außenanlagen erhielt. Im Rahmen des Umbaus mit einem Bauvolumen von rund fünf Millionen Euro war auch eine Kunst-am-Bau-Maßnahme vorgesehen. Das Bezirksamt Mitte lobte im letzten Herbst einen nichtoffenen, einstufigen Kunstwettbewerb mit einer Realisierungssumme von 75.000 Euro

aus. Aufgabe war es, eine künstlerische Arbeit zu entwickeln, die sinnlich ansprechend und erfahrbar sein sollte, aber auch die besondere Gebäudearchitektur und die Nutzeranforderungen berücksichtigt. Inhaltliche Schwerpunkte oder die historischen und neu gewonnenen stadträumlichen Zusammenhänge zu behandeln, waren den Künstler/innen freigestellt.

Zu den eingeladenen Künstler/innen zählten John Bock, Andrea Böning, Nol Hennissen, Ivan Lacaze, msk7, Wolfgang Schlegel und Claudia Schmacke. Sie alle haben Entwürfe von hoher künstlerischer Qualität eingereicht, die es dem Preisgericht anfangs nicht gerade leicht machten.

Schließlich lief die Entscheidungsfindung im dritten Wertungsrundgang überraschend einvernehmlich auf den Entwurf „Kullisse“ des Künstlerinnenkollektivs **msk7** hinaus. Überzeugt hat der Vorschlag vor allem durch seinen Bezug auf das vorhandene Wandbildmosaik aus der Bauzeit des Gebäudes und gleichsam durch seine raumbildende, atmosphärische Wirkung der zehn farbigen Glasflächen, die sich langsam hin und her bewegen und ein immer wechselndes Farblichtspiel ergeben als Korrespondenz zu der historisch vorhandenen Kunst am Bau. Auch wenn die Wartung der kinetischen Mechanik erwartungsgemäß kritisch gesehen wurde, hat die optische Erlebnisqualität dieser Arbeit mit ihren Farbüberblendungen und der Durchsichtigkeit das Preisgericht überzeugt.

Das Künstlerinnenkollektiv msk7, dessen Kern heute die Künstlerinnen Mona Babl, Kati Gausmann, Ricarda Mieth und Anja Sonnenburg bilden, wurde damit bekannt, dass es ihm immer wieder gelungen war, überzeugende Arbeiten im öffentlichen Raum für konkrete Situationen zu realisieren. Meist steckten hinter diesen temporären Aktionen intelligente Beziehungen zwischen Standortgeschichten und gegenwärtigen Fragestellungen. In Erinnerung ist vielen vielleicht noch die Aktion „FLOATING PING PONG“ im Flutgraben vor einigen Jahren als sie, im ehemaligen Ost-West Grenzbereich eine zweigeteilte Tischtennisplatte jeweils zur Hälfte auf einem Floß installierten und das Publikum zum Spielen auf einem unsicheren Untergrund einluden. Aber auch nachhaltigeren Kunstprojekten widmete sich die Gruppe als sie einen Ter-

Preisgerichtssitzung: 1. Phase, 11. September 2015;
2. Phase 8. Januar 2016

Auslober: BAM Deutschland AG (Bauherr: Bundesanstalt für Immobilienaufgaben)

Wettbewerbsart: offener Wettbewerb in zwei Phasen

Wettbewerbsteilnehmer/innen (nach 92 Ideen der 1. Phase): Wolfgang Aichner/T. Huber, Kristian Andersen, Christine Bergmann, Hannes Brunner, Daniel Bunchheit, Jan & Tim Edler, Andrea Knobloch, Ricarda Mieth, Stefan Sous, Benoit Tremsal

Realisierungsbetrag: 279.000 Euro

Aufwandsentschädigung 2.000 Euro sowie 15.000 Euro Preisgelder
Fachpreisrichter/innen: Leonie Baumann, Brigitte Franzen, Thorsten Goldberg (Bildender Künstler), Stefan Krüskemper (Bildender Künstler, Vorsitz)

Sachpreisrichter/innen: Sylvia Haida (BIMA), Reinhold Leinfelder (Haus der Zukunft), Jan Musikowski (Architekt)

Vorprüfung: Dorothea Strube, Stefan Mathey und Robert Tschöke (1. Phase), Fiebig/Schönwälder/Zimmer, Architektur + Stadtplanung (2. Phase)

Ausführungsempfehlung zugunsten von: Jan & Tim Edler



Schulhaus Berolinastraße Berlin-Mitte, Wandbild, Künstler und Entstehungsjahr sind unbekannt, Foto: Martin Schönfeld

minal für das Wendegeschehen als Leipziger Einheitsdenkmal ersannen oder für die Außenanlagen des Ausstellungszentrums der Stiftung Flucht, Vertreibung und Versöhnung eine Mehrkanal-Klanginstallation mit vielstimmigem Chorgesang am Haupteingang des Deutschlandhauses vorschlugen.

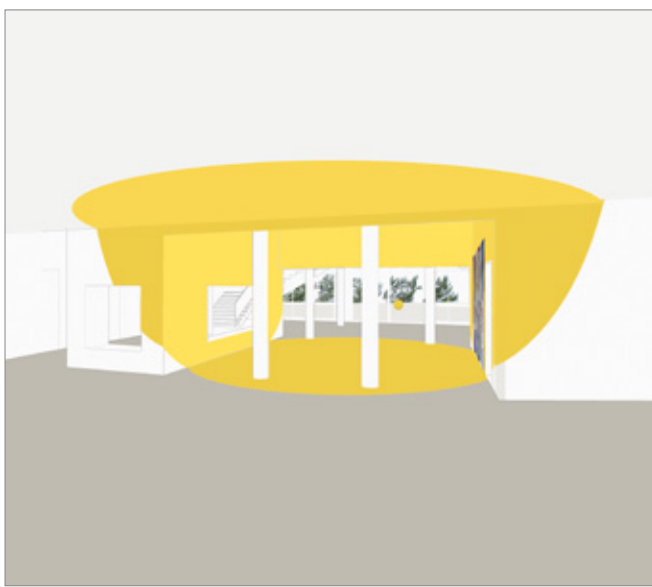
Ein Bezug auf Zeitgeschichte und Veränderung lässt sich auch im Entwurf für die Berolina-Schule herauslesen, weil er die vorhandene Gestaltung nicht ausblendet, sondern aufnimmt und in die Gegenwart spiegelt. Atmosphärisch ist diese Wirkung auch für das Nutzungsprofil der Einrichtung interessant, weil sie nonverbal Eindrücke und Orientierung, also völlig untherapeutisch vermittelt.



Das war auch die Idee von **Wolfgang Schlegel** und dessen Entwurfsbeitrag „Chiefsessel“, einem Drehstuhl aus Zement, der dem Thron Karl des Großen aus dem Aachener Dom nachempfunden sein sollte. Im Treppenhausfoyer auf dem 2. Obergeschoss wollte der Künstler den Schülern „das Thronen“ ermöglichen, um zu zeigen, dass in seinen Augen jeder Chef sein kann. „Der Entwurf steht für das Ideal der Gleichwertigkeit aller Menschen bei gleichzeitiger Bewusstheit individueller Unterschiede in den körperlichen und geistigen Anlagen sowie deren Möglichkeiten. Die Ambivalenz von Gleichwertigkeit und Individualität ist in einer Förderschule besonders augenscheinlich,“ schreibt der Verfasser. Die Aufhebung von Unterschieden durch das symbolische Motiv eines Drehstuhls/Throns verkehrte allerdings das Anliegen, denn nicht jede/r Förderschüler/in kann tatsächlich diesen Stuhl besteigen, nicht ohne Hilfe zumindest. Das waren die Crux der Arbeit und die Schwierigkeit bei der Inklusion der schwer mehrfachbehinderten Schulbesucher/innen, so bemerkenswert die Jury auch die fortdauernden Fotoporträts als hochwertige Dokumentarreihe einschätzte.



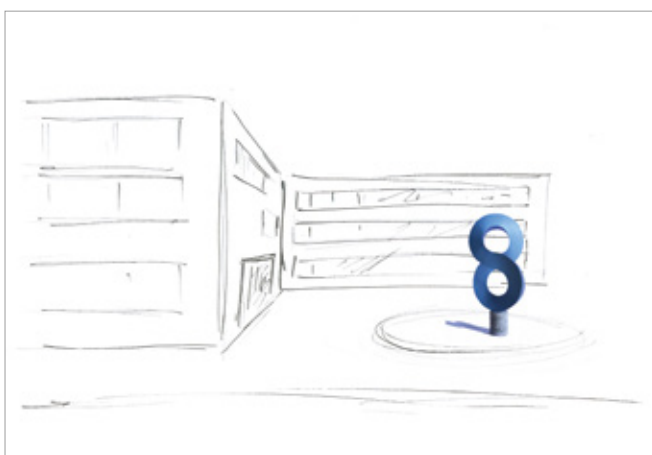
Sympathiewerte erhielt der Entwurf „Blanche – Neige“ von **Claudia Schmacke**. Die Künstlerin wollte aus feinem Porzellan Handabdrücke der Schüler/innen abformen und an den Wänden der Sitznische im Foyer anbringen. Es sollte eine Art plastisches Wandbild entstehen, das die Kinder und Jugendlichen nicht nur selbst verwirklichen, sondern später noch immer wieder selber erfüllen können.



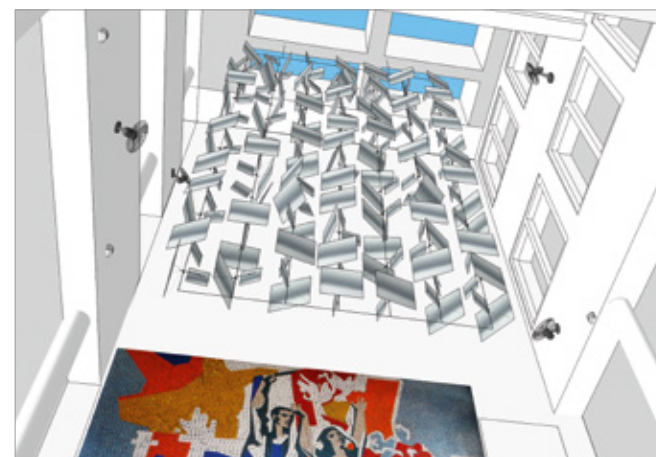
Der Vorschlag „Das Runde“ von **Andrea Böning** war bestechend in seiner Einfachheit und klaren Präsenz sowohl auf dem Schulhof, auf dem sie einen gelben Kugelkörper platzieren wollte und der Wand- und Bodenmalerei im Foyer und Treppenhaus, wo in der monumentalen, gelben Kreisfläche die Außenform erneut aufgegriffen werden sollte. Bewusst oder unbewusst hat die Künstlerin auf die Urform der Kugel zurückgegriffen, die in der Sonderpädagogik deshalb eine zentrale Rolle spielt. Vielleicht war das zu nahe liegend.



Wie auch der verspielte Entwurf von **John Bock**, der kunstvolle, in Patchwork gefertigte Klassenzimmer-Fahnen vorschlug, um an das schulinterne Symbolsystem anzuknüpfen und weiterzuentwickeln. Die süßen Maulwürfe oder lächelnden Feuerwehrautos o. ä. als Maskottchen für die Schulklassen wurden als humorig und in ihrer Qualität der angebotenen Ausführung vom Preisgericht hervorgehoben.



Ein Leitbild von ganz anderer Art war die Gestaltungsidee von **Nol Hennissen**, der eine starke Setzung auf dem Rondell vor dem Haupteingang der Schule in Form der übergroßen Hausnummer Acht (4,30 Meter Höhe) vorsah und damit die Adressbildung des Standorts prägen sollte, aber leider keinerlei Beziehung zur vorhandenen Skulptur aufnehmen wollte. „Die Acht als Endlosschleife, eine Linie die ‚immer in Bewegung ist, ohne Anfang und ohne Ende‘, könnte als Metapher für das pädagogische Konzept von Charlotte Pfeffer interpretiert werden, die ‚Bewegung (als) aller Erziehung Anfang betrachtete und lehrte.“ erläutert der Künstler sein Konzept. Die Form einer dreidimensionalen, zweifarbigem Skulptur soll „einer schleifenförmige(n) Bewegungskurve, die in der Lemniskatenanlenkung von Eisenbahnradstätzen zum Einsatz kommt, gleichen.“ Die Acht als Endlosschleife, um die man herumgehen oder fahren und weder Anfang noch Ende finden kann. Eine schöne Idee.



Von architektonischen Vorgaben ließ sich auch **Ivan Lacaze** inspirieren. Sein Entwurf „Percipere et mobile“ bezog sich auf den geplanten Lichthof des Schulfoyers und bildete eine raumgreifende Installation aus 84 textilen Windfängerelementen, die von drei Ventilatoren zu einem sich ständig wechselnden Formen- und Lichtspiel angetrieben werden. Motivisch knüpfte der Vorschlag einer kinetischen Skulptur mit einer Höhe von sechs Metern und dreieinhalb Metern Breite an die weißen Tauben des historischen Mosaiks an. Installiert sollte das technisch klug gedachte Mobile unmittelbar über dem Flies angebracht werden und diesem Weite verleihen. „Das Mobile vernetzt das Licht und die Bewegung und verkörpert die Philosophie der Schule und ihrer Namensgeberin“, heißt es im Erläuterungsbericht des Künstlers. Charlotte Anna Pfeffer hatte in den 30er Jahren Musik und Rhythmik als neues pädagogisches Konzept angewandt und förderte damit die Wahrnehmung und Motorik ihrer Schüler. „Perceptum et mobilis“ (wahrnehmen und mobil sein) ist eine allegorische Darstellung der Leichtigkeit, die die Schule den Kindern schenkt.“

Leider aber geriet die Umsetzung der Baumaßnahme ins Stocken, weil das Architekturbüro beim Bezirksamt Mitte den Vertrag aufheben ließ. Diese Nachricht erreichte die eingeladenen Künstler/innen noch während der Entwurfsphase. Der Auslober entschloss sich jedoch dafür, den Kunstwettbewerb nicht zu unterbrechen, sondern fortzusetzen. Nun ist der wohl seltene Fall eingetreten, dass diesmal die Kunst zuerst da war und Maßstäbe setzen wird. Das ist am Ende auch kein schlechtes Ergebnis.

UTE MÜLLER-TISCHLER
Bezirksamt Mitte, Fachbereichsleitung Kunst und Kultur

Preisgerichtsitzung: 29. Januar 2016
Auslober: Land Berlin, vertreten durch das Bezirksamt Mitte von Berlin Abteilung Jugend, Schule, Sport und Facility Management
Wettbewerbsart: Nichtoffener, eingeladener Kunstwettbewerb
Wettbewerbsteilnehmer/innen: John Bock, Andrea Böning, Nol Hennissen, Ivan Lacaze, msk7, Wolfgang Schlegel und Claudia Schmacke.
Realisierungsbetrag: 75.000 Euro
Aufwandsentschädigung: 1.600 Euro
Fachpreisrichter/innen: Seraphina Lenz (Vorsitz), Susanne Lorenz, Harry Sachs, Katinka Theis, Albert Weis
Sachpreisrichter/innen: Monika Fürnkranz-Kluge (Rektorin der Charlotte-Pfeffer-Schule), Sabine Smentek (Bezirksstadträtin für Jugend, Schule, Sport und Facility Management, BA Mitte von Berlin), Sabine Weißler (Bezirksstadträtin für Bildung, Kultur, Umwelt und Naturschutz, BA Mitte von Berlin), Katrin Glanz (Bildende Künstlerin, Stellvertreterin für das Büro NAK)
Wettbewerbsorganisation: Judith Laub (wiss. Mitarbeiterin im Fachbereich Kunst und Kultur, BA Mitte von Berlin)
Vorprüfung/Wettbewerbsbetreuung: Dorothea Strube, Assistenz Stefan Mathey
Ausführungsempfehlung zugunsten von: msk7, Kulisie

STAND BY YOUR ART!

Eine Aktion der Kunstvermittlung in Treptow-Köpenick



Als Reaktion auf den jüngsten Kunstraub der Skulptur „Heinzelmännchen“ (Werner Richter, 1978) im November 2014 im Treptower Park unternahm die Kommission „Kunst am Bau und Kunst im öffentlichen Raum“ des Bezirkes Treptow-Köpenick am 6. Juni 2015 in der Köpenicker Altstadt eine ungewöhnliche Aktion lebendiger Kunstvermittlung. Statt Audio-Guides oder QR-Codes, die doch niemand abrufen, stellten sich die Künstler/innen und Kunstwissenschaftler/innen aus der Kommission acht Skulpturen zur Seite. Aber nicht als Wächter/innen, sondern als Akteur/innen einer unmittelbaren und im wörtlichen Sinne menschlichen Kunstvermittlung.

Zu dem Titel der Aktion - Stand by your Art! - ließen sich die Künstler/innen von Tammy Wynettes Klassiker „Stand by your Man“ (1968) inspirieren. Doch beabsichtigten sie dies nicht als eine Ergebnisadresse, wie dies an dem Folksong vielfach kritisiert wurde, sondern als einen Ausdruck des Protestes und des Appells an die Öffentlichkeit, die Kunst im öffentlichen Raum zu bewahren und deren Verwahrlosung, Missachtung und Entwendung nicht zuzulassen.

Allen interessierten Passant/innen berichteten sie drei Stunden lang von den Geschichten, die in den Kunstwerken enthalten sind und den besonderen Geschichten der Skulpturen selbst. Dabei wurde die Kunstvermittlung zu einem eigenständigen Auftritt und entlockte manchen Besucher/innen sogar Applaus: Rezitationen, mit Gesang oder Spiel, Performances und kleine Vorlesungen kürten die ausgewählten Werke. Die textlich gut präparierten Akteur/innen inspirierten und provozierten die Besucher/innen und zogen immerhin so viele Menschen an und ins vertiefende Gespräch, dass es an einigen Punkten zu Warteschlangen kam. Damit ermöglichten sie vielfältige Begegnungen mit den Kunstwerken, die sonst

erst im Licht der Öffentlichkeit stehen, wenn sie zu Opfern von Vandalismus oder gar Diebstahl werden. Diese Aktion ging aus der Beratung der Fachkommission über Fragen von Vandalismus an der Kunst im öffentlichen Raum hervor. Sie sollte die Aufmerksamkeit darauf lenken, dass der Schutz unseres reichhaltigen kulturellen Erbes im öffentlichen Raum im Verantwortungsgefühl jedes/jeder Einzelnen liegt. Gegenüber einer unmöglichen totalen Kontrolle müssen wir selbst der Kunst zur Seite stehen. Denn die Skulpturen und Kunstwerke im öffentlichen Raum sind es, die dem Stadtraum seinen besonderen Charakter verleihen. Darauf haben die Akteur/innen von „Stand by your Art“ einen Tag lang hingewiesen.

Die Aktion wurde durch den Fachbereich Kultur des Bezirksamtes Treptow-Köpenick von Berlin ermöglicht, der ein Faltblatt mit den Basisdaten der ausgewählten Kunstwerke und einem Übersichtsplan der Standorte vorlegte. Der Flyer ist auch über den Aktionstag hinaus aktuell und lädt zu weiteren Kunstspaziergängen durch die Köpenicker Altstadt ein.

Aufgrund des großen Erfolges und der vielen positiven Reaktionen wird die Kommission Kunst am Bau und Kunst im öffentlichen Raum diese Aktion 2016 fortsetzen. Mit ihrem Appell „Stand by your Art“ wird sie am 16. Juli 2016 in Nieder- und Oberschöneweide zehn Kunstwerken zur Seite stehen und der allgemeinen Öffentlichkeit vermitteln, welche Schätze der öffentliche Raum zu bieten hat und worin sein besonderer Wert beruht. Denn erst die Kunst verleiht dem öffentlichen Raum seine Eigenart.

MARTIN SCHÖNFELD
Alle Fotos „Stand by your Art!“,
Juni 2015, Jana Slawinski

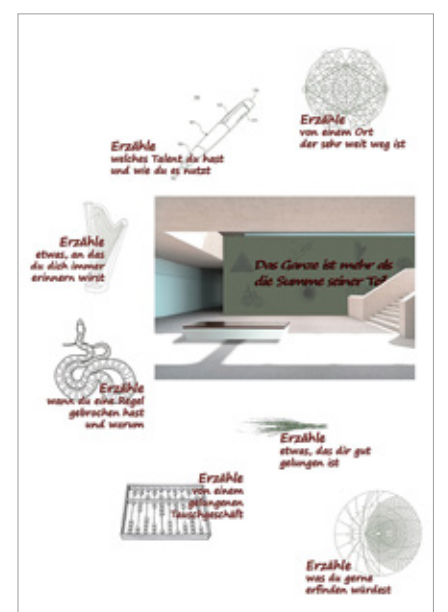
BERICHTIGUNG

Auf Seite 32 der stadtkunst/kunststadt Nr. 62 ist uns leider eine Verwechslung unterlaufen, zwei Entwurfsabbildungen waren falsch betitelt.

Richtig muss es heißen:



Roland Fuhrmann, Gedankengang anamorpher Aphorismen



Christiane ten Hoewel, Kunstwand



Vorstand bbk berlin: Herbert Mondry, Pia Lanzinger, Lou Favorite, María Linares, Cornelia Renz, Heidi Sill, Konrad Zander

**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 von 9.00–12.00 unter 030-230 899-42 und persönlich von 12.00–14.00. Wir bitten um telefonische Anmeldung: 030-230 899-0.
Exklusiv für Mitglieder des bbk berlin.

Ateliermietrechtsberatung

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

Steuerberatung

Herr Dr. Klier, Frau Hobohm, 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.

**Der berufsverband bildender künstler berlin e.V.
spricht für die Künstlerinnen und Künstler in Berlin**

bbk berlin e.V.

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

Der Berufsverband ist die Vertretung der Berufsgruppe der bildenden Künstlerinnen und Künstler Berlins in der Gesellschaft und in der Politik. Er arbeitet für die Verbesserung ihrer Lebens- und Arbeitsbedingungen und setzt sich für eine nachhaltige Künstlerförderung ein. Er ist unabhängig und finanziert sich aus den Beiträgen seiner zweitausend Mitglieder. Professionelle bildende Künstlerinnen und Künstler sind aufgerufen Mitglied im bbk berlin zu werden.

Tochtergesellschaften

Der bbk berlin führt zwei gemeinnützige Tochtergesellschaften, deren Service von allen bildenden Künstlerinnen und Künstlern in Berlin jederzeit genutzt werden kann.



kulturwerk des bbk berlin

kulturwerk des bbk berlin GmbH

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

Atelierbüro

Köthener Straße 44 · 10963 Berlin
Öffnungszeiten:
Di 10.00–13.00 und Do 13.00–16.00
Florian Schmidt (Atelierbeauftragter)
tel 030-230 899-22
atelierbuero@bbk-kulturwerk.de

Büro für Kunst im öffentlichen Raum

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

**Büro für Künstlerberatung
Office for artist consulting**

Köthener Straße 44 · 10963 Berlin
Sprechzeiten nach Vereinbarung
Nina Korolewski · tel 030-230 899-15
welcome@bbk-kulturwerk.de

Bildhauerwerkstatt

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

Druckwerkstatt

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

Medienwerkstatt

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

Das kulturwerk des berufsverbandes bildender künstler berlin fördert Künstlerinnen und Künstler, indem es die für ihre Produktion notwendige Infrastruktur bereitstellt. Seine künstlerischen Werkstätten, das Atelierbüro, das Büro für Kunst im öffentlichen Raum und das Büro für Künstlerberatung stehen allen professionellen Künstlerinnen und Künstlern offen.

Atelierbüro/Atelierförderung Das Atelierbüro erschließt und vergibt Künstlerarbeitsstätten 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 Auflagedruck 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 Künstlerdatei.

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 den Regierenden Bürgermeister von Berlin, Senatskanzlei – Kulturelle Angelegenheiten, gefördert.



bildungswerk des bbk berlin

bildungswerk des bbk berlin GmbH

Köthener Straße 44 · 10963 Berlin
Öffnungszeiten: Mo–Do 11.00–15.00
Geschäftsführung:
Dr. Frieder Schnock (Bildungsprogramme)
Florian Schöttle (Vermögensverwaltung)

Organisation:

Michael Nittel · tel 030-230 899-49
Jole Wilcke · tel 030-230 899-43
Kerstin Karge · tel 030-230 899-40
info@bbk-bildungswerk.de
www.bbk-bildungswerk.de

Das bildungswerk richtet sein Angebot an alle bildenden Künstlerinnen und Künstler in Berlin. Es dient der Professionalisierung in einem kulturellen Umfeld, das erhöhte Anforderungen an Künstler/innen stellt. Im Berufsfeld der bildenden Kunst haben sich die Voraussetzungen so verändert, dass neue Fachkenntnisse, andere Kulturtechniken und kontinuierliche Weiterbildung notwendig geworden sind. Es werden persönliche Perspektiven entwickelt, um erfolgreich und überzeugend im Bereich der zeitgenössischen Kunst agieren zu können.



Das Programm wird durch den Regierenden Bürgermeister von Berlin, Senatskanzlei – Kulturelle Angelegenheiten, aus Mitteln des Europäischen Sozialfonds (ESF) gefördert.

