



kunststadt⁶¹ stadtkunst



INHALT

Editorial | 2

KULTURPOLITIK

- **Demokratischer Auftrag vor dem Aus?** | Über die Autonomie der Kunst im öffentlichen Raum und ihre Bedrohung | Elfriede Müller **3**
- **Kennen Sie Haben und Brauchen?** | Heidi Sill **5**
- **Willkommen in der Grauzone!** | Kunstwettbewerbe außerhalb der Regelwerke | Elfriede Müller **6**
- **Die Entpolitisierung des Stadtraums** | Bedeutungswandlungen seit dem Mauerfall in Berlin | Martin Schönfeld **8**

KUNSTTHEORIE

- **Die Entstehung der modernen Erinnerungskultur am Beispiel des Zeremonienmeisters Jean-Louis David (1748-1825)** | Elfriede Müller **11**

KUNST IM STADTRAUM

- **„Höher gehts nimmer“** | Sockelfragen im öffentlichen Raum | Beate Engl **13**
- **München gibt ein Beispiel** | Ein Katalogbuch dokumentiert das Projekt „A space called public“ | Martin Schönfeld **14**
- **Kunst:blühen** | Strategien für eine Neuaneignung des Ernst-Reuter-Platzes in Berlin-Charlottenburg | Sören Hühnlein, m.a.l.v. **16**

KUNST UND GEDENKEN

- **Denkzeichen in Berlin-Buch für die Opfer der nationalsozialistischen Zwangssterilisationen und „Euthanasie“-Morde** | Stefanie Endlich **17**
- **Denkzeichen in Berlin-Buch – Der Kunstwettbewerb und seine Vorgeschichte** | Annette Tietz **19**
- **Leerstellen am Kurfürstendamm** | Renate Herter & Katja Jedermann **20**
- **Erinnerungsort Rabbiner-Rülf-Platz Saarbrücken** | Stefanie Endlich **21**
- **Ein „Lese-Mal“ als Denkmal** | Das Denkzeichen für die Bücherverbrennung in Bonn | Jürgen Repschläger **23**
- **Ein Gedenkort für Mehmet Turgut** | Rostocks Weg des Erinnerens an ein Opfer des NSU | Sarah Linke **24**

INTERNATIONALES

- **Bangalore Public Spaces** | Stefan Krüskemper, María Linares, Kerstin Polzin **25**
- **KORO** | Kunst-Wettbewerbe in Norwegen | Herbert Wiegand **27**
- **Erinnerungsfelder/Campos de Memoria** | Zeitgenössische kolumbianische künstlerische Interventionen im öffentlichen Raum 2001 – 2011 | Oscar Ardila **29**

WETTBEWERBE

- **Lise Meitner bleibt unsichtbar** | Über den gegenwärtigen Umgang mit Erinnerungskultur | Elia Kragerud **30**
- **Ein Speisesaal unter den Linden** | Der nichtoffene Kunstwettbewerb „Mensa Süd der Humboldt-Universität zu Berlin“ | Matthias Beckmann **31**
- **Mehr Bücher!** | Kunstwettbewerb für den Neubau Schillerbibliothek in der Müllerstraße Berlin Wedding | Ute Müller Tischler **32**
- **Auswahlverfahren Kita Agnes-Wabnitz-Straße in Pankow** | Britta Schubert **34**
- **Betrifft: Fassaden** | Kunst oder Werbung? | Stephanie Hanna **35**
- **Überschreiben, Übermalen und Erinnern** | Der Wettbewerb für eine Brandwandgestaltung am neuen Standort des Künstlerhauses Bethanien | Christoph Tannert **36**
- **Gedenken an die Baruch-Auerbach'schen-Waisen-Erziehungsanstalten für jüdische Knaben und Mädchen** | Nichtoffener Gestaltungswettbewerb | Karla Sachse **37**
- **Die Figur auf der Wand** | Wettbewerb Kunst am Bau Thalia-Grundschule Alt Stralau | Karin Rosenberg **38**

INFOS

- **HIRSCH ROT In Bewegung** | Provokation, Kommunikation und Neuausrichtung des Kunst-am-Bau-Projekts | Anja Peleikis **40**
- **Widerstand ist eine Möglichkeit** | Künstler/innen klagen erfolgreich gegen die Manipulationsversuche im Leipziger Wettbewerb für ein Freiheits- und Einheitsdenkmal **43**
- **Ein Kunsthaus unter der Abrissbirne** | Das Galeriegebäude Marzahner Promenade 13 ist zerstört | Martin Schönfeld **45**
- **Glossar** | **46**

Impressum: Informationsdienst des Kulturwerks des Berufsverbandes bildender Künstler Berlin GmbH | Herausgeber: Kulturwerk des Berufsverbandes bildender Künstler Berlin GmbH | Redaktion: Elfriede Müller, Martin Schönfeld, Britta Schubert | Redaktionsanschrift: Büro für Kunst im öffentlichen Raum | Köthener Straße 44 | 10963 Berlin | Email: kioer@bbk-kulturwerk.de | www.bbk-kulturwerk.de | Tel: 030-23 08 99 30 | Fax: 030-23 08 99-19 | Layout: Max Grambihler | Druck: hinkelsteindruck | Für unverlangt eingesandte Manuskripte und Fotos übernimmt die Redaktion keine Haftung. | Für namentlich gekennzeichnete Beiträge haftet der Autor. | Wenn nicht anders verzeichnet, stammen die Fotos von den angegebenen Künstler/innen.

EDITORIAL

MEHR MUT ZUR KUNST!

Der 2012 ausgelobte „Gestaltungswettbewerb“ zum Gedenk- und Informationsort für die Opfer der nationalsozialistischen „Euthanasie“-Morde am Ort der Planungszentrale, Tiergartenstraße 4 in Berlin, gilt mittlerweile als Paradigma für die Verschlechterung der Bedingungen für Künstler/innen in Wettbewerben, die vom Land Berlin ausgeschrieben werden. Das lag zum einen an der niedrigen Aufwandsentschädigung von 500 Euro für Arbeitsgruppen von mindestens drei Personen, die dann aufgrund von Protesten auf 800 Euro erhöht wurde und zum anderen an der Tatsache, dass es sich um einen „Gestaltungswettbewerb“, statt um einen Kunstwettbewerb handelte. Da seitdem zu so gut wie allen vom Land Berlin ausgelobten Wettbewerben, die die Erinnerungskultur betreffen, Gestaltungs-, statt Kunstwettbewerbe ausgelobt werden, fragt man sich, was es genau damit auf sich hat.

Gestaltungswettbewerbe bieten künstlerischer Kreativität weniger Ausdrucksmöglichkeiten und fordern, wie es die Ausbildung von Diplom-Gestaltern auch vorsieht, Gebrauchsgegenstände. Nun zeichnet sich die Bildende Kunst in einer demokratischen Gesellschaft gerade dadurch aus, dass sie eine Autonomie behauptet und einen gedanklichen wie kreativen Freiraum beansprucht. Gestaltungswettbewerbe wurden 2013 und 2014 ausgelobt, um an Ereignisse der neueren Zeitgeschichte zu erinnern. Die Aufgabenstellungen dieser Wettbewerbe sind mehr als schwammig, was die künstlerische Formensprache angeht und führten zu vielen Diskussionen und Unmutsbekundungen der beteiligten Künstler/innen, ob als Fachpreisrichter/innen oder als am Verfahren beteiligte Künstler/innen. Deutlich wurde nur: die Umrahmung und Einschränkung der jeweiligen Aufgaben. Man kann sich des Eindrucks nicht erwehren, dass Kunst nicht wirklich erwünscht ist, sondern auf eine gefällige Informationsillustration oder ein Gewerbe reduziert werden soll. Die Tatsache wird dadurch bekräftigt, dass es sich bei diesen Auslobungen auch meistens zwar um nicht offene Wettbewerbe handelt, diesen aber ein so genanntes vorgeschaltetes offenes Bewerbungsverfahren vorausgeht, das aber beim genaueren Betrachten nicht offen ist. Zwar kann sich jede/r professionelle Künstler- und Gestalter/in mit Referenzen daran beteiligen, aber danach hört die Offenheit auch schon auf. Gerade bei einer Auswahl, die nicht auf Entwürfen oder Ideen, sondern auf Referenzen basiert, ist Fachkompetenz in künstlerischen und gestalterischen Fragen gefordert, wie es die Richtlinien für Planungswettbewerbe (RPW) für Auswahlgremien auch vorsehen. Diese dubiosen Auswahlgremien setzten sich aber immer mehrheitlich, wenn nicht vollständig, aus Verwaltungsangestellten zusammen, die in einigen Stunden aus allen eingereichten Referenzen eine Auswahl von Künstler- und Gestalter/innen treffen, die dann zum nicht offenen Wettbewerb eingeladen werden. Vielleicht kam es deshalb bei zwei kurz aufeinander folgenden Gestaltungswettbewerben trotz zahlreicher Einreichungen zu sechs identischen Einladungen, als ob es Berlin an kreativem Potenzial fehlen würde! Während in vordemokratischen Zeiten die Herrschenden sich das Auswahl- und Entscheidungsprivileg vorbehielten, so greift nun die Bürokratie bestimmend in diese Auswahlprozesse ein, und betrachtet dies sogar als ihre „hoheitliche“ Aufgabe. Dem gegenüber bedarf es aber dringlich, die künstlerische Auswahl auf der Grundlage der Wettbewerbsrichtlinien und vor allem der Fachkompetenz der Künstler/innen entschieden neu zu denken. Auch fehlte bis auf eine Ausnahme, die ein bezirklicher Fachbeirat eingefordert hatte, die Beteiligung der Sachverständigen des Büros für Kunst im öffentlichen Raum, die seit Einführung der Anweisung Bau 1979 für Transparenz und Einhaltung der Regelwerke in Wettbewerben zu sorgen haben. Auch das ist kein Zufall, sondern Ausdruck davon, dass künstlerische Gestaltungen von Verwaltungsbedürfnissen instrumentalisiert werden.

Es scheint, als würden in Berlin die Prinzipien öffentlicher Kunstförderung nicht mehr gelten. Der öffentliche Auftrag benötigt aber Transparenz und Öffentlichkeit, das bedeutet: Teilhabe und Mitbestimmung der Werkschaffenden. Deshalb fordern wir mehr Mut zur Kunst, mehr Transparenz in den Verfahren und eine Beteiligung der Werkschaffenden an allen Auswahlgremien.

BÜRO FÜR KUNST IM ÖFFENTLICHEN RAUM

DEMOKRATISCHER AUFTRAG VOR DEM AUS?

Über die Autonomie der Kunst im öffentlichen Raum und ihre Bedrohung



Susanne Bayer: wachsen, Detail, Carl von Linné Schule, Berlin 2013

„Die Tatsache ist immer kompliziert, wenn der Staat befehlend in Kunstfragen hineinreden will, weil er als ein Macht- und Gewaltsystem, als ein Verwaltungsapparat eine Kunstauffassung als solche nicht besitzt. Überall und immer, wenn der Staat mit seinen Polizeiorganen irgendeine Kunst oder Kunstrichtung kanonisierte oder disziplinierte, hat ihn eine spätere Zeit ausgelacht.“

Theodor Heuss 1926, in einer Rede im Deutschen Reichstag

Die Kunst im öffentlichen Raum bleibt mit ihren Regelwerken und ihrer Praxis für viele eine schwer zugängliche Thematik. Dies mag auch daran liegen, dass es sich dabei eben nicht nur um Kunst an sich handelt, sondern immer auch um Kunst in Bezug auf etwas Weiteres: Gesellschaft, Stadtraum, Nutzung, Verortung, Geschichte und und und ... Der Bereich der Kunst im öffentlichen Raum verbleibt eines der wenigen öffentlich geförderten Felder der zeitgenössischen Kunst. Aber auch sie ist umkämpft und wird gerade in ihren für manche undurchdringlichen Wegen in Frage gestellt und ausgehöhlt. Es ergeht ihr wie der Demokratie, die keine Errungenschaft ist, auf die man zählen kann, ohne sie zu hegen, zu pflegen und herauszufordern. Vielleicht ist die Kunst im öffentlichen Raum auch ein Paradigma der demokratischen Entwicklung der Bundesrepublik Deutschland. Zumindest lohnt es sich, sich ihre Geschichte genauer anzusehen, auch um zu begreifen, worum es in den heutigen Auseinandersetzungen über das Verhältnis zwischen Kunst im öffentlichen Raum und Demokratie eigentlich geht.

Recht schnell nach Gründung der Bundesrepublik erhält die Kultur ihre neue demokratische Bedeutung und bereits am 25. Januar 1950 beschließt der Deutsche Bundestag für die Kunst am Bau: „Um die bildende Kunst zu fördern, wird die Bundesregierung ersucht, bei allen Bauaufträgen (Neu- und Umbauten) soweit Charakter und Rahmen des Einzelbauvorhabens dies rechtfertigen, grundsätzlich einen Betrag von 1 % der Bauauftragssumme für Werke bildender Künstler vorzusehen. Bei Verteilung der Aufträge sollen Künstler aller deutschen Länder berücksichtigt werden. Die Auswahl der Kunstwerke im Einzelnen obliegt einem Fachgremium. Es wird empfohlen, die Berufsvertretung der Bildenden Künstler bei der Vergabe der Aufträge zu hören.“

Im Gegensatz zur politischen Instrumentalisierung im Nationalsozialismus verzichtete die junge Bundesrepublik auf eine programmatische und inhaltliche Aufgabenstellung für die Bildende Kunst. Die nationalsozialistische Richtlinie für Kunst am Bau hatte selbstverständlich keine Wettbewerbe durchgeführt und sich überhaupt nicht zu Verfahren geäußert. In der bundesrepublikanischen Richtlinie von 1957 wer-

den Wettbewerbe und freie Vergabe genannt, seit 1975 sollen Wettbewerbe die Regel sein.

Bereits damals war die Zusammensetzung des dafür zuständigen Fachgremiums umstritten. So kritisierte der Kunstausschuss der Bundesregierung die geringe Beteiligung von Künstler/innen und die Mehrheit der Verwaltungsvertreter/innen. Gleichwohl entstand zunächst ein Fachgremium mit reiner administrativer Besetzung ohne Künstler/innen. Die Aktivität dieses Gremiums blieb in den ersten Jahren bescheiden und vor allem kleinere Verfahren wurden den Bundesressorts überlassen. Am 1. August 1953 wurde die „Vorläufige Richtlinie für die Durchführung der Bundesbauten“ veröffentlicht, die die Aufträge an die Bildende Kunst, die Kunstformen und die jährliche Mitteilungspflicht über Aufträge und verausgabte Mittel regelte. Doch blieb die Zuständigkeit dafür zunächst unklar, die Ministerien konkurrierten untereinander, so hatte beispielsweise das Auswärtige Amt ein eigenes Gremium gebildet. 1957, als die Richtlinie einen endgültigen Charakter erhielt (Richtlinien für die Durchführung von Bauaufgaben des Bundes, RBBau), behielt der Bundesminister der Finanzen sich vor, das Fachgremium mit einzubeziehen. In den Fünfziger- und Sechzigerjahren wurde

die Kunst am Bau in der Regel von kleinen Verwaltungsgremien entschieden, die eine Nutzervertreter/in hinzu baten. Es gab dementsprechend auch vor allem Direktaufträge, und eingeladene Wettbewerbe waren die Ausnahme. In den zwei Jahrzehnten wurde ein einziger offener Kunstwettbewerb durchgeführt, zum Erweiterungsbau des Bundeshauses in Bonn, 1952. Dafür wurde immerhin ein Preisgericht mit einer Fachpreisrichtermehrheit von sieben Künstler/innen berufen. Kritisiert an diesem Verfahren wurde vor allem das Verhältnis der hohen Verfahrenskosten zur Summe, die für die Kunst zur Verfügung stand. Es gab 30.000 DM für die Kunst und satte 12.000 DM für das Verfahren. Erst 1974 kam es zum nächsten offenen Kunstwettbewerb für das Bundeskanzleramt mit einer Summe von 1,2 Millionen DM. Danach wurde die Hälfte der Kunst am Bau Maßnahmen als eingeladene Kunstwettbewerbe mit drei bis fünf Künstler/innen durchgeführt. Die beteiligten Künstler/innen wurden in der Folge für Direktaufträge des Bundes rekrutiert. Erstaunlich ist, dass bei den Preisgerichten zu den eingeladenen Kunstwettbewerben nur Vertreter/innen der Verwaltungen: Bundesbaudirektion, Fachbeirat, Finanzministerium und die jeweiligen Ressorts, vertreten waren. Nur bei großen Wettbewerben wurden Künstler/innen und Sachverständige zugelassen. Nachdem diese Praxis gesellschaftlich infrage gestellt wurde und auch andere Bereiche durch die 68er Bewegungen demokratisiert wurden, änderte sich dies Mitte der Siebzigerjahre.

Erst ab 1975 beinhalten die Richtlinien für Kunst am Bau, dass an der Künstler/innenauswahl auch Künstler/innen und Kunstsachverständige zu beteiligen und in „der Regel Wettbewerbe durchzuführen sind“. Allerdings fehlte in diesen Richtlinien noch die Verankerung einer ständigen Beratung, die in der Berliner Richtlinie, der Anweisung Bau von 1979, mit dem Beratungsausschuss Kunst festgeklopft wurde.

Der demokratische Auftrag, der auch auf ein gleichberechtigtes Miteinander der Akteur/innen zielt, wurde im Prinzip durch die Demokratisierungsbewegungen von 1968, am Ende des Fordismus, Mitte bis Ende der Siebzigerjahre, in eine Praxis umgesetzt, die in der Fachöffentlichkeit bis heute als Wettbewerbskultur bezeichnet wird. Ab 1975 sind auf Bundesebene Wettbewerbe durchzuführen und an den Verfahren sind Künstler/innen, Architekt/innen, Kunstsachverständige und Nutzer/innen zu beteiligen. Diese Demokratisierung der Auftragskunst einer demokratischen Gesellschaft spiegelt auch das Selbstverständnis eines Gemeinwesens wider und seiner Bauaufgaben. Es geht um Teilhabe, Transparenz und Mitbestimmung in einer offenen Gesellschaft, die ihren demokratischen Auftrag mit den Jahren immer ernster nahm. Mit den Jahrzehnten hatte sich auch die Qualität der Kunst, die im Auftrag entstand, auf das Niveau ihrer Demokratisie-



Empfangshalle, Intern Horizont, Kunstprojekt für die Justizvollzugsanstalt Heidering, Berlin, März 2014

rung erhoben. Die Definition öffentlicher Orte durch Kunst hat in den letzten Jahrzehnten erheblich zugenommen. Die zeitgenössische internationale Kunstentwicklung ging an der Kunst am Bau und im Stadtraum nicht vorbei und kann formal in der Berliner Richtlinie auch bei allen hoheitlichen Aufgaben zum Tragen kommen. Die Demokratisierung des Wettbewerbswesens bekam noch einen Schub mit dem Umzug der Bundesregierung nach Berlin. Der Ältestenrat des Deutschen Bundestags beschloss im November 1990 die Gründung eines neuen Gremiums für die Bundesbauten. Der politisch besetzte Kunstbeirat zog Kunstsachverständige hinzu. 1995 wird vom Ältestenrat beschlossen, den Beirat neu zu besetzen mit neun Abgeordneten. Doch erst 2005 entsteht mit dem neuen Leitfaden zu Kunst am Bau ein übergeordnetes Fachgremium, das im Leitfaden Kunst am Bau verankert wird und empfiehlt Expert/innen zu konsultieren. Wie der Kunstbeirat für die Baumaßnahmen der Bundesregierung in Berlin, besteht er aus Künstler/innen, Architekt/innen und Kunstsachverständigen.

Die Berliner Entwicklung verlief im Westen durch die damalige Besonderheit Westberlins als kulturelle und subventionierte Insel, in der sich bereits zu diesem Zeitpunkt überdurchschnittlich viele Künstler/innen tummelten, etwas positiver als auf Bundesebene. Denn die Beteiligung der Künstler/innen an ständigen Beratungen auf Landes- und Bezirksebene wurde 1979 in die Anweisung Bau aufgenommen. Der Beratungsausschuss Kunst (BAK), der den/die zunächst für Bauen und Wohnen und dann den/die Senatorin bzw. Staatssekretär/in für Kulturelle Angelegenheiten in allen Fragen der Kunst am Bau und im Stadtraum berät, war in dieser Richtlinie verankert, seine Zusammensetzung eingeschlossen. Das Land Berlin verfügte auch über einen Titel zu Kunst im Stadtraum, über den ebenfalls der Beratungsausschuss Kunst Empfehlungen aussprechen soll. Die Ansied-

le, die den Beratungsausschuss Kunst begleitet, koordiniert und protokolliert innerhalb des Hauses isoliert. Die Arbeit der Geschäftsstelle ist dem Ausschuss gegenüber nicht transparent, Vertreter/innen der Kunst- und Architekturverbände haben keine Mitsprache in wesentlichen Punkten, die die Empfehlungen des BAK betreffen und sind darüber hinaus in einer Stimmenminderheit. Der Etat „Kunst im Stadtraum, Haushaltstitel 81278 Künstlerische Gestaltungen im Stadtraum“ wird teilweise für kunstfremde Aufgaben verwendet und zunehmend für die Umsetzung außerordentlicher kulturpolitischer Beschlüsse des Berliner Abgeordnetenhauses eingesetzt. (Siehe dazu den Aufsatz „Mehr Kunst in den Stadtraum!“ in der Kunststadt Nr. 59, S. 3 ff.) Die Geschäftsstelle kann Aufgaben im Rahmen der Wettbewerbe nicht mehr durchführen, wie z. B. Vorprüfungen, Koordination u.a., die in früheren Zeiten von den Verwaltungen selbst übernommen wurden und muss aufgrund von Struktur- und Personaldefiziten diese Aufgaben nach außen geben. Die Einbeziehung zweier Verwaltungen in die Durchführung maßnahmegebundener Projekte führt zu außerordentlichen arbeitsmäßigen und zeitlichen Streckungen. Das Interesse der Senatskanzlei für Kulturelle Angelegenheiten an der Kunst im öffentlichen Raum und ihrem Regelwerk hielt sich bislang in Grenzen. Um dem demokratischen Auftrag gerecht zu werden, muss das Programm optimiert und die Anweisung Bau voll und zeitnah ausgeschöpft werden. Dazu ist die Senatskanzlei für Kulturelle Angelegenheiten aufgrund ihrer dünnen Personaldecke und dem fehlenden Austausch mit Künstler/innen und ihren Vertretungen nicht in der Lage. Das Büro für Kunst im öffentlichen Raum hat in vielen Arbeitsfeldern mehrfach Unterstützung angeboten, doch dafür keine Resonanz erhalten, wie z. B. in der Frage einer Prüfung bzw. Beratung der Auslobungen für Kunstwettbewerbe vor ihrer Veröffentlichung.

Der Beratungsausschuss Kunst, der eigentlich solche Män-

einzig Einflussmöglichkeit der werkschaffenden Mitglieder. Der Vorteil einer Künstler/innenauswahl, die durch mehrere Instanzen geht, besteht gegenüber den, bei der Verwaltung immer beliebter werdenden vorgeschalteten Auswahlgremien auch darin, dass mehr Fachleute bei der Auswahl mitreden können, während die vorgeschalteten Auswahlgremien, die darüber hinaus noch suggerieren, demokratischer zu sein, sich den offenen Wettbewerben anzunähern und ein Mittelding zwischen nicht offenen und offenen Verfahren darzustellen, fast nur mit Verwaltungsangestellten und fachfremden Sachpreisrichtern besetzt sind. Dies ist umso absurder, weil bei den vorgeschalteten Bewerbungsverfahren Referenzen, statt Ideen oder Entwürfe eingereicht werden, und es umso erforderlicher wäre, dass Personen mit der Qualifikation der Wettbewerbsteilnehmer/innen aus diesen Referenzen Künstler/innen für die jeweiligen Verfahren auswählen. Denn dazu bedarf es eines Abstraktionsvermögens, über das fachfremde Personen nicht ohne weiteres verfügen. Deutlich wurde die Absurdität dieses intransparenten und häufig in den Auslobungen nicht personell benannten Gremiums bei zwei aufeinander folgenden so genannten „Gestaltungswettbewerben“, wo dieses Gremium sechs identische Teilnehmer/innen zu zwei zeitlich kurz aufeinander folgenden Wettbewerben einlud. Üblicherweise wird im Land Berlin und seinen Bezirken darauf geachtet, dass eine Vielfalt an Künstler/innen und künstlerischen Ansätzen repräsentiert wird. Eine beratende und kontrollierende Mitwirkung der Künstlerverbände wurde im Fall des Wettbewerbs zum Auerbachschen Waisenhaus ausgeschlossen. Laut den Richtlinien für Planungswettbewerbe entsprechen Mitarbeiter/innen der Verwaltungen fachlich nicht den Erfordernissen einer Künstler/innenauswahl. Gegenüber dieser sowohl im BAK, als auch in diversen



Stephan Kurr, eine gemeinsame Bewegung, Performance auf der Marzahner Promenade, 17. September 2013, Fotos: Karin Scheel

lung bei der Verwaltung dieses Ausschusses entsprach einer politisch völlig anderen Situation als heute. Die Verwaltungen führten damals die meisten ihrer Baumaßnahmen und vor allem ihre Architektur- und Kunstwettbewerbe selbst durch, sie verfügten über ausreichend qualifiziertes Personal dazu. Es lag auch in ihrem Selbstverständnis, die Werkschöpfer/innen und ihre Interessensverbände in die Durchführung der Verfahren einzubeziehen, um sie in die Verantwortung zu nehmen und die Verfahren demokratisch zu legitimieren. Auch in der DDR gab es eine umfassende Kunst-am-Bau-Regelung und bereits seit den 1960er Jahren eine Beratung durch Fachgremien, in denen die Künstler/innen des Künstlerverbandes mitwirkten. Wettbewerbsverfahren blieben bis zur Mitte der 1980er Jahre die Ausnahme. Für Berlin wurde 1990 das westliche Modell eins zu eins übernommen.

Das zuständige Referat Kunst am Bau und im Stadtraum war naturgemäß bis 2002 bei der Senatsverwaltung für Stadtentwicklung angesiedelt, wie auch der Beratungsausschuss Kunst. Die Ressortverlagerung 2002 der Kunst am Bau/Kunst im Stadtraum von der Stadtentwicklungsverwaltung in die Kulturverwaltung strebte eine Stärkung der künstlerischen Kompetenz im Umgang mit den Aufgaben von Kunst am Bau und im Stadtraum sowie der künstlerischen und kunstpolitischen Wirkungsweise des Beratungsausschusses Kunst (BAK) an. Nach über zehn Jahren muss jedoch festgestellt werden, dass die in 2002 gesetzten Ziele nicht erreicht wurden und dass das Programm Kunst im öffentlichen Raum des Landes Berlin durch seine Ressortüberführung 2002 keine Stärkung und zusätzliche Präsenz erfahren hat. Ganz im Gegenteil! Vielmehr geriet es in der Kulturverwaltung in einen Streichungssog hinein, der die Handlungsmöglichkeiten stark beschnitt. Mit der Ressortverlagerung 2002 hat die Kunst im öffentlichen Raum nicht an Öffentlichkeit hinzugewonnen. Damit wurden die damals gesetzten Ziele verfehlt.

Woran macht sich diese Fehlentwicklung fest? In der Senatskanzlei Kulturelle Angelegenheiten ist die Geschäftsstelle

gel thematisieren und Empfehlungen zu ihrer Aufhebung geben sollte, nimmt aktuell die ihm durch die A-Bau auferlegten Aufgaben nicht in ihrer Vollständigkeit wahr, was auch darin liegen könnte, dass seine Strukturen den heutigen Herausforderungen nicht mehr angemessen sind.

Folgenden Aufgaben kann der BAK in den letzten zwei Jahren immer weniger nachkommen:

- 1. Der Sichtung der Investitionsplanung in Bezug auf Kunst am Bau.** Aufgrund der aktuellen A-Bau muss die Investitions-Planung (I-Planung) dem BAK jährlich vorgelegt werden, was in der Regel auch stattfindet. Allerdings werden die Empfehlungen, für welche Maßnahme der BAK Kunst am Bau als sinnvoll erachtet, nicht stringent weiterverfolgt. Die Mitglieder des Ausschusses sind nicht immer auf dem aktuellen Stand der Umsetzung der I-Planung in Bezug auf Kunst am Bau.
- 2. Die Empfehlung der Maßnahmen entsprechender Auswahlverfahren.** Oft sind die Vorlagen unvollständig, was die in der Bauplanungsunterlage (BPU) ausgewiesenen Summen angeht. Meistens wird bei Vorschlägen der Künstler/innen-Seite, offene Verfahren durchzuführen, abgewunken, da dies aufgrund der hohen Kosten und der dafür zu leistenden Infrastruktur nicht möglich sei. Da die Kosten, die in die Verfahren fließen, nicht offengelegt werden – wie das in jedem Berliner Bezirk der Fall ist, können die Mitglieder des BAK diese Argumente nicht nachvollziehen.
- 3. Die kuratorische Empfehlung von Künstler/innen für nicht offene Kunstwettbewerbe ist eine Tätigkeit, die von allen Mitgliedern des BAK wahrgenommen wird.** Die dafür eigens eingerichtete Datei für Kunst im öffentlichen Raum, die allen Künstler/innen offen steht, die im öffentlichen Raum arbeiten, wird von einigen – vor allem von der Fachkommission des bkk berlin zur Auswahl herangezogen, aber nicht von allen Mitgliedern des BAK. Gleichwohl besteht in der Auswahl der Künstler/innen für nicht offene Kunstwettbewerbe momentan die

Gesprächen geäußerten Kritik, wird von Verwaltungsseite entgegnet: der Auslober entscheidet. Aber wieso hat der Auslober Interesse daran, die Werkschaffenden und unabhängige Verfahrenssachverständige aus Aufgaben auszugrenzen, die auch in den von der Verwaltung verabschiedeten Richtlinien dafür benannt sind? Soll der demokratische Auftrag damit aufgekündigt werden? Will eine Verwaltung, die zurecht von sich behauptet, überlastet zu sein, nun auch noch über die Künstlerauswahl entscheiden, statt sich ihrer ureigenen Aufgabe zu widmen, zu verwalten und die Empfehlungen einer fachkundigen unabhängigen Öffentlichkeit zu überlassen?

- 4. Die Empfehlung der Verwendung der Mittel für Künstlerische Gestaltungen im Stadtraum (Titel 81278) erfolgt nicht,** wie es die Anweisung Bau verlangt, über den u. a. dafür eingerichteten Beratungsausschuss Kunst, sondern wird von der Verwaltung intern zugeteilt bzw. in Folge von vor allem gedenkpolitischen Beschlüssen des Abgeordnetenhauses verwendet, was auf den Mangel und die dringliche Notwendigkeit eines Haushaltstitels für rein gedenkpolitische Aufgaben hinweist. Der Mangel an finanziellen Mitteln für Gedenkpolitik äußert sich sowohl in den zunehmenden Auslobungen für „Gestaltungswettbewerbe“, die eigentlich einen reinen Informations- und Gedenkort wünschen, aber deshalb die Künstler/innen (die sich dann meistens auch mehrheitlich dafür bewerben) einbeziehen, weil es zwar einen kleinen, aber vorhandenen Titel von jährlich 307.000 Euro für Künstlerische Gestaltungen im Stadtraum gibt. Darüber hinaus ist der Beruf der Diplom-Gestalter zwar gesetzlich geschützt, verfügt aber über keine eigene Interessensvertretung.
- 5. Die Entwicklung eines Diskurses zu zeitgenössischen Formen der Kunst im öffentlichen Raum** mit entsprechender Ausstrahlung in die Fachöffentlichkeit war nicht nur ein Bedürfnis vieler Mitglieder und Vorsitzenden des BAK im Laufe der Jahrzehnte, sondern wäre auch eine Notwendigkeit, um die Kunst im öffentlichen Raum besser einer größeren Öffentlichkeit und auch den Eindruck zu ver-

mitteln, dass die Politik sich in diesen Fragen beraten lässt und damit ihrem demokratischen Auftrag gerecht wird. So hat manch bezirklicher Beirat eine weit größere Ausstrahlungskraft als der BAK und wird in Presse und Fachpresse erwähnt und zur Kenntnis genommen.

Neben der immer größeren Diskrepanz zwischen den anstehenden Aufgaben des BAK und deren mangelnder bzw. für die Künstlerschaft unbefriedigenden Umsetzung, werden in der Senatskanzlei für Kulturelle Angelegenheiten die Fragen von Kunst am Bau und Kunst im öffentlichen Raum und ihre Beratung zunehmend als eine „hoheitliche“ und damit vorrangig der Verwaltung vorbehaltene Aufgabe betrachtet. Ein zunehmend autoritäres Selbstverständnis des Staates als öffentlicher Auftraggeber für Kunst stellt das seit den Siebzigerjahren etablierte Konzept einer strukturellen Kunstförderung und der Selbstbestimmung der Künstler/innen in den Fragen des öffentlichen Auftrags in Frage. Verwaltungsangestellte überschreiten ihre organisatorischen Aufgaben und maßen sich Entscheidungsbefugnisse an, wodurch nicht zuletzt gegen die geltenden Regelwerke des öffentlichen Auftragswesens verstoßen wird. Dieser bewusst in Kauf genommene Verstoß gegen die geltenden Regelwerke wird mit Arbeitsüberlastung und eingeschränkten finanziellen Mitteln begründet.

Die aktuellen Defizite im Umgang des Landes Berlin mit der Bildenden Kunst und den Künstler/innen führten auch zur Gründung des Bündnisses Haben und Brauchen. Um einen Bruch und weitere Missverständnisse im Bereich der Kunst im öffentlichen Raum zwischen den Vertreter/innen der im BAK repräsentierten Verbände und der Senatskanzlei für Kulturelle Angelegenheiten zu vermeiden und für eine Stärkung der Kunst im öffentlichen Raum durch den Beratungsausschuss Kunst, schlagen wir vor, den BAK analog zum Atelierbeirat beim Kulturwerk des bbk berlin GmbH anzusiedeln. Denn die genannten Defizite und Unstimmigkeiten weisen darauf hin, dass sich die gegenwärtige Struktur des BAK überlebt hat.

Die Einrichtung eines von der Verwaltung wirklich unabhängigen Beratungsgremiums hingegen hätte viele Vorteile für die Stärkung der Bildenden Kunst und insbesondere der Kunst im öffentlichen Raum. Damit erhielten die Empfehlungen des paritätisch besetzten Fachgremiums einen neutralen, von der Verwaltung unabhängigen Charakter. Die Empfehlungen des BAK wären gegenüber der Fach- und der allgemeinen Öffentlichkeit transparenter, der Senat seinerseits könnte sich auf ein unabhängiges kuratorisches Gremium in seinen Entscheidungen berufen. Die Vermittlung der Empfehlungen und der Diskussionen des BAK wäre nachvollziehbar und würde nicht wie in den letzten Jahren dem Gutdünken der Geschäftsstelle unterliegen, was, wann und wie vom BAK an die Spitze der Senatskanzlei weitergegeben wird.

Die Abläufe von Kunst am Bau und Kunst im Stadtraum Verfahren würden beschleunigt. Aufgrund der seit Aktualisierung der A-Bau, dem BAK nun vorliegenden Investitionsplanung, könnten die Empfehlungen des BAK zeitgleich umgesetzt werden. Innerhalb der aktuellen Konstruktion obliegt die Zeitplanung einzig und allein der Geschäftsstelle, was bedeutet, dass die Zeitabläufe länger und undurchsichtiger sind und für viele Mitglieder des BAK überhaupt nicht mehr nachvollziehbar.

Die einzige Referatsstelle zu Kunst am Bau und Kunst im Stadtraum in der Senatskanzlei würde endlich entlastet. Seit Anfang 2007 gibt es nur noch eine Stelle in der Senatskanzlei zur Durchführung von Kunst am Bau und Kunst im Stadtraum Verfahren. Es ist viel – und berechtigt – von Überlastung die Rede. Die Durchführung der Verfahren: Vorprüfung, Organisation, Protokolle, werden ausnahmslos an Honorarkräfte übergeben. Die Stelle ist mit dem Controlling der Honorarkräfte befasst. Es ist wichtig, diese Stelle zu erhalten, damit sie sich der Umsetzung und Realisierung der Verfahren und der Kunst widmen kann, insbesondere der Zusammenarbeit mit der Senatsverwaltung für Stadtentwicklung und Umwelt, die für die Realisierung und die Verträge mit den Künstlern zuständig ist.

Die kulturpolitische Aufgabe des BAK könnte endlich wahrgenommen werden: Denn mit dem BAK besitzt die Senatskanzlei ein wichtiges kulturpolitisches Instrument, das bisher brach liegt. Der BAK will seit langem öffentliche Veranstaltungen durchführen, Artikel und Positionen in der Presse lancieren, um den Bereich der Bildenden Kunst in dieser Stadt mehr ins Zentrum der öffentlichen Aufmerksamkeit zu rücken. Denn die Bildende Kunst benötigt wie kein anderes kulturelles Feld Vermittlung.

ELFRIEDE MÜLLER

KENNEN SIE „HABEN UND BRAUCHEN“?



Weltweiter Occupy-Aktionstag, Berlin, Mai 2012, Foto: B.Sauer-Diete/bsd-photo-archiv

Berlin zeichnet sich sowohl durch eine Vielzahl von Galerien, Museen und Kunstvereinen als auch durch eine aktive Szene von freien Initiativen, Projekträumen und selbst organisierten Veranstaltungen verschiedenster Couleur aus und bezieht daraus seine Attraktivität und internationale Anziehungskraft. Scheinbar unendlich vorhandene Freiräume ließen eine, über die Grenzen Berlin hinaus, viel beachtete künstlerische Szene entstehen. Das Image der kreativen Stadt ist ein Standortfaktor, der sich für Berlin auszahlt. Die Stadt inszeniert sich als Kunstmetropole und benutzt die vielen Kreativen inklusive ihrer lebendigen, bunten Freien Szene als Aushängeschild. Honoriert werden die Künstler/innen dafür nicht. Im Gegenteil: Während künstlerische Arbeit für Stadtmarketing und Ökonomisierung der Kultur instrumentalisiert wird, steigen die Mieten, gehen Räume verloren, die Arbeits- und Lebensbedingungen der Berliner Kulturproduzent/innen verschlechtern sich rasant.

Die im Herbst 2010 vom Regierenden Bürgermeister und Kultursenator Klaus Wowereit initiierte „Leistungsschau junger Kunst aus Berlin“ gab den Stein des Anstoßes, um auf die kulturpolitischen Missverhältnisse in der Stadt aufmerksam zu machen. Die Kuratorin Ellen Blumenstein und der Künstler Florian Wüst gründeten die Diskussions- und Aktionsplattform Haben und Brauchen für Akteur/innen aus dem Kunstfeld und angrenzender Tätigkeitsbereiche. Salon Populaire (Raum für Gespräche über Kunst) und die Projekträume Basso und General Public stellten ihre Örtlichkeiten für grundlegende und längst überfällige Diskussionen über den Umgang mit der Kunstszene in der Stadt zur Verfügung. Überfüllte Räume und rege Gespräche veranschaulichten deutlich, wie brennend die Problematik war und immer noch ist. In einem gemeinsam verfassten Brief an Klaus Wowereit wurden die kultur- und stadtpolitischen Debatten öffentlich gemacht.

Doch statt die Produktions- und Präsentationsbedingungen von zeitgenössischer Kunst in Berlin nachhaltig zu fördern und weiter zu entwickeln, wurde, mit der in „based in Berlin“ umgetauften Schau, ein weiteres Leuchtturm-Event mit einem finanziellen Aufwand von 1,6 Millionen Euro realisiert.

In einem von Haben und Brauchen veranstalteten Workshop wurde im September 2011 ein Manifest von verschiedensten Kunstakteur/innen verfasst, um ein Bewusstsein dafür zu schaffen, was die künstlerischen Produktions- und Artikulationsformen, die sich in Berlin über die letzten Jahr-

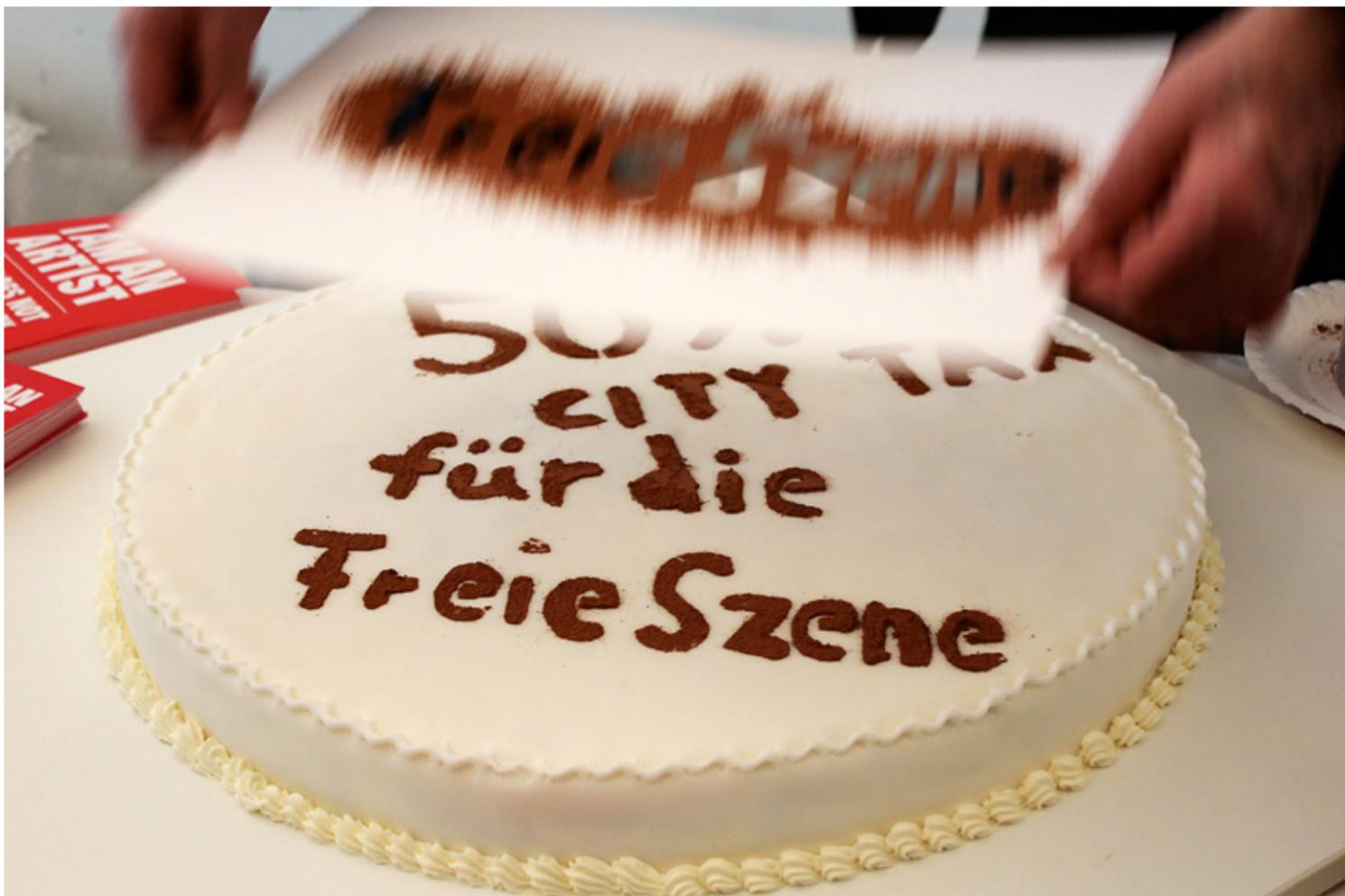
zehnte entfaltet haben, auszeichnet und wie diese erhalten und weiter geführt werden können. Das Manifest beschränkt sich nicht nur auf die Forderung nach städtischen Freiräumen und bezahlbaren Ateliers sowie einer Erhöhung und Neuorientierung der öffentlichen Kunstförderung, sondern fordert eine Anbindung an aktuelle Diskussionen um Stadtentwicklung, Liegenschafts- und Mietenpolitik und eine Klärung der Begriffe von Arbeit, Produktivität und Gemeinwesen.

Im März 2012 formierte sich spartenübergreifend die Koalition der Freien Szene. Die Freie Szene umschließt die Gesamtheit aller in Berlin frei produzierenden Künstler/innen aus den Bereichen Architektur, Bildende Kunst, Tanz, Schauspiel, Performance, Neue Medien, Musik und Literatur. Sie verweist ebenfalls auf die eklatante Fehlentwicklung im Berliner Kulturhaushalt und übergab den Abgeordnetenhausfraktionen ein detailliertes 10-Punkte-Programm für eine neue Förderpolitik. Darüber hinaus forderte die Koalition der Freien Szene die Verwendung der geplanten City Tax in Berlin zu 50 Prozent für die Freie Szene.

Auch Haben und Brauchen beanspruchte in einem zweiten offenen Brief vom April 2013 die Verwendung der City Tax Einnahmen symbolisch zu 100 Prozent für freischaffende Kulturproduzentinnen, Projekträume und Spielstätten sowie prekär arbeitende Kunst- und Kulturinstitutionen. Trotz der Versprechungen des damaligen Kulturstaatssekretärs André Schmitz und der Beteuerungen in der Koalitionsvereinbarung von SPD und CDU, die Freie Kunstszene nachhaltig stärken zu wollen, trat das Gegenteil ein.

Im Kulturhaushalt 2014/15 wird die Erhöhung des Kulturhaushaltes um 27 Millionen Euro als großer Erfolg verbucht, doch diese Gelder kommen ausschließlich den tariflichen Erhöhungen der Mitarbeiter/innen des öffentlichen Dienstes zugute. Im Verhältnis zu dem im Jahr 2015 auf 396 Millionen Euro anwachsenden Gesamtkulturetat betragen die Zuwendungen für die Freie Szene in Höhe von 10 Millionen Euro nur noch ca. 2,5 Prozent, anstatt wie bisher 5 Prozent.

Es ändert sich also nichts. Im Gegenteil: Der immer prekärer werdende Status Quo wird fortgeschrieben und die Verwendung der City Tax für die Kultur wird nur noch dann in Erwägung gezogen, wenn mehr als die zu erwartenden Einnahmen in Höhe von 25 Millionen Euro in die Kasse fließen. Die ersten 25 Millionen Euro Einnahmen gehen direkt in den Haushalt – von wegen 50 Prozent für die Kultur! Dabei bezeichnete André Schmitz im April 2013 „die geplante Einführung der Bettensteuer als eine eindeutige Aussage zugunsten der Kultur“.



Aktion im April 2013, Berliner Senatskulturverwaltung, Foto: Pia Lanzinger

Indes trugen die mit dem ersten offenen Brief von Haben und Brauchen ausgelösten, kulturpolitischen Debatten zu einer Aktivierung der Auseinandersetzung um Gegenwart und Zukunft zeitgenössischer Kunst in Berlin bei. Im November 2012 initiierte die Senatskulturverwaltung eine K2 Gipfel genannte Konferenz, die mit 60.000 Euro ausgestattet war und von der Zentralen Intelligenz Agentur organisiert wurde. In einem zweitägigen Workshop sollte erörtert werden, wie die Stadt Berlin in fünf Jahren aussehen könnte. In verschiedenen Arbeitsgruppen diskutierten Kulturschaffende mit Kulturpolitiker/innen, Museumsleuten, Galerist/innen, Journalist/innen und Vertreter/innen der Senatskulturverwaltung. Bis heute gibt es keine Ergebnisse, auf die man aufbauen könnte, allerdings nicht nur aufgrund verfehlter Fragestellungen.

Auf Empfehlung des Rat für die Künste rief die Senatskulturverwaltung im November 2013 einen im Drei-Monats-Rhythmus stattfindenden Jour Fixe Bildende Kunst mit Vertreter/innen der freien und institutionellen Kulturlandschaft ins Leben. Ziel ist es, einen kontinuierlichen Dialogprozess zur Situation und Zukunft der Produktion, Präsentation und Vermittlung zeitgenössischer

Kunst in Berlin für das Jahr 2014 und 2015 zu entwickeln.

Bereits seit zwei Jahren fordert Haben und Brauchen einen ernsthaften und langfristigen Dialogprozess. Endlich ist es wohl auch der Senatskulturverwaltung bewusst geworden, dass die kritischen Stimmen nicht leiser werden, sich die Problematik nicht ändern lässt, ohne kontinuierliche Einbeziehung der fordernden Akteur/innen. Haben und Brauchen, der bbk berlin und das Netzwerk freier Berliner Projekträume und -initiativen erklärten sich bereit, ein vom Senat finanziertes Konzept für diesen langfristigen Dialog zu erarbeiten und Vorschläge zu machen, zu welchen Themen und in welchen Formaten dieser Dialogprozess stattfinden könnte. Ob das Konzept dann umgesetzt wird, bleibt offen.

Als Auftakt zur Konzeptarbeit wurde Mitte Februar 2014 ein internes Klausurwochenende abgehalten, bei dem sich drei Arbeitsgruppen zu den Themen Arbeit, Kunstbegriff und Stadt/Raum bildeten: Was bedeutet künstlerische Arbeit in der Gesellschaft? Wie verhält sich künstlerische Arbeit zu realpolitischen Diskussionen um Ausstellungshonorare und Arbeitsmarktins-

trumente? Wird die Zweckfreiheit der Kunst missbraucht und dem Denken von Effizienz untergeordnet? Von welchem Kunstbegriff sprechen Künstler/innen, von welchem Kunstbegriff spricht die Politik? Wie kann eine angemessene Förderung von Künstler/innen durch Änderung des Mietrechts, des Verfahrens zur Vergabe der Liegenschaften und der Stadtentwicklung aussehen?

Nur über Begriffsklärungen wird es möglich sein, in ein ergebnisorientiertes Dialog- und Feedbackverfahren mit der Politik zu treten und neben dem theoretischen Diskurs müssen konkrete Forderungen zur Stabilisierung der Arbeits- und Lebensbedingungen von Künstler/innen gestellt werden.

Haben und Brauchen begreift sich als eine informelle Plattform. Haben und Brauchen ist kein geschlossener Verbund. Jede/r kann mitmachen, jede/r kann sich engagieren.

HEIDI SILL
Künstlerin,

Akteurin von Haben und Brauchen.
Mehr Informationen unter
www.habenundbrauchen.de



Manifest-Diskussion im Salon Populaire, Januar 2012, Foto: Fiona Geuss



Klausurwochenende von H&B und bbk berlin am 15./16.02.2014, Veranstaltungsort Exrotaprint, Fotos: Kerstin Karge

In kunststadt/stadtkunst 60 thematisierten wir die Verschlechterung der Bedingungen für Künstler/innen in Wettbewerbsverfahren der Kunst im öffentlichen Raum und forderten die Verwaltung zu einem Statement zu Transparenz und Fairness auf. Das traurige Fazit lautet: die schlechten Bedingungen sind geblieben, das Statement blieb aus. Niveau ist bekanntlich das, was sich noch senken lässt. Es geht jetzt nicht mehr nur um Einzelpunkte innerhalb regelkonformer Auslobungen, wie zu kurze Bearbeitungszeiten oder zu niedrige Aufwandsentschädigungen, sondern darum, dass Wettbewerbe ganz und gar außerhalb der für das Land Berlin und die Bundesrepublik geltenden Richtlinien ausgelobt und damit Chancengleichheit und Qualitätssicherung generell in Frage gestellt werden.

Die Argumentation der Senatskanzlei Kulturelle Angelegenheiten lautet, dass bei Beträgen unter 50.000 Euro Verfahren außerhalb der Richtlinien für Planungswettbewerbe (RPW2013) stattfinden sollten, um Kosten und Infrastruktur zu sparen. Gleichwohl beweisen die Berliner Bezirke, dass sich Kunstwettbewerbe sehr wohl nach RPW auch mit Summen unter 50.000 Euro durchführen lassen. Mittlerweile haben drei Verfahren außerhalb der Regelwerke stattgefunden. Sie werden neutral als „Auswahlverfahren“ bezeichnet, was niemanden darauf aufmerksam macht, dass sie regelwidrig sind, weil jeder Wettbewerb eben auch als Auswahlverfahren zu bezeichnen ist. Das erste Verfahren dieser Art zur „Hotelfachschule“ fand bereits 2012 statt und berief sich in seiner Auslobung noch auf die Richtlinien für Planungswettbewerbe (RPW) mit dem bei Kunstwettbewerben üblichen Passus „soweit diese hier anwendbar sind“. Ob diese anwendbar sind oder nicht, entschied allein die Verwaltung. Von fünf Preisrichter/innen sollte einer Fachpreisrichter sein. Der eingeladene Künstler lehnte die Beteiligung aufgrund der Regelwidrigkeit ab. Die anderen vier Preisrichter/innen waren zwei Architekt/innen und zwei Verwaltungsmitarbeiter/innen. Zwei Künstler/innen waren geladen, Entwürfe einzureichen. Was die Kostenersparnis anging, so betraf sie vor allem die beiden Künstler/innen: Sie erhielten 500 Euro als Aufwandsentschädigung, das Verfahren selbst ließ sich die Verwaltung 5000 Euro kosten, bei einem Gesamtbetrag von 30.500 Euro. Neben den fehlenden Fachpreisrichter/innen fehlt bei diesen „grauen Verfahren“ ein für die Künstler/innen und die Qualitätssicherung zentrales Ereignis: das Einführungskolloquium. Das Einführungskolloquium dient dazu, die Auslobungsbedingungen zunächst mit den Preisrichter/innen und danach mit den Künstler/innen zu diskutieren und möglicherweise auch zu verändern im Interesse von Kunst und Künstler/innen. Wenn dieser Termin wegfällt, ist an der Auslobung nichts mehr zu rütteln, Fachpreisrichter- und Künstler/innen verlieren ihre Einflussmöglichkeiten auf die Auslobung. Die Auslobung selbst wurde allein von der Verwaltung formuliert und kontrolliert, sie war von einem außenstehenden Unternehmer zusammengestellt worden. Es gab zwar Sachverständige im Verfahren, eine davon war die angebotseinholende Stelle, beide kamen aus der Verwaltung. Man blieb also fast unter sich. Vertreter/innen des Büros für Kunst im öffentlichen Raum, die seit 1979, als verbindliche Vorgaben für die Kunst am Bau und im Stadtraum in die Anweisung Bau aufgenommen wurden, an allen in Berlin stattfindenden Kunstwettbewerben als Sachverständige teilnahmen, mussten genauso draußen bleiben, wie Vertreter/innen der Künstlerverbände, was mit einer Kostenersparnis rein gar nichts zu tun hat, sondern mit Mitbestimmung und Transparenz.

WILLKOMMEN IN DER GRAUZONE!

Kunstwettbewerbe außerhalb der Regelwerke



Louise Witthöft, Rodney LaTourelle, KAB Hotelfachschule Berlin, Foto: Britta Schubert

Das zweite graue Verfahren fand zur Feuerwache Pankow im Sommer 2013 statt. Dieses Mal wurde wohlweislich auf den Hinweis zur RPW verzichtet. Unsinnigerweise gab es nur vier Preisrichter/innen, was wegen der Abstimmungsmodi in Preisgerichten unüblich ist. Die zunächst eingeladene Kunstwissenschaftlerin und der bildende Künstler sagten aus denselben Gründen, wie der Kollege im ersten Verfahren ab. Das Büro für Kunst im öffentlichen Raum hatte sich an alle künstlerischen Teilnehmer/innen und potentielle Fachpreisrichter/innen gewandt und sie darauf hingewiesen, dass es sich um Verfahren außerhalb der Regelwerke handelt und die üblichen Schutzbedingungen für Künstler/innen nicht gelten. So musste ein zweites Mal eingeladen werden. Wieder gab es keine Mehrheit von Fachpreisrichter/innen, wieder kein Einführungskolloquium. Sachverständige waren drei Verwaltungsan-

stellte. Vertreterinnen des Büros für Kunst im öffentlichen Raum und der Künstlerverbände waren nicht geladen. Aufgrund einer Empfehlung im Beratungsausschuss Kunst erhielten die eingeladenen drei Künstler/innen immerhin eine Aufwandsentschädigung von 1000 Euro bei einem Gesamtbetrag von 27.000 Euro. Die Verfahrenskosten sind dem Beratungsausschuss Kunst nicht bekannt.

Manchmal sind aller guten Dinge drei, in diesem Fall trifft das Gegenteil zu: das dritte Verfahren wurde überraschenderweise von einem Bezirk ausgelobt, allerdings auf Empfehlung der Senatskanzlei zur Kindertagesstätte in der Agnes-Wabnitz-Straße. Das Verfahren fand im Herbst 2013 statt und umfasste einen Finanzrahmen von 22.000 Euro, die Künstler/innen erhielten eine Aufwandsentschädigung von 600 Euro, die Verfahrenskosten sind nicht bekannt. Von

den acht Preisrichter/innen waren nur zwei Fachpreisrichter/innen. In diesem Verfahren war sogar die Verfahrenssteuerung im Preisgericht vertreten. Im Gegensatz zu den beiden vorigen Verfahren, war das Büro für Kunst im öffentlichen Raum in seiner Rolle als Sachverständiger dabei.

Diese bisherigen Auswahlverfahren haben zwar zu einer Empörung der Künstler/innenverbände geführt, die sich diesbezüglich auch an die Senatskanzlei gewandt haben, allerdings noch nicht zu einem Statement der Verwaltung, diese Verfahren einzustellen. Allerdings gab es einen informellen Austausch zwischen dem Kulturwerk und Mitarbeiter/innen der Senatskanzlei im September 2013, der mit der Übereinkunft endete, Mindeststandards für Verfahren zu entwickeln, die nicht zu unterlaufen sind.

Nach dieser Übereinkunft hat sich die 33. Informationsrunde der Berliner Bezirke mit diesen Verfahren befasst und sie kontrovers diskutiert. Die Vertreter/innen der bezirklichen Beiräte hat die Empfehlung abgegeben nur Verfahren mit einer Fachpreisrichter/innenmehrheit, einem Einführungskolloquium und unter Hinzuziehung des Büros für Kunst im öffentlichen Raum als Sachverständige durchzuführen.

Falls weitere Verfahren außerhalb der RPW stattfinden sollten, müssen diese Mindeststandards – Durchführung eines Einführungskolloquiums, Fachpreisrichter/innenmehrheit, Präsenz des Büros für Kunst im öffentlichen Raum – gewährleistet sein. Doch die beste Qualitätssicherung erfolgt über die Einhaltung der geltenden Regelwerke. Das Kostenargument sollte in dieser Auseinandersetzung ernst genommen werden. Sowie es perspektivisch notwendig ist, die Aufgaben der Kunst am Bau in den Bezirken entweder in die Kosten-Leistungs-Rechnung aufzunehmen.

Die beiden Künstlerverbände – der bbk berlin und der Deutsche Künstlerbund – haben den Senatsverwaltungen einen Vorschlag in Bezug auf die Verfahrenskosten für Kunst am Bau und im Stadtraum Verfahren unterbreitet. In einem Anschreiben der Vorsitzenden der Künstlerverbände, wandten sich Herbert Mondry und Frank Michael Zeidler an den Staatssekretär für Kulturelle Angelegenheiten und schlugen vor, die Verfahrenskosten zur Durchführung von Kunstwettbewerben aus einem entsprechenden Untertitel der Baunebenkosten zu finanzieren. Begründet wurde dieser Vorschlag damit, dass zum einen die für Kunst zur Verfügung stehenden Summen in den letzten Jahren geringer geworden sind und zum anderen diese Summen der Kunst, d. h. dem Künstler/innenhonorar und den Material- und Herstellungskosten vorbehalten bleiben sollten. Die aktuelle Regelung, d. h. die Verfahrenskosten von den für die Kunst zur Verfügung stehenden Mitteln abzuziehen, trat zu einer Zeit in Kraft, als die Verwaltung die Wettbewerbe noch selbst durchführte und Kosten dieses Ausmaßes gar nicht anfielen. Nun hat sich die Baukultur in den letzten 20 Jahren vehement geändert, Wettbewerbe erlangten eine früher nicht anerkannte Rolle und die Durchführung von Wettbewerben wird durchgehend von außerhalb der Verwaltung stehenden Unternehmer/innen durchgeführt, was bedeutet, dass sie erheblich teurer geworden sind. Dieser Veränderung sollte auch in der Anweisung Bau Rechnung getragen werden.

ELFRIEDE MÜLLER



Regina Kochs, Schlauchreserve, Entwurf für die Feuerwache Pankow, Eingangsbereich der Feuerwache, Bild: Regina Kochs



Regina Kochs, Schlauchreserve, Entwurf für die Feuerwache Pankow, Giebfassade der Feuerwache, Bild: Regina Kochs

DIE ENTPOLITISIERUNG DES STADTRAUMS

Bedeutungswandlungen
seit dem Mauerfall
in Berlin



Ein Brunnen, wo vorher Lenin stand, Natursteinensemble, gestaltet vom Grünflächenamt Berlin-Friedrichshain, Platz der Vereinten Nationen 1994, Foto: Martin Schönfeld

Die Stadt stellt sich in ihren Konturen und Strukturen unverrückbar dar. Die räumliche Konzentration der Architekturen formt das spezifische Stadtbild aus einem Wechselspiel von geschlossenen und offenen Räumen. Wie jedes einzelne Bauwerk eine Gestalt annimmt, so kann auch ein Stadtraum zur Gestaltungsfrage werden und mit seiner Stadtgestalt bestimmte Werte und Gedanken in die Öffentlichkeit hineinbringen. Deshalb ist der Stadtraum nie neutral, vielmehr verfügt er über besondere Botschaften, die ihm von seinen architektonischen Bedeutungsträgern eingefügt sind. Aber im Unterschied zur Architektur können sich die Bedeutungen des Stadtraums auch verändern. So entwickelt sich die Semantik eines Stadtraums mit den Menschen, die diesen Stadtraum bewohnen, benutzen oder ihn sogar erobern. Die gesellschaftlichen Veränderungen gehen an dem Stadtraum nicht spurlos vorüber.

Einem solchen Bedeutungswandel unterlag der öffentliche Raum der Stadt Berlin in den zurückliegenden 25 Jahren. Diese Umdeutung des Stadtraums wurde von dem Fall der Berliner Mauer eingeleitet. Waren wesentliche Stadträume Berlins bis dahin dominant symbolisch besetzt, so brachten die Entwicklungen des Herbstes 1989 manche scheinbar zementierte Bedeutungen ins Wanken und eröffneten den verschiedenen Berliner Stadträumen ganz neue Bedeutungsperspektiven. War der Stadtraum des Kalten Krieges vorrangig monologisch und mit eindeutigen Werten und Aussagen strukturiert – bspw. die Straße des 17. Juni oder die Karl-Marx-Allee –, so eröffneten die Veränderungen von 1989/1990 einen semantischen Entspannungsprozess, der sich von den vormals doktrinären Aussagen und symbolischer Monofunktionalität lösen konnte. Mit den veränderten politischen Verhältnissen gewann auch der Stadtraum eine neue Pluralität und der öffentliche Raum wurde zunehmend wieder zu einem von Auseinandersetzungen gekennzeichnetem Feld, zu einem komplexen Ort, an dem unterschiedliche Interessen auf einander stoßen.

Den Transformationsprozessen, denen der Stadtraum in Berlin in den zurückliegenden 25 Jahren unterlag, soll mit drei Beispielen nachgegangen werden. Sie zeigen, dass mit

der Vervielfältigung der semantischen Qualitäten des Stadtraums eine Entpolitisierung einher ging, die hier als der Hauptstrang und die Hauptqualität der neueren Geschichte der Berliner Stadtentwicklung geschildert werden soll. Die Entwicklung der einzelnen Beispiele weist aber auch Tendenzen einer neuen Monofunktionalität und damit neuer symbolischer Doktrin an, wenn etwa der öffentliche Raum vor allem hinsichtlich seiner Verwertbarkeit betrachtet und genutzt wird. Andere Orte werden auf die Qualität eines politischen Repräsentationsraums reduziert, was die Artikulationsmöglichkeiten im öffentlichen Raum beschneidet.

1. Die demonstrative Entpolitisierung: Der Platz der Vereinten Nationen

Eine erwartbar brachiale Umdeutung erfuhr der frühere Leninplatz im Berliner Stadtteil Friedrichshain, direkt am Südrand des Volksparks Friedrichshain gelegen. Stadträumlich stellt er keinen Platz im engeren Sinne dar, sondern eine weitläufige Straßenkreuzung, die erst Ende der 1960er Jahre mittels einer großzügig geschwungenen Neubebauung zur Platzfläche geformt wurde. So plötzlich wie der Name Leninplatz am 6. April 1950 auf den vormaligen Landsberger Platz entfiel, so abrupt wurde diesem Stadtraum der Name des russischen Revolutionärs 1992 wieder genommen und mit dem Platz der Vereinten Nationen ein ganz anderer Internationalismus eingehaucht.

War die Platz- und nachfolgende Straßenbenennung der Leninallee schon eine kräftige Setzung für die allgemeine Öffentlichkeit, so folgte 1970 zum 100. Geburtstag des Politikers der Bau eines monumentalen Lenindenkmals, in dem sich der ideologische Auftrag der 1950 eingeleiteten Politisierung dieses Stadtraums bildhaft verkörperte. Der sowjetische Monumentalbildhauer Nikolai Tomski hatte das 19 Meter hohe Stück aus ukrainischem Marmor gefertigt. In einem demonstrativen Kraftakt wurde es trotz hartem Winterwetter um einen Stahlbetonkern herum pünktlich zur Einweihung am 19. April 1970 fertig gestellt.

Die Errichtung des Leninplatzes unterwarf den Stadtraum, seine Form und Gestalt einem politischen Kult. Der Stadtraum wurde aus einer herrschenden Ideologie heraus gedacht. In seinem Zentrum stand die Würdigung des Chefideologen der politischen Doktrin. Erst auf dieser Grundlage wurde der Stadtraum konzipiert. Mit dem Platz und seiner umfangreichen Architektur bildete sich die notwendige Bühne für eine politische rituelle Nutzung des Stadtraums aus: Bald nach der Einweihung des Denkmals bekundeten zum VII. Pädagogischen Kongress 25.000 Pioniere und FDJler auf dem Leninplatz ihre Treue zum sozialistischen Vaterland – wie es in einer Broschüre der Berlin-Information von 1972 hieß. Als Michail Gorbatschow am 17. April 1986 zur Teilnahme am XI. Parteitag der SED nach Berlin reiste, machte er auf dem Weg vom Flughafen Berlin-Schönefeld zum Schloss Niederschönhausen Station am Leninplatz und legte am Fuße des Denkmals ein Blumengebinde nieder. Diese zwei Beispiele stehen für viele andere.

Mit den politischen Veränderungen 1989/1990 hatte das den Leninplatz belebende Ritual seine Existenzberechtigung verloren. Der Besucherstrom versiegte. Die Platzumbenennung von 1992 tilgte schließlich die letzten gedanklichen Verbindungen. Der Umbenennung voraus ging der demonstrative Abriss der Denkmalskulptur, deren Haupt ausgerechnet am 13. November 1991, dem 50. Geburtstag des damaligen Regierenden Bürgermeisters Eberhard Diepgen, fiel. Dieser postrevolutionäre Denkmalssturz verkörperte die verordnete Entpolitisierung des Stadtraums am Friedrichshain.

Den neuen Namen „Platz der Vereinten Nationen“ interpretierte das Bezirksamt Friedrichshain 1994 mit der Einrichtung einer Brunnenanlage. Genau auf dem Standort des Lenindenkmals wurde ein Ensemble aus Natursteinen aller Kontinente eingerichtet, aus denen Fontänen sprudeln. Doch scheitert diese inhaltliche Neubestimmung an der Gewöhnlichkeit des Erscheinungsbildes. Wenn er schon der inhaltlichen Neubesetzung des Ortes keinen städtischen und stadträumlichen Impuls verleihen kann, so manifestiert sich in der Banalität des Brunnens doch die radikale Umdeutung nach 1990. Die Begrünung des vormals steinernen Stadtplatzes wirkt heute wie eine kleinliche Vertuschungsaktion.

2. Entpolitisierung durch Gestaltungssatzung – der Pariser Platz

Eine stetige symbolische Aufladung erfuhr der Pariser Platz im Laufe von mehr als 200 Jahren. Im Zuge der barocken Stadterweiterung des historischen Kerns von Berlin war er ab 1734 als ein repräsentativer Schmuckplatz angelegt worden.



Nikolai Tomski, Lenindenkmal, 1970, Berlin-Leninplatz, Foto: Martin Schönfeld



Der Platz wurde zur Wiese: Findlingsbrunnen auf dem Platz der Vereinten Nationen, Foto: Martin Schönfeld



Ein Monument des Kalten Krieges: Mauer, Brandenburger Tor und Pariser Platz, 1970er Jahre, Repro



Das Brandenburger Tor, Architektur Carl Gotthard Langhans, 1789-1791, Foto: Martin Schönfeld



Außerhalb der Gestaltungsordnung: Das Haus Pariser Platz 4 der Akademie der Künste, Architektur Günter Behnisch, errichtet 2000-2005, Foto: Martin Schönfeld

Bis 1791 erhielt der Platz eine einheitliche barocke Umbauung und mit dem Neubau des Brandenburger Tors ein repräsentatives Stadttor. Folglich war der Pariser Platz in seinem Ursprung vor allem eine Aufgabe der Stadtgestaltung.

Die einheitliche bauliche Gestalt des Pariser Platzes ging im Laufe des 19. Jahrhunderts durch Um- und Neubauten verloren, so dass sich der Stadtraum bis zu seiner Zerstörung im 2. Weltkrieg zwar als eine baulich geschlossene Anlage darbot, die aber über ein vielfältiges und durchaus heterogenes Erscheinungsbild verfügte. Entsprechend gemischt war auch die Nutzung der Bauten, so dass sich hier Wohnhäuser, Stadtresidenzen, aber auch Firmen und Botschaften abwechselten, und mit dem Adlon seit 1907 auch ein Hotel ansiedelte. Zu den Anwohnern gehörte auch der Künstler Max Liebermann, der hier bis zu seinem Tod 1935 lebte und arbeitete. Seit 1907 residierte die Akademie der Künste am Pariser Platz Nummer 4 in einem umgebauten vormaligen Adelspalais.

Die zunehmende Politisierung des Platzes begann mit dem Einzug Napoleons in die Stadt Berlin am 27. Oktober 1806 durch das Brandenburger Tor. Nachdem der große Franzose und seine Truppen 1813/1814 geschlagen waren, wollte König Friedrich-Wilhelm III. von Preußen diese Schmach von 1806 auswetzen kehrte am 7. August 1814 mit seinen Truppen durch das Brandenburger Tor nach Berlin zurück. Das Stadttor ließ er zum Denkmal erklären und das vormalige „Quarré“ zum „Pariser Platz“.

Damit war der Pariser Platz als eine wichtige Bühne der politischen Selbstdarstellung der preußischen Herrscher und ihrer Militärs eingeführt. Fortan sollten alle repräsentativen Aus- und Einzüge sowohl des Königs als auch seiner Truppen über den Pariser Platz erfolgen. Hier wurden die Siegesparaden nach den preußischen Siegen von 1863, 1864, 1866 und

1871 abgenommen. Ebenso wurden Militärparaden anlässlich von Staatsbesuchen auf dem Pariser Platz begangen.

Die militärpolitischen Inszenierungen auf dem Pariser Platz endeten mit dem 1. Weltkrieg. Erst am 30. Januar 1933 mit der Machtübergabe an die Nationalsozialisten lebte diese Form der politischen Nutzbarmachung des Stadtraums auf dem Pariser Platz wieder auf und wurde von den Nationalsozialisten bewusst betrieben.

Auf dem Höhepunkt der Politisierung

Doch bis 1945 hatten der Pariser Platz und das Brandenburger Tor noch nicht den Höhepunkt ihrer Politisierung erreicht. Mit der direkt am Westrand des Platzes vorbeiführenden Sektorengrenze wurde vor allem das Brandenburger Tor stadträumlich isoliert. Da man im Ostteil die vom Krieg zurückgelassenen Trümmer abtrug, stand das Brandenburger Tor bald fast allein am Pariser Platz und wirkte wie ein Fanal in der Leere des Grenzstreifens. In seiner stadträumlichen Freisetzung war das geschlossene Brandenburger Tor zu einem Symbol für die Teilung der Stadt und der politischen Spaltung des Landes geworden. Als ein solches politisches Symbol, das auch von der Straße Unter den Linden aus nur betrachtet und nicht betreten werden durfte, erreichte das Bauwerk seinen höchsten Politisierungsgrad. Entsprechend wurden vor der Westseite des Tors, dem heutigen Platz des 18. März 1848, politische Veranstaltungen abgehalten wie beispielsweise der Auftritt des damaligen US-amerikanischen Präsidenten Ronald Reagan 1987, der mit dem Appell: „Mr. Gorbatschow, tear down this wall!“ öffentliche Aufmerksamkeit fand.

Eine Frage der Gestaltungssatzung

Der Wiederaufbau des Pariser Platzes setzte die Bemühungen um eine kritische Rekonstruktion des historischen Stadtgrundrisses, wie sie im Zuge der Internationalen Bauausstellung Berlin-West 1987 erprobt wurde, weiter fort. Die Senatsverwaltung für Stadtentwicklung gab 1991/1992 städtebauliche Gutachten für einen Wiederaufbau des Pariser Platzes in Auftrag. Auf dieser Grundlage wurde 1993/94 von den Architekten Bruno Flierl und Walter Rolfes eine Gestaltungssatzung entwickelt. Das Abgeordnetenhaus von Berlin fasste am 9. Februar 1995 einen Beschluss über den Wiederaufbau des Pariser Platzes, der demnach in Form eines „geschichtlichen Erscheinungsbildes“ erfolgen sollte. Nachfolgend wurde der Bebauungsplan aufgestellt, der am 9. Februar 1996 in Kraft trat. Bestandteil des Bebauungsplanes war eine Gestaltungssatzung. Sie besagte, dass die am Pariser Platz zu errichtenden Bauten die Berliner Traufhöhe von 22 Meter einzuhalten haben, sah eine „horizontale Gliederung der Fronten“ vor, „forderte Lochfassaden und Naturstein oder Putz als Fassadenmaterial“ in einem Fassadenanteil von mindestens 50 Prozent.

Nach diesen Gestaltungsvorgaben und der angestrebten Wiederherstellung der historischen Raumformen und Baustrukturen des Pariser Platzes errichteten die Anlieger ihre Liegenschaften. Der ausgegebenen Gestaltungssatzung fügten sich keine geringeren Architekten als etwa Josef Paul Kleihues, Frank O. Gehry, Christian de Portzamparc, gmp-Architekten (Gerkan Mark und Partner), Michael Wilford, Hans Kollhoff und andere.

Die einzige Ausnahme in diesem sehr einheitlichen Erscheinungsbild stellt der Neubau der Akademie der Künste am Pariser Platz Nr. 4 dar, errichtet nach dem Entwurf des

Architekten Günter Behnisch. Für ihren Neubau hatte die Akademie bereits 1993/94 einen internen Wettbewerb unter den Mitgliedern der Sektion Baukunst durchgeführt und gelangte damit noch vor dem Beschluss des Abgeordnetenhauses und dem Bebauungsplan zu einem Entwurf, welcher der Gestaltungssatzung diametral entgegenstand. Er sah eine reine Glasfassade vor. Seine Gestaltungskonzeption leitete sich aus den schlechten Lichtverhältnissen des Bauortes her, und daraus, dass mit der angestrebten Transparenz der Fassade ein Einblick in das Gebäudeinnere geschaffen werden sollte. Sie sollte den Blick frei geben auf die einzig am Pariser Platz noch vorhandene historische Bausubstanz, nämlich auf jene Oberlicht-, Ausstellungs- und Atelierräume aus dem alten Akademie-Gebäude. Dieser Plan gab den Anlass zu einer vehementen Architekturdebatte in den Jahren 1996 bis 1998, die bald die sonstigen Aktivitäten am Pariser Platz überstrahlte.

Das politische Symbol von Platz und Tor wurde nun von der Frage seiner Gestaltung überlagert und damit vollzog sich ein Prozess der Entpolitisierung.

Mit dem Bebauungsplan für den Pariser Platz wurde die Rekonstruktion eines retrospektiv verherrlichten Stadtbildes von „der guten Stube Berlins“ politisch durchgesetzt. Seine Umsetzung muss deshalb im Kontext eines rekonstruktiven Städtebaus gesehen werden, wie er sich bereits in den 1980er Jahren unter dem Vorzeichen der Postmoderne auf dem Frankfurter Römerberg abgespielt hatte. Das Berliner Abgeordnetenhaus hatte sich damit für die Inszenierung eines romantisch verklärten Stadtbildes entschieden, das für gesellschaftliche, kulturelle oder auch politische Veranstaltungen einen repräsentativen Rahmen formt. Entsprechend wird der Pariser Platz den internationalen Staatsgästen gerne vorgeführt. Die geschaffene Architekturkulisse ordnet sich dem Brandenburger Tor unter. Die kritische Rekonstruktion des Stadtraums mündete in eine Wohlfühl-Architektur. Dagegen legt die Transparenz des Akademie-Gebäudes die Kulissenhaftigkeit dieser re-inszenierten Postkartenidylle einer vergangenen Zeit offen.

Der Pariser Platz und das Brandenburger Tor haben seit 1990 ihren Stellenwert nicht eingebüßt. Allerdings unterlag diese Entwicklung einer Relativierung der politischen Bedeutung. Denn zu ihr trat nun auch der vorrangig touristische Wert eines unbedingt zu besichtigenden Ortes hinzu.

3. Entpolitisierung durch Kommerzialisierung – Der Checkpoint Charlie

Die politische Aufladung des „Checkpoint Charlie“ genannten Grenzüberganges an der Friedrichstraße erfolgte zufällig und überraschend schnell: Am 27. Oktober 1961 kam es hier zu einem Streitfall um einen passierenden amerikanischen Soldaten. In dessen Folge standen sich sowjetische und amerikanische Panzer gefechtsbereit gegenüber. Das Bild der Panzer auf der Friedrichstraße ging in die Geschichtsbücher ein und versinnbildlicht bis heute den so genannten Kalten Krieg in Europa. Mit diesem Bild im Kopf kommen jährlich tausende Touristen nach Berlin.

Nach der Konfrontation 1961 blieb es am Checkpoint Charlie relativ ruhig. Allein der Volkspolizist Burkhard Niering kam hier 1974 bei seinem Fluchtversuch ums Leben. 200



Die Konfrontation der Supermächte am Checkpoint Charlie im Herbst 1961 in Berlin, Repro



Frank Thiel, Künstlerisches Zeichen am ehemaligen innerstädtischen Grenzübergang Checkpoint Charlie, Berlin Friedrichstraße 1998, Foto: Martin Schönfeld

Meter entfernt starb am 17. August 1962 der Jugendliche Peter Fechter auf dem Grenzstreifen. An den Ort seines Todes erinnert seit 1999 eine Gedenkstele.

Demgegenüber war der Checkpoint Charlie ein Ort glücklicher Fluchten, die mit Hilfe des alliierten Militärpersonals und deren Privilegs der unkontrollierten Passage erfolgreich waren. Wegen seiner symbolischen Bedeutung war der Checkpoint Charlie vor allem auch ein Schauplatz der politischen Demonstration und Anklage gegen das Grenzsystem und die politischen Zustände in der DDR. Mit dieser Absicht siedelte sich hier bereits im Juni 1963 auch das private „Mauermuseum“ des Fluchthelfers Rainer Hildebrandt an.

Die Bedeutung dieses Ortes schwand im Herbst 1989 durch die Maueröffnung so schnell wie sie 1961 gekommen war. Die in den 1980er Jahren geschaffenen weiten Flächen der Kontrollanlagen erweckten nun die Verwertungsinteressen. Dabei erfolgte die Entpolitisierung dieses Stadtraums ganz abrupt auf dem Wege seiner Kommerzialisierung. Den attraktiven Baugrund verhökerte die Stadt rasch, so dass bereits 1997 weite Bereiche neu bebaut waren. Überschätzte Renditeerwartungen führten aber dazu, dass zwei zentrale Flächen nördlich der Zimmerstraße bis heute unbebaut blieben. Diese beidseitig der Friedrichstraße gelegenen Brachen wurden seitdem zum Spielfeld der Inszenierung und Vermittlung von Geschichte. Ihre Offenheit ermöglichte es, dass aus dem Checkpoint Charlie als ein vormaliger Konfrontationsort der Systeme nun ein Kampfplatz um die Deutungshoheit über die Geschichte wurde.

Auf dem Kampfplatz der Erinnerung

Während die Berliner Landesregierung die Geschichte der politischen Teilung auf dem Wege eines künstlerischen Wettbewerbs und in dessen Ergebnis am Checkpoint Charlie mittels einer subtilen künstlerischen Intervention von Frank Thiel sowie der Mauermarkierung als ein sich durch das Stadtzentrum ziehender Pflasterstreifen markierend einschrieb, verfolgte das private „Mauermuseum“ eine Rekonstruktion historischer Anlagen zum Zwecke der Inszenierung des Stadtraums als ein Themenpark. So ließ es zum 13. August 2000 das amerikanische Kontrollhäuschen der 1960er Jahre nachbauen und das frühere Sektorengrenzschild rekonstruieren. Während diese zwei Aktionen sich noch an den historischen Tatsachen orientierten, zielte die 2004 errichtete Installation eines symbolischen Totenackers auf den zwei Brachgeländen auf eine Umwandlung des historischen Ortes in eine Gedenkstätte. Dieses von den Initiatoren genannte „Freiheitsmahnmal „Sie wollten nur die Freiheit“ am Checkpoint Charlie“ bestand aus 1065 drei Meter hohen, schwarzen Holzkreuzen, denen Namen und Sterbedatum von je einem Mauer-Opfer aufgeschrieben waren. Eingefasst wurde die nicht betretbare Anlage von einer weiß gestrichenen Mauer direkt am Bürgersteig der Zimmerstraße. Dieses „Mahnmal“ beabsichtigte, dem Ort eine zusätzliche historische Bedeutung zu verleihen und ihn zu der Erinnerungszentrale für die Maueropfer zu erklären. Gleichzeitig exponierte sich das private „Mauermuseum“ damit als der einzige rechtmäßige Sachwalter über die Geschichte an diesem zentralen Ort. Dabei verflochten sich in seinem Anspruch sowohl moralische als auch kommerzielle und politische Interessen, so dass sich



Mauermarkierung, Realisierung seit 1997, Foto: Martin Schönfeld



„Freiheitsmahnmal“ am Checkpoint Charlie, temporäre Installation 2004/2005, Foto: Martin Schönfeld

am Checkpoint Charlie die Entpolitisierung des Stadtraums vielschichtig gestaltet hinsichtlich einer Kommerzialisierung wie auch einer Privatisierung.

Nachdem das „Mauermuseum“ sein „Freiheitsmahnmal“ 2005 abgebaut hatte, vervielfältigten sich die Erinnerungsinitiativen: 2006 errichtete die Stadt Berlin eine Open Air Ausstellung, die 2012 mit einem Geschichtspavillon über den Kalten Krieg erweitert wurde. Im Herbst 2012 kam noch ein „Mauerpanorama“ hinzu, das der Panoramamalergeschäft Yadegar Asisi gestaltete. So stellt sich die Entpolitisierung des Checkpoint Charlie heute als ein Jahrmarkt der Erinnerung und ein touristischer Themenpark zur Geschichte dar. Dazwischen floriert die Lokalwirtschaft von Würstchenbuden und Souvenirständen. Mit dieser bunten Vielstimmigkeit ist der Checkpoint Charlie zu einem kontroversen Stadtraum geworden.

4. Strategien für eine neue Politisierung des Stadtraums

Während der Platz der Vereinten Nationen in Nichtbeachtung vor sich hin dümmert, herrscht sowohl am Pariser Platz als auch am Checkpoint Charlie ein fröhliches Treiben der Besucher/innen, die aus vielen fernen Ländern angereist sind und an diesen Hauptsehenswürdigkeiten den friedlichen Charakter des toleranten Zusammenlebens der Menschheit verkörpern und den Geist der Vereinten Nationen repräsentieren. Die einstigen Orte der Konfrontation werden zu Schauplätzen des Miteinander. Doch ist auch dieses nicht zweckfrei



Zentrum für Politische Schönheit (Philipp Ruch)/Mütter von Srebrenica, Säule der Schande, temporäre Installation von 16.744 Schuhen zur Erinnerung an das Massaker von Srebrenica, Pariser Platz 11. Juli 2010, Foto: Nada Dzukur/Zentrum für Politische Schönheit

und zielt in beiden Fällen auf eine Nutzbarmachung für die Stadtvermarktung. Der neu inszenierte Pariser Platz und das ihn abschließende Brandenburger Tor formen die passende Kulisse für den internationalen Tourismus. Die inszenierte Sehenswürdigkeit wirkt als Lockmittel, wirft dabei Einnahmen ab und untersetzt das Stadterlebnis mit dem Wohlbefinden über das Ende des Kalten Krieges.

Am Checkpoint Charlie wiederum dient der internationale Besucherstrom den verschiedenen Vor-Ort-Akteuren als Argument im Stellungskampf der Erinnerung. Die hohen Besucherzahlen dienen dem privaten „Mauermuseum“ als ein Beleg seiner Bedeutung, sichern die wirtschaftliche Existenz des Hauses und täuschen über methodische Defizite seiner Ausstellungen hinweg. Im Zusammenspiel mit City-Marketing und städtischer Eventwirtschaft stellt die „Touristisierung“ eine Einschränkung des öffentlichen Raums im Sinne eines freien Artikulationsortes für die Bevölkerung dar. Die Ökonomie der Sehenswürdigkeiten erweist sich somit nicht nur als eine besondere Form der Entpolitisierung des Stadtraums, sondern auch als neue Monofunktionalität, die dem ursprünglichen Sinne des öffentlichen Raums als ein kontroverses Darstellungs- und Dialogfeld der Gesellschaft entgegen steht.

Gegenmaßnahmen

In Anbetracht der Dominanz der Selbstvermarktungsdoktrin sind Gegenkräfte nötig, die dazu beitragen, dem Stadtraum eine plurale und diskursive Öffentlichkeit zu verleihen. Die Darstellungsmöglichkeit im öffentlichen Raum wird dabei zum Kennzeichen für die Offenheit einer Gesellschaft, und darin liegt die wichtige gesellschaftspolitische Komponente des öffentlichen Raums und einer Kunst im öffentlichen Raum. Letztere muss sich als ein Partner im Streit um die Verfügbarkeit des Stadtraums betrachten. Und gleichzeitig muss sich die Kunst darüber bewusst sein, dass sie im Draußen unweigerlich in gesellschaftliche Dialoge eintritt. Tendenzen der Ausgrenzung einerseits und der Funktionalisierung des öffentlichen Raums andererseits müssen hier angesprochen werden. Gerade die Ökonomisierung des Stadtraums in Form von Nutzungspräferenzen und Gestaltungsordnungen bietet ein spannendes Feld für künstlerische Interventionen und ihre Gegenmaßnahmen. Diese Interessen der Kunst im öffentlichen Raum können sich mit den Anliegen von politischen Bewegungen und Initiativen decken. Ihr Zusammenspiel kann der fortschreitenden Entpolitisierung des Stadtraums in besonderer Weise entgegen wirken.

Aus der Verbindung von Protestformen und künstlerischem Engagement erwächst eine „Kunst der Demonstration“. Für die künstlerische Seite geht sie über die einfache künstlerische Platzierung im öffentlichen Raum selbstverständlich hinaus und sieht ihr Selbstverständnis als Bestandteil eines gesellschaftlichen und öffentlichen Anliegens an. Eine solche „Demonstrationskunst“ ist ein schmaler Grat, der auch schnell angreifbar und selbst zum Aufmerksamkeitsfaktor einer politischen Attraktionsökonomie werden kann. Der Installation von 16.744 Schuhen vor dem Brandenburger Tor durch den Berliner Aktionskünstler Philipp Ruch (Gruppe Zentrum für politische Schönheit) zur Erinnerung an das Massaker von Srebrenica am 11. Juli 2010 wurde beispiels-



Hermann Josef Hack, World Climate Refugee Camp, bemalte Zeltplane auf Karton, Maße variabel, Pariser Platz Berlin, 26. Januar 2009, Foto: Hack

weise vorgeworfen, mit dem Berg der Schuhe einen Darstellungstopos aus dem Museum der Gedenkstätte Auschwitz zu übernehmen, wo die zur Wiederverwertung gedachten Hinterlassenschaften der Ermordeten in ihrer Masse in Vitrinen präsentiert sind. Der als „Mahnmal der Schande“ gedachte Schuhberg sollte dabei die Vereinten Nationen anklagen, weil sich das Verbrechen an den Männern von Srebrenica förmlich in der Gegenwart der UN-Schutzsoldaten ereignete und trotz einer Schutzzone nicht verhindert werden konnte. Die Initiator/innen dieser Aktion hatten deshalb ein eindrucksvolles Zeichen setzen wollen, das ein breites Presseecho fand. Einen impliziten Vergleich zur Gedenkstätte in Auschwitz hatten sie nicht beabsichtigt.

Unabhängig von einer konkreten politischen Veranstaltung installierte der Künstler Hermann Hack am 26. Januar 2009 auf dem Pariser Platz seine Installation von 400 kleinformatig gefertigten Flüchtlingszelten. Mit dieser kurzzeitigen Aktion, die er sich wegen der Omnipräsenz von Ordnungshütern auf dem Pariser Platz vom Bezirksamt hatte genehmigen lassen, sprach Hack die Folgen des Klimawandels an und die aus diesen resultierenden weltweiten Flüchtlingsströme. In erstaunlicher Weise nahm Hacks Installation damit das erst vier Jahre später sich real formierende Flüchtlingscamp auf dem Berliner Oranienplatz vorweg. Als Künstler ging es ihm aber vorrangig um die politische Artikulation im öffentlichen Raum mittels seiner künstlerischen Arbeitsweise. Eine demonstrative Landnahme oder Raumbesetzung war von ihm nicht beabsichtigt. Dabei wirkte seine Installation sowohl als eine Demonstration mit künstlerischen Mitteln und als eine Kunst der Demonstration, indem sie in das repräsentative „Wohnzimmer“ der Stadt Berlin eine aktuelle politische Botschaft einfügte, die gegenüber den vielen anliegenden Räumen und Büros von der weltweiten Unbehaustheit vieler Menschen und künftiger Generationen zeugte. Zwar unterliegt der Pariser Platz selbstverständlich keinem Demonstrationsverbot. Aber eine dauerhafte Einrichtung auf dem Platz ist nicht erlaubt, wie es die Hungerstreikenden Flüchtlinge im Oktober 2013 erfuhren. Auch zu diesem Niederlassungsverbot war die Installation von Hermann Hack eine provokante Vorwegnahme. Sie verteilte Kleinstzelte, die in Echtgröße an diesem Ort nicht gestattet worden wären.

Ob im Schlepptau der Demonstration oder eine zur Demonstration werdende Kunst – diese und andere Aktionen greifen nicht nur in einen aktuellen gesellschaftlichen Diskurs ein. Vielmehr intervenieren sie in einem harmonisierten Stadtraum mit einer Gegenposition, welche die konsensualen Entpolitisierungsstrategien des Stadtraums subversiv unterwandern. In Zeiten der Großen Koalitionen bieten sich den Künstler/innen und einer zeitgenössischen Kunst im öffentlichen Raum viele Ansätze, um ihre politischen Zeichen außerparlamentarisch zu setzen.

MARTIN SCHÖNFELD



Oliver Bienkowski, United Stasi of America, Projektion auf die US-amerikanische Botschaft am 9. Juli 2013, Repro

DIE ENTSTEHUNG DER MODERNEN ERINNERUNGSKULTUR AM BEISPIEL DES ZEREMONIENMEISTERS JEAN-LOUIS DAVID (1748-1825)



Selbstbildnis David

Die politischen Systeme aller Zeiten erschufen Bilder, Symbole und Zeremonien nach ihrem erstrebten Ebenbild. Revolutionen brauchen erst recht neue Symbole und Bilder für das entstehende kulturelle Gedächtnis, um sich vom schlechten Alten abzuheben. Die Französische Revolution, die wie alle Revolutionen, äußerlichen wie innerlichen Bedrohungen ausgesetzt war, suchte nach neuen Zeremonien, um ihren Ereignissen, Held/innen und Märtyrer/innen zu gedenken, die die Zeremonien des Ancien Régime ablösen sollten. Jean-Louis David, vormals Hofmaler des Königs, repräsentierte den selbstbewussten künstlerischen Aktivist, der mit seiner Malerei eine verheißungsvolle Zukunft darstellte und in jedem seiner Werke Position bezog. Politisiert wurde er durch die Umstände. So schloss er sich der jungen Republik als überzeugter Jakobiner an. Er wurde zum Mitglied des Nationalkonvents gewählt und diente ebenfalls dessen Sicherheitsausschuss. Gut bekannt war er mit Marat und Robespierre. David wurde nicht nur der unvergleichliche Maler der Revolution, sondern auch ein Meister der In-Szene-Setzungen. So idealisierte und ideologisierte er eines der großen Gründungsereignisse im Auftrag der Gesetzgebenden Versammlung mit seinem Gemälde *Der Ballhauschwur* von 1791, das unvollendet blieb. Die in der provisorischen Halle für das Jeu de Paume in Versailles versammelten Abgeordneten der Nationalversammlung, d. h. des Dritten Standes, schworen, nicht eher auseinanderzugehen, bis Frankreich eine gerechte Verfassung bekommt. Es war sein erstes und eines seiner mitreißendsten historischen Gemälde, in dem er Inbrunst mit politischem Pathos verband, Idealisierung mit Dokumentation. Doch David beschränkte sich nicht nur auf die Malerei, er war bereits ein früher Performer und der Regisseur der Zeremonie, mit der die Asche Voltaires im Juni 1791 ins Pantheon geleitet wurde. Diese bescheidene und gleichzeitig grandiose Beerdigungsprozession verhielt sich zum Teil mimetisch gegenüber dem gestrigen religiösen Prototyp und bediente eine griechisch-römische Vorstellungswelt, denn auch Revolutionen beginnen nie ganz von vorne, auch wenn sie dies häufig beanspruchen, sondern mittendrin. Die Prozession ins Pantheon symbolisierte und kündete den „Sieg der Vernunft über den Aberglauben, der Philosophie über die Theologie, der Gerechtigkeit über die Tyrannei, der Toleranz über den Fanatismus“ an. David zeichnete verant-

wortlich für die Gesamtorganisation und Ausstattung dieses, und weiterer öffentlicher Rituale, während François Gossec und Marie-Joseph Chénier Musik und Texte lieferten.

Der Auftakt des bürgerlichen Gedenkens

David, der als Konventsdeputierter für den Tod von Louis XVI gestimmt hatte, sollte auch die Prozession, die Urteilsvollstreckung und die Verbrennung des Königs am 21. Januar 1793 organisieren. Dieses Ereignis sollte den König als monarchistisches Symbol entweihen und seine Rolle als Märtyrer ausschließen. Doch Davids Berufung und Vision lag in der Konstruktion, Repräsentation und Erinnerung an Held/innen, nicht Anti-Held/innen, an Märtyrer/innen, nicht an Dämonen. Deshalb gelang ihm diese Negation nicht im Vergleich zu den Ereignissen, die seine politischen Bündnispartner/innen ehren sollten. So fand sein revolutionärer Habitus den stärksten Ausdruck in der Organisation der Beerdigung von Jean-Paul Marat und in seinem Märtyrerbild dieses ungewöhnlichen Revolutionärs. Einige Monate zuvor hatte David neue Repräsentationsformen und des Prunks für Beerdigungen zum Tod und zu Ehren von Michel Lepeletier de Sant-Fargeau ausprobiert, einem Parteigänger Robespierres und der Bergpartei, der von Royalisten ermordet wurde. Nach dessen Tod adoptierte der Nationalkonvent Le Peletiers Tochter Suzanne (die man fortan Mademoiselle Nation nannte) und gewährte Michel Le Peletier im Juni 1793 als Erstem ein Staatsbegräbnis im Pantheon. David hielt die Beerdigung in seinem Gemälde *Die letzten Augenblicke des Michel Lepeletier* fest.

Als Abgeordneter des Departements Yonne, hatte dieser Aristokrat ebenfalls für die Todesstrafe für den König votiert. Als Rache für diesen Klassenverrat wurde Lepeletier von einem früheren königlichen Leibwächter erstochen. David arrangierte seinen halbnackten Körper mit der fatalen unbedeckten Wunde für die öffentliche Aufbahrung auf dem Vendôme Platz, und legte damit den Grundstein für einen zivilen Erinnerungsort. Diese Atmosphäre mit der politischen Aussage der Zeremonie findet sich in seiner gemalten Würdigung von Lepeletier wieder. In jeder Hinsicht kündigte Lepeletiers Apotheose von der Marats. Le Peletier wurde neben Marat und Chalier als Märtyrer der Revolution verehrt. Nach dem Sturz Robespierres am 9. Thermidor II (27. Juli 1794) wurde Davids Bild vernichtet, der Leichnam Le Peletiers wurde aus dem Pantheon entfernt und wenig später nach Saint-Fargeau überführt.

Der Tod des Marat

Da David Marat persönlich kannte, schmerzte ihn dessen Tod umso mehr und er war bereit, alles für eine persönliche Hommage zu geben. Nach seinen Anweisungen lag Marats einbalsamierter Körper, aufgebahrt in der früheren Kirche des Franziskanerklosters, dem Treffpunkt des jakobinischen Clubs. In der Revolutionszeit waren landesweit politische Clubs entstanden mit unterschiedlichen politischen Ausrichtungen. Im Jakobinerclub waren u. a. Robespierre, Saint-Just und Danton vertreten. Marats Körper lag auf einer Totenbahre, von Blumen umrahmt, drapiert mit der Trikolore. Seinen Kopf zierte ein Eichenkranz und war in ein weißes Tuch gehüllt, das seine rot gefärbte Wunde am Brustkorb unterstrich. Zwei Steine, wahrscheinlich Relikte vom Bastillegefängnis, lagen auf dem Sockel an der Spitze der Bahre, mit der eingemeißelten Widmung: „Marat, L'ami du peuple, Freund des Volkes, ermordet von den Feinden des Volkes. Feinde des Volkes, zügel eure Schadenfreude, sonst provoziert ihr die Rache des Volkes!“. *L'ami du peuple* nannte sich die von Marat herausgegebene Zeitung. Geehrt durch alle Mitglieder des Konvents, war die von David entworfene und geplante Beerdigungsprozession vom 16. Juli aus einem Guss. Marats Körper, mit der ausgestellten Wunde, die man „der Republik zugefügt hatte“,

fokussierte in einen Aufschrei gegen die „allgegenwärtigen“ Feind/innen der Revolution im In- und Ausland und lieferte gleichzeitig eine beredete Reliquie, auf die Rache geschworen werden konnte. Wenn auch vielleicht unbeabsichtigt, so wurde der tote Körper doch dazu instrumentalisiert, Emotionen zu erzeugen, Feinde zu designieren, Rache zu schüren und den Märtyrer auf einen Sockel zu heben. Der Ritus befreite von Unsicherheit und Angst und feuerte die revolutionäre Begeisterung an. Auf diese Art ermöglichte die Feier des populären Idols den revolutionären Eliten ihre Diskurse mit einer Bilder- und Gestensprache zu kombinieren, die für alle verständlich wurde und über die hohe Kultur der Redekunst und Schrift hinauswies und den Weg ebnete zu einer modernen und mittlerweile entpolitisierten, aber nicht entideologisierten Eventkultur. (Vgl. den Artikel von Martin Schönfeld in dieser Ausgabe: Die Entpolitisierung des Stadtraums)

In dieser Atmosphäre formulierte David seine bildliche Hommage an Marat, wie er es auch gegenüber Lepeletier getan hatte. Sein zweites Erinnerungsporträt, das in nur drei Monaten fertig gestellt wurde, versah er in der Tat mit derselben Rhetorik wie sein erstes. Er produzierte die beiden Bilder, als er in die revolutionäre Politik auf jakobinischer Seite involviert war. In beiden Gemälden verkörpern Skulpturen Tod und Gewalt als spirituelles Zentrum, gepaart mit selbstlosem Leid und unerwidertem Mitgefühl. Marat stirbt mit durchbohrter Brust in seiner Badewanne, der Kopf fällt auf die Schultern und drückt ein schmerzvolles Lächeln aus, der herabhängende Arm berührt die Erde und hält noch die Feder, mit der er geschrieben hatte, die Tatwaffe liegt am Boden. David stellte die beiden Bilder bis November 1793 in seinem Atelier aus, bis der Konvent ihn bat, sie im Palais Bourbon auf beiden Seiten des Präsidentenstuhls auf zu hängen, den David kurz im Januar 1794 selbst besetzte. Auf der Linken Lepeletier, nahe einer Tafel mit der Verfassung von 1793, auf der Rechten Marat, nahe einer Tafel mit der Erklärung der Menschen- und Bürgerrechte. Zwei Monate vorher, als er *Der Tod des Marat* dem Konvent vorstellte – wahrscheinlich sein Meisterwerk und wie häufig behauptet „das größte politische Ge-

es wurde aber bald als politisches Machtinstrument der Jakobiner/innen gegen andere politische Strömungen wie die Girondisten genutzt, später der Thermidorianer gegen die Jakobiner/innen. Im Lauf der Revolution bekam das Gericht immer mehr Vollmachten bis zur völligen Abschaffung der Verteidigung.

Revolutionskulte als zukünftige Gedenkfeiern

Seit Beginn der Revolution hatten sich die revolutionären Kulte herausgebildet. Das Föderationsfest vom 14. Juli 1790 war eines der ersten und gelungenen öffentlichen Kundgebungen der Revolution. Die Bürgerfeste erwiesen sich als neue Kunstform, für die David alle Register zog und von denen er die meisten organisierte. Getragen wurden diese Verbrüderungsfeste von den neu gebildeten Nationalgarden, die in den Provinzen und in Paris Tausende von Menschen in großen Versammlungen und Aufmärschen zusammenführten. Man schwor Eintracht und Brüderlichkeit. Bei den Revolutionsfesten durften zunächst Priester, ein Altar, ein Hochamt, eine Prozession nicht fehlen. Den Höhepunkt des Festes bildete eine Messe unter freiem Himmel. Es handelte sich dabei jedoch nicht um religiöse Feste; der Eid fand außerhalb des Gottesdienstes statt und auch Lutheraner und Calvinisten nahmen daran teil. In die zu Beginn noch spontanen Feste, griffen die Behörden später regulierend und planend ein. Die Feste sollten weniger auf Christus als auf die Revolution und ihre Repräsentant/innen ausgerichtet sein. Praktisch wurde die neue zivile Religion bei Bürgerfesten, Gedenkfeiern und Beerdigungen ausgeübt. Das Fest der Einheit und Unteilbarkeit der Republik am 10. August 1793 war das erste Fest ohne Teilnahme des Klerus. In derselben Zeit entwickelte sich auch ein volkstümlicher Andachtskult um die Märtyrer/innen der Freiheit wie Lepeletier, Chalier und vor allem Marat. Dabei wurden revolutionäre Personen gegen den Widerstand der Kirche sakralisiert. Das Neue an diesen Festen, die auch vieles Alte mit aufnahmen und umdeuteten, war, dass die Bevölkerung nicht mehr nur passive Betrachter/innen oder wie

eine Statue des Atheismus verbrannte und aus ihrem Inneren das Standbild der Weisheit freigab. Der zweite, rein musikalisch und religiöse Teil des Fests fand dann auf dem Marsfeld statt, wo ein künstlicher Berg mit einem Freiheitsbaum und einer Statue des höchsten Wesens auf einer Säule aufgebaut worden waren und die Bevölkerung einen Eid sprach.

Der Kult wie insbesondere der Festakt stießen auf beträchtliche Ablehnung und wurden Robespierre als Selbstübersteigerung und Abkehr von seiner sprichwörtlichen Unbestechlichkeit vorgeworfen. Als traurig und trocken ging das Fest in die Geschichte ein. Aber Teile der Provinzbevölkerung, insbesondere im Südosten und Westen Frankreichs, nahmen den neuen Kult auch an. Nicht überraschend führte der Nationalkonvent den Kult nach dem Sturz Robespierres am 27./28. Juli 1794 nicht mehr fort und beschloss am 18. September die Trennung von Kirche und Staat samt Aufhebung aller Unterstützungsleistungen für jedwede Geistlichkeit. Der Kult des Höchsten Wesens, der ab Mitte 1794 ohne staatliche Unterstützung beinahe sofort verschwunden war, hatte im Gegensatz zum konkurrierenden Kult der Vernunft keine dauerhaften Auswirkungen und blieb eng mit der Person Robespierres verbunden.

Die Restaurationen

David blieb Robespierre bis zu dessen Fall eng verbunden, so entließen ihn die Thermidorianer auch am 29. Juli 1794 aus dem Sicherheitsausschuss und er erging nur knapp der Guillotine. Dank David erreichte die antirationalistische Reaktion in Dichtung und Bildender Kunst nicht die klassische Ästhetik, und der antike Geist blieb in der Bildenden Kunst bestehen. Autorität und Tradition setzten auf die dunklen Kräfte des Gemüts und Instinkts und fochten die Rolle der Vernunft in allen gesellschaftlichen Bereichen an. David überlebte erstaunlicherweise mehrere Regimewechsel, er wurde keiner der von ihm bewunderten Märtyrer/innen. Er konnte sich schnell neuen Gegebenheiten anpassen, ohne sich dabei völlig aufgeben zu müssen, zudem war er mittlerwei-



Der Ballhauschwur



Der Tod des Marat



Le Peletier

mälde aller Zeiten“, erklärte David seinen Abgeordnetenkolleg/innen, dass er auf den Ruf des Volkes geantwortet habe, seinen Pinsel nochmal in die Hand zu nehmen und unseren Freund Marat zu rächen. Er schenke diese Hommage seines Pinsels, Marats leblosen und blutigen Körper, der Nachwelt. Nach Robespierres Tod und dem Sturz der Jakobiner wurden die Bilder aus dem Palais Bourbon entfernt. Jean-Louis David musste das Bild Marats daraufhin jahrelang versteckt halten, um es vor der Zerstörung zu bewahren. Schließlich nahm er es mit ins Brüsseler Exil, wo es ins Museum gelangte.

Die Absicht von Marats plötzlicher Apotheose war weniger, wie häufig behauptet wird, einen Kult zu etablieren, sondern einen kollektiven Aufschrei in staatliche Bahnen zu lenken. Parallel zur spontanen Wut der Bevölkerung und artikulierter Rachegefühle entstand eine offizielle Politik der Repression. Im Juli und August 1793 wuchs die Gegenrevolution in der Vendée und in südfranzösischen Städten, die Sans-Culotten strebten nach direkter Demokratie und Radikalisierung der Revolution von unten. Die Jakobiner/innen, die sich lange gegen einen Krieg gestellt hatten, setzten die Stimmung nach Marats Ermordung in die neue Verfassung vom 24. Juni 1793 um, die die Phase des sogenannten Terrors einleitete, der nach heutigen Quellen um die 16.000 Toten forderte, wenn die zivilen Opfer des Bürgerkriegs in der Vendée mitgezählt werden, ca. 35.000 Tote. Die Jakobiner/innen versuchten, was viele Revolutionär/innen ihnen gleich tun werden, Gewaltausbrüche einer gedemütigten Bevölkerung, die sehr viel mit Rache an ihnen verübtem Unrecht zu tun hatte, in gesetzliche Bahnen zu lenken. Die Schaffung des Revolutionstribunals erfolgte auf Initiative Dantons, der damit den Volkszorn kanalisieren und Ausschreitungen wie bei den Gefängnismassakern im September 1792 verhindern wollte;

man heute sagen würde, Konsument/innen waren, sondern Akteur/innen und wesentlicher Teil der Feste, die ihre Bedeutung für Nation und Republik hervorhoben. David ist gewissermaßen der Erfinder dieser neuen Kunstform, die Malerei, Bildhauerei, Musik mit Chören und Orchestern und Bühnenbild kombiniert. Die Festzüge setzten alle Kunstformen in Szene. Diese Feiern verschwinden mit der Restauration, die Bevölkerung wird wieder zum Komparsen, dann zur Zuschauer/in. Militärparaden und staatliche Veranstaltungen lösen die Feiern ab und affirmieren den erneuten Ausschluss der Bevölkerung aus dem politischen Leben.

Ab dem Herbst 1793 trat der Kult der Vernunft in den Kirchen an die Stelle des neuen Gottesdienstes, daraus entstand wiederum der Dekaden-Kult auf der Basis der Bürgertugend und der neuen republikanischen Moral. Der Kult des höchsten Wesens schließlich versuchte das republikanische System auf metaphysische Grundlagen zu stellen und repräsentierte die Suche nach einem die Revolution repräsentierenden Kult. Er wurde hastig improvisiert, da er der Angst vor der Säkularisierung durch die Revolution entgegen wirken sollte und als eine alternative nationale Religion gedacht war. Robespierre inaugurierte ihn mit einer Rede am 7. Mai 1794 und proklamierte gleichzeitig die Unsterblichkeit der Seele. Das erste und einzige Fest des höchsten Wesens wurde vier Wochen später zelebriert, am 8. Juni, sechs Wochen vor Robespierres eigenem Fall. Wer sonst als David wäre besser geeignet gewesen für seine Inszenierung? Die Zeremonie fand im Geiste des Kults der Vernunft statt und David entwarf die Riten einer entstehenden Religion der Natur, selbstverständlich im Freien, auf dem Marsfeld. In dem von David minutiös geplanten Fest des Höchsten Wesens spielte Robespierre die zentrale Rolle. Er sprach zunächst in den Tuileries zur Bevölkerung und entzündete dann einen Scheiterhaufen, worauf

le ein berühmter und anerkannter Künstler. Von Anfang an hatte er die Emanzipation der Künstler/innen mit betrieben und seit 1790 gegen die Monopolstellung der Akademie der „École de Rome“ und der Salons protestiert, die daraufhin 1791 für alle Künstler/innen geöffnet werden mussten. Mit anderen Kolleg/innen vertrat David stets, dass die Kunst sich am Kampf für die Freiheit beteiligen muss. David war ein Anhänger Winkelmanns und dessen Geschichte der Kunst des Altertums von 1764 und nahm sich die Antike zum Vorbild. Er gab Zeichnungen und festumrissenen Formen den Vorrang vor der mehr dem Gefühl zugeneigten Farbe. David vollzog einen Bruch in der französischen Kunst des 18. Jahrhunderts. Berühmt wurde er mit seiner antiken Serie: *Der Schwur der Horatier* (1784), *Tod des Sokrates* (1787), *Brutus* (1789), *Sabiner* (1799) und *Leonidas* (1800-1894). Der durch seine Italienreise beeinflusste *Schwur der Horatier* wurde bereits als Aufforderung zur Revolte interpretiert. Es war seine Abschlussarbeit für die französische Akademie in Rom. David rebellierte gegen seine Ausbilder und wählte einen anderen Inhalt: den Schwur, statt das Plädoyer des Vaters für den Sohn und ein ihm nicht zustehendes Bildformat. Dieses Gemälde gilt auch als das „Gründungsmanifest des französischen Klassizismus“. In den Wirren der Revolution kehrte David den antiken Vorbildern den Rücken und stellte seine Kunst unmittelbar in den Dienst der Revolution mit *Der Ballhauschwur* von 1791 und den Würdigungen von Le Peletier und Marat.

Jacques-Louis David wurde aufgrund seiner Zugehörigkeit zu den Jakobinern 1794 und 1795 zwei Mal eingekerkert. Danach arrangierte er sich jedoch mit den Umständen und gab auch seiner Kunst eine neue Richtung, die ihn zu zugänglicheren, „farbigeren“ Werken und der Suche nach der „wahren Antike“ führte. Wurde David aus Opportunismus Napoleons Hofmaler, oder weil er im Konsul und späteren

Kaiser die Fortführung und Verstetigung der Revolution sah? Vielleicht aus beiden Gründen. Jedenfalls malte er zahlreiche berühmte Porträts des neuen Machthabers, klassische Propagandabilder eines autoritären Herrschers, darunter das weltbekannte Reiterbildnis Napoleons bei der Alpenüberquerung, das Hegel zu der berühmten Bemerkung vom „Weltgeist auf dem Pferd“ ermunterte. Als auch Napoleons Ära zu Ende ging, wurde Jacques-Louis David des Landes verwiesen und übersiedelte nach Brüssel. Im belgischen Exil verstarb er 1825.

Der klassizistische Stil von Jacques-Louis David prägte die Kunst Frankreichs für lange Jahre und wurde von seinen zahlreichen Schüler- und Nachfolger/innen fortgeführt und weiterentwickelt. Davids Werke finden sich in den größten Museen der Welt, darunter die Münchner Bayerischen Staatsgemäldesammlungen, das Musée du Louvre in Paris und das Metropolitan Museum in New York.

den Zusammenhalt einer Gruppe oder einer Gemeinschaft verstärken sollen, Institutionen Legitimität verleihen und Werke in einer Gesellschaft verankern. Die Erinnerung, das sind die kollektiven Repräsentationen der Vergangenheit, wie sie sich in der Gegenwart herausbilden. Sie schreibt soziale Identitäten in eine historische Kontinuität ein und verleiht ihnen einen Inhalt und eine Richtung, d. h. Sinn. Die Grundstrukturen dieser kollektiven Erinnerung liegen im Gedenken an die Toten. Die christliche Transzendenz feierte den Tod als Durchgang zu Höherem und bestätigte darin die Hierarchien auf Erden. Mit dem Ende der Feudalgesellschaften demokratisierten sich die Gedenkfeiern, die gesamte Gesellschaft wurde mit einbezogen und sie adressierten neue Botschaften an die Lebenden. Das von Reinhart Koselleck als „Freiraum für rein politische und soziale Sinnstiftungen“ bezeichnete Vakuum, das durch die Französische Revolution entstanden ist, wurde von Jacques-Louis David mit

Im letzten Sommer bereicherte die von Michael Elmgreen und Ingar Dragset kuratierte Ausstellung „A space called public“ den öffentlichen Raum Münchens mit 17 künstlerischen Positionen und vielen öffentlichen Debatten, die von den temporären, teils prozessualen oder performativen Projekten hervorgerufen wurden. Die Intention der Künstlerkuratoren „an der allzu glatten Oberfläche Münchens“¹ zu kratzen und den Diskurs um Kunst im öffentlichen Raum versus Öffentlichkeit aufzufrischen, fand die erhoffte Liebe und Gegenliebe und damit einhergehend strategische Aufmerksamkeit. Alle Hoffnungen, die sich von verschiedenen Interessengruppen an die Kunst im öffentlichen Raum knüpfen, wurden erfüllt: die Stadt München als Geldgeberin bekam die erhoffte Imageaufwertung, flankiert von dem ein oder anderen lokalen Aufreger in der Öffentlichkeit und abgerundet durch die überregionale und internationale Wahrnehmung, die die Ausstellung erzielte. Den

Seit Jahrhunderten sorgt der Außenraumsockel für Sichtbarkeit, Erhöhung und Repräsentation von Monumenten und Denkmälern. Die Geschichte dieser Funktion und Bedeutung wird im Museumsraum fortgeschrieben und prägt die künstlerische Auseinandersetzung und Reibung mit diesem Museumsmodell seither. Dabei ist der Sockel ähnlich dem Rahmen oder der Vitrine ein scheinbar neutrales, funktionales Element, ein Träger von Kunstobjekten, der dem Schutz und der Standsicherheit dient, sie auf die optimale Betrachtungshöhe bringt und in Form, Farbe und Größe relational und proportional in einen Dialog mit Kunstwerk und Raum tritt. Je nach künstlerischer Intention erhält der Sockel sowohl formal als auch inhaltlich eine vermittelnde oder isolierende Funktion: Er trennt oder verbindet Skulptur und Umland und stellt entsprechend Distanz oder Nähe zum Betrachter her. „Seine archetypische Form, seine wechselvolle Geschichte als



Napoleon überquert die Alpen

Die moderne Gedenk- und Erinnerungskultur

Jacques-Louis David hatte die Kunst in den Dienst der Revolution gestellt und sich damit von der reinen Abbildung der realen Wirklichkeit befreit und eine andere, selbst definierte, seinen politischen Idealen entsprechende Wirklichkeit gebildet. Er transportierte über seine Gemälde seine politische Einstellung und die seiner selbst gewählten Auftraggeber/innen. Mit der Organisation und Inszenierung von Revolutionsfesten und den künstlerischen Würdigungen von Revolutionär/innen und Politiker/innen verkörperte er den Beginn der modernen Gedenk- und Erinnerungskultur, den Übergang des sakralen zum profanen Gedenken der Demokratie. David war ein Meister in dem, was der Historiker Eric Hobsbawm „die Erfindung der Tradition“ nannte, eine reale oder mythische Vergangenheit entwerfen, für die ritualisierte Praktiken entwickelt werden, die

erstritten und gestaltet. In seinen Inszenierungen und seinen Kunstwerken waren die politische Haltung und die damit verbundene Ideologie eindeutig zu erkennen. Die heutige kollektive Erinnerung und ihre Auftragskunst handhaben politische Haltungen und Ideologien subtiler als David, gleichwohl ist keine Gedenk- und Erinnerungskultur frei davon, denn Erinnerung und Gedenken werden immer in der Gegenwart entwickelt und entsprechen immer auch politischen Bedürfnissen der jeweiligen Auftraggeber/innen und ihrer Zeit. Damit stößt die künstlerische Freiheit an ihre Grenzen, was Künstler/innen in aktuellen Kunstwettbewerben, die Denkzeichen ausloben, immer wieder feststellen müssen. Es ist ein schmaler Grad zwischen der im Grundgesetz proklamierten Freiheit der Kunst und der Demokratisierung der Aufgabenstellungen in Kunstwettbewerben, die erinnerungspolitische Fragen betreffen.

ELFRIEDE MÜLLER

„HÖHER GEHTS NIMMER“

Sockelfragen im öffentlichen Raum

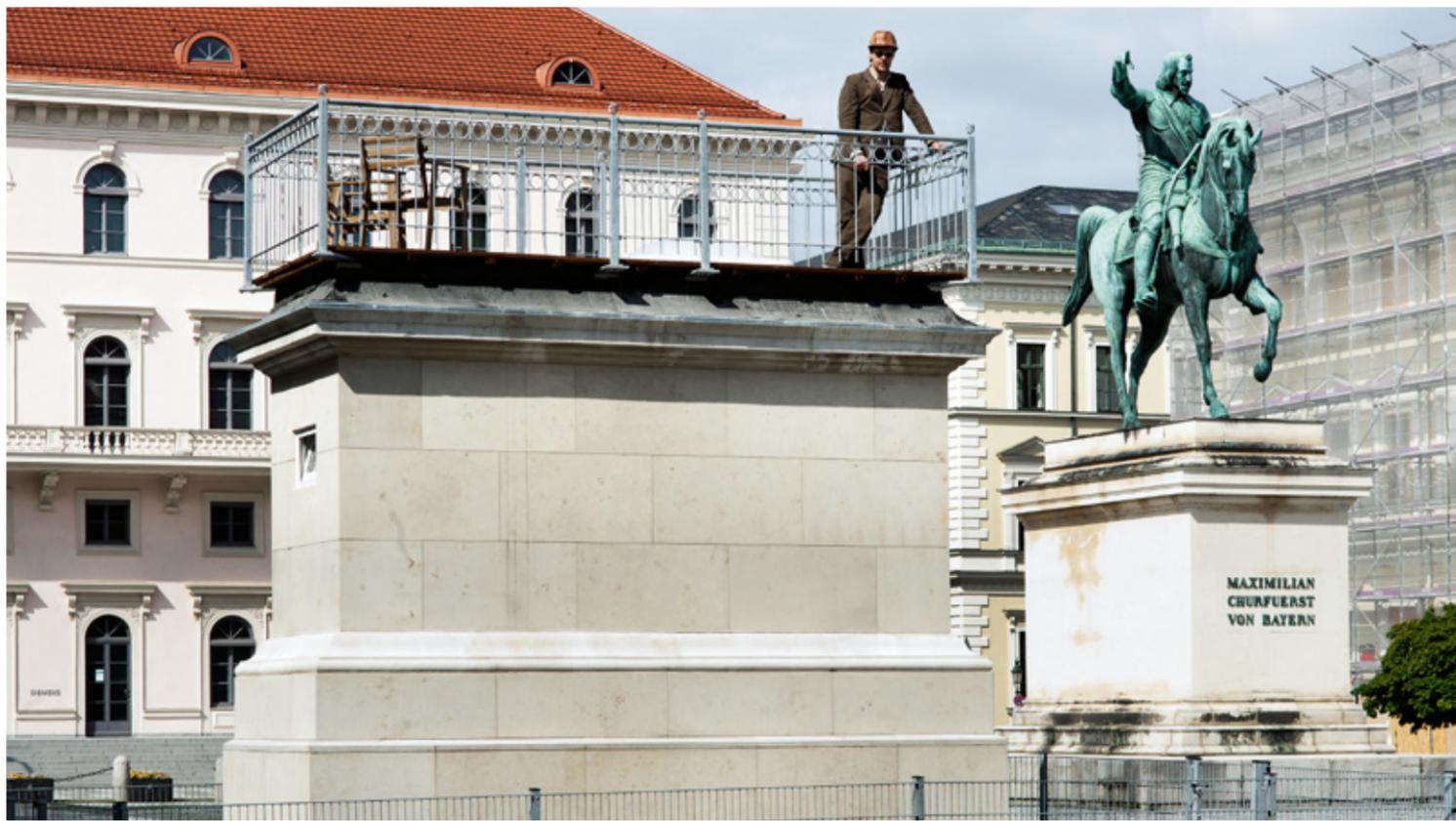


Viktualienmarkt: Han Chong, Made in Dresden, Foto: Leonie Felle

Kunstinteressierten wurden internationale Positionen zeitgenössischer Kunst beim sommerlichen Flanieren durch die Stadt geboten, und zahlreiche Vorträge und Diskussionen ergänzten den aktuellen Diskurs über den globalisierten urbanen Raum. Eine Erfolgsgeschichte auf allen Ebenen, die unbedingt zur Wiederholung animieren sollte!

Ein visuelles Phänomen der Ausstellung wurde aber noch kaum thematisiert, obwohl es sich um eine bildhauerische Grundfrage handelt, nämlich die Sockelproblematik. Als inhaltlicher und formaler roter Faden feierte der Sockel in ganz unterschiedlichen künstlerischen Ausformulierungen sein Comeback im Außenraum. Was aber bedeutet dieses manifeste Aufkommen von Sockeln im öffentlichen Raum für den aktuellen Kunstdiskurs in Anbetracht seiner kunsthistorischen Aufladung als repräsentatives Trägerelement und als klassisches Museumsinventar?

Distanzhalter, Grenzgänger und Indikator von ‚Verhältnismäßigkeiten‘ machen ihn zu einem privilegierten Objekt der Verortung künstlerischer Entwicklungen.“² Die Einen behaupten, die wichtigste Aufgabe des Sockels sei die Trennung des Kunstwerks vom Realraum, es „herauszuheben in eine höhere Daseins- und Wirkungssphäre“³ im Raum der Repräsentation. Die Anderen betonen die Horizontale, holen das Objekt auf den Boden herab, auf Augenhöhe mit dem Betrachter und entdecken in der Sockellosigkeit eine „Aufhebung der Distanz von Kunst und Leben“⁴. Der Sockel kontrolliert die intendierte Inszenierung der Betrachtererfahrung, die „mise en scène“⁵ des Kunstwerks. Fällt er weg, wird der mit dem Betrachter geteilte Boden des Ausstellungsraums „zur Bühne und das Werk theatralisch“⁶. In der weiteren Konsequenz wird der Sockel selbst zur autonomen Skulptur oder noch radikaler formuliert, der White Cube zu einem „invertierten Sockel“⁷.



Wittelsbacher Platz: Stephen Hall und Li Li Ren, 4th Plinth Munich, Alexander Laner, Schöner Wohnen, Foto: Leonie Felle



Promenadeplatz: David Shrigley, Bubblesplatz, Foto: Leonie Felle



St. Stephan: Tatiana Trouvé, Waterfall, Foto: Leonie Felle

Übertragen wir den Sockeldiskurs auf die Ausstellung „A space called public“ und untersuchen die jeweilige Rolle der verwendeten Außenraumsockel in ihrer An- und Abwesenheit: Der von Stephen Hall und Li Li Ren in München platzierte Monumentsockel „The 4th Plinth Munich“, eine Replik des vierten Sockels auf dem Londoner Trafalgar Square, wird im Rahmen eines Wettbewerbs zur skulpturalen Bespielung dieser musealen Bühne ausgeschrieben. Alexander Laner, der Gewinner des Wettbewerbs, nutzt den Sockel allerdings nicht in seiner klassischen Funktion der Erhöhung eines Kunstwerkes, sondern transformiert und adaptiert ihn zum temporären Eigenheim, das man als Luxusimmobilie mieten kann. Der distanzierende Monumentsockel erhält dadurch eine integrierende Funktion. Der Betrachter wird zum partizipativen Nutzer des Sockels, seine politische Aufladung zum kommerziellen Mehrwert. Der Denkmalsockel von Ragnar Kjartansson, der ebenso auf die historische Funktion des Erinnerens und Gedenkens verweist, irritiert den Betrachter des repräsentativen Marmorblocks durch seine Inschrift: „Alles was er wollte war zu onanieren und Pralinen zu essen.“ Auch hier wird der Sockel als Sockel zur Skulptur. Die hierarchisch-autoritäre Aufladung des Denkmals wird von der Leichtigkeit seiner Botschaft konterkariert.

David Shrigley benutzt ein bestehendes Denkmal für den Kurfürsten Max II. Emanuel für eine Bezugnahme auf ein Michael Jackson Memorial, welches am selben Platz von seiner Fangemeinde in Form eines umfunktionierten Denkmals errichtet wurde. Shrigley stellt dem Jackson-Monument ein

Bubbles-Monument gegenüber und adaptiert die Wiederaneignungsstrategie des Fanclubs. Die Umwidmung des Sockels führt zu einer ironischen Hinterfragung des historischen wie des aktuellen Erinnerungskultes, stößt aber bei den Jackson-Fans nicht auf Gegenliebe. Auch die liegende Buddha-Statue von Han Chong ruft Proteste hervor. In den Bodensockel eingraviert ist der Schriftzug „Made in Dresden“ und die religiös motivierte Aufregung um die Statue legt die Vermutung nahe, dass sie nicht nur umgeworfen, sondern vom Sockel gestürzt wurde. Die Abwesenheit eines erhöhenden Sockels und die fehlende Idealisierung und Distanzierung des Monuments schaffen Irritationen auf Augenhöhe.

Wer die mittägliche Performance vor der Feldherrnhalle verpasst, verortet die von Elmgreen & Dragset inszenierte Vitrine im Spannungsfeld der musealen Aufladung eines Readymades im öffentlichen Raum. Das klassische Museumsmobiliar dient dem Schutz und der Erhöhung eines Megafons, dem Relikt des performativen Akts. Die Spiegelung des Umrums provoziert gleichermaßen Distanz und Begehren des Betrachters. Bei Tatiana Trouvés „Waterfall“ hat der Betonsockel tragende und stützende Funktion, er formt scheinbar den weichen Schwung der Bronze-Matratze, die tropfend über ihm hängt. Gleichzeitig verweist die Materialität auf den Ewigkeitsstatus traditioneller Monumente.

Und so könnte man weiter Arbeit für Arbeit unter dem Aspekt der Sockelfrage analysieren und in seiner An- oder Abwesenheit Bezüge herstellen. Der mobile Natursockel von Iván Argote und Pauline Bastard wird

zum Grabmal mit Bodenplatte transformiert. Bei Peter Weibel wird die architektonische Säule zum Mediensockel, zum Display mit Verweis auf die Bauplastik. Und sieht der Metro-Eingang von Martin Kippenberger nicht von hinten aus wie ein in die Erde gerammter überdimensionierter Museumssockel oder vielmehr seine Negation?

Gerade wenn man die Ausstellung als konsequente Fortführung des Diskurses im öffentlichen Raum der letzten Jahrzehnte betrachtet, wirft das gehäufte Auftreten der Sockelproblematik im öffentlichen Raum irritierende Fragen auf: Erobert hier das Museum mit seinem Mobiliar den Außenraum⁸ und schafft ideelle Repräsentationsräume statt Öffentlichkeit? Soll der Betrachter nach Jahren der Partizipation und Bespaßung mit Kunst nun wieder auf Distanz gehalten werden? Ist die Eventisierung des urbanen Raums so weit fortgeschritten, dass das öffentliche Spektakel einen musealen Halt sucht, das neben Sichtbarkeit und Erhöhung mit Hilfe der Distanz- und Kontrollfunktion des Sockels eine Ordnungsinstanz im Nebeneinander öffentlicher Platznutzungen eingeführt wird? Oder handelt es sich bei „Hoffentlich Öffentlich“ bereits um eine neue Form der institutionellen Kritik des überinstitutionalisierten „sogenannten“ öffentlichen Raums, der mit seinen fließenden Übergängen zwischen privat, öffentlich und kommerziell ohnehin schon immer „eine Fiktion“⁹ war? Dies hoffentlich zu klären wird zur Aufgabe zukünftiger Projekte dieser Art.

BEATE ENGL
Künstlerin, München

- 1 Elmgreen & Dragset (Hrsg.): A space called public, Vorwort. München/Köln 2013
- 2 Manuela Ammer: Das Sockelproblem. in: FRIEZE, 2, Herbst 2011 <http://frieze-magazin.de/archiv/features/das-sockelproblem> (16.2.2014)
- 3 Wilhelm Waetzold: Einführung in die bildenden Künste. Leipzig, 1912, zitiert nach Gülischer S. 72
- 4 Nina Gülischer: Inszenierte Skulptur. München 2011
- 5 vgl. Gülischer, a.a.O.
- 6 Manuela Ammer: Das Sockelproblem, a.a.O.
- 7 vgl. Frank West: „Dieser ‚white cube‘ ist ein invertierter Sockel.“ In: Eva Badura-Triska: Auszug aus einem Gespräch mit Franz West. Wien 1994 <http://www.mip.at/attachments/213> (16.2.2014)
- 8 Vgl. Wolfgang Ullrich: Die Eroberung des Außenraums durch den Innenraum. Ein Manko moderner Platzgestaltung. In: Neue Bildende Kunst, Heft 2, 1997
- 9 Walter Grasskamp: Kunst und Stadt. In: Skulptur. Projekte in Münster 1997

MÜNCHEN GIBT EIN BEISPIEL

Ein Katalogbuch dokumentiert das Projekt „A space called public“

Ein Städtevergleich brachte es auf den Punkt: „London und München sind innovativer als Berlin!“ So betitelte der Berliner Tagesspiegel am 10. April 2013 seinen Vergleich über die Kunst im öffentlichen Raum der drei Städte. Dabei hätte auch Wien noch mit aufgeführt werden können, denn auch dort wird von der Stadt das Hineinwirken der Kunst in die Öffentlichkeit bewusst gefördert und die öffentliche Kunst zu einem Stadtgespräch.

Was machen diese Städte anders als Berlin? Sie setzen u. a. auf temporäre Projekte und binden diese in Wettbewerbsverfahren ein. Ein besonderes Beispiel dafür ist seit 1999 das Fourth Plinth Project in London, das einen aus dem 19. Jahrhundert denkmalsfrei überkommenen Denkmalssockel im Zentrum der Stadt auf dem Trafalgar Square regelmäßig für eine künstlerische Bespielung ausschreibt und die Beurteilung der Projektvorschläge in einen breiten öffentlichen Diskurs einbindet. So wird das Verhältnis von Kunst und Öffentlichkeit immer wieder neu befragt. Ein Höhepunkt der Londoner Aktivitäten war dazu vor allem das Projekt „One & Other“ von Anthony Gormley, das im Sommer 2009 den freien Sockel insgesamt 2.400 Selbstdarstellern für je eine einstündige Präsentation überließ.

Demgegenüber konzentrieren sich die Aktivitäten in Berlin auf öffentliche Erinnerungsprojekte, die zunehmend auf so genannte „Gestaltungswettbewerbe“ heruntergebrochen werden und damit eine innovative Kraft gegenüber der gefälligen Didaktisierung des öffentlichen Raums einbüßen.

Der jährliche Etatansatz

Die strukturellen Grundlagen für Kunst im öffentlichen Raum unterscheiden sich zwischen Berlin und München nur wenig, denn beide verfolgen ein „duales System“: In beiden Städten gibt es die maßnahmegebundene Kunst am Bau und die ungebundene Kunst im Stadtraum. Für letztere haben beide Städte einen festen jährlichen Etatansatz: Das sind in Berlin 307.000 Euro für „Künstlerische Gestaltungen im Stadtraum“ (Haushaltstitel 81278). Für München gibt der Kulturreferent der Bayerischen Landeshauptstadt, Hans-Georg Küppers, den Betrag mit „etwa 600.000 bis 800.000 Euro pro Jahr“ an. In diesem Zahlenvergleich



Elmgreen & Dragset, *It's Never Too Late To Say Sorry*, 2003/2013, München Odeonsplatz, im Rahmen von A Space Called Public 2013, Foto: Martin Schönfeld

manifestiert sich eine deutliche Differenz, die nicht nur im Widerspruch zur Einwohnerzahl beider Städte und ihrer jeweiligen Fläche steht: Berlin ist dreimal so groß und hat zweieinhalb Mal so viele Einwohner wie München, und die Zahl der in Berlin lebenden Künstler/innen übersteigt die der Münchener Künstler/innen um ein Vielfaches. In dieser Differenz repräsentiert sich auch die unterschiedliche Wertschätzung und Beachtung der Kunst im öffentlichen Raum an beiden Orten. Der Vergleich verdeutlicht, wie dringend die längst überfällige Mittelerhöhung für „Künstlerische Gestaltungen im Stadtraum“ in Berlin ist.

Auf der Grundlage des jährlichen Etatsatzes führte die Stadt München in den letzten Jahren offene Ausschreibungen für Kunst im öffentlichen Raum durch. Für das Jahr 2013 wurde ein umfangreicheres Programm vorbereitet, das von dem Künstlerduo Elmgreen & Dragset unter dem Titel „A Space called Public“ geleitet wurde. Es verfügte über einen zweijährigen Vorlauf und schloss im Herbst 2013 mit der Vorlage eines umfassenden Katalogbuches ab. Dieses mehrjährige Projekt ließ sich die Stadt München insgesamt 1.200.000 Euro kosten. Da-

für erhielt sie ein vielschichtiges Programm, das sich aus siebzehn verschiedenen Projekten im öffentlichen Raum, aus Künstlergesprächen, Kolloquien und zahlreichen Vermittlungsangeboten zusammen setzte. Die 17 künstlerischen Aktionen deckten dabei die ganze Bandbreite der zeitgenössischen künstlerischen Arbeitsmöglichkeiten für den öffentlichen Raum ab: Aktionen, Performances, Interventionen, Installationen, Objekte, einen in das Programm eingebundenen Wettbewerb und sogar ein Brunnen wurden dem engeren und weiteren Münchener Stadtzentrum vorübergehend eingefügt. Vieles davon wurde zum Stadtgespräch, was für Kirsten Pieroths „Berliner Pfütze“ sicherlich erwartbar war (die Translozierung einer Regenbrache aus Berlin nach München), in David Shrigleys „Bubblesplatz“ und in der Installation „Made in Dresden“ von Han Chong gar zu Protesten und vermittelnden Diskussionsveranstaltungen führte. Gerade diese Reaktionen unterstrichen, dass Kunst im öffentlichen Raum einer eigenen Entwicklung und einem vielfach unkalulierbaren Rezeptionsprozess unterliegt und welche Herausforderung die Arbeit im öffentlichen Raum für jede/n Künstler/in darstellt.

Die Projektleitung

Das offene Entwicklungspotenzial der Kunst im öffentlichen Raum sprechen die Künstler-Kuratoren Elmgreen & Dragset im vorliegenden Dokumentationsband als das Spezifische der künstlerischen Arbeit im freien Raum an. Ungewöhnlich und außerordentlich positiv war es, dass die Stadt München dieses Projekt in die Hände von zwei aktiven Künstlern legte und somit der Kunst im öffentlichen Raum eine eher werkschöpferische Perspektive eröffnete. Das relativierte die sonst für solche Kunst in der Stadt-Aktionen übliche Aufmerksamkeitsökonomie und das Programm erhielt somit einen Werkstattcharakter. Doch der Projektuntertitel „Hoffentlich öffentlich“ deutet darauf hin, dass auch Elmgreen & Dragset sich den Ansprüchen des unvermeidlichen Citymarketings nicht völlig entziehen konnten.

Michael Elmgreen und Ingar Dragset arbeiten seit 1995 als Künstlerduo zusammen und fanden vor allem mit ihren raumgreifenden und bildkräftigen Installationen eine breite Aufmerksamkeit. Mit dem Münchener Projekt wollten sie prüfen, wie öffentlich das Öffentliche und in welchem Ausmaß der öffentliche Raum tatsächlich noch öffentlich ist. Dieses Anliegen unter-

suchten sie mit einem Programm künstlerischer Arbeiten, das einen Spagat zwischen dem bereits Bekannten und dem noch Unerprobten unternahm. So wirkten die Beiträge von Martin Kippenberger und Ed Ruscha wie Stücke aus einem fiktiven Museum der Kunst im öffentlichen Raum, wie Drop Art, auch wenn der Kippenberger-Arbeit vor dem Hintergrund lokalpolitischer Diskussionen über eine weitere S-Bahntrasse eine ganz neue Aktualität zufiel. Elmgreen & Dragset selbst lieferten schon Bekanntes, die Performance *It's never too late to say sorry*, die an ihrem Ereignisort Odeonsplatz direkt vor der Feldherrnhalle gegenüber ihren bisherigen Schauplätzen Rotterdam und New York eine ganz neue Qualität erfuhr. So wurde sie zum heimlichen Dreh- und Angelpunkt des Münchener Programms.

Wo Kurator/innen sonst ihre Künstlerliste konzeptionell überhöhen, bleiben Elmgreen & Dragset überraschend wortkarg: Wie sie zu ihrem Konzept und den beteiligten Künstler/innen gelangten, wird leider auch in dem umfangreichen Katalogbuch nicht erläutert. Während etablierte Positionen wie Sissel Tolaas oder Ragnar Kjartansson erwartbar waren, wäre eine Ausführung über die Einbeziehung der jüngeren Künstler/innen aufschlussreich gewesen.

Das Buch

Der Werkstattcharakter des Projektes repräsentiert sich auch im Katalogbuch, dessen Gliederung sich in sympathischer Unauffälligkeit darbietet. Der Einführung in das Programm der Kunst im öffentlichen Raum der Stadt München folgt die Vorstellung der einzelnen künstlerischen Projekte. Ihr schließen sich die Vorträge des Rahmenprogramms als ein ausführlicher theoretischer Hintergrund an, bevor der Band in einer Dokumentation des Projektablaufs und einer kurzweiligen Kunstgeschichte von 120 Jahren Kunst im öffentlichen Raum endet.

Das Buch, das mit seinem schweren Leinwandband in der für Elmgreen & Dragset typischen Camouflage-Strategie wie ein repräsentativer Kunstband der 1950er Jahre daher kommt, enthält vor allem in seinem theoretischen Teil inspirierende Ausführungen. Dabei bietet es einen guten Überblick über die zeitgenössischen künstlerischen Fragestellungen an den öffentlichen Raum sowie zu den aktuellen philosophischen und soziologischen Themen des öffentlichen Raums und seiner Begrifflichkeit. Die Aufsätze erweitern den Blick auf das Thema anhand von Beispielen aus den USA und Großbritannien (Rochelle Steiner über das Konzept des Placemaking, Andrea Phillips



Martin Kippenberger, *METRO-Net*, Transportabler U-Bahn-Eingang, 1997, München Marienhof, im Rahmen von A Space Called Public 2013, Foto: Martin Schönfeld



Ed Ruscha, *Pay Nothing Until April*, 2003/2013, München Lenbachplatz, im Rahmen von A Space Called Public 2013, Foto: Martin Schönfeld

zur Privatisierung des öffentlichen Raums am Beispiel des Staatsbegräbnisses für Margaret Thatcher in London). Heinz Schütz beschreibt die historische Entwicklung von Kunst im öffentlichen Raum als eine „Skandalgeschichte“: Der Skandalisierung von Kunst im öffentlichen Raum folgt dabei häufig eine Phase der passiven bis sogar euphorischen Akzeptanz. Sabine Nielsen widmet sich einer sehr klaren Darstellung der unterschiedlichen Konzepte von Öffentlichkeit in den Schriften von Jürgen Habermas, Richard Sennett, Hannah Arendt, Jean Luc Nancy und Chantal Mouffe. Barbara Vinken lenkt den Blick auf die Darstellung von Geschlechterrollen im öffentlichen Raum, wie sie durch Verhüllung und Enthüllung des Körpers fokussiert sind. Hinsichtlich der Durchdringung von medialem Raum und öffentlichem Raum werden zentrale Fragen von Überwachung und Kontrolle mittels Partizipation angesprochen. Das Ganze wird abgerundet von einem Gespräch mit dem Philosophen Slavoj Žižek über das Verhältnis von Privatem und Öffentlichem in den Medien, die Aufhebung ihrer Grenzen und ihre Manipulationen im Internet, die wiederum nur durch die Öffentlichkeit und dabei durch das Internet behoben werden könnten.

Gerade solche Ansichten weiten den Blick und werden damit auch der zeitgenössischen künstlerischen Arbeit im öffentlichen Raum und einigen der Münchener Projekte gerecht, die über das traditionelle Konzept von Kunstwerk und Denkmal hinausreichen. Einzelne Autor/innen des Bandes halten aber gerade an dieser starren Vorstellung fest. Auch häuft sich in einigen Beiträgen die Bezüglichkeit auf die Arbeiten von Elmgreen & Dragset, vor allem auf das Denkmal zur Erinnerung an die Verfolgten Homosexuellen in Berlin. Solche Referenzen werden von den Autor/innen auch gegenüber der Vorstellung von Elmgreen & Dragset von der Unkalkulierbarkeit der künstlerischen Arbeit im öffentlichen Raum erbracht. Eine selbständigere und kritischere Befragung dieser Konzeption, die ja gerade von Interventionen wie der von Kirsten Pieroth konterkariert werden, hätte mancher inhaltlichen Position gut getan.

Im Unterschied zur betonten Bildlichkeit der Installationen von Elmgreen & Dragset erweist sich der Band in seiner Bilddokumentation als eher spröde und auch etwas dürftig, zumindest wenig sinnlich. Das schlägt sich vor allem auch in der Dokumentation der einzelnen künstlerischen Projekte nieder, die zumindest bei den prozesshaften Aktionen umfangreicher hätte ausfallen können. Die Entwicklung einzelner Projekte wird teilweise nur angedeutet. Aber gerade diese Projektentwicklungs- und Diskussionsprozesse wären in der Darstellung notwendig gewesen, wenn es darum geht, die Kunst im öffentlichen Raum jenseits eines repräsentativen Citymarketings als ein neues künstlerisches Genre zu verstehen, das den verschiedenen Teilöffentlichkeiten einer Stadt Anstöße zum Nachdenken verleiht und öffentliche Diskurse stimuliert. Auch die Problemstellungen, die manche Projekte in ihrer Vorbereitung erfuhren, etwa auch in Auseinandersetzungen mit den bürokratischen Genehmigungspflichten, bleiben damit fast unsichtbar. Hatte man Angst, den Auftraggebern zu sehr auf die Füße zu treten?

Widersprüche

So bleibt dem Katalogbuch von „A space called public“ nichts anderes übrig – wie auch dem Ausstellungsprogramm selbst –, einen Spagat zu vollbringen, der versucht sowohl der Aufmerksamkeitsökonomie der „Weltstadt mit Herz“ gerecht zu werden als auch die aktuellen und kaum instrumentalisierbaren Ansätze einer Kunst der Aktion und Performance zu vertreten. Dieser Widerspruch verdeutlicht, dass auch in München die Kunstförderung nicht frei sein kann von den Erwartungen der Auftraggeber, was zwar desillusioniert, aber auch beruhigt. Zeigt das doch, dass in der ganzen Republik die Befreiung der Kunst im öffentlichen Raum aus den Fängen instrumenteller Ansprüche immer noch ein aktueller Auftrag bleibt. Und eine Kunst, die nichts mehr zu erstreiten hat, wäre doch eine beängstigende Vorstellung.

MARTIN SCHÖNFELD

A Space Called Public/Höfentlich Öffentlich
Hrsg. v. Ingar Dragset, Michael Elmgreen,
Nan Mellinger und Eva Kraus
Verlag der Buchhandlung Walther König Köln 2013
384 Seiten, 48 Euro, ISBN 978-3-86335-439-8



KUNST:BLÜHEN

Strategien für eine Neuaneignung des Ernst-Reuter-Platzes in Berlin-Charlottenburg



Künstlerische Intervention auf dem Ernst-Reuter-Platz, Fotos: m.a.l.v.

Es ist Sommer in Berlin. Ein Wochenende im Juni 2013. Passanten des Ernst-Reuter-Platzes reiben sich irritiert die Augen. Auf der Mittelinsel mitten im belebten Kreisverkehr verteilt, liegen viele große weiße Kissen, dazu rote Sonnenschirme. Viele Menschen haben sich hier niedergelassen und genießen offensichtlich die Sonne. Ein ungewohntes Bild. Der Ernst-Reuter-Platz in Berlin ist ein Platz mit großer Bekanntheit. Nahezu jeder in Berlin kennt ihn. Er liegt auf der großen Ost-West-Magistrale und wird von unzähligen Autofahrern tagtäglich passiert. Er ist einer der wichtigsten Verkehrsknoten Berlins. Unter dem Platz befindet sich ein enger, aber belebter U-Bahnhof. Aus ihm strömen besonders morgens und abends im Fünf-Minuten-Takt regelrechte Menschen-Massen, die Menschenflut verteilt sich in die Gebiete rund um den Platz.

Der Ernst-Reuter-Platz als Oase? Als Ort der Ruhe? Als Ort der entspannten und entspannenden Aneignung? Das ist sicher für viele, die diesen Platz kennen, eine ungewohnte Vorstellung. Aber genau darin besteht das Ziel der Akteur/innen des Architekten- und Künstler-Teams m.a.l.v. mit Ihren Interventionen, die sie auf diesem Platz seit 2008 durchführen.

Der Platz ist ein besonderer Ort. Er ist nicht nur ein Verkehrsknoten. Er ist zugleich ein Platz von großer historisch-politischer Bedeutung. Nicht ohne Grund wurde genau dieser Platz nach Ernst Reuter benannt. Nach der großen Symbolfigur West-Berlins im aufbrechenden Kalten Krieg. Neben dem Hansviertel und der Ernst-Reuter-Siedlung in Wedding wurde der Platz zu einem Statement im Kalten Krieg: Eine bauliche Antithese zum Strausberger Platz an der Stalinallee. „So baut der Westen!“

„Eine freie Stimme der freien Welt!“ Ein bauliches Monument für die westliche Auffassung von Freiheit und Demokratie. Das ist für die Akteur/innen von m.a.l.v. ein Anlass,

sich genau an diesem Platz mit Themen wie Demokratie, Partizipation und Aneignung zu beschäftigen.

Bei seiner Eröffnung 1960 wurde der Platz von Presse und Bevölkerung gefeiert. Die neue Brunnenanlage wurde mit Licht- und Wasserspielen zelebriert. An Wochenenden wurde die riesige Mittelinsel zum Wallfahrtsort der Berliner/innen. Entgegen vieler heutiger Vorurteile war diese großzügige grüne Insel von Anfang an als Ort der Fußgänger/innen konzipiert. Als Ort des Verweilens.

50 Jahre später – ist es still geworden um den Platz. Nicht wortwörtlich, denn die Autos drehen noch immer ihre Runden um die kreisförmige Mittelinsel. Aber in den Medien ist vom Ernst-Reuter-Platz wenig zu hören. So zumindest war das 2008 als das Architekten-Team m.a.l.v. begann, sich dem Platz intensiver zu widmen.

Die drei Akteure von m.a.l.v. Henning Götz, Hans-Gerd Rudat und Sören Hühnlein beschließen, sich an einem Wettbewerb zum Platz zu beteiligen und haben das Ziel, dass der Platz von Menschen mehr entdeckt, belebt und angeeignet wird. In ihrem Wettbewerbsbeitrag schlagen sie dennoch vor, den Platz baulich im Wesentlichen nicht zu verändern. Sie schlagen stattdessen neue Spielregeln und Infrastruktur-Interventionen vor. Dafür erhalten sie einen der ersten Preise. 2008 beginnt m.a.l.v. mit seinen Interventionen vor Ort. Seitdem gab es 13 Interventionen in öffentlichen Räumen des Ernst-Reuter-Platzes. Es sind keine großen Spektakel, sondern kleine präzise aktivierende Eingriffe, die Aneignungsprozesse anstoßen und forcieren sollen.

m.a.l.v. ist überzeugt, dass der Ernst-Reuter-Platz weit mehr Potentiale hat, als ihm gewöhnlich zugetraut werden. Besonders die Mittelinsel: Im Auge des Orkans befindet sich eine erstaunliche Oase der Ruhe und Entschleunigung. Sie ist

die Chance für einen Perspektivwechsel. Menschen, die die Mittelinsel kennen und im Sommer erlebt haben, beurteilen den Platz meist weit positiver als Menschen, die den Platz nur vom Rande oder aus der Auto-Perspektive kennen.

Kommen wir zurück zu den weißen Kissen. In einigen der Interventionen stellt m.a.l.v. so genannte aktivierende Objekte zur Verfügung. Die oben genannten großen weißen Kissen und die Sonnenschirme gehören dazu. Auch Tischchen und Klappstühle, Spielgerät und Decken. An einer Ausleihstation können die Objekte abgeholt werden und den ganzen Tag über kostenlos genutzt werden.

2011 wurde dieses Szenario über mehrere Wochen realisiert. Es sprach sich immer mehr herum. Insbesondere bei den Schüler/innen der umgebenden Schulen. Der Platz als Treffpunkt.

Noch weiter gehen Interventionen der Aktionen „land:nahme“ 2009 oder „stadt:spiele“ 2011. Flächen auf dem Platz werden Akteur/innen zur Verfügung gestellt. Sie können sich je nach Szenario für einen Tag, zwei Stunden oder eine Woche ein Feld von 9x9 Metern Größe aneignen. Dazu gibt es Spielregeln. Beispielweise wurden die Teilnehmer/innen bei der „land:nahme“ aufgefordert, ihr privates Leben in den öffentlichen Raum zu bringen. Auf einem Feld entstand eine Holzseisenbahn einer Mutter mit ihrem Sohn. Auf einem anderen Feld entstand eine Kaffeetafel, ein weiteres Feld wurde zum Fernsehzimmer mit eigens mitgebrachtem Fernseher.

In seiner Wettbewerbsarbeit 2008 schlug m.a.l.v. vor, mit der Struktur des Platzes umzugehen. Der ganze Platz ist überzogen von einer Quadrat-Rasterstruktur. Überall in der Pflasterung auf den Gehwegen und auf der Mittelinsel befindet sich dieses Raster. Rund 130 Quadrate von 9x9 Metern Größe gibt es auf dem Platz, umrandet jeweils von ein-meterbreiten sich kreuzenden orthogonalen Streifen. Diese Quadrate sind die Aneignungs-Felder, mit denen m.a.l.v. in vielen seiner Aktionen operiert.

Bei den „stadt:spielen“ z. B. wurde . erneut mit den 9x9 Meter-Feldern gearbeitet. Auch hier wurden Menschen aufgefordert, sich die markierten Felder anzueignen. Allerdings waren die Spielregeln andere. Es ging darum, das Feld zur Bühne zu machen. Bands traten auf, Performances fanden statt, junggebliebene Erwachsene bauten aus Bauklötzen Türme.

Bereits im Herbst 2008 wurden Flächen des Platzes bespielt. Diesmal nicht als Bühne sondern als Zuschauer-Raum. m.a.l.v. lud ein zum Public Viewing. Vier Felder wurden zu Fernsehzimmern. Keine Großbildleinwände, sondern Fernseher im üblichen Format ermöglichten es, gemeinsam z. B. den Tatort anzusehen.

Spielregeln verändern den wahrgenommenen und erlebten Raum. Durch veränderte Spielregeln für einzelne der 9x9 Meter-Felder werden Nutzungskonventionen in Frage gestellt und Raum für neue Nutzungsoptionen eröffnet. Spielregeln sind hier nichts einengendes, sondern sie erschließen Freiräume und Handlungsräume. Es überrascht daher sicher nicht, dass die Wettbewerbsarbeit von 2008 den Titel „spiel:regeln“ trug.

Seit der Wettbewerbsarbeit ist viel passiert. m.a.l.v. sucht die Nähe zu den Akteur/innen des Platzes, um sie zu beteiligen. Passant/innen und Nutzer/innen wurden befragt, Ausstellungen organisiert, institutionelle Akteure des Umfelds besucht, sowie vieles mehr. 2010 wurde schließlich das Aktionsbündnis Ernst-Reuter-Platz ins Leben gerufen, es wurde zum Träger fast aller Aktionen seit 2010. Aber all das sind Nebenschauplätze.

Im Kern geht es m.a.l.v und dem Aktionsbündnis um Interventionen im öffentlichen Raum. Es geht um Initiierung von Aneignung durch die Menschen vor Ort. Es geht um Möglichkeitsräume. Und es geht um subjektive Wahrnehmungsirritation und um individuelle Aneignungserlebnisse.

Die Interventionen des Aktionsbündnisses und m.a.l.v. zielen darauf ab, öffentlichen Raum als Aktions- und Kommunikations-, als Wahrnehmungs- und Erlebnisraum zu qualifizieren. Die Akteure betrachten öffentliche Räume als eine demokratische Sphäre. Dahinter steckt die Überzeugung, dass der Charakter eines architektonischen Raums nicht nur in seiner baulichen Eigenart besteht, sondern auch in der spezifischen Atmosphäre des Lebens, das diesen Raum prägt.

Der Bezirk Charlottenburg-Wilmersdorf, die AG Campus Charlottenburg und das Regionalmanagement City West unterstützen die Initiativen des Aktionsbündnisses. In nächster Zeit wird versucht mit Hilfe der Mittel des Titels „Künstlerische Gestaltungen im Stadtraum“ ein Kunstwettbewerb vor Ort durchzuführen.

SÖREN HÜHNLEIN
M.A.L.V.

DENKZEICHEN IN BERLIN-BUCH FÜR DIE OPFER DER NATIONALSOZIALISTISCHEN ZWANGSSTERILISATIONEN UND „EUTHANASIE“-MORDE



Patricia Pisani, Ohne Titel

Den zentral gesteuerten „Euthanasie“-Morden fielen mehr als 70 000 Menschen zum Opfer. Hitler hatte die Aktion im Herbst 1939 durch ein – auf den Tag des Kriegsbegins zurückdatiertes – „Ermächtigungsschreiben“ an den Leiter seiner Kanzlei, Philipp Bouhler, und seinen Leibarzt Karl Brand eingeleitet und sie im August 1941 aufgrund von kirchlichen Protesten und von Unruhen in der Bevölkerung offiziell einstellen lassen. Nach dem Ende der Gasmorde in sechs zentralen Tötungsstätten wurde das Morden jedoch dezentral in den Heil- und Pflegeanstalten fortgesetzt. Auch in den besetzten osteuropäischen Ländern wurden psychisch kranke und behinderte Menschen, „unnütze Esser“, massenhaft ermordet, oft zusammen mit ihren Betreuern, weil Wehrmacht und SS Lazarettbetten benötigten und die Heil- und Pflegeanstalten hierfür gezielt „freiräumten“. Die Zahl dieser Opfer ist noch nicht wirklich erforscht.

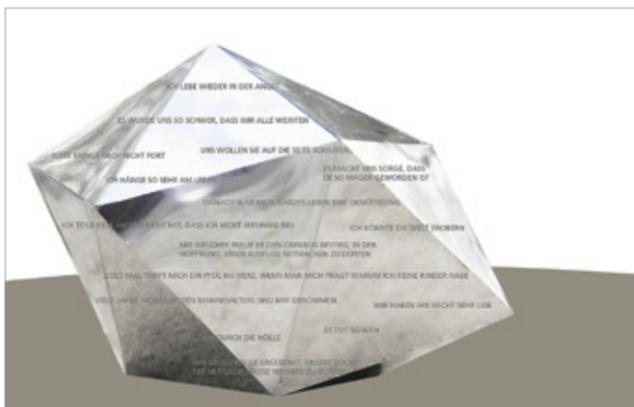
Das Töten der Patienten durch Ärzte und Pflegekräfte in den Heil- und Pflegeanstalten ist ein bisher in der Öffentlichkeit noch wenig bekanntes Kapitel. Es erfolgte vor allem durch überdosierte Medikamente, Injektionen und Nahrungsentzug. Selektionen erfolgten in den einzelnen Krankenhäusern und Pflegeeinrichtungen nach Maßgabe der Anstaltsleiter. Ausgewähltes Pflegepersonal, das seine Bereitschaft zur Mitarbeit bei der „Euthanasie“ erklärt hatte, war an den Tötungen beteiligt. Viele Patienten starben auch noch nach Kriegsende, weil sie durch Hungerrationen geschwächt waren und keine Sofortprogramme für ihre Rettung eingeleitet wurden. Zusätzlich zur genannten Zahl von 70 000 Opfern, die durch die „Aktion T4“ 1940/41 in den zentralen Tötungsanstalten starben, wurden allein auf dem Gebiet des Deutschen Reiches etwa 90 000 Menschen in den Heil- und Pflegeanstalten umgebracht. Die Gesamtzahl der Opfer der nationalsozialistischen Krankenmorde beläuft sich auf mehr als 300 000.

Im Kontext der verschiedenen Etappen der Verbrechen an psychisch kranken und geistig behinderten Patienten spielte die ehemalige III. Heil- und Pflegeanstalt in Berlin-Buch eine Schlüsselrolle für den Berliner Raum. Sie war mit fast 3000 Patienten Ende der 1930er Jahre die größte Heilanstalt

in Berlin. Zu Beginn des 20. Jahrhunderts war sie als „III. Städtische Irrenanstalt“ in der bauhistorisch berühmten Anlage des Architekten und Berliner Stadtbaurats Ludwig Hoffmann, einer „Gartenstadt“ für Kranke im Pavillon-System, eingerichtet worden. Nach ihrer Einweihung 1906 galt sie mit ihren modernen Behandlungsmethoden als vorbildlich. Einer der ersten Assistenzärzte war Alfred Döblin, Autor des Romans „Berlin Alexanderplatz“ 1929. Nach dem Machtantritt der Nationalsozialisten wurden mehr als 80 Beschäftigte aus politischen oder rassistischen Motiven entlassen; den wissenschaftlich hoch angesehenen Direktor und Neurologen Karl Birnbaum ersetzte man durch Wilhelm Bender, NSDAP-Mitglied, Befürworter der Ausgrenzungs- und Vernichtungspolitik gegenüber „minderwertigen“ Bevölkerungsgruppen und Angehöriger eines von Hitler für die „Aktion T4“ zusammengerufenen Kreises von NS-Psychiatern.

Mehr als 770 Bucher Patienten wurden auf der Grundlage des „Gesetzes zur Verhütung erbkranken Nachwuchses“ vom 14. Juli 1933 zwangssterilisiert. Im Rahmen der Mordaktion „T4“, so benannt nach dem Sitz der zentralen „Euthanasie“-Planungsbehörde in einer Villa in der Berliner Tiergartenstraße 4, wurden fast 480 Patienten aus der Bucher Anstalt in das alte Zuchthaus Brandenburg an der Havel, eine der sechs zentralen Tötungsstätten, gebracht und mit Gas ermordet. Zuvor waren bereits alle jüdischen Psychiatrie-Patienten aus Berliner und brandenburgischen Heilanstalten nach Buch in das Haus 12 verlegt und von dort aus in die Tötungsanstalt Brandenburg an der Havel gebracht worden. Im Rahmen eines Forschungsprojektes wurde die Anzahl von mehr als 420 Patienten ermittelt, die im Sommer 1940 allein aufgrund ihrer jüdischen Abstammung von hier aus in die Tötungsanstalten geschickt wurden; vermutlich lag die Zahl noch weitaus höher. Die „Sonderaktion“ in der Heilanstalt Buch gilt auch als Beginn der nationalsozialistischen Massenmorde an den Juden.

Die Heil- und Pflegeanstalt Buch wurde im November 1940 geschlossen, noch während der „Aktion 4“. Die Medizinverbrechen gingen jedoch weiter. Die mehr als 2800 Patienten wurden in andere Anstalten verlegt, die als Zwischenstationen



SUSANNE AHNER: „ICH HÄNGE SO SEHR AM LEBEN“

Eine kleine „Gedenkanlage“ ist asymmetrisch in bewusster Störung der ornamentalen Wege gestaltet. In ihrem Zentrum steht ein metallenes Objekt in Form eines Polyeders. Auf seiner spiegelnden Oberfläche sind „Zitate aus Briefen von Patienten und Angehörigen wie auch von ausgewählten Zeitzeugen“ eingraviert.



TINA BORN: OHNE TITEL (ENGERE WAHL/2. RANG)

Vier Installationen an den vier Außenkanten des Standortes zeigen jeweils eine Bank aus Beton, auf der ein Findling platziert ist, und einen „stummen Zeitungsverkäufer“ mit immer neuen „Informations- und Gedenkzeitungen“ („Bucher Journal“), deren Redaktion von einer Arbeitsgruppe übernommen werden soll.



ARNOLD DREYBLATT: „DIE FAHRT INS BLAUE“

Zwei große Schrifttafeln aus poliertem Aluminium mit perforierten Buchstaben sind auf provokative Weise in den Raum gesetzt. Die beiden Textauszüge – aus der Genfer Deklaration des Weltärztebundes und aus Alfred Döblins „Die Fahrt ins Blaue“ über die Transporte in die Tötungsanstalten – konfrontieren „die ethische Dimension ärztlichen Handelns“ mit dem „vor Ort Geschehenen aus der Erlebnisperspektive“.



SABINA GRZIMEK: OHNE TITEL

Beidseitig des Stichweges stehen bronzene Figuren, die „den Opfern ein Gesicht geben“ und „zum positiven Fühlen und Denken anregen“ sollen: ein Mundharmonika spielender Mann („Kriegsdienstverweigerer“) und ein Mädchen vor einer angedeuteten Menschengruppe „Sie steht neben sich – Lebensbaum der lieben Menschen“.



HEIKE PONWITZ: „GNADENWEG‘ VERLEGUNG NACH UNBEKANNT“ (ENGERE WAHL/3. RANG)

Der mit Granitplatten belegte Stichweg enthält eine Sequenz von „Schriftbildern“ mit „irritierenden Worten“ aus dem Vokabular der „Wahnvorstellung von menschlicher Auslese“. Er ist flankiert von zwei steinernen Halbbrund-Bänken mit dem Wortpaar „lebenswert“ – „liebenswert“. „...ein Rund, gespalten durch die Diagonale,“ verweist als assoziationsreiches Zeichen auf die Komplexität des Geschehens.



KAI SCHIEMENZ: OHNE TITEL

Ein Ensemble aus „zersplitterten Umrissen des örtlichen Mauerwerks“, geteilt durch einen Weg, birgt Negativ-Abdrücke menschlicher Körperteile. Diese „Insel“, ein „rätselhafter Haufen verschleierte Informationen“, entzieht sich dem rationalen Verständnis. „Gefangen, zerteilt und unvorhanden zeichnet sich der Schatten eines Menschen ab, ... den es nicht gibt.“



RENATA STIH & FRIEDER SCHNOCK: „ANNA UND ZWI“

Eine gläserne, zartgrüne Bildfläche zeigt sich überlagernde Bild- und Text-Darstellungen in den Farben Grün, Rot und Schwarz, mit der Abbildung eines historischen Krankenhaus-Gebäudes und handschriftlichen Namen von Opfern. Der Sockel aus Edelstahl enthält den Informationstext sowie einen QR-Code zur Website des zentralen Gedenkortes „T4“.

beim Transport in den Tod fungierten. Die meisten starben in den Gaskammern von Brandenburg an der Havel und Bernburg an der Saale oder in der folgenden Phase der dezentralen Krankensterben an gezielter Medikamenten-Überdosierung und durch Nahrungsentzug. Die hohe Zahl an Sterbefällen in den Bucher Hospitälern legt darüber hinaus, wie Annette Hinz-Wessels schreibt, auch dort den Verdacht von gezielten Patiententötungen nahe. 1939 bis 1944 untersuchten Wissenschaftler des auf dem Gelände der Krankenhausstadt Buch ansässigen Kaiser-Wilhelm-Instituts für Hirnforschung mehr als 600 Gehirne ermordeter Psychiatrie-Patienten aus der Landesanstalt Brandenburg-Görden und der Landesanstalt Leipzig-Dösen für eigene Forschungszwecke. Die wenigsten Täter wurden nach 1945 zur Rechenschaft gezogen. Zur DDR-Zeit wurde die Rolle der Klinik in der NS-Zeit nicht offen gelegt, auch nicht die Forschungen an den Gehirnpräparaten, die sogar zunächst noch fortgeführt wurden.

Erst in den 1980er Jahren begann im städtischen Klinikum Buch die Aufarbeitung der NS-Verbrechen und der Rolle des eigenen Hauses. Ein besonderer Anstoß kam durch die Beisetzung von 2940 menschlichen Präparaten, die an zwei Kaiser-Wilhelm-Instituten, darunter auch in Buch, gesammelt worden waren, im Jahr 1990 auf dem Waldfriedhof München. Auch auf dem Klinikgelände selbst fand man sterbliche Überreste von „Euthanasie“-Opfern. Nach zehnjähriger Debatte wurde im Jahr 2000 auf dem Campus des Max-Delbrück-Centrums für Molekulare Medizin, etwas versteckt in einem Wäldchen, das Denkmal „Wenn ich groß bin, dann...“ der Bildhauerin Franziska Schwarzbach eingeweiht, das sie schon Ende der 1980er Jahre geschaffen hatte, die Eisenguss-Figur eines Kindes mit geschlossenen Augen und fragmentarischem Körper. Seit 2004 wird im Haus 206 – jetzt Sitz der Akademie der Gesundheit Berlin/Brandenburg e.V. – eine Dauerausstellung über die „Euthanasie“-Verbrechen in den Bucher Heil- und Pflegeanstalten gezeigt. Zu diesem Anlass brachte man am Eingang des Gebäudes eine Gedenktafel an. Die Initiative für beides ging von der Projektgruppe „Euthanasie“ am Bildungszentrum für medizinische Berufe aus. Weiterhin steht seit 2012 vor dem ehemaligen Dr.-Heim-Krankenhaus an der Hobrechtsfelder Chaussee ein Gedenkstein für die „Euthanasie“-Opfer aus Buch, gestaltet von Rudolf Kaltenbach und Silvia Fohrer.

Das hier vorgestellte „Denkzeichen in Berlin-Buch für die Opfer der nationalsozialistischen Zwangssterilisation und ‚Euthanasie‘-Morde“ wurde am 14. November 2013 eingeweiht. Es brauchte lange Zeit und ein breites Engagement von vielen Seiten, bis Mittel bereitgestellt und der Wettbewerb durchgeführt werden konnte. Über die schwierige Entstehungsgeschichte berichtet Annette Tietz in diesem Heft. Als Standort wurde eine Freifläche auf dem Gelände des Klinikcampus C.W. Hufeland nahe der Karower Straße 11 gewählt, wenige Schritte vom Haupteingang des HELIOS Klinikums entfernt, am Rande eines Fußweges zwischen den historischen Hoffmann-Bauten und dem Krankenhaus-Neubau. Der Weg dient als wichtigste Erschließung für das Gelände; ein kleiner Stichweg führt von ihm zum Standort des Denkzeichens.

Wettbewerbsaufgabe war „die Realisierung eines künstlerisch gestalteten Denkzeichens“, das „in sinnvoller Ergänzung zum zentralen Gedenk- und Informationsort“ dezentral als „Ort der Stille und des Gedenkens“ wirksam werden soll. Im Rahmen des Entwurfs sollten auch Vorschläge für die Gestaltung zweier Informationsträger entwickelt werden, um das Denkzeichen räumlich zu verorten und das historische Geschehen zu erläutern; die Texte hierfür wurden von einer Arbeitsgruppe erstellt. Aufgrund des Denkmalschutzes für die Hoffmanschen Bauten und für den Freiraum in seiner historischen Charakteristik durften Ideen, Gebäude wie das „Eishaus“ oder die Klinikkapelle einzubeziehen oder Pflanzen als Gestaltungselement zu verwenden, nicht weiter verfolgt werden. Streng gesetzt waren auch die Richtlinien zur Barrierefreiheit; gerade bei diesem Projekt sollte die Frage nach dem heutigen Umgang der Gesellschaft mit dem Thema Behinderungen besondere Beachtung finden.

Die Jury wählte aus acht Entwürfen einstimmig den Entwurf von Patricia Pisani zur Realisierung aus. Die Künstlerin schlug ein skulpturales Objekt aus mattweißem Kunstharz vor. Es hat die Form eines übergroßen Kissens, in dessen Mitte sich ein Kopfabdruck abzeichnet. Wie eine gewebte Struktur überziehen die Vornamen der Opfer die Oberfläche, mit leicht erhabener Profilschrift als Reliefbuchstaben aneinandergereiht. Mit dem Kopfabdruck und den Namen verweist das Denkzeichen auf die Abwesenheit der Schutzbefohlenen. Im Außenraum soll weithin sichtbar darauf hingewiesen werden, was in den Krankenzimmern geschah und verborgen blieb. Angedeutet und in den Gedanken der Betrachter

DER KUNSTWETTBEWERB UND SEINE VORGESCHICHTE

vielleicht weiter bewegt werden die dort erlittenen Ängste und enttäuschten Hoffnungen der Patienten und vor allem die Etappen des Geschehens nach dem Abtransport aus der Heilanstalt Buch. Zugleich entfaltet die Skulptur eine irritierende Fernwirkung: als verfremdete, rätselhaft vergrößerte Replik eines Alltagsobjekts, dessen Positionierung auf der Wiese sich nicht unmittelbar erschließt. Sie könnte die Passanten reizen, näher heranzutreten und die Aussage des Kunstwerks zu entschlüsseln. Die Jury hob hervor, dass das Denkzeichen „auf vielschichtige und zugleich ambivalente Weise die Verbrechen an den Schutzbefohlenen“ thematisiert. „Ohne in Pathos zu verfallen, wird hier in poetischer Form eine Leerstelle markiert.“

Patricia Pisani wie auch die Jurymitglieder wussten nicht, dass Susanne Schlechter, Leiterin des Handwerksmuseums Ovelgönne, bereits im Jahr 2002 das Motiv des Kissens im Rahmen einer Gedenkstätte für die Patienten der Heil- und Pflegeanstalt Wehen bei Oldenburg entwickelt und 2008 mit dem Bildhauer Marc Janssen realisiert hatte, dort in weißem Marmor und in kleinerer Dimension, daneben ein Thymian-Feld mit 1500 Feldsteinen. Die Steine entsprechen der Zahl der Opfer; Angehörige können einen Stein auswählen und beschriften lassen. Susanne Schlechter schrieb in der Internet-Plattform www.gedenkort-t4.eu, die über das Projekt für Buch berichtet hatte: „Die Kissen-Ideen sind ähnlich, aber anders. Ich finde den Gestaltungsgedanken von Patricia Pisani auch gut, bei dem die Mulde im Berliner Kissen-Denkmal das Verschwinden der Patienten symbolisieren soll.“ Für beide Kissen-Projekte gilt, dass mit diesem zunächst eher überraschenden Bildmotiv ein Motiv gewählt wurde, das nicht dem traditionellen Gedenkvokabular zum Thema Verfolgung und Vernichtung entnommen ist, sondern sich unmittelbar auf das Thema Krankentod bezieht.

Abschließend sei noch auf die Website „unbekannt verlegt“ verwiesen, die die Künstlerin Aline Graupner zur Geschichte der Heil- und Pflegeanstalt Buch im Nationalsozialismus entwickelt hat: <http://www.unbekannt-verlegt.de>. Das gesamte Thema der nationalsozialistischen Krankentode wird auf der zuvor erwähnten Website <http://www.gedenkort-t4.eu> vertieft behandelt und kontinuierlich durch neue Informationen und Diskussionen ergänzt.

STEFANIE ENDLICH
Kunstpulzistin

Die Forderung nach einer Auseinandersetzung mit diesem Kapitel Bucher Klinik-Geschichte wurde bereits seit Ende der 90-er Jahre von Bucher Bürger/innen erhoben, bekam jedoch im Kontext der Vorbereitungen für einen Gedenk- und Informationsort am Ort der Planungszone T4 eine zusätzliche Bedeutung. Die Hinterbliebenen des nationalsozialistischen Mordprogramms haben sich vehement dafür eingesetzt, dass sie am authentischen historischen Ort – der früheren III. Heil- und Pflegeanstalt in Berlin-Buch – die Möglichkeit erhalten, sich ihrer getöteten Angehörigen zu erinnern.

Der Bezirk Pankow hat diese Forderung aufgegriffen, stand jedoch vor der Situation, dass das Gelände der ehemaligen Heil- und Pflegeanstalt kein öffentliches Gelände, sondern durch den Liegenschaftsfonds sukzessive verkauft worden ist. Die Errichtung eines Denkzeichens konnte aus diesem Grund nicht durch den Bezirk Pankow erfolgen. Darüber hinaus verfügte der Bezirk über keine finanziellen Mittel.

Es war deshalb von Beginn an das Ziel, einen Kunstwettbewerb für ein Denkzeichen mit der Maßgabe vorzubereiten, die heutigen Nutzer des Geländes ideell und finanziell daran zu beteiligen.

Ein erstes Treffen mit den Geschäftsführern der drei Kliniken auf dem Gelände im Jahr 2006 verlief eher ernüchternd. Von einer Bereitschaft, sich an diesem historischen Ort einer gesellschaftlichen Verantwortung zu stellen, war nichts zu spüren. Im Gegenteil, es wurden zum Teil haarsträubende Argumente vorgebracht, um ein Denkzeichen zu verhindern. Dazu zählte der Verweis auf das Vorhandensein des Holocaust-Mahnmals (Das reicht doch!) ebenso wie die Bemerkung, dass Patienten durch das Denkzeichen davon abgehalten werden könnten, die medizinische Behandlung in Anspruch zu nehmen!

Ein zweiter Vorstoß im Jahr 2009 war dann erfolgreicher und führte mit Unterstützung des Liegenschaftsfonds sowie der Stiftung Denkmal für die ermordeten Juden Europas zur Gründung einer Arbeitsgruppe, der neben dem Bezirk Pankow, dem Liegenschaftsfonds Berlin, der Stiftung Denkmal für die ermordeten Juden Europas, das HELIOS Klinikum Berlin-Buch, die Evangelische Lungenklinik, die Rheumaklinik, die Akademie für Berufe im Gesundheitswesen Berlin-Brandenburg, der Verein Kindeswohl e.V., außerdem das Max-Delbrück-Zentrum und die BBB Management GmbH vom Campus Buch sowie Historiker/innen und Künstler/innen angehörten. In der ersten Sitzung dieser Arbeitsgruppe gab es bereits eine Einigung darüber, dass die Errichtung eines Denkzeichens in gemeinsamer Verantwortung erfolgen soll, man sich endlich zur Verantwortung, die Medizin und Wissenschaft für dieses Unrecht haben, bekennen will. Eine Spende in Höhe von jeweils 1.000 Euro sollte der Grundstock für einen beschränkten Kunstwettbewerb sein. Der Bezirk Pankow stellte personelle Ressourcen und fachliches Know-how für die Steuerung des Verfahrens zur Verfügung. Der künstlerische Entwurf, der durch das Preisgericht ausgewählt werden würde, sollte dann dazu dienen, in einem zweiten Schritt die Mittel für die Realisierung einzuwerben.



Einweihung des Denkzeichens, 14. November 2013, Foto: Britta Schubert

Über einen Zeitraum von 3 Jahren tagte diese Arbeitsgruppe mehrfach. Es wurde über den historischen Kontext ebenso wie über den aktuellen Forschungsstand gesprochen. Es wurde um den geeigneten Standort gerungen – das gesamte Gelände steht als Bau- und Gartendenkmal unter Denkmalschutz. Es wurde gemeinsam die Aufgabenstellung für den Kunstwettbewerb erarbeitet, die Künstler/innen in einem komplizierten Abstimmungsverfahren ausgewählt und das Vorhaben schließlich 2011 auf einem Bucher Bürgerforum der Öffentlichkeit vorgestellt.

Die Auslobung des Wettbewerbes wurde dann jedoch verschoben. Der bbk berlin bemängelte zu Recht den geringen zur Verfügung stehenden finanziellen Rahmen. Die Senatskanzlei Kulturelle Angelegenheiten und der bbk berlin wandten sich daraufhin an alle Trägergesellschaften der Kliniken und forderten diese zu einer der Bedeutung dieses Denkzeichens angemessenen finanziellen Beteiligung auf. Leider blieb der Erfolg dieses Bemühens bescheiden, lediglich die HELIOS-Klinik Berlin stockte ihren Beitrag um 7.000 Euro auf. Dafür stellte die Senatskanzlei Kulturelle Angelegenheiten 55.000 Euro aus dem Programm „Künstlerische Gestaltungen im Stadtraum“ zur Verfügung und ermöglichte damit die Auslobung eines Kunstwettbewerbs in einem angemessenen Rahmen. Die Auslobung des Kunstwettbewerbs und die Realisierung des Denkzeichens wurden darüber hinaus durch Mittel des Hauptstadtkulturfonds – das Denkzeichen war Bestandteil des Themenjahres 2013 „Berlin im Nationalsozialismus“ – und des Bezirkskulturfonds Pankow ermöglicht.

Die Auslobung des Kunstwettbewerbes erfolgte entsprechend der Regeln der RPW im Januar 2013. Die Besetzung des Preisgerichtes erwies sich ausgehend von der beschriebenen Vorgeschichte als außerordentlich kompliziert, da alle Geldgeber/innen sich als Mitglied im Preisgericht wiederfinden wollten und dadurch das Preisgericht, um das Stimmenverhältnis von Fach- und Sachpreisrichtern zu wahren, und einschließlich der vielen Sachverständigen und Gäste einen Umfang von 35 Personen hatte. Es ist trotzdem gelungen, Einführungskolloquium und Preisgerichtssitzung so zu gestalten, dass im Ergebnis des gesamten Prozesses ein Entwurf zur Realisierung empfohlen werden konnte, der die Unterstützung aller Beteiligten gefunden hat.

Von Anbeginn gab es unterschiedlichste Bemühungen von Bürger/innen, in diesen Prozess einzugreifen und diesen zum Teil auch zu instrumentalisieren. Ein Kunstwettbewerb bedeutet ja nicht, die umfassende Aufarbeitung eines historischen Themas in all seinen Facetten zu gewährleisten. Vielmehr ging es darum, einen Prozess stringent und ergebnisorientiert zu führen, der in die Realisierung eines Denkzeichens münden sollte. Dieses Vorgehen stieß nicht in jedem Fall auf Verständnis, führte jedoch zu weiteren Aktivitäten in Buch, durch die das Thema aufgegriffen und fortgeschrieben wurde. Dazu zählt der Runde Tisch, der sich mit geschichtlichen Themen, insbesondere zu den Themenfeldern Euthanasie und Zwangsarbeit in Buch beschäftigt, aber auch der Gedenkstein von Rudolf Kaltenbach und Sylvia Fohrer, der leider ungünstig positioniert außerhalb des Geländes der ehemaligen Heil- und Pflegeanstalt am Straßenrand steht.

Auch ein Ergebnis dieses Kunstwettbewerbes – wenn auch ein indirektes – ist die Internetseite www.unbekannt-verlegt.de von Aline Graupner. Diese hatte als Praktikantin an der Wettbewerbskoordination mitgearbeitet und darauf aufbauend diese Internetseite als Masterarbeit im Studiengang Raumstrategien an der Kunsthochschule Berlin vorgelegt.

Das Denkzeichen wurde einschließlich dreier Informationsträger am 14. November 2013 an die Öffentlichkeit übergeben.

Gleichzeitig wurde ein Faltblatt veröffentlicht, das in allen Kliniken auf dem Campus C. W. Hufeland und auf dem Gelände des Campus Buch ausliegt und über das Denkzeichen und seinen historischen Kontext informiert.

Es ist so gelungen, über einen – wenn auch schwierigen und lang andauernden Prozess – nicht nur ein Denkzeichen zu realisieren, sondern, ausgehend von den strukturellen Möglichkeiten eines Wettbewerbsverfahrens, wesentlich zur Sensibilisierung für dieses Thema bei den beteiligten Institutionen und Personen zu sorgen, darüber hinaus die Öffentlichkeit zu informieren und nachhaltig und aktiv Erinnerung und Gedenken zu ermöglichen.

ANNETTE TIETZ
Galerie Pankow

Preisgerichtssitzung: 24. Mai 2013

Auslober: Land Berlin, vertreten durch das Bezirksamt Pankow von Berlin

Wettbewerbsart: Nichtoffener Wettbewerb

Wettbewerbsteilnehmer: Susanne Ahner, Tina Born, Arnold Dreyblatt, Sabina Grzimek, Heike Ponwitz, Patricia Pisani, Kai Schiemenz, Renata Stih & Frieder Schnock

Realisierungsbetrag: 60.000 Euro

Entwurfshonorar: 800 Euro

Fachpreisrichter: Leonie Baumann, Stefanie Endlich, Friedemann Grieshaber, Hella Horstmeier, Via Lewandowsky, Nicolaus Schmid

Sachpreisrichter: Jens Aßmann, Margret Hamm, Susanne Hansch, Torsten Kühne, Ralf Streckwall

Wettbewerbssteuerung: Bezirksamt Pankow von Berlin, Annette Tietz, Leiterin der Galerie Pankow

Koordination und Vorprüfung: Dorothea Strube

Ausführungsempfehlung zugunsten von: Patricia Pisani



Vitrine von Alexander Jöchel, Foto: R. Herter/VG Bild-Kunst



Vitrine von Atalya Laufer, Foto: A. Laufer



Vitrine von Seraphina Lenz, Foto: S. Lenz/VG Bild-Kunst

LEERSTELLEN AM KURFÜRSTENDAMM



Vitrine von Bettina Allamoda, Foto: B. Allamoda/VG Bild-Kunst

Das Projekt „Spuren, Hohlräume, Leerstellen – Jüdisches Leben am Kurfürstendamm 1933 – 1945“ waren einige der wenigen ausschließlich mit Mitteln der bildenden Kunst arbeitenden Ausstellungen und Veranstaltungen des umfangreichen Berliner Themenjahres „Zerstörte Vielfalt. Berlin 1933 -1938-1945“ im vergangenen Jahr.

In Kooperation mit dem Archiv des Museums Charlottenburg-Wilmersdorf, das Dokumente und Forschungsmaterial für die Recherche und die Auswahl der Themenschwerpunkte unseres Projektes zur Verfügung stellte, wurde von April bis Ende November 2013 jeweils für einen Monat eine Vitrine am Kurfürstendamm zwischen Fasanen- und Bleibtreustraße bespielt.

Ergänzend hinzu kamen knappe Videobeiträge in einer übergreifenden, das gesamte Themenjahr zusammenfassenden Ausstellung im Deutschen Historischen Museum, sowie eine filmische und historisch eingebundene Zusammenstellung aller Vitrinen-Installationen im Foyer der Villa Oppenheim, dem Ausstellungshaus des Museums Charlottenburg-Wilmersdorf. Beide Ausstellungen haben sicher auch dazu beigetragen, dass unser Projekt nicht nur mehrfach in Fernsehbeiträgen (ARTE und RBB) gewürdigt wurde, sondern dass damit auch viele Besucher Hinweise auf unsere Vitrinen erhielten.

Dass Charlottenburg insbesondere der Kurfürstendamm in den 1920er und den ersten 1930er Jahren für Weltoffenheit und kulturelle-künstlerische Vielfalt schlechthin stand, ist hinlänglich bekannt. Dass antisemitische Pogrome hier bereits Ende der 20er Jahre wüteten und schon 1938 in dieser Straße fast alle Ladengeschäfte und Gewerbebetriebe mit jüdischen Eigentümern „arisiert“ oder vom Staat konfisziert worden waren, ist lange Zeit in Vergessenheit geraten oder verdrängt worden.

Der Kurfürstendamm bot uns mit den 1936 entworfenen und in den 1950er und 1960er Jahren neu errichteten, frei auf



Vitrine von Renate Herter, Foto: R. Herter

dem Bürgersteig aufgestellten Vitrinen eine Möglichkeit, mitten im Lärm und Gedränge des Straßenverkehrs und des Konsumumfeldes, künstlerische Störinseln zu setzen und den Blick zwischen dem Heute und dem Vergangenen schwingen zu lassen dabei aber nicht nur die Konfrontation mit historischen Aspekten zu suchen, sondern Folgen und Auswirkungen der Stigmatisierung, Beraubung und Verfolgung der hier zu Beginn des 20. Jahrhunderts lebenden und arbeitenden Menschen im unmittelbaren Umfeld der Straße aufzuzeigen.

Sieben Künstler/innen (als Lehrende, Absolvent/innen oder Austauschpartner/innen mit dem Institut für Kunst im Kontext der Universität der Künste verbunden) aus den USA, aus Frankreich, Israel, Österreich und Deutschland – die bereits längere Zeit in Berlin leben oder arbeiten und mit dem historischen Hintergrund der Stadt vertraut sind, setzten sich auf unterschiedliche künstlerische Art und Weise sowohl mit beispielhaften Einzelschicksalen als auch mit der Struktur der Unterdrückung und Verfolgung des NS-Regimes auseinander. Keine der realisierten Installationen machte dabei den Versuch, den Lärm der Waren- und Kon-



Vitrine von Arnold Dreyblatt, Foto: R. Paulusch

sumwelt des Kurfürstendamms durch Lautstärke zu übertönen. Fast beiläufig, dabei aber bei jeder der gestalteten Vitrinen aufs Neue überraschend, wurden die Passant/innen zum Innehalten und Verweilen bewegt oder auch provoziert. Folder zum Mitnehmen eingelegt in einen separat angebrachten Außenkasten jeder Vitrine gaben weitere Informationen zu Künstler oder Künstlerin und die jeweilige Installation, sowie zum Projekt als Ganzes.

Alexander Jöchel (www.raumschale.com) legt mit seiner Installation „Café Wien – Ein Familienporträt“ ein Kapitel der Geschichte des ehemaligen „Haus(es) Wien“, mit dem von der Familie Kutschera geführten Café und Weinrestaurant, frei, auf die heute an der neuen – von einem bekannten Computer-Hersteller aufwendig sanierten – Retro-Fassade vom Kurfürstendamm 26 nichts mehr verweist.

Von dem antisemitischen Blatt „Der Stürmer“ angegriffen und verleumdet, mussten die Kutscheras bereits 1937 ihr Unternehmen an nichtjüdische Gesellschafter verpachten. 1943 wurde die Familie nach Theresienstadt deportiert. Beide Kinder wurden in Auschwitz ermordet, die Eltern kehrten nach Berlin zurück.

Die Installation von Alexander Jöchel entwirft eine Familien- und Tischsituation aus vier weißen, an Café-Gedecke erinnernde Teller und Tassen, auf deren Rückseiten knappe handschriftliche Brief-Zitate der Kinder und der Eltern aufgebracht wurden eine Konstellation, die in ihrer ästhetischen Dichte die Isolation der Familie wie auch eine so nie wieder erfahrene Zusammengehörigkeit zeigt. Eine transparente Mind-map-Karte auf einer Außenseite der Vitrine eröffnet den Betrachter/innen die Möglichkeit, die verzweigte Geschichte der Familie bis in die Nachkriegszeit zu verfolgen und damit die Ergebnisse der Recherche des Künstlers nachzuvollziehen.

Seraphina Lenz (www.seraphinalenz.de) holt anhand der genauen Auflistung des Hausrats und der Wohnungseinrichtung das Schicksal einer Familie vom Kurfürstendamm 66 in Erinnerung, die dies alles zurücklassen musste, um emigrieren zu können. Ein Teil der etwa 1000 aufgelisteten Dinge der Familie – Gegenstände aus Glas verbindet Seraphina Lenz in ihrer Installation „Kristallpina – eine fragmentarische Rekonstruktion“ auf fragile Art und Weise. Erst auf den zweiten Blick lassen sich die Brüche

und angeschlagenen Kanten der das ganze Ensemble mühsam haltenden Glasplatten erkennen.

Die erzwungenen Auffistungen waren der Beginn der Beraubung und der Existenzvernichtung jüdischer Familien, bei der in der Folge auch Institutionen der Verwaltung wie beispielsweise die Finanzämter agierten. Dies zeigt eine historische Plakette des Auktionators an einer Seite und weiterführende inhaltliche Verweise auf dem Boden der Vitrine. Dass sich auch viele Nachbarn bei den öffentlichen Versteigerungen mit bereicherten, ist eines der verdrängten Kapitel der Geschichte des Kurfürstendamms, auf die Seraphina Lenz mit ihrer visuell wie inhaltlich weit greifenden Arbeit verweist.

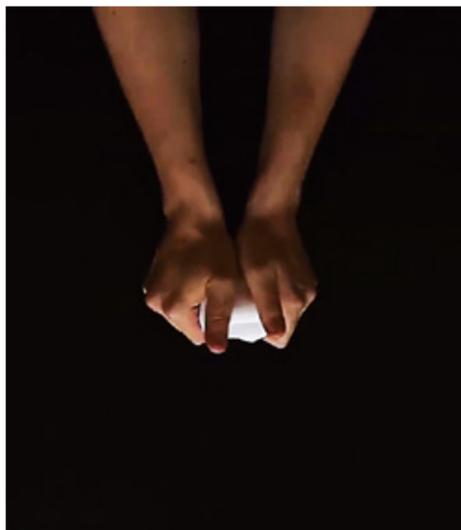
Atalya Laufer (www.atalyalaufer.turnpice.net) führt uns in ihrer Installation mit dem Titel „Moden-Spiegel – Eine Beilage“ in das Werk der Grafikerin Lieselotte Friedländer, die von 1920 bis 1933 für die Modebeilage des „Berliner Tageblatts“ zeichnete, durch eine individuelle künstlerische Methode ein. Sie lässt sich von der zeichnerischen Handschrift der Grafikerin Lieselotte Friedländer leiten, spürt den malerischen, bisweilen auch nervösen Linien nach, folgt ihnen, überlagert sie und kommuniziert mit ihnen durch eine eigene zeichnerische Lineatur, die sie in schwarzer Farbe direkt auf die transparenten Wände aufbringt. So entstehen mehrfach gestaffelte Tableaus mit großer Tiefenwirkung, die die damalige Eleganz und den Modestil der 1920er Jahre mit heutigen Trends sowie dem aktuellen Geschehen auf dem Kurfürstendamm ins Verhältnis setzen. Lieselotte Friedländer erhielt auf dem Höhepunkt ihrer Karriere, stigmatisiert als „Vierteljüdin“, Berufsverbot. Sie überlebte das NS-Regime, konnte jedoch nicht mehr an ihre früheren Erfolge anknüpfen.

Arnold Dreyblatt (www.dreyblatt.net) nutzt in seiner Installation „Eine vornehme Wohnung: ein Angebot“ scheinbar vertraute Werbe- und Displayformen. In den tiefer gelegenen hinterleuchteten runden Aussparungen seines Vitrinen-Einbaus versteckt sich ein Immobilienangebot mit vielfältigen Bildansichten und Texten.

Erst beim Herantreten und genaueren Hinsehen wird deutlich, dass das hinter dem Immobiliendesign verborgene das Angebot einer öffentlichen Versteigerung aus den 1930er Jahren beinhaltet: Gegenstände einer Wohnungseinrichtung sowie eine Kunstsammlung von Menschen, die deportiert und zur Emigration gezwungen wurden, stehen nun im Fokus. Arnold Dreyblatt gelingt so ein wechselvolles In-Beziehungsetzen von historischem Geschehen und dem Hier und Jetzt dieser Straße.

Die drei Karten, die Renate Herter (www.renateherter.de) für ihre Vitrine unter den Stichworten „beraubt“, „deportiert“, „emigriert“ entwickelte, zeigen, dass das NS-Regime nicht ein Haus und seine Bewohner/innen am Kurfürstendamm vor Enteignung und Verfolgung verschonte.

Zuden noch heute gültigen Hausnummern der historischen Messtischblätter wurden die recherchierten Zahlen der „Arisierungen“ von Geschäften, sowie der deportierten und in die Emigration getriebenen Personen gesetzt. Auf einen Blick werden so die Verbrechen, die an den als Juden stigmatisierten Menschen verübt wurden, sichtbar. LED-Lichtzeichen im Sekundentakt und die drei Begriffe als Bodenschrift machen von weitem auf den Inhalt der Vitrine aufmerksam. Der Titel der Arbeit „Am Kurfürstendamm sind jetzt alle Lücken wieder ausgefüllt“, der eine Aussage des Vereins der Berliner Kaufleute und Industriellen vom April 1938 zitiert, verdeutlicht deren Bereitschaft zur Anpassung und die Akzeptanz der Verfolgungen.



Videostill von Dominique Hurth, Foto: D. Hurth

Dominique Hurth (www.dominiquehurth.com) hat in ihrer Videoarbeit „Entfaltungen“ auf einen einfachen und grundlegenden Gegenstand des Wäschehauses Grünfeld zurückgegriffen – die weiße Stoffserviette. Die Firma Grünfeld galt in den 20er Jahren mit der avantgardistischen Außen- und Innenarchitektur des Hauses Kurfürstendamm 227 und ihren erfolgreichen Marketing-Konzepten als eine Berliner Sehenswürdigkeit und ein Vorzeigeprojekt.

Durch Bankkredit-Kündigungen, Lieferboykotte, Zollfahndungen und Hausdurchsuchungen der Gestapo wurde die Familie 1938 zum Verkauf weit unter Wert und danach zur Emigration gezwungen.

Das gewaltsame kleiner und kleiner Falten des weißen Stoffes nimmt in filmsprachlich knapper und dezidierter Weise auf den brutalen Akt der Enteignung und „Arisierung“ Bezug.

Bettina Allamoda (www.artnews.org/bettinaallamoda) entdeckte bei ihrer Recherche zur Geschichte der Display- und Schaufensterkultur der Weimarer Republik die Sammelpostkarte „Universal-Dekorationsständer“ der „Kunst im Schaufenster Gesellschaft Berlin“. Diese Postkarte diente als Ausgangspunkt für die Installierung eines metallisch-schimmernden Stoffes, der in immerwährenden Drehbewegungen zu allen Seiten der Vitrine hin seine dekorativ-plastische Oberfläche zeigt. Den Bruch in die rotierende Dekoration bringt ein modifizierter Metall-Fahrradständer, um den der Stoff gezogen ist. In seiner gegenständlichen und fast gewaltförmigen Alltagsqualität arbeitet er dehnend und schiebend gegen die demonstrative Eleganz an.

Die Schwierigkeit, an diesem Ort, auf dieser Einkaufsmeile, Aufmerksamkeit für die komplexen Themen zu finden, war der Gruppe durchaus bewusst. Das Themenjahr selbst schien mit seinen kaum mehr zu überblickenden Veranstaltungen geradezu geeignet, in dieser Massierung und Fülle ein auch durch das knappe Budget bescheiden agierendes Projekt untergehen zu lassen. Und der Ausstellungsort selbst legte mit seiner urbanen Chaos-Struktur die Messlatte ebenfalls hoch.

Doch die Erfahrungen des letzten Jahres haben uns gezeigt, dass gerade die minimal-invasiven Eingriffe in den Stadtraum als künstlerische Geste noch lange nicht verbraucht und keineswegs überholt sind, sondern nach wie vor eine anhaltende Wirkkraft entfalten. Wir würden uns daher wünschen, mit stärkerer Unterstützung des Bezirkes und der Stadt in dieser Straße, in der neben einigen „Stolpersteinen“ kaum etwas auf die Geschichte der Verfolgung verweist, auch längerfristig künstlerische Zeichen setzen zu können.

RENATE HERTER & KATJA JEDERMANN
Kuratorinnen

ERINNERUNGORT RABBINER-RÜLF-PLATZ SAARBRÜCKEN



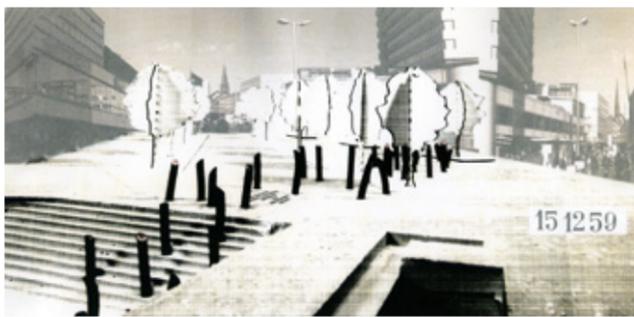
„Der unterbrochene Wald“ bei Nacht, Foto: FloSundK

Die Geschichte der Juden des Saarlandes verlief in den Anfangsjahren des NS-Regimes anders als die der Juden im Gebiet des Deutschen Reichs. Nach dem Ende des Ersten Weltkriegs war aus ehemals preußischen und bayerischen Landkreisen ein – nicht ganz mit den heutigen Saarland übereinstimmendes – Territorium unter dem Begriff „Saargebiet“ gebildet und unter Völkerbundsmandat gestellt worden. Die Erträge aus den Kohlegruben wurden als Reparationsleistungen Frankreich zugesprochen. Wie im Versailler Vertrag vereinbart, wurde 1935 ein Referendum über den zukünftigen Status des Saarlandes durchgeführt. Mit überwältigender Mehrheit votierte die Bevölkerung für den Anschluss an das Deutsche Reich, wo die Ausgrenzung der Juden schon in vollem Gang war. Im Blick auf diese Situation war zuvor zwischen dem Genfer Völkerbund und dem nationalsozialistischen Deutschland ein Vertrag ausgehandelt worden, mit dem sich das Deutsche Reich verpflichtete, „dass alle Bewohner des Saargebiets ... bis zum 29. Februar 1936 ohne Rücksicht auf ihre Staatsangehörigkeit keine Schlechterstellung wegen ihrer Sprache, Rasse oder Religion erfahren“ sollten. Das bedeutete, dass die „Nürnberger Gesetze“ für das Saargebiet ein Jahr lang ausgesetzt wurden und die den Juden bei der Auswanderung auferlegte Zwangsabgabe dort nicht gezahlt werden musste.

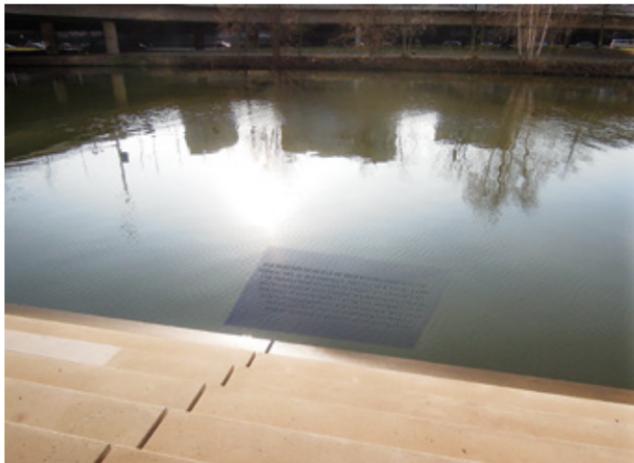
4638 Juden lebten 1933 im Saargebiet, davon etwa 2200 in Saarbrücken. Die Mehrzahl ergriff die Gelegenheit zur Auswanderung; 1936 zählte man etwa 2000, die in ihrer Heimat verblieben waren. Zuflucht fanden sie vor allem in den nahe gelegenen Ländern, besonders in Frankreich. Mit der Eroberung jener Länder waren auch sie von der systematischen Verfolgung und Vernichtung betroffen. Im Saarland selbst hatten die antijüdischen Maßnahmen und vor allem das Pogrom vom November 1938 weitere Fluchtwellen ausgelöst, doch waren die meisten Exilländer schon nicht mehr erreichbar, weil sie Quotenregelungen erlassen hatten. Im Mai 1939 zählte man noch etwa 550 jüdi-

sche Bewohner/innen, im Herbst 1940 etwa 150. Diese wurden zum Bahnhof im lothringischen Forbach transportiert, in das noch unbesetzte Frankreich abgeschoben und in südfranzösischen Internierungslagern untergebracht, vor allem im Lager Gurs. Nur wenige konnten von dort fliehen und der Deportation in die Vernichtungslager entkommen.

Aufgrund dieser Entwicklung existieren auf dem Territorium des heutigen Saarlandes keine zentralen Deportations-Orte. Es gibt weder eine aktiv arbeitende Gedenkstätte, die an die etwa 1200 ermordeten saarländischen Juden erinnert, noch ein Gedenkbuch mit einer abgesicherten Namensliste. Die Landeshauptstadt Saarbrücken griff daher im Jahr 2010 die Initiative der Synagogengemeinde Saar auf, in der Stadtmitte einen zentralen Erinnerungsort zu schaffen. Als Standort wählte man den Rabbiner-Rülf-Platz. Ein bisher vernachlässigtes und vollgeparktes Areal, gesäumt von einem unwirtlichen, teils leer stehenden Hochhaus aus den 1960er Jahren, zwischen dem innerstädtischen Fußgänger-Bereich und der Uferpromenade mit der Wilhelm-Heinrich-Brücke hinüber zum Stadtteil Alt-Saarbrücken, wird seit einigen Jahren im Zuge der Stadterneuerung zu einem neuen Zentralisationspunkt mit Freiraum-Qualitäten umgestaltet. Unter dem Motto „Rückkehr zum Wasser“ wird seit 2010 nach Plänen des Architekturbüros FloSundK der Autoverkehr verbannt, der Platz begrünt und ein großzügiger Treppenabgang zum Fluss geschaffen. Für das Erinnerungskunstwerk war die Platzfläche sowie die Treppe zur Saar verfügbar, wobei sich die Entwürfe in die fest vorgegebene Platzgestaltung mit linear angeordneten Baumreihen und Stadtmöblierung einfügen mussten. Friedrich Schlomo Rülf, nach dem der zuvor namenlose Platz im Jahr 2008 benannt wurde, war seit 1929 Rabbiner in Saarbrücken. Er war maßgeblich am Zustandekommen jenes Abkommens beteiligt, das der jüdischen Bevölkerung des Saarlandes jene Schutzfrist vor der NS-Verfolgung ermöglichte, die sie zur



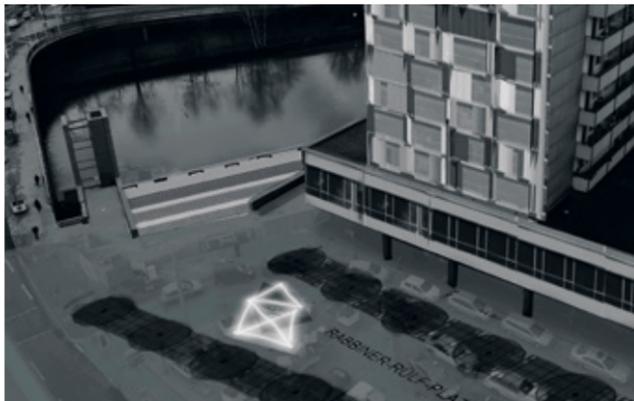
Entwurf „Der unterbrochene Wald“ von Ariel Auslander



Entwurf „Rückkehr zum Wasser“ von Horst Hoheisel und Andreas Knitz (2. Rang)



Entwurf „Entwurzelt“ von Horst Hoheisel und Andreas Knitz (2. Rang)



Entwurf „Könnt ich nach Haus...“ von Heike Ponwitz, Bodenintarsie bei Nacht (3. Rang)



Entwurf „Könnt ich nach Haus...“ von Heike Ponwitz, Namenswände und Uferpromenade (3. Rang)

Emigration nutzen konnten. 1935 emigrierte er selbst nach Palästina; 1951 kehrte er für ein Jahr zurück und half beim Wiederaufbau der jüdischen Gemeinde.

Der Wettbewerb für den „Erinnerungsort Rabbiner-Rülf-Platz“ war durch ein Symposium vorbereitet worden, in dem der inhaltliche Rahmen der Aufgabe definiert und ein Überblick über Formen des Gedenkens im öffentlichen Raum in Deutschland und Österreich gegeben wurde. Aus elf Entwürfen wählte die außergewöhnlich zahlreich besetzte Jury die Arbeit von Ariel Auslander für die Realisierung aus. Der Bildhauer ist gebürtiger Argentinier und hat seit 2006 an der TU Darmstadt den Lehrstuhl für Plastisches Gestalten inne. Sein Entwurf „Der unterbrochene Wald“ besteht aus einer Skulpturengruppe mit vierzig bronzenen Baumstämmen ohne Krone; die Zahl 40 spielt in der Bibel eine besondere Rolle. Die Stämme sollen den zukünftigen „natürlichen Wald“ des Platzes durch einen „Erinnerungswald“ ergänzen, seine Axialität kontrastieren, indem sie sich in freier Anordnung hindurchschlängeln, und die Ufertreppe „erobern“. Alle Baumstämme sind unterschiedlich geformt und in etwa 110 Zentimeter Höhe abgesägt. „Wie eingefroren“ können sie als Sinnbild des zerstörten jüdischen Lebens gedeutet werden. „Die Aussage ist brachial und unmittelbar“, schreibt der Künstler im Erläuterungsbericht. Die bronzenen Baumstümpfe sind mit weißer Patina versehen, die eine Assoziation an Birken hervorruft, vielleicht auch an die Wälder Osteuropas und an Auschwitz-Birkenau. Die Patina wird sich verändern und die Bronze durchschimmern lassen. Zwei Texttafeln mit historischen Informationen und einem Zitat aus den Lebenserinnerungen von Friedrich Schlomo Rülff ergänzen die Installation: „Es war eine große und schöne Gemeinde von dreitausend Seelen.“

Der zweite Rang ging an Horst Hoheisel und Andreas Knitz. Ihr Entwurf „Rückkehr zum Wasser / Entwurzelt“ beinhaltet ein zweiteiliges Konzept. Wie ein Ponton soll über dem Fluss ein Zitat des Rabbiners Rülff auf einer Edelstahltafel unmittelbar über der Wasseroberfläche angebracht werden, so dass es bei höherem Wasserstand überflutet wird. Mit eindringlichen Worten beschreibt es die „Entwurzelung der Juden des Saarlandes“. Auf dem Platz selbst werden die geplanten Bäume durch Olivenbäume ersetzt, gepflanzt in transportable „Sockel“. In der kalten Jahreszeit werden sie in ein „Winter-Lager“ gebracht, dann bleibt der Platz leer. Die „wandernde(n) Bäume“ spielen an auf Rülffs Emigration; sie sollen aus Israel nach Saarbrücken gebracht werden und benötigen ständige Pflege. Sie sind ebenfalls ein Sinnbild für „Entwurzelung“ und stehen auch für aktuelle Themen wie Flucht, Asyl und Rückkehr. In die Sockel der Pflanzbehälter werden Zitate von Rülff und zur Geschichte der jüdischen Gemeinde angebracht – auf Glasscheiben, durch die man die Wurzeln sehen kann.

Der dritte Rang wurde Heike Ponwitz zugesprochen. Der Titel ihrer Arbeit „Könnt ich nach Haus...“ zitiert eine Zeile von Else Lasker-Schüler. Der Entwurf besteht aus drei Teilen. Der Rabbiner-Rülff-Platz erhält eine Boden-Intarsie aus schwarzem Granit in Form des steinernen Schattenrisses eines imaginären Hauses, mit einem eingravierten Satz von Rülff. Die Bodenskulptur ist überlagert von der auch tagsüber sichtbaren LED-Lichtlinie einer flüchtigen Kinderzeichnung, die in der Dunkelheit „nach Hause leuchtet“, ein Sehnsuchtsbild, das im Gehen entdeckt werden kann, am deutlichsten aber aus der Vogelperspektive zu sehen ist. Auf den beiden Wänden der Treppe zum Ufer sind die Namen und Geburtsdaten der Juden aus dem Saarland aufgemalt, samt einer Internetadresse, die nähere Auskünfte über die Biographien gibt. An der Uferpromenade laden Bänke aus schwarzem Granit zum Verweilen ein; bei Hochwasser werden sie überflutet. Auf ihre Sitzflächen sind ebenfalls die Adressen unterschiedlicher Websites eingraviert, die vertiefende, ständig aktualisierbare historische Informationen geben. Eine Bank ist symbolhaft gekippt.

Das Kunstwerk von Ariel Auslander wurde am 12. November 2013 eingeweiht. Offen ist noch, ob und in welcher Weise die insbesondere von der Synagogengemeinde Saar gewünschte Nennung der Namen auch im öffentlichen Raum vorgenommen werden könnte. Deren Erforschung ist noch nicht abgeschlossen, diverse Recherchen noch nicht zusammengestellt. Unter diesem Aspekt werden die von Heike Ponwitz vorgeschlagenen Namenswände an der Ufertreppe, deren Biographien über eine Website aufgerufen werden können, ebenso diskutiert wie der Vorschlag von Renata Stih und Frieder Schnock, eine vom Institut für aktuelle Kunst betreute Website einzurichten, in diesem „Archiv“ die ver-

schiedenen Forschungen zusammenzuführen und am Rabbiner-Rülff-Platz über große QR-Code-Leuchtbilder abrufbar zu machen. Die Dokumentation „Erinnerungsort Rabbiner-Rülff-Platz Saarbrücken“, herausgegeben vom Kulturdezernat (Erik Schrader) und vom Institut für aktuelle Kunst (Jo Enzweiler), Saarbrücken 2013, ist im Buchhandel erhältlich sowie im Internet zugänglich: <http://www.institut-aktuellekunst.de/publikationen/kunst-im-oeffentlichen-raum-im-saarland-6/>. Sie enthält die Wettbewerbsentwürfe, historische Informationen sowie die Vorträge des Symposiums. Eine zweite Dokumentation über das realisierte Kunstwerk und den Forschungsstand ist in Vorbereitung. Die Erinnerungen von Schlomo Rülff „Ströme im dürrn Land“ sind 2013 im Röhrig Universitätsverlag St. Ingbert neu aufgelegt worden.

STEFANIE ENDLICH
Kunstpulzistin

Preisgerichtssitzung: 4. Juni 2013

Auslober: Landeshauptstadt Saarbrücken

Wettbewerbsart: nicht offener Kunstwettbewerb

Wettbewerbsteilnehmer/innen: Ariel Auslander, Katinka Bock, Catrin Bolt, Michael Clegg und Martin Guttman, Horst Hoheisel und Andreas Knitz, Hans Kupelwieser, Tatiana Lecomte, Wolfgang Nestler, Heike Ponwitz, Renata Stih und Frieder Schnock, Silke Wagner

Realisierungsbetrag: 150 000 bis 200 000 Euro

Aufwandsentschädigung: 3000 Euro

Fachpreisrichter/innen: Bernhard Purin, Stefanie Endlich, Jo Enzweiler, Mario Krämer (FloSundK), Leo Kornbrust, Wolfgang Lorch, Cornelia Offergeld, Erik Schrader, Monika Schrickel, Rena Wandel-Hoefer, Georg Winter

Sachpreisrichter/innen: Richard Bermann (Vorsitzender der Synagogengemeinde Saar), Thomas Brück, Friedhelm Fiedler, Michael Jung, Helga Knich-Walter, Charlotte Pick, Christa Piper, Elisabeth Potyka

Wettbewerbssteuerung/Koordination: Amt für Kinder, Bildung und Kultur

Vorprüfung: Horst-Dieter Christmann, Claudia Maas, Cornelia Schiffer-Wortmann, Franz Rudolf Schmitt

Beratung: Bernhard Purin, Leiter des Jüdischen Museums München, und Institut für aktuelle Kunst im Saarland (Claudia Maas, Jo Enzweiler)

Ausführungsempfehlung zugunsten von: Ariel Auslander, „Der unterbrochene Wald“



Rabbiner-Rülff-Platz mit realisiertem Erinnerungskunstwerk von Ariel Auslander, Foto: FloSundK



EIN „LESE-MAL“ ALS DENKMAL

Das Denkzeichen für die Bücherverbrennung in Bonn

Jahrestage, zumal wenn es runde sind und es sich zudem noch um welthistorische Ereignisse handelt, sind immer Anlass zu allerlei Gedenkaktivitäten. Der Anlass für das Denkzeichen, von dem hier die Rede sein wird, ist der 80. Jahrestag der Bücherverbrennung auf dem Bonner Marktplatz am 10. Mai 1933.

Nach der Machtübertragung an die Nationalsozialisten am 30. Januar 1933 sahen sich unter anderen jüdische, pazifistische, sozialdemokratische und kommunistische Schriftsteller/innen einer verstärkten Verfolgung ausgesetzt. Diese fand einen ersten Höhepunkt am 10. Mai 1933 in einer von der „Deutschen Studentenschaft“ organisierten Kampagne, die sie als „Aktion wider den undeutschen Geist“ bezeichnete. Gestartet wurde die Kampagne am 12. April 1933 mit der Verbreitung eines Plakates, das 12 propagandistische Thesen zum Inhalt hatte. Zudem wurden in Vorträgen in den Universitäten sowie durch Tageszeitungen und Rundfunk Studierende und die Öffentlichkeit über die Ziele der Kampagne „aufgeklärt“ und die betroffenen Schriftsteller/innen und Autor/innen diffamiert. Darüber hinaus forderte die „Deutsche Studentenschaft“ alle Studierenden auf, aus ihren privaten Bibliotheken und denen ihrer Bekannten die unerwünschten Bücher zu entfernen und in einem nächsten Schritt ebenso in öffentlichen Bibliotheken zu verfahren. Auch die Bonner Studentenschaft beteiligte sich an der Kampagne und veröffentlichte zudem ihrerseits Aufrufe in der lokalen Tagespresse. Auf Anordnung des damaligen Bonner Oberbürgermeisters Ludwig Rickert wurden in Bonn Bücher aus den öffentlichen Bibliotheken unter Beteiligung städtischer Polizeikräfte entfernt. Am Tag der Bücherverbrennung selbst, am 10. Mai 1933 beteiligte sich dann ein Querschnitt der Bonner Bevölkerung aktiv oder durch Zuschauen an der Verbrennung der Bücher. Angemerkt sei noch, dass zwei Professoren, der Germanist Hans Naumann und der Kunsthistoriker Eugen Lütghen, im wahrsten Sinne des Wortes Brandreden hielten.

Wie zu sehen ist, waren mit Oberbürgermeister, Politik, Universität, Presse und Bürgerschaft alle Ebenen der Stadt beteiligt.

Die Initiative zu einem Denkzeichen am historischen Ort, dem Bonner Marktplatz vor dem alten Rathaus kam allerdings von einer Privatperson: Wolfgang Deuling. Die erste Idee, einen Bürgerantrag im Bürgerausschuss zu stellen, verwarf Deuling. Er hielt es im Sinne der Verkürzung politischer Entscheidungswege für sinnvoller, sich an die Ratsmehrheit aus CDU und Grünen zu wenden. Diese Initiative mündete in einen Antrag, der vom Kulturausschuss im Juni 2010 einstimmig beschlossen und vom Stadtrat bestätigt wurde. Mit diesem an und für sich positiven Beschluss fingen die Schwierigkeiten an. Zwar wurde beschlossen, mittels einer öffentlichen Ausschreibung Entwürfe für ein Denkzeichen

einzuholen und nach Eingang durch das Einsetzen einer Jury zu einer Auswahl zu kommen, doch der entscheidende Satz in dem Beschluss lautete: „Die Finanzierung des Erinnerungsmales erfolgt privat“. Eine Beteiligung der Kommune käme auf Grund der Haushaltssituation nicht in Frage, auch die Universität könne man städtischerseits nicht ins Boot holen, da es sich nicht um eine kommunale Institution handeln würde. Auch die Stellungnahme der Verwaltung war eher unverbindlich und signalisierte nicht gerade eine praktische Unterstützung des Projektes: „Die Verwaltung befürwortet die Verwirklichung eines Erinnerungsmales zum Gedenken an die Bücherverbrennung am 10. Mai 1933 auf dem Bonner Marktplatz. Hinsichtlich Größe und Aufstellungsort des Erinnerungsmales müssen jedoch die bisherigen Nutzungen des Marktplatzes sowie die Belange und Einrichtungen des Bonner Wochenmarktes berücksichtigt und abgestimmt werden. Im Hinblick auf das historische Umfeld des Marktplatzes und den das Erscheinungsbild des Platzes prägenden Obelisken sollte das Denkzeichen keine platzprägende Wirkung entfalten.“ Alle Versuche aus dem politischen Raum und von Initiativen aus Teilen der Bürgerschaft, die Stadt auf Grund ihrer historischen Verantwortung zu einem finanziellen Engagement zu bewegen, schlugen fehl. Angesichts der deutschen Geschichte und der in vielen Reden und Feierstunden immer wieder beschworenen Verantwortung für das lebendig halten der Erinnerung muss hier von einem Versagen der Stadt und der Mehrheit der politischen Parteien gesprochen werden. Es blieb also zunächst dem Initiator und einigen Mitstreiter/innen vorbehalten, sich um Spenden für das Projekt zu bemühen. Nachdem der Oberbürgermeister und der Rektor der Universität einen wenig wahrnehmbaren Aufruf zu Spenden veröffentlicht hatten, wurde beschlossen, im Vertrauen auf die eingehenden Gelder die Ausschreibung zu starten. Über eine Broschüre: „Einladung der Stadt Bonn zur Teilnahme an einem Wettbewerb zur Schaffung eines Denkzeichens an die Bücherverbrennung in Bonn am 10. Mai 1933 auf dem Marktplatz vor dem alten Rathaus“, sollten Entwürfe gewonnen werden. Gleichzeitig wurde eine Jury benannt. Mitglieder dieses Gremiums waren: der Kulturdezernent, der Intendant des Kunstmuseums, der Leiter des Stadtarchivs, die Leiterin des Stadtmuseums, der Stadtkonservator, der Leiter des Archivs der Universität, die Leiterin der Gedenkstätte für die Bonner Opfer des Nationalsozialismus, der Initiator Wolfgang Deuling und die kulturpolitischen Sprecher/innen der Ratsfraktionen.

Auf die Einladung zum Wettbewerb haben 10 Künstler/innen reagiert. Drei Künstler/innen haben eine Teilnahme abgelehnt, zwei weitere haben Interesse bekundet, aber keinen Entwurf eingereicht. Wolfram Kastner, das Künstlerteam Andreas Knitz und Horst Hoheisel, Wolfgang Nestler und Alois Schüller legten dem Kulturamt letztendlich ihre Entwürfe vor.

Zwei Entwürfe basierten auf dem berühmten Zitat von Heinrich Heine: „Dies war ein Vorspiel nur, dort, wo man Bücher verbrennt, verbrennt man am Ende auch Menschen.“ Zwar zeigte sich hier Heine in tragischer Weise als Visionär, der historische Zusammenhang war allerdings, auch chronologisch natürlich, ein anderer. Das Zitat stammt aus Heines Tragödie „Almansor“, die 1823 erschien. Es bezieht sich nicht, wie oft angenommen, auf die vier Jahre zuvor durchgeführte Bücherverbrennung während des Wartburgfestes 1817, sondern auf eine Verbrennung des Korans nach der Eroberung von Grenada durch christliche Ritter im Jahre 1499/1500. Das Heine-Zitat ist auf vielen Mahnmalen und Gedenkstätten, die an die nationalsozialistischen Verbrechen erinnern, zu sehen. Da aber die Bücherverbrennung 1933 in Deutschland der Auftakt zu einem einzigartigen, beispiellosen mit akribisch-industrieller betriebenen Planung vollstreckten eliminatorischen Verbrechen - der Shoa - war, erschien die Verwendung des Zitates historisch unangebracht. Ein weiterer Vorschlag arbeitete mit in den Boden des Marktplatzes eingelassenen bunten Schutzumschlägen der verbrannten Bücher. Diese Arbeit wirkte grell und im Erscheinungsbild sehr dominant.

Die Auswahlrunde konnte sich schnell und einvernehmlich auf den gemeinsamen Entwurf der Künstler Andreas Knitz und Horst Hoheisel verständigen. Der Entwurf setzte sich von den übrigen Arbeiten insofern ab, dass er zwei Elemente einer lebendigen Erinnerungskultur miteinander verbinden konnte. Zum einen eine ganzjährige, also kontinuierliche Erinnerung durch die Präsenz im Stadtbild, zum anderen durch die Möglichkeit eines sich immer wiederholenden Rituals in den Folgejahren an historischer Stätte.

Nach dem Vorbild der Stolpersteine des Kölner Bildhauers Gunter Demnig werden in das vorhandene Pflaster des Platzes Bronze-Bücher der von den Nationalsozialisten verbrannten Ausgaben verlegt. Die Buchrücken schließen mit der Pflasterung ab. Auf ihnen sind Titel und Autor/innen der verbrannten Bücher zu lesen. Die zunächst zufällig auftauchenden Lese-Zeichen verdichten sich an der Stelle vor der Rathaustrampe, wo die Bücher verbrannt wurden. An dieser historischen Stelle ist in Form einer Büchertruhe ein wasserfester Archivbehälter eingelassen. Seine Inschrift benennt das Ereignis und die Autor/innen der verbrannten Bücher. In diesem Archiv werden reale Bücher aufbewahrt. Die Idee dieser Konzeption ist, dass Erinnerung Rituale braucht, damit sie immer wieder neu belebt wird. Die in das Erdreich eingelassene Archivtruhe, von der nur der Messingdeckel zu sehen ist, bleibt das Jahr über verschlossen. Nur am Jahrestag wird die Truhe geöffnet und die Bücher der verbrannten Autor/innen werden herausgenommen. Während der jährlichen Gedenkzeremonie wird aus den Büchern zitiert, anschließend werden sie an die Teilnehmenden verschenkt. Die Symbolik besteht darin, dass die Werke, die ein für al-

EIN GEDENKORT FÜR MEHMET TURGUT

Rostocks Weg des Erinnerns an ein Opfer des NSU



lemaal ausgelöscht werden sollten, in die Bücherregale zurückkehren. Das Archiv wird mit neuen – gespendeten – Büchern wieder aufgefüllt und bis zum nächsten Jahrestag wieder verschlossen. Diese Idee macht das Denkzeichen nicht nur lebendig, es ermöglicht auch unterschiedlichsten Akteur/innen das jährliche Gedenken zu gestalten. So wird die Veranstaltung in diesem Jahr von einer Schulklasse vorbereitet, die Bücher kommen aus einem Antiquariat. Im nächsten Jahr ist es vielleicht eine Friedensinitiative und die Bücher kommen aus einem Nachlass oder einer Privatbibliothek.

Das Denkzeichen lebt von seiner Dauerpräsenz und vom jährlichen öffentlichen Ritual. Vom Ergebnis her eine faszinierende Idee und eine gelungene Umsetzung. Bleibt nachzutragen, dass die Finanzierung durch die Spenden einiger weniger nicht gelungen wäre, wenn die Landeszentrale für politische Bildung nicht den Hauptanteil der Kosten übernommen hätte. Der Kontakt zur Landeszentrale lief dann immerhin über das Bonner Kulturamt. Die Inanspruchnahme dieser Mittel hatte aber einen kleinen kommunalen Eigenanteil zur Voraussetzung. So kam die Stadt Bonn doch noch dazu etwas beizusteuern. Die übergroße Mehrheit der 504 Professor/innen und 3786 wissenschaftlichen Mitarbeiter/innen der Universität sahen sich zum Spenden nicht in der Lage. Lediglich der ASTA der Uni Bonn beteiligte sich im Rahmen seiner Möglichkeiten.

Das waren aber noch nicht alle Irritationen um das Denkzeichen. Es blieb ja noch die feierliche Einweihung. Diese war seitens der Stadt ursprünglich weitestgehend als Saalveranstaltung geplant. Lediglich der Akt der Enthüllung sollte – und dies konnte ja auch gar nicht anders sein – im öffentlichen Raum stattfinden. Eine Saalveranstaltung mit begrenzten Kapazitäten hätte aber Teile der interessierten Bonner/innen ausgeschlossen. Zudem hätte man sich der Möglichkeit beraubt, das zufällig anwesendes „Laufpublikum“ – es handelt sich schließlich um einen touristisch stark besuchten Platz – dem Geschehen beiwohnt. Und überhaupt: Kunst im öffentlichen Raum, zumal ein solches Denkzeichen, das erinnernd und mahnend zugleich in die Gesellschaft hinein wirken soll, darf nicht hinter verschlossenen Türen eingeweiht werden.

Um es zu wiederholen: Vom Ergebnis her ein Beispiel für kreative und lebendige Gedenk- und Erinnerungskultur, aber zur Erinnerungskultur gehört eben auch die Erinnerung an den Prozess, wie mit der Erinnerung umgegangen wird.

JÜRGEN REPSCHLÄGER
Antiquar und kulturpolitischer Sprecher
der Linksfraktion in Bonn

Fotos: Andreas Knitz, Horst Hoheisel



Einweihung des Gedenkortes an Mehmet Turgut, Rostock, 2014, Foto: Joachim Klook

Am 25. Februar 2014 weiht die Hansestadt Rostock im Neudierkower Weg einen Gedenkort für Mehmet Turgut ein. Der junge Kurde wurde hier vor zehn Jahren von Mitgliedern des Nationalsozialistischen Untergrundes (NSU) ermordet. Ursprünglich sollte, wie in den anderen sechs Städten, in denen der NSU Menschen ermordet hatte, eine Gedenkstele oder ein Gedenkstein mit Texttafel an das Verbrechen erinnern. In Rostock jedoch wird ein Gedenkort als Resultat eines nicht offenen Kunstwettbewerbs künstlerisch gestaltet. Dieser Artikel zeichnet den politischen Prozess nach, der zu diesem Rostocker Weg des Erinnerns geführt hat.

Am Vormittag des 25. Februar 2004 war Mehmet Turgut mit drei Schüssen ermordet worden. Der 25-Jährige hatte sich erst seit einigen Tagen in Rostock aufgehalten und einem Bekannten beim Verkauf an einem Imbissstand geholfen. Die Polizei fand bei ihm den Pass von Yunus Turgut, der einige Zeit nach dem Mord an seinem Bruder verhaftet und in die Türkei abgeschoben wurde. Dennoch wurde das Opfer bis Ende 2011 offiziell als Yunus Turgut bezeichnet.

Das Landeskriminalamt Mecklenburg-Vorpommern richtete eine Sonderkommission zur Untersuchung des Mordfalls ein. Deren

Ermittlungen konzentrierten sich erfolglos auf die Opfer-Familie und deren Umfeld.

Als Ende 2011 aufgedeckt wurde, dass Mehmet Turgut Opfer des NSU geworden war, widmete sich Rostocks Stadtpolitik dem Thema. Im April 2012 schloss sich die Bürgerschaft (das Stadtparlament) einer gemeinsamen Erklärung der sieben Städte an, in denen der NSU gemordet hatte. Das Dokument wollte ein Zeichen setzen gegen Menschenverachtung und rechtsextremistische Gewalt. Darüber hinaus sollte in Rostock ein angemessener Ort geschaffen werden, um diese Haltung dauerhaft der Öffentlichkeit zugänglich zu machen.

Hinzu kam ein Vorschlag, den an den Tatort angrenzenden Weg in Mehmet-Turgut-Weg umzubenennen. Im Mai 2012 lehnte die zuständige Stadtteilvertretung die Umbenennung jedoch ab und begründete diese Entscheidung mit einer „Überbewertung der Tat, da Opfer anderer Straftaten dadurch zurückgesetzt werden“ und durch „widersprüchliche Informationen über Mehmet Turgut und seinen persönlichen Hintergrund“.

Die Gespräche mit der Stadtteilvertretung über geeignete Standorte für eine Stele oder

einen Stein wurden von Gedanken an ein Ereignis begleitet, das 20 Jahre zurücklag: Im August 2012 erinnerte die Hansestadt Rostock an die gewaltsamen Ausschreitungen gegen Asylsuchende 1992 im Stadtteil Lichtenhagen. Bundespräsident Joachim Gauck sprach sich anlässlich des Gedenkens vor Ort für eine solidarische Gesellschaft aus, die aus ihren Versäumnissen lernen solle. Der Umgang der Hansestadt mit dem Pogrom von 1992 wurde von der Presse deutschlandweit intensiv begleitet. Nach den Veranstaltungen zur Erinnerung an das Pogrom von 1992 beschloss die Bürgerschaft, die Auseinandersetzung mit den rassistischen Verbrechen der jüngsten Rostocker Vergangenheit systematischer voranzubringen. Im Herbst 2012 wurde eine Arbeitsgruppe (AG) gegründet, um Vorschläge für ein angemessenes Gedenken an die fremdenfeindlichen Ausschreitungen von 1992 und den rechtsterroristischen Mord an Mehmet Turgut zu erarbeiten. Die AG legte von Anfang an Wert darauf, die Bevölkerung vor Ort zu beteiligen.

Unter der Leitung der Bürgerschaftspräsidentin Karina Jens initiierte die Arbeitsgruppe einen Kunstwettbewerb für einen Gedenkort im Neudierkower Weg. Die AG



Tobias-David Albert



Susan Donath



Özlem Günyol & Mustafa Kunt



Boran Burchhardt

formulierte erinnernde Worte an Mehmet Turgut, die Eingang in das Projekte finden sollten, um den rassistisch motivierten Mord ins Bewusstsein der Menschen zu rücken. Der Text nimmt den Artikel 1 der Allgemeinen Erklärung der Menschenrechte auf.

Ausgangspunkt für den Rostocker Weg des Erinnerns, keine Stele oder keinen Stein mit Texttafel in Auftrag zu geben, waren beispielhafte, im März 2013 bereits realisierte Gedenkorte in den anderen sechs Städten, in denen der NSU gemordet hat. Diese zeigten deutlich, dass nicht nur eine Texttafel, sondern auch die Form ihrer Präsentation die Haltung der Auftraggeber zum Ausdruck bringt. Daraus erwuchs der Anspruch, im Rahmen eines Kunstwettbewerbs einen künstlerisch gestalteten Ort zu schaffen. Das Amt für Kultur, Denkmalpflege und Museen setzte diesen Wettbewerb um.

Die im Juni 2013 von der Bürgerschaft beschlossene Aufgabe sah vor, den Text zur Erinnerung an Mehmet Turgut in deutscher und türkischer Sprache am Gedenkort zu integrieren. Zudem sollten die Künstler/innen „eine Möglichkeit zur Wiedergabe“ der Erklärung der sieben Städte entwickeln. Zur Bearbeitung freigegeben war der Tatort – eine Grünfläche im Neudierkower Weg.

Im Rahmen des Wettbewerbs fand ein Einführungskolloquium am Tatort statt, zu dem Yunus und Mustafa Turgut geladen waren. Die beiden während des NSU-Prozesses in Deutschland lebenden Brüder beantworteten persönliche Fragen zu Mehmet Turgut. Sie berichteten unter anderem von seinem größten Wunsch, in Deutschland zu leben und erzählten, wie die Familie die Verdächtigungen und die Unsicherheit nach dem Mord erlebt hatte.

Eingeladen wurden Künstler/innen, die sich mit den Themen des Gedenkens und der Erinnerungskultur befassen und Erfahrung im Umgang mit Texten haben: Susan Donath setzt sich mit Kulturen des Sterbens und Begrabens auseinander. Özlem Günyol & Mustafa Kunt befassen sich mit Symbolen nationaler Zugehörigkeit und der Bildung von Identität durch Sprache. Boran Burchhardt greift durch Projekte im öffentlichen Raum in gesellschaftliche Strukturen ein. Tobias-David Albert arbeitet mit historischen Schriftformen und der Kalligraphie.

Im Zentrum von drei Entwürfen steht die Flagge als Zeichen von Zugehörigkeit. So schlägt Susan Donath vor, einen Mast mit einer grünen Flagge aufzustellen. Daneben befindet sich ein Schild, auf dem der Gedenktext zu lesen ist. Damit greift Donath die tradierte Formensprache türkischer Gedenkstätten auf – Fahne und Schild werden in der Türkei als Würdigung eines Toten und seiner Familie verstanden.

Boran Burchhardts Entwurf sieht einen Fahnenmast vor, dessen Spitze in den Schriftzug „Mord“ übergeht. Er trägt die Bundes-, Landes- und Stadtflagge, darunter eine Flagge mit dem Gedenktext sowie dem Zitat „Nie wieder ...“. Eine Überwachungskamera überträgt Bilder des Areals ins Internet. Burchhardt macht die Möglichkeit einer Schändung des Ortes zum Gestaltungsprinzip. Denn er installiert bewusst drei hoheitliche Zeichen, deren Zerstörung strafrechtlich verfolgt werden muss. In Donaths und Burchhardts Entwürfen wird die Erklärung der Städte über einen QR-Code im Internet zugänglich.

Özlem Günyol & Mustafa Kunt wollen der Realität des Todes durch einen ebenerdigen Gedenkort gerecht werden: Im Zentrum einer gepflasterten Fläche befindet sich eine flache Stahl-Skulptur – ein geschmolzener Fahnenmast, der metaphorisch die Schwe-

re der rassistischen Tat darstellt. Günyol & Kunt ordnen, entsprechend der Position der sieben Städte auf einer Landkarte, Messingtafeln mit den Namen der vom NSU ermordeten Menschen auf der Bodenfläche an. Eine Tafel mit dem Gedenktext ist das einzige sich erhebende Element.

Tobias-David Alberts Vorschlag sieht zwei aus Beton gegossene, benutzbare Bänke vor, die sich versetzt zueinander gegenüber stehen. Sie sind so positioniert, dass das Sonnenlicht zur Tatzeit am 25. Februar gegen 10 Uhr genau parallel zu den Bänken verläuft. Herzstück des Entwurfs sind zwei in die Rückenlehnen der Bänke eingelassene Tafeln mit dem Gedenktext in deutscher und türkischer Sprache.

Das Preisgericht beurteilte diese Entwürfe vor allem danach, inwiefern sie der Erinnerung an einen Menschen, der Opfer deutscher Rechtsextremisten geworden war, angemessen sind. Außerdem wurde in Betracht gezogen, was Yunus und Mustafa Turgut in dem Rückfragenkolloquium berichtet hatten.

Donaths Entwurf schied vorrangig auf Grund der grünen Fahne aus, da diese in der Türkei auch islamistisch-extremistisch besetzt ist und durch diese Wahl eine falsche Interpretation möglich gewesen wäre. Burchhardts Vorschlag hätte möglicherweise in die Persönlichkeitsrechte der Anwohnenden eingegriffen und erschien dem Gedenkorten an Mehmet Turgut auf Grund seines provokativen Potentials nicht angemessen. Günyol & Kunts Arbeit wurde auf Grund gravierender Inkonsequenzen kritisiert.

Schließlich entschied sich das Preisgericht mehrheitlich für den Vorschlag von Tobias-David Albert. Aus der Sicht des Preisgerichts schafft Albert einen Aufenthaltsort, der für Offenheit und Kommunikation steht. Er entspreche der Hoffnung auf eine Gesellschaft, in der Vorurteile gegenüber Fremden durch Dialog überwunden werden können.

Die Entscheidung, einen Wettbewerb für die Gestaltung eines Gedenkortes auszuloben, war ein Schritt hin zu einer zeitgemäßen Erinnerungskultur in Rostock. Ein weiterer Schritt besteht, Karina Jens zufolge, in der Auseinandersetzung mit dem Pogrom von Rostock-Lichtenhagen: „Es bleibt beständige Aufgabe der Stadt, das Nachdenken über angemessene Formen des Erinnerns voranzutreiben.“

SARAH LINKE
Amt für Kultur, Denkmalpflege und Museen Rostock

Preisgerichtssitzung: 4. November 2013
Auslober: Hansestadt Rostock
Wettbewerbsart: Nichtoffener Kunstwettbewerb
Wettbewerbssteilnehmer/innen: Tobias-David Albert, Boran Burchhardt, Susan Donath, Özlem Günyol & Mustafa Kunt
Realisierungsbetrag: ca. 13.000 Euro
Aufwandsentschädigung: 250 Euro
Fachpreisrichter/innen: Oscar Ardila, Isolde Frey, Maria Linares, Marc Wiesel, Stellvertreter/in: Jae-Hyun Yoo
Sachpreisrichter/innen: Susan Schulz (Arbeitsgruppe Gedenken), Hans Bolzmann (Stadtteilvertretung Rostock-Dierkow), Dr. Gerdien Jonker (Religionswissenschaftlerin und -historikerin), Stellvertreter: Torsten Sohn (Bürgerinitiative Bunt statt braun)
Wettbewerbsorganisation: Sarah Linke, Thomas Werner (Amt für Kultur, Denkmalpflege und Museen der Hansestadt Rostock)
Ausführungsempfehlung zugunsten von: Tobias-David Albert



BANGALORE PUBLIC SPACES

Im November 2013 waren wir, die Berliner Künstlergruppe Parallele Welten, (Stefan Kruskemper, María Linares und Kerstin Polzin), für ein einmonatiges Interimsemester an der Srishti School of Art, Design and Technology in Bangalore, Indien zu Gast. Parallele Welten waren eingeladen, die Citizen Art Days, ein in und für Berlin entwickeltes Langzeitprojekt, zusammen mit Studierenden im öffentlichen Raum von Bangalore durchzuführen.

Die Citizen Art Days fanden im Februar 2012 im Freien Museum und im Oktober 2013 in der Markthalle Neun in Berlin Kreuzberg für jeweils eine Woche statt. Eingeladen waren europäische, internationale und Berliner Künstler/innen sowie Stadtakteure, zusammen mit interessierten Bürgern mittels künstlerischer Strategien öffentliche Räume in Berlin zu untersuchen und im aktiven Austausch kreative Formen der Partizipation zu entwickeln. Die Citizen Art Days suchen die Verbindung von Kunst und Alltagspraxis, um gesellschaftliche Beteiligungspotentiale freizusetzen und kooperative Handlungsoptionen auszuloten. Den Rahmen hierfür bieten Abend- und Wochenworkshops, Vorträge, Diskussionen sowie Stadterkundungen und Aktionen rund um die Themen Ökonomie, Nachhaltigkeit und Miteinander im öffentlichen Raum.

Die indische Srishti School zählt zu den progressivsten und renommiertesten Kunst- und Designschulen in Asien. Für die Studierenden wurde 2003 das interdisziplinäre Srishtinterim entwickelt, um die Zusammenarbeit der Fakultäten zu fördern. Der Fokus des Interim liegt auf der Kollaboration mit externen Projektpartnern, sowie der Einbeziehung des Stadtraums.

Bangalore, früher bekannt als „Gartenstadt“, avanciert heute durch die extreme Bevölkerungsdichte und die neugeschaffenen Industrien zu den am höchsten umweltbelasteten Städten der Welt. Die sozialen Entwicklungen aufgrund von Landflucht, Trockenheit, sowie das nicht zu kontrollierende tägliche Müllaufkommen, der Ausbau eines Metro- und Straßennetzes, dem schon die Hälfte der Bäume zum Opfer gefallen sind, die hohe Luftverschmutzung und der täglich morgens und abends vorprogrammierte Verkehrsstau sind die besonderen

alltäglichen Belastungen, die den Menschen in Bangalore das Leben schwer machen.

Citizen Art Days

Die Frage nach den Arbeitsbedingungen im Schatten eines an exponentiellem Wachstum ausgerichteten Wirtschaftssystem, die damit immanent verbundene Frage der Nachhaltigkeit, sowie die dringende Frage des Miteinanders im sozialen Gefüge eines Landes, in dem immer mehr Empörung und Protest gegenüber dem alten patriarchalischen Indien Stimme finden, waren die thematischen Schwerpunkte der Citizen Art Days in Bangalore.

Als Veranstaltungsort entschieden wir uns gemeinsam mit den Studierenden für das seit erst neun Monaten existierende Rangoli Metro Art Center (RMAC) im Zentrum der Stadt. Die international bekannte Künstlerin Surehka, die in Bangalore schon viele partizipatorische Projekte durchgeführt hat, zeichnet für die Konzeption des Ortes, die Kuratation und Koordination der diversen Kunst- und Bildungsprojekte in Kooperation mit der Metro Bangalore verantwortlich. Das RMAC, mit seinen Freiflächen, einem „Friendship point“, Kinderspielplätzen, seinem gut ausgestatteten Auditorium und dem Platz für Demonstrationen, ist einer der wenigen Treffpunkte in Bangalore, an denen Formate des Öffentlichen entwickelt werden und kulturelle Netzwerke wachsen können.

Das von den Studierenden entwickelte Programm beinhaltete Workshops, Vorträge, Gespräche, Videos, Kunstaktionen und Installationen. Vier der insgesamt dreizehn Projekte möchten wir beispielhaft vorstellen.

Das Video „Autonomics“ von Musharraf Shahid Shaikh und Vivek Sajjan Sangwan setzte sich mit den Arbeitsbedingungen von Autorickshaw-Fahrern auseinander und gab denjenigen eine Stimme, die sonst nicht zur Sprache kommen und eher oft in der Kritik von Nutzer/innen stehen, die die Gestaltung der Preise als eine Verhandlungssache nicht nachvollziehen können. In das Auditorium des RMAC wurden zur Filmpräsentation die mitwirkenden Autorickshaw-Fahrer für ein anschließendes Gespräch mit dem Publikum eingeladen.



Workshop „The Man Box“ mit Shrujana Niranjani Shridhar, Christine Lungalnag und Thanik Jaganath mit Jungen im Alter zwischen 10 und 14 Jahren, Foto: Parallele Welten



Projektmanagement mit dem Draegon Dreaming Prozess für die Vorbereitungen zu den Citizen Art Days, Foto: Parallele Welten



Workshop „The Man Box“ mit Shrujana Niranjani Shridhar, Christine Lungalnag und Thanik Jaganath mit Jungen im Alter zwischen 10 und 14 Jahren, Foto: Parallele Welten



Earth Forum nach Shelley Sacks, Vermittlung einer künstlerischen Dialogform, Foto: Parallele Welten



Das Rangoli Metro Art Center entlang der Mahatma Gandhi Road Foto: Parallele Welten



Exkursion mit Pramod Pai und Mehgna Saha zu einer Wäscherei am Ulsoor Lake, Foto: Parallele Welten

Die Citizen Art Days setzen sich für eine Kunst ein, die nicht nur im öffentlichen Raum stattfindet, sondern sich mit dem öffentlichen Raum und dessen Bedingungen als Ort sozialer Kommunikation und demokratischer Prozesse auseinandersetzt, sich dementsprechend einer konkreten Gemeinschaft widmet und kooperative Strategien einschließt. Modellhaft dafür wurde das Projekt „Organic Farming“ von Pramod Pai, der als Projektpartner Experten der bangalorischen Nachhaltigkeitsszene einlud, sich in einem „öffentlichen Wohnzimmer“ mit Passanten zu unterhalten und Erfahrungen über urban gardening auszutauschen. Kleine Tipps, große Ideale und profane Wege wurden visualisiert und besprochen.

Zu der zu behandelnden Fragestellung des Miteinanders in einem patriarchalischen und zugleich vom Männerüberschuss überforderten Land gehört unausweichlich die Frage nach der Diskriminierung von Frauen und Gewalt gegen Frauen. Der Überzeugung folgend, dass sexuelle Belästigung insbesondere durch die prophylaktische Arbeit mit Männern ein Ende finden kann, thematisierte der Workshop „The Man Box“ von Shrujana Niranjani Shridhar, Christine Lungalnag und Thanik Jaganath mit Jungen im Alter zwischen 10 und 14 Jahren die Identitätskonstruktion von Männern.

Das Projekt von Anushka Rajesh Menon „To Bangalore, with love“, thematisierte mit einer einfachen Aktion alle drei Schwerpunkte. Passant/innen wurden eingeladen, die Zeichnung der eigenen Handkontur mit den Zeichnungen der Handkonturen von anderen Bürgern zu verbinden und die folgenden Fragen zu beantworten: Was gefällt mir an der Stadt? Was gefällt mir nicht? Und wie könnte das, was mir nicht gefällt, verändert werden? Freiwillige, die ihre Emailadresse hinterließen, sind nun nach thematischen Übereinstimmungen eingeladen, Kontakt aufzunehmen, um an ihren Vorschlägen gemeinsam zu arbeiten.

Berlin - Bangalore - Berlin

Was unterscheidet nun Berlin und Bangalore? Was haben wir als Berliner Künstler/innen mitgenommen? In vielen Gesprächen ist uns das Bedürfnis nach demokratischen Repräsentationsformen im öffentlichen Raum, nach künstlerischen Strategien und Ausdrucksmitteln als Gegenbewegung zu den konservativ hierarchischen Gesellschaftsstrukturen aufgefallen. Aufgrund der Heterogenität der Gesellschaft, der Kultur-, Religions- und Sprachvielfalt sowie der Divergenz politischer Gruppierungen, stoßen Aktionen in der Öffentlichkeit aber schnell auf Widerstände, wie sie in Deutschland eher unbekannt sind. Kunstaktionen im öffentlichen Raum werden trotz einer grundlegenden Atmosphäre der Toleranz in Indien schnell existentiell, wie die Aktionen der Initiative Blank Noise, die sich für die Eroberung öffentlicher Räume für Frauen einsetzt, beispielhaft zeigen.

Auf den Straßen von Indien finden bis auf intime zärtliche Berührungen von Mann und Frau alle nur denkbaren alltäglichen privaten Handlungen vom Waschen des Körpers bis hin zum Sterben statt. Kraftvoll und lebendig sind die unzähligen traditionellen Formen einer kulturalisierten Religion, die das Stadtbild sichtbar prägen. An diese Tradition des Temporären anknüpfend finden sich politische Umzüge wie die „Bangalore Pride“ oder Festivals, wie das von Stadtaktivist/innen und Künstler/innen wie Deepak Srinivasan in diesem Februar initiierte „Neralu Tree Festival“.

Die klassische Struktur europäischer Städte von Straßenraum und Platz ist in Bangalore selten anzutreffen. Dort, wo Parks und Plätze neu geschaffen wurden und die Möglichkeit entspannten Verweilens böten, sind sie mit hohen Zäunen und nicht nachvollziehbaren Schließzeiten extrem kontrolliert und überreguliert. Neben den wenigen Repräsentationsskulpturen eines vergangenen Jahrhunderts ist kaum Kunst im öffentlichen Raum zu finden. Ein System wie das percent for the arts existiert nicht.

Umso mehr rücken public art Projekte mit Unterstützung einzelner Institutionen in den Vordergrund, wie des Goethe-Instituts/Max Mueller Bhavan, oder Projekte der Alternativkultur, wie Jaaga, ein experimentelles Kunst und community center.

Von Künstler/innen initiierte Projekt Räume wie Samuha und Bar1 haben in den letzten Jahren engagierten Projekten und jungen Künstler/innen mit wenig Budget eine Chance gegeben, mit Ihrer künstlerischen Arbeit sichtbar zu werden. Leider sind die teuren Mieten im Stadtzentrum und der Mangel an öffentlichen Förderprogrammen auf längere Sicht das Aus für solche Experimente. Das in Indien ausgezeichnete Projekt Jaaga zieht zurzeit an die Peripherie um, weil es vom Besitzer des Grundstückes gekündigt wurde und kein Ersatz im Zentrum findet. Hier spiegeln die derzeitigen Entwicklungen in Bangalore geradezu die immer schwieriger werdenden Bedingungen für Künstler/innen und Projekträume in Berlin.

Öffentliche Räume wie das RMAC lassen Berliner/innen erblassen. Statt der lapidaren Bereitstellung von ökonomisch nicht nutzbaren Werbeflächen der Berliner U-Bahn, bietet die Metro Bangalores in zentraler Lage einen kuratierten Kunst-Boulevard entlang des Hochviadukts für partizipatorische Kunstprojekte. Es fällt im Angesicht dessen schwer, die Stadt Berlin nicht provinziell in ihrer Haltung zur sozial engagierten Kunst im öffentlichen Raum zu finden. Die mögliche Chance einer Modernisierung dieses in die Jahre gekommenen Berliner U-Bahn Konzepts wurde übrigens vor wenigen Jahren von der NGBK als Träger verspielt, als ein offener Wettbewerb zur Neukonzeptionierung, der tatsächliche Änderungsvorschläge hervorbrachte, gestoppt wurde.

Welche Überzeugungskraft eine Kunst entfalten kann, die die Nachbarschaft partnerschaftlich einbindet und kontinuierlich im Lokalen wurzelnde Projekte fördert, lässt sich am RMAC in Bangalore studieren. Rei-



Workshop „The Man Box“ mit Shrujana Niranjani Shridhar, Christine Lungalnag und Thanik Jaganath mit Jungen im Alter zwischen 10 und 14 Jahren, Foto: Parallele Welten

sen bildet. Partizipatorische Kunst und citizens art brauchen auch in Berlin einen festen Stellenwert mit internationaler Bedeutung, der dem Anliegen der demokratischen Mitgestaltung einen angemessenen Raum gibt.

STEFAN KRÜSKEMPER, MARÍA LINARES,
KERSTIN POLZIN
Citizen Art Days

Links

Citizen Art Days:
www.citizenartdays.de

Srishti School of Art, Design and Technology:
www.srishti.ac.in

Rangoli Metro Art Center:
<http://rangoli.bmrc.co.in>

Interviews mit Kunst-Aktivist/innen aus Bangalore



Deepak Srinivasan

Performance artist, media practitioner & researcher, one of the initiators and facilitators of the Neralu Begaluru Tree Festival 2014.

Parallele Welten: What is the Tree Festival itself?

Deepak Srinivasan: Bangalore's history is tied to trees but nobody is really aware about the cultural and the historical aspects of natural heritage. In terms of identity, trees mean a lot to everyone connected to the city. The sudden growth of the city causes the authorities to run over private and public property and widening the old planted roads, getting rid of the trees. The numbers of old Bangalory who have been living here for twenty years are incredible low and according to this, the memories of what was are few. For us, these are starting points to conceptualize the festival. It is a larger network of artists, ecologists, musicians and tree-enthusiasts. We create a space for conversation. We are trying to find creative ways of protest which will involve more and more people, to allow them to see differently and become a part.

What does Citizenship mean in India?

It only becomes evident in time of political elections in India. If things are going wrong politically, class groups which have all the facilities might talk about it but they do not necessarily see it impacting citizenship. Academics, NGO's and artists – the intellectuals of the society are the ones who more directly deal with the question of citizenship. Other groups are not really connected to it. The discourse is stuck in this sort of English speaking world. In the post-colonial sense of divided India it becomes a divided sense of public.

How are you trying to reach communities?

We wanted to be more local in terms of the languages that we are communicating in. So we want to take some of the content back into more local and originally spaces. It also has to be done out of the rich tradition of the left, using culture in protest and using propaganda. People have to engage with new material which is not symbolic. Aesthetics becomes important in the process. You cannot be an activist without having a sense of aesthetics. We have always been thinking in images. When the public really engages it is not only about that cognitive rational sense of what should be right and wrong or what is democratic. The Indian public is connected to the image. We need to actively bring back the image and image making and thinking about images. It is all about compensation and communication and fighting ignorance.

What is your role as an artist?

I am critical of activism and art and the ways it function in the city. We really need a new way of imagining this in and between characters. It is not so much the question of a role of an artist than much more that of a facilitator of dialog.



Surekha

Surekha is visual artist and has realized numerous projects for the public spaces. She curates the Rangoli Metro Art Centre since it was made available for the public in May 2013.

Parallele Welten: How did you come to accept the curatorial work at the Rangoli Metro Art Center (RMAC) being an artist?

Surekha: Because of my kind of work. It is a big responsibility working in a public space. At the RMAC we had to start from the beginning, because in Bengaluru there are no public spaces like this. Here the space needs a different kind of art. So I think my work is getting people together, sort of connecting them and opening the public space.

For most of our students it was the first time working in the public space and they were surprised because of the restrictions they found at the RMAC. Is there a difference working in the public space in terms of rules?

It is something in between, I think. I am from the art background, I have been working as an artist for more than 15 years and we have those spaces that are private and we know what is happening there, we all know how things work there. Here I do not know how the reaction is going to be, you have 2.000 people walking around and 2.000 opinions. If one person comes and falls here, he will go to the press. Simple things like that ... Those are the questions we have to handle here. Since I am responsible here, I will try to negotiate and find a way within the system, so that things can be done.

How do you see the development of the RMAC? According to restrictions, to the questions of public space ...

Since the beginning we realized that the space could be opened not only for visual arts, but for many different things. Even I sort of opened up ... and started seeing in a much wider perspective. But we are still experimenting, because it has been just 6 months ... Somehow it is coming to some direction now. At the beginning we did not know how it would really work. ... an Art Center for the city. Like the word Rangoli for the logo. Rangoli is this ritual people do in front of their houses on the floor, but it is also this form of connecting points. That is the whole idea, the idea of a unique drawing, of a visual form with different dots that connect and make a new form.

Do you have a vision for the RMAC?

This should be a place full of different sorts of projects ... so many things that give people the idea of a utopian art, a kind of art utopia in the space. Also it should have fewer restrictions, with more freedom, giving only importance to the freedom of art expression.

groups. Handicraft and political activists, as part of their daily life, are performing outside. But they do not see it with that art vision, they see it as cultural things.

What do you expect from the participating artists?

We invited artists for the Interim Projects from all over India, international artists, and also artists who are all ready practicing within Srishti. This year we had 22 projects in total during the Interim Semester lasting one month. As an institution, you have to guide people to the future. Where is the future for them, that is what we have to show and that is why practices like yours become important for students here. It is like opening different ways of thinking for them. For me the Interim worked when the students found open windows and doors to associate with the public in a way.

What's your vision for the future of the Interim Project?

We look at an area, a practice that can have conferences, workshops and presentations, we can invite people, who are already experts. People from all over the world come and participate within the Interim Semester, so why not create a platform of knowledge, that can be shared with people and which can be referred to also. A platform of knowledge which is practiced in the public spaces, or practiced within experimentation that new media and new mediums offer. That would be a kind of a vision.



Meena Vari

Meena Vari is Dean of Contemporary Art and Curatorial Practice at Srishti. Since 2002, she has been developing, organizing events and projects in close association with faculty members, visiting artists and students.

Parallele Welten: How did the development of the Interim Semester at Srishti evolve?

Meena Vari: We started at Srishti with the Interim Semester in 2004. There were a lot of departments and every department was separate from the others. Students never talked to each other. We thought that it would be interesting to have an interdisciplinary space built into the system so that students from different semesters and faculties are forced to talk to each other. Interim Semester was created with the focus that students should go out of the class room, connect with the public and create works from the public space itself.

Do you see a difference in the use of public spaces here in India and in other parts of the world?

In India there are very few opportunities for people to see art based on interactive performance in public spaces, but historically we had a lot of things that used to happen in the streets. You have people walking around like the circus



Herbert Wiegand, Tangram, Oslo 2014

Hinter dem Namen KORO verbirgt sich in Norwegen das staatliche Programm für Kunst am Bau und Kunst im öffentlichen Raum. Im Rahmen dieses Programms nehmen Projektmanager eine wichtige Rolle ein, so genannte Kunstkonsulenten. Die Kunstkonsulenten sind im Normalfall Künstler/innen, die sich in gewissem Umfang mit Kunst im öffentlichen Raum beschäftigt haben und mit dieser Tätigkeit zusätzliches Geld verdienen können. Sie können per Antrag in diese Kartei aufgenommen werden, wenn sie von KORO als Konsulent bestätigt werden. Dies geschieht beispielsweise über die Bewertung künstlerischer Beiträge.

Alle von KORO anerkannten Konsulenten bekommen permanent die aktuellen lokalen, kommunalen und nationalen Wettbewerbe zugeschickt. Für diese kann man sich dann zunächst als Konsulent bewerben. Im Normalfall wird ein Konsulent pro Wettbewerb ausgesucht. Für sehr umfangreiche oder landesweite Wettbewerbe können das dann auch mal zwei Konsulenten sein. Obwohl die zentrale Stelle Büro für Kunst im öffentlichen Raum genannt wird: KORO (kunst i offentlig rom), werden die Wettbewerbe nach wie vor mit ihrem klassischen Namen „utsmykking“ bezeichnet. Wie man leicht erraten kann, bedeutet dies „Ausschmückung“, also im Prinzip eher noch eine Spur mehr in Richtung Dekoration als der klassische deutsche Begriff „Kunst am Bau“. Das ist wohl dem Umstand geschuldet, dass Kunsthandwerk und davon abgeleitete Kunst immer schon sehr stark im künstlerischen Alltag Norwegens vertreten war und daher möglicherweise die Berührungsangst mit diesem Begriff nicht so groß ist.

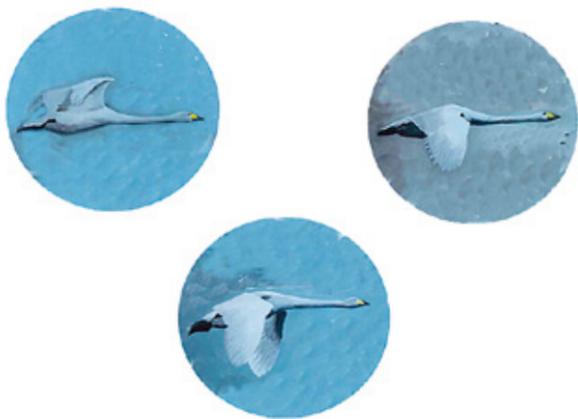
Die Kunst im öffentlichen Raum-Maßnahmen werden grundsätzlich von KORO unterstützt, wenn Kunstkonsulenten aus der KORO-Kartei herangezogen werden. Im Normalfall gibt es dann einen finanziellen Beitrag für das Wettbewerbsverfahren, womit ein besseres Wettbewerbshonorar und die Bezahlung der Konsulenten ermöglicht wird. Es gibt auch verschiedene regionale Kunst im öffentlichen Raum-Komitees (RSU), die unabhängig einen oder zwei Konsulenten für bestimmte regionale Verfahren vorschlagen.

Sämtliche Wettbewerbe laufen im Normalfall über folgende Stufen:

- 1) Die von der zentralen Stelle (KORO) vorgenommene Auswahl des Konsulenten
- 2) Die vom/von der Konsulent/in/en vorgeschlagene Erstausswahl mit ca 10 Künstler/innen
- 3) Die von einer Kommission beschlossene Auswahl von einigen Künstler/innen (meistens 3 Teilnehmer/innen) für den nichtoffenen Wettbewerb.
- 4) Die Auswahl einer/s Künstler/in/s und die Beauftragung mit der Durchführung der Kunst im öffentlichen Raum-Maßnahme durch die entsprechende Jury



Herbert Wiegand, Tangram, Oslo 2014



Rustan Andersson, Ohne Titel



Svein Mammen, Kontemplation

Der/die Kunstkonsulent/in ist dann für sämtliche Wettbewerbsverfahren eine Art Schlüsselperson. Er/sie war für die Erstausswahl von Künstler/innen zuständig und begleitet das komplette Verfahren als Bindeglied zwischen Künstler/in, Auswahlkommission und Bauherr/in bis zur baulichen Abnahme nach der Fertigstellung. Bei der baulichen Abnahme wird von der Auswahlkommission in einem Rundgang die Arbeit überprüft. Es wird dann ein Protokoll erstellt, welches der/die Künstler/in zugeschickt bekommt. Entweder wird die korrekte Ausführung des Auftrags bestätigt oder aber zu beseitigende Mängel aufgelistet.

Da auch in Norwegen für öffentliche Bauten eine Kunst-im-öffentlichen-Raum-Klausel existiert, die einen bestimmten Prozentsatz der Bausumme für künstlerische Beiträge am Gebäude vorschreibt, wird im Normalfall ein nicht offener Wettbewerb ausgeschrieben. Die Ausschreibungssumme kann noch sehr stark verändert werden, je nachdem welche Institution sich da noch zusätzlich einbringt.

Der unten beschriebene Fall wurde als Wettbewerb vom Kultur-Etat der Stadt Oslo ausgeschrieben und von KORO begleitet und finanziell unterstützt.

Im Ansatz ähneln sich die Vorgehensweisen des Berliner Büros für Kunst im öffentlichen Raum und die in Norwegen. Hier wurden 10 Künstler/innen in die Diskussion eingebracht und auf den Kreis der tatsächlichen drei Wettbewerbsteilnehmer/innen eingengt.

Im Kreis Oslo beträgt der Prozentsatz für Kunst im öffentlichen Raum-Projekte 2 Prozent der Bausumme.

Das Gebäude

Bei dem dafür zur Verfügung stehenden Gebäude handelte es sich um eine alte Schule aus dem Jahre 1870. Der Nutzer des Hauses ist aus der Privatinitiative Quo Vadis hervorgegangen und mittlerweile in die Obhut kommunaler Wirksamkeit übernommen worden. Quo Vadis steht für ein pragmatisches Konzept zur Eingliederung von Immigranten/innen in den

norwegischen Alltag. Besonderer Wert gelegt wird dabei auf die Aus- und Weiterbildung von Immigranten/innen, die über so gut wie keine Schulausbildung verfügen, um ihnen einen Weg in die Arbeitswelt zu ermöglichen. Für das Projekt waren Werkstätten für Keramik, Tischlerei sowie eine Kerzengießerei geplant. Es wurde eine großzügige Schulküche eingebaut, die sowohl Kochen als auch Servieren vermitteln sollte. Darüber hinaus waren schulische Grundfächer wie Norwegisch und Mathematik und ähnliches anvisiert.

Dieses 140 Jahre alte Gebäude musste nun der neuen Situation angepasst werden und wurde daher in neue Unterrichts- und Werkstatträume umgebaut. Die komplette Infrastruktur wie Wasserversorgung, Elektrizität etc. wurde neu eingebaut.

Der Wettbewerb

Der Wettbewerb wurde beschränkt auf drei Teilnehmer/innen. Die Jury setzte sich aus derselben Gruppe zusammen, die die Arbeit bis zum Wettbewerb begleitet hat. Sie wird als „Kunstkomitee/Auswahl“ bezeichnet. Sie bestand aus folgenden Personen:

- Toril Löfwander, Nutzerrepräsentant und Rektor der Schule Quo Vadis.
- Annette Dahl: Architektin
- Sølvi Hack: Repräsentant des Bauherren, Bauwesen der Stadt Oslo .
- Grete Hald: Sonder-Konsulent von KORO (hat nur an der Juryarbeit teilgenommen)
- Åse Liv Hauan: Hauptkonsulent
- Inger Gogstad: Sekretär der Stadt Oslo ohne Stimmrecht

Im Voraus hatte Åse Liv einen „Kunstplan“ für das Gebäude ausgearbeitet, der vom Rest des Komitees gebilligt worden war und Grundlage für die Entscheidung sein sollte.

Auszug aus dem „Kunstplan“:
Ziel des Kunstprojektes in Hinsicht auf die Eigenart des Gebäudes und die Nutzung:
„Das zu realisierende Kunstprojekt wird auf große Heraus-

forderungen stoßen, sowohl im Verhältnis zur Bausubstanz, die geprägt ist von der Vergangenheit als auch der ursprünglichen Nutzung zur Bauzeit. Das Gebäude wird auch in Zukunft für pädagogische Arbeit stehen. Allerdings in einer anderen Zeit und mit anderen Nutzern. Dieses Projekt soll die Herausforderungen nutzen, um eine gute Atmosphäre für Lernarbeit und Freizeit zu schaffen. Wir glauben, dass Kunst dazu beitragen kann, eine soziale Dimension, Humanisierung und Selbsterkenntnis zu schaffen. Kunst kann dazu beitragen, Möglichkeiten zu eröffnen und zu realisieren. Wir haben es hier mit Schüler/innen zu tun, die über einen sehr unterschiedlichen kulturellen Hintergrund sowie stark variierende ethische und ästhetische Erfahrungen verfügen. Daher gibt es hier eine besondere soziale Verantwortung wenn sich Kunst im gemeinsamen Raum positioniert. Wir sind der Meinung, dass das Kunstprojekt hier eine ethische Verpflichtung hat, indem ortsgebundene und soziale Zusammenhänge entwickelt werden.“

Der geforderte Wettbewerbsbeitrag war prinzipiell an kein Thema gebunden, allerdings gab es einen deutlichen Hinweis auf eine positive, farbenfrohe und lebensbejahende Arbeit. Diese Art Formulierung der Ausschreibung verunsichert immer ein bisschen, weil nie klar ist, inwieweit man auf solche Forderungen eingehen kann und muss. Es war in der Auslobung deutlich gemacht worden, dass keine Möglichkeit für eine Außenarbeit bestünde. Als mögliche Standorte waren angedacht: die Cafeteria/Mensa, der Eingangsbereich sowie sechs vorhandene Nischen. Diese Nischen wurden ursprünglich für große gusseiserne Öfen genutzt, die die Schulkorridore früher geheizt hatten. Man hatte sich darauf verständigt, dass die Nischen aus konservatorischen Gründen erhalten bleiben sollten. Darüber hinaus waren sie auch als mögliche Orte für Kunstbeiträge angedacht. In jedem der drei ehemaligen Schulkorridore waren jeweils zwei Nischen, die etwa 220 cm hoch waren und eine annähernd halbrunde Grundfläche mit dem Radius von 90 cm hatten.

TANGRAM Konzeptbeschreibung

Das Konzept TANGRAM ging aus von dem Gedanken an Migration, wobei Migration grundsätzlich einen Menschen und zwei Orte beschreibt. Wichtig für die Arbeit war also, dass mit zwei unterschiedlichen Standorten gearbeitet wurde. Dabei stellte sich relativ schnell heraus, dass die auf drei Etagen verteilten sechs Nischen einen der beiden Orte darstellen sollten. Als zweiter Ort war die Cafeteria vorgesehen.

Grundsätzlich war dabei klar, dass der Raum bzw. die Standfläche sehr eingeschränkt waren. Es war geplant, mit abstrakten Figurationen zu arbeiten, die wie bei dem Spiel Tangram über dieselbe Grundform verfügen. Diese Grundform war 210 x 40 cm und wurde unterschiedlich aufgeteilt und durch Verschiebung und Verdrehung von Einzelelementen variiert.

Diese Figurationen wurden als Negative per Sandstrahl auf Glasscheiben angebracht, die die Nischen verschlossen. Die Nischen sind jeweils mit einer Farbe im Innenbereich angestrichen, so dass die Gläser durch die Negativ-Figuration den

Blick in die unterschiedlich gefärbten Nischen freigaben. Die Arbeit TANGRAM besteht nun aus sechs Figurationen, die jeweils die gleichen Ausgangsmaße haben: ein Rechteck mit der Fläche 210 x 40cm. Die abstrakten Figurationen werden zwei Mal gezeigt: zum Einen als Negativ auf einer gesandstrahlten Glasplatte und darüber hinaus als Skulpturengruppe. Die gesandstrahlten Gläser waren als Verweis auf die Vergangenheit gedacht: sowohl die der Schule mit dem Verschließen der geschützten Nischen und zum anderen als zweidimensionaler Hinweis auf die Vergangenheit der einzelnen Migrant/innen.

Dagegen stand die plastische Skulpturengruppe, deren Ausprägung das gleiche Format hatte wie die Glasfigurationen, als positiver Entwurf für eine neue Gemeinschaft in veränderter Form. Grundsätzlich waren die rechteckigen Grundformen nur über minimale „Schnitte“ bearbeitet und durch Verschiebungen von Einzelementen verschieden gestaltet worden.

Ein besonderes Ergebnis des Gebäudeumbaus war, dass der ehemals großzügige, 3,50 m breite Eingangsbereich durch den Einbau eines Fahrstuhlschachts zerstört wurde. Das bedeutet, dass man als Besucher/in grundsätzlich auf einen geschlossenen Fahrstuhl zuläuft, obwohl man gemeinhin nur sechs Stufen hoch will. Dies war ein Umstand, der ziemlich unerträglich war, da aus einem ehemals 3,5 m breiten Eingang gerade mal 98 cm für den Eingangsverkehr übriggeblieben war. Darüber hinaus war der Eingang in jeder Hinsicht unattraktiv, farblos und stellte in keiner Hinsicht einen Willkommensgruß dar. Für das Gebäude war das in keiner Weise erhebend oder attraktiv, beim Betreten in einer Art Sackgasse oder Abstellkammer zu landen. Dementsprechend gering war die Lust, dort ohne weiteres einen künstlerischen Beitrag zu platzieren. Das Augenmerk wurde also darauf gelegt, den Eingangsbereich mit geringsten Mitteln zu optimieren und eine Verbesserung der Eingangssituation vorzuschlagen.

Konzeptüberarbeitung

Der für die Eingangssituation vorgeschlagene Eingriff fand großen Anklang, allerdings sind bauliche Sicherheitsmaßnahmen in Norwegen dermaßen hoch bewertet, dass bestimmte Arbeiten einfach undurchführbar sind. Ich hatte vorgeschlagen, die sechs Stufen des Eingangstreppenrestes mit einem Vorsatz zu bestücken, der beleuchtet war. Das war als Eingriff geplant, der keinerlei Platz in Anspruch nahm, dafür aber im Eingang schon das Augenmerk in positiver Weise auf die Treppe lenkte und den weiteren Weg wies. Darüber hinaus war die Gestaltung der Treppe ein Verweis auf die beiden, noch vorhandenen Treppenhäuser, die über gusseiserne Stufen verfügten, die von Rosetten durchbrochen und damit sehr filigran waren. Dieser Vorschlag hatte keine Chance, da Treppenstufen laut Architekt und Bauherr außer der Notausgangsbeleuchtung über keine Beleuchtung verfügen durften.

Des Weiteren musste die Platzierung in der Cafeteria revidiert werden, da der Platzbedarf bereits in der Bauphase größer war als der zur Verfügung stehende Platz.

Daraufhin wurde das Konzept nochmal überarbeitet mit dem Ergebnis, dass die Skulpturengruppe in großer Nähe zum Eingangsbereich platziert wurde. Das hatte wiederum den Nachteil, dass damit nun ein Standort zur Verfügung stand, der in seiner baulichen Ausprägung nicht überzeugte.

Die Idee war dann, die Skulpturengruppe vom Eingang aus sichtbar zu machen. Das war wiederum aufgrund des eingebauten Fahrstuhls nicht direkt möglich. Daher war als notwendiger Zusatz des revidierten Vorschlags auf der fahrlabgewandten Seite der Treppe eine Spiegelwand zu installieren. Diese ermöglichte, dass die Skulpturengruppe bereits beim Betreten des Gebäudes in Teilen sichtbar war und die Breite der Eingangstreppe optisch verdoppelt wurde.

Im vorderen Eingangsbereich wurden drei abgeschlossene Wandbereiche mit Farben gestrichen, die in der Skulpturengruppe eine Wiederholung fanden und damit eine größere Verbindung herstellten. Die Arbeit mit der Spiegelwand und dem vorderen Eingangsbereich besteht im Prinzip ausschließlich aus Maßnahmen zur Innenarchitektur, die allerdings zu Lasten des Kunst im öffentlichen Raum-Betrages gingen. Die im Eingangsbereich vorgenommene farbliche Gestaltung ging auf drei Farben zurück, die ebenfalls in den Nischen und für die Skulpturengruppe benutzt worden waren.

Eine Zusammenarbeit mit der Innenarchitektin hat dann dazu geführt, dass diese Farbauswahl nochmals durch die Bestuhlung in der Cafeteria aufgenommen wurde, was der Gesamtgestaltung einen größeren Zusammenhang sicherte.

HERBERT WIEGAND
Künstler
Bergen, Harøy, Berlin

ERINNERUNGSFELDER/ CAMPOS DE MEMORIA

Zeitgenössische kolumbianische künstlerische Interventionen im öffentlichen Raum 2001 - 2011

Am 20. September 2013 eröffnete in der Galerie Ratskeller-Galerie für zeitgenössische Kunst Berlin die Ausstellung Erinnerungsfelder/Campos de Memoria.

Die in der Ausstellung gezeigten Werke präsentierten mittels Video, Fotografie und Installation eine Vielzahl künstlerischer Interventionen im öffentlichen Raum, die in den Jahren 2000 bis 2011 in Kolumbien realisiert wurden.

Der Begriff Erinnerungsfelder untersucht die Darstellungsweisen eines kollektiven Gedächtnisses. Die Erinnerungsfelder beziehen sich auf ein bestimmtes Territorium und wurden temporär visualisiert. Sie bieten eine Alternative zum Begriff der Denkmallandschaft, der das Ensemble bestimmter und permanenter Denkmäler eines Territoriums bezeichnet. Der ständige bewaffnete Konflikt schränkt den Zugang zu bestimmten Regionen Kolumbiens sowie die Errichtung verschiedener Denkmäler z. B. für die Opfer an diesen Tatorten ein, weshalb diese Darstellung tatsächlich nur durch temporäre künstlerische Interventionen hervorgerufen wird.



Ansicht der Ausstellung in der Galerie Ratskeller in Berlin, Foto: Oscar Ardila

„Erinnerungsfelder/Campos de Memoria“ thematisiert Möglichkeiten und die Rolle der Kunst, die sich seit mehr als zehn Jahren mit der Entstehung von Erinnerungskulturen im permanent bürgerkriegsähnlichen Konflikt in Kolumbien beschäftigt. In diesem Zeitraum haben kolumbianische Künstlerinnen und Künstler einige von der Öffentlichkeit weniger beachtete Stadtteile Bogotas, den ländlichen Raum und verschiedene Flussgebiete künstlerisch untersucht. Dabei konnte lokale Geschichte zugänglich gemacht werden, diverse Archive sind entstanden, Erinnerungsorte wurden markiert und unterschiedliche Lebensweisen dokumentiert. Ausgangspunkte für ein kollektives Gedächtnis und für die Aktivierung einer demokratischen Partizipation konnten somit entstehen.



Jaime Iregui, Parliamentos, 2012, Intervention, Foto: mit freundlicher Genehmigung des Künstlers

Die Strategien und Themenbereiche, mit denen die Künstler/innen sich befassten, waren in drei Bereiche aufgeteilt.

Die Aufmerksamkeit richtete sich zuerst auf die Arbeit von Künstler/innen, deren Interesse darin bestand, neue Bezüge und alternative Ereignisse in der Stadt Bogota mit dem Gedächtnisdiskurs in Beziehung zu setzen. Dabei handelt es sich um Künstler/innen, die sich in den urbanen Raum begeben haben, um lokale Geschichten zu dokumentieren, Gedächtnisorte anzuzeigen und partizipatorische Kunstprojekte zu entwickeln.

Als ein Beispiel sei die Arbeit von Jaime Iregui genannt, der zwischen 2007 und 2011 Orte untersuchte, in denen vermeintlich historisch bedeutsame Ereignisse stattfanden. Die Präsenz dieser Ereignisse wird hierbei hinterfragt, indem der Blick auf den öffentlichen Raum als Überlagerungsort anderer historischer Ereignisse und Lebensweisen gewandt wird. Die Recherche des Künstlers führte zu der Wiederherstellung eines partizipatorischen und demokratischen Ortes, an dem an einer ganz bestimmten Ecke, Bürger/innen in den 40er Jahren spontan ihre Meinung äußerten. In diesem Sinn ist das ausgestellte Video Parliamentos entstanden. Hierfür bat der Künstler einen Bürger, ihn an diesem Ort bezüglich der Bedeutung von Gegenwartskunst befragen zu dürfen. Aspekte wie „Schönheit“ wurden mit den Passant/innen diskutiert und in Bezug zu dem bewaffneten Konflikt Kolumbiens gesetzt.



Gabriel Posada, Magdalenas por el Cauca (Magdalenas des Cauca-Flusses), 2008, Intervention, Foto: Rodrigo Grajales

In dem zweiten Teil der Ausstellung „Territorios Fluviales: el río como lugar de memoria“ (Flussgebiete: der Fluss als Gedächtnisort) stellten die Künstler/innen neue Schauplätze des kollektiven Gedächtnisses vor. Sie erfassten diese Schauplätze, nachdem sie Erkundungen und Gegenüberstellungen der Orte mit historischem Material durchgeführt hatten.

Hier kann die künstlerische Aktion „Magdalenas por el Cauca“ (Die Magdalenas des Cauca Flusses) von Gabriel Posada genannt werden, die seit dem Jahr 2010 durchgeführt wird. Dieses Projekt befasst sich mit der Verarbeitung der Erlebnisse um den Cauca Fluss. Die Bevölkerung in den ländlichen Gebieten ist stärker von dem Konflikt betroffen. Seit über fünfzig Jahren treiben hier Leichen und sterbliche Überreste von Vermissten und Opfern im Fluss an den Anwohner/innen vorbei. In Zusammenarbeit mit den Witwen und Hinterbliebenen wurden großformatige Porträts der Verschollenen angefertigt, auf ein Floß gestellt und daraufhin als Metapher für ihr tragisches Schicksal in den Fluss gelassen.



María Buenaventura, *El Territorio no está en venta* (Das Gelände steht nicht zum Verkauf), 2011, Installation, Foto mit freundlicher Genehmigung der Künstlerin

Zuletzt ist „Memoria y democracia“ (Gedächtnis und Demokratie) als dritter Teil der Ausstellung zu nennen, der sich auf eine alternative Sichtbarkeit der demokratischen Schauplätze bezieht und seine Konzentration auf die Beharrlichkeit der sozialen Problematik lenkt. Die Künstlerin María Buenaventura hat die Bürgerinitiative gegen den Neubau von Sozialwohnungen, die von einer Gemeinschaft von Bauern und Casa ASDOAS (eine Organisation von Bewohnern dieses Wohngebiets) organisiert wird, seit dem Jahr 2011 begleitet. Die sozialen Probleme, die diese Initiative anspricht, wurden durch die künstlerische Installation „El territorio no está en venta“ (Das Gelände steht nicht zum Verkauf) für die Anwohner/innen anderer Stadtteile visualisiert. Bei ihrer Recherche hat die Künstlerin mit ca. 5000 Dokumenten die gesamte bürokratische Kommunikation zwischen der Gemeinschaft und den Stadtbehörden gesammelt. Mit den Ausdrücken dieser Texte wurden Blumenkästen hergestellt, in denen verschiedene Pflanzenarten angebaut wurden. Zusätzlich wurden Videos präsentiert, die die aktuelle Situation in diesem Gebiet dokumentieren.

Das Interesse an der Konsolidierung eines Diskurses über das Gedächtnis ist etwas, das erst seit kurzer Zeit in der offiziellen kolumbianischen Politik erschienen ist. Diese Politik fokussiert sich auf das Gedächtnis des bewaffneten Konflikts der letzten sechzig Jahre. Sich vorzunehmen, einen Diskurs über die Erinnerung des Konflikts auszuarbeiten, setzt einen langen Prozess voraus, der daraus besteht, Geschichte zu erkennen, Gedächtnisstätten zu identifizieren, Dateien zu erschaffen und zu verbreiten und Zeugenaussagen zu dokumentieren. Andererseits ist es eine Arbeit, die das Risiko in sich birgt, hegemoniale Diskurse zu erstellen, die wiederum Taten idealisieren und Märtyrer/innen erzeugen mit der Folge, dass andere Opfer und Ereignisse zur Seite gedrängt werden. Aus diesem Grund ist folgende Frage nicht unangebracht: Wie soll ein einschließender und umfassender Diskurs über Erinnerung ausgearbeitet werden, der sowohl die Interessen einer Nation als auch einer Gesellschaft und von Einzelpersonen vertritt? Wie kann man die Implementierung von Hierarchien, die festsetzen, was vergessen oder erinnert werden soll, verhindern? Wie kann man ein echtes kollektives und demokratisches Gedächtnis bearbeiten?

Die Ausstellung ist ein von der Fundación Gilberto Alzate Avendaño (Gilberto-Alzate-Avendaño-Stiftung) ausgezeichnetes Projekt, das im Rahmen des geförderten Preises „Kuratorische Projekte für die internationale Verbreitung der zeitgenössischen Kunst Bogotá“ 2012 ausgewählt wurde.

„Erinnerungsfelder/Campos de Memoria“ wurde im Januar 2014 in Bogotá, Kolumbien präsentiert. Zu dieser Gelegenheit wurde mit der Unterstützung des Instituts für Auslandsbeziehungen und des Goethe Instituts Bogotá das Projekt „Citizen Art Days“ des Berliner Künstlerkollektivs Parallele Welten eingeladen. Hierbei fand ein Austausch über die verschiedenen Perspektiven von künstlerischen Darstellungsweisen bezüglich des kollektiven Gedächtnisses im öffentlichen Raum statt.

Teilnehmende Künstlerinnen und Künstler: Felipe Arturo, Alberto Baraya, María Buenaventura, Elkin Calderón, Wilson Díaz, Jamie Iregui, Miler Lagos, María Linares, Mapa Teatro, Carlos Motta, Gabriel Posada, Fernando Pertuz, Edwin Sánchez.

Eingeladene künstlerische Projekte in Bogotá: Citizen Art Days des Berliner Künstlerkollektivs Parallele Welten (Stefan Krüskemper, María Linares und Kerstin Polzin)

OSCAR ARDILA LUNA
Kurator

Dieser Text basiert auf Auszügen des Ausstellungskatalogs, die von Frau Marta Kovasics in die deutsche Sprache übersetzt wurden.

DIE UNSICHTBARE LISE MEITNER

Über den gegenwärtigen Umgang mit Erinnerungskultur



Anna Franziska Schwarzbach

Im Februar 2013 wurde ein nicht offener Kunstwettbewerb zur Errichtung eines Denkmals für Lise Meitner an der Humboldt Universität zu Berlin ausgeschrieben. Das für 2014 geplante Werk soll vor dem Eingang des Hauptgebäudes Unter den Linden 6 eine Wissenschaftlerin ehren, die in ihrer Karriere als Frau diskriminiert und während des Nationalsozialismus als Jüdin verfolgt wurde. Leider hat die Jury eine Chance vertan, die diskriminierende Geschlechterrepräsentation in hohen Funktionen der Forschung und Lehre sichtbar zu machen. Statt Ideen für ein zeitgenössisches Denkmal zuzulassen, wurden veraltete Muster reproduziert.

Zum ersten Mal in der Geschichte der Berliner Hochschule widmet sich ein so bedeutendes Projekt einer weiblichen Forscherin. Im Ehrenhof werden bisher ausschließlich die männlichen Wissenschaftler Max Planck, Hermann von Helmholtz und Theodor Mommsen repräsentiert. Der Sammlungsbestand an Gelehrtenbildnissen der Humboldt Universität zu Berlin weist, was die Geschlechterrepräsentation betrifft, ein deutliches Ungleichgewicht auf. Lediglich eine Gedenktafel mit einem porträtiertem Relief an der Seite von Otto Hahn erinnert an die 1968 verstorbene Kernphysikerin. Mit dem Kunstwettbewerb beabsichtigen die Initiator/innen ein historisches Versäumnis aufzuarbeiten und einen Beitrag zur Sichtbarmachung von Frauen in der Forschung zu leisten. Außerdem soll ein Erinnerungsort für Wissenschaftlerinnen geschaffen werden, deren Karriere nach antisemitischer Verfolgung im Nationalsozialismus weitgehend endete. Für diese Zwecke steht eine leerstehende Grünfläche zur Verfügung.

Der prunkvolle Eingangsbereich des Hauptgebäudes, welches Mitte des 18. Jahrhunderts als Palast für den Prinzen Heinrich von Preußen errichtet wurde, unterliegt bereits einer starken historischen Prägung. Die auf dem breiten Gehweg vor dem Campus aufgestellten Figuren von Wilhelm und Alexander von Humboldt sowie das im Innenhof zentral errichtete Marmorstandbild von Hermann von Helmholtz dominieren das Gesamtbild. Auf der linken Seite befinden sich eine von Bernhard Heiliger geschaffene Bronzeskulptur des prominenten Physikers Max Planck und ein Denkmal für Theodor von Mommsen von Adolf Brütt. Im Auslobungstext für das Lise Meitner-Denkmal wird hervorgehoben, das geplante Objekt solle auf der Grünfläche zur Rechten ein gleichwertiges Pendant zu den männlichen Figuren auf der gegenüberliegenden Seite im Ehrenhof bilden.

Die im Frühjahr 2013 ins Internet gestellten Bewerbungsunterlagen forderten zudem, das Werk solle „die typisch weiblichen porträthaften Züge“ der Lise Meitner tragen. Diese Formulierung schließt einen abstrakten Entwurf oder einen konzeptuellen Ansatz von vornherein aus. Die Beschränkung auf einen „porträthaften“ Typus lässt sich kaum mit einer zeitgenössischen Kunstauffassung vereinbaren. Die Charakterisierung „typisch weiblich“ entspricht zudem nach heutigem Geschlechterverständnis keiner adäquaten Sprache. Im Laufe des Verfahrens wurde diese Textpassage auf Entscheidung der Jury aus den Unterlagen gestrichen und die Zielsetzung für das Denkmal neu formuliert.

Im Juni 2013 wurden die eingereichten Entwürfe der fünf



Marie-Luise Bauerschmidt



Thomas Nicolai



Mitra Wakil & Fabian Hesse



Dagmar Pachtner

nominierten Künstler/innen, die in die engere Wahl kamen und sich acht Wochen der Aufgabenstellung gewidmet hatten, im Rahmen einer Ausstellung der Öffentlichkeit präsentiert. Im Foyer und im Lichthof der Universität wurden die künstlerischen Konzepte in Form von Bildern mit schriftlichen Erläuterungen auf Stellwänden zusammen mit Materialproben und dreidimensionalen Modellen vorgestellt. Die meisten Entwürfe erfüllten die ursprüngliche Erwartung einer figürlichen Lösung und zeugten von einer formalen Anlehnung an traditionelle Denkmäler mit einem Sockel. Nur ein Entwurf wich von der klassischen Formensprache ab und zeigte das Profil der Lise Meitner als Relief auf einer rechtwinkligen Säule. Zum Teil wurde mit innovativen Materialien experimentiert und komplexe theoretische Erläuterungen den Zeichnungen beigelegt.

Keines der Exponate vermittelte den Eindruck, sich als gleichwertiges Pendant gegenüber dem bestehenden Figurenprogramm im Ehrenhof behaupten zu können. Statt das traditionelle Muster der männlichen Repräsentanten durch eine starke zeitgenössische Position zu durchbrechen, tendierten die Entwürfe zu einer Einordnung in das etablierte Schema von figürlicher Repräsentation in beständigen Materialien. Die künstlerischen Konzepte und die ursprünglich formulierte Zielsetzung der Initiator/innen zeugen von einem Bestreben, mittels Homogenität ein Gleichgewicht etablieren zu wollen. Das Nachahmen tradierter Modelle führt jedoch letztendlich zu einer Unterordnung der weiblichen Figur gegenüber der Dominanz der historischen Architektur und der imposanten männlichen Statuen.

Der Versuch, durch aufwändige Erklärungen und Experimente mit Materialien einem zeitgenössischen Anspruch zu genügen, wirkte ebenfalls wenig überzeugend. Vielleicht wäre es im Zusammenhang mit dem Wettbewerb spannender gewesen, sich der schwierigen Frage zu widmen, wie ein zeitgenössisches Denkmal 2014 überhaupt aussehen könnte und entsprechende Ideen zu entwerfen, statt veraltete Muster zu reproduzieren. Eine Aufgabenstellung, die sich heute der Frage der Sichtbarmachung von vernachlässigten historischen Frauenfiguren widmet, erfordert vermutlich eine Lösung, die auch eine Hinterfragung bestehender Verhältnisse berücksichtigt und die Aufarbeitung der Vergangenheit in Hinblick auf Missverhältnisse und Versäumnisse kritisch betrachtet.

Die Statue von Max Planck wurde durch den Bildhauer Bernhard Heiliger bereits ein Jahr nach dem Tod des berühmten Wissenschaftlers realisiert und weist wie die anderen männlichen Figuren im Eingangsbereich der Universität spezifische Charakteristiken aus ihrem Entstehungskontext auf. Das Denkmal für Lise Meitner soll die geistige Leistung einer weiblichen Wissenschaftlerin 45 Jahre nach ihrem Ableben würdigen und ein Ungleichgewicht der Geschlechterrepräsentation in der Universität aufwiegen. Eine oberflächliche Anpassung an historische Bildnisse würde diese Zielsetzung jedoch verfehlen und zudem ein anachronistisches Bild abgeben. Es scheint wohl auch kaum vorstellbar, dass ein Werk zur Ehrung einer prominenten männlichen Person sich gegenwärtig an klassischen Statuen, Monumenten oder Reiterstandbildern orientieren würde.

Mit der Planung für ein Denkmal zur Ehrung von Lise Meitner verfolgt der Kunstwettbewerb zwei ambitionierte Vorhaben, die sich kaum in Einklang bringen lassen. Das Werk soll die außergewöhnliche Denkleistung einer Frau honorieren und zugleich ihre Opferrolle als Vertriebene thematisieren. Bereits das altarähnliche Denkmal für Käthe Kollwitz in der Neuen Wache zeigt, zu welcher klischeehaften Formeln die Würdigung einer politisch Verfolgten als eine in Bronze gegossene Heldin und trauernde Mutter führen kann. Der Umgang mit Erinnerungskultur stellt eine besonders schwierige Aufgabe dar, wenn die Leidtragenden historischer Verbrechen sichtbar gemacht werden sollen.

Traditionelle Materialien und monumentale Skulpturen können eine Wirkung hervorrufen, die sich zur Darstellung von historischen Ereignissen und Figuren als ungeeignet

erweisen. Im Bayerischen Viertel wurde bereits vor zwanzig Jahren für ein Projekt zur Erinnerung an die Vertreibung und Ermordung Berliner Juden auf ein imposantes Monument verzichtet und ein eher minimalistischer Ansatz gewählt, bei welchem Doppelschilder mit einfachen Zeichen und Texten an Laternenmasten montiert wurden. Auch in unmittelbarer Nähe des geplanten Denkmals für Lise Meitner entstand 1995 ein Gegenentwurf zu einer traditionellen Darstellung im Sinne einer sichtbaren plastischen Gestaltung.

Für das Mahnmal zum Gedenken an die Bücherverbrennung am Bebelplatz wurde eine Installation in den Boden versenkt. An der Oberfläche erscheint lediglich eine verspiegelte Glasplatte, die auf die umgebende Architektur reagiert. Die Abstraktion und Negation der Form verleihen dem Werk von Micha Ullman einen zurückhaltenden Charakter, welcher in Nahsicht seine volle Wirkung entfaltet. Auch für die Gestaltung von Denkmälern zur Ehrung von Personen stellt sich die Frage, ob eine figürliche Repräsentation heute noch angemessen erscheint.

Vor dem Gebäude der Berliner Universität wird in Zukunft auf dem Rasen zur Rechten die Bronzestatue einer zierlichen Figur stehen. Die um den rechtwinkligen Platz angelegte Hecke vermittelt einen ausgrenzenden Eindruck und erschwert den Zugang zum Denkmal, dessen monumentaler Sockel mit einer schmalen Treppe versehen ist. Die für ein Begehen viel zu klein angelegten Stufen sollen laut künstlerischer Stellungnahme den steinigen Weg der Lise Meitner symbolisieren. Im Vergleich zu den männlichen Denkmälern im Eingangsbereich fallen vor allem die mageren körperlichen Proportionen der Wissenschaftlerin auf.

Mit der Entscheidung der Jury ist eine Chance vertan worden zur Sichtbarmachung der ungleich verteilten Geschlechterrepräsentation in hohen Funktionen der Forschung und Lehre, um stattdessen durch die Errichtung einer figürlichen Statue im prunkvollen Entrée den Anschein eines harmonischen Gesamtbildes zu inszenieren. Vielleicht wäre im Rahmen des anspruchsvollen Projektes eine öffentliche Diskussion angebracht gewesen, um die Ausschreibung durch einen theoretischen Diskurs zu begleiten. Kunstwettbewerbe sollten in Zukunft zudem transparenter gestaltet werden, um eine breite Öffentlichkeit erreichen zu können. Damit würde eine größere Anzahl an Künstler/innen die Chance nutzen können, Orte zu gestalten, um im Spannungsfeld zwischen Vergangenheit und Gegenwart Denkankstöße für den Umgang mit Erinnerungskultur im Stadtraum zu liefern.

ELIA KRAGERUD
Künstlerin

Preisgerichtssitzung: 18. Juni 2013

Auslober: Humboldt-Universität zu Berlin

Wettbewerbsart: Nichtoffener Kunstwettbewerb

Wettbewerbsteilnehmer: Marie-Luise Bauerschmidt, Thomas Nicolai, Dagmar Pachtner, Anna Franziska Schwarzbach, Mitra Wakil und Fabian Hesse

Realisierungsbetrag: 80.000 Euro

Entwurfshonorar: 1500 Euro

Fachpreisrichter: Michaela Marek (Kunstwissenschaftlerin), Angelika Keune (Kustodin HU), Andrea Pichl, Berndt Wilde

Sachpreisrichter: Jan-Hendrik Olbertz (Präsident HU), Claudia Draxl (Physikerin HU), Ursula-Fuhrich-Grubert (Zentrale Frauenbeauftragte HU)

Vorprüfung: Dorothea Strube und Stefan Methey

Ausführungsempfehlung zugunsten von: Anna Franziska Schwarzbach

EIN SPEISESAAL UNTER DEN LINDEN

Der nichtoffene
Kunstwettbewerb
„Mensa Süd der
Humboldt-Universität
zu Berlin“

Eine Begegnung mit dem Alten Fritz

So hätte es gewesen sein können: Friedrich II. beauftragte einen jungen Künstler mit einer prachtvollen Gestaltung für den Speisesaal des Palais unter den Linden, das er 1749 für seinen jüngeren Bruder Prinz Friedrich Heinrich Ludwig von Preußen hatte erbauen lassen. Der Alte Fritz hatte einen sicheren Geschmack und lehnte Preisgerichte ab. Ein schriftliches Konzept verlangte er nicht und ließ sich nur ein Paar aquarellierte Skizzen vorlegen. Der Preußenkönig war der Ansicht, ein Künstler solle nur der Kunst dienen und dürfe seine Zeit nicht mit Bewerbungen und Schreibkram vertun. Die Anfrage kam selbstverständlich so frühzeitig, dass der Künstler auch noch Einfluss auf das Mobiliar, die Materialien und Farben des Raumes hatte ...

Die Aufgabenstellung und die Suche nach einem Freiraum

Natürlich war es anders. Friedrich der Große lebt nicht mehr. Im Palais unter den Linden ist seit langem die Berliner Universität untergebracht, die von 1913 bis 1929 baulich erweitert und nach dem 2. Weltkrieg wieder aufgebaut wurde. 1949 erhielt sie den Namen „Humboldt-Universität zu Berlin“. Seit 1990 werden umfangreiche Umbau- und Sanierungsmaßnahmen durchgeführt. Zur Erweiterung und denkmalgerechten Umgestaltung der Hauptmensa wurde 2007 ein begrenzt offener Architektenwettbewerb ausgeschrieben. Die architektonische Umgestaltung sollte im Oktober 2013 abgeschlossen sein.

Im Jahr 2013 lud das Land Berlin, vertreten durch den Regierenden Bürgermeister von Berlin, Senatskanzlei – Kulturelle Angelegenheiten, acht Künstler/innen sowie ein Künstlerduo zu einem nichtoffenen Kunstwettbewerb „Kunst für die Mensa Süd der Humboldt-Universität zu Berlin“ ein. Ziel des Wettbewerbs war es, „ein eigenständiges, eigens für diesen Ort und diese Aufgabe entwickeltes Kunstwerk zu erhalten, das sich mit dem Ort, seiner Geschichte und der geplanten Nutzung als Mensa auseinandersetzt.“

Die Gestaltung war durch die vom Architekturbüro Professor D.G. Baumewerd vorgesehene hohe, gelbe Wandvertäfelung mit integrierter Spiegelleiste, das Mobiliar und die kugelförmigen Deckenlampen so stark definiert, dass für die Kunst wenig Freiraum blieb. Die Kunst bestand darin, innerhalb des begrenzten Rahmens eine künstlerisch interessante Lösung zu finden. Die späte Ausschreibung wurde damit begründet, dass erst spät erkennbar war, dass für eine Kunst am Bau-Maßnahme für die Mensa Süd Geld zur Verfügung stehen würde.

Kosten

Für die Kunst am Bau standen als Realisierungsbetrag 54.000 Euro zur Verfügung. Die teilnehmenden Künstler/innen erhielten ein Entwurfshonorar von 1.000 Euro.



BEATE SPALTHOFF – TELLER / KARTOFFELN

Die beiden Wände der einander gegenüberliegenden Treppenbereiche, die Erdgeschoss und Untergeschoss der Mensa miteinander verbinden, werden jeweils mit einem wandfüllenden, digital umgesetzten Mosaikbild gestaltet, das mit „Grundelementen der Nahrungsaufnahme“ als Ausdruck kultureller Entwicklung spielt und auf preußisch-blauem Grund schwebende Kartoffeln und Teller zeigt.



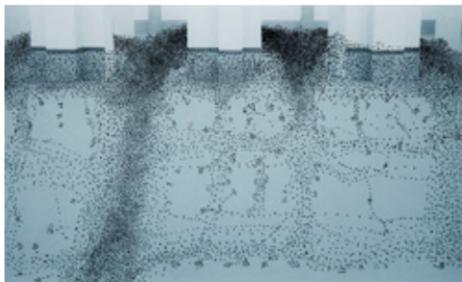
BARBARA WILLE – MILCH UND HONIG

Die Künstlerin thematisiert „die Vorgänge des Essens und des Malens als kulturelle Handlungen“. An den Pfeilern der Essensausgabe im Erdgeschoss hängen fünf überdimensionale, mit hellen Glasuren wie mit Speisen gefüllte Porzellanteller, im Untergeschoss fünf geleerte Teller mit Glasurspuren, „so als seien sie mit den Fingern ausgeschleckt worden“. Kompositionen aus Porzellantropfen im Café erinnern an verschüttete Milch.



MARIA LINARES – GELBE MUSIK – GESCHICHTE MITSCHREIBEN

„Historische Texte aus dem Bestand der Universitätsbibliothek werden mit Hilfe der LED-Laufschrift im Speisesaal der Mensa im Erdgeschoss ausgestrahlt und können von den Studierenden via SMS kommentiert werden (...). Die Arbeit betont den besonderen Kommunikationscharakter der Mensa.“



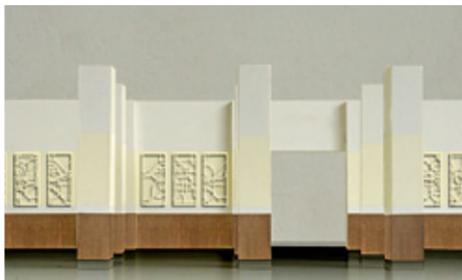
GINAN SEIDL – MONITORING

„Die Installation ‚Monitoring‘ stellt den Beobachtungsprozess als Schnittstelle wissenschaftlicher und künstlerischer Praxis in den Fokus.“ Drei in der Mensa installierte Kameras zeichnen die anonymisierten Bewegungsströme auf, die zeitversetzt und in grafisch bewegte Muster verwandelt, auf sechs Monitore übertragen werden.



HÖRNER/ANTLFINGER – LAISSER SAVOIR FAIRE VIVRE

„Das Café ist traditionell ein Ort für informelle Gespräche (...) ein Ort, an dem Ideen entstehen (...)“. Hoch oben an der Wand des Cafés zieht sich ein Band aus weißen und grünen Flaschen, das „Assoziationen an DNA-Sequenzen oder andere Muster“ weckt und in dem sich, wie in einem Vexierbild, die französischen Begriffe dechiffrieren lassen.



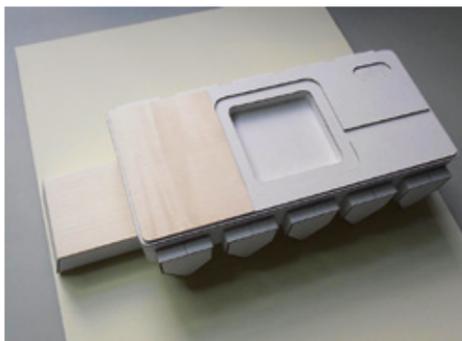
MARIEL POPPE – KOMMUNIKATIONSKANÄLE

Die Arbeit für die Cafeteria besteht aus 16 großen Edelstahl-Cutouts, deren Grundstrukturen dem Berliner U-Bahn Netz entlehnt sind. „Kommunikation wird als der kulturelle Prozess angesehen, in dem Gemeinschaft entsteht. Dazu benötigen wir Kommunikationskanäle und Transportwege (...)“.



BERTA FISCHER – OHNE TITEL

Während ein verschlungener „großer Knäuel“ aus Acrylglas mit fluoreszierenden Rändern unter der Decke schwebt und sich vier bis fünf Meter im großen Speisesaal ausbreitet, schlingen sich in der Cafeteria zwei Zöpfe aus radiantem Material um die Säulen. Die Arbeiten verleihen den Räumen Leichtigkeit und eine festliche Stimmung.



SEBASTIAN HAGENOW – BEGEGNUNGEN SCHNITTSTELLEN

Die Humboldt-Universität ist ein „Ort des geistigen Stoffwechsels“. Der Unruhe der Mensa antwortet die Arbeit mit einem ruhigen Leistenband aus Ahorn, das unterhalb des Spiegelbandes um die beiden Speisesäle und die Cafeteria läuft. Darauf sind modellhafte „Werkzeuge der Wissenschaft“ angebracht. In der Cafeteria bieten leere Holzrahmen „imaginäre Projektionsflächen“.

Das Preisgericht

Das Preisgericht mit seinem gewählten Vorsitzenden Christoph Tannert diskutierte am 25. September 2013 acht anonymisierte Vorschläge. Ein deutlich verspätet eingereichter Beitrag wurde vom Wettbewerb ausgeschlossen.

Im ersten Wertungsrundgang schieden die Vorschläge von Maria Linares, Ginan Seidl, Hörner/Antlfinger und Mariel Poppe aus. Die redaktionelle Betreuung des digitalen Schriftlaufbandes von Maria Linares durch das Referat für Kommunikation und Publikation der Humboldt-Universität wurde als nicht gewährleistet angesehen. Die zeitlich verzögerte Einspeisung der Beiträge der Studierenden erschwerte einen Nachvollzug der Kommunikation. Ginan Seidls Arbeit, die mit Kameras die Bewegungsströme in der Mensa aufzeichnet, anonymisiert und grafisch abstrahiert an Monitore weitergibt, wurde als eine nicht angemessene „ästhetische Überwachung“ empfunden.

Im zweiten Wertungsrundgang bekamen die Entwürfe von Berta Fischer und Sebastian Hagenow nicht die erforderliche Stimmenzahl. Somit fiel die engere Wahl auf die Entwürfe von Beate Spalthoff und Barbara Wille. Um ein besseres Bild von der Eignung der Kunstwerke zu bekommen, besichtigte die Jury noch einmal die fast fertiggestellte Mensa.

In der schriftlichen Beurteilung wird hervorgehoben, dass Barbara Willes Entwurf alle Räume der Mensa bespielt und sich in die Architektur eingliedert. „Der Entwurf ist heiter, voller Leichtigkeit, unangestrengt und nicht ohne Witz.“

Nach eingehender Diskussion und einer weiteren Abstimmung stimmte die Jury schließlich einstimmig für die Realisierung der Arbeit „Teller / Kartoffeln“ von Beate Spalthoff. „Die Arbeit überzeugt vor allem durch ihre Großzügigkeit und zugleich durch ihre monumentale Bildlichkeit“, heißt es in der Beurteilung. „Sie bildet einen reizvollen Kontrast zu dem schlichten und statischen Raum ohne seine architektonische Gestaltung zu konterkarieren.“

Eine frühzeitigere Ausschreibung des Wettbewerbs hätte bauliche Veränderungen und Mehrkosten vermieden. Beate Spalthoffs Mosaikbilder werden auf die bereits gekachelten Wandflächen der Treppenaufgänge aufgetragen. Der Handlauf muss deshalb versetzt und der Abstand zur Treppe (Schattenfuge) geprüft werden.

MATTHIAS BECKMANN
Künstler

Preisgerichtssitzung: 25. September 2013

Auslober: Land Berlin

Wettbewerbsart: Nichtoffener Kunstwettbewerb

Wettbewerbsteilnehmer: Berta Fischer, Sebastian Hagenow, Hörner/Antlfinger, Maria Linares, Mariel Poppe, Ginan Seidl, Beate Spalthoff, Barbara Wille

Realisierungsbetrag: 54.000 Euro

Aufwandsentschädigung: 1.000 Euro

Fachpreisrichter: Sybille Einholz, Matthias Körner, Eva Maria Schön, Christoph Tannert

Sachpreisrichter: Dieter Baumewerd (HU), Michael Kämper-van den Boogaart (HU), Hermann-Josef Pohlmann (Senatsverwaltung für Stadtentwicklung)

Vorprüfung/Wettbewerbskoordination: Harald Theiss und Regina Jost

Ausführungsempfehlung zugunsten von: Beate Spalthoff, Teller / Kartoffeln

In der Müllerstraße entsteht sichtbar mehr Raum für Literatur, denn die Bauarbeiten zur Errichtung einer Mittelpunktbibliothek im Wedding schreiten zügig voran. Bislang war die älteste bezirkliche Bibliothek im von Fritz Bornemann im Jahr 1955 entworfenen Anbau für das Weddinger Rathaus in der Müllerstraße untergebracht. Schon lange sind die Flächen des ehemaligen Saals der Bezirksverordneten für die Bibliotheksangebote und die rapide angestiegenen Nutzerfrequenzen nicht mehr ausreichend und platzen aus allen Nähten.

Wer sich am Leopoldplatz und auf dem Rathausplatz aufhält, bemerkt schnell die Magnetwirkung der Bibliothek und der benachbarten Galerie Wedding. Im urbanen Gewusel und ihrer Vielstimmigkeit nimmt die Stadt hier regelrecht Down-Town-Charakter an. So ist es eine geglückte Planung, dass die Gegend kurz vor dem afrikanischen Viertel und weit hinter dem Kunstquartier um den Hauptbahnhof nun einen attraktiven Neubau mit 1.780 Quadratmetern für eine Bezirksbibliothek erhält.

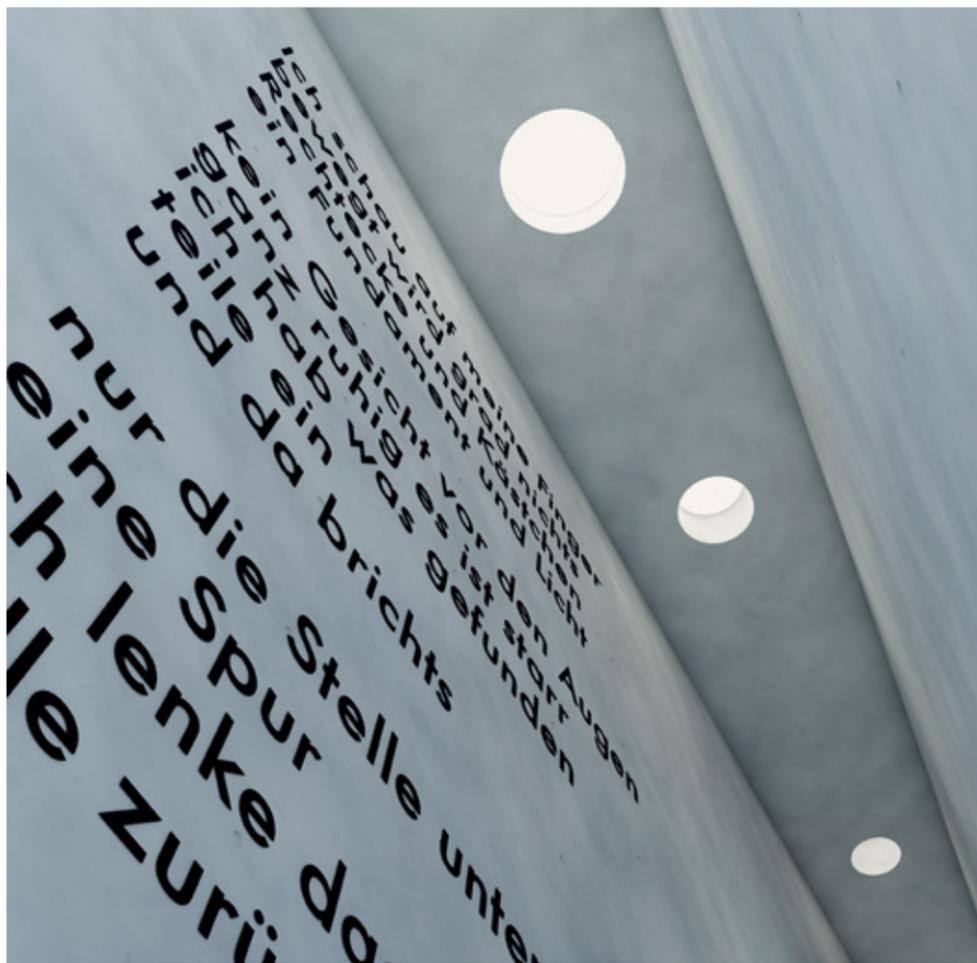
Für 6,157 Millionen Euro aus dem Programm „Bibliotheken im Stadtteil“ und der Städtebauförderung „Aktive Zentren“, beginnt jetzt im Frühjahr das Büro KV1 Architekten aus Kaiserslautern einen transluziden Gebäuderiegel zu errichten. Die Gebäudearchitektur basiert auf wechselnden fest verglasten Erkern und Fensterelementen hinter einer feinmaschigen Streckmetallfassade und hinterlässt damit einen lichten und hochmodernen Eindruck.

Geplant ist, dass das Gebäude später einmal auf eine 6.500 Quadratmeter große Nutzungsfläche erweitert werden soll. Dann wäre die einstige und mit 300 Quadratmetern vergleichsweise kleine Schillerbibliothek künftig einmal der zentrale Bibliotheksstandort für den Bezirk Berlin-Mitte, der über wegweisende Bildungs- und Dienstleistungsangebote verfügen würde.

Was außer der Bibliotheksvision an diesem Bauvorhaben noch besonders hervorzuheben ist, ist der Kunst-am-Bau-Wettbewerb, der im Bezirk Mitte nach vielen Jahren der Enthaltensamkeit endlich wieder ermöglicht wurde. Mit dem Ziel, einen künstlerischen Gestaltungsvorschlag für die Innenräume der Bibliothek zu entwickeln, wurden die Berliner Künstler/innen Thilo Frank, Betina Kuntzsch, Angela Mewes, Barbara Trautmann und Andreas Wegner eingeladen.

Die Künstler/innen waren aufgefordert, eine ganzheitliche Gestaltungsidee zu entwickeln, die eine flexible Nutzung der öffentlichen Räume eröffnet und zugleich Bezug auf die Gebäudearchitektur nimmt. Das gewünschte Kunstwerk sollte sowohl den Aufenthalt in der Bibliothek angenehm machen als auch die besondere Bibliotheksnutzung mit ihrem Alleinstellungsmerkmal sichtbar machen.

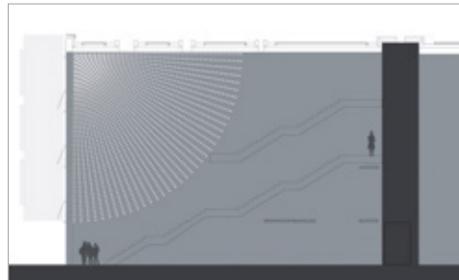
Obzwar durch die fortgeschrittene Bauplanung und die festgelegten Nutzungsflächen weder eine Einbeziehung der Fassade noch der Eingriff in die festen Bauteile möglich war, zeigten die Wettbewerbsergebnisse, dass es künstlerisches Planungsdenken immer wieder versteht, mit vorgegebenen Grenzziehungen umzugehen und oft zu überraschenden, raumgestalterischen Lösungen kommt. Das Preisgericht hatte es deshalb auch nicht gerade leicht, sich auf einen Siegerentwurf zu einigen. Am Ende aber setzte sich der konsistenteste Entwurf für einen Common Sense zwischen Architekturvorgaben und Nutzungsfunktion von Angela Mewes durch.



Angela Mewes, Ohne Titel



Thilo Frank, We are now (WT)



Barbara Trautmann, Lichtträgerin



Andreas Wegner, Reading Room, siehe Armajani

MEHR BÜCHER!

Kunstwettbewerb für den Neubau Schillerbibliothek in der Müllerstraße Berlin Wedding



Betina Kuntzsch, Bilder Lesen

Die Künstlerin schlägt für die Brandwand im Haupttreppenhaus eine Textinstallation eines von ihr selbstverfassten Gedichts aus Eisenbuchstaben vor. „Die Brandwand wird zur riesigen Buchseite. [...] Im Vordergrund stehen die Schönheit der Buchstaben und das Erlebnis. Das Bewegen durch den Raum soll als Metapher für das Lesen gesehen werden.“

Das Gedicht besteht aus 221, einzeln verschraubten bis zu 35 Zentimetern hohen Buchstaben und trägt keinen Titel. Die Schrift nimmt insgesamt eine Fläche von 7,5 x 5,5 Metern ein und ist sowohl von innen als auch von außen wahrnehmbar. Im Ganzen

ist der Text nur schwer lesbar, überzeugte aber sowohl durch die Wahl der Typografie (Futura Medium) als auch durch den Bezug zur schöpferischen Begriffsbildung mittels einer eigenen poetischen Annäherung an die Aufgabenstellung.

Auch der Vorschlag „Lichtträgerin“ von Barbara Trautmann bezieht sich räumlich auf die Brandwand im Treppenhaus. „Mein Entwurf [...] sieht einen strahlenförmigen Lichteinfall aus der linken oberen Ecke des Treppenraums vor. Dieser bespielt großzügig die Brandwand und unterstützt die gesteigerte Tiefenwirkung durch den schmalen

werdenden Raum. Die Strahlen nehmen die Laufrichtung der Besucher auf und geleiten sie in die oberen Stockwerke“ erläutert sie in ihrem Entwurf.

Die Arbeit bezieht sich auf den ursprünglichen Plan des Architekten Fritz Bornemann, für die Platzgestaltung des neuen Rathauses das Gemälde Guernica von Pablo Picasso auf der Brandwand anzubringen. Die Figur der Lichtträgerin, die in Picassos Bild in Form der Fackel für Aufklärung steht, wird hier zu einem aus 37 Strahlen à 55 weißen Punkten (Durchmesser 10,5 Zentimeter) bestehenden Lichteinfall aus der linken oberen Ecke des Treppenhauses, der sich als Wandgemälde über alle vier Geschosse erstreckt.

Mit der Arbeit „We are now (WT)“ setzt sich Thilo Frank über weit verbreitete Vorurteile gegenüber medienbasierten Kunstwerken in öffentlichen Räumen hinweg. Die drei benutzbaren Soundkapseln sind von der Decke in unterschiedlichen Höhen abgehängt und über ein Audiosystem miteinander verbunden. Für ihn stellt die futuristisch anmutende Installation aus gelben und blank polierten Polyedern aus Edelstahl eine Art Musikinstrument dar, von dem aus ein zeitübergreifender Soundtrack abspielt wird, der sich scheinbar zufällig aus einem sich aufbauenden Archiv von Geräuschen des Ortes bedient. „Die Installation, schreibt der Verfasser, „fordert den Besucher durch spielerischen Umgang heraus, seine gewohnte Wahrnehmung von vergangener Präsenz und deren Zukunft neu zu bewerten.“

Andreas Wegners „Reading Room, siehe Armajani“ ist ein 3,05 x 3,70 Meter großer und 2,50 Meter hoher Glaskubus, der nach oben offen gelassen als interaktiver Medienraum im Bereich des Jugendcafés genutzt

werden soll. Die Transparenz des Materials und die räumliche Anordnung von Spielkonsolen, Tablets und Beamer ermöglichen gruppenorientierte Spiel-Situationen und eine Atmosphäre ungezwungener Wissensaaneignung. In seiner Entwurfserläuterung verweist Andreas Wegner auf eine Arbeit von Siah Armajani, die der bekannte public artist bereits 1987 in Basel und Amsterdam entwickelt hat. Armajanis Anspruch, dass ein Kunstwerk auf die kommunikativen und soziokulturellen Funktionen an einem bestimmten Ort eingehen soll, werden hier in einer Art konstruktivistisch geprägten Bühnensetting aufgegriffen und zugleich wie eine eigenständige Mediensculptur behandelt. Versehen mit verschiedenen Displays und wechselnden Medien verbindet die Arbeit im weiteren Sinne Medienpädagogik mit einem künstlerischen Format aus der jüngeren Kunstgeschichte.

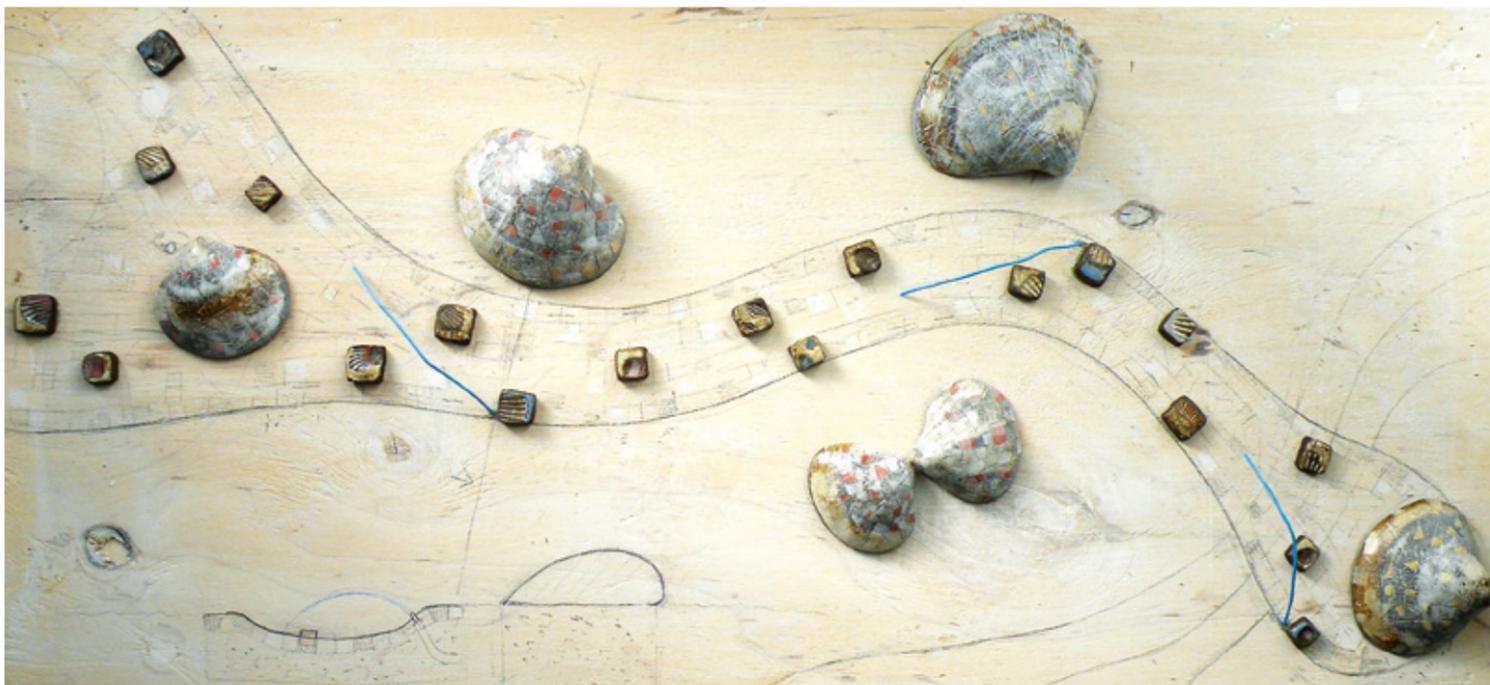
Bilder Lesen

Der künstlerische Entwurf „Bilder Lesen“ von Betina Kuntzsch basiert auf der Grundidee einer Freihandbibliothek, Objekte gezielt oder zufällig zu finden, auszuleihen und temporär im privaten Umfeld zu nutzen. Die Arbeit versteht sich nicht als „ein separates Kunstwerk an einem festen Ort am Bau, sondern mischt sich unter die anderen Medienangebote der Bibliothek, beschreibt die Künstlerin. 100 kleinformatige Kunstwerke Berliner Künstler/innen, vorrangig aus dem Wedding, werden – gerahmt, in transparente Hüllen verpackt und mit Signatur versehen im gesamten Bibliotheksbestand verteilt. Durch die handliche Größe von 24 x 32 Zentimetern sollte ein „niederschwelliges“ Angebot, originaler Kunstwerke von Jedermann ausleihen zu können, entstehen. Zum Projekt gehören eine Website mit allen Bildern und den dazugehörigen Informationen, sowie ein Werbeflyer, der jedem Kunstwerk beiliegt und an geeigneten Orten verteilt wird. Die kuratorische Zusammenstellung und Auswahl wollte die Entwurfsverfasserin selbst zusammen mit einer Kunstwissenschaftlerin vornehmen und öffentlich diskutieren lassen. Auf diese Weise sollte eine Sammlung von Zeichnungen, Collagen, Grafiken, Fotografien zum Thema „Lesen, Schreiben, Zeichnen, Schrift und Raum“ entstehen. Der Entwurf rief eine große Sympathie im Preisgericht hervor, war aber letztlich nicht mehrheitsfähig. Soziokulturelle Beteiligungsverfahren bei auf Dauer angelegten Kunst-am-Bau-Projekten haben sich noch nicht durchgesetzt. Und hängen von vielem Anderen mehr ab als von einer guten, künstlerischen Idee.

UTE MÜLLER-TISCHLER
Fachbereichsleiterin Kultur Berlin-Mitte

Preisgerichtssitzung: 26. September 2013
Auslober: Bezirksamt Mitte von Berlin
Wettbewerbsart: Nichtoffener Kunstwettbewerb
Wettbewerbsteilnehmer/innen: Thilo Frank, Betina Kuntzsch, Angela Mewes, Andreas Wegner, Barbara Trautmann
Realisierungsbetrag: 28.000 Euro
Entwurfshonorar: 1.000 Euro
Fachpreisrichter/innen: Thorsten Goldberg, Pfelder, Ingeborg Ruthe, Andrea Stahl, Antje Weitzele, Oliver Oefelein (ständig anwesender stellvertretender Preisrichter)
Sachpreisrichter/innen: Sylvia Baumgärtner (Senatsverwaltung für Stadtentwicklung und Umwelt), Philippe Maul (AV1 Architekten), Stefan Rogge (Bezirksamt Fachbereichsleitung Bibliotheken), Sabine Weißler (Bezirksstadträtin für Bildung, Kultur, Umwelt und Naturschutz)
Vorprüfung: Cornelia Dittrich
Ausführungsempfehlung zugunsten von: Angela Mewes, Ohne Titel

AUSWAHLVERFAHREN KITA AGNES-WABNITZ-STRASSE IN PANKOW



Unterstützt durch das Berliner Landesprogramm für den Kita-ausbau und das U-3-Bundesprogramm sollen die Berliner Kita-Kapazitäten bis zum Jahr 2015 um 11.000 Plätze erweitert werden. Das bisherige Angebot von 135.000 Kita-Plätzen und 5.500 Plätzen bei Tagesmüttern reicht bei weitem nicht aus.

Weite Teile Pankows gehören zu den Stadtteilen mit erhöhtem Ausbaubedarf der Kindertagesstätten, die zu einem Viertel in öffentlicher Trägerschaft sind und darüber hinaus von Kirchen, freien Trägern wie der AWO und Elternvereinen verwaltet werden.

Das Neubauprojekt Kita Agnes-Wabnitz-Straße befindet sich auf einem ehemaligen Schlachthofgelände im Ortsteil Prenzlauer Berg. Grundstückseigentümer ist das Land Berlin, Träger der Kita ein Verein. Nach der Fertigstellung soll die Kita 120 Vorschulkinder aufnehmen, für die der Platz im Gebäude und auch auf dem Außengelände eng bemessen ist.

Für Kunst am Bau stehen im Rahmen der Baumaßnahme 22.000 Euro zur Verfügung.

Der Innenbereich der Kita wurde aus Platzgründen von einer künstlerischen Gestaltung ausgeschlossen, ein Teil des Außenbereiches wurde für die Kunst am Bau zur Verfügung gestellt. An der südöstlichen Grundstücksgrenze soll auf etwa 10 qm Fläche eine Spiellandschaft unter Verwendung des Mediums Wasser entstehen, und korrespondierend damit ein signifikantes Zeichen an der Außenfassade des Gebäudes.

Dieser Wettbewerb fand unter besonderen Bedingungen statt, das Verfahren wurde intensiv im Vorfeld diskutiert. Die Kommission für Kunst im öffentlichen Raum im Bezirk Pankow entschied sich, für die Kunst am Bau ein Auswahlverfahren außerhalb der RPW auszurichten. Argument für diese Vorgehensweise war eine Verschlingung und Beschleunigung des Wettbewerbsverfahrens. Einige Kommissionsmitglieder äußerten Bedenken, von der bewährten Vorgehensweise der RPW-Verfahren abzuweichen. Sie befürchteten unklare Modalitäten und ein intransparentes Verfahren, was zu Lasten der künstlerischen Arbeitsbedingungen, des Auswahlprozesses und letztendlich der

ANNE OCHMANN – HERZMUSCHEL

Ein geschwungener Wasserlauf mit Quelle und Delta, Betonskulpturen in Herzmuschelform mit Mosaiksteinchen. Zeichen am Eingang: Eine aufgeklappte Herzmuschel aus Terrakotta.

künstlerischen Qualität des Ergebnisses führen könnte. Doch diese kritischen Stimmen erlangten in der Kommission keine Mehrheit, vor allem das Argument des geringeren Aufwands hatte mehr Gewicht.

Darüber, ob der Aufwand eines Auswahlverfahrens tatsächlich geringer ist, ließe sich allerdings streiten, und dass ein Verfahren außerhalb der RPW Intransparenz schafft, hat sich mit diesem Verfahren tatsächlich gezeigt. Schon die Beteiligung einer Künstlerin, die bereits vor dem Auswahlverfahren von den ausführenden Landschaftsarchitekten etwas voreilig als Kooperationspartnerin genannt wurde, wäre mit einem ordnungsgemäßen Verfahren nicht zu vereinbaren gewesen. Bis September 2013, da lief das Verfahren bereits, präsentierte das Landschaftsplanungsbüro auf seiner Internetseite einen Entwurf dieser Künstlerin als die zukünftige Kunst am Bau des Kita-Projektes. Die Künstlerin verblieb im Auswahlverfahren, und reichte lediglich einen anderen Entwurf ein.

Von den weiteren Abweichungen von der RPW seien hier nur noch zwei genannt:

- Die Verfahrenskosten auf Seiten der Wettbewerbskoordination wurden gesenkt, indem kein Einführungskolloquium abgehalten wurde. Allerdings gab es dadurch zur Auslobung über 20 schriftliche Rückfragen der fünf beteiligten Künstler/innen. Gerade in Anbetracht der zahlreichen Sicherheitsvorschriften und DIN-Normen bei Kita-Bauten wäre ein den üblichen Wettbewerbsstandards entsprechendes Einführungskolloquium sicherlich hilfreich gewesen.
- Auch die Besetzung der Auswahlkommission und die Frage der hinzu zu ziehenden Sachverständigen brachte großen Koordinierungsaufwand und personelle Umsetzungen bis zur letzten Minute mit sich. Für die Verfahrenskoordination hieß das Mehrarbeit. Unter anderem war eine der an

der Künstlerauswahl beteiligten Künstlerinnen zunächst als Mitglied der Auswahlkommission vorgesehen und schied auf eigenen Wunsch aus. Das Büro für Kunst im öffentlichen Raum war zunächst nicht bei den Sachverständigen vorgesehen und wurde nachträglich eingeladen.

Die Sitzung der Auswahlkommission wurde ohne die bei RPW-Verfahren gebotene Mehrheit der Fachpreisrichter/innen durchgeführt, die auch nicht den Vorsitz innehatten.

Die Diskussion verlief streckenweise entlang von Machbarkeits- und Sicherheitsaspekten, die künstlerischen Grundideen der Entwürfe gerieten dadurch teilweise in den Hintergrund. Der seitens der Auslobung formulierte Anspruch, „dialogisch“ zum Ergebnis zu kommen, war schwer zu erfüllen.

Nach der zweiten Bewertungsrunde verblieben noch die Entwürfe von Susanne Bayer und Anne Ochmann in der Diskussion; die Herzmuschel von Anne Ochmann konnte letztendlich die Mehrheit der stimmberechtigten Mitglieder der Auswahlkommission überzeugen und wurde zur Realisierung empfohlen.

BRITTA SCHUBERT

Preisgerichtssitzung: 21.10.2013

Auslober: Bezirk Pankow

Wettbewerbsart: Nichtoffenes Auswahlverfahren außerhalb der RPW

Wettbewerbsteilnehmer: Susanne Bayer, Hans Hoepfner, Rainer Maria Matysik, Anne Ochmann, Nadine Rennert

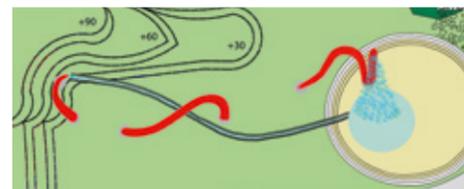
Realisierungsbetrag: 22.000 Euro

Entwurfshonorar: 600 Euro

Auswahlkommission: Conny Gloger (Bürgerhaus e.V.), Rahmiye Gutmann (GKK & Partner Architekten), Sabine Herrmann (Bildende Künstlerin), Olf Kreisel (Bildender Künstler), Detlev Lindner (SE Facility Management, Leiter Fachbereich Hochbau), Annette Tietz (Amt für Weiterbildung und Kultur, Galerie Pankow)

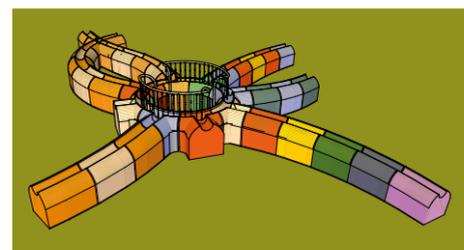
Wettbewerbskoordination und Vorprüfung: Dorothea Strube

Ausführungsempfehlung zugunsten von: Anne Ochmann, Herzmuschel



SUSANNE BAYER – SANDWURM

Der Sandwurmschlängelt sich einen Hügel hin-ab bis zum Matschbereich und schaut an einigen Stellen aus dem Boden heraus. Eine dreiteilige Installation aus rotem glasfaserverstärktem Kunststoff, aus dem Wurmkopf sprüht Wasser. Zeichen am Eingang: Ein Sandwurm aus Alu-Blech



HANS HOEPFNER – KRAKEDIL

Sich über den Rasen verzweigende Wasserarme aus farbig glasierten Keramikblöcken in Oktopusform. Die Wasserarme strukturieren den Rasenbereich und sind in einer für Kinder erreichbaren Höhe, im trockenen Zustand können sie als Kugelbahn benutzt werden. Zeichen an Eingang: Schriftzug Krakedil mit Krakedil-Logo



RAINER MARIA MATYSIK – TUMMLER

Drei Wasser sprühende organische Skulpturen, ein erwachsenes Exemplar, zwei Kinder, die Lebewesen erinnern entfernt an Korallen. Angebot eines Modellierworkshops in der Kita zur Formung von Tummlern für den Innenbereich des Gebäudes. Zeichen am Eingang: Zeichnung des Tummlers in Form eines Reliefs aus Kunststoffplatten



NADINE RENNERT – FROSCH SUCHT QUELLE

Ein an einen Hebelbrunnen anschließender Wasserlauf, begleitet von drei Betonskulpturen, die Kinder in Tierkostümen darstellen: ein Fisch, ein Frosch, ein Fuchs. Zeichen am Eingang: ein Aluminiumfrosch

BETRIFFT: FASSADEN

Kunst oder
Werbung?



Janne Schäfer & Kristine Agergaard (J&K studio Berlin), Wir sind was wir essen



Ortsituation im Moment der Jurysitzung, Foto: Jan Frontzek



Thomas Lehner, Lidl Jump'n'Run,



Philipp Ganzer (WIZET), Urban Lidl

Von September bis November 2013 habe ich als eine von vier Fachpreisrichterinnen einem Auswahlverfahren zur Fassadengestaltung eines Supermarktes der Kette Lidl in Neukölln beigewohnt. Zum Einstufigen, nichtoffenen Kunstwettbewerb, ausgelobt durch das Land Berlin, vertreten durch das Bezirksamt Neukölln, Fachbereich Kultur in Kooperation mit dem Fachbereich Stadtplanung, wurden vier in Neukölln verortete Künstler/innen und -gruppen eingeladen.

„Dem Lebensmitteldiscounter Lidl wurde im Zuge eines Bauantrages für die bauliche Vorstreckung des bislang an der Ecke Erkstraße zurückgesetzten Gebäudes eine sanierungsrechtliche Genehmigung mit der Auflage erteilt, die Gestaltung der Fassade des Lidl-Marktes entlang der Donaustraße und der Erkstraße über ein künstlerisches Wettbewerbsverfahren vorzunehmen“

Das Einführungskolloquium erläuterte im Juni 2013 die Auslobungsbedingungen. Die Entwürfe sollten sich in Fassade und Umgebung einpassen und gestalterisch Rücksicht auf eine dahinterliegende Wandmalerei nehmen. Außerdem sollten sie leicht zu pflegen und graffitiabweisend sein, eher zweidimensional, und das Logo der Kette, ein Leuchtwürfel auf dem Dach, sollte prominent sichtbar bleiben.

Unter diesen Umständen fragte ich die Auslobenden, ob es sich hier tatsächlich um einen Kunstwettbewerb handelte oder um die

öffentliche Förderung der optischen Aufwertung einer Filiale eines europaweit agierenden, privatwirtschaftlichen Unternehmens. Zur Antwort bekam ich, dass durch die Bindung eines Kunstwettbewerbs mit öffentlicher Förderung an die geplante „Sanierung“ die Mitbestimmung über die Gestaltung von öffentlichem Raum gesichert und dass nebenbei eine Einkommensmöglichkeit für in Neukölln ansässige Künstler/innen geschaffen würde.

Beide Argumente waren zumindest zwiespältig. Erstens ließ diese Auslobung wenig gestalterischen und noch weniger inhaltlichen Freiraum. Der Auftrag würde Künstler/innen also, dem Zwang des Geldes folgend, eher von der eigenen, künstlerisch wesentlicheren Arbeit abhalten.

Der zweite Haken lag im Bereich der Mitbestimmung über die Gestaltung von öffentlichem Raum. Dem Discounter blieb nämlich als Eigentümer des Grundstücks und des Gebäudes die Möglichkeit vorbehalten, den vom Preisgericht ausgewählten Entwurf gegebenenfalls nicht umzusetzen, in Anlehnung an die üblichen Richtlinien für Planungswettbewerbe. Tatsächlich wären bei einer Realisierung aber die gesamten Kosten für den künstlerischen Entwurf und die Umsetzung aus öffentlichen Mitteln zur Entwicklung des Sanierungsgebiets Karl-Marx-Straße/Sonnenallee finanziert worden. Dem gegenüber stand ein Betrag in gleicher Höhe, den Lidl laut Förderungsbedingungen einbringen musste. Dieser war aber für den beantragten

architektonischen Umbau, das heißt einer Vergrößerung der Nutzfläche des Supermarktes vorgesehen!

Dabei wäre die Außenwand des Discounters bis an die Grundstücksgrenze versetzt worden und der ohnehin schmale Gehweg an der Kreuzung Donau- Ecke Erkstraße für die Passant/innen erheblich enger geworden. Aus der Sicht des Stadtplanungsamts im 6. Stock des Neubaus am Rathaus, schräg gegenüber vom Discounter, war das ein eher nebensächliches Argument. Ihr Hauptanliegen war, das Gebäude möglichst unauffällig in den Stadtraum zu integrieren und den stadtplanerischen Schaden zu begrenzen.

Also wurde vom Stadtplanungsamt wie auch von der Lidl-Vetreteterin zunächst der Entwurf von Philipp Ganzer (WIZET) favorisiert. Hier wurden Fassaden von umliegenden Häusern in einem mit Sprühdosen ausgeführten Trompel'oeil Stil auf die Lidl-Fassade übertragen, zum Teil verzerrt wie durch Filter einschlägiger Fotobearbeitungssoftware.

Ein zweiter Entwurf von einem Team um Thomas Lehner zeigte poppige Bilder von Obst und Flaschen, zum Teil auf Wolken und Steinen schwebend in Anlehnung an bekannte Computerspiele.

Der dritte Entwurf, eingereicht vom Künstlerduo J&K, beherzigte den Bürgerbeteiligungswunsch der Auslobenden. Janne Schäfer und Kristin Agergaard befragten Pas-

sant/innen, Anwohnende und Einkaufende über Essen, Lebensmittel und Konsumverhalten. Zitate aus der Befragung wurden in verschiedenen, vor Ort üblichen Sprachen, in knalligen Farben und in an Brillo-Schachteln und andere Verpackungen erinnernde grafische Formen auf den Wänden verteilt.

Im Auswahlverfahren ging es in einer intensiven Diskussion auch um grundlegende Unterschiede zwischen freier Kunst und Gestaltung. War es unter diesen Bedingungen möglich, sich auf eine zeitgenössische künstlerische Position zu einigen, auf eine kritische Arbeit, die auch bei wiederholter Wahrnehmung auf mehreren Ebenen anregend ist? Ist eine solche Arbeit in dieser Runde konsensfähig?

Im Preisgericht setzte sich der Entwurf von J&K durch, allerdings unter Vorbehalt einiger gestalterischer Änderungen: Der Entwurf sollte ruhiger werden. Die Zitate sollten vor der Ausführung abgestimmt werden, um Kritik am Discounter zu vermeiden. Die Künstler/innen gingen auf die Änderungswünsche ein und der angepasste Entwurf wurde in einer zweiten Sitzung einstimmig angenommen. Der Eigentümer Lidl lehnte den ausgewählten Entwurf jedoch zunächst ab, und so wird er entweder nicht realisiert werden oder die Realisierung wird verschoben.

Die Frage bleibt, ob der Ausbau des Marktes nicht doch irgendwann durchgesetzt wird. Eine andere Frage ist, wie frei Kunst im Rahmen von Kunstwettbewerben sein kann oder sein sollte.

STEPHANIE HANNA
Künstlerin

Preisgerichtssitzung: 23. September & 4. November 2013

Auslober: Bezirksamt Neukölln von Berlin

Wettbewerbsart: Nichtoffener Wettbewerb

Wettbewerbsteilnehmer: Creative Stadt GmbH,

Philipp Ganzer (WIZET), Janne Schäfer und Kristine Agergaard (J&K studio Berlin), Thomas Lehner

Realisierungsbetrag: 50.000 Euro

Entwurfshonorar: 1.500 Euro

Fachpreisrichter: Susanne Britz, Stefanie Hanna,

Silvia Maccariello, Patricia Pisani,

Sachpreisrichter: Bettina Busse (BA Neukölln

Abt. BiSchulKultSport – Kulturamt), Rolf Groth (BA

Neukölln, FB Stadtplanung), Jenny Stemmler (LIDL)

Vorprüfung: Jan Frontzek

Ausführungsempfehlung zugunsten von: Janne

Schäfer und Kristine Agergaard (J&K studio Berlin):

Multikulturelle Anschlagstafel „Wir sind was wir

essen“

ÜBERSCHREIBEN, ÜBERMALEN UND ERINNERN

Der Wettbewerb für eine Brandwandgestaltung am neuen Standort des Künstlerhauses Bethanien

In diesem Jahr feiert das Berliner Künstlerhaus Bethanien sein 40jähriges Bestehen!

1974 von Michael Haerdter initiiert und durch einen Senatsbeschluss ins Leben gerufen, erhielt die in der Rechtsform einer gemeinnützigen GmbH gegründete internationale Projektwerkstatt den Namen „Künstlerhaus Bethanien“ in Anlehnung an ihren Gründungs- und langjährigen Arbeitsstandort, das ehemalige Diakonissen-Krankenhaus Bethanien am Kreuzberger Mariannenplatz.

Arbeitsauftrag der heute weltweit bekannten und renommierten Institution ist die Künstlerförderung im Sinne der Unterstützung innovativer Formen der zeitgenössischen Kunst sowie des internationalen Austauschs und der Vernetzung im kulturellen Bereich.

Das Internationale Atelierprogramm des Künstlerhauses wurde bis heute von mehr als 1000 Stipendiat/innen aus aller Welt frequentiert und konnte sich mit diesen Schüben künstlerischer Energie selbst über die Jahre der Kürzung seiner Basisfinanzierung retten.

Im Jahr 2005 freilich kam es durch die Besetzung des Gebäudes am Mariannenplatz durch Linksautonome zu einem folgenschweren Einschnitt, der 2008 in eine politisch motivierte Änderung des Nutzungskonzepts für das Bethanien-Gebäude durch die Bezirksregierung von Friedrichshain-Kreuzberg mündete. Da die Planungen eines soziokulturellen, selbstverwalteten Zentrums keine ausreichende Planungssicherheit für die Arbeit des Künstlerhauses boten, erfolgte im Sommer 2010 der Wechsel der Künstlerhaus Bethanien GmbH in ein alternatives Gebäude: die verkehrsgünstig zwischen Kottbusser Tor und Fraenkelufer gelegene ehemalige „Lichtfabrik“ an der Kottbusser/Kohlfurter Straße. Die neuen Gebäude- und Eigentumsverhältnisse erwiesen sich als besonderer Glücksfall, denn sie ermöglichten dank des Angebots der Nicolas Berggruen Holdings nicht nur die Weiterführung des Programms, sondern sogar einen Zugewinn an Atelier-Kapazitäten und Ausstellungsflächen zu günstigen Konditionen.

Nach einer schwierigen und arbeitsintensiven Phase des Umbaus und Umzugs bei laufendem Betrieb konnte das Künstlerhaus Bethanien – unterstützt von der Senatskanzlei für Kulturelle Angelegenheiten, seinen Gesellschaftern – DAAD und Akademie der Künste – und vor allem der Stiftung Deutsche Klassenlotterie Berlin – schließlich mit seinen Ateliers, Ausstellungsräumen, Werkstätten und Büros an den heutigen Standort an die Kottbusser Straße 10/ Kohlfurter Straße 41-43 umziehen, wo am 11. Juni 2010 unter großem öffentlichen Interesse die Neueröffnung gefeiert wurde.

In der so genannten „Lichtfabrik“, einem 1912 von den Unternehmern Felix und Leo Israel errichteten Fabrikgebäude zur Herstel-



Erez Israeli, ohne Titel

lung von Beleuchtungskörpern, erfreut sich das Künstlerhaus nun einer weitaus optimaleren Arbeitssituation.

Der Name „Künstlerhaus Bethanien“ ist inzwischen zur Marke geworden und auch am neuen Standort etabliert, während die aktuellen Nutzer/innen des Bethanien-Gebäudes sich nach dem Auszug des Künstlerhauses unter dem Label „Kunstquartier Bethanien“ zusammengeschlossen haben.

Auftakt und gleichzeitig Schwerpunktprojekt des Jubiläumsjahres wird die künstlerische Gestaltung der von Süden gut sichtbaren Brandwand an der Kottbusser Straße 10 sein, die voraussichtlich im Frühjahr 2014 beginnend, in mehreren Stufen realisiert, im Frühjahr fertiggestellt sein soll.

Als Ergebnis eines nichtoffenen, einstufigen, anonym durchgeführten Kunstwettbewerbs mit sieben eingeladenen Künstler/

innen wurde vom Preisgericht ein Entwurf des israelischen Künstlers Erez Israeli zur Realisierung empfohlen.

Erez Israeli, geboren 1974 in Beer-Sheba (Israel), lebt und arbeitet in Tel-Aviv. Er zählt zu den bekanntesten Künstlern Israels und hat sich bereits weltweit einen Namen gemacht, nicht zuletzt wegen seiner häufig von der Presse kritisch kommentierten Objekte, Installationen und Performances, denen ein Geheimnis innewohnt, das sie nämlich dann, wenn sie sich scheinbar einfach und direkt bis banal geben, in ihrer inhaltlichen und formalen Konstellation doch ziemlich kompliziert aussehen lässt.

Bei seinem Gestaltungsentwurf hat sich Israeli von zwei Aspekten leiten lassen: von der Geschichte des Gebäudes sowie vom allgemeinen Charakter von Straße und Umfeld samt Graffiti.

Der Künstler schlug vor, die Buchstaben des Namens eines der beiden Firmengründer von 1910, nämlich Felix Israel, auf die komplette Wand schreiben zu lassen – einen Buchstaben über den anderen, in unterschiedlichen Farben – in elf Lettern, die sich im Prozess des Farbauftrags durch Überschreiben/Übermalen gegenseitig überdecken und damit teilweise auslöschen.

Die „Lichtfabrik“ wurde 1912 von den Gebrüdern Felix und Leo Israel, Eigentümern einer expandierenden Firma zur Herstellung von Beleuchtungskörpern, als modernes Fabrik- und Verwaltungsgebäude für ca. 800 Arbeiter und 175 Angestellte errichtet. 1927 wurde die Israel-Frister AG als „Vereinigte Fabriken für Beleuchtungskörper“ gegründet. Felix Israel war einer der Vorstände, verließ aber 1933 nach der Machtübernahme durch die Nationalsozialisten Deutschland und wurde 1939 offiziell ausgebürgert.

Eine Frister AG/GmbH existierte noch bis 1965, das weitere Schicksal der Gebrüder Israel und ihrer Familien ist hingegen nicht dokumentiert.

Israelis Idee kreist um das Thema Erinnerung und Gedenken im jüdisch-deutschen Kontext, lässt die Erinnerungskomponente allerdings nicht mit den bei diesem Thema üblichen Mitteln präsent werden, sondern vermeidet Pathos, indem etwa Tendenzen der Street Art integriert werden.

Mit Israelis Wandmalaktion wird dem Gebäude sein Name wiedergegeben. Im Zuge antijüdischer Maßnahmen hatten die Nazis die Namen bekannter jüdischer Geschäfte von den Häuserfronten entfernt. Nach den Namen jüdischer Geschäftsgründer verschwanden die Juden selbst. Hierauf fußt das gedankliche Konzept von Erez Israeli überzeugendem künstlerischen Entwurf.

CHRISTOPH TANNERT
Künstlerhaus Bethanien

ALEXEI KOSTROMA (BERLIN)
– ALL WE NEED IS LIGHT. TEN WINDOWS OF HISTORY

In freiem Malstil angelegt, ruft eine helle Linienfigur das Licht zum Grundelement des Lebens aus. Sie legt sich über ihr mächtiges schwarzes Schattenbild, das das nächtliche Leben im multikulturellen Kreuzberg symbolisieren soll.



RALF ZIERVOGEL (BERLIN) – GRUND

Reinstes, mit Tageslichtpigmenten versetztes Weiß lässt die Wand durch einen monochromen Anstrich zum Lichtträger werden. Die tagsüber gespeicherten UV-Strahlen werden in der Dämmerung zurückgegeben und lassen die Wand erstrahlen.



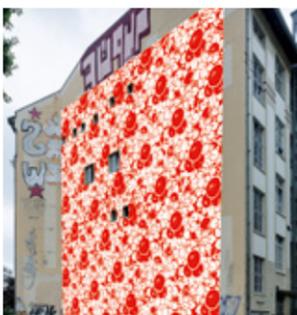
NEVIN ALADAG (BERLIN) – SCHATTENSPRINGER

Nach Fotos von jungen Tänzer/innen werden die Figuren und ihre Schattenbilder auf der Wand aufgemalt. Damit entsteht Räumlichkeit und zwischen den Figuren und ihren Schatten ein unsichtbarer Zwischenraum.



VIA LEWANDOWSKY (BERLIN) – HINTERGRUND

Die Tomate und ihre Blätter werden als ein hintergründig ironisches Motiv, das an frühere Zeiten des Kreuzberger Häuserkampfes erinnern soll, wie eine dekorative Tapete großflächig auf die Wand gebracht.



HUBERT CZEREPOK (WROCLAW, POLEN)

Auf einer schwarzen Wandfläche werden weiße Lautschriften verschiedener, in Kreuzberg vertretener Sprachen aufgemalt und wie ein Kreuzworträtsel kombiniert. Diese „Schibbolethe“ (hebr., Losungswort) sollen Fragen von Nationalität, Identität und Migration thematisieren.



NASAN TUR (BERLIN)

Der Farbanschlag wird zum Superzeichen in leuchtend roter Farbe auf die Wand gemalt. Seine genaue Ausführung lässt ihn zum Symbol für den Widerspruch zwischen Widerstand und Gentrifizierung des Stadtteils Kreuzberg werden.



Preisgerichtsitzung: 13. Dezember 2013

Auslober: Künstlerhaus Bethanien GmbH

Wettbewerbssart: Nichtoffener Kunstwettbewerb

Wettbewerbsteilnehmer/innen: Nevin Aladag, Hubert Czerepok, Erez Israeli, Alexei Kostroma, Via Lewandowsky, Nasan Tur, Ralf Ziervogel

Realisierungsbetrag: 60.000 Euro

Aufwandsentschädigung: 1.500 Euro

Fachpreisrichter/innen: Ellen Blumenstein, Hans Hemmert, Karin Kasböck, Dorit Levitte Harten, Sven Drühl (ständig anwesender Stellvertreter)

Sachpreisrichter: Georg Diez, Andrea Ruiken, Christoph Tannert.

Ausführungskoordination und Vorprüfung: Dorothea Strube

Ausführungsempfehlung zugunsten von: Erez Israeli, ohne Titel

GEDENKEN AN DIE BARUCH-AUERBACH'SCHEN-WAISENERZIEHUNGSANSTALTEN FÜR JÜDISCHE KNABEN UND MÄDCHEN

Nichtoffener Gestaltungswettbewerb



Susanne Ahner, Ich war hier

Es ist ein außergewöhnlicher Ort. Schönhauser Allee 152. Ein schmuckloser Lückebau, frisch getüncht, mit einem kleinen Vorgarten und einer schmalen Durchfahrt zu einem Hof zwischen zwei hohen Brandwänden, der sich erst an seinem Ende weitet. Schwer vorstellbar, dass genau an dieser Grenze eine neugotisch verzierte Fassade stand, die hinter sich die Baruch-Auerbach'schen-Waisen-Erziehungsanstalt in einem großen Geviert barg und vor sich einen wohlgestalteten Raum bis zur Straße öffnete. Davon zeugt heute nur noch das Fragment einer gegliederten, und in ca. drei Meter Höhe mit grünen Glasurschindeln gedeckte Ziegelwand an der linken Seite des Hofes. Das Haus wurde von Bomben schwer beschädigt und später abgerissen.

Doch die Lücke war viel früher gerissen. Alle jüdischen Knaben und Mädchen, die in diesem Waisenhaus lebten, und ihre Betreuer/innen wurden im Oktober 1943 deportiert und ermordet.

Walter Frankenstein war nicht unter ihnen. Er überlebte den Holocaust mit seiner Frau und zwei kleinen Kindern in zahlreichen, stets gefährdeten Verstecken. Und er hat bis heute unermüdlich darum gerungen, dass an dem zerstörten Ort ein Gedenken möglich werde.

Schon im Jahr 2000 konnte ich mit Schülerinnen und Schülern der Kurt-Schwitters-Schule auf der kleinen Mauer vor dem Haus ein Gedenkzeichen mit Spielzeugen aus hart gebranntem Ton errichten, so als hätten sie dort zurück bleiben müssen. Sie wurden mutwillig zerschlagen. Wir nahmen das nicht hin, fertigten eine Erinnerungstafel für den Durchgang und neue Keramiken. Diese wurden nicht mehr befestigt, sondern zu verschiedenen Gedenkanlässen von Jugendlichen der Schule zu dem Ort hingetragen und sind, zusammen mit den Bruchstücken, im Bezirksmuseum aufbewahrt und auch gezeigt.

Walter Frankenstein hat selbst eine kleine Gedenktafel über dem Vorgarten an der Fassade zur Straße hin angebracht.

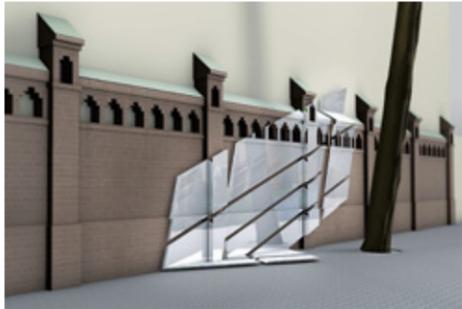
Inzwischen aber hatte Wolfgang Knoll die Namen und das Alter der deportierten Kinder, Jugendlichen und Erzieher/innen ausfindig gemacht. Daraufhin konnte die Senatskanzlei

für Kulturelle Angelegenheiten einen Wettbewerb ausloben, in dem auf einem kleinen Raum vor der historischen Ziegelwand eine angemessene künstlerische Form für einen Erinnerungs- und Gedenkort gefunden werden sollte, der alle bisher gefundenen Namen und Altersangaben einschließe. Zwölf Künstlerinnen und Künstler bzw. Künstlergruppierungen wurden dazu eingeladen.

Nach einer ausführlichen Erläuterung aller Entwürfe durch die Vorprüfung (Dorothea Strube, Ralf Sroka) und einer angemessenen Würdigung aller gestalterischen Leistungen überwogen schnell die Bedenken der Jury gegenüber drei Vorschlägen: Die Lesbarkeit der Namen – sicherlich auch oft zu lang für einen einzelnen Ziegelstein – und der Informationstafeln würde vor allem durch die von Heike Ponwitz vorgeschlagene, dichte Farnbepflanzung zu stark behindert, trotz der ruhigen Erscheinung des Ortes. Die von Ulrike Kuschel entworfene Symbolik eines blattlosen Baumes aus Bronze wirkte inhaltlich problematisch und die verwendeten Materialien nicht überzeugend genug aufeinander bezogen. Die Idee der Trennung von Namen und Alter im Entwurf von Patricia Pisani sei nicht einleuchtend, besonders weil herab fallendes Laub und Schnee die Namen verdecken würden.

In den weiterführenden Diskussionen fanden trotz ausgiebiger Erwägungen die nachstehenden Entwürfe keine Mehrheit: Der Vorschlag von Anika Gründer, der Durchgangssituation einen Ort abzugewinnen durch eine Dachkonstruktion und deren Sichtbarkeit vom Hofeingang her, wirkt zunächst plausibel, lässt aber auch eine Konkurrenz zur historischen Mauer möglich erscheinen. Vor allem bleibt die Lesbarkeit der Namen in dem hohen, gewölbten Dach fraglich. Roswitha von den Driesch und Jens-Uwe Dyffort setzen die Namensdarstellung durch ihre Farbigkeit bewusst von den Deportations-

listen ab. Doch auch hier ist die Lesbarkeit vor der Mauerstruktur fragwürdig, ebenso wie die überdimensionierte Glasmurmelt als Verweis auf die Kostbarkeit in der Welt der Kinder. Die von Monika Goetz vorgeschlagene Augenhöhe von Kindern für die Namensbänder wird positiv gesehen, auch wenn sie in der visualisierten Form nicht umsetzbar wäre, nicht hingegen die fluoreszierende Farbe für die Gefache der historischen Mauer. Die Silhouetten von Kindern in Bronze, die Helga Lieser und Jens Henningsen entwerfen, erregen Aufmerksamkeit im Straßen-



Anna Borgmann und Candy Lenk, Ohne Titel



Oliver van den Berg mit Dorothee Hauck, Namensstruktur



Roswitha von den Driesch und Jens-Uwe Dyffort, Ohne Titel



Helga Lieser mit Jens Henningsen, Ohne Titel



Heike Ponwitz, Insel im braunen Meer



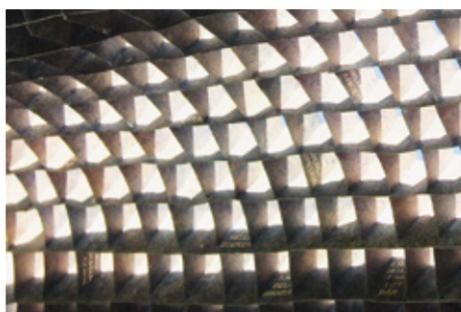
Patricia Pisani, Ohne Titel

bild und erzeugen Dynamik im Hof. Doch die Monumentalität der Informationsträger tritt viel zu stark in Konkurrenz zur Mauer. Martin Kaltwasser schlägt im Gegensatz dazu eine sehr subtile, beinahe unsichtbare Lösung vor, indem die Namen in schmale Schilder graviert werden, die in die Fugen des Mauerwerks passen würden. Jedoch erscheint der Informationsblock im Vergleich dazu sehr massiv und der Gesamteindruck bleibt ziemlich additiv.

Nochmals werden die Vorzüge der verbliebenen vier Entwürfe geprüft und die Bedenken dagegen erwogen: Oliver van den Berg und Dorothee Hauck wollen den Namen eine physische Erfahrbarkeit geben, indem die dreidimensionalen Buchstaben und Zahlen ein zusammenhängendes Geflecht und eine eigenständige, geschlossene Wandstruktur vor der historischen Mauer bilden. Diese wird dadurch aber sehr in den Hintergrund gedrängt. Auch bleibt der gestalterische Zusammenhang zwischen allen vorgeschlagenen Elementen disparat. Der rätselhafte und



KATZKAISER, Marcus Kaiser, Tobias Katz, Lebensort-Gedenkort



Anika Gründer, Refugium Putativum



Monika Goetz, Ohne Titel



Martin Kaltwasser: Zwischen den Steinen



Ulrike Kuschel, Das Bäumchen

irritierende Entwurf von Anna Borgman und Candy Lenk visualisiert mit poliertem Edelstahlblech einen gedachten Lichtstrom aus einem Fenster der nicht mehr vorhandenen Fassade und erzielt dadurch eine poetische Wirkung. Allerdings ist die Gestaltung der Namen, Zahlen und Informationen so wenig veranschaulicht, dass eine Realisierung nicht ins Auge gefasst werden konnte. Marcus Kaiser und Tobias Katz schaffen schließlich eine attraktive und emotional berührende Lösung, indem sie spielende Kinder von historischen Fotos per Sandstrahl als Silhouetten auf die Mauer übertragen wollen. Auch die Verbindung von Straße und Hof durch ein Messingband mit einer Aussage Walter Frankensteins erscheint gelungen. Dagegen ist sowohl die Materialität als auch die Darstellung der Namen und Altersangaben auf dem Boden aus genannten Gründen problematisch. Weil aber die beiden letztgenannten Vorschläge einen starken Eindruck hinterlassen, entscheidet die Jury, sie gleichrangig auf Platz zwei zu setzen.

Einstimmig wird der Entwurf von Susanne Ahner zur Realisierung empfohlen. Im Blickpunkt steht die historische Ziegelmauer, die zum Denkmal wird. Der Sandstrahl graviert hell und zart doch fühlbar die Namen in die Ziegel, in einer Höhe, die den Altersangaben entspricht. Die gläserne Informationstafel fügt sich sensibel ein. Die organisch geformte und leicht angehobene Fläche davor nimmt Bezug zur historischen Gartengestaltung. Die runde Bank um die Pappel ist eine Brücke in die Gegenwart, ein Angebot für Gemeinschaft und Kommunikation. So wird dieser Teil des Innenhofes zu einem Ort der Besinnung, und das Gedenken an die ermordeten jüdischen Kinder, Jugendlichen und Betreuer findet einen zurückhaltenden und zugleich würdigen Ausdruck.

Die Einweihung dieses besonderen, stillen Gedenkortes soll am 29. Juni 2014 stattfinden – einen Tag vor dem 90. Geburtstag von Walter Frankenstein.

KARLA SACHSE
Künstlerin

Preisgerichtssitzung: 23. Januar 2014

Auslober: Land Berlin

Wettbewerbsart: Nichtoffener Gestaltungswettbewerb

Wettbewerbsteilnehmer: Susanne Ahner, Anna Borgman & Candy Lenk, Marcus Kaiser & Tobias Katz, Oliver van den Berg & Dorothee Hauck, Anika Gründer, Roswitha von den Driesch & Jens-Uwe Dyffort, Monika Goetz, Helga Lieser mit Jens Henningsen, Martin Kaltwasser, Heike Ponwitz, Ulrike Kuschel, Patricia Pisani

Realisierungsbetrag: 60.000 Euro

Aufwandsentschädigung: 1.000 Euro

Fachpreisrichter: Markus Bader, Ulrich Klages, Dr. Karla Sachse, Dagmar von Wilcken, Martin Bennis (ständig anwesender Stellvertreter)

Sachpreisrichter: Sven Lemiss (Berlin Immobilien Management), Uwe Neumärker (Stiftung Denkmal für die ermordeten Juden Europas), André Schmitz (Kulturstaatssekretär)

Vorprüfung: Ralf Sroka und Dorothea Strube

Ausführungsempfehlung zugunsten von: Susanne Ahner, Ich war hier

Der denkmalgeschützte Altbau der Thalia-Grundschule auf Alt-Stralau erfährt im Laufe seines Bestehens nicht nur architektonische Veränderungen durch diverse bauliche Ergänzungen und Erweiterungen, sondern durchlief auch eine wechselvolle Geschichte in Bezug auf die Nutzung der Gebäude. 1893 als Dorfgrundschule gebaut, wurde sie von 1952 bis 1989 als Durchgangsheim für sogenannte „schwer erziehbare“ Kinder und Jugendliche genutzt. Die dortigen Erziehungsmethoden werden von Zeitzeugen als äußerst repressiv und freiheitseinschränkend erinnert.

Im Zusammenhang mit der fortschreitenden Wohnbebauung auf Alt-Stralau in unmittelbarer Nachbarschaft zur Schule wurden ab 2000 die Gebäude wieder als Grundschule eingerichtet. 2014 wird das bisherige Gebäudeensemble vornehmlich bestehend aus Altbau und Erweiterungsbau um einen zusätzlichen Baukörper bereichert, der sich an den bestehenden Erweiterungsbau anschließt und ein formales Bindeglied zwischen den beiden vorhandenen Baukörpern darstellt. Der Neubau wird nach den Plänen des Architekturbüros Backmann/Schieber/Kohler errichtet.

Die Grundschule ist nach Thalia, eine der neun Musen benannt. Thalia ist die Muse der komischen Dichtung und der Unterhaltung. Später wurde Thalia allgemein als die Beschützerin aller Theaterspielstätten angesehen. Ihre Symbole, mit denen sie dargestellt oder beschrieben wird, sind die komische Maske, der Efeu Kranz und der Krummstab des Schäfers.

Das Besondere an der Thalia-Grundschule ist neben ihrer wassernahen Lage auf der Halbinsel Alt-Stralau, ihr kreativitätsförderndes Kulturprofil, für das sie 2010 eine Auszeichnung auf Bundesebene erhielt.

Für den Erweiterungsbau der Thalia-Grundschule sollte im Rahmen eines nicht offenen Kunstwettbewerbs eine künstlerische Arbeit entwickelt werden, die sich mit der räumlichen, architektonischen und institutionellen Situation befasst. Ein konkretes Thema wurde nicht vorgegeben. Es wurde aber darauf hingewiesen, dass auf den geschichtlichen Aspekt bezüglich der Nutzung der Gebäude als Kinderdurchgangsheim in einer gesonderten Denktafel, die vor Ort errichtet wird, hingewiesen und informiert wird und dieser Aspekt im Wettbewerb nicht zu berücksichtigen ist.

Den Künstler/innen standen zwei mögliche Arbeitsbereiche für eine künstlerische Gestaltung zur Auswahl, zum einen die gesamte zur Straße hin ausgerichtete Süd-West-Fassade des Neubaus, zum anderen der Foyerbereich im Gebäudeinneren. Von den Architekten wurde im Vorfeld die Bearbeitung der Süd-West-Fassade als möglicher Ort für Kunst empfohlen, da sie eine zu ca. 90 Prozent geschlossene Fläche darstellt und vollflächig von der Straße her einsehbar ist.

Die großformatigen Textilbetonplatten, die von Architektenseite an der Fassaden-seite angebracht werden, bieten zwei Möglichkeiten der künstlerischen Bearbeitung, die im vorhandenen Kostenrahmen (20.000 Euro) realisierbar sind: die Arbeit mit Fotobeton (2-dimensional) oder mit Matrizenbeton (3-dimensional), wobei darauf hingewiesen wurde, dass die Herstellung von Matrizenbeton für den knappen Kostenrahmen empfehlenswerter, da kostengünstiger ist.

Zum nicht offenen Wettbewerb wurden fünf Künstler/innen geladen, die sich mit den architektonischen und inhaltlichen Besonderheiten des Ortes künstlerisch auseinandersetzten und individuelle Konzepte entwickelten. Vier von fünf Künstler/innen erarbeiteten ihre Vorschläge für die Süd-

DIE FIGUR AUF DER WAND

Wettbewerb Kunst am Bau Thalia-Grundschule Alt Stralau



Roland Boden

West-Fassade und verwendeten Matrizenbeton für ihre künstlerische Konzeption, eine Künstlerin bearbeitete den Foyerraum.

TIM TRANTENROTH entwickelte aus dem am Altbau vorhandenen ornamentalen Backsteinfries durch kompositorische Umformulierung ein intelligentes, ikonisches Zeichen, das durch die wiederholende Aneinanderreihung eine Art abstrahierter Wellenbewegung ergibt. Sein in Matrizenbeton auszuführender Entwurf sieht vor, das Zeichen als Negativform in den Beton hineinzuzäten, sodass durch die entstehenden Vertiefungen ein prägnantes Schattenspiel entsteht. Das aneinandergereihte Zeichen wird in Form von zwei Motiv-Bändern mit unterschiedlichen Längen am oberen und unteren Rand der Fassadenwand angebracht. Vom Preisgericht wird das genaue Hinsehen und Aufnehmen der vor Ort befindlichen architektonischen Strukturen und die daraus resultierende

Verzahnung mit dem Altbau positiv bewertet, ebenso das atmosphärische Einbetten durch das wellenartige Zeichen in die wasserreiche Umgebung.

DETLEF MALLWITZ schlug eine ebenfalls im Matrizenbetonverfahren hergestellte und eingätzte zeichnerische Lösung vor. Ausgehend von Herders These der Antipoden entwickelt er zwei handschriftliche Zeichnungspaare, die sich auf das Thema Schule und Lernen beziehen: vier Köpfe in unterschiedlicher Formensprache. Zwei Köpfe in einer eher „runden“ Auffassung, die den lebhaften und dynamischen Teil des Lernens darstellen sollen und zwei Köpfe, die eher „quadratisch“ aufgefasst werden und das Einfüllen oder Eintrichtern von Lehrinhalten in Gefäße symbolisieren. Die Zeichnungen sollen im entgegengesetzten Positiv-Negativ-Verfahren auf zwei Betonplatten aufgebracht werden und diese wiederum

werden asymmetrisch in unterschiedlichen Höhen auf der Fassade angeordnet. Der individuelle Zeichnungsstil scheint das kindliche Gewusel im Inneren des Gebäudes abzubilden und durch die Gebäudefassade hindurch nach außen sichtbar werden zu lassen. Durch die handschriftliche Uneindeutigkeit der Zeichnungsmotive wird der Betrachter eingeladen, sich länger mit der Arbeit zu beschäftigen. Außerdem schlägt der Künstler ein Überdenken der Farbgestaltung des neuen Baukörpers vor, der sich auf das Grün des ersten Erweiterungsbaus beziehen könnte.

ROLAND BODEN schafft ein „Megazeichen“ auf der Süd-West-Fassade, das von der Straße her als Eyecatcher wahrgenommen wird. Seine schemenhafte, dynamische Kinderfigur wird aus einer reduzierten Anzahl von wiederholten Elementen in Matrizenbeton hergestellt. Durch das mathematische Sys-

tem im Herstellungsverfahren entsteht eine Rasterung im Motiv, die an Legobausteine oder ähnliche Systeme erinnert, die eine Vielzahl von Möglichkeiten in sich bergen. Die daraus resultierende assoziierte Möglichkeit des Spielens und Umstellens, sowie der Bezug zum Zeitalter der digitalen Pixelung ist in einem komplexen Bild kindgerecht wiedergegeben. Die dargestellte kindliche Freude und der ungestüme Bewegungsdrang bilden einen positiven Bezug zum Lernort Schule. Durch die Monumentalität der Figur und ihre asymmetrische Platzierung auf nur einer Gebäudehälfte wird die Strenge und Geschlossenheit der Fassade spielerisch aufgelockert.

CHRISTINE RUSCHE geht in ihrem Entwurf auf die Namensgeberin der Grundschule „Thalia“ ein. Mittels in Matrizenbeton im Zweischichtverfahren hergestellten, sich wiederholenden Efeuranken entwickelt sie ein Motiv, das die Fassade im gesamten kompositorisch fasst. Der spielerische Umgang mit den Elementen der „Thalia“, Efeu, Maske, Krummstab impliziert Zusammenhänge und lässt den Betrachter im erzählerischen Moment verweilen. Erst beim längeren Betrachten entdeckt man die Maske, die im Efeu versteckt scheint, ebenso wie den scheinbar an die Tür gelehnten Krummstab. Durch das Verfahren der Ätzungen in zwei Schichten wird eine zarte Abstufung von Grautönen erzeugt, die die Fassade gleichzeitig strukturiert und auflockert.

AGATHE DE BAILLENCOURT führt die Besucher/innen mittels einer gemalten blauen Linie direkt in das Foyer des Gebäudes. Wie eine Tunnelspirale legt sich die Linie über alle Wände, Fußböden und Gegenstände, die im Raum vorhanden sind und führt somit nicht nur physisch in das Gebäude hinein, sondern lädt auch dazu ein, das Gebäude mit Blicken „abzuscannen“, das heißt visuell zu erfahren. Diese reduzierte künstlerische Lösung bricht den Raum auf und führt im gleichen Atemzug doch alles wieder zusammen. Die blauen Linien könnten die Kinder auch zum Spielen einladen, indem sie als Ziellinie für Wettrennen dient oder ähnliches. Die Künstlerin gibt bewusst die gestalterische Verantwortung an die Architekten zurück, indem sie sich auf das Foyer und nicht auf die Flure konzentriert.

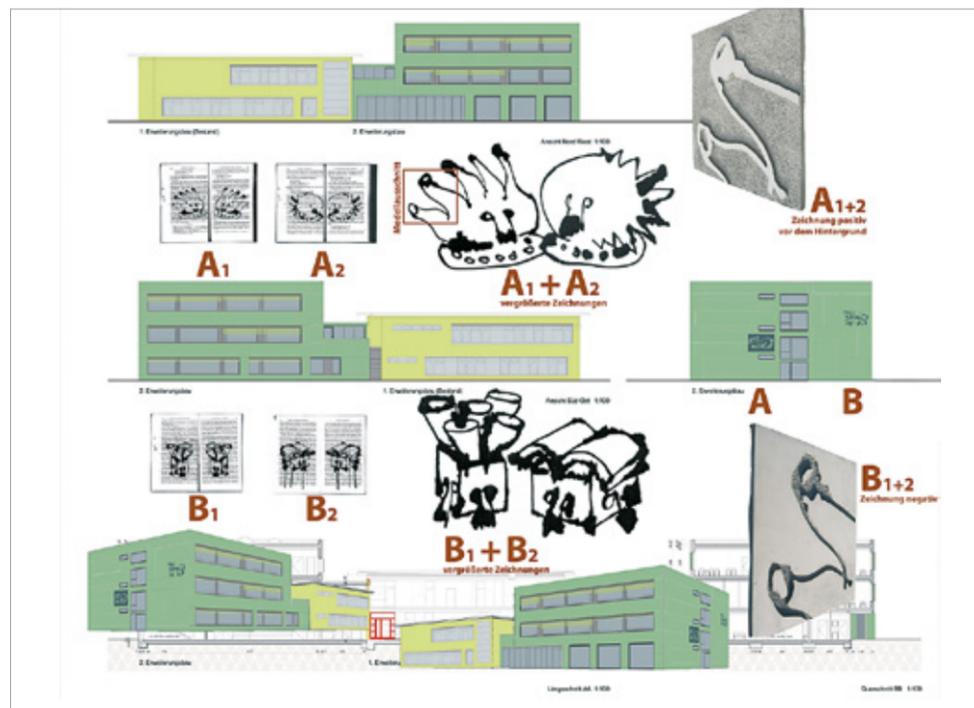
Das Preisgericht

Das Preisgericht würdigt zunächst alle Entwürfe. Nach den ersten beiden Abstimmungsrunden bleiben die Entwürfe von Tim Trantenroth und Roland Boden in der engeren Wahl.

Im Entwurf von Detlef Mallwitz vermissen das Preisgericht die Erklärung für den Be-



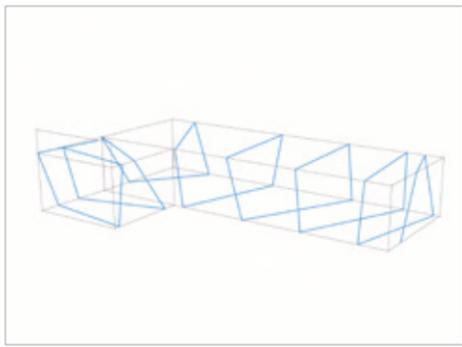
Christine Rusche



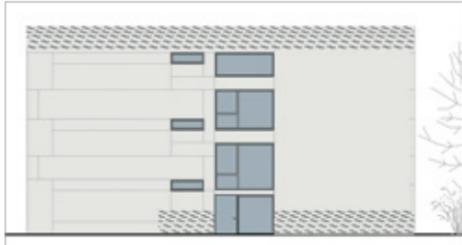
Detlef Mallwitz

HIRSCH ROT IN BEWEGUNG

Provokation, Kommunikation und Neuausrichtung
des Kunst-am-Bau-Projekts



Agathe de Baillencourt



Tim Trantenroth

zug zu Herder, auch wirkten die Zeichnungen eher als Zufallsprodukt und schienen nicht überzeugend durchgearbeitet. Die altmodische Auffassung von Schule (z. B. Kopf = Trichter) scheint heutigem Lernen nicht mehr zu entsprechen. Christine Rusches Entwurf, der die Thalia-Thematik in den Vordergrund stellte, war durch seinen hohen Symbolgehalt zu illustrativ und durch seine ornamentale Ausarbeitung zu dekorativ. Die Reduzierung der blauen Linie in Agathe de Baillencourts Entwurf auf eine Hineinführung lediglich in den Eingangsbereich ohne Verknüpfung von Innen und Außen konnte das Preisgericht von der künstlerischen Idee nicht überzeugen. Die schmale Linie scheint den Materialitäten und Oberflächen des Raumes nicht standzuhalten.

In der letzten Wertungsrunde fand sich neben dem Entwurf von Roland Boden der Entwurf von Tim Trantenroth, dessen Arbeit das Preisgericht zwar mit dem 2. Platz würdigte, dem jedoch nach Auffassung des Preisgerichtes eine stärkere künstlerische Autonomie gegenüber den architektonischen Vorgaben fehlte.

In insgesamt drei Wertungsdurchgängen überzeugte schließlich der Entwurf von Roland Boden das Preisgericht und wurde einstimmig zur Ausführung empfohlen. Der Entwurf schafft einen klaren Bezugspunkt im Ensemble der Baukörper und überzeugt durch seine Präsenz. Das dynamische Motiv ist identitätsstiftend für eine Grundschule und wird vom Künstler auf intelligente Weise in ein abstraktes Pixelsystem übersetzt.

KARIN ROSENBERG
Künstlerin

Preisgerichtssitzung: 6. Februar 2014

Auslober: Bezirksamt Friedrichshain-Kreuzberg von Berlin

Wettbewerbsart: Nichtoffener Kunstwettbewerb

Wettbewerbsteilnehmer: Agathe de Baillencourt, Roland Boden, Detlef Mallwitz, Christine Rusche, Tim Trantenroth.

Realisierungsbetrag: 20.000 Euro

Aufwandsentschädigung: 1.000 Euro

Fachpreisrichter: Guido Fassbender, Thorsten Goldberg, Josefine Günschel, Karin Rosenberg, Christiane Ten Hoevel (ständig anwesende stellvertretende Preisrichterin)

Sachpreisrichter: Jana Borkamp (Bezirksstadträtin für Finanzen, Weiterbildung und Kultur), Peter Beckers (Bezirksstadtrat für Wirtschaft, Ordnung, Schule und Sport), Lydia Schiller (Architekturbüro Backmann/Schieber/Kohler)

Vorprüfung: Jan Frontzek

Ausführungsempfehlung zugunsten von: Roland Boden, Springinsfeld



María Linares, Hirsch Rot, Kunst am Bau für die Julius Hirsch Sportanlage, Berlin, 2011 Foto: Bernhard Schurian

2010 gewann María Linares mit ihrem Projektvorschlag HIRSCH ROT den Kunst-am-Bau-Wettbewerb für das neue Funktionsgebäude der Julius-Hirsch-Sportanlage in Berlin-Charlottenburg. Seit 2006 trägt der ehemalige „Sportplatz am Eichkamp“ den Namen des früheren deutschen Fußball-Nationalspielers Julius Hirsch, der aufgrund seiner jüdischen Herkunft während der Nazizeit verfolgt und 1943 nach Auschwitz deportiert und dort ermordet wurde.

Das Kunstprojekt, das Ende 2010 eingeweiht wurde, hat das Ziel, an Julius Hirsch zu erinnern und gleichzeitig die Themen Antisemitismus, Rassismus und Gewalt im Fußball in der Gegenwart zu beleuchten und zu verorten.

Dafür interviewte María Linares im Sommer 2010 zusammen mit der Ethnologin Anja Peleikis Fußballer des TuS Makkabi und des Sport-Club-Charlottenburg (SCC), die die Sportanlage zum Training und für Spiele nutzen. Die Gespräche wurden transkribiert, einzelne Ausschnitte und Zitate ausgewählt und mit Hilfe einer LED-Laufschrift im Flur des Gebäudes ausgestrahlt. Das LED-Band, das über die gesamte Länge der Wand und als oberer Abschluss zur Decke angebracht wurde, ist gleichzeitig Teil der von Linares vorgenommenen und als Kunstprojekt inszenierten Flurgestaltung. Das leuchtende Rot des Textbandes findet sich in der signalrot gestrichenen Wand wieder. Die Farbe Rot springt ins Auge – als Warnung, als Symbol für geschehenes Leid und als sich aufdrängende Frage: Wie politisch ist der Sport?

Zwei Jahre lief das LED-Band mit den Zitaten der Charlottenburger Fußballer in dem Flur des Sportgebäudes, bevor es im

November 2012 vom Bezirksamt – dem Auftraggeber und Besitzer des Kunstwerkes – vorerst abgeschaltet wurde. Kritik hatte sich am Kunstwerk entzündet, vorgetragen vor allem von Vertretern des jüdischen Sportvereins TuS Makkabi. Das Kunstwerk leistete antisemitischen Vorurteilen Vorschub. Fremde Sportler unter Zeitdruck könnten sich kein angemessenes Bild von der Installation machen und erhaschten manchmal nur ein Zitat, in dem sie möglicherweise ihre Vorurteile bestätigt sähen.

Als Beispiel genannt sei folgendes Zitat, das über das Laufband lief:

„Es gibt ja auch noch eben ganz extreme Araber oder Türken, die haben halt was gegen uns oder so. Das ist meistens in den unteren Ligen so. Da sind die echt hohl im Kopf und sagen dann so „hey Scheiß Juden“. Aber je höher man spielt, ist man mehr fußballorientiert und macht sich nicht so Gedanken über Religion oder so.“

Der Vorwurf der Gegner des Kunstwerkes lautete, dass im schnellen Vorübergehen nur „hey Scheiß Juden“ gelesen werde.

Verantwortliche des TuS Makkabi machten deutlich, dass sie empört über diese Kunstinstallation seien und sich verletzt fühlten (Jüdische Allgemeine, 8.11.2012). Der Verein konnte sich nicht mit dem Kunstwerk identifizieren, sah es als gegen sich gerichtet und forderte die Abschaltung, den Abbau oder wenigstens eine Veränderung.

In der Jüdischen Allgemeinen vom 8.11.2012 wurde das Kunstwerk als „Antisemitische Endlosschleife“ beschrieben. María Linares war verwundert. Sie wollte mit ihrer Arbeit Vorurteile thematisieren, jedoch nicht reproduzieren. Es ging ihr darum, zur Reflexion anzuregen, zu irritieren und Fragen zu stellen. Das ist ohne Zweifel gelungen.

Theodor Adorno schrieb, dass Kunst die Aufgabe habe, Chaos in die Ordnung zu bringen (in *Minima Moralia* 1951: 143). In diesem Sinne hat HIRSCH ROT Chaos in das Mit- bzw. Nebeneinander vom TuS Makkabi und SCC auf der Julius-Hirsch-Sportanlage gebracht, wie an dem folgenden Beispiel deutlich wird: In der Jüdischen Allgemeinen (vom 8.11.2012) wurde beschrieben, dass ein Zitat auf dem Laufband von einem SCC-Spieler stamme und antisemitisch sei. Die Zitate wurden jedoch anonym über das Laufband geschickt und sind nicht eindeutig zuzuordnen. SCC-Vertreter wehrten sich gegen die Anschuldigungen, während Verantwortliche des TuS Makkabi deutlich machten, dass sie einige Sätze auf dem LED-Ticker als antisemitisch und gegen sich gerichtet sahen. Es wurde deutlich, HIRSCH ROT hat provoziert und schwelende Konflikte an die Oberfläche gebracht.

Um Druck aus der Situation zu nehmen, beschlossen die Bezirksabgeordneten, das Laufband vorerst abzuschalten. Gleichzeitig luden sie zu einem Mediationsgespräch, dem ein Werkstattgespräch zur Weiterentwicklung des Kunstwerkes folgte.

Mit Hilfe des vermittelnden Einflusses von Dr. Mirjam Wenzel (Leiterin der Medienabteilung des Jüdischen Museums, Berlin), Prof. Dr. Andreas Nachama (Leiter der Gedenkstätte Topographie des Terrors), Dr. Klaus Holz (Generalsekretär der Evangelischen Akademien in Deutschland), Rabbiner Daniel Alter und Dr. Elfriede Müller (Leiterin des Büros für Kunst im öffentlichen Raum) kamen María Linares und Vertreter der Fußballvereine TuS Makkabi und SCC ins Gespräch und einigten sich schließlich darauf, wie das Kunstwerk weiterentwickelt werden könnte.



Maria Linares, Hirsch Rot, Neueinschaltung, Berlin, 2014, Foto: Martin Schönfeld

Da HIRSCH ROT ein partizipatives Kunstprojekt ist, das im Gespräch zwischen Sportlern und der Künstlerin entstanden ist und damit einen prozessualen Charakter hat, wurde beschlossen, eine zweite Projektphase zu empfehlen, in der neue Gespräche mit Fußballer_innen der Julius-Hirsch-Sportanlage geführt werden sollten. Circa drei Jahre nachdem das Laufband zum ersten Mal angeschaltet wurde, könnten demnächst neue Zitate über den Ticker laufen und neue Gespräche auslösen.

Das Bezirksamt stimmte zu, so dass María Linares im Oktober 2013 beginnen konnte, weitere Gespräche zu führen. Diesmal konnte auch der dritte Verein, der auf der Julius-Hirsch-Sportanlage trainiert, namentlich Tennis Borussia Berlin, für ein Gespräch gewonnen werden. Interviewt wurden die Mädchenmannschaft von Tennis Borussia Berlin sowie die Fußballer der 1. Herrenmannschaft des TuS Makkabi und des SCC.

Ausgangspunkt für die Gespräche war die in den Medien zunehmend thematisierte Gewalt in Fußballstadien. Fußballplätze wirken wie ein Brennglas, unter dem gesellschaftliche Zustände verstärkt sichtbar werden. Sozialer Frust, Vorurteile gegenüber Juden, Muslimen, Menschen dunkler Hautfarbe, Sinti und Roma oder Homosexuellen finden oft auch im Fußball ein Ventil. Auf dem Rasen öffnet sich dieses Ventil unter Emotionen: Beleidigungen, Pöbeleien, Beschimpfungen und Bedrohungen bis zu direkten Angriffen und gewalttätigen Übergriffen sind Teil der Fußballrealität geworden. Auf der Tribüne öffnen sich Vorurteile und Hass in der Anonymität der Masse. Antisemitische und rassistische Parolen und Krawalle, verletzte Spieler, getroffen von Wurfgeschossen oder Feuerwerkskörpern,

verfolgte, bedrohte und verletzte Schiedsrichter genauso wie verletzte Fans in und vor den Stadien sind Ausdruck einer steigenden Zahl von Gewalttaten in und um den Fußball geworden (vgl. Blaschke 2011).

In den Interviews wurden die FußballerInnen der Julius-Hirsch-Sportanlage gefragt, welche Erfahrungen sie selbst mit Pöbeleien, Beschimpfungen und körperlicher Gewalt auf dem Fußballplatz gemacht haben und welche Rolle dabei antisemitische und rassistische Beschimpfungen spielten. Beim Gespräch mit den Mädchen von Tennis Borussia Berlin (TeBe) konzentrierte sich das Interview vor allem auf die Frage, inwieweit die Mädchen beim Fußball mit geschlechtsspezifischen Vorurteilen konfrontiert sind.

Die Mädchenmannschaft von TeBe Berlin

Julius Hirsch durfte nicht mehr Fußball spielen, weil er Jude war. Zu der Zeit des Nationalsozialismus sollten auch Frauen kein Fußball mehr spielen. Fußball spielende Frauen passten nicht in das Bild, das die Nazis von Frauen hatten. Erst langsam wandelte sich die Einstellung im Nachkriegsdeutschland. Tatsächlich setzte sich der DFB bis in die 1970er Jahre dagegen ein, dass Frauenfußballmannschaften gegründet wurden. Lange kämpften Spielerinnen gegen Diskriminierung und Ausgrenzung. Heute ist der Frauenfußball hingegen eines der Aushängeschilder im DFB, auch wenn der Mädchen- und Frauenfußball vielerorts immer noch um Anerkennung kämpfen muss: „Jungs werden mehr gefördert als Mädchen“ war die spontane Antwort eines 11-jährigen Mädchens von TeBe, als wir nach den Erfahrungen der Mädchen fragten.

Ein anderes Mädchen beschrieb es so: „Eigentlich sind wir Mädchen auch manchmal viel besser als die Jungs – nur die Jungs können es manchmal einfach nicht so richtig akzeptieren, das Mädchen besser als sie sind und deswegen passen sie dann nie und ja manchmal lästern sie auch, dass wir Fußball spielen.“

Die Trainerin der Mädchen, früher selbst als Bundesligaspielerin aktiv, formulierte die Unterschiede so:

„Als die Deutsche Frauenmannschaft die erste EM gewonnen hatte, bekamen die Spielerinnen vom DFB ein Teeservice geschenkt – kein Geld! Und das kann man auch heute sehen. Als Mann verdient man schon in der 3. Liga sein gutes Geld. Die Frauen müssen noch in der ersten Bundesliga noch arbeiten gehen. Ich habe damals in meiner Bundesligazeit kaum Geld bekommen und die Männer verdienen sich da eine goldene Nase. Das stimmt da einfach noch nicht ganz.“

Das Gespräch mit den 7 bis 14-jährigen und der Trainerin von Tennis Borussia Berlin zeigte, dass Spielerinnen und Trainerin sich mehr Anerkennung und Unterstützung beim Aufbau des Mädchenfußballs wünschen. Ein junges Mädchen formulierte ihren Wunsch so:

„Also, ich fänd's gut, wenn jede Frauen- oder Mädchenmannschaft immer eine Frau als Trainerin hat und die Männer halt einen Mann, weil die können das dann besser erklären also auch Erfahrungen vom Körperlichen her.“

Oft werden Mädchenmannschaften jedoch von Männern trainiert und dass es beim TeBe eine Trainerin gibt, ist die große Ausnahme.

Alle Mädchen wünschen sich mehr Frauenfußball im Fernsehen, so dass sie genauso wie die Jungs die Spiele ihre Vorbilder verfolgen können. Ein Mädchen zitiert ihre Oma:

„Meine Oma sagt immer: ‚Männer spielen zu brutal‘. Deswegen guckt sie nur die Frauen.“

Die 1. Herren des TuS Makkabi und des SCC

Die Antworten der jungen Männer vom SCC und dem TuS Makkabi in Bezug auf ihre Erfahrungen zum Thema Gewalt ähnelten sich. Die Männer beider Mannschaften verwiesen darauf, dass Gewalt und Beschimpfungen in der Regel glücklicherweise nicht zu ihrem Fußballalltag gehören. Kleine Pöbeleien und leichte Provokationen hingegen seien jedoch als Taktik Teil eines jeden Fußballspiels. Ein SCC-Spieler formulierte es folgendermaßen: „Also, es kommt immer zu Reibereien oder Pöbeleien, aber nicht aufgrund der Herkunft oder Religion. Also, das ist eigentlich das Schöne beim Fußball. Das Thema ist also wirklich nur das Sportliche, da geht's nicht darum, ob je-

mand, ich sag mal, dem Christentum angehört oder dem Judentum oder jemand dunkelhäutig ist oder nicht. Das ist generell außen vor. Also, das ist auch das Schöne, dass Fußball ein bisschen verbindet. Natürlich kommt es zu Reibereien, aber rein auf sportlicher Ebene.“

Und ein weiterer SCC-Spieler fügte hinzu: „Man redet vor dem Spiel noch ganz normal mit dem Gegner und sobald das Spiel angepfiffen ist, ist er der höchste Feind und wenn's dann abgepfiffen ist, dann redet man wieder normal mit ihm. Es geht halt um die drei Punkte.“

Ein Spieler des TuS Makkabi machte diese Sichtweise in ähnlicher Weise deutlich:

„Also, ich bin das dritte Jahr hier und in der dritten Saison. Natürlich gibt es im Spiel da immer Äußerungen gegen andere, aber die sind halt normal, die passieren in jeder Mannschaft (...), man probiert, den anderen halt kurz mal aus dem Konzept zu bringen, irgendwie einen Vorteil daraus zu schaffen.“

Die jungen Männer betonten, dass ihre jeweilige Mannschaft „Multi-Kulti-Berlin“ widerspiegelt. In beiden Mannschaften spielen junge Männer mit unterschiedlichen nationalen, ethnischen und religiösen Hintergründen. Und obwohl viele Menschen denken, dass im jüdischen Verein nur jüdische Männer Fußball spielen, ist dies nicht der Fall, wie es ein Spieler bemerkte:

„Also die meisten verbinden irgendwie Makkabi politisch. Die kennen halt nur die Schale von Makkabi und nicht den Kern. Die meisten denken halt hier spielen nur Juden in der Mannschaft. Ist ja nicht der Fall und Makkabi ist ein Multikulti-Verein und hier spielt auch ein Libanese und der hat auch Probleme wegen seiner Freunde. Die sagen ihm auch: ‚Warum spielst du in einem Juden-Verein?‘“

Die Spieler beider Mannschaften betonten jedoch, dass sie zur Zeit keine großen Probleme mit rassistischen und antisemitischen Pöbeleien haben. Das war nicht immer so, wie sich ein Spieler von TuS Makkabi erinnerte:

„In der jetzigen Zeit kommt es nicht so oft vor, dass wir antisemitisch beleidigt werden. Ich spiele jetzt schon seit 8 Jahren hier und vor einiger Zeit ist das öfter vorgekommen, dass ich als „Jude“ beschimpft wurde, weil ich halt in einem jüdischen Verein spiele. Das war damals, aber ich würde sagen, das sich das im Laufe der Jahre halt doch gebessert hat. In der Hinsicht, weil Makkabi nicht immer weggehört hat, sondern auch dementsprechend gehandelt hat.“

Und der Trainer von TuS Makkabi bestätigt diese Ansicht aus seiner Perspektive:

„Ich stimme der Einschätzung zu, dass es wirklich ruhiger geworden ist, weil die Leute mitgekriegt haben, dass sich Makkabi zur Wehr setzt. Das haben wir eigentlich immer sehr direkt und



Die Mädchenmannschaft von TeBe Berlin

Aus dem Vorwort der neuen Publikation zu HIRSCH ROT

„Wie kann nach der Shoah im Land der Täter und Täterinnen an die Überlebenden und die weithin ausgelöschte Existenz von Jüdinnen und Juden in Deutschland erinnert werden?“

Fast siebzig Jahre nach dem Sieg über den Nationalsozialismus haben wir keine Antwort auf diese Frage, höchstens Antworten. Die besten dieser Versuche eines würdigen Gedenkens wissen, dass sie nur partiell richtig und vorläufig sind. Sie nehmen eine bestimmte Perspektive und Position ein, die nicht allgemeingültig sein kann. Es gibt in dieser Frage und ihren Antworten kein „wir“, das den antisemitischen Bruch zwischen den Ermordeten, den Überlebenden, den Nachgeborenen der Judenheit in Deutschland und den nicht-jüdischen Deutschen zuschütten oder gar heilen könnte. Mehr als Brücken ohne Geländer, die die Tiefe des Bruchs erahnen lassen, wird es auf alle absehbare Zeit nicht geben. Ob diese oder jene Brücke trägt, ob der Blick, den sie eröffnet, in die Irre führt, ob die Brücke von beiden Seiten begehbar ist, wird selten konsensuell zu beantworten sein. Vielleicht zeichnet es gerade die gelungenen Versuche des Gedenkens an die Juden in Deutschland aus, dass sie solche Fragen zur Diskussion stellen, ohne dabei die Antwort als Konsens zu fingieren.

Das mag versöhnlich klingen. Geht es um ein konkretes Gedenken, so führt die Suche nach einer richtigen Antwort leicht zu scharfen Kontroversen, zu Nicht-Verstehen und Verletzungen – nicht aus böser Absicht, vielmehr aufgrund der Frage, die durch keine richtige Antwort zu beruhigen ist. Das Kunstwerk von María Linares zum Gedenken an den jüdischen Fußballer Julius Hirsch in der nach ihm benannten Sportanlage in Berlin-Charlottenburg führte zu einer solchen Kontroverse. Obwohl über dieses Kunstwerk eine ausgewiesene Fachjury, empfohlen von der bezirklichen Fachkommission für Kunst im öffentlichen Raum beriet und entschied, obwohl María Linares in engem Kontakt zu den ansässigen Sportvereinen arbeitete, obwohl die Entwicklung des Projektes von der Wissenschaftlerin Anja Peleikis und der Beauftragten für Kunst im öffentlichen Raum, Elfriede Müller, begleitet wurde, provozierte das Kunstwerk in der Julius-Hirsch-Sportanlage kontroverse Stellungnahmen.

(...) Die Kontroverse um das Kunstwerk mündete in die Bereitschaft aller Beteiligten, nach einer gemeinsamen Lösung zu suchen, die zwar kein Konsens sein kann, die aber glaubwürdig darauf beruht, die unterschiedlichen Perspektiven anzuerkennen.“

KLAUS HOLZ
Generalsekretär der Evangelischen Akademien in Deutschland



1. Herren des TuS Makkabi, Foto: Birgit Piramovsky

sehr schnell und sehr klar gemacht und wir haben da keine Angst gehabt. Ich glaube nicht, dass die Menschen unbedingt die Einsicht hatten, dass solche Beschimpfungen nicht human sind, sondern dass sie gedacht haben: „na ja, bevor wir Probleme irgendwo bekommen, halten wir lieber mal den Mund.“ Uns soll es egal sein. Wenn die Leute den Mund halten, dann ist es mir egal warum. Insofern denke ich, dass dann der Verein das hier ganz gut gehandelt hat.“

Die Spieler des TuS Makkabi und des SCC vermittelten uns in den Gesprächen den Eindruck, dass beide Mannschaften zur Zeit kein wesentliches Problem mit Gewalt im Fußball oder mit rassistischen und antisemitischen Pöbeleien haben.

Vielleicht war es ihre bewusste Entscheidung, hauptsächlich davon zu erzählen, was gerade gut läuft und den negativen und möglicherweise konfliktiven Erfahrungen weniger Raum zu geben. Die Spieler wussten, dass das, was sie uns erzählen, über den LED-Ticker im Flur ihrer Umkleidekabinen laufen wird. Als wir die ersten Gespräche im Sommer 2010 führten, gab es die rote Wand und den LED-Ticker noch nicht. Jetzt hatten viele Spieler die erste Installation bereits gesehen und wussten, welche Reaktionen sie hervorgerufen hat. Sie wissen, dass die Aussagen von den Spieler_innen der anderen Vereine gelesen werden, von Trainern und Verantwortlichen. Genauso werden die Kommentare von auswärtigen Fußballern gelesen, die zur Julius-Hirsch-Sportanlage zum Auswärtsspiel kommen.

Ein Spieler bemerkte zur alten Installation:

„Man konnte das ganz gut einordnen, weil die Zitate ja zum Teil von uns stammten. Man konnte dann schon sagen, das war das, was du gesagt hast. Das war sehr interessant.“

Und ein anderer Spieler kommentierte:

„Wobei man auch sagen muss, dass sich viele Leute, die herkommen, schon mal hinstellen und sich das angucken. Also, wenn du hier spielst, dann läufst du daran vorbei, aber ich denke mal, diejenigen, die es noch nicht gesehen haben, gucken sich das mal an, was da so los ist.“

Mit ihrer Entscheidung, vor allem darüber zu sprechen, was gut läuft und was ihnen wichtig ist, übernehmen die Fußballer bewusst Verantwortung für die Aussagen, die über den LED-Ticker laufen werden und damit für das Kunstwerk in ihrem Sportgebäude. Vielleicht werden sie die Installation den auswärtigen Spielern erklären oder in das eine oder andere Gespräch über „Gewalt im Fußball“, über Rassismus und Antisemitismus und über Julius Hirsch kommen.

„Aber ja im Prinzip haben wir das Ganze auch durchgemacht und uns gewundert, und ja man hat immer mal wieder raufgeguckt, was es da Neues gibt sozusagen. Irgendwann wurde es dann auch zum Alltag.“ (Kommentar eines Fußballspielers)

Mit den neuen Aussagen, die dann bald über den Ticker laufen werden, werden die Blicke wieder öfter auf das rote Schriftband fallen, möglicherweise neue Fragen und Gespräche entzünden, neue Irritationen und Diskussionen hervorrufen. Damit bleibt HIRSCH ROT in Bewegung und Julius Hirsch in Erinnerung.

ANJA PELEIKIS
Ethnologin und assoziierte Wissenschaftlerin
am Zentrum Moderner Orient, Berlin.



1. Herren des SCC, Foto: Birgit Piramovsky

WIDERSTAND IST EINE MÖGLICHKEIT

Künstler/innen klagen erfolgreich gegen die Manipulationsversuche im Leipziger Wettbewerb für ein Freiheits- und Einheitsdenkmal



Der Wettbewerb für ein Freiheits- und Einheitsdenkmal in der Stadt Leipzig endete im Juli 2012 mit drei Preisträgern. Statt des ursprünglich geplanten anschließenden Verhandlungsverfahrens trug der Auslober, die Stadt Leipzig, den Preisträgern eine Weiterentwicklungsphase der Entwürfe auf, die in der Auslobung so nicht vorgesehen war. Diesen Schritt nutzte der Auslober dazu, das erste Wettbewerbsergebnis unter den drei Preisträgern umzukehren. Das nunmehrige Ergebnis spiegelte überraschenderweise die „öffentliche Meinung“ wider. Dazu wurden wichtige Regeln des öffentlichen Wettbewerbswesens außer Kraft gesetzt, etwa die regelgerechte Zusammensetzung des Preisgerichts. Nach dem Bekanntwerden dieser Vorgänge wandten sich das Team der Erstplatzierten, die Architekten/innen von ANNABAU (Sofia Peterssen und Moritz Schloten) und das Künstlerduo M + M (Marc Weis und Martin De Mattia) an die Vergabekammer des Landes Sachsen, die in einem Vergabenachprüfungsverfahren feststellte, dass deren Rechte in der Entwurfsweiterentwicklungsphase verletzt wurden. Das Oberlandesgericht Dresden bestätigte dies am 25. Februar 2014 und trug dem Auslober auf, die Beurteilung der Entwurfsweiterentwicklung zu wiederholen.

ANNABAU und M + M nehmen hier zu den Leipziger Vorgängen Stellung.

Das in Leipzig omnipräsente Völkerschlachtdenkmal wurde erst einhundert Jahre nach dem historischen Ereignis eingeweiht. In einem Bürger/innengespräch meinten einige, dass es für ein Freiheits- und Einheitsdenkmal in Leipzig noch viel zu früh und dass dies die Aufgabe künftiger Generationen sei. Was hat Euch an dieser von vielen Zweifeln beladenen Aufgabe gereizt?

ANNABAU/M + M: Das Völkerschlachtdenkmal in Leipzig ist ein Beispiel für ein Denkmal, das 100 Jahre zu spät gebaut wurde. Anstelle der Erinnerung an eine Befreiung wird nationales Pathos zelebriert. Nicht das Gedenken an eine schreckliche Schlacht und die Befreiung steht im Mittelpunkt, sondern die Glorifizierung des Nationalstaates.

Unser Denkmal ist ein Denkmal für die Freiheit. Es geht uns nicht um die vermeintliche Glorifizierung von Helden oder das Gedenken an einzelne Schicksale.

Der Reiz des Wettbewerbes bestand darin, sich intensiv mit dem Freiheitsgedanken auseinanderzusetzen. Dabei war die zeitliche Nähe des Denkmals zu den historischen Ereignissen eine Herausforderung. Viele Menschen sind in die damaligen Ereignisse emotional noch sehr stark involviert. Wir haben häufig bei der älteren Generation herausgehört, dass die Arbeit zu wenig echte Empathie für ihre damalige Situation zeigen würde. Uns wurde vorgeworfen, wir könnten die Gefühle, beispielsweise die Angst von damals nicht nachempfinden. Aber das zu veranschaulichen, war auch nicht unser vorrangiges Ziel und wäre zudem vermessen gewesen. Im Übrigen wurde bereits in der Ausschreibung von der Aufgabe, individuelle Erfahrungen und Gefühle zu veranschaulichen, Abstand genommen. Wir wollten – wie schon erwähnt – stattdessen etwas gestalten, was die Errungenschaften der Montagsdemonstranten wach hält und neue Freiräume schafft. Zu nennen sind da natürlich in erster Linie die Rede- und Meinungsfreiheit, aber auch die Freiheit sich zu versammeln, um zu diskutieren oder zu demonstrieren. Es geht im übertragenen Sinne um eine Brücke zwischen Geschichte und Zukunft.

Worin bestand aus Eurer Sicht die besondere künstlerische Problematik und Herausforderung des Projektes?

In den letzten Jahren gab es vorwiegend Debatten über Denkmäler zur Verfolgung in der NS-Zeit und dem Holocaust. Mit der friedlichen Revolution und der Wiedervereinigung kommt ein vollkommen neues Thema der Deutschen Geschichte hinzu, bei dem die Diskussionen anders zu führen sind und die Darstellungsform neu zu überdenken ist. Das Dilemma liegt schon am Begriff Denkmal. Man verbindet ihn zumeist mit konservativen Vorstellungen. Als Beispiel einer neuen Form der Erinnerung möchten wir das Lichtfest am 9. Oktober in Leipzig erwähnen. Diese Form der Erinnerung an die Montagsdemonstrationen hat einen sehr starken Zulauf.

Man könnte das Fest also auch als Denkmal ansehen, d. h. ein Denkmal muss keineswegs in Stein gemeißelt sein.

Für uns stellte sich also die zentrale Frage, kann man also eine Art der Auseinandersetzung mit historischen Themen finden, die man Denkmal nennt, aber die nicht den herkömmlichen und tradierten Formen entsprechen? Diesen wichtigen Aspekt hat man bei dem Wettbewerb zum Freiheits- und Einheitsdenkmal berücksichtigt und war bereit, neue Formen zu akzeptieren. Es wurde eine Künstler-Generation eingeladen, die konzeptionell arbeitet und zum Teil die Menschen partizipatorisch einbezieht. Es wurde versucht, dem Denkmal auch als Gattung mehr Freiheit zu geben, als künstlerische Form. Das ist ein Wettbewerb, wie es ihn vielleicht noch nie gab. Es geht um Impulse für die Gesellschaft.

Die zusätzliche Herausforderung im Projekt bestand darin, einen riesigen öffentlichen Raum, einen Stadtplatz zu bespielen. Das Projekt wurde sowohl künstlerisch experimentell aus der Annäherung an den Freiheitsgedanken als auch unter den Prämissen eines attraktiven öffentlichen Platzes entworfen.

Wie seid Ihr an diese komplexe Aufgabenstellung herangegangen?

Uns ging es von vorneherein nicht darum, wie ein klassisches Denkmal die Vergangenheit abzubilden und womöglich die Gefühle der damaligen Zeit wiederzubeleben. Vielmehr sollte eine Brücke geschlagen werden zu den Möglichkeiten, die damals frei gesetzt wurden. Die friedliche Revolution ist so gesehen ein einmaliges und freudiges Ereignis. Der Duktus in unserer Arbeit widerspricht deshalb den klassischen Denkmälern mit ihrer häufig dunklen Massivität. Klassische Topoi der Denkmalkunst werden bei uns außer Kraft gesetzt und das irritiert natürlich enorm.

Als mobile Komponente des Denkmals fungieren siebzigtausend Podeste, die zunächst den großen Platz bedecken. Sie können von den Besucher/innen mitgenommen und wie ein kleines Rednerpodium zur Meinungsäußerung verwendet werden. Durch die Verteilung der Podeste strahlt der Platz konkret bis in die Wohnungen, in die Arbeitsplätze oder in andere öffentliche Räume Leipzigs aus – eventuell sogar über die Stadt hinaus. Gleichzeitig bleibt die Rückbindung an den Ursprungsort gewahrt, denn analog zu den Podesten in sieben unterschiedlichen Farben, verbleiben siebzigtausend Bodenplatten in denselben Farben auf dem Platz. Die Farbauswahl bezieht sich ebenfalls auf die historischen Gegebenheiten des Jahres 1989. Hinter jeder Farbe verbirgt sich ein Buchstabe. In der richtigen Reihenfolge gelesen, lassen sich die zentralen Begriffe „Freiheit“ und „Einheit“ erkennen.

Was wir zur Verfügung stellen sind eigentlich Handlungsfelder – ausgehend von den grundsätzlichen Freiräumen, welche die friedliche Revolution eröffnet hat. In diesem Sinne funktioniert unser Denkmal als Markierung von Handlungsspielräumen, das Podest als möglicher Aktionsraum des Einzelnen und der Platz als Handlungsfeld gesellschaftlicher Art.

Nach dem Wettbewerbsergebnis im Sommer 2012 wurde ein „Denkmal-Dialog“ gestartet, die Bürger/innen konnten sich zu den Entwürfen formulieren. Wie bewertet Ihr diesen Denkmal-Dialog?

Wir sehen das Thema des sog. Denkmaldialoges als sehr kritisch an. Der Dialog funktionierte nicht, da das Internetforum als mehr oder weniger anonymer Briefkasten benutzt wurde, um die Künstler-, Architekt/innen und deren Arbeiten zu beschimpfen. Die Anzahl konstruktiver Kritiken oder der Versuch eines Dialoges waren sehr gering.

Wir fragen uns bis heute, wie repräsentativ dieser Dialog für die Meinung der Bevölkerung ist.

Welche Rolle spielte der „Denkmal-Dialog“ aus Eurer Sicht für die Bewertung in der Weiterentwicklungsphase?

Das Ergebnis ist zweifellos äußerst spannend und ebenso ver-



M + M, Marc Weis, Martin de Mattia, München, ANNABAU Architektur und Landschaft, Sofia Petersson und Moritz Schloten, Berlin, Entwurf „70.000“, erster Preis im Wettbewerb Freiheits- und Einheitsdenkmal Leipzig 2012

quer: Unser Denkmal will die Bürger/innen mit einbeziehen. Gerade dies ist von verschiedenen Bürger/innen – das geht aus einer Reihe von Beiträgen des städtischen Blogs hervor, abgelehnt worden. Sie wollten keine Arbeit, in die sie einbezogen werden. Auffallend ist die Dynamik der Meinungsbildung in Blogs, auf die die Politik ungewöhnlich stark reagiert, obwohl sich auch hier nur eine gewisse Anzahl von Leuten zu Wort melden. Wir haben erlebt, dass gerade Personen, die sich für unser Projekt begeistern, dort gar nicht geäußert haben. Die große Mehrheit machte sich über das Internet-Forum Luft und nutzte es dazu, anonymisiert Frust abzulassen, wobei es auch generell um die Entwicklungen nach 1989 ging.

Der Denkmal-Dialog führte also sicher zu einer großen Verunsicherung in der Politik. Die Stimmung gegen unsere Arbeit wurde auch von der lokalen Presse, vor allem Bild-Zeitung und Leipziger Volkszeitung, geschürt. Sowohl bei oppositionellen Politiker/innen, wie in der aktuellen Presse wird gemutmaßt, dass dieser öffentliche Druck auf die Verantwortlichen dazu führte, die zusätzlich eingeschobene Weiterentwicklungsphase einzuführen, mit dem Ziel, die Rangliste der Preisträger/innen verändern zu können und damit dem angeblichen Bürgerwunsch näher zu bringen.

Welche Möglichkeiten und Grenzen seht Ihr für eine Bürger/innen-Beteiligung im Rahmen von Wettbewerbsverfahren für den öffentlichen Raum?

Es gab im Vorfeld bereits einen lang andauernden Prozess, der zur Wettbewerbsausschreibung geführt hat und dieser schloss alle Generationen mit ein, die Zeitzeug/innen ebenso wie die junge Generation, die aus allen Teilen der Welt zu Workshops nach Leipzig eingeladen worden war. Die hier erarbeiteten Kriterien und Meinungen flossen in einen Katalog von Anforderungen ein. D. h. bereits das Wettbewerbsprozedere nahm Partizipation sehr ernst. Dann fiel eine Jury aus Fachjuror/innen, aber auch aus Politikern und Zeitzeugen die eigentliche Entscheidung über den zu realisierenden Entwurf. Ob man den Einsatz einer Jury als Partizipationsdefizit bezeichnen will, sei dahin gestellt. Wir denken, dass es wichtig ist, dass man zwingend bei den Regularien bleiben muss, die am Anfang eines Wettbewerbs festgelegt wurden.

Welche Vorgaben hat der Auslober für die Projektweiterentwicklung („Pflichtenheft“) gemacht?

Die waren sehr unterschiedlich. Zum Teil bezogen sie sich auf Anmerkungen des damaligen Preisgerichts und waren daher für die drei ersten Preisträger/innen je Projekt individuell verschieden. Wir sollten u. a. den Freiheitsbegriff erläutern, dessen ausreichende Komplexität offensichtlich von einem Juror in Frage gestellt worden war. Aber auch den Umgang

mit zwei Privatgrundstücken, die mitten auf dem Leuschner-Platz liegen, sollte dargestellt werden, ebenso aber auch Fragen nach Begrünung oder Beleuchtung.

Waren Abweichungen vom regulären Wettbewerbsverfahren mit dem vorgegebenen Aufgabekatalog absehbar?

Im Prinzip wohl ja.

War Euch die abweichende Zusammensetzung des Wertungsgremiums bekannt?

Die Zusammensetzung des Wertungsgremiums haben wir erst im Nachhinein erfahren.

Wurde das Wertungssystem, das mit Punkten arbeiten sollte, gegenüber den Künstler/innen und Architekt/innen bereits eingeführt? Ein Punktesystem ist in Preisgerichten eigentlich unüblich und von der RPW nicht vorgesehen.

Nein, nicht in der Form. Das sog. Punktesystem wurde durch eine sog. Matrix nach Abgabe des Wettbewerbs auch nochmal komplett abgeändert. Im Übrigen haben wir im Laufe der Zeit unterschiedliche Informationen über die Punktevergabe des ursprünglichen Preisgerichts erhalten. Kurz nach Preisverleihung hieß es, wir wären mit 180 Punkten sehr weit vorne. Die damals genannten Zahlen wurden nun dementiert.

Hattet Ihr im Rahmen der Weiterentwicklungsphase und dem dazu laufenden Kontakt mit der Stadt Leipzig bereits frühzeitig ein ungutes Gefühl, dass an dem Verfahren etwas nicht korrekt ist?

Ja, wir hatten definitiv ein ungutes Gefühl – gerade nach all den öffentlichen Diskussionen und der über ein Jahr andauernden Aufregung. Das wurde dann ganz deutlich, als uns von den Punkten des 1. Preisgerichts ein Drittel aberkannt wurde, um diese nach der Entwurfsweiterentwicklungsphase neu zu verteilen. Wir haben das bei der Stadt Leipzig natürlich angesprochen und auch gerügt. Uns wurde deutlich gemacht, dass bei Aufrechterhaltung unserer Rüge der Wettbewerb eingestellt werden würde. Zudem hieß es, dass es bezüglich des zusätzlichen Bewertungsschrittes ein juristisches Gutachten gäbe, welches die Rechtmäßigkeit des Schrittes bestätige. Dieses Gutachten durften wir allerdings – auch auf Nachfrage nicht einsehen. Daraufhin haben wir die Rüge zurückgenommen. Das war sicher ein großer Fehler.

Ein wesentlicher Abfall von den Wettbewerbsrichtlinien war die Veränderung des Preisgerichts, das nur noch als „Beratergremium“ firmierte und in dem keine Künstler- oder Landschaftsarchitekt/innen mehr

vertreten waren, also die nach der RPW regelgerechten Fachpreisrichter/innen?

Wir haben die Fachpreisrichter /innen eingefordert, die uns auch vom Auslober für die Jury versprochen wurden. Diese Zusage wurde nicht eingehalten.

Vom Preisgericht zum „Beratergremium“ war die Entwicklung von einer ästhetischen Beurteilung zu einer pseudoformalen numerischen Vergleichsebene eklatant. Die Bewertungsskala von 1 bis 10 wurde zum Maßstab. Kam Euch das seltsam vor und hattet Ihr dagegen Bedenken?

Das war uns alles völlig unbekannt und wurde wohl vom Auslober während der sog. Jurysitzung oder auch nachträglich eingeführt. Gestaltungsfragen hätten ja eigentlich gar keine Rolle spielen dürfen, da das Pflichtenheft diese Fragen nicht enthielt und die Fragen somit auch kein Bestandteil der sog. Weiterentwicklungsphase waren.

Für uns auch kaum nachvollziehbar war die Tatsache, dass die zahlreichen von uns zu bearbeitenden Fragen, die wie gesagt die unterschiedlichsten Aspekte und Themenfelder betrafen, mit nur einem einzigen Votum pro Jurymitglied beurteilt wurden.

Gab es aus dem „Beratergremium“ Erklärungen Euch und den anderen Wettbewerbsteilnehmer/innen gegenüber?

Solche Erklärungen gab es nicht, weder nach welchen Kriterien beurteilt wurde noch nach welchem System die Voten abgegeben werden sollten.

Besonders deutlich wurden die manipulativen Schritte durch den öffentlichen Rückzug des Jurymitglieds Roland Quester von den Grünen, der als einziger aus dem dubiosen Beratergremium den Mut zum Protest hatte.

Wir haben am 7. März 2014 einen offenen Brief an die Stadträtinnen und Stadträte der Stadt Leipzig und weiteren politischen Entscheidungsträgern verschickt, in dem wir u. a. Stellung beziehen zu den Fragen, warum wir das zwischengeschaltete Bewertungsverfahren gerügt haben und vor Gericht gegangen sind.

Die Vergabekammer des Landes Sachsen erkannte in einem „Vergabepflichtungsverfahren“ an, dass Eure Rechte verletzt wurden – inwiefern und was legt Ihr dem Auslober zulasten?

Die nachträgliche Einführung der Weiterentwicklungsphase – als Teil des Wettbewerbs – war zu Beginn des Verfahrens nicht vorgesehen und entspricht auch nicht den in der Auslobung des Wettbewerbs zum Leipziger Freiheits- und

Einheitsdenkmal benannten Schritten. Die Vergabekammer hat deutlich zum Ausdruck gebracht, dass sie die Weiterentwicklungsphase für vergaberechtswidrig hält, soweit hierdurch das ursprüngliche Wettbewerbsergebnis beeinflusst und damit beeinträchtigt wird. Weder die Vergabekammer noch das Oberlandesgericht haben allerdings in ihren finalen Entscheidungen inhaltlich zur Rechtmäßigkeit der Weiterentwicklungsphase Stellung genommen. Die fehlende bzw. zurückgenommene Rüge hatte dann zur Folge, dass der Einwand der unzulässigen Weiterentwicklungsphase aus rein formalen Gründen unberücksichtigt bleiben musste.

Worum ging es dann in der zweiten Verhandlung vor dem Oberlandesgericht Dresden?

In Bezug auf die eingeschobene Weiterentwicklungsphase folgt auch das Oberlandesgericht der Auffassung der Vergabekammer. Es beanstandet die Zusammensetzung des Bewertungsgremiums der Weiterentwicklungsphase, die Intransparenz der Aufgabenstellung und der Punktevergabe. Dabei muss – so das Oberlandesgericht – die Beurteilung der Wettbewerbsbeiträge im Rahmen der Weiterentwicklungsphase in die Hände des ursprünglichen Preisgerichts gelegt werden. Die Entscheidung des Oberlandesgerichts entspricht in vielen Punkten unserer Einschätzung, insbesondere dass die Einsetzung eines neu zusammengesetzten Bewertungsgremiums in der Weiterentwicklungsphase nicht regelkonform war.

Welche Lösungsmöglichkeiten sieht Ihr für das Projekt in Leipzig nach den Urteilsprüchen?

Eine Lösung des Problems könnte nach unserer Einschätzung darin bestehen, dass die Stadt Leipzig die von ihr initiierte Weiterentwicklungsphase freiwillig zurücknimmt, d. h. das Verfahren in den Stand nach der ursprünglichen Preisgerichtsentscheidung zurückversetzt und auf die Durchführung der rechtswidrigen Weiterentwicklungsphase verzichtet. Dies würde selbstverständlich nicht bedeuten, dass eine Überarbeitung der Entwürfe ausgeschlossen ist. Eine Bereitschaft hierzu haben alle Verfahrensbeteiligten bekräftigt. Durch die Weiterentwicklung darf eben nur nicht das Ergebnis des Wettbewerbs, welches durch das Votum des Preisgerichts zum Ausdruck gekommen ist, auf den Kopf gestellt werden.

Was müsste dazu formal geschehen?

Wir schlagen vor, die Leitung des weiteren Verfahrens treuhänderisch an eine unabhängige Institution abzugeben. Dringend notwendig wäre nun auch, alle Beteiligte an einen Runden Tisch zu laden, um die Möglichkeiten zu erörtern, wie man das Freiheits- und Einheitsdenkmal doch noch auf einen guten Weg bringen kann.

Wir hoffen, dass bei all den kontroversen Diskussionen und den Anstrengungen für ein regelkonformes Verfahren der Blick auf das Potenzial der Entwürfe nicht verloren geht.

Und wie stehen die Aussichten dafür?

Der vollkommene Mangel an Einsicht und das weitere Beharren auf die Fortsetzung eines intransparenten Verfahrens, das offensichtlich nicht mit dem Vergaberecht konform ist, lässt uns an dem Willen und der Fähigkeit des Auslobers, die Entstehung des Denkmals in einer würdigen und rechtlich einwandfreien Art zu betreuen, zweifeln.

Welche Bedeutung hat der Leipziger Skandal: ist dies bloß eine regionale Lappalie oder steht dieser für ein Grundsatzproblem der demokratischen Wettbewerbskultur in der Bundesrepublik Deutschland?

Es ist ein grundsätzliches Problem, dass häufig politische Entscheidungen in die Qualität der Wettbewerbe eingreifen. Der Fall Leipzig ist wegen seiner Schwere und der besonderen Bauaufgabe, die ja einen durchaus moralischen Aspekt hat, vermutlich schon einmalig.

Wie sieht Ihr Eure Intervention von Rüge und Beschwerde: als Verteidigung, Gegenwehr, Widerstand?

Als Widerstand und Verteidigung, als eine Möglichkeit gegen einen Auslober, der sich nicht zu schade ist, das Projekt des Freiheits- und Einheitsdenkmals aus kurzfristigem politischem Interesse schwer zu beschädigen.

Welche Lehren zieht Ihr aus den Erfahrungen, die Ihr im Rahmen des Leipziger Wettbewerbs gemacht habt?

Die Frage ist schwer zu beantworten, da wenn uns unter Umständen nochmals ein ähnlicher Fall begegnen sollte, die Lage ganz anders ist. Im Fall Leipzig war die Rücknahme unserer Rüge der größte Fehler.

INTERVIEW: MARTIN SCHÖNFELD

EIN KUNSTHAUS UNTER DER ABRISSBIRNE

Das Galeriegebäude Marzahner Promenade 13 ist zerstört



Ausstellungsgebäude Marzahner Promenade 13, Galerie M, errichtet 1988-1990, Architektur von Wolf Rüdiger Eisentraut, Foto: Martin Schönfeld

Für die Künstler/innen ist eine solche Meldung unfassbar: Ein komplettes, allein für die Bildende Kunst errichtetes Ausstellungshaus mit insgesamt 500 Quadratmeter Ausstellungsfläche auf zwei Ebenen, mit Hängehöhen bis zu 3,2 Meter und dem Einfall von kühlem Nordlicht wurde im Januar 2014 abgerissen. Einen solchen Ort könnten die Künstler/innen Berlins nicht dringender gebrauchen. Was von 1988 bis 1990 mühevoll im Zentrum der Großsiedlung Marzahn direkt an der Marzahner Promenade nach Plänen des Architekten Wolf Rüdiger Eisentraut gebaut wurde, fiel in gerade einmal zehn Tagen den Abrissbaggern zum Opfer, in Schutt und Geröll zerhackt, nicht einmal der kostbare Marmorboden war den Eigentümern eine schützende Herausnahme wert. Auch in der Zerstörung ließ er einen nachhaltigen Umgang mit dem Ausstellungshaus vermissen, war doch schon seit der Eröffnung des Gebäudes am 30. August 1990 kein Bauunterhalt mehr erfolgt. So war es nur folgerichtig, dass seit 2009 das Regenwasser durch das Dach ins Haus kam und dass im Januar 2012 die Heizung ausfiel und nicht wieder hergestellt wurde. Die bis dahin hier erfolgreich wirkende Galerie M musste notgedrungen ausziehen und fand in einem leer stehenden Ladenlokal ihr neues Domizil. Aber das war nicht explizit für die Bildende Kunst errichtet worden, sondern – davon zeugen die Kühlräume – für den Wurst- und Fleischwarenhandel!

Das bittere Ende für das Ausstellungshaus Marzahner Promenade 13 war mit seiner Eröffnung im August 1990 bereits vorgezeichnet. Es stand zwischen zwei Wohntürmen und fiel damit in den Immobilienbestand der kommunalen Wohnungsverwaltung in Berlin-Marzahn. Mit der einen Monat nach Galerieeröffnung vollzogenen „Deutschen Einheit“ gelangte dieser Wohnungsbestand später in das Eigentum der landeseigenen Berliner Wohnungsbaugesellschaft Degewo. Und die Degewo bietet zwar vielen Berliner/innen ein halbwegs bezahlbares Zuhause, konnte aber mit einem als kommunale Galerie genutzten Ausstellungshaus nichts anfangen. So führte die Deutsche Einheit an der Marzahner Promenade 13 zu einer reichlich unmotivierten öffentlich-privaten Partnerschaft, bei der sich der marktwirtschaftlich orientierte Quadratmeterpreis von Gewerbeimmobilien einerseits und der kulturelle Auftrag des Bezirksamtes Marzahn-Hellersdorf andererseits ziemlich unvermittelt gegen-

über standen. Als der Bezirkshaushalt seit Ende der 1990er Jahre immer prekärer wurde, wurde die Kommunale Galerie allmählich nur noch geduldet. Zwar reduzierte die Degewo ihre Forderungen auf eine monatliche Pauschale von zuletzt 1.200 Euro, dennoch suchte sie nach solventeren Nutzern. Regelmäßig tingelten Mietinteressenten durchs Haus, die aber schnell erkannten, dass dieses Gebäude ein Ausstellungshaus ist und kein Friseursalon oder Jeansshop werden kann.

Der besondere Wert eines solchen Hauses für die Kunst wurde sowohl von den Verantwortlichen in der Bezirkspolitik als auch landesweit unterschätzt. Immer wieder gab es in der Politik Tendenzen zur Aufgabe dieser kommunalen Galerie, die sich vor allem nach der Bezirksfusion 2001 häuften und 2004 in der Forderung nach einer Schließung gipfelten. Immer wieder appellierte der Berufsverband bildender Künstler Berlin (bbk Berlin) an die Bezirkspolitiker/innen und wies auf die Bedeutung der Galerie M für die Bezirkskultur hin. Später wurde einmal vergessen, die Mietkosten des Ausstellungshauses in den Bezirkshaushalt einzustellen und 2010 spekulierte das Bezirksamt darüber, das Ausstellungshaus als Bürgeramt nutzen zu wollen. Alles dies trug ebenfalls nicht zu dessen Sicherung bei und hatte zuletzt vor allem den Eigentümer dazu motiviert, über einen Neubau an der Marzahner Promenade 13 nachzudenken und die Neubaukosten gegenüber dem notwendigen Sanierungsaufwand schön zu rechnen.

Bei all diesem wurde vor allem der baukulturelle Wert des Galeriegebäudes Marzahner Promenade 13 verkannt. Mit seiner auf Offenheit und räumlicher Transparenz angelegten Baustruktur repräsentierte es eine Architektur der Kommunikation, gewissermaßen eine baulich geformte Entsprechung zum Geist der Perestrojka aus der Entstehungszeit Mitte bis Ende der 1980er Jahre. In den archetypischen Baumotiven des aufragenden Glasgiebels und der Treppenhausrotunde sowie der Terrassen- und Erkerbildung stellte es eine eigenständige Rezeption der Architektur der Postmoderne dar. Dem Architekten Wolf Rüdiger Eisentraut war es gelungen, mit den vorhandenen Elementen des Typenbaus eine individuelle Architektur- und Raumform zu gestalten. Damit hoben sich die im gesellschaftlichen Zentrum der Großsiedlung Marzahn am S-Bahnhof Marzahn und an der Marzah-



Das Kunsthaus im Abriss, Januar/Februar 2014, Foto: Martin Schönfeld



Der markante Marmorfußboden in der Galerie M, Foto: Martin Schönfeld



Installation Rolf Wicker, Eröffnung der Ausstellung am 27. November 2009 in der Galerie M, Foto: Martin Schönfeld



Nach dem Abriss: Der Boden wird planiert, März 2014, Foto: Martin Schönfeld

ner Promenade errichteten Geschäfts- und Kulturbauten von den sonst üblichen rechtwinkligen Bauscheiben entscheidend ab. Während der solitäre Kaufhauskomplex bereits vor Jahren der 2003-2005 gebauten Eastgate-Shoppingmall geopfert wurde, waren schließlich noch das Ausstellungshaus Marzahner Promenade 13 und das Freizeitforum Marzahner Promenade 55 die letzten Zeugnisse dieser innovativen Bemühungen geblieben. Nach dem nun neuerlichen Abriss ist zu hoffen, dass zumindest das Freizeitforum langfristig erhalten bleiben wird. Es ist nicht nur architektonisch sehenswert, sondern birgt auch mit einem monumentalen Deckengemälde von Peter Hoppe im Hauptsaal einen in Berlin völlig unbekanntem Schatz.

Dass im Zusammenhang mit den Gesellschaftsbauten an der Marzahner Promenade von einem notwendigen Denkmalschutz gesprochen werden müsse, stieß bei Bezirksverantwortlichen auf Erschrecken, Verwunderung und Abwehr. Bereits vor Jahren hatte der Architekt Bruno Ebersbach mit einer Postkartenaktion an Senatsbaudirektorin Lüscher auf den Denkmalwert der Marzahner Promenade und der Großsiedlung Marzahn insgesamt hingewiesen. Diesen offensichtlichen baukünstlerischen Aspekt sprach auch der Politiker Wolfgang Brauer in seiner Kleinen Anfrage „Stadtumbau durch Stadtentwertung – Warum muss die ‚Galerie M‘ abgerissen werden?“ (13.11.2013, Drucksache 17/12 842) an den Senat an. Die Beantwortung durch Staatssekretär Ephraim Gothe (12.12.2013, Senatsverwaltung für Stadtentwicklung und Umwelt) offenbarte Unverständnis für den baukulturellen Wert des Ausstellungshauses. Dessen Abriss wurde mit der

angeblich unwirtschaftlichen Instandsetzung begründet. Der Hinweis auf den Wert des Gebäudes als ein Baudenkmal wurde damit beantwortet, dass das Landesdenkmalamt die Erfassung der Bauten der 1980er Jahre gerade erst begonnen und sich noch nicht mit dem Ausstellungshaus an der Marzahner Promenade befasst habe. Wenn das Denkmalamt einmal so weit sein wird, wird es an der Marzahner Promenade 13 nur noch eine zugestrichelte Leere vorfinden. Denn – auch das wurde aus dem Bezirksamt bekannt – die Kosten für die Pflasterung der Gebäudefläche des Ausstellungshauses sind bereits eingeplant, und die Pflasterungsarbeiten können zügig nach Abschluss des Gebäudeabrisses beginnen.

Der Umgang mit der Marzahner Promenade 13 zeigt, dass Wirtschaft und Kultur jenseits effektvoller Aufmerksamkeitsökonomie manchmal nur schwer zusammen passen. Eine anspruchsvolle und gründliche Kunstförderung deckt sich offensichtlich nicht mit den Vorstellungen der Immobilienwirtschaft. Anscheinend können sich auch die landeseigenen Wohnungsbaugesellschaften nicht langfristig in eine zeitgenössische Kunstförderung einbringen, die über die Rolle der Künstler/innen als Durchlauferhitzer von leer stehenden Ladenlokalen hinausreicht. Der Bezirk wiederum ließ ein deutliches Bekenntnis zum Ausstellungshaus und eine adäquate Bemühen etwa durch eine bezirkliche Übernahme der bei der Degewo so unbeliebten Immobilie vermissen. Aber auch die Bezirksverordnetenversammlung konnte sich bis zuletzt zu keiner eindeutigen Initiative für das bedrohte Bauwerk durchringen.

Der Abriss des Ausstellungshauses Marzahner Promenade 13 ist das sinnfällige Bild für ein gedankenloses Desinteresse an der Kunst und Kultur. Schuldige sind dafür nicht eindeutig zu identifizieren. Vielmehr lastet das Scheitern dieses Hauses auf den Schultern vieler. Es ist zu befürchten, dass all jenen, die das Potenzial dieses Gebäudes und dieses Ortes so unmotiviert verspielt haben, die Tragweite und Schwere dieses Geschehens gar nicht klar ist. An der Marzahner Promenade 13 wurde eine Möglichkeit vertan, die sich auf Generationen absehbar nicht wiederholen wird.

MARTIN SCHÖNFELD

GLOSSAR

Auswahlverfahren Oberbegriff für jede Form einer Auswahl auch „Casting“ genannt. Seit 2012 von der Senatskanzlei Kulturelle Angelegenheiten für Verfahren verwandt, die außerhalb der Regelwerke stattfinden.

Diskursives Verfahren Wettbewerbe, die Künstler/innen direkt auffordern ihre Ideen bzw. Entwürfe einem Preisgericht mündlich vorzutragen.

Gestaltungswettbewerb Im Land Berlin ausgelobte Wettbewerbe, die in einem eng eingegrenzten Rahmen ausloben und keine eigenständige künstlerische Lösung anstreben, sondern Leistungen von öffentlichen Informationsträgern und Stadtmöblierung, in der Regel im Zusammenhang mit historischen Informationen.

Graue Verfahren Ein von Architekt/innen eingeführter Begriff, um Verfahren außerhalb der Regelwerke zu bezeichnen.

Vorgeschaltetes Bewerbungsverfahren („Teilnahmeverfahren“) Ein bei nicht offenen Kunst- oder Gestaltungswettbewerben von der Verwaltung gerne angewandtes Verfahren, das Referenzen einfordert, aus denen der Auslobler (die Verwaltung) Künstler- oder Gestalter/innen auswählt, die zu Wettbewerben geladen werden.



bbk berlin e.V.

bbk berlin e.V.

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

Beruflicher Rechtsschutz, Rechtsberatung in beruflichen

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

Ateliermietrechtsberatung

Rechtsanwalt 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 Künstler-sozialversicherung 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

Der Berufsverband ist unabhängig und finanziert sich aus Mitgliedsbeiträgen seiner gegenwärtig zweitausend Mitgliedern. Er vertritt die Interessen der Künstlerinnen und Künstler in Berlin und sorgt für eine professionelle Präsentation der Berufsgruppe in Gesellschaft und Politik. Der bbk berlin arbeitet an der Verbesserung der Lebens- und Arbeitsbedingungen der Künstlerinnen und Künstler in Berlin und einer nachhaltigen Künstlerförderung und bietet:

- beruflichen Rechtsschutz und Rechtsberatung
- Beratung und Information für Künstler/innen bei Problemen mit dem Jobcenter, der KSK, der Ausländerbehörde oder in Notlagen, u.v.m.
- Steuerberatung und Versicherungsberatung

Professionelle Künstlerinnen und Künstler in Berlin sollten im Eigeninteresse und zugleich aus Solidarität Mitglied des bbk berlin werden.

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

Tochtergesellschaften



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 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 230899-30
kioer@bbk-kulturwerk.de

Bildhauerwerkstatt

Osloer Straße 102 · 13359 Berlin
Öffnungszeiten April–Oktober:
Mo–Do 9.00–19.00 und Fr 9.00–17.30
Öffnungszeiten November–März:
Mo–Fr 9.00–17.30
Jan Maruhn (Leitung)
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 und das Büro für Kunst im öffentlichen Raum stehen allen professionellen Künstlerinnen und Künstlern offen.

Atelierbüro/Atelierförderung Das Atelierbüro erschließt und vergibt Künstlerarbeitsstätten und Atelierwohnungen.

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 Aufgedruck über technikübergreifende Projekte bis zu experimentellen Vorhaben.

Medienwerkstatt Technische Beratung, flexible Arbeitsmöglichkeiten, Verwirklichung medialer künstlerischer Arbeiten, wie Kunstvideos, Medieninstallationen und -performances sowie interaktiver Kunst. Regelmäßige Treffen zu Kunst und Medien. Zudem werden Workshops in verschiedenen Programmen im Bildungswerk angeboten.

Büro für Kunst im öffentlichen Raum Sorgt für qualifizierte Auslobungen künstlerischer Projekte bei öffentlichen Bauvorhaben und tritt für demokratische und transparente Entscheidungsverfahren ein. Das Büro führt eine Künstlerdatei.



Bildungswerk des bbk berlin

bildungswerk des bbk berlin GmbH

Köthener Straße 44 · 10963 Berlin
Öffnungszeiten:
Di 11.00–13.00 und Do 13.00–15.00
Geschäftsführung: Dr. Frieder Schnock
tel 030-230 899-49 / -43
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 den Künstler, die Künstlerin stellt. Im Berufsfeld der Bildenden Kunst haben sich die Voraussetzungen so verändert, dass neue Fachkenntnisse, andere Kulturtechniken und kontinuierliche Weiterbildung notwendig geworden sind. Es werden persönliche Perspektiven entwickelt, um erfolgreich und überzeugend im Bereich der zeitgenössischen Kunst agieren zu können. Das Programm wird durch den Regierenden Bürgermeister von Berlin, Senatskanzlei – Kulturelle Angelegenheiten, aus Mitteln des Europäischen Sozialfonds (ESF) gefördert.

