

An aerial photograph of a public square. In the center is a circular fountain with a white statue. The ground is paved with large, dark grey tiles, and the word 'BRANDENBURG' is spelled out in large, raised, moss-covered letters. Many people are walking around the square. At the top of the image, there is a large, textured, golden-brown structure that looks like a wall or a roof.

# kunststadt<sup>55</sup> stadtkunst



**G**lückwunsch an die Macherinnen des »White Cube« im ehemaligen Palast der Republik: Ihrer Energie verdankt die Stadt einen neuen Schauplatz aktueller Berliner Kunst im zukünftigen Humboldt-Forum. Die Stadt verdankt ihm aber vor allem auch einen wichtigen Impuls in der Diskussion über das Fehlen einer dauerhaften Kunsthalle in Berlin. Der Senat hat es als sein ausdrückliches Ziel bezeichnet, nach dem Ende der temporären Präsentation der Berliner Kunst am Schlossplatz eine permanente Kunsthalle in Berlin ermöglichen zu wollen.

# EDITORIAL

Damit bleibt nicht mehr viel Zeit, sich über Konzept und Aufbau einer Berliner Kunsthalle zu verständigen. Soll eine Kunsthalle neben den Kunstvereinen, den Galerien, den Institutionen der Stiftung Preussischer Kulturbesitz und der Berlinischen Galerie ein eigenes Profil entwickeln, braucht sie eine Idee, einen Platz und Geld.

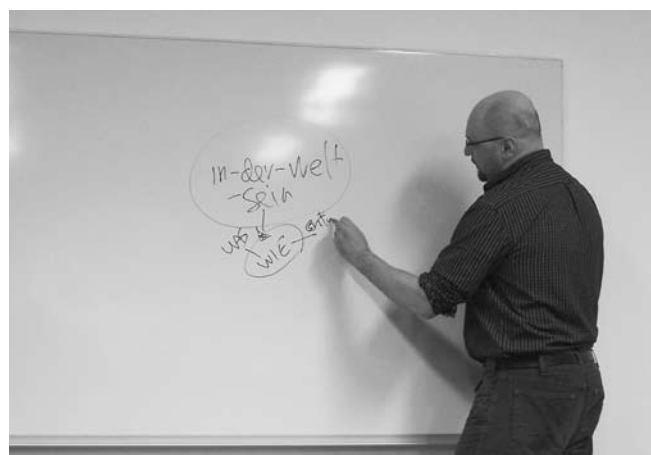
Sie muss den Raum schaffen, um die qualitative Vielfalt der in Berlin entstehenden Kunst ohne Verwertungs- und Wertsteigerungsdruck unter regelmäßig wechselnden und pluralistischen kuratorischen Aspekten beispielhaft auswäh-

len und zeigen zu können. Sie sollte nicht zur Nebenabspielstätte bereits etablierter Institutionen der Bildenden Kunst werden; erst recht nicht zum Herd privater Wertsteigerungsinteressen.

Deshalb ist eine Berliner Kunsthalle auf eine zuverlässige und regelmäßige Förderung des Landes Berlin unbedingt angewiesen. Das Projekt »Kunsthalle« ist nicht Teilaspekt der Förderung von Kulturwirtschaft und Kulturtourismus, sondern ein ambitioniertes kulturpolitisches Projekt. Künstlerische Qualität kostet Geld.

Kein Geld hingegen müsste der Standort für eine Kunsthalle kosten. Eine glückliche Fügung will es, dass Halle und Nebengebäude des Blumengroßmarktes in Kreuzberg in unmittelbarer Nähe zur Berlinischen Galerie und zum Jüdischen Museum genau zu dem Zeitpunkt frei werden, wenn ein Standort für eine Kunsthalle gebraucht wird. Halle und Nebengebäude sind für die Präsentation von Kunst fast ideal. Bauliche Investitionen wären nicht erforderlich, Grundstück und Gebäude sind landeseigen. Einen besseren Standort wird es in Berlin nicht geben.

BERNHARD KOTOWSKI



# KUNST UND RAUM



18.12.2007: Mika Hannula skizziert seine »Politischen Strategien für das Dasein in der Welt« | Bild: Regina Weiss

**KUNST UND RAUM**  
**KUNST UND RAUM** | Wolfgang Krause **3**  
**DIE VERANSTALTUNGSREIHE KUNST UND RAUM** | Rainer W. Ernst **5**  
**ALLES WAS GESAGT WIRD** | Kai Schiemenz **5**  
**EMPFANGSHALLE: BETWEEN PRIVATE AND PUBLIC** **6**  
 | Jochen Meister, Thomas Adebar, Serafine Lindemann  
**INNOCENT QUESTIONS** | Arnold Dreyblatt **7**

**KUNSTTHEORIE**  
**22 DIE HERAUSFORDERUNG DES DOPPELTEN ERBES**  
 Thomas Flierl: Perspektiven durch Kultur. Rezension | Elfriede Müller  
**23 DOCUMENTA 12 – EIN RÜCKBLICK** | Jan Maruhn  
**WETTBEWERBE**  
**24 WER EINEN STUHL BAUEN KANN .../OSZ HOLZTECHNIK**  
 | Josefine Günschel

Titelseite oben:  
 The Touch / die Berührung  
 Entwurf für das OSZ Körperpflege, Annette Munk

Titelseite unten:  
 Installation »blüherant« der  
 Künstlerinnengruppe msk7  
 (Mona Babl, Christine Berndt,  
 Kati Gausmann, Ricarda Mleth,  
 Ulrike Mohr, Anja Sonnenburg  
 und Gast Sabine Laidig) auf  
 dem Gendarmenmarkt,  
 Frühjahr 2007. www.msk7.org  
 Bild: msk7

# INHALT

**KUNST UND GEDENKEN**  
**POLITIK UND KULTUR DER ERINNERUNG** | Elfriede Müller **8**  
**VORWÄRTS IN DIE VERGANGENHEIT** | Stefanie Endlich **10**  
**TODESGEDENKEN UND –BEREITSCHAFT** | Hans-Ernst Mittag **11**  
**EHRE STATT VERANTWORTUNG** | Ulrike Gramann **12**  
**EINE SONDERBARE WANDLUNG** | Martin Schönfeld **14**  
**AUSSERIRDISCHE ANTIKOMMUNISTEN** | Wolfgang Wippermann **15**

**25 KUNST ALS KOMPROMISS** | Stefan Krüskemper / Patricia Pisani  
**27 ZUGVÖGEL AN DER DATHE-PROMENADE** | Ute Müller-Tischler  
**28 WETTBEWERB ZUR GESTALTUNG DES KNORR-PLATZES**  
 | Karin Scheel  
**29 DAS LEBEN ENTWERFEN** | Elfriede Müller  
**30 LEITFADEN FÜR VORPRÜFUNGEN**  
**30 WENN DER QUARTIERSRAT DIE KUNSTJURY AUSTRICKST**  
 | Martin Schönfeld

**KUNST IM STADTRAUM**  
**IN PROMINENTER LAGE** | Martin Schönfeld **16**

**INFOS**  
**31 WERBUNG KANN TÖDLICH SEIN** | Leonie Baumann  
**32 WERBUNG STATT KUNST** | Martin Schönfeld  
**32 EIN GRAUER BUS MACHT STATION IN BERLIN** | Stefanie Endlich  
**33 KEINE VIETNAMESIN VORS PREUSSISCHE SCHLOSS**  
 | Martin Schönfeld  
**33 KUNST IM SCHWUND** | Martin Schönfeld

**INTERNATIONALES**  
**KUNSTRAUM MANHATTAN** | Franziska Kirchner **18**  
**TEHERAN FRAGMENTE** | Thorsten Goldberg, Sybille Hoffer **20**

**WERKSTÄTTEN**  
**34 INNOVATION UND MODERNISIERUNG** | Jan Maruhn  
**34 ZEHN JAHRE GEDULD** | Mathias Mrowka

Informationsdienst des Kulturwerk des berufsverbandes bildender künstler berlin GmbH | Herausgeber: Kulturwerk des berufsverbandes bildender künstler berlin GmbH | Redaktion: Franziska Kirchner, Elfriede Müller, Martin Schönfeld, Britta Schubert | Redaktionsanschrift: kunststadt stadtkunst | Büro für Kunst im öffentlichen Raum | Köthener Straße 44 | 10963 Berlin | Email: kioer@bbk-kulturwerk.de | www.bbk-berlin.de | Tel: 030-23089930 | Fax: 030-230899-19 | Layout: Max Grambihler | Druck: Hinkelsteindruck Berlin | Für unverlangt eingesandte Manuskripte und Fotos übernimmt die Redaktion **IMPRESSUM** keine Haftung. | Für namentlich gekennzeichnete Beiträge haftet der Autor.

ihr Projekt »Woher Kollege, wohin Kollege« vor, das bislang mutigste Kunst-am-Bau-Projekt in München, das THOMAS ADEBAHR als ein Film dokumentiert hat. In seinem Ergebnis schwärmte morgens eine mobile Ausstellung in die Stadt aus, bei der die Müllmänner den Münchnern ihr Heimatbild zeigten und erklärten. Kommunikation und Interaktion auf der Straße sind die Träger des Kunstwerks im öffentlichen Raum.

BENJAMIN FOERSTER-BALDENIUS ist Doppelautor, weil das Copyright an den Projekten oft auch bei raumlabor liegt. Nach dem Architekturstudium war er Mitbegründer der »Lychener 60«, ein Hinterhaus ohne Vorderhaus, ein seltenes Berliner Hinterhaus mit viel Licht und einer leicht surrealistischen Installationswelt auf der luxuriösen Fläche des ehemaligen Vorderhauses, der Ort, wo auch »Ausland« zuhause ist. Auf der Freifläche gab es u. a. in den 1990ern das »Strandbad«: eine bizarre und erfrischende Sommerbade- und Sonnlanschaft mitten in Prenzlauer Berg, wo Baldenius als Eintrittskartenkontrolleur wirkte. Zurzeit ist er »Flüchtling« und lebt in Kreuzberg SO 36. Von ihm gab es immer wieder spannende Aktionen und Behauptungen im Stadtraum, u. a. das »Hotel Neustadt«: In einem Plattenbauhochhaus der 1960er Jahre in Halle-Neustadt gelang dem Team um BENJAMIN FOERSTER-BALDENIUS mit unglaublich vielen Einzelakteuren – Jugendlichen – ein realer Hotelbetrieb als lebendige, künstlerische und interaktive Gesamtkulminierung. Eine enorme Leistung: stark – beeindruckend – großartig – beispielhaft – inspirierend für das Denken.

ARNOLD DREYBLATT ist in New York City geboren, studierte Musik, Komposition und Musikwissenschaft, kam 1984-86 mit einem Stipendium nach West-Berlin und zog bereits 1989 in den Prenzlauer Berg (Christburger Straße). Nach dem Fall der Mauer war er der erste Künstler, der sofort in den Osten der Stadt gezogen ist. Mitte der 1990er Jahre schuf er raum- und ortsbezogene Installationen im Stadtraum Oderberger Straße. Seine letzten Arbeiten waren u. a. das »Epitaph« in der Gustave-Eiffel-Oberschule 2004, das Gruppenprojekt »Offenes Magazin« und die Leitung von »7d/1961 – die verschwundene Klasse«. ARNOLD DREYBLATT reist viel, hat zahlreiche, sehr vielschichtig und komplex angelegte Projekte in ganz Europa durchgeführt, zuletzt im Hamburger Bahnhof über Walter Benjamin. Seine Arbeiten kreisen immer wieder um Begriffe und Themen wie Erinnerung, Gedächtnis, Archiv ... Auch mir hat ARNOLD DREYBLATT die Augen geöffnet, »olle Fotos« und Material aus der Vergangenheit neu zu lesen und als Material für neue Geschichten, neue Wirklichkeit, eigene Imaginationen zu sehen und auch zu verwenden. Er arbeitet mit Dokumenten und kreierte auf seine Weise Geschichte neu, holt sie aus der Vergangenheit ins Leben zurück.

KAI SCHIEMENZ ist in Prenzlauer Berg sozialisiert, hat im Wohn- und Arbeitsprojekt K77 gelebt, später in der Oderberger Straße 14, heute wohnt er nur wenige 100 Meter weiter in der Pappelallee. Seit Studienende wirkt er als freier

Künstler und realisiert Ausstellungsbeiträge und Projekte in Berlin und anderswo, national und international. Ich kenne KAI SCHIEMENZ vor allem von dem legendären Kongress »Für Sicherheit und Freizeit« der Berlin Invest AG in der Höffner-Fabrik Veteranenstraße – ein intelligenter und grandioser Besetzungsfake Anfang der 90er Jahre im Kontext der besetzten Häuser damals. Später entwickelte sich eine Zusammenarbeit bei verschiedenen Projekten. Seine »Bauprojekte« sind immer auch Einladungen in doppelter Hinsicht: Zuerst wird er als Künstler eingeladen. Danach verbindet er die Präsentation seiner Architekturskulpturen, Ministadien, Innenraumpavillons oder abgedrehten Spiralen mit Veranstaltungen und lädt Besucher in diese ein. Man fühlt, dass es um ein Spiel mit Architektur zum Anfassen und realer Gemeinschaft geht, vielleicht auch um die Kollektoren, die bestimmen, wie man sich bewegt und miteinander umgeht, kommuniziert. Es ist ein Schwellenspiel zwischen Privat und Öffentlich, zwischen Innen und Außen, aber auch Mode, Sport, Alltag, Kollektiv oder Gemeinschaft.

MIKA HANNULA hat Philosophie studiert, ist seit 1992 in Berlin, Göteborg, Istanbul, Weimar oder woanders, war 2000-2005 Rektor der Kunstakademie Helsinki und leitete als Professor die Abteilung »time and space«. Er ist Autor, arbeitet zurzeit an Kunstakademien in Deutschland und Schweden, kuratiert Ausstellungen und Projekte. Sein Berliner Zuhause liegt mittlerweile in Kreuzberg. Seine Vorträge kulminieren in Textbildern zwischen den Ideen, Strategien, dem Markt und dem Ich. Zwischen MIKA HANNULA, EVA HERTZSCH und ADAM PAGE und mir verläuft ein unsichtbares Band, ein feiner Faden bis zum heutigen Tag. Für das Projekt »Schlusschluss« an der Gustave-Eiffel-Oberschule habe ich die Studenten der Kunstakademie Helsinki von MIKA HANNULA eingeladen. Mika hat mir zusätzlich EVA HERTZSCH und ADAM PAGE empfohlen. Beide waren kurz vor der Abreise nach Rom, konnten im Sommer 2004 nicht mitwirken, rieten mir aber, die Dresdener KünstlerInnengruppe »Stafeta« einzuladen, die später im Kontext dieser Schule mit ihrer ganz spezifischen Situation die Arbeit »Alle wollens haben« realisierten.

EVA HERTZSCH und ADAM PAGE kennen sich seit dem gemeinsamen Studium in Karlsruhe. Besonders bekannt geworden sind sie mit ihrer Dresdner Aktion »Info Offspring«, deren Kernstück ein temporärer Kiosk ist, der von 2000 bis 2004 als aktiver Virus an unterschiedlichen Orten und Brennpunkten im Zentrum Dresdens und später, 2006, in der Plattenbausiedlung Dresden-Prohlis, in der circa 14.000 Menschen leben, Position bezog. In die Aktivitäten des »Kiosk« wurden zahlreiche Künstler/innen, Künstlergruppen und Kuratoren einbezogen. Alle Interventionen waren als Kunst in Kommunikation angelegt. Dabei klingt es fast wie »Kunst im Sozialismus« oder »Kunst und Arbeiterklasse«, und das immerhin 15 Jahre nach dem Ende der DDR. Aber: Es kommt nicht von oben, sondern »nur« von Künstlern; und Adam und Eva haben Prohlis als Ort gewählt, um sich in die Debatte über den öffentlichen Raum einzumischen.



Eine Schaukel in der Stadt – eine Aktion von Matthias Wermke | Bild: Matthias Wermke / Mischa Leinkauf, Still aus dem Film »Die neonorangene Kuh«

Ihre Dresdner Projekte ereigneten sich vor dem Hintergrund des Verkaufs der Dresdner Wohnungsbau-Gesellschaft durch die Stadt Dresden an einen privaten Investor. Damit sind wir schnell wieder in der Realität angekommen: In diesem werden Utopien verkauft. Nach dem Verkauf dieser über 47.000 Wohnungen stiegen die Mieten um 15 Prozent. Die Stadt vergibt ihre Handlungsmöglichkeiten für den teuren Preis der kurzfristigen Schuldenfreiheit. Bei der Präsentation ihres Projekt-Buches im Prohliser Stadtteilforum »Idee 01239« wirkte dieser kleine Laden als ein seltener Hoffnungspunkt zwischen den anonymen Bauten. Es geht also um Engagement und Einsatz im öffentlichen Raum.

CHI HARU SHIOTA'S Räume sind Bilder, reine Bilder, Bilder ohne Sprache, denn ihre Sprache sind Bilder. Sie sind nicht interaktiv, nicht partizipativ, keine Prozesse, keine Kunst in Kommunikation. Ihre Bilder kommen still – der Prozess zu ihnen war schon. Wir sind mit diesen Bildern allein gelassen im positiven Sinn: wir können unsere Gedanken und Fantasie schweifen lassen – sie lassen uns freien Raum dazu. Sie sind da, ihre Qualitäten ruhen in sich. Sie sind unspektakulär gekommen, sie gehen leise. 1998 hat sie in der Galerie Weisser Elefant eine Installation von unzähligen Fäden geschaffen, an deren Enden gebrauchte Schuhe befestigt waren, fast wie angebunden. 2000 hat sie in der Ausstellung »Heimat Kunst« im Haus der Kulturen der Welt leere weiße Krankenhausbetten in einem Raum völlig zugespinnen. 2003 hat sie den Kapellenraum im Künstlerhaus Bethanien versponnen: Zur Eröffnung saß sie selbst eingesponnen stundenlang still, mit dem Rücken zu den Gästen: eine still-life-Performance in der eigenen Installation. Seit 1996 lebt sie u. a. in Berlin, studierte bei Marina Abramovic und Rebecca Horn. CHI HARU SHIOTA'S Werke sind zum großen Teil temporär, Werke auf Zeit – nach der Inkubationszeit wird alles abgebaut und verschwindet wieder; die Künstlerin geht weiter ...

Die Wurzeln des heute bekannten Projektes U2 Alexanderplatz gehen bis ins Jahr 1958 zurück. Die erste Arbeit dort



Bild: Katrin Winter



Stadtbiotop Oderberger Straße | Bild: Katrin Winter

sicher mehr. Das SED-System mochte die Oderberger mit ihren Gründerzeithäusern und dem Charme des alten Berlin nie. Sie war nicht sozialistisch genug. 1987/88 sollte der westliche Teil großflächig abgerissen werden und durch Plattenbauten – neues Wohnen = neuer Mensch – ersetzt werden. Es entstand eine erste Bürgerinitiative, die so fit und stark war, dass sie diese Altberliner Straße erhalten konnte und das System von ihr ablief.

Nach der Wende entwickelte sich im Straßenraum Oderberger ein ganz eigenes Biotop. Inzwischen gibt es den Beschluss des Bezirksamtes, die Straße zu sanieren. Im September 2007 gründete sich die Bürgerinitiative Oderberger Straße »Bios«.

Es ist ermutigend und aufbauend, dass Bewohner einer Straße eigene Vorstellungen von ihrem städtischen Zuhause haben und dafür streiten. Es ist der Einsatz für das öffentliche Zuhause, und im Hintergrund flackert dabei immer die Frage:

- wem gehört die Stadt?
- wem gehört eigentlich eine Straße?
- sind wir nur Gäste im administrierten Verwalten?
- wie will ich mitleben?

Die anstehende Sanierung des Straßenraums stellt die Frage, ob es ein Copyright für die Gestaltung eines Stadtraums durch seine Bewohner geben kann?

MATTHIAS WERMKE arbeitet seit Anfang der 1990er Jahre allein und zusammen mit anderen im Stadtraum. Seine Arbeiten können als Intervention im Handlungsfeld der eigenen Stadt gelesen werden. MATTHIAS WERMKE arbeitet im Eigenauftrag, ohne Kuratoren, ohne Institutionen, ohne öffentliche Förderung; ohne Genehmigungen, ohne Kunstbetrieb, ohne Medienarbeit, ohne Einladung für Besucher, ohne Honorar oder Verkaufsabsichten. Er wird zu Interventionen nie eingeladen. Seine temporären Eingriffe oder Setzungen sind stille, unspektakuläre, präzise Momente, Bilder unserer Zeit. Das ist positiv und innovativ gemeint. Es sind poetische Bilder im Alltag, im Leben, in unserer Wirklichkeit und Gegenwart. Von diesen Arbeiten ohne geladenes Publikum, oft auch in der Nacht der Stadt, bleiben Filme als experimentelle Dokumentation. Sie entziehen sich äußeren Spekulationen des Kunstbetriebes. Der Markt geht leer aus, es gibt nichts zu kaufen, keine Edition. Sammler sollten seine Arbeiten lieben, wie sie sind, und ihn als Person unterstützen. Es sind Bilder für unsere imaginierende Erinnerung.

Diese unterschiedlichen Positionen fügen sich mit ihren ausgesprochen individuellen Ansätzen zu einem vielschichtigen und anregenden Puzzle zusammen. Sie zeigen dabei vor allem auch, dass der Künstler / die Künstlerin von heute Reisende sind: Sie sind Nomaden. Sie reisen von einem Projektort zum nächsten, von Stipendium zu Stipendium. Jetlag wird zur Normalität zwischen den Kulturen. Die inhaltliche Verortung sind der internationale Kunstbetrieb und die eigene Biografie. Die Arbeitsorte sind Übergangsräume, Transiträume, in denen gehandelt wird. Und sie zeigen eine Antwort zur Frage, was Künstler heute tun können, auf: »bescheiden an der Produktion einer neuen Wirklichkeit mitarbeiten« – wie Carl Einstein so treffend sagt.

WOLFGANG KRAUSE

Am 8. April 2008 wird die Reihe »Kunst und Raum« fortgesetzt: 19 Uhr in der Sprachschule GLS, Kastanienallee 82, 10435 Berlin.

- 08.04.2008: Empfangshalle - Michael Gruber und Corbinian Böhm
- 22.04.2008: Josefine Günschel
- 06.05.2008: Karla Sachse
- 20.05.2008: anschlae.de
- 03.06.2008: Silke Riechert/Andrea Knobloch
- 17.06.2008: ZAST City of Names



Bild: Misha Shenbrot

Vor zwei Jahren zum Wintersemester 05/06 wurde von mir eine Vortragsreihe zum Thema Kunst und öffentlicher Raum an der Kunsthochschule Berlin (KHB) eingerichtet. Aktuelle Projekte wurden von Künstlern und Künstlerinnen vorgestellt. Schon im folgenden Semester konnte ich das Büro für Kunst im öffentlichen Raum der Kulturwerk GmbH und das Kulturamt Pankow zur Kooperation gewinnen. Dies bedeutete eine Öffnung der Veranstaltungen für die interessierte Öffentlichkeit und damit auch die Anregung für einen Gedankenaustausch zwischen Künstlern und Künstlerinnen. Seit dem Sommersemester 2007 ist WOLFGANG KRAUSE im Auftrag des Studiengangs Raumstrategien der Kunsthochschule Berlin-Weißensee Co-Organisator der Reihe. Wegen des gewachsenen öffentlichen Interesses haben wir im Wintersemester 07/08 die Reihe an die Sprachschule GLS in der Kastanienallee im Prenzlauer Berg verlegt. Neben der Vorstellung von Arbeiten wurden in den anschließenden Diskussionen vor allem die künstlerischen Erfahrungen im öffentlichen Raum durchleuchtet.

Gesichtspunkte waren dabei die Arbeitsweisen und ihre Implikationen für das künstlerische Konzept sowie die möglichen gesellschaftlichen Wirkungen bei



Watchtower for the 4th International, Zamosc 2006 | Bild: Kai Schiemenz



The Empty Dwelling, the Vain Tower and the Mad Colonist, Detail, Berlin 2008  
Bild: Martin Schönfeld



Conunial Cinema within the Rings of Splendor, Pori Art Museum Finland 2006  
Bild: Kai Schiemenz

den unterschiedlichen Arbeitsweisen und Konzepten deutlich zu machen. Die Palette der Arbeiten war bewusst sehr differenziert ausgewählt. Es wurden folgende Arbeiten vorgestellt:

Die Visualisierungsstrategie weltweiter Heimat-Beziehungen der Mitarbeiter in der Münchener Stadtreinigung durch die Künstlergruppe Empfangshalle; die Gewinnung jugendlicher Akteure beim Hotel-Projekt Halle-Neustadt durch FÖRSTER-BALDENIUS und die GRUPPE RAUMLABOR; die elektronische Archivkonstruktion als Denkzeichen von ARNOLD DREYBLATT; die kontextbezogenen Diskussionstribünen von KAI SCHIEMENZ; das performative Begriffsgeflecht zum Thema Kunst von MIKA HANNULA; der wandernde Kiosk von EVA HERTZSCH und ADAM PAGE sowie ihr Konzept des »community artist« und schließlich CHI HARU SHIOTAS gespannene und aus alten Fenstern zusammengesetzten Räume, die sie zum ersten Mal in einem Vortrag präsentierte. Das große Interesse hat uns veranlasst, die Reihe in diesem Format und an diesem Ort im Sommersemester 2008 fortzusetzen. Eine Dokumentation der Reihe ist geplant.

RAINER W. ERNST

## ALLES WAS GESAGT WIRD

»Alles was gesagt wird, wird ständig zurückgenommen, so dasz man immer zweifelt, was nun wirklich gesagt worden ist, alles was gesagt wird existiert nur im Bereich des Möglichen, aber es könnte ebenso gut anders sein, irgendwie hat es etwas mit einem zu tun, aber es zerfällt, löst sich immer wieder auf und nimmt neue Bedeutung an, ebenso könnte es weitergehen, und es ist keineswegs ausgeschlossen dasz, nun war es aber nicht ganz so, aber ich weisz nicht wie es anders hätte sein sollen, etc.«

Peter Weiss

»Die Erzählungen führen also eine Arbeit aus, die unaufhörlich Orte in Räume und Räume in Orte verwandelt.«

Henri Lefebvre: La production de l'espace

Architektur ist eine Möglichkeit, den Raum zu kontrollieren. Der Raum ist dabei der Ort, an dem etwas passieren kann. Zur Zeit bin ich in Athen während eines Ausstellungsaufbaus. Die Galerie ist in unmittelbarer Nähe des antiken Athens. In einer Arbeitspause lief ich an der Akropolis vorbei, in Richtung Westen zum Nymphen-Hügel, auf dem sich die Pnyx befindet. Die Pnyx war der Ort der Bürgerversammlung, die Ecclesia, wie ich lesen konnte. Alle 10 Tage trafen sich hier die freien männlichen Bürger, die den Wehrdienst absolviert hatten. Während der Klassischen Periode (6. bis 4. Jhd. v.Chr.) verhandelten sie hier die wichtigen Angelegenheiten der Polis und ließen sie Gesetze werden. Sozusagen die Wiege der Demokratie. Verglichen mit den anderen Bauwerken des antiken Athen ist die Pnyx relativ unspektakulär. Die Pnyx ist einem Amphitheater sehr ähnlich, jedoch ohne großen Höhenunterschied. Sie war so gebaut, dass die Bürger rechter Hand die Akropolis mit dem Pantheon hatten und über den Redner ins Tal auf ihre Polis sehen konnten. Ein erhebendes Bild. Interessanterweise wurde die Ausrichtung des Blicks der Bürger nach der endgültigen Niederlage gegen Sparta (ca. 400 v.Chr.), nach dem Peloponnesischen Krieg, um 180 Grad gedreht. Der Redner auf der Bema (Rednertribüne) hatte jetzt den Hafen mit der Flotte im Rücken und schaute über die Bürger auf die Stadt. Eine klare Veränderung, wohl auch der Demokratie.

Meine Arbeiten beschäftigen sich mit Konstruktionen von öffentlichen Räumen. Sie dienen der Anschauung und der Nutzung und halten sich zwischen Skulptur und Architektur auf. Sie experimentieren mit Modellsituationen, die einen 1:1 Dialog/Face to Face Kommunikation ermöglichen oder nicht gestatten. Sie schaffen Räume in Benutzergröße und verknüpfen diese mit Formaten des Gesprächs und der Verhandlung (Workshops, Kolloquien, Aufführungen). Meine Arbeiten testen Zustände, in denen der Beobachter auf eine Bühne gestellt ist, von der er sich im Verhältnis zu der Gruppe der Beobachter/Teilnehmer wahrnehmen kann, aber auch im Verhältnis zum Innen und Außen. So entstehen soziale Räume, die Kollaborationen gestatten oder verhindern, von einer offenen Situation bis hin zu sozialer Kontrolle. Wobei sich hier soziale Räume nicht auf die Herkunft der Beteiligten beziehen. Sie konstituieren soziale Räume als Handlungsräume eines egalitären Beisammenseins, die bestimmt werden durch die Vorgaben der Architektur/Installation.

KAI SCHIEMENZ

»Aus dem öffentlichen Raum schöpfen wir das Rohmaterial für unsere Arbeit. Wir sind Beobachter und finden vielfältige Strukturen: gesellschaftliche, menschliche, ortsspezifische. Beispielsweise ist das allmorgendliche Ausschwärmen von Münchner Müllautos mit ihren größtenteils ausländischen Fahrern und deren Heimatvorstellung und -liebe, die Arbeitslosigkeit in Gelsenkirchen und die Sehnsucht dort nach der Wiederherstellung einer historischen Kirchturmspitze, die flächendeckende Tapezierung der Innenstädte mit Mega-Werbepostern und ihren Botschaften ... Wir finden einen Weg zur künstlerischen Nutzung dieser Strukturen und diskutieren dabei die Frage, wann und wie hier Kunst entstehen kann – in welchem Medium auch immer. Hier spannt sich unser Arbeitsfeld auf: Zwischen Privatsphäre und globaler Öffentlichkeit.«

Corbinian Böhm & Michael Gruber

# BETWEEN PRIVATE AND PUBLIC

## EMPFANGSHALLE – Projekte im öffentlichen Raum von Corbinian Böhm und Michael Gruber



3 Sekunden für die Betrachter in der vorbeifahrenden S-Bahn | Bild: empfangshalle



Service und Einrichtungen für die Privatsphäre beim Mobiltelefonieren im öffentlichen Raum | Bild: empfangshalle

Das Künstlerduo EMPFANGSHALLE macht Kunst mitten in der Gesellschaft. Diese Gesellschaft, die sich aus den verschiedensten Gruppen und unterschiedlichsten Strukturen zusammensetzt, ist das Medium ihrer Arbeiten. Genauer: Menschen, die durch gemeinsame Ideen, Umgebungen oder Tätigkeiten solche Gruppen formen, werden von EMPFANGSHALLE umfassen. Die Künstler docken an das schon Geformte an, und etwas Neues entsteht; ein neuer Raum in der vorhandenen Struktur bildet sich heraus – der Raum von EMPFANGSHALLE.

S-Bahnen und ihre Fahrgäste, Müllautos und ihre Besatzungen oder Mobiltelefone und ihre Benutzer können solche Strukturen sein. Die Eigenschaften der gewählten Orte und Situationen bestimmen die Art, wie man mit ihnen umgeht. Infrastrukturelle Eingriffe machen unsichtbare oder unbewusste Elemente der Strukturen sichtbar, indem sie diese wie durch einen Resonanzkörper verstärken und nach außen tragen.

Zeit spielt eine ebenso große Rolle wie der Ort. Die Arbeiten sollen nicht als Dauereinrichtungen der Beliebigkeit weiterer Nutzungen ausgesetzt werden, sondern sind präzise, aber mit Momenten des Zufalls operierende Inszenierungen. Gesellschaftliche Dynamik, die Äußerungen, Bewegungen, Tätigkeiten der in der Gruppe auftretenden Menschen, werden kanalisiert und in den neuen Raum umgeleitet, bei dem die Künstler von EMPFANGSHALLE wie Hausmeister agieren. Sie sorgen dafür, dass die Sache »läuft«, kümmern sich um die Infrastruktur. Und sie »machen sich ein Bild«, wozu auch gehört, dass der neue Raum von EMPFANGSHALLE dokumentiert wird und in Videoaufzeichnungen erkennbar bleibt, während der Raum selbst nach der Dauer des Eingriffs wieder verschwindet.

### »DREI-SEKUNDEN« MÜNCHEN 2001

Eine S-Bahn-Fahrt vom Münchner Hauptbahnhof Richtung Pasing. Der Zug beschleunigt hinter der Hackerbrücke. Rechts am Fenster flache Hallen. Zwei Männer davor auf einer Rampe. Sie rennen aufeinander zu, doch anstatt zusammenzuprallen, kreuzen sie sich im vollen Sprint, ohne einander zu beachten.

Die S-Bahn brachte das Publikum für die Skulpturen »Drei-Sekunden« von Michael Gruber und Corbinian Böhm, die für ein Jahr auf der Rampe vor ihrem damaligen Atelier solche Szenen aufführten. Die Idee ergab sich zwangsläufig: Auch ohne diese Auftritte hatten die Bildhauer ein Publikum durch die beiläufig aus dem Zugfenster schauenden Fahrgäste, denn die S-Bahn fuhr direkt am Atelier vorbei. Was lag näher, als dieses Potenzial zu nutzen? Wie die klassische Skulptur im öffentlichen Raum waren die szenisch inszenierten, von Böhm und Gruber gespielten »Drei-Sekunden« einem zufälligen Publikum ausgesetzt. Dieses konnte allerdings nicht inne halten; es wurde vorbeigefahren, und so operierten die Szenen mit dieser Flüchtigkeit und dauerten jene etwa drei Sekunden, in denen die Sequenzen vom Zugfenster aus zu sehen waren.

Dabei platzte das Rätselhafte in den Alltag der Fahrgäste, die zu den Bildern eigene Geschichten entwickeln sollten; manchmal passierte das mit einer kriminalistischen Vehemenz, die zum Besuch von Polizeistreifen führte. Denn die uneindeutigen, aber zugespitzten Inhalte der verschiedenen Szenen ließen schon mal scheinbar leblose Körper an der Rampe liegen oder Vermummte mit waffenähnlichen Gegenständen hantieren. Der ironische Aspekt spielte nicht nur bei Aneignungen imaginärer Filmmotive eine Rolle.

Zusammen mit anderen Arbeiten gehören die »Drei-Sekunden« zum Projekt »PLAY«, das spielerische Eingriffe in den öffentlichen Raum und interaktiven



Marc mit Kollegen vor seinem Bild aus Ghana | Bild: Sabine Haubitz



Plakat mit Heimatbild wird am Müllauto montiert | Bild: Stefanie Zöche



Müllautos mit Heimatbildern vor dem morgendlichen Ausschwärmen | Bild: empfangshalle

Einbezug des Publikums realisierte. Aus der spontanen Idee hat sich ein mit Video dokumentiertes vielfältiges Werk entwickelt.

JOCHEN MEISTER

### »WOHER KOLLEGE WOHN KOLLEGE« (2003–2006)

»Heimat« kann man nicht einfach anfassen oder abbilden. »Heimat« ist ein Gefühl, das sich zusammensetzt aus unterschiedlichsten Stimmungen, Erinnerungen an Erlebtes und Hoffnungen auf ein glückliches Leben. Erst wenn dieses Gefühl mit einem Ausschnitt der realen Welt zur Deckung gebracht ist, kann ein Bild – ein »Heimatbild« – entstehen.

Für »Woher Kollege Wohin Kollege«, ein Kunst-am-Bau-Projekt für den Abfallwirtschaftsbetrieb München, haben Corbinian Böhm und Michael Gruber Münchner Müllmänner losgeschickt, solche Bilder zu machen.

Damit die Bilder entstehen konnten, bauten die Künstler ein Müllauto zu einem Wohnmobil um. Mit diesem Wagen sollten die Männer sich auf den Weg machen – einer nach dem anderen – ihr ganz persönliches Heimatgefühl zu fotografieren. Ein einziges Photo, auf dem immer auch das Müllauto zu sehen sein musste, sollte alles sagen, ihre Geschichte erzählen, alle Fragen beantworten. Zurück in München sollten die Heimatbilder dann auf den Müllautos angebracht werden und als mobile Ausstellung durch die Stadt fahren.

28 Photos sind auf diese Art entstanden. Für zwei Jahre fuhren diese Bilder als Plakate auf den Müllautos Tag für Tag durch die Stadt und erzählten Geschichten.

Auf einem der Wagen fährt Andreas Kralik als Lader. Sein Heimatbild zeigt den Balkon seiner Wohnung in einem Siebziger-Jahre-Bau in München-Neuperlach. Er steht seitlich an die Brüstung gelehnt und schaut hinaus ins Grüne. Neben ihm schwebt fast schwerelos ein Vogelhäuschen.

Auch Marc Provencal ist Lader. Sein Markenzeichen bei der Arbeit ist ein Tirolerhut. Auf seinem Heimatbild steht er umgeben von mehr als vierzig Afrikanern auf einem sandigen Platz vor einer Bananenplantage in Landesinneren von Ghana.

Ein anderer Wagen trägt das Heimatbild von Dundar Dursun. Er ist Platzwart auf einem der Betriebshöfe des Münchner Abfallbetriebes. Sein Bild zeigt ihn an einem kleinen Tisch sitzend auf dem frisch gereinigten Bürgersteig vor einem Cafe in einem türkischen Dorf.

Diese drei begleitet der zum Projekt gehörende Dokumentarfilm auf der Suche nach ihrem Heimatbild, beobachtet wie und warum genau diese Bilder entstehen. Die drei Männer erzählen ihre Geschichten: von Erinnerungen aus der Kindheit, von Träumen und Sehnsüchten und von ihrer Hoffnung auf ein glückliches und behütetes Leben. Sie schildern Farben, Gerüche und Gefühle. Und im Erzählen ihrer Geschichten machen sie sich auch auf eine innere Reise an den Ort, den sie Heimat nennen.

Ein Kunst-am-Bau-Projekt, das als öffentliche Interaktion zwischen Institution und Individuum, zwischen Funktion und Gefühl steht.

THOMAS ADEBAHR

Over the last years I have been developing mostly text-based artistic projects which have been presented as installations, interactive performance, and in publication. These projects have posed questions on our cultural practices concerning »Memory« and historical writing; both in a collective and as an individual. In the process of de- and reconstruction of texts which I have collected from original source materials for the eventual use as content, my interests have grown to encompass the subject of archiving and storage itself, which seems to reflect the current preoccupation, particularly in Europe, with the subject of memory: what we choose to forget, what we choose to remember and the how, why, and where of storage and memorializing. »Innocent Questions« represents my first large-scale work of outdoor public art, and the first which addresses the political and ethical implications of data collection and storage.

»Innocent Questions« was the winner of a closed competition initiated by the *the National Foundation for Art in Public Buildings, Oslo (Utsmykkingsfondet for offentlige bygg)* in 2004 for a permanent art work in front of the Villa Grande, the residence occupied by the Norwegian Fascist Vidkun Quisling from 1941-1945. The Villa is currently the site of a museum and research facility: »HL Senteret«, The Center for Studies of Holocaust and Religious Minorities. The work was dedicated at the opening of HL Senteret in August 2006, in the presence of the Norwegian Royal Family, and international dignitaries including the then Bundespräsident Wolfgang Thierse representing the Federal Republic of Germany. The work was produced by the German firm »Mass & Roos Lichtwerbung« and was installed by Focus Neon in Oslo. The architecture firm of Telje-Torp-Aasen Arkitektkontor A.S. Oslo designed the steel frame for on-site installation.

In developing a concept for an artistic intervention for the Villa Grande I preferred not be limited by the particular historical circumstances associated with this site. I chose rather to focus on the use of the »personal questionnaire« in population registration systems as the defining element that thematically connects the Holocaust in Norway with other genocides of the twentieth century and with the administration of foreigners and other minorities in contemporary society.

The creation of population registration systems for information gathering and analysis is largely an innovation of the modern state, accelerated in many cases with the aid of data technology first developed as »punch cards« in the late 19th century. During the 20th century, it was often these control mechanisms that were used to identify, exclude, isolate and in some cases to annihilate so-called »vulnerable populations«<sup>1</sup>. The personal questionnaire has continued to function as the »interface« between the individual and the state, especially in the identification of immigrants and minorities. This raw data is collected for automated indexing, classification and further statistical analysis. Demographic statisticians have often collaborated with ruling powers and dictatorships in this regard.

### THE INSTALLATION

The winter snow and the dramatic approach leading up the

### »AS IF WE WERE ALONE« BERLIN, BARCELONA, HONG KONG, GUANGZHOU 2006

Die kreative Auseinandersetzung mit neuen Kommunikationstechnologien und ihren Auswirkungen auf unser Leben, auf unsere Kultur und auf unser Verhalten in alltäglichen Situationen war für EMPFANGSHALLE die Grundlage für die Entwicklung der Vision eines gesellschaftsübergreifenden Projektes in Form von Film und Installation.

Corbinian Böhm und Michael Gruber verstehen ihre Kunst als Kommunikation und interaktiven Prozess mit der Öffentlichkeit. Als solches recherchierte EMPFANGSHALLE in internationalen Metropolen wie Barcelona, Hongkong, Guangzhou und Berlin das Verhalten von Handybenutzern und visualisierte in diesen Städten durch gezielte Inszenierungen und skulpturale Eingriffe neue Räume und Gesten, die beim mobilen Telefonieren entstehen.

Ausgehend von der Erkenntnis »Wer mobil telefoniert, grenzt sich von seiner Umgebung durch reale oder virtuelle Räume ab«, formulieren die Künstler für ihren zukunftsorientierten Kurzfilm erste Prototypen »mobiler Telefonieräume«, die im Rahmen eines weltweiten Telefonierranges angeboten werden. Das Ergebnis ist eine »documentary fiction«, die den Zuschauer in einen Grenzbereich zwischen Gewissheit und Illusion führt, in einen Raum, wo sich Fakt und Fiktion mischen.

SERAFINE LINDEMANN

www.empfangshalle.de



Arnold Dreyblatt, Innocent Questions, Oslo Villa Grande – The Center for Studies of Holocaust and Religious Minorities, 2006 | Bild: Arnold Dreyblatt

image is perceived as non-reflective, creating a heightened contrast to the reflectivity of the underlying mirrored surface.

REFLECTED ENVIRONMENT: The work functions as a mirrored wall that reflects the natural environment: the trees and sky, and the visiting public. The face of the historical building is thereby opened and partially erased. Illuminated

TEXTS: Mounted onto the rear of each panel within the punch card image, are words and phrases written in fixed light-emitting diodes (LEDs). This textual content has been derived from historical and contemporary personal questionnaires.

The rear of the work is sealed, and the illuminated red LED texts appear as an ephemeral image, suspended in the reflecting mirror. Only the illuminated LED texts are seen through the mirrored glass, which is otherwise fully reflective of the environment. The words and phrases appear and disappear within a slow and randomly generated temporal composition perceived within the virtual punch card image. Because the appearance of illuminated words and phrases is continually changing, new combinations of words and phrases arise, igniting unexpected associations from the questionnaire entries as one passes the work. During the hours of daylight, the mirror glass reflects the trees and sky and the information layers (non-reflective image, reflected environment and illuminated text) are clearly visible. In the hours of darkness, artificial side lighting illuminates the non-reflecting sandblasted surfaces of the outer glass layer, which would otherwise be imperceptible.

### TEXT CONTENT

In my concept for a permanent installation at the site, a list of »Innocent Questions,« derived from historical and contemporary sources and representing a composite collective questionnaire, is contrasted with the image of a historical »punch card.«<sup>2</sup> Together, this is a representation of the collection, archiving and application of personal data by political systems for administrative and often questionable use.

### THE PUNCHCARD

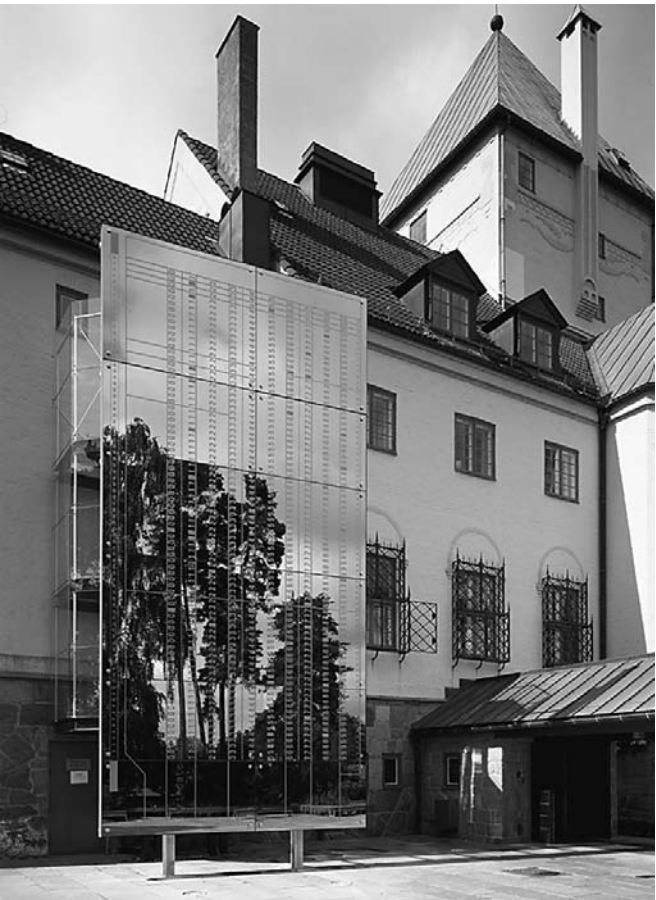
The first successful application of early computing technology on a large scale was for the tabulation of personal data in the counting and analysis of individuals. Hermann Hollerith (1860-1929) is generally credited with the development of »punch card« technology for use in the 1890 American Census, long before the invention of the computer itself. Hollerith's ideas show the influence of Joseph-Marie Jacquard's punched cards which he invented for use in early mechanical looms. In 1884, Hollerith describes his first design in a patent application: »Various statistical items for a given person are recorded by punching suitable holes in a line across the strip.... The position of the hole indicated whether a person was male or female, and white or colored, in addition to his or her age category.«<sup>3</sup> Thus the application of this new technology, from its very inception, identifies persons by potentially discriminating categories. Hollerith's company later became International Business Machines, or »IBM«, whose affiliate in what became Nazi Germany<sup>4</sup> was capable of applying punch card technology

# »INNOCENT QUESTIONS«

hill to the site seemed to call for a vertical installation as a transformation and partial »erasure« of the imposing and grotesque historical building facade. In renovating and reconstructing the »Villa Grande,« for its new use as a public building, fire and safety regulations required an external stairwell to be fixed onto the facade to the left of the main entrance. I proposed to utilize the structure of the stairwell in order to physically support the installation of »Innocent Questions.«

I proposed to attach to the structure of this stairwell an array of twelve LED panel-boxes, mounted within a steel frame. These panels are designed to form one unified image (size: 833 x 407 cm), which is perceived in three distinct optical layers:

NON-REFLECTIVE IMAGE: Sandblasted onto the hardened surface of the outermost glass layer of each panel is a reconstruction of a historical »punch card«, representing the reduction of the individual to number and category. This



Arnold Dreyblatt, Innocent Questions, Oslo Villa Grande – The Center for Studies of Holocaust and Religious Minorities, 2006 | Bild: Arnold Dreyblatt

to the identification and tabulation of Jewish and other undesirable minorities within Germany and in countries under German occupation during the Third Reich. For example, in early 1939, IBM Sweden sold 696,000 punch cards to IBM Norway («Watson Norsk»).<sup>5</sup> Behind the personal identity card and questionnaire, personal information has continued to be counted and analyzed using punch card technology until recent years, finally culminating in its notorious use during the American presidential election in 2000.

The image of the punch card has come to symbolize the reduction of the individual to number and classification. It is as a result of this tabulation process that the individual can be located within a population at risk. Political policy is often determined on the basis of this information.

### THE MISUSE OF POPULATION REGISTRATION SYSTEMS

The Holocaust Center (HL Senteret) sees its mission as presenting the history of the Holocaust in Norway and elsewhere in Europe within the context of other acts of Genocide in modern history. Therefore I have focused on two examples of genocides in which the misuse of population registration has played a central role, thereby linking Norway with Rwanda. Both have been cited among the foremost

cases in which comprehensive population registration and data systems were systematically used in the extermination of populations at risk.<sup>6</sup>

In German-occupied Europe, Jews were often subject to special censuses and registrations. Statistical agencies took advantage of the political climate in initiating new data collection strategies targeting vulnerable populations.<sup>7</sup> Available evidence further suggests that this data facilitated the speed and efficiency of persecution.<sup>8</sup>

On February 2, 1942, on the day after Vidkun Quisling became Minister-President of Norway, 12,000 copies of the »Questionnaire for the Jews in Norway« (*Spørreskjema for Jøder i Norge*) were ordered and printed by his party.<sup>9</sup> The resulting data was applied shortly thereafter by the statistical office in generating the lists which were applied in the mass arrests of the Norwegian Jewish population beginning in late October 1942.<sup>10</sup>

In the case of Rwanda, the group classification of the population according to ethnic group was first introduced in a registration system by the Belgian colonial government in 1933, imposing a separation of ethnicity where none had formerly existed and favoring the minority Tutsi population on the basis of a more »Caucasian« appearance.<sup>11</sup> Most importantly, the post-colonial authorities continually insisted on keeping this registration system in place.<sup>12</sup> The registration data was recorded at the local governmental level and appeared on the identity cards which were required for all adult Rwandans.<sup>13</sup> In the early 1990s, international donor countries discussed but did not insist on eliminating the entry of ethnic affiliation on identity cards.<sup>14</sup> Central and local government administrations utilized these cards in isolating and annihilating the Tutsi population.<sup>15</sup> Contrary to the general perception presented by the international media as well as by the Rwandan authorities themselves, the genocide was not a random, unplanned »indiscriminate or wanton slaughter.« Rather, the events proceeded in steps of administrative planning, with the direct killers involved at the end of a chain of command and cooperation.<sup>16</sup>

### CONCLUSION

While the collection of personal information on questionnaires and identification cards does not necessarily indicate that a government will engage in human rights violations, a group classification according to minority, linguistic, ethnic or religious status often makes it more possible for governments and authorities to isolate and then carry out activities which are currently called ethnic cleansing. At the very least, prejudice and fear of the ‚other‘ may result in the stigmatizing of the individual, whether upon crossing a frontier, or as a religious or ethnic minority within a country. Ironically, quantitative data derived from population registration is often of later use to historians and human rights workers in reconstructing abuses that have taken place.

All of us are engaged in an exchange of private information within the public and commercial sphere. In the course of

this interaction, there is usually a questionnaire into which the data is entered. The results of these questionnaires are all around us: identity cards, credit cards, applications etc. We all know that the data demanded of us is later counted, sorted and analyzed. However, the effect on our private and professional identities is only partially transparent.

Since the installation of »Innocent Questions« in the summer of 2006, I have been very gratified to learn from the director and founder of HL Senteret, the Norwegian historian Odd Björn Fure, that the work has been thoroughly integrated into the educational program of the museum. Visiting school groups and tour guides include a »stop« at the work to discuss the political and historical implications which are stimulated by »Innocent Questions«. Press material and informational brochures include images of the work. Copies of my publication, »Innocent Questions«, which is published in English and Norwegian are on sale at the gift shop.<sup>17</sup>

ARNOLD DREYBLATT

- Seltzer, William and Anderson, Margo, The Dark Side of Numbers: The Role of Population Data Systems in Human Rights Abuses. Social Research 68 (2): 481-513, Summer 2001, p. 483.
- The design is loosely based on an illustration reproduced in: Aly, Götz and Roth, Karl Heinz, Die restlose Erfassung, Volkszählen, Identifizieren, Aussondern in Nationalsozialismus, Rotbuch Verlag Berlin, 1984, p. 136. Source: National Archives, Washington.
- US patent No. 395,782, quoted in: Austrian, Geoffrey D., Hermann Hollerith, Forgotten Giant of Information Processing, Columbia University Press New York, 1982, p. 13.
- »Deutsche Hollerith-Maschinen Gesellschaft mbH« or »Dehomag«.
- Black, Edwin, IBM and the Holocaust, New York, 2001, p. 175.
- Seltzer, William and Anderson, Margo, The Dark Side of Numbers: The Role of Population Data Systems in Human Rights Abuses. Social Research 68 (2): 481-513, Summer 2001, pp. 486-487, p. 493.
- Seltzer, William, Population Statistics, the Holocaust, and the Nuremberg Trials, Population and Development Review, Vol. 24, No. 3. (Sep., 1998), p. 515.
- Luebke, David Martin and Milton, Sybil, Locating the Victim: An Overview of Census-Taking, Tabulation Technology, and Persecution in Nazi Germany, IEEE Annals of the History of Computing, Vol. 16, No. 3, 1994, p. 26.
- Abrahamsen, Samuel, Norway's Response to the Holocaust, A Historical Perspective, New York 1991, pp. 96-97.
- Seltzer, William, Population Statistics, the Holocaust, and the Nuremberg Trials, Population and Development Review, Vol. 24, No. 3. (September 1998), p. 515.
- De Forges, Alison, Leave None To Tell Their Story, Human Rights Watch, New York, 1999, p. 36.
- Ibid, p. 40.
- Ibid, p. 37.
- Ibid, p. 17.
- Ibid, p. 90.
- Fussell, Jim, Group Classification on National ID Cards as a Factor in Genocide and Ethnic Cleansing, Paper presented at Yale University, Genocide Studies 2001.
- Dreyblatt, Arnold, Innocent Questions, Kehrer Verlag Heidelberg 2006.

weil sie das »Andere der Geschichte« beschreiben und nicht nur das Gegenteil »der Vergangenheit«. Das bedeutet nach Walter Benjamin die Zurückweisung eines Zeitverlaufs, durch den die Gegenwart zur Vergangenheit wird. So ist die Utopie Ausdruck der Erinnerung an ein unterdrücktes Verlangen nach einer besseren Gegenwart oder nach einer Zukunft, die im Gegensatz steht zu den Forderungen jedes sozialen Systems, das uns verbietet, eine Zukunft zu wollen, die anders ist als unsere Gegenwart, und das uns gleichzeitig zwingt, in der gegenwärtigen sozialen Verteilung die Zukunft zu sehen, die schon eingetreten ist und verglichen mit der wir Besseres nicht wünschen dürfen.

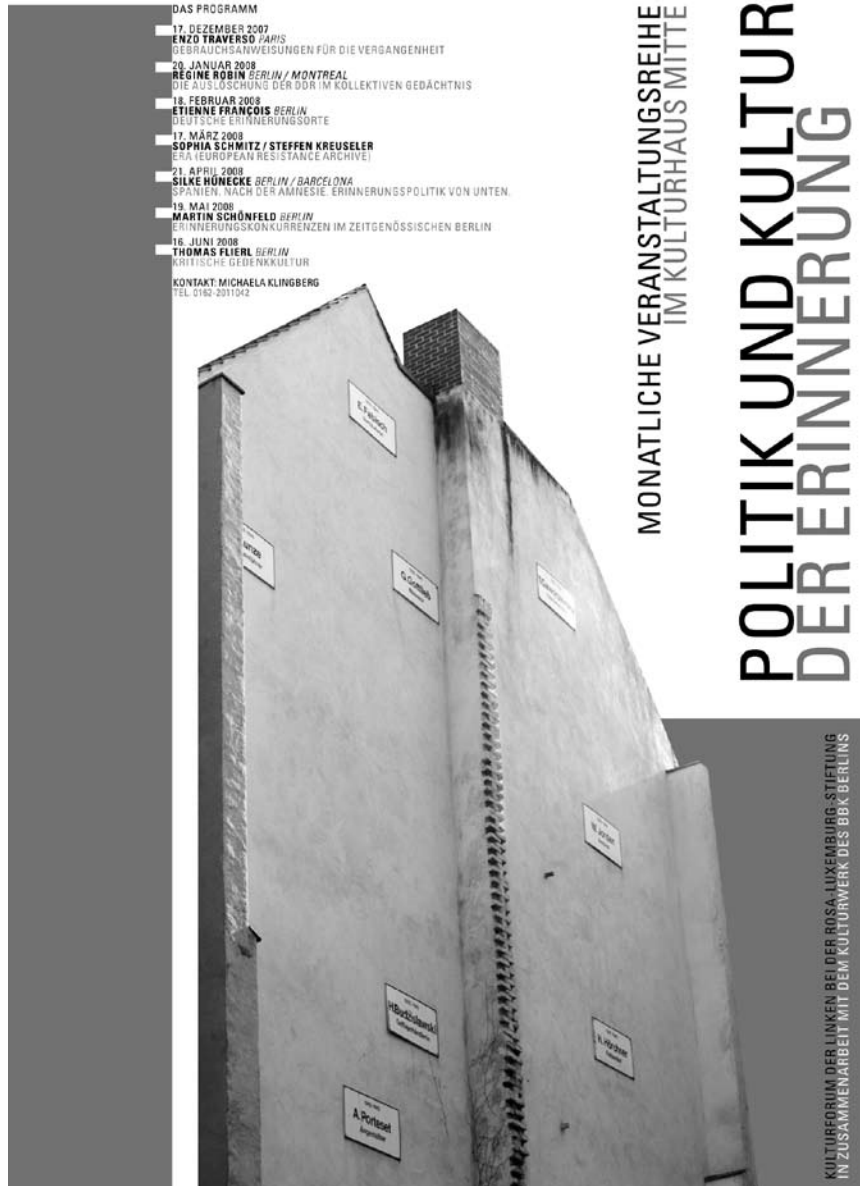
Die Vorträge begeben sich auf die Spurensuche nach den verlorenen Utopien und ihrem Wiederaufscheinen in der Gedenkpolitik verschiedener Länder und Gruppen. Es geht dabei nicht nur um die Feststellung, dass Geschichte auch scheitern kann, sondern auch darum, den Möglichkeitsraum zu beschreiben, der in einer kritischen Erinnerungspolitik liegen könnte. Walter Benjamin forderte die Historiker auf, nicht nur zu untersuchen, wie es gewesen ist, sondern dass sie auch daran erinnern sollen, was einmal möglich war und versäumt wurde. Erinnerungspolitik kann so vereinzelte Möglichkeiten in die Gegenwart zurückholen.

Theoretisch interessiert die Veranstalter auch die Herausbildung eines kollektiven Gedächtnisses in bestimmten historischen Situationen. Maurice Halbwachs hat herausgearbeitet, dass jedes individuelle Denken und Fühlen seinen Ursprung in bestimmten sozialen Milieus und Umständen hat. Das kollektive Gedächtnis umfasst zwar die individuellen Gedächtnisse, verschmilzt aber nicht mit ihnen. Die Vorträge gehen besonders auf Gruppenerinnerungen ein, die einen Bruch vollziehen mit dem, was Walter Benjamin als »die Kultur der Sieger« bezeichnete. Denn neben vielen Merkmalen, durch die sich eine Gruppe definiert, ist das Erinnern, das gemeinsame Gedächtnis, entscheidend. In spezifischen Erinnerungsgruppen erinnert sich jeder einzeln, aber die beteiligten Individuen erinnern sich auch gemeinsam. Die Gruppe definiert sich darüber, dass ihre Mitglieder über Gemeinsamkeiten verfügen, die aus vergangenen Erfahrungen, aktuellen Überzeugungen und Analysen resultieren. Diese Gruppenerinnerungen kreuzen, begegnen und widersprechen sich zwischen gelebter und kommunizierter Erinnerung und deren Institutionalisierung. Das kulturelle Gedächtnis umfasst die Vergegenwärtigung der Vergangenheit und bezieht sich auf Fixpunkte des kollektiv Erlebten. Diese Erfahrungen werden in einem kulturellen Rahmen verortet. Die Gedenkpolitik, die in dieser Reihe diskutiert wird, ist auch Ausdruck verschiedener Gruppenerinnerungen. Die Geschichtswissenschaft interessiert sich erst nach der Literatur (Proust, aber auch Joyce), der Philosophie und der Soziologie für die schwer zu fassende Realität des Gedächtnisses. Ausgehend von Pierre Noras *Lieux de mémoire* (Erinnerungsorte) gibt es zahlreiche Studien über die Erinnerung von sozialen Gruppen, Parteien und Nationen.

Ende der Sechzigerjahre setzte ein Prozess ein, in dem Gruppenerinnerungen thematisiert wurden, die bisher am Rand standen oder gar kein Thema waren. Einige der in den Vorträgen analysierten Gedenkort- und -politiken sind eher als abwesende Orte oder als Gegenorte zu bezeichnen, wo ein weitgehend unbekanntes oder tabuisiertes Ereignis oder eine wenig bekannte historische Tatsache von einer Gruppe, z. B. einer kulturellen Minderheit, zum Erinnerungsort erhoben bzw. dies eingefordert wird. Dies wurde besonders deutlich in Silke Hüneckes Beitrag zu Spanien und dem Vortrag von Sophia Schmitz und Steffen Kreuseler über ein europäisches Internetportal, das Interviews mit Widerständlern gegen den Nationalsozialismus aus ganz Europa veröffentlicht.

Die Vergangenheit ändert sich, indem sie von jeder neuen Generation neu begriffen, verstanden und konstruiert wird. Während die historische Betrachtungsweise soziale Gruppen von außen erforscht, betrachtet das kollektive Gedächtnis eine bestimmte Gruppe von innen während eines Zeitabschnitts, der die durchschnittliche Dauer des menschlichen Lebens nicht überschreitet. Damit zeigt es der Gruppe ein Gesamtbild ihrer selbst, das dazu dient, Geschichtsschreibung zu ermöglichen und die Vergangenheit neu zu deuten. So sollte eine kritische Erinnerungspolitik den Schleier lüften über eine Zeit, die im Dunkeln blieb, und somit die Gegenwart der Besiegten lebendig werden lassen und ihre Geschichte rekonstruieren. Eine kritische Erinnerungspolitik kümmert sich auch um die blinden Flecken der Geschichte, die bisher tabuisiert oder ignoriert wurden. Sie ringt um eine Interpretation von Geschichte und Erinnerung auf der Höhe der Zeit. Denn die historische Wahrheit ist immer umkämpft, wie das aktuelle Beispiel des Umgangs der französischen Gesellschaft mit ihrer kolonialen Vergangenheit deutlich macht oder die deutsche Debatte um ein »Einheitsdenkmal«. Denn Geschichte ist nicht nur das, was früher irgendwann geschah, sondern vor allem auch das, was immer noch geschieht. Die Vorträge der Reihe beziehen sich über bestimmte Konstellationen zwischen Vergangenheit und Gegenwart auf die Jetztzeit. In der Gedenkpolitik geht es immer auch um eine Aktualisierung von Geschichte, wie sie Walter Benjamin in seinen *Geschichtssophologischen Thesen* gefordert hat: Die Vergangenheit wird zur Jetztzeit, wenn diese sich zu bestimmten vergangenen Augenblicken in Beziehung setzt. Geschichtliche Erkenntnis und Selbsterkenntnis der Gegenwart fallen demnach in eins. Kurz: Wir betrachten Geschichte nicht als das selbstverständliche Ergebnis der Geschichte, sondern vor allem als kontingent. Alles hätte auch ganz anders kommen können.

Es soll deutlich werden, dass jede Rekonstruktion historischer Ereignisse eine Erzählung ist, die von der Gegenwart bestimmt wird. Denn wie es Régine Robin ausdrückt: »Die Vergangenheit ist, wie wir wissen, nicht frei. Keine Gesellschaft überlässt sie sich selbst. Die Vergangenheitsbezogenheit ist festgelegt. Die Vergangenheit wird regiert, verwaltet, konserviert, erklärt, erzählt, gefeiert, verschönigt oder gehasst. Sie ist entscheidend für die Gegenwart.«<sup>1</sup> Um das



Politik und Kultur der Erinnerung – Veranstaltungsflyer Bild: Arlett Mattescheck, Layout/Typografie: Dieter Feskeke

historische Kontinuum zu sprengen, traf Walter Benjamin stets eine Auswahl von prägenden Fakten, die er der vorgegebenen Chronologie entnahm. So wird auch in der Gedenkpolitik verfahren, wenn es sich um künstlerische Gedenkzeichen handelt. Bei Benjamin sind diese Konstellationen nur durch den Bruch des Kontinuums zu erkennen. Die so ausgewählten Geschichtsmomente bleiben fragmentarisch und punktuell, sie ergeben kein Ganzes, obgleich sie die Möglichkeit bieten, das Ganze zu begreifen und die Gegenwart unter einem neuen Licht zu betrachten. Die Geschichte ist dabei nicht beendet, wie es so manche behaupten, sie kann nicht übergangen werden und ist nicht überholt, sie steht still.

Die historische Dimension erweitert die Möglichkeit, die heutige Welt zu analysieren. Benjamin bestimmt das Verhältnis von Vergangenheit und Gegenwart neu, indem er eine Einheit des Früheren mit dem Späteren behauptet, aus der doppelten Perspektive der dargestellten und der darstellenden Zeit. Zwischen beiden Zeiten liegt Benjamin zufolge keine Kontinuität, sondern ein Sprung. Dieser Sprung lässt die Vergangenheit nur als Bild aufblitzen, gerade so, wie es manche Kunstwerke vermögen. Die Arbeit des Historikers besteht Benjamin zufolge darin, aus der Vergangenheit jenes unabgeschlossene, der Gegenwart verwandte Faktum »herauszusprengen« und es in Form einer »Entdeckung« wieder zu erzählen.

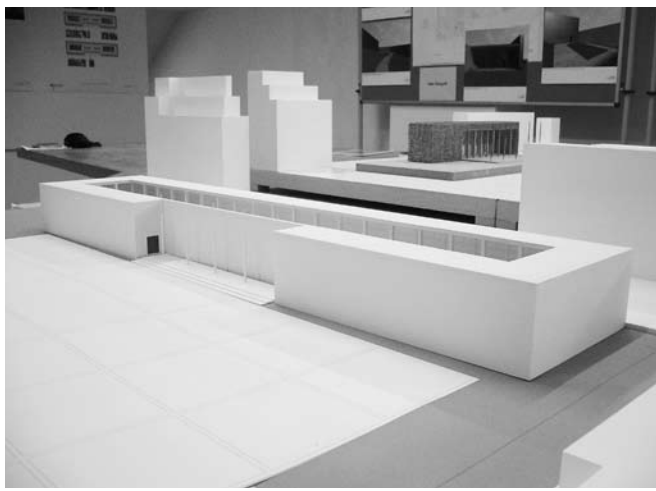
Hoffnung schöpfte Benjamin nicht durch den Blick in die Zukunft, sondern aus dem Blick auf die Vergangenheit, die sich in der Erinnerung dialektischer Bilder artikuliert, Bilder, die den Widerstand der Besiegten und sein Scheitern zeigen und begreiflich machen. Der Diskurs der Benjamin'schen Geschichtsschreibung besteht aus Fragmenten, die aus dem Kontinuum der Geschichte herausgelesen und zu einer Konstellation angeordnet werden. Um dabei in der einen Zeit eine andere Zeit darzustellen, muss der Historiker das Vergangene anders »reflektieren«, als es in jener Zeit möglich war. Diese neue Reflexionsstufe versuchen wir mit der Veranstaltungsreihe *Politik und Kultur der Erinnerung* einzunehmen. Denn die Wiedererinnerung an die Vergangenheit ist nicht nur eine Erinnerung daran, sondern sollte als Warnung verstanden werden. Sie ist nicht »lebendig« im eigentlichen Sinn, sondern sie kehrt zurück.

ELFRIEDE MÜLLER

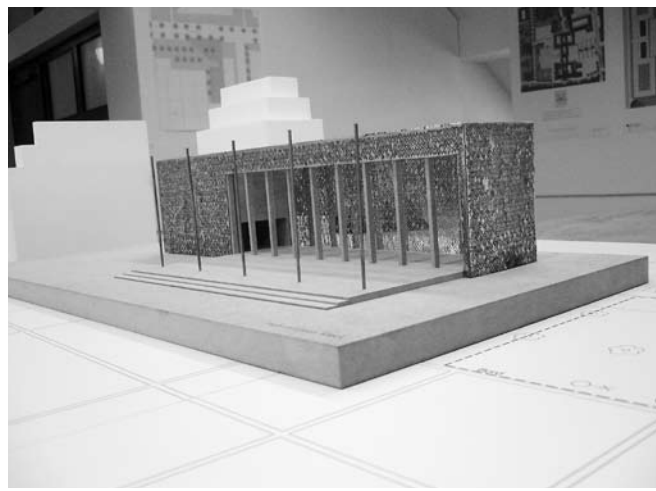
1. Robin, Régine: Le roman mémoriel: de l'histoire à l'écriture du hors-lieu. Longueuil 1989. S. 49.

- DIE NÄCHSTEN VERANSTALTUNGSTERMINE:  
 21. APRIL 2008 | SILKE HÜNECKE (Berlin, Barcelona): Spanien. Nach der Annesie. Erinnerungspolitik von unten.  
 19. MAI 2008 | MARTIN SCHÖNFELD (Berlin): Erinnerungskonkurrenzen im zeitgenössischen Berlin.  
 16. JUNI 2008 | THOMAS FLIERL (Berlin): Kritische Gedenkkultur.

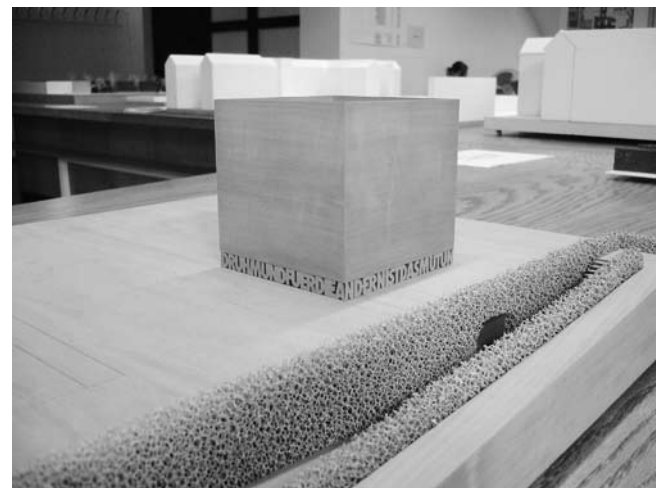
Jeweils 19.30 Uhr im Kulturhaus Mitte, Auguststraße 21, 10117 Berlin  
 Weitere Infos unter: <http://www.bbk-kulturwerk.de/cms/site/side811.html>  
 Die Beiträge der Veranstaltungsreihe werden in einer Veröffentlichung der Rosa-Luxemburg-Stiftung publiziert.



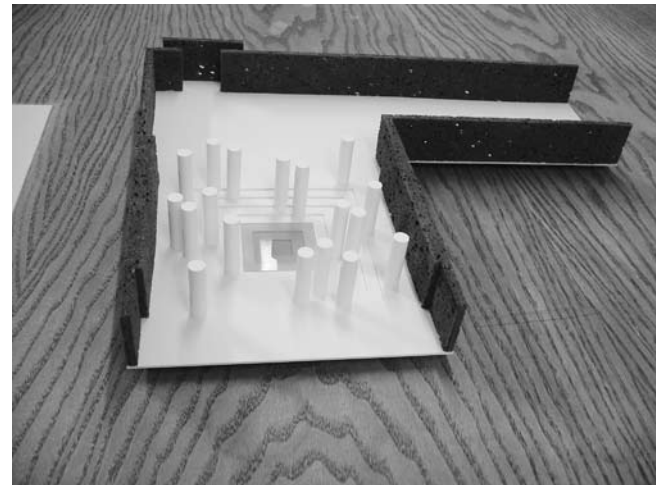
Entwurf Hans Kollhoff | Bild: Martin Schönfeld



Entwurf Andreas Meck | Bild: Martin Schönfeld



Entwurf Gesine Weinmiller | Bild: Martin Schönfeld



Entwurf Axel Schultes und Charlotte Frank | Bild: Martin Schönfeld



Entwurf Till Exit | Bild: Jan-Holger Kirsch



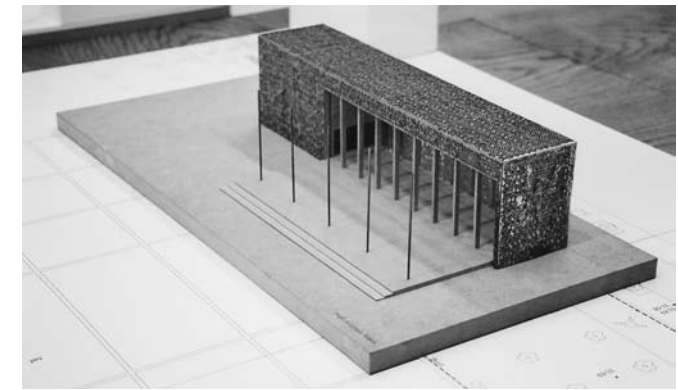
Entwurf Julia Mangold | Bild: Jan-Holger Kirsch

# TODESGEDENKEN UND TODESBEREITSCHAFT

## Zeitbezug, Ortswahl und Material des Bundeswehr-Ehrenmals

### ZEITBEZUG

Denkmäler sollen an Vergangenes erinnern und – oft ausdrücklich – eine Botschaft in die Zukunft tragen. Das kann von der Frage ablenken, welche gegenwärtigen Interessen ihre Entstehung verursacht haben. Der Blick auf die Entstehungszeit ist leichter möglich, soweit das zu Erinnernde noch nicht ganz vergangen ist – wie bei dem geplanten Bundeswehr-Ehrenmal.



Entwurfsmodell von Andreas Meck, Juni 2007 (bundeswehr-journal 2, November 2007, S. 7)

Vorhandene, eventuell aus Schriften und Sendungen gewonnene Kenntnisse von dem vorhandenen Bedingungsfeld bedeuten für die Analyse eines Denkmals jeweils einen Vorteil, der durch frühzeitiges Bearbeiten genutzt werden sollte – auch dann, wenn wenig Aussicht besteht, dass kunstwissenschaftliche Kommentare noch Wirkung auf ein laufendes Projekt haben werden. Denn die Geschichte des Denkmalssetzens ist noch nicht beendet, und niemand kann ausschließen, dass die an einem Beispielfall entwickelten Argumente in Zukunft beachtet werden. Wahrscheinlich hat sogar manche Kritik an vorhandenen Denkmälern auf das politische Bewusstsein nicht nur von Kunstfreunden gewirkt.

Als die Planung eines Bundeswehr-Ehrenmals forciert wurde, lag der Tod dreier Deutscher in Afghanistan erst wenige Wochen zurück; weitere Verluste sind zu erwarten. Ein Vergleichsbeispiel für einen kurzen Zeitabstand zum Geschehen ist das Projekt, demnächst ein Denkmal der Deutschen Einheit zu errichten. Es soll an Vorgänge erinnern, die im Gegensatz zu älterer deutscher Geschichte noch allgemein bekannt sein dürften. In diesen Fällen werden Ereignisse kaum in ihrem komplexen Ablauf nacherzählt werden. Vielmehr sollen sie eine Art künstlerisches Betonungszeichen erhalten, bei dem die Kenntnis des Betonten noch verbreitet ist und durch Nachlesen oder Gespräche leicht ergänzt werden kann – leichter, als wenn lange zurückliegender Ereignisse gedacht werden soll.

Bei einem vergleichbaren Typ von Gemälden ist versucht worden, sie als »Ereignisbilder« von den »Historienbildern« zu unterscheiden, die weiter in die Vergangenheit zurückgreifen. Eine entsprechende Abgrenzung könnte bei Denkmälern allerdings Zusammengehöriges auseinanderreißen. Die Reformatoren Denkmäler in Wittenberg, das Hermannsdenkmal im Teutoburger Wald und noch das Völkerschlachtdenkmal in Leipzig erinnern zwar an längst vergangene Zeiten, aber im 19. Jahrhundert nahm zugleich die Zahl der Fälle zu, in denen Denkmäler jüngst Vergangenes feiern sollten – so zum Beispiel das Berliner Kreuzbergdenkmal kurz nach den Befreiungskriegen, die Germania auf dem Niederwald als Gründungszeichen des zweiten deutschen Kaiserreichs und Denkmäler für Bismarck seit seiner Entlassung. So naher Zeitbezug kommt bis heute vor und bestätigt, dass Denkmäler zwar retrospektiv auftreten, aber in aller Regel Situationen bearbeiten, die noch problematisch sind, Entwicklungen, deren Vollendung aussteht. Gerade dafür ist das Vorhaben ein Beispiel, die deutsche Einheit mit einem Denkmal zu feiern. Das Bundeswehr-Ehrenmal wird, statt nur auf Vergangenes und Vorhandenes bezogen zu sein, auch künftige Tote ehren. Bei Friedhöfen ist eine solche Vorausschau üblich, bei Denkmälern kommt sie so deutlich nur vereinzelt vor. Denkmäler enthalten – früher oft wörtlich

– den Appell an »künftige Geschlechter«, nicht aber den Vorgriff auf künftige Fakten. Das Bundeswehr-Ehrenmal jedoch soll nach der gegenwärtigen Planung eine am Ende offene Totenliste aufnehmen, allerdings nicht an fest beschriebener Wand. Erwogen wird eine Projektion oder ein Display.

### ORTSWAHL

Entschiedener waren von Beginn an die Äußerungen des auftraggebenden Bundesverteidigungsministeriums zum Aufstellungsort, dem Paradeplatz hinter dem Bendlerblock. Bei älteren Denkmälern von nationalem Anspruch war stets gründlich überlegt worden, wie sie mit dem öffentlichen Raum verbunden werden könnten, d. h. wie der Weg zum Denkmal eingerichtet werden solle. Von der Hauptverkehrsstraße Reichpietschufer am Landwehrkanal führt eine verhältnismäßig schmale, mit etwas Aufmerksamkeit aufzufindende Nebenstraße schnurgerade an einem hohen Stahlzaun entlang, hinter dem Warntafeln ein unbefugtes Betreten des Ministeriumsgrundstücks mit Schusswaffengebrauch bedrohen. Nach etwa hundert Metern soll dann die Rückwand der Ehrenmalhalle sichtbar werden und zu durchschreiten sein, sofern nicht eine verfahrbare Wand sie verschließt und den Hof sichert.

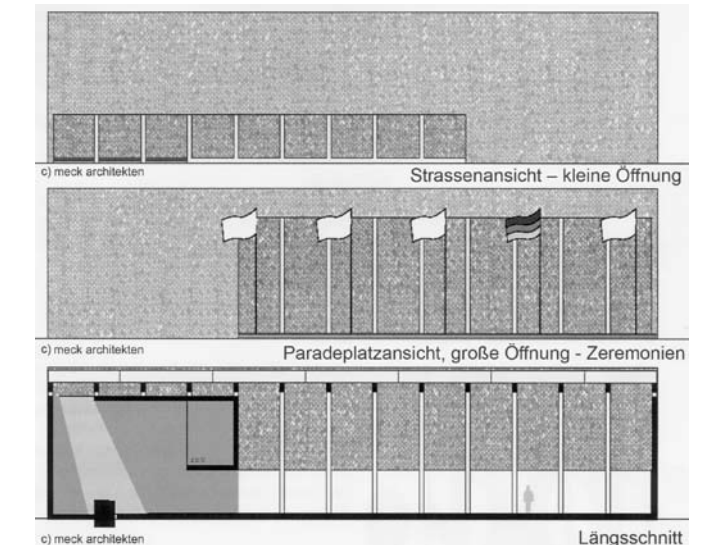
Diesen Aufstellungsort befürworten manche nicht nur wegen seiner Eignung für ungestörtes Militärzeremoniell. Einer zurückgezogenen Positionierung des Ehrenmals schien Nikolaus Bernau zuzustimmen, wenn er – mit schwer deutbarem ironischem Unterton – bemerkte, der Platz an der Berliner Zweigstelle des Bundesverteidigungsministeriums sei geeignet für »Jungs Ehrenmal« als »eine Art Firmendenkmal«. Auf Firmengrundstücken stehen ja viele mit Firmengeld bezahlte Unternehmendenkmäler. Vielleicht wollte Bernau auch auf geschäftliche Hilfsdienste der Bundeswehr anspielen. Denn die Armee dient auch den »Chancen für die deutsche Wirtschaft in Afghanistan«. Bei einer Wirtschaftskonferenz unter diesem Titel referierte der Leiter der Führungsakademie der Bundeswehr, ehemals stellvertretender Leiter der ISAF-Truppen in Afghanistan, in der Handelskammer Hamburg am 6. Februar 2006 über die Sicherheitslage für deutsche Firmen. Der Satz, dass Denkmäler für Verdienste errichtet werden, gewinnt insofern eine zweitrangige Bedeutung.

Mit einem Firmendenkmal, das seinen angemessenen Ort auf Firmenboden fände, ist das Bundesverteidigungsministerium aber keineswegs zufrieden. Mit dem Ehrenmal soll nicht nur die Bundeswehr zu Hinterbliebenen, verbündeten Besuchern und Investoren sprechen. Die vorgeschriebene Inschrift (»Den Toten unserer Bundeswehr / Für Frieden, Recht und Freiheit«) sowie die gängige Bezeichnung als »nationales Ehrenmal« zeigen, dass die Bundesrepublik und nicht nur ihre Bundeswehr als Trägerin des Denkmals auftreten soll. Das wird durch den anschaulichen Befund bestätigt – zunächst insofern, als der räumliche und künstlerische Aufwand bei weitem den der vorhandenen Gedenkstätten für das Heer in Koblenz und für die Luftwaffe in Fürstentfeldbruck übersteigt. Der zur Ausführung bestimmte Entwurf des Bundeswehr-Ehrenmals weist besonders deutlich Motivbezüge zur Neuen Wache auf, also zu einem Denkmal nicht nur einzelner Stifterinstitutionen.

Dem gesamtstaatlichen Anspruch des Bundeswehr-Ehrenmals entspräche nur ein Ort in der Öffentlichkeit. Die Forderung danach wird auch von vielen erhoben, aber mit einer falschen Ortswahl belastet. Geltend gemacht wird, dass die Auslandseinsätze der Bundeswehr jeweils vom Bundestag beschlossen werden müssen; ein zentrales Denkmal der Bundeswehr müsse daher in der Nähe des Parlamentsgebäudes stehen. Unerörtert bleibt dabei stets, wieso das 2005 eingeführte parlamentarische Genehmigungsverfahren für Auslandseinsätze auf Verluste der Bundeswehr seit 1955 zurückbezogen werden könnte. Das Argumentieren mit dem Schlagwort »Parlamentsarmee« verdeckt auch, dass die Armee nicht vom Bundestag gelenkt wird, sondern ein Teil der Exekutive bleibt. Es ist schon bedenklich genug, wenn leben-

de Soldaten in der Bannmeile des Parlaments aufmarschieren, damit »Parlament und Armee [...] die demokratische Legitimierung jeglicher Einsätze – gerade bei schwierigen Krisenmissionen im Ausland – unterstreichen«. Anachronistische Zeremonien wie bei dem Großen Zapfenstreich am 26. Oktober 2005 würden mit einem Bundeswehr-Ehrenmal am Sitz des Parlaments einen Stützpunkt erhalten.

Ein Versuch, das Denkmal der Bundeswehr örtlich mit dem Parlament als dem Inbegriff demokratischer Entscheidungen zu verbinden, würde auch über die faktische innere Struktur der Bundeswehr und ihre Stellung im Staat täuschen. Denn die Bundeswehr gehört zu den »strukturell nicht-demokratischen Subsystemen«, »wo innerhalb der Demokratie extreme Hierarchien existieren – bei Polizei oder Armee wie in Familien« (Caroline Fetscher 2004). Dies wird des Öfteren durch Informationen aus dem Inneren der Bundeswehr bestätigt, zum Beispiel durch die Affäre Uwe Kort: Der Chefredakteur einer Bundeswehr-Zeitung wird versetzt und erhält Schreibverbot, weil er in einem Editorial vorsichtig auf Probleme hingewiesen hat, die der Papst vernachlässigt. Der katholische Militärbischof ist verärgert; dem Redakteur, einem Oberstleutnant, nützt kein kriecherischer Entschuldigungsversuch. Bezeichnend ist nun auch das öffentlichkeitsfeindliche Verfahren zur Durchsetzung des Bundeswehr-Ehrenmals. Seine Entstehungsweise lässt die noch nicht ganz aufgegebene Hoffnung sinken, die Bundeswehr könnte Demokratie sogar in andere Teile zu tragen helfen. Unter den jetzigen Bedingungen ist nur eine Selbstdarstellung diskussionsfeindlicher Autorität zu erwarten. Das Ehrenmal würde sich darin – nach 15 Jahren – der 1993 gegen gewichtige Argumente durchgesetzten Umgestaltung der Neuen Wache anschließen.



Entwurfsansichten (Bundesministerium der Verteidigung/Planungsstab, Das Ehrenmal der Bundeswehr, Berlin im Juni 2007, S. 19)

Die problematische Parallele zur Neuen Wache zeichnet sich auch in der Motivwahl ab. Der zur Ausführung bestimmte Entwurf von Andreas Meck sieht wie bei der Neuen Wache eine unverglaste Öffnung in der Decke einer »Cella« vor. Deren Wände sollen allerdings schwarz sein wie in unterirdischen Räumen des »Orts der Information« beim Denkmal für die ermordeten Juden Europas. Aber wie bei der Neuen Wache würde sich gewiss ein Berichterstatler finden, der beim Eindringen von Regen oder Schnee erfühlt, wie »die Natur lautlos ihr Spiel inszeniert«. Außen soll das Licht spielen: Der Bau soll mit goldglänzendem Bronzeblech verkleidet werden – insoweit ungleich früheren Kriegerdenkmälern und auch der Streckmetall-Verkleidung des Berliner Ausstellungsgebäudes »Topographie des Terrors« (2007–2010), aber ähnlich dem von goldfarbenem, perforiertem Kupfer-Aluminium-Blech strahlenden Informations-Pavillon der Freiluftausstellung »skulptur projekte münster 2007«.

Zum Goldglanz des Bundeswehr-Ehrenmals erklärt der im Kirchenbau erprobte Architekt Meck: »Gold steht für das Übernatürliche und die daraus resultierende »Hoffnung« in allen Kulturen.« Dem Blick auf »alle Kulturen« ist unter anderem Ovids »Ferro noccium aurum« entgangen (»Gold ist schädlicher als Eisen; Metamorphosen I, 41): Verdichtung einer weit ausholenden Gold- und Kriegskritik antiker Autoren. In unserem Kulturkreis steht Gold vor allem für diesseitige Wertversprechen. Es ist jedenfalls keine Trauerfarbe. Wenn »Gold«, wie fast alle Kommentare belegen, den Gesamteindruck des Denkmals bestimmen wird, kann es eher Wertschätzung für Streitkräfte erwerben als etwa Mitgefühl mit den Toten und ihren Hinterbliebenen.

Die Materialbehandlung soll militärisch geprägt bleiben. Das zeigt sich dem Nahblick, den eine Dokumentation des

# VORWÄRTS IN DIE VERGANGENHEIT

## Kritische Anmerkungen zum Findungsverfahren für ein Bundeswehr-Ehrenmal

Die Grundsteinlegung des Ehrenmals der Bundeswehr, ursprünglich vorgesehen für den Volkstrauertag im November 2007, wurde auf Frühjahr 2008 verschoben, angeblich aus technischen Gründen. Vermutlich hat dazu der offene Brief des »Ulmer Vereins« an die Bundeskanzlerin und den Verteidigungsminister beigetragen, unterzeichnet von etwa 200 HistorikerInnen, Kunst- und KulturwissenschaftlerInnen aus dem Museums-, Ausstellungs- und Gedenkstättenbereich. Sie lehnen eine »Übernahme der Bildformeln des nationalen Totenkults« und »jede sakrale Überhöhung des Soldatentods« ab und fordern »eine breite öffentliche Debatte über Sinn und Form des Denkmals«. Denn: »Denkmäler in der Demokratie und für die Demokratie bedürfen einer breiten demokratischen Legitimation.«

Um Transparenz und Legitimation hat das Verteidigungsministerium sich nicht bemüht. Ein Blick auf den Ablauf des Verfahrens macht die Versäumnisse deutlich. Erstens scheute das Ministerium den öffentlichen Diskurs. Zweitens verstieß es gegen Wettbewerbs-Regularien. Drittens haben die Auslober das Projekt, trotz der komplexen und anspruchsvollen Aufgabenstellung, gegen die Entwicklungen der zeitgenössischen Memorialkunst regelrecht abgeschottet. Drei fatale Defizite, die sich unmittelbar im Ergebnis widerspiegeln. Ein neues Beispiel für die enge Beziehung von Verfahren und Inhalt: Wie ein Fremdkörper soll nun das Ehrenmal in die Berliner Erinnerungslandschaft implantiert werden.

Zum Diskurs: Öffentliche Debatten um Ziel, Aufgabe und Standort eines Denkmals sind ein wichtiger Bestandteil des Denkmals selbst, wie immer dieses schließlich konkret beschaffen ist. Wird dieser Diskussionsprozess unterdrückt, ist der demokratische Anspruch von Anfang an beschädigt. Dies war sogar beim »Holocaust«-Denkmal erkannt worden, obgleich zentrale Kritikpunkte, die damals in großen öffentlichen Hearings zusammengetragen wurden, dann doch nicht in die Entscheidung einfließen. Beim Bundeswehr-Ehrenmal hingegen hat der Bundesminister der Verteidigung eine qualifizierte öffentliche Diskussion nicht gewünscht und schon gar nicht organisiert. Auch eine Bundestagsdebatte vermied er. Stattdessen ließ er sein einsam erdachtes Vorhaben durch einen parlamentarischen Ausschuss formell bestätigen und leitete umgehend ein Findungsverfahren ein. Dessen Ergebnis wiederum wurde im Sommer 2007 gerade mal zwei Wochen lang ausgestellt, so kurz also, dass zwar einige Pressekommentare erschienen, jedoch keine fundierte Meinungsbildung in der Fachöffentlichkeit zustande kommen konnte, auch nicht in der Bundeswehr selbst – wo bleibt das Leitbild von »Bürger in Uniform«? Die Kritik, die sich zwei Monate später im offenen Brief des Berufsverbandes Ulmer Verein artikuliert, veranlasste den Minister zur Abwehr: es werde keine Änderungen geben. Punkt Schluss.

Zum Wettbewerb: Obwohl es um ein öffentliches, sogar erklärtermaßen um ein »nationales« Projekt geht und obwohl

dafür öffentliche Gelder verwendet werden, wurde nicht nach anerkannten Regeln verfahren. Zwar fehlte in der Ausschreibung nicht die Standard-Passage »Anlehnung an die Grundsätze und Richtlinien für Wettbewerbe«, doch war dieser Hinweis nur ein Feigenblatt und hatte keine Bedeutung für das reale Verfahren. So suchte die sechsköpfige Jury die Teilnehmer selbst aus, was nach den Regularien nicht statthaft ist, weil dabei diverse Vorlieben unmittelbar in die Entscheidungen einfließen können. Den Juryvorsitz übernahm kein Fachpreisrichter, wie vorgeschrieben, sondern Ulrich Schlie selbst, Leiter des Planungsstabs im Verteidigungsministerium. Neben drei Sachpreisrichtern waren drei Fachpreisrichter berufen; sie hatten also entgegen den Regeln keine Mehrheit. Die Gruppe der Fachpreisrichter wiederum setzte sich zusammen aus zwei Architekten – Stephan Braunfels und Christoph Sattler – und einem Historiker und Museumsmann in Person von Christoph Stölzl, dem einstigen Direktor des Deutschen Historischen Museums, der in dieser Funktion damals für Bundeskanzler Kohl das fragwürdige Gestaltungskonzept für die Neue Wache erdacht hatte. Die mangelnde Transparenz beim Zustandekommen der zentralen bundesrepublikanischen Gedenkstätte wie auch deren konkrete Gestaltung als Weihehalle mit Loch in der Decke wurde offensichtlich auch beim Bundeswehr-Ehrenmal als Vorbild angesehen.

Zum künstlerischen Niveau: Kunstsachverständige waren bei diesem Denkmalsprojekt nicht beteiligt. Die Formfindung wurde offensichtlich als rein architektonische Aufgabe begriffen, obwohl mit Julia Mangold und Till Exit auch zwei Künstler eingeladen waren. Als Architekten kamen Hans Kollhoff, Axel Schultes, Gesine Weinmiller und Andreas Meck hinzu. Bei der Betrachtung ihrer Entwürfe fällt auf, dass alle sechs auf eine pathetische Formensprache zurückgriffen und darauf verzichteten, sich mit Aufgabe und Standort reflexiv und gegenwartsbezogen auseinanderzusetzen. Vorbilder wurden sowohl von Auslober- als auch von Teilnehmerseite vermutlich in soldatischen Ehrenmalen früherer Epochen gesucht, in einer Tradition erhabener angesehener architektonischer Kriegerehrenmale, wie sie seit Ende des 19. Jahrhunderts, auch noch beim Wettbewerb für die Neue Wache 1930 in den Entwürfen von Poelzig, Behrens und Mies van der Rohe zum Ausdruck kamen, auch im damals realisierten Entwurf von Heinrich Tessenow, der übrigens einen Granitblock in den Raum stellte – wohl ebenfalls ein Vorbild für das geplante Bundeswehr-Ehrenmal.

Zeitgemäße Formen der Memorialkunst haben bewiesen, dass die Auseinandersetzung mit dem Thema Tod nicht zu sakralen Formen führen muss, im Gegenteil: Denkmalskunst heute, die ihren Namen verdient, will keine sinnstiftenden Botschaften verkünden, sondern Fragen stellen und zur Auseinandersetzung anregen. Dass nach den Debatten und Projekten der letzten zwei Jahrzehnte ein nationales Bundeswehr-Ehrenmal in einem derart autoritären Verfah-

ren und mit einem solch rückwärts gewandten Ergebnis zustande kommen würde, hätten viele Künstler, Kunstsachverständige und Kunstinteressenten vermutlich noch vor kurzem nicht für möglich gehalten. Anstelle einer konkret am Ort und am Thema orientierten Arbeit am Geschichtsbild, wie sie für zivilgesellschaftliche Denkmalsetzung seit zwei Jahrzehnten konstitutiv ist, wird wieder, wie in der Nachkriegszeit, das allgemeine Opfergedenken beschworen. Die Nachrichten aus Afghanistan könnten Auskunft geben, warum.

STEFANIE ENDLICH

Zur Diskussion um das Bundeswehr-Ehrenmal hat Zeitgeschichte-online einen Themenschwerpunkt eingerichtet: <http://www.zeitgeschichte-online.de/md=Bundeswehr-Ehrenmal-Inhalt>.

Die Veröffentlichung des Verteidigungsministeriums findet sich unter [http://www.zeitgeschichte-online.de/portals/\\_rainbow/documents/pdf/bmw\\_bwe.pdf](http://www.zeitgeschichte-online.de/portals/_rainbow/documents/pdf/bmw_bwe.pdf)

Ministeriums vorstellbar macht, der in den bisherigen Presseaktionen aber zu wenig genutzt worden ist. Die metallene Hülle am Ehrenmal soll nicht mit runden Löchern gemustert werden wie der Info-Pavillon in Münster, sondern mit Ausstattungen, die auf Erkennungsmarken anspielen – zum Teil auf das vollständige Oval von Erkennungsmarken lebender Soldaten, zum größeren Teil auf das halbovale Bruchstück, das zunächst an der Brust eines getöteten bleibt. Nicht so ausdrücklich erklärt ist eine Form-Analogie zwischen teils zerbrochenen Erkennungsmarken und dem Oberflächenmuster eines Monoliths aus Nagelfluh, der in der »Cella« »aus dem Boden wachsen« soll (obgleich nicht der märkische Sand, sondern das Voralpengebiet für seine Herkunft genannt worden ist). Die Gerölle in diesem Konglomerat bilden an halbierenden Schnittflächen ein Muster aus elliptischen Flecken, ähnlich dem Umriss der Erkennungsmarken.



Nagelfluh-Verkleidung am Sockel des Hauses der Kunst in München, 1933-1937

Kein anderes Gestein hätte eine solche Formanalogie ermöglicht. Nagelfluh gehörte zum Material der zerstörten Budha-Statuen von Bamian in Afghanistan, dem Aktionsgebiet deutscher Gebirgsjäger aus Mittenwald. Eine Anspielung auf Auslandseinsätze war möglicherweise auch gemeint, wenn mit dem drittplatzierten Entwurf eine Zeile aus Rilkes Gedicht »Der Fahnenträger« als Inschrift vorgeschlagen wurde, da dieses ein Derivat der »Weise von Liebe und Tod des Cornets Christoph Rilke« sei.

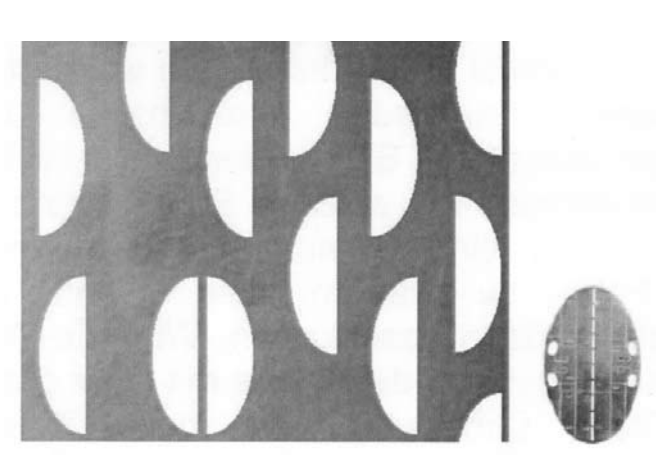
Das Neue an Mecks Entwurf, die um 90° gekippte Negativform einer blechernen Erkennungsmarke, wird an eine denkbar traditionelle Materialikonographie zurückgebunden. Auch wer nicht auf die Art des verwendeten Steins achtet, wird die Gewohnheit bekräftigt finden, dass für ein solches zentrales Zeichen (wie früher in der Neuen Wache) Naturstein gewählt wird. Aber was hat Naturstein mit der Realität von Rüstung und Krieg zu tun? Wenn die Antwort »nichts« lautete, wäre die Verwendung von Nagelfluh nur eine eher deplacierte Bezugnahme auf die Heimat des Architekten, wo dieses Material unter anderem den Sockel der Münchner Frauenkirche bildet. Das wäre zu wenig Erklärung für eine so auffällige Materialwahl an einem bundesstaatlichen Denkmal. Deswegen befürchte ich eine bewusste oder halbbewusste Wiederkehr des Topos, der den Krieg einem Naturereignis gleichachtet, ihn als ewig und unvermeidlich »naturalisiert« – dieses Mal dann nicht so penetrant, wie es unter anderem mit den alten Naturmetaphern »Stahlgewitter«, »Sturmflut«, »Weltenbrand« geschah, aber ebenso interessenbestimmt. Denn so lange Krieg herrschen kann, ist auch die Existenz von Streitkräften legitimiert. Und so lange wird auch »Der Ewige Soldat« gefeiert werden können – wie mit dem Titel einer szenischen Führung, die vom Besucherdienst der Festung Ehrenbreitstein angeboten wird.

Zum Volkstrauertag 2007 sollte der Grundstein für das Bundeswehr-Ehrenmal gelegt werden. Knapp vor dem Termin kam die Absage, und zwar nicht, um endlich Gelegenheit zur öffentlichen Diskussion zu geben. Vielmehr war das vor Baubeginn nötige Verfahren nicht abgeschlossen. Auch jetzt, im Januar 2008, kann oder will der Pressestab beim Bundesministerium der Verteidigung (BMVg) den Baubeginn nicht konkretisieren. Nach Angaben des Bundesamts für Bauwesen und Raumordnung soll das Zustimmungsverfahren des Landes Berlin so abgeschlossen werden, dass die Arbeiten Ende Februar oder Anfang März 2008 beginnen. Diese Behörde, nicht das BMVg, teilt mit, man sei im Zeitplan; das Ehrenmal werde in diesem Jahr fertiggestellt. Gelingt das, wäre ein national gemeintes Denkmalsprojekt

Es verdrießt, die den Krieg mystifizierenden Naturmetaphern Jahrzehnt für Jahrzehnt nachweisen und kritisieren zu müssen. Was wechselt, ist nur ihre Verpackung. Die goldgelben Außenflächen des geplanten Bundeswehr-Ehrenmals werben um Aufmerksamkeit, indem sie von den Bauten der Umgebung abstechen wie der grell weiße Bogen vor der Nische des Heeres-Denkmals auf Ehrenbreitstein. Zugleich verdeckt die bronzene Verkleidung des Bundeswehr-Ehrenmals die altertümlichen Requisiten: den altarrhainen Steinblock und die hier viereckige Deckenöffnung in dem schwarzen Raum, den nicht nur die Bezeichnung als Cella sakralisiert. Der Kontrast zu dem modernen Metallgitterwerk des Äußeren wird nur wenig dadurch gemildert, dass der zentrale Nagelfluh-Block ein an dieser Stelle ungewohntes Material zeigt.

Dass auch an zerbrochene Erkennungsmarken gedacht werden wird und ihre Ähnlichkeit zu zerschnittenem Naturstein gesehen werden kann, nimmt Teile der verbal-offiziellen Widmung zurück. Nach einer Erklärung des Verteidigungsministers vom Juni 2007 soll das Ehrenmal »allen Angehörigen der Bundeswehr gewidmet sein, »die im Dienst seit 1955 ihr Leben verloren haben«; damit werde »die Verantwortung unterstrichen, die der Bundesminister der Verteidigung für das Leben der Soldatinnen und Soldaten beziehungsweise zivilen Mitarbeiterinnen und Mitarbeiter der Streitkräfte im Inland oder im Auslandseinsatz trägt«. Das Mitführen von Erkennungsmarken wird aber nur beim militärischen »Dienst«, beim »Einsatz« im engeren Sinne erwartet. Eine Soldatin, die die Ausstellung der Ehrenmal-Entwürfe im Bandlerblock beaufsichtigte, trug ihre Erkennungsmarke dabei nicht. Benötigt wird die Marke nur in und nach Gefechten. Das Motiv des geteilten Ovals am Bundeswehr-Ehrenmal suggeriert also einen Rückschritt zu der Auffassung, Denkmäler gehörten nur dem Soldatentod in dem engen Sinne, der mit dem Wort »gefallen« ausgedrückt wird. Das lenkt von den vielen Opfern vermeidbarer Unfälle und nicht zufälliger Selbsttötungen ab. Es lädt aber Kranzspender ein, die die Aufzählung verschiedenster Widmungsgruppen auf einer Bronzetafel an der Neuen Wache nicht militärspzeifisch genug finden.

Überdies ist zu vermuten, dass von den Besuchern des Denkmals nicht nur Trauer und kameradschaftliche Gefühle erwartet werden. In Afghanistan, dem zurzeit ständig genannten Tätigkeitsgebiet der Bundeswehr, verzeichnen die Streitkräfte bislang zwar tödliche Unfälle und Attentate, aber keine im Kampfeinsatz »Gefallenen«. Das spricht für den redlichen Willen zu einer Friedensmission, doch steht die Bundesrepublik Deutschland dadurch hinter Ver-



Entwurf Andreas Meck, Detail | Bild: Repro Bundesministerium der Verteidigung

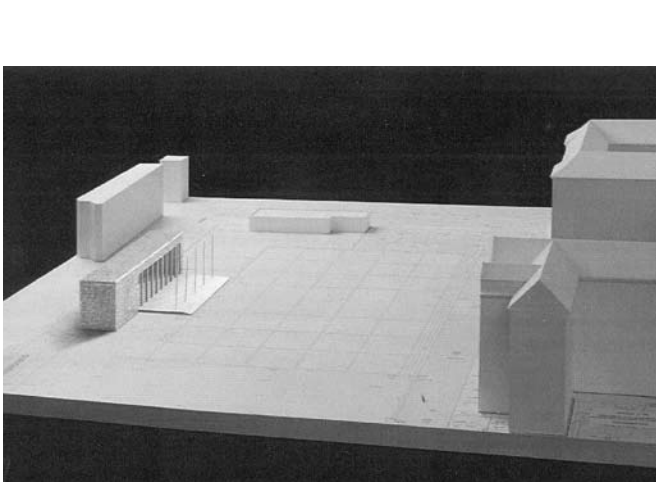
in Rekordzeit realisiert. Weihnachten 2005 sprach Verteidigungsminister Jung erstmals von seiner Idee eines zentralen Ehrenmals, anlässlich eines Truppenbesuchs in Afghanistan. Konkret wurden die Planungen erst 2007. Weder fand eine parlamentarische Debatte statt, noch kann von BürgerInnenbeteiligung die Rede sein. Fachlicher Kritik begegnet man mit ostentativem Desinteresse: Anfang Oktober 2007 forderten Historiker und Kunsthistoriker in einem offenen Brief an das Verteidigungsministerium die öffentliche Debatte sowie die Beteiligung ausgewiesener Fachpersonen. Unter den Unterzeichnern sind zahlreiche LehrstuhlinhaberInnen. Das BMVg focht das nicht an, eine Reaktion sei nicht beabsichtigt, war auf Nachfrage zu erfahren. Inzwischen rechnen die Initiatoren nicht mehr mit einer Antwort.

bündeten zurück, die zum Teil schon viele Soldaten bei Kampfeinsätzen in Vorderasien verloren haben und auf einen stärkeren Einsatz deutscher Kampftruppen drängen. Das geplante Bundeswehr-Ehrenmal wertet, mag auch die Absicht nicht beweisbar sein, das deutsche Engagement in Krisengebieten auf. Es symbolisiert einen im engsten Sinne militärischen Beitrag mittels des Erkennungsmarken-Motivs und führt dazu künftige Tote ins Feld. Denn die meisten Ausstattungen der »Bronzehaut« lassen eben an bereits halbierte Erkennungsmarken denken. Eine der führenden Wochenzeitungen hielt es im November 2006 für angebracht, die zurückhaltend operierenden Deutschen gegen einen »infamen« oder infamierenden Vorwurf zu verteidigen: »Von Feigheit keine Spur.« Solchem Verdacht tritt künstlerisch symbolisierte Todesbereitschaft entgegen.

Völlig ausgeblendet ist in Berlin bisher die Erinnerung an getötete Gegner. Sie ist bei dem Marine-Ehrenmal in Laboe wenigstens verbal und zeremoniell schon vor Jahrzehnten eingeführt worden. Im Museum of Contemporary Art in Chicago ist »The Other Vietnam Memorial« zu sehen, ein 1991 entstandenes Werk des Künstlers Chris Burden. Rund drei Millionen teils fingierte, teils reale Namen auf zwölf großen Kupferplatten stellen wie an einem Gedenkmal die Frage nach den toten Vietnamesen. Der zweitplacierte Wettbewerbsbeitrag für das Bundeswehr-Ehrenmal enthielt zwar ein Zitat aus den »Persern« des Aischylos, der Tragödie, die am Hof der Besiegten spielt und ihr Leid schildert. Für die vorgeschlagene Inschrift wurde aber – aus Durs Grünbeins falscher Übersetzung – nur die Zeile gewählt, die dem verzweifelten Perseerkönig gilt, nicht seinen getöteten Soldaten oder gar ihren Hinterbliebenen.

Anscheinend soll es bei der Inschrift »Den Toten unserer Bundeswehr/Für Frieden, Recht und Freiheit« bleiben. Zu begrüßen ist, dass die Findungskommission den zusätzlichen Inschrift-Vorschlägen mehrerer anderer Bewerber offenbar nicht gefolgt ist. Ob der bisherigen Entscheidung weitere Vorklärungen für einen neuen Wettbewerb abzugewinnen sind, ist fraglich. Vor einer Suche nach angemesseneren Detailformen und Materialien müsste jedenfalls erkannt werden, dass das Ehrenmal-Projekt nur durch einen neuen Wettbewerb glaubwürdig werden könnte. Er müsste den für Kunst im öffentlichen Raum geltenden Regeln folgen. Dies würde einen Demokratisierungsschub in der Bundeswehr voraussetzen. Auch an ihn könnte das Denkmal später erinnern.

HANS-ERNST MITTIG



Entwurf Andreas Meck | Bild: Repro Bundesministerium der Verteidigung

hen werden. Für Überführung und Bestattung verstorbener Soldatinnen und Soldaten wurde im Haushalt für das Jahr 2007 eine Million Euro eingeplant. Die Bundeswehr verfügt bereits über eine Reihe von Gedenkstätten, darunter Ehrenmäler für Soldaten der Teilstreitkräfte in Koblenz (Heer), Fürstenfeldbruck (Luftwaffe) und Laboe (Marine). Vor dem Lageraum am ersten Dienstsitz des BMVg in Bonn erinnert eine vollständige Namensliste an alle im Einsatz ums Leben gekommenen. Ferner befinden sich Gedenksteine der SFOR, KFOR und ISAF für ums Leben gekommene Angehörige des jeweiligen Kontingents an Einsatzorten, beispielsweise in Camp Warehouse (Afghanistan). Und die Bundeswehr fördert direkt und indirekt weitere Formen des Gedenkens, so am U-Boot-Ehrenmal Moltentort, das von einer Stiftung getragen wird, wo nicht nur toter Angehöriger der kaiserlichen Armee und der Wehrmacht gedacht wird, sondern auch U-Boot-Besatzungen der Bundeswehr, vom Inspekteur der Marine absegnet und durch Soldaten in Arbeitseinsätzen unterstützt.

Für den Staat ist der Tod eines Bundeswehrsoldaten im Auslandseinsatz keine Privatangelegenheit dieses Menschen und seiner Hinterbliebenen. Das geht aus dem Bericht des Wehrbeauftragten des Deutschen Bundestages für das Jahr 2005 hervor: »Es geht darum, den mit Gefahr für Leib und Leben verbundenen Dienst der Soldatinnen und Soldaten stärker als bisher in den Fokus des gesellschaftlichen Interesses zu stellen. Es geht darum, den Soldatenberuf nicht wie ‚irgendeinen Job‘ zu betrachten, sondern vielmehr jede Gelegenheit der öffentlichen Würdigung und Anerkennung zu nutzen, ideell und materiell.« Soldaten werden ausdrücklich von anderen Berufstätigen unterschieden, unabhängig vom Berufsrisiko.

Etwa ein halbes Jahr nach den ersten Äußerungen kündigte Franz Josef Jung Anfang Juli 2006 in der »Zeit« an: »(...) habe ich entschieden, ein zentrales, öffentlich zugängliches Ehrenmal der Bundeswehr errichten zu lassen. Es wird dem Gedenken an alle getöteten Soldaten und zivilen Toten der Bundeswehr gewidmet.« Das sei eine Reaktion auf Wünsche der Truppe. Widerspruch kam anfangs sogar aus dem Umfeld der Bundeswehr. So vermutete der Marinehistoriker Dieter Hartwig in der Zeitschrift »Marineforum«, der Minister rechne mit einer »Vielzahl von Toten«. Ein solches Ehrenmal verwies so deutlich auf die Risiken, dass sich »in einer erschreckenden Dialektik« Widerstand gegen Auslands einsätze entwickeln könnte. Ähnlich, nur unter umgekehrten Vorzeichen argumentiert der Kenner der Bundeswehrgeschichte Bernd C. Hessler in »Ossietyky« 17/2006: »So wird dann, im erzwungenen Respekt vor den Toten, jegliche Diskussion über politische und militärische Fehlentscheidungen verhindert. Schon der Vorwurf, Soldaten seien unnötigerweise gestorben, weil Politiker Verstand und Anstand verloren haben, wird als Sakrileg gelten, als eine Schmähung der zum Sterben befohlenen Soldaten.«

Das Ehrenmal sollte zuerst ausschließlich im Auslandseinsatz ums Leben gekommenen Soldaten gewidmet werden. Einzelne Wortmeldungen von Abgeordneten des Bundestags führten zu einer Umentscheidung Jungs. Nun sollen alle seit Gründung der Bundeswehr im Dienst Gestorbenen geehrt werden, 2007 bereits über 2.600. Die Auslandstoten stehen weiterhin im Mittelpunkt. In der Reservistenzeitschrift »loyal« schrieb Jung, er »spüre« in »weiten Teilen der Bevölkerung das Bedürfnis, an einem geeigneten Ort der gefallenen Soldatinnen und Soldaten zu gedenken«. So offiziell war bislang nicht von Gefallenen die Rede. Jung zog Vergleiche zum Dôme des Invalides in Paris und dem Altare della Patria in Rom, monumentalen Bauten voll nationalem Pathos. Der grundsätzlichen Frage, wer hier warum geehrt werden soll, ging er mit dem komfortablen Argument aus dem Weg, die Debatte sei ungeeignet, »etwa die toten Soldaten der Auslandseinsätze gegen die gestorbenen Soldaten und zivilen Mitarbeiter in Deutschland seit Gründung der Bundeswehr aufzurechnen«. Das klingt gut. Äußerungen Hinterbliebener deuten allerdings darauf hin, dass etwa eines Rekruten, der bei einer Übung durch ein Militärfahrzeug überrollt wird, weit weniger intensiv gedacht wird als eines im Ausland Gestorbenen. Überlebende Soldaten mit Wehrdienstbeschädigungen, egal ob im In- oder Ausland erlitten, berichten von einem, nicht zuletzt juristischen Kampf, angemessene Entschädigungen durchzusetzen.

**AUS DEN AUGEN, AUS DEM SINN**

Der Standort des Ehrenmals ist umstritten. VertreterInnen von FDP und Grünen und manche Abgeordnete der SPD meinten, das Ehrenmal müsse am Reichstag platziert werden, weil die Bundeswehr eine Parlamentsarmee sei. Am Bandlerblock, dem Berliner Sitz des BMVg, sei es ja weder zentral noch öffentlich. Doch bald stand dieser von Jung präferierte Standort fest. Die Klage, dies sei wie die Pläne überhaupt hinterm Rücken des Parlaments durchgesetzt worden, ist unaufrichtig. Jeder Schritt wurde in den Medien verbreitet und kommentiert, die Bundestagsfraktionen hätten Zeit genug gehabt, das Thema rechtzeitig auf die Tagesordnung zu bringen.

Bei der Standortwahl spielte eine Rolle, dass der Bau auf einer Liegenschaft des Verteidigungsministeriums errichtet wird und sich, so Jung, »Schmierereien und Ähnliches« verhindern lassen. Tatsächlich werden Überwachung und der Einsatz von Feldjägern Proteste erschweren. Das Gelände als »militärischer Sicherheitsbereich« hat allerdings den pikanten Nachteil, dass der Hausherr am begrenzenden Zaun vor Schusswaffengebrauch warnen muss. Wer aber die Standortentscheidung auf Sicherheitsfragen reduziert, geht am Kern vorbei. Der Bandlerblock, zu dem die Gedenkstätte Deutscher Widerstand gehört, ist sehr wohl ein zentraler und symbolträchtiger Ort. Seit 1993 nutzt die Bundeswehr ihn militärisch und stellt sich damit nach eigenem Bekunden in das Vermächtnis des militärischen Widerstandes gegen Hitler. Der Ort sei »vor allem mit dem deutschen Widerstand gegen die nationalsozialistische Herrschaft verbunden.“ Vor allem? O nein. Dieser Ort symbolisiert die militärische und militaristische deutsche Tradition, er steht für Aufrüstung, Planung und Führung verbrecherischer Kriege. 1914 bezog das Reichsmarineamt unter Admiral Tirpitz den Neubau, nach dem 1. Weltkrieg zog das Reichwehrministerium ein. Unter dem Chef der Heeresleitung, General von Seckt, wurden hier ab 1925 unter höchster Geheimhaltung Pläne ausgearbeitet, die Reichswehr entgegen dem Versailler Vertrag zu einer großen Kriegsmarine auszubauen, wie es dann im NS-Staat geschah. Hier weihte Hitler 1933 die Generalität der Reichswehr in seine Pläne ein, hier befand sich das Oberkommando der Wehrmacht. Am Bandlerblock findet bereits jetzt eine spezifische Verquickung der deutschen Militarismusgeschichte mit derjenigen des Widerstands gegen Hitler statt, eine nicht leicht zu entschlüsselnde Mischung von Wahrheit und Legende, Tatsachen und »gefühlter Geschichte«.

Die Wahl des Ortes verweist also weniger auf historische Sensibilität als auf eine Geschichtsvergessenheit, die symptomatisch für die militärgestützte Außenpolitik der Bundesrepublik ist. Spätestens seit den Einsätzen in Afghanistan kann in der Öffentlichkeit weder das Thema der »deutschen Interessen« noch der zunehmend kriegerische Charakter der Einsätze verschleiert werden. Wenn jetzt eine zweistellige Zahl von toten Soldaten im Auslandseinsatz seit 1992 zum Anlass eines zentralen Ehrenmals wird, während die über 2.600 Toten seit Gründung der Bundeswehr keine Regierung und keinen Verteidigungsminister zu einer solchen Ehrung motivierten, liegt das nicht an einer gewachsenen Pietät, sondern hat politische Gründe. Die häufigsten Todesursachen von Soldaten im Dienst sind derzeit Verkehrsunfälle und Unfälle mit Waffen, das gilt im In- und Ausland. Dass der Tod eines Soldaten nun zu einer Frage der Ehre wird, liegt nicht an der potenziellen Todesursache, sondern der veränderten Politik. Der Bau eines Ehrenmals, vom BMVg weitgehend als interne Angelegenheit – freilich finanziert durch Steuergelder – behandelt, deckt darüber den Mantel von Heldenverehrung. Ein großer Teil der BundesbürgerInnen lehnt die Auslandseinsätze ab. Das führt zwar derzeit nicht zu einer relevanten Protestbewegung, trotzdem könnte eine öffentliche politische Diskussion, wofür, durch wen mandatiert und in wessen Auftrag Bundeswehrsoldaten im Ausland sterben, unbequem werden. Ein Gedenkbau am Sitz des Deutschen Bundestages käme einer Selbstbezeichnung der Abgeordneten gleich, die mit dem Wort »Parlamentsarmee« verbundene Verantwortung nicht ausreichend wahrgenommen zu haben. Nicht »welche Form ein angemessenes Verhältnis zwischen anerkennender Erinnerung und kritischer Reflexion ausdrückt«, wie es der Abgeordnete der Linksfraktion Paul Schäfer formulierte, ist die im Hinblick auf das Ehrenmal brennende Frage, sondern: Ist es einer demokratisch verfassten Gesellschaft erlaubt, einzelne ihrer Mitglieder in einen Einsatz zu schicken, bei dem sie möglicherweise sterben und – nicht zu vergessen! – auf Befehl töten müssen? Welche Interessen rechtfertigen es, Soldaten in Länder zu entsenden, die Deutschland nicht angegriffen haben?

**WIEVIEL ÖFFENTLICHKEIT WIRD GEWÜNSCHT?**

Im Februar 2007 wurden eine Ausschreibung und eine Findungskommission ins Gespräch gebracht. Die Findungskommission berief der Verteidigungsminister tatsächlich. Ihr gehörten u. a. zwei Architekten an, der Historiker Christoph Stölzl (CDU) und der Generalinspekteur Wolfgang Schneiderhan. Geleitet wurde sie vom Chef des Planungsstabs im Verteidigungsministerium, Ulrich Schlie. Eine öffentliche Ausschreibung unterblieb. Stattdessen wählte die Findungskommission selbst aus, wen sie einlud, Vorschläge für ein Ehrenmal einzureichen: vier Architekturbüros und zwei KünstlerInnen.

Der im Juni 2007 ausgewählte monumentale Entwurf von Andreas Meck verbindet militärisch und sakral anmutende Elemente; der Bau soll dem Publikum zugänglich gemacht werden. Der Zugang erfolgt jedoch nicht wie derjenige zum Verteidigungsministerium und zur Gedenkstätte Deutscher Widerstand von der Stauffenbergstraße, sondern auf der abgewandten Seite des Geländes von der Hildebrandtstraße aus. Diese ist weder von BerlinbesucherInnen noch von BerlinerInnen besonders frequentiert. Auch kommt das rund 10 m hohe und 40 m breite Ehrenmal von der schmalen Hildebrandtstraße aus kaum als Ganzes zur Geltung. Zwischen dem Gebäude des BMVg und dem geplanten Ehrenmal hingegen befindet sich die weite Fläche des Antreplatzes, auf dem seit 1999 die »feierlichen Gelöbnisse« am 20. Juli stattfinden. Die Schauseite weist also ins Innere des Geländes bzw. zum BMVg; hier werden auch Fahnenmasten errichtet. Eine raffiniert verschiebbare Wand schließt das Ehrenmal zum BMVg hin ab, wenn Privatpersonen es von der Straße aus betreten dürfen. Bei Feiern und Zeremonien verschließt die gleiche Wand das Ehrenmal gegen das öffentliche Straßenland. Dann stellen, wenn gewünscht, Kameras aus einem Pool heraus eine Medienöffentlichkeit her, nicht zu verwechseln mit einer Öffentlichkeit, die sich neutral beobachtend oder kritisch verhalten könnte. Richten sich dann Kameras beispielsweise auf ein Rekrutengelöbnis, bildet das Ehrenmal die goldfarbige Kulisse der Inszenierung. Die Soldaten versprechen, »tapfer für Recht und Freiheit des deutschen Volkes« zu kämpfen – im symbolischen Angesicht der zuvor bei diesem Dienst getöteten oder gestorbenen Soldaten. Dieses Bild appelliert an nationale und nationalistische Gefühle und ist nicht Teil eines demokratischen Diskurses. Wer je an den »Staatsbürger in Uniform« glaubte, muss hier ins Grübeln kommen.

Bundeswehrsoldaten werden im Todesfall vom Staat geehrt, weil sie staatlichen Zielen dienen. Mit der persönlichen Trauer der Hinterbliebenen hat das kaum zu tun, nichts mit dem zu respektierenden privaten Gedenken. Weil der Tod des Einzelnen, als Folge der politischen Entscheidung anderer, für das Individuum nicht sinnlos wirken soll, wird er, anders als vor den Auslandseinsätzen, zum Staatsakt stilisiert, mit dem Begriff der Ehre und Behauptungen wie »Wir sind es ihnen schuldig« verknüpft. Die Überhöhung des Soldatentodes zum Opfer erschwert die Kritik sowohl am Auftrag als auch an seiner Umsetzung mit militärischen Mitteln. Die Toten werden instrumentalisiert und ihrer individuellen Verantwortung beraubt, auch für ihre Entscheidung, als Soldat Befehle auszuführen. Wenn der tote Soldat sein Leben ehrenvoll für eine höhere Sache geopfert hat, darf niemand mehr fragen, ob das nicht eine politische und persönliche Fehlentscheidung war. Ist es nicht normal, gefallene Soldaten zu ehren? Doch, in der Normalität des Krieges.

ULRIKE GRAMANN

# EHRE STATT VERANTWORTUNG

**IDEELL UND MATERIELL**

70 Soldaten der Bundeswehr starben bisher in Auslandseinsätzen, weit überwiegend durch Unfälle und unsachgemäßen Schusswaffengebrauch, außerdem durch Anschläge und Suizid. Wenn ein Soldat der Bundeswehr im Auslandseinsatz stirbt, wurde und wird seiner offiziell gedacht: durch ein »würdiges Trauer- und/oder Überführungszeremoniell« im Einsatzland, dazu eine »ggf. stattfindende zentrale Gedenkfeier in Deutschland und/oder die Trauerfeierlichkeiten in den Heimatstandorten«, letztere meist öffentlich (vgl. Bundestags-Drucksache 16/4134). Die Bestattung erfolgt mit »militärischen Ehren«. Nicht zuletzt kann die Einsatzmedaille der Bundeswehr, die nach einer gewissen Dauer des Einsatzes im Ausland vergeben wird, auch postum verlie-



Volker Bartsch, Perspektiven, Berlin 2007 | Bild: Martin Schönfeld



Studenten machten die Skulptur zur Plattform ihrer Kritik, Dezember 2007 | Bild: Peter Pau



Volker Bartsch, Perspektiven, Berlin 2007 | Bild: Martin Schönfeld

Wer viel hat, der soll auch viel geben – sagt ein Sprichwort, aber wofür? Da Kunst im öffentlichen Raum schon bei staatlichen Investitionen nur eine Empfehlung ist, sind auch private Bauherren erst recht nicht daran gebunden. Privates Engagement im Bereich der Kunst im öffentlichen Raum verdankt sich deshalb zumeist einem mäzenatischen Gnadentakt. Dabei ist die Uneigennützigkeit der Stifter ein seltenes Gut, und die möglichen Gaben werden zumeist nicht voraussetzungslos angeboten. Denn im Gegenzug wird oft die Hergabe eines öffentlichen Ortes verlangt. Seine Nutzung und Gestaltung ist nicht nur für demokratisch legitimierte Institutionen eine besondere Herausforderung, sondern auch für private Initiativen. Dem öffentlichen Raum die eigenen Werke, Zeichen und Symbole einzufügen, ist ihnen ein besonderer Anreiz. Da die Aufstellung von Firmenzeichen in die Rubrik der Werbung fällt und nicht kostenfrei zu erhalten ist, können mit Stiftungen künstlerischer Art, die vordergründig ganz zweckfrei erscheinen, stellvertretende Herrschaftszeichen dem Stadtraum eingefügt werden. So etwas wird zumeist als ein Geschenk angeboten, um den wohlthätigen Charakter der Gabe nicht bloßzustellen. Und das zu stiftende Werk zeugt zunächst von kulturellem Interesse. Viel wichtiger aber ist die mit einer solchen, demonstrativen Ortsbesetzung verbundene Aussage über den der Stiftung innewohnenden politischen und sozialen Einfluss des Gebers.

### EIN BANKHAUS

In diesem Sinne wollte das private Bankhaus Sal. Oppenheim jr. & Cie., »die größte unabhängige Privatbankgruppe in Europa«, der Stadt Berlin und dem noch sehr wüsten Vorplatz des neuen Berliner Hauptbahnhofs eine Skulptur schenken. Da sich sowohl nationales wie auch internationales Interesse auf dieses neue Bauwerk richtet, waren dem Unternehmen die umliegenden Freiflächen des Bahnhofs als idealer Gestaltungs- und Platzierungsort einer eigenen Gabe aufgefallen, ein Horror vacui, der förmlich nach Füllung schrie. Doch das Bankhaus wollte nicht etwa die Stadt Berlin bei einem künstlerischen Wettbewerb zur Findung einer angemessenen Gestaltung dieser Freiflächen finanziell oder logistisch unterstützen. Vielmehr hegte das Unternehmen eine ganz konkrete Gestaltungsabsicht in Form der großformatigen Skulptur »Perspektiven« des Berliner Bildhauers Volker Bartsch. Die asymmetrische Form der Skulptur hielt man für den notwendigen Kontrapunkt zur »technoiden Bahnhofsbauarchitektur«, weshalb genau dieser der »richtige Ort« sei, mit der Skulptur »dem Zeitgeist am Beginn des dritten Jahrtausends ein Denkmal zu setzen«, so das Programmkonzept. Und das Bankhaus maß die Qualität seiner Kunstförderung ausgerechnet an den Proportionen des zu stiftenden Werkes: »die größte und komplexeste Bronzeskulptur, die je in Deutschland gebaut wurde«. Eine solche Behauptung unterstrich die mangelnde Kompetenz in künstlerischen Fragen und verdeutlichte gleichzeitig, was diese Stiftung eigentlich beabsichtigte: eine monumentalisierte Selbstdarstellung im öffentlichen Raum. Wie das Bankhaus zu seinem Künstler und dessen Werk gekommen war, wurde von dem Unternehmen nicht offengelegt. Auf alle Fälle verdankte es sich keinem öffentlich ausgeschriebenen Wettbewerbsverfahren.

Der Beratungsausschuss Kunst (BAK), das den Regierenden Bürgermeister von Berlin – Senatskanzlei Kulturelle Angelegenheiten beratende Fachgremium, befasste sich mit dem Angebot des Bankhauses Oppenheim in seinen Sitzungen im November 2006 und im April 2007. Der BAK hob die private Initiative hervor, betonte aber, dass der gewünschte Standort am Hauptbahnhof in »übergreifende Gestaltungsprozesse einzubinden« sei und sich Kunst im öffentlichen Raum einem qualifizierenden Wettbewerbsverfahren in Auseinandersetzung mit dem räumlichen Kontext verdankt. Stattdessen empfahl der Ausschuss den Initiatoren, Standortmöglichkeiten an den Bahnhöfen Südkreuz und Gesundbrunnen, Bornholmer Straße / Pankow sowie im Grünzug Rudow-Altglienicke zu prüfen. Diese Anregungen wurden von dem Bankhaus jedoch nicht aufgegriffen.

## EINE SONDERBARE WANDLUNG

### Wie die Freie Universität Berlin an ein »Freiheitsdenkmal« gelangte



Mehrdorn's Pferd von Jürgen Goertz am Berliner Hauptbahnhof | Bild: Martin Schönfeld

Mehrdorn hatte ihn schon in früheren Funktionen mit Aufträgen ähnlicher Pferdeplastiken versorgt. Kritik über das Verfahren und Gespött über das realisierte Werk formulierten sich einhellig in der ganzen Republik. Dass ausgerechnet ein bundeseigenes Unternehmen die Mindeststandards eines Wettbewerbs für Kunst am Bau missachtet, ist ein bisher nicht vorgekommener Skandal. Die einstimmige Kritik aller im Deutschen Bundestag vertretenen Parteien brüskierte Mehrdorn schroff.

Wenn es um die Gestaltung öffentlicher Baumaßnahmen und des öffentlichen Raums geht, kann sich dies nicht allein guten Beziehungen und persönlichem Geschmack verdanken. Dafür bedarf es qualifizierter Wettbewerbe mit einer fachkompetenten Auswahl. Dies anzuerkennen und auf Entscheidungsmacht zu verzichten, fällt gerade Wirtschaftsunternehmen schwer. In Berlin ist es bislang nur die Gasag gewesen, die das Wettbewerbsprinzip in ihre Kunstförderung integrierte.

### DIE FREIE UNIVERSITÄT BERLIN

Dass das Kunstwerk »Perspektiven« von Volker Bartsch nicht einfach in der Versenkung verschwand, sondern sich wie Phoenix aus der Asche zu ganz neuer Funktion aufschwang und in einen ganz anderen Kontext einfügte, soll es einem Pressebericht (Berliner Zeitung, 15.9.2007) zufolge dem bewährten Beziehungsgeflecht des Rotary Clubs verdanken. So gelangte das zwischenzeitlich ortlos gewordene Werk im September 2007 auf dem Campus der Freien Universität Berlin zur Aufstellung, den es als eine expressiv-abstrakte Skulptur schmückt. Mit ihren vier aufragenden Pfeilerformen und den sie durchkreuzenden vier wichtigen Trägern schafft die Skulptur einen Raum, in den der Betrachter hineingehen kann. Das Überstehen der einzelnen Formen, sowohl am Boden als auch in der Luft, zeugt von Dynamik und einer formalen Hinführung zum kompositionellen Zentrum. Mit Kanten, Graten und Übersprüngen thematisiert sie die Zusammenfügung und Verschachtelung unterschiedlicher kubischer Elemente. Die Schweißnähte überziehen die Skulptur wie ein grafisches Ornament.

Stilistisch ist dieses Werk als eine freie, spätkubistische Komposition zu werten. Mit ihrer betonten Vermeidung des rechten Winkels wirkt es anthroposophisch angehaucht. Als Kunst im öffentlichen Raum steht die Skulptur in der Tradition der sogenannten Drop Sculpture, als ein autonomes, freies Kunstwerk, das ohne einen konkreten Ortsbezug entstanden ist. Es kann an vielen Orten und

### EIN UNTERNEHMENSVORSTAND

Das Handlungsmodell, nach dem ein Vorstandsvorsitzender einen Künstler kennt, ihm ein Kunstwerk abkauft und dieses zur Gestaltung des öffentlichen Raums der Stadt Berlin schenkt, ist noch keine Kunstförderung, sondern die Aufdrängung eines persönlichen Geschmacks. Und auch die Umkehrung dieses Verfahrens, nach dem ein Künstler einen Unternehmer kennt und diesen für einen Ankauf eines seiner Werke zur Stiftung für den öffentlichen Raum gewinnt, bedeutet keine genuine Förderung der Kunst im öffentlichen Raum. Zwar hätten sich damit auf alle Fälle zwei Partner mit einem gewissen Selbstdarstellungsanliegen gefunden. Doch darin liegt noch kein künstlerischer Wert begründet. An diesem Missverständnis krankt leider noch häufig das staatlicherseits so hofierte Stiftungswesen. Es produziert zu oft nur Durchschnittsware, das auf fachlich unqualifizierten Entscheidungen beruht. Dennoch wird es von der öffentlichen Hand durch Steuerabschreibungen besonders gefördert.

Wenn sich aber Unternehmen und ihre Stiftungen des öffentlichen Raums annehmen, müssen auch sie sich dem Wettbewerb stellen. Das hat der Beratungsausschuss Kunst mit seinem Votum klar gemacht.

Was dabei herauskommt, wenn an Stelle einer Fachjury ein Konzernvorstand über die Kunst am Bau für den neuen Berliner Hauptbahnhof entscheidet, demonstrierte die Deutsche Bahn AG im Frühjahr 2007. Aus fünf Entwürfen, die nicht veröffentlicht wurden, wählte der Bahnvorstand die monumentale Skulptur »Rolling Horse« des Bildhauers Jürgen Goertz aus. Vorstandschef

Plätzen stehen und bedarf in diesem Fall wegen seiner großen Dimensionen eines genügend weiten Raumes. Formal, thematisch und räumlich gesehen ist es ein Werk mit einer offenen Struktur und ohne Kontextbezug.

### DIE WANDLUNG ZUM DENKMAL

Desto überraschender war es, dass vor der Skulptur ein Widmungsstein platziert wurde. Seine Inschrift nennt nicht nur den Künstler, seinen Sponsor, Werktitel und Jahr, sondern erhebt die Skulptur zu einer »Erinnerung an die Studenten der Freien Universität Berlin und der Deutschen Hochschule für Politik, die für die Freiheit ihr Leben verloren haben«. Die Drop Sculpture war damit zu einem Denkmal geworden, eine sonderbare Wandlung.

Wer dachte bei der Widmung der Skulptur für FU-Studenten, »die für die Freiheit ihr Leben verloren haben«, nicht sofort an Benno Ohnesorg, der am Rande einer Demonstration für Freiheit im Iran am 2. Juni 1967 nahe der Deutschen Oper von einem Polizisten erschossen wurde? Wer dachte bei dieser Widmung nicht gleich an Rudi Dutschke, der am 11. April 1968 auf dem Kurfürstendamm von einem durch die Springerpresse aufgehetzten Kleinbürger, dem Anstreicher Josef Bachmann, niedergeschossen wurde und Jahre später an den Folgen dieses Attentats starb?

Doch diese FU-Studenten, die sich für einen gesellschaftlichen und demokratischen Fortschritt einsetzten, waren nicht gemeint. Die Inschrift des Widmungssteins orientierte den offiziellen Verlautbarungen zufolge auf zehn Studenten, die Anfang der 1950er Jahre wegen politischer Aktivitäten (u.a. Flugblattverteilung) in Ost-Berlin verhaftet, unter dem Verdacht der Spionage und Sabotage nach Moskau verschleppt, dort zum Tode verurteilt und hingerichtet wurden. Weshalb die Universitätsleitung im September 2007 ausgerechnet ihren antikommunistischen Ursprung in Erinnerung rief, erklärte sich aus einer ganz gegenwärtigen Situation: Zu diesem Zeitpunkt befand sich auch die FU Berlin im »Exzellenzwettbewerb« der deutschen Universitäten um knappe Fördermillionen. In einer solchen Situation kommt jede Form öffentlicher Aufmerksamkeit gelegen, erst recht wenn sie einem förmlich geschenkt wird. Mit den in Moskau hingerichteten Studenten ließ sich auch der innerstädtische Konkurrent, die Humboldt-Universität, politisch ausstechen. So rekurrierte die FU-Universitätsleitung auf Verhaltensmuster des Kalten Krieges.

Die Strategie ging tatsächlich auf, und über ihre hübsche Skulptur hinaus erhielt die Freie Universität die ersehnten Gelder: fünf Jahre lang jährlich 21 Millionen Euro. Für den Universitätspräsidenten war das ein Beweis dafür, dass die FU das Image einer linken Schmutz- und Unilose geworden war. So hatten also alle etwas davon: Das Bankhaus Oppenheim konnte sich als Wohltäter brüsten,

## AUSSERIRDISCHE ANTIKOMMUNISTEN

### Über das KgU-Denkmal der FU

Das müssen die Außerirdischen gemacht haben! – war mein erster Gedanke, als ich aus dem Urlaub zurückgekehrt das Denkmal zum ersten Mal sah. Gehört hatte ich von ihm auch nichts. Konnte ich auch nicht, denn über seine Planung, Errichtung und vor allem Widmung war vorher niemals gesprochen worden. Weder in der Öffentlichkeit noch in den dafür zuständigen Gremien der Freien Universität. Es war plötzlich und unvermittelt einfach da. Wer hat dieses Denkmal für wen und warum gestiftet? Auf einer kleinen Bronzetafel wird der Name eines Bankhauses genannt und erwähnt, dass es »Studenten der Freien Universität und der Deutschen Hochschule für Politik« gewidmet ist, »die für die Freiheit ihr Leben verloren«. Nicht gesagt wird, was das Bankhaus damit bezweckt und um wen es sich bei diesen so geehrten Studenten gehandelt hat. Zweck und Inhalt des Denkmals gehen auch nicht aus seiner – ziemlich beliebigem und viel deutbaren – Form hervor. Alles ist nicht nur sehr merkwürdig, sondern in der Denkmals-Geschichte singular. Denn alle bisherigen Denkmäler hatten und haben einen durchaus genannten Zweck: Herrscher-Denkmäler erinnern selbstverständlich an Herrscher; Nationaldenkmäler an Nationen; Holocaust-Denkmäler an bestimmte und genau eingegrenzte Opfer etc. Doch dieses, wie gesagt von einem Bankhaus gestiftete und offensichtlich

aus welchen Gründen auch immer der FU geschenkte Universitäts-Denkmal erinnert an anonyme Studenten, ist also ein Denkmal des oder der »unbekannten Studentens«. Erst nachträglich wurde bekannt, dass es sich um genau zehn Studenten handelt. Keiner von ihnen war Angehöriger der auf der Inschrift erwähnten »Deutschen Hochschule für Politik«. Alle haben an der FU studiert. Dies nach ihrer Gründung, weshalb auch keiner zu den übrigens kaum geehrten und meist vergessenen Gründungsstudenten der FU gehörte. Alle sind auch nicht deshalb »ermordet« worden, weil sie Studenten der FU waren, sondern weil ihnen von den sowjetischen Behörden »Spionage« zu Gunsten der USA zur Last gelegt worden ist. Aufgrund dieses mehr als zweifelhaften und ausdehnbaren Tatbestandes, sind sie Anfang der 1950er Jahre in Geheimprozessen, die rechtsstaatlichen Kriterien Hohn sprachen, in Moskau zum Tode verurteilt und hingerichtet worden. Ihre Gräber sind erst 2005 von der russischen Bürgerrechtsorganisation »Memorial« aufgespürt worden. Die von Memorial gefundenen Fakten sind dann der Presse und schließlich auch der FU übermittelt worden. Dank Memorial wissen wir jetzt wenigstens ihre Namen und einige nüchterne und immer noch unvollständige Angaben über ihr kurzes Leben. Es handelte sich um einen sehr unterschiedlichen Perso-

der Künstler bekam sein Werk bezahlt und repräsentativ im öffentlichen Raum aufgestellt, und die Universität erstrahlte im Licht der Öffentlichkeit. Eine gelungene PR-Aktion zum Vorteil aller Beteiligten!

### AUTORITÄRE ERINNERUNGSPOLITIK

Wenn da nicht die Fragen nach den Namen der betroffenen Studenten gewesen wären. So kamen erst allmählich Einzelheiten über die gemeinten »Freiheitskämpfer« ans Tageslicht, von denen zumindest drei der KgU angehörten, einer 1941-1944 NSDAP-Mitglied war und zu denen es noch viele Fragezeichen gibt, die eigentlich vor einer Denkmalssetzung hätten geklärt werden müssen. So viel Differenzierung und Detailwissen war aber gar nicht beabsichtigt. Für die Universität als Institution ging es allein um das Branding der FU mit den Schlagworten Antikommunismus und Freiheit und um mehr offensichtlich nicht.

Das, was einen öffentlichen Erinnerungsprozess eigentlich auszeichnet, geschah erst hinterher und bezeichnenderweise nicht durch die Universitätsleitung, sondern von den Studenten angestoßen: Eine Diskussion über die Geschichte der FU und ihre offizielle Erinnerungspolitik, ein offener Streit darüber, ob Studenten, die der KgU angehörten, denkmalwürdig sind oder nicht. Ein solcher breiter demokratischer Meinungsbildungsprozess, eine Debatte über die Vergangenheit und die angemessene Form ihrer Aufarbeitung sollte aber einer öffentlichen Denkmalssetzung voraus gehen. Erst aus diesem Diskurs kristallisieren sich Tendenzen für formale und inhaltliche Fragestellungen heraus. Aber an einem solchen Dialog war die Universität nicht interessiert, und dieses Kapitel ist für sie mit der Entscheidung im »Exzellenzwettbewerb« damit wohl erledigt. Da sonnt man sich lieber in dem trügerischen Glanz einer führenden Universität Deutschlands oder Deutschlands größter und komplexester Bronzeskulptur und betreibt eine autoritäre Erinnerungspolitik.

Den Studenten war der Koloss auf ihrem Campus ein Anlass dazu, die Traditionspflege ihrer Institution kritisch zu befragen und in die eigene Hand zu nehmen. Kurz vor Weihnachten rückte eine Gruppe von ihnen dem Bronzewerk zu Leibe und heftete ihre Fragen und Meinungen zur Geschichtspolitik der FU an die Skulptur. So eigneten sie sich kreativ, spielerisch und agitativ das Werk als ihre Plattform für einen Meinungsaustausch über die Vergangenheit an. Seine offene Struktur kommt auch diesen Happenings und anderen Aktionen entgegen. Und wer weiß, vielleicht wird es einmal Rudi Dutschke und Benno Ohnesorg gewidmet werden?

MARTIN SCHÖNFELD



Der Widmungsstein vor der Skulptur Perspektiven | Bild: Peter Pau



Kritik der Studenten an der Skulptur Perspektiven | Bild: Peter Pau



nenkreis. Einer war nach der rassistischen Terminologie der Nazis »Halbjud«; einer Sohn eines nach dem 20. Juli 1944 verhafteten Widerstandskämpfers und mindestens einer war ein früheres Mitglied der NSDAP. Verschiedene, wenn nicht alle von ihnen hatten Kontakte zum amerikanischen Geheimdienst CIA.

Dies ist ihnen auch von den sowjetischen Behörden zur Last gelegt worden. Natürlich rechtfertig dies in keiner Weise ihr Todesurteil. Sie sind zweifellos »ermordet« worden. Dies kann, ja dies muss man beklagen. (Dabei sollte man aber auch nicht vergessen, dass es damals auf dem Höhepunkt des Kalten Krieges auch auf westlicher Seite zu politisch motivierten Fehlurteilen gekommen ist. Erinnert sei nur an Ethel und Julius Rosenberg, die zur gleichen Zeit und wegen des gleichen, aber ebenfalls nicht bewiesenen Spionagewerwurfs zum Tode verurteilt und auf dem elektrischen Stuhl hingerichtet worden sind.)

Der Hinweis auf die weder geehrten noch überhaupt rehabilitieren Rosenbergs ist hier aber bewusst in Parenthese gesetzt. Denn, um es noch einmal und klar und eindeutig zu wiederholen, die zehn Studenten der FU sind tatsächlich »ermordet« worden, weshalb sie als Opfer des Kalten Krieges anzusehen sind. Die Frage ist nur, ob man mit diesen Opfern des Kalten Krieges auch die Institutionen des Kalten Krieges ehren soll, für die diese FU-Studenten tätig waren. Davon gab es zwei.

Einmal der »Narodno Trudowoj Sojus« (= Völkischer Arbeiterrat), für den mindestens einer der Studenten tätig war. Diese bald nach der Oktoberrevolution gegründete exilrussische Widerstandsorganisation hat nachweisbar während des Zweiten Weltkrieges mit den deutschen Besatzungsbehörden in den eroberten Territorien der Sowjetunion zusammen gearbeitet. Ob sie insgesamt oder einige ihrer Mitglieder dabei auch am Völkermord an den sowjetischen Juden und Roma beteiligt war, ist zwar (noch) nicht nachweisbar, aber sehr wahrscheinlich. Dennoch sind die Dienste dieses mehr als ominösen »Völkischen Arbeiterrates« nach dem Zweiten Weltkrieg auch von den USA dankbar angenommen worden. Dabei ging es keineswegs nur um Spionage, sondern auch um einige Terrorakte auf dem Gebiet der DDR. Diese Organisation ist also nicht über alle Zweifel erhaben. Als nicht nur zweifelhaft, sondern letztlich auch als unwahr hat sich auch ihre Angabe erwiesen, dass sich einige

sowjetische Soldaten am 17. Juni 1953 geweigert haben, auf Demonstranten zu schießen. Dieses Ereignis hat nicht stattgefunden. Dennoch gibt es in Berlin (am früheren Kontrollpunkt Dreilinden) immer noch ein Denkmal, das an dieses nicht stattgefundene Ereignis erinnert. Dies ist zugleich eine Lehre dafür, dass man vor den Denkmälern doch erst einmal nachdenken und forschen soll, ob die jeweilige Person oder Institution wirklich denkmalwürdig ist.

Bei der »Kampfgruppe gegen Unmenschlichkeit« (KgU), für die verschiedene der Studenten der FU tätig waren, ist dies bisher nicht geschehen. Dies wäre aber notwendig gewesen. Liegen über diese westliche Institution des Kalten Krieges doch sehr unterschiedliche und insgesamt keineswegs positive Urteile vor: Für den Dahlemer Pfarrer und Kopf der Bekennenden Kirche Martin Niemöller war sie schlicht eine »Verbrechergruppe«. Der Historiker Ernst Nolte hat sie dagegen mit den »nationalen Befreiungsbewegungen der Dritten Welt« verglichen. Nach ihrem Selbstverständnis, das auch von der nach wie vor etwas unkritischen neueren Forschung geteilt wird, war die KgU eine »Widerstandsorganisation«, die gewissermaßen den Widerstand, den man im Dritten Reich nicht geleistet hatte, nachholen wollte, und zwar jetzt gegen die DDR.

Worin bestand dieser nachgeholte und an einem völlig anderen Objekt geleistete Widerstand? Einmal im Verteilen und Einschleusen von Flugschriften und anderen Propagandamaterialien. Zunächst geschah dies direkt per Hand, dann mehr per Luftballon, wozu sich der Standort (West-) Berlin besser als Westdeutschland eignete, weil dies hier bei allen Windrichtungen möglich war. Hinzu kamen tatsächliche oder auch nur angebliche Sabotageakte – vom Autoreifen Zerstechen bis zum Entgleisen lassen von Zügen. Und dann soll die KgU unheimlich viel »Wirtschaftssabotage« betrieben haben. Jedenfalls behauptete dies die DDR. Denn wenn irgendetwas schief ging in der DDR-Wirtschaft, was ja häufig der Fall war, soll es immer die KgU gewesen sei. Zu Flugblättern mit und ohne Luftballon und tatsächlicher oder auch nur angeblicher Sabotage kamen noch das Anwerben oder Herausschmuggeln von Personen aus der DDR gegen Geld. Und da wurde es schnell korrupt und kriminell. Daher und weil die KgU von der Stasi unterwandert war, – ein führendes Mitglied namens Ruprecht Wagner wechselte

sogar öffentlich die Front im Kalten Krieg – wurden ihr die Bundesmittel gestrichen. Danach beschränkte sich die KgU darauf, schwarze Listen von nicht so antikommunistischen Journalisten anzufertigen, die ihre Machenschaften aufgedeckt hatten (vor allem vom »Spiegel«). 1959 stellte sie ihren Betrieb ganz ein. Einer ihrer Führer, Rainer Hildebrandt, wurde dann Chef des Mauer-Museums. Dieses Amt hat er an seine – neue und wesentlich jüngere – russische Frau vererbt, die uns mit einem privaten Mauer-Denkmal beglücken will. Doch dies ist eine andere Geschichte.

Eine gänzliche Aufarbeitung der Geschichte der KgU, vor allem unter Verwendung der Materialien der Stasi (an den CIA wird man wohl kaum heran kommen) steht zwar noch aus, doch das bisherige grundsätzlich negative Urteil ist noch nicht revidiert worden. Schon deshalb besteht kein Grund, diese mehr als umstrittene Organisation durch die Errichtung eines Denkmals zu ehren, das an einige ihrer studentischen Mitarbeiter erinnert.

Hinzu kommt noch ein weiterer Grund. Alle zehn »ermordeten Studenten« der FU waren zweifellos Antikommunisten. Das galt damals als demokratische Tugend und war keine, um Thomas Mann zu zitieren, »Torheit«. Die FU-Studenten haben dies 1968 bekanntlich ganz anders gesehen. Viele von ihnen haben einen ebenso unreflektierten Anti-Antikommunismus an den Tag gelegt. Beides – der fanatische Antikommunismus wie der undifferenzierte Anti-Antikommunismus – ist jedoch nicht nur aus heutiger Sicht zu kritisieren, beides entspricht auch nicht dem Gründungsgeist und Selbstverständnis der FU als sowohl antikommunistische wie antifaschistische Freie Universität, die zudem mehrere bekannte und verdienstvolle Antifaschisten unter ihrer Professorenschaft hatte. Zu nennen sind Fritz Eberhard, Ossip K. Flechtheim, Otto Heinrich von der Gablentz, Richard Löwenthal und andere.

Ein Denkmal nur für antikommunistische und nicht auch für antifaschistische Studenten und Professoren wird dem Geist der Freien Universität nicht gerecht. Dieses Denkmal erst recht nicht. Es macht zugleich zu viel und zu wenig Sinn und wird dadurch fast sinnlos. Auf jeden Fall sollte man erst einmal über seinen Sinn und Zweck diskutieren. Also: erst Nachdenken, dann Denkmalen.

WOLFGANG WIPPERMANN

wollen, am besten direkt vor dem Brandenburger Tor. Und wenn dieser halt schon besetzt ist, dann muss es eben der Gendarmenmarkt oder zumindest der Bebelplatz sein, in allerletzter Not der Hackesche Markt. Diese Reihe lässt die ungefähre Hierarchie der Orte im Berliner Stadtzentrum erkennen. Das Ende einer solchen Raumhierarchie wäre im Bezirk Mitte mit dem Leopoldplatz erreicht, der für Repräsentationssuchende ein Schrecken, für manche Künstlerinnen und Künstler nicht nur bizarr, sondern ausgesprochen hip sein könnte.

Da auch Künstlerinnen und Künstler Unternehmer, im häufigsten Fall »Kleinunternehmer« sind, ist es verständlich, dass auch sie für ihre Installationen und Projekte die wertsteigernde Kulisse des historischen Stadtraums suchen. Der kulturelle Anspruch ist deshalb nur die eine Seite der – klingenden – Medaille, der Sensationswert und sein Aufmerksamkeitspotenzial die andere. Wenn aber »Kunst im öffentlichen Raum« eine Kunstform ist, die für einen spezifischen Ort und eine spezifische Situation entwickelt wird, dann kann die einfache Platzierung von bereits Vorhandenem und verfügbarem höchstens als eine Open-Air-Ausstellung bezeichnet werden, aber nicht als »Kunst im öffentlichen Raum«. Muss eine solche Präsentation dann auch wirklich open air sein? Würde nicht auch eine Galerie ausreichen? Muss die allgemeine Öffentlichkeit gnadlos auf dieses oder jenes Werk, das dort oder anderswo gezeigt werden könnte, hingewiesen werden? Ist der Pariser Platz wirklich der richtige Ort für Kunstprojekte? Eine kritische Befragung der an das historische Zentrum herangetragenen Projekte wäre ein wichtiger erster Schritt für einen verantwortungsvollen Umgang mit dem historischen Stadtraum.

#### DIE BANALISIERUNG DES BEBELPLATZES

Besonders ärgerlich wird es, wenn bereits am Ort vorhandene Kunstwerke durch kommerzielle Events, aber auch durch vermeintlich künstlerische Aktionen beeinträchtigt und missachtet werden. Das ist immer wieder auf dem



banale Bären-Battallone auf dem Bebelplatz im Sommer 2006 | Bild: Martin Schönfeld

Bebelplatz mit seinem Mahnmahl zur Bücherverbrennung 1933 von Micha Ullman geschehen. Und gerade der Bebelplatz verdeutlicht, dass nicht alles an jedem Ort möglich ist, sondern dass gerade die historische Bedeutung eines Ortes einen besonders sensiblen Umgang verlangt. Deshalb war es ein kunstpolitischer Supergau, als im Sommer 2006 die blutlackierten Figuren der »United Buddy Bears«, mit höchstem Berliner Senatssegen versehen, ausgerechnet auf dem Bebelplatz aufmarschieren durften. Das Ganze gab sich als Kunstaktion und Charity-Event aus, konnte aber nur schwer verbergen, dass dieses Spektakel eine schlichte Cash-Maschine des Unternehmers Herlitz war. Dass damals selbst der Berliner Kultursenator, Thomas Flierl, gegen diese Aktion machtlos war, verdeutlicht eindrucksvoll, welcher Kompetenzschunzel im Umgang mit dem öffentlichen Raum noch immer in Berlin herrscht. Flierl forderte die Einsetzung eines Kurators für das zentrale historische Stadtzentrum. Bis eine solche Funktion geschaffen worden wäre, hätte die Bärenparade in den bereits bestehenden Gremien des Landesdenkmalbeirats und vor allem auch im Beratungsausschuss Kunst (BAK) verhandelt werden können. Der BAK berät die Senatsverwaltungen und mittlerweile auch den Regierenden Bürgermeister von Berlin zu allen Fragen der Kunst im öffentlichen Raum. Was hätte näher gelegen, als den Bärenaufmarsch vom BAK begutachten zu lassen? Denn Orte mit einem besonderen zeithistorischen Bezug können nicht zur Bühne für beliebige Spektakel degradiert werden. Das hat ihre Banalisierung und in letzter Konsequenz eine Negation der Geschichte zur Folge.

#### BOTERO IN BERLIN

Dabei liegt das Problem im Umgang mit den zentralen historischen Plätzen auch darin begründet, dass sich die Verwaltung über fachlich kompetente Empfehlungen von Beratern oftmals hinweg setzt. Dies geschah zuletzt im Herbst 2007 mit der Präsentation der Skulpturen von Fernando Botero im Berliner Lustgarten und vor dem Brandenburger Tor. Dieses von Boteros Münchener Galerie veranstaltete und von der Allianz Versicherung finanzierte Großspektakel wurde bereits 2005 in der Kommission für Kunst im Stadtraum des Bezirkes Mitte beraten. Die Kommission empfahl ausdrücklich das Kulturforum am Potsdamer Platz als geeigneten Standort und versprach sich in der direkten Nachbarschaft von Nationalgalerie und Staatsbibliothek eine große Ausstrahlung sowohl für den Ort als auch eine besondere Wirkung für Boteros Werke. Dem Künstler und seinen Veranstaltern war die Kulisse des Kulturforums aber nicht repräsentativ genug. Ihnen gelang es, in der obersten politischen Hierarchie der Stadt ihre Standortvorstellungen durchzusetzen. Sinnigerweise titelte daraufhin die Berliner Presse: »Wozu hat der Senat Berater?« – wenn doch Bürgermeister, Senatoren oder Staatssekretäre selbst die Kunstkuratoren des öffentlichen Raums sind. Fatalerweise wurde damit von oberster Stelle ein längst überholtes Konzept von Kunst im öffentlichen Raum protegiert. Zur Eröffnung wurde sogar von offizieller Seite versprochen, alles zu tun, damit ein Botero-Werk in Berlin verbleiben könne. Dann bitte aber im Hof des Roten Rathauses! Und überhaupt: Wozu hat der Künstler Sponsoren? Dieser Zirkus der im Vergleich zu den Buddy-Bären nicht weniger aufgeben wirkenden Botero-Skulpturen ist am Jahresende 2007 zur nächsten Stadtraumkulisse weiter gezogen. Ob aus diesem Fall Botero aber die nötigen Schlüsse gezogen werden und ähnlich uninspirierende Kunstspektakel künftighin von den zentralen historischen Orten im Berliner Stadtzentrum abgehalten werden können, bleibt ungewiss.

#### »BLÜMERANT« AUF DEM GENDARMENMARKT

Natürlich geht es nicht darum, das Berliner Stadtzentrum zu einem Heiligtum zu erklären und dort gar nichts mehr zuzulassen. Nur darf doch bitte von künstlerischen Aktivitäten im Stadtraum mehr verlangt werden als das bloße



Installation »blümerant« der Künstlerinnengruppe msk7 (Mona Babl, Christine Berndt, Kati Gausmann, Ricarda Mieth, Ulrike Mohr, Anja Sonnenburg und Gast Sabine Laidig) auf dem Gendarmenmarkt, Frühjahr 2007 | Bild: zeitort/Jürgen Hohmuth www.zeitort.de



msk7, Installation »blümerant« auf dem Gendarmenmarkt, Frühjahr 2007 | Bild: Jule Frommelt

Schielen auf spektakuläre Kulissen und das demonstrative Besetzen repräsentativer Orte. Der Anspruch nach einer differenzierten Auseinandersetzung mit diesem Stadtraum und seiner Geschichte sollte deshalb immer wieder eingefordert werden.

Dass der künstlerische Umgang mit dem öffentlichen Raum des historischen Stadtzentrums nicht zwangsläufig in einem vordemokratischen Gestus der demonstrativen Besetzung des Raumes und seiner Degradierung zu einer wertsteigernden Kulisse enden muss, hat 2007 das temporäre Projekt »blümerant« der Künstlerinnengruppe msk7 bewiesen (Mona Babl, Christine Berndt, Kati Gausmann, Ricarda Mieth, Ulrike Mohr, Anja Sonnenburg und Gast Sabine Laidig). Es war aus einem künstlerischen Wettbewerb zur dreihundertjährigen Geschichte der Französischen Friedrichstadtkirche hervorgegangen. In der Vorbereitung wurde das Projekt in der Kommission für Kunst im Stadtraum des Bezirkes Mitte vorgestellt und für den respektablen Gendarmenmarkt zur Ausführung empfohlen.

Im Sinne einer künstlerischen Intervention fügte sich die Rauminstallation »blümerant« als ein differenziertes Bodenrelief in die Struktur des Platzes ein. Die Pflasterung diente dem Projekt als Muster für eine Art Kreuzworträtsel aus genau jenen Wörtern, die von der französischen Sprache der zugewanderten Hugenotten in die Berliner Umgangssprache eingegangen sind. Als ein Bezug auf das reformierte Bilderverbot benutzten die Künstlerinnen keine Farbe für ihre Bodeneinschreibung, sondern Rasenstücke, sogenannte Sedumatten, die bei der Dachbegrünung verwendet werden. Damit entstand eine neue gärtnerische Anlage, die nicht nur die heutige Platzgestaltung grundlegend veränderte, sondern auch daran erinnerte, dass der mittlere Platzbereich vor dem Schauspielhaus von 1886 bis 1936 mit Rasen, Springbrunnen und Blumenrabatten eingefasst war. Das dort einst stehende Schillerdenkmal (Aufstellung 1871) von Reinhold Begas wurde 1935 von den Nationalsozialisten entfernt. Der Skulptur und dem Rasen folgte 1936/37 eine »militante Pflasterung« – wie sie der Berliner Historiker Laurenz Demps 2001 nannte: eine streng quadratische Pflasterung



msk7, Installation »blümerant« auf dem Gendarmenmarkt, Frühjahr 2007 | Bild: Martin Schönfeld

der zentralen Platzfläche, die nun für nationalsozialistische Veranstaltungen herzuhalten hatte. Bemerkenswerterweise hat diese Rasterpflasterung bis heute Bestand und wurde weder nach 1945 noch nach 1990 in Frage gestellt. Die Installation »blümerant« brach dieses totalitäre, straffe Raster spielerisch und subversiv auf. Sie zeigte, dass ein wichtiger Teil der heutigen Platzgestalt das Ergebnis einer manipulativen, politischen Inszenierung des Stadtraums ist. Das erreichte sie in einer subtilen und symbolhaften Art, die sich bei einer um die Installation herumwandernden Beobachtung erschloss. Erst wenn sich der Besucher im Raum bewegte, konnte er die Installation erfassen, und die breite Freitreppe des Schauspielhauses wurde zu seiner Lesebühne. Die Auseinandersetzung mit den thematischen Bezügen und damit einhergehenden vielfältigen historischen Schichten des Ortes, welche durch die Einschnitte der Jahre 1933-1936-1945 in Vergessenheit gerieten, erschloss sich als ein allmählicher Prozess, der bis in die Gegenwart fortdauert. Der Installation »blümerant« gelang es nicht nur, das Vergangene und Vergessene wieder lesbar werden zu lassen. Die Künstlerinnen von msk7 erreichten noch etwas anderes: eine bemerkenswerte Rückeroberung. Denn gerade der »geschlossene« Raum des Gendarmenmarkts hat sich seit 1990 zu einer der beliebtesten innerstädtischen Bühnen für Großspektakel und kommerzielle Events entwickelt. »blümerant« stand dem entgegen, verlangte keinen Eintritt, sondern bot der Öffentlichkeit – umsonst und draußen – eine tief sinnige Erfahrung von Geschichte und der besonderen Entwicklung eines zentralen Berliner Stadtraums. Mit seiner ortsspezifischen Form entzog sich msk7 auch der sonst sehr beliebten Platzierung repräsentativer Skulpturen. So war »blümerant« eben kein Product-Placement seiner Autoren. Vielmehr stellte dieses Projekt in aufdringlicher Weise die vielfältigen Beziehungen des Ortes selbst in den Mittelpunkt der Präsentation und nicht den Namen oder den Marktwert eines Künstlers oder einer Künstlergruppe. So wurde das Projekt zu einer künstlerischen Rückeroberung eines längst schon kommerzialisierten historischen Raums.

MARTIN SCHÖNFELD

## IN PROMINENTER LAGE

### Kunst im historischen Raum



Botero im Lustgarten, Herbst 2007 | Bild: Martin Schönfeld

# KUNSTRAUM MANHATTAN

## Kunst im öffentlichen Raum in New York

Bei einem Spaziergang durch Manhattan stößt man auf jede Menge Kunst im öffentlichen Raum: Große Skulpturen weltberühmter Künstler vor Bankgebäuden und vor Konzernen. Auf einem ausgedehnten Areal wird mit Denkmälern patriotisches Gedenken »verordnet«. Zwischendurch gibt es aber auch immer wieder ganz Überraschendes zu entdecken, und dazu gehört die Kunst »von unten«.

Zunächst zum Gedenken: Die Südspitze Manhattans, die historische Battery, ist mit ihren über zwanzig Denkmälern ein Ort des kollektiven Gedankens und des kollektiven Gedächtnisses Amerikas. Mit dem *East Coast Memorial* beispielsweise wird der 4601 amerikanischen Soldaten gedacht, die im Zweiten Weltkrieg im Atlantik ihr Leben verloren. Die Architekturfirma Gehron & Seltzer schuf 1963 ein konventionelles Kriegerdenkmal mit acht über sechs Meter hohen Granitafeln, auf denen nicht nur die Namen der Verstorbenen aufgeführt sind, sondern auch der militärische Rang, die Einheit sowie der Staat, aus dem der betroffene Soldat stammt. Die Dramaturgie des Denkmals lässt die Gedenktafeln auf einen großdimensionierten Adler zulaufen, der auf einem dunkelpolierten Sockel thront. Mit ausgebreiteten Schwingen und angriffsberaitem Blick gräbt er seine Krallen in einen Lorbeerkrantz. Ironischerweise und mit Sicherheit nicht vom Bildhauer Albino Manca beabsichtigt, erinnert der mächtige Adler stilistisch an die Kunst des sozialistischen Realismus.

Das *Korean War Veterans Memorial* (1991) erinnert an die Soldaten, die während des Koreakriegs 1950 bis 1953 sterben mussten. Mac Adams' Entwurf ging ausnahmsweise aus einem offenen Wettbewerb von über 100 eingereichten Entwürfen hervor, ausnahmsweise, da in New York der Direktauftrag vorherrscht. Der Künstler schuf einen trapezförmigen schwarzen Granitquader, aus dem er die Silhouette eines Infanteristen ausschnitt, die wie eine Sonnenuhr funktioniert. Jeweils am 27. Juli um 10 Uhr, das heißt am Jahrestag und zur genauen Uhrzeit des Kriegsendes, scheint die Sonne durch die Silhouette des Soldaten direkt auf die Gedenkplakette, die über den Krieg informiert.

Ein fünfzig Meter langes Rosenbeet überrascht inmitten der großdimensionierten Denkmale. Mit dem rosa blühenden Beet wird nämlich all jener Amerikaner gedacht, die nicht im Krieg gefallen, sondern an der todbringenden Krankheit AIDS gestorben sind.

Natürlich spielen die Terroranschläge des 11. September 2001 hier an der Battery auch eine Rolle. 2003 schuf der nie-

derländische Landschaftsarchitekt Piet Oudolf einen *Garden of Remembrance*, ein Beet mit einheimischen Pflanzen Nordamerikas am Ufer, das an die Opfer des Terrors erinnern und den Trauernden zugleich einen Ort der Hoffnung bieten soll. Erwähnenswert ist in diesem Zusammenhang auch die Translozierung und Politisierung der Skulptur *The Sphere* (1971) von Fritz Koenig. Ursprünglich stand die abstrakte und mit keinerlei politischen Konnotationen intendierte Skulptur direkt vor dem World Trade Center. Die durch die Terroranschläge lädierte Bronzekugel wurde an die Battery verschafft und genau ein halbes Jahr nach den Geschehnissen, also am 11. März 2002, zum provisorischen Mahnmahl für die Opfer des 11. September erklärt und in Anwesenheit politischer Prominenz eingeweiht. Eine Flamme brennt neben der Skulptur, die amerikanische Flagge weht. Neben dem erklärenden Hinweisschild finden sich Blumen, Kränze und Briefe von Angehörigen der Opfer.

### KUNST UND REPRÄSENTATION

Im Financial District hingegen, dem Bankenviertel, dient die Kunst der Repräsentation. Hier möchten sich Banken mit den durchweg riesigen Werken schmücken und erteilen Direktaufträge an weltbekannte Künstler. Der signalrote, neun Meter hohe *Red Cube* (1968) des japanisch-amerikanischen Künstlers Isamu Noguchi steht vor der Brown Brothers Hariman Bank. Um die Ecke befindet sich vor der Chase Manhattan Bank Noguchis *Sunken Garden* (1964), ein fünf Meter in die Tiefe abgesenkter Steingarten mit nur grob behauenen Felsblöcken und einem Bodenmosaik, das das kreisende Harken in Zengärten imitiert. In *Sunken Garden* zeigen sich die asiatischen Wurzeln des Künstlers deutlich. Interessant ist die Spannweite in Noguchis Werk, die sich hier buchstäblich um die Ecke zeigt.

Ebenfalls vor dem Haupteingang der Chase Manhattan Bank türmt sich die 15 Meter hohe Skulptur *Four Trees* (1972) des art-brut-Künstlers Jean Dubuffet auf. David Rockefeller, damals Vorstandsvorsitzender der Bank, beauftragte 1969 Dubuffet mit der Skulptur, die zugleich die erste war, die der Künstler in den USA realisieren durfte. Charakteristisch für Dubuffets künstlerische Handschrift sind die weißen, stark stilisierten Bäume mit grober schwarzer Kontur.

Louise Nevelson konnte 1978 den Louise Nevelson Plaza hinter der Chase Manhattan Bank mit ihren abstrakten, schwarzen Stahlskulpturen gestalten; im Übrigen der einzige Platz in New York, der nach einer Künstlerin benannt wurde.



Korean War Veterans Memorial, Mac Adams, 1991 | Bild: Alexander Dorn



The Sphere, Fritz Koenig, 1971 | Bildquelle: Foto Alexander Dorn

Ähnlich wie im Financial District wurde auch die Battery Park City, die in den 80er Jahren entstandene Bebauung mit teuersten Luxusapartments am Hudson River, mit Kunstwerken ausschließlich namhafter Künstler geschmückt. Hier finden sich Werke von Tony Cragg, Louise Bourgeois, Jim Dine, Richard Artschwager und Martin Puryear, um nur einige Vertreter der künstlerischen Prominenz zu nennen.

Und auch am Lincoln Center wird mit großen Namen aufwartet. Hier befindet sich die renommierte Metropolitan Opera. Das Stabile von Alexander Calder mit dem Titel *Guichet* (1963) steht hier ebenso sowie eine *Reclining Figure* (1964) von Henry Moore, eine Variation seines beliebten Themas der liegenden Frau, hier in einem großen Wasserbassin.

### HARLEM

Ganz anders in Harlem. In dem noch immer von Armut geprägten Stadtteil geht es nicht um Repräsentation. Hier wird keinesfalls die Kunst der großen Namen eingekauft wie im eben erwähnten Süden Manhattans. Vielmehr steht hier der lokale Bezug im Vordergrund. Der Adressat ist der eigene Kiez, die schwarze Community. Kunst von Schwarzen für Schwarze, was bedeutet, dass die Kunst hier gänzlich andere Ziele als andernorts in Manhattan verfolgt: Sie stiftet Identität. Hier dient Kunst der Selbstvergewisserung, stärkt das Gemeinschaftsgefühl des Kiezes und ist oftmals eine Selbstbehauptung gegen die weiße Mehrheit. Auch die Kunstform ist eine andere. Bevorzugtes Medium ist das Wandbild, *Mural* genannt, entweder als Gemälde, Graffiti oder Mosaik. Wandgemälde sind günstig: Die Wände sind bereits vorhanden, kosten nichts, und Grundstücke müssen auch nicht erworben werden.

Was man nicht vergessen darf: Harlem ist nicht nur ein Bezirk New Yorks, historisch ist es die Wiege des schwarzen Selbstbewusstseins. In den 1920er Jahren galt Harlem als Synonym für die Emanzipation der Schwarzen Amerikas, als Geburtsstätte einer positiven Selbstidentität. Die Schriftsteller Langston Hughes und Nora Zeale Hurston setzten eine Bewegung in Gang, die als die Harlem Renaissance weltberühmt werden sollte.

Seit Ende des 20. Jahrhunderts wird die afro-amerikanische Identität auch in der Bildenden Kunst sichtbar. Als ein vergleichsweise junges Phänomen reagiert die Bildende Kunst auf die Errungenschaften der Harlem Renaissance der 1920er Jahre und rekurriert auf sie. Sie wirkt dem Ruf Harlems als kriminelles Ghetto der 1970er Jahre entgegen und will dem Stadtteil wieder ein positives Image verleihen.

### THE SPIRIT OF HARLEM

Auf der 125. Straße, der Hauptader Harlems, fällt das Wandbild *Spirit of Harlem* (2005) sofort ins Auge. Louis del Sarte portraitiert Sänger, Saxophonspieler, Schlagzeuger, Kontrabassistin und Tänzer der Zwanziger Jahre bestimmen das farbenfrohe Mosaik. Alle Figuren sind dunkelhäutig. Sie singen, tanzen den Charleston und tragen die typische Frisur und Mode der Roaring Twenties. Jazz als Synonym für Harlem. Das Mosaik ist ein Abbild dessen, was diese Nachbarschaft einst auszeichnete: der Jazz, der in New York hier seinen Anfang nahm. Durch ihn wurde Harlem im kulturellen Bewusstsein verankert und auf die internationale Landkarte katapultiert.

### BREAST CANCER MURAL

Etwas weiter östlich, ebenfalls auf der 125. Straße, thematisiert ein circa 12 Meter langes Wandbild die Brustkrebsproblematik: Es zeigt drei leicht bekleidete dunkelhäutige Frauen. Die rechts platzierte und vermeintlich unbekleidete Frau hält schützend die rechte Hand vor ihre Brust. Auf der linken Seite des Gemäldes steht eine Frau frontal zum Betrachter und hält eine Pustelblume in der Hand. Die Blume verliert ihre Samen im Wind, sät, wird zum positiven Gegenbild der tödlich streuenden Metastasen und ist so Symbol für Hoffnung und Neuanfang in einem. Über die gesamte Komposition verteilt, finden sich Begriffe wie »balance«, »resilient spirit«, »fear« (Gleichgewicht, widerstandsfähig, Furcht), also Begriffe, die der Angst vor der Krankheit Ausdruck verleihen sowie Mut spendende Worte. Die mittlere und traditionell afrikanisch Gekleidete senkt ihr Haupt zu den zu einer Schale geformten Händen, in denen sie ein Bild von Henri Matisse hält. Es ist einer seiner berühmten bunten Scherenschnitte, die er anfertigte, als er, von schmerzhaftem Rheuma geplagt, keinen Pinsel mehr halten konnte. Auch Matisse gab nicht auf. Der Franzose wandte sich einem neuen Medium, den Cut-Outs, zu und blieb lebensmutig und kreativ. Der Scherenschnitt zeigt die schwarze Silhouette einer nackten Frau, die vor den nächtlichen Umrissen einer



Guichet, Alexander Calder, 1963 | Bild: Alexander Dorn



Red Cube, Isamu Noguchi, 1968 | Bild: Alexander Dorn



Breast Cancer Mural, Bryan Collier unter Beteiligung von 39 Laienkünstlern, 2003  
Bild: Alexander Dorn



Kunst im Community Garden, Lisa Levinson unter Beteiligung von Schülern und Lehren, 1998 | Bild: Franziska Kirchner

Stadt ausgelassen tanzt. Optimistisch sind mit ausgreifenden Armen tanzt die Schwarze, deren Brüste durch gezielte Schnitte betont sind. In der Wahl des Matisse-Motivs schimmert auch hier ein wenig Hoffnung durch.

Das 2003 entstandene *Breast Cancer Memorial* ist ein charakteristisches Beispiel dafür, wie Harlem Künstler und schöpferische Laien Kunst für ihre eigene Gemeinschaft schaffen. Kunst entsteht oft im Team. Auf dem Gemälde ist zu lesen, dass es vom Breast Examination Center von Harlem initiiert und finanziert wurde. An der Ausführung waren unter der Leitung des Harlemer Künstlers Bryan Collier 39 Künstlerinnen beteiligt, die alle ebenso namentlich erwähnt sind wie die Sponsoren des Kunstwerks. Gewidmet ist das Wandbild den Frauen in Harlem, die an Brustkrebs erkrankten und in der starken Gemeinschaft Harlems Halt finden und Kraft schöpfen können. Darüber hinaus ist das Gemälde ein Ausdruck dessen, dass es vielen Menschen ein dringendes Bedürfnis war, tätig zu werden. Diejenigen, die aufgrund ihrer prekären finanziellen Situation kein Geld spenden konnten, steuerten ihre Zeit, Arbeitskraft und Kreativität bei und bekundeten so ihre Solidarität. Wandbilder entstehen hier mit dem kleinstmöglichen finanziellen Aufwand und die Künstler bekommen selten ein Honorar.

### KUNST IM COMMUNITY GARDEN

Der Clayton Williams Community Garden an der 126. Straße zählt zu den interessantesten Gemeinschaftsgärten, die in Harlem so zahlreich anzutreffen sind. Community Gardens sind ehemalige Brachen, die von Anwohnern erst besetzt und dann bepflanzt wurden, bis sie das Grundstück mit einem Pachtvertrag für einen symbolischen Dollar der städtischen Verwaltung legal abtrotzen konnten. Hier zieren zwei großflächige Mosaik aus farbigen Scherben die Brandmauer des Gartens. Unter der Leitung der Künstlerin Lisa Levinson fertigten Schüler und Lehrer 1998 das steinerne Wandbild an. Wie an den in Mosaikstückchen gefertigten Texten abzulesen ist, dreht sich das Wandbild, passend zu Harlem, um Weltbürgertum, Menschlichkeit und Toleranz.

Eines der Mosaiken zeigt afrikanische Tiere: Elefant, Löwe, Schlange sowie ein Äffchen illustrieren den Spruch »Humankind alone among the animals learns to cry« (»unter den Tieren lernt nur die Menschheit zu weinen«), während im zweiten Mosaik sich ein Spruchband mit den Worten »the soul has grown deep like the rivers« (»die Seele ist so tief gewachsen wie die Flüsse tief sind«) zwischen der Darstellung einer Wasserschildkröte, Tintenfische, einer Meerjungfrau und eines Wals schlängelt. Sowohl die Flüsse Euphrat und Tigris werden angeführt, die die Region markieren, die als die Wiege der Menschheit gilt. Auch der Hudson River und der East River sind erwähnt und somit die Ströme, die Manhattan einrahmen und New York zur Wiege des schwarzen Selbstbewusstseins erheben.

Die Zitate verzichten auf die Nennung der Autoren. Die Anspielungen werden auch so verstanden. Die Zielgruppe ist klar, dem weißen Passanten geben sie eher Rätsel auf. Das Zitat »Humankind alone among the animals learns to cry«

entstammt dem Gedicht »choices« der hierzulande unbekannt, in den USA aber berühmten schwarzen Poetin Nikki Giovanni.

»My soul has grown deep like the rivers« ist eine Zeile aus dem Gedicht »The Negro Speaks of Rivers« von Langston Hughes. In dem Gedicht spiegelt sich in höchst konzentrierter Form und im Rhythmus eines Spirituals die Leidensgeschichte der Schwarzen Amerikas, wie sie als freie Menschen in Afrika lebten, als rechtlose Sklaven nach Amerika verschifft und an Plantagenbesitzer verkauft wurden. Präsident Abraham Lincoln soll bei seinem ersten Besuch in New Orleans beschlossen haben, der Sklaverei ein Ende zu setzen und den Schwarzen endlich wieder zur freien Bürgerschaft zu verhelfen.

Langston Hughes schrieb das Gedicht, als er 19 Jahre alt war und wurde schlagartig damit berühmt. Er gilt als einer der wichtigsten Dichter der Harlem Renaissance und als einer der ganz wenigen, die das oftmals harte Leben der Schwarzen in Harlem thematisierten und nicht wegschauten.

Ist die literarische Nuss erst einmal geknackt und weiß man Ursprung und Kontext der kurzen Gedichtzeile, verwundert es nicht, sie stolz an der Brandwand eines Harlemer Community Garden zu finden. Schließlich erscheinen noch zwei Begriffe »Harlem« und »Bronx« im Mosaik. Sie verdeutlichen einmal mehr, dass das Mural den afro-amerikanischen Bewohnern der Stadt gewidmet ist und vor allem sie ansprechen soll.

Ganz typisch für Harlem und die Bronx ist das Graffiti. Das gesprühte oder gemalte Bild auf einer Häuserwand ist zudem die passende Kunstform, mit der etwa einem jungen Rapper gedacht wird: in Form und Inhalt subversiv, werden illegale Spuren im öffentlichen Raum hinterlassen. Großflächige Graffiti gedenken hier auch häufig eines Verstorbenen aus der Nachbarschaft. Am Geburtstag des Verstorbenen treffen sich die Freunde und feiern ihren verlorenen Kumpel. Davon kündigen Kerzen und Sektflaschen vorm Graffiti. Erstaunlich ist auch, dass dem Bild nichts passiert. Vandalismus ist kein Thema, im Gegenteil, der Hommage wird großer Respekt entgegengebracht.

### DIE STADT ALS BÜHNE FÜR TEMPORÄRE AUSSTELLUNGEN

Zwei Institutionen nutzen den Stadtraum als temporäre Bühne für zeitgenössische Kunst und sorgen damit für Überraschungen. Die non-profit Organisation Public Art Fund präsentiert Werke etablierter Künstler, bietet aber auch unbekanntem Künstlern eine attraktive Plattform und veranstaltet Diskussionen, in denen die Kunst einem breiten Publikum vermittelt werden soll. In Manhattan sind der City Hall Park, das Rockefeller Center sowie der Doris C. Freedman Plaza am Südeinde des Central Parks die prominenten Orte, die mit wechselnden Ausstellungen bespielt werden. Der Public Art Fund strahlt auch nach Brooklyn aus: dort werden Skulpturen vor dem Metro Tech Center präsentiert.



Love, Robert Indiana, 1966 | Bild: Franziska Kirchner



Julian Opie, Animals, Buildings, Cars, And People, 2004 | Bild: Alexander Dorn

Zum Beispiel stellte Julian Opie sein teils humoristisches Werk *Animals, Buildings, Cars, and People* im City Hall Park aus, dem Park direkt vor dem New Yorker Rathaus. Nachfolgend wurden Skulpturen von Alexander Calder gezeigt, um nur anzudeuten, wie breit das Spektrum der präsentierten Werke und Künstler ist.

Knallbunte, an Buddha erinnernde, figürliche Skulpturen und Phantasiefiguren des japanischen Künstlers Takashi Murakami wurden 2003 am Rockefeller Center präsentiert und erfreuten sich großer Beliebtheit beim Publikum. 2006 errichtete Anish Kapoor seinen Sky Mirror, einen runden Stahlspiegel mit einem Durchmesser von zwölf Metern.

Am noblen und mit Prachtbauten versehenen Südeinde des Central Parks zeigte der Public Art Fund 2005 Chinatsu Bans Installation *Yellow Elephant Underwear / Kiddy Elephant Underwear*: Die in Kinderfarben gefassten Elefantentatuen wurden mit aufgemalten bunten Schlüpfen »bekleidet«. Und selbst die stilisierten Exkremete der Elefanten wurden mit Blümchen dekoriert. Trotz der vielleicht als geschmacklos empfundenen Details wurde die Installation mit Begeisterung aufgenommen, neugierig umkreist oder sogar – nicht nur von Kindern – bekleckert. Hier zeigte sich einmal mehr der tendenziell spielerische Umgang der New Yorker mit ihren Skulpturen. Ähnlich geschah es mit den Skulpturen von George Segal, Juan Munoz sowie mit der Installation von Andrea Zittel, die der Public Art Fund an diesem Standort präsentierte. Ab Mitte Juli 2008 können die »New York Waterfalls« von Olafur Eliasson an der Brooklyn Bridge angeschaut werden.

CreativeTime ist eine weitere non-profit-Organisation, die sich der Kunst im Stadtraum widmet. Seit Gründung der Organisation 1974 ermutigt sie Künstler, sich in ihren Werken mit Themen wie ethnische Diskriminierung, mit sozialen Problemen in New York und AIDS auseinanderzusetzen. CreativeTime fördert experimentelle, politische, subversive, radikale, konfrontative, zuweilen humoristische, manchmal auch fast unheimlich anmutende Eingriffe in den öffentlichen Raum. Zu den mittlerweile berühmten Künstlern, die einst mit CreativeTime arbeiteten, gehören unter anderem Felix Gonzales-Torres, Red Grooms, Jenny Holzer und Shirin Neshat.

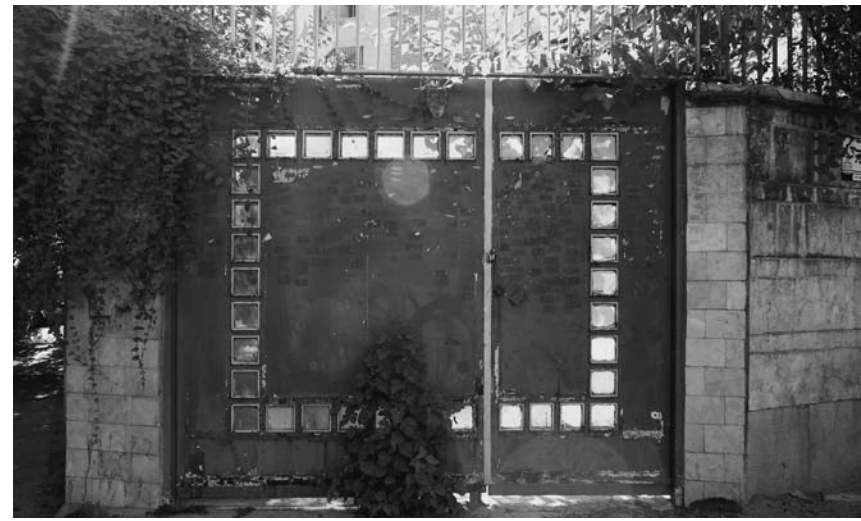
Das ist nur ein minimaler Ausschnitt dessen, was in New York künstlerisch passiert.

FRANZISKA KIRCHNER

Projekte des Public Art Fund sind unter [www.publicartfund.org](http://www.publicartfund.org) zu finden. Mehr Informationen unter [www.creativetime.org](http://www.creativetime.org). Lohnenswert ist auch die earlideshow, die aktiviert wird, klickt man auf »The first 33 Years of Experimental Art Transforming New York City«. Die Diashow zeigt das gesamte Spektrum der Eingriffe, Aktionen, Skywritings, Performances, Skulpturen und Installationen.



# TEHERAN FRAGMENTE



Der Museumsgarten im Norden Teherans versteht sich als ein Ort der Ruhe und Erholung, der – ganz im Sinne des paradiesischen Gartens – »den Besucher aus der irdischen Welt in ein Reich der Phantasie versetzen möchte«, besagt die Broschüre des Museumsgartens (2007). Der knapp ein Hektar große Garten im Stadtteil Tajrish war Privatgarten der Familie des obersten Generals Ahmad Amir-Ahmadi unter Mohammad Reza Shah Pahlavi. Nach Jahren unterschiedlicher Nutzung ist er heute in städtischem Besitz. Er wurde sorgfältig restauriert und zu einem traditionellen persischen Garten und Park für Skulpturen mit Malschule, einer Fotogalerie, Museumsshop und einem Café umgebaut.

Am 18. Mai 2007 eröffnet, beherbergt er Miniaturen von Architekturdenkmälern und iranischen Sehenswürdigkeiten des 16. und 17. Jahrhunderts, wie den Vierzigssäulen-Palast, den Pavillon Hasht Behesht (Acht Paradiese) und neuerer Bauwerke, wie den Azadi-Turm (Freiheitsturm), 1971 als »Denkmal des Schahs« erbaut. Die Modelle wurden 1971 anlässlich des 2500-jährigen Jubiläums der Persischen Monarchie von italienischen Bildhauern angefertigt, jedoch bisher nie ausgestellt. Auch aktuelle Architekturmodelle, wie das des 2007 fertiggestellten, 435 Meter hohen Fernsehturms Borj-e Milad werden hier gezeigt.

Den Hauptteil der Werke im Museumsgarten bildet eine wechselnde Präsentation zeitgenössischer Skulptur. In Absprache mit der Iranischen Bildhauervereinigung bietet er Künstlern für jeweils ein Jahr Gelegenheit, ihre Großskulpturen öffentlich auszustellen. So finden auch einzelne Werke der vergangenen Skulptur Biennalen iranischer Künstler hier ihren Platz.

Die Skulptur Biennale Teheran wird seit 1995 als nationaler Wettbewerb von der Iranischen Bildhauervereinigung zusammen mit dem Ministerium für Kunst und Islamische Kultur, der Stadtverwaltung und dem Museum für zeitgenössische Kunst ausgelobt. 2007/08 findet der Wettbewerb bereits zum fünften Mal statt. Von einer international besetzten Jury wurden aus 371 Bewerbern 103 Künstler ausgewählt und eine Ausstellung mit insgesamt 112 Skulpturen im Museum für zeitgenössische Kunst zusammengestellt. Die Preisträger erhalten neben 20 Bahar Azadi-Goldmünzen eine einmonatige Forschungsreise nach Frankreich.

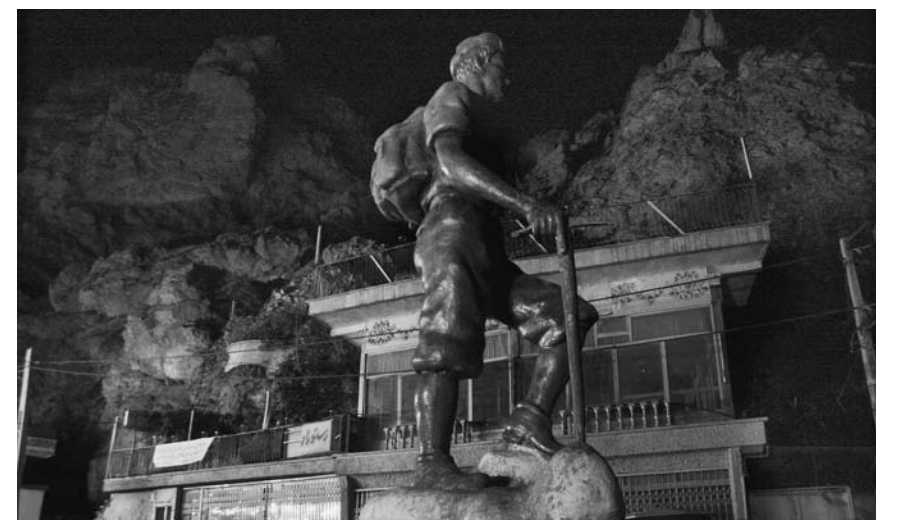
Ebenfalls 2007 wurde das erste Internationale Skulptur Symposium in Teheran veranstaltet. Austragungsort war der Chitgar-Park, einer der größten Parks der Provinz am westlichen Rande der Stadt. Von Februar bis März arbeiteten dort insgesamt 22 Künstler für drei Wochen öffentlich an ihren Skulpturen. Der Einladung war eine Bewerbung von 370 Künstler aus aller Welt vorausgegangen. Nach Abschluss der Arbeiten wurden sieben Preise in Höhe von 4.000 bis 40.000 \$ vergeben. Der 1. Preis in Höhe von 70.000 \$ wurde nach Entscheidung der Jury nicht vergeben. Den 2. Preis erhielt der irakische Künstler Ali Jabbar Hussein für seine »Untitled« benannte Arbeit aus weißem Marmor (s. Abb.). Der 3. Preis ging an Sahand Hesamian aus dem Iran für die Stahlskulptur »The Circle of Mehr«, weitere Preise erhielten Marcelo Wong aus Peru und Bert Van Loon, Niederlande, für seine Skulptur »Untitled« aus Glas, wie und Stein (s. Abb.). Die Arbeit »o. T.« (Stuhl, s. Abb.) des schottischen Holzbildhauers Aeneas Wilder oder des englischen Künstlers Alan Waters wurden nicht prämiert. Zusammen mit den anderen Werken des Symposiums sind sie im Eigentum der Stadt und nun im Museumsgarten ausgestellt.

Der Museumsgarten ist täglich von 8:00 Uhr bis Mitternacht geöffnet; Dr. Hesabi Street No. 10, Shahid Darbandi, Tajrish Square, Teheran; der Eintritt ist frei.

THORSTEN GOLDBERG

Es ist nicht neu, Kunst im öffentlichen Raum von dem nur bewusst Gestalteten und im öffentlichen Raum als Kunst Platzierten zu erweitern und jegliches Gestaltete, das sich im öffentlichen Raum befindet, als Setzung zu nehmen. Die Kraft vieler dieser Arten von Setzungen weist in seiner Bedeutung weit über den transportierten Sinn hinaus. Wenn man sich aus verschiedenen Gründen nicht auf das altbekannte Duo Auftragskunst vs. Underground, das sich in Teheran anbietet, einlässt, spürt diese Betrachtungsweise eine Art urmenschlichen Gestaltungswillen auf, der den öffentlichen Raum reichhaltig macht, der in der Alltagswahrnehmung verschiedene Zeiten sedimentiert und eine Freiheit zum Ausdruck bringt, die im bewussten Prozess, in Teheran Kunst im öffentlichen Raum zu platzieren, aktuell nicht möglich ist.

SIBYLLE HOFTER



Bilder: Sibylle Hofter und Thorsten Goldberg

Berlin: *Perspektiven durch Kultur. Texte und Projekte* von Thomas Flielr - chiffriert Kulturarbeit in zwei politischen Systemen von sehr unterschiedlichen Standorten aus. Er begann seine kulturpolitische Aktivität als wissenschaftlicher Mitarbeiter des Bereichs Ästhetik an der Humboldt-Universität in der DDR, als Kulturamtsleiter am Prenzlauer Berg setzte er sich für ein kritisches Umgehen mit den Zeugnissen der DDR ein, als kulturpolitischer Sprecher der PDS machte er sich unter anderem für Infrastrukturförderung stark. Als Baustadtrat im Bezirk Mitte verteidigte er den öffentlichen Raum gegen Kommerzialisierung und als Senator für Wissenschaft, Forschung und Kultur war er der einzige Berliner Politiker der Linken, der über Berlin hinaus wahr- und ernst genommen wurde.

Der bibliophile Band, der in der Reihe *Recherchen 45* im Verlag *Theater der Zeit* erscheint, bilanziert nicht nur diese unterschiedlichen kulturpolitischen Interventionen, sondern erzählt auch die Geschichte der Berliner Kulturpolitik in zwei politischen Systemen. Die Spannung liegt in den feinen Unterschieden in der Rezeption von Kunst und Politik. Diese Unterschiede wahrzunehmen und weiterzugeben kann nur einer, der innerhalb zweier politischer Systeme gewirkt hat. Das Bewahren von Kunst, Architektur und Geschichte und ihre kritische Vermittlung ziehen sich als roter Faden durch die unterschiedlichen Beiträge des Bandes.

Die drei Kapitel: 1. *Arbeit an der Geschichte*, 2. *Stadtkultur! Hauptstadt Kultur?! Kulturhauptstadt??*, 3. *Engagement und Kontroversen* sind eingerahmt von einem Vorwort der Herausgeber Ute Tischler und Harald Müller und von einem Nachwort von Wolfgang Engler. Die

Fotografien von Arlett Matteschek tauchen die Kunst und Architektur Berlins in erstaunliches Licht und zeigen die Berliner Stadtlandschaft in einer Perspektive des Werdens.

Überraschend sind die Zusammenhänge, die sich aus den zu unterschiedlichen Zeitpunkten geschriebenen, aber meist überarbeiteten Beiträgen ergeben, wie z. B. zwischen dem Abriss der drei Gasometer am S-Bahn-Ring zwischen Prenzlauer Allee und Greifswalder Straße und dem Plan eines Thälmanndenkmals. Eines Denkmals, das das Ende der DDR ankündigte und fast auch abgerissen worden wäre. Der Aufsatz *Projekte der Geschichtsarbeit in Prenzlauer Berg* von 1992 erörtert die verlenen Chancen beim Umgang mit der DDR-Geschichte. Flielr macht auf Unterschiede, aber auch auf kulturpolitische Gemeinsamkeiten von DDR und BRD aufmerksam, wenn er feststellt, dass sich der historische Diskurs noch nicht ausreichend von der Politik emanzipieren konnte. Der spannendste und längste Beitrag ist zweifelsohne *»Thälmann und Thälmann vor allen«*. Ein Nationaldenkmal für die Hauptstadt der DDR von 1996. Flielr erzählt anhand von vielen interessanten Quellen die Geschichte der Stadtentwicklung und des politischen Selbstverständnisses der DDR von 1949 bis 1986. Dabei geht es um den Umgang mit dem Nationalsozialismus und dem antifaschistischen Erbe, um die Diskussionen innerhalb der Künstlerschaft, ästhetische Fragen und immer wieder um die übergreifende Rolle der Politik, von der sich auch die Kunst im öffentlichen Raum in einem vereinigten Berlin noch nicht freigemacht hat, wie wir an vielen aktuellen Beispielen feststellen können, so am Denkmal zum 17. Juni 1953, am Bundeswehr- oder am Einheitsdenkmal. Die Interpretation von Ernst Thälmann als »Martyrer der Nation und der Menschheit« nahm nach und nach triumphale Züge an. 1950 fand ein künstlerischer Wettbewerb statt, ausgelobt vom Ministerium für Volksbildung, verbreitet über die Gewerkschaft Kunst und Schrifttum. 193 Entwürfe wurden eingereicht, 88 ausgestellt. Drei gleichberechtigte Preise wurden Fritz Cremer, Richard Horn und dem Kollektiv Waldemar Heinrichs/Ruthild Hahne/René Graetz verliehen. Schließlich wurden Hahne, Graetz und Heinrichs mit der Ausarbeitung beauftragt. Ruthild Hahne war verantwortlich für die Durchführung. Das Thälmanndenkmal, zunächst Thema eines offenen Wettbewerbs und einer breiten Debatte in Künstlerschaft und Gesellschaft, entwickelte sich

während der Jahrzehnte, die dieses Projekt in Anspruch nahm, immer mehr zur Auftragskunst. Zunächst wurden acht weitere Bildhauer dazu geladen. Doch kam es nicht mehr zur Bildung dieses Kollektivs. Das Denkmal sollte zunächst auf dem Gelände der ehemaligen Reichkanzlei errichtet werden. 1965 beschloss das Politbüro aber, die Arbeiten an dem Denkmal einzustellen. 1974 wurde die Idee eines Thälmanndenkmals mit einem neuen Standort verbunden: »Der städtebauliche Vorschlag sah nämlich vor, die Anfang der Sechzigerjahre abgerissene Schinkelsche Bauakademie, die im Krieg zerstört, ursprünglich wieder aufgebaut werden sollte, dann aber dem Gebäude des Außenministeriums weichen musste, gegenüber der Schinkelschen Werderschen Kirche wieder aufzubauen und das Denkmal von Mies van der Rohe durch eine Thälmann-Plastik zu ergänzen.« (S. 74) Flielr sieht in der willkürlich erscheinenden Standortwanderung ein Vermittlungsproblem zwischen den politisch-ideologischen Vorstellungen des zentralen »gesellschaftlichen Auftraggebers«, den ästhetischen Entwürfen der Künstler und den gestalterischen Zwängen des Städtebaus. Ende schlecht, alles schlecht: 1979 wurde der Bau eines gesellschaftlichen Zentrums an der Kreuzung Dimitroffstraße/Greifswalder Straße beschlossen. Es sollte ein Ernst-Thälmann-Park entstehen. In der DDR war es üblich, die Benennung städtischer Orte mit dem öffentlichen Gedenken zu verbinden. 1981 wurde die Denkmalleidee für diesen Ort beschlossen und ein sowjetischer Künstler, Lev Kerbel, erhielt einen Direktauftrag Honeckers, ohne die Künstlerverbände mit einzubeziehen. Witzigerweise bestand der Künstler auf Neubauten als Hintergrund seines Denkmals. Obgleich der Entwurf von

Kerbel feststand, wurden im Rahmen des städtebaulichen Wettbewerbs dann doch noch weitere Künstler hinzugezogen, die Preise erringen konnten, so u. a. Helmut Stingl und Jo Jastram. In der Künstlerschaft gab es Kritik, dass kein offener Wettbewerb für das Thälmanndenkmal stattgefunden hatte. Interessant ist auch, dass sich die Bildhauer der DDR, angeführt von Fritz Cremer, immer geweigert hatten, »megalomane Skulpturen für noch so wichtige politische Themen als Denkmäler zu fertigen« (S. 87). Es ist aufschlussreich, wie Flielr schildert, dass das Denkmalprojekt die Geschichte der DDR begleitet hat und dann, endlich realisiert, von ihrem Ende kündete.

Der Umgang mit dem Thälmanndenkmal liest sich als kulturpolitisches Lehrstück: »Der Mythos des Denkmals wird aber kritisch nur überwunden, wenn es am Ort erhalten und in eine Neugestaltung des Areals einbezogen wird. (...) damit es uns erinnere, wie viel wir uns haben gefallen lassen, und damit es durch unsere eigene veränderte Wahrnehmung immer mehr zu einem prähistorischen Fossil werde.« Weitere Denkmalprojekte nach 1989 werden beschrieben wie »Ein Zeichen für Rosa Luxemburg«, das »Denkzeichen Haftstätte im Haus 3« auf dem Gelände des Bezirksamtes Pankow und die »Projektionsfläche der Geschichte des 20. Jahrhunderts«, der Liebknechtsockel am Potsdamer Platz. Spannend sind die theoretischen Erwägungen zu den konkurrierenden Konzepten symbolischer Geschichtspolitik. Die Gleichberechtigung von Kunst und Architektur spielt dabei eine große Rolle.

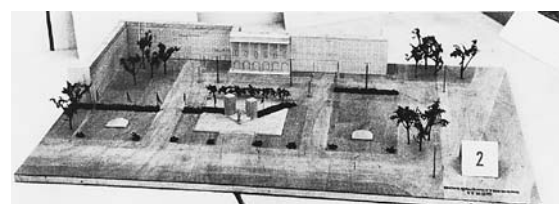
Der Band beschreibt die Veränderung des Berliner Stadtraums seit 1989 und macht deutlich, dass Kultur immer auch mit Teilhabe zu tun hat und dass der öffentliche Raum allen gehört. Thomas Flielr richtet sich mit seinen Texten und Projekten an all diejenigen, die sich mit Kulturpolitik befassen und den öffentlichen Raum gestalten und verteidigen wollen. Denn vielleicht lässt sich aus der Geschichte doch etwas lernen ...

ELFRIEDE MÜLLER

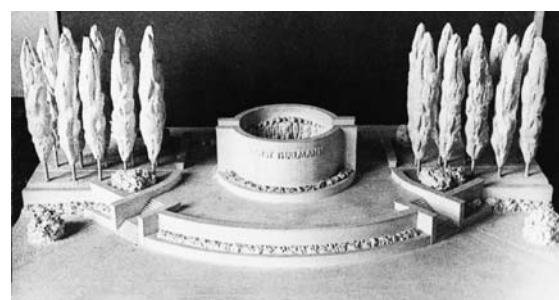
Thomas Flielr: *Perspektiven durch Kultur. Texte und Projekte*. *Recherchen 45*. Berlin 2007. 317 Seiten. 16 Euro



Jo Jastram, Entwurf für ein Thälmann-Denkmal in Berlin, 1981  
Bild: Repro aus dem besprochenen Buch, Verlag Theater der Zeit



Fritz Cremer, Entwurf für ein Thälmanndenkmal in Berlin, 1949  
Bild: Repro aus dem besprochenen Buch, Verlag Theater der Zeit



Ruthild Hahne / Waldemar Heinrichs, Entwurf für ein Thälmanndenkmal in Berlin, 1949 | Bild: Repro aus dem besprochenen Buch, Verlag Theater der Zeit



Waldemar Grzimek, Entwurf für ein Thälmanndenkmal in Berlin, 1949  
Bild: Repro aus dem besprochenen Buch, Verlag Theater der Zeit



Ai Weiwei, *Template* (durch Gewitter zerstört), 2007 | Bild: Martin Schönfeld



Andreas Siekmann, *Die Exklusiv – Zur Politik der ausgeschlossenen Vierten*, 2007 | Bild: Martin Schönfeld

## DIE HERAUSFORDERUNG DES DOPPELTEN ERBES



## DOCUMENTA 12 EIN RÜCKBLICK

Antike und Moderne bezeichnen seit der Renaissance ein Begriffspaar, das eng zusammengehört. Der Rückbezug auf die Kunstwelten Roms und Griechenlands war jahrhundertlang Triebfeder für die Erneuerung der Kunst. Roger M. Buergel und Ruth Noack verabschieden sich von diesem Antagonismus und begründeten für die documenta ein neues Diktum: Die Moderne als Antike der zeitgenössischen Kunst. Als gäbe es nichts wirklich Neues mehr, verabschiedet sich das Kuratorenpaar von der Avantgarde. Die Moderne wird historisch und der Erneuerungsdrang zeitgenössischer Kunst lebt von nun an vom Rückbezug auf eben diese historischen Jahre des künstlerischen Aufbruchs vom letzten Drittel des 19. Jahrhunderts bis in die sechziger Jahre.

Weltweit beachtet und geradezu fiebrig erwartet die Kunstwelt alle fünf Jahre die Kunstschau in Kassel. Kunsthandel, Künstler, Kuratoren und Kritiker sehnen neue Positionen herbei. Die herausgehobene Stellung des leitenden Kurators und die zeitliche Distanz von documenta zu documenta schrauben die Erwartungshaltung ins schier Unermessliche. In Kassel sollen die Weichen für die Kunst der nächsten fünf Jahre gestellt werden, Handel und Kritik wollen die neuen Parameter mitnehmen und in die Welt tragen. Bürgel und Noack entzogen sich diesem Verwertungsprozess weitgehend. Sie bedienen die Erwartungen nicht. Stattdessen erstellten sie ihren eigenen, individuellen Kunstkosmos, der von Teppichen des 18. Jahrhunderts und japanischen Strichzeichnungen des 19. Jahrhunderts über Trisha Browns Tanzetuden aus den siebziger Jahren bis zu Ai Wei Weis Großskulpturen und Sanja Ivekovic Mohnfeld vor dem Fridericianum reichen.

Bürgel und Noack suchen die große Linie. Sie nehmen die Fäden der Kunstgeschichte auf und werben ihre Trouvaillen auf den unterschiedlichsten Ebenen zu einem Teppich, der gefüllt wird mit assoziativ gesammelten Kunstwerken, so dass inhaltliche und formale Verwandtschaften offenbar werden. Mit ihrer »Migration der Form« schaffen Buergel und Noack eine künstlerische Großwelt, in der unabhängig von Ort und Zeit ästhetische Gemeinsamkeiten aufgezeigt werden. An sich durchaus aufklärerisch gedacht, stößt ihre Methode aber auf unüberwindliche Grenzen und das, was ursächlich den Blick weiten sollte und die clarté der französischen Revolution der ganzen gemeinsamen Welt afokrotieren im Stande gewesen wäre, stockt.

Der gedankliche Ansatz des Kuratorenpaars, die gemeinsame Welt anhand von Artefakten als tiefenpsychologisches Potenzial auszuschöpfen und zu benennen, hat aber doch einen ganz eigenen Reiz. Buergel extemporierte bei der Pressekonferenz zu Beginn der Ausstellung über seine Zeit als Junge in Berlin. Seine Eltern nahmen ihn häufig mit in die Dahlemer Museen und hier in der Kunstwelt zwischen Südseeschiffen, van Dyck, Rubens und ostasiatischer Keramik sah er, was ihm die Welt bieten konnte: Schönheit. Wie ein Dekadent des 19. Jahrhunderts, wie Huysmans' *Des Esseintes* oder Oscar Wilde *Dorian Gray* ließ Buergel die Dinge der Übertragung der künstlerischen Leitung der documenta die einmalige Möglichkeit, die Dahlemer Zeit noch einmal aufzuerstehen zu lassen. Das, was ihm in seiner Kindheit eröffnet wurde, kann der Kurator nun der ganzen, der gemeinsamen Welt zeigen. Er erkennt die Oberfläche, die Formen, Farben und die Komposition, benennt sie und präsentiert sie. Assoziativ und geboren aus seinem ganz eigenen, privaten

Kosmos sucht Buergel nach Gemeinsamkeiten, nach verwandten Formen, Farben und Linien und manchmal auch nach inhaltlichen Gleichungen in künstlerischen Positionen – historischen und aktuellen. Ganz im Sinne der gewandten Bildungs- und Bilderwelt des 19. Jahrhunderts geht Buergel als Connoisseur auf die Kunst zu, wählt einzelne Positionen aus und stellt sie in einen Dialog mit verwandten künstlerischen Arbeiten. Nicht zufällig, aber doch assoziativ versucht Buergel seine »Migration der Form« einzug halten zu lassen in seinen hermetischen Kosmos der Kunst. Und doch wankt der Betrachter und zweifelt daran, dass die Kunst sich unbewusst immer wieder ähnlicher Formen annimmt. Stattdessen entdeckt er viel eher andere Gemeinsamkeiten in den ausgestellten Kunstwerken. Es sind die Motive, die über die Zeiten immer wiederkehren, und diese »Migration der Motive« trifft Buergels gedanklichen Ansatz am trefflichsten.

Verteilt auf fünf Hauptstandorte zeigen Buergel und Noack die von ihnen kuratierten Werke. Im Mittelpunkt steht, wie seit Arnold Bodes Zeiten, die Ausstellung im ehrwürdigen Fridericianum, daneben breitet sich in der Karlsau eine temporäre Ausstellungshalle aus, die documentahalle. Die Neue Galerie und erstmalig das Schloss Wilhelmshöhe vervollständigen die städtliche Reihe von Ausstellungsorten. Eines der schönsten und eindringlichsten Werke beherrscht das Zentrum des Fridericianums und markiert damit auch das Zentrum des Labors Fridericianum: Trisha Browns minimalistische Tanzinstallationen *Accumulation* und *Floor of the Forest* von 1971. Sie verstellen den Besuchern den Raum, lassen sie teilhaben an der Eroberung der Tänzer, die sich in Kleidung verkriechen, die in einem Raster aus Tauen über dem Boden schwebt. Mit erratischer Ruhe und körperhaften Bewegungen gehört ihnen der Raum, die schnellen Menschen, die vorbeikommen, müssen innehalten. Buergel treibt dem Fridericianum das Weiß aus. Obwohl schon etwas in die Jahre gekommen, gilt, seit Richard Meier in den sechziger Jahren in New York Lofts weiß kalkte und ihm ungezählte Galerien mit white cubes folgten, die klösterliche Farbe »weiß« als Begriff der Modernität und der Avantgarde. Buergels Fridericianum ist zurückgekehrt zur Farbe und vorausblickend befreit vom alltäglichen Kunst-Weiß. Darüber hinaus rekonstruiert Buergel die zentrale Treppenanlage von Bodes erster documenta und auch die freigestellten Wände zitieren die Geschichte der Ausstellung. Während sich in dieser gralshaften Umgebung Positionen von Juan Davila, der uns *The Arse End of the World* von 1994 zeigt – ein krudes Gemälde, das Politik in Australien mit sehr speziellen Sexualpraktiken in einem psychoanalytischen Traumbild vereint – in Konkurrenz tritt mit Gerhard Richters liegendem Kopfportrait *Betty* von 1977, stoßen zwei Welten aufeinander: die Schockhaftigkeit und Unordnung des australischen Malers und die kühle Distanz eines hübschen, eines Richterschen Mädchens. Beide Haltungen sind zeitgenössisch, beide sind nach Buergels Auffassung nicht an ihren Entstehungsdaten

festzumachen, sondern an der dauerhaften Kraft, die sie auf den Besucher ausüben.

In der »Neuen Galerie«, hoch über der Karlsau gelegen, inszeniert Buergel seinen Höhepunkt. Durch Vorhänge abgeschottet von der Welt, in Dunkel gehüllt werden die Werke nur punktuell beleuchtet, ein Nadelflitzteppichboden dämpft die Stimmung noch zusätzlich. Wie in einem Schatzhaus erhöht Buergel jedes einzelne Kunstwerk. In dieser Wunderkammer hängen vereinzelt Gemälde wie Altarbilder an den Wänden, Videoinstallationen wirken geradezu erlesen und

kleine Zeichnungen eröffnen den Blick auf den Ursprung von Malerei und Bildhauerei. Die feinen Linien von Agnes Martins *River* von 1964 treffen auf Olga Neuwirths filmische Klanginstallation ... *miramondo multiplo* ... von 2007. Hier wie dort Linien, die Buergel miteinander verknüpft, Linien, die sich wiederfinden in Nasreen Mohamedis undatierten Zeichnungsfolgen. Ein Blick in das hoch über der Stadt gelegene klassizistische Schloss Wilhelmshöhe vervollständigt die Wege, auf denen Buergel und Noack wandern. Hier verbinden sich die Traditionsfäden, wenn die schwarzen *The Lost Boys* von Kerry James Marshall (Collage 1993) wie selbstverständlich Platz finden zwischen den Portraits von van Dyck und Rembrandt. Ein fast schwarzer Schrein beherrscht das schönste Werk der documenta. In ihrem Video *El Dorado* (Medieninstallation 2007) gibt Danica Daki jungen, aus ihrer Heimat elternlos vertriebenen Jugendlichen ihre Würde zurück. Fernab sozialromantischer Phantasien, die Migranten zumeist in einer erbärmlichen Umgebung zeigen, die einzig dazu dienen soll, Betroffenheit hervorzurufen, versammelt die Künstlerin ihre jungen Protagonisten im Kasseler Tapetenmuseum. Inmitten dieser Schönheit zeigt ihr Video die jungen Menschen ebenso schön, lässt sie erzählen von ihren Ängsten und Sehnsüchten. Nicht mehr geschunden, nicht mehr nur bemitleidenswert, stattd die Künstlerin ihre Protagonisten mit eigener Kraft aus. Was in seiner Gesamtheit einer ästhetischen Vorstellung entsprungen ist und von Buergel bis ins Detail mit großer Raffinesse verwirklicht wird, scheitert in den Auehallen. Brutal in Konkurrenz gesetzt zur barocken Orangerie, ohne jedweden Bezug zur Gartenanlage, verlieren sich die Werke in den Weiten der flachen Hallen. Einzig der Effekt, am Ende des Rundgangs vor einer grossen Scheibe zu stehen, mag versöhnen. Erhaben öffnet sich der Blick auf die Schönheit der Orangerie.

Buergel gelingt es trotzdem, eine der schönsten documentas geschaffen zu haben. Fern dem Diktum einer an sich vordergründig politischen Kunst versammelt er die unterschiedlichsten Positionen aus verschiedenen Zeiten und Ländern, die Linien, die das eine und andere Werk miteinander verbinden, verweisen auf einen gemeinsamen Motivkanon und die Wiederkehr derselben Künstler in anderen Zusammenhängen weiten den Blick des Betrachters. John McCrackens hochglänzend lackierte »Planken« lehnen an fast allen Ausstellungsorten an den Wänden, wie Landmarks mahnen sie, dass kein Werk ausserhalb der Welt existiert. Nicht alles gehört zusammen, nicht jedes Kunstwerk hat in einem anderen Werk ein Pendant, und doch gibt es Linien, die zueinander finden können, ganz im psychoanalytischen Sinne: es ist die eigene Assoziation, die dem einzelnen Menschen die Welt erklärt. Auch die Kunstwelt.

JAN MARUHN

Die Vorgaben der Auslober waren nicht-einfach zu erfüllen: Erfreuliche 180.000 Euro standen für die Realisierung zur Verfügung, die Juryentscheidung fiel Mitte März 2007, bis Ende des Jahres sollte die Arbeit realisiert und das Geld abgerechnet sein. Ausdrücklich gewünscht war eine Einbeziehung der Schüler in den künstlerischen Prozess. Hinderlich waren hierbei die bevorstehenden langen Sommerferien, sowie der Umstand, dass der Einzug der Schüler aus den bislang getrennt liegenden Schulen in den gemeinsamen neuen Komplex erst im Spätherbst erfolgen konnte, und ein Teil der Werkstätten nicht zur Verfügung stand. Zudem war das Wettbewerbsverfahren wie meist üblich anonym, was es den Künstlern nicht ermöglichte, sich schon während der Entwurfsphase mit den späteren Nutzern über deren Beteiligung an Entwicklung, und eventuell weiterer Fortführung, der Projekte auszutauschen.

Die Thematik des Oberstufenzentrums (OSZ) Holz- und Bautechnik war ideal für eine Einbindung der Schüler, ihres handwerklichen Könnens, und eine Nutzung der Schul-Infrastruktur.

Der neu errichtete Gebäudekomplex besteht aus einem viergeschossigen Schulhaus und einem zweigeschossigen Werkstattgebäude, beide mit einem offenen Innenhof. Die Architektur ist zweckmäßig, insgesamt vielleicht etwas steif und uninspiriert – als Rahmen für künstlerische Interventionen deshalb aber auch nicht ungeeignet, weil relativ neutral. Die Eingangsfoyers, ein Treppenhaus, ein Teil der Freiflächen und ein Ballfangzaun waren als mögliche Standorte für die künstlerischen Entwürfe vorgegeben.

Zwölf Künstler wurden vom Land Berlin eingeladen, um ein möglichst breites Spektrum an Herangehensweisen und Lösungen zu erhalten: OLIVER VAN DEN BERG, DELLBRÜGGE & DE MOLL, WOLFGANG KRAUSE, INGEBORG LOCKEMANN, PIOTR NATHAN, MIGUEL ROTH-SCHILD, ANDRÉ TEMPEL, ALBERT WEIS, ROLF WICKER, BARBARA WILLE, LUC WOLFF und POMONA ZIPSER. Deren Entwürfe umfassten Wandbilder, Sitzobjekte, Pausenräume, Skulpturen im engeren und weiteren Sinne.

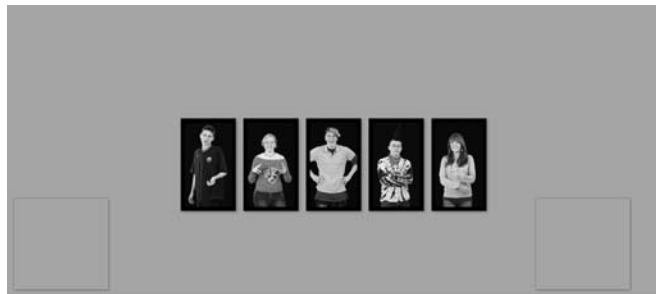
Während der Jurysitzung kristallisierte sich heraus, dass eine Partizipation seitens der Schule zwar ausdrücklich gewünscht war, dies jedoch möglichst ohne zusätzlichen Arbeitsaufwand für das Personal erfolgen sollte, was problematisch für längerfristig angelegte Projekte ist, in denen nicht nur eine, d. h. die erste, Schülergeneration eingebunden wird, was die nachfolgenden Jahrgänge lediglich zu Rezipienten der »Werke« ihrer Vorgänger werden ließe.

In die letzte Wertungsrunde gelangten die Entwürfe von WOLFGANG KRAUSE und DELLBRÜGGE & DE MOLL.

DELLBRÜGGE & DE MOLL haben mit dem Titel ihres Ent-

# »WER EINEN STUHL BAUEN KANN, KANN AUCH EINE STADT BAUEN«

## Wettbewerb für das Oberstufenzentrum Bautechnik II / Holztechnik in Berlin-Weißensee



Dellbrügge & de Moll, »Wer einen Stuhl bauen kann, kann auch eine Stadt bauen«



André Tempel, Ohne Titel



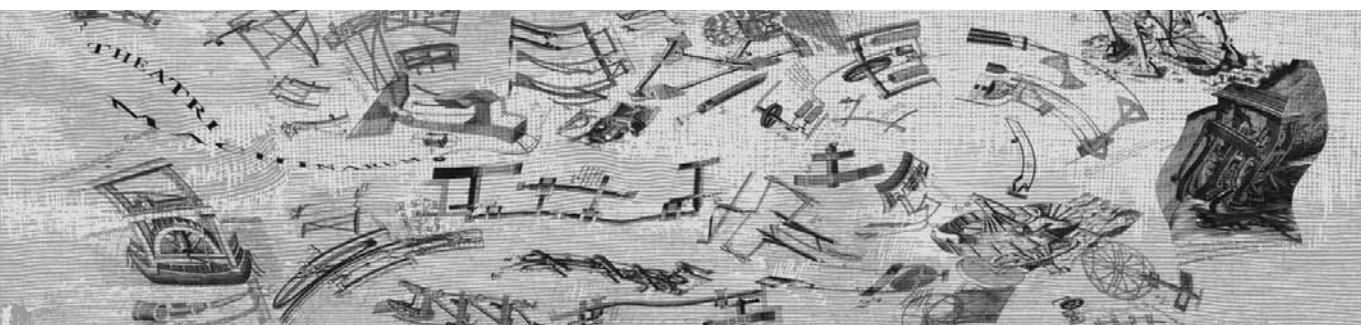
Albert Weis, »frosting«



Pomona Zipser, »Sprichwörter«



Miguel Rothschild, »Ein »Schul-Bank«-Projekt«



Piotr Nathan, »Theatri Machinarum«

wurfs »Wer einen Stuhl bauen kann, kann auch eine Stadt bauen« ein wunderbares Zitat von Marcel Breuer (Namensgeber der OSZ Holztechnik) verwendet. »Der Titel ... formuliert einen Anspruch und ein Zutrauen in die Kompetenz der Schülerinnen und Schüler, Lebensbedingungen zu reflektieren, zu gestalten und zu verändern. Über die handwerkliche Fertigkeit und das Knowhow hinaus zielt er auf das eigene Selbstverständnis. Es geht darum, die eigene Rolle als Akteur zu definieren.« (Dellbrügge & de Moll)

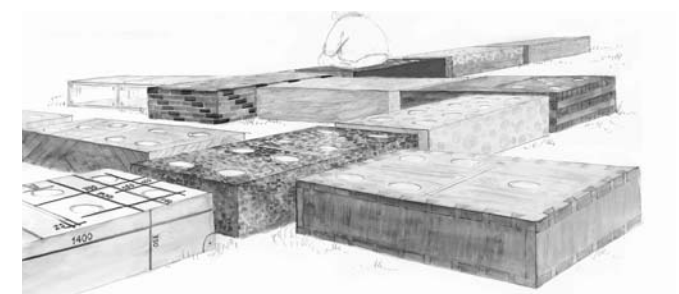
Fünf hochkant montierte Plasma-Bildschirme auf ziegelroter Wandfläche zeigen lebensgroße Videoportraits von Schüler/innen des OSZ, die zuvor durch ein Casting ausgewählt wurden. Zwei bzw. drei von ihnen erzählen parallel von ihren Wünschen und Bedürfnissen hinsichtlich ihrer Wohn- und Lebenssituation, während die jeweils andere »Gruppe« zuhört.

Auf der gegenüber liegenden Wand befindet sich in gleicher Dimension eine grüne Fläche, die an eine mit weißer Kreide beschriebene Schultafel erinnert. Komprimierte Einzelaussagen sind hier zu lesen, geben Impulse, öffnen Perspektiven: »Meine Wohnung soll bei einem Minimum an Materie ein Maximum an Schutz bieten«, »In meiner Arbeit will ich mich selbst verwirklichen«, »Meine Wohnung soll in die Natur integriert sein: auf dem Wasser treiben, in einer Baumkrone hängen oder unter der Erde liegen « ... Die Arbeit ist im Hoffoyer platziert.

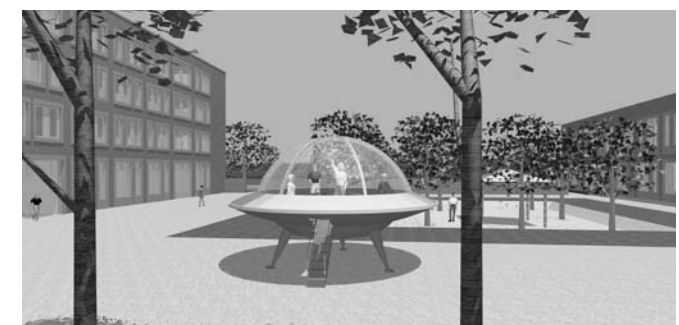
WOLFGANG KRAUSES Entwurf »Generation MMX – Russisch Brot« ist ein partizipatives Projekt von Künstlern, Lehrlingen und Ausbildern am OSZ, »ein offenes Spiel für immer neue Ideen und deren Fortsetzung«. Ausgehend von den Lehrinhalten der Schule werden acht »Materialgruppen« gebildet (Holz, Glas, Beton, Linoleum/Parkett, MDF, Stahl, Typo/Design, Kommunikation). Unter Leitung jeweils eines Künstlers stellen die Lehrlinge mit ihren Ausbildern Buchstaben, Worte und Texte aus den verschiedenen Werkstoffher – die Basis für temporäre, veränderbare Installationen an unterschiedlichen Orten auf dem Schulgelände. »Russisch Brot« ist hierbei die Metapher für unendlich viele Möglichkeiten Worte zu bilden, und sich auszudrücken.

Um ein Beispiel zu nennen: Aus 500 gelb lackierten MDF-Buchstaben können zu besonderen Anlässen ganze Texte über das Schulgelände gelegt werden. Oder: Die Materialgruppe Linoleum/Parkett entwickelt und baut ein veränderbares Wandbild aus Linoleumintarsien.

Eine im Vorfeld eigens in Auftrag gegebene ethnologische Jugendstudie der Humboldt-Universität liefert mit ihren Ergebnissen Anregungen und Ausgangsmaterial für die Texte. Ein umfassendes Kommunikationskonzept sorgt für die Verbreitung des Projektes über den schulischen Rahmen hinaus in die Stadt. Die Nutzung dieses Baukastensystems durch nachfolgende



Rolf Wicker, »Domino«



Ingeborg Lockemann, »Der Pausenflieger«

Schülergenerationen war ausdrücklich gewünscht und Teil des Entwurfs.

Die Jury wertete das offene, lebendige Konzept, das die gesamte Schule bespielt, sehr positiv. Kritisch wurde der enge Zeitrahmen für das äußerst umfangreiche Vorhaben gesehen. Insbesondere die Vertreter der Schule befürchteten eine Überforderung des Personals und sahen praktische Probleme etwa in der Lagerung der 500 MDF-Buchstaben. Leider fehlten im Entwurf diesbezüglich konkrete Lösungsansätze, um den späteren Nutzern derartige Bedenken zu nehmen. Insgesamt sei das Konzept jedoch genau das, was wünschenswert wäre, und es wurde allseits bedauert, dass der Realisierungszeitraum nicht mindestens zwei Jahre beträgt. Weil aber seitens der Schule letztendlich keine Möglichkeit für die erforderliche intensive Kooperation im vorgegeben Zeitraum gesehen wurde, schied der Entwurf aus.

Die Arbeit von DELLBRÜGGE & DE MOLL überzeugte die Jury mit dem Ansatz, die Wünsche und Ideen der Schülerschaft »als Gestalter einer Welt« zum Thema zu machen. Die Arbeit wirkliche damit in lebendiger Weise den Wunsch der Schule, die Jugendlichen in den künstlerischen Prozess einzubinden. Hinterfragt wurde das Casting, welches einerseits zwar zeitgemäß und für die Schüler sehr aktuell ist, andererseits mit der Auswahl bestimmter Personen auch das Ausscheiden anderer beinhaltet, was für letztere eher unerfreulich sein dürfte. Zudem wurde auf längere Sicht eine gewisse Eintönigkeit der Arbeit befürchtet, da die Bildsequenzen nicht erneuert werden sollen. Das Preisgericht verband mit seiner Realisierungsempfehlung

# KUNST ALS KOMPROMISS

Fast wäre der Wettbewerb für das neue Oberstufenzentrum Körperpflege und damit ein gesamtes Wettbewerbsverfahren gescheitert. Obwohl in der entscheidenden Jurysitzung händeringend nach einer Lösung und einem Kompromiss gesucht wurde, standen sich Fachjuroren und Nutzer selten unverrückbar gegenüber. Am Ende gaben sich dann doch alle Beteiligten den nötigen Ruck aufeinander zu. Aber ist das Ergebnis noch zum Wohle der Kunst?

**DER WETTBEWERB**  
Die Ausgangssituation ist schnell skizziert. In Berlin-Charlottenburg wird Mitte dieses Jahres der Neubau des Ober-

lung daher die Anregung, die Zahl der beteiligten Schüler (und somit der einzelnen Videos) zu erhöhen.

Der Umstand, dass die Bildsequenzen nicht erneuert werden, macht für mich persönlich allerdings auch den größten Reiz der Arbeit aus: Im Laufe der Zeit entsteht hier eine Art bewegter Ahnengalerie; die erste Schülergeneration erzählt den nachfolgenden von ihren Vorstellungen und Träumen. Die Aufnahmen werden mit zunehmendem Alter »historisch«, und es wäre sicherlich witzig und interessant zu hören, wie die Schüler der Zukunft etwa in fünfzehn Jahren Aussagen, Haltung und Kleidung ihrer »Gründergeneration« beurteilen.

JOSEFINE GÜNSCHEL

**Auslober:** Der Regierende Bürgermeister von Berlin – Senatskanzlei Kulturelle Angelegenheiten

**Jury:** Matthias Flügge (Akademie der Künste, Vorsitzender des Preisgerichts), Josefine Günschel (Künstlerin), Ralf F. Hartmann (Galerie Nord), Christian Hasucha (Künstler), Raimar Herbst (Architekt), Seraphina Lenz (Künstlerin), Sabine Schmitz (Senatsverwaltung für Bildung, Wissenschaft und Forschung), Holger Sonntag (Schulleiter), Frithjof Thaeher (Senatsverwaltung für Bildung, Wissenschaft und Forschung)

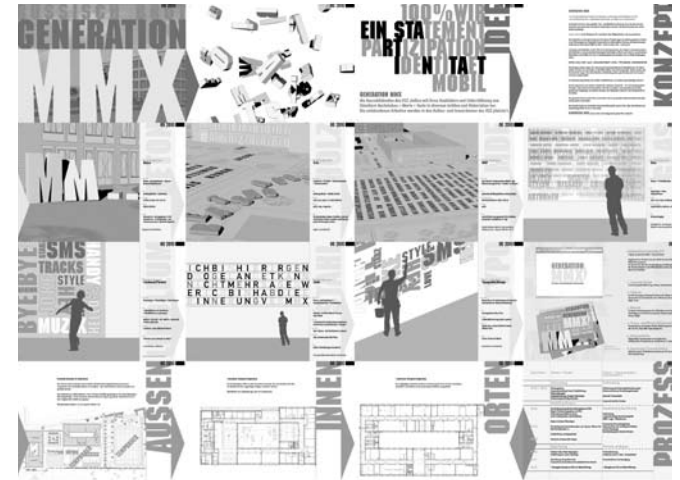
**Stellvertretende PreisrichterInnen:** Siegfried Balduhn (Koordinator OSZ), Gabriele Knapstein (Hamburger Bahnhof), Kamel Louati (Landschaftsarchitekt)

**Vorprüfung:** Atelier Borgelt + Jost, Dorothea Strube

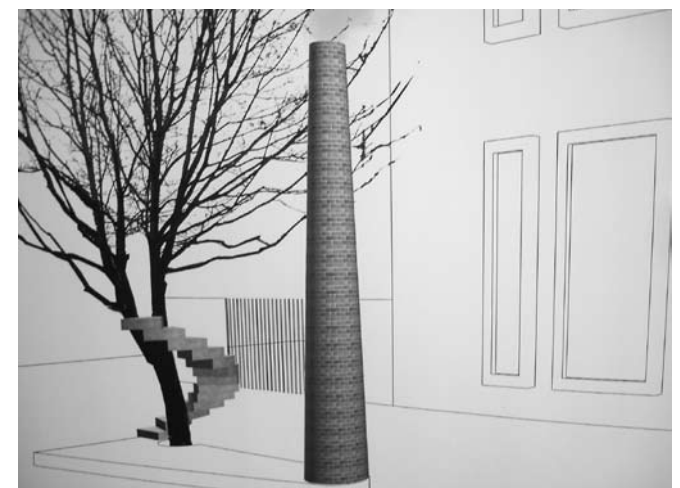
stufenzentrums (OSZ) Körperpflege fertig gestellt werden. Ein ambitionierter Entwurf der Architekten Farwick und Grote. Der viergeschossige Neubau an der Kreuzung Schiller-/Schlüterstraße wird rund 3000 Schülerinnen und Schülern Platz bieten, die entsprechend ihren Fachgebieten zu Frisören oder Kosmetikern, seltener zu Maskenbildnern oder Zahntechnikern, ausgebildet werden.

Ziel des einstufigen und anonymen Wettbewerbs war es, sich künstlerisch mit der Thematik der Berufsausbildung an dem OSZ Körperpflege auseinanderzusetzen. Üblicherweise sollte von den Künstlern auf das Umfeld und das architektonische Konzept Bezug genommen werden. Im Besonderen sollte der Fokus der Auseinandersetzung auf dem heutigen Körperbild liegen und Begrifflichkeiten wie Schönheit, Jugendwahn oder Vergänglichkeit hinterfragen. Die Hoffnung wurde formuliert, dass durch eine künstlerische Arbeit Prozesse ausgelöst werden könnten, die zur Identitätsstiftung beitragen.

**DIE JURYSITZUNG**  
Am 30. November 2007 sollte eine Entscheidung unter Vorsitz der Künstlerin Tina Schwichtenberg gefunden werden. Bei einem Teil der Anwesenden war die erste Reaktion auf die anonymisierten Arbeiten, dass die Projekte, vielleicht durch die Formulierungen der Auslobung, eher etwas »bieder« ausgefallen waren. Dies ist als ein die Sitzung prägendes



Wolfgang Krause, »Generation MMX – Russisch Brot«



Barbara Wille, »Lichte-Höhe«

Vorzeichen erwähnenswert. Nach Vorstellung der Entwürfe durch die Vorprüfung wurden in einer Bewertungsrunde Stärken und Schwächen der Konzeptionen benannt. Einige Beiträge waren schwer lesbar, da für ihr Verständnis so etwas Grundlegendes wie ein Modell fehlte. In der ersten Abstimmung wurden nur Entwürfe mit mindestens einer Stimme in die zweite Diskussionsrunde aufgenommen.

Der Beitrag »Metamorphosen« von ALFONSO HÜPPI konnte keine Stimme auf sich vereinigen. Die Unterschiedlichkeit der kleinteiligen Entwurfs-elemente – Masken für die Stützen des Foyers, Wandteppiche im Obergeschoss und Stelen für den Außenraum – konnte zum einen nicht als eine zusammenhängende Arbeit gesehen werden und wurde zum anderen in ihrer Symbolik als unpassend empfunden.

ANDREAS SCHIMANSKIS Vorschlag »Ein Gesicht für das OSZ Körperpflege« thematisiert in Form einer Spiegelinstallation den Verlust des persönlich geprägten Schönheitsbildes zugunsten eines medialen Stereotyps. Von der Decke hängende, übergroße Handspiegel, mit den Worten »close your eyes« versehen, sollten durch die Verwendung von speziellen Gläsern je nach Lichtverhältnissen transparent oder spiegelnd wirken. Dieser Effekt wurde allerdings unter den realen Raumbedingungen bezweifelt. Auch die Positionierung der Installation im Raum schien als zu starke vertikale Zäsur



Annette Munk, »The Touch/Die Berührung«



Thomas Kessler, »Was Schönheit ist, das weiß ich nicht« (Albrecht Dürer)

# ZUGVÖGEL AN DER DATHE-PROMENADE

## Die Berliner Künstlerin Karin Rosenberg entwirft ein ungewöhnliches Leitsystem für die Dathe-Promenade in Alt-Friedrichsfelde



Karin Rosenberg »Zugunruhe«



Susanne Ahner/Frika Duwe, »Friedrichsfelder Lieblingstiere«



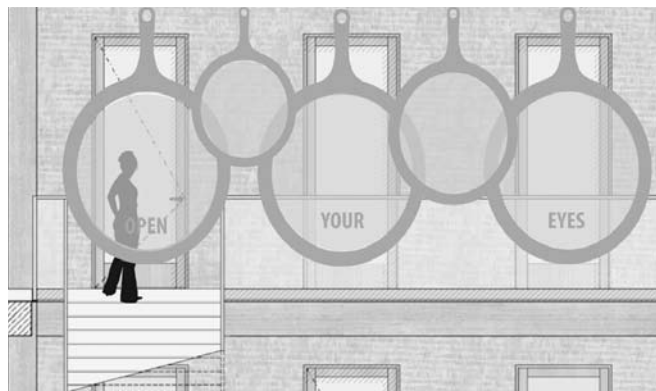
Karin Rosenberg »Zugunruhe«



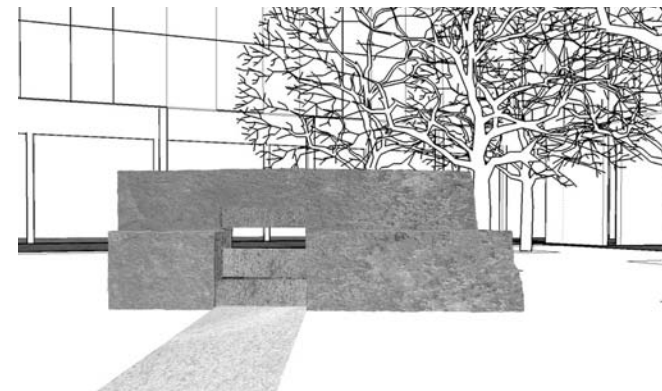
Angela Lubic, »Mikro-Inseln«



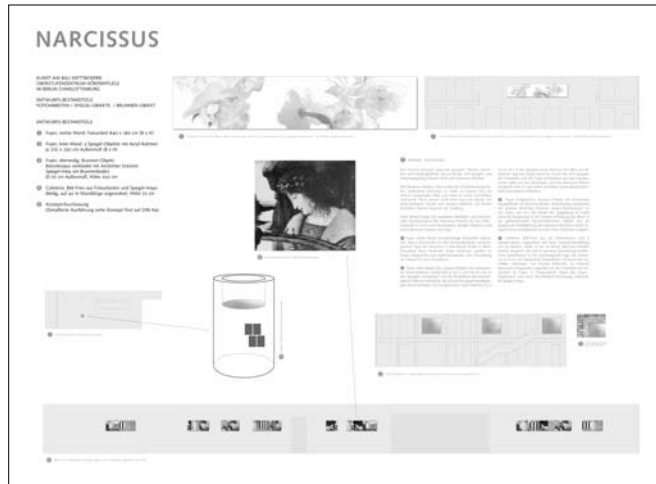
Judith Siegmund, »Dathe als Pate?«



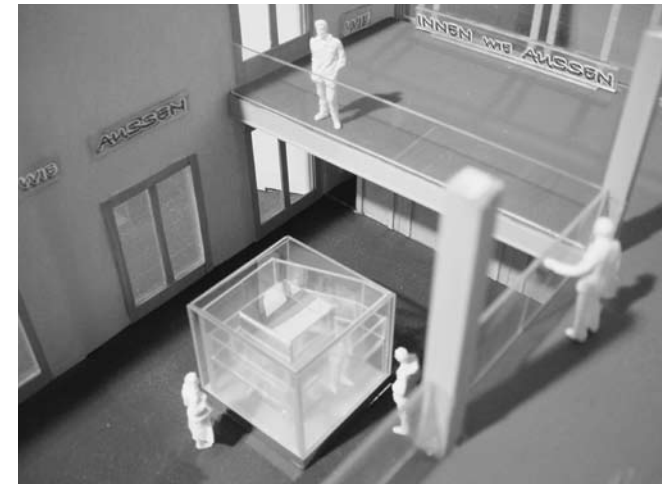
Andreas Schimanski, »Ein Gesicht für das OSZ Körperpflege«



Susanne Specht, »Blickachse«



Elfi Fröhlich, »Narcissus«



Christin Laehr, »Innen wie Außen«



Alfonso Hüppi, »Metamorphosen«

des Foyers problematisch. So kam auch diese Arbeit trotz ihrer positiv bewerteten Leitidee nicht weiter.

Ebenso wie SUSANNE SPECHTS Beitrag, die als einzige Autorin den Innenhof für ihre Arbeit »Blickachse« wählte, eine im guten Sinn klassische Skulptur aus Anröchter Dolomit. Die Künstlerin sieht ihren Solitär durch die Rohheit des Materials und die aus dem orthogonalen Raster gedrehte Positionierung als Kontrast zur Architektur der Schule. Vielleicht konnte die Jury deshalb keine hinreichenden Korrespondenzen zum Ort und zur Situation entdecken. Die glatte Oberfläche des Bodensteins wurde darüber hinaus als mögliche Rutschgefährdung abgelehnt.

### DIE ZWEITE RUNDE

Alle weiterhin im Verfahren verbliebenen Arbeiten wurden noch einmal vertiefend diskutiert und beurteilt.

Die mehrteilige Installation »Narcissus« von ELFI FRÖHLICH setzt sich aus einer großen Fotoarbeit mit floralen Narzissenmotiven, kleineren Bildtafeln im Cafe, Spiegelobjekten an den Galeriewänden und einem Brunnenobjekt im Foyer zusammen. Die grundsätzliche Idee einen heutigen Raum mit der mythologischen Erzählung des Narziss zu durchwirken, wurde positiv gesehen. Allerdings schienen die Elemente zu zahlreich und zu illustrativ. Vor allem der Brunnen wurde einhellig als unproportioniert, ja deplaziert empfunden.

CHRISTIN LAHRS Entwurf besteht aus einem Glaskubus aus verschiedenen reflektierenden und in ihrer Transparenz steuerbaren Schichten, sowie einer Leuchtschrift im Obergeschoss des Foyers. Die Arbeit will als Plädoyer für ein ganzheitliches Körperempfinden verstanden werden. Die Komplexität dieses Beitrags war gleichzeitig Lust und Frust. Als unglücklich wurden die Platzierung des Kubus sowie die übermäßigen Abmessungen im Verhältnis zum umgebenden Raum angesehen. Über die strikte Vorgabe eines nicht realisierbaren Stromanschlusses im Foyer hatte sich die Künstlerin zu ihrem Nachteil hinweggesetzt.

THOMAS KESSELER reichte eine zweiteilige Arbeit mit dem Dürerzitat »Was Schönheit ist, das weiß ich nicht« ein. Bildzitate der Kunstgeschichte überlagerten sich in einer Collage auf Glas für das Foyer und einer blau-violetten Farbgestaltung direkt auf der Wand für die Schülercafeteria, die auf Le Corbusier Farbreihe basiert und die mit Motiven der Peking Oper und der Commedia dell'Arte appliziert war. Diese Farbgebung wurde vom Nutzer als dekorativ-atmosphärischer Hintergrund für die zum Beispiel dort stattfindenden Modenschauen begrüßt. Gleichfalls wurde aber die künstlerische Qualität der Bildmotive in der Cafeteria und dem Foyer von den Fachpreisrichtern als zu schwach empfunden. Einhellig war die Auffassung, dass beide Teile der Arbeit auch unabhängig voneinander bestehen könnten.

ANNETTE MUNKS Beitrag »Die Berührung« lädt im wört-

lichen Sinn ein, sich an Kunst zu reiben. Mehrere bürstenartige Friese ziehen sich in ihrem Entwurf durch das gesamte Foyer und verändern die Sinnlichkeit des Raumvolumens. »Wände werden weicher gemacht und kommen zum Greifen nahe« beschreibt die Künstlerin den Eingriff. Die Bürsten selbst sollen in der Blindenwerkstatt in der Oranienstraße hergestellt werden. Die Arbeit fand bei den Fachjuroren viel Zustimmung. Die Selbstverständlichkeit, mit der sich die Bürsten formal aus der Ziegelbänderung der Fassade in den Foyerraum entwickeln, überzeugte ebenso wie die humorvolle Art, mit der der Ort und seine Funktion, der »Arbeit am Körper«, thematisiert werden. Selbst für den ungeübten Kunstbetrachter wird die Materialität haptisch erfahrbar sein und ihre Qualitäten entwickeln. Ohne weiteres können metaphorische Bezüge zu Haar, Hygiene, Körper oder kosmetisches Werkzeug hergestellt werden. Seitens der Schule wurde allerdings vor Verschmutzung und Beschädigung aufgrund eines möglichen Unverständnisses der Schüler gewarnt.

### DER KONFLIKT

Was sich in den Gesprächen bereits abgezeichnet hatte, scherte die Abstimmung. Im Ergebnis standen sich zwei extrem polarisierende Entwürfe gegenüber. Schulleitung und Schülervertretung bildeten eine geschlossene Front für das Konzept der Glasarbeit und der Farbgestaltung von THOMAS KESSELER. Damit nicht genug war die Ablehnung der Arbeit »Die Berührung« rigide und unnachgiebig. Möglicherweise ein Ergebnis einer Meinungsbildung, die schon vor Beginn der Sitzung stattgefunden hatte. Aber gerade die Installation der Bürsten war der Favorit der Fachjuroren. Aus künstlerischer Perspektive ist die Qualität dieser Arbeit herausragend. Die Collage »Was Schönheit ist, das weiß ich nicht« erschien den Fachjuroren unter diesem Blickwinkel als nicht ausreichend.

Allen Beteiligten war zu diesem Zeitpunkt klar, dass wenn es zur entscheidenden Abstimmung käme, die Fachjuroren die Schulvertreter übergehen könnten. Um das zunächst zu vermeiden, bemühten sich beide Seiten ausdauernd, aber ohne nennenswerten Erfolg, die Vorteile und Qualitäten ihres Favoriten hervorzuheben. Hier stößt ein Verfahren, das im demokratischen Miteinander von den unterschiedlichsten Kompetenzen profitiert, an seine Grenzen. Im Verlauf der Sitzung wurde offen über das mögliche Scheitern des Verfahrens gesprochen. Allerdings würde der Wettbewerb aus Zeitgründen kein zweites Mal ausgeschrieben werden können.

Also gegen die Nutzer entscheiden. Schließlich sollte gerade eine zum Gemeinwohl mit Steuergeldern finanzierte Realisierung von Kunst oder Architektur eine Qualität und Zeitgenossenschaft vorweisen, die Vorbildcharakter hat. Ganz allgemein gesagt: Nutzer sind keine persönlichen Besitzer von Kunst und sollten sich entsprechend nicht mit individuellen Vorlieben einbringen. Allerdings sollten sie die Reibung an guter Kunst genauso wie die Momente direkter Begeiste-

rung als Qualität einer das Leben erweiternden Fülle wahrnehmen.

Es lässt sich natürlich nichts erzwingen. Da wo Kunst in öffentlichen Räumen und Gebäuden abgelehnt wird, verwarlost sie und wird unsichtbar, wird Ziel von Vandalismus durch Nachlässigkeit. Kunst außerhalb des white cube benötigt eine dauerhafte Zuwendung und eine wiederkehrende Vermittlung. Das setzt ein nachhaltiges Wohlwollen ihr gegenüber voraus.

Insofern ist der, zum späten Ende formulierte Kompromiss, ein guter, selbst wenn er mit gehörigem Zähneknirschen und einer Gegenstimme zustande kam. Die Beharrlichkeit, mit der einige Beteiligte diesen Kompromiss vorantrieben hatten, ist sicherlich eines der positiven Besonderheiten dieses Verfahrens gewesen. Als ein Angebot an die Künstler sah die errungene Lösung vor, zwei Arbeiten in reduziertem Umfang zu realisieren. Beide Autoren stimmten mittlerweile dieser Lösung zu. Der Beitrag »Die Berührung« von ANNETTE MUNK wird an nur einer Wand des Foyers realisiert werden. Eine Reduktion, die dem Entwurf keinesfalls schadet. Thomas Kessler kann den Teil seiner Farbarbeit, der für die Cafeteria vorgesehen ist, verwirklichen. Ihm wurde allerdings die Überarbeitung der figurlichen Malereien ans Herz gelegt.

STEFAN KRÜSKEMPER UND PATRICIA PISANI

**Auslober:** Der Regierende Bürgermeister von Berlin, Senatskanzlei, Kulturelle Angelegenheiten

**Jury:** Fachpreisrichter/innen: Heiner Farwick (Architekt), Stefan Krüskemper (Künstler), Patricia Pisani (Künstlerin), Tina Schwichtenberg (Künstlerin, Vorsitzende der Jury)

**Sachpreisrichter/innen:** Rainer W. Ernst (Kunsthochschule Weihenstephan), Peter Mibus (Schulleiter), Sabine Schmidt (Senatsverwaltung für Bildung, Wissenschaft und Forschung), Konrad Zander (Senatsverwaltung für Stadtentwicklung), Christiane Zieseke (Senatskanzlei Kulturelle Angelegenheiten)

**Ständig anwesender stellvertretender Preisrichter:** Frank Geißner (Hochschule für Film und Fernsehen Babelsberg)

**Vorprüfung:** Atelier Borgelt + Jost, Annette Purfürst



Susanne Ahner/Frika Duwe, »Friedrichsfelder Lieblingstiere«

Bewertung sich als unschlagbar erwiesen. Das Leitsystem wird von einem 4,34 x 2,22 x 2,80 Meter großen Ausstellungspavillon ergänzt, der fünf Jahre wechselnde Ausstellungen zu Leben und Werk Heinrich Dathes zeigt und über aktuelle Entwicklungen des Tierparks Friedrichsfelde informiert. Die Patenschaft für den Ausstellungsraum wird der Förderverein des Tierparks gemeinsam mit der Dathe-Oberschule übernehmen. Als dritte Werkkomponente schlägt KARIN ROSENBERG ein gepflastertes Textband für den Bodenbereich vor. Dessen Wortlaut »Vom Umbau der Welt zur Heimat« greift Ernst Blochs herkunftsbezogene Regionalismuskritik des 19. Jahrhunderts auf und stellt ihm ein »Multiversum« entgegen. Klug fasst Rosenberg mit einem Satz bislang

nicht wirklich besprochene Vorstellungen von Heimat und deren Ausdruck in einer öffentlichen Kultur zusammen, zumal sie sich auf das eingelassene Zitat auf dem Fontanebrunnen: »Erst die Fremde lehrt uns, was wir an der Heimat besitzen« beruft und damit gewollt oder ungewollt ideologische Unschärfen sowohl des noch sichtbaren Kunstprogramms in Alt-Friedrichsfelde als auch der aktuell favorisierten Sozialraumnähe von Stadtplanung anspricht. Das Wettbewerbsverfahren jedenfalls ging nach einer spannenden Debatte zugunsten ihres Vorschlags aus. Einmütig stimmte das Preisgericht letzten Endes für die Arbeit ZUGUNRUHE. Am 30. Juni 2008 wird KARIN ROSENBERGS Arbeit für den öffentlichen Raum der Dathe-Promenade im Zuge der Fertigstellung des Sanierungsprogramms feierlich übergeben. Bis dahin fliegen noch einige Zugvögel über Alt-Friedrichsfelde.

UTE MÜLLER-TISCHLER

**Auslober:** Bezirksamt Lichtenberg von Berlin, Abteilung Kultur und Bürgerdienste  
**Fachpreisrichter:** Thorsten Goldberg (Jurysvorsitzender), Ronald Berg, Erika Klagge, Anita Stöhr-Weber, Luc Wolf  
**Sachpreisrichter:** Katrin Framke (Bezirksstadträtin für Kultur und Bürgerdienste), Joachim Ehrenreich (Bezirksamt Lichtenberg, Leiter Amt für Bauen und Verkehr)  
**Vorprüfung:** Dr. Franziska Kirchner  
**Jurysitzung:** 11. Oktober 2007

## WETTBEWERB ZUR GESTALTUNG DES GEORG-KNORR-PLATZES IN MARZAHN



Rolf Wicker, Ohne Titel



Margund Smolka, »thinking about future«



Margund Smolka, »thinking about future«



Erika Klagge, »Auftritt der Bremsscheibe«

Im Zuge der Verlängerung und Verlegung der Boxberger Straße durch den »Gewerbepark Georg Knorr« entstand ein neuer Kreisverkehr mit Verkehrsinsel an der Verbindung von Boxberger Straße zum Wiesenburger Weg und zur Landsberger Allee: Der Georg-Knorr-Platz.

Im Juli 2006 wandte sich die Knorr-Bremse AG, Standort Berlin, an das Bezirksamt Marzahn-Hellersdorf von Berlin, Fachbereich Kultur, mit der Bitte um Unterstützung bei einem Wettbewerb zur Gestaltung des Georg-Knorr-Platzes in ihrem unmittelbaren Umfeld. Die Knorr-Bremse AG beabsichtigte, die damit entstandene Verkehrsinsel (Durchmesser 22 Meter) durch ein Werk zu akzentuieren.

In mehreren Gesprächen zwischen den Vertretern der Knorr-Bremse AG und der bezirklichen Kommission für Kunst im öffentlichen Raum wurde das Vorhaben konkretisiert.

Der Wettbewerb wurde als eingeladen, einstufiger und nicht anonymer Realisierungswettbewerb mit fünf Teilnehmern in Anlehnung an die GRW ausgeschrieben. Das Bezirksamt Marzahn Hellersdorf von Berlin, FB Kultur/Kunst im öffentlichen Raum war in Kooperation mit der Knorr-Bremse AG der Auslober. Bauherr ist das Tiefbauamt des Bezirksamtes Marzahn-Hellersdorf.

Zum Wettbewerb wurden eingeladen: ERIKA KLAGGE, MARGUND SMOLKA, ACHIM KÜHN, DAVID LEE THOMPSON und ROLF WICKER.

Die Gestaltung sollte dem Aufstellungsort Rechnung tragen. Dies konnte die unmittelbare Nähe zum Gebäude der Knorr-Bremse AG mit ihrer historischen und gegenwärtigen Bedeutung für den Maschinenbau oder auch der gesamte »Gewerbepark Georg Knorr« sein. Die Gestaltung und Materialwahl sollten der langfristigen Aufstellung im öffentlichen Raum Rechnung tragen.

Für die Realisierung standen insgesamt bis zu 90.000,- € zur Verfügung. Jeder Wettbewerbsteilnehmer erhielt für seinen Entwurf eine Aufwandsentschädigung in Höhe von 1000,- €. Das Preisgericht tagte am 1. Oktober 2007.

Die Entwürfe entsprachen bis auf einige Mängel in der Kostenplanung den Anforderungen der Auslobung. Die Jury beschloss, alle Entwürfe im Verfahren zu belassen.

### DIE EINZELNEN WETTBEWERBSBEITRÄGE

**MARGUND SMOLKA:** »thinking about future«  
Der Entwurf sieht einen von vier Stahlrohren getragenen kleinen Raum (in 9 m Höhe) mit einer sitzenden menschlichen Figur vor. An den Stahlrohren sind bewegliche Schilder mit ausgestanzten Begriffen angebracht. Die Begriffe sind dem »Knorr-Vokabular« entnommen, z. B. Beschleunigung, Präzision, Vision usw. Je nach Windverhältnissen ändert sich die Ausrichtung der Figur und der Schilder. Die Grasfläche der Verkehrsinsel soll zu einer hügeligen Landschaft umgestaltet werden. Die Jurymitglieder bewerteten die inhaltliche Auseinandersetzung des Entwurfes mit dem Aufstellungsort positiv. Ebenso positiv wurde die technische Gestaltung bewertet. Bedenken zeigten alle Jurymitglieder hinsichtlich der assoziativen Wirkung. Die Arbeit erinnerte einige an Bewachungstürme oder auch an einen Hochsitz. Die Erschließung der Arbeit durch Autofahrer wurde teilweise in Frage gestellt.

**ERIKA KLAGGE:** »Auftritt der Bremsscheibe«  
Dieser Entwurf sieht eine leicht geneigt stehende Bremsscheiben-Skulptur (Durchmesser ca. 3 Meter) vor. Die Skulptur wirft einen Schatten: ein auf den Rasen gelegtes ovales Stahlblech (9 x 7 Meter), das gleichzeitig als Fundament dient und mit historischen Firmenlogos der Knorr-Bremse-AG bemalt ist. Das gesamte Ensemble ist in »Knorr-Bremsen-Blau« gestaltet. Diese Arbeit schafft

eine klare Assoziation zum Aufstellungsort, was von einigen Jurymitgliedern sehr positiv bewertet wurde. Die Bremsscheibe scheint in der runden Rasenfläche zu rollen. Die Jurymitglieder hielten die Sichtbarkeit der Logos für Autofahrer kaum für möglich. Einige Jurymitglieder sahen in der Arbeit eine ironische Komponente.

**ACHIM KÜHN:** »Auf den Punkt gebracht«  
Dieser Entwurf sieht eine 12m hohe rote Stahlpyramide vor, von deren oberem Punkt eine weitere Pyramide hängt. Darunter steht eine Pyramide mit einer blauen Kugel auf der Spitze. Die Kugel und die darüber hängende Pyramidenspitze berühren sich fast. Diese Arbeit ist auch für den Vorbeifahrenden schnell und leicht rezipierbar. Der inhaltliche Bezug zum Aufstellungsort erschien der Jury nicht nachvollziehbar. Hinsichtlich der Sicherheit gab es erhebliche Bedenken, die Spitze der hängenden Pyramide befindet sich in ca. 2 m Höhe.

**DAVID LEE THOMPSON**  
Dieser Entwurf sieht ein Plateau-Ensemble aus drei Stahlelementen vor. Diese stellen in abstrahierter Form Elemente des Maschinenbaus und Produkte der Knorr-Bremse AG dar. Verbunden werden diese Teile durch einen Erlebnisweg in Form eines »K«. Positiv bewertete die Jury die Vielschichtigkeit des Entwurfs mit klarem Bezug zum Ort. Dem Vorbeifahrenden bietet sich ein immer neuer Blick auf eine Formenlandschaft. Diese immense Fülle wurde von einigen Jurymitgliedern als ein Zuviel an optischen Reizen empfunden.

**ROLF WICKER**  
Der Entwurf sieht eine große, waagrecht schwebende Kreisscheibe (Außendurchmesser 12 m, Innendurchmesser 6 m, Dicke 55 cm) vor, die nur an einem Punkt exzentrisch gestützt wird. Die Scheibe besteht aus Stahlbeton und Stahl, mit Aluminiumblech verkleidet. Besonders positiv wurde bei diesem Entwurf die formale Umgestaltung des Platzes bewertet. Der Platz wird durch die Arbeit erhöht, er erhält eine zweite Ebene. Gleichzeitig wird durch die Scheibenform die Form des Kreisverkehrs aufgenommen. Durch verschiedene Lichtverhält-

nisse entstehen immer neue Wahrnehmungen für die Vorbeifahrenden. Die klare Form der Arbeit lässt sich schnell erschließen und lenkt nicht vom Verkehrsgeschehen ab.

Alle Entwürfe wurden intensiv diskutiert. Nach den einzelnen Wertungsrundgängen wurde die Rangfolge der Arbeiten wie folgt festgelegt:

3. Platz – MARGUND SMOLKA (5 Stimmen)  
DAVID LEE THOMPSON (5 Stimmen)  
ACHIM KÜHN (5 Stimmen)
2. Platz – ERIKA KLAGGE (4 Stimmen)
1. Platz – ROLF WICKER (5 Stimmen)

Die Arbeit von ROLF WICKER überzeugte die Jury in all ihren Aspekten. Die Form einer Kreisscheibe, Grundelement verschiedener mechanischer Verbindungen, trägt dem Aufstellungsort Rechnung, ohne vordergründig zu illustrieren. Die schnelle Erschließbarkeit ist zu jeder Zeit gegeben, variiert jedoch bei unterschiedlichen Licht- und Witterungsverhältnissen. Der Kreisverkehr erfährt eine hohe gestalterische Aufwertung, ohne dass Sichtachsen oder die Verkehrssicherheit gefährdet sind. Die Jury empfahl den Entwurf von ROLF WICKER zur Realisierung.

KARIN SCHEEL

**Auslober:** Bezirksamt Marzahn-Hellersdorf von Berlin, Abteilung Kultur und Bürgerdienste  
**Fachpreisrichter:** Thorsten Goldberg, Ellena Olsen, Andreas Sommerer (Jurysvorsitzender)  
**Sachpreisrichter:** Christian Gräff (Bezirksstadtrat für Wirtschaft/Tiefbau, Bürgerdienste und öffentliche Ordnung), Dr. Ulrich Lehmann (Alba BauProjektManagement GmbH)  
**Vorprüfung:** Karin Scheel (Bezirksamt Marzahn-Hellersdorf, Fachbereich Kultur)  
**Jurysitzung:** 1. Oktober 2007

## DAS LEBEN ENTWERFEN

### Eingeladener Wettbewerb für die Jugendfreizeitstätte Mühlencenter



Beate Rothensee, »Das Leben entwerfen«



Horst Hoheisel, »... Zeit-Lauf-Schritt ...«

ein Kunstobjekt zu realisieren, das sich mit der Architektur und der Geschichte des Ortes auseinandersetzt. Es soll ein Kunstwerk entstehen, das außerdem der Nutzung als Jugendfreizeitstätte Rechnung trägt. Die ästhetische Aussagekraft der Kunst soll sich allein auf den Ort und nicht auf die stadträumliche Umgebung beziehen. Die ästhetische Gestaltung soll die durch die Sanierung freigelegte Schablonenmalerei nicht konterkarieren, sondern auf sie Bezug nehmen. Licht, multimediale Objekte,

Klang und partizipatorische Konzepte werden nicht ausgeschlossen, müssen sich aber auf die Struktur des Hauses einlassen. Die Kunst soll ortsbezogen sein, Beliebigkeit und Austauschbarkeit sollten vermieden werden. Es soll eine Gestaltung entstehen, die Identifikationsmöglichkeiten bietet. Für eine künstlerische Gestaltung stehen grundsätzlich alle öffentlichen Bereiche, innen wie außen, zur Verfügung. Im Außenbereich ist jedoch zu beachten, dass vor dem Eingang eine Büste des bedeutendsten rumänischen Schriftstellers, Ion Luca Caragiale (1852–1912), den Raum bestimmt.« Für die Realisierung steht die bescheidene Summe von 10.000 € zur Verfügung. Drei KünstlerInnen waren eingeladen: Silvia Beck, Horst Hoheisel und Beate Rothensee.

Die überaus lebhaft diskutierte Jury drehte sich um das historische Erbe des Hauses und die ästhetische Antwort und den Umgang der KünstlerInnen damit. Horst Hoheisel sah eine Leuchtschrift im Flur des Erdgeschosses vor, die den Nutzern Informationen über die Geschichte des Hauses vermitteln soll, aber auch Hinweise auf aktuelle Veranstaltungen. Das Preisgericht würdigte die graphisch gelungene Arbeit und den partizipatorischen Ansatz, der darin besteht, dass die Nutzer Vorschläge zu den Inschriften unterbreiten können. Kritisch wurde gesehen, dass der Unterschied zwischen Kunstwerk und Informationsstafel nicht deutlich werde. Der ausgewählte Standort würde durch die historische Wandmalerei und die Leuchtschrift überfrachtet werden.

Beate Rothensee setzt an drei Orten visuelle Zeichen und bezieht sich auf das gesamte Gebäude: Zwei Neonschriftzüge und einen Schriftzug in Edelmetall. Die Neon-Ziffern M 24 sollen über der Eingangstür stehen, was die Jury kontrovers diskutiert. Die Verwendung des jüdischen Trink-, Segens- und Grußspruchs »L'Chaim« (Auf das Leben!) führte zu einer spannenden Diskussion über den Umgang mit Geschichte im Allgemeinen und die Anbringung dieses Schriftzuges an dem ehemaligen Betsaal im Besonderen. Hervorgehoben wird die Behutsamkeit und die Zurückhaltung des Entwurfs. Silvia Beck lässt ein Gruppenbild aus der Zeit um 1900 zum Ausgangspunkt von Assoziationen über Freund- und

Feindbilder werden. Auch dieser Entwurf bezieht mit seiner mehrteiligen Installation alle Etagen des Gebäudes mit ein. Die Interaktivität und Komplexität dieses Entwurfes wird gewürdigt, wenn auch der Bezug zur Geschichte des Hauses nicht überzeugt.

Im ersten Wertungsrundgang bleiben alle Entwürfe im Verfahren. Der zweite Rundgang schließt den Entwurf von Silvia Beck aus. Darauf folgt eine vergleichende Diskussion der Arbeiten von Horst Hoheisel und Beate Rothensee. Bei Hoheisels Entwurf werden das Erinnerungspotenzial und die Einbeziehung der Nutzer hervorgehoben. Bei Beate Rothensee die eindeutige Kennzeichnung des Ortes, das Einsetzen verschiedener Materialien. Im dritten Wertungsrundgang erhält der Entwurf von Hoheisel zwei, der von Rothensee vier Stimmen. Mit fünf Stimmen wird der Entwurf von Beate Rothensee zur Realisierung empfohlen.



Die Vorprüferin Dorothea Strube erläutert die Entwürfe | Bild: Martin Schönfeld

## LEITFADEN VORPRÜFUNG

Der Leitfaden orientiert sich an den Grundsätzen und Richtlinien für Wettbewerbe auf dem Gebiet der Raumplanung, des Städtebaus und des Bauwesens (GRW 1995).

Als Vorprüfer sollen Fachleute beauftragt werden, die die Qualifikation einer/s FachpreisrichterIn/s aufweisen. Die Vorprüfer beraten das Preisgericht als neutrale Instanz und nehmen am gesamten Verfahren teil.

Wenn das Wörtchen »wenn« nicht wäre, dann hätte das Ergebnis des Kunstwettbewerbs für den Kindergarten an der Griechischen Allee in Oberschöneeweide einen normalen, positiven Realisierungsverlauf nehmen können. Das Kunstprojekt »Tuba« der Künstlerin Nadine Rennert, das von einem fachkompetenten Preisgericht nach intensiver und mehrstündiger Diskussion zur Realisierung empfohlen wurde, wäre im Innenraum des Kindergartens als eine Insel plastisch-spielerischer Formung installiert worden. Ein mehrmonatiger, intensiver Arbeitsprozess der Vorbereitung und Durchführung des künstlerischen Wettbewerbs durch die Kommission für Kunst im öffentlichen Raum des Bezirks Treptow-Köpenick wäre zu einem erfolgreichen Abschluss gelangt. (Vgl. dazu kunststadt 54, S. 14) Doch erstens kommt es ganz anders und zweitens als man denkt.

Als das Projekt realisiert werden sollte, verflüchtigten sich plötzlich die vom Quartiersmanagement Oberschöneeweide (QM OSW) bei Wettbewerbsbeginn fest zugesagten Mittel. Zur Begründung wurden finanzielle Kürzungen und das Auslaufen des Quartiersmanagements in Oberschöneeweide angeführt. Die Verantwortlichen des QM OSW, wenn sie überhaupt irgendwelche Informationen herausgaben, vertrösteten die betroffene Künstlerin auf neuerliche Programmabstimmungsrunden, deren Zusammensetzung und

Die Jury befindet, dass dieser Entwurf sich durch ein klares inhaltliches und formales Konzept auszeichnet, minimalistisch, behutsam und zurückhaltend sei.

ELFRIEDE MÜLLER

Jugendfreizeitstätte Mühlencenter: Eingeladener, einstufiger Wettbewerb

Auslober: Bezirksamt Pankow, Amt für Kultur und Bildung, Fachbereich Kulturelle Angelegenheiten

Fachpreisrichter: Gisela Genthner (Vorsitz), Matthias Engemann (Architekt), Susanne Ahner (Bildende Künstlerin), Helen Adkins (Kunstwissenschaftlerin)

Sachpreisrichter: Michael Nelken (Stadtrat), Katharina Uhlermann (BA Pankow, Jugendamt), Cornelia Rietz (BA Pankow, Denkmalschutz)

Gast: Dr. Elena Schindel (Soziologie)

Vorprüfung: Burkhard Kalkowsky (BA Pankow, Architektur, Jugend und Immobilien)

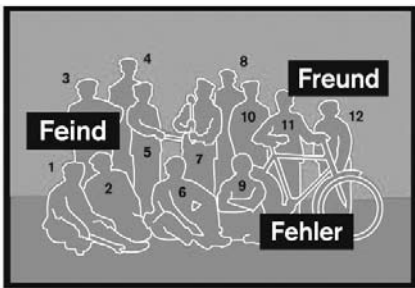
Der/die Vorprüfer unterliegt/en während des gesamten Wettbewerbsverfahrens absoluter Neutralität und Sachlichkeit. Sie dürfen in keinem ökonomischen Verhältnis oder Zusammenhang zu einem oder mehreren der am Wettbewerbsverfahren beteiligten KünstlerInnen stehen.

### DIE VORPRÜFUNG ERLEDIGT VOR DER JURYSITZUNG FOLGENDE AUFGABEN:

- Feststellung, ob die Wettbewerbsarbeiten fristgerecht eingereicht wurden.
- Feststellung der Vollständigkeit der Wettbewerbsunterlagen.
- Kennzeichnung der eingereichten Arbeiten.
- Erstellung einer Liste mit Zahlennummern. Im Falle eines anonymen Wettbewerbs von Tarnzahlen. Diese Tarnzahl lässt die Eingangsfolge der Arbeiten nicht erkennen. Die von den Autoren/Wettbewerbsteilnehmern gewählten Kennziffern werden mit der Tarnzahl überklebt. Die Präsentation der Entwürfe vor der Jury erfolgt nur mit der zusätzlichen Tarnzahl. Im Falle eines anonymen Wettbewerbs werden die Tarnnummern vor der Sitzung an den Entwürfen angebracht und die Verfassererklärungen unter Verschluss genommen.
- Die Vorprüfung bewahrt die Liste und im Falle eines anonymen Wettbewerbs, die Briefumschläge mit den Namen der Teilnehmer bis zum Ende der Jurysitzung auf.
- Vor der Jurysitzung dürfen die Vorprüfer den Preisrichtern keinerlei Auskünfte über die eingereichten Arbeiten erteilen oder Zugang zu den Wettbewerbsarbeiten gestatten.
- Sachverständigen-Vorprüfung zusammen mit den technischen und den Kosten-Sachverständigen (wenn notwendig auch mit künstlerischen Sachverständigen und Sachverständigen des Denkmalschutzes), deren Einschätzungen



Beate Rothensee, »Das Leben entwerfen«



Silvia Beck, »Freund Feind Fehler«

- und Stellungnahmen in den Vorprüfbericht mit eingehen.
- Die Vorprüfung erstellt zur Jurysitzung einen Vorprüfbericht, der enthalten muss: Vorlauf, Einlieferungsdaten, Vollständigkeit der eingereichten Arbeiten, Ablauf der Vorprüfung.
- Darstellung der Entwürfe: eine bildliche Darstellung, Standort, Material und Konstruktion, Kosten, Folgekosten, Anmerkungen der Vorprüfung.

### WÄHREND DER JURYSITZUNG:

- Die Vorprüfung erläutert dem Preisgericht Vorgehensweise und Kriterien der Vorprüfung, nennt das Eingangsdatum der Arbeiten und stellt fest, ob die Arbeiten im Sinne der Auslobung vollständig und prüfbar waren.
- Die Vorprüfung leitet den Informationsrundgang durch die Entwürfe und erläutert die Arbeiten, deren Konzeption und Entwurfsidee und beantwortet Verständnisfragen.
- Während der weiteren Wertungsrundgänge steht die Vorprüfung zur Erläuterung der Arbeiten und für Nachfragen zur Verfügung.
- Am Ende der Jurysitzung entlastet der Juryvorsitz die Vorprüfung.
- Enttarnung der Kennziffern: In einem anonymen Wettbewerb übergibt die Vorprüfung dem Jury-Vorsitzenden die mit Tarnziffern versehenen Verfassererklärungen zur Aufhebung der Anonymität.

### NACH DER JURYSITZUNG:

- Die Vorprüfung ist nicht berechtigt, den Wettbewerbsteilnehmern Auskünfte über den Ablauf und die Inhalte der Jurysitzung mitzuteilen, die über den Inhalt des Juryprotokolls hinausgehen.

dem von ihnen ausgelösten Arbeitsprozess des künstlerischen Wettbewerbs. Vielleicht spekulierten sie ja darauf, dass der betroffenen Künstlerin, dem sie unterstützenden Büro für Kunst im öffentlichen Raum sowie dem bezirklichen Kulturamt die Puste ausgehen und diese entnervt aufgeben würden. Ihre Kommunikationsblockade blieb nicht nur unerklärt, sondern auch unentschuldig.

Das QM OSW hatte nicht nur die finanziellen Mittel fest zugesagt, sondern auch zugesichert, dass das künstlerische Projekt durch die Gremien und Strukturen des QM OSW beschlossen und bestätigt worden sei. Aber auch diese Aussage erwies sich nun als unrichtig. Denn im Frühjahr 2007 tagte erneut der Quartiersrat Oberschöneeweide und befand ganz neu über alle seine Projekte. Sein Daumen wies streng nach unten, als das künstlerische Projekt für den Kindergarten Griechische Allee anstand. Die Ablehnung des Quartiersrates stieß sich aber nicht an dem künstlerischen Projekt als solchem, sondern an dem konkreten Projekt »Tuba« der Künstlerin Nadine Rennert. Wäre es vielleicht um ein anderes künstlerisches Projekt gegangen, das im Wettbewerb zur Auswahl stand, dann hätte dieser Daumen vielleicht auch nach oben gezeigt. Das Projekt »Tuba« von Nadine Rennert sei nicht mehr das gewesen, was der Quartiersrat einst befürwortet hatte. Die fachlich kompetente Entscheidung des Preisgerichtes im künstlerischen Wettbewerb wurde eigenmächtig umgestoßen. Der Quartiersrat setzte sein

Urteilsvermögen höher als das der Jury im Kunstwettbewerb an. Eine solche Einmischung eines unzureichend qualifizierten Gremiums in das Ergebnis eines künstlerischen Wettbewerbs hat es in Berlin lange nicht mehr gegeben. Damit wurde der künstlerische Sach- und Fachverstand ausgehebelt. Der Ablehnung durch den Quartiersrat lag aber auch zugrunde, dass durch den künstlerischen Wettbewerb eine mit dem künstlerischen Projekt ursprünglich verbundene Auftragszusage seitens der Quartiersgremien an lokal gut verankerte Auftragnehmer außer Kraft gesetzt worden war. So entpuppte sich die Ablehnung des Quartiersrates als eine delikate Retourkutsche für ein unerfülltes Auftragsmonopol.

Die lokalen Beziehungsgeflechte und der fachliche Unverstand wären genug Anlass zur Resignation gewesen. Doch ganz sang- und klanglos wollte das Büro für Kunst im öffentlichen Raum das künstlerische Projekt für den Kindergarten Griechische Allee nicht untergehen lassen. So konnte ein als Jubelveranstaltung geplantes Quartiersforum Anfang Mai 2007 zum Protest gegen die Einmischung des Quartiersrates in die künstlerische Wettbewerbsentscheidung genutzt werden. Nachfolgend intervenierte das Büro für Kunst im öffentlichen Raum bei der zuständigen Senatorin für Stadtentwicklung. Vor allem das Bemühen engagierter Mitarbeiter der Stadtentwicklungsverwaltung führte dazu, dass doch noch, nach komplizierten Umwidmungen, Wege



Johan Lorbeer, »Proletarisches Wandbild« Alexanderplatz U2, 1998  
Bild: Nihad Nino Pusija

Welche Worte soll man wählen, wenn ein erfolgreiches Kunstprojekt im 50. Jahr zu Ende geht? Fast 20 Jahre habe ich die Kunst, die konzeptionellen Veränderungen und künstlerischen Realisierungsstrategien begleitet, zunächst als Beauftragte für Kunst im öffentlichen Raum und später als Geschäftsführerin der Neuen Gesellschaft für Bildende Kunst. Seit 1991 war der Berliner Kunstverein Träger dieses Projektes und des offenen Wettbewerbs, auf dessen Grundlage die Kunstideen realisiert wurden. Bis in die späten 1990er Jahre präsentierten alljährlich 32 Künstlerinnen und Künstler auf den Hintergleisflächen Kunstwerke zu vorgegebenen Themen: »Schöne Aussichten!«, »Hund ist Extra« – die Assoziationen zum langjährigen Motto »Kunst statt Werbung« waren erwünscht und Programm, nachdem dieser Ort, der bereits seit 1958 von Künstlern der DDR bespielt worden war, die Wende überlebt hatte und als einer der wenigen U-Bahnhöfe im ehemaligen Ost-Berlin nicht mit Werbung bespielt wurde. Der Bahnsteig der Linie U2 Alexanderplatz wurde durch die künstlerischen Arbeiten in einen Ausstellungsraum ohne Hemmschwelle verwandelt und entwickelte sich in den letzten 10 Jahren zu einem außergewöhnlichen Experimentierfeld für neue künstlerische Strategien und Interventionen im öffentlichen Raum.

Das Kunstprojekt an diesem Ort war in vielerlei Hinsicht einzigartig und hätte problemlos in jeder quantitativen Evaluierung grandios abgeschnitten: Öffnungszeiten von morgens 4 Uhr bis nachts um 2 Uhr; 120.000 Besucherinnen und Besucher täglich, die manch ein Museum im Jahr nicht zählt; internationales Publikum und ein weltweit einzigartiges

und Mittel zur Realisierung des Wettbewerbsergebnisses gefunden werden konnten, fast ein Jahr nach der Wettbewerbsentscheidung. Zwar hatte die betroffene Künstlerin die Hoffnung für ihr Projekt »Tuba« nicht aufgegeben, die Mitarbeiterinnen des Kindergartens waren aber völlig überrascht, als Nadine Rennert die Ausführung ihres Konzeptes ankündigte. Sie hatten schon gar nicht mehr damit gerechnet. Für die betroffene Künstlerin waren der Wettbewerb und seine Realisierung zu einem nervenaufreibenden Arbeitsprozess geworden.

Dieses Beispiel zeigt, dass im Rahmen des Quartiersmanagements mit seinen vielfältigen, basisdemokratischen und für Außenstehende undurchsichtigen Gremien und Entscheidungsstrukturen fachlich motivierte Projekte schlecht zu realisieren sind, weil sie wegen ihrer unabhängigen Kompetenz auf die Ablehnung der QM-Strukturen stoßen müssen. Offensichtlich schätzten die QM-Gremien das Preisgericht des Kunstwettbewerbs als eine Konkurrenz ein und als eine Einmischung in die eigenen Angelegenheiten, was sofortige Abwehrmechanismen zur Folge hatte. So bieten das Quartiersmanagement und seine Strukturen für künstlerische Wettbewerbe eine äußerst unsichere Arbeitsgrundlage. Deshalb ist zu befürchten, dass Projekte für Kunst im öffentlichen Raum innerhalb des Quartiersmanagements auch künftig nicht über das Niveau des Gut-Gemeinten und Zu-

## WERBUNG KANN TÖDLICH SEIN! Das Ende eines einzigartigen öffentlichen Kunstortes



Renata Stih und Frieder Schnock, »Einladung« Alexanderplatz U2, 1998  
Bild: NGBK

Profil. Das alles zählt leider nichts in Berlin, der Kulturstadt, die sich rühmt, ein Anziehungspunkt für Künstlerinnen und Künstler zu sein und wo das attraktive Kulturangebot ein Grund für die steigenden Touristenzahlen ist. Zwar hofft man in dieser Stadt auf eine neue Kunsthalle und entwickelt neue Offensiven für Kulturelle Bildung, übersieht aber die Tatsache, dass der Untergrund unter dem Alexanderplatz schon lange ein interaktiver, außergewöhnlicher Begegnungsort für Menschen mit zeitgenössischer Kunst war.

Nach einigen Anlaufschwierigkeiten zu Beginn der 1990er Jahre hatten sich sowohl die Verantwortlichen der BVG als auch die für die Vermarktung der Werbeflächen zuständige Tochtergesellschaft VVR Berek zunehmend mit dem Projekt identifiziert und sich zu wertvollen Kooperationspartnern bei der Realisierung auch komplizierter Kunstprojekte entwickelt. Mit dem von der Politik vorbereiteten Verkauf der VVR Berek (im Paket mit den Werberechten im gesamten BVG-Bereich) im Frühsommer 2006 an die französische Firma JC Decaux und schlussendlich im Sommer 2007 an die Wall AG, wurden alle Werbeflächen und –möglichkeiten und damit auch als »Filetstück« der U-Bahnhof Alexanderplatz U2 lukrativ kalkuliert und meistbietend verkauft. Die Kunst hat in diesen Verhandlungen keine Rolle gespielt, sie wurde entweder ignoriert oder einfach vergessen.

Werke der Literatur, Filme, Theaterstücke und die Bildende Kunst haben seit Jahrhunderten dazu beigetragen, dass der Alexanderplatz seine jetzige Berühmtheit erlangte und so auch die Gentrifizierung dieser Adresse befördert mit allen

Gut-Gewollten hinauskommen werden. Gerade wenn konzeptionelle und künstlerische Qualität gefragt ist, lässt sich dies nur schlecht mit den Strukturen und den Ansprüchen des Quartiersmanagements vereinbaren.

Das Beispiel des künstlerischen Projektes für den Kindergarten an der Griechischen Allee bestätigt Eindrücke, die bereits 2005 mit dem Kunstwettbewerb zur Potsdamer Straße entstanden sind. Auch dort erklärten sich nach dem Wettbewerb alle beteiligten Seiten für nicht mehr zuständig. Die Senatorin für Stadtentwicklung entzog dem Projekt die zuvor zugesicherten Mittel, weil das zur Ausführung empfohlene Konzept des Künstlers Thorsten Goldberg ihr politisch nicht durchsetzbar und opportun erschien. Dann wurde dem betroffenen Künstler, der wie ein Hausierer ratlos mit seinem Projekt Klinken putzen ging, die Berliner Lotto-Stiftung empfohlen. Sein Lotto-Antrag blieb eineinhalb Jahre in der Verwaltung liegen und wurde schließlich im Lotto-Beirat, dem Herr Wowereit vorsitzt, abgelehnt. So werden Künstlerinnen und Künstler zum Spielball verschiedenster Interessen. Ihre qualifizierten und innovativen Projekte gehen dabei im Nebel der Kompetenz- und Verantwortungslosigkeit von Entscheidungsbeiräten, Quartiersräten und anderen Gremien verloren.

MARTIN SCHÖNFELD



Marc Brandenburg, »Underground« Alexanderplatz U2, 2008  
Bild: Nihad Nino Pusija



Katja Kuhl/Till Budde, »Schöne Aussichten« Alexanderplatz U2, 1995  
Bild: NGBK

damit einhergehenden Verdrängungsprozessen. Der städteplanerische Wandel und die Ansiedlung von neuen Gewerbestandorten rund um den Alexanderplatz weckt Begehrlichkeiten nach allen »freien Orten«, die für Werbestrategien nutzbar sein könnten – und sind sie nicht frei, sollten sie zumindest zeitweilig geräumt werden. So bot die Wall AG der NGBK an, den Bahnhof im Wechsel mit »Station Branding« gemeinsam zu bespielen. Mit welchen Größenordnungen der von der Senatskanzlei – Kulturelle Angelegenheiten – finanzierte Kunst-Wettbewerb hätte konkurrieren sollen, lässt allein schon der Jahresumsatz der rund 2.100 Werbe- und PR-Firmen erahnen, die in der Hauptstadt arbeiten und nach Angaben der Berliner Wirtschaftsverwaltung im Jahr 2005 rund 1,7 Milliarden Euro an Umsatz erzielten.

Die NGBK lehnte dieses Angebot ab. Künstlerinnen und Künstler wären diesen neuen Herausforderungen gewachsen gewesen, daran hat die NGBK nie gezweifelt. Aber die langfristig nicht vorhersehbare Terminierung von Räumung und Wiederbespielung des Bahnhofes hätte weder wegen der Unvorhersehbarkeit inhaltlich mit der Ausschreibung eines Wettbewerbs in Einklang gebracht werden können, noch wäre die Realisierung der künstlerischen Ideen organisatorisch planbar gewesen, da sie oft mehrere Monate Vorlaufzeit benötigen. Darüber hinaus bestand die Befürchtung, dass die Kunstideen, realisiert mit vergleichsweise geringen zur Verfügung stehenden öffentlichen Mitteln, zur illustrativen Zwischenbespielung verkommen wären.

Die Wall AG hat der NGBK zwischenzeitlich andere U-Bahn-



höfe angeboten, deren Beispielbarkeit nun geprüft wird. Alle Beteiligten und auch die Zuwendung gebende Senatskanzlei haben signalisiert, dass sie die Kunst im Untergrund auch weiterhin unterstützen werden. Sollte sich eine Lösung abzeichnen, wird an einem anderen Ort ein neues Projekt etabliert werden. Die Fragen, die sich zum Ende des Kunstprojektes »Kunst statt Werbung« stellen, sind grundsätzliche Fragen: Warum muss sich der öffentliche Raum grundsätzlich dem Diktat der kommerziellen Werbung beugen? Wie viel Werbung verträgt die Stadt und die in ihr lebenden Menschen? Wäre eine stadtpolitische und kulturelle Vereinbarung denkbar, die andere als die aktuellen Schwerpunkte



vorher: Kunst | Bild: Andreas Sommerer

...lautet das Motto eines Eigentümers am Helene-Weigel-Platz in Berlin-Marzahn! Obwohl es immer wärmer wird, ließ er im Herbst 2007 das Gebäude dämmen. Damit verschwand unter dem Styroporpolster eines der ersten Kunst am Bau Werke in der Großsiedlung Marzahn: das 1978/1979 geschaffene Natursteinmosaik »Der Mensch im Kreislauf der Natur« von Peter Hoppe.

In zwei horizontalen Bildbändern und am Gebäudeeingang im Erdgeschoss schmückte das Mosaik die aus dem Baukörper leicht heraustretende Ostfassade des Gebäudes. In metaphorischen Figuren und Figurengruppen thematisierte das Wandbild das Werden und Vergehen des menschlichen



vorher: Kunst | Bild: Martin Schönfeld

... lautet das Motto auch am Kollwitzplatz, wo von 1997 bis 2006 das erste temporäre Kunst-am-Bau-Projekt in Berlin durchgeführt wurde: Die Foto/Graphik Galerie Käthe Kollwitz von Pat Binder. Im vierteljährlichen Wechsel zeigte ein Leuchtkasten an der Straßenecke Kollwitzstraße / Knaackstraße ein aktuelles Kunstwerk einer/s zeitgenössischen

setzt, indem sie Werbung Grenzen setzt und ebenso wie raucherfreie auch werbefreie Räume definiert?!

Zum 50. Jahrestag der Kunst auf dem U-Bahnhof Alexanderplatz zieht sich die Kunst zurück und hält dort nun Werbung Einzug. Die Kunst auf der Linie U2 Alexanderplatz hat diesen U-Bahnhof für ein halbes Jahrhundert einzigartig geprägt. Dieses Projekt und dieser Ort sind nicht austauschbar oder ersetzbar. Mit dem 29. Februar 2008 wird mit dem letzten Tag von Daniela Comanis Arbeit »ich war's« der historische Abschied markiert. Ich möchte im Namen der NGBK an dieser Stelle allen danken, die das Kunstprojekt so

## WERBUNG STATT KUNST ...

Seins. Um einen symbolischen Kreislauf bzw. Erdball herum bewegten sich Menschen in den verschiedensten Situationen: Spiel, Spannung, menschliche Bewegung, der Drang, die Grenzen der Naturgesetze zu überwinden. Aber auch Emotion, Zuwendung und Trennung werden dargestellt. Formal schloss die Gestaltung an die figurative Abstraktion der klassischen Moderne an und setzte sich damit deutlich von dem Klichee des »sozialistischen Realismus« ab. Auch das wäre ein wichtiger Grund gewesen, dieses Werk architekturbezogener Kunst unbedingt zu erhalten. Ganz abgesehen davon, dass dieses Wandbild in besonderer Weise eine Synthese von Kunstwerk und Architektur erzielte.

## WERBUNG STATT KUNST ...

Künstlers/in. Er befand sich genau am früheren Wohnort von Käthe Kollwitz. Dieses unkonventionelle und wegweisende Projekt von Kunst im öffentlichen Raum wurde ausgerechnet von dem privaten Käthe-Kollwitz-Museum aus der Westberliner Fasanenstraße angegriffen. Nachdem Pat Binder ihr Projekt 2006 nach erfolgreichem, zehnjährigen

alt haben werden lassen, was mehrfach – vor allem in der Nachwendzeit und noch einmal Jahre später, als die Gelder aus dem Kulturhaushalt gestrichen wurden – nicht voraussehbar gewesen ist. In all den Jahren haben zahlreiche Menschen, Unterstützer, Kooperationspartner und vor allem die realisierenden Künstlerinnen und Künstler mit ihrem Engagement und ihrer Kreativität die »Kunst statt Werbung« zu dem werden lassen, was es bis Ende Februar 2008 war: eine Auseinandersetzung mit zeitgenössischer Kunst pur an einem der meist besuchten Orte in der Mitte Berlins.

LEONIE BAUMANN



nachher: Werbung | Bild: Martin Schönfeld

Die für eine Abnahme und Neuinstallation notwendigen, finanziellen Mittel konnte der Stadtbezirk Marzahn für ein privates Gebäude nicht aufbringen. Folglich ließ der Besitzer das Kunstwerk verdecken.

Damit hat die Großsiedlung Marzahn wieder einmal einen Teil ihres ursprünglichen Gesichtes verloren, wieder einmal sind die Spuren unserer jüngeren Kulturgeschichte gedankenlos verdeckt worden. Wenn die Klimakatastrophe so munter fortschreitet, bleibt es künftigen Archäologen vorbehalten, die verborgenen Bildschichten der Stadt irgendwann einmal wieder freilegen zu können.



nachher: Werbung | Bild: Martin Schönfeld

Bestehen beendete, hat nun bezeichnenderweise das Westberliner Käthe-Kollwitz-Museum diesen Ort mit seinem Schaukasten neu besetzt und praktiziert hier nicht nur Ideenklaue, sondern auch: Werbung statt Kunst.

MARTIN SCHÖNFELD

nach Brandenburg an der Havel an den dortigen Gedenkort für »Euthanasie«-Opfer, wird er eine sichtbare Lücke hinterlassen.

STEFANIE ENDLICH

Siehe den Beitrag: »Graue Busse« in Ravensburg und unterwegs« in kunststadt stadtkunst 54/2007 (Informationen unter [www.dasdenkmaldergrauenbusse.de](http://www.dasdenkmaldergrauenbusse.de))



Aufstellung des grauen Busses am 18. Januar 2008 | Bild: Stefanie Endlich

# KEINE VIETNAMESIN VORS PREUSSISCHE SCHLOSS !

Das eine Bezirksverordnetenversammlung (BVV) über den Standort einer Skulptur im öffentlichen Raum abstimmt, ist sicherlich ungewöhnlich, zumal der betroffene Stadtbezirk Treptow-Köpenick über eine fachkompetente Kommission für Kunst im öffentlichen Raum seit den 1990er Jahren verfügt. Diese hatte sich bereits im November 2005 für die Beibehaltung der Skulptur »Vietnamesin mit Kind« des Bildhauers Hans Eickworth an ihrem bisherigen Standort ausgesprochen, vor der Hofeinfahrt des Schlosses Köpenick. Da die Altstadt Köpenick aber mit großen Schritten auf ihr 800jähriges Stadtjubiläum zugeht und sich an allen Ecken und Enden aufhübscht, wollte sich die bezirkliche SPD-Fraktion mit der bronzegrauen Vietnamesin direkt vor dem preußischen Schloss nicht abfinden und beantragte 2007 ihre Ausweisung in den »interkulturellen Garten« des Bezirkes: eine Kleingartenanlage, in der auch Migrant/innen gärtnern dürfen. So, als ob sie dahin gehöre! Der Hinweis auf die Arbeit der bezirklichen Kommission für Kunst im öffentlichen Raum wurde von der SPD mit den Worten quittiert, dass die Bezirksverordneten sehr wohl »selbst« über die Gestaltung des Stadtraums befinden könnten und dazu keine Kunst-Kommission benötigten.

Dabei ist die Skulptur »Vietnamesin mit Kind« nicht bloß »Kunst im öffentlichen Raum«: Die Skulptur entstand Anfang der 1970er Jahre und wurde 1974 vor dem Köpenicker Schloss als Mahnmal gegen die Unmenschlichkeit des

Vietnamkrieges aufgestellt. Der Protest gegen den Vietnamkrieg wurde im Ost- und Westteil Berlins formuliert, er war Bestandteil einer Kultur der politischen Öffentlichkeit. Im Zeitalter einer neuen Kriegspolitik erfährt ein solches »Mahnmal« eine ganz neue Aktualität, weil es auf die eigentlich Leidtragenden dieser Politik verweist. Doch mit dieser Wirklichkeit will man in Köpenick an dem prominenten Ort nicht mehr konfrontiert sein, und deshalb hat die BVV Treptow-Köpenick beschlossen, etwas »Barockes« an die Stelle der Vietnamesin zu setzen. Immerhin konnte erreicht werden, dass sie nicht mehr in den »Interkulturellen Garten« verbannt wird.

Sicherlich ist die Skulptur von Hans Eickworth kein neuer Michelangelo, und natürlich war sie auch Bestandteil einer bildkünstlerischen Kampagne, denn 1973/74 wurden in der DDR allerorten Vietnamesinnen mit Kindern im öffentlichen Raum platziert. Und schließlich wird ihre optische Erscheinung von etlichen schiefstehenden Straßenschildern und einem Verteilerkasten sehr gestört. Der BVV-Beschluss zur »Vietnamesin mit Kind« ignoriert aber vollends die historische Bedeutung einer solchen schlichten, unscheinbaren Skulptur für unsere jüngere Zeitgeschichte. Gerade eine solche Skulptur kann verdeutlichen, dass es auch in Köpenick einmal etwas anderes gab, als nur einen Hauptmann.

MARTIN SCHÖNFELD



Hans Eickworth, Vietnamesin mit Kind, 1974 | Bild: Martin Schönfeld



Ein herausgerissenes »Kaninchen« | Bild: Karla Sachse



Karla Sachse, Künstlerisches Zeichen »Kaninchenfeld«, 1999 | Bild: Martin Schönfeld



Die Oberbaumbrücke ohne Lichtinstallation | Bild: Thorsten Goldberg

# KUNST IM SCHWUND

Als ein solches Denkzeichen im öffentlichen Raum entstand es im Rahmen des Kunstwettbewerbes »Übergänge«. Offensichtlich ist nicht nur die Kunst im Schwund begriffen, sondern auch das Bewusstsein für die historische Topographie Berlins.

So ist es im Herbst 2007 auch einem anderen Kunstwerk des Projektes »Übergänge« auf der Oberbaumbrücke ergangen. Ohne Information und Absprache mit dem Künstler Thorsten Goldberg wurde seine Lichtinstallation »Stein-Papier-Schere« entfernt. Das geschah als ein kompletter Abbau beider Neonobjekte. Die Nachfragen des Künstlers bei den zuständigen Verwaltungen blieben lange Zeit unbeantwortet, so dass der Künstler schließlich eine Strafanzeige stellte. Erst spät kam heraus, dass die Senatsverwaltung für Stadtentwicklung die Abnahme veranlasst hatte, weil die Arbeit defekt gewesen sei. Weitere Erkundungen des Künstlers förderten jedoch zu Tage, dass der Lichtinstallation einzelne Elemente gestohlen worden und die Strafanzeige mitnichten vorzeitig war. Auch hier musste der Künstler dem Zustand und der Existenz seines Werkes förmlich hinterherlaufen, als dass er rechtzeitig über die notwendige Erneuerung dieser Arbeit informiert worden wäre. Dabei wird verkannt, dass auch Kunst im öffentlichen Raum dem Urheberrecht unterliegt und alle damit verbundenen Arbeiten und Veränderungen mit dem Urheber abzustimmen sind. Weiter entsteht der Eindruck, als ob es für den Zustand und die Existenz dieser Kunstwerke keine eindeutige Verantwortung gäbe. So werden die Künstler selbst zu Kontrollläufern, die in regelmäßigen Abständen bei ihren Werken vorbeischauen und fragen: Na, gibt es Dich überhaupt noch? Auf alle Fälle gibt es aber noch aufmerksame Bürgerinnen und Bürger, die es an den hier genannten Werken ihr Gefallen haben und die es auch waren, die zuerst die Künstler über die aktuellen Entwicklungen vor Ort informierten. Ein Anwohner des »Kaninchenfeldes« hat sogar dem Werk von Karla Sachse eine Webseite eingerichtet: [www.kaninchenfeld.de](http://www.kaninchenfeld.de).



Die entfernten künstlerischen Zeichen in einem Firmendepot | Bild: Thorsten Goldberg

Sie berichtet in Bild und Text über die Entstehung und die aktuelle Entwicklung der künstlerischen Rauminstallation. Und dieses Beispiel zeigt, dass nur die Herstellung von Öffentlichkeit den Schwund der Kunst aus dem öffentlichen Raum verhindern kann.

MARTIN SCHÖNFELD

# EIN GRAUER BUS MACHT STATION IN BERLIN

Vor der Philharmonie steht, voraussichtlich für einige Monate, ein grauer Bus aus Beton. Er kam am 18. Januar 2008 aus dem südwürttembergischen Ravensburg nach Berlin, als Teil eines Denkmalsprojektes für die Opfer der nationalsozialistischen »Euthanasie«-Aktion, das am dortigen Zentrum für Psychiatrie Weissenau im Januar 2007 realisiert worden war. Die Künstler Horst Hoheisel und Andreas Knitz erinnern mit diesem skulpturalen Objekt an die grauen Busse, die ab Januar 1940 die Kranken von den Heilanstalten in sechs zentrale Tötungsstätten gebracht hatten. Mehr als 70 000 Tote wurden bis zur offiziellen Einstellung des Mordprogramms im August 1941 registriert. Die Gesamtzahl der Opfer ist weit höher. Insgesamt wurden bis Kriegsende etwa 200 000 Menschen im Zuge der so genannten »Euthanasie«-Aktion ermordet.

Während der eine graue Bus auf Dauer in der Pforte der Klinik Weissenau steht, wechselt der zweite per Tiefheber seine Standorte und hält so gewissermaßen die Erinnerung in Bewegung. Nach Berlin holte ihn der »Runde Tisch«, eine Initiative aus zahlreichen Verbänden und Einzelpersonen, mit dem Ziel, den Ort der einstigen Planungszentrale »T 4« – so benannt nach der Adresse Tiergartenstraße 4 – stärker ins Bewusstsein der Öffentlichkeit zu bringen und ihn so neu zu gestalten und dauerhaft kenntlich zu machen, die seiner historischen Bedeutung entspricht.

Am Standort der »T 4«-Villa befinden sich heute das Foyer der Philharmonie und davor die Bushaltestelle. Wenn der graue Bus nach einigen Monaten »weiterfährt«, vielleicht

# INNOVATION UND MODERNISIERUNG

## Die Neuanschaffungen der Bildhauerwerkstatt durch Mittel der Lotto-Stiftung

» Innovation und Ergänzung« kennzeichnen die Neuerungen, die durch die Bereitstellung von Mitteln der Lottostiftung für die Bildhauerwerkstatt möglich werden. Einerseits ist die Bildhauerwerkstatt bestrebt, die klassischen Bereiche der Bildhauerei weiterhin zu fördern und auszubauen, andererseits wird die Werkstatt in zwei Bereichen Neuland betreten. Zum einen werden veraltete Maschinen ersetzt, zum anderen werden zwei neue Werkstattbereiche geschaffen.

Mit der Neueinrichtung einer Kunststoffwerkstatt und der Einrichtung einer Abteilung für dreidimensionales Scanning kommt die Bildhauerwerkstatt den zunehmenden Wünschen und Bedürfnissen vor allem der internationalen jungen Kunst-Szene entgegen. Diese beiden Abteilungen werden Maßstäbe setzen. Die Bildhauerwerkstatt schafft für Künstlerinnen und Künstlern neue Möglichkeiten, mit Materialien zu experimentieren und die Verbindung zwischen klassischer Bildhauerei und digitaler Verarbeitung herzustellen.

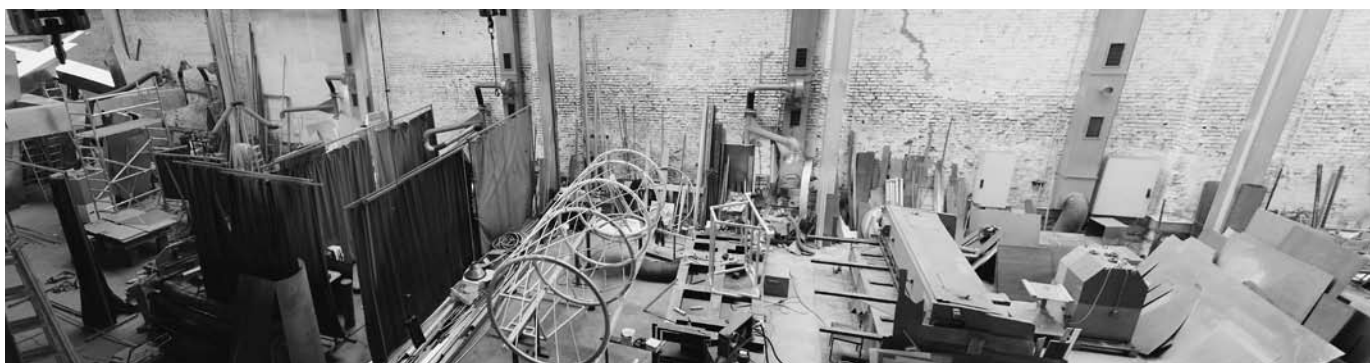
Die innovativen Bereiche Kunststoff und 3-D-Scanning schaffen vollkommen neue Arbeitsmöglichkeiten. Neben den klassischen bildhauerischen Themenschwerpunkten wie Metall, Gips und Form, Holz, Stein und Keramik wird eine Kunststoffwerkstatt eingerichtet. In eigens dafür ausgebauten Räumen können Künstlerinnen und Künstler erstmals mit unterschiedlichen Kunststoffen gesundheitlich unbedenklich arbeiten. Die Bildhauerwerkstatt wird mit der Einrichtung der Kunststoffwerkstatt dem neu gewachsenen

Interesse an der künstlerischen Arbeit mit Kunststoff Rechnung tragen. 3-D-Scanning wird in den nächsten Jahren die künstlerischen Möglichkeiten für Bildhauerinnen und Bildhauer grundsätzlich verändern. Die Möglichkeiten sind nahezu unbegrenzt. Kleine Modelle können digital eingescannt und bearbeitet, einzelne Partien digital verändert und nachmodelliert werden. Die erstellten Dateien können dann in verarbeitenden Betrieben gefräst bzw. im 3-D-Verfahren ausgedruckt werden.

3-D-Scanning wird erstmals in einer nichtkommerziellen Institution für Künstlerinnen und Künstler angeboten. Auch die Keramikwerkstatt erweitert ihre Kapazitäten: erstmals können in einem neuen Probeofen im Vorfeld zur Verwirklichung grosser Arbeiten kleine Modellteile gebrannt werden und ein Glasfusingofen ermöglicht eine Vielzahl von Anwendungen für verschiedene Glassorten. Eine neue Zonensteuerung für den grossen Ofen erlaubt eine höchst präzise Temperatureinstellung.

In der Metallwerkstatt wird eine neue Drehmaschine eingesetzt. Mehrere Schweißmaschinen und ein 3-D-Schweiß-tisch ergänzen das Angebot. Außerdem wird eine Vielzahl von Geräten ersetzt, die aus Altersgründen nur noch eingeschränkt zu nutzen waren.

In der Steinwerkstatt wird durch neue Absauganlagen die gesundheitliche Belastung von Künstlerinnen und Künstlern auf ein Minimum reduziert, die Holz- und die Gips- und Formwerkstatt erneuern ihren Bestand an Handgeräten.



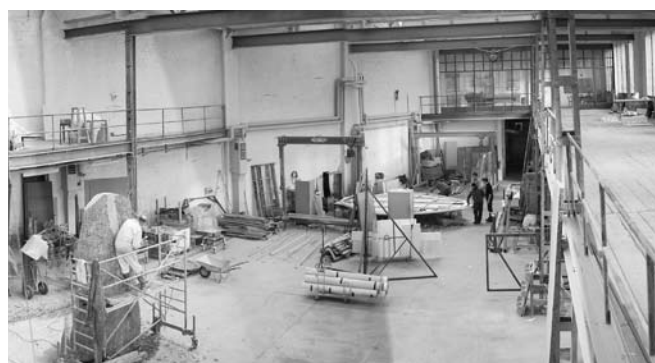
Die Metallhalle der Bildhauerwerkstatt | Bild: Kulturwerk Bildhauerwerkstatt



Probenaufbau in der Bildhauerwerkstatt, die »Venus von Mindon« von Roland Fuhrmann | Bild: Roland Fuhrmann

Bestandssicherung – Ergänzung – Innovation. Diese drei Säulen gilt es zu erhalten und auszubauen. Die Bildhauerwerkstatt setzt mit den, durch die Mittel der Lotto-Stiftung ermöglichten Ankäufen, konsequent auf das Weiterführen von klassischen bildhauerischen Methoden und schafft dabei neue Arbeitsfelder für Künstlerinnen und Künstler.

JAN MARUHN



Die Steinhalle der Bildhauerwerkstatt | Bild: Kulturwerk Bildhauerwerkstatt

aus, dass die Ausstattung in Hard- und Software deutlich die durchschnittliche eigene Ausstattung von Künstlerinnen und Künstlern übertrifft. In der neuen Werkstatt können die Vorhaben realisiert werden, die mit dem eigenen, individuellen Equipment nicht zu schaffen sind. Natürlich ist – wie in den anderen Werkstätten des Kulturwerks – auch qualifizierte Betreuung vorhanden, die bei technischen Problemen und Projektierungen Unterstützung gibt.

Alle Arbeitsplatzcomputer werden in einen externen Rechneraum ausgelagert. Dort ist ein Rack installiert, in dem sich das Festplattensystem, Schnittstellen für Geräteanschluss und Verkabelungen und Zuspield- und Aufnahmegeräte befinden. Die zwei bestausgestatteten Schnittplätze werden mit einer externen Speichererweiterung ausgerüstet (per Fibrechannel mit einem 7 Terra Byte X-Serve-Raid verbunden), um eine ausreichende Datenkapazität zu gewährleisten. Untereinander sind alle vier Arbeitsplätze netzangebunden und können somit einen schnellen Datenaustausch realisieren. Durch diese Konfiguration ist ein konzentriertes Arbeiten ohne die erhebliche Geräuschbildung solcher grossen Anlagen gegeben.

Die Möglichkeiten der Werkstatt gehen von der Bearbeitung unkomprimierten Videomaterials über Nachvertonung und Audiotbearbeitung, Keying und DVD-Authoring bis zu 4D Animation.

In dem Aufnahmestudio können blue- und green-keying-Aufnahmen gemacht werden oder auch Videoaufnahmen ohne Keying und zudem kann das Studio für Fotografeaufnahmen genutzt werden. Das Studio ist mit einem Kinoflo-Beleuchtungssystem und zwei hochwertigen HDV-Kameras und einem Aufnahmestisch für Fotoarbeiten ausgestattet.

Gegenwärtig finden Renovierungs- und Umbauarbeiten in den Räumen der Druckwerkstatt im Haus Bethanien statt.

Im Sommer 2008 werden wir diese Werkstatt eröffnen.

Dann steht in Berlin für alle professionellen Künstlerinnen und Künstler eine Werkstatt für den Bereich der AudioVisuellen Medien zur Verfügung, wie es sie mit der Bildhauerwerkstatt und der Druckwerkstatt für Skulptur, Plastik und Druckkunst schon seit langem gibt.

Diese Werkstatt verbessert die Produktionsmöglichkeiten der Bildenden Künstlerinnen und Künstler und trägt dazu bei, Berlin als Metropole der Kunst zu stärken.

MATHIAS MROWKA

bbk  
berlin

## berufsverband bildender künstler berlin

Der **berufsverband bildender künstlerinnen und künstler berlin** setzt sich für die wirtschaftlichen, rechtlichen, beruflichen und kulturpolitischen Interessen von professionellen Künstlerinnen und Künstlern in Berlin ein. Er sorgt über seine Tochtergesellschaften für den Ausbau von Infrastrukturen für die Bildende Kunst in Berlin.

**GESCHÄFTSSTELLE DES BBK BERLIN E.V.**  
Köthener Straße 44 • D-10963 Berlin  
Tel. +49 (0)30 230 899-0 • Fax +49 (0)30 230 899-19  
info@bbk-berlin.de  
Öffnungszeiten: Montag - Donnerstag 11 - 15 Uhr  
und Freitag 11 - 13 Uhr

www.bbk-berlin.de | www.berlinerkunstler.de

**Weitere Dienstleistungen für Mitglieder des bbk berlin:**

- Europaweiter ermäßigter bzw. freier Eintritt in Museen (Ausnahme: SMPK)
- Künstlerarchiv im Internet
- Ausschreibungen und Wettbewerbe
- Rechtsschutz
- Rechtsberatung
- Ateliermietrechtsberatung
- Sozialberatung
- Steuerberatung
- Versicherungsberatung
- Altersrentenberatung
- Künstlerbedarf zu ermäßigten Preisen
- Musterverträge
- Beratung zu Hartz IV

bw  
bildungswerk | bbk BERLIN

## bildungswerk | bbk BERLIN

Bereich der zeitgenössischen Kunst.

Inhaltlich ist das Programm des Bildungswerks in drei Bereiche strukturiert. Vom individuellen Bereich über die Kommunikation bis hin zum vollen Berufsbild.

### IDENTITÄT – SELBSTDARSTELLUNG – KONTEXT

Die Formulierung des künstlerischen Selbstverständnisses ist Grundlage für alle Präsentationen, Bewerbungen, Ausstellungen bis hin zum Katalogtext. Bevor eine künstlerische Arbeit in die Öffentlichkeit gebracht wird, sollte die eigene Position genau analysiert und reflektiert werden.

Der persönliche Zugriff sollte in jeder Darstellungsform, sei es Bild, Skulptur oder Installation deutlich und klar sichtbar sein. Über diesen Prozess der Selbstwahrnehmung, der sich in der Konstitution eines Werkes immer wieder ergibt, entwickelt sich die individuelle künstlerische Position, die sich im Wettbewerb behaupten muss.

Zur Konstitution gehört auch die Kontextualisierung des eigenen Werkes. Das meint die Einbindung der eigenen Arbeit in das aktuelle Kunstgeschehen und dessen konkrete Beobachtung, sich also alle Bedingungen, innerhalb derer die eigene Kunst gezeigt wird, bewusst zu machen. Das Wissen um die Außenwahrnehmung erweitert die Innenwahrnehmung und stärkt die eigene Identität.

Da die Arbeit an der Identität ein sehr persönlicher Prozess ist, bietet das Bildungswerk im individuellen Coaching den entsprechenden Rahmen an. Gerade wenn sich selbstgesetzte Ziele ändern müssen, sind die vorher genannten Aspekte sehr hilfreiche Instrumente, um die eigene künstlerische Arbeit weiter zu entwickeln und zum Erfolg zu führen.

### ORGANISATION – KOMMUNIKATION – MANAGEMENT

Selbstmanagement und Selbstvermarktung können die eigentliche künstlerische Produktion belasten, sind aber heute im Wettbewerb unabdingbare Faktoren zur Durchsetzung des eigenen Werkes geworden. Die Fähigkeit, den eigenen Werkbegriff schnell und klar vermitteln zu können, wird zunehmend erwartet. Voraussetzungen dafür ist die Herstellung professioneller Bilder

und Texte, deren digitale Aufbereitung und die Integration in eine ökonomische Struktur der Selbstvermarktung. Um kompetent kommunizieren zu können, sind Grundkenntnisse in den gängigen Computerprogrammen sowie der Nutzung des Internets gefordert, wenn nicht notwendig.

Da viele Projekte erst durch Stipendien oder eine andere Förderung realisierbar sind, ist eine sinnvolle und aussagefähige Antragstellung entscheidend. Das Bildungswerk hilft dabei, die passende Institution sowie den richtigen Ansprechpartner zu finden. Es kann dabei auf langjährige Erfahrung zurückgreifen. Das Bildungswerk vermittelt diese zusätzlichen berufspraktischen Fähigkeiten und unterstützt damit Künstlerinnen und Künstler sich selbstständig und kompetent zu positionieren. Darüber hinaus hilft das Bildungswerk in Rechts-, Versicherungs- und Steuerfragen.

**AUSSTELLUNG – KUNSTMARKT – ANDERE STRATEGIEN**  
Zeitgenössische Kunst ist heute gekennzeichnet durch eine starke Ausdifferenzierung einzelner Bereiche. So lässt sich nicht mehr von einem Publikum der Kunst reden, sondern von Publikas, die auf spezifische Weise angesprochen werden sollten. Darüber hinaus besitzen der Kunstmarkt, die Kulturinstitutionen oder die Medien jeweils ihre eigenen Regeln und Gesetzmäßigkeiten.

Das Bildungswerk versucht in seiner Arbeitsweise und in seiner Vermittlungstätigkeit dieser Ausdifferenzierung in der zeitgenössischen Kunst gerecht zu werden. Die klassische Zusammenarbeit mit einer Galerie ist da nur ein möglicher Weg. In selbstorganisierten Ausstellungsprojekten findet sich das größte Risiko, aber auch Intensität in der Auseinandersetzung und direkter Austausch von Erfahrung. Das Spektrum der Vermittlung reicht von der Konzeption einer Ausstellung, der Kuratation, der Ausstellungs-gestaltung über die Öffentlichkeitsarbeit bis hin zur Dokumentation. Strategien jenseits des Kunstmarktes eröffnen dem eigenen künstlerischen Tun neue Facetten und erschließen Arbeitsbereiche, die zur Entdeckung bislang unbekannter Ausdrucksformen und neuartiger Lebensentwürfe als Existenzgrundlage führen können.

IN UNSEREM PROGRAMM APRIL-JULI 2008 BIETEN WIR FOLGENDE SEMINARE UND WORKSHOPS AN:

<b>Bauer / Keiner:</b>	Ausstellungen konzipieren und realisieren
<b>Borchert:</b>	Grundlagen der Website-Erstellung
<b>Borchert / Hampel:</b>	Die eigene Website in einer Woche
<b>Funken:</b>	Editionen, Auflageobjekte, Multiples – Herkunft, Bedeutung, Vermarktung
<b>Goldberg:</b>	Grundlagen der fotografischen Dokumentation eigener Arbeiten
<b>Hauffe:</b>	Künstler, Kommunikation und Öffentlichkeitsarbeit
<b>Hauffe:</b>	Kunstmarkt und Galerie
<b>Keiner:</b>	Standortbestimmung, Kontextualisierung, Präsentationstechniken
<b>Lindner / Huber:</b>	Photoshop für Anfänger
<b>Lindner / Huber:</b>	Professionelle Dokumentation der eigenen Arbeit mit Photoshop
<b>Lindner / Huber:</b>	Herstellung einer eigenen Postkarte
<b>Maechtel:</b>	Das Portfolio: Positionierung und Vermittlung der künstlerischen Arbeit
<b>Mertens:</b>	Die Produzentengalerie als Beispiel der Künstler-Selbstorganisation

<b>Müller:</b>	Die Fundraising-Sponsoring-Strategie
<b>Wagner / Keiner:</b>	Individuelle berufliche Beratung und Unterstützung
<b>Wagner:</b>	Stipendien und Projektförderung für Bildende Künstler/innen in Berlin
<b>Wulffen:</b>	Blogging für Künstlerinnen und Künstler

Darüber hinaus wird es eine Informationsveranstaltung zum Thema »Kunst und Schule« geben. Das Programm mit allen Informationen und Terminen ist auf [www.bbk-bildungswerk.de](http://www.bbk-bildungswerk.de) unter dem Link »Programm für Künstlerinnen und Künstler« verfügbar. Dort besteht auch die Möglichkeit, sich anzumelden.

**bildungswerk | bbk BERLIN** • Köthener Str. 44 • 10963 Berlin • Tel. 030 - 23 08 99 43/49  
Fax 030 - 23 08 99 19 • [info@bbk-bildungswerk.de](mailto:info@bbk-bildungswerk.de) • Bürozeiten: Dienstag 11-13 Uhr,  
Donnerstag 13-15 Uhr • Geschäftsführer: Florian Schöttle • Bildungsreferent: Ingolf Keiner  
Veranstaltungsplanung: Hartmut Kurz • Veranstaltungsorganisation: Michael Mittel

## Infrastrukturen für die bildende Kunst



- Druckwerkstätten
- Bildhauerwerkstätten
- Wettbewerbe für Kunst im öffentlichen Raum
- Ateliers und Atelierwohnungen

### KULTURWERK DES BERUFSVERBANDES BILDENDER KÜNSTLER BERLIN GMBH

Die unten angegebenen Einrichtungen stehen allen professionellen Künstlerinnen und Künstlern aller Nationalitäten offen.

Alle Beratungsleistungen sind für Berufskünstlerinnen und Künstler kostenlos, Werkstattnutzungen gegen geringes Entgelt.

Wir freuen uns auf Ihren Besuch!

### ATELIERBÜRO

Das Atelierbüro organisiert die Atelierförderung in Berlin, Ateliervermittlung und Ateliervergabe: [www.bbk-kulturwerk.de](http://www.bbk-kulturwerk.de)  
Köthener Str. 44, D-10963 Berlin  
Tel. +49(0)30-230 899 20/1/2 • Fax +49(0)30-230 899 19  
Sprechzeiten: Montag 10 - 13 Uhr, Donnerstag 13 - 16 Uhr und nach Vereinbarung  
[atelierbuero@bbk-kulturwerk.de](mailto:atelierbuero@bbk-kulturwerk.de)

### BILDHAUERWERKSTATT

Holz, Metall, Stein, Keramik, Gips, Form  
Osloer Straße 102, D-13359 Berlin  
Tel. +49 (0)30-493 70 17 • Fax +49 (0)30-493 90 18  
[bildhauerwerkstatt@bbk-kulturwerk.de](mailto:bildhauerwerkstatt@bbk-kulturwerk.de)

Öffnungszeiten im Sommer:

Montag - Donnerstag 9 - 19 Uhr und Freitag 9 - 17.30 Uhr

Öffnungszeiten im Winter:

Montag - Freitag 9 - 17.30 Uhr  
U-Bahn Pankstraße oder Osloer Straße  
Straßenbahn 23/24 (Prinzenallee)

### DRUCKWERKSTATT

Lithografie, Siebdruck, Radierung, Papier, Hochdruck, Offset, Buchbinderei, Fotografie, digitale Bildbearbeitung, digitaler Videoschnitt  
Marianenplatz 2, D-10997 Berlin

Öffnungszeiten:

Montag 13 - 21 Uhr und Dienstag - Freitag 9 - 17 Uhr  
Bürozeiten und Materialausgabe:  
Montag 13 - 16 Uhr und Dienstag - Freitag 9 - 13 Uhr  
Tel. +49 (0)30-614 015 70 • Fax +49 (0)30-614 015 74  
[druckwerkstatt@bbk-kulturwerk.de](mailto:druckwerkstatt@bbk-kulturwerk.de)  
U-Bahn Görlitzer Bahnhof oder Kotbusser Tor, Bus M 29

### BÜRO FÜR KUNST IM ÖFFENTLICHEN RAUM

Initiierung und Förderung von transparenten und demokratischen Verfahren über 12 bezirkliche Kommissionen und den Beratungsausschuss Kunst (BAK)  
Köthener Str. 44, D-10963 Berlin, Sprechzeiten nach Vereinbarung • Tel. +49 (0)30-230 899 30/31  
Fax +49 (0)30-230 899 19 • [kioer@bbk-kulturwerk.de](mailto:kioer@bbk-kulturwerk.de)

### GESCHÄFTSFÜHRUNG

#### DES KULTURWERKS DES BBK BERLIN

Köthener Str. 44, D-10963 Berlin  
Tel. +49 (0)30-230 899 45/46  
Fax +49 (0)30-25 79 78 80  
[info@bbk-kulturwerk.de](mailto:info@bbk-kulturwerk.de) • [www.bbk-kulturwerk.de](http://www.bbk-kulturwerk.de)  
U- und S-Bahn Potsdamer Platz, Bus M

Geschäftsführer:  
Bernhard Kotowski, Egon Schröder



Teheran Fragmente | Bild: Sibylle Hofer

