



kunststadt⁷⁰
stadtkunst



Inhalt

Editorial

- 1 Die neue Wirklichkeit** _ Elfriede Müller, Martin Schönfeld, Britta Schubert, Katinka Theis

Kulturpolitik

- 2 Schutz und Förderung von Kunst in der sich wandelnden demokratischen Gesellschaft.** Auswahlverfahren für Kunst am Bau und im Stadtraum _ Eckhard Braun



- 3 Nachruf auf Martin Kaltwasser**

- 4 Auf die Juryarbeit kommt es an!** Verpflichtende Mindeststandards sind notwendig _ Martin Schönfeld

- 7 Eine symbolische Revolution** Zum neuen Buch „K – Kulturarbeit“ von Michael Hirsch _ Katinka Theis

Kunst im Stadtraum

- 8 Abrissbirne in Spandau** Requiem auf das Architektur- und Kunsterbe der Nachkriegsmoderne West _ Martin Schönfeld



- 10 documenta fifteen: Repolitisierung, Kunstinstitutionen und politische Identitäten** _ Oscar Ardila Luna

- 12 Aber meine Herren!** Die Skulptur vor der Adenauer Stiftung _ Henrik Mayer

Kunst und Gedenken

- 13 Nachklingen, Anklingen oder Mitklingen** Ein Denkzeichen für den Komponisten Siegfried Translateur _ Volker Andresen



- 15 Kunstsymposium Köpenick Erinnerung – Gedenken** _ Susanne Ahner und Michaela Nasoetion

- 17 Den Zahlen einen Namen geben** Ein Gedenkort für die Opfer der Euthanasie in Neinstedt _ Ulrike Mohr



Kunsttheorie

- 19 Die universelle Sprache der Kunst: Spiel, Community und Kontext.** Kunst im öffentlichen Raum als Gemeinwohl _ Elfriede Müller



Internationales

- 21 Indonesische Kunst und ihre Geschichte** _ Werner Kraus

- 24 Offene Felder** Kunst und Landwirtschaft _ Elisabeth Fiedler

- 26 Out of Russia: Was der Krieg für russische Dissident:innen bedeutet** Ein Interview mit Dmitry Vilensky _ Henrik Mayer



- 28 Leben und Sterben der „Rosa“** Wie der Ukrainekrieg die zeitgenössische Kunst in Russland gesetzeswidrig werden ließ – am Beispiel des Kulturhauses und Art Space „Rosa“ in Sankt Petersburg _ Azamat Ismailov

- 30 Dieses Spiel gehört uns!** Algerische Frauen im öffentlichen Raum Gemeinsame Selbstbehauptung in einem schwierigen Umfeld _ Pia Lanzinger



Wettbewerbe

- 32 Vier Höfe** Neubau Gymnasium Erich-Kästner-Straße in Berlin Marzahn-Hellersdorf _ Henrik Schrat

- 34 KlangFarbe für die 48. Grundschule in Berlin-Pankow** _ Anke Paula Böttcher



- 36 Durchblick auf Augenhöhe** Kunst für die Grundschule Karower Chaussee _ Anke Paula Böttcher

- 38 Private Bauherrin auf öffentlichem Land** KiÖR für die Gebauer Höfe in Charlottenburg _ Ulrich Vogl

- 40 Survival of the Weakest** Neubauten Institut für Mathematik (MATH) und Interdisziplinäres Zentrum für Modellierung und Simulation (IMoS) der Technischen Universität Berlin _ David Krippendorff

- 33 Partizipative Wandgestaltungen für den Fennpfuhl** _ Albrecht Fersch



- 45 Intuition, Didaktik und lustiges Design** Grundschule mit Sportanlage in der Schleizer Straße in Lichtenberg _ Jens Reinert

- 47 Einsteigen am Blockdammweg** Grundschule Blockdammweg in Lichtenberg _ Sladjan Nedeljkovic

- 49 Kunst für die Panke-Schule** _ Claudia Busching



- 51 Wo Mensch badet** Strandbad Müggelsee – nicht-offener Kunst am Bau Wettbewerb _ Martin Binder

Bilnachweise Umschlag

Vorderseite oben: Sven Kalden, Raumstand | Neugier, 2022, Kunst am Bau für die Lew Tolstoj Schule Berlin, Figur aus Aluminium und Wandbild
Vorderseite unten: Shō Alexander Murayama & Samuel Collins SOIL WALL GARDEN, 2022 / Foto: Murayama Collins

Rückseite oben: Katja Marie Voigt, Supra Swing, 2022, Kunst Am Bau für den Forschungsneubau für Supramolekulare Funktionale Architekturen an Biogrenzflächen (SupraFAB) an der FU Berlin, Foto: ©Robert Lehmann/lichtbilder-berlin

Rückseite unten: The Nest Collective (interdisziplinäres Künstler*innenkollektiv aus Nairobi), Return to Sender, 2022, Documenta 15, dystopische Mülllandschaft aus Textilresten, Elektroschrott und einem Video vor der Orangerie in der Karlsruhe Kassel.

Impressum

Herausgeber: kulturwerk des berufsverbandes bildender künstler*innen berlin GmbH

Redaktion: Elfriede Müller, Martin Schönfeld, Britta Schubert, Katinka Theis

Redaktionsanschrift: kunststadt stadtkunst Büro für Kunst im öffentlichen Raum Köthener Straße 44 10963 Berlin

Email: kioer@bbk-kulturwerk.de www.bbk-kulturwerk.de Tel: 030-23 08 99 30

Layout: Bijan Dawallu

Druck: Hinkelsteindruck Berlin

Für unverlangt eingesandte Manuskripte und Fotos übernimmt die Redaktion keine Haftung.

Für namentlich gekennzeichnete Beiträge haftet die Autor:in.

Wenn nicht anders verzeichnet, stammen die Abbildungen von den angegebenen Künstler:innen

Die neue Wirklichkeit

Das Büro für Kunst im öffentlichen Raum im Kulturwerk des bbk berlin GmbH hat im Jahr 2022 insgesamt 53 Wettbewerbe für Kunst am Bau und Kunst im öffentlichen Raum begleitet. Unter diesen ragt ein besonderes Vorhaben heraus, das im Frühjahr 2023 in sein Wettbewerbsverfahren starten konnte: Der weltweit offene zweiphasige Wettbewerb für ein Dekoloniales Denkzeichen, ausgelobt von Berlin Global Village und gemeinschaftlich finanziert von der Bundes- und der Berliner Landesregierung. Alle Künstler:innen dieses Planeten sind aufgerufen, Konzeptideen für eine universale Zeichensetzung der notwendigen permanenten Entkolonialisierung zu entwickeln. Der Wettbewerb wird in zwei Phasen bis in das Jahr 2024 hinein verlaufen. Dann wird von Berlin-Neukölln ein Signal ausgehen für ein friedliches und gleichberechtigtes Zusammenleben der Menschheit.

Davon ist unsere Gegenwart leider noch weit entfernt. Weltweit toben mindestens 30 bewaffnete Konflikte, unter ihnen der völkerrechtswidrige Überfall Russlands auf die Ukraine. Dieser neokolonialistische Angriffskrieg hat aber nicht nur für die Opfer, die Menschen der Ukraine, verheerende Folgen. In Russland selbst richtet sich eine unduldsame Unterdrückung auf alle Andersdenkenden gnadenlos aus. Auch Künstler:innen sind in besonderer Weise betroffen. Die Wege in ein rettendes Exil werden für sie immer enger, der Aufenthaltsstatus in der Emigration immer schwieriger: Wo bleiben und wovon überleben? Und auch nach der Flucht können sie häufig nur verdeckt und unter Pseudonymen ihre Stimmen erheben. Auch davon berichten wir in dieser Ausgabe der kunststadt/stadtkunst und geben russischen Künstler:innen das Wort. Ihre Stimmen sind Mahnung, Anklage und Hoffnung zugleich!

Dieser aktuelle Konflikt zeigt, dass die Entkolonialisierung nicht nur eine Frage der Vergangenheitsbewältigung ist, sondern auch die Gegenwart ständig begleitet.

Der Kampf gegen wohlmeinende Bevormundungen ist ein permanenter, fortdauernde Demokratisierungsprozesse sind unerlässlich, Grenzsetzungen müssen in Frage gestellt werden: Wieso ist das Budget für Kunst am Bau im Land Berlin auf 500.000 Euro je Baumaßnahme limitiert? Warum währt diese Grenzsetzung bereits länger als zehn Jahre? Hat sich in den zurückliegenden Jahren nichts verändert? Gibt es für andere Berufsgruppen Budgetgrenzen? Hier haben wir es offensichtlich mit einer Vormundschaft für eine ganze Berufsgruppe zu tun, den professionellen Bildenden Künstler:innen. Ihrem Denken, ihren Ideen und Visionen wird ein Deckel aufgesetzt, der schon allein vor dem Hintergrund der aktuellen Inflation nur schwer zu vermitteln und erst recht nicht zu begründen ist.

Wieso sind die Handlungsmöglichkeiten der Berliner Bezirke für eigenständige Aktivitäten von Kunst im Stadtraum so begrenzt? Wieso stehen ihnen dafür fast keine Mittel

zur Verfügung? Wieso verfügen die Berliner Bezirke nicht über einen eigenen Titel für Kunst im Stadtraum? Stattdessen müssen sie dafür bei der Senatsverwaltung für Kultur und Europa für eine Zuwendung vorsprechen, und die begrenzten Mittel aus dem Programm „Künstlerische Gestaltungen im Stadtraum“, 407.000 Euro im Jahr (Haushaltstitel 81278), sind bereits weit voraus verplant.

Vormundschaftlichen Strukturen gegenüber den professionellen Bildenden Künstler:innen begegnen wir auch häufig genug in den Kunstwettbewerben selbst. Entgegen der Richtlinie für Planungswettbewerbe (RPW) und deren eindeutiger Definition von Fachpreisrichter:innen finden sich Künstler:innen noch immer in einer eklatanten Minderzahl in manchen Preisgerichten. Wenn die Fachmeinung der Künstler:innen zur zeitgenössischen Kunst gefordert ist, denken manche Auslober:innen zuerst an Museumsdirektor:innen oder Kurator:innen aller Art, nicht aber an die Expert:innen der Kunst selbst. Diese vormundschaftliche Zurücksetzung der Künstler:innen ist in Leitfäden der Verwaltungen festgehalten. Auch der 2019 veröffentlichte Leitfaden Kunst am Bau und Kunst im Stadtraum für das Land Berlin ist davon nicht frei. Deshalb bedarf auch dieser einer Demokratisierung: eine Qualifizierung auf das Niveau der RPW. Die dafür notwendigen Schritte und Ziele haben die Künstler:innenverbände bbk berlin, Deutscher Künstlerbund und die Architektenkammer Berlin am 9. Dezember 2022 in einer engagierten Veranstaltung diskutiert. Aus dieser Debatte dokumentieren wir die zentralen Thesen von Eckhard Braun.

Die vor uns stehenden Möglichkeiten für mehr Demokratie in der Struktur und Organisation von Kunst am Bau und Kunst im öffentlichen Raum im Land Berlin und in den Berliner Bezirken sind noch unklar. Mitten in der laufenden Legislaturperiode wurden neue Bezirksparlamente und ein neues Landesparlament gewählt. Die neuen Regierungskonstellationen sind noch in der Findungsphase. Welche Chancen und Möglichkeiten daraus hervorgehen werden, ist noch offen. Werden die neuen Machtverhältnisse auf Verwaltungsstrukturen und Verwaltungshandeln zurückwirken, oder wird Kontinuität herrschen: Politiker:innen kommen und gehen, Verwaltung bleibt bestehen?

Die neue Wirklichkeit des Frühjahrs 2023 erfordert viel Kondition und Engagement, um die Prinzipien der Chancengleichheit und Transparenz in der Kunst- und Kulturförderung zu stärken und weiter auszubauen. Das Prinzip der Selbstbestimmung der Kunst und der Förderung der Kunst aus sich selbst gilt es dabei zu beherzigen, um vormundschaftliche Förderstrukturen und autoritäre Hierarchien zu entkräften.

Büro für Kunst im öffentlichen Raum
Elfriede Müller, Martin Schönfeld, Britta Schubert, Katinka Theis
Mai 2023

Schutz und Förderung von Kunst in der sich wandelnden demokratischen Gesellschaft.

Auswahlverfahren für Kunst am Bau und im Stadtraum

Impulsvortrag für das Gespräch „Kunst für die Demokratie“ am 08.12.2022 in der Architektenkammer Berlin

Ich wäre gerne ein Berliner! Gern würde ich in dieser Stadt leben. Vor allem um ihr reiches Kunst- und Kulturleben und ihre lebendige Künstler:innenszene zu erleben und – selbstverständlich – um daran Anteil zu haben und aktiv mitgestalten zu können. Ein Wunsch, den – nicht nur in Berlin – mutmaßlich viele Arbeiter:innen im Weinberg der Kultur haben. Auch solche, die in den Kulturverwaltungen unserer Städte, den Ländern und dem Bund tätig sind – und auch mancher Kulturpolitiker ist von diesem Wunsch beseelt. Doch was konkret ist Aufgabe und Kompetenz dieser so geschätzten Arbeit im kulturellen Feld – z.B. in den Berliner Bezirksverwaltungen, der Senatsverwaltung und natürlich im Senat selbst?



Martin Binder, Fichte; fragmentiert, 2022, Kunst am Bau für den Neubau Konrad-Wolf-Schule, Berlin-Lichtenberg, Foto: Asaf Oren

Nach der kulturpolitischen Programmatik für die unsere (*inzwischen nicht mehr ganz*) „Neue Kulturpolitik“ seit nunmehr 50 Jahren streitet, besteht der Kulturauftrag des Staates vor allem darin, unsere Kultur im Sinne eines weiten Kulturbegriffs auf der Basis ihrer demokratischen und freiheitlichen Werte, im Dienste der Menschen und der Gesellschaft zu fördern! Kulturpolitik ist Gesellschaftspolitik, ist Demokratiepolitik – soweit der staatliche Kulturauftrag.

Warum erwähne ich das? Dieser Kulturauftrag, der kulturpolitisch vor allem von Hermann Glaser und Hilmar Hoffmann mit einem in mehrfacher Hinsicht schon paternalistischen Ansatz entwickelt wurde, ist ambivalent: Die eine Seite fordert und fördert eine den Einzelnen wie die Gesellschaft aktivierende, soziokulturelle, kreative, vermittelnde und bildungsorientierte Kulturarbeit, während die andere Seite vom Schutzauftrag unserer Grundrechte geprägt ist – ein Schutz, welcher derzeit zwar selten benötigt wird, im Fall des Übergriffs und des Konflikts aber doch zuverlässig bestehen sollte. Dieser Schutzauftrag umfasst die Sicherung, die Förderung und die Weiterentwicklung unserer Rechts-

und Verfassungskultur. Also einer Kultur in der sich der Einzelne und die plurale Gesellschaft im Rahmen einer freiheitlich-demokratischen Ordnung frei entfalten können.

Unter den zu achtenden und zu schützenden Grund- und Freiheitsrechten gibt es nun ein ganz besonderes Recht: die Kunstfreiheit! Was heißt das und worin besteht der staatliche Kulturauftrag gegenüber der Kunst? Sie werden es schon ahnen: Er besteht sicher **nicht** darin, Kunst durch den Staat zu bestimmen, künstlerische Inhalte vorzugeben oder zu kontrollieren; er besteht nicht darin, bestimmte Künstler:innen oder Stile, künstlerische Aussagen oder Meinungen zu präferieren oder auszuschließen. Er hat nur ein Ziel: dass die Kunst soweit wie möglich uneingeschränkt frei sei. So sagt es Artikel 5 Absatz 3 des Grundgesetzes. Dazu gehört auch, dass die Kunst umgekehrt nicht behindert, sondern gefördert wird, damit sie sich auch tatsächlich frei entfalten kann, damit sie den Menschen zugänglich ist, sie Einfluss in unsere Kultur hat, unser Leben bereichert, unsere Meinungsbildung fördert usw.

Womit ich beim Thema des Abends bin, denn das und noch einiges andere gilt auch für die Kunst im öffentlichen Raum und an öffentlichen Gebäuden. Es gilt auch für die Auswahl- und Entscheidungsverfahren für Kunst am Bau und im Stadtraum. Die heikelste Stelle, dort wo sich Schutz und Förderung überschneiden, wo die Achtung freier Kunst ganz leicht in eine staatliche Bevormundung und Stilkontrolle abgleitet, sind die Verfahren der Auswahl von Kunst durch staatliche Stellen.

Esther Ernst, Zeichnung für drei Pausen, eingelegt, 2022 / Kunst am Bau für die Fanny-Hensel-Musikschule, Berlin-Wedding



Semra Sevin, (IN)VISIBLE DIFFERENCES, 2022, eine inklusive Skulptur am Betty-Hirsch-Platz, Berlin-Charlottenburg

Damit nicht der Staat die Kunst auswählt oder ihr stilistische oder inhaltliche Vorgaben macht, gibt es Auswahlverfahren, Berufungsgremien, Preisrichter:innen, die frei in ihrer Entscheidung sind, die keine Weisung und keinen Auftrag staatlicher Stellen erfüllen. Es geht bei diesen Schlüsselstellen von Freiheitsgestaltung und Eingriff in die Kunst um eine besondere Form von staatlicher Zurückhaltung, die nicht verhindert, sondern ermöglicht: sie wird mit dem etwas kryptischen Begriff der **positiven Neutralität** beschrieben.

Wie kann eine sogenannte positive Neutralität Verfahren, die mit der Freiheit der Kunst zu tun haben, gestalten und wie können künstlerische Prozesse und künstlerische Auswahlverfahren von staatlicher Einflussnahme frei gehalten werden? Positive Neutralität fordert

- eine wohlwollende – nicht ignorierende oder ausgrenzende – **Haltung** gegenüber der Kunst sowie ihre Aufnahme und Wertschätzung im gesellschaftlichen und öffentlichen Leben,
- eine aus dieser Neutralität fließende Achtung von **Autonomie** und **Pluralität** der Kunst in ihrem eigenen Lebensfeld,
- eine **subsidiäre** Verteilung von Entscheidungs- und Gestaltungskompetenzen – d.h. Kompetenz hat, sofern sie fähig und in der Lage ist, stets die jeweils niedrigere gesellschaftliche oder staatliche Ebene vor der höheren – auch vor der stärkeren Ebene.

Unter diesen Aspekten von Neutralität gewinnt die Kunstförderung eine andere als die zumeist angenommene Zielrichtung: Kunstförderung ist nicht Förderung von Kunst um der Kunst willen, als l'art pour l'art, sondern Förderung

- um der Menschen und um der Gemeinschaft willen,
- um der Kultur unserer Gesellschaft willen,
- um der lebenswerten Gestaltung unseres (öffentlichen) Lebensraumes durch Kunst willen,
- um der gesellschaftlichen Meinungs- und Wertebildung durch Kunst willen.

Deshalb gilt: Kunst- wie auch jede Kulturförderung muss **gemeinwohlorientiert** sein. Und daraus folgt ein für unser heutiges Thema wichtiger Punkt:

- nämlich die Forderung nach **Transparenz**, Offenheit, Kontrollierbarkeit, Rechtssicherheit von Verfahren, in denen wertende Auswahlentscheidungen bezüglich künstlerischer Positionen getroffen werden.

Nach meiner Beurteilung folgender Berliner Regelungen, der Anweisung Bau II 130 und des Leitfadens Kunst am Bau und Kunst im öffentlichen Raum von 2019 gibt es mehrere Punkte, die einer genaueren Beachtung und teilweise auch der Verbesserung bedürfen:

1. Regeln müssen klar sein, dürfen nicht verwaschen, unscharf, ungeordnet und unverbindlich sein.
2. Kompetenzen müssen beachtet und klar festgelegt sein: wer entscheidet wann und worüber.
3. Künstlerische Auswahlentscheidungen müssen in erster Linie nach fachlichen und nicht nach fachfremden Kriterien getroffen werden, das heißt: künstlerische Auswahlentscheidungen müssen von Menschen getroffen werden, die etwas von Kunst verstehen, die künstlerische Fachkompetenz besitzen, also Experten sind aufgrund ihrer Erfahrung. Das sind in erster Linie solche Menschen, die selbst Kunst ausüben, also Künstler:innen. In allen anderen Berufen und Fachbereichen ist das selbstverständlich, nur in der Kunst fühlen sich immer wieder Menschen, die weder Kunstwissen noch Erfahrung haben, berufen, Urteile abzugeben über etwas, wovon sie nichts verstehen oder nur Halbwissen haben.
4. Umgekehrt gilt, dass man gerade in künstlerischen Preisgerichten und Beratungsgremien keine Urteile von Künstler:innen über Fragen verlangen kann, von denen sie, die Künstler:innen, nichts oder nur wenig verstehen.
5. Dementsprechend müssen Künstler:innen in Beratungsgremien und Preisgerichten für künstlerische Urteile – aber auch nur dort – mehrheitsfähig sein. In diesen Gremien darf es keine Alibikünstler:innen und daneben nur Interessenträger vom Bau oder aus der Verwaltung geben. Dies gilt auch für Kunstexpert:innen, die selbst keine Künstler:innen, aber durchaus kunstsachverständig sind, also Kunstprofessor:innen, Kunstjournalist:innen, Sammler:innen, Museumsdirektor:innen u.ä. Personen. Die empirische Erfahrung zeigt, dass diese Kunstsachverständigen immer wieder aufgrund ihrer Eloquenz, ihres umfassenden Wissens, ihrer guten Ausdrucksfähigkeit den professionellen Künstler:innen vorgezogen werden. Häufig sind Künstler:innen in den Beratungs- und Auswahlgremien ein Randphänomen. Deshalb gilt mein Plädoyer den Künstler:innen und deren angemessener Berücksichtigung, die mitunter nur durch sachgerechte Bevorzugung erreicht werden kann.
6. Dann ist es wichtig, dass entsprechend dem Subsidiaritätsgrundsatz die unteren Verwaltungseinheiten, also in Berlin die Bezirke in ihrem Zuständigkeitsbereich selbst Entscheidungs- und Auswahlverfahren durchführen können und dafür gleiche Maßstäbe gelten.
7. Ein wichtiger Punkt: die öffentliche Verwaltung kann und darf Beratungsgremien, Jurys und Preisgerichte nicht mit Vertreter:innen der eigenen Behörde besetzen und diese an Beratungen und Abstimmungen über Kunst teilnehmen lassen. Sie darf sich nicht selbst beraten! Das ist sinnwidrig, denn die Behörde beteiligt sich dadurch an künstlerischen Auswahlentscheidungen, was ja durch das Verfahren gerade verhindert werden soll. Im Grunde korrumpiert diese Unsitte das Verfahren und die Behörde. Allerdings muss die das Verfahren ausschreibende und betreuende Behörde selbiges auf Transparenz und Korrektheit hin kontrollieren. Sie kann die Geschäftsführung im Verfahren übernehmen oder eine Geschäftsführung einsetzen (die sie aber auch kontrollieren muss), d.h. Sitzungen einberufen, Beschlüsse herbeiführen, protokollieren und darauf achten, dass das Verfahren korrekt verläuft und keine unrechtmäßigen, außerhalb der Kompetenz liegenden oder korrupten Entscheidungen (z.B. nach dem Motto: „Wählst du meinen Künstler, wähle ich deinen“) getroffen werden. Dabei ist klar: die behördliche Sitzungsleitung beteiligt sich nicht an künstlerischen Abwägungen und nimmt nicht an Abstimmungen teil.
8. Die Pluralität und Autonomie der Kunst kann nur durch die Achtung ihrer Verschiedenartigkeit und diese wiederum durch eine Vielfalt von jeweils angemessenen, der Sache dienlichen unterschiedlichen Verfahren gewahrt und gefördert werden. Auswahlverfahren von Kunst



Anke Becker, Jeannes Alphabet, 2021, Kunst am Bau für den Erweiterungsbau der Jeanne-Barez-Schule in Berlin, Französisch Buchholz / Treppenfoyer, Wandarbeit aus Leichtbeton-Formguss, 7,00 x 8,80 m, Foto: Olaf Mach



Roland Fuhrmann, EINSCHLÜSSE, 2022, Kunst im öffentlichen Raum, permanente Installation, Aluminiumguss, 50 Okulare mit Bild- und Textinhalten, 2,20 x 1,60 x 0,80 m, © VG Bild-Kunst, Bonn

müssen somit den jeweiligen örtlichen und baulichen Gegebenheiten und auch der Größe und Strahlkraft der Projekte gemäß unterschiedlich gestaltet sein. So dürfen beispielsweise nicht immer dieselben – oft etablierten und anerkannten – Künstler:innen dort entscheiden. Stattdessen empfehlen sich regelmäßige Wechsel und Rotationsverfahren, in denen stets neue Meinungen und Urteile einen Platz finden.

9. Schließlich muss bei Kunst im öffentlichen Raum unbedingt berücksichtigt werden, ob eine große Anzahl von Menschen Interesse an einer künstlerischen Gestaltung hat, ob es sinnvoll ist, viele Handschriften, viele Ideen erst einmal zu sammeln, um dann eine zutreffende und angemessene Auswahl zu treffen. Auswahlverfahren dürfen niemals Geheimsache sein.

Ich könnte an dieser Stelle noch weitere Fahrnisse in guten und richtig geführten Auswahlverfahren anführen, denn

gerade in öffentlichen Auswahlverfahren zur Kunst liegt die Tücke im Detail und es muss stets genau hingeschaut werden, wie Regeln formuliert sind und welche Interessen an Einfluss, Macht und Steuerung hinter welcher Regel stehen.

Damit endet mein kurzer Vortrag. Ich danke für Ihre Aufmerksamkeit und freue mich über eine anregende Diskussion.

Eckhard Braun
Jurist & Hochschuldozent,
Autor des Gutachtens zum
Leitfaden Kunst am Bau und im
Stadtraum des Landes Berlin



Caro Suerkemper, 2023, Nachtkästchen auf dem Brunnenplatz mit AR Skulptur, Betonguss, Edelstahl, QR Code & Marker, 70 x 70 x 60 cm und virtuelle Skulptur

Nachruf auf Martin Kaltwasser (1965–2022)



Martin Kaltwasser, The Beast, Mobile Plastik, Vergrößerter Nachbau eines Porsche-Cayenne-Bobbycar in der Originalgröße eines Porsche Cayenne, Material: Holz, Gips, Lack, Styropor, Metall, LKW-Reifen, Gummirollen L 4,20m B 2,00m H 2,50m, Beitrag zum CityLeaks Urban Art-Festival, Köln 2017

Fassungslos stehen wir vor der Nachricht, dass der Künstler Martin Kaltwasser am 30. Oktober 2022 überraschend gestorben ist, er wurde 57 Jahre alt.

Mit Martin Kaltwasser verlieren wir einen liebenswerten Kollegen und außerordentlich engagierten Künstler. Martin Kaltwasser war langjähriges Mitglied des bbb berlin und engagierte sich dort von 2013 bis 2018 in der Fachkommission für Kunst im öffentlichen Raum. Hier beteiligte er sich an der Vorbereitung von Wettbewerben für Kunst am Bau und Kunst im öffentlichen Raum, wiederholt war er Autor der stadtkunst/kunststadt. Als Fachpreisrichter wirkte er in Jurysitzungen überaus kollegial mit klugen Beiträgen und interessanten Verweisen. Er war initiativ, aktiv und begeisterungsfähig gegenüber Ideen anderer Künstler:innen.

Ebenso tatkräftig setzte er die von ihm entwickelten Projekte um. Dafür scheute er keine Mühen, oder außerordentlichen Anstrengungen. Er fand immer Wege, Probleme zu überwinden.

Für alle, die Martin Kaltwasser kannten und mit ihm zusammen arbeiten konnten, war er die pure Energie. Er war immer positiv gestimmt, sprühte vor Ideen und Visionen. Seine Werke formulierten Fragen von Nachhaltigkeit, öffentlichem Raum, demokratischer Öffentlichkeit und Teilhabe, das Zusammenwirken der Menschen, wie etwa im „Kraftwerk Lohberg“ (2015). Die notwendige Verkehrswende bewegte ihn seit Jahren und gelangte in vielen Projekten zum Ausdruck, wie etwa in der Aktion „The Beast“ (2017/19).

Verantwortungsbewusst und engagiert widmete er sich zuletzt den Studierenden als Professor für Plastik an der TU Dortmund. Umso bestürzt sind wir, dass er uns viel zu früh genommen wurde. Sein Lächeln, seine Energie, sein Engagement werden wir nicht vergessen. Die Erinnerung an Martin Kaltwasser motiviert uns, Hindernisse zu überwinden und Kunst, Öffentlichkeit und Demokratie immer wieder neu und zusammen zu denken.

Beiträge von Martin Kaltwasser in der stadtkunst/kunststadt:

63–2016: Learning from Lohberg? Das Kraftwerk Lohberg – ein partizipatives Kunstwerk von Folke Köbberling und Martin Kaltwasser im Rahmen des Kunstprojekts Choreographie einer Landschaft im Bergpark Lohberg, Dinslaken, 2011–15 | Martin Kaltwasser, S. 13
Learning from Lagos? Lagos A.D. 2015: Incredibly Inspiring | Martin Kaltwasser, S. 29

60–2013: Kunst für die Gedenkstätte Hohenschönhausen | Martin Kaltwasser, S. 37

Büro für Kunst im öffentlichen Raum
im kulturwerk des bbb berlin,
KiöR-Fachkommission,
Vorstand des bbb berlin

Auf die Juryarbeit kommt es an!

Verpflichtende Mindeststandards sind notwendig

Die Vergabe öffentlicher Aufträge setzt die Einholung konkurrierender Angebote voraus. Haushaltsordnungen bestimmen, wie beschränkt oder offen die Ausschreibungen erfolgen sollen. Während in der Beschaffung von einfachen Gegenständen oder der Fertigung technischer Anlagen vor allem der Preis das entscheidende Auswahlkriterium ist, kommt es in der Ausschreibung von Planungsleistungen wesentlich auf die Qualität des Angebots an: die Konzeption, Gestaltung und Umsetzung einer besonderen Aufgabenstellung. Für die Auswahl des zu realisierenden Angebots werden der Besonderheit der Aufgabe entsprechend kompetente Personen hinzugezogen. Sie bilden das Auswahlgremium, das die Entscheidung über die Vergabe eines Auftrags fällt. Früher wurde es häufig Auftragskommission genannt. Durch die vor allem in Architekturwettbewerben ausgeschriebenen Preisgelder hat sich die Bezeichnung Preisgericht eingebürgert. Aus der englischen Sprache und dem angelsächsischen Rechtswesen kommt der häufig verwendete Begriff der Jury. Die Jury fällt ihr Urteil – über das Sein oder das Nichtsein der angebotenen Planungsvorschläge.

Höhepunkt des Wettbewerbs

Die Preisgerichtssitzung verkörpert den Höhepunkt eines Wettbewerbsverfahrens. In der Jurysitzung stellt die Vorprüfung ihre Ergebnisse mit dem Vorprüfungsbericht vor und erläutert die zur Auswahl stehenden Vorschläge. Auf dieser Grundlage entscheidet das Preisgericht über die Zulassung der eingereichten Arbeiten. Die Jurymitglieder diskutieren die Vorschläge in verschiedenen Diskussions- und Wertungsrundgängen und gelangen im Ergebnis zu einer Realisierungsempfehlung.

In der Jurysitzung manifestiert sich der Grundgedanke einer auf Neutralität, Objektivität und Qualität basierenden öffentlichen Wettbewerbskultur. Doch das Erreichen dieser notwendigen Eigenschaften einer Wettbewerbsentscheidung setzt Prinzipien der Juryarbeit voraus. Ohne Standards und Grundlagen kann ein Preisgericht nur schwer erfolgreich arbeiten und zu einer guten Entscheidung gelangen. Sie gewähren die notwendige Gleichbehandlung aller Anbietenden.

Die Richtlinie für Planungswettbewerbe

Die allgemeinen Grundlagen einer regulären Juryarbeit sind in der Bundesrepublik Deutschland in der Richtlinie für Planungswettbewerbe festgehalten: die sogenannte RPW in ihrer gültigen Fassung von 2013, also „RPW2013“. Diese hält fest, dass das Preisgericht sich aus einer ungeraden Zahl an Preisrichter:innen zusammensetzt und dass deshalb die Fachpreisrichter:innen eine Stimme mehr haben als die Sachpreisrichter:innen. Fachpreisrichter:innen sind Personen mit der Berufsqualifikation der Wettbewerbsteilnehmer:innen, und Sachpreisrichter:innen sind mit einer Aufgabenstellung besonders vertraute Personen. In Kunstwettbewerben sind deshalb Fachpreisrichter:innen professionelle Bildende Künstler:innen, während Sachpreisrichter:innen der Auslober, Vertreter:innen der betroffenen Institution und die Entwurfsarchitekt:in sind, Letztere vor allem dann, wenn es um die Schaffung von Kunst am Bau geht. Ein:e Fachpreisrichter:in hat den Juryvorsitz inne.

Über die allgemeine Vorgabe zur Zusammensetzung eines Preisgerichts hinaus macht die RPW2013 auch grundlegende Angaben darüber, wie das Preisgericht arbeiten soll – Arbeitsweise (§6, 2):

Das Preisgericht bewertet die zur Auswahl stehenden Entwürfe nach den Vorgaben.

Es bewertet die Entwürfe in mehreren Wertungsrundgängen.

Im ersten Wertungsrundgang ist Einstimmigkeit erforderlich, wenn ein Entwurf aus dem Wettbewerbsverfahren ausscheiden soll.

In den nachfolgenden Wertungsrundgängen werden Entscheidungen mit einfacher Mehrheit getroffen.

Die für eine Realisierung in Frage kommenden Entwürfe bilden eine engere Wahl.

Unter den Entwürfen der engeren Wahl wird eine Rangfolge festgelegt.

stimmt, bewertet, entscheidet ...

Die Vorgaben für die Jurysitzung werden in der Anlage VII der RPW, „Regelablauf der Preisgerichtssitzung“, auch hinsichtlich der formalen Erfordernisse konkretisiert. Damit gibt die Richtlinie einen notwendigen Rahmen für eine erfolgreiche Juryarbeit vor.

Die Richtlinie definiert für die Jurysitzung eine Grundstruktur, die mit jeder Jurysitzung in neuer und besonderer Weise ausgefüllt werden muss. Als eine formale Richtlinie kann die RPW aber keine Vorgaben zur Qualität der Juryarbeit machen, bspw. wann und welche Diskussionen über die zur Auswahl stehenden Entwürfe geführt oder wie häufig und mit welcher inhaltlichen Tiefe die eingereichten Konzepte im Rahmen der Jurysitzung besprochen werden sollen. Es wird auch nicht ausgeführt, was mit dem Wort „Wertungsrundgang“ gemeint ist. Soll der Wertungsrundgang nur das bloße Meinungsbild zu den Entwürfen festhalten oder umfasst der Wertungsrundgang auch einen diskursiven Meinungsaustausch über die eingereichten Vorschläge? Die zu führenden Diskussionen,

Robert Dufer, see_you, 2023, Kunst am Bau für den Erweiterungsbau der Sekundarschule Storkower Straße 209 B, Berlin-Lichtenberg, Floatglasmalerei mit sichtbarem Pinselduktus, 4 Ebenen, 80 x 120 x 15 cm

Diskussionsrundgänge und die Art der Diskussionen im Preisgericht werden von der RPW2013 nicht konkretisiert. Einzig von einem „Meinungsbildungsprozess“ im Rahmen der Preisgerichtssitzung wird im Paragraph 6 der RPW geschrieben. Dieses Wort deutet an, dass es in einer Jurysitzung zu einem lebendigen Austausch über die Entwürfe kommen und dass das Meinungsbild zu den Entwürfen einer Entwicklung unterliegen kann. Ansonsten „stimmt“, „bewertet“ oder „entscheidet“ das Preisgericht. Vor diesem Hintergrund könnte die Juryarbeit sehr formal und mechanisch verlaufen, und damit wäre das Zusammenwirken der verschiedenen Jurymitglieder oder auch ein Meinungsstreit unter diesen nicht wirklich notwendig.

Rekordverdächtig schnell

Auf der formalen Grundlage der RPW2013 könnte eine Preisgerichtssitzung sehr zeiteffizient durchgeführt werden. Ob das dem Verständnis der zur Auswahl stehenden Vorschläge zweckdienlich ist, sei dahin gestellt. Einen überraschend schnellen Beratungsverlauf dokumentiert das Protokoll der Jurysitzung des Wettbewerbs Kunst am Bau für das „Erweiterungsgebäude für das Bundeskanzleramt, Kunststandort: Wintergärten“, Jurysitzung am 4. November 2022. In dieser Jury wurden innerhalb von nur zweieinhalb Stunden die Preisgerichtssitzung eröffnet, die Formalitäten geklärt, der Vorsitz gewählt, die Zulassung der dreißig eingereichten Entwürfe entschieden, die dreißig Entwürfe von der Vorprüfung vorgestellt und erläutert und einem ersten Wertungs-

rundgang unterzogen. Alles das innerhalb von 150 Minuten. Das ist eine sehr sportliche, fast schon rekordverdächtige Leistung, die allerdings offen lässt, ob überhaupt und wie intensiv ein Meinungs austausch über die Vorschläge geführt wurde, wie qualifiziert die Entwürfe von den Preisrichter:innen besprochen wurden. Verließ die Juryarbeit vielleicht deshalb so schnell, weil dem neunköpfigen Preisgericht nur zwei professionelle Bildende Künstler:innen angehörten? Vielleicht hatte diese Sportlichkeit auch dazu beigetragen, dass im ersten Wertungsrundgang bereits vierzig Prozent der Entwürfe ausschieden: 12 von 30 Entwürfen erhielten keine einzige Stimme des neunköpfigen Preisgerichts, weil sie – wie es dem Protokoll zu entnehmen ist – „kein tragfähiges Kunst-am-Bau-Konzept“ anboten. Eine solche pauschale Begründung lässt vermuten, dass zu diesem Zeitpunkt der Austausch im Preisgericht noch nicht sehr ausführlich gewesen sein kann. Einzelbewertungen zu sämtlichen Entwürfen werden nicht gemacht.

Die übrigen 18 Entwürfe erhielten im ersten Wertungsrundgang zumindest eine Stimme und blieben damit im Wettbewerbsverfahren.

Rekordverdächtige Ausscheidungsquote

Im Wettbewerb Kunst am Bau für den Neubau der Grundschule Goltzstraße/Mertensstraße im Bezirk Spandau von Berlin schieden bereits achtzig Prozent der eingereichten Entwürfe im ersten Wertungsrundgang aus: Acht von zehn Entwürfen! Dabei wurden auch Entwürfe ausgeschlossen, die im ersten Wertungsrundgang zumindest eine Stimme erhalten hatten. Entgegen ihrem Ausschluss hätten sie in einem zweiten Diskussions- und Wertungsrundgang behandelt werden müssen, wurden aber nicht weiter im Verfahren geführt. Ihnen wurde das Recht zu einer weiteren Diskussion und Betrachtung vorenthalten. Dieses Vorgehen verstieß gegen den RPW-Grundsatz der Einstimmigkeit im ersten Wertungsrundgang. Dabei hatte sich der Wettbewerb in seiner Bekanntmachung und Auslobung ausdrücklich auf die RPW2013 bezogen. Das Beispiel zeigt, dass Auslober:innen häufig die RPW als einen Bezugspunkt für die Wettbewerbsdurchführung anführen, aber die in der RPW definierten Grundsätze nicht wirklich annehmen und umsetzen.

Das Beispiel zeigt, dass Auslober:innen häufig die RPW als einen Bezugspunkt für die Wettbewerbsdurchführung anführen, aber die in der RPW definierten Grundsätze nicht wirklich annehmen und umsetzen.

Hinz und Kunz als Fachpreisrichter:innen

Die halberzige Anwendung der RPW drückt sich vor allem in der Zusammensetzung des Preisgerichts aus. Da werden Hinz und Kunz als Fachpreisrichter:innen deklariert, obwohl sie dem eindeutigen Kriterium nicht entsprechen. Wenn das in Wettbewerbsverfahren ungeübter Auslober:innen in der Provinz geschieht, ist das nicht verwunderlich. Wenn aber das Bundesamt für Bauwesen und Raumordnung als zentrale staatliche Behörde Preisgerichte in Kunstwettbewerben mit nur zwei Künstler:innen unter neun Preisrichter:innen zusammensetzt, ist das bedenklich. Zusätzlich kommt es gerade in den Preisgerichten des Bundesamtes für Bauwesen und Raumord-

nung zu einer bemerkenswerten Häufung: Wiederholt werden dieselben Personen als Fachpreisrichter:innen eingesetzt. Wenn dann im Juryprotokoll auch noch zu lesen ist, dass die Wettbewerbskoordination des



Andrea Böning, Wildes Tor, 2022, Kunst am Bau für das Sportareal Hubertusallee, Berlin Charlottenburg-Wilmersdorf, Stahl, beschichtet mit teils phosphoreszierendem Pigment, 740 x 580 x 150 cm

Bundesamtes eine wiederholt als Preisrichter:in mitwirkende Person zur Juryvorsitzenden vorschlägt und ein solcher Vorschlag nicht aus dem Preisgericht selbst kommt, kann man diese Vorgänge schon für eine Art „Inszenierung“ halten. Darunter leidet das Vertrauen der Künstler:innen in die öffentliche Wettbewerbskultur für Kunst am Bau. Mehr Vielfalt und Rotation sind hier sehr angebracht.

Vor dem Hintergrund der enormen Ausschleissrate von 40 und sogar 80 Prozent der Entwürfe bereits im ersten Wertungsrundgang stellt sich die Frage der Qualität der Juryarbeit: Was kann das Verständnis der Wettbewerbsentwürfe befördern, sodass nicht bereits im ersten Wertungsrundgang eine hohe Anzahl ausscheidet?

Würdigung: Erster Diskussionsrundgang

Zur Steigerung der Chancen der Künstler:innen kann die Erkenntnis und das Verstehen der Entwürfe verbessert werden. Dafür hat es sich bewährt, vor dem ersten Wertungsrundgang einen Diskussionsrundgang durchzuführen. Jeder zur Wertung

zugelassene Entwurf wird hinsichtlich der künstlerischen Qualität der Entwurfsidee im Sinne einer Würdigung diskutiert. Dabei wird besprochen, was an dem jeweiligen Entwurf gelungen ist und welche positiven Qualitäten den Entwurf auszeichnen. Eine solche konstruktive Herangehensweise verhindert ein vorschnelles und vielleicht auch oberflächliches, zu zeitiges Ausscheiden der Entwürfe. Indem zuerst die Stärken der Entwürfe hervorgehoben werden, können leicht übersehene Qualitäten erkannt und

in Betracht gezogen werden. Gleichzeitig liefert ein solcher erster würdigender Diskussionsrundgang wichtige für das Protokoll festzuhaltende Inhalte, die über eine pauschale Beurteilung hinausführen und den Wettbewerbsteilnehmenden eine konstruktive Rückmeldung geben.

Kontroverse: Zweiter Diskussionsrundgang

Die kontroverse Diskussion der Entwürfe, ein Abgleich von Schwächen und Stärken, schließt sich im zweiten Diskussionsrundgang an. Mit diesem Verfahren erfährt jeder Entwurf eine differenzierte Prüfung, finden Fürsprache und Gegenrede zu jedem Entwurf gleichberechtigt statt. Eine solche differenzierte Diskussion der Entwürfe und die Beachtung der Einstimmigkeit im ersten Wertungsrundgang ermöglicht manchem Entwurf im Laufe einer Preisgerichtssitzung eine erstaunliche Karriere, indem dessen besondere Qualitäten im fortschreitenden Diskussionsprozess zunehmende Beachtung finden können. Dafür ist es aber notwendig, dass die Entwürfe nicht sogleich und nur auf der Grundlage eines – vielleicht auch misslungenen – Vorprüfberichtes sofort in großer Zahl verworfen werden.

Diese hier beschriebenen zwei Schritte der Würdigung im ersten Diskussionsrundgang und der Kontroverse im zweiten Diskussionsrundgang ergänzen und bereichern die von der RPW vorgegebene Arbeitsstruktur der Preisgerichtssitzung. Diesem sachlichen Grundgerüst verleihen sie somit eine wichtige qualitative Komponente.

Vor allem der Diskussionsrundgang der „Würdigung“ überrascht manche Preisrichter:innen, verärgert sie teilweise sogar, denn sie wollten gleich zur Kritik kommen. Doch für einige Preisrichter:innen wird der erste Diskussionsrundgang auch zu einer neuen Erfahrung, sodass schon beim dritten oder vierten Entwurf das Bemühen um eine Identifikation der Stärken als wohlthuend und konstruktiv angesehen wird. Das setzt eine Haltung voraus, den Vorschlägen vorurteilsfrei und sachlich im Sinne der Erkenntnis der besten Idee begegnen zu wollen.

Rangfolge

Gemäß RPW2013 benötigen die Entwürfe für den Verbleib im Wettbewerbsverfahren ab dem zweiten Wertungsrundgang eine Stimmenmehrheit im Preisgericht. Das ist eine anspruchsvolle Hürde, die für das Weiterkommen einen minimalen Konsens

der Preisrichter:innen voraussetzt. Damit reduziert sich von Wertungsrundgang zu Wertungsrundgang das Teilnehmer:innenfeld, bis schließlich eine übersichtliche Anzahl von Vorschlägen vorliegt. Hierfür sieht die RPW die Bestimmung einer „Engeren Wahl“ vor. Innerhalb dieser Auswahl gilt es eine Rangfolge festzulegen, im häufigen Fall von drei Rängen. Im Regelfall entfällt die wichtige Realisierungsempfehlung auf den ersten Rang. Durch die Verteilung von Rängen ist gleichzeitig eine Abfolge für den Fall festgelegt, dass der erste Rang aus formalen, technischen oder finanziellen Gründen nicht realisiert werden kann. Dann greift der Auslober für die Beauftragung und Ausführung auf den zweiten Rang zurück, und in einem besonderen Fall könnte auch der dritte Rang realisiert werden, wenn sich mit den vorher platzierten Projekten Schwierigkeiten ergeben sollten. Die Platzierung als zweiter oder dritter Rang kann den Entwurfsverfasser:innen auch als ein Nachweis der Qualität ihrer Vorschläge dienen und als ein solches Ergebnis in Lebensläufen ausgewiesen werden. Diese Bezeichnung hebt sich von der Benennung als bloße „Nachrücker:in“ positiv ab.

Die Preisrichter:innen

Ein Preisgericht setzt sich aus Fachpreisrichter:innen und Sachpreisrichter:innen zusammen. Die RPW definiert die notwendige Qualifikation dieser Personen, wonach Fachpreisrichter:innen Personen mit der Berufsqualifikation der Wettbewerbsteilnehmenden und Sachpreisrichter:innen Personen mit besonderer Kenntnis der Aufgabenstellung und der örtlichen Verhältnisse sind. Weitere Anforderungen an die fachliche Qualifikation der Preisrichter:innen werden von der RPW nicht gemacht. Die Preisrichter:innen sollen ihr Amt nach „fachlichen Gesichtspunkten“ ausüben. Sie sollen die Entwürfe nach den in der Auslobung zugrunde liegenden Entscheidungskriterien bewerten.

Der Leitfaden Kunst am Bau des Bundes (2012) verlangt von den Fachpreisrichter:innen ein Beurteilungsvermögen zu den Besonderheiten von Kunst am Bau. Auch hier werden keine weitergehenden Vorgaben zur Qualifikation und individuellen Haltung der Fachpreisrichter:innen gemacht. Diese Eigenschaften sind nicht objektivierbar. Dem Regelablauf der Preisgerichtssitzung zufolge müssen Preisrichter:innen vor allem Diskretion wahren, Distanz zu den Wettbewerbsteilnehmenden pflegen, sich gegenüber dem Auslober und zum Wettbewerbsverfahren loyal verhalten sowie die Anonymität und das Beratungsgeheimnis einhalten. So konzentrieren sich die Anforderungen der RPW auf formale Verhaltensformen.

Christel Fetzer, DORT, 2022, temporäre Installation im Rosengarten, Treptower Park, Foto Kai Bleck





Keren Shalev, Nachhaltige Dynamik, 2022, Kunst am Bau für die Paavo Nurmi Grundschule Berlin-Marzahn, Foto Boaz Arad

Zusätzlich zu den formalen Anforderungen hat sich in der Praxis der Preisgerichtssitzungen gezeigt, dass Fachpreisrichter:innen durch besondere Qualifikationen wesentlich zum Gelingen einer Jurysitzung beitragen können, beispielsweise durch:

- Kunstkenntnis,
- Gesprächsbereitschaft,
- Interesse an einem verbalen Austausch über verschiedene künstlerische Angebote,
- Offenheit gegenüber allen künstlerischen Arbeitsformen (keine Verengung der künstlerischen Sichtweise nur auf die selbst praktizierte Kunstrichtung),
- Akzeptanz der Auswahlmethode des Kunstwettbewerbs,
- Bereitschaft zur Sitzungsleitung als Juryvorsitzende:r und der damit notwendigen Moderation der Diskussion,
- eine konstruktive und kollegiale Haltung,
- Ergebnisorientierung und
- Engagement.

Die Verantwortung der Preisrichter:innen

Eine Fachpreisrichter:in trägt Verantwortung für die Auswahl des zu schaffenden Werkes, für die Zukunft der Kunst in einer bestimmten räumlichen oder sozialen Situation, für die von der Kunst ausgehenden ästhetischen und philosophischen Impulse, aber auch für die Herausforderung, die ein Kunstwerk an den Betrieb und die Arbeit einer Einrichtung stellen kann. Auch deshalb ist die Mitwirkung als Fachpreisrichter:in in einer Jury kein einfacher Zeitvertreib, sondern eine Aufgabe von künstlerischer, gesellschaftlicher und ökonomischer Tragweite und Verantwortung. Diese Dimensionen stellen Anforderungen auch an die Haltung und Mitwirkung der Preisrichter:innen im Rahmen des Wettbewerbsverfahrens und der Jurysitzung. Die Mitwirkung steht stets unter der Prämisse, was jede:r einzelne Verfahrensbeteiligte zur Verbesserung des Wettbewerbs und zur Steigerung des Ergebnisses beitragen kann. Hierbei kommt es besonders auf eine konstruktive, befördernde, solidarische und kollegiale Haltung und Argumentation an. Wortbeiträge wie „Die Künstler waren faul!“ – so eine internationale Kuratorin

über die eingereichten Entwürfe – oder „Haben die Künstler nachgewiesen, dass sie auch Künstler sind?“ – so ein internationaler Kurator in der Jury eines nicht offenen Wettbewerbs, dessen Teilnehmende vom Beratungsausschuss Kunst ausgewählt worden waren – tragen nur wenig zu dem von der RPW angestrebten Meinungsbildungsprozess bei, wenn überhaupt.

Die Diskussionsrundgänge in einer Jurysitzung sind zunächst analytisch, indem sie die besonderen künstlerischen Qualitäten der Entwürfe herausarbeiten. Sie sind auch kontrovers, indem sie die Stärken und Schwächen der Entwürfe miteinander vergleichen und im Streitgespräch beabsichtigen, die überzeugenden Vorschläge herauszufinden. Hier kommt es auch auf das vergleichende Sehen an und auf die verbale Beschreibung von Unterschieden und Übereinstimmungen.

Die Diskussion im Preisgericht gleicht einem Kunstgespräch über die Fragen der gesellschaftlichen und sozialen Relevanz von zeitgenössischer Kunst und über gegenwärtige und vergangene Kunstvorstellungen und Kunstbegriffe. Ein solches Kunstgespräch einer Jury kann ein Ereignis

distinguiertes Schweigen tragen zu dem notwendigen Meinungsbildungsprozess einer Jurysitzung nur wenig oder überhaupt nichts bei. Wenn eine Fachpreisrichterin im Laufe von zwei Jurytagen nur drei Sätze spricht, wird sie ihrer Aufgabe nicht wirklich gerecht. Die Mitwirkung als Preisrichter:in ist nicht nur eine interessante Erfahrung, sondern vor allem eine verantwortungsvolle

Arbeit gelebter Demokratie für den Kunstauftrag des Staates. Auch sollten sich Preisrichter:innen bei der Entscheidung für eine Mitwirkung in einer Jury über den Arbeitsumfang des jeweiligen Wettbewerbs bewusst sein. Dieser ist beispielsweise in einem offenen zweiphasigen Wettbewerb umfangreich und intensiv. Und wer einen offenen Wettbewerb aus Prinzip ablehnt und selbst nie an einem solchen Verfahren teilnehmen würde, vielleicht das sogar wegen einer Festanstellung nicht nötig hat, befindet sich ebenfalls

in einer gewissen Opposition zu dieser Aufgabe. Auch eine solche Haltung kann die Motivation einer Preisgerichtssitzung schmälern und die notwendige Juryarbeit verzögern. Die daraus resultierende Gleichgültigkeit und das damit verbundene Desinteresse lässt die anderen Preisrichter:innen und Sachverständigen wundern und fragen, ob die Fachpreisrichter:innen immer so schweigsam sind? Wie es schon vorgekommen ist. Auch hier tragen die Fachpreisrichter:innen die Verantwortung einer notwendigen selbstkritischen Einschätzung, ob sie die Aufgabe einer Juror:in ausfüllen können. Auch Gremien, die die Preisrichter:innen vorschlagen und auswählen, müssen die Vorschläge für Fachpreisrichter:innen gründlich prüfen.

Die Fragen der Verantwortung der Mitwirkung als Preisrichter:in in einem Wettbewerbsverfahren berühren individuelle Qualifikationen und Kompetenzen. Deren Vorhandensein kann eine Jurysitzung zu einem intel-

lektuellen Ereignis werden lassen, deren Fehlen aber auch zu einer zähen und mühseligen Angelegenheit führen. Diese Fähigkeiten liegen im Bereich qualitativer Stärken und Schwächen, die nicht vollständig kalkuliert und vorhergesehen werden können. Deshalb ist es wichtig, dass der Ablauf einer Preisgerichtssitzung über eine zuverlässige Grundstruktur verfügt, die auch unabhängig von besonderen Kompetenzen der Preisrichter:innen oder von qualitativen Defiziten zu einem überzeugenden Ergebnis führt.

Selbstverpflichtung und Mindeststandards

Nicht jede Jurysitzung kann ein intellektueller Höhepunkt sein. Aber mit einer Selbstverpflichtung zu zentralen Punkten der RPW soll den Wettbewerbsteilnehmenden eine Sicherheit über Mindeststandards einer fairen Behandlung ihrer Arbeiten im Rahmen eines Wettbewerbsverfahrens und einer Jurysitzung gegeben werden.

Die künstlerische Erarbeitung eines Wettbewerbsbeitrags wird selten angemessen bezahlt. Dabei enthält sie den Kern der künstlerischen Arbeit: die Schaffung einer künstlerischen Idee. In dieser Arbeit sind die wesentlichen Grundlagen eines zu schaffenden Kunstwerkes enthalten. Für eine solche Leistung sollten Künstler:innen nicht nur angemessen honoriert werden, sondern auch die Zusicherung über die Einhaltung von Mindeststandards in der Behandlung ihrer Werke erhalten, damit die Ideen, die sie in wochenlanger Auseinandersetzung her-

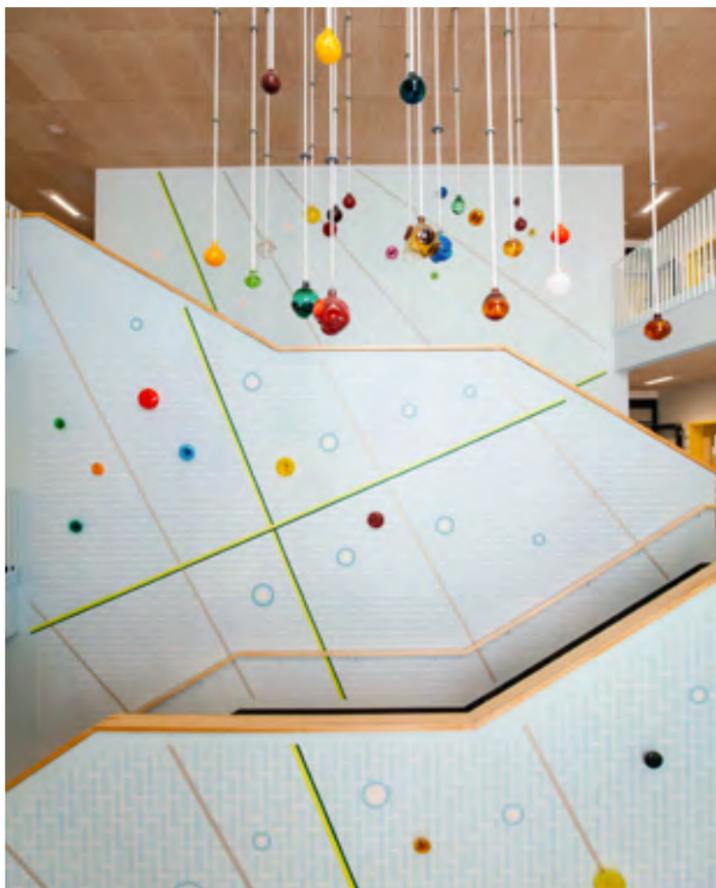
vorgebracht haben, nicht in wenigen Sekunden mit ein paar oberflächlichen Bemerkungen weggewischt werden.

Entwürfe werden in den Preisgerichtssitzungen zu oft noch ohne den notwendigen Respekt und ohne Neugier und Offenheit betrachtet. Manche Juryprotokolle erwecken vielmehr den Eindruck eines Scherbengerichts als den eines aufgeschlossenen Kunstgesprächs. Das zeigt, dass die Durchfüh-

rung von Wettbewerbsverfahren für Kunst am Bau und im öffentlichen Raum weiter verbessert werden muss. Deshalb ist es notwendig, Mindeststandards der Juryarbeit in Wettbewerbsauslobungen als eine Form der Selbstverpflichtung festzuhalten. Das kann beispielsweise durch eine Konkretisierung der Bezugnahme auf die RPW₂₀₁₃ geschehen, etwa durch die Benennung der anzuwendenden Punkte. Die Zusammensetzung des Preisgerichtes und die Mitwirkung der professionellen bildenden Künstler:innen im Preisgericht müssen transparent gemacht werden. Vor allem ist die Durchführung des ersten Wertungsrundgangs gemäß RPW zu garantieren und ein erster Diskussionsrundgang im Sinne einer konstruktiven Würdigung der eingereichten Entwurfsarbeiten festzuhalten. Auch kann der Auslober in der Auslobung das Ziel formulieren, einen respektvollen Umgang mit den Wettbewerbsbeiträgen in der Jurysitzung zu pflegen. Kernstück einer Selbstverpflichtung ist aber vor allem das Bekenntnis zur RPW und der erklärte Wille, zentrale Vorgaben der Richtlinie ernst zu nehmen und diese wichtige Grundstruktur einer Juryarbeit auch wirklich zugrunde legen zu wollen.

Martin Schönfeld

Jorn Ebner, Zu den Sternen, 2022, Kunst am Bau für den Neubau der Grundschule 48. Schule in Berlin-Mitte, Foto Gunnar Geller



Eine symbolische Revolution

Zum neuen Buch „K – Kulturarbeit“
von Michael Hirsch

Philipp Messner, Das unautonome Objekt / The unautonomous object, 2010 Galeria Foksal und Center Centre for Contemporary Art Ujazdowski Castle, Warschau / Warsaw, PL. © VG Bild-Kunst, Bonn

Mit dem Buch „Kulturarbeit“ hat Michael Hirsch ein Manifest für Künstler:innen, Wissenschaftler:innen, Musiker:innen, Schriftsteller:innen, politische Aktivist:innen und all diejenigen verfasst, die mit ihren Tätigkeiten für ein freies und selbstbestimmtes Leben stehen, deren Autonomie durch den Zustand einer allgemeinen Zeitarmut, Mehrarbeit und Überproduktion jedoch zunehmend unterzugehen droht. Die Kulturarbeit wurde Hirsch zufolge in den letzten Jahrzehnten immer mehr den Bedingungen der herkömmlichen Lohnarbeit gleichgesetzt. Auf diese Weise entsteht eine Art Überproduktion von Kunstwerken, Ausstellungen und anderen Leistungen im Kulturbetrieb, die nicht im gleichen Maße wahrgenommen und bezahlt werden, wie es angemessen wäre. Der Wunsch nach einer freien und selbstbestimmten Lebensweise wird zudem häufig durch die Notwendigkeit existenzsichernder Jobs in prekären Arbeitsverhältnissen erschwert. Die eigentlich freie und empathische Intention kultureller Arbeit wird dem Regime einer kapitalistischen Produktionsweise unterworfen, wie sie Karl Marx schon für die kapitalistische Ökonomie insgesamt formuliert hatte. Auch im Bereich der Kulturarbeit entsteht durch die Dynamik von Überproduktion und Unterkonsumption eine maßlose Verschwendung von Ressourcen und Lebenszeit. Einzig die Illusion der Kulturarbeiter:innen, dass sich irgendwann doch der angemessene Erfolg für die oft langjährige, harte Arbeit einstellt, trägt über die Realität hinweg, dass nur eine ganz kleine Minderheit tatsächlich erfolgreich von der Kunst leben kann. Die große Mehrheit hält sich in Abhängigkeitsverhältnissen über Wasser und steht je nach partnerschaftlichem oder familiärem Hintergrund irgendwann vor der Altersarmut.

Michael Hirsch begegnet dem Phänomen, das wir alle latent kennen und häufig beklagen, mit einer erhellenden Analyse, die einerseits die systembedingten Probleme ins Auge fasst und andererseits die Umgangsweise der Kulturarbeiter:innen. Es ist Zeit damit aufzuhören, das Spektrum von kulturellen Tätigkeiten mit „normaler“ Arbeit gleichzusetzen und damit eine falsche Norm aufzustellen. Mit dem derzeitigen Bild von Professionalität, das auf einer Verschmelzung mit dem Betrieb basiert, wird unbemerkt ein falsches Ziel verfolgt.

Mit seinem Buch plädiert Michael Hirsch für eine „progressive Desillusionierung“, und damit für eine Befreiung des Nützlichkeits-, Anschluss- und Verwertungszwangs. Er nutzt die Metapher eines Esels, dem eine Vorrichtung auf den Rücken gebunden wurde und ihm damit in unerreicher Entfernung eine Karotte vor der Nase baumelt, die er nicht zu fassen bekommt solange er ihr hinterherläuft. Es geht darum innezuhalten und nicht länger der Karotte falscher Erwartungen des Betriebs hinterherzulaufen. Stattdessen könnte ein Bewusstseinsprozess beginnen, der mit dem Wandel eines professionellen Selbst-

bildes beginnt, das auf einem repressiven System falscher Erwartungen basiert.

Je prekärer die Verhältnisse sind, umso härter werden die Ansprüche an die Professionalisierung. Um dieser Dynamik gedanklich etwas entgegen zu stellen, führt Michael Hirsch zu dem Begriff der „progressiven Desillusionierung“ den Begriff der „professionellen Amateure“ ein. Damit geht er auf den Istzustand der Akteure im Kulturbetrieb ein, deren Leben sich selten auf eine mehr oder wenige glückliche Beziehung zum Markt reduziert. Die künstlerischen Praktiken sind durch Nebenjobs und die Arbeit mit Institutionen in den Prozess unterschiedlicher Arbeitswelten integriert, womit das Bild von Professionalität nicht ausschließlich auf den Verkauf von Kunst reduziert werden kann. Wie sich aus unzähligen Erfahrungsberichten ergeben hat, besteht das Leben der meisten Kulturschaffenden aus einer Kombination von unterschiedlichen Tätigkeiten, durch das ein ganz anderes Bild von Professionalität generiert werden müsste, als es derzeit geschieht. Mit dem Begriff der professionellen Amateure versucht Hirsch die falsche Professionalisierung geistiger Arbeit aus dem Kontext von Konkurrenz und schmachlichen Abhängigkeitsverhältnissen zu befreien und dem wahren Leben anzupassen.

Jedes Kapitel seines Buches wird mit einem Zitat unterschiedlicher Schriftsteller:innen ergänzt und damit wird auch der Erkenntnisreichtum sichtbar, der zu einer Neuinterpretation des Eigenwerts kultureller Arbeit und damit auch zu einer anderen Bewertung von Professionalität führen könnte. Mit den Worten von Jaques Rancière ist „die Zugehörigkeit der Künstler zu einer Art Prekariat nicht dasselbe wie die Bohème des neunzehnten Jahrhunderts. Es ist etwas vollkommen anderes, insofern die Künstler auch an gesellschaftlichen Bedingungen arbeiten, und die Träger gesellschaftlicher Kämpfe sind.“

Die gegenwärtige Krise, die pandemiebedingt die Probleme des Kulturbetriebs nur an die Oberfläche gebracht hat, die auch schon vorher existiert haben, wäre eine Gelegenheit für eine politische Reform. Es müssen nicht nur Ressourcen und Chancen neu verteilt werden, die Umverteilung muss zwangsläufig auch von einer Umwertung des Berufsethos begleitet werden. So lange wir den Betrieb kritisieren, aber weiter machen wie bisher, kann keine grundlegende Veränderung der institutionellen Systeme erwirkt werden. Die Idee von Erfolg und Erlösung, die suggeriert, es sei eigentlich alles in Ordnung, wenn man vielleicht doch noch eine feste Stelle, einen Preis oder das nächste Stipendium erhält, muss entmystifiziert werden, da der Moment der Erlösung für die allermeisten eine Illusion ist. Die nur selten eintretende Aufstiegsbewegung in der künstlerischen Biografie, durch die das Leben gesichert werden sollte, ist in Wirklichkeit die

konkrete soziale Unterstützung von Staatshilfen, Künstlersozialkasse, Familie oder sozialer Umgebung. Michael Hirsch ermutigt dazu, das Problem fehlender Anerkennung und persönlichen Enttäuschung kollektiv zu überdenken und eine neues Narrativ zu entwickeln.

Um die konkrete Utopie kultureller und intellektueller Arbeit zu entfalten, schlägt Michael Hirsch „mehr Klassenbewusstsein, mehr politische Aufklärung, Interessenvertretung und Aktion – als auch mehr Romantik, mehr Mythologie des Künstlers und der Intellektuellen als Prototyp eines befreiten Menschen vor.“ Ein Aufruf mehr im eigenen Namen zu sprechen und zu wünschen, als aus den Ansprüchen des professionellen Feldes, durch das ein Teil der Lebensrealität stetig negiert werden muss, um dem Konkurrenzkampf standzuhalten. Das geschärfte Klassenbewusstsein entsteht durch ein Verständnis für die konstitutive Spaltung der Identität, die sich aus der Tatsache ergibt, dass Kulturarbeiter:innen durch Lohnarbeit einerseits zum Proletariat der Gesellschaft gehören und andererseits zu einer Bohème, die Gebrauchswerte produziert, deren Wert noch zunehmen könnte, die im monetären Sinn aber auch wertlos bleiben können. Um dem Widerspruch zu begegnen, der sich aus dem Wunsch einer von Lohnarbeit befreiten künstlerisch-intellektuellen Tätigkeit ergibt, plädiert Hirsch dafür, sich der Dialektik stärker bewusst zu werden und in eine Revision der Erwartungen und Hoffnungen zu gehen, um das konstitutiv Unmögliche dieser Lebens- und Arbeitsform in eine neue künstlerische Lebensweise zu überführen.

Dafür müssen viele Illusionen fallen gelassen werden und es muss über schambehaftete, gerne verschwiegene Dinge gesprochen werden, wie z. B. das Geld, von dem wir wirklich leben und wie zukünftige Arbeitsverhältnisse aussehen müssten, um eine materielle Grundsicherung zu erzeugen. Über die Hilfsprogramme in der Coronakrise hinaus, in der sich gezeigt hat, wie wenig der Staat die Lebensrealität selbstständiger Künstler:innen und Kulturarbeiter:innen versteht, da sie nicht zu den selbstständigen Gutverdienern gehören, sondern überwiegend Einkünfte haben, die maximal einer sozialen Grundsicherung entsprechen, müssten für das Milieu der Kulturarbeiter:innen besondere Soforthilfen und Schutzrechte gelten. Ähnlich wie in der Landwirtschaft, in der nicht einfach nur rentable Waren produziert werden können, sondern auch eine besondere Ökologie, ein Milieu und eine Kulturlandschaft geschützt werden müssen. Um das Milieu des Kulturbetriebs zu schützen und für die Gesellschaft zu erhalten, sollten besondere materielle Rechte gelten, die in Form von Mindestlöhnen, einem Grundeinkommen und einer Grundrente umgesetzt werden könnten. Dazu könnte eine gerechtere Verteilung von gesellschaftlichen Arbeiten und Arbeitsplätzen eingeführt werden, sowie ein Recht auf bezahlbares Wohnen und die kostenlose Nutzung von öffentlichen Infrastrukturen.

Das Buch von Michael Hirsch ist durchzogen von solidarischen Gedanken, die sich nicht nur durch die Ausführungen zu einer möglichen und angemessenen Verbesserung des Sozialstaats ausdrückt, sondern auch durch die Ermutigung einer neuen Ehrlichkeit der Kulturarbeiter:innen, die maßgeblich daran beteiligt sind, ein neues Verständnis des Eigenwerts ihres Milieus zu schaffen.

Die symbolische Revolution beginnt damit nicht mehr hinter der Karotte herzulaufen, sondern einen neuen Gesellschaftsvertrag abzuschließen. Dieser beinhaltet nach Michael Hirsch nicht nur gemeinsam an einer sozialen Postwachstumsperspektive zu arbeiten, die im kulturellen Bereich genauso benötigt wird wie in der normalen Ökonomie, um Löhne und Reichtümer gerechter zu verteilen. Zum Abbau der Überproduktion im Kulturleben muss zudem eine neue Geschichte erzählt werden, die dem wahren Leben entspricht und dem Versuch von so vielen, die eine symbolische Selbstständigkeit in einer materiellen Abhängigkeit schon längst versuchen.

Katinka Theis, Bildende Künstlerin

Michael Hirsch
K – Kulturarbeit
Progressive Desillusionierung und professionelle Amateure
2022 erschienen im Textem Verlag

Michael Hirsch ist Philosoph, Politologe, Kunsttheoretiker und Autor. Er arbeitet als Privatdozent für Politische Theorie an der Universität Siegen.

Abrissbirne in Spandau

Requiem auf das Architektur- und Kunsterbe der Nachkriegsmoderne West



Ev. Zufluchtskirche, 1965–1967 errichtet, Architekt Bodo Fleischer, Berlin-Spandau Falkenhagener Feld Westerwaldstraße, Fotos Marcus Ebener



Verheißungsvolle Namen bezeichnen zwei Bauwerke im Bezirk Spandau von Berlin, denen ein tragisches Schicksal droht: Zuflucht und Zuversicht! Sowohl das Gebäude der Zuflucht-Kirche im Falkenhagener Feld als auch die Zuversichts-Kirche in Staaken werden von der Evangelischen Kirche zugunsten neu zu schaffender sozialer Stadtteilzentren aufgegeben und sollen demnächst abgerissen werden.

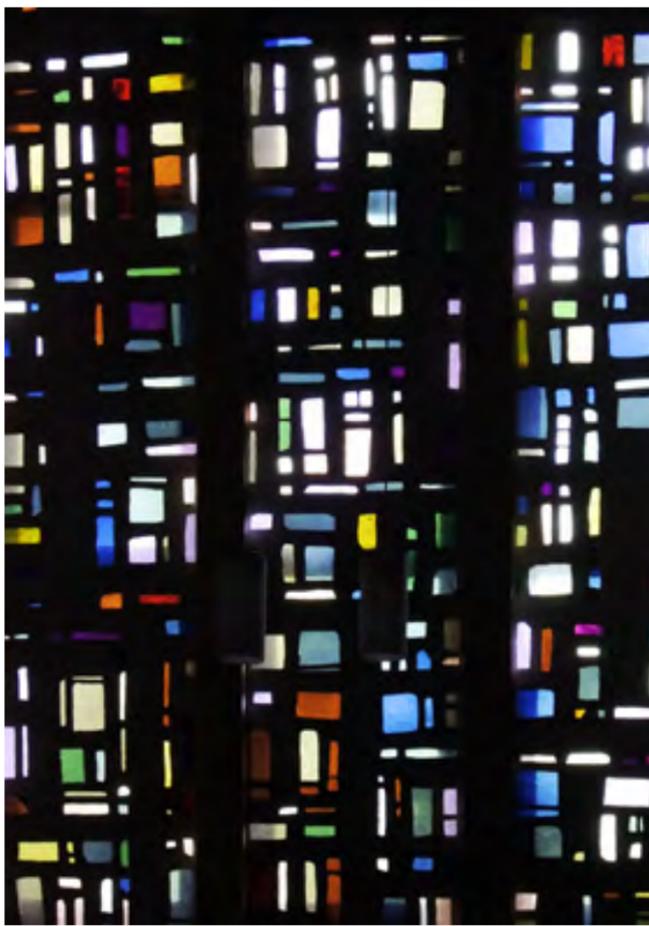
Das alles wird finanziert aus dem Städtebauförderprogramm „Nachhaltige Erneuerung“!

Wie bitte? Was ist hier nachhaltig? Kann Abriss nachhaltig sein?

Beide Kirchbauten verbindet einiges: Sie entstanden Mitte der 1960er Jahre, sie waren Ergebnisse von Architekturwettbewerben, weshalb sie eine moderne Architektursprache kennzeichnet. Und beide Bauten wurden nicht nur als Sakralbauten geplant, sondern als Gemeindezentren, die multifunktionale Räume, Sozialeinrichtungen (Kindertagesstätten) und auch Wohnungen für Mitarbeitende verbänden.

Nachhaltig ist der Weiterbau, Städtebau ist Weiterbau, die Verbindung des Bestehenden mit dem Neuen. Bloßer Abriss ist die Negation von Stadt und Städtebau. Und: „Wer abreißt, ist von gestern“ – so wurde die Präsidentin der Berliner Architektenkammer, Theresa Keilhauer, in den Medien zitiert.

Sicherlich, die Kirchen haben ein Problem, sie verlieren Mitglieder. Statt durch Gottesdienste hoffen sie, die Menschen mit Sozialzentren an sich zu binden. Einst geschaffene Bauten und Räume erscheinen nicht mehr notwendig, die mit den Bauten laufenden Kosten engen die finanziellen Möglichkeiten ein. Und vor allem entsprechen diese Bauten der 1960er Jahre nicht mehr den aktuellen Anforderungen der Energieeffizienz, manche sind in der Winterzeit nicht gut beheizbar. Aber das trifft auch auf viele historische Woh-



nungsbauten dieser Zeit zu – und werden auch sie deshalb zur Disposition gestellt? Käme jemand auf die Idee die Sainte Chapelle auf der Ile de la Cité wegen ihrer unterkühlten Raumtemperatur abzureißen?

Nun, die zwei Spandauer Kirch- und Gemeindebauten, die ihre beeindruckenden Namen der unmittelbaren Nachkriegsgeschichte von Flucht und Deutscher Teilung verdanken und schon allein damit Zeugnisse der jüngeren deutschen Geschichte sind, können sich mit bedeutenden historischen Baudenkmalern noch nicht vergleichen. Aber dennoch prägt sie eine anerkanntswerte baukünstlerische Haltung. Die Zuflucht-Kirche (1965–1967) wurde von dem Architekten Bodo Fleischer (1930–2013) entworfen, einem Schüler des expressionistischen Architekten Hans Scharoun. Dessen Architekturvisionen entsprechend zeichnet sie eine beeindruckende Folge plastischer Raumkörper aus. Deren Faltungen gelangen im Kirchsaal prägend zum Ausdruck.

Die von den Architekt:innen Barbara Vogt (1922–2017) und Wolfgang Vogt (1919–2006) geschaffene Anlage der Zuversichts-Kirche (1965–1966) geht dagegen von einer Architektur der Neuen Sachlichkeit aus und ist auf Klarheit der Raumbildung und einen Gleichklang der Baukörper ausgerichtet. Darüber hinaus verfügt sie über eine besondere künstlerische Ausstattung: Die gesamte Südwand des Kirchsaals gestaltet sich als eine rein abstrakte und vielfarbige Komposition. Sie wurde von den Künstler:innen Dagmar Schulze-Roß (1926–2012) und Alfred Roß (1927–2007) als eine Dallglasfensterwand, eine Form des Betonglasfensters, geschaffen. Eine vergleichbare umfassende Fensterwandgestaltung findet sich in Berlin nur noch in der Gedächtniskirche am Breitscheidplatz. Für diese besondere und beeindruckende Form der Kunst am Bau haben die Künstler:innen eng mit den Architekt:innen zusammengearbeitet.

Beide bedrohte Bauten prägt also eine baukünstlerische und künstlerische Qualität. Und auch in ihrer Materialästhetik und handwerklichen Umsetzung zeichnet sie ein Niveau aus, das heute nicht mehr erreicht wird. Mit dem nun anstehenden Abriss beider Bauten geht also mehr verloren als nur zwei Gebäude.

Im Umgang mit beiden Bauten wurden Chancen vertan, beide hätten Beispiele für eine zeitgemäße Umnutzung und Aneignung werden können. An beiden Bauwerken hätten Möglichkeiten einer Weiterentwicklung erprobt werden können: Vor allem die Frage, welche neuen Aufgaben und Funktionen nicht mehr benötigte Sakralräume heutzutage finden können. Das hätte aber mehr gedankliche Anstrengung erfordert, mehr Kreativität und mehr Offenheit. Die Abrissbirne dagegen ist die einfachste Lösung – und sie wird aus städtebaulichen Förderprogrammen des Bundes und des Landes Berlin finanziert. Im Fall der Zuflucht-Kirche wurde das Grundstück an den Bezirk Spandau veräußert, der hier ein soziales Stadtteilzentrum mit Möglichkeiten für Kultur,

Freizeitaktivitäten und eine Jugendtheaterwerkstatt schaffen möchte. Dabei hätte der Kirchraum für Kultur- und Jugendtheateraktivitäten ganz selbstverständlich genutzt werden können, Raumhöhe und ansteigendes Bodenniveau hätten das problemlos hergegeben.

Während der Wunsch nach einem sozialen Stadtteilzentrum im Falkenhagener Feld durchaus nachvollziehbar ist, ist er im eher bürgerlichen Staaken umstritten. Flächen für den Neubau größerer Kindertagesstätten sind hier reichlich vorhanden, sodass der Gebäudekomplex der Zuversichts-Kirche nicht notwendigerweise dem Grundrecht der Kinderbetreuung geopfert werden müsste. Und Staaken verfügt über einen Regionalbahnhof, sodass am Ort der Zuversichts-Kirche auch komplexe und regionale Projekte möglich wären.

Nachdem in den 1990er und 2000er Jahren viele Bauten der Ostmoderne zerstört wurden, wie etwa die Gaststätte „Ahornblatt“ des berühmten Architekten Ulrich Müther, erleben wir nun die Preisgabe der Westmoderne. Die Gleichzeitigkeit der geplanten Zerstörung zweier beachtenswerter Baukomplexe in Spandau verdeutlicht den drohenden Verlust von Baukunst und Kunst am Bau der jüngeren Vergangenheit umso nachdrücklicher. Die damit einhergehende Zerstörung von Bau- und Kunstgeschichte wird dabei mit öffentlichen Mitteln finanziert. Programme wie „Stadtumbau“ oder die schon genannte „Nachhaltige Erneuerung“ stellen schöne Neubauten in Aussicht. Das ist weitaus einfacher, als mit dem Vorhandenen verantwortungsvoll

und pfleglich umzugehen. Wie so oft sind die Abrissplanungen auch eine Folge von jahrzehntelanger Vernachlässigung und mangelnder Pflege. Dann sind die Bauten tatsächlich so verbraucht, dass die notwendigen Sanierungsmittel zu hoch erscheinen.

Das Scheitern im Umgang mit diesen zwei bemerkenswerten Bauwerken ist auch hier eine Gemeinschaftsleistung: Der Denkmalschutz hält sich zurück, scheut die Arbeit und den Konflikt mit der Kirche und findet deshalb die geplanten Sozialzentren sehr nötig. Die Kirche konzentriert sich auf einen historischen Baubestand jenseits der Moderne und kann damit erwünschte Haushaltseinsparungen erlangen. Und dem Bezirk Spandau von Berlin eröffnet sich durch die Kirchen-Abrisse das Ausschöpfen von Fördermitteln, der Ausweis von sozialpolitischer Aktivität und Verantwortung: Hier wird etwas für die Menschen getan! Der Bezirk ist dabei

der eigentliche Profiteur des Ganzen und sieht sich dennoch nicht zuständig für eine mögliche Sicherung und Einlagerung der Fensterwandgestaltung, die rückbaubar ist. Auch die bezirkliche Kulturverwaltung ignoriert das Thema und lässt Hinweise dazu unbeantwortet. In der Zitadelle Spandau ergötzt man sich an Denkmalsskulpturen von preußischen König:innen und Feldherren. Eine Weitung des Blickes auch auf baukulturelle Zeugnisse sucht mensch hier vergebens.

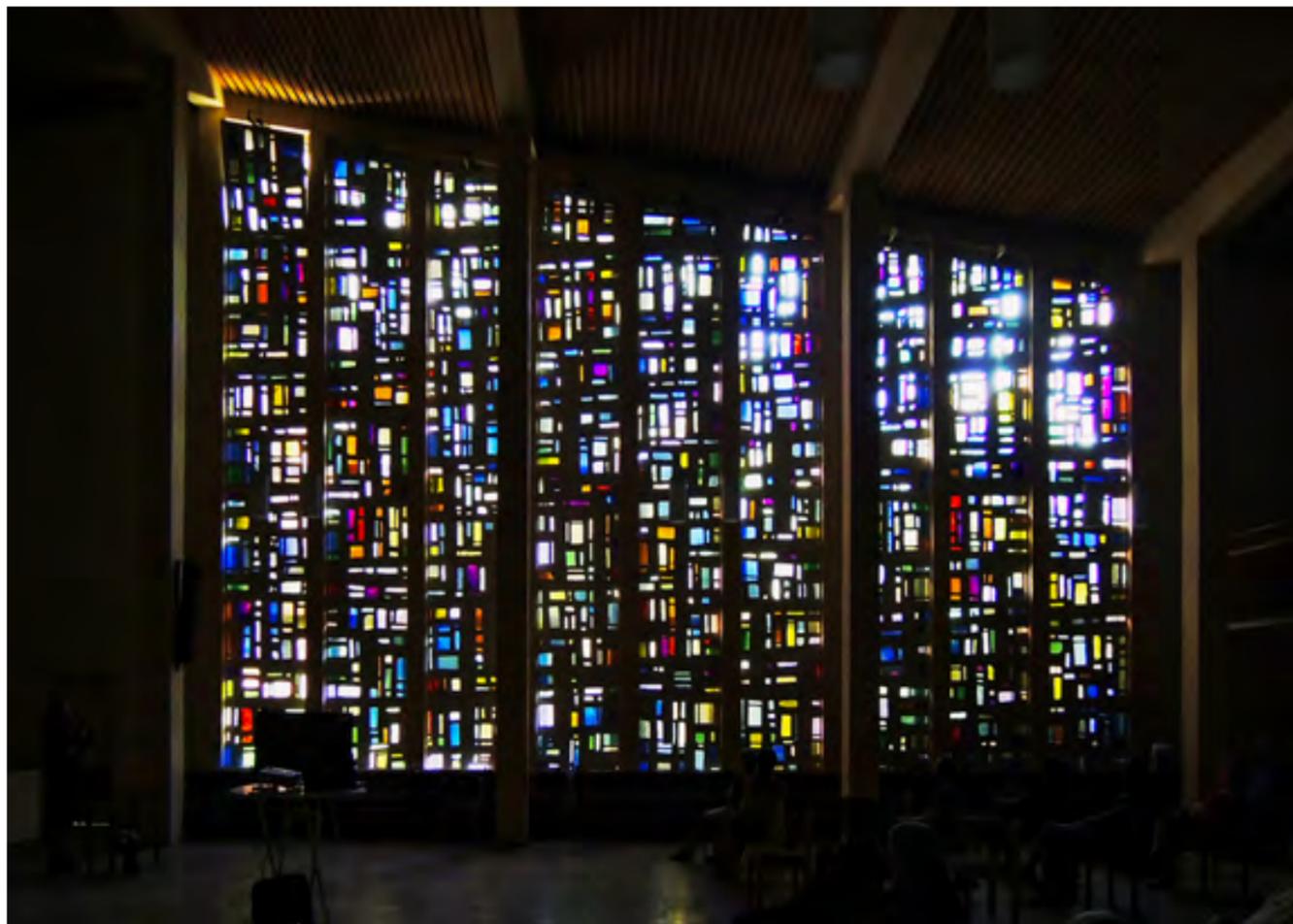
So können wir wieder einmal ein Requiem singen auf den Verlust von Kulturerbe, das vor den offenen Augen und bei Bewusstsein aller Beteiligten und Zuständigen im Bauschutt versinkt oder im Bauschredder zu Kieselsteinen verarbeitet wird.

Dieses Beispiel demonstriert zum wiederholten Mal die Ausgrenzung baukünstlerischer Werke der Moderne und der Nachkriegszeit aus dem konservatorischen Aufgabenfeld. Immer noch fehlt ein Schau-Depot für architekturbezogene Objekte, in dem gefährdete Werke eine zwischenzeitliche Bleibe und eine kulturelle Anerkennung finden können. An einem solchen Ort könnten wichtige Objekte für die Zukunft erhalten werden und ästhetische Raumauffassungen der jüngeren Geschichte zur Darstellung gelangen. Das ist sicherlich nicht ohne einigen Aufwand möglich. Aber diese Mühe sollte uns der Umgang mit dem jüngeren Bau-Kunst-Erbe wert sein. Und vor allem sollte der Erhalt historischer Kunst am

Bau aus den gleichen städtebaulichen Förderprogrammen finanziert werden, die zu ihrem Abriss führen. Wenn Programme wie „Nachhaltige Erneuerung“ nicht die Sicherung einzelner erhaltenswerter Details ermöglichen, dann entpuppt sich die Verwendung des Wortes nachhaltig als bloße Propaganda. Und der Abrissbirne folgt eine Schöne neue Welt in Spandau, wo sich die Evangelische Kirche von Zuflucht und Zuversicht verabschiedet.

Martin Schönfeld

Dagmar Schulze-Roß und Alfred Roß, Dallglasfensterwand Zuversichts-Kirche, 1965–1966, Berlin-Spandau Brunsbütteler Damm, Fotos Martin Schönfeld





Fondation Festival sur le Niger, Yaya Coulibaly, The Wall of Puppets, 2022, Hübner Areal, Foto Documenta Fifteen

documenta fifteen: Repolitisierung, Kunstinstitutionen und politische Identitäten

Was hat uns die *documenta fifteen* hinterlassen? Dies ist eine Frage, die einige Monate nach Ende der Kunstschau gestellt werden sollte, um weitere Aspekte jenseits der Diskussion um Antisemitismusvorwürfe und Kunstfreiheit zu beleuchten.

Die *documenta fifteen* präsentierte Ansätze für ein neues Verhältnis von Kunst und Politik. Sie stellte die Frage nach einer Kunst, die konsequent auf eine Transformation der Gesellschaft hinwirkt.

Bereits auf der *documenta 14* und den letzten Berlin Biennalen war ein starker Trend zu Kunst und Aktivismus erkennbar.

Was macht eine Repolitisierung der Kunst 2022 aus?

Es geht um eine Repolitisierung der Kunstinstitutionen, nicht nur der Kunst selbst. Das bedeutet, dass die Räume für politische Bildung in den Kunstinstitutionen erweitert werden sollten. Es geht auch um alternative Formen der Ressourcen-, Raum- und Zeitverwaltung innerhalb des Kunstbetriebs, um die Entwicklung kollektiver Positionen und konkrete Aktionen für Klimaschutz, Friedensprozesse, Gleichstellung und Gleichberechtigung.

Dieser Artikel unterstreicht das Interesse der Künstlergruppe *ruangrupa* und des *documenta fifteen*-Teams, in Kunstinstitutionen verschiedene von Kulturinitiativen entwickelte Formate der künstlerisch-politischen Interaktion und Bildung einzuführen. Kulturinitiativen beziehen sich auf kollektive Projekte, die neben Kunstproduktion andere kulturelle Praxen wie Theater, Musik, Tanz u.a. als Mittel zur Veränderung ihrer eigenen sozialen Realität aufnehmen. Sie ersetzen teilweise den staatlichen Institutionsapparat in Form von informellen Schulen, Instituten, Archiven und Stiftungen. Einige davon wurden auf eigene Faust initiiert, andere im Rahmen internationaler Kooperationen (Goethe-Institut, Institut für Auslands-

beziehungen, British Council oder Alliance Française).

Wie im Folgenden gezeigt wird, ging es um die Einführung neuer Ausstellungs- und Vermittlungsformate, die kulturell-politische Praktiken innerhalb und außerhalb des etablierten Kunstbetriebs zusammenbringen sollten. So wurden in der „globalen Schule der politischen Bildung“ Alternativen für den Dialog und die solidarische Interaktion vermittelt.

Andererseits ging es auch um die Sichtbarmachung von langfristigen lokalen und autonomen politischen Auseinandersetzungen, die außerhalb unserer geopolitischen Landkarte liegen.

Ein Format für politische Bildung

Auf den ersten Blick war das Format der *documenta* seltsam und unkonventionell, da es die Erwartungen, an eine Veranstaltung dieser Art nicht erfüllte. Dort, wo man große kuratorische Statements sucht, große Montagen von Kunstwerken betrachten möchte, die Namen großer Persönlichkeiten sehen will und erwartet, Kunst zu konsumieren, wird man enttäuscht.

Einen Rundgang durch das Fridericianum zu starten, bedeutete, in eine Erfahrung einzutauchen, in der es sehr schwierig war, Räume, Strukturen und Diskurse deutlich zu erkennen. Es war beispielsweise schwierig, klar zu unterscheiden, was wirklich das „Exponat“ war, d.h., ob es sich bei den Stühlen aus Getränkekisten neben den Faltpapieren für eine Diskussion zwischen Künstler:innen und Denker:innen, die um einen Brunnen aus Haushaltsgegenständen aus Plastik aufgestellt waren und die sich unter Transparenten befanden, um eine Kunstinstallation oder einen didaktischen Raum handelte.

Man hatte den Eindruck, sich mitten in einem großen pädagogischen Programm rund um Kunst und Politik zu befinden, in

das man sich, ob man wollte oder nicht, einmischen musste. Der Punkt war ganz klar: Es ging um mehr als um das Sehen und Betrachten, es ging um Interaktion.

Das kuratorische Konzept dieser Veranstaltung beinhaltete die Schwierigkeit, nicht einfach einen Rundgang durch die Ausstellung durchführen zu können. Die Ausstellungsräume nahmen verschiedene informelle Schulen, Archive und Initiativen auf. Das Fridericianum wurde in *Fridiskul* (Fridericianum als Schule) umgewandelt, wo mindestens elf Kulturinitiativen nebeneinander bestanden, die auf der Grundlage der sie umgebenden horizontalen Strukturen gemeinsame Bildungsziele verfolgten.

Dank der aktiven Diskussionen im zentralen Raum und anhand von pädagogischem und Archivmaterial war es möglich, sich verschiedene politische Auseinandersetzungen über neue historische Narrative anzueignen; z.B. eine Geschichte der feministischen Bewegung in Algerien (*Archives des luttes des*

femmes en Algérie) oder eine Geschichte des Auftretens kultureller Akteure in sozialen Kämpfen in Asien (*Asian Art Archive*). Darüber hinaus konnten wir etwas über das Bildungsprogramm verschiedener informeller Schulen, ihre Nachhaltigkeit und Unabhängigkeit lernen, wie z.B. *Gudskul* eine unabhängige und dezentrale Schule in Indonesien und ihre Version auf der *documenta* (*Temujalar*).

Wir konnten auch Richard Bells Porträts von Landaktivismus in Australien oder die Grafiken der **foundation* collection* über die Schwierigkeiten von eingewanderten Studierenden im europäischen Bildungssystem anschauen. Zeitgleich fanden die Aktivitäten von *El Warcha*, einer Workshop-Initiative zu kollaborativem Design und Performance aus Tunesien statt, oder die Gespräche der Off-Biennale Budapest, die sich mit Roma-Narrativen befasste.

Blick in die Documenta Halle, Britto Arts Trust, Chayachhobi, 2022, Wandbild aus alten bengalischen Filmszenen, Foto Katinka Theis



Fridskul gestaltete ein komplexes *Ökosystem* des Lernens und des Austausches, das dem kuratorischen Konzept der kooperativen Netzwerke entsprach, in denen Wissen, Ressourcen, Ideen und Programme verteilt und integriert werden sollen.

Um dieses *Ökosystem* aufzubauen, wurden Ressourcen, Raum und Zeit anders verwaltet als in konventionellen Kunstinstitutionen.

Das konventionelle Konzept eines Ausstellungsaufbaus, der verschiedene Kunstwerke im selben Raum und unter besten Bedingungen ausstellt, wurde in ein Konzept umgewandelt, das den Menschen und nicht den Objekten Platz zur Artikulation lassen sollte. Die Investition in die Anreize von Kulturschaffenden nach Kassel ermöglichte den Aufbau eines unsichtbaren Netzes von aktiven Akteur:innen, das im Laufe der Kunstschau allmählich wuchs.

Fridskul funktionierte wie eine große soziale Plastik, in der verschiedene Projekte nebeneinander existierten und sich ständig gegenseitig beeinflussten.

Aus Ausstellungsräumen wurden Vermittlungs- und Schulungsräume. Die Hallen des Fridericianums dienten hauptsächlich als ein Interaktionsfeld für Bildungsprogramme, die Hauptgegenstand der Kunstschau waren.

So hat *Fridskul* unsere Vorstellung von Kunst und Politik hinterfragt, um eine Hierarchisierung zwischen Kulturinitiativen und anderen künstlerischen individuellen Positionen aufzuheben. Die Differenzierung zwischen Kunst und Interaktionsformaten hat bestimmte Hierarchien und eine Vorstellung davon geprägt, was Kunst ist, welchen Nutzwert sie hat oder was uns hilft, sie zu verstehen.

Außerdem wurde die Laufzeit der *documenta* über die berühmten 100 Tage hinaus ausgedehnt und über die Vorbereitung und Präsentation hinaus erweitert. Die Zusammenarbeit zwischen den eingeladenen Kulturinitiativen ist auf längere Zeiträume und nachhaltige Prozesse ausgerichtet, ihr Schwerpunkt ist nicht die Präsentation auf der Schau. Daher kam auch die Entscheidung der Kurator:innen, keine expliziten Auftragsarbeiten durch die Künstler:innen und Initiativen erstellen zu lassen. Die Idee war vielmehr, die Praktiken der einzelnen Initiativen nach Kassel zu übertragen, ohne deren lokale Arbeit grundlegend zu verändern.

Fridskul sollte keine fertigen Ergebnisse präsentieren, sondern Beispiel für einen kollektiven Entwicklungsprozess sein, der nach dieser Veranstaltung auf nachhaltige Weise fortgesetzt werden sollte.

Der Kunstbetrieb hat für eine lange Zeit das politische Potenzial der kollektiven kulturellen und künstlerischen Initiativen auf isolierte und fragmentierte Weise behandelt. Solche Kulturinitiativen landeten im Rahmen früherer konventioneller Kunstevents im Vermittlungsprogramm, im Parallelprogramm oder wurden auf subtile Art Teil der „Hauptausstellung“. Die *documenta* zeigte einen alternativen Weg für Kunstinstitutionen auf, der auf konkreten Maßnahmen zur Förderung politischer Bildung beruht. Die Repolitisierung der Kunsteinrichtungen bestand also darin, ausgehend von kleinen grundlegenden Veränderungen neu zu interpretieren, wie man mit Zeit, Ressourcen und Räumen umgeht, um neue Dimensionen für die politische Beteiligung zu öffnen.

Politische Identitäten des globalen Südens

Die *documenta fifteen* wies auf den globalen Süden als einen großen, starken und autonomen kulturellen Block hin, der aus langjährigen kollektiven Praktiken hervorgeht und eine deutliche Orientierung auf politische Auseinandersetzungen aufweist.

Den globalen Süden hier als kulturellen Block zu bezeichnen, könnte sehr allgemein und fast oberflächlich wirken. Es geht jedoch darum, dieses neue Gebiet mit einem großen Kulturblock im Globalen Norden zu vergleichen. Dort, wo die weltweit anerkanntesten und am weitesten verbreiteten Kultureinrichtungen entstanden sind, könnten sie in ihrer jetzigen Form in einem so turbulenten politischen Kontext keinen Platz gehabt haben. In Kassel wurde deutlich, wie sich im globalen Süden informelle Institutionen und kollektive Projekte gebildet haben, die so stark in ihren Kontexten verankert sind, dass sie mit denen des globalen Nordens konkurrieren, wenn es um eine Transformation der Gesellschaft geht.

Kulturinitiativen haben mit ihrer Arbeit die lange Tradition von Kunst und Politik im globalen Süden in den Focus gerückt. Die Entwicklung informeller Archive und die Zusammenfassung von zensiertem Print-, Dokumentar- und Filmmaterial schufen ein Narrativ und eine Vorstellung des globalen Südens, die politische Identität produziert. Die *documenta* zeigte eine innovative kulturelle Geopolitik, deren vielfältige Süd-Süd-Beziehungen nun Sinn schaffen und Potenzial entwickeln.

Dieser kulturelle Block lässt sich anhand von drei Aspekten charakterisieren:

1) Es ist ein Block, der verbunden war mit früheren sozialen Kämpfen, die in die alte Weltordnung eingebettet waren, wie z. B. der Aufstieg des Sozialismus oder Kommunismus in den späten 60er und 70er Jahren in Südostasien. Es ging um kulturelle Praktiken, die diese Kämpfe neu interpretierten und an lokale Anforderungen angepasst weiterentwickelten, wie *Taring Padi* zeigt. Die Annäherung an die vielfältige Produktion von visuellem, didaktischem und politischem Material des *Instituts für bürgernahe Kultur Taring Padi* bedeutet auch, die Umwandlung von den Ideologien des Sozialismus/Kommunismus nahestehenden Vorstellungswelten in eine aktuelle und erfolgreiche dezentralisierte

Schule der kulturellen und politischen Bildung. So entstand eine visuelle Gegenkultur, die bis heute aktiv ist und Elemente der mit den gesellschaftlichen Kämpfen in Indonesien verbundenen Ikonographie aufgreift.

2) Es handelt sich auch um einen kulturellen Block, der Dissident:innen und Widerstände vereint, die sich gegen alte politische Ordnungen gestellt haben, gegen die Zensur, das er-

zwungene Exil von Kulturschaffenden und das Verbot kollektiver Organisationen. Das *Instituto de Artivismo Hannah Arendt* (IN-STAR) thematisiert die politische Verfolgung von Kulturschaffenden in Kuba. Aus dem Exil heraus hat sich ein Kollektiv von Kulturakteur:innen zusammengefunden, die über die ganze Welt verstreut waren. Sie vermitteln die Geschichte der Vertreibung der kubanischen Kulturschaffenden seit Mitte des zwanzigsten Jahrhunderts. Durch hunderte Filme, die sie während der Zeit der *documenta* präsentierten, wurde in Kuba zensiertes Filmmaterial der Öffentlichkeit zugänglich gemacht.

3) Resilienz, die Fähigkeit, Schwierigkeiten durch eine positive Anpassung an die Realität zu überwinden, hat sich als wesentliche Grundlage der Arbeit der Initiativen im globalen Süden erwiesen. Resilienz wurde als aktiver und positiver Weg dargestellt, um Konflikte zu entschärfen und die Lokalstrukturen weiter zu entwickeln.

Die Initiative *Mas Arte más Acción* (MAMA), die soziale Alternativen zu den ökologischen Auswirkungen des Bergbaus an der kolumbianischen Pazifikküste untersuchte, die *Fondation Festival sur le Niger*, die auf lokaler Ebene die Aneignung von Traditionen fördert, oder *Wakaliga Uganda*, eine gemeinschaftliche Filmproduktionsgesellschaft, die eine von sozialer Gewalt geprägte Realität in eine filmische Realität transformiert, schufen Räume für zivile und politische Beteiligung.

Dort, wo es ausgeschlossen schien, diese Beteiligung durchzusetzen, haben die Kulturinitiativen soziales Engagement und kritisches Denken gefördert. Sie haben Räu-



Britto Arts Trust, rasad, 2022, Nachbildung eines kleinstädtischen Basars mit Lebensmitteln aus Häkel-, Keramik-, Metall- oder Stickereierzeugnissen, Foto Britta Schubert

me geschaffen, gegen den Widerstand und das Misstrauen der Bürger:innen, das durch ständige staatliche Unterdrückung, beziehungsweise die Abwesenheit des Staates geprägt ist. Prozesse der gesellschaftlichen Transformation fanden statt, wenn sich auf nachhaltige Weise kulturelle Akteur:innen bildeten, die lokale Projekte leiten und alternative Beschäftigungsmöglichkeiten für junge Menschen bieten konnten, um der Dynamik von Drogenhandel, Schmuggel oder politischer Gewalt zu entkommen. Lokale und internationale Netzwerke wurden geschaffen, um mangelnde Infrastruktur auszugleichen.

Die *documenta fifteen* hat uns mit Erfolgen und Schwierigkeiten der kulturellen und politischen Kämpfe konfrontiert, die außerhalb unserer eingeengten geopolitischen Landkarte stattfinden. Diese Konfrontation war unangenehm und umstritten, da sie auf unbeachtete Vorstellungswelten verwies, die hinter dem Eisernen Vorhang isoliert waren und Vorurteile hervorriefen, die Erben der Spannungen im Kalten Krieg waren. Auch die koloniale Vergangenheit spielt hier eine Rolle, wenn auf das Fehlen von Verantwortlichkeit hingewiesen wird.

Es stellt sich die Frage, wo der globale Süden bei der *documenta* beginnt und wo

er endet. Es handelt sich hier sicherlich um einen eher imaginierten als einen geografischen Block, der mit den erfolgreichen lokalen sozialen Transformationen in der Gegenwart zu tun hat. Ein Ort, der am Rande der offiziellen Politik der Institutionen, der Abwesenheit des Staates und dort, wo es kein großes Kapital gibt, umgesetzt wurde. Ein über die ganze Welt verstreutes Gebiet, in dem es sowohl um die Permanenz von soziopolitischen Konflikten als auch um Resilienz geht.

Versprechen und Risiken

Eine vergleichbare *documenta* wird es höchstwahrscheinlich sobald nicht geben. Wir werden ihre Schlichtheit, die Vielfalt der Stimmen und die Einfachheit des Ereignisses vermissen, das den Besucher:innen politische Interaktion und Positionierung ermöglichte. Leider war ihre Stärke auch ihre große Schwäche. Die Gegenüberstellung mit dem etablierten Kunstbetrieb und den Kunstinstitutionen löste Diskussionen

aus, die den Dialog und die Begegnungen mit neuen Utopien überschatteten. Wir sollten über das Risiko nachdenken, die Diskussion über die Kunst aufzulösen, die Konflikte mit dem Kunstbetrieb auf rein operative Fragen zu übertragen und die *cancel culture* als eine neue Form der kulturellen Hierarchisierung zu aktivieren. Es bleibt das unangenehme Gefühl, dass trotz der Diskurse über Integration, Toleranz und Vielfalt, die von der offiziellen und kulturellen Politik im Westen seit langem gefördert werden, immer noch alles zentral legitimiert werden muss, sei es durch einen Ort, eine Institution oder ein akademisches Gremium.

Wie werden sich die Kunstinstitutionen nach der *documenta* und angesichts einer Transformation der Gesellschaft neu definieren? Wie lässt sich ein nachhaltiger Kunstbetrieb ermöglichen, in dem sich kulturelle Initiativen und Kunstprojekte treffen? Wie kann das politische Zusammenleben jenseits der Vorurteile, Ängste und Hindernisse im Kulturbereich neu entworfen werden?

Die Beantwortung dieser Fragen ist keineswegs einfach, und die zu ergreifenden Maßnahmen erstrecken sich sicherlich auf ein weitaus größeres Feld als die *documenta* selbst. Es ist jedoch möglich, an nachhaltige Zusammenhänge zu denken, die die politischen Verhandlungsmöglichkeiten der Gegenwart weltweit entpolarisieren können. Es gilt also, in den Kunstbetrieb einen Teil der Dynamik einzubringen, die in autonomen Kulturinitiativen entwickelt wird. Mit einer klaren Position, demokratisch und praktisch auf die dringenden und umstrittenen soziopolitischen Fragen zu reagieren. Diese politische Auseinandersetzung geht über die Zeit der *documenta* hinaus. Die Zusammenarbeit der Kurator:innen, des Teams und der Kulturinitiativen war nicht nur ein Ereignis von einigen Monaten, sondern bildete auch einen Raum, die Zukunft zu befragen. *Lumbung* ist immer noch aktiv und die Frage nach der Repolitisierung der Kunst geht weiter.

Oscar Ardila Luna
Bildender Künstler

Aber meine Herren!

Die Skulptur vor der Adenauer Stiftung

„Aber meine Herren, es kann mich doch niemand daran hindern, jeden Tag klüger zu werden.“, antwortete Konrad Adenauer während einer Fraktionssitzung der CDU auf den Vorwurf, er habe seine Haltung zu gemeinsamen europäischen Streitkräften radikal geändert.

Der Satz soll im Dezember 1949 gefallen sein. In der Gegenwart hat Berlin ein neues Kunstwerk!

Auf dem Vorplatz des Gebäudes der Konrad-Adenauer-Stiftung an der Tiergartenstraße, wurde 2022 eine monumentale Plastik aus Bronze in Form eines Adenauer-Kopfes aufgestellt. Es handelt sich um ein Werk des 1931 geborenen Bildhauers Hubertus von Pilgrim.

Die Plastik hat die Form eines etwa zwei Meter hohen, realistischen Kopfes der auf einem niedrigen Sockel steht. Das Portrait gibt die Gesichtszüge des ersten Bundeskanzlers der Bundesrepublik Deutschland wieder. Wenn man die Figur von der Seite betrachtet, löst sich die Oberfläche in reliefhafte Einzelbilder auf. Der Hals erscheint als skelettartige Architektur einer mittelalterlichen Kathedrale und erinnert an die biomechanische Formensprache des Schweizer Künstlers HR Giger. Der Hinterkopf zeigt eine Vielzahl symbolischer Reliefs. Zu erkennen ist ein zweites Konterfei des Kanzlers, hier mit erhobenem Zeigefinger. Im oberen Bereich erscheint ein preußischer Adler. Zu sehen sind auch die gefesselten Hände einer gefangenen Person und die Blüten eines Rosenstocks. Im Nacken der Büste befindet sich ein Stier auf dem eine weibliche Figur liegt. Die Szene scheint über einer Flusslandschaft zu schweben. Vielleicht handelt es sich um Europa und den Rhein.

Die Skulptur vor der Adenauer Stiftung ist ein Zweitguss. Das erste Exemplar wurde 1982 als ein Konrad-Adenauer-Denkmal auf dem Fußweg der Adenauerallee in Bonn aufgestellt.

In Berlin steht der Kopf unmittelbar an der Stelle, wo der Vorplatz der Adenauer-Stiftung an den Fußweg der Tiergartenstraße grenzt. Wer die Vorderseite der Plastik betrachten will, kann dies nur aus der Perspektive des öffentlichen Raumes machen.

Der Blick der Adenauer Büste ist geradeaus in diese Öffentlichkeit gerichtet. Direkt vor seiner Nase liegen die geometrischen Platten des Gehwegs. Am Bordstein der Tiergartenstraße ragt ein Parkscheinautomat in das Blickfeld. Auf den Fahrbahnen dahinter stauen sich die Autos an der nahe gelegenen Kreuzung. Auf der anderen Straßenseite liegt der Tiergarten.

Der Fußweg vor der Statue ist nur ein paar Meter breit. Als Betrachterin oder Betrachter ist man unausweichlich mit der Monumentalität des Kopfes konfrontiert. Überdimensionierte Männerköpfe gibt es auch an anderen Standorten.

Die Plastik hat die Form eines etwa zwei Meter hohen, realistischen Kopfes der auf einem niedrigen Sockel steht. Das Portrait gibt die Gesichtszüge des ersten Bundeskanzlers der Bundesrepublik Deutschland wieder. Wenn man die Figur von der Seite betrachtet, löst sich die Oberfläche in reliefhafte Einzelbilder auf.

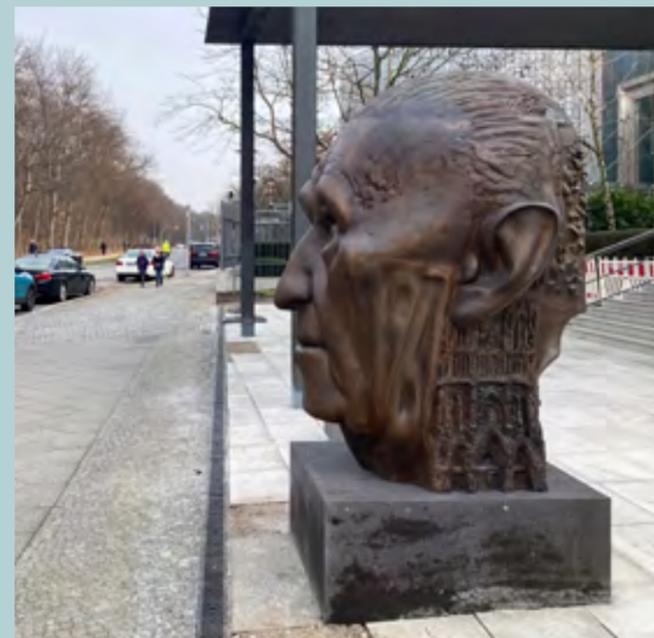
Man kann dabei an den unlängst neu kontextualisierten Thälmann-Kopf an der Greifswalder Straße oder an Karl Marx in Chemnitz denken und sich fragen, warum dem Bundeskanzler das Schicksal einer überlebensgroßen Heroisierung nicht erspart blieb.

Der Wunsch der Adenauer-Stiftung nach einem erkennbaren Aushängeschild ist nachvollziehbar, jedoch wirft die Umsetzung die Frage auf, welches Bild der Berliner Öffentlichkeit vermittelt wird. Der öffentliche Stadtraum ist betroffen, weil das Kunstwerk in diesen wirkt und von diesem

aus wahrgenommen wird. Nicht bekannt ist, warum die Stiftung, deren Wirken auf politische Bildung und die Förderung der Demokratie gerichtet ist, sich mit einer Replik begnügte und kein demokratisches Wettbewerbsverfahren durchgeführt hat. Gewiss ist, dass die Expertise des Büros für Kunst im öffentlichen Raum und der Gremien des bkk berlin nicht in Anspruch genommen wurden.

Es stellt sich die Frage, ob die Skulptur bei der zeithistorischen Einordnung des Wirkens von Konrad Adenauer hilfreich ist. Das Kunstwerk und die Art seiner Präsentation produzieren ein männliches, heroisierendes Ideal, welches der Vielschichtigkeit heutiger Wahrnehmungen nicht gerecht wird. Konrad Adenauer hatte eine lange politische Karriere. Sein Wirken steht für eine Politik der Versöhnung in der Zeit nach dem Zweiten Weltkrieg. Adenauers starke Betonung der Westintegration und sein scharfer Antikommunismus trugen dazu bei, dass

die Front des Kalten Krieges an den Grenzen der ehemaligen Besatzungszonen entlang verlief. In innenpolitischen Fragen wurde Adenauer oft für seine konservative Haltung kritisiert, wie beispielsweise bei der Integration der Funktionselementen des Nazi-Regimes in den bundesrepublikanischen Staatsapparat oder in Bezug auf die Auseinandersetzung mit den Protesten gegen die Wiederbewaffnung in den 1950er Jahren. Die Aufstellung des Adenauer-Denkmal wirkt aus verschiedenen Gründen Fragen auf. Das Denkmal exponiert Ade-



Hubertus von Pilgrim, Konrad Adenauer, 1982, Fotos: Henrik Mayer

nauers Rolle in der deutschen Geschichte übermäßig. Er wird als großer Staatsmann dargestellt und romantisiert. Dies lässt jedoch wichtige Aspekte von Adenauers politischem Erbe aus. Das Denkmal ermöglicht keine Auseinandersetzung mit den Fehlern oder Schwächen von Adenauers politischer Karriere.

Schließlich stellt das Denkmal Adenauers Wirken ohne Berücksichtigung von Frauen und Minderheiten dar. Adenauers Regierung hatte wenig Ambitionen bei der Förderung der Gleichberechtigung von Frauen und bei der Integration von Minderheiten in die deutsche Gesellschaft. Ein Denkmal, das diese Aspekte der deutschen Geschichte berücksichtigt, wäre möglicherweise ansprechender für eine breitere Vielfalt an Menschen.

Henrik Mayer
Bildender Künstler, Mitglied der Fachkommission für Kunst im öffentlichen Raum des bkk berlin e.V.

Nachklingen, Anklingen oder Mitklingen

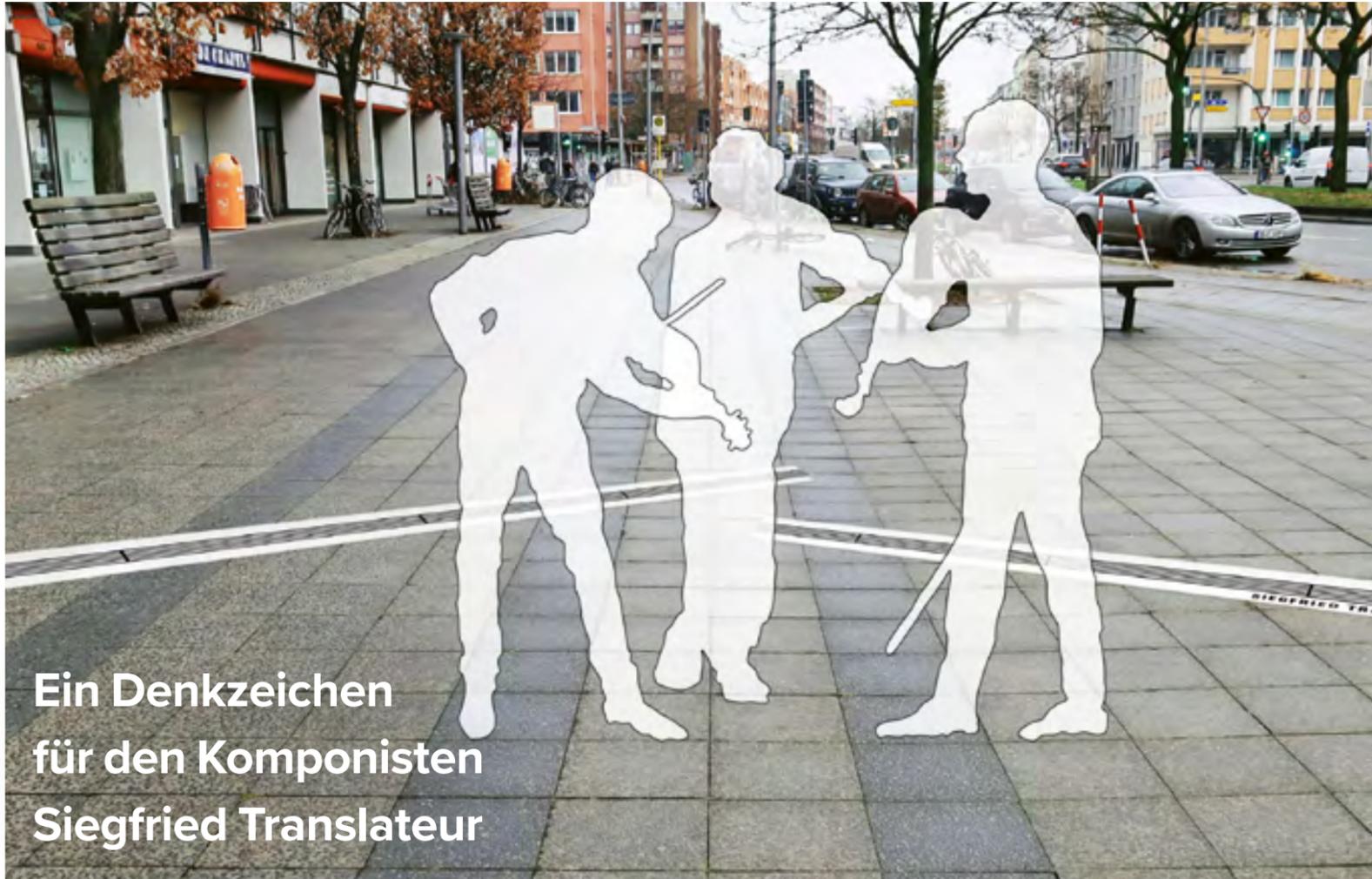
Die Aufgabenstellung des nicht offenen, anonymen und einphasigen Wettbewerbs war es, ein Denkzeichen für den Komponisten des Sportpalastwalzers Siegfried Translateur zu schaffen, dessen Kompositionen an diesem Ort so populär wurden.

In der Schöneberger Hauptstraße, Ecke Pallasstraße, existierte einst der geschichts-trächtige, 1973 abgerissene Sportpalast, der seine Bedeutung als Austragungsort des Sechstagerennens und verschiedener anderer großer Sportereignisse für Berlin erlangte. Furchtbare Berühmtheit erhielt dieser Ort durch die berühmte „Sportpalastrede“ des Propagandaministers der NS-Diktatur Joseph Goebbels am 18. Februar 1943. Diese gilt durch seine 10 rhetorischen Fragen in seiner Rede an das fanatisch bejahende Publikum als Musterbeispiel der NS-Propaganda. Besonders das jubelnd-zustimmende Geschrei als Antwort auf die Frage: „Wollt Ihr den totalen Krieg?“ ist in die Geschichte eingegangen.

Siegfried Translateur, in den 20er und 30er Jahren des letzten Jahrhunderts als Musikverleger, Komponist und Dirigent mit Orchester tätig, trug wesentlich zum populären Melodienrepertoire der Großstadt bei. Er ist mit dem gepfiffenen Refrain des Walzers, als Hymne des Sechstagerennens, bis heute bekannt geblieben und hat sich mit diesem Ohrwurm in die jüngere musikalische Geschichte Berlins eingeschrieben.

Für Siegfried Translateur, nach 1933 als Halbjude denunziert, mit Berufsverbot belegt, zur Zwangsarbeit verpflichtet, deportiert und im Ghetto Theresienstadt ermordet, will der Bezirk Tempelhof-Schöneberg einen mehrsinnig erfahrbaren Erinnerungsort schaffen.

Der Ort für das Denkzeichen ist in unmittelbarer Nähe zum ehemaligen Sportpalast ausgewählt worden. Dort, auf dem Vorplatz

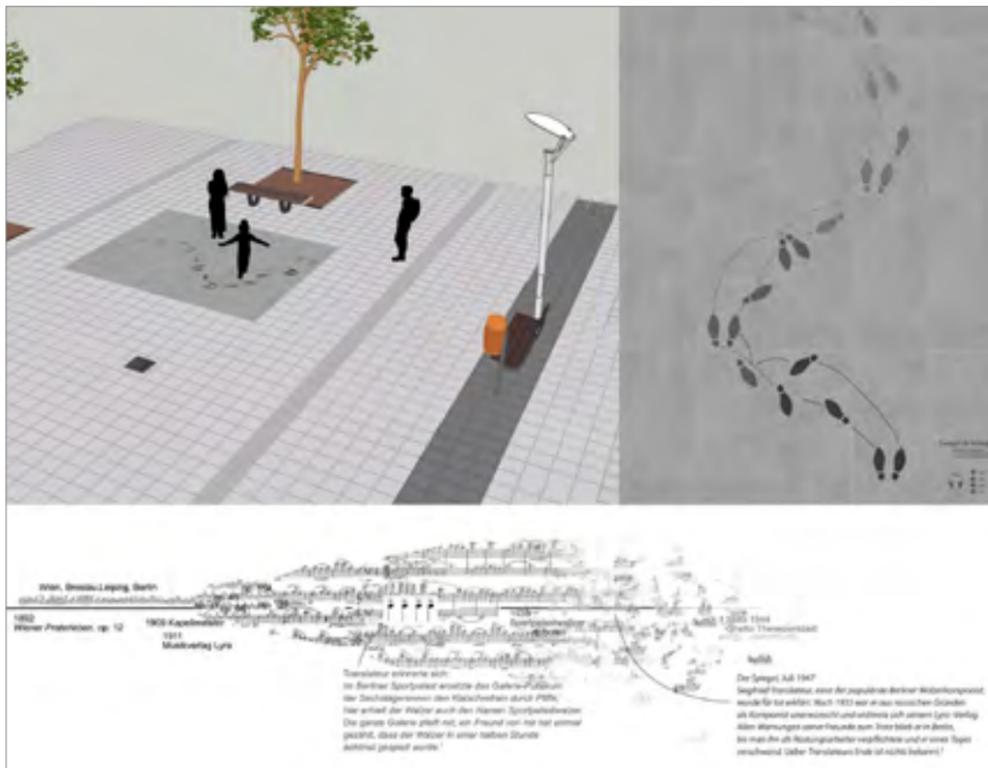


Ein Denkzeichen für den Komponisten Siegfried Translateur

des heute denkmalgeschützten „Pallaseums“ (Wohnanlage, 1974–1977 errichtet), soll das Denkzeichen platziert werden. Eine Vorgabe in der künstlerischen Medienwahl gibt es nicht, allerdings soll Klang ein fester Bestandteil des Konzeptes werden.

Die angestrebte Klangkunstinstallation ist von den fünf teilnehmenden Künstler:innen erwartend unterschiedlich, aber der

Chelsea Leventhal, Ewiger Anklang



Zielsetzung folgend, interpretiert worden. Lediglich zwei der Teilnehmer:innen haben Klangbeispiele den Entwürfen beige-steuert.

Der Beitrag von **Chelsea Leventhal** mit dem Titel „**Ewiger Anklang**“ gewann von Anfang an eine große Aufmerksamkeit der Jury und der rege an der Diskussion teilnehmenden Sachverständigen, aufgrund der sicheren, ästhetisch zurückhaltenden Ausformung der Idee, die im Rahmen der Möglichkeiten an einem Ort mit starkem Nutzungsdruck robust zu bestehen vermag. Die Übertragung der Walzer-Tanzschritte auf Betonplatten als Piktogramm oder Bodenzeichen funktioniert als Unterbrechung des Alltags, als leise Sichtbarmachung und perfekte räumliche Einbindung. Als eine von zwei Arbeiten mit Klangbeispiel, bekommt das Bodenzeichen eine zusätzliche Ebene, die abrufbar, über einen QR-Code als Audio-komposition verspricht, klangkünstlerisch die Person Siegfried Translateurs in Erinnerung zu rufen.

Die Ausführung des Soundbeispiels allerdings, das von allen beteiligten Juror:innen und Sachverständigen wohlwollend als Skizze verstanden wird, kann nicht richtig überzeugen. Die Soundcollage, die die beschriebene Zeit in einer Tonbearbeitung mit Hilfe von Störungen und Brüchen sowie gesprochenem geschichtlichen Hintergrund interpretiert, lässt erahnen, was es heißt, ein Tondokument als Teil eines Kunstwerkes im öffentlichen Raum physisch erfahrbar zu machen. Insbesondere wie schwierig

Renate Herter, WAS BLEIBT – INTERAKTIVES KLANGZEICHEN FÜR DEN KOMPONISTEN SIEGFRIED TRANSLATEUR

eine Partitur in Ihrer sprichwörtlichen Einmaligkeit erlebbar werden kann, wenn sie per Kopfhörer oder per Lautsprecher eines Mobiltelefons abgerufen werden kann, aber unveränderlich bleibt.

Es wurden Fragen aufgeworfen, ob eine „statisch“ akustische Dokumentation ein Teil eines Kunstwerkes sein kann, wenn ein QR-Code Teil des Zugangs zur Inhaltlichkeit des Denkzeichens ist, oder ob dies lediglich als eine akustische Beschilderung funktionieren sollte.

Dieses Problem hat der Beitrag von **Klaas Hübner o.T.** nicht. Allerdings taucht hier auch das Problem eines erzeugten Klangs einzigartiger Wiederholung auf. Klanglich interessant im Tonbeispiel 2, das den Juror:innen vorgespielt wird, ist das ertönende Glockenspiel. Es kann erklingen durch die Betätigung einer Handkurbel. Der somit erzeugte Klang ist durch die Doppelung und Verschiebung der Tonabfolge des ersten Teils des Refrains des Wiener Praterlebens (Sportplatzwalzers), repetitiv und als Dauerloop erfahrbar. Durch die angestrebte sanfte mechanische Abstimmung der Klangerzeugung soll Lärmbelästigung vermieden werden. Das Wort „Lärmbelästigung“ stammt hier vom Verfasser der Idee.

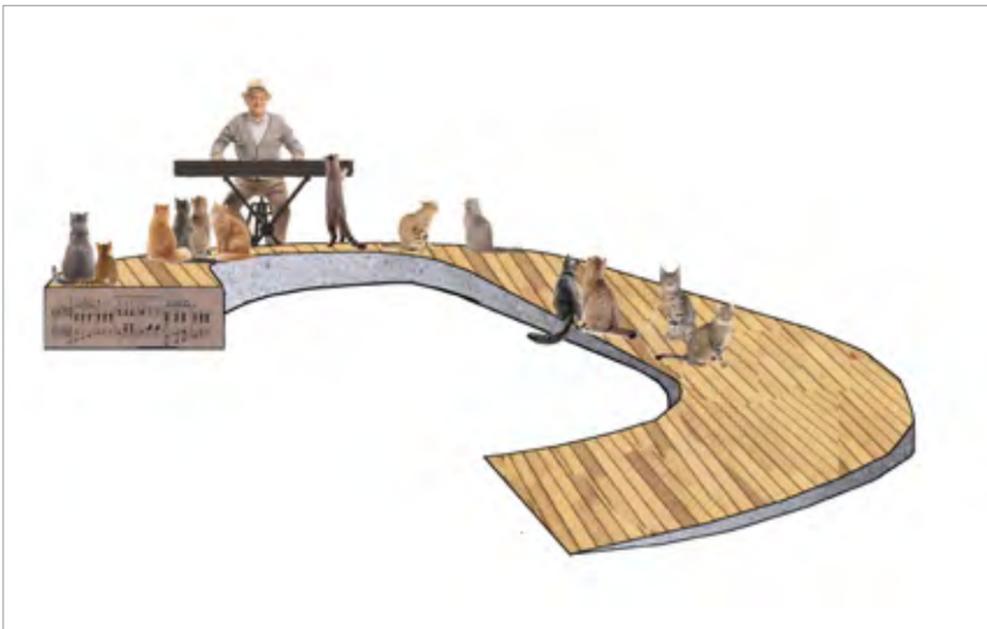
Die Skulptur, bestehend aus vielen unterschiedlichen stofflichen Elementen, wird als autonom gewürdigt und wagt eine Verbildlichung eines Denkzeichens anhand von



Klaas Hübner



Edith Kollath, lingering



Lisa Premke, Zur Möglichkeit des Wandels

Piktogrammen und Ideogrammen, mechanischer Funktionalität und bildhauerischer Bandbreite. Eigentlich will die Skulptur alle thematischen Vorgaben materiell und inhaltlich als eine Art künstlerisches Medley vereinigen und verliert dabei die Eindeutigkeit. Die Fach- und Sachpreisrichter:innen erachteten den unbeschwerten spielerischen Umgang mit der Biografie Translateurs als zu eingeschränkt.

Lisa Premke und ihr Vorschlag „**Zur Möglichkeit des Wandels**“ platziert sich mit einer dauerhaften skulpturalen Bühne, die transitorisch und zyklisch durch Musiker:innen einmal im Jahr aktiviert wird, auf den urbanen Ort. Die dauerhafte Skulptur für das Zusammenwirken von stationärer Skulptur und wechselnder Bespielung wird von den Juror:innen und Kunsthistoriker:innen in den Reihen der Sachverständigen und Gäste als fragwürdig erachtet. Zum einen durch die formalen Unstimmigkeiten der Ausführung des Objektes, und die inhaltlich nicht erklärende Terminierung der einmal im Jahr stattfindenden musikalischen Darbietung. Der Zyklus der Auftritte von Musiker:innen zu einem bestimmten Datum im Jahr bleibt der künstlerischen Freiheit überlassen, ebenfalls die strenge musikalische Vorgabe, jedoch scheinen die Intervalle zu lang, um ein Gedenken erfahrbar zu machen.

Der Beitrag **lingering (engl. nachklingen)** von **Edith Kollath** bringt ein archaisches Objekt, den Findling, den Zeugen der letzten Eiszeit und erdgeschichtlich als Granit bekannten Millionen Jahre alten Fels, in Beziehung mit einer integrierten Abspielanlage und Lautsprechern. Diese sollen die

Eckpunkte der Thematik um das Schicksal Translateurs und den Sportpalast, inklusive der „Totalen-Krieg-Rede“ von Goebbels, -und Soundcollagen der Gegenwart, verteilt auf 8 Findlinge, zu einem „Kristallisationspunkt“ auf dem Vorplatz des Pallasseums akustisch dokumentieren. Wobei die Soundfiles, alle einzeln per Kurbeltechnik aktivierbar, aber auch zu einem Collagen-Gesamtchor vereint, durch mehrere Personen, die gleichzeitig die robusten Handkurbeln betätigen, erklingen müssten. Drei Probleme waren sofort ausmachbar und, trotz anfänglich erheblicher Zustimmung der Juror:innen zu überwiegend, dass dieser Beitrag keine Mehrheit finden konnte.

Die formale Sprache will die Verbindung zwischen Thema und Setzung nicht herstellen lassen. Inhaltlich versucht die Künstlerin die Thematik anhand einer bestimmten Zahl von akustischen Einzelfiles abzudecken und formal mit der Anzahl der Findlinge abzugleichen. Der initialisierte Klangkörper-Findling, versehen mit einer historisch anmutenden Messingkurbel, könnte wohl museal oder in einem Park funktionieren, aber an diesem Ort, scheint die doch als empfindlich angesehene Technik zu anfällig. Zumal es keinen zwingenden Grund gibt, diese Materialität mit diesem klanglichen Inhalt zu bestücken. Es könnten auch Soundcollagen völlig anderen Inhalts an einem anderen Ort koexistieren.

Ebenfalls in Kooperation mit ausführenden Musiker:innen, insbesondere mit konkret benannten Musikinstitutionen, die 3-5 Konzerte pro Jahr an diesem verkehrsreich belebten Platz geben sollen, fordert

die geplante Interaktion heraus, die **Renate Herter** mit ihrer Idee „**Was Bleibt – interaktives Klangzeichen**“ realisieren möchte.

Der zeichenhafte Eingriff auf dem Vorplatz des Pallasseums bestehend aus dem Material Corian, eines witterungsbeständigen Verbundstoffes, mit den Maßen L = 4,50 m, B = 3,85 m, Höhe = 0,35 m und einer Materialstärke von 0,012 m, sowie einem speziell gewählten Winkel, der den Bezug zum ehemaligen Sportpalast herstellen soll, lässt viele Fragen zu den Proportionen und der Ausrichtung der Noten-Lineatur offen. Inhaltlich wird darüber gestritten, ob die formale richtungsweisende Ausführung der, das bestehende Pflaster sinnhaft zerschneidenden, Notenlineaturen, den erklärten räumlichen Bezug zum Sportpalast wirklich verdeutlicht oder ob dieses Detail ggf. keine Rolle spielen sollte, da die sinnliche Erfahrbarkeit allein schon in der von der Künstlerin ausgewählten Dimension des Bodenzeichens stimmig bleibt.

Final gewinnt dieser Beitrag nicht nur durch die konsequent minimalistische Art der Umsetzung eines Erinnerungszeichens, sondern auch durch die geplante lebendige Partizipation, Musik praktisch und real über einen langen Zeitraum in Interpretationen und Auseinandersetzung mit dem Werk des Komponisten umzusetzen. In Begleitung der Verfasserin kann so ein lebendiges Denkzeichen entstehen, welches sich auch an diesem turbulenten Ort durchsetzen kann und zur Auseinandersetzung anregen wird.

Volker Andresen
Bildender Künstler (Juryvorsitzender)

Nachbemerkung der Redaktion: Die auf Rang 1 platzierte Künstlerin ist aus persönlichen Gründen von der Realisierung ihres Wettbewerbs-Beitrags zurückgetreten, nun wird der auf Rang 2 platzierte Entwurf von Chelsea Leventhal, der vom Preisgericht einstimmig als nachrückender Entwurf zur Realisierung empfohlen wurde, umgesetzt.

Künstlerisches Erinnerungszeichen für den Komponisten Siegfried Translateur, am Standort des ehemaligen Sportpalastes Potsdamer Straße, Ecke Pallasstraße

Preisgerichtssitzung: 06.02.2023

Auslober: Land Berlin, vertreten durch das Bezirksamt Tempelhof-Schöneberg, Fachbereich Kunst, Kultur, Museen

Wettbewerbsart: Nicht offener, anonymer Kunstwettbewerb

Wettbewerbsteilnehmer:innen: Renate Herter, Klaas Hübner, Edith Kollath, Chelsea Leventhal, Lisa Premke

Realisierungsbetrag: € 45.000

Entwurfshonorar: € 1.500

Verfahrenskosten: € 18.000

Fachpreisrichter:innen: Volker Andresen (Vorsitz), Kerstin Ergenzinger, Timo Kahlen, Zorka Wollny

Sachpreisrichter:innen: Christina Vodosek (Bezirksamt Tempelhof-Schöneberg, Baumanagement), Tobias Dollase (Bezirksstadtrat für Schule, Sport, Weiterbildung und Kultur), Barbara Esch Marowski (Leiterin der kommunalen Galerien Tempelhof-Schöneberg von Berlin, HAUS am KLEISTPARK)

Ständig stellvertretende Fachpreisrichter:in: Stephanie Hanna

Koordination und Vorprüfung: Ulrike Mohr, Katinka Theis

Ausführungsempfehlung zugunsten von Renate Herter – »WAS BLEIBT – INTERAKTIVES KLANGZEICHEN FÜR DEN KOMPONISTEN SIEGFRIED TRANSLATEUR«

Kunstsymposium Köpenick Erinnerung – Gedenken



Kunstsymposium Köpenick 2022, Hofansicht, Foto Bulla Huth

Wie die Machtübernahme der Nationalsozialisten, jährt sich im Jahr 2023 auch die so genannte Köpenicker Blutwoche zum 90. Mal. Am 21. Juni 1933 begann in Köpenick eine bis dahin beispiellose Verhaftungs- und Gewaltwelle der Nationalsozialisten. Bis zum 26. Juni 1933 verschleppten und misshandelten Einheiten von Sturmabteilung SA und Schutzstaffel SS mehrere hundert politisch Andersdenkende und Jüd:innen – 23 Menschen wurden ermordet oder starben in Folge der schweren Misshandlungen. Die Verbrechen fanden zum Teil in aller Öffentlichkeit statt, manche Täter und Opfer kannten sich – die Bevölkerung blieb untätig, die Zivilgesellschaft hat hier versagt. Nach der Befreiung vom Nationalsozialismus begann mit der juristischen Aufarbeitung der Verbrechen auch die Schaffung von Erinnerungsorten im Köpenicker Stadtraum. Gedenktafeln und Gedenksteine sowie ein zentrales Denkmal halten die Erinnerung an die Verfolgten wach. Seit 1980 wird ein Teil des ehemaligen Amtsgerichtsgefängnisses in der Puchanstraße als *Gedenkstätte Köpenicker Blutwoche* genutzt.

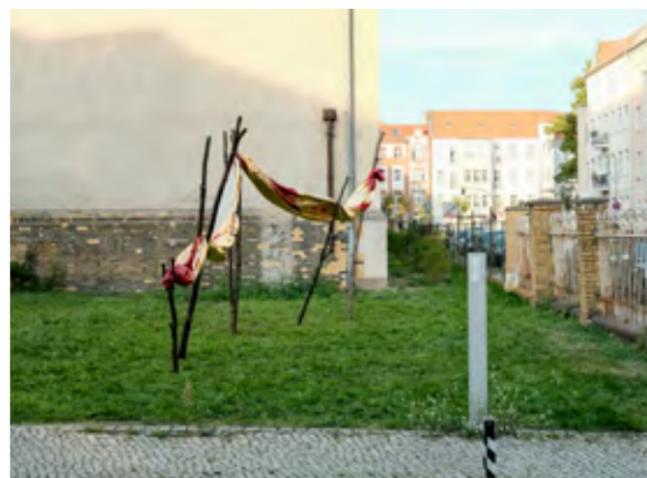
Im Vorfeld des Gedenkjahres fand das Kunstsymposium Köpenick *Erinnerung – Gedenken* statt. Ziel des Symposiums – ausgelobt vom Bezirk Treptow-Köpenick in einer Berlinweit offenen Ausschreibung – war die künstlerische Auseinandersetzung mit den bestehenden Erinnerungszeichen im öffentlichen Raum und deren Erscheinung, Aussage und Bedeutung für die Gegenwart. Ein Aspekt des Themas konnte die Konservierung und Kontextualisierung von Geschichte durch Interventionen im öffentlichen Raum sein. In einer intensiven Woche wurde das Thema Erinnerungskultur im

gemeinsamen Dialog bewegt und parallel temporäre Interventionen für den Ort entwickelt.

Für das Symposium trafen sich sechs Künstler:innen vom 29. August bis 4. September 2022 im Hof der Gedenkstätte in Berlin-Köpenick. Der Prozess wurde begleitet von Jana Slawinski vom Fachbereich Kunst und Kultur Treptow-Köpenick und den Fotografen:innen Jennifer Bulla und Patrick Huth.

Die Qualität dieses Kunstsymposiums lag in der konzentrierten Zeit, sich dem Thema zu widmen. Der gemeinsame Austausch war deshalb so interessant, weil die Künstler:innen eigene Erfahrungen einbrachten in Bezug auf die Sozia-

Bernd Aury, TORSION 2 (Gewalt und Schmerz), Foto Bulla Huth



lisierung in der DDR und der alten BRD, vor oder nach der politischen Wende, den Umgang mit Gedenken, wie auch die Auffassungen von Kunst. Die künstlerischen Herangehensweisen reichen von Skulptur und Intervention im öffentlichen Raum bis hin zu recherchebasierten konzeptuellen und partizipativen Ansätzen.

Das Dialogische hatte während des Kunstsymposiums viel Raum und vollzog sich in vielfältigen Formen. In den täglichen Gesprächen herrschte eine so offene Atmosphäre, dass schon in der Vorstellungsrunde ein Teilen von persönlichen Geschichten möglich war. Diese Intensität setzte sich in den strukturierten Dialogformaten fort: In der „Wahrnehmungswerkstatt“ von Rainer Düvell wurde der Platz des 23. April, ein zentraler Gedenkort der Köpenicker Blutwoche, gemeinsam mit eingeladenen Gästen und mithilfe spezieller Wahrnehmungsinstrumente erkundet. Mit dem künstlerischen Format „Dialog nach Bohm“ initiierte Michaela Nasoetion das gemeinsame Entwickeln eines Gedankenstroms, eines Sinnflusses zu der Frage wie Gedenken lebendig werden kann.

Und schließlich fanden zwei öffentliche Gespräche statt, eines mit einem Impulsvortrag von Martin Schönfeld. Am Donnerstag wurde in kleiner und am Sonntag abschließend in großer Runde mit zahlreichen Besucher:innen, u.a. mit der Leiterin der Museen Treptow-Köpenick und der Gedenkstätte, Agathe Conradi, diskutiert: Wie funktioniert diese Gedenkstätte?

Wie können Künstler:innen mit vorhandenen Erinnerungsorten umgehen? Wie können sie auf diese Orte re-



Rainer Düvell, FLUCHT, Foto Bulla Huth



Susanne Ahner, Anstand, Foto Bulla Huth



Johannes Vogl, ZEITENWENDE, Foto Bulla Huth

agieren und diese auch weiter entwickeln? Anschließend wurden die künstlerischen Interventionen im Außen- und Innenraum der Gedenkstätte vorgestellt.

Bernd Aury reagierte mit seiner Installation auf die Frage nach der Außenwirkung der Gedenkstätte, deren Hoflage sie förmlich unsichtbar werden lässt. Wie kann ein solcher historischer Ort in den Stadtraum wirken? Dafür errichtete Aury eine dramatische, metaphorisch aufgeladene Installation nahe an der Puchanstraße, von außen gut sichtbar: „TORSION 2“ (Gewalt und Schmerz) – ein in sich gewrongenes, waagrechtes „Fragezeichen“. Mit der Zeit verwandelte der Oxidationsprozess das leuchtende Gold in Dunkelviolett bis Braunschwarz.

Rainer Düvell intervenierte mit einfachen Elementen an der Fassade des historischen Gefängnisses. Düvell trat mit dem Gebäude und seiner Geschichte durch blaue Rohrelemente in Kontakt, um eine sichtbare Verbindung zwischen Innen und Außen herzustellen. Als Ergebnis entstand das Werk „FLUCHT“, die Betonung des Gefängnisraumes und seiner Gitterstäbe, die in überdimensionaler Form aufgegriffen wurden. Die Neigung der 6 Meter langen Rohrelemente

Johannes Vogl, Laterne mit goldenen Stangen, Foto Bulla Huth



schuf eine stark räumliche Wirkung, die bei den Betrachtenden Assoziationen auslöste, wie Tränenfluss aus dem Raum heraus oder das Bild einer Fluchtrutsche.

Susanne Ahner konfrontierte den heutigen Ort der Gedenkstätte mit den an diesem Ort einst Verfolgten, deren Fotografien sie aus der Ausstellung und somit aus dem Kontext des Verbrechens herauslöste. Auf einer Aussichtsplattform im Hof der Gedenkstätte konnten Besucher:innen diesen Personen gegenüber treten. Ansatzpunkte boten ihr auch die Vermittlungsformen der bestehenden Gedenkstätte,



Michaela Nasoetion, Dialog nach Bohm, Plakat

auf deren Bild- und Text-Didaktik sie reagierte und die Ausstellung partiell kommentierte, um so die Täter:innen mit ihren Taten zu konfrontieren.

Michaela Nasoetion thematisierte mit einer Textinstallation Aspekte der Recherche und Kommunikation über Erinnerung, welche dem „Dialog nach Bohm“ entstammten. Dieses dreistündige Dialogformat praktizierte die Gruppe am Donnerstag der Symposiums-Woche im ehemaligen Betsaal des Gefängnisses, einem Haupt-Tatort der Köpenicker Blutwoche, wo im Juni 1933 Folterungen und Ermordungen stattgefunden hatten. Das Setting eröffnete einen gemeinsamen Raum für Erkundungen zu der Frage, wie Gedenken berühren kann, inwieweit Emotion ein Schlüssel für künstlerische Vermittlung von Geschichte ist, wie Kunst es ermöglichen kann, über Betroffenheit hinauszugehen und zu aktivem Handeln anzustiften.

Oscar Lebeck nutzte eine Zelle des ehemaligen Amtsgerichtsgefängnisses Köpenick, aktuell eine Abstellkammer der Gedenkstätte zu deren dokumentarischer Erweiterung.

Lebeck widmete sich während des Symposiums der Weiterentwicklung einer fotografischen Serie zu einer Rauminstallation mit Diaprojektion. Auf den Fotografien schwebt mal



Oscar Lebeck, Installation mit Diaprojektor, Foto Bulla Huth

schwächer, mal deutlicher sich abzeichnend, feiner Nebel über den Fundamentresten ehemaliger NS-Gefängniszellen. Mit Doppelbelichtungen von Modellen auf Fotografien der Überreste von Arrestgebäuden stößt er eine Diskussion über die Darstellbarkeit von baulichen Relikten an, aber auch über das historische Erbe der Nachkriegszeit.

Über den engeren Rahmen der Gedenkstätte Puchanstraße hinaus ging **Johannes Vogl** und befasste sich mit den bestehenden Strukturen öffentlicher Erinnerung, die er mit goldener Farbe akzentuierte: Den von vor 1990 verbliebenen Fahnenhaltern an einer Laterne fügte er goldene Stangen ein. Die Inschrift einer Tafel am Platz des 23. April akzentuierte er und schrieb ihr den aktuellen politischen Kontext ein: ZEITENWENDE.

Die Berliner Fotograf:innen **Jennifer Bulla** und **Patrick Huth** begleitete den gesamten Arbeitsprozess des Symposiums. Die Ergebnisse und Beiträge der Teilnehmenden wurden im Winter 2022/23 in einer Ausstellung im Foyer des Rathauses Treptow präsentiert. Anknüpfend an das Symposium werden im Juni 2023 zum 90. Jahrestag weitere künstlerische Interventionen der Künstler:innen entstehen.

Susanne Ahner und Michaela Nasoetion beteiligte Künstler:innen unter Verwendung von Textfragmenten der Künstler:innen, aus Martin Schönfelds Eröffnungsrede, dem Ausschreibungstext und Publikationen der Gedenkstätte.

Den Zahlen einen Namen geben

Ein Gedenkort für die Opfer der Euthanasie in Neinstedt



Stine Albrecht, Gedenkort Neinstedt, Realisierung, © Evangelische Stiftung Neinstedt, Fotograf n'Rico Kreim



Ausstellung der Wettbewerbsentwürfe, © Ulrike Mohr/VG BildKunst

ten. Diese Menschen galten aufgrund ihrer Beeinträchtigung als ‚lebensunwert‘ oder sie wurden als ‚asozial‘ diffamiert, weil sie sich nicht in die von den Nazis propagierte ‚Volksgemeinschaft‘ einfügen ließen. Die Intention der NS-Täter:innen war es, die Namen der Neinstedter Opfer zu tilgen, sie verschwinden zu lassen und sie zu einer bloßen Zahl auf einer Liste zu degradieren. Jahrzehnte später wird an diese Personen erinnert, ihre Namen werden genannt. Damit wird ihre politische, kulturelle, soziale, rechtliche, kurz gesagt ihre menschliche Würde wiederhergestellt.“ Ende Mai 2019 traf sich eine Gruppe von Studierenden der Burg Giebichenstein Kunsthochschule Halle unter der Leitung von Ulrike Mohr, Lehrbeauftragte für Kunst am Bau, dem Historiker Reinhard Neumann und der Evangelischen Stiftung Neinstedt zu einem Symposium und einer ersten Ortsbegehung des zukünftigen Gedenkortes. Der Wettbewerb wurde im Rahmen ihrer Lehrveranstaltung über Gedenkkultur und Erinnerungsorte

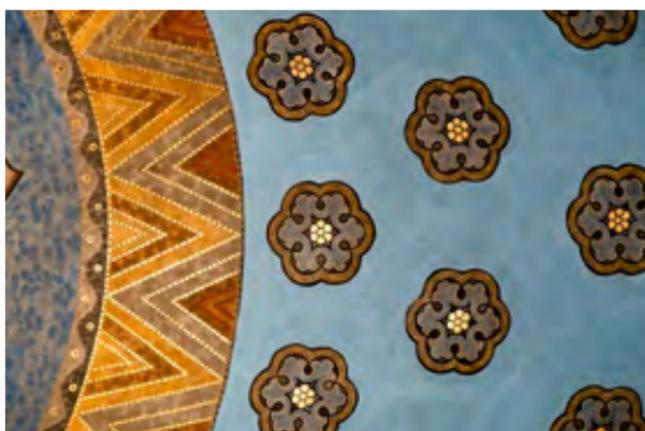
Es sollte ein Gedenkort entwickelt werden, der die Vergangenheit aktiv mit der Gegenwart verbindet und der mit allen Sinnen erfahrbar ist.

konzipiert, durchgeführt und alle Entwürfe wurden in einer öffentlichen Ausstellung in Neinstedt präsentiert. Aus den zahlreichen

Besuchen und Gesprächen vor Ort entwickelte sich eine fragende und neue Haltung zum Thema der Namensnennung von Euthanasie-Opfern. Sollen tatsächlich die Namen aller Opfer zu lesen oder zu hören sein? Wie wird der bestehende Ge-

denkort mit einbezogen? Wie definieren sich Erinnerungsräume nach Aleida Assmann? Wie sieht die heutige Rechtsprechung in der Namensnennung von NS-Opfern aus? Ist eine Nennung von Namen ein Eingriff in das

Gedenkort Euthanasie Neinstedt, © Evangelische Stiftung Neinstedt, Fotograf n'Rico Kreim



post-mortale Persönlichkeitsrecht oder wird nicht durch die schamhafte Unterdrückung der Namen letztlich die NS-Ideologie des „unwerten Lebens“ – wenn auch unbewusst – bestätigt? In einem Gutachten vom Juli 2014 zu den NS-„Euthanasie“-Mordopfern heißt es: „Die Menschenwürde des Opfers wurde durch den Mord verletzt, nicht durch die heutige Öffentlichmachung des Mordes. Eher dürfte sich aus der Menschenwürde ein Achtungsanspruch des Opfers ergeben, nicht namenlos und anonym zu bleiben.“ (Berliner Zeitung vom 28.8.2015) Die Kulturstatsministerin und Beauftragte der Bundesregierung für Kultur und Medien sowie der Petitionsausschuss des Deutschen Bundestages mahnten 2017 an, im Rahmen der historisch-wissenschaftlichen Forschung die Namen von NS-Opfern zu veröffentlichen. Die breit gefächerten Überlegungen, Reflexionen, klaren Konzepte und vielschichtigen Lösungsansätze der Studierenden spiegeln eine differenzierte und tiefe Auseinandersetzung mit dem Ort und seiner Geschichte wider und zeugen von erinnerungspolitischem



Gedenkort Stine Albrecht, Realisierung, © Evangelische Stiftung Neinstedt, Fotograf n'Rico Kreim

Diskurs. „Erinnerung ist ein dynamischer Prozess, der stets neue Formen annimmt“, formuliert Aleida Assmann in ihren Texten über Erinnerungsräume und beschreibt eine lebendige „Erinnerungskultur“, die auf zivilgesellschaftliche Initiative setzt, die auch eine jüngere Generation einbezieht und einen aktiven Bezug zur Vergangenheit herstellt. Ihre Definition von „beweglicher Erinnerung“ und „dialogischem Erinnern“ waren wichtige Bausteine für die inhaltliche Ausrichtung und Durchführung dieses Wettbewerbs. Es sollte ein Gedenkort entwickelt werden, der die Vergangenheit aktiv mit der Gegenwart verbindet und der mit allen Sinnen erfahrbar ist.

Das Wettbewerbsverfahren für einen Gedenkort in Neinstedt

Bei diesem Wettbewerb handelte es sich um einen offenen zweiphasigen anonymen künstlerischen Wettbewerb für Studierende der Burg Giebichenstein Kunsthochschule Halle.

Die Evangelische Stiftung Neinstedt lobte 2020 in Kooperation mit der Burg Giebichenstein Kunsthochschule Halle einen offenen zweiphasigen anonymen Wettbewerb „Den Zahlen einen Namen geben“ für Studierende und Absolvent:innen aus.

Seit vielen Jahren erforscht und publiziert der Historiker Reinhard Neumann die Auswirkungen der Euthanasiepraxis auf Bewohnerinnen und Bewohner mit geistiger oder seelischer Behinderung der damaligen Neinstedter Anstalten: „Aus den Neinstedter Anstalten wurden zwischen 1937 und 1943 1.019 Personen in Einrichtungen verlegt, die im Zusammenhang mit dem ‚Euthanasie‘-Mordprogramm des NS-Regimes standen haben. Etliche von ihnen wurden in den ‚Euthanasie‘-Anstalten Bernburg und Brandenburg ermordet, viele weitere verstarben schon in den Zwischenanstal-

Die Jury der ersten Wettbewerbsphase fand pandemiebedingt online am 8. Mai 2020 statt. Es wurde die sehr hohe Qualität aller eingereichten Wettbewerbsentwürfe gewürdigt. Aus allen Einreichungen wurden die fünf Entwürfe von Stine Albrecht, Jan Herzog, Kyoungmi Ryou, Lucy König und Marlene Vollmar zur weiteren Bearbeitung ausgewählt. Der Entwurf von Susanne Hopmann wurde als erste Nachrückoption bestimmt. Ihr Entwurf sieht das weithin sichtbare Zeichen einer 15 Meter langen zarten „Linie“ aus Bronze vor, welche hälftig im Boden versenkt ist. Auf dem Gelände um die Lindenhofskirche ist zudem ein geografisch angeordnetes

Netzwerk aus acht bronzenen Gedenktafeln organisiert. Zweiter Nachrücker wurde der Entwurf von Jennifer Pluskat, welche ein Ensemble aus frei stehenden Kuben vorschlägt, die in ihrer Größe „je nach jährlicher Opferzahl“ variieren und so die Dimension der Tötungen pro Kalenderjahr visualisieren.

Die Teilnehmer:innen der zweiten Wettbewerbsstufe erhielten eine Aufwandsentschädigung von 1.000 Euro. Die Entwürfe wurden fristgerecht bis zum 14. Juni 2020

zeigt im Detail sehr gute Lösungen, dennoch meldete die Jury ihre Bedenken für eine Realisierung und Umsetzbarkeit innerhalb des Kostenrahmens an. Somit schied dieser Entwurf aufgrund der finanziellen Frage aus formalen Gründen vom weiteren Verfahren aus. Alle anderen vier Entwürfe blieben im Verfahren.

Der Entwurf von **Kyoungmi Ryou** sieht eine ca. 2,20 x 5 m große spiegelnde Mauer aus einzelnen, miteinander verbundenen Edelstahlplättchen vor, aus denen alle Namen der Opfer ausgefräst sind. Ein großformatiger Fingerabdruck überzieht die gesamte Fläche. Die Jury hob die präzise Wirkung im Raum hervor, insbe-

sondere die spiegelnden Flächen, welche sich in der Landschaft aufzulösen scheinen. Es besteht die Möglichkeit zur Interaktion mit den Betrachter:innen und die optische Wellenbewegung der einzelnen im Wind beweglichen Plättchen sowie der dabei entstehende Klang werden als reizvoll erachtet.

Das künstlerische Konzept von **Jan Herzog** sieht einen gemauerten, offenen Rundbau mit einem Durchmesser und einer Höhe von 4 m vor. In seinem Inneren befindet sich ein Wasserbecken. „Läufersteine“ tragen innenseitig die eingepprägten Namen der Opfer in Schreibmaschinenschrift. „Zentral ein archaisches Wasserbecken – Grundlage und Quell des Lebens. Innenseitig den Opfern ihre Individualität zurückgegeben, dauerhaft in Ziegelsteinen geschrieben. Außenseitig durch Feuer gebrandmarkte Oberfläche. Kein geschlossener Raum, doch pendelt er zwischen Geschlossenheit und

jüngere und ältere Menschen zu hören sein, Männer und Frauen. Der Klang wird mittels Richtlautsprecher auf die Stele gerichtet, die den Schall in Richtung des Neinstedter Bahnhofes reflektiert. In die Oberfläche der Stele sind alle Namen als flaches Relief eingelassen. Die Jury würdigte das akustische Alleinstellungsmerkmal und die formale



© Jan Herzog

Klarheit, die durch ihre „unbequeme“, spitze Form beim Betrachter Fragen aufwirft. Gelobt wurde auch der historische Bezug zum Bahnhof, von dem die Abtransporte stattfanden, sowie die gelungene akustische Umsetzung.

Der erstplatzierte Entwurf von **Stine Albrecht** zeigt auf der von Kastanien umrahmten Wiese neben der Lindenhofskirche eine Bodenskulptur in Form einer stilisierten Blüte. In das 35 cm breite Messingband sind alle Namen der Opfer eingepragt. Innerhalb des goldenen Bandes ist eine ganzjährig blau blühende Bepflanzung aus Krokussen, Schwertlilien, Ballonblumen, Herbstastern und Herbstkrokussen angelegt. „Mein Entwurf für den Gedenkort der Euthanasieopfer nimmt sich als flache Bodenskulptur bewusst räumlich zurück, integriert sich natürlich

in das Landschaftsbild und steht als Fläche dennoch im Kontrast zur Umgebung: den emporragenden Linden, dem Euthanasiedenkmal von Wieland Schmiedel, der Kirche und der bewegten Landschaft des Harzvorlandes. Die blau blühende Bepflanzung und die goldfarbene Blumenform zitieren die sakralen Schmuckornamente der Apsis in der Lindenhofskirche, die symbolisch für ein ewiges himmlisches Leben im Paradies stehen. Auch die blaue Lilie, die als

Bepflanzung vorgesehen ist, steht symbolisch für das ewige Leben. Würdevoll soll den Opfern an diesem Ort gedacht werden. Sie bekommen einen Platz auf Erden, der ihnen nach dem grausamen Mord ein himmlisches Leben nach dem Tod wünschen lässt.“ Der Entwurf überzeugte durch seine erhabene Leichtigkeit und poetischen Umgang mit dem Thema. Es entsteht ein lebendiger Ort des Lebens, der mit der gemeinschaftlichen Pflege der Blumen wächst.

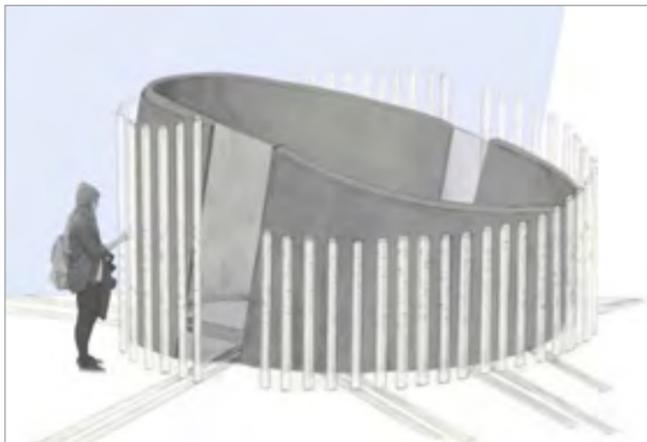
Am 25. September 2022 wurde der Gedenkort von Stine Albrecht für die Opfer der Euthanasie in Neinstedt feierlich eingeweiht. Für die Realisierung des neuen Gedenkortes standen zunächst 25.000 Euro bereit. Durch eine zusätzliche Projektförderung aus der Kulturförderrichtlinie des Landes Sachsen-Anhalt konnte die Realisierungssumme auf

46.000 angehoben werden. Das Ausloben eines künstlerischen Wettbewerbes zum Thema „Den Zahlen einen Namen geben“ mit Studierenden legte die Dringlichkeit und Aktualität des Themas offen. Die erfolgreiche Einbettung im Hochschulkontext hat gezeigt, dass es sich lohnt, verantwortungsvolle künstlerische Aufgaben in die Hände junger Künstler:innen zu legen.

Ulrike Mohr
Künstlerin, Koordinatorin des Verfahrens

„Die Menschenwürde des Opfers wurde durch den Mord verletzt, nicht durch die heutige Öffentlichmachung des Mordes. Eher dürfte sich aus der Menschenwürde ein Achtungsanspruch des Opfers ergeben, nicht namenlos und anonym zu bleiben.“

© Marlene Vollmar



eingereicht und das Preisgericht konnte am 22. Juni 2020 in Präsenz in der Burg Giebichenstein Kunsthochschule Halle, stattfinden. Beide Jurysitzungen fanden unter dem Vorsitz von Rolf Wicker statt.

Die Entwürfe

Mit weichen, runden Grundformen und dem Einsatz transparenter, lichtreflektierender und spiegelnder Materialien konzentriert sich der Entwurf von **Marlene Vollmar** auf die Symbolik eines Gedenkortes, insbesondere auf die Auseinandersetzung mit den Opfern und dem Missbrauch des Schutzortes Neinstedt. „65 Acrylglasrundstäbe mit eingravierten Namen umkreisen die Innenwand wie schützende Hände, zugleich wirkt es jedoch, als würden sie den inneren Teil, den Schutzraum, bewachen.“ Der 4 x 4 m große Innenraum besteht aus halbkreisförmigen Betonelementen, dessen Inneres von Spiegelementen durchkreuzt wird. Die Jury lobte die künstlerisch ambitionierte Arbeit und den Grundgedanken des Entwurfs. Er



© Kyoungmi Ryou

Öffnung. Eine WARTe des Gedenkens.“ Die Wahl des Materials und die verschiedenen großen Öffnungen werden von der Jury formal als stimmig empfunden. Der Bezug zur Umgebung, Tradition und die ästhetische Alterung der Materialien wurden positiv hervorgehoben.

Der Klanginstallation von **Lucy König** wurde der 2. Rang zugesprochen. Ihr Entwurf sieht eine helle Betonstele mit einer ebenerdigen, dreieckigen Grundfläche vor, dessen Spitze auf den Bahnhof zielt. In einem Klangkorridor vor der Stele sind die Namen der Opfer an jedem Tag und zu jeder Tageszeit im Jahr zu hören. Stimmlich werden

© Lucy König



„Den Zahlen einen Namen geben“.
Offener zweiphasiger Wettbewerb
Preisgerichtssitzungen: 8.5.2020
(1. Phase), 22.6.20 (2. Phase)

Auslober: Evangelische Stiftung
Neinstedt in Kooperation mit der Burg
Giebichenstein Kunsthochschule Halle

Wettbewerbsdurchführung: Burg Giebichenstein
Kunsthochschule Halle

Wettbewerbsart: Zweiphasiger offener
anonymer Kunstwettbewerb

Wettbewerbsteilnehmer:innen: Stine
Albrecht, Linda Dalitz, Markus Ettenauer,
Jan Herzog, Susanne Hopmann,
Timo Jakobi und Lorenz Kuschnig, Lucy
König, Jennifer Pluskat, Kyoungmi Ryou,
Johannes Schellenberg, Pauline Ullrich
und Marlene Vollmar

Realisierungsbetrag: € 46.000,00

Entwurfshonorar: € 1.000

Fachpreisrichter:innen: Annegret Laabs
(Direktorin Kunstmuseum Magdeburg),
Rolf Wicker (Vorsitz, Bildender Künstler,
Burg Giebichenstein Kunsthochschule
Halle), Renate Wolff (Bildende Künstlerin,
1.Phase), Monika Goetz (Bildende
Künstlerin, 2. Phase)

Sachpreisrichter:innen: Natalie Gaitzsch
(Kuratorin und Dozentin Stiftung Neinstedt),
Friederike Sehmsdorf (Stiftungsrat
Stiftung Neinstedt)

Ständig anwesende stellvertretende
Sachpreisrichter:in: Irene Heilemann (Öf-
fentlichkeitsarbeit Stiftung Neinstedt).

Ständig stellvertretende Preisrichter:in:
Thomas Kirchner (Bildender Künstler)

Koordination und Vorprüfung: Ulrike
Mohr, Mitarbeit: Miriam Schmidt, Car-
men Voigt

Ausführungsempfehlung zugunsten des
Entwurfs von Stine Albrecht

Die universelle Sprache der Kunst: Spiel, Community und Kontext.

Kunst im öffentlichen Raum als Disziplin



Llobet & Pons, El Sombrero, 2007, temporäre Installation auf einem unbebauten Grundstück im Viertel Legazpi/Arganzuela in Madrid



Wissenschaftliche Arbeiten zeichnen sich durch eine gewisse Sprödigkeit aus, so als müssten sie neben den vielen Quellenangaben auch noch Unterhaltsamkeit vermeiden. Lluís Fernández Pons beweist mit seiner Dissertation „Spiel, Community und Kontext. Kunst im öffentlichen Raum als Gemeinwohl“ das Gegenteil. Die 350 Seiten umfassende, reich bebilderte Arbeit wirft ein neues und innovatives Licht auf den Bedeutungswandel von Kunst im öffentlichen Raum seit 1990 auf internationaler Ebene und nicht nur aus der Sicht eines Wissenschaftlers, sondern – und das macht das Besondere der Arbeit aus – aus Sicht eines bildenden Künstlers, der selbst im öffentlichen Raum arbeitet und zwar im Kollektiv Llobet/Pons, das zehn Jahre lang in Berlin aktiv war, zuletzt im Wettbewerb zu Kunst im öffentlichen Raum am Prerower Platz im Bezirk Lichtenberg mit der Arbeit *Kiezplatten*.

Die Promotion wurde an der Universität de Barcelona, Facultat de Belles Arts eingereicht und mit Auszeichnung bewertet. Die Verteidigung fand am 13. Januar 2023 statt.

Das Büro für Kunst im öffentlichen Raum bildete mit Carmen Marcos Martinez aus Valencia und Albert Valera aus Barcelona die Prüfungskommission der Verteidigung. Die in Spanisch verfasste Arbeit wirft eine internationale und interdisziplinäre Perspektive auf Kunst im öffentlichen Raum. Das Thema wird anhand konkreter Beispiele und allgemeiner Analysen aus einer künstlerisch-wissenschaftlichen Position heraus betrachtet. Die interdisziplinäre Arbeit behandelt Kunst im öffentlichen Raum aus den Blickwinkeln der Soziologie, der Philosophie, der Stadtentwicklung, der Globalisierung und ihren Interaktionen.

Die eigene künstlerische Praxis ermöglicht dem Autor einen besonderen Blick, der mit seiner Erfahrung zu tun hat und es einfach macht, die eigenen Arbeiten mit anderen Werken und im Kontext der Gesamtentwicklung der Kunst im öffentlichen Raum zu betrachten. Eine der wegweisenden Thesen der Arbeit ist es, Kunst als Widerstand gegen und Kritik an der gesellschaftlichen Entwicklung im Allgemeinen und im

Besonderen gegen Gentrifizierung und die Unzulänglichkeiten unserer Städte zu begreifen. Der Autor demonstriert aber auch die Integration subversiver Kunst und ihre Neutralisierung in diversen Kontexten. Ein aus Pons eigener künstlerischer Praxis resultierender Aspekt verweist auf die Dialektik des Spiels als Medium der Partizipation diverser Communities.

Der Autor erläutert ausführlich die Kunstproduktion und ihre unterschiedlichen Bedingungen auf lokaler wie internationaler Ebene. Die Arbeit besteht aus vier thematischen Blöcken: das Verhältnis von Kunst und öffentlichem Raum, der Kontext, die Community, das Publikum und partizipative Prozesse, Spiel, Sport und spielerische künstlerische Vorschläge. Die Absicht von Lluís Pons ist es, neue Wege für die Kunst im öffentlichen Raum zu erschließen, den Kunstdiskurs im Stadtraum neu zu definieren und eine zeitgenössische Radiografie dieser Disziplin herzustellen. Dabei wird besonders auf die Globalisierung und ihre aktuelle Krise hingewiesen und nach Alternativen gesucht. Eine Alternative wäre unter anderem die lokale Kunstproduktion, d. h. dass Werke für einen bestimmten Ort, genau an diesem Ort hergestellt werden.

Pons beginnt mit den späten 60er Jahren, als vor allem in den USA die Umsetzung von Skulpturen im öffentlichen Raum zeitgenössischer Kunst einsetzte. Es handelte sich zunächst um autoreferenzielle Werke: autonome Kunstwerke. Die ersten mittlerweile weltbe-

kannten Beispiele, die viel später, nach ihrer Aufstellung zu Symbolen ihrer Orte wurden, sind: „Ohne Titel. Chicago Picasso“ von 1967 am Daley Plaza in Chicago, mit enormen, zweideutigen Formen, die zu Beginn auf starke Ablehnung stieß, mittlerweile aber akzeptiert und sportlich genutzt wird, sowie „La Grande Vitesse“ von Alexander Calder aus dem Jahr 1969, Grand Rapids in Michigan, neben vielen Skulpturen von Richard Serra. Seitdem wurde Kunst im öffentlichen Raum immer relevanter für die Entwicklung unserer Städtelandschaften. Gleichwohl tragen diese Kunstwerke international auch dazu bei, die Immobilienspekulation, den Tourismus und damit die Gentrifizierung zu be-



Llobet & Pons, Bevölkerungspyramide Grillplatz, 2019, dauerhaft installiert in Behningen, Deutschland





Llobet & Pons, Basketballmobil, 2015, temporäre Intervention im Romerillo-Viertel, im Rahmen der Havana Biennale, Kuba

fördern. Kunstwerke können aber auch Teil der Gegenbewegungen sein oder sie erzeugen, wie im Fall von Black Lives Matter, wo Denkmäler für Personen, die für Sklaverei, Kolonialismus oder Imperialismus stehen, entfremdet, neu gestaltet, kommentiert oder abgebaut wurden. So geht es auch um die verschiedenen Betrachtenden der Kunst im öffentlichen Raum, die meistens zufällig mit Kunst in Kontakt kommen. Das Spiel kommt in die Kunst durch die Fluxusbewegung, den Minimalismus und die Konzeptkunst der 60er und 70er Jahre, die bewusst die Betrachtenden einbezogen. So entstanden Kunstwerke mit menschlichem Maß, auf Augenhöhe und zugänglich. Kunstwerke im öffentlichen Raum wurden soziale Objekte über ihr Verhältnis zu den Betrachter:innen.

Die Kunstwerke von Llobet/Pons selbst basieren auf der Betrachtung, Erforschung und dem Dialog mit dem jeweiligen Kontext und nehmen alltägliche Elemente darin auf, um ihnen als besondere Signifikanten neue Bedeutung zu verleihen. So wird auch deutlich, dass die Arbeit im Kollektiv die Form der künstlerischen Arbeit entscheidend beeinflusst. Die Kriterien, Kunst im öffentlichen Raum zu begreifen, sind: die Form, die Ausführung, die Farblichkeit, der Maßstab. Pons macht deutlich, dass Kunstgeschichte keiner logischen Evolution folgt. Die von ihm untersuchten Arbeiten werden auf folgende Aspekte hin betrachtet: Passt sich das Werk dem Kontext an? Hat es einen Nutzen für die Community? Integriert das Werk das Spiel oder einen spielerischen Aspekt?

Die Ziele von Pons Untersuchungen sind: die zunehmende Integration von Kunst im öffentlichen Raum in urbane Prozesse deutlich zu machen; den Wandel darzustellen, der sich in dieser Disziplin vollzogen hat; die verschiedenen internationalen Programme zu erforschen („Percent for art“ am Beispiel der USA, Deutschland und Taiwan, die aktuell existierenden 200 Biennalen); einen theoretischen Rahmen über Kunst im öffentlichen Raum im Kontext zu definieren, der eine neue Vision über dieses Feld ermöglicht; die eigene künstlerische Praxis ausgehend von den gesammelten Informationen zu qualifizieren; entsprechende Programme der Schaffung und Verbreitung von Kunst im öffentlichen Raum zu verankern, ein offenes Auswahlssystem von Produktion und

Installation der Werke im öffentlichen Raum zu etablieren; die Vorurteile zur aktuellen Kunst im öffentlichen Raum über Aufwertung der Orte, Dauerhaftigkeit, den sozialen Gebrauchswert in Frage zu stellen.

So behandelt die Arbeit zunächst die charakteristischen Merkmale der Kunst im öffentlichen Raum, ihre historische Entwicklung, um am Ende Schlussfolgerungen über ihren aktuellen Zustand zu formulieren. Denn es existiert keine klare oder allgemein akzeptierte Definition. Wenn Kunst im öffentlichen Raum entsteht, wird sie mit einem absolut neuen Kontext konfrontiert. Oft bleibt sie unsichtbar. Pons geht es auch darum, diese Unsichtbarkeit aufzuheben. Diese Möglichkeit sieht er über die Herstellung von Verbindungen mit der entsprechenden Community. Dadurch könne sich ein grundlegender und notwendiger Wandel des Verhältnisses der Betrachter:in zum Werk vollziehen. Das menschliche Maß eines

Llobet & Pons, NRW vs. Spain – Refugee arrival centers (2018), installiert in der Bundeskunsthalle in Bonn, Deutschland



Kunstwerks kann verschiedene Aktivitäten ermöglichen, wie Widerstand, Theater, Tanz, Diskussionen oder andere Aktivitäten. Mit der Globalisierung verankert sich Kunst im öffentlichen Raum im Rahmen der Stadtplanung, der Vitalisierung von öden oder renovierungsbedürftigen Innenstädten. In jüngerer Zeit allerdings sind sich Künstler:innen darüber bewusst geworden und haben ihrer Instrumentalisierung in diesem Kontext entgegengewirkt.

Seit den 70er Jahren hat Kunst im öffentlichen Raum immer subtiler und bewusster ortsspezifisch agiert; soziale, politische, kulturelle, ökonomische oder historische Aspekte mit einbezogen. Die internationalen Percent for Art Programme waren Teil einer Stadtentwicklung, die Mittel suchte, die Abwanderung der Mittelklasse aus den Stadtzentren zu verhindern.

Durch ihre Eigenheit beansprucht Kunst im öffentlichen Raum ein großes und diverses Publikum, und die Kunstwerke müssen ohne künstlerische Kenntnisse interpretierbar sein. Dadurch befreit sich Kunst im öffentlichen Raum von vererbten Traditionen der Institutionen und etabliert eine neue, direktere Form der Kommunikation mit dem Publikum. Das Ziel ist es, den Ausschluss von Betrachtenden zu vermeiden und die Akzeptanz der Kunstwerke als Teil des Alltags zu erreichen. So könnten die Eigenheiten eines Kunstwerkes dauerhaften Einfluss auf den Stadtraum und die Community erlangen oder sogar den Charakter eines Ortes verändern. Dies sei das Gegenteil dessen, was mit den weiter zunehmenden Biennalen passie-



Alexander Calder, La Grande Vitesse (1969), Grand Rapids, Michigan, United States, Foto Brian Burch

re. Die kurze Ausstellungsdauer erschwere realen Einfluss über den Kontext. Gleichwohl könne temporäre Kunst anderweitig auch als künstlerische Strategie dienen, um Formate und Ideen zu transportieren, die mit einem dauerhaften Kunstwerk nicht erlangt werden können.

Gerade in Spanien wurde Kunst zu einem Motor moderner Stadtentwicklung mit entsprechendem Bedeutungswandel des öffentlichen Raums. Besonders deutlich wird dies am Beispiel des „Guggenheim Effektes“ in Bilbao und während der Olympischen Spiele in Barcelona 1992. Beides hat die Städte grundlegend verändert und ist Ausdruck einer knallharten Konkurrenz zwischen den Metropolen. In Bilbao wurde eine ehemalige Industriestadt in ein postindustrielles Dienstleistungszentrum mit touristischem Kulturprogramm verwandelt, in Barcelona spielte die historische Erinnerung an die Spanische Republik dabei eine große Rolle, und die Demokratisierung des Urbanismus nach den bleiernen Jahren des Franquismus. Neben der guten Absicht der Demokratisierung der Gesellschaft gab es natürlich auch die heute bekannten Auswirkungen: Barcelona ist zum touristischen Hotspot gewor-

den, die Innenstadt besteht großflächig aus Ferienwohnungen, lokale Bewohner:innen werden verdrängt. Darüber hinaus war die Absicht, mit der Modernisierung Barcelonas international zu wirken, deshalb wurden internationale Künstler:innen wie Rebecca Horn, Claes Oldenbourg, Richard Serra direkt beauftragt, statt Wettbewerbe zu organisieren, die auch spanische und katalanische Künstler:innen mit einbezogen hätten. So wurde Barcelona zur Marke in der Spekulationspolitik des globalen Kapitalismus, zum urbanen Themenpark. Die Kommunalpolitik versucht nun, einen globalen Markt zu befrieden, indem sie eine stylische und uniforme Version der Mittelmeerstädte von oben produziert. In diesem Kontext wird auch die Kunst im öffentlichen Raum zum Stadtmarketing.

Der Autor reflektiert auch die nomadische Existenz zeitgenössischer Künstler:innen. Mit Jasmina Llobet arbeitete er seit 2002 im Kollektiv unter diesen Arbeitsbedingungen, die auch dazu führen können, dass die Künstler:innen wenig an den Orten verankert sind, an denen sie wirken. Pons zieht den Schluss,



Pablo Picasso, ohne Titel (Chicago Picasso), 1967, Daley Plaza, Chicago, Foto: Steve Minor

die eigenen künstlerischen Projekte vor Ort und in der jeweiligen Community durch neue Wege zu verankern. Er sieht in der Documenta 15 einen Paradigmenwechsel zu vorherigen Ausstellungen und ähnlichen internationalen Events durch die kollektive Kuratierung von Ruangrupa, die wiederum andere künstlerische Kollektive eingeladen haben, die zum Teil bewusst außerhalb des internationalen Kunstmarkts agieren. Auch die Tatsache, dass sich die Documenta 15 nicht um die großen Namen der Szene gruppierte, unterschied sie von anderen Biennalen. Am Ende fragt Pons, ob das Betriebssystem Kunst für diesen kollektiven und auch spielerischen Wandel bereit ist. Die Erfahrung mit der weltweiten Pandemie hat diesen Paradigmenwechsel eher bestärkt und verweist auf eine mögliche neue Nutzung des öffentlichen Raums und die bessere Möglichkeit, die jeweiligen Communities zu bestärken, Kunst in ihren Alltag zu integrieren. Die Arbeit von Lluís Pons ist ein Wegweiser für diesen Paradigmenwechsel und ein unentbehrliches Werkzeug für all die – Wissenschaftlicher:innen, Künstler:innen, Fachöffentlichkeit –, die sich ernsthaft mit Kunst im öffentlichen Raum befassen. Deshalb ist es auch dringend empfohlen, sie über die Weltsprache Spanisch hinaus auch auf Englisch und Deutsch zu übersetzen.

Lluís Fernández Pons: Juego, comunidad y contexto. Escultura pública con un uso social lúdico. Barcelona 2022. Facultat de Belles Arts. Universitat de Barcelona.

Elfriede Müller

Indonesische Kunst und ihre Geschichte



Die Künstlervereinigung PERSAGI, © Foto: Courtesy Werner Kraus

Seit der documenta 15 haben sich seltsame Begriffe wie *ruangrupa*, *nongkrong*, *lambung* und *taring padi* in unser Ohr geschlichen und zunächst weckte das unser Interesse fürs Fremde. So manche:r wurde in die Vermutung gedrängt, dass es im „globalen Süden“ Menschen gibt, die sich der Kunst widmen und vielleicht sogar eine Geschichte derselben besitzen. Das Fach Kunstgeschichte, so wie es an unseren Universitäten gelehrt wird, hat sich, länger als verwandte Disziplinen, hauptsächlich auf dem euroamerikanischen Raum konzentriert und die Künste der restlichen Welt an die ethnologischen Museen abgetreten. Nun wurde also ein Kurator:innen-Team aus Indonesien nach Kassel geladen und wir mussten uns damit auseinandersetzen, dass sie manche Sachen anders denken und anders machen als wir das gewohnt sind. Die daraus entstandenen Konflikte beschäftigten uns wochenlang. Die folgende essayistische

S. Sudjojono: Kawan-kawan Revolusi. 1947, (Kamerad der Revolution), Öl auf Leinwand, 95 x 150 cm, © Foto: Courtesy Antariksa



Einführung in die Geschichte der indonesischen Kunst der Moderne soll helfen, einiges besser einzuordnen.

Indonesien ist der Nachfolgestaat der holländischen Kolonie Niederländisch Indien. 1945, am Ende des Pazifikkrieges, erklärte das Land seine Unabhängigkeit, für dessen Anerkennung es dann aber noch 5 Jahre kämpfen musste. Mit etwa 270 Millionen Einwohner:innen ist Indonesien heute der viert-bevölkerungsreichste Staat der Welt. Erstaunlicherweise wissen wir sehr wenig über dieses wichtige Land und noch weniger über seine Kunst, obgleich die Anfänge der indonesischen Malerei eng mit Deutschland verbunden sind.

Raden Saleh – der erste „moderne“ indonesische Maler

Am 18. Mai 1839 erreichte der javanische Maler Raden Saleh (1811–1880), aus Den Haag kommend, Düsseldorf und besuchte die dortige Akademie. In einem Brief nach Holland schrieb der junge Maler: „Die deutsche Schule [Düsseldorfer Schule] bringt großartige Kompositionen hervor, aber ihre Farbgebung ist hart und sie beherrscht das Zwischenlicht nicht. Ich wage also zu sagen, dass die deutschen Maler eher Poeten sind. Die Holländer dagegen sind weniger poetisch, aber können besser mit den Farben umgehen und [ihre Bilder] sind deshalb schöner anzusehen.“

Da hat sich einer aber was getraut! Ein Maler aus einer Gegend, über die es mehr Mythen als Wissen gab, äußert sich offen und kritisch über das damalige Flaggschiff der deutschen Kunst, die Düsseldorfer Schule. Später, nach Jahren in Dresden, revidierte er allerdings seine Meinung und übernahm selbst die Düsseldorfer Farbigkeit. Dresden, das er im September 1839 erreichte, sollte zum wichtigsten Ort seiner künstlerischen Entwicklung werden. Hier fand er zu seinem

Stil und schloss Freundschaften, die ein Leben lang währten. In seinen Lebenserinnerungen bemerkte er dazu:

„Die Mannigfaltigkeit und Vollendung der vielen Meisterwerke, solche ich in der Gemäldegalerie zu Dresden aufgestellt fand, entzückte mich und rissen mich zur Bewunderung hin. Ich fand daher den Entschluss, längere Zeit hier zu bleiben und von der Kunst zu leben, mietete eine freundliche Wohnung und kopierte

auf der Galerie mit unermüdlichem Fleiße van Dyck und Rubens.“

Und so kam es, wenn man so will, dass die indonesische Kunstgeschichte vor den Bildern der Dresdener Gemäldegalerie einen starken Anfang nahm.

Aber dieser starke Frühstart versandete zunächst im Getriebe der kolonialen Wirklichkeit, die frühe indonesische Kunstgeschichte holperte über unfreundliches Gelände. Nach seiner Rückkehr nach Java (1852) gelang es Raden Saleh nicht, dort eine starke einheimische Kunsttradition zu etablieren. Die Kolonialmacht war nicht daran interessiert,

Mit etwa 270 Millionen Einwohner:innen ist Indonesien heute der viert-bevölkerungsreichste Staat der Welt. Erstaunlicherweise wissen wir sehr wenig über dieses wichtige Land und noch weniger über seine Kunst, obgleich die Anfänge der indonesischen Malerei eng mit Deutschland verbunden sind.

einheimische Künstler:innen, jenseits von Karten- und Planzeichnern, zu fördern. So blieb Raden Saleh zunächst ein Monolith.

Im bescheidenen Kunstmarkt der Kolonie waren allein idealisierte javanische Landschaften mit friedlich arbeitenden Menschen gefragt. Diese Bilder wurden meist von holländischen Malern „erzeugt“. Mit der Zeit gesellten sich einige wenige indonesische Maler dazu, etwa Abdullah Soerjo Soebroto, sein Sohn Basoeki Abdullah und Mas Pirngadi. Auch sie kamen über die gefällige Landschaftsmalerei nicht hinaus, wenngleich sie damit eine andere Absicht verfolgten.

Sie wollten, durch die dargestellte Schönheit ihres Landes, den gebrochenen Stolz der Indonesier:innen aufrichten und heilen – seht wie wunderschön unsere Heimat ist, wie wunderschön wir sind!

Nach dem 1. Weltkrieg erhöhte sich die Zahl der europäischen Künstler:innen, die in Indonesien arbeiteten stark. Da in weiten Teilen Europas der Kunstmarkt zusammengebrochen war, hofften viele in der prosperierenden Kolonie Motive und Käufer zu finden. Unter diesen Vielen war die



„Boeng, Ajo Boeng!“ (Guy, komm schon Guy). 1945, Bekanntestes Revolutionsplakat. Ausgeführt von Affandi, Sudjojono und Chairil Anwar. Inspiriert durch Käthe Kollwitz. © Foto: Courtesy Werner Kraus

Zahl deutscher und österreichischer Maler:innen erstaunlich groß. Sie zog es aus den tristen Nachkriegsstädten in die „Südsee“ und da ihnen englisches und französisches Kolonialgebiet verschlossen war, fanden sie ihre Südsee eben in Java und Bali. Diese Künstler und Künstlerinnen, jetzt waren auch Frauen dabei, brachten ein neues Bild- und Kunstverständnis mit sich und setzten sich offensiv mit den tropischen Lichtverhältnissen auseinander. Fritz Heinsheimer (1897-1958) schrieb am 6. August 1931 an seinen Meister Max Slevogt über seine Schwierigkeit mit dem Licht: „Das Ergebnis für den Maler sind unruhige Bilder, wenn er der Natur nahekommen will. ... Ich bin gespannt, wie das Zeug im normalen Licht aussehen wird.“

Slevogt sollte zwar nie nach Java kommen, aber eines seiner Bilder wohl. 1929 kuratierte Elisabeth Delbrück die vom Außenministerium der Weimarer Republik finanzierte Ausstellung „Deutsche Kunst der Gegenwart“. Diese Schau war allein für die Kolonie Niederländisch Indien zusammengestellt worden. Das war eine globale Premiere, denn nie zuvor waren Originale der europäischen Moderne (abgesehen von einer kleinen Bauhaus Ausstellung 1922 in der Tagore Schule Santiniketan bei Kalkutta) in einer Kolonie gezeigt worden. Unter den etwa 100 Werken der Ausstellung, die in neun javanischen Städten gezeigt wurden, waren solche von Kandinsky, Otto Dix, Karl Hofer, Max Pechstein, Emil Nolde, Moholy-Nagy, Schmidt-Rottluff, Eugen Spiro, Willy Jaeckel, Philipp Franck, Heinrich Vogler, Georg Kolbe, Max Slevogt und Arnold Bode. Bode, der spätere Gründer der documenta war 1929 in Java mit dem Ölbild „Edersee“ vertreten.

Die Ausstellung war kein Erfolg. Das koloniale Bürgertum, das Kunst allein als Erbauung kannte, stand ratlos vor den Bildern. Hermann Röseler, ein Bauhauskünstler, Mitwirkender beim Triadischen Ballet, war mit dem Gemälde „Grüne Flasche“ vertreten und wurde im Feuilleton vom Großmeis-

ter der kolonialen Kritik, Hans van de Wall, öffentlich verspottet: „Zu den Exzessen der Moderne gehört „Grüne Flasche“ von Hermann Röseler. Wenn dieses Bild das innerste Seelenleben, oder den Blick des Künstlers auf einen einfachen Gegenstand des täglichen Gebrauchs wieder gibt, dann müssen wir uns zu Recht um die Normalität dieses Seelenlebens, oder um sein Sehvermögen, Sorgen machen.“

Aber die Bilder wurden nicht allein von der konservativen kolonialen Gesellschaft, sondern auch von Indonesier:innen, u.a. von ca. 2000 indonesischen Schulkindern, gesehen. Leider gibt es keine autobiographische Literatur, aus der man die Wirkung dieser Bilder auf die gerade entstehende indonesische Moderne erschließen könnte. Aber da die Kuratorin der Ausstellung, die Malerin Elisabeth Delbrück, zu jeder Vernissage hochgelobte und bis dato nie gehörte Einführungen in die Entwicklung der europäischen Moderne anbot, können wir getrost davon ausgehen, dass die Präsenz dieser starken Bilder Einfluss auf die Entwicklung der jungen indonesischen Moderne nahm.

Diese etablierte sich endgültig 1938 mit der Gründung der Künstlergruppe Persagi (Persatuan Ahli-Ahli Gambar Indonesia – Vereinigung Indonesischer Maler). In Persagi trafen sich eine Reihe von indonesischen Malerinnen und Malern, um gemeinsame künstlerische Positionen zu entwerfen und der kolonialen Meinung entgegenzutreten, dass moderne Kunst allein von Europäern verstanden werden könne. Aus der Gruppe entwickelte sich zwar kein gemeinsamer Stil, aber der gemeinsame Wille, sich vom süßlichen Kunstbegriff der Kolonialgesellschaft endgültig zu befreien und neue, angemessene Ausdrucksformen zu finden.

Die Persagi Mitglieder verstanden, dass eine national eigenständige Kunst nur in einem unabhängigen Indonesien ihren Platz finden könnte und unterstützten deshalb mit ihren Mitteln zunächst die nationale Emanzipationsbewegung und dann den indonesischen Unabhängigkeitskampf (1945–1949).

Hier, in der nationalen Erhebung der Indonesier:innen gegen die holländische Kolonialherrschaft, liegt der Kern der indonesischen Moderne, und der Geist dieser ersten Jahre ist heute noch als romantischer Mythos in weiten Teilen der indonesischen Gesellschaft und Gegen-

Hendra Gunawan: Pengantin Revolusi, (Revolutions-Bräut), © Foto: Courtesy Museum Seni Rupa dan Keramik, Jakarta



Hendra Gunawan: Die indonesische Delegation auf den Weltjugendspielen Berlin 1951. © Foto: Courtesy Dr. Oey Hong Djin

Hier, in der nationalen Erhebung der Indonesier:innen gegen die holländische Kolonialherrschaft, liegt der Kern der indonesischen Moderne, und der Geist dieser ersten Jahre ist heute noch als romantischer Mythos in weiten Teilen der indonesischen Gesellschaft und Gegenwartskunst wirksam.

wartskunst wirksam. Auch ein weiterer inkarnierter Mythos, nämlich der der Bedeutung des Kollektivs für künstlerische Arbeit, stammt aus jener Zeit. Der Mangel an Farben und Leinwänden und die bittere Armut der Kampfjahre führten dazu, dass sich eine Reihe von Künstlerkollektiven gründeten, die als ökonomische Gemeinschaften das Überleben der Einzelnen sicherten. Diese Gemeinschaften, die im Indonesischen als *sanggar* bekannt sind, unterstützten sowohl die Re-

publik im Kampf um die Unabhängigkeit als auch ihre Mitglieder im Kampf ums physische und künstlerische Überleben. So ist es verständlich, dass neben der heroischen Erzählung der frühen antikolonialen Kunst, auch die Erinnerungen an die kollektive Organisation der Künstler:innen jener Zeit Teil des nationalen Erbes sind. Die Maler:innen der Gründerjahre, die bald eine eigenständige Bildsprache fanden, waren einer Reihe von sehr unterschiedlichen Einflüssen ausgesetzt. Da war zunächst die bereits erwähnte europäische Tradition mit ihren vielen Facetten. Aber auch asiatische Künstler:innen, etwa japanische und chinesische, waren mit ihren Auffassungen vertreten. Einige junge indonesische Maler:innen zogen schon in den frühen 1930er Jahren nach Santiniketan, um sich in

diesem indischen Labor der Moderne ausbilden zu lassen. Diese, noch kaum erforschte Hinwendung zu asiatischen Modernen, war ein anderer Ausdruck des nationalen Willens zur politischen und geistigen Unabhängigkeit von der Übermacht des globalen Kolonialismus.

Die Zeit der frühen Republik (1945-1957) kann man wohl als die fruchtbarste Zeit der indonesischen Moderne betrachten. Eng verbunden damit sind Namen wie Sudjojono, Affandi und Hendra Gunawan. Gefördert vom ersten Präsidenten der Republik, Sukarno, der selbst ein Künstler war und eine große Sammlung indonesischer Kunst zusammentrug, entwickelte sich eine rege Kunstszene, die von einer ebenso lebendigen lokalen Sammlerszene getragen wurde. Auch hier war Sukarnos Vorbild prägend. Kaum ein Minister oder Geschäftsmann konnte es sich leisten, *keine* Kunst zu sammeln.

In den Jahren 1950 bis 1965 organisierten sich die meisten Künstler:innen in der LEKRA, einer Unterorganisation der indonesischen Kommunistischen Partei für Kulturschaffende. Interessanterweise fand der soziale Realismus, wie wir ihn aus vielen sozialistischen Systemen jener Zeit kennen, keinen Eingang in die indonesische Kunstgeschichte. Die Zusammenarbeit mit LEKRA war für Künstler:innen von Vorteil. Sie erhielten Unterstützung beim Erwerb von Leinwänden und Farben und konnten sich internationalen Netzwerken anschließen. So reiste etwa eine große Gruppe indonesischer Maler:innen 1951 zu den Weltjugendfestspielen nach Ostberlin, wo sie sich zum ersten Mal einer internationalen Erfahrung aussetzen konnten.

Doch die Mitgliedschaft in LEKRA sollte für viele Künstler:innen zur tödlichen Falle werden. Als 1965 das indonesische Militär gegen die links-nationalistische Sukarno Regie-

rung putschte, kam es zu einer beispiellosen Hexenjagd auf alle Linkskräfte und gleichzeitig, die Gelegenheit war günstig, auf die chinesische Minderheit des Landes. Zwischen ein bis zwei Millionen Menschen wurden ermordet, viele andere verschwanden über Jahre hinweg in Gefängnissen und Lagern. Darunter eine große Zahl von Künstler:innen. Suhartos Diktatur war über Jahrzehnte stabil, unter anderem deshalb, weil sie vom Westen, auch von Deutschland, großzügig mit Waffen und Wirtschaftshilfe unterstützt wurde.

Im Widerstand gegen die künstlerische Unterdrückung und kulturelle Gleichschaltung durch die Diktatur, experimentierten indonesische Künstler:innen mit verschiedenen Erneuerungsversuchen.

In den 1970er Jahren gründete sich die *Gerakan Seni Rupa Baru* (Neue indonesische Kunstbewegung). Diese Gruppe etablierte einen Diskurs, der einen starken Einfluss auf die lokale Kunstpraxis hatte. Ideen der Konzeptkunst fanden Eingang, Installation und Performance traten oft an die Stelle eines ausgearbeiteten Kunstwerks. Joseph Beuys wurde auch in Indonesien zum heimlichen Star der jungen Künstler:innen. Zum zweiten Mal hatte sich die indonesische Kunst neu erfunden und zum zweiten Mal stand sie in vorderster Front im Widerstand gegen ein autoritäres Regime – diesmal gegen das des eigenen Militärs.

Neben und im Wettstreit mit der neuen Konzeptkunst, blieb aber auch die Tradition der agitatorischen Aktionskunst, so wie sie sich während des Unabhängigkeitskampfes entwickelt hatte, am Leben. Sie radikalisierte sich innerhalb der Student:innenschaft der Kunstakademie in Yogyakarta. Neben staatlicher Unterdrückung, kämpften sie nun auch für soziale und ökologische Gerechtigkeit, für Frauenrechte und für religiöse Selbstbestimmung. Die Künstler:innen jener Generation, die oft selbst ihre Väter oder enge Verwandte in den Massakern der Diktatur verloren hatten, drängten auf neue demokratische Verhältnisse. Nach massiven Demonstrationen kam es 1998 zum erzwungenen Rücktritt Suhartos und der Bildung einer Reformregierung. Allerdings stellte es sich bald heraus, dass die erhoffte große gesellschaftliche Reform nicht stattfinden werde. Zwar wurden wesentliche bürgerliche Rechte, wie Organisationsfreiheit, Pressefreiheit, unabhängige Justiz etc. eingeführt, aber die oligarchische Struktur der indonesischen Wirtschaft und der neue gesellschaftliche Druck durch die islamischen Parteien verhinderte die erhofften Veränderungen.

Taring Padi

Zu den Künstler:innen-Kollektiven, die sich für einen erweiterten Demokratiebegriff und das Aufbrechen alter politisch-ökonomischer Netzwerke einsetzten, gehörte auch Taring Padi, das auf der documenta 15 die große Antisemitismusdebatte auslöste. Wer ist Taring Padi?

Als 1997 die Kunstakademie in Yogyakarta auf der Insel Java einen neuen Campus bezog, wurde ein Teil der alten Gebäude von einer Gruppe Kunststudent:innen besetzt. Sie installierten dort eine antihierarchische Gegenakademie, in der ein neuer Stil des Zusammenlebens und Zusammenarbeitens erfunden werden sollte. Der Gegensatz zwischen Lehrenden und Lernenden wurde weitgehend aufgehoben, so wie auch die Symbiose zwischen Künstler:innen und Kunstmarkt. Am 21. Dezember 1998 organisierten sich die neuen Bewohner:innen des alten Campus offiziell unter dem Namen *Lembaga Budaya Kerakyatan Taring Padi* (Institut für volksorientierte Kultur Taring Padi), abgekürzt Taring Padi. Dabei bedeutet taring Reißzahn und padi Reispflanze oder/und Reis in der Spelze. Der Reißzahn des Reises, *taring padi*, kann als Synonym für die in der westlichen Alternativ- und Popkultur viel beschworene *people power* verstanden werden.

Taring Padi Kunstbegriff war und ist durch ihr kollektives soziales und ökologisches Engagement gekennzeichnet.

Ihre kollektiv geschaffene Aktionskunst hatte zum Ziel, die angestrebte politische und kulturelle Transformation des Landes zu unterstützen. Dabei stellte sich die Gruppe sowohl in die Tradition der Maler:innen der Revolutionsjahre als auch der des Kollektivs Bumi Tarung, das 1961 ebenfalls von Kunststudent:innen in Yogyakarta gegründet worden war und dessen Mitglieder dem Massenmord von 1965 zum Opfer fielen, bzw. für viele Jahre in Kerkerhaft saßen.

Stilistisch griff das Taring Padi Kollektiv, das nie eine stabile, sondern immer eine volatile, dynamische Gruppe war, auf unterschiedliche Vorlagen der visuellen Praxis zurück. Neben Figuren aus dem Repertoire des javanischen Schat-



Taring Padi: Seni Membongkar Tirani, 2011, (Die Kunst der Demontage der Tyrannie), Acryl auf Leinwand, 450 x 300 cm, Angebracht über dem Eingang zum Hallenbad Ost in Kassel, documenta fifteen 2022. Foto: Katinka Theis

tenspiels finden sich Zitate aus der internationalen Comic Literatur. Andere Bezüge, die dem westlichen Betrachter ins Auge fallen, etwa die zur chinesischen Holzschnittbewegung, die der Schriftsteller Lu Xun in den 1930er Jahren initiiert hatte, oder die zu frühen sowjetischen Propaganda-Plakaten, werden von den Taring Padi Mitgliedern nicht bestätigt. Sie haben sich wohl über sekundäre Zitate in ihr Werk geschlichen. Dagegen sprechen sie von einer großen Verehrung von Käthe Kollwitz.

Die erste große Aktion von Taring Padi war die Produktion von Holzschnitten für die Parlamentswahl 1999, der ersten Wahl nach der Diktatur. Das Land befand sich in einer Krise und es war nicht klar, ob die Republik im Angesicht regionaler und religiöser Konflikte ihre Einheit erhalten könne. Die Holzschnitte im DIN A0 Format, von denen bis zu 10.000 Abzüge pro Druckstock gemacht wurden, adressierten in einfacher Sprache die Notwendigkeit der Einheit des Landes, des sozialen Ausgleichs und des religiösen Friedens. Die Auf-

Taring Padi reiht sich in die sozialkritische Tradition der indonesischen Kunst ein, die im Sauerteig des Unabhängigkeitskampfes geboren und während der ersten Jahre der linksnationalen Sukarno Regierung ihre Ausformung fand. Dem Kollektiv, das von Anfang an eine interethnische und interreligiöse Gruppe war, ging es nie um Rasse, sondern um Klasse.

schriften waren z.B.: *Bangun Nusantara tanpa tetes Darah* (Bau Dein Land ohne Blutvergießen auf), *Senjata tak selesaikan Masalah* (Waffen lösen keine Konflikte), *Persatu dalam Perbedaan* (Vereint in Verschiedenheit). Einige von ihnen waren auf der documenta 15 in Kassel zu sehen, etwa das Plakat *Berikan cinta pada Sesama* (Gib deine Liebe allen). Abgebildet sind die Symbole der Weltreligionen - Islam, Christentum, Hinduismus, Buddhismus und Judaismus – die als gleichwertig dargestellt werden. Dass nun auf dem Großplakat *People's Justice*, das auf der documenta in Kassel gezeigt wurde, unter anderem eine Fratze zu sehen ist, die antisemitisch gedeutet wird, ist bedauerlich. Sie zeigt einen Mann mit SS-Rune am Hut, Zigarre zwischen spitzen Zähnen und seitlich herabhängenden Haarsträhnen. Die Strähnen wurden als „Schläfenlocken“, wie sie hauptsächlich von chassidischen Juden getragen werden, gedeutet. Die Mischung jedoch ist verwirrend und die Symbolik nicht eindeutig. Der Bowler entspricht keiner jüdischen Kopfbedeckung, sondern ist als

Symbol der Londoner Börse zuzuordnen, die SS-Rune am Hut ist als Symbol eindeutig und die Strähnen sind nicht gelockt.

John Berger schrieb, dass „Die Beziehung zwischen uns und dem, was wir sehen und dem was wir wissen nie endgültig ist. ... Wir sehen immer Beziehungen zwischen den Ereignissen und uns“. Das heißt: unser Blick erschafft die Bedeutung des Gesehenen. Was also sehen wir? Wir können nur sehen, was wir sehen wollen.

Aus meiner jahrelangen fachlichen Auseinandersetzung mit der indonesischen Moderne ergibt sich, dass Antisemitismus kein integraler Teil der ideologischen und ethischen Grundhaltung dieser Kunst ist. Und schon gar nicht des Kollektivs Taring Padi.

Der Dean der indonesischen Intellektuellen, Goenawan Muhamad, schrieb während der documenta einen Brief an einen fiktiven deutschen Freund Bruno. Darin steht über die Kasseler Ereignisse: „Jene antisemitische Gesinnung, die Juden als das kosmische Böse betrachtet, hat es in Nusantara (Indonesien) nie gegeben. ... Es ist für mich auch unklar, wie diese (antisemitisch gedeutete W.K.) männliche Figur als Beleg für Taring Padi's angebliche Beleidigung jüdischer Menschen gesehen werden konnte, wenn doch eine SS-Rune auf seinem Hut eingraviert ist. Warum kann diese Figur nicht als Darstellung eines bössartigen Nazi-Deutschen gesehen werden? ... Die Schuld geladene Geschichte Deines Landes, Bruno, hat die Menschen in Kassel vergessen lassen, dass ihr Blickwinkel eng geworden ist.“

Taring Padi reiht sich in die sozialkritische Tradition der indonesischen Kunst ein, die im Sauerteig des Unabhängigkeitskampfes geboren und während der ersten Jahre der linksnationalen Sukarno Regierung ihre Ausformung fand. Dem Kollektiv, das von



Taring Padi: Holzschnitt-Plakat, Foto: Katinka Theis

Anfang an eine interethnische und interreligiöse Gruppe war, ging es nie um Rasse, sondern um Klasse.

„Wir sind ein linkes Kollektiv, deshalb werden wir in Indonesien traditionell nicht nur als Feinde des Staates, sondern auch als Feinde des Islam bezeichnet. Die fundamentalistischen Islamisten zerstören seit unserer Gründung unsere Transparente, sie griffen uns an, schlugen uns und verbrannten unser erstes großes Banner in Yogyakarta.“ (ZEIT, 7. Juli 2022 Interview mit Taring Padi)

In Kassel wurde ihr großes Banner abgehängt – nicht verbrannt.

Als Antisemit:innen werden sie, trotz mehrfacher Gegengrede, bis heute diffamiert. Nicht ernstgenommen zu werden ist eine historische Erfahrung indonesischer Menschen. Sie war die Essenz der kolonialen Begegnung zwischen Holländern und Einheimischen und die Grunderfahrung der sich entwickelnden indonesischen Moderne in der Kolonialzeit. Auf der wunderbaren documenta 15 in Kassel, die mit ihren zeitgemäßen post-kolonialen Ansätzen und Beispielen einer anderen Kunstpraxis als bedeutende in die Geschichte eingehen wird, wurde diese uralte koloniale Haltung des Nicht-ernstnehmens noch einmal exzessiv praktiziert. Vermutlich vergebens und deshalb hoffentlich zum letzten Mal.

Werner Kraus

Center for Southeast Asian Art, Passau

Das Center for Southeast Asian Art ist eine private Dokumentations- und Forschungsstelle zur Kunst in Südostasien und speziell Indonesien. Es verfügt über die umfangreichste Bibliothek zur indonesischen Moderne in Deutschland.

Offene Felder

Kunst und Landwirtschaft



Shō Alexander Murayama & Samuel Collins SOIL WALL GARDEN, 2022 / Foto: Murayama Collins

Landwirtschaft, die seit der Sesshaftwerdung im Neolithikum unsere Grundbedürfnisse erfüllt bzw. reglementiert, und Kunst, die die Gesellschaft reflektiert und mit neuen Möglichkeiten konfrontiert, werden bei diesen Überlegungen zu spannungsreichen Bezugfeldern.

Reflexionen über die sensible und vielfältige Wechselwirkung zwischen Mensch und Natur gibt es seit der Urgeschichte in Form von Kunst und alltäglichen sowie rituellen Handlungen. Heute prägt diese Thematik natur- und geisteswissenschaftliche Diskurse, zumal wir durch die (Aus-)Nutzung natürlicher Ressourcen mithilfe turbokapitalistischen Wirtschaftswachstums immer weiter an den Rand der Kapazitäten unseres Planeten geraten. Die ungebremste Beschleunigung von Industrie und Wirtschaft seit der industriellen Revolution – höher, weiter, schneller – ignoriert das komplexe Verhältnis von Natur und Mensch und unsere Abhängigkeit von einem begrenzten Lebensraum. Erst die globale Katastrophe des Klimawandels lässt die Verletzlichkeit von Nehmen und Geben evident werden und stellt die Frage nach den Notwendigkeiten für unsere Existenz.

Landwirtschaft, die seit der Sesshaftwerdung im Neolithikum unsere Grundbedürfnisse erfüllt bzw. reglementiert, und Kunst, die die Gesellschaft reflektiert und mit neuen Möglichkeiten konfrontiert, werden bei diesen Überlegungen zu spannungsreichen Bezugfeldern. Das Projekt **OFFENE**

FELDER – Kunst und Landwirtschaft stellt diese menschlichen Grundbedürfnisse nach körperlicher und geistiger Nahrung in den Vordergrund. Gleichzeitig geht es um geschichtliche, politische und gesellschaftliche Zusammenhänge, neue Impulse und aktuelle Ansätze. Durch das Zusammentreffen zweier scheinbarer Gegensätze wird Neuem Platz gegeben.

Der Meteorologe Paul J. Crutzen prägte im Jahr 2000 den Begriff des Anthropozäns als jenen Zeitraum, in dem der Einfluss des Menschen auf die Erde exponentiell wächst und langfristig Spuren hinterlässt. Eng verbunden mit dieser Begriffsbildung ist die Auseinandersetzung mit menschengemachten Veränderungen der Erdoberfläche, wodurch neue Denkansätze einer umfassenden ökologischen Ethik entstehen. So wird im neu einsetzenden Post-Anthropozän diese menschliche Dominanz in ihrer politischen, wirtschaftlichen, gesellschaftlichen oder persönlichen Geschichte untersucht und reflektiert und es werden Fragen nach einer lebbareren Zukunft in der kritischen Zone gestellt – jener Schicht, von und auf der wir leben. Diese Fragen betreffen alle Bereiche.

Das Projekt **OFFENE FELDER** fokussiert auf lokaler Ebene wesentliche Aspekte, nämlich jene der Landwirtschaft in unmittelbarer Begegnung mit Kunst, denn beide sind und liefern Grundnahrungsmittel der Gesellschaft.

Durch sowohl den Boden als auch den Menschen ausbeutende Entwicklungen, die einzig auf schnelles Wachstum und raschen Gewinn abzielten, gerieten landwirtschaftliches Wissen um Gesamtzusammenhänge und dessen Wertschätzung sukzessive ins Hintertreffen gegenüber globalen Überlegungen und Interessen. Die sukzessive Verlagerung billiger, rücksichtsloser und menschenverachtender unethischer Nahrungsmittelproduktion in andere Länder, das Besetzen Zweiter Welten, die ausgebeutet werden, um vermeintlichen Wohlstand zu generieren, daraus resultierende erzwungene Migration sowie Monokulturen oder Massentierhaltung und -transporte sind Phänomene, die dem Leben selbst widersprechen.

Das Bewusstsein, dass es kein permanentes Wachstum geben, nicht willkürlich Raubbau betrieben werden kann, entspricht wertschätzendem landwirtschaftlichem Handeln im klugen und respektvollen Umgang und Wissen über Rückbezüglichkeiten auf und über Reaktionen der Natur und damit unser Über-Leben.

Retardierenden Vorstellungen reaktionärer Hinwendung zu vermeintlicher Geborgenheit des Nationalstaates oder gegen-

Shō Alexander Murayama & Samuel Collins SOIL WALL GARDEN, 2022, Drohnenaufnahme, Foto: Murayama Collins



wärtig auftretenden Rückschrittstendenzen in Richtung „Blut und Boden“ entgegenwirkend, geht es im Projekt **OFFENE FELDER** um das Ausloten von Zusammenhängen, das Verstehen von Bedingungen innerhalb von Spannungsfeldern, die uns alle betreffen: vom Thema der Selbst- und Fremdausbeutung über finanzielle oder Vorschriftsbedingungen, das Spannungsfeld industrieller Massen- und regionaler Kleinproduktion, Überdüngungen und den Wunsch nach ausgeglichenen und komplexen Kreisläufen, die Zeit brauchen, bis hin zum Druck von Handelsketten, zu Dumpingpreisen, neuen Formen der Versklavung, Überlebenskämpfen, aber auch zum Höfesterben. Tatsächlich stehen wir alle vor komplexen Lebens- und Überlebensfragen und Problemfeldern, die in der Landwirtschaft nicht nur exemplarisch, sondern auch existenziell verhandelt werden.

Seit jeher reflektiert Kunst das Geschehen, sie schärft aber nicht nur unseren Blick auf die Gegenwart, sondern auch unser Bewusstsein für Zusammenhänge aus der Geschichte in die Zukunft. Auch Künstler:in zu sein bedeutet nicht im herkömmlichen Sinn, einem Beruf nachzugehen. Vielmehr handelt es sich ebenfalls um eine Lebenseinstellung, die *téchnè*, *epistémè* und *aisthèsis* verbindet.

Kollaboration und Auseinandersetzung von Kunst und Landwirtschaft soll somit das Verständnis, dass alles miteinander in Ver-



Gina van der Ploeg, Weaving Layers, 2022 / Foto: KiöR Miriam Karner

bindung steht, und neue Arbeiten entstehen lassen. Dabei wird nicht über ein Themenfeld oder ein Problem aus der Distanz zu unmittelbaren Produzent:innen tierischer oder pflanzlicher Erzeugnisse, das Land bewirtschaftenden Akteur:innen zur Erhaltung spezifischer Kulturlandschaften, sondern aus direkter Begegnung, Reibung, in gegenseitigem Respekt mit Bäuerinnen und Bauern und in Reflexion auf sie, aus uns alle betreffenden Fragestellungen heraus gedacht und gearbeitet. Anstatt von einer Metaebene herab, können diverse Layer und Schichten gesucht, untersucht, vertikutiert, befragt und thematisiert, neue „Landeinflüge“ gestartet und Felder geöffnet werden.

OFFENE FELDER will nicht nur reale, sondern auch inhaltlich und transdisziplinär neue Regionen des Denkens und Tuns erschließen. Dabei geht es nicht darum, rein theoretisch und auf Abstand zu studieren, sondern darum, einzutauchen, aktiv teilzunehmen, sich auszutauschen, um Prozesse und Dynamiken besser zu verstehen, Geschichte und spezifische lokale, politische, gesellschaftliche Geschichte/n und Realitäten zu erkunden, um neue Ansätze der Koexistenz zu befragen, Zukünftiges zu thematisieren und daraus Arbeiten zu entwickeln.

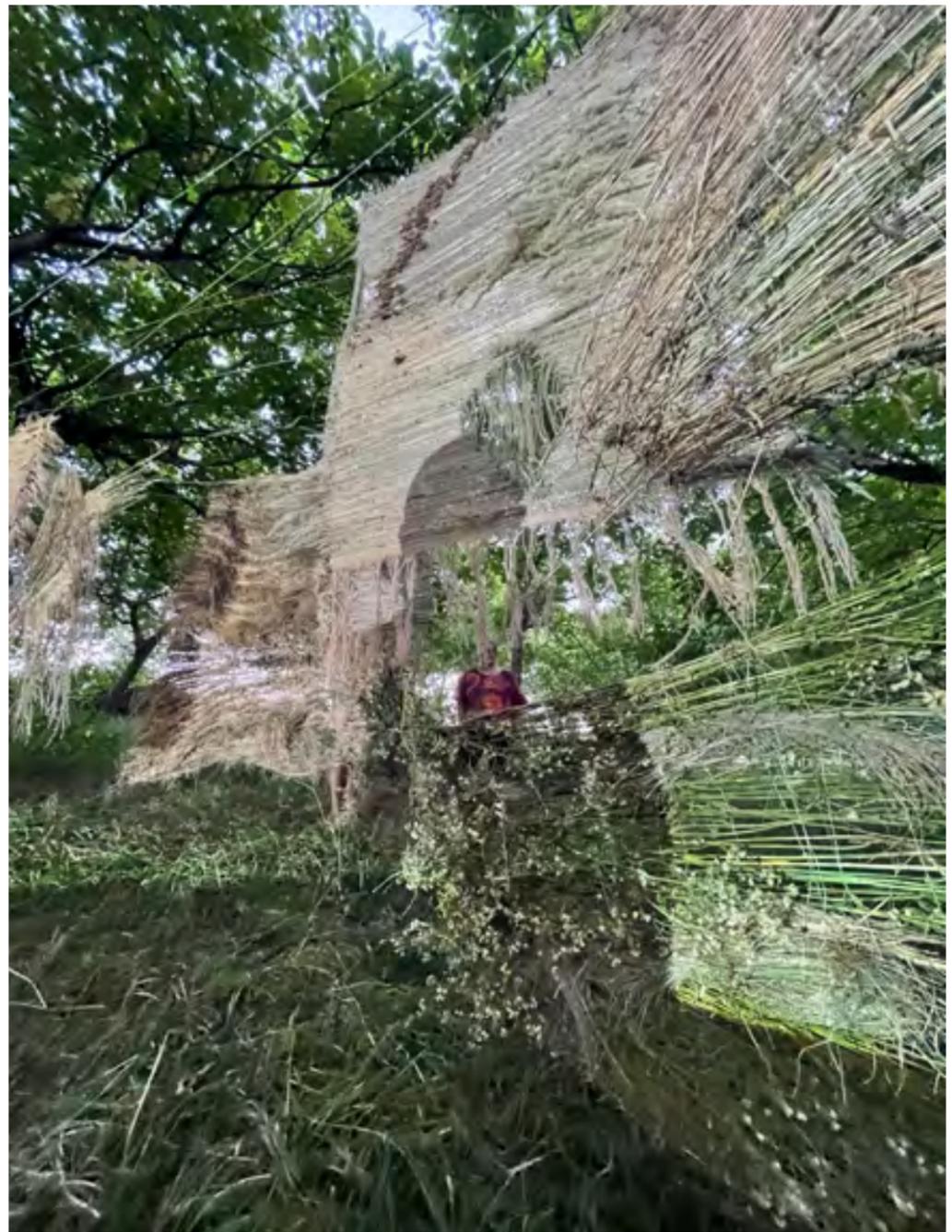
Diese Idee fand sowohl bei Bäuerinnen und Bauern als auch bei Künstlerinnen und Künstlern großen Zuspruch. 38 steirische Landwirt:innen wollten Künstlerinnen und Künstler aller Sparten auf ihren Höfen aufnehmen und ihnen Raum für die Realisierung ihrer Kunstwerke geben. 164 Künstler:innen aus aller Welt reichten im offenen Wettbewerb ihre Ideen für Projekte auf den Höfen ein, 13 Projekte werden in den Jahren 2022–2024 umgesetzt.

Die ausgewählten Künstler:innen wurden mit den Landwirtschaften vom Berg- bis zum Weinbauern ihren Vorstellungen korrelierend zusammengeführt. Auf diesen landwirtschaftlichen Betrieben verbringen Künstler:innen bzw. -kollektive aus verschiedenen Ländern von Südafrika bis Indien, Spanien bis Dänemark zwei bis vier Wochen in ständiger Auseinandersetzung und Reflexion mit dem Fremden und arbeiten im Austausch mit den Bauern und Bäuerinnen an ihren Vorhaben, die sich auch verändern und von ihren ursprünglichen Vorhaben in unmittelbarer Begegnung mit Menschen und Gegebenheiten abweichen können. Umgesetzt werden Installationen und Aktionen sowie musikalische Kompositionen, Skulpturen und ein Land-Art-Projekt. Das breite Spektrum reicht von Film, Video, Performances zum Thema Erde, Getreide und zu landwirtschaftlichen Tätigkeiten über eine „stille“ Oper vor einer markanten Gebirgskulisse mit Haufenhof, akustischen Boden-, Geschichts- und Gesellschaftsuntersuchungen, die in Form einer Klangwanderung ausgeführt werden bis hin zu Objekten, die sich mit der Transformierung der Erde durch den Regenwurm und dessen Exkremente, der Verbindung des eigenen Körpers sowie seiner Geschichte und

der Landschaft, dem historischen Flachsanbau in der Steiermark, Experimentalfilm mit der Perspektive des Fremden auf Territorium und Boden oder skulpturale Gerätschaften, die die Beziehung zwischen Mensch und Kuh ausloten, auseinandersetzen.

Alle beteiligten Künstler:innen stehen dabei im kontinuierlichen Austausch mit den Bauern und Bäuerinnen sowie mit uns, dem Institut für Kunst im öffentlichen Raum, agieren und reagieren in hoher Wachheit und entwickeln aus dieser komprimierten Konzentration und Kollaboration völlig Neues.

Beteiligte Künstler*innen und -kollektive: **Astarti Athanasiadou & Stéphane**



Gina van der Ploeg, Weaving Layers, 2022 / Foto: KiöR Miriam Karner

Verlet Bottéro, Samuel Collins & Sho Murayama, Amanda Couch, Markus Hiesleitner, Katharina Klement, Sujit Mallik, Benjamin Reynolds, Jonathan Mizrahi, Rainer Nöbauer-Kammerer, Georg Nussbaumer, Gina van der Ploeg, Eva Seiler und Paul Wiersbinski.

Die Bildhauerin, Textilkünstlerin und Landwirtin **Gina van der Ploeg** aus Kapstadt/Südafrika erfuhr in engem Zusammenleben, Kochen und Essen mit der Familie, im Austausch und in Erforschung neuen Wissens grundlegende Prozesse einer viel- und kleingliedrigen Landwirtschaft mit Dinkel- und Buchweizenanbau, Nushainen oder anderen seltenen Kulturpflanzen wie Fenchel, Mohn, Lein sowie Honig oder Damaszenerrosen. Daraus schuf sie ein vielschichtig offenes Resultat, das landwirtschaftliche ebenso wie geistige Arbeit berücksichtigte und in Beziehung setzte. Fotografie, Architektur, Gespräche und eine mit allen Sinnen intensiv wahrnehmbare immersive Installationserfahrung waren das Ergebnis.

Shō Alexander Murayama & Samuel Collins setzten sich in ihrer Arbeit auf einem Weingut intensiv mit Architektur und Raum auseinander. In ihrem Projekt **SOIL WALL GARDEN** wurde ein temporärer, vier Meter konisch in die Tiefe reichender skulpturaler Erdgarten, der sowohl Rückzugs- und Konzentrationsort wie Untersuchungsfeld war, geschaffen. Wandernde Erdschichten konnten hier ebenso wahrgenommen werden, wie der Widerstand gegenüber idyllischer Heilsversprechen zugunsten einer offenen und sich ständig wandelnden Situation als Lebensbegriff, markiert durch eine Sitzgelegenheit aus einem Transitor. Kommunikation, Konzentration und Reflexion sind dieser Arbeit deutlich eingeschrieben.

Alle weiteren Arbeiten befinden sich in Entwicklung und werden, wie das gesamte

Projekt, in diesem und im kommenden Jahr in ihrer Vielschichtigkeit und der Überlagerung möglicher Ansätze sowohl inhaltlich als auch formal, örtlich, mental und in ihrer Erscheinung völlig unterschiedlich überraschen.

Elisabeth Fiedler
Leiterin und Chefkuratorin Abteilung Kunst im Außenraum
Institut für Kunst im öffentlichen Raum
Österreichischer Skulpturenpark

Out of Russia: Was der Krieg für russische Dissident:innen bedeutet

Ein Interview mit
Dmitry Vilensky

Henrik Mayer < Du bist eine Schlüsselfigur in der postsowjetischen Konzeptkunstszene und Gründungsmitglied der Gruppe *chto delat* (Was tun). Zur Einleitung möchte ich die Frage nach den Eckpunkten deiner Biografie stellen. Bitte nenne uns kurz die wichtigsten Stationen.

Dmitry Vilensky < Ich komme aus einer sowjetischen Familie von Dissident:innen. Anders zu denken, war bei uns keine Profession, sondern eine Mission. Es bedeutete, gegen die dominante Ideologie aktiv zu werden. Vor diesem Hintergrund begann ich meine Laufbahn aus einem Kreis gleichgesinnter Leute. Ich begann als „konzeptueller Fotograf“ und orientierte mich an der Charkiver Schule, also Leuten wie Boris Michailov und anderen. Bereits damals war es mir wichtig, in einem Kollektiv zu arbeiten. 1991 konnte ich in die USA reisen. Ich empfand das damals als ein Mekka für konzeptuelle Fotografen. Ich kam ohne Geld an und hatte nur meinen Status als Dissident. Schließlich wurde ich Gastdozent an der Tisch School of The Arts. 1997 bin ich nach Deutschland ausgewandert. Weil ich einen jüdischen Hintergrund habe, war es damals sehr einfach, einen Aufenthaltsstatus zu erhalten. In Frankfurt am Main kuratierte ich das Ausstellungsprogramm am Ost-Westeuropäischen Studien- und Kulturzentrum „Palais Jalta“ und war zwischen Kunst, Lehre und kuratorischer Arbeit tätig. Schwerpunkte waren Kunst und Fotografie aus Osteuropa. Im Jahr 2000 ging ich nach St. Petersburg zurück. Bald darauf kam es zur Gründung der Gruppe *chto delat*.

H M < Bitte erläutere uns das Konzept der Gruppe.

DV < Es geht um kollektives künstlerisches Handeln. Es handelt sich um eine Gruppe von Leuten mit verschiedenen Hintergründen, also aus der Philosophie, dem Tanz oder der Dichtkunst. Der Name *chto delat* (er geht zurück auf Lenins Publikation „Was tun?“) deutet an, dass es hier um linke Politik und linkes Denken geht. Als wir uns gründeten, lief arte eine Sendung mit dem Titel „Was tun?“ In dieser ging es um Antonio Negri, die Neue Linke, soziale Bewegungen



in Europa und die Zapatisten. Neben der Politik ist uns aber auch eine künstlerische Ästhetik wichtig.

HM < *Wie kam es eigentlich dazu, dass du Russland verlassen musstest?*

DV < Das ist kompliziert und die Gründe liegen eigentlich schon länger zurück. Wir konnten uns in Russland nicht als Organisation registrieren lassen, denn dann wären wir wegen unserer internationalen Tätigkeit als „ausländische Agenten“ behandelt worden. Damit fehlte aber die Voraussetzung, um Fördergelder zu erhalten. Wir mussten uns im Ausland organisieren und haben uns 2017 in Berlin als eingetragener Verein *chto delat* e.V. registriert.

Ein weiterer Grund war unsere Kritik am schwelenden Konflikt mit der Ukraine. Wir haben schon 2014 unsere Teilnahme an der Manifesta in St. Petersburg abgesagt, weil wir nicht einfach so tun wollten, als wäre nichts geschehen. Wir sind gegen diesen Krieg und gegen den Putinismus. Unsere Aktivitäten in Russland waren immer selbst organisiert und unabhängig. Wir hatten unsere eigenen Strukturen und ein eigenes Sozialzentrum, das Rosa's House of Culture. Von offizieller Seite hatten wir null Unterstützung.

HM < *Im September 2022 musstest du mit deiner Partnerin St. Petersburg verlassen, und ihr lebt seitdem im Exil. Erzähle uns von den Umständen der Ausreise aus Russland.*

DV < Der Anlass war ein Konflikt um eine Performance von befreundeten Künstler:innen, die unter dem Namen *The Party of The Dead* auftreten. Einer der Akteure sollte polizeilich vernommen werden, war aber so clever gewesen, sich rechtzeitig nach Tbilisi abzusetzen. Weil die strittigen Aktivitäten im Rosa's House of Culture stattgefunden hatten, gerieten wir ins Visier der Behörden. Wir wurden zu all unseren Aktivitäten auf einer Polizeiwache verhört, und wir mussten feststellen, dass sie es ziemlich ernst meinten. Es folgten viele Veröffentlichungen im Internet und in Boulevardzeitungen, in denen behauptet wurde, dass wir in unserer Schule junge Extremisten ausbilden, die massenhafte Aktionen gegen die Regierung und den Krieg planen. Es kam zu einer Hausdurchsuchung, und unsere Computer wurden beschlagnahmt. Nach dieser Aktion konsultierten wir verschiedene Anwäl:innen die uns mitteilten, dass die Situation sehr ernst ist und wir in jedem Moment verhaftet werden können. Daraufhin reisten wir in den Westen aus. Deutschland ist das einzige Land, welches russischen Geflüchteten die Möglichkeit eines speziellen Schutzstatus durch humanitäre Visa bietet.

HM < *Inwieweit betrachtest du den Krieg Russlands als einen Konflikt mit der Ukraine, oder handelt es sich um einen Stellvertreterkrieg mit der Nato?*

DV < Eine komplizierte Frage. In der russischen Propaganda wird natürlich versucht, den Krieg als Folge aggressiven Verhaltens der Nato darzustellen. Auch der Konflikt im Donbas wird instrumentalisiert, um die russische Haltung zu rechtfertigen. Aber Fakt ist, dass die Russische Föderation die Ukraine angegriffen hat.

HM < *Inwiefern betrachtest du Kunst im öffentlichen Raum als Chance, sich mit Politik auseinanderzusetzen?*

DV < Ich denke, dass Kunstprojekte im öffentlichen Raum am ehesten an den Bereich der „realen Politik“ heranreichen. In Community Art Projekten beschäftigen sich Künstler:innen normalerweise mit bestimmten marginalisierten oder unterrepräsentierten Gruppen, und es geht meistens um Minderheitenpolitik. In der Kunst im öffentlichen Raum gibt es viel mehr Interessengruppen: die Stadt, Investoren, verschiedene Sicherheitsvorschriften, die Polizei, Repräsentant:innen von Minderheiten und so weiter. Genau hier hört also die künstlerische Autonomie auf und beginnt ein endloser Verhandlungsprozess.

HM < *Als Reaktion auf das Kriegsgeschehen habt ihr ein Programm namens „School of Emergencies“ gestartet, bei dem es um eine*



Chto Delat, Monument To The Century Of Revolutions, Nuit Blanche, Paris 2017

kritische Betrachtung der gegenwärtigen Ereignisse geht. Welches Konzept steckt dahinter?

DV < Die *Emergency School* ist eine mobile, transdisziplinäre Schule für Künstler:innen, Schriftsteller:innen, Forscher:innen und Aktivist:innen aus Russland, Belarus und Geflüchtete aus anderen Ländern im Dialog mit lokalen Kulturschaffenden. Die Notwendigkeit entstand durch den Krieg in der Ukraine und die wachsende Repression in Russland. Die Mitwirkenden der Schule arbeiten gemeinsam mit Mentor:innen und eingeladenen Lehrenden an dieser Thematik im breiteren Kontext von Klimakrise, Sparmaßnahmen, wachsenden nationalistischen Tendenzen, gesellschaftlichem Rückschritt, Entmenschlichung und dringenden Forderungen nach Entkolonialisierung und Entmilitarisierung. Mobil zu sein bedeutet, dass die Schule an verschiedenen Orten auftaucht, an denen eine solche Zusammensetzung der

Teilnehmenden möglich ist – derzeit realisiert in Stockholm, Eriwan, Belgrad und Hamburg.

HM < *In der School of Emergency soll künstlerisches Arbeiten neue Beziehungen zwischen Menschen ermöglichen. Was genau ist damit gemeint?*

DV < Ich weiß nicht, ob es um wirklich neue Beziehungen geht, aber die Praxis der Schule spiegelt definitiv eine allgemeine Wende von einem auf kritischen Konventionen basierenden Ansatz hin zu Verhaltensweisen der Fürsorge, der Hingabe und der gegenseitigen Unterstützung wider. Unser Ansatz besteht darin, dass wir versuchen, mit Achtsamkeit zu kritisieren und Achtsamkeit durch Kritik zu erzeugen.

HM < *Welche Eindrücke hast du vom Kunstleben in Berlin gewonnen?*

DV < Berlin war immer großzügig für uns. Die Stadt ist ein erstaunlicher Ort, an dem man viele unterschiedliche Menschen und Kunstprofis treffen kann, aber es fehlt ihr ein bisschen an lokaler Verantwortung – manchmal sieht sie aus wie ein netter (oder manchmal schwieriger) Knotenpunkt, eine Transitzone für viele prekär Beschäftigte, die hofften, eine Möglichkeit zum Überleben und Spaß haben zu finden, ein sinnloser Wettkampf im Kampf um Ressourcenknappheit.

Es ist besser, im Dialog zu sein und nicht im gegenseitigen Schweigen. Wichtig sind die gemeinsamen Interessen. Das heißt, Putin loszuwerden und den russischen Imperialismus zu beenden.

HM < *Wie hat sich für dich als Kritiker autoritärer politischer Strukturen das Verhältnis zur Ukraine seit dem russischen Angriff verändert?*

DV < Es hat sich geändert. Seit 2014 gab es immer noch Möglichkeiten zur direkten Zusammenarbeit zwischen Dissident:innen aus Russland und ukrainischen Kulturschaffenden. Jetzt sind diese Kontakte abgebrochen. Ich kann das emotional nachvollziehen und respektiere es natürlich, aber ich finde es politisch falsch. Es ist besser, im Dialog zu sein und nicht im gegenseitigen Schweigen. Wichtig sind die gemeinsamen Interessen. Das heißt, Putin loszuwerden und den russischen Imperialismus zu beenden.

HM < *In welcher Weise siehst du einen Zusammenhang zwischen dem Krieg und der Klimakrise?*

DV < Sie sind offensichtlich direkt – der Krieg ist eine Zerstörung von Natur und Umwelt. Aber auch indirekt – die Fokussierung auf Krieg und Rüstungsproduktion überschattet die Dringlichkeit der Klimakrise völlig und eröffnet völlig verrückte Perspektiven – wie die Kompensation der Erderwärmung durch den nuklearen Winter.

HM < *Was meinst du damit, den Krieg aus einer antikolonialen Perspektive zu betrachten?*

DV < Der Kampf der Menschen in der Ukraine gegen die russische Besatzung ist definitiv ein antikolonialer Widerstand. Das ist alles sehr einfach – allerdings ist es kompliziert, über eine neue Art von kolonialen Beziehungen zwischen der EU und den USA und der Ukraine zu sprechen, die offensichtlich seit vielen Jahren bestehen, aber als etwas wie ein freier Wille des ukrainischen Volkes angesehen wurden, das der kolonialen Aggression von russischer Seite widerstehen sollte. Natürlich können wir von einer wahren antikolonialen Bewegung in der Ukraine träumen, die den oligarchischen neoliberalen Zustand herausfordert und den Widerstand über ihre Grenzen nach Russland und Belarus entfacht. Aber das geschieht nicht.

HM < *Welche Ansatzpunkte für künstlerisches, politisches Handeln siehst du in einer Zeit, in der die linke Szene schwach ist und der Nationalismus nicht nur in Russland auf dem Vormarsch ist?*

DV < Es tut mir leid, aber ich würde künstlerische Positionen nicht überschätzen. Wir müssen zugeben, dass Kulturarbeit einen eher begrenzten Einfluss auf die reale Politik hat, aber sie hat Anspruch auf eine andere Zeitlichkeit des Einflusses – wer weiß, welche Stimme in zehn oder mehr Jahren wichtig sein wird. Die aktuellen rechten Strömungen haben Zulauf, weil sie sich für Ungleichheit einsetzen. Aber das Ziel linker Politik und Kunst ist genau das Gegenteil. Es geht im Kern um die Herstellung von Gleichheit. Wir haben die Erfahrung gemacht, dass unsere Werke, die vor achtzehn oder acht Jahren entstanden sind, manchmal aktueller aussehen als damals. Und ich denke, dass anständige Kunst etwas ist, das den Menschen hilft, nationalistischen und faschistischen Tendenzen zu widerstehen. Sie inspiriert dazu, nach anderen Formen von Gemeinschaft zu suchen, es geht ihr immer um den Anspruch auf radikale Gleichberechtigung. Ich glaube weiterhin, dass es wichtig ist, diese Praxis trotz allem fortzusetzen.

Dmitry Vilensky
Künstler, Schriftsteller und Gründungsmitglied von *Chto Delat*

Das Interview führte Henrik Mayer
Bildender Künstler, Mitglied der Fachkommission für KiÖR des *bbk berlin* e. V.



Chto Delat, Methodological Poster

Leben und Sterben der „Rosa“

Wie der Ukrainekrieg die zeitgenössische Kunst in Russland gesetzeswidrig werden ließ – am Beispiel des Kulturhauses und Art Space „Rosa“ in Sankt Petersburg



Fotos: Kulturhaus Rosa, Bildarchiv von Dimitry Vilensky

Eines der letzten Events im Kulturhaus „Rosa“ in Sankt Petersburg hieß „Beobachtungstagebuch der Gefahren“. Die Präsentation von grafischen und poetischen Reflexionen über die Bedeutung des Begriffs „Gefahr“ fand einen Monat vor dem Krieg statt – dem Moment, der die Existenz unabhängiger Kulturplattformen unmöglich machte und politisierte Kunst in den Untergrund trieb. *KunstStadt* berichtet, wie das Art Space mit Rosa Luxemburg im Namen gelebt hat und wie es gestorben ist.

Ein Gewächshaus linker Kultur

Das Kulturhaus „Rosa“ ist ein Ergebnis der Zusammenarbeit zwischen dem Kunstkollektiv „Was tun?“ und dem Fonds „Rosa Luxemburg“. Es wurde am ersten Mai 2015 eröffnet, ein Jahr nach Russlands Besetzung der ukrainischen Halbinsel Krim und dem Kriegsbeginn in der Donbass Region. Zu dieser Zeit war es in der Russischen Föderation bereits recht gefährlich, politisch engagierte Kunst zu machen, doch „Rosas“ Organisatoren bekundeten ihre linken und feministischen Ansichten trotzdem laut und deutlich. Schon im September 2015 kündigte der Kunstcluster „Art-Muse“ den Mietvertrag mit „Rosa“ auf der Wassiljewski-Insel in Sankt Petersburg, wohl nach einem Anruf des Geheimdienstes. Nachdem das Kulturhaus seinen Standort (nicht zum letzten Mal) wechselte, wurde es zum Zufluchtsort für Künstler:innen, Feminist:innen, Links- und Queeraktivist:innen. Die dort herrschende Atmosphäre hatte wenig gemein mit dem Prunk sowjetischer Kulturhäuser, jener Clubs, die von der Sowjetregierung gegründet worden waren, um den Arbeitern



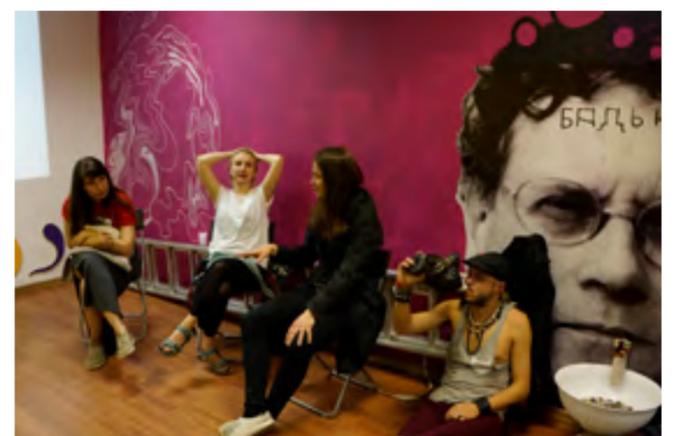
und Bauern Kunst und kommunistische Ideologie näher zu bringen.

„Rosa“ hatte verschiedene AGs zu bieten: Programmieren, Robotertechnik, Tanzen, Kurse über den Marxismus... Eine Bibliothek gab es auch. Außerhalb der AGs war es ein Ort, wo man immer willkommen war und Bekannte treffen konnte... Dort wurden Partys und Geburtstage gefeiert. Es war ein Ort für Künstler:innen und Intellektuelle, umgeben von einer Aura linker Besinnung – nicht im strengen, politisch-ökonomischen Sinne, sondern eher auf der Ebene der Mikrobeziehungen“ – erinnert sich der Petersburger Dichter Andrej (der Name wurde aus Sicherheitsgründen geändert).

Mit der Zeit ging aus der Plattform für Vorträge und Ausstellungen „Rosa“ eine Gemeinschaft hervor, der es

oftmals gelang, nach den Prinzipien egalitärer Gesellschaft mit flacher Hierarchie und Selbstorganisation zu leben. „Wir haben Versammlungen mit allen Zugehörigen der „Rosa“ veranstaltet und klärten dringende Fragen durch allgemeine Abstimmung“ – erzählt die Philosophin und Künstlerin Natalia Rybalko, eine der ehemaligen Kurator:innen des Kulturzentrums.

Das zentrale Projekt von „Rosa“ ist die Schule Engagierter Kunst (SEK) gewesen, zu deren Mentoren die Künstler Dmi-trij Vilensky, Olga „Zaplja“ (russisch für „Reiher“) Egorova und Nikolai Olejnikow zählten, sowie die Choreografin Nina Gastewa, der Dichter Aleksandr Skidan, die Philosophen Ok-sana Timofeewa und Artemij Magun. Für viele Student:innen wurde diese Schule zum Tor in eine neue Welt.





„Das Kulturhaus „Rosa“ und die SEK haben eine riesige Rolle in meinem Leben gespielt. Ich habe neue Freunde und eine neue Identität als Künstlerin gewonnen,“ stellt Natalia Rybalko fest.

„Dort wurden größere Zusammenhänge gelehrt – von allgemeiner Geschichte bis zur praktischen Umsetzung von Kunstprojekten... Zweimal pro Woche gab es Theorie-Unterricht. Und alle zwei Monate haben wir in „Rosa“ unser gesamtes Wochenende verbracht, zwecks intensiver Besprechung und Ausstellung unserer Hausaufgaben... Vier Lehrende – Vilensky, Kolyan (Olejnikow), Zaplja, Nina (Gastewa) – haben mit uns viel und herausfordernd diskutiert. Das war wie eine Show, in der sich Schlüsselaspekte politischer Widersprüche innerhalb moderner Kunst herauskristallisierten,“ erklärt Andrej.

Der inklusive Charakter der SEK trug auch einiges zu ihrer Popularität bei. „Der Unterricht hat 2 000 Rubel im Monat gekostet (ca. 30 Euro nach dem Kurs vor Kriegsbeginn). Wer so viel nicht zahlen konnte, hat weniger gezahlt, oder gar nichts... Die Atmosphäre war sehr queer- und femfreundlich,“ fügt unser Gesprächspartner hinzu.

Politische Aktivist:innen fühlten sich in „Rosa“ ebenfalls heimisch. Als die russische Regierung Straßendemos verboten hat, haben Sozialist:innen und Feminist:innen eine Versammlung und Vorlesungsreihe zum ersten Mai unter „Rosas“ Dach veranstaltet.

„(Fast ein) Partisanenlager“

In den ersten Wochen des Ukrainekrieges avancierte „Rosa“ zu einem der Orte der Antikriegsbewegung. Viele der SEK-Student:innen nahmen an Protesten teil (einige wurden festgenommen), haben Antikriegsgraffiti gesprüht, etc. Andere (ungefähr ein Drittel der Studierenden, nach Andrejs Einschätzung) haben das Land verlassen, weil sie Angst vor Verfolgung hatten oder weil es für sie inakzeptabel war, im Aggressor-Staat zu bleiben. Die Kurse der SEK wurden abgebrochen, aber „Rosa“ blieb vorerst bestehen.

„Vilensky und Zaplja haben klar gemacht, dass sie nirgendwohin gehen werden. „Rosa“ würde fast ein Partisanenlager sein, allerdings nicht radikal; ein Ort für Treffen mit Gleichgesinnten,“ erinnert sich Andrej.

Im Mai stellte sich endgültig heraus, dass die Art Space-Tage gezählt sind. Zu der Zeit wurden schon Tausende Kriegsgegner verhaftet und verfolgt, nachdem neue „Antiextremismusgesetze“ in Kraft traten, wie die drakonischen Maßnahmen gegen die „Diskreditierung der russischen Armee“ und gegen die „Verbreitung von Fake News“ über die „spezielle militärische Operation“ (ein Euphemismus, der das verbotene Wort „Krieg“ ersetzen soll).

„Ich habe gespürt, dass der FSB (der Geheimdienst-Nachfolger vom KGB) hinter mir her ist. Sehr viele Leute (Zugehörige der „Rosa“) waren gegen den Krieg aktiv. Überall lagen Schablonen für Antikriegsgraffiti herum. Warum man uns vorher nicht geschnappt hat, ist mir ein Rätsel.

Wir haben das Kulturhaus dann am 16. Mai selbst geschlossen,“ erzählt Vilensky.

Vom Kulturhaus zur Kommune

Von dem Geld, das nach der Art Space-Schließung übrig blieb, haben Vilensky und Zaplja ein Haus im ruhigen Dorf Siverskij gemietet, 80 km von Sankt Petersburg entfernt, in der Nähe ihrer Datscha. Dort führten sie den Unterricht mit den übriggebliebenen SEK-Student:innen fort, ca. 15 Leute waren dabei.

„Das war, als ob das Kulturhaus einen längeren Ausflug machen würde, fast wie ein Ferienlager... Wir alle haben zusammen gewohnt, jede Woche haben wir Geld in die gemeinsame Kasse fürs Essen gesammelt. Außerhalb fanden furchtbare Dinge statt, und viele von uns wollten sich einfach in Raum und Zeit verlieren, uns auflösen,“ sagt Andrej.

So ging der Sommer vorbei, bis am ersten September um sechs Uhr morgens Mitarbeiter der Strafverfolgungsbehörden die Datscha von Vilensky und Zaplja stürmten. Ihr Haus wurde durchsucht, ihre Computer und Bücher über Kunst beschlagnahmt, und sie selbst wurden festgenommen und zum Verhör abtransportiert.

Auslöser war der Fall der Künstlergruppe „Partei der Toten“, deren Begründer Maxim Ewstropow in der SEK lehrte und Ausstellungen in „Rosa“ organisierte. Im Frühjahr hatte die „Partei“ einige Antikriegsperformances im für das Kollektiv üblichen Nekro-Stil aufgeführt. Eine dieser Performances war die Fotosession zu Ostern auf einem Friedhof, mit Plakaten wie „Hört auf zu kämpfen! Russische Soldaten werden nicht auferstehen!“ Die Session wurde zum Anlass genommen, ein Verfahren wegen „Beleidigung der Gefühle Gläubiger“ gegen die Gruppe einzuleiten. Ewstropow selbst und die Mehrheit seiner Mitarbeiter:innen und Freund:innen hatten es rechtzeitig geschafft, das Land zu verlassen, weswegen sich die Sicherheitsdienste seine weiteren Bekannten vornahmen, auch wenn diese keinen direkten Bezug zur Gruppe hatten.

Doch die Durchsuchung hatte allem Anschein nach auch andere Gründe. „Die FSB Leute haben gewusst, dass wir hier eine Kommune haben. Sie hatten Material über alle unsere Ausstellungen, das Jahre zurückgeht. Sie nannten das Kulturhaus „Schmiede extremistischer Kader“,“ sagt Vilensky.

Nach dem Verhör wurden die Künstler:innen freigelassen, was in der heutigen Realität aber als Wink mit dem Zaunpfahl gilt: verlasse das Land, oder du kommst ins Gefängnis.

Nach „Rosa“

Heute leben Vilensky und Zaplja in Deutschland und leiten ein Stipendiatenprogramm für in Russland lebende Künstler:innen. Andere Mitglieder der Gruppe „Was tun?“ sind über alle Herren Länder verstreut – von Georgien bis USA. Die Traditionen der „Rosa“ und der SEK werden in der Emigration weitergeführt vom „Chto Delat Emergency Project Room“ und der „Schule der Ausnahmezustände“.

Die in Russland gebliebenen Mitwirkenden der Community versuchen nun ihren eigenen Platz sowie den Platz der



„Ich habe gespürt, dass der FSB (der Geheimdienst-Nachfolger vom KGB) hinter mir her ist. Sehr viele Leute (Zugehörige der „Rosa“) waren gegen den Krieg aktiv. Überall lagen Schablonen für Antikriegsgraffiti herum. Warum man uns vorher nicht geschnappt hat, ist mir ein Rätsel. Wir haben das Kulturhaus dann am 16. Mai selbst geschlossen.“

zeitgenössischen Kunst in der neuen totalitären Realität zu begreifen. Nach der Vernichtung der SEK in Sankt Petersburg sind fast keine anderen Möglichkeiten für das Studium moderner Kunst übriggeblieben. Die vorherrschende Zensur

verhindert die Veröffentlichung nicht nur kriegsfeindlicher, sondern überhaupt aller im weitesten Sinne politischer Werke. Das zwingt die Künstler:innen zum Balancakt zwischen Anpassung und Untergrund.

Andrej gibt zwei charakteristische Beispiele der jetzigen Situation: „Vor kurzem wurde eine Ausstellung eröffnet, die sich mit Pflanzen auseinandersetzt, „To be a Plant“. Das ist schon seit einigen Jahren ein ästhetisch-modisches Thema, denn einerseits spiegelt es den ökologischen Trend wider, andererseits hat es auch etwas Demokratisches (in der Pflanzenwelt soll es mehr „Demokratie“ geben). Doch die Ausstellung führte zu Diskussionen, ob so ein Thema in der Zeit des Krieges überhaupt angemessen ist. Ein anderes Beispiel – eine Ausstellung von Antikriegskunst findet in einer konspirativen Wohnung statt, die Regierung hat bis heute die Adresse nicht herausbekommen. Dort werden erschütternde Arbeiten über Gewalt und Tod gezeigt. Es

ist sehr schwierig, da reinzukommen.“

Ohne die Verarbeitung heutiger Ereignisse ist die russische Kunst dazu verdammt, am Rande ihrer selbst zu existieren. Solange Putins Regime bestehen bleibt, kann es nur eine kastrierte, stark reduzierte Kunst geben, davon ist Andrej, unser Gesprächspartner, überzeugt.

Azamat Ismailov
Journalist

Übersetzung
Marina Sagorje



Dieses Spiel gehört uns!

Algerische Frauen im öffentlichen Raum

Gemeinsame Selbstbehauptung in einem schwierigen Umfeld



Pia Lanzinger, *Un jeu pour notre place*, 2020-2022, partizipatorisches Kunstprojekt im öffentlichen Raum von Algier, Béjaia, Oran und Biskra, Algerien

Oran, Algerien, 15. Oktober 2022

Ein knallroter überdimensionaler Würfel fliegt durch die Luft. Als er auf den Boden fällt, zeigt er 4 Augen. Die Frau, die ihn geworfen hat, bewegt sich jetzt vier Schritte vorwärts. Bei genauerem Hinsehen erkennt man, dass am Boden mit Kreide Felder aufgezeichnet sind. Mehrere Frauen stehen jeweils auf einem der Felder. Mit roter und blauer Schrift sind sie nach privaten und öffentlichen Räumen benannt. Eine junge Frau mit Mikrophon und Hijab steht vor dem Spielplan und liest eine Frage vor. Die Adressatin überlegt kurz, und gibt dann in ihrer Sprache Darja die korrekte Antwort. Es erfolgt Applaus; die Spielerin begibt sich auf das ihr zugewiesene Feld. Mit einigem Abstand stehen an den Seiten viele männliche Zuschauer, nur wenige Frauen. Neugierig oder auch ungläubig beobachten sie das Geschehen. Einer filmt mit seinem Handy. Eine kleine Gruppe lächelt zustimmend. Ein anderer wirft unfreundliche Blicke Richtung Spielfeld. In diesem Moment erhebt sich von dort Jubel, eine Frau wirft die Arme in die Luft. Sie hat das Spiel soeben gewonnen.

Pandemie

Im Spätherbst 2019 erreicht mich die Nachricht, dass *Un jeu pour notre place* (Ein Spiel für unseren Platz) vom Auswärtigen Amt (AA) von April 2020 an gefördert werden wird. Die Freude ist groß, ich beginne Kontakte anzuleiern, mein Französisch aufzupolieren etc. Doch der Beginn der Corona-Pandemie verzögert den Beginn des Projektes. Die algerische Regierung nutzt die Situation für ihre Zwecke: Der Luftraum wird über ein Jahr lang gesperrt. Die Widerstandsbewegung „Hirak“ wird durch Pandemie-Verordnungen erfolgreich erstickt. Alle Zugverbindungen nach Algier werden gestrichen, so dass keine Demonstrant:innen mehr in die Hauptstadt gelangen können. Als Anfang 2021 ein neuer Versuch gestartet wird, den Hirak wiederzubeleben, greift die Regierung hart durch. Seit Dezember 2019 regiert Präsident Tebboune, der die Demonstrant:innen direkt ins Gefängnis werfen lässt. Er selbst erkrankt im Herbst 2020 an Covid und hätte es wohl nicht überlebt, wäre er nicht zwei Monate in Deutschland intensiv behandelt worden. Der algerischen Bevölkerung steht diese Option nicht offen, Impfungen sind spät und schwer zu bekommen, und der Nutzen des Maske-Tragens wird nicht vermittelt. Extrem viele Menschen erkranken schwer,

die Krankenhäuser sind schnell überfüllt und schlecht ausgestattet. Sauerstoff gibt es bald keinen mehr. Sehr viele, auch junge Menschen sterben. Ich habe eigentlich niemanden getroffen, der nicht Verwandte oder Freund:innen verloren hat. Verlässliche Zahlen gibt es nicht.

Virtuelle Aktivitäten als Ersatzprogramm

Es vergehen anderthalb Jahre, bis ich zum ersten Mal algerischen Boden betreten kann. Eine Verschiebung des Projekts ist nicht möglich, das AA fordert, die bewilligten Gelder im Sinne des Projekts einzusetzen. Meinen Ansprechpartner:innen vor Ort sind aufgrund des dortigen Lockdowns die Hände gebunden. Wir beginnen mit Online-Fragebögen, um algerische Frauen über ihren Zugang zum öffentlichen Raum zu befragen. Eine Website wird erstellt. Als besonderer Schwerpunkt wird ein „Glossar“



Das überdimensionale Brettspiel bildet im Kleinen ab, welche Regeln die Möglichkeiten von Frauen in Algerien bestimmen und einschränken: Wie können sie sich, zu welchen Zeiten, bewegen, wie sichtbar sind sie, und welche Orte und Rollen werden ihnen dabei zugewiesen? Der damit verbundene Austausch von Erfahrungen ist dann für die Teilnehmer:innen auch ein erster Schritt zu einer aktiven Veränderung.

konzipiert. Ich kann die Ostberliner Journalistin Claudia Altmann, die seit 30 Jahren in Algier lebt, gewinnen, Texte zum Themenkomplex „Frauen im öffentlichen Raum“ zu verfassen bzw. einschlägige Soziolog:innen etc. zu beauftragen. Mitte November 2020 kann schließlich ein Workshop in Algier abgehalten werden. Ich partizipiere online. Es wird schließlich Herbst 2021 bis ich zum ersten Mal die Möglichkeit habe, ins Land zu reisen.

Das Visum für Algerien zu ergattern, stellt eine ganz spezielle Herausforderung dar und ist nicht mit anderen maghrebini-schen Ländern zu vergleichen, die beliebte

Urlaubsziele für Europäer:innen sind. Algerien schottet sich ab und ein Visum ist mit Aufwand und Kosten verbunden.

Ankunft

23. Oktober 2021. Algerien hat bis zu diesem Tag unter einer langen Hitzeperiode ohne Regen zu leiden. Bei meiner Landung kann ich von oben noch einen Blick auf die ausgetrocknete Stadt werfen, während schon Blitze rund um das Flugzeug tanzen. Als ich eine Stunde später den Flughafen verlasse, steht die Stadt unter Wasser. Wochen mit extremen Starkregen folgen, kein ideales Wetter für Kunst im öffentlichen Raum. Manchmal kann ich tagelang nicht das Hotel verlassen.

Saint George – El Djazair

Im geschichtsträchtigen Kolonialhotel Saint George untergebracht, ermöglicht mir dies neben Spaziergängen in dessen botanischem Garten viele Entdeckungsreisen in die Vergangenheit. Als Hotel Saint George wird es noch immer allgemein bezeichnet, auch wenn es 1982 offiziell in *El Djazair* umbenannt wird, dem arabischen Namen sowohl von Algier als auch von Algerien. Der maurische Palast aus dem 16. Jahrhundert wird 1840 in ein Mädcheninternat und 1889 in ein Luxushotel umgewandelt. Die englische Bourgeoisie begeistert sich damals für die milden Winter in Algier. Zu den prominenten Gästen gehören Edward VII und Winston Churchill. Im November 1942 beschlagnahmt die amerikanische Armee das Hotel. Eisenhower richtete in einem bis heute konservierten Zimmer sein Hauptquartier ein. Deutsche Flieger bombardieren das Hotel mehrfach; 1948 kann es wiedereröffnet werden.

1954 beginnt der algerische Unabhängigkeitskrieg, der im März 1962 schließlich sein Ziel erreicht. Die europäische Minderheit im Land flieht daraufhin fast vollständig. Der Unabhängigkeitskämpfer Ben Bella wird Algeriens erster Präsident. Er setzt die FLN (Nationale Befreiungsfront) als sozialistisch ausgerichtete Einheitspartei durch. 1963 verkündet er das Programm des „Arabischen Sozialismus“, der Kolonialbesitz wird ver-

staatlicht. In diesen Jahren statten viele Persönlichkeiten wie Che Guevara, Fidel Castro, Jean-Paul Sartre, Simone de Beauvoir und Albert Camus Solidaritätsbesuche ab. Sie alle wohnen im Hotel Saint George, wo sie in der Bar mit signierten Fotos verewigt sind. 1965 wird Ben Bella durch einen Militärputsch gestürzt. Damit fand in Algerien die Hoffnung auf eine gerechtere Gesellschaft ihr vorläufiges Ende.

Frauen im öffentlichen Raum

Meinen ersten 6-wöchigen Aufenthalt bringe ich fast ausschließlich in der Hauptstadt Algier. Es fällt schnell auf, dass Frauen im öffentlichen Raum in der Unterzahl sind und sich weniger frei und selbstverständlich darin bewegen. Eine Fotografin berichtet mir, dass Frauen auf ihren Fotos im Gegensatz zu den Männern meist unscharf abgebildet sind, was sie darauf zurückführt, dass sie den öffentlichen Raum als einen Transitraum erleben, in dem sie sich zügig von einem geschlossenen Raum zu einen anderen geschlossenen Raum bewegen. Männer richten sich dagegen in der Öffentlichkeit gemütlich ein und spielen dort auch gern gemeinsam, zum Beispiel Domino.

Es gibt für Frauen keine Pflicht, einen Hjiab zu tragen, trotzdem sind diese in der Überzahl. Das Verhältnis der Frauen mit Kopftuch zu denen westlich gekleideter Frauen variiert je nach Stadt und Stadtviertel. In den Innenstädten von Algier und Oran tragen mehr Frauen den Hjiab, in der kabyllischen Stadt Bejaia sind die westlich gekleideten Frauen in der Mehrheit. Meine Mitarbeiter:innen sind alle westlich gekleidet, bis auf die eine, die in Deutschland sozialisiert wurde – und offenbar gerade deshalb nach ihrer Rückkehr als Studentin das dringende Bedürfnis verspürte, möglichst „algerisch“ auszusehen. Nach einem unserer Spiele geht sie zusammen mit ihrer Kollegin durch eine belebte Straße. Da hören sie, wie ein entgegenkommender Mann zu seinem Begleiter sagt: „Der haue ich jetzt eine rein.“ Und tatsächlich, als er die westlich gekleidete Mitarbeiterin passiert, schlägt er ihr heftig in die Seite.

Männer wollen aber nicht nur bestimmen, wie Frauen sich zu kleiden, sondern auch, wie sie sich zu verhalten haben. In einem aggressiven Ton wird eine meine Mitarbeiter:innen zurechtgewiesen, sie solle eine große Box, die sie gerade trägt, nicht so ungeschickt halten. Bemerkungen, die

keinen wirklichen Sinn ergeben, aber immer klarmachen sollen, wer hier zu bestimmen hat. Das betrifft auch die Tageszeiten, an denen sich Frauen draußen aufhalten können. Wenn bei Sonnenuntergang der Muezzin ruft, wissen alle Frauen, dass sie jetzt nach Hause gehen sollten. Frauen, die sich dem nicht fügen, sind entweder nicht verheiratet, besonders furchtlos oder riskieren ihren Ruf. Vielleicht unnötig zu erwähnen, dass die Gefahr, die auf die Frauen in der Dunkelheit lauert, keine wilden Tiere, sondern wiederum Männer sind, vor denen sie die anderen Männer warnen.

Ein Elefant mit rosa Ohren

Obwohl ich schon viele Orte bereist habe, war das Gefühl, anders zu sein und deswegen ständig neugierig beäugt zu werden, selten so stark wie in Algerien. Die Ursache liegt in der strikten Abschottung des Landes, die wenigen Auswärtigen wecken großes Interesse. So wurde ich in Algier oft angestarrt, manchmal auch angesprochen. Meine Mitarbeiterin Ikram macht mich auf eine Mutter aufmerksam, die ihren Kindern zuzieht: „Schnell, schnell, schaut euch die an, so was seht ihr so schnell nicht wieder!“ Ich erhalte von am Projekt beteiligten Frauen den Spitznamen „Taous“, was so viel wie Pfau bedeutet.

Eine Ausnahme bildet die Stadt Bejaia in der Kabylei. Die Mehrheit der Bevölkerung sind hier Kabylen, und unter ihnen auch viele mit hellen Haaren, so dass ich weniger auffalle. Die Kabyl:innen streben seit vielen Jahren nach sprachlicher, kultureller und politischer Autonomie, doch bisher ohne Erfolg. In der algerischen Revolution unterstützen sie in der Mehrheit auch den säkularen linken Flügel der Befreiungsbewegung FLN. Während des Hirak wird eine Demonstrantin verhaftet, weil sie die Berberflagge hisst. Nach jahrzehntelangen Kämpfen ist Kabylisch heute zwar als Nationalsprache anerkannt, jedoch nicht als solche in der Verfassung verankert.

Sprachen Algeriens

Auch die anderen Bewohner:innen Algeriens sprechen nicht dieselbe Muttersprache. Obwohl Hocharabisch die Amtssprache ist, die auch in der Schule gelehrt wird, wird es von den wenigsten gesprochen. 70 Prozent sprechen Darja, eine Mischung aus Arabisch und Französisch, in das auch spanische und türkische Begriffe (osmanische Zeit) eingeflossen sind. Die anderen 30 Prozent sprechen Tamazight, ein Sammelbegriff für diverse Sprachen und Dialekte des Berberischen. Als nach der Unabhängigkeit das arabische Erbe wiederbelebt werden sollte, geschieht dies vor allem durch die Etablierung des Hocharabischen. So werden die Kinder in den Schulen auf Hocharabisch unterrichtet, eine Sprache, die sie weder von zu Hause noch von der Straße her kennen. Darja wird abge-



wertet und als Dialekt verunglimpft, weil es französische Wörter und solche der Berber enthält. Zudem unterstellt man der ehemaligen Kolonialmacht, Algerien mit dieser Sprache von der übrigen arabischen Welt zu isolieren, da sie dort nicht verstanden wird. Insofern sind sich Islamisten und die Erben der Unabhängigkeitsbewegung ausnahms-

weise einig, wenn sie Darja als Schulsprache ablehnen. Entsprechend wird mir auch von verschiedenen Seiten dringend geraten, das Hocharabische als dritte Sprache (neben Französisch und Deutsch) auf der Website des Projekts zu verwenden. Auch meine Mitarbeiter:innen bezeichnen Darja als Dialekt, statt es selbstbewusst als ihre Sprache anzuerkennen.

Armes reiches Land

Als ich das erste Mal die „schöne weiße Stadt“ Algier zu Gesicht bekomme, bin ich überrascht, dass das koloniale Zentrum grau, ramponiert und vom Zerfall bedroht wirkt. Zwischen den Häusern, die an Paris erinnern, schieben sich endlose Automassen. Viele Menschen wirken arm, es gibt obdachlose Frauen mit Kindern. Müllansammlungen sind keine Seltenheit. Das Einkommen einfacher Normalverdiener:innen liegt zwischen 150 und 200 Euro, dafür sind die Lebenshaltungskosten erstaunlich hoch. An einem Sonntag will ich mir den einzigen Park der Stadt anschauen, den Jardin d'Essaies. Zu meiner Verwunderung muss ich vorher eine Eintrittskarte lösen, ebenso wie die vielköpfigen Familien, die dort promenieren. Ich frage mich, wieso der Staat seinen Bewohner:innen nicht wenigstens hier freien Eintritt ermöglicht. Vor allem da Algerien eigentlich ein reiches Land mit großen Vorkommen an Öl und Gas ist.

Biskra: Kontrolle und Sicherheit

Biskra mit rund 200.000 Einwohner:innen wird auch das Tor zur Sahara genannt. Im Sommer hat es hier oft über 50 Grad, die Luft ist staubig, sandig und sehr trocken; es regnet selten. Wenn die Dunkelheit hereinbricht, ist es Frauen nicht mehr möglich, sich draußen aufzuhalten. Unsere Fotografin, die in der direkten Nähe meines Hotels wohnt, teilt mir gegen 20 Uhr mit, dass sie unmöglich kommen könne, da es zu gefährlich sei. Dies bestätigen auch die anderen Frauen. Bei unserem Spiel in einem Park, der direkt neben einer befahrenen Straße liegt, sind wir von Sicherheitspersonal umringt. Mein Vorschlag, nach dem Spiel im Park noch ein Picknick zu veranstalten, also dann, wenn unsere Bewacher:innen sich zurückgezogen haben, stößt auf heftige Gegenwehr. Es würden sich Männer im Park aufhalten, die die Frauen bei Dunkelheit vergewaltigen könnten.

Genehmigungen

An einem meiner ersten Abende in Algier lädt mich der Leiter des Goethe-Instituts zu einem Barabend in der britischen Botschaft ein. Dort treffen sich Botschafts- und Kulturinstitutsmitarbeiter:innen, um sich bei einem Glas Wein oder Whiskey auszutauschen. Eine Mitarbeiterin der amerikanischen Botschaft, der ich mein Vorhaben schildere, entgegnet mir erstaunt, dass sie bisher nie eine Genehmigung für eine Veranstaltung im öffentlichen Raum erhalten hätten. Ich bin beunruhigt. Nach Rücksprache mit meinen Mitarbeiter:innen wird dann klar, dass wir die Genehmigungen für Spiele im öffentlichen Raum je nach Ort unterschiedlich und mit viel Gespür für die jeweilige Situation angehen müssen. In Algier ist es der einfachste Weg, weder das Goethe noch mich zu erwähnen. Ikram hat Kontakt zu einem der Bürgermeister Algiers, der ihr – es stehen Wahlen an und ihm war für diese Position keine Zukunft mehr beschieden – großzügig einen Freibrief für die nächsten Jahre ausstellt. Einen anderen Weg wählen wir bei meinem zweiten Aufenthalt im Frühjahr 2022 in Bejaia, einer Küstenstadt in der

Kabylei. Hier bemüht sich meine Mitarbeiterin Imane mit einem Empfehlungsbrief des Goethe-Instituts eine Genehmigung zu ergattern. Es folgt ein langwieriger Prozess von über einem Monat, der unzählige Wartetstunden in Ämtern beansprucht. Die dort Tätigen bestimmen, wann sie das Amt schließen oder dass Frauen länger anstehen müssen als Männer. Dies erfahren wir auch in Oran, einer westlich gelegenen Küstenstadt, in der zwei Assistent:innen vor Ort ihr Glück ebenfalls offiziell versuchen. Einen Tag vor dem Spiel kommt die Hiobsbotschaft, dass der Zuständige die Genehmigung für den repräsentativen Place d'Armes zurückzieht. Die Sache ist ihm offensichtlich zu heiß geworden, da genau dort viele Demonstra-



tionen des inzwischen tabuisierten „Hirak“ stattgefunden haben. Wir fahren mit ihm zu einer Kathedrale, doch leider haben wir nicht bedacht, dass meine Anwesenheit in diesem Fall kontraproduktiv ist. Aggressiv fragt er, was diese Fremde im Auto mit der Sache zu tun habe. Es kommt fast zu einem Eklat als ihm plötzlich klar wird, dass es ein Spiel für Frauen und nicht für Kinder ist. Dies steht zwar im Antrag, doch den hat er offensichtlich nicht gelesen. Nur die Überredungskünste von Ikram ringen ihm nach einer längeren Auseinandersetzung einen Kompromiss ab. Er fährt mit uns in einen Park, der etwas zurückgezogen liegt, in dem sich aber viele Frauen aufhalten. Selbstverständlich greifen wir zu; erleichtert doch noch einen Platz für das Spiel genehmigt bekommen zu haben.

Workshops

Als Vorbereitung zum Spiel dienen die Workshops, die wir in vier Städten, von Oktober 2021 bis November 2022, jeweils eine Woche vor den Spielen durchführen. Die Workshops werden über Social Media sowie über Kontakte meiner Mitarbeiter:innen angekündigt, zusätzlich sprechen wir Frauen direkt auf einigen öffentlichen Plätzen an. So gewinnen wir eine heterogene Gruppe von Frauen, die aus universitären Zusammenhängen aber auch aus einfachen Verhältnissen kommen. Erfreut stellen wir fest, dass die Teilnehmer:innen gut miteinander zurechtkommen. Von den besser gestellten Frauen erfahren wir, dass es das erste Mal gewesen sei, dass sich ihr Radius an Kontakten erweitert hat, da sie ansonsten unter ihresgleichen bleiben.

Die 2- bis 3-tägigen Workshops bieten die Gelegenheit über öffentliche und private Räume, sowie die jeweiligen Möglichkeiten und Einschränkungen zu diskutieren und Erfahrungen auszutauschen. Die teilnehmenden Frauen sind für das Thema häufig bereits sensibilisiert und stark motiviert, an der aktuellen Situation etwas zu ändern. Gemeinsam unternehmen wir Exkursionen in den Stadtraum. Beispielsweise besuchen wir

als Frauengruppe ein normalerweise nur von Männern besuchtes Café. Die überwiegende Zeit verwenden wir für die vorbereitende Arbeit am Spiel: Dessen Prinzip, die Spielregeln und das Ziel der öffentlichen Aktion werden anschaulich erläutert. Die Inhalte für die verwendeten Event- und Frage-Karten werden von den Frauen gemeinsam erarbeitet und basieren auf deren Erfahrungen. Ihre Vorschläge präsentieren sie anschließend mit viel Talent und Temperament im Plenum. Auf diese Weise wird das Spiel zu ihrem Spiel, und folgerichtig lassen sie es sich bei der darauffolgenden Umsetzung auf einem öffentlichen Platz ihrer Stadt auch nicht nehmen, dabei zu sein. Auch wenn *Un jeu pour notre place* von Anfang an als ein Spiel für Frauen konzipiert ist, ist es trotzdem vorstellbar, Männer mitspielen zu lassen, auch um ihnen die Erfahrungen und Bedürfnisse der Frauen näherzubringen. Da ich dies nicht selbst entscheiden möchte, befrage ich die Teilnehmer:innen. Die Antwort kommt prompt und fällt einstimmig aus: „Dieses Spiel gehört uns, und wir wollen einmal etwas nur für uns alleine haben.“ Die Würfel sind gefallen.

Presse

Natürlich freue ich mich als Künstlerin darüber, wenn meine Arbeit auch Aufmerksamkeit in den Medien erhält. Doch diesbezüglich mache ich in Algerien eine völlig neue Erfahrung: Ich lehne die Anfragen von zwei Journalist:innen ab, die Interesse an *Un jeu pour notre place* bekunden. Denn mittlerweile habe ich in Erfahrung gebracht, dass sich eine öffentliche Berichterstattung auch negativ auswirken kann. Dies würde wohl vor allem mein Visum betreffen, das ich für jeden Aufenthalt neu beantragen muss. Die Vorstellung, das Projekt nicht mehr fortsetzen zu können, weil mir der Zugang ins Land verwehrt wird, scheint mir schwerwiegender als auf Presseartikel zu verzichten.

Resumée

Un jeu pour notre place hat eine friedliche und freudvolle Manifestation selbstbewusst auftretender Frauen ermöglicht, die trotz des schwierigen Umfelds nur bedingt Abwehr erzeugt. Das bedeutet nicht, dass wir nicht trotzdem jedes Mal von Polizei und Sicherheitsleuten aufgesucht werden. Manchmal führt diese Präsenz zu Selbstzensur, indem die Moderator:innen beispielsweise Spielkarten, die ihnen plötzlich zu heikel erscheinen, spontan abgeändert vortragen. Doch letztlich lässt uns das Sicherheitspersonal immer gewähren, und teilweise fühlen wir uns dadurch sogar tatsächlich geschützt. Auch dies ist eine ambivalente Erfahrung.

Die beteiligten Frauen konnten in Algier, Béjaia, Oran und Biskra ihren Anteil am öffentlichen Raum gemeinsam einfordern. Durch den intensiven Austausch von Erfahrungen haben sie nicht nur die Regeln, die ihre Bewegungsmöglichkeiten in Algerien bestimmen, reflektiert, sondern auch einen echten Schritt zu einer aktiven Veränderung getan.

Pia Lanzinger
Künstlerin

Das Projekt wird begleitet vom Goethe-Institut Algerien und im Rahmen der Taz'iz-Partnerschaften vom Auswärtigen Amt gefördert.

www.un-jeu-pour-notre-place.de

Vier Höfe

Neubau Gymnasium Erich-Kästner-Straße in Berlin Marzahn-Hellersdorf

Wie stellen wir uns eine Keramikskulptur vor, etwa fünf Meter hoch, wenn wir nur eine kleine Zeichnung und 15 cm große Materialproben haben? Wir müssen uns das vorstellen. Verheißung – des Entwurfs und Vertrauen – der Jury, zwei spirituelle Begriffe, spielen eine große Rolle, wenn es um Kunst am Bau geht. Das ist eigentlich eine gute Nachricht, weil sie Kunst auf ihr Ureigentliches zurückführen, aber es macht die Entscheidungen nicht einfacher.

In der Erich-Kästner-Straße in Berlin Marzahn-Hellersdorf wird eine der neuen Berliner Schulen gebaut: sie hat vier Höfe. Jeder Hof wird Kunst mit jeweils einem Budget von 72.000 Euro erhalten. Es geht darum, ein Ensemble an Kunstwerken zu finden, das harmoniert. Über 60 Einreichungen mit Ideen hat es in einem Berlinweit offenen zweiphasigen Wettbewerb gegeben, aus denen in einer ersten Sitzung des Preisgerichtes 16 Entwürfe für die 2. Wettbewerbsphase ausgewählt wurden.

Schon in der ersten Online-Sitzung wird eine alte Fragestellung deutlich. Manche Künstler:innen entwickeln ihre Herangehensweise stärker über die Form, andere über den Kontext. Da gibt es Vorschläge, die das architektonische Umfeld, die soziale Situation der Schule, das Licht oder den Standort der Schule am ehemaligen Stadtrand Berlins historisch betrachten und wunderbar herunterbrechen. Mir ist ein Entwurf aus der ersten Phase in Erinnerung geblieben, der den Standort der Schule am ehemaligen Stadtrand von Berlin analysierte, wo sich im 19. Jahrhundert Rieselfelder für die Fäkalien der rasch wachsenden Stadt befanden. Die Umsetzung mit chemischen Formeln auf der Wand überzeugt aber die Jury nicht ausreichend. Auf der formalen Seite ein riesiges Drahtknäuel, an Skulpturen der 1950er Jahre erinnernd, das sinnlich mit dem Raum arbeitet und ihn durchdringt. Die Arbeit hat aber wiederum eine gewisse Beliebigkeit und verbleibt in der ersten Runde.

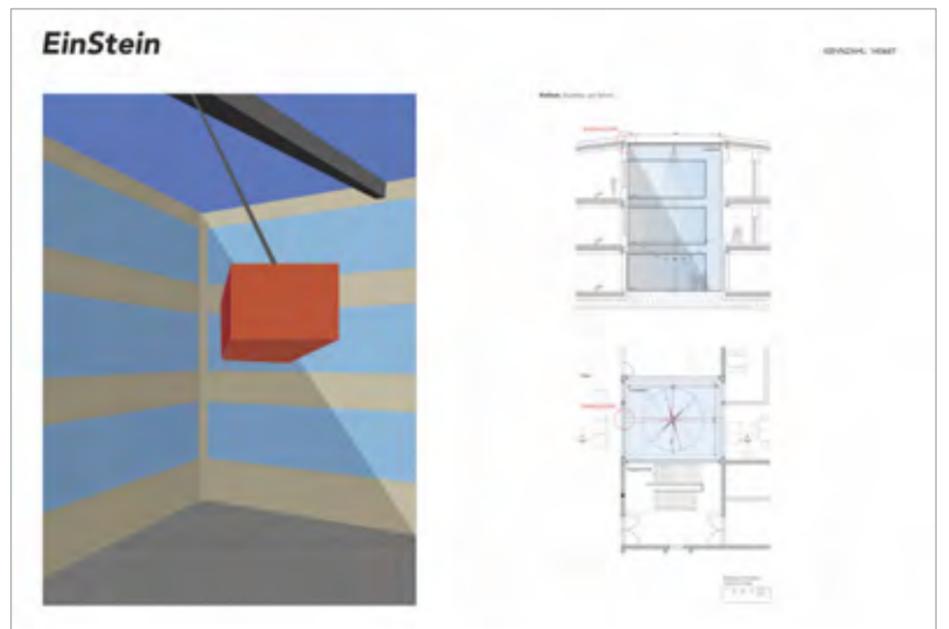
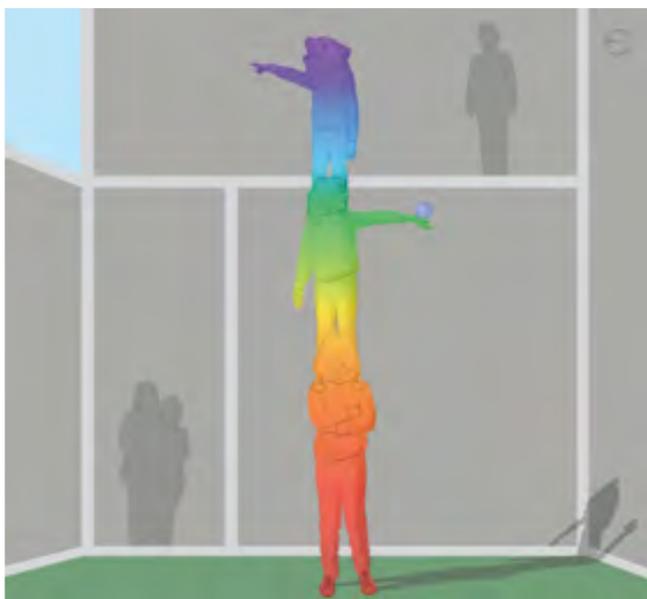
Der Entwurf **EinStein** zitiert von Albert Einstein über das Foucaultsche Pendel bis zu Pink Floyd (Another Brick in the Wall) so ziemlich alles. Eine „eierlegende Wollmilchsau“ der Assoziationen. Der Entwurf ist eigentlich schon ausge-

schieden, als ein Jurymitglied sagt: „Jetzt lassen wir uns mal nicht von dem Text frustrieren, sondern schauen auf die Idee: Ein pendelnder Ziegelstein an einem Seil, das ist schon ziemlich frech, kinetisch, formal minimalistisch und trotzdem anarchistisch. Nicht uninteressant, ich würde gern sehen, was da noch kommt.“ Der Entwurf schafft es – gerade so – in die zweite Wettbewerbsphase. Auch die Keramikskulptur, als wildes handgemachtes Objekt schafft es, die Neugier der Jury auf ihre Weiterentwicklung in der zweiten Phase zu wecken. In dieser Hinsicht wären mehrere Entwürfe spannend gewesen: Riesige Farne, zerknülltes Papier

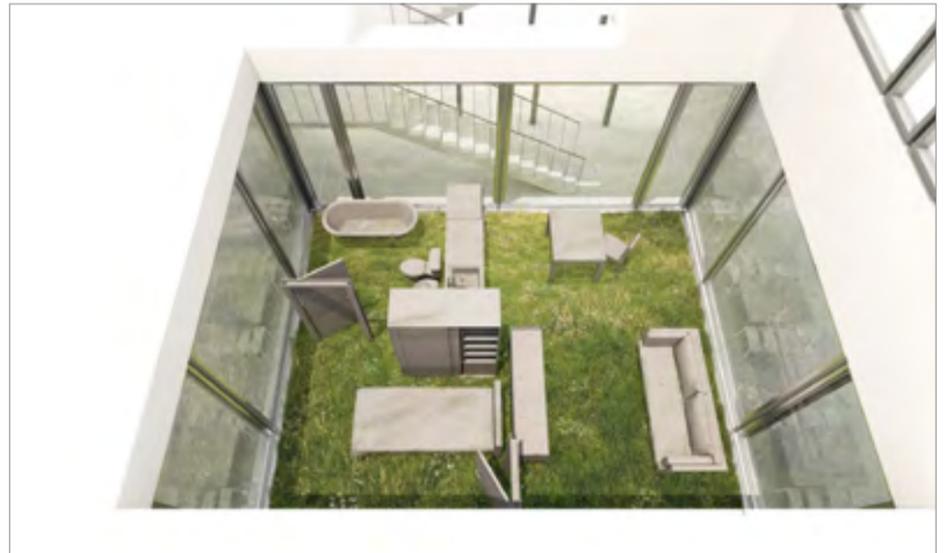
im XXL Format, eine große Origami-Faltung oder eine Skulptur, die dem alten Film „Fahrenheit 451“ entwachsen ist. Interessanterweise gab es nicht einen einzigen Entwurf komplexer Wandmalerei, und relativ viele zentrale Drop Sculptures.

In der Jurysitzung der zweiten Wettbewerbsphase hatte das Preisgericht die Aufgabe, aus den 16 Entwürfen die interessantesten auszuwählen, die auch im Ensemble funktionieren. Vier Höfe mit leicht verschiedenen Bedingungen. Die Künstler:innen

Eva Susanne Schmidhuber, Lottchen³



Philip Kojo Metz, EinStein



Valentin Hertweck, Wohnung in Aussicht



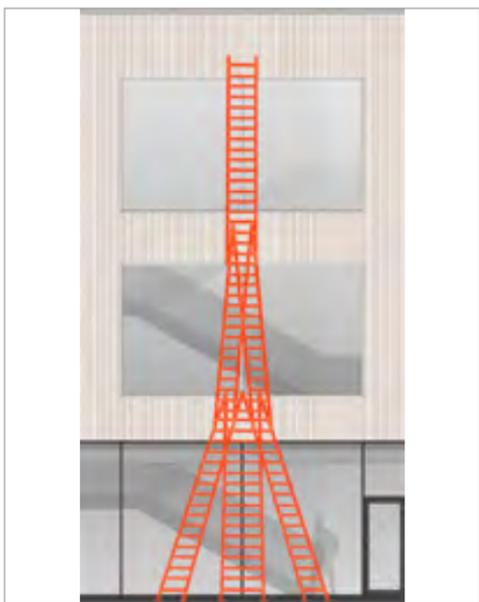
Dorothea Nold, Botanische Begegnung

konnten Präferenzen für den Standort angeben. Sie sind an drei Seiten geschlossen, ab der ersten Etage zur Straße hin offen.

Schon in der ersten Wertungsrunde der zweiten Phase zeichnen sich zwei Arbeiten ab, die viele Stimmen erhalten. Der Entwurf **Lottchen³** von **Eva Susanne Schmidhuber**, wie wir später erfahren, zeigt eine Säule aus drei aufeinander stehenden menschlichen Figuren, etwa sechs Meter hoch. Die untere Figur mit drei Metern ist monströs, während die obere etwa die Größe einer Gymnastin hat, eine Tiermaske trägt und in die Ferne weist. Geschickt berechnet ist die Höhe, so dass sie über das Vordach ragt, und mit dem Finger nach draußen zeigt. Über 3D Scan und Drucker wird die Figur aus einer durchgefärbten ökologischen Maisstärkemasse gedruckt, in den Farben des Regenbogens, die untere Figur rot und langsam wechselnd bis

sie oben violett endet. Diese Kombination aus Cyberästhetik und klassischer Skulptur überzeugt. Die Arbeit eröffnet eine materielle und farbige Differenz zum architektonischen Umraum. Sie wird zu den vier Siegerentwürfen gehören.

Auch der Entwurf **Wohnung mit Aussicht** von **Valentin Hertweck**, der die Analogie zwischen Innenhofgrößen und Quadratmeterzahl einer Wohnung aufgreift, und den Hof strukturiert mit Betonskulpturen, die von Möbeln abgegosen werden, findet auf Anhieb viel Zuspruch. Obwohl das Konzept des „Zimmers im Freien“ nicht neu ist, trifft der intelligente Umgang mit der Frage Innen/Außen und öffentlicher Raum/privater Raum präzise, der einkalkulierte Alterungsprozess der Betonmöbel kommt hinzu. Auch dieser Entwurf wird später zur Realisierung empfohlen werden.



Wang Fu, Gemeinsamer Aufstieg



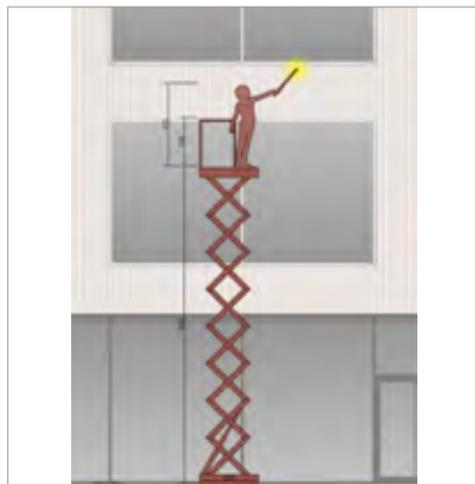
Nils-R. Schultze, FOUR LETTERS



Ruth Baumann, Zwischenstühlen



Caroline Suerkemper, Promenadenmischung



Holger Beisitzer, Fantasie und Wirklichkeit



Peter Sandhaus, SYNAPTER



Olaf Bastigkeit, Unter Bäumen



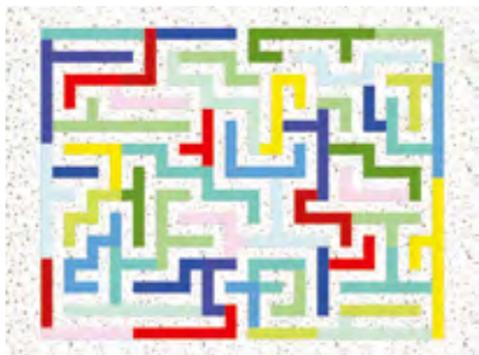
Diana Sprenger & Euan Williams, Nest



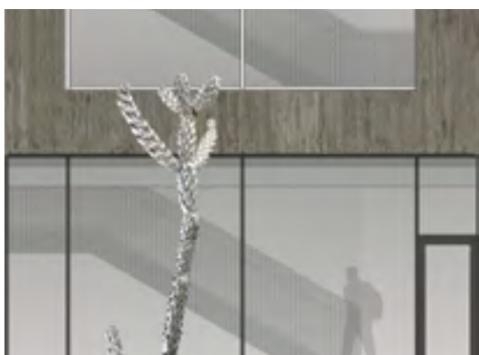
Jorn Ebner, PLANETARISCHE PERLEN



Victor Kégli, Die Antwort



Isabel Glathar, IRRGARTEN



Andrea Böning, Kakteen

Leuchtbalken vier Buchstaben zeigt. Wir kennen von der digitalen Uhr, dass sie auch Buchstaben abbildet. Bei dem Entwurf sitzt der Teufel im Detail, schade. Die Buchstaben sind auf Außenwirkung zur Straße hin berechnet, leuchten auch nachts, und strahlen in den Stadtraum aus, großartig. Jedoch gibt es ein Vordach, und eine begrünte Feuerterasse, also bleibt nicht viel sichtbar. Mehrere Male wird diskutiert, wie und was man wirklich sehen würde von der Straße. Sowohl die Frequenz des Wechsels, als auch die Frage, was für Worte, bleibt vage und offen. Bei der Wirkung nach innen, in den Hof, läge Potential. Aber: Von hinten sähe man nur die Tragekonstruktion, sie sind nicht auf Rückansicht berechnet. Auch die Leuchtkraft bei Tageslicht ist nicht ausgeführt. Dieser einzigartige Entwurf, der im Zusammenspiel mit klassischen Skulpturen ein schönes Ensemble ergeben hätte, wird aus dem Rennen genommen.

So arbeitet sich die Jury voran, bis sie zur Keramikskulptur „**Botanische Begegnung**“ kommt. **Dorothea Nold** ist die Künstlerin. Überraschenderweise gibt es keinerlei weitere gezeichnete Ansichten, die Darstellung zeigt nur eine Seite. Ein Problem, das bei vielen Entwürfen besteht: Wir sprechen über ein dreidimensionales Objekt, aber es wird nur von einer Seite dargestellt. In einer zweiten Wettbewerbsphase, in der die Idee zum realisierungsfähigen Entwurf entwickelt wird, sollte man da mehr erwarten dürfen.

Keramik: Ein heftiger Streit entbrennt. Während die einen von Kitsch und Kunsthandwerk reden, schwärmen die anderen

von handgemachter widerständiger Ästhetik, der großen Tradition der Baukeramik und der materiellen Differenz zum Umfeld. Auch dieser Entwurf wird es schaffen – sein größter Gegner in der Jury ist letztlich das Zünglein an der Waage und lässt sich überzeugen, dafür zu votieren. Diese Arbeit wird als zweite Drop Sculpture als Pendant zu **Lottchen³** realisiert werden, beide stark farbig.

Damit sind drei Höfe gesetzt: Das Betonwohnzimmer als horizontale Entwicklung am Boden, und zwei stelenartige, stark farbige Formen. Wenn man auf die noch verbliebenen Arbeiten schaut, scheint alles zu ähnlich. Es mangelt an Alternativen für eine gute Gruppe.

Ein Rückholantrag wird gestellt, für **EinStein**. Eine Arbeit von **Philip Kojo Metz**, die im zweiten Wertungsrundgang ausgeschieden war. Vor allem die dreidimensionale Darstellung des schwingenden Steines im Innenraum irritierte: geschätzte Größe des Objektes in seiner 3D Darstellung: 100 cm x 150 cm, es soll sich aber um einen normalen Ziegelstein handeln... Scherze machen die Runde. Weiteres Problem: 2 kwh Leistung für den Motor, der den Stein am Pendeln hält. Die Jury überschlägt, dass das Objekt damit 2000 Euro an Folgekosten pro Jahr produziert. Das ist nicht tragbar, aber die simple Kernidee überzeugt weiterhin genug Jurymitglieder, den Stein wieder ins Rennen zu holen. Im Ensemble mit den anderen drei Entwürfen gedacht, schafft es der Stein als vierte Arbeit ins Finale. Die Sache mit den 2000 Euro muss natürlich behoben werden, klar. Solarpaneele? Temporärer Impulsgeber statt Motor? Der Künstler hätte hier weiter denken müssen, aber: er hatte eine starke Kernidee, und die Jury bestand aus Menschen mit Vorstellungsvermögen. Ein spannendes Ensemble an Kunstwerken wird entstehen, und ab 2025 in der Schule an der

Erich-Kästner-Straße in Berlin zu sehen sein. Ein rotierender Stein an einem Seil, eine Keramikskulptur von fünf Meter Höhe, eine Wohnung aus Betonmöbeln und – ein dreifaches Lottchen aus einem ökologischen 3D-Drucker.

Henrik Schrat
Bildender Künstler

Neubau Gymnasium Erich-Kästner-Straße
Marzahn-Hellersdorf, 12619 Berlin

Preisgerichtssitzung: 17.03.2022 /
22.06.2022

Auslober: Bezirksamt Marzahn-Hellersdorf
von Berlin

Wettbewerbsart: Berlinweit offener zwei-
phasiger anonymer Kunstwettbewerb

Wettbewerbsteilnehmer:innen: 1. Phase:

63 Entwürfe, 2. Phase: Ruth Baumann, Eva
Susanne Schmidhuber, Caroline Suer-
kemper, Nils-R. Schultze, Isabel Glathar,
Wang Fu, Diana Sprenger & Euan Williams,
Valentin Hertweck, Jorn Ebner, Victor
Kégli, Dorothea Nold, Olaf Bastigkeit, Peter
Sandhaus, Andrea Böning, Philip Kojo
Metz, Holger Beisitzer.

Realisierungsbetrag: 288.000,00 Euro
(vier Realisierungsempfehlungen à 72.000
Euro)

Aufwandsentschädigung: 2.000 Euro

Verfahrenskosten: 60.000 Euro

Fachpreisrichter:innen: Pfelder, Antje
Schiffers, Henrik Schrat (Vorsitz 2. Phase),
Barbara Wille (Vorsitz 1. Phase), Ulrich Vogl
(2. Phase)

Sachpreisrichter:innen: Frank Vettel
(Bezirksamt Marzahn-Hellersdorf), Eva
Enneking (Planungsgemeinschaft Haus-
mann-kba), Carsten Sälzer (HOWOGE,
2. Phase), Denise Jekel-Ott (HOWOGE,
1. Phase)

Ständig anwesender stellvertretende
Fachpreisrichter:in: Ulrich Vogl (1. Phase),
Regina Weiss (2. Phase)

Koordination und Vorprüfung: Martin
Binder

Ausführungsempfehlung zugunsten von:
Eva Susanne Schmidhuber (Lottchen³),
Valentin Hertweck (Wohnung in Aussicht),
Dorothea Nold (Botanische Begegnung),
Philip Kojo Metz (EinStein)

Bei vielen Entwürfen ist es schade, dass sie das Rennen verlassen. Runde Vogelkäfige, zu einem Turm gestapelt, der sich windet wie der Trieb eines riesigen Farnes, poetisch, surreal und grafisch unterliegt der Konkurrenz, und auch die überdimensionale Sandsteinskulptur eines Hundes, eine klare, neoklassische, ironische, aber freundliche Setzung werden abgewählt. Auch ein Raumschiff unterliegt, mild blinkend, eingeschlagen im Hof, ästhetisch irgendwo zwischen Pop und Punk und früher war auch die Zukunft besser.

Interessant auch **Four Letters**. Ein Entwurf, der in Digitalschrift aus je sieben

KlangFarbe für die 48. Grundschule in Berlin-Pankow

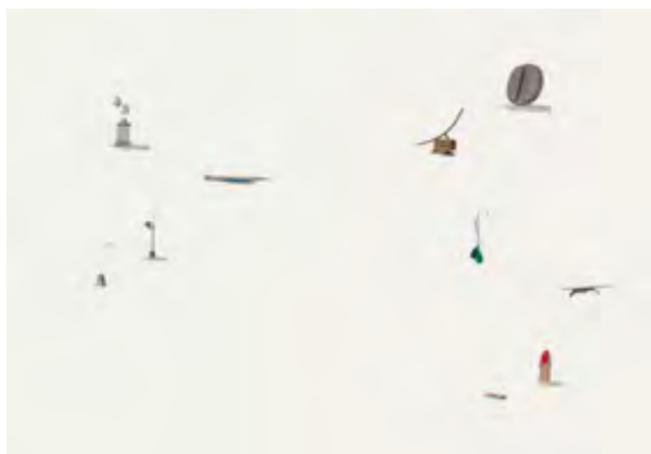
Durch den Neubau der 3-zügigen modularen Grundschule im Rahmen der Berliner Schulbauoffensive (BSO) der Senatsverwaltung für Stadtentwicklung, Bauen und Wohnen konnte die 48. Grundschule zu einer vierzügigen Schule erweitert werden. Der Neubau wird nach einem neuen schulpädagogischen Konzept, der sogenannten „Compartmentschule“, organisiert. In Verbindung mit der Baumaßnahme lobte die Abteilung Schule, Sport, Weiterbildung und Kultur des Bezirksamtes Pankow von Berlin einen nichtoffenen, einphasigen Kunstwettbewerb für zwölf eingeladene Teilnehmer:innen aus.

Die im Schuljahr 2018/2019 gegründete 48. Grundschule bezog 2019 einen Modularen Ergänzungsbau (MEB) in der Conrad-Blenkle-Straße 20 hinter dem Hügel des Velodroms. Der MEB bildet nun zusammen mit dem viergeschossigen Schulgebäude und einer Typensporthalle nach Entwürfen des Stuttgarter Architekturbüros h4a Gessert + Randecker Architekten GmbH ein städtisches Ensemble, das einerseits ehemalige Blockränder aufnimmt und andererseits einen Raum aufspannt, in dem die Freianlagen, geplant von Glück Landschaftsarchitektur, mit Spiel-, Sport- und Schulhofflächen angeordnet sind. Besondere Merkmale der staatlichen Grundschule sind ihr Fokus auf die Montessori-Pädagogik, ihre inklusive Ausrichtung sowie das Vorhaben, sich zu einer „Musikalischen Schule“ zu entwickeln.

Der musische Schwerpunkt der Grundschule spiegelt sich im Thema der künstlerischen Aufgabenstellung des Wettbewerbs – „KlangFarbe“ – wider, wobei Korrespondenzen zwischen künstlerischen Gattungen (Bildende Kunst und Musik) sowie das Wechselspiel von auditiver und visueller Wahrnehmung aufgegriffen werden sollten. Die künstlerische Gestaltung des Foyers und der Treppenhäuser des Schulgebäudes sollten auf die konzeptionelle Ausrichtung der Schule eingehen und zugleich ein Identifikationsmoment für die Nutzer:innen bilden, wobei der ausgewiesene Bearbeitungsbereich optional auf die Flure des Gebäudes sowie entsprechende Bereiche der Sporthalle erweiterbar waren. Die Nutzer:innen wünschten sich zudem eine künstlerische Gestaltung, die zum „Anfassen und Ausprobieren“ einlädt.

Für die Sitzung des Preisgerichts am 13. Juli 2022 stellte die Schule die Mensa des MEB zur Verfügung und organisierte aus gegebenem Anlass für die Ferienhortkinder einen Ausflug. Nachdem die zehn termingerecht eingegangenen und prüfbareren Entwürfe von den beiden Vorprüfer:innen Regina Jost und Harald Theiss vorgestellt wurden, erhielt das Preisgericht die Möglichkeit, die angrenzende Baustelle zu besichtigen und sich über die Standorte der eingereichten Entwürfe ein Bild zu machen. Im ersten Wertungsrundgang würdigten die Preisrichter:innen unter Vorsitz des Künstlers Thorsten Goldberg alle eingereichten Entwürfe.

Brigitte Stahl schlug ein **Audio-visuelles, interdisziplinäres und partizipatives Kunstprojekt** vor, bei dem die



Schüler:innen in Zusammenarbeit mit einer Experimentalmusikerin und der Künstlerin einerseits ein neues „anderes“ Pausenzeichen komponieren und andererseits aus verschiedenen Alltagsgegenständen eigene Musik- und Klanginstrumente herstellen. Diese Instrumente sollen nicht nur in einem Abschlusskonzert zum Klingen gebracht werden, sondern gleichzeitig als Modelle für Kleinplastiken dienen, die als „stummes Orchester“ die Wände des Gebäudes zieren.

Das Preisgericht würdigte die partizipative Erarbeitung einer Klangarbeit ebenso wie die gemeinschaftliche und nachhaltige Herstellung und Präsentation der Klangobjekte als intensive Auseinandersetzung mit Klang und Raum. Identitätsstiftende Momente und intuitives Erleben der Klänge von alltäglichen Dingen würden so gefördert. Kontrovers diskutiert wurde, dass der partizipatorische Prozess nur von der ersten Generation der Schüler:innen ausgeführt wird, nachfolgende Generationen sich jedoch schwerer mit dieser Arbeit identifizieren könnten. Durch das offene Lehrkonzept der Schule mit unterschiedlich langen Schulstunden wurde die Idee der gemeinschaftlichen Realisierung eines Schulklingeltons obsolet.

Marie Alys Cosmic Dancer – in Referenz an ein gleichnamiges Lied aus dem Jahr 1971 – sah eine zweiteilige Wandarbeit für das Foyer und die Mensa vor. Auf einem Relief sind verschiedene Instrumente abgebildet, auf dem anderen



menschliche Körperteile und Sinnesorgane, die notwendig sind, um diese Instrumente zum Klingen zu bringen. Die Auseinandersetzung mit dem Schulprogramm sowie die Verspieltheit und haptische Qualität des Entwurfs, der auf musizierende Kinder im Grundschulalter bezogen ist, wurden positiv bewertet, die formale Umsetzung und der fehlende partizipative Ansatz jedoch hinterfragt.

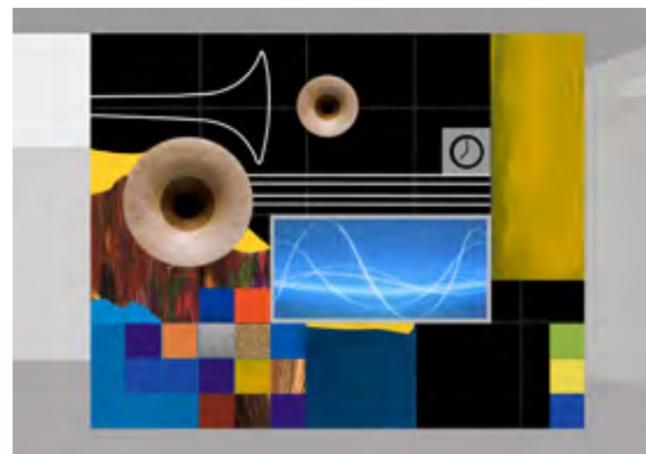
Bei dem **Spaziergang durch ein Klavier** von **Lotta Bartoschewski** sind alle Fußböden des Bearbeitungsbereiches als farbkraftiges, begehbare Kunstwerk geplant. Intarsien aus Linoleum visualisieren schematische Darstellungen von Klaviatur und Saiten sowie abstrahierte Teile der Innenmechanik eines Pianos.

Die Idee einer subversiven Verflechtung von künstlerischer Gestaltung mit baulicher Konzep-



tion, das Spiel mit Dimensionen, Maßstäben, Perspektiven sowie bauseits vorgesehenen Materialien zeichnen den Entwurf aus. Durch die „Begehung“ des Werks wird den Schüler:innen eine subtile Sinneserfahrung ermöglicht. Kritisch gesehen wurden die komplizierte Herleitung, die Wahrnehmbarkeit für die Schüler:innen sowie die technische Umsetzung im vorgesehenen Zeitplan.

Im Entwurf **KlangFarbe – Momentaufnahme eines Klangs – Weißes Rauschen** von **Klaus Killisch** werden im Eingangsfoyer zwei korrespondierende, großformatige Bildcollagen aus verschiedenen Materialien einander gegenübergestellt. In der „Momentaufnahme eines Klangs“ finden sich „Klangtafeln“ in unterschiedlicher Stärke, Farbe und



Oberfläche, gedrechselte Holzobjekte und das Schwingungsbild einer Klangfarbe – mit welcher die Draufsicht eines als Relief gestalteten, abstrahierten Konzertflügels als „Weißes Rauschen“ in Dialog tritt.

Die eindeutige künstlerische Setzung, die durch ihren Kontrastreichtum von Farben, Oberflächen und Materialien viel Spielraum und Anregung für Entdeckungen im Kunstunterricht der Schule bietet und gleichzeitig die Schüler:innen zum Anfassen und Spielen anregt, wirkte überzeugend auf das Preisgericht. Insgesamt erschien die Arbeit jedoch zu hermetisch und für Grundschüler:innen schwer nachvollziehbar.

Fünf Klangskulpturen für die Eingangshalle des Schulgebäudes und geschossübergreifend bis in das dritte Obergeschoss sieht der Entwurf **Alles schwingt! Klangskulpturen zum Mitspielen** von **Ulrike Seyboth und Ingo Fröhlich** vor. Sie erzeugen für die unterschiedlichen Gebäudeebenen eine jeweils „eigene Tonalität“ und formen im Zusammenspiel den „Klang der Schule“. Die Holzskulpturen sind räumlich direkt erfahrbar und als Resonanzkörper akustisch wahrnehmbar.



Der Entwurf wurde vom Preisgericht vor allem aufgrund seines langfristigen partizipativen Potenzials positiv gewürdigt. Die spielerische Auseinandersetzung mit Klängen und Tönen ermöglicht einzelne und gemeinschaftliche musikalische Lernprozesse und Erlebnisse über mehrere Generationen von Schüler:innen. Die Skulpturen bestehen zudem durch ihre haptisch interessante und nachhaltig gedachte Materialität. Die Arbeit zieht sich über mehrere Etagen, wobei die Tonhöhe der Klangröhren mit aufsteigender Geschosshöhe zunimmt. Ähnlich einer Panflöte sind die Klangröhren konkav und in ihrer Größe ansteigend angeordnet, wodurch eine deutliche Raumgliederung stattfindet. Die Arbeit ist unpräzise, auf positive Weise einfach und materiell wie inhaltlich nachhaltig.

Eine vierteilige Installation auf unterschiedlichen Gestaltungsebenen plant der Entwurf **Plop** von **Ulrike Flaig**. Als visualisiertes Geräusch soll der „Plop“ an einer Wand im Foyer und variiert in den Obergeschossen lautmalerisch dargestellt und durch Frosch-Zeichnungen von Kindern der ersten Jahrgangsstufe ergänzt werden. Für die Treppenhäus-



wände sind multimediale Collagen aus Bildern, Zeichnungen und Videos zur Konvergenz von Bildender Kunst und Musik geplant.

Das Preisgericht würdigte die barrierefreie Wahrnehmbarkeit des Entwurfs, das Ansprechen vieler Sinne, seine Farbigkeit und die Vielzahl der Ideen aus der Perspektive des Kindes. Kritisch diskutiert wurden die komplizierte inhaltliche Herleitung, die Umsetzbarkeit und fehlende Stringenz.

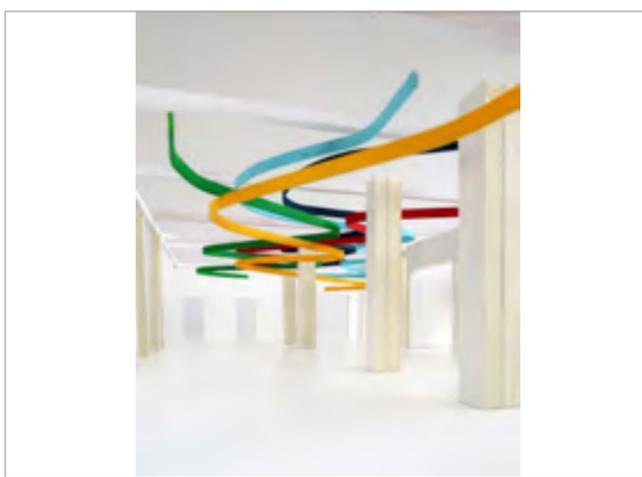
Die zweiteilige Installation **Blaue Melodie, 2022** von **Eva Berendes** „schwingt“ sich entlang der mittleren Raumachse um die vier freistehenden Säulen im Foyer und setzt sich an der Fensterfront im ersten Geschoss fort. Die Skulptur aus



sieben metallicblauen Einzelementen bildet eine abstrakte Linienzeichnung, inspiriert von experimentellen Notationen der Neuen Musik. Die Arbeit überzeugt durch ihre poetische Auseinandersetzung mit dem Innenraum, die Aktivierung einer Vorstellung von Klang, Melodie und Partitur und dem Spiel mit den Ebenen des Gebäudes. Hinterfragt wurden die ästhetische Umsetzung der Skulptur sowie Aspekte der Barrierefreiheit und Verkehrssicherheit.

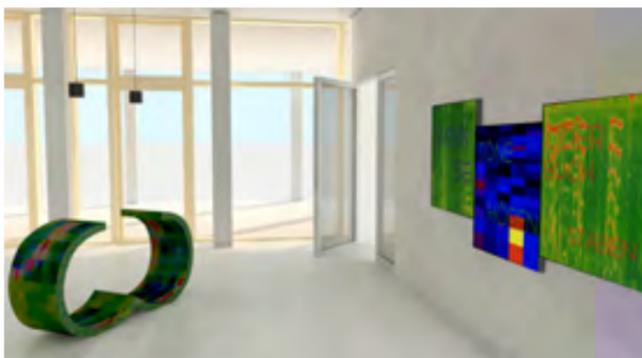
Monika Jaretzkas Entwurf mit dem Titel **SINUS** plant, das von einem Oszilloskop hervorgerufene Abbild von Klang, Ton oder Geräusch im Hinblick auf Farbe zu untersuchen und in eine skulpturale Zeichnung zu übertragen. Die entstandenen Wellenformen sollen durch die Künstlerin derart bearbeitet werden, dass die raumgreifende Skulptur im Foyer, bestehend aus fünf Aluminiumbändern in klaren Farben, eine zur Ruhe gekommene rhythmische Wellenbewegung suggeriert.

Positiv hebt das Preisgericht die gelungene Verbildlichung eines imaginären Klangspektrums hervor, die sich



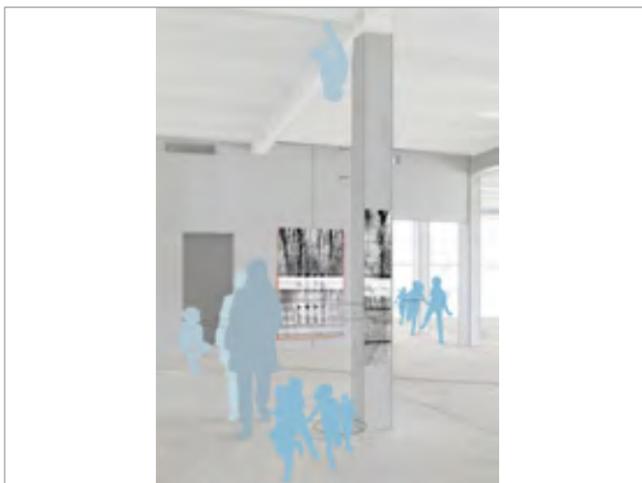
scheinbar freischwebend durch den Raum bewegt und ihre schlichte, schöpferische Umsetzung durch einfache Mittel und sparsamen Materialeinsatz. Kritisch diskutiert wurde der fehlende Bezug zu den Nutzer:innen durch die Positionierung unterhalb der Decke des Foyers.

Das Parlament unserer Stimmen oder wie würde die Welt aussehen, wenn wir singend sprechen würden, so der Titel des Entwurfs von **Vassiliea Styliandou**, sieht im Foyer eine Skulptur, ein Video, eine Klangkomposition mit Farbmustern und eine Erzählung vor, an denen die



Schüler:innen unmittelbar kreativ mitwirken. Der Entwurf wurde für seinen vielschichtigen Ansatz zur Verflechtung von Sinnesreizen gewürdigt, wobei die Kinder verschiedene Wahrnehmungsebenen entdecken können und selbst beteiligt werden. Die rein maschinelle Umsetzung der künstlerischen Setzung und ihre Nachvollziehbarkeit wurden jedoch hinterfragt.

Auch der Entwurf **Echo Partitur** von **Harriet Groß** beschäftigt sich mit Transformationsprozessen akustischer Phänomene in bildnerische Erscheinungen. Hierfür ist die Platzierung von elf Lentikulardrucken im Foyer vorgesehen,



von denen drei Großdrucke bestimmte Blickwinkel, Überlagerungen und die Bewegung der Passant:innen/Betrachter:innen in Grautönen wiedergeben, sie als farbige Schattenwürfe auf den Wänden fortführen und variiert auf den acht schmaleren Drucken wiederholen.

Gewürdigt wurden die Verknüpfung von Musik, Bewegung und bildnerischer Darstellung sowie der konzeptionelle Gedanke der Multiperspektivität. Kritisch wurde jedoch angemerkt, dass das Potenzial dieser Idee nur unzureichend ausgeschöpft wurde.

Da nach dem zweiten Wertungsrundgang der Entwurf **Alles schwingt! Klangskulpturen zum Mitspielen** (1. Rang, Preisgeld 2.500 Euro) als einziger im Verfahren verblieb, wurden die Arbeiten **Audio-visuelles, interdisziplinäres und partizipatives Kunstprojekt** (2. Rang, Preisgeld 1.500

Euro) und **Spaziergang durch ein Klavier** (3. Rang, Preisgeld 1.000 Euro) zurück in die engere Wahl genommen sowie eine Rangliste und die Preisgelder abgestimmt.

Im Anschluss wurden der Entwurf **Alles schwingt! Klangskulptur zum Mitspielen** einstimmig zur Realisierung und der Entwurf **Audio-visuelles, interdisziplinäres und partizipatives Kunstprojekt** als Nachrücker zur Realisierung empfohlen.

Nutzer:innen und Preisgericht sind der Überzeugung, dass mit der Ausführungsempfehlung der Schulneubau um ein mehrteiliges und in vielerlei Hinsicht nachhaltiges Kunstwerk bereichert wird, das harmonisch die Gebäudestruktur aufgreift und zugleich eine eigenständige künstlerische Setzung darstellt. Vor allem aber geht es auf die pädagogische Ausrichtung der Schule ein und verspricht für alle Schüler:innengenerationen eine aktive mehrsinnliche – individuelle oder gemeinschaftliche – Erfahrung und Auseinandersetzung mit Klang, Raum und Material.

Resümierend betrachtet, ist das Wettbewerbsergebnis umso erfreulicher, als dass es sich im Bezirk um den ersten Wettbewerb dieser Art für eine 3-zügige Grundschule im Rahmen der Berliner Schulbauoffensive handelte. Dadurch kam es immer wieder zu Verzögerungen oder Änderungen der Ausführungsplanung, so dass die Realisierung des Wettbewerbs eine Herausforderung darstellte, jedoch durch die engagierte Zusammenarbeit zwischen Wettbewerbssteuerung, -koordination, Bau- und Planungsseite sowie Nutzer:innen – mit einer sehr guten Unterstützung durch die Schulleitung – zu einem überzeugenden Resultat geführt werden konnte.

Anke Paula Böttcher
Mitarbeiterin der Galerie Pankow /
Kunst im öffentlichen Raum

Neubau 48. Grundschule Conrad-Blenkle-Straße,
Conrad-Blenkle-Straße 20, 10407 Berlin-Pankow
Preisgericht: 13.07.2022
Auslober: Bezirksamt Pankow von Berlin
Verfahrensart: Nicht offener Kunstwettbewerb
Teilnehmer:innen: Marie Aly, Lotta Bartoschewski,
Eva Berendes, Betty Böhm (nicht eingereicht), Ulrike
Flaig, Harriet Groß, Monika Jarecka, Klaus Killisch, Kai
Schiemenz (nicht eingereicht), Ulrike Seyboth und Ingo
Fröhlich, Brigitte Stahl, Vassiliea Styliandou
Realisierungsbetrag: 145.000 Euro
Aufwandsentschädigung: 1.800 Euro
Verfahrenskosten: rd. 63.500 Euro
Fachpreisrichter:innen: Valérie Favre, Thorsten Gold-
berg (Vorsitz), Hanna Hennenkemper, Carsten Seiffarth,
Renate Wolff
Sachpreisrichter:innen: Dominique Krössin (Bezirks-
stadträtin für Schule, Sport, Weiterbildung und Kultur),
Joachim Bädelt (Senatsverwaltung für Stadtentwick-
lung, Bauen und Wohnen), Daniel Hänel (h4a Gessert +
Randecker Generalplaner GmbH), Sandra Scheffel
(Schulleiterin)
Ständig anwesende stellvertretende: Sophia Pompéry
Koordination und Vorprüfung: Regina Jost, Harald
Theiss
Ausführungsempfehlung zugunsten von: Ulrike Seyboth
und Ingo Fröhlich „Alles schwingt! Klangskulpturen
zum Mitspielen“

Durchblick auf Augenhöhe

Kunst für die Grundschule Karower Chaussee

Im Pankower Ortsteil Buch wird im Rahmen der Berliner Schulbauoffensive (BSO) der Senatsverwaltung für Stadtentwicklung, Bauen und Wohnen eine 4-zügige modulare Grundschule einschließlich Sporthalle und Freiflächenanlagen errichtet. Der Neubau ist nach dem neuen schulpädagogischen Konzept, der sogenannten „Compartmentschule“, organisiert. In Verbindung mit der Baumaßnahme lobte die Abteilung Schule, Sport, Weiterbildung und Kultur des Bezirksamtes Pankow von Berlin einen nichtoffenen, einphasigen Kunstwettbewerb für zwölf eingeladene Teilnehmer:innen aus.

Die neue Grundschule in der Karower Chaussee 97 befindet sich auf dem Grundstück der 2010 umgezogenen Hufeland-Oberschule, gelegen in einer in den 1970er-Jahren entstandenen Großwohnsiedlung mit Plattenbauten und an den Campus Berlin-Buch grenzend.

Das viergeschossige Schulgebäude und die barrierefreie Typensporthalle nach Entwürfen des Stuttgarter Architekturbüros Bruno Fioretti Marquez GmbH bilden ein städtisches Ensemble, das auch die Freianlagen, geplant vom Atelier Loidl Landschaftsarchitekten, mit Spiel-, Sport- und Schulhofflächen gut einbindet.

Eine Besonderheit des Standortes ist die zum ehemaligen, abgerissenen Schulbau gehörige Mosaikmauer „Lernen und Freizeit“ der Künstler Werner Petrich und Hanfried Schulz aus dem Jahre 1976. Das Kunstwerk wurde im Rahmen der Baumaßnahmen demontiert und soll in Anpassung an die Planung der Außenanlagen neu aufgestellt werden.

Ziel des Wettbewerbs war es, eigenständige Entwürfe für eine künstlerische Gestaltung zu entwickeln, welche im Haupteingangsbereich der Schule signifikante Zeichen setzen und für die Nutzer:innen ein Identifikationsmoment herstellen. Foyer und Außenraum sollen dabei miteinander korrespondieren. Die Auseinandersetzung mit der Idee des „Compartment“, die das pädagogische Konzept und die bauliche Struktur der Schule wesentlich prägt, und die damit verbundenen Korrespondenzen und Transparenzen sollten unter dem Thema „Durchblicken“ in die künstlerische Gestaltung einfließen.

Bei der Sitzung des Preisgerichts am 15. September 2022 wurden den sieben Fach- und Sachpreisrichter:innen elf termingerecht eingegangene und prüfbare Entwürfe durch die Vorprüfer:innen Dorothea Strube und Annika Maus vorgestellt. Im ersten Wertungsrundgang würdigten die Preisrichter:innen unter Vorsitz der Künstlerin Antje Schiffers alle eingereichten Entwürfe.

Die Künstlerin **Shila Khatami** schlug für den Vorplatz der Schule ein vier Meter hohes Windrad (**Miteinander, Zueinander, Ineinander**) vor, das mit einem Wandbild in Sprühtechnik (**Übereinander**) an der südlichen Stirnwand des Foyers formal korrespondiert. Die vier Rotoren des



Windrads bestehen aus Lochblechen, welche die Farbgestaltung der Schulfassade aufgreifen, von den Schüler:innen mit einer Kurbel selbst angetrieben werden können und über einen Generator Eigenantrieb ermöglichen.

Das Preisgericht würdigte die identitätsstiftende Präsenz der Skulptur und dass sie zum Nachdenken über die Nutzung von nachhaltiger Energie nicht nur anregt, sondern diese auch anschaulich macht.

Positiv wurde außerdem die Verbindung zwischen Innen- und Außenraum sowie die farbliche Referenz an die architektonische Gestaltung gesehen, kritisch hingegen die technische Umsetzbarkeit des Windrades sowie die hohen Wartungs- und Folgekosten.

Vier Werkzeuge in Form von drei Bronzeskulpturen für den Vorplatz und einer Säulengestaltung im Foyer sieht der Entwurf von **TRAK Wendisch** vor. Die über zwei Meter hohen Skulpturen bestehen aus überdimensional skalierten Gegenständen:



einem Bohraufsatz, einem Turm aus 1-Euro-Münzen und einem Kabelbündel. Das „Werkzeug Sprache“ soll im Foyer visualisiert werden: Auf einer Edelstahlverkleidung laufen die eingefrästen Worte „ja“, „nein“, „yes“ und „no“ um die Säule.

Der Entwurf wurde aufgrund seiner künstlerischen Idee, Wesen und Wirken von Werkzeugen zu befragen, ebenso geschätzt wie für nachhaltige Wirkung der Skulpturen als „Eyecatcher“. Hinterfragt wurden der fehlende Bezug zur Grundschule und der Verweis auf Geld als nötiges Werkzeug, besonders in einem Gebiet sozialer Brennpunkte. Zudem konnte die inhaltliche und stilistische Verbindung von Materialien und Ästhetik im Innen- und Außenraum nicht überzeugen.

Der Künstler **Maarten Janssen** möchte mit seiner Arbeit **V.I.E.R.** ein Kartenspiel entwickeln, bei dem geometrische Formen in Rot und Schwarz variieren und das jeweils zu Schuljahresbeginn an die Nutzer:innen



der Schule ausgegeben wird. Den Formen der „Spielfarben“ begegnet man sowohl im Foyer in einem großformatigen Wandbild als auch in der Pflasterung der Rampe und der Bodenfläche am Eingang wieder. In einer großflächigen Bodenarbeit auf dem Vorplatz ergibt das angelegte Muster das Motiv eines Narren oder Jokers.

Das Preisgericht wertete den Vorschlag als gelungene Verknüpfung von Wand- und Bodenflächen im Innen- und Außenraum mit der Schmuckfassade positiv ebenso die Ergänzung der künstlerischen Gestaltung durch einen haptischen Gegenstand, der zum spielerischen Umgang mit Formen einlädt. Hinterfragt wurde die

Eignung des komplexen und räumlich dominanten Entwurfs für eine Grundschule und die nachhaltige Beschäftigung mit dem Kartenspiel.

Zwei **Kristalline Körper** treten im Entwurf von **Florian Japp** anhand ihrer Form- und Farbgebung sowie ihrer Platzierung in einer Sichtachse in Kontakt zueinander. Für die Grünfläche neben der Freitreppe sind ein vollständiger und für den Deckenraum um die Säule im Foyer ein halbiertes Polyeder vorgesehen. Die Oberflächen der beiden



Skulpturen aus Stahlblech sind abstrakt in kräftigen Farben, die auf die architektonischen Elemente des Neubaus Bezug nehmen, bemalt.

Die ansprechende Verbindung von Malerei und Objekt und die nachhaltige Wirkung der Skulpturen mit ihrem breiten Assoziationspielraum wurden gewürdigt. Kritisch gesehen wurden vor allem die technische Umsetzbarkeit der Befestigung im Innenraum und – aus Gründen der Verkehrssicherheit – die Platzierung im Außenraum.

Der Entwurf **Durchblicken** von **Antje Blumenstein** schlägt für den Vorplatz ebenfalls eine Art Windrad vor, bei dem je



zwei an Masten befestigte Aluminium-Objekte unterschiedlicher Form und mit verschiedenen durchbrochenen Mustern platziert werden. Auch hier orientiert sich die Farbgebung der Objekte an den Schmuckelementen der Fassaden. Über handbetriebene Kurbeln bewegen sich die Scheiben und erzeugen einen Moiré-Effekt, der sich im Vorraum zum Treppenhaus durch die Installation von vier durchbrochenen Metallplatten wiederholt. Zusätzlich sollen im Foyer und in der Grünfläche des Vorplatzes angebrachte „Schaukästen“ Einblicke in die Gebäudekonstruktion und ins Erdreich ermöglichen. Positiv wurden die interaktiven, kinetischen Skulpturen im Außenraum mit den formal ansprechenden und korrespondierenden Objekten im Innenraum bewertet. Weniger überzeugen konnte der inhaltliche und formale Ansatz der ergänzenden „Schaukästen“.

Die Künstlerin **Barbara Breitenfellner** griff in ihrem Entwurf das Sonnen-Motiv der oben erwähnten Mosaikmauer „Lernen und Freizeit“ auf und wiederholt es als stark vergrößerte Zeichnung in gelbem Farbton auf dem Bodenpflaster der Freitreppe vor dem Haupteingang. Von dem Gesicht der Sonne verlaufen gelbe Linien durch den Windfang und bündeln sich in einem als gelbe Fußbodenintarsie angelegten Querschnitt eines menschlichen Auges.



auf der Grünfläche zur Freitreppe, schaut durch ein großes Loch in der Betonmauer ins Gebäudeinnere. Sie begegnet dem Blick eines kopfüber von der Decke im Säulbereich hängenden kleineren Hasen. Der Entwurf überzeugte das Preisgericht durch seinen augenzwinkernden und ungewöhnlichen Ansatz, der den Schüler:innen einen klaren Fixpunkt im Schulalltag bietet und identitätsstiftend wirkt. Ebenfalls positiv hervorgehoben wurden die Klarheit und Materialität der skulpturalen Setzung sowie der Assoziationsreichtum des Entwurfs, der an die kindliche, jugendliche Erfahrungswelt anknüpft – vom Versteckspiel über Comic, Figuren aus der medialen Bilderwelt der Schüler:innen bis hin zum „V“ für Victory. Bedenken bestanden hinsichtlich der Verkehrssicherheit durch den Eingriff in die Mauer.

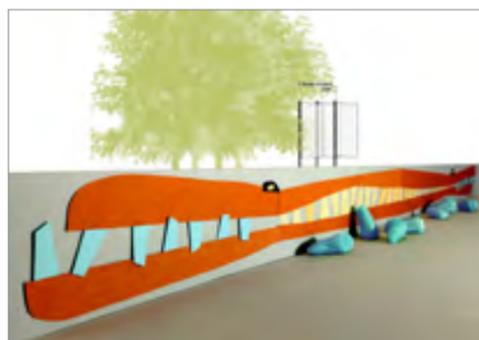
Eine skulpturale Arbeit auf dem Vorplatz in Verbindung mit einer Wandarbeit über drei Etagen des Treppenhauses schlägt **Martin Pfahler** in seinem Entwurf **elements** vor. Referenz hierfür ist ein Element aus der Schmuckfassade, das als „visueller Algorithmus“ die gestalterische Grundlage bildet.



Eine großformatige, S-förmig geschwungene, durchbrochene „Wand“ aus verspiegeltem Edelstahl in filigraner Gitterstruktur im Außenraum soll dabei mit spiegelnden Variationen von Edelstahllornamenten an den Sichtbetonwänden im Innenraum korrespondieren.

Die ansprechende und professionell präsentierte Interpretation des Begriffs „Durchblick“ im digitalen Sinne wurde gewürdigt. Positiv wurde auch der Gestaltungsvorschlag für das Treppenhaus mit seiner Referenz an die Architektur des Schulgebäudes, seinen Spiegelungen und seinem Wiedererkennungseffekt gewertet. Bedenken gab es partiell bezüglich der Verkehrssicherheit. Bei der Skulptur auf dem Vorplatz wurden die nachhaltige Wirkung und die Platzierung hinterfragt.

Zum **Mut zur Lücke** fordert der farbenfrohe, verspielte Entwurf von **Mariel Poppe** auf. Entlang der Rampenmauer schlägt die Künstlerin ein farbiges Relief, das ein krokodilartiges Wesen abbildet, vor, in dessen Rachen Zahnlücken zu erkennen sind. Die ausgefallenen Zähne bilden als verstreut



platzierte Kleinskulpturen Sitzmöglichkeiten. Dem Wesen begegnet man im keilförmigen Negativraum unter dem Treppenaufgang im Innenraum wieder, hier erscheint es nur als ein aufgesperartes Maul, bei dem sich

das Thema des Zahnwechsels flächig und skulptural wiederholt. Das Preisgericht würdigte die spielerische Auseinandersetzung mit im Grundschulalter relevanten Themen wie dem Zahnwechsel und der Furcht vor Monstern ebenso wie die Nutzung des architektonischen Raumes für die Umsetzung. Kontrovers diskutiert wurden allerdings die Wirkung von Gestaltung und Thematik auf Kinder unterschiedlicher Altersstufen der Grundschule. Zudem wurde die fehlende Verkehrssicherheit bei den Zahnskulpturen auf der Rampe bemängelt.

Der Entwurf von **Simone Lanzenstiel** mit dem Titel **zwei sind eins ist eins sind zwei** plant für den Außenraum eine Skulptur und eine Fußbodenintarsie sowie für das Foyer eine Wandarbeit. Grundlage für die gestalterischen Elemente sind bei Geschicklichkeits-



spielen aus Metall entstehende Formen. So ziehen sich auf dunkelblauem Grund durch die hinteren Wände des Foyers und um die Säule hellblaue Linien, die diese Formen grafisch aufnehmen. Eine großflächige Bodenintarsie vorm Haupteingang – ein roter Halbkreis und ein blauer Pfeil – heißen die Nutzer:innen des Gebäudes willkommen, nachdem sie eine silberne Skulptur auf dem Vorplatz, bestehend aus Winkel und Schlaufe auf hellblauem Betonsockel, passiert haben. Das Preisgericht würdigte den Entwurf aufgrund der schwungvollen Linienführung als gelungene Verbindung zwischen Außen- und Innenraum. Die Skulptur im Außenraum vermochte in ihrer Wirkung und Materialität nicht zu überzeugen.

Nach dem ersten Wertungsrundgang verblieben alle Entwürfe bis auf den eben beschriebenen im Verfahren. Nachdem im zweiten Wertungsrundgang die zehn Arbeiten nochmals ausführlich diskutiert wurden, bildeten nach der Abstimmung die Entwürfe **Miteinander, Zueinander, Ineinander und Übereinander** von **Shila Khatami** (3. Rang, Anerkennung 2.000 Euro), **Vier farbige Metallskulpturen** von **Christian Henkel** (2. Rang, Preisgeld 4.000 Euro) und **Augenhöhe** von **inges idee** (1. Rang, Preisgeld 4.000 Euro) die engere Wahl. Nach einer vergleichenden Diskussion der Entwürfe der engeren Wahl, der Durchführung eines Meinungsbildes und der Entscheidung für die Vergabe von zwei ersten Preisen und einer Anerkennung ergaben sich die oben abgebildete Rangfolge und Preisgeldverteilung.

Im Anschluss wurden der Entwurf **Augenhöhe** mit 4 Ja-Stimmen und 3- Nein-Stimmen zur Realisierung und der Entwurf **Vier farbige Metallskulpturen** als Nachrücker zur Realisierung empfohlen.

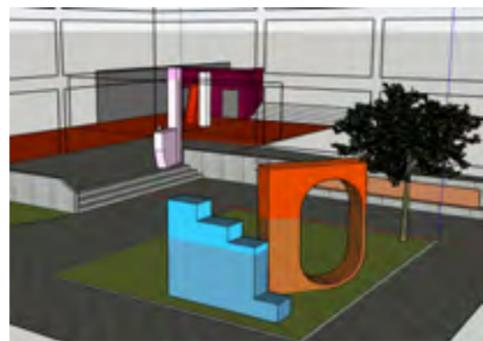
Da es sich im Bezirk Pankow um den ersten Wettbewerb dieser Art für eine 4-zügige Grundschule im Rahmen der Berliner Schulbauoffensive handelte, musste man bei dem Verfahren flexibel auf den schnellen Baufortschritt und auf sich kurzfristig ändernde Ausführungsplanungen reagieren. Die engagierte Zusammenarbeit zwischen Wettbewerbssteuerung, -koordination, Bau- und Planungsseite und der gegen Ende des

Wettbewerbs hinzugekommenen Schulleitung führte zu einem überzeugenden Wettbewerbsergebnis. Mit der Ausführungsempfehlung erhält nun der Schulneubau in der Karower Chaussee ein Kunstwerk, das Innen- und Außenraum klar miteinander verbindet und inmitten der dicht gestalteten Gebäude und Freianlagen einen kontrastierenden Akzent mit identitätsstiftendem Potential setzt. Vor allem aber begegnen die zwei orangefarbenen Hasen den Nutzer:innen auf Augenhöhe und begleiten sie augenzwinkernd durch den Schulalltag.

Anke Paula Böttcher
Mitarbeiterin Galerie Pankow /
Kunst im öffentlichen Raum

Die einladende, niedrighschwellige und zum Spiel auffordernde Verbindung zwischen Innen- und Außenraum wird vom Preisgericht ebenso gewürdigt wie das interessante und ästhetisch reizvolle Wechselspiel zwischen figurativer und abstrakter, zwischen kindlicher und wissenschaftlicher Darstellung. Weniger überzeugen konnte die geplante Ausführung des Entwurfs hinsichtlich der Nachhaltigkeit im Außenraum sowie der Platzierung der Zeichnung im Windfang und im Säulbereich.

Vier farbige Metallskulpturen plante **Christian Henkel** an verschiedenen Standorten im Eingangsbereich – die Anzahl bezieht sich dabei auf die vier Züge der Schule, auf die vier Stockwerke des Neubaus sowie die vier Farben der Schmuckfassade. Die großformatigen Stahlskulpturen sind sehr unterschiedlich und eigenwillig geformt und besitzen eine kräftige, kontrastreiche Farb-

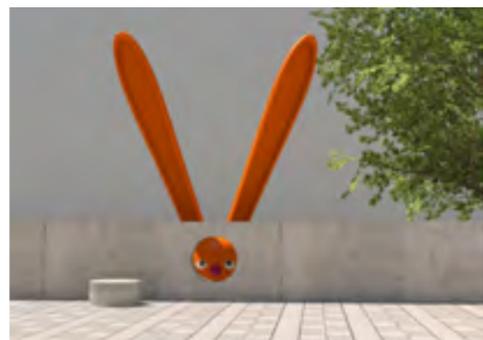


gebung. Ein rotes Oval soll im Foyer an der Säule platziert werden, ein pinkfarbenes „b“ auf der Freitreppe sowie eine blaue Treppe und ein orangefarbener Quader mit ovalem Loch auf der Grünfläche.

Das Preisgericht hob das identitätsstiftende Potential des Entwurfs, seine selbstbewusste Präsenz und Farbigkeit hervor. Die lockere Anordnung der Skulpturen, welche an ausgeschnittene Zufallsformen erinnern, bietet Durchblicke und eine räumliche Bezugnahme. Die einzelnen Elemente erlauben offene Assoziationen zwischen Abstraktion und Figuration. Sie besitzen bildhauerische Qualität, die nicht abbildet, aber im Schulkontext Fragen aufwirft und frei interpretierbar bleibt.

Als problematisch wurden Standorte und Verkehrssicherheit einzelner Elemente beurteilt.

Auf **Augenhöhe** korrespondieren zwei überdimensionale, orangefarbene Hasenfiguren in reduzierter Gestaltung im Entwurf von **inges idee** miteinander und verbinden humorvoll Innen- und Außenraum. Eine Hasenskulptur mit Riesenohren, platziert



Neubau Grundschule Karower Chaussee,
Karower Chaussee 97, 13125 Berlin

Preisgericht: 15.09.2022

Auslober: Bezirksamt Pankow von Berlin

Verfahrensart: Nicht offener Kunstwettbewerb

Teilnehmer:innen: Barbara Breitenfellner, Christian Henkel, Inges Idee, Maarten Janssen, Florian Japp, Shila Khatami, Simone Lanzenstiel, Martin Pfahler, Mariel Poppe, TRAK Wendisch, Annett Zinsmeister (nicht eingereicht)

Realisierungsbetrag: 185.000 Euro

Aufwandsentschädigung: 1.800 Euro

Verfahrenskosten: rd. 64.100 Euro

Fachpreisrichter:innen: Roland Fuhrmann, Ulrike Mohr, Antje Schiffers (Vorsitz), Jo Schöpfer

Sachpreisrichter:innen: Dominique Krössin (Bezirksstadträtin für Schule, Sport, Weiterbildung und Kultur), Joachim Bädelt (Senatsverwaltung für Stadtentwicklung, Bauen und Wohnen), Olaf Busse (aim Architektur Management Busse & Partner)

Ständig anwesende stellvertretende Preisrichter:in: Betina Kuntzsch

Koordination und Vorprüfung: Dorothea Strube

Ausführungsempfehlung zugunsten von: Inges Idee „AUGENHÖHE“

Private Bauherrin auf öffentlichem Land

Kunst für die Gebauer Höfe in Charlottenburg

Wollen Firmen Kunstwerke kaufen und auf ihrem Grundstück aufstellen, so bleibt ihnen weitgehend selbst überlassen, für welche Arbeiten sie sich entscheiden und was sie wo und wie aufstellen. So weit, so normal. Im Fall der zur GSG (Gewerbesiedlungs-Gesellschaft mbH) gehörenden Gebauer Höfe in Charlottenburg stellt sich der Fall etwas anders dar.

Die Gebauer Höfe liegen direkt an der Spree, südlich der Gotzkowskybrücke mit ihren bekannten Widderfiguren. Blickt man von einem der Widder aus auf die Gebauer Höfe und ihren geplanten Neubau an der Spitze, so ergibt sich zwischen Spree und Franklinstraße ein Dreieck, das öffentliches Straßenland ist. Auf diesem öffentlichen Grund wünscht sich die GSG ein Kunstwerk und ist auch bereit es zu finanzieren. Dadurch kommen das Land, vertreten durch den Bezirk Charlottenburg-Wilmersdorf, und das Büro für Kunst im öffentlichen Raum als Kooperationspartner:innen ins Spiel. Man einigt sich: Der Bezirk übernimmt die Verfahrenskosten und bekommt ein nach seinen Verfahrensregeln ausgewähltes Kunstwerk inklusive Platzgestaltung auf einer wenig beachteten Fläche finanziert, und die Bauherrin bekommt „ihre“ Kunst-am-Bau – oder vielleicht sollte man besser sagen, Kunst im öffentlichen Raum.

Im Preisgericht haben die Künstler:innen die Mehrheit, Sachpreisrichter sind Oliver Schruoffenegger für den Bezirk und Wolfgang Falk als Auslober für die GSG. Für die Auswahl der Künstler:innen gibt es sowohl Vorschläge der Fachkommission des bbb als auch von der privaten Gesellschaft GSG. Beide Vorschlagslisten gehen dann wiederum an die Kommission Kunst im öffentlichen Raum des Bezirks Charlottenburg-Wilmersdorf, welche die finale Auswahl trifft. Eingeladene Künstler:innen sind Erika Klagge, Inges Idee, Dr. Molrok, Sabek, Thomas Otto und Simone Zaugg.

In der Auslobung wird ein Kunstwerk gesucht, welches sich mit den räumlichen, architektonischen und sozialen Dimensionen des Ortes „und“ der Geschichte der Gebauer Höfe – einer ehemaligen Bleicherei und Färberei und einem Hersteller von textilverarbeitenden Maschinen – auseinandersetzt. Auch dort werden der öffentliche Raum und die privaten Gebäude der Gebauer Höfe benannt.

Da die Uferwand in einigen Jahren erneuert wird, muss die Arbeit auf- und abbaubar sein. Für die Realisierung stellt die GSG 80.000 Euro zur Verfügung. Auf dem Rückfragenkolloquium wird nach dem Fundament, der Beleuchtung und Transportkosten gefragt, die Kosten hierfür übernimmt der Auftraggeber spontan und erhöht somit indirekt die Realisierungssumme. Schön, denn so etwas würde es mit der öffentlichen Hand und ihrer detaillierten formalen Etatisierung kaum geben, wäre aber ebenso erstrebenswert, da sich ja auch in so gut wie allen Baumaßnahmen, die Baukosten erhöhen.

Alle sechs eingeladenen Künstler:innen geben Entwürfe ab, die ich hier kurz mit den positiven und negativen Rückmeldungen aus der Jury beschreiben möchte.

Die Sitzung beginnt mit dem Entwurf **MEETING POINT** von **Simone Zaugg**. Dieser besteht aus vier pfeilförmigen Betonelementen mit jeweils drei Treppenstufen, die sich im



Kreis um eine in den Boden eingelassene, nachts leuchtende runde Glasscheibe gruppieren.

Positiv hervorgehoben wird von der Jury das Spiel von Innen- und Außenraum, die Symbiose von Treffpunkt und Skulptur. Wer sich auf die Elemente stellt oder setzt, wird Teil des Kunstwerks: Das Podest wird zur Bühne und die Passant:innen zum Publikum. Nachts erhält das Kunstwerk durch die Beleuchtung ein Zentrum, welches tagsüber vielleicht fehlt. Die Symmetrie und die Auswahl der Materialien werden von Jurymitgliedern als „recht streng“ empfunden und für den Ort vielleicht als „zu kühl“. Da sich die Elemente aus Sichtbeton nur wenig von der Außenraumgestaltung unterscheiden, könnten diese auch als ein Teil davon betrachtet werden und in gewisser Weise – zumindest tagsüber – darin untergehen, so die Befürchtung.

Wer das Spektrum an Arbeiten in den Endrunden bei den Berliner Wettbewerben für Kunst im öffentlichen Raum beobachtet, überrascht vielleicht die mehrere Meter hohe Skulptur aus glasfaserverstärktem Polyester **Der Schützer**



von **Sabek**. Die Arbeit besteht aus einem Tiger, der sich über eine „zu Wasser schmelzende Erde“ beugt. Sie ist schon von der Ferne aus zu sehen und der Tiger aus Plastik steht dem Brückenkopf-Widder aus Sandstein gegenüber.

Widder und Tiger, Sandstein und Plastik, Wasser und schmelzende Erde stellen eine Verbindung zum Ort her, gleichzeitig könnte die Skulptur überall aufgestellt werden. Der Tiger und die schmelzende Erde mit ihren glatten polierten farbigen Oberflächen sind eingängig. Ihre Eindeutigkeit und das Fehlen freier Assoziationsmöglichkeiten wird kritisiert. Auch das Thema der Nachhaltigkeit wirkt in Materialwahl und der nötigen Pflege nicht zu Ende gedacht.

Im Entwurf **Gründer Geist** von **Inges Idee** scheinen zwei verkleidete Gespenster (lackierte Aluminiumgüsse) aus den Gebauer Höfen zu fliehen. Sie huschen in den öffentlichen Raum und verbinden sich durch die Richtung aus der sie kommen mit den dahinter liegenden GSG-Gebäuden und dem geplanten Uferweg.



Die Leichtigkeit, die Bewegung und die Platzierung der Skulpturen begeistern viele in der Jury. Es ist nicht schwer sich vorzustellen, wie die Arbeit in ihrer Comichaftigkeit, ihrem Assoziationsreichtum und Witz von den ganz jungen bis zu den Älteren viele Vorbeigehende für sich einnehmen wird. Für diejenigen, die den Titel der Arbeit **Gründer Geist**

und den Bezug zu den Höfen mit ihrer Textiltradition kennen, lassen sich noch mehr Bezüge herstellen. Sie funktioniert aber auch ohne dieses Wissen. Auch das erscheint gut für diesen Ort. Von einem Teil der Jury wird kritisiert, dass der logohafte Charakter der Geister auch in eine direkte Verwertbarkeit führt, und es wird kontrovers diskutiert, ob die „Schlauheit“ des Entwurfs nicht auch dessen Schwäche darstellt.

Zwei leuchtend-farbige, an einem 7 Meter hohen Masten befestigte Stoffbahnen wehen im Wind. In dem Wettbewerbsbeitrag **Fahne** von **Erika Klagge** ändern die Stoffe die Richtung, jedoch nicht ihre Form. Denn sie sind starr, gefertigt aus einem Stück Glasfaserkunststoff.



Die Farbigkeit, die Leichtigkeit und die Idee eines Masts als Blickfang aus der Ferne würdigt die Jury. Die geformten Stoffbahnen verbinden sich auch mit der Geschichte der Höfe. Allerdings leuchtet den Preisrichter:innen die Transformation aus Stoff zu einem festen Material und die Form der Tücher in ihrer Dynamik nicht wirklich ein. Auch die Fernwirkung des hohen Masts sehen die meisten als relativ begrenzt.

Der Entwurf **ohne Titel** von **Dr. Molrok (Michael Ritzmann)** besteht aus einem in sich gedrehten Sockel und einer Bronzeskulptur. Die Bronze erinnert an ein wegfliegendes Tuch welches sich von dem Sockel löst.

In der ersten – der wertschätzenden – Wertungsrunde fallen Begriffe wie „museale Skulptur“, „formale Qualitäten“, „Dynamik“, „schafft Raum“, „kann weitergedacht werden“,



„Bezug zur Textilindustrie“. In der zweiten – der kritischen – Wertungsrunde wird der Ortsbezug kritisch betrachtet, da die Skulptur „überall stehen könnte“. Einige sehen sie in ihrer Form als schon „zu oft gesehen“, andere loben ihre „plastische und edle Qualität“.

In dem Entwurf **Mehr!** von **Thomas Otto** steht ein meterhohes Gerüst aus Metall in Form eines gezeichneten schrägen



Fabrikschornsteins auf einem durch Bodenwellen gewölbten Untergrund. Die Konstruktion des Turms und Art der Bodenwelle sind durch den Künstler nur als Skizze dargestellt.

Der Entwurf gefällt besonders gut, da er sich mit dem Quartier und den Gebauer Höfen, der Zeit und dem Wandel durch die Industrialisierung und der heutigen Veränderung des Quartiers auseinandersetzt. Auch in der Umnutzung einer ehemaligen Fabrik zu einem Start-up-Zentrum zeigt sich diese Veränderung. Die Skulptur ist präsent und sichtbar und trotzdem filigran. Das Zeichenhafte in der Skulptur überzeugt als unmittelbare Skizze, die Schrägstellung des Turms und die Bodenwelle als Statement. Leider ist der Entwurf in den Details nicht ausgearbeitet und viele Konstruktionsfragen bleiben offen. Daher besteht die Sorge, dass bei einer möglichen Ausführung die Leichtigkeit in der reduzierten Strichführung verloren geht.

In der ersten Wertungsrunde blieben alle sechs Entwürfe im Verfahren. In der zweiten Wertungsrunde verbleiben **Gründer Geist** von **Inges Idee** und **Mehr!** von **Thomas Otto**.

Beide Entwürfe thematisieren ganz unterschiedlich die Industrialisierung und den Wandel der Zeit. Die Darstellung von **Mehr!** erinnert einige an das alte Berlin, in dem es überall in der Stadt zeichenhafte Silhouetten gab. Es wird auch als politisches Statement zum Wandel durch die Industrialisierung und den heutigen Veränderungen gesehen. Andere merken an, dass damit der Blick in die Vergangenheit gerichtet wird, und das ist nicht für alle Jurymitglieder das, was sie mit dem Wettbewerb thematisieren wollen.

Die **Gründer Geister** sind da eher zeitlos und spuken ganz in der Gegenwart. Durch Humor und Comichaftigkeit animieren sie zur Interaktion. Es wird noch einmal diskutiert, welche Assoziationen entstehen und wie sich diese durch gesellschaftliche Debatten zu bestimmten Themen verändern könnten, z.B. beim Thema Burka. Was politische Zuschreibungen angeht, wird dem Entwurf aber auch eine gewisse Unabhängigkeit zugesprochen, da es sich ja ganz klar um ein Gespenst in Comicform handelt.

Offenkundig sind bei der Diskussion der beiden Entwürfe die unterschiedlichen Standpunkte. So soll für die einen an einer etwas vergessenen Straßenecke etwas Neues und ein Symbol des Aufbruchs entstehen. Für andere ist das schiefe Schornsteingerüst ein interessanter Reibungspunkt zu den neu sanierten, mit New-Economy-Unternehmen gefüllten Höfen. Da auch die Verfechter:innen der Schornsteine gut mit den Gespenstern leben können und **Mehr!** in vielerlei Hinsicht nicht ausgearbeitet ist und somit auch ein erhöhtes Risiko des Scheiterns beinhaltet, wird **Gründer Geist** einstimmig zur Realisierung empfohlen.

In der später veröffentlichten Pressemitteilung heißt es: „...Das wandelnde Gespenst mit Hund wird jeder und jedem mit seinem Assoziationsreichtum ein Lächeln entlocken. Es könnte für die Gebauer Höfe ein Maskottchen werden, das auch losgelöst vom Ort seiner Wirkungsstätte weiter durch die sozialen Medien geistert.“ Ja, die Arbeit ist leicht verwertbar und ja, sie führt zur Verschönerung und Aufwertung einer rauen Ecke. Aber muss man nicht einfach anerkennen, dass es für diese Stelle eine gute Arbeit ist, auch wenn sie allen Akteur:innen das gibt, was sie wollen? Und wenn ich sehe, was private Bauherr:innen alles in ihre „Vorgärten“ stellen, dann wünschte ich mir, dass dieses hier angewandte Verfahren – auch auf privatem Grund – noch oft Schule macht.

Ulrich Vogl, Bildender Künstler

„... Das wandelnde Gespenst mit Hund wird jeder und jedem mit seinem Assoziationsreichtum ein Lächeln entlocken. Es könnte für die Gebauer Höfe ein Maskottchen werden, das auch losgelöst vom Ort seiner Wirkungsstätte weiter durch die sozialen Medien geistert.“

„Uferstreifen Spree/Freifläche vor den Gebauer Höfen“, Charlottenburg-Wilmersdorf

Auslober: Gebauer Höfe Liegenschaften GmbH in Zusammenarbeit mit dem Land Berlin, Bezirksamt Charlottenburg-Wilmersdorf

Wettbewerbsart: Nicht offener anonymer Kunstwettbewerb

Preisgericht: 4.11.2022

Wettbewerbsteilnehmer:innen: Inges Idee, Erika Klagge, Dr. Molrok, Sabek, Thomas Otto, Simone Zaugg

Realisierungsbetrag: 80.000 Euro

Entwurfshonorar: 1.000 Euro

Verfahrenskosten: 17.235 Euro

Fachpreisrichter:innen: Seraphina Lenz (Vorsitz), Antoanetta Marinov, Ulrich Vogl

Sachpreisrichter:innen: Wolfgang Falk (GF, Gewerbebesiedlungs-Gesellschaft mbH), Oliver Schuroffeneger (Bezirksstadtrat für Ordnung, Umwelt, Straßen und Grünflächen)

Ständig stellvertretender Preisrichter: Pit Arens

Koordination: Katinka Theis / Vorprüfung: Holger Beisitzer

Ausführungsempfehlung zugunsten von „Gründer Geist“ von Inges Idee

Survival of the Weakest

Neubauten Institut für Mathematik (MATH) und Interdisziplinäres Zentrum für Modellierung und Simulation (IMoS) der Technischen Universität Berlin

Ich bin ein Künstler. Normalerweise stehe ich „auf der anderen Seite“, bin derjenige, der eine Bewerbung, einen Vorschlag, einen Antrag auf Fördermittel einreicht und hofft, dass meine Arbeit positiv aufgenommen wird. Dies war mein erstes Mal als Jurymitglied, sozusagen auf der „anderen Seite“, und es war eine augenöffnende und faszinierende Erfahrung.

Ich war sehr beeindruckt von der Ernsthaftigkeit des gesamten Prozesses und von der Art und Weise, wie die Kunstvorschläge gewürdigt und beurteilt wurden, von der eingehenden Analyse und dem Respekt, der jedem vorgeschlagenen Kunstwerk entgegengebracht wurde. Dazu trug auch die Tatsache bei, dass die Arbeiten anonym begutachtet wurden, so dass jedes Werk nur für das beurteilt werden konnte, wofür es stand, völlig losgelöst vom Kontext der Produktion der Künstler:innen. Und obwohl ich verstehe, dass natürlich nicht alle Wettbewerbe oder Förderanträge anonym abgehalten werden können, ermöglichte gerade dieser Aspekt eine völlig objektive Bewertung, soweit es möglich ist, bei der Würdigung und Beurteilung von Kunst objektiv zu sein.

Der gesamte Prozess war sehr langwierig und zeitaufwendig, aber dadurch konnte jeder Vorschlag ernsthaft analysiert und diskutiert werden.

Aber fangen wir von vorne an, indem wir den gesamten Aufbau der „Handlung“ erläutern und beschreiben. Es wurde ein Team aus 25 Fachleuten gebildet, von denen neun als Jury fungierten und stimmberechtigt waren, während die anderen eine wichtige Rolle spielten, indem sie ihre fachlichen Erkenntnisse beisteuerten, sei es in Bezug auf die Merkmale der Gebäude, die Gartenarchitektur im Außenbereich oder die eigentliche „Funktion“ dieser beiden neuen Universitätsgebäude. Dies war wichtig, da die Vorschläge nicht nur nach ihrem künstlerischen Wert, sondern auch nach ihrer „Funktionalität“ beurteilt werden mussten, d. h. sie mussten formal in einem gegebenen Raum funktionieren, aber auch angemessene Bezüge zu den Studien- und Nutzungsbereichen der beiden neuen Gebäude aufweisen. Die Jury setzte sich aus neun Mitgliedern zusammen, von denen fünf Künstler:innen Fachpreisrichter:innen waren, während die anderen vier Sachpreisrichter:innen Fachleute waren, die in direktem Zusammenhang mit den beiden Baumaßnahmen standen.

Anfang Dezember 2021 fand das Rückfragenkolloquium per Zoom statt, bei dem die Wettbewerbsauslobung diskutiert wurde, um sicherzustellen, dass die Aufgabe klar erläutert wurde und keine Missverständnisse auftreten konnten. Ich denke, dass dieses Detail interessant ist, da es zeigt, wie sorgfältig jeder Schritt des Prozesses durchdacht war, und zwar bereits ab der Wettbewerbsvorbereitung. Bei diesem ersten Treffen erhielten die Organisator:innen ein Feedback von den anwesenden Künstler:innen, von denen viele da-



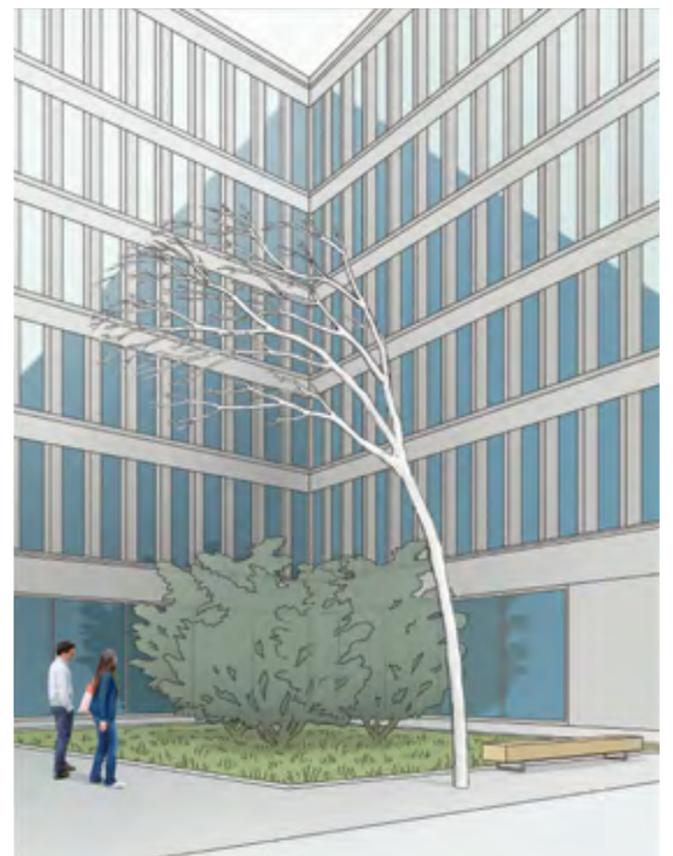
Stefan Sous, Folium



Siham Issami, Stäbe

mit vertraut waren, auf Ausschreibungen künstlerisch zu reagieren, und daher einen Einblick hatten, welche Formulierungen notwendig sind, damit die Auslobung verständlich ist. Nach einem weiteren Redaktionsprozess war der Text fertiggestellt und wurde veröffentlicht. Sechs Monate später trat das Preisgericht zur ersten Jury-Sitzung zusammen, bei der alle eingereichten Vorschläge, insgesamt 103, vorgestellt wurden.

Die Jury erhielt ein großes gedrucktes Buch mit allen Einreichungen, und dann sahen wir uns jeden Vorschlag an, der zusätzlich an die Wand projiziert wurde. Jeder Begleittext, den die Künstler:innen geschrieben hatte, wurde laut vorgelesen, und es wurde festgelegt, dass es bei dieser ersten Bewertung keine negativen Beurteilungen, sondern nur positive Würdigungen der Entwurfsidee geben würde. Nachdem alle Projekte vorgestellt worden waren, wurde der Dialog für eine eingehendere Analyse jedes Vorschlags geöffnet, diesmal mit der Mög-



Jens Reinert, Der Baum im Wind

lichkeit, auch kritische Meinungen zu äußern. Dies führte dazu, dass die Jury über die Vorschläge abstimmte, die sie als interessant und würdig erachtete, in die zweite Runde zu kommen. Diese Künstler:innen hatten fünf Monate Zeit, ihre Konzeptidee auszuarbeiten, zu verfeinern, Details oder Materialproben hinzuzufügen und die finanzielle Machbarkeit ihrer Vorschläge sicherzustellen.

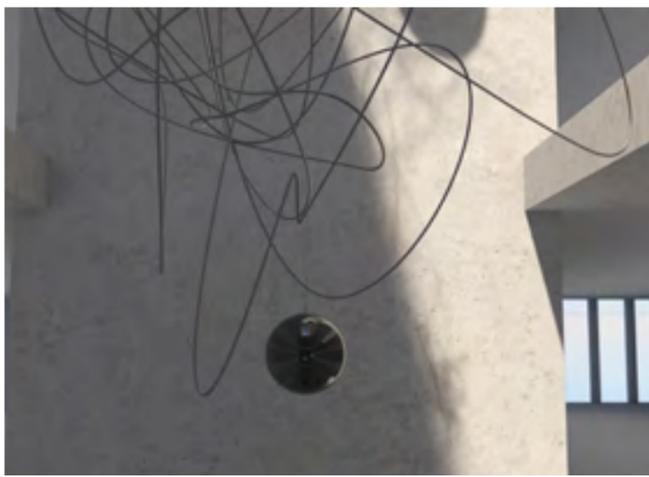
Und hier war meine erste große Lektion als Künstler: Niemand ließ sich von schicken Bewerbungen beeindrucken!

Das heißt, selbst wenn ein Vorschlag sehr professionell illustriert war, mit überzeugenden Computersimulationen der Konzeptidee und einem gut geschriebenen Begleittext, wenn die Idee selbst nicht überzeugend war, kam er einfach nicht durch! Und wie oft haben wir als Künstler:innen schon beschlossen, uns nicht um eine Projektförderung zu bewerben, weil uns die Computerkenntnisse fehlten, um eine Idee so raffiniert und professionell wie möglich zu präsentieren?

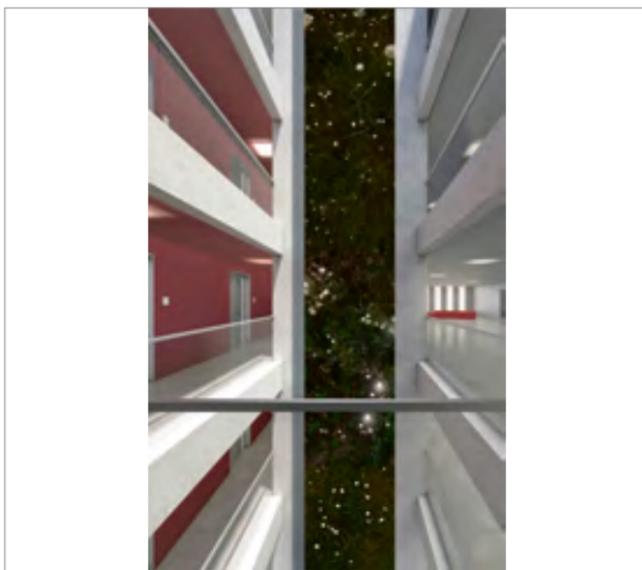
Martin Kaltwasser, Survival of the Fittest



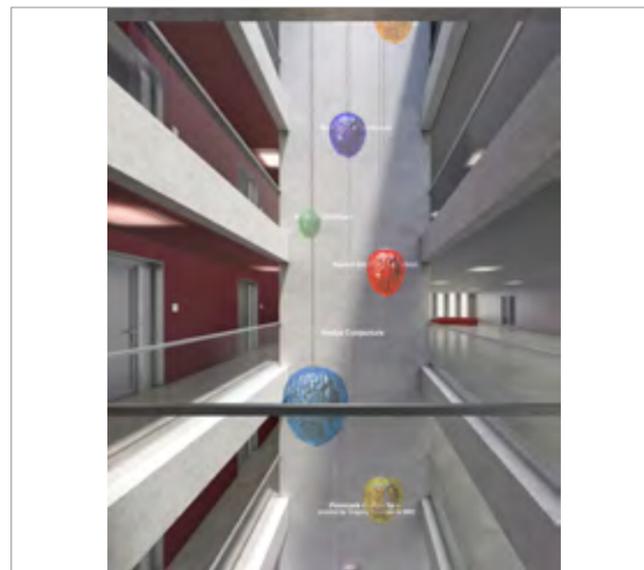
kunststadt stadtkunst 70



Frauke Boggasch, Schönheit der Nichtordnung



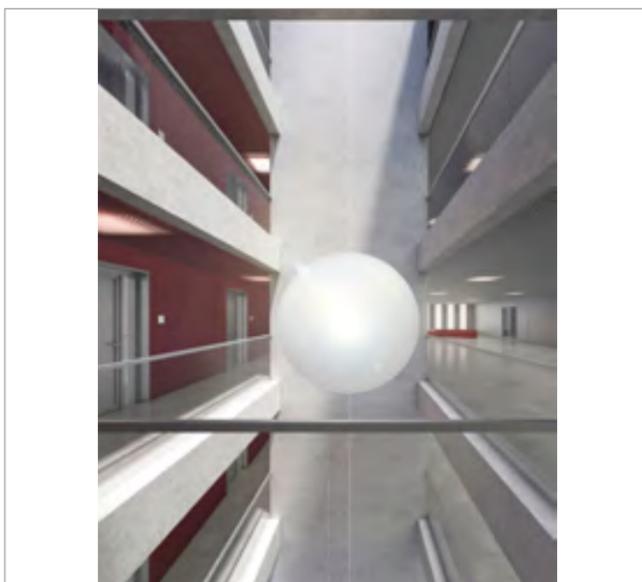
Heike Haberland, Deep Field



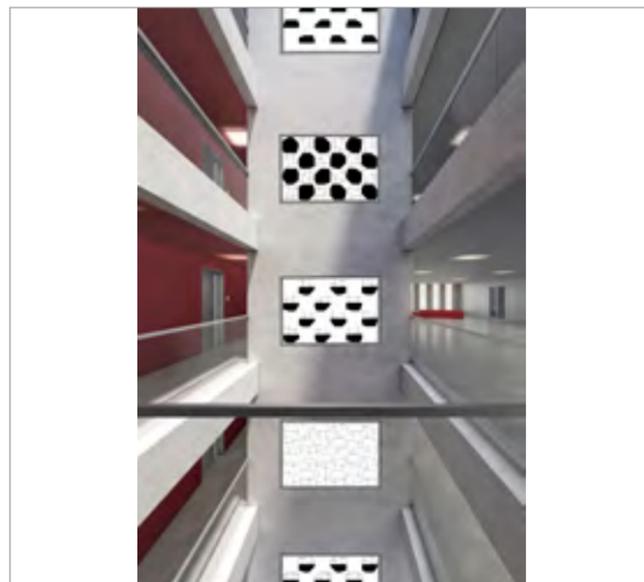
Gunhild Kreuzer, Wie ich lernte mit allem Möglichen zu rechnen



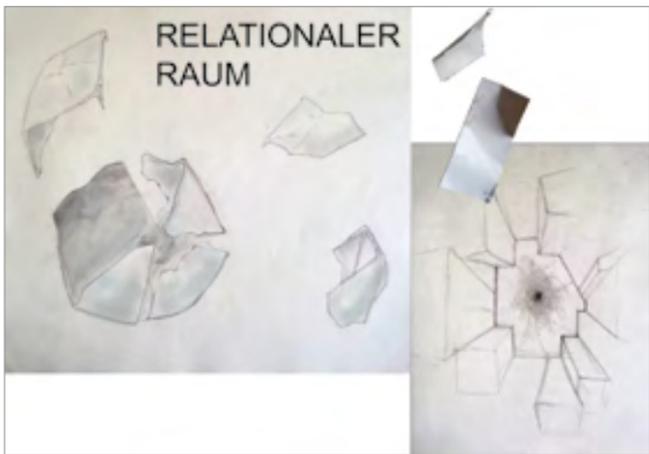
Thilo Droste, Unendlicher Überblick



Markus Klink, Timeline



Mareike Jacobi, Das Muster mustern



Francesca Ercoli und Carla Satoca Berges, Relationaler Raum

originellen Idee! Das ist in der Regel diejenige, die spontan war und sofort einen Sinn ergab. Wenn man darauf zurückkommt, sie überdenkt und zu verbessern versucht, in der Hoffnung, sie überzeugender zu machen, zusätzliche Elemente hinzufügt, um mehr Bezüge herzustellen, können all diese Entscheidungen die Einfachheit des ursprünglichen Entwurfs zerstören! Es war faszinierend zu beobachten, wie dies bei vielen Vorschlägen geschah, die es in die zweite Runde geschafft hatten: Unter dem Druck, ihre Idee zu professionalisieren, begingen die Künstler:innen oft den Fehler, zu massive Befestigungsmaterialien zu wählen, das Werk unter ein dickes Schutzglas zu stellen oder neue visuelle Bezüge hinzuzufügen, die das Werk konzeptionell in eine – oft missverstandene – Idee der Mathematik einbinden sollten, um es mit der Nutzung der Gebäude zu verbinden. So fühlten sich viele Arbeiten, die durch ihren geradlinigen Ansatz die Sympathie der Jury gefunden hatten, nun zu überarbeitet an und erschienen plötzlich flach und uninteressant.

Diesmal war es relativ einfach, die Auswahl auf vier Vorschläge zu beschränken, die in die engere Wahl kamen. Aber dann wurde die Diskussion sehr leidenschaftlich. Und das war auch der Moment, in dem ein Problem, das der Struktur des Vorschlags innewohnte, mit voller Wucht zum Vorschein kam. Die künstlerischen Interventionen waren für verschiedene Orte geplant, die durch zwei Haupträume definiert waren: Neubau A entspricht dem Inneren des neuen Mathematikgebäudes oder/und seinem Garten, Neubau B dem Interdisziplinären Zentrum für Modellierung und Simulation. Die Künstler:innen konnten aber auch Vorschläge einreichen, die sich auf beide Orte erstreckten, A und B. Jeder Ort verfügte über ein zugewiesenes Budget, und falls ein Projekt beide Orte in Anspruch nehmen würde, konnte es die Summe beider Budgets nutzen. Es wurden nur wenige übergreifende Vorschläge für beide Standorte einge-

reicht, und um die Dinge noch komplizierter zu machen, reichten die meisten Künstler:innen Projekte für Neubau A ein. Dies führte zu einer schwierigen Situation, da die Auswahl für Neubau B sehr gering war. Was aber tun, wenn keiner der Vorschläge für Standort B überzeugend ist? Die Chance auf die Finanzierung eines Kunstwerks verpassen, indem man nur ein Projekt unterstützt, oder auch ein Projekt finanzieren, obwohl es nicht überzeugend ist? Für mich als Künstler und Fachpreisrichter war dies eine besonders schwierige Frage: Als Künstler:innen nehmen wir die weni-



Florian Japp, Lichtwolke

Das beste Beispiel dafür ist, dass inmitten all dieser Vorschläge, die alle ziemlich professionell präsentiert wurden, eine einfache Bleistiftzeichnung, die nicht einmal besonders gut ausgeführt war, irgendwie erstaunlich widerstandsfähig war, weil die Idee faszinierend war... Aber dazu später mehr.

Eine weitere Lektion, die ich gelernt habe: Ich bin nicht der Einzige, der von dem gelangweilt ist, was ich als „Flughafenkunst“ bezeichnen würde: mit anderen Worten, diese öffentlichen Kunstwerke, die man auf Flughäfen oder anderen großen öffentlichen Plätzen sieht, die sich dekorativ leer anfühlen und keinen weiteren Eindruck hinterlassen, visuell präsent, aber völlig unbedeutend und unaufdringlich. Projekte, die diese „Qualität“ aufwiesen, wurden überwiegend abgelehnt, egal wie professionell sie präsentiert wurden und wie rhetorisch überzeugend der Begleittext formuliert war.

Das heißt, wenn die Leute, die über Kultur entscheiden, nicht ein Haufen von Politiker:innen und Bürokraten sind, sondern tatsächlich Künstler:innen und Fachleute, kann das Ergebnis interessant und durchdacht sein. Ich war beeindruckt von dem hohen Niveau der Kommentare, und es war klar, dass jede:r seine Aufgabe sehr ernst nahm und jeder Beitrag von professionellem Wissen und Einblicken begleitet war.

Zwanzig Vorschläge schafften es in die zweite Wettbewerbsphase, und am 9. und 10. November 2022 trafen wir uns alle wieder, um uns diese Entwürfe anzusehen, um zu sehen, wie sie sich entwickelt hatten, und um uns dann an die schwierige Aufgabe zu machen, die Werke auszuwählen, die für die beiden neuen Institute realisiert werden sollten.

Und das war die dritte Lektion, die es zu lernen galt: Künstler:innen, vertraut immer eurer ersten

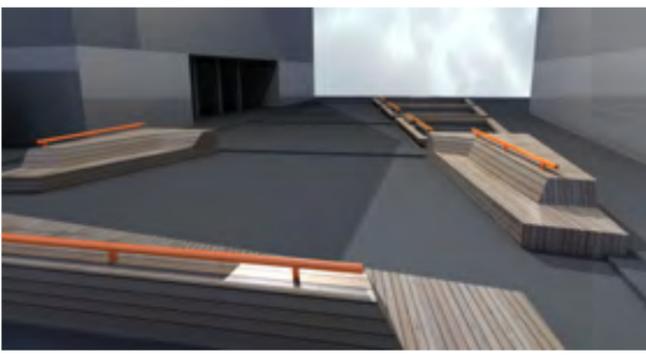


Thomas Henninger, Game of Life

gen Gelegenheiten wahr, bei denen Kunst mit einer angemessenen Finanzierung honoriert wird. Aber ist es in Ordnung, ein Projekt zu unterstützen, das sich schwach anfühlt und das möglicherweise viele Jahre lang im öffentlichen Raum stehen wird?

Bei all den Schwierigkeiten, die diese Entscheidungen mit sich bringen, bei den heiklen Verhandlungen, die bei so großen Budgets erforderlich sind, wurde ein Vorschlag immer wieder bestätigt: „Folium“, das Skelett eines Blattes, das im Maßstab 1:100 in rostrottem Corten-Stahl reproduziert werden und im mehrgeschossigen Luftraum des neuen Mathematikgebäudes hängen soll. Es überzeugte durch seine konzeptionelle Einfachheit, die jedoch zahlreiche Interpretationen zuließ: die Beziehung zur Natur, zur Zeit, zu mathematischen und geometrischen Strukturen, aber auch die Schaffung eines visuellen Überraschungseffekts und eines vielschichtigen Seherlebnisses.

„Neubau A“ wurde also gelöst! Was nun mit Neubau B, zu dem es nur wenige Einreichungen gab?



Jürgen Meier, Pipe



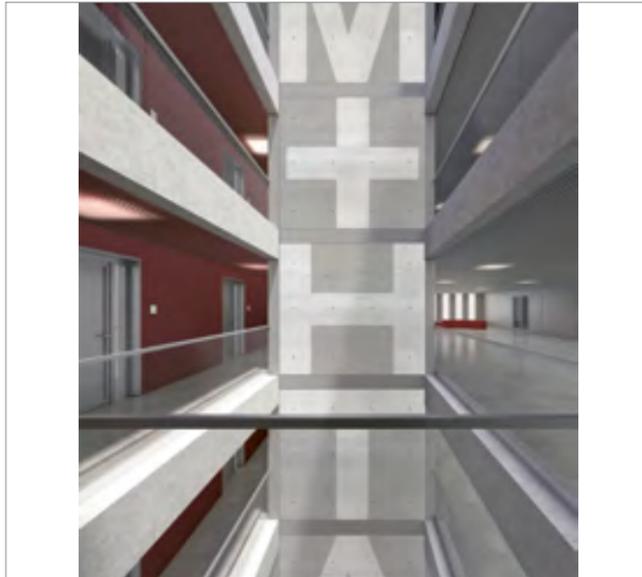
Martin Sulzer, Let the sine shine



Ulrich Vogl, 6.370.627 cm3



Diana Sprenger und Euan Williams, Multitudes



Maik Seidel, MATH+M



Nikolaus Weiler, Porta Infinitum

Von diesen Entwürfen schafften es nur zwei in die engere Wahl, und beide waren ziemlich ähnlich: zwei Baumskulpturen: „Der Baum im Wind“ und „Survival of the Fittest“. Die erste war ein mit Aluminium beschichteter Metallabguss eines Baumes, der durch die Kraft eines starken Windes verbogen wurde. Dieses Bild erzeugte einen fast surrealen Effekt, da der Ort, für den diese Skulptur geplant war, ein windgeschützter Innenhof ist. Während die Skulptur aufgrund ihrer Assoziation mit der Zerbrechlichkeit der Natur und dem Klimawandel teilweise positiv aufgenommen wurde, überschattete ihre Intention die unbeabsichtigte Botschaft und Metapher, die dieses Bild leider auch enthielt: Die Flexibilität eines Baumes hilft ihm, sich im Wind zu biegen, um nicht zu zerbrechen, so könnten sich auch die Menschen möglicherweise beugen und der Macht unterwerfen. Das schien uns keine geeignete Botschaft zu sein, um sie Studenten:innen zu vermitteln. „Survival of the Fittest“ war die zweite Baum-Skulptur und – nach Ansicht der Jury – die überzeugendere von beiden. Hier entschied sich der Künstler für eine exakte Kopie eines realen Baumes, der vor Ort steht, indem er eine Metallversion davon schuf, allerdings ohne seine Blätter. Die Skulptur sollte sich auf die technologischen Simulationen und die Reproduzierbarkeit der Natur, die Zerbrechlichkeit gegenüber der Dauerhaftigkeit und auf den Klimawandel beziehen. Der schwächste Aspekt dieses Vorschlags war seine Umsetzung: Das Material, das der Künstler gewählt hatte, schien nicht stark genug zu sein, um den äußeren Witterungsbedingungen standzuhalten. Außerdem könnte die Platzierung des Baumes Menschen dazu anregen, auf ihn zu klettern, mit dem Risiko, einige der unteren Äste abzurechen. „Survival of the Fittest“ könnte ein Kunstwerk sein, das ironischerweise nicht in der Lage ist, viele Jahre zu überleben!



Thomas Virnich, Companions

Und dann war da noch dieser bescheidene Entwurf, eine einfache Bleistiftzeichnung, auch in der zweiten Wettbewerbsphase. Sicher, die zweite Zeichnung war präziser als die erste, und es wurde versucht zu illustrieren, wie das Kunstwerk aussehen könnte. Aber alles war auf eine charmant einfache Weise gemacht, ohne visuelle Simulationen oder beeindruckende Computer-Renderings. Aber irgendwie, auch wegen seines eigenartigen Stils, konnte keiner das Werk wirklich ablehnen. Der Entwurf war in seiner Einfachheit sehr überzeugend: Im Garten von Neubau A sollen 34 Metallstangen aufgestellt werden, die die Umriss des Gebäude-

grundrisses definieren. Die Stangen haben vier verschiedene Längen, die höchste ist 4,16 m hoch, die kürzeste 1,49 m. Die Größenunterschiede folgen den Proportionen der Fibonacci-Folge, wobei 34 auch eine der Fibonacci-Zahlen ist. Die Idee ist sehr einfach, aber gerade wegen ihrer Einfachheit absolut überzeugend. Seine Bescheidenheit und Direktheit erinnerte einige der Juror:innen an Land Art, es wirkte spielerisch und doch formal streng, und obwohl die Präsentation etwas unkonventionell war, hat sich die gesamte Jury bemüht, das Projekt zu verstehen, es sich vor Ort vorzustellen und ihm die angemessene Aufmerksamkeit zu schenken. So blieben „Der Baum in Wind“, „Survival of the Fittest“ (beide für Neubau B) und diese einfache Zeichnung, die eigentlich für den Garten von Neubau A geplant und eingereicht war! Was tun?

Die Jury war der Meinung, dass die beiden Baumvorschläge nicht wirklich überzeugen. Dagegen überzeugte diese einfache Zeichnung die Jury, die sie gegenüber den anderen Vorschlägen für Neubau B bevorzugte! Da er für den Außenbereich konzipiert war, könnte er möglicherweise in den Garten von Neubau B verlegt werden? Würde die Künstler:in damit einverstanden? Würde ein solcher außergewöhnlicher „Umzug“ der Ausschreibung und dem Vergaberecht entsprechen?

Nach langen Diskussionen und Abwägungen aller Vor- und Nachteile und möglicher Risiken empfahl das Preisgericht, diesen einfachen Vorschlag „34 Stäbe“ am Standort B zu realisieren, anstatt einen Kompromiss einzugehen und ein Projekt zu empfehlen, das weniger überzeugend war.

Und das war die größte Erkenntnis, die mich diese Erfahrung gelehrt hat und die meiner Meinung nach für jede Künstler:in wichtig ist: Wie diese einfache Zeichnung eine Jury überzeugte und gegen alle Widerstände ausgewählt wurde. „Das Überleben der Schwächsten“! Das erinnerte mich an ein Zitat von Grace Jones: Nutze deine Fehler, nutze deine Mängel und du wirst ein Star sein! Mit anderen Worten: Vertraue auf das, was du tust und bist, auch wenn es sich von dem unterscheidet, was derzeit gefragt zu sein scheint, denn manchmal ist es die Einzigartigkeit, die wahrgenommen wird, und nicht die offensichtliche Glätte und Professionalität. Vielleicht ist dies eine romantische Note, um diesen Text zu beenden ...

Jedoch eine unerwartete Traurigkeit trübte die endgültige Entscheidung der Jury: Als am Schluss die Anonymität der eingereichten Projekte aufgehoben wurde, erfuhren wir, dass der Entwurf „Survival of the Fittest“, der den dritten Rang einnahm, von Martin Kaltwasser eingereicht worden war, einem sehr talentierten und angesehenen Künstler, der nur wenige Tage zuvor im Alter von nur 57 Jahren unerwartet verstorben war.

David Krippendorff
Bildender Künstler

Neubauten Institut für Mathematik (MATH) und Interdisziplinäres Zentrum für Modellierung und Simulation (IMoS) der Technischen Universität Berlin

Preisgerichtssitzung: 01./02.06.2022 (1. Phase), 09./10.11.2022 (2. Phase)

Auslober: Land Berlin, Senatsverwaltung für Kultur und Europa

Wettbewerbsart: Europaweit offener zweiphasiger anonymer Kunstwettbewerb

Wettbewerbsteilnehmer:innen (erste Phase): 103 Entwurfsideen

Wettbewerbsteilnehmer:innen (zweite Phase): Frauke Boggasch, Thilo Droste, Francesca Ercoli und Carla Satoca Berges, Heinke Haberland, Thomas Henninger, Siham Issami, Mareike Jacobi, Florian Japp, Martin Kaltwasser, Markus Klink, Gunhild Kreuzer, Jürgen Meier, Jens Reinert, Maik Seidel, Stefan Sous, Diana Sprenger und Euan Williams, Martin Sulzer, Thomas Virnich, Ulrich Vogl, Nikolaus Weiler

Realisierungsbetrag: 320.000 Euro (MATH) und 207.000 Euro (IMoS)

Aufwandsentschädigung zweite Wettbewerbsphase: 2.400 Euro

Verfahrenskosten: 297.000 Euro

Fachpreisrichter:innen: Peggy Buth, Karin Kasböck (1. Phase), David Krippendorff, Andrea Pichl, Katrin Schmidbauer (Vorsitz), Cécile Dupaquier (2. Phase),

Sachpreisrichter:innen: Etienne Emmrich (TU Berlin), Volker Giezek (Code Unique Architekten), Sven Holzgreve (Senatsverwaltung für Stadtentwicklung, Bauen und Wohnen), Jana Weidemüller (TU Berlin)

Ständig anwesende stellvertretende Fachpreisrichter:in: Cécile Dupaquier (1. Phase), Antje Dorn (2. Phase)

Koordination/Vorprüfung: Gabriele Karau und Karl Karau

Ausführungsempfehlung für Wettbewerbsteil MATH zugunsten von Stefan Sous „Folium“, für Wettbewerbsteil IMoS ohne Realisierungsempfehlung. Sondervotum des Preisgerichts zur Realisierung von Siham Issami „34 Stäbe“

Partizipative Wandgestaltungen für den Fennpfuhl

Anlässlich des Jubiläums 50 Jahre Fennpfuhl hat eine Initiative der Bezirksverordnetenversammlung (BVV) Lichtenberg einen Kunstwettbewerb vorgeschlagen. Die Kommission Kunst am Bau und im Stadtraum Lichtenberg und der Bürgerverein Fennpfuhl e.V. haben die Initiative weiter verfolgt und in den Beratungsausschuss Kunst bei der Senatsverwaltung für Kultur und Europa getragen. Dort wurde die Wettbewerbsidee zur Realisierung empfohlen und wird nun aus gesamtstädtischen Mitteln des Haushaltstitels 81278 „Künstlerische Gestaltungen im Stadtraum“ finanziert.

Der Fennpfuhl ist einer der dichtest besiedelten Ortsteile Berlins. Nach der Grundsteinlegung im Jahr 1972 wuchs er zu einer der ersten zusammenhängenden Plattenbau-Großwohnsiedlungen der DDR heran. Zugleich ist der Ortsteil geprägt von einem weitflächigen Naherholungsgebiet, in dessen Mitte sich ein Teich erstreckt: der Fennpfuhl.

Mit künstlerischen Konzepten soll den Menschen am Fennpfuhl laut Auslobungstext: „eine Gestaltung bisheriger unattraktiver Wandflächen im Stadtbild erlebbarer gemacht und die Identifikationskraft der Anwohnenden mit ihrem Wohngebiet gestärkt werden.“ Weiter erhofft sich der Auslober durch die Aufwertung der Wandflächen eine Vermeidung von Vandalismus.

10 Künstler:innen sind eingeladen, Ideen und Vorstellungen für eine Wandgestaltung am Anton-Saefkow-Platz zu entwickeln und nachvollziehbar auszuarbeiten. Dabei handelt es sich um zwei Wandflächen, insgesamt ca. 300m² groß, welche in ihrer Mitte eine breite, 14-stufige Treppe einfassen. Diese in Richtung Landsberger Allee liegende Ansicht bildet den Hauptzugang zum Anton-Saefkow-Platz, der das gesellschaftliche Zentrum des Viertels am Fennpfuhl einnimmt. Durch eine Kooperation mit der HOWOGE Wohnungsbau-gesellschaft mbH konnten zusätzlich Wandflächen von ungefähr 550m² Größe in Richtung Fennpfuhlpark, am anderen Ende des Platzes, in den Wettbewerb einbezogen werden. Was die Aufgabe doppelt reizvoll macht. Die Wandgestaltungen können dadurch wie eine künstlerische Einrahmung des Anton-Saefkow-Platzes empfunden werden.

Besonders bei dem Wettbewerb war, dass die nötigen Baumaßnahmen zur Sanierung der Wandfläche, ebenfalls von den Künstler:innen in das Konzept und den Kostenplan aufgenommen werden mussten. Bei der Ortsbesichtigung wurde übereinstimmend festgestellt, dass diese Maßnahmen das zur Verfügung stehende Budget überstrapazieren würden. So kam es, dass eine ca. 450m² große Wandfläche aus dem Wettbewerb wieder herausgenommen wurde.

Nachdem alle Entwürfe eingereicht waren, gab es im Vorfeld der Jurysitzung eine Bürger:innenbeteiligung, die in der anliegenden Anton-Saefkow-Bibliothek sowie online durchgeführt wurde. Es konnten Favoriten gewählt werden und dabei wurden insgesamt 43 Stimmzettel abgegeben.

In der Jury-Sitzung gibt es unterschiedliche Auffassungen über die Repräsentativität der Beteiligung. Am Ende wird sich zeigen, dass der gewählte Favorit der Anwohner:innen mit dem Ergebnis der Jury übereinstimmt.

Direkt am Tag der Ortsbesichtigung erfolgte von einer Künstlerin eine Absage der Teilnahme. Es konnte ein gewählter Nachrücker einspringen, aber diese Kurzfristigkeit wurde sehr kritisiert.

Auch zu Beginn der Jurysitzung, einige Monate später, werden manche Mängel bei den Einreichungen festgestellt. So wird etwa diskutiert und abgestimmt, ob Anonymitätsverstöße vorliegen: einmal durch Beifügen eines Fotos, auf dem potentiell der/die Urheber:in des Entwurfs neben anderen Personen abgebildet sein könnte, was aber nicht eindeutig zu klären ist. In einem anderen Fall wird diskutiert,

ob der Einsatz von Handschrift unerlaubte Rückschlüsse auf die Person ergeben kann.

Eklatant ist bei einer Einreichung das Fehlen der Verfasser:innenerklärung mit den verschlossenen, persönlichen Angaben, und es führt nach einer hitzigen Diskussion tatsächlich zum Ausschluss des Beitrags. Dennoch wird der Künstler:in die Aufwandsentschädigung zugebilligt, da ein sichtbar ausgearbeiteter Entwurf vorliegt.

Dem Auslober ist die aktive Beteiligung der Anwohner:innen ein besonders wichtiges Anliegen. In der Ausschreibung wurde mehrfach darauf hingewiesen. Alle Wettbewerbsteilnehmer:innen haben dies aufgegriffen und einen partizipativen Teil in ihrem Konzept vorgesehen. Es gibt drei Wertungsrundgänge. Alle Arbeiten, bis auf die erstgenannte, schaffen es in den zweiten Wertungsrundgang.

Der Beitrag von **Stephanie Hanna** ist ohne Titel und sieht eine farbenfrohe Gestaltung mit Wandfarben vor. Die skizzierten Formen sind Vorschläge und in Spaziergängen und Workshops sollen Ideen kollektiv gefunden und konkretisiert werden. Es wird dabei großes Vertrauen in die Teilnehmer:in-



nen gesetzt, die Anwohner:innen sollen aktiv eingebunden werden. Das Thema Wasser wird in geschwungenen Linien aufgegriffen, aber dieser Ansatz, ebenso wie die Farbgebung, überzeugt die Jury nicht.

Auch der Entwurf **Fennpfuhl Zeichen** von **Silke Riechert** sieht eine ähnlich weitreichende gestalterische Offenheit vor. In Workshops soll es das Ziel sein, eine authentische Zei-



chen-Welt zu finden, welche dann mit Acryl auf die Wand gemalt wird. Besonders diese beiden erstgenannten Arbeiten bieten einen Anlass, ausgiebig über das Problem zu diskutieren, wie und ob überhaupt bei partizipativen Projekten trotz geforderter hoher Gestaltungsfreiheit ein klarer Eindruck der fertiggestellten Arbeit vermittelt werden kann. Muster und Beispiele können gezeigt werden. Die Frage ist aber, wie sehr das endgültige Erscheinungsbild offen bleiben kann, ohne dass die Jury sich vorstellen kann, was passieren und entstehen wird.

Beim Team-Vorschlag **Der Fennpfuhldrache** von **Julia Ziegler** und **Christian Bilger** gefällt der erst bei wiederholtem Blick auffallende und lesbare Schriftzug, der sich hinter einer Anzahl bunter Drachen versteckt. Der spielerische Charakter wird auf der einen Seite positiv bewertet, dann aber auch eher im Kinderkontext verortet. Die Idee, eine identitätsstiftende Figur zu entwickeln, spricht an. Ein



Drache wird jedoch eher für ein Maskottchen im Schulhof als passend empfunden und nicht unbedingt für ein ganzes Stadtquartier.



Lebenslinien, so nennt **Rainer Düvell** seinen Vorschlag. Er nutzt verschiedenfarbige, eloxierte Aluminiumrohre, um die Lebenswege der Anwohner:innen zu symbolisieren. Die spielerischen Formideen liefern einen guten Kontrast zur mächtigen Architektur des Gebiets. Die expressive Eigenständigkeit wird hervorgehoben und als sinnige Ergänzung

des Ortes wahrgenommen. Die letztendliche Formfindung geschieht partizipativ, wobei eher wenig erläutert wird, wie das genau geschehen soll. Es taucht auch die Frage auf, ob die vielfältig skizzierten Varianten nicht etwas beliebig wirken und ob dann auch ortsspezifische Formen gefunden werden könnten. Auch hier wieder der schwierige Spagat: wie ein Ergebnis verdeutlichen, wenn es zugleich offen gehalten werden soll? Schließlich wird vor allem über die Verkehrssicherheit diskutiert, da Kinder die Elemente als Spielgeräte missverstehen könnten.

Bei **Polis und Agora** von **Christiane ten Hoevel** wird deutlich, wie der Gestaltungsprozess komplex, über die Wand hinaus gedacht wird. Der Ort wird zum Versammlungsplatz (Agora) für die Gemeinschaft (Polis), die sich hier real treffen und schriftliche Spuren hinterlassen kann. Möglichst viele Teilnehmer:innen sollen ihre Stimme erheben und je eine



Fliese gestalten. Ein Instagram-Kanal dokumentiert zudem jede beschriftete Fliese, in der Bibliothek wird es eine Print-Dokumentation geben, die Treppen werden zum Zuschauer-raum bei Lesungen und bei der Einweihungsveranstaltung des Wandmosaiks. Die Jury diskutiert, ob bei der Mehrsprachigkeit der Anwohner:innen bei einem solchen Projekt diskriminierende oder ausgrenzende Inhalte im Vorfeld erkannt würden. Es wird angemerkt, dass möglicherweise der hintere Teil des Platzes zum Park hin besser geeignet wäre für einen solchen Versammlungsplatz als die Treppe, welche direkt zur Hauptstraße führt.

Das Muster, welches **Henrik Schrat** mit seinen eigens entworfenen Terrakotta-Kacheln legen möchte, nennt er **Spatz**, weil es „so schön tshilpt und einen runden Bauch hat.“ Es soll, ähnlich dem bekannten BVG-Muster, dem Fennpfehl eine Signatur verleihen. Sensibel werden hier bereits vorhandene architektonische Gestaltungselemente des Gebiets aufgenommen. Durch die sogenannte Penrose-Parkettierung ergibt sich ein nicht-periodisches Muster. Es entsteht frag-

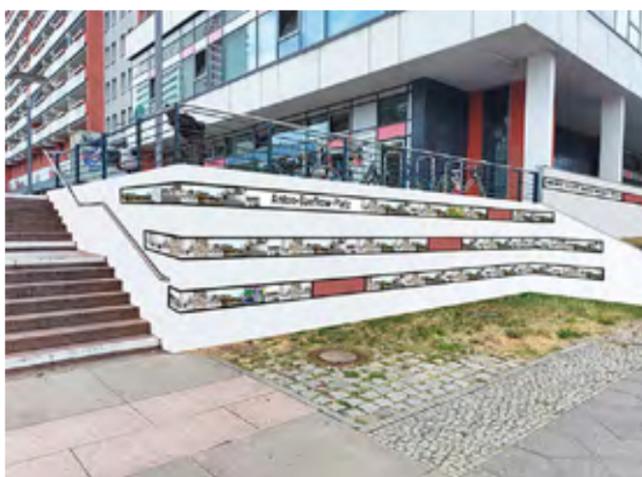


mentarisch an manchen Stellen eine Dreidimensionalität, die dann wieder abbricht.

Die Überlegungen zur Partizipation lösen Fragen aus. Die noch feuchten Fliesen sollen zum Platz gebracht und durch Einritzungen und Abdrücke der Bewohner:innen personalisiert werden. Das wirkt etwas aufgesetzt und wird logistisch als eine größere Herausforderung angesehen, als es der Kostenvoranschlag vermuten ließe. Die Arbeit scheidet, wie alle anderen genannten, im zweiten Wahlgang aus. Ein danach gestellter Rückholantrag für den Spatz, führte nicht mehr zur nötigen Stimmenmehrheit.

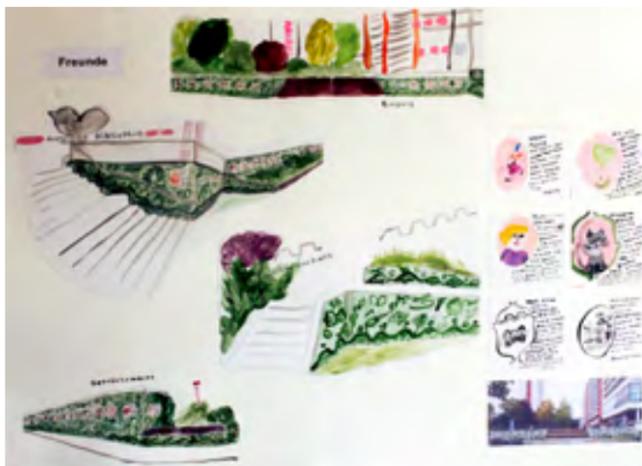
So verbleiben am Ende des zweiten Wahlgangs folgende drei Entwürfe in der letzten Entscheidungsrunde.

Das Projekt **Bürger:innen-Galerie und Porträt Anton-Saefkow-Platz** von **Nicolas Freitag** wird recht kontrovers diskutiert. Es erhält erst fast alle Stimmen, scheidet im zweiten Wahlgang aus und landet durch Rückholantrag doch noch in der dritten Runde. Anwohner:innen werden eingeladen, Malerei, historische Fotos, Texte, Graffiti oder Links zu Internetseiten einzureichen. Diese Materialien sollen sich möglichst alle auf den Platz beziehen. Die ge-



sammelten Bilder werden auf Alu-Dibond-Platten gedruckt und durch einrahmende Aluminiumschienen an den Wänden befestigt. Durch solch eine öffentliche Galerie wird ein hoher Identifikationswert der Bewohner:innen mit ihrem Ort ermöglicht. Ästhetisch passt sich ihr Erscheinungsbild dem Umfeld an. Die Möglichkeit eines Denkraums und der Bezug zur anliegenden Bibliothek werden hervorgehoben. Der Jury gefällt die Möglichkeit stetiger Aktualisierungen, da die Rahmen geöffnet und Bilder ausgetauscht werden können. Doch bietet die Arbeit keine prägnante Marke im Stadtraum und wirkt etwas museal. Auch wird befürchtet, dass eine große Angriffsfläche für Graffiti geboten wird, und so bleibt die Arbeit auf Platz drei.

Freunde von Annett Glöckner ist der Entwurf, der am wenigsten Zweifel an der technischen Realisierbarkeit aufkommen lässt. Geplant ist eine Wandarbeit mit Fliesen, die in lang andauernden partizipatorischen Prozessen mit Kindern und Erwachsenen durch Einbindung lokaler Einrichtungen entwickelt werden. Die Aktion hat hohen Werkstattcharakter. Im fertigen Wandbild finden sich Porträts von Anwohnenden mit begleitenden, kurzen Texten, die wiederum von Blättern, Knospen, Musiknoten und abstrakten Zeichen umrankt werden. Die Gestaltung soll Freundschaft und Ver-



bundenheit zum Ausdruck bringen. Das wuchernde Grün, die weichen Formen im Kontrast zur harten Architektur der Umgebung sprechen die Jury sehr an. Den Fliesen wird eine große Dauerhaftigkeit und Leuchtkraft bescheinigt. Nach langer Diskussion kommen dann doch Bedenken zur Ausarbeitung auf. Im vorliegenden Entwurf ist die Bildsprache nicht wirklich nachvollziehbar, die pflanzlichen Elemente erscheinen wenig differenziert. Unklar ist, ob die Bildsprache der Künstlerin und der vielen Beteiligten sich in einem einheitlichen Zusammenwirken wiederfinden könnten oder nicht zu sehr divergieren. Die Arbeit nimmt Platz zwei ein und wird als Nachrücker bestimmt.

Maschinenmosaik von **Niklas Roy** erhält in den drei Wertungsrunden stets alle 9 Stimmen des Preisgerichts. Eine mobile Mosaikmaschine in Form eines Arcade-Spielautomaten soll gebaut werden. Dieser Apparat wird für einige Zeit durch den Kiez bewegt, und Teilnehmende können mittels Joystick bei munterer Chiptune-Musik am Bildschirm ein zweifarbiges Mosaik in ein Raster zeichnen. Danach erhalten sie auf einer Art Kassenbon ihre eigene Grafik als Andenken. Alle Muster werden digital gespeichert und später zu mehreren hundert Schablonen verarbeitet. Die entstandenen Bilder werden dann von erfahrenen Graffiti-Künstler:innen an die Wände gesprüht.

Obwohl der gesamte Prozess gut durchdacht wirkt, wird leider die fachgerechte Vorbereitung der Untergründe nicht erwähnt. Stattdessen findet sich für unvorhergesehene Kosten ein größerer, eingeplanter Betrag. Das Preisgericht stellt

zur Auflage, dass die Wände der Ausschreibung gemäß vom Künstler fachgerecht vorbehandelt werden müssen. Zudem wird empfohlen, bei den Rastern einen möglichst hohen Grad an Detailgenauigkeit zu ermöglichen.



Der Entwurf besitzt insgesamt vieles, was anspricht: Eventcharakter, identitätsstiftende Beteiligungsmöglichkeiten. Er bietet eine niedrighschwellige Zugangsmöglichkeit zum Kunstwerk und besitzt spielerische, interaktive und übersprachliche Qualität. Die Jury erhofft ein Maximum an Aufmerksamkeit und rege Beteiligung im Kiez bei der Durchführung und wählt „Maschinenmosaik“ einstimmig zum Gewinner der Ausschreibung.

Albrecht Fersch
Bildender Künstler

Kunst im Stadtraum Fennpfehl

Preisgerichtssitzung: 10.11.2022

Auslober: Bezirksamt Lichtenberg von Berlin

Wettbewerbsart: Nichtoffener einphasiger anonymer Kunstwettbewerb

Wettbewerbsteilnehmer*innen: Rainer Düvell, Julia Ziegler & Christian Bilger, Nicolas Freitag, Annett Glöckner, Stephanie Hanna, Annette Hollywood, Christiane ten Hoevel, Silke Riechert, Niklas Roy, Henrik Schrat

Realisierungsbetrag: 100.000€

Aufwandsentschädigung: 2000€

Verfahrenskosten: 40.000€ (inklusive Öffentlichkeitsarbeit und Vermittlung)

Fachpreisrichter:innen: Martin Binder (Vorsitz), Susanne Bosch, Albrecht Fersch, Michaela Nasoetion, Mathias Roloff
Ständig anwesende stellvertretende Fachpreisrichter:in: Luise Wagener

Sachpreisrichter:innen: Marion Platta (Bürgerverein Fennpfehl e.V.), Wiebke Rosenheinrich (HOWOGE Wohnungsbau-gesellschaft mbH), Michael Schleusener (Bezirksamt Lichtenberg von Berlin, Leiter Straßen- und Grünflächenamt)

Vorprüfung: Jorn Ebner

Ausführungsempfehlung zugunsten von: Niklas Roy – Maschinenmosaik

Intuition, Didaktik und lustiges Design

Grundschule mit Sportanlage in der Schleizer Straße in Lichtenberg

Im Rahmen der Berliner Schulbauoffensive wird in der Schleizer Straße in Lichtenberg eine dreizügige Grundschule mit Sporthalle und Freianlagen gebaut, für die das Bezirksamt Lichtenberg einen nicht offenen, einphasigen und anonymen Kunst-am-Bau-Wettbewerb mit 10 eingeladenen Künstler:innen ausgeschrieben hatte.

Das Gebäude der Architekten h4a Gessert+Randecker Generalplaner GmbH wird in Modulbauweise errichtet, und ist in ähnlicher Form auch für andere Standorte vorgesehen. Die Lernbereiche sind in Compartments unterteilt, die sich nach Bedarf abtrennen oder über Teambereiche verbinden lassen.

Für die Kunst am Bau stehen vor allem die Erschließungsbereiche, Foyer, Treppenhäuser und die Mensa zur Verfügung, sowie der Schulhof, wo natürlich verschiedene Spielbereiche und ein Schulgarten berücksichtigt werden müssen.

Thematische Vorgaben gibt es keine. Da die Schule noch nicht gegründet wurde und auch noch keinen Namen hat, gibt es hier wenig, worauf sich bezogen werden kann. Auch partizipatorische Arbeiten werden zwar nicht ausgeschlossen, stellen sich aber ohne gegenwärtige Schüler:innenschaft praktisch als schwierig dar.

Das Preisgericht unter dem Vorsitz von Monika Goetz widmete sich den acht eingegangenen Entwürfen mit Interesse und führte eine angeregte Diskussion, um den unterschiedlichen Positionen gerecht zu werden.

Der Entwurf **Gerade. Bogen. Kreuzung. Verschlungene Wege** von **Veronike Hinsberg** greift die modulare Bauweise der Schule auf, und schlägt ein Bodenornament vor, das sich aus drei verschiedenen Modulen zusammensetzen lässt, in diesem Fall drei verschiedenen Betonplatten, in die eine Bahn aus rostrot gefärbtem Recycling-Beton mit zusätzlichen schwarzen Linien aus Epoxid-Harz eingegossen wird. Das verschlungene Band erstreckt sich in engeren und weitläufigeren Windungen über große Teile des Schulhofes und wird durch die Glasfassade hindurch im Foyer weitergeführt, wo der komplette Fußboden ausgetauscht werden muss.

Veronike Hinsberg bezieht sich auf das Flechten, Knoten, Weben als elementarste und *älteste* Kulturtechniken der Menschheitsgeschichte, die auch im übertragenen Sinn in unseren Sprachgebrauch Eingang gefunden haben, etwa um soziale Interaktionen zu beschreiben.

Ergänzend werden entsprechende handwerkliche Workshops angeboten.

Der Entwurf überzeugt die Jury vor allem deshalb, weil er von den Schüler:innen ganz intuitiv und spielerisch erfasst werden kann. Man kann sich gut vorstellen, dass die Bodenarbeit zu einem selbstverständlichen Teil des Schulgeländes wird und ihre Attraktivität auch über längere Zeit nicht verliert. Als gelungener Entwurf im Rahmen von Kunst am Bau ist die Arbeit mit dem Gebäude verbunden, und dennoch als eigenständiger Beitrag erkennbar.

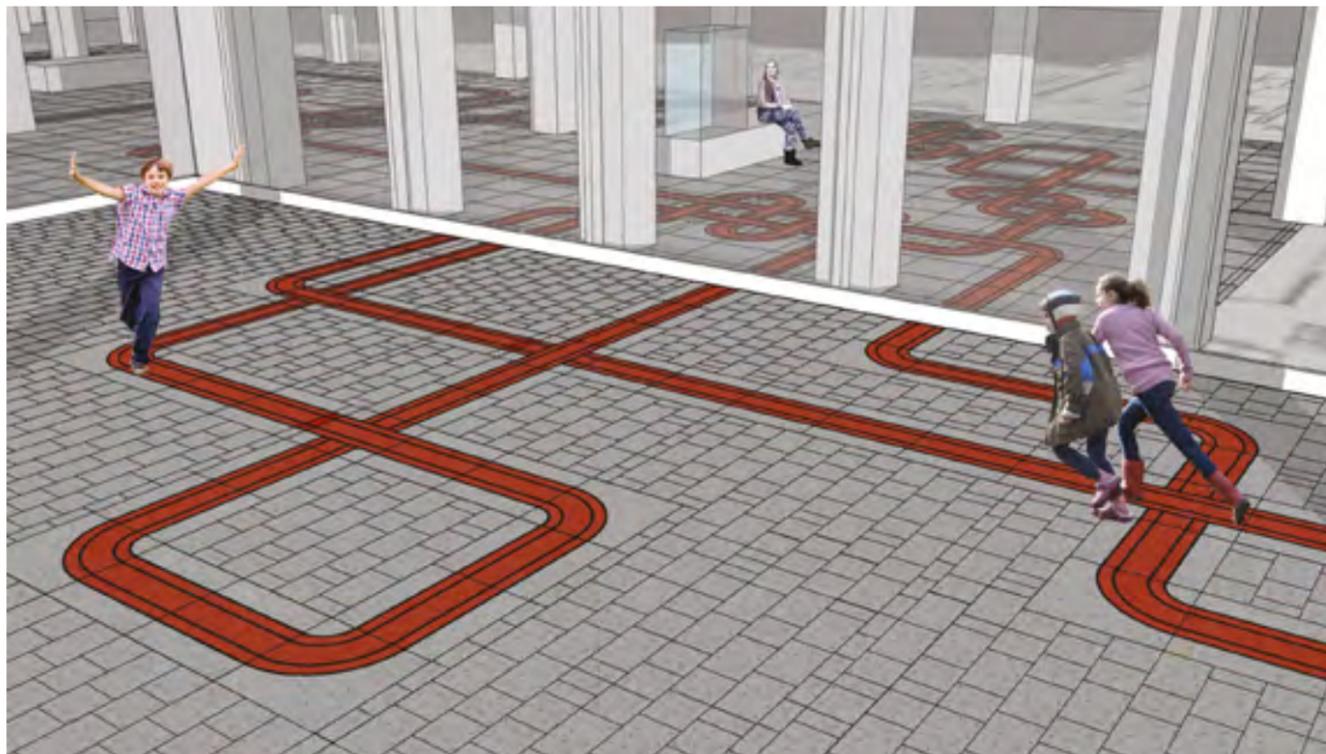
Ziemlich unmittelbar funktioniert sicher auch der Entwurf **Lichtenberger Bügel** von **Tilmann Eberwein**. Er möchte die (nur) 55 auf dem Schulgelände vorgesehenen Fahrradabstellbügel durch individuell geformte und unterschiedlich farbige Objekte aus pulverbeschichtetem Stahlrohr ersetzen, die zu fantasievollen, überwiegend abstrakten Gebilden aus-



ufern. Der Entwurf spricht durch seine Leichtigkeit an, und bringt auch noch ganz unverkrampft die "woken" Themenklassiker Diversität und Verkehrswende unter. Überlegungen, ob sich der Entwurf an der Grenze zum kinderfreundlichen Stadtmöbel-Design befindet, werden als unproblematisch betrachtet.

Einzelne Stimmen befürchteten allerdings ein etwas unruhiges Bild, zusammen mit den vielen bunten Kinderfahrrädern.

Irene Pätzug und Valentin Hertweck haben mit ihrem Beitrag **Habitat rollt** eine prägnante Skulptur neben dem Haupteingang entworfen, eine Kugel mit 4,30 m Durchmesser, die sich offenbar unter dem Vordach des Foyers verklemmt hat. Die Kugel besteht aus acht Raumecken von nachempfundenen privaten Räumen in jeweils verschiedenen, kräftigen Farben. Wände und Möbel sind kreisförmig





angeschnitten. Bunt und kunststoffbeschichtet wirkt die Skulptur wie ein lebensgroßes Spielzeug. Die konzeptionelle Herleitung als Übergangsort zwischen Zuhause und Schule war hier fast nebensächlich, die verdrehten Zimmer dürften die Kinder wohl in jedem Fall faszinieren.

Neben den leidigen Themen Vandalismus und Verletzungsgefahr wurde aber auch angemerkt, ob die Skulptur nicht eine Benutzbarkeit suggeriert, die gar nicht vorgesehen ist.

Diese drei Entwürfe bildeten die engere Wahl, wo die Entscheidung nicht leicht fiel. Letztlich bekam Veronike Hinsberg mit **Gerade. Bogen. Kreuzung. Verschlungene Wege** die Realisierungsempfehlung. Sie hatte sich einfach so gründlich in die Aufgabe hineingedacht, dass ihr Entwurf keine Fragen mehr offen ließ. Auf den 2. Rang wurde Tilmann Eberwein mit dem **Lichtenberger Bügel** gewählt, den 3. Rang belegten Irene Pätzug und Valentin Herweck mit **Habitat rollt**.

Doch auch die ausgeschiedenen Entwürfe waren keinesfalls uninteressant, hatten durchaus ihre Fürsprecher:innen und wurden ausgiebig erörtert.

Janne Schäfer schlug mit **Die Beschützer der 5 Zeiten** eine bezugsreiche und mythisch aufgeladene Skulpturengruppe vor, die sich collageartig aus Versatzstücken aus der Umgebung der Schule, oder auch der Popkultur, zusammen-



setzen soll, und durch halb-abstrakte Wandbilder verbunden wird. Trotz der reizvollen Entwurfsabbildungen wurde der Entwurf inhaltlich als etwas überfrachtet, sogar esoterisch empfunden.

Andreas Sachsenmeier hatte die quadratischen Tischplatten in der Mensa für seinen Entwurf **freie Platzwahl** ausgewählt, bei dem alle Tische immer wieder neu mit einander kombiniert werden können. Über verschiedene Grundfarben

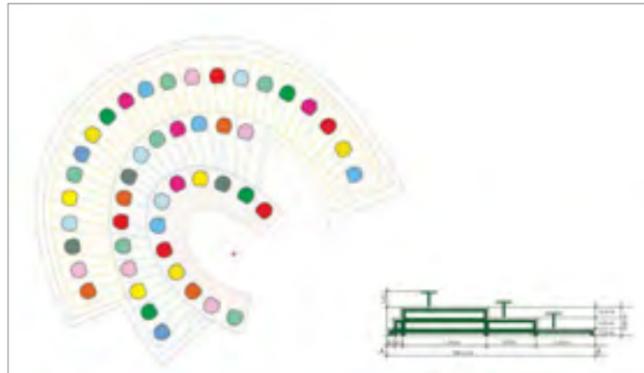


laufen Linien, die an zufällige Kritzeleien erinnern, und sich in jeder Position mit dem Nachbartisch verbinden. An jedem Platz befinden sich die Umrisszeichnungen von zwei auf dem Tisch liegenden Händen, die verschiedene Gesten zeigen,

unter anderem Zeichen aus dem internationalen Alphabet für Gehörlose.

Hier wurde lediglich bemerkt, ob angesichts der verschiedenen anderen möglichen Kunststandorte eine so dominante Gestaltung der Ess- und Arbeitstische wirklich die beste Lösung darstellt.

In Anlehnung an ein antikes Amphitheater hat **Christel Fetzer** mit **Oval** eine große Sitzgelegenheit für den Außenraum entworfen, die aus drei unterschiedlich hohen, ge-



schwungenen Holzpodesten mit 50 farbigen Sitzhockern besteht. Die schön gestaltete Anlage war der Jury allerdings mit ihren festgelegten Sitzpositionen zu unflexibel, und unter Umständen auch schwierig auf dem Schulhof unterzubringen.

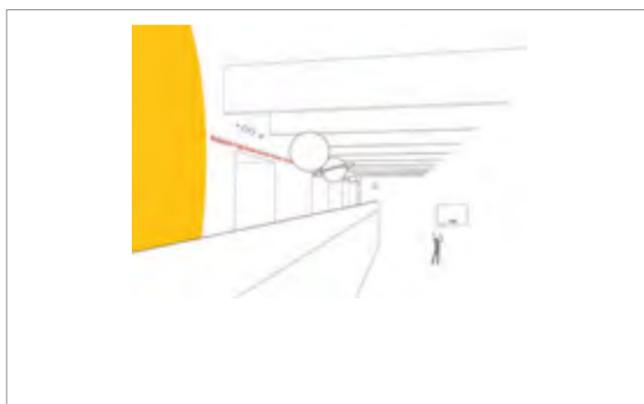
Der Entwurf **Fuchsend, Fragend, Fabelnd, Forschend auf vielen Pfaden** von **Wiebke Wachmann** fiel durch seine interessante und eben nicht poppige Ästhetik mit mundgeblasenem Glas und geschnitztem Holz auf. Der Fuchs, als bildungsaffines Identifikationstier, soll an verschiedenen



Orten der Schule in Form von Wandreliefs oder Aufstellern auftauchen, und sich in der Mensa beispielsweise nach traubenförmigen Glaslampen strecken.

Für eine Grundschule, die bis zur sechsten Klasse geht, schien das Konzept allerdings vielleicht nicht ganz altersgemäß. Erschwerend kam hinzu, dass der Fuchs in der herangezogenen Fabel "Der Fuchs und die Trauben" von Äsop eine eher unsympathische Rolle spielt.

Daniel Seiple zieht mit dem Entwurf **unsere Planeten** eine schöne gedankliche Verbindung zwischen dem Ballspielen in der Sporthalle und den Planeten unseres Sonnensystems. Er nutzt die Länge der Galerie für eine Darstellung der Größenverhältnisse und Entfernungen zwischen den acht Planeten,



die als Modelle über Kopfhöhe angebracht werden. An der Galerierückwand sollen originelle Varianten der verbreiteten Merksprüche für die Reihenfolge der Planeten angebracht werden, die von Schüler:innen (anderer Schulen) stammen. Leider bekam aber auch dieser Entwurf keine Stimmenmehrheit. Hier konnte man sehen, dass es nicht einfach ist, ein

eigentlich interessantes Thema wie die Planeten, das aber schon eher zu den Klassikern gehört, überzeugend neu zu interpretieren.

Jens Reinert
Bildender Künstler

Neubau Grundschule mit Sporthalle und Freianlagen im Rahmen der Berliner Schulbauoffensive

Schleizer Straße Lichtenberg Preisgerichtssitzung: 29.11.2022

Auslober: Bezirksamt Lichtenberg von Berlin

Wettbewerbsart: Nicht offener einphasiger anonymer Wettbewerb

Teilnehmer:innen: Tilmann Eberwein, Christel Fetzer, Veronike Hinsberg, Irene Pätzug / Valentin Hertweck, Janne Schäfer, Wiebke Wachmann, Andreas Sachsenmeier, Daniel Seiple

Realisierungsbetrag: € 215.600,00

Entwurfshonorar: € 1.500

Verfahrenskosten: € 31.600,00

Fachpreisrichter:innen: Monika Goetz (Vorsitz), Ingeborg Lockemann, Jens Reinert, Oliver Störmer

Sachpreisrichter:innen: Joachim Bädelt (Senatsverwaltung für Bauen und Wohnen, Leitung Referat Wohnen), Daniel Hänelt (h4a Gessert+Randecker Generalplaner GmbH, Architekt), Katrin Bettzüge (Bezirksamt Lichtenberg, Amtsleiterin Schul- und Sportamt)

Ständig anwesende stellvertretende

Fachpreisrichter:in: Angela Lubic

Ständig stellvertretender Sachpreisrichter: Reiner Künstler (Senatsverwaltung für Bauen und Wohnen, Stellvertretende Leitung Referat Wohnen)

Vorprüfung: Barbara Eitel

Ausführungsempfehlung zu Gunsten von: Veronike Hinsberg „Gerade. Bogen. Kreuzung. Verschlungene Wege“

Einsteigen am Blockdammweg

Für den Kunst am Bau Wettbewerb Grundschule Blockdammweg in Lichtenberg standen neun Entwürfe zur Auswahl, die untereinander verglichen, aus verschiedenen Blickwinkeln betrachtet und auf ihre Stärken und Schwächen hin untersucht wurden.

Petras Tödter's Farbformdynamik sieht eine Bemalung von sechs Treppenhausflächen vor. Der Entwurf ist heiter, dynamisch, dekorativ und suggeriert Bewegung im Raum.



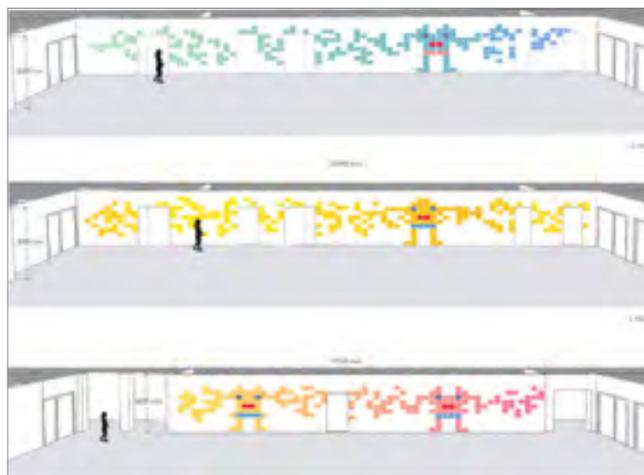
Die Dreifarbigkeit bezieht sich auf das Farbkonzept der Architektur und soll die Orientierung im Gebäude unterstützen. Da auf allen Etagen das gleiche Motiv verwendet wird, wirkt der Vorschlag schematisch. Die Treppenhäuser sind die am stärksten frequentierten Bereiche des Gebäudes, die Wandbeläge würden sich an dieser Stelle, in dieser Höhe schnell abnutzen. Im Vergleich mit anderen Arbeiten stellte sich schnell heraus, dass diese Arbeit zu den schwächeren gehört, und in der zweiten Runde ausscheidet.

Komma, der Entwurf von **Antonia Hirsch** besteht aus 14 identischen, minimalistischen Skulpturen im Foyer, die auch



als Sitzgelegenheiten dienen können. Die einheitliche türkisblaue Farbe wird als angenehm empfunden. Das Komma als wichtiges Gliederungselement der Sprache wird „begreifbar“ im wörtlichen Sinne ins Zentrum gerückt. Es kann anregend sein, über die Bedeutung des Kommas nachzudenken. Es wird bemängelt, dass die Objekte im Boden fest verankert sind und keine Interaktion ermöglichen. Bei einem Gewicht von 60 kg wäre es ohnehin nicht einfach gewesen, die Objekte im Raum zu bewegen. Da sie farblich lackiert werden sollen, stellt sich auch die Frage, warum sie aus Bronze geplant sind, zumal Metall als Sitzfläche unangenehm ist. Positiv zu vermerken ist, dass Graffitis oder Tags Teil der Werke werden könnten. Die Arbeit scheidet in der zweiten Runde aus.

Eva Castringius Entwurf **Galerie des unerhörten Dings-da** ist ein partizipatorisches Projekt: Lieblingsdinge aller 300 Schüler:innen sollen in Ton abgedrückt und als Kachelrelief im Flur auf den drei Etagen aufgehängt werden. Die Kacheln



erinnern an Pixelsprache und Videospiele. Der leichte Verlauf in der Farbigkeit, die sich einerseits an die Architektur anlehnt und andererseits mit deren Farbfamilien spielt, schafft eine Orientierungshilfe im Gebäude. Gewürdigt wird der Entwurf für den hohen Grad an Individualität in den Details und das Miteinbeziehen der Schüler:innen. Es wird jedoch diskutiert, ob der Entwurf über Jahre hinweg, auch für neue Jahrgänge interessant bleiben kann. Durch den hohen Abstraktionsgrad wirken die Motive auf den Kacheln

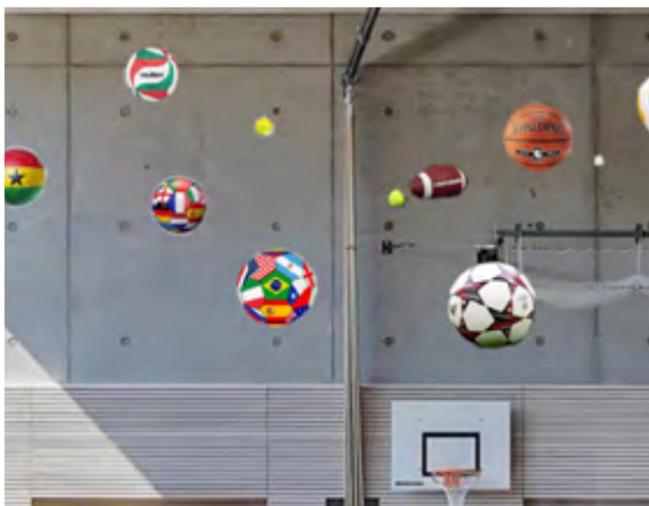
schematisch und bei genauer Betrachtung gestalterisch nicht überzeugend.

Der Entwurf **Aurora** von **Felix Stumpf** ist eine Skulptur aus Recycling-Baustahl vor dem Eingang des Schulgebäudes. Die Arbeit besteht aus farbigen, gebogenen Rohren und ist in seiner Monumentalität ein Blickfang, der weithin sichtbar die Bedeutung des Eingangs betont. Die Form weckt vielfache Assoziationen: vom Schutz zweier haltender Hände, über



einen Siegerbogen, durch den die Schule betreten wird – bis hin zu einem Magneten, der die Menschen anzieht und willkommen heißt. Die Arbeit ist ästhetisch schön gefasst, sehr einladend und repräsentativ und gibt der Schule ein Gesicht. Dem Entwurfswunsch, zwei Bäume seitlich zu versetzen und den Verlauf der Pflasterung leicht anzupassen konnte (aus Sicht der Sachverständigen und der Fachpreisrichter:innen) nicht entsprochen werden. Bei einer Höhe von 10,5 m ist sehr fraglich, ob und wie eine Fundamentierung an dieser Stelle (aufgrund der unterirdischen Rigolen) ausgeführt werden könnte. Außerdem könnte es zu Unfällen kommen, wenn die Schüler:innen auf den Rohren hochklettern würden.

Das Projekt **Welt der Bälle** von **Tim Trantenroth** sieht die Bemalung der Betonwand oberhalb der Galerie in der Sporthalle vor. Sport ist für Kinder dieses Alters ein wichtiger Aspekt, der oft vernachlässigt wird. Die Gestaltung bringt Farbe in die Turnhalle. Die Bälle erzeugen eine Dynamik und die Illusion, dass sich auf der Galerie etwas tut. Es entsteht ein Bezug vom eigenen Spiel zum Kunstwerk. Die Beschränkung



auf Ballsportarten und die Wahl der dargestellten Ballgrößen erscheinen nicht schlüssig. Da keine Verwandlung der Ballthematik stattfindet, vermittelt sich die künstlerische Idee der Jury nicht. Die Symbolik von Länderflaggen wird kritisch betrachtet. Die Arbeit scheidet in der zweiten Runde aus.

Einsteigen von **Anna Ingerfurth** ist eine Gestaltung von zwei Wandseiten über drei Etagen mit gelaserten, bemalten und lackierten Aluminiumblechen. Der Entwurf eröffnet



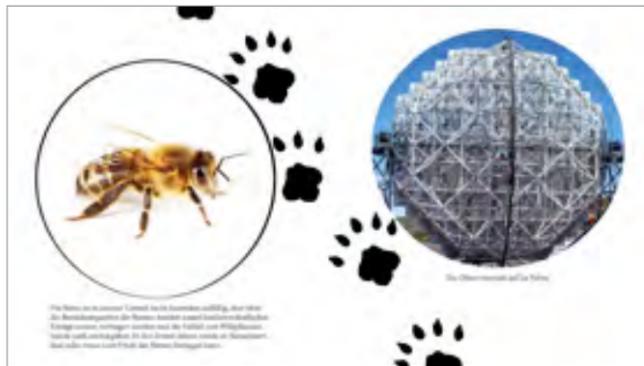
einen Freiraum für innere Bilder und lädt die Betrachtenden ein, in eine imaginäre, rätselhafte, fast märchenhafte Welt einzutauchen. Die fein gemalten Motive werden als sehr inspirierend für Kinder in diesem Alter empfunden. Sie spiegeln den Schulalltag auf subtile und vielschichtige Weise wieder und ermöglichen eine lebensnahe Betrachtung. Obwohl jede Arbeit eine eigene Ästhetik besitzt und auf jeder Etage einen anderen Inhalt bietet, bleibt die Gesamtarbeit in sich geschlossen. Der Bildträger (Aluminiumplatten) hebt sich leicht von der Wand ab und lässt die Malerei haptisch erscheinen. Es wird erwartet, dass Elemente des Gemäldes auch nach vielen Jahren noch entdeckt werden können. Die Arbeit erscheint handwerklich und künstlerisch gut ausgearbeitet.

war da wer? – Ein Wildwechsel von **Petra Spielhagen** besteht aus unzähligen, goldfarbenen Trittsiegeln auf dem Pflaster des Schulplatzes. Die Arbeit beschäftigt sich mit den Themen Umwelt und Erziehung und kann pädagogisch eingebunden werden, als Unterricht im Freien im Sinne eines „grünen Klassenzimmers“. Es wird erwartet, dass die Spuren den Kindern viel Freude und Spielanreize bieten werden. Die Bodenarbeit wirkt unaufdringlich und zugleich prägnant und würde immer wieder gesehen. Von einigen Anwesenden wird bedauert, dass die Spuren



größenverändert und flächig ausgebildet werden sollen. Es wird diskutiert, ob ein Relief lebendiger oder geheimnisvoller wirken würde – oder ob die Abstraktion nicht gerade als künstlerische Weiterentwicklung der Idee gelesen werden muss. Hingewiesen wird auf die Gefahr des Diebstahls der Intarsiensteine.

Das Projekt **Unser Planet Erde** von **Christine Schulz** besteht aus 22 bedruckten Sicherheitsglasobjekten und schwarzen Pfotenabdrücken an der Wand. Der Entwurf bewegt



sich zwischen Natur- und einer kulturwissenschaftlichen Betrachtung der Welt. Die runden Formen erinnern an den Blick in ein Mikroskop, an Planeten, Kreislauf und Dynamik. Die Kombination von Pfotenabdrücken und Glasscheiben sowie die Bildauswahl erscheinen ohne Erläuterung nicht nachvollziehbar. Es wird diskutiert, ob die Kinder einen Bezug zur Arbeit herstellen können. Bemängelt wird, dass die Sujets auf den Rondellen beliebig und austauschbar erscheinen. Die Arbeit scheidet in der zweiten Runde aus.

Im Projekt **wesenheit** von **Marion Orfila** bilden Pflastersteine im Pausenhof eine Dreifachschleife, die drei Bäume umschließt. Konzeptuell besteht ein Bezug zur Naturwissenschaft. Die Einfassung von Bäumen durch diese Bodenarbeit ist ungewöhnlich, merkwürdig und einprägsam. Der Ort könnte ein Treffpunkt werden, dessen Form die Kinder einlädt, dort zu spielen, zu klettern oder zu sitzen. Er könnte sie auch dazu anregen, über Natur und andere Themen nachzudenken. Es wird vermutet, dass Kinder solche „Leseschlangen“ mögen. Das Konzept hinter der Kombination von Steinschlange



und Bäumen erschließt sich der Jury nicht. Die Arbeit scheidet früh aus.

Nach einer lebhaften und konstruktiven Diskussion wurde der Entwurf **Einsteigen** von **Anna Ingerfurth** einstimmig zur Realisierung empfohlen. Erster Nachrücker ist das Projekt **Aurora** von **Felix Stumpf**, zweiter Nachrücker das Projekt **Galerie des unerhörten Dingsda** von **Eva Castringius**.

Der Jury war es wichtig, ein Projekt zur Realisierung zu empfehlen, das auch tatsächlich, ohne Wenn und Aber, ausgeführt werden kann. Im Fall von Felix Stumpf's Arbeit **Aurora** gab es zu viele ungeklärte Fragen, die dazu beitrugen, dass die Arbeit ausschied.

Ich habe aus dieser Jurysitzung gelernt, wie wichtig es ist, alle Unterlagen komplett einzureichen. Unvollständige Unterlagen und fehlende Informationen ziehen Diskussionen nach sich und wirken sich nicht positiv auf das eingereichte Projekt aus.

Obwohl es mehrere Vorschläge gab, die die Schüler:innen partizipativ ins Projekt miteinbeziehen wollten, hat sich die Jury für ein Projekt entschieden, das bei der Wanddekoration und Malerei bleibt.

Es war vorgesehen, dass auch Schüler:innen bei der Jurysitzung anwesend sein sollen. Lehrermangel, erhöhter Krankenstand und organisatorische Probleme verhinderten die Teilnahme der Schüler:innen, was ich persönlich sehr bedauere. Es wäre schön gewesen zu erfahren, wie die Schüler:innen aus Ihrer Perspektive die Projekte betrachtet hätten.

Sladjan Nedeljkovic
Bildender Künstler

Neubau Grundschule mit Sportanlage und Freianlagen im Rahmen der Berliner Schulbauoffensive, Blockdammweg 60–64, 13018 Berlin

Preisgerichtssitzung: 1.12.2022

Auslober: Bezirksamt Lichtenberg von Berlin, Abteilung Personal, Finanzen, Immobilien und Kultur

Wettbewerbsart: Nicht offener anonymer Kunstwettbewerb

Wettbewerbsteilnehmer:innen: Eva Castringius, Antonia Hirsch, Anna Ingerfurth, Marion Orfila, Christine Schulz, Petra Spielhagen, Felix Stumpf, Tim Trantenroth, Petra Tödter

Realisierungsbetrag: € 185.000,00

Entwurfshonorar: € 1.500

Verfahrenskosten: € 30.600,00

Fachpreisrichter:innen: Tom Früchtl (Vorsitz), Sladjan Nedeljkovic, Roswitha Schaab, Renate Wolff

Sachpreisrichter:innen: Joachim Bädelt (Senatsverwaltung für Stadtentwicklung, Bauen und Wohnen, Leitung Referat Wohnen), Daniel Hänel (h4a Gessert + Randecker Generalplaner GmbH, Architekt), Olha Bull (Schulleiterin 37. Grundschule Lichtenberg)

Ständig stellvertretende Preisrichter:in: Ute Lindner

Vorprüfung: Gloria Zein

Ausführungsempfehlung zugunsten von „Einsteigen“ von Anna Ingerfurth

Kunst für die Panke-Schule

Nicht offener, einphasiger und anonymer Kunstwettbewerb mit 10 eingeladenen Teilnehmer:innen.

Das Grundstück der neuen Panke-Schule am Standort Galenusstraße 64 in Berlin-Pankow grenzt unmittelbar an den Schlosspark Schönhausen. Die Schule soll bis Mitte 2023 fertig gestellt sein. Sie bietet 152 Plätze mit sonderpädagogischem Schwerpunkt für Schüler:innen im Alter von fünfenehalb bis 18 Jahren.

Der Gewinner des Architekturwettbewerbs für den Neubau, das Architekturbüro Böge Lindner K2 Architekten PartG mbB, legt Wert darauf, die vorhandene Qualität der reizvollen Lage zu bewahren und einen Ort mit einem intensiven Bezug zur Natur schaffen.

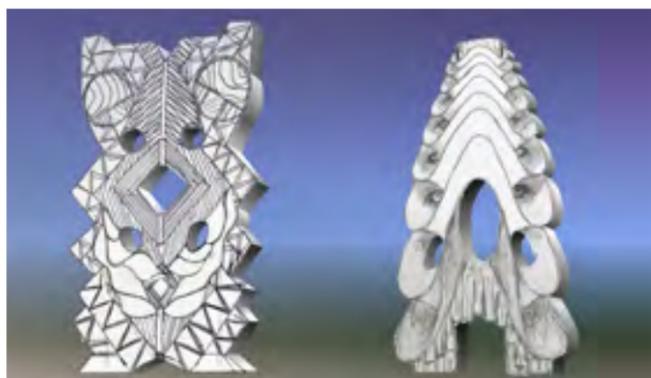
Die Auslobung forderte „benutzbare und bespielbare Elemente mit einer hohen Aufenthaltsqualität zu entwickeln, welche aufgrund der besonderen und besonders sensiblen Schüler:innenschaft in vielerlei Hinsicht ein „Be-Greifen“ – so das Thema – ermöglichen. Außerdem umfasst die Aufgabenstellung die Setzung eines signifikanten Zeichens im Haupteingangsbereich der Schule, das nachhaltig in der Wirkung ist und ein starkes Identifikationspotential für die Nutzer:innen besitzt.“

Am Donnerstag, den 1. Dezember 2022, traf sich im Rathaus Pankow das Preisgericht, um über die eingereichten Wettbewerbsentwürfe zu diskutieren und abzustimmen. Von 10 eingeladenen Teilnehmer:innen haben 8 ihre Entwürfe eingereicht. Alle eingereichten Arbeiten waren prüfbar.

Das Preisgericht diskutierte in freundlicher, sachlicher Form die einzelnen Entwürfe hinsichtlich der künstlerischen Idee und der gestalterischen Umsetzung und bewertete ihre Konzeption inhaltlich bezogen auf die Auslobung.

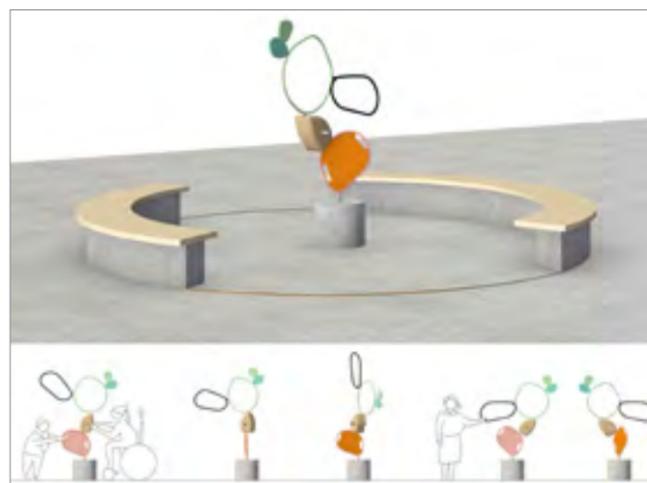
Hier eine Zusammenfassung der einzelnen Aspekte, die in der Jurysitzung behandelt wurden:

Caroline Achaintre hat drei stehende Objekte und eine Sitzlandschaft entworfen. Alle Objekte sind mit handgefertigten, farbigen Keramikoberflächen versehen. Kostümartige, interaktive Charaktere mit Löchern zum Anfassen und Durchgucken laden die Schüler:innen ein, mit ihnen zu spielen



len oder selbst Teil der Skulptur zu werden. Die Skulpturen zeichnen sich besonders durch die haptischen Oberflächen aus, die durch kontrastreiche Farben taktile Reize auslösen. Trotz der künstlerischen Eigenständigkeit des Entwurfs, die an Masken, Hausgeister oder Dämonen, an Totems, Computerspiele, Graffitis oder Tattoos erinnern, konnte der Entwurf die Jury nicht überzeugen. Die Objekte wirken etwas flach, bildhaft und entwickeln keine skulpturalen Qualitäten.

Gloria Zein schlägt drei bewegliche Skulpturen aus Edelstahl, Kupfer und Holz vor, die wie luftige Zeichnungen im Raum stehen. Die einer Skulptur zugeordneten runden Bänke aus Beton schaffen einen kommunikativen Treffpunkt.



Durch die spielerische offene Formensprache der Skulpturen werden die Schüler:innen zu einer Auseinandersetzung mit Form, Bewegung und Kompositionen inspiriert. Auch dieser Entwurf blieb nicht in der weiteren Diskussion. Die Vielfalt an haptischen Erfahrungsmöglichkeiten durch die unterschiedlichen Materialien sowie die sensible poetische Ästhetik der Skulpturen werden gelobt, dennoch hält die Jury sie besonders für die Eingangssituation nicht für genügend ausdrucksstark.

Bram Braam Der Entwurf besteht aus zwei gefliesten Terrassenlandschaften, in die große Findlinge eingesetzt sind. Die Fliesen sollen zum Teil von den Schüler:innen gestaltet werden. Die urbane Landschaft aus Findlingen, die ihre Form in der fernen Vergangenheit durch das Gletschereis



bekommen haben, werden durch architektonische Elemente der Gegenwart verbunden. Der Entwurf lädt zum Ermessen und Begreifen der Welt ein und korrespondiert vor allem mit einer ästhetischen Auffassung der jugendlichen Schüler:innen. Kritisch betrachtet wurde, dass es keinen weiteren Prozess der Beteiligung nach Fertigstellung der Arbeit gibt. Auch wurden die kalten, harten Fliesen als wenig einladend für die Kinder empfunden. Die Schnittstelle zwischen den Findlingen und den architektonischen Elementen wird zwar als ein gelungen gestalteter Kontrast hervorgehoben, aber auch als ein ungelöstes Problem in Bezug auf die praktische Umsetzbarkeit.

Andreas Greiner, Alle Deine Farben Sein Entwurf schlägt Sitzlandschaften in Form von Chromosomenketten vor. Sie bestehen aus unterschiedlich behandeltem Robinienholz auf Edelstahlbeinen. Am Eingang soll eine Fahne stehen und im Westhof ein Natursteinsockel für das von den Schüler:innen zu schaffende „Kunstwerk des Jahres“ Die Formen sind



ästhetisch ansprechend, variieren an den verschiedenen Standorten und stellen unterschiedliche Ortsbezüge her. Besonders hervorgehoben wird der partizipative langfristige Anteil des Konzepts durch das „Kunstwerk des Jahres“. Auf diese Art und Weise findet in der Gesamtgestaltung eine stetige Veränderung statt. Der Entwurf kommt allerdings nicht weiter, da er unweigerlich eine Assoziation zu Chromosomendefekten herstellt. Der geschlossene Kreis eines Sitzelementes schließt zudem Kinder aus, die im Rollstuhl sitzen.

Annette Munk, Haustiere schlägt einen begleiteten Wachstumsprozess vor. Heckengewächse sollen in Form von Tieren, die von den Kindern entworfen werden, zu unterschiedlich großen Formen getrimmt werden. Das Konzept wird für den hohen Anteil an Partizipation gelobt. Die geplanten Tierkulpturen sprechen die Kinder an, ihre Entstehung wird über einen langen Zeitraum miterlebt und die Pflege schafft eine Verbindung zur Natur. Als problematisch werden der Zeit- und Pflegeaufwand zur idealen Formung der Tiere und



das damit verbundene „Frustrationpotential“ betrachtet. Zudem lässt das Konzept an einen überkommenen pädagogischen Ansatz denken, bei dem etwas zurechtgestutzt, beschnitten oder in die richtige Form gebracht werden muss. Auch der praktische Umgang der Schüler:innen mit Heckenscheren wird als problematisch angesehen.

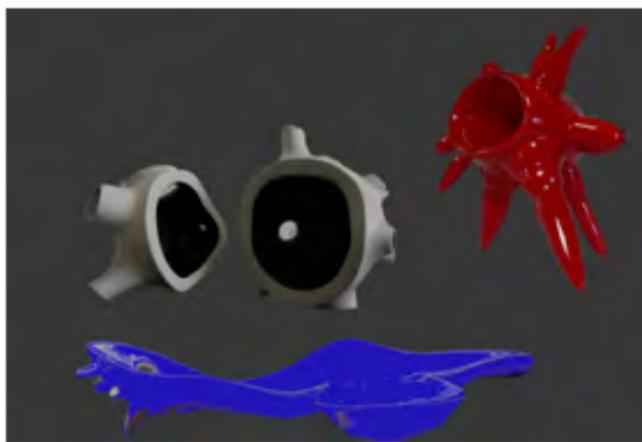
Alexandra Spiegel, DIE NATURDENKMALPORTRÄTS „MONUMENTS DE LA NATURE“ schlägt drei reduzierte Skulpturen in Form einer Stele, eines Gefäßes und eines Rahmens aus Schichtholz vor, die jeweils einen Baum aus dem nahegelegenen Schlosspark Schönhausen porträtieren. Das Gefäß soll einen Eichensetzling beherbergen. Mit den Skulpturen will die Künstlerin die markantesten Charakteristika von drei Naturdenkmälern und Baumarten in die Höfe der Pankeschule transferieren. Der Entwurf ermöglicht die Erfahrung von Dimensionen, das Erleben von Wachstum und animiert die Schüler:innen zugleich zur Auseinandersetzung mit der und Pflege der Natur. Allerdings urteilt die Jury, dass das Konzept eher Erwachsene anspricht. Die formale Ausführung der drei Elemente wird kontrovers diskutiert. Der Ring wird als ansprechendes Objekt bewertet, durch das die spezielle Form des porträtierten Baums erfasst werden



kann. Seine Verankerung und sein Standort werden jedoch kritisch gesehen. Die beiden weiteren Objekte überzeugen in ihrer Gestaltung nicht. Als paradox wird angesehen, dass für die Baumporträts, die in unmittelbarer Nähe, nämlich im Schlosspark persönlich erlebbar sind, andere Bäume „ihr Leben lassen“.

Susanne Rast und Dirk Wunderlich, Durchblick – Ausblick – Weitblick – Die Welt erforschen

Die beiden Künstler:innen schlagen drei farbige skulpturale Setzungen aus glasfaserverstärktem Kunststoff vor, die auf unterschiedliche Weise zum Erforschen anregen. Die architektonischen Formen schaffen Tasterlebnisse und



unterschiedliche Räume, die zur Interaktion einladen. Die beiden weißen Elemente im Hof lassen einen Ort für Rückzug entstehen, sie bieten aber auch Platz für mehrere Kinder und laden zum Erkunden der Oberflächen im Innern der Skulptur ein. Die blaue Skulptur dient als Sitz- und Spielfläche. Die organische Formensprache der Objekte erinnert an mikroskopische Dimensionen und regt die Fantasie an. Die Wirkung der roten, amorphen Skulptur im Eingangsbereich wird unterschiedlich bewertet. Die Jury nimmt sie vor allem als explosive Kraft wahr. Durch eine Vielzahl an möglichen Assoziationen werden der Abstraktionsgrad und die Autonomie der Skulptur deutlich, zugleich stellt sich aber die Frage nach ihrem konkreten Symbolgehalt. Für Kinder im Rollstuhl ist es nur schwer möglich, durch die Öffnung zu schauen.

Gregor Passens, CORN POPP POPPCORN gewinnt den Wettbewerb mit seinem Entwurf. Als signifikantes Zeichen am Eingang der Schule stellt er ein 40–50fach vergrößertes Popcorn aus Carrara-Marmor asymmetrisch auf einen Betonsockel, der auch als Sitzbank dient. Das Popcorn wird von weiteren acht Maiskörnern aus Marmor ergänzt, die auf dem Schulcampus verteilt sind und als Sitz-Objekte benutzt werden können. In der Panke-Schule gibt es bei Festen ein Ritual, Popcorn mit einer Maschine zu produzieren. Damit ist das Leitmotiv der künstlerischen Arbeit auf unmittelbare Art und Weise nachvollziehbar, auch für kommende Schüler:innengenerationen. Die Schüler:innen werden durch die gemeinsame Entwicklung eines Prototypen für das gepoppte Maiskorn in den Prozess der Herstellung eingebunden. Im Weiteren sollen die Maiskörner aus Car-



rara-Marmor in Gelbtönen von den Schüler:innen bemalt werden. Partizipation findet somit nur in der Modell- und Herstellungsphase statt. Marmor als Material ist ein über Jahrhunderte bewährtes Material mit haptischer Qualität, das in der geplanten Kombination mit Farbe einen neuen Aspekt der Gestaltung verspricht. Die Form des Popcorns als Zufallsprodukt wird kontrovers diskutiert. Konzeptuell fällt positiv der Gemeinschaftsgedanke auf, der sich darin widerspiegelt, dass die Körner eine universelle Form haben, die sich aber in jeder einzelnen Skulptur individuell ausformt. Das Preisgericht würdigt den Grundsatzgedanken des Konzeptes, dass unendlich viele Formen möglich sind. Jedes Korn poppt unterschiedlich auf und visualisiert damit sowohl Gemeinschaft als auch Individualität in der Schüler:innenschaft. Das Popcorn muss nicht zwingend als solches erkannt werden, die Skulptur besteht auch als abstraktes Kunstwerk. Aus kindlicher Perspektive ermög-

licht es vielfältige Assoziationsmöglichkeiten. Gemäß der Aufgabenstellung ist ein „Be-Greifen“ sowohl inhaltlich als auch formal gegeben.

Nach drei intensiven Wertungsrundgängen wird der Entwurf 10001 „CORN POPP POPPCORN“ zur Realisierung empfohlen. Die Arbeit 10007 „Durchblick – Ausblick – Weitblick – Die Welt erforschen“ ist somit auf Rang 2 und erste Nachrücker:in. Das Preisgericht bestimmt 10005 DIE NATURDENKMALPORTRÄTS „MONUMENTS DE LA NATURE“ als zweite Nachrücker:in.

Claudia Busching
Bildende Künstlerin

Neubau der Panke-Schule, Bildungseinrichtung mit Förderschwerpunkt ‚Geistige Entwicklung‘, Galenusstraße 64, 13187 Berlin-Pankow

Preisgerichtssitzung: 01.12.2022

Auslober: Bezirksamt Pankow von Berlin

Wettbewerbsart: Nicht offener Kunstwettbewerb mit 10 eingeladenen Teilnehmer:innen

Wettbewerbsteilnehmer:innen: Caroline Achaintre, Bram Braam, Andreas Greiner, Annette Munk, Gregor Passens, Susanne Rast und Dirk Wunderlich, Alexandra Spiegel, Gloria Zein

Realisierungsbetrag: 180.000,00 Euro

Aufwandsentschädigung: 2.500 Euro

Verfahrenskosten: 82.400 Euro

Fachpreisrichter:innen: Claudia Busching, Hans Hemmert, Frizzi Krella, Brigitte Waldach, Ina Weber (Vorsitz)

Sachpreisrichter:innen: Gert Endesfelder (Schulleitung), Detlef Kozian (Böge Lindner K2 Architekten), Jan Herres (Senatsverwaltung für Stadtentwicklung, Bauen und Wohnen), Dominique Krössin (Bezirksstadträtin für Schule, Sport, Weiterbildung und Kultur, Bezirksamt Pankow von Berlin)

Ständig anwesender, stellvertretender Fachpreisrichter: Christoph Mertens

Koordination und Vorprüfung: Seraphina Lenz

Realisierungsempfehlung: Gregor Passens für den Entwurf „Corn Popp Popcorn“

1. Preis (5.000 EUR): Gregor Passens („Corn Popp Popcorn“) 2. Preis (4.000 EUR): Susanne Rast und Dirk Wunderlich („Durchblick – Ausblick – Weitblick – Die Welt erforschen“)

Anerkennung (1.000 EUR): Alexandra Spiegel („Die Naturdenkmalporträts – ,Monuments de la NATURE““)

Wo Mensch badet

Strandbad Müggelsee – Nicht offener Kunst am Bau Wettbewerb

Die Kunst am Bau für das Strandbad Müggelsee ist Ausdruck eines Identitäts-Diskurses, der prägend für die Zeit ist, in der wir leben. Selbstbewusst tritt den Badenden künftig eine klassische Bronzeskulptur entgegen, die zunächst subtil daherkommt und gleichzeitig weit über sich selbst hinaus verweist. „May*a“ von Maik Scheermann vereint das Potential von öffentlicher Kunst, Gesellschaftsrelevanz und Ortsbezug auf eindruckliche Weise.

Der Ort

Der Müggelsee bietet zum Rückfragenkolloquium an diesem sonnigen Julitag eine traumhafte Kulisse. An die Besprechung im beengten Baucontainer schließt sich die Ortsbegehung des einstigen Strandbads an, dessen Eindruck vor allem durch den großen Bagger, blickdichte Bauzäune, aufgedragenen Sand, Betonschalungen und rostige Bewehrungsgitter geprägt ist. Ziel der Maßnahme ist es, den bauteillichen Zustand des Strandbads Müggelsee aus dem Jahr 1930 wiederherzustellen und in diesem Rahmen Kunst am Bau zu realisieren.

Rekonstruktion der Ursprünge – die Baumaßnahme

Das zweigeschossige Funktionsgebäude des Strandbads verbindet das Niveau des baumbeschatteten Fürstenwalder Damms mit dem niedriger gelegenen Sandstand. Ein zentrales Durchgangsgebäude leitet auf die ausladende Terrasse, von der aus sich der Blick auf den größten der Berliner Seen eröffnet. Die zentral im Halbrund der Terrasse angeordnete Freitreppe führt direkt an den Strand hinunter und wird von einem Holzpfad zum Wasser fortgesetzt. Unter der Terrasse sind Funktionsräume mit einem vorgelagerten Wandelgang angeordnet. Hier sollen nach der denkmalgerechten Sanierung Umkleiden, Verkauf, Veranstaltungsräume und Gastronomie entstehen. Seit seiner Errichtung vor circa 90 Jahren hat das Gebäudeensemble zahlreiche Verwandlungen durchlebt. Die ursprüngliche Treppenanlage musste in den 1970er Jahren ersetzt werden, immer wieder wurde das Gebäude überformt, der Wandelgang blieb lange Zeit verbarrikadiert, Skulpturen wurden aufgestellt und verschwanden wieder. Mit der Baumaßnahme soll die frei zugängliche und kostenfreie Badestelle möglichst nah an ihr ursprüngliches Erscheinungsbild zurückgeführt werden, heute allerdings mit Aufzug zur barrierefreien Erschließung.

Zwei Schwimmerinnen aus Bronze

Ursprünglich war kein Skulpturenschmuck für das Strandbad vorgesehen, das zeigt sich durch die Abwesenheit von Skulpturen auf historischen Fotografien vom Anfang der 1930er Jahre. Um 1934/35 wurde eine erste Skulptur einer unbedeckten Schwimmerin auf der Platzfläche zwischen Eingangsgebäude und Treppe auf einem Sockel aufgestellt. Diese dem Bildhauer Karl Trumpf zugeschriebene Skulptur ist nach 1945 nicht mehr dokumentiert.

Fotografisch dokumentiert wurde dagegen im Jahr 1950 die Aufstellung der Skulptur „Maja“ (1931) von Fritz Klimsch auf dem Sockel der vorherigen Schwimmerin von Karl Trumpf. Die Umstände beider Skulpturenaufstellungen sind ungeklärt. Bei der Rekonstruktion des Strandbades in den 1970er Jahren wurde die Bronzeskulptur „Maja“ ebenerdig seitlich der neuen Treppe aufgestellt. Dort verblieb sie bis Anfang der 1990er Jahre, als sie in den Vorgarten des Bezirksmuseums nach Köpenick überführt wurde, vermutlich um sie vor Vandalismus zu schützen.

Fünf Entwürfe für das Strandbad

Nach 30 kunstlosen Jahren soll mit der Sanierung nun auch wieder Kunst im Strandbad Müggelsee einziehen. Dazu wurde ein nicht offener, anonymer Wettbewerb unter fünf Künstler:innen ausgelobt.

Zur Jurysitzung im Rathaus Treptow diskutiert das Preisgericht fünf Entwürfe, die eine breite Varianz in ihrer Materialität und Dimensionierung aufweisen und die von den Teilnehmenden allesamt seitlich der Treppenanlage im Sand verortet wurden.

Der Entwurf „Eingebettet“ von Carlotta Brunetti besteht aus fünf wuchtigen und roh behauenen Granitblöcken, in deren Oberseite je eine Fotografie einer geschützten aber dennoch gefährdeten Pflanze eingelassen ist. Trotz positiver Bewertung des inhaltlichen Anspruchs kann die angestrebte Ausführung die Jury nicht überzeugen.

Carlotta Brunetti, Eingebettet



Seit seiner Errichtung vor circa 90 Jahren hat das Gebäudeensemble zahlreiche Verwandlungen durchlebt. Die ursprüngliche Treppenanlage musste in den 1970er Jahren ersetzt werden, immer wieder wurde das Gebäude überformt, der Wandelgang blieb lange Zeit verbarrikadiert, Skulpturen wurden aufgestellt und verschwanden wieder.

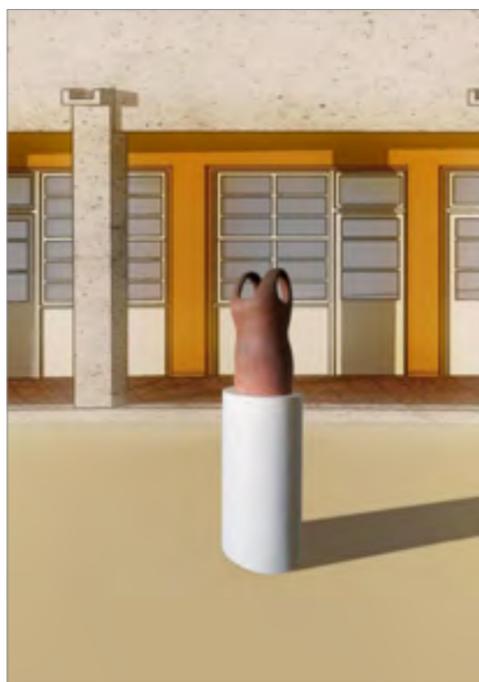
Bei **Sandra Meisels** Skulptur „**Um halb drei am Schwimmring**“ soll mittels 3D-gedruckter Betonteile ein überdimensionaler Schwimmring im Sand als Sitzgelegenheit dienen. Der Kontrast zwischen der Leichtig-



Sandra Meisel, Um halb drei am Schwimmring

keit eines luftgefüllten Schwimmrings mit der Schwere des Betons erzeugt theoretisch eine interessante Spannung, jedoch lassen sich die deutlich sichtbaren Druckstufen des Materials nicht mit der glatten Erscheinung eines Schwimmrings vereinbaren.

Im Entwurf „**Badefreuden**“ von **Ute Hoffritz** mischt sich ein stilisierter überlebensgroßer Badeanzug als Hartbrand-Keramik auf einem Sockel mit elliptischer Standfläche unter die Badegäste. Der sympathische Entwurf greift die historische Materialität des Strandbades gekonnt auf und verweist auf die Bademoden aus der Entstehungszeit



Ute Hoffritz, Badefreuden

des Strandbades. Die grundsätzlich durch das Preisgericht gelobte Materialität löst dennoch Bedenken hinsichtlich der Haltbarkeit am insbesondere nachts unbewachten Standort aus.

Die **Windsulptur von Reinhard Haverkamp** spielt gekonnt mit dem Element Wind und passt mit seiner Leichtigkeit sehr gut an diesen Ort der Erholung. Von weitem sichtbar schafft die kinetische Skulptur eine sich fortwährend verändernde filigrane Zeichnung am Himmel. Die hohe ästhetische Qualität der weichen Linien im Kontrast zur Architektur kann das Preisgericht überzeugen, so nimmt der Entwurf den zweiten Rang ein.



Reinhard Haverkamp, Windsulptur

„**May*a**“ von **Maik Scheermann** reflektiert die zuvor erwähnten Schwimmerinnen von Karl Trumpf und Fritz Klimsch. Die Bronzeskulptur „May*a“ wird ebenerdig im Sand neben der Freitreppe zwischen

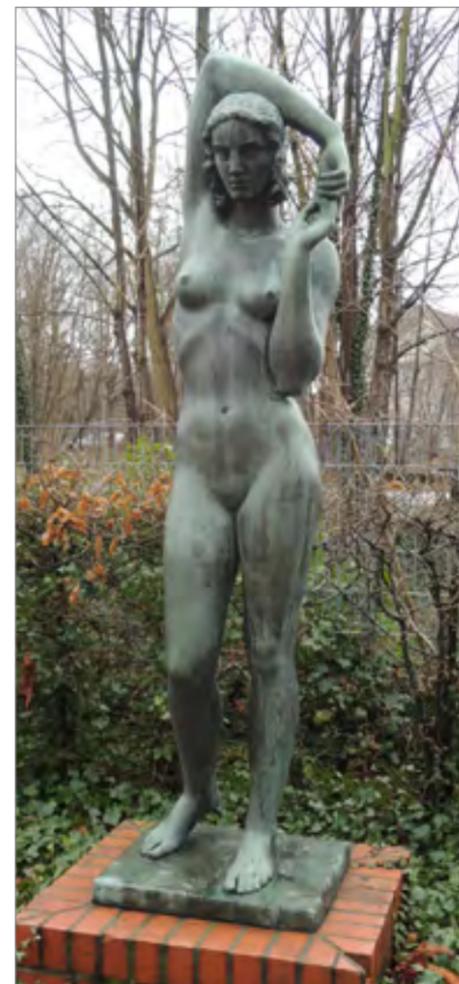
den Besucher:innen des Strandbades stehen. Die Skulptur zeigt, wie auch die früheren Bronzen, eine unbedeutende Person, jedoch ohne eindeutige Geschlechtszuschreibung. Gekonnt wird mit dem Ausdrucksmittel des klassischen Skulpturenschmucks die Auseinandersetzung mit Sehgewohnheiten, Machtverhältnissen und nicht-binären Geschlechtsidentitäten reflektiert. Selbstbewusst und selbstverständlich präsentiert sich die schöne Erscheinung den Badenden und birgt großes Irritationspotential im besten Sinne, das sich erst auf den zweiten Blick offenbart. Der Entwurf facht eine leidenschaftliche Diskussion innerhalb der Jury an und belegt schließlich mit großer Stimmmehrheit den ersten Rang.

Ich komme nicht umhin, an dieser Stelle Dr. Magnus Hirschfeld und sein von 1919 bis 1933 in Berlin betriebenes Institut für Sexualforschung zu erwähnen, das wichtige Weichen für die heute geführten Debatten um Geschlechtsidentitäten stellte. Dass nun, genau 90 Jahre nach der gewaltvollen Zerstörung von Hirschfelds Instituts durch die Nazis im Jahr 1933, hier in Berlin die Bronze „May*a“ realisiert wird, ist Ausdruck einer gesellschaftlichen Entwicklung und Erinnerung daran, dass unsere freiheitliche demokratische Grundordnung, insbesondere das Recht der Persönlichkeit auf Leben und freie Entfaltung, ein unschätzbare Gut sind, das alles andere als selbstverständlich ist. Und es ist eine große Freude, dass das Potential von Kunst am Bau als gesellschaftsrelevante Kunstform mit dem Entwurf von Maik Scheermann so überzeugend ausgeschöpft wird.

Martin Binder,
Bildender Künstler



Maik Scheermann, May*a



Fritz Klimsch, Maja, 1931

Rekonstruktion Strandbad Müggelsee,
Fürstenwalder Damm 838, 12589 Berlin

Preisgerichtssitzung: 07.12.2022

Auslober: Bezirksamt Treptow-Köpenick
von Berlin

Wettbewerbsart: Nicht offener einphasiger
anonymer Kunstwettbewerb

Wettbewerbsteilnehmer:innen: Carlotta
Brunetti, Reinhard Haverkamp, Ute
Hoffritz, Sandra Meisel, Maik Scheermann,

Realisierungsbetrag: 40.000 Euro

Aufwandsentschädigung: 1.500 Euro

Verfahrenskosten: 10.000 Euro

Fachpreisrichter:innen: Martin Binder, Veronika
Hinsberg (Vorsitz), David Mannstein,
Inken Reinert

Sachpreisrichter:innen: Marco Brauchmann
(Bezirksstadtrat für Weiterbildung,
Schule, Kultur und Sport), Thomas
Graßmann (Bezirksamt SE FM Fachbereich
Hochbau), Albrecht Pyritz (Bezirksamt
Fachbereich Kultur Leitung)

Ständig anwesende stellvertretende
Fachpreisrichterin: Petra Hornung

Koordination/Vorprüfung: Jana Slawinski
(Bezirksamt FB Kultur)

Ausführungsempfehlung zugunsten von:
Maik Scheermann, May*a

berufsverband bildender künstler*innen berlin e.v.

Vorstand: Frauke Boggasch, Sprecherin; Zoë Claire Miller, Sprecherin;
 Johannes Büttner; Birgit Cauer; Sylbee Kim; Markues; Raul Walch
 Köthener Straße 44 · 10963 Berlin
 Öffnungszeiten: Mo–Do, 11–15 Uhr
 Nina Korolewski (Geschäftsstellenleitung)
 tel. 030-230 899-0
 info@bbk-berlin.de · www.bbk-berlin.de

Der bbk berlin organisiert 2.890 Bildende Künstler:innen aller bildkünstlerischen Sparten und Kunstrichtungen. Er bietet Dienstleistungen für Mitglieder wie beruflichen Rechtsschutz, kostenlose Rechts-, Steuer-, Sozial- und Versicherungsberatung sowie Ateliermietrechtsberatung für alle in Berlin arbeitenden Künstler:innen. Der bbk berlin verteidigt die kulturellen, wirtschaftlichen, rechtlichen und sozialen Interessen der Künstler:innen Berlins gegenüber Öffentlichkeit und Parlament und setzt sich für offene und durchlässige Strukturen im Kunstbetrieb ein. Er ist ein Produzent:innenverband, kein Aussteller:innenverband. Er ist unabhängig und finanziert sich allein durch seine Mitglieder.

**Beruflicher Rechtsschutz,
 Rechtsberatung in beruflichen
 Angelegenheiten**

Beratung und Information für Künstler:innen bei Problemen mit dem Jobcenter, der KSK, der Ausländerbehörde oder in Notlagen u.v.m.
 Rechtsanwalt Klaus Blancke, montags
 9–12 Uhr ohne Anmeldung telefonisch unter:
 030-230 899-42
 12–14 Uhr mit vorheriger Anmeldung unter:
 030-230 899-0

► *Exklusiv für Mitglieder des bbk berlin.*

Ateliermietrechtsberatung

Rechtsanwalt Lüth, jeden 1. und
 3. Mittwoch im Monat 17 –19 Uhr
 ► *Für alle Künstler*innen.*

Steuerberatung

Herr Dr. Klier, Frau Hobohm, Herr Vogel,
 1–2 x monatlich, mittwochs 11–15 Uhr.
 Wir bitten um telefonische Anmeldung:
 030-230 899-0

► *Exklusiv für Mitglieder des bbk berlin.*

Versicherungsberatung

Beratung im Schadensfall, zur Künstler-
 sozialversicherung und Altersrente:
 Susanne Haid, jeden 2. Donnerstag im
 Monat 11–13 Uhr.
 Wir bitten um telefonische Anmeldung:
 030-230 899-0

► *Exklusiv für Mitglieder des bbk berlin.*

Tochtergesellschaften des bbk berlin

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

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

Atelierbüro/Atelierförderung Das Atelierbüro erschließt Arbeitsstätten und Atelierwohnungen und vergibt diese an bildende Künstler:innen.

Bildhauerwerkstatt Technische Beratung, flexible Arbeitsmöglichkeiten, industrielle Maschinenausstattung, gute Arbeitsbedingungen für künstlerische Projekte in Metall, Holz, Stein, Gips/Form, Kunststoff und Keramik. Ein 3D-Laser-Scanner-System ist vorhanden.

Druckwerkstatt Technische Beratung, flexible Arbeitsmöglichkeiten in den künstlerischen Drucktechniken des Siebdrucks, der Radierung, der Lithographie, des Buch- und Offsetdrucks und den digitalen Drucktechniken sowie in den Werkstätten für Papierherstellung und Buchbinderei, vom klassischen Auflagendruck über technikübergreifende Projekte bis zu experimentellen Vorhaben.

Medienwerkstatt Infrastruktur und Sachkenntnis für die künstlerische Arbeit mit audiovisuellen Medien, Computerarbeitsplätze, Audioraum, Studio für Videoaufnahmen und Fotografie mit Greenscreen oder Black Box, Medienlabor für die Entwicklung von Medienperformances, Installationen, raumgreifenden Projekten. Workshops werden im bildungswerk angeboten.

Büro für Kunst im öffentlichen Raum Sorgt für qualifizierte Auslobungen künstlerischer Projekte bei öffentlichen Bauvorhaben und verantwortet demokratische und transparente Entscheidungsverfahren. Das Büro führt eine Künstler:innen Datenbank.

Büro für Künstler:innenberatung/Office for artist consulting Berät bildende Künstler:innen aus dem In- und Ausland, die ihre berufliche Tätigkeit in Berlin aufnehmen bei wichtigen Fragen zum Künstler:innenberuf und unterstützt sie dabei, sich in Berlin als Kunststadt zurechtzufinden.

kulturwerk des bbk berlin GmbH

Köthener Straße 44 · 10963 Berlin
 Geschäftsführung:
 Bernhard Kotowski, Egon Schröder
 tel 030-230 899-11
 info@bbk-kulturwerk.de
 www.bbk-kulturwerk.de

Atelierbüro

Köthener Straße 44 · 10963 Berlin
 Öffnungszeiten:
 Di 10–13 Uhr | Do 13–16 Uhr
 Martin Schwegmann (Atelierbeauftragter)
 Büro: tel 030-230 899 -20, -22, -23
 atelierbuero@bbk-kulturwerk.de

Büro für Kunst im öffentlichen Raum

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

Büro für Künstler:innenberatung

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

Bildhauerwerkstatt

Osloer Straße 102 · 13359 Berlin
 Öffnungszeiten:
 Mo–Fr 9–17 Uhr
 tel 030-49370-17
 bildhauerwerkstatt@bbk-kulturwerk.de

Druckwerkstatt

Mariannenplatz 2 · 10997 Berlin
 Öffnungszeiten:
 Mo 13–21 Uhr | Di–Fr 9–17 Uhr
 Yehudit Yinhar (Leitung)
 tel 030-614 015-70
 druckwerkstatt@bbk-kulturwerk.de

Medienwerkstatt

Mariannenplatz 2 · 10997 Berlin
 Öffnungszeiten:
 Mo–Fr 10–17 Uhr
 tel 030-551 472-84
 medienwerkstatt@bbk-kulturwerk.de



Das kulturwerk wird durch die Senatsverwaltung für Kultur und Gesellschaftlichen Zusammenhalt gefördert.

Das bildungswerk bietet bildenden Künstler:innen in Berlin ein vielfältiges Qualifizierungsprogramm zur Fort- und Weiterbildung, unterstützt bei der strategischen wie technologiegestützten und digitalen Weiterentwicklung der eigenen künstlerischen Arbeit und dient zur Erarbeitung der notwendigen Werkzeuge für den Berufsalltag als Unternehmer:in. Dazu gehören Techniken im Selbstmanagement, der Präsentation und Kommunikation ebenso wie aktuelle Fachkenntnisse zu Recht, Steuern und Buchhaltung. Eine Mitgliedschaft im bbk berlin ist nicht erforderlich.

bildungswerk des bbk berlin GmbH

Köthener Straße 44
 10963 Berlin
 Öffnungszeiten: Mo–Do 11.00–15.00
 Geschäftsführung: Wibke Behrens

Organisation:

Michael Nittel · tel 030-230 899-49
 Lucy Teasdale · tel 030-230 899-43
 info@bbk-bildungswerk.de
 www.bbk-bildungswerk.de

