

Räume kritisierbarer Öffentlichkeit

Susann Wintsch

(Dieser Text ist erstmals im Zusammenhang des Forschungsprojekts "Public Plaiv. Gegenwartskunst im Landschafts- und Siedlungsraum La Plaiv, Oberengadin" erschienen. Die Bilder zu den hier beschriebenen künstlerischen Arbeiten sind sowohl in der gleichnamigen Publikation von 2002 als auch auf www.artpublicplaiv.ch zu sehen.)

Einführung

Kunst im öffentlichen Raum ist in den vergangenen Jahren von verschiedenen Seiten her stark kritisiert worden, als Sozialkitsch oder gar als ein Bemühen beurteilt worden, das letztlich als gescheitert zu betrachten sei. Mit dem Forschungsprojekt «public plaiv – Kunst im Landschaftsraum La Plaiv» wird die Frage nach der gegenwärtigen Relevanz der kontext- bzw. ortsbezogenen Kunst oder der Kunst im öffentlichen Raum bzw. der Kunst des Öffentlichen gerade deshalb aufs Neue gestellt. Eine Auswahl möglicher Antworten darauf geben die 13 eingereichten Vorschläge für künstlerische Projekte. Im Unterschied zur geisteswissenschaftlichen Forschung stehen hier nicht möglichst umfassende Untersuchungen in Textform im Vordergrund. Vielmehr geht es darum, einer Fragestellung eine räumliche, körperliche, sichtbare Präsenz zu verleihen. Nähert man sich nun den eingereichten Skizzen aus dem Blickwinkel der Frage nach der gegenwärtigen Relevanz von Kunst im öffentlichen Raum, so wird man vielleicht als Erstes fragen, inwiefern die Arbeit ausserhalb des «white cube» (des Museumsraums) funktioniert, ob sie den Aussenraum wirklich benötigt, um ihre Fragen anzustossen. Die Überlegungen werden anders, wenn der Siedlungsraum La Plaiv als solcher im Zentrum der Untersuchung steht. Hier bereichern die künstlerischen Methoden ein Feld, das gemeinsam mit den geisteswissenschaftlichen Forschungen ein Netz von Betrachtungsmöglichkeiten entstehen lässt.

Die Plaiv ist eine interessante Siedlungsstruktur. Modellhaft kann man hier ein globales Phänomen der Lebensformen in hoch industrialisierten Ländern beobachten, nämlich die Sehnsucht nach der unverbauten Landschaft. Sie betrifft jedoch allein die Städter bzw. die Gäste im Oberengadin, die dieses Bild hier finden wollen. Die meisten von ihnen kommen mit dem Auto für zwei Wochen in die Ferien. Und wo wohnen die Heerscharen der Gastarbeiter mit ihren Familien, woher kommt der Strom, wohin geht der Abfall? Lucy Lippard spricht in diesem Zusammenhang von «rural gentrification» und sie führt an, dass das Bedürfnis, ein ländliches, lokales Leben zu führen, ein Resultat geistiger Instabilität sei und politischem Eskapismus gleichkomme, denn die ländliche Suburbia verneine sowohl die Stadt als auch das Land.¹ Was die Plaiv betrifft, so könnte man die Landschaft längst zu einem Freiluftmuseum erklären. Viele Feriengäste haben alte, leer stehende Engadiner Häuser gekauft; auch deshalb sind die Dorfkerne integral erhalten. Ein tendenziell immer grösser werdender Teil der einheimischen Bevölkerung wohnt dagegen in den Dorfrandsiedlungen, die den Gästen ein Dorn im Auge sind.

Künstlerische Interventionen machen hier Sinn. Die Frage nach Intensität und Sensibilität der einzelnen Projekte aber kann mit den Kategorien des Aussenraums bzw. Ortsbezugs nicht scharf genug ausgeleuchtet werden. Allgemeine zeitgenössische Probleme der Kultur, Politik, Wirtschaft und des Sozialen sind darin nicht automatisch berücksichtigt. Deshalb werde ich zunächst versuchen, die Kunst im öffentlichen Raum bzw. die ortsbezogene Kunst der neunziger Jahre zu umreissen, um so die problematischen Zonen zu beschreiben, die sich hier eröffnet haben.

Danach möchte ich sieben künstlerischen Positionen nachgehen, die allen Unkenrufen zum Trotz taugliche Strategien entwickelt haben, um der anscheinend paradoxen künstlerischen Anforderung im öffentlichen Raum zu genügen, zugleich anschaulich und abstrakt, funktional und ästhetisch, unaufdringlich und different, von lokalem und globalem Interesse, sinnlich und kritisch (die Reihe liesse sich weiter fortsetzen) zu sein.

Die neunziger Jahre: Modelle ortsbezogener Kunst

Kunst im öffentlichen Raum bzw. ortsbezogene Kunst der neunziger Jahre formuliert eine Kontinuität zu den künstlerischen Ausdrucksformen der sechziger, siebziger und achtziger Jahre. Im Zentrum jener Analyse stand, was der öffentliche Raum und damit die Struktur der Gesellschaft suggerierte, unterschlug oder als selbstverständlich erachtete. Künstler und Künstlerinnen waren im Aussenraum auf der Suche nach neuen Denk- und Handlungsräumen. Sie wiesen – mit anderen sozialen, politischen und wissenschaftlichen Tätigkeiten – auf die Vertuschung oder Verdrängung vergangen geglaubter Ideologien hin, richteten ihre Aufmerksamkeit auf die politische Brisanz der Narration, der Erinnerung und Vergegenwärtigung. Sie intervenierten in Form von Plakaten oder Texten im öffentlichen Raum, kritisierten herrschende räumliche Blickachsen und verliehen minoritären oder diskriminierten Gruppen eine Stimme. In den achtziger und neunziger Jahren fällt das vermehrte Auftreten von Künstlerduos auf, was auf das besondere Schwergewicht prozessorientierter und partizipatorischer Projekte verweist. Verkürzt ausgedrückt, lassen sich vier Herangehensweisen ausmachen:

- a) Die so genannte «New Public Art», in der die Entwicklung sozialengagierter Prozesse mit und für bestimmte Kollektive – die Bewohner eines Dorfes oder eines Blocks, Kinder, Behinderte, Anstaltsinsassen – angestrebt wird. Die so entstehenden künstlerischen Projekte tendieren dazu, von den Mängeln der sozialen Realität auszugehen und andere Möglichkeiten im Modellversuch zu erproben.
- b) Künstlerische Projekte, die methodisch mit der wissenschaftlichen Sozialforschung verwandt sind, d.h. Techniken des Interviews, der Materialarchäologie, der Archivrecherche aufgreifen, um bestimmte kulturelle Systeme zu analysieren und in Frage zu stellen.
- c) Funktionale, nützliche Objekte, mit denen Künstlerinnen und Künstler fehlende Strukturen provokativ bereitstellen. So liess etwa das Atelier von Lieshout ein Schiff, das zum professionellen Schwangerschaftsabbruch besucht werden konnte, auf neutralen Wassern vor der irischen Küste kreuzen.
- d) Kommunikative Plattformen oder möblierte Lounges, die als Oasen in den dicht beschriebenen, kommerziell besetzten Raum gestellt werden. Inhaltliche, ideologische Bevormundung sollte vermieden und stattdessen den isolierten urbanen Lebensformen entgegengewirkt werden. Der immaterielle und unaufhörlich veränderliche Inhalt dieser Kommunikationen ist integraler Bestandteil dieser Skulptur.²

Die Skala der realisierten künstlerischen Projekte ist ausgesprochen vielfältig, und die Grenzen zwischen den einzelnen Kategorien sind fließend. Christine und Irene Hohenbüchler (beide *1964) etwa haben Ausstellungen zusammen mit kleineren Gesellschaftsgruppen erarbeitet. Für den österreichischen Pavillon an der Biennale Venedig 1999 entwarfen sie den Prototypen eines kleinen, barackenartigen ‹Mutter-Kind(er)-Hauses›, das schliesslich in Pristina (Kosovo) in einem SOS-Kinderdorf aufgebaut wurde. Tadashi Kawamata (*1953) entwirft für ‹Working Progress› kleine Pavillons, hölzerne Spazierwege und eine Fussgängerbrücke, die in der Nähe der Brijder-Klinik für Suchtkranke an einer Wasserstrasse entlang und zu einem Anlegesteg führen soll, wo man ein Boot nach Alkmaar (NL) besteigen kann.³ Rirkrit Tiravanija (*1961) produzierte 1997 gemeinsam mit Kindern ein Theaterstück mit Marionetten für Münster. Der Künstler ist bekannt für die Tischgesellschaften, die er veranstaltet. Mauricio Dias (*1964) und Walter Riedweg (*1955) schickten die Arbeit ‹Devotionalia› (1994 bis 1997), in Paraffin gegossene Abdrücke von Händen und Füßen, die über 500 Strassenkinder aus den Favelas in Rio de Janeiro angefertigt hatten, auf eine Wanderausstellung.⁴ Für ‹Mama› bauten die Künstler an der mexikanisch-amerikanischen Grenze zwei Gebäude auf. Darin projizierten sie Videos, die einerseits Polizisten mit ihren Hunden porträtierten, andererseits eine Gruppe von Leuten zeigten, die den Grenzzaun zu überspringen versuchten. Einen anderen Porträttypus stellte Christof Rösch (*1958) vor. Er bat die Bewohnerinnen und Bewohner der Gemeinde Molinise (GR) um ein Lieblingsobjekt. Die museal präsentierte ‹Moliniser Sammlung› ist seit 1995 im Gemeindesaal ausgestellt und wird von den Dorfbehörden fortgeführt.⁵ Bill Fontana (*1947) installierte 1999 an der Biennale Venedig die Audioarbeit ‹Acoustical Visions of Venice›. Der Künstler hatte an der Punta della Dogana simultan Geräusche abgespielt, die er an der Piazza San Marco, auf der Rialto-Brücke oder bei der Accademia aufgenommen hatte, an Orten also, die von der Punta aus sichtbar sind. Sehr umstrittene soziale Porträts zeigt Santiago Sierra (*1966) an den Leibern bereitwilliger Betroffener, um die ausbeuterischen wirtschaftlichen und sozialen Strukturen zu demonstrieren. So liess der Künstler etwa einer Reihe von arbeitslosen Männern in Kuba gegen Bezahlung in einer Galerie eine Naht in den Rücken tätowieren, die mit den anderen korrespondierte. Im Ausstellungsinstitut ‹Kunst Werke Berlin› liess er Asylanten – die, wie in der Schweiz, keine Arbeitsbewilligung erhalten – in einer Reihe enger Häuschen, die genau für einen Stuhl reichten, ohne besonderen Ausblick sitzen. Zu den bekanntesten funktionalen Skulpturen gehört das ‹Werkschwimmbad› (1996/2001), das Dirk Paschke (*1965) und Daniel Milohnic (*1969) im Essener Industrieareal für die Dauer eines Sommers installiert haben und das von den Kindern des Arbeiterviertels leidenschaftlich genutzt wurde,⁶ oder die ‹Open Public Library› von Michael Clegg (*1957) und Martin Guttman (*1957). Das amerikanische Künstlerduo stellte in drei Hamburger Stadtkreisen mit je unterschiedlichen Bevölkerungsstrukturen offene Büchervitrinen auf, deren Ausleih- und Austauschmodus in Selbstverwaltung geschehen sollte. Aus dem Experiment resultierte die spannende Erkenntnis, dass dieses Modell im wohlhabenden Quartier sehr gut, im proletarischen Viertel überhaupt nicht funktionierte.⁷ Kommunikative Plattformen im Sinne von Frei- oder Erholungsräumen realisierten etwa Tobias Rehberger (*1966) für die Universität Münster in Form einer Bar auf der Dachterrasse⁸ und Wolfgang Winter (*1960) und Berthold Hörbelt (*1958) mit einem lichtdurchfluteten Pavillon aus Flaschentransportkästen, der Innen- und Aussenraum ineinander verfließen liess,⁹ oder Alicia Framis (*1967), die einen Turm konstruierte, dessen Besteigung und Nutzung ausschliesslich Frauen vorbehalten war.

Public Art in der Krise: Proklamation und Auswege

Ende der neunziger Jahre häuften sich Stimmen, die eine Krise in der Entwicklung von ortsbezogener Kunst feststellten oder gar ihr Ende voraussagten.¹⁰ Quer durch die Literatur erhielten diejenigen öffentlichen Projekte den Löwenanteil an Kritik, die sich in ihrem politischen und sozialen Engagement am weitesten vorgewagt hatten, d.h. offene, unabgeschlossene Prozesse und Diskussionen angelegt und eng mit nichtkünstlerischen Gruppen kooperiert hatten. Viele dieser Projekte tendierten tatsächlich dazu, gruppenorientierte Konfliktlösungen anzubieten. Bewusst oder unbewusst umgingen sie damit Institutionskritik, besänftigten den Zorn Benachteiligter, deren Ressourcen nicht genügten, um die mit der herrschenden kulturellen Struktur verbundenen Wertvorstellungen und Ziele zu erreichen.¹¹ Anders erging es den sozialwissenschaftlichen Projekten, die manchmal ansatzweise eng an wissenschaftliche Methodik angelehnt waren. Hier vermisste die Kunstwissenschaft das eigentlich Künstlerische, den ästhetischen Mehrwert, sprich autonome Entwürfe, qualitätvolle Einzelprodukte, deutlich hervortretbare, vermarktbar AutorInnen.¹² Die Frage, weshalb dies eine Rolle spielt, solange die Resultate erhellend sind, wird kaum gestellt; ebenso wenig die Frage, warum das Experiment bereits jetzt gescheitert sein soll. Es scheint im Interesse des Kunstsystems zu liegen, die Grenzen zwischen Sozialwissenschaften, Kunst und Ökonomiekritik wieder stärker festzuschreiben; Kunst soll an erster Stelle Kunst, nicht Erkenntnis produzieren. Gegen die schöne Form jedoch wird – solange sie nicht allzu sehr einem funktionalen Objekt gleicht – im Allgemeinen recht wenig eingewendet. Dabei ist die Struktur der kommunikativen Plattformen so durchlässig und tolerant, dass ihr sozialer Impuls von vielen Seiten her begrüßt werden konnte und sich eine vielgestaltige Durchmischung von Kunst, Design, Clubkultur, Werbung und Wirtschaft ergab.¹³ Die entsprechenden Projekte wurden von dieser Atmosphäre absorbiert und rückwirkend korrumpiert. Sie wurden zu entleerten Schalen der Event-Kultur, aufgeladen mit pseudo-sozialem Vokabular, damit die Überblendung von kommerziellen Räumen und Erholungsräumen positiv konnotierbar wurde. Grundsätzlich erschwert ein solches Gemenge die Möglichkeit einer nüchternen strukturellen Analyse des öffentlichen Raums. Längst hat es auch den Museumsraum infiltriert, den Ort der traditionell autonomen Kunst. Längst hat man sich dort auf den Sofas der Videoinstallation breit gemacht.

Die proklamierte Krise der Kunst im öffentlichen Raum bedeutet also, dass Künstler und Künstlerinnen so erfolgreich waren in ihrem Bemühen, anders lautende Inhalte von bereits kommerzialisierten Ausdrucksformen abzusetzen, dass Obrigkeit und Wirtschaft sich mit Enthusiasmus einbringen und die Inhalte – das Bedürfnis nach Freiräumen – zu ihren Zwecken subtil, aber nachhaltig transformieren. Ein vergleichbarer Prozess hat in der politischen Agitationskunst der achtziger Jahre stattgefunden. Ihre Ziele, etwa die politische Gleichstellung und Integration, wurden von den Behörden aufgenommen und abgeschwächt, die Bild- und Textsprache – man denke an die Benetton-Werbung – vom Kommerz aufgesogen.¹⁴ Heute ist es das erklärte Ziel der linksliberalen und sozialistischen Regierungen, eng mit der Wirtschaft zu kooperieren. Die Städte sollen als Wirtschaftsstandorte im internationalen Wettbewerb aufgewertet werden, um das Kapital der grossen Steuerzahler und des Jetset-Tourismus anzuziehen. Anstatt durchrationalisierter urbaner Räume, die auf die Hektik der modernen Geschäftswelt ausgerichtet sind, braucht es nun eine spielerische Verschönerung, Orte zum Verweilen und Flanieren. Die von der Kunst angestrebte Schaffung von Freiräumen kommt den Interessen der Wirtschaft also in hohem Masse entgegen; in beiden Feldern arbeitet man an einer ähnlichen Wahrnehmung. Kunst im öffentlichen Raum ist ein sensibles und paradoxes

Aktionsfeld. Verschränken sich kommerzielle, individuelle und kollektive Bedürfnisse allzu nahtlos, ist es vielleicht an der Zeit, die Kritik ins eigene, vormals subversive Feld zurückzubiegen.

Exemplarische Räume kritisierbarer Öffentlichkeit

In der Folge sollen drei klassische und vier jüngere künstlerische Positionen besprochen werden, die mit exemplarischen Arbeiten um fünf Fragenkomplexe kreisen: a) Wie kann die tendenziell unentwirrbare Verflechtung von wirtschaftlichen, kollektiven und individuellen Freiräumen, an der die Kunst mitarbeitet, mit den Mitteln der Kunst kritisiert werden? b) Weshalb benötigt die künstlerische Arbeit dazu unbedingt den urbanen Aussenraum bzw. den Landschaftsraum? c) Welche Rolle spielt der konkrete Ortsbezug? d) Welche Möglichkeiten gibt es, eine Arbeit lokal zu verankern, aber dennoch exemplarisch anzulegen, damit sie für eine vergleichende Betrachtung an anderen Orten fruchtbar wird – und vice versa? e) Wie kann der Balanceakt zwischen Anschaulichkeit und Zugänglichkeit einerseits und der Abstraktion andererseits gelingen, d.h., wie kann eine künstlerische Arbeit ein breites Publikum ansprechen, sich zugleich aber der kommerziellen oder politischen Vereinnahmung entziehen? Diese Fragen kommen in den folgenden Beispielen in unterschiedlicher Art und Weise und in unterschiedlicher Gewichtung zur Geltung.

Die Installation ‹Split (Fragment 1–4)›, die Vittorio Santoro (*1962) im Frühjahr 2002 in Zürich gezeigt hat, ist für den Innenraum konzipiert.¹⁵ Sie bezieht sich auf das Phänomen der atmosphärischen Öffentlichkeit, von der bereits vielfach die Rede war. Im Besonderen analysiert Santoro die dichte, mediale Beschallung mit Texten, Bildern und Klängen, denen wir in den öffentlichen Lebensräumen ausgesetzt sind. ‹Split› besteht aus einer Raumabfolge, in der sich ein kleinerer, übereck gestellter Raumkubus dem äusseren Ausstellungsraum anpasst. An den Rändern vor dem Innenraum entstehen keilförmige Resträume. Die erste dieser Zonen ist dunkel und wird grün ausgeleuchtet. Wir hören Stimmen aus einem Film von Rainer Werner Fassbinder. In der zweiten steht ein Monitor, der die zugehörige Filmsequenz zeigt. Aus dem Fenster dringt eine Lichtquelle aus einem gegenüberliegenden Geschäft ein. Indem Santoro die Ton- und Filmspur auseinander baut und in je separate Räume platziert, gewinnt er analytische Distanz, d.h. die Möglichkeit, sich auf die einzelnen Komponenten Fassbinders Arbeit zu konzentrieren – den öffentlichen Raum mit all seinen Facetten zu analysieren.

Im Innern des Kubus sind zwei Videoarbeiten zu sehen. Wir sehen jeweils einen jungen Mann von hinten, der tranceartig langsam bzw. sehr schnell in Zeitungen blättert, seinen Blick aber starr auf die nackte Wand vor sich richtet. Es scheint, als wolle er sich der Informationsflut entziehen, um das Rauschen des Blätterwaldes zu überdenken. Die Rückenfigur ist ein traditionelles Stilmittel, um die Position von Betrachtenden und dem fiktiven Bildraum zu verwischen. Deshalb fällt auch unser Blick immer wieder auf die graue Wand und damit aus dem Bild heraus, auf uns selbst zurück. Wir verfallen weder einer mitreissenden Handlung noch einem inneren Monolog des Protagonisten, sondern können die Aufmerksamkeit den Schnittfeldern zwischen Realraum, den eigenen Gedanken und dem Kino zuwenden. Vittorio Santoros Installation benötigt den Innenraum, weil sie damit im übertragenen Sinne einen Ort des Rückzugs aus dem informativen, dichten gesellschaftlichen Feld der Medien bildet. Um diesen zu analysieren, können wir an die hoch inszenierte Zusammensetzung des öffentlichen Raums denken, und damit zugleich unsere eigenen, privaten Gedanken wahrnehmen.

An der ersten ‹Skulptur Ausstellung in Münster 1977› benützt Michael Asher (*1943) einen Wohnwagen, um die Betrachtenden für die besonderen Strukturen der eigenen, bekannten Stadt zu sensibilisieren. Der Künstler parkte das Gefährt jeweils für eine Woche an den unterschiedlichsten Orten des Stadtgeländes. Die einzelnen Situationen dokumentierte er fotografisch. In den darauf folgenden Ausstellungen 1987 und 1997 wiederholte Asher die Arbeit mit dem gleichen Vehikel in derselben Reihenfolge von Standorten und fotografierte sie erneut. Im zugehörigen Text schreibt Asher, dass seine Arbeit die reale gesellschaftliche Arbeitsteilung darstelle. Sie führe keine einzelnen, autonom angefertigte Arbeit vor, sondern lenke die Aufmerksamkeit auf die seriellen Produktionsbedingungen und die genormten Freizeitmöglichkeiten des Grossteils der Bevölkerung. Sie schüchtere die Betrachtenden nicht ein, führe die herrschende Verteilung der Mittel nicht als vollendete Tatsache vor, um ihre Duldung voranzutreiben, zu besiegeln. Im Gegenteil lade sie dazu ein, die Stadt im vergleichenden Herumschweifen – gemeinsam mit dem Wohnwagen, der im Grunde jedoch unsichtbar sei – genau zu betrachten.¹⁶

Asher stellt dem herkömmlichen Skulpturbegriff also keine Utopie entgegen, entwickelt nicht etwa eine neue Vorstellung einer anders organisierten Gesellschaftsstruktur. Er bringt lediglich drei Mal das immergleiche Objekt an dieselben Plätze zurück. Die Hartnäckigkeit, mit der der Künstler dieses nüchterne Experiment durchführt und damit wiederholt dessen Tauglichkeit überprüft, gleicht exemplarisch geduldiger, wissenschaftlicher Betrachtung eines Stadtbilds im Laufe seiner Zeit. Dass sich in den grundlegenden Strukturen der Verteilung der Ressourcen allen politischen Beteuerungen zum Trotz kaum etwas ändert, ist als konkretes Resultat an den Fotografien abzulesen.

Ein anderes Modell ent-täuschender Betrachtungsweise im öffentlichen Raum stellen die Spielskulpturen von Maria Elena González (*1957) vor. Sie bilden temporäre Beobachtungsposten, von denen aus ein Röntgenblick hinter die Fassaden möglich wird. Die gewellte Holzplattform ‹Magic Carpet/Home› (1999, Abb. 6) war in einem verwahrlosten öffentlichen Park nahe einer Blocksiedlung für SozialhilfeempfängerInnen in Brooklyn platziert. Auf ihrer Oberfläche ist eine schwarze Gummimasse aufgezogen, wie sie für Skaterbahnen und Fahrradwege verwendet wird. Darauf ist mit weisser Strassenmarkierungsfarbe der Wohnungsgrundriss einer Vierzimmerwohnung vom ‹Red Hook Housing Project› im Massstab 1:1 aufgetragen. Die Räume zeigen den Leerzustand. Nur das fest installierte Mobiliar ist in Badezimmer, Toilette und Küche eingetragen. Die restlichen Räume – mit Ausnahme des Buchstabens ‹C› für die closets (Wandschränke) – bleiben unbezeichnet.

‹Magic Carpet/Home› ist ein handgefertigtes Einzelstück, das benutzte Material ist aber sehr robust und animiert dazu, die Skulptur zu benutzen. Tatsächlich wurde die Skulptur während der Zeit ihrer Aufstellung zum Spielplatz und Treffpunkt von Jugendlichen und Kindern aus der Umgebung. Zugleich jedoch analysiert die Arbeit das Verhältnis zwischen Öffentlichkeit und Privatsphäre. Der Buchstabe ‹C› symbolisiert den sprichwörtlichen Ort, in dem vermeintlich private, tatsächlich aber politisch entrechtete Lebensformen verborgen bleiben. Die Wellenform der Oberfläche scheint der Aufforderung daraus herauszutreten, buchstäblich Drive zu verleihen. Der nackte innenarchitektonische Grundriss bleibt dabei strikt unspezifisch, er zeigt nichts aus der Intimsphäre seiner Bewohnerinnen und Bewohner, weicht nicht auf die emotionale Ebene aus. Allein die Aufstellung an diesem unattraktiven Ort macht auf eine zugrunde liegende

gesellschaftliche/architektonische Struktur aufmerksam: Wohnprojekte werden immer an der Peripherie von Städten erstellt, und sie dienen der Ghettoisierung einkommensschwacher sozialer Gruppen. «Magic Carpet/Home» stülpt diese Architektur des Verbergens in den öffentlichen Raum zurück und stellt sie damit zur Diskussion. Die Skulptur kann für jede beliebige Grosstadt neu erstellt werden. Sie ist mobil angelegt, kann überall auf ähnliche Ausprägungen des sozialen Gefälles aufmerksam machen.

Auch Ilya Kabakov(*1933) versucht in seiner Berliner Installation «Zwei Erinnerungen an die Angst» für die Ausstellung «Die Endlichkeit der Freiheit» (1999),¹⁷ die unsichtbaren Grundstrukturen, die einen Ort wesentlich prägen, darzustellen. In einem Text schreibt der Künstler, eine Installation im öffentlichen Raum müsse das «vielschichtige, vielstimmige Rauschen» der kulturellen Schichten eines Ortes aufnehmen. Als Vergleich zieht Kabakov die Skulpturen Alberto Giacomettis heran. Sie «leiden unter dem Druck der unsichtbaren Wesen, die sie von allen Seiten bedrängen und irgendwelche Figuren in sie hinein pressen».¹⁸ Gemeint sind die Dellen und Schrunden auf der Oberfläche der Plastiken, die ihre versehrte Existenz zum Ausdruck bringen.

Für «Zwei Erinnerungen an die Angst» installierte Kabakov je einen 30 m langen, engen, korridorähnlichen Raum beidseits der ehemaligen Berliner Mauer. An quer gespannten Drahtseilen zwischen den Holzwänden waren auf Kopfhöhe Zigarettenskippen, Bahnkarten etc. befestigt, die Kabakov auf der entsprechenden Seite zusammengeklaut hatte. An jedem Objekt war schliesslich ein Metallschild befestigt, auf dem ein kurzer Satz der Angst, des Misstrauens, des Grauens vor den anderen auf der gegenüberliegenden Seite zu lesen war – in Deutsch/Englisch bzw. Deutsch/Russisch. Die Betrachtenden sollten sich beim Durchschreiten des Korridors, wie Kabakov selbst schreibt, eingesperrt und zwangsverwaltet fühlen.¹⁹ Die immaterielle Materie der Angst heftet sich also – in Textform – an begehrte Produkte und schöne Ideale, in denen sich der angebliche Fortschritt manifestiert, die aber längst in Müll verwandelt sind, also das Gegenteil von Sicherheit und Güterproduktion bilden. In Berlin gelang es Kabakov, die zugrunde liegende mentale Grundstruktur des Systems – nicht der Freiraum, nicht die Zivilisation, sondern das phobische Klima – besonders deutlich hervorzuheben.

Auch Zoran Todorovic (*1965) leiht sein Ohr den Geschichten, allerdings den vielen, im Einzelnen nicht besonders auffallenden Äusserungen, die Passantinnen und Passanten festhalten. Auf dem Plato-Platz in Belgrad, in der örtlichen psychiatrischen Klinik und in Sremksa Mitrovica-Gefängnis installierte er jeweils für kurze Dauer eine Kamera, wie sie für die Liveübertragung von Aufnahmen direkt ins Netz verwendet wird. Wer immer Lust hatte, konnte der Frage «What is in your throat» nachkommen, den Aufnahmeknopf betätigen und sich vor laufender Kamera den Kropf leeren, ein unbekanntes Publikum ansprechen. Nach fünfzehn Sekunden reisst die Aufnahme automatisch ab. Für «Sum (Noise)» (1998 bis 1999) hat Todorovic die einzelnen Beiträge in der bestehenden Reihenfolge auf ein Videoband kopiert.²⁰

«Sum (Noise)» erinnert an das Verfahren einer Lochkamera, bei dem sich dank langer Belichtungszeit verschiedene Bewegungsabläufe hintereinander auf das Positiv ablagern können. Anders als auf der Fotografie erscheinen die Sprach- und Körper-Performances einzelner Personen nicht auf einem Bild, sondern sind hintereinander gereiht. Sie zeigen Störgeräusche, insofern sie Bilder jenseits genormter oder autoritärer Berichterstattung sind. Als Ganzes

betrachtet, zeigen sie – wie der Titel schon suggeriert – die Summe aller Geräusche, ein unabgeschlossenes Porträt gegenwärtiger Befindlichkeit. Während Ilya Kabakov in den tiefer liegenden Schichten sucht, sammelt Todorovic also die Spitzen der Eisberge, die individuell und situativ gebundenen Aussagen, und fängt so viel an lokaler Grundstimmung ein. Als Video steht ›Sum (Noise)‹ eine grosse Verbreitung offen. So kann die skizzenhaft eingefangene Belgrader Gegenwart die unterschiedlichsten Räume annähernd gleichzeitig erreichen.

Lawrence Weiner (*1940) betonte 1993 anlässlich eines Interviews, dass man für Arbeiten im Aussenraum nicht exotisches, sondern im Gegenteil allgemein verständlich und zugängliches Material suchen müsse. Das Material müsse im alltäglichen Strom des Lebens der Menschen verankert sein. Ob es zur Zeit gerade populär sei oder nicht, sei unwichtig. Die künstlerische Arbeit jedoch müsse der Konfiguration der herrschenden Vereinbarungen abgeneigt sein. Diese Beschreibung trifft für alle der besprochenen Arbeiten zu. Weiner selbst findet sein Produktionsmaterial in der Sprache. Um zu verstehen, was ein Horizont, was ein Schatten ist, brauche es keine besonderen Kenntnisse von Kunst, schreibt der Künstler weiter. Als Naturerscheinungen seien sie allgegenwärtig. Ob sie uns nun als Bilder gegenüber treten, wenn wir sie betrachten, oder ob wir die sie bezeichnenden Worte lesen, spiele dabei keine Rolle. Seine Wortgebilde betrachtet der Künstler deshalb als Skulptur.²¹

Auf dem Architrav über der Südtreppe der Vancouver Art Gallery hat Weiner einen Schriftzug angebracht, auf dem es heisst: «PLACED UPON THE HORIZON (CASTING SHADOWS)». Wenn wir den Kopf in den Nacken legen, um Weiners Text zu lesen, entsteht in unserer Vorstellung ein räumliches Gebilde, das der Vancouver Gallery gleicht, wie sie sich gegen den Himmel abhebt, und sich auf ihrer Fassade Schatten etwa als vorbeiziehende Wolke abbildet. Nichts Neues wird erbaut, das Vertraute aber völlig neu gesehen, als sein Zwillingenbild. Steinerne Häuser bilden die Projektionsfläche für flüchtige Schatten. Sie werden zur Leinwand, die die wechselhaften Konstellationen des Wetters für Augenblicke festhält. Unaufhörlich bewegen sich die schemenhaften Figuren und lösen die Materialität des Gebäudes beständig auf. Lawrence Weiner benutzt simple Wortformationen, die insistierend immer wieder betonen, dass Stabilität und Bewegung, Fortschritt und Stillstand einander gegenseitig bedingen. Bilder der Imagination sind den realen Erscheinungen nicht nur gleichgestellt, sondern sollen möglicherweise im ständigen Vergleich, in der unaufhörlichen Überprüfung, miteinander ausbalanciert werden.

Eine grosse Kluft zwischen der Realität und einem utopischen Ort hingegen stellt der albanische Künstler Adrian Paci (*1969) mit seiner Videoinstallation ›Apparizione‹ (2000) vor. Wie ›Split‹ von Vittorio Santoro ist auch sie ausschliesslich für einen Ausstellungsort im Innenraum konzipiert. Auf zwei einander gegenüberliegenden Wänden wird je ein Video projiziert. Auf der einen Seite erscheint, hoch oben wie eines der Engelchen auf Raffaels Dresdner Verkündigung, das Bild eines Mädchens, das für die Kamera ein altes albanisches Kinderlied aus Shkodra über ein kleines Schaf vorträgt: «Qingj te buute, llora-llora, qingj te buute, llora-llora ...» Das andere Video berührt mit dem unteren Rand den Boden. Wir sehen eine Gruppe älterer Menschen von oben, die nach oben blicken und still die Lippen bewegen. Als die Stimme der kleinen Vorsängerin verstummt, setzt der Chor der Erwachsenen ein: «A s'ma fal nji qingj te buute, bee bej amaan ...», und als sie geendet haben, erwidert ihnen das Mädchen: «O moj deelja, delja rude, oo moj deelja, delja rude.» Wie wir unsere Aufmerksamkeit hin und her wenden, verstehen wir, dass die Erwachsenen auf das Video reagiert haben. Als Zuschauer sind wir wahlweise ebenfalls

Ansprechpartner von Bildern: Das Kind blickt auf uns und die Erwachsenen, diese wiederum auf uns und auf das Kind. Wir sind das Theater, an unserem gegenwärtigen Standort, durch unsere Anteilnahme öffnet sich ein dritter Raum, in dem wir eine gemeinsame Gegenwart und einen gemeinsamen Aktionsraum für die im Grunde geisterhaften Erscheinungen aus der Vergangenheit imaginieren. Der utopische Wunschraum muss immateriell bleiben, ein mentales Korrektiv gegenüber den zersplitterten realen Lebensräumen.

Zusammenfassung

Die besprochenen Arbeiten haben eine Auswahl der äusserst vielfältigen künstlerischen Möglichkeiten aufgezeigt, gegenwärtige gesellschaftliche Strukturen sichtbar zu machen. Selbst mit dem neueren Medium Video gelingt es, die Betrachtenden direkt anzusprechen, sie ohne Umschweife an Ort und Stelle des Geschehens zu versetzen, wie die Arbeiten Zoran Todorovics und Adrian Pacis zeigen. Aber auch mit der klassischen Skulptur, ja sogar mit der funktionalen Skulptur kann klug interveniert werden. Maria Elena González baut einen Freiraum, der zugleich eine konkrete Analyse desselben vorstellt. Michael Asher dagegen macht die Skulptur unsichtbar, um ihre Umgebung zu markieren. Selbst unfassbare, aber reale Dinge wie Stimmungen können eindrücklich und konkret in ihren negativen Erscheinungsformen gefasst und erfahren werden, sei es in der Installation Kabakovs, sei es mit der symbolischen Analyse Vittorio Santoros. Die simplen Texte von Lawrence Weiner dagegen können den Aussenraum völlig verändern, weil alles bleibt, wie es ist, dies aber nun wie ein zerbrechliches Gleichgewicht, das zu bedenken ist, erscheint.

Auf die Fragen, ob sich ortsbezogene künstlerische Arbeiten, die sich mit dem Phänomen des Öffentlichen befassen, unbedingt im Aussenraum situieren müssen, haben sich verschiedene Antworten ergeben. Einige Arbeiten, etwa diejenigen von Lawrence Weiner oder Maria Elena González, beschäftigen sich mit allgemeinen Grundsätzen oder gesellschaftlichen Strukturen, setzen ihre Arbeiten aber dort ab, wo sie unmittelbar einleuchten und so als Denkwerkzeuge funktionieren können. Andere, zum Beispiel Zoran Todorovic, Ilya Kabakov oder Michael Asher, studieren ein lokales Phänomen, das sich jedoch als von allgemeiner Dringlichkeit erweist. Die Möglichkeit, die künstlerische Arbeit auf Reisen zu schicken, ist daher nicht zu verachten. Einige von ihnen, wie Adrian Paci und Vittorio Santoro, ziehen sich explizit in die Innenräume zurück, wenn ihre Arbeit den Kontrast zu den realen öffentlichen Räumen – den nivellierten sinnlichen Raum bzw. den zersplitterten Kommunikationsraum – benötigt. Tendenziell lässt sich für alle beschriebenen Kunstwerke feststellen, dass die Abstufung zwischen dem Lokalen und Globalen sehr gering ist. Die Dimensionen der exemplarisch untersuchten Phänomene vor Ort manifestieren sich entweder global, oder dann werden weltweit bekannte Probleme in ihren lokalen Ausprägungen oder Auswirkungen besonders deutlich.

Susann Wintsch

¹ «Stadtflüchtige wollen in lieblicher Landschaft leben, interessieren sich aber kaum für das ländliche Leben. Sie wünschen sich Ruhe, Authentizität, einen guten Cappuccino und den nahen Sportclub. So werden Weizenfelder zu Golfplätzen, und das Terrain wird von Landschaftsgärtnern gestaltet.» Lucy R. Lippard: *The Lure of the Local. Senses of the Place in a Multicentered Society.* The New Press, New York 1997. S.151-152.

² «Es ist [...] von Bedeutung, dass der Raum als ein Ort für soziale Kontakte und zum Entspannen gedacht ist. [...] Wir wollen also gar keine nahtlose, perfekt produzierte Bühneninszenierung. Es geht darum, sich zu Hause zu fühlen, seine Schuhe auszuziehen und ein Stück aufzulegen ..., [und] dass der Prozess auch ein Teil des Stückes ist.» Rirkrit Tiravanija anlässlich seines Amateurtheaters *«Untitled (The Zoo Society)»* in der Ausstellung *«Skulptur. Projekte in Münster 1997»*: An Professor Landois, Oktober 1996. In: Klaus Bussmann, Kasper König, Florian Matzner (Hrsg.): *Skulptur. Projekte in Münster 1997.* Münster 1997. S. 419ff.

³ Unter Mithilfe der Belegschaft der Patientinnen und Patienten. Ronald van Tienhoven: Tadashi Kawamata. Working Progress. In: Bussmann, König, Matzner 1997 (wie Anm. 2). S. 241f.

⁴ Sebastian Lopez: Mauricio Dias und Walter Riedweg. Querschnitte der Realität. In: *Kunstforum*, Bd. 142 (Dez. 1998). S. 122–127.

⁵ Gemeinde Molinis (Hrsg.): *Moliniser Sammlung.* Basel 1995.

⁶ Marius Babias: Dirk Paschke, Daniel Milohnic. Werkschwimmbad. In: Marius Babias, Florian Waldvogel (Hrsg.): *Arbeit Essen Angst.* Ausstellung in der Kokerei Zollverein vom 26.5.–3.10.2001. Essen 2001. S. 184–191.

⁷ In der Realität vollzog sich jedoch ein Bruch zur angestrebten künstlerischen Idee. Im Arbeiterquartier – ganz im Unterschied zum Wohlstandsquartier – kam es keineswegs zu Tausch, Vertrauensvorschuss, Kommunikation durch Abwesenheit von Regulierung, wie dies die Künstler wünschten. Die künstlerische Behauptung einer in dieser Hinsicht gleich verteilten Freiheit des Reaktionsvermögens stellte sich als eine falsche Einschätzung der Rahmenbedingungen heraus. Vgl. Ulf Wuggenig: *Soziale und kulturelle Differenz. Die Segmentierung des Publikums der Kunst.* In: Heinz Schütz (Hrsg.): *Stadt. Kunst. Regensburg 2001.* S. 33–59, hier S. 53-57.

⁸ *«Günter's, wiederbeleuchtet»*, auf der Dachterrasse am Hindenburgplatz, Ecke Bäckerstrasse. «Die Aufbauten [auf der Terrasse] folgen formal den dort permanent aufgestellten Betonbänken und sollen so einfach zu verwenden sein, dass sie abends als Bar, Ablage oder DJ-Pult zu benutzen sind. Tagsüber werden die Teile umgelegt und sind als Tische für die Betonbänke nutzbar.» Das Hörsaalgebäude ist nachts von innen beleuchtet. Tobias Rehberger: 3. Projektvorschlag. In: Bussmann, König, Matzner 1997 (wie Anm. 2). S. 340.

⁹ Wolfgang Winter, Berthold Hörbelt: *Kastenhaus xxx.* In: Bussmann, König, Matzner 1997 (wie Anm. 2). S. 457f.

¹⁰ Strategien der Ironie, die Walter Grasskamp als möglichen letzten Ausweg sieht, um dem

«urbanistischen Kitsch» zu entrinnen, seien viele Projekte der letzten Ausstellung «Skulptur. Projekte in Münster 1997» gewesen. Walter Grasskamp: Kunst und Stadt. In: Bussmann, König, Matzner 1997 (wie Anm. 2). S. 7–41. Die «drop sculpture» führt Grasskamp – in Anbetracht des geänderten Kontexts – als weitere Lösung auf. Sie stelle wenigstens den desintegrativen Raum dar. Ders.: Ortverdichtung. In: Christoph Bauer, Michael Brunner, Manfred Sailer (Hrsg.): Hier da und dort. Kunst in Singen. Darmstadt 2000. S. 49–52, bes. S. 51. Vgl. auch Claudia Büttner 1998 (Anm. 12).

¹¹ Viele kritische Statements gehen von einem Unbehagen bezüglich der wohlwollenden finanziellen Unterstützung von New Public Art-Projekten durch die öffentliche Hand und private Stiftungen aus, da sie eine, wie es Inigo Manglano-Ovalle zugespitzt formuliert, «zunehmende und beunruhigende Ähnlichkeit zwischen Initiativen der polizeilichen Beobachtung von Gemeinschaften und Kulturprogrammen» zeige. Inigo Manglano-Ovalle: Who Made Us the Target of Your Outreach? In: High Performances: The Performance Art Quarterly. Los Angeles CA, Winter 1994. S. 15–16. Vgl. auch den Text von Miwon Kwon: Im Interesse der Öffentlichkeit ... In: Springerin (Hrsg.): Widerstände. Kunst, Cultural Studies, Neue Medien. Interviews und Aufsätze aus der Zeitschrift «springerin» 1995 – 1999. S. 99–103.

¹² «Die moralischen Vorwürfe, sich nicht politisch korrekt zu verhalten [Bildung geschlossener Insiderkreise, Ausbeutung von Aktionspartnern, Förderung urbaner Gentrifikation, SW], wurden von anderen Stimmen ergänzt, die lediglich politische Ansprüche verwirklicht sahen und jeden ästhetischen Wert, den Kunstwert der Produkte und Prozesse, vermissten.» Claudia Büttner: Die Poesie der grünen Wiese. Die Geschichte der «Skulpturenausstellung im öffentlichen Raum». In: Markus Wailand, Vitus H. Weh (Hrsg.): Zur Sache. Kunst am Bau. Ein Handbuch für das Durchqueren der Standortfaktoren Architektur, Kunst, Design, Staat, Wirtschaft ... Wien 1998. S. 56–66, hier S. 64.

¹³ Claudia Büttner sieht diese Entwicklung als Folge des «Minenfelds der Ansprüche und Forderungen». Büttner 1998 (wie Anm. 12).

¹⁴ Stella Rolling: Projektorientierte Kunst in den neunziger Jahren. In: Marius Babius, Achim Könneke (Hrsg.): Die Kunst des Öffentlichen. Amsterdam, Dresden 1998. S. 12–27.

¹⁵ Kleines Helmhaus, Zürich (Hrsg.): Vittorio Santoro. Split (Fragment 1 – 4). Zürich 2002.

¹⁶ Micheal Asher: July 3 – November 13, 1977. Skulptur. Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte Münster, West Germany. In: Writings 1973 – 1983 on works 1969 – 1979. The Press of the Nova Scotia College of Art and Design, Halifax 1979. S. 164–173. Bezüglich der zeitgenössischen Skulptur im öffentlichen Raum spricht Asher von einer demonstrativen und gewalttätigen symbolischen Bekräftigung des Status quo.

¹⁷ Vgl. Ilya Kabakov: Public Project oder Genius loci. In: Florian Matzner (Hrsg.): Public Art. Kunst im öffentlichen Raum. München 2001 S. 273ff.

¹⁸ Wulf Herzogenrath, Joachim Sartorius, Christoph Tannert (Hrsg.): Die Endlichkeit der Freiheit. Ein Ausstellungsprojekt in Ost und West. Berlin 1990. S. 119 – 134.

¹⁹ Ilya Kabakov: Installations 1983 – 1995. Centre Georges Pompidou, Paris 1995. S. 106–109. Anlässlich der Ausstellung «Ilya Kabakov: C'est ici que nous vivons» im Musée national d'art moderne - Centre de création industrielle vom 17. Mai bis 4. September 1995 im Forum des Centre national d'art et de culture Georges Pompidou. Im Laufe der Überbauung des Potsdamer Platzes versuchte die verantwortliche Kunstkommission später, die Arbeit nahe den neuen Regierungsgebäuden zu beiden Seiten des Spandauer Schiffskanals, der ebenfalls auf der ehemaligen Ost-West-Grenze verläuft, dauerhaft zu installieren. Das Projekt scheiterte jedoch am Widerstand der Bundesregierung. Vgl. Hans-Peter Schwanke: Kunst am Bau im Schnittpunkt von Bürokratie und Macht. Anmerkungen zum mühsamen Geschäft der Realisierung von Kunst für die Bauten der Bundesregierung in Berlin aus der Sicht eines Insiders. In: Florian Matzner 2001 (wie Anm. 17), S. 199–209.

²⁰ Zoran Todorovic: Sum (Noise). In: Thomas Y. Levin, Ursula Frohne, Peter Weibel (Hrsg.): Ctrl [space]. Rhetorics of Surveillance from Bentham to Big Brother. Ausstellung im ZKM Karlsruhe vom 12. Oktober 2001 – 24. Februar 2002. Karlsruhe 2002. S. 144.

²¹ "You try to use materials that are not necessarily exotic; that are accessible to a 'general public'. [...] So you try to find a material that is comprehensible, whether or not its use is popular or an accepted thing. [...] But you do try to find objects that step outside of exotica and enter into the normal stream of other people's lives. [...] You don't have to have an art education to know what a horizon [...], what a shadow is. [...] Art is, by its very nature, against the configuration that stands for the consensus of the population." Lawrence Weiner in einem Gespräch mit Willard Holmes. In: Judith Mastai (Ed.): Art in Public Places. A Vancouver Casebook. VAG Documents. Vancouver 1993. S. 43–54, hier S. 43–46.