

September 2005

Kunst und Stadtentwicklung in Berlin

Ein Interview mit Heike Catherina Mertens von stadtkunstprojekte e.V., geführt von Tim Zulauf, am 4. Mai 2005.

Der Verein stadtkunstprojekte

TZ Frau Mertens, mit welchen Motivationen und mit welchen Fragestellungen haben Sie den Verein stadtkunstprojekte gegründet?

HM Grundsätzlich dient der Verein stadtkunstprojekte der Förderung von Kunst in öffentlichen Räumen – im Plural gesehen – für Berlin. Mit *con_con/constructed connections* (2003/04), dem ersten Projekt, haben wir uns konkretisiert auf Kunst für den gebauten Stadtraum. Dabei interessierte uns zentral der Dialog zwischen Kunst und Architektur. Er ist aus der Tradition von Kunst am Bau entstanden, wird heute aber stigmatisiert. Kunst am Bau gilt häufig als misslungen. Daher wird auch der Begriff «Kunst im öffentlichen Raum» zunehmend so gefasst, dass Kunst eine autonome Position einnimmt. Das wiederum kann nicht die einzige Wahrheit sein. Denn Kunst im Stadtraum bezieht sich immer auf Orte mit besonderen Gegebenheiten und ist eben keine unabhängige künstlerische Position in einem «White Cube». Sie muss klar die äusseren Faktoren mit einbeziehen.

Mit *con_con* wollte ich untersuchen, wie sich unterschiedliche Blickwinkel gegenseitig befruchten: Stadtplaner beziehen sich auf das städtische Gesamtgefüge, Architektinnen auf einzelne Bauobjekte und Kunstschaffende auf künstlerische Prozesse, Ideen und Objekte. Die Fragestellung war, wie sich solches Wissen verbinden liesse. Wir haben den Beirat des Vereins interdisziplinär besetzt, um grösstmögliche Entfaltung zu gewährleisten und um Ansprechpartner in allen Disziplinen zu finden.

TZ Können Sie kurz aufzählen, wie sich der Beirat zusammensetzt?

HM Der Fachbeirat des Vereins setzt sich zusammen aus Claudia Büttner für den Bereich kuratorische Praxis im öffentlichen Raum, Stephen Craig, der als bildender Künstler an der Schwelle zur Architektur arbeitet und eine Professur an der TU Karlsruhe in der Fakultät Architektur innehat, Jörg Schleich als Ingenieur, den wir dezidiert für das Brückenprojekt *con_con* in den Fachbeirat berufen haben. Brückenbau war früher ein kreativer Beruf mit künstlerischem Anspruch. Ingenieure wie Jörg Schleich erfüllen solche Ansprüche noch heute, wenn sie aus Materie und Statik heraus eigene Formensprachen entwickeln. Weiter im Beirat vertreten sind Matthias Sauerbruch für den Bereich Architektur und Karl Ganser als Stadtplaner, der u. a. für die Inszenierung des IBA-Emscher-Parks im Ruhrgebiet verantwortlich zeichnete. Dazu kamen Hannes Swoboda als Stadtplaner, der sich als Vorsitzender der Internationalen Expertenkommission Historische Mitte Berlin dezidiert mit der Berliner Situation auseinandergesetzt hat und Kristin Feireiss als Architekturkritikerin und Gründerin der Architekturgalerie AedesBerlin.

TZ Wenn sich der Beirat projektspezifisch zusammensetzt – würde er sich dann nach *con_con* im Falle eines weiteren Projekts anders zusammensetzen?

HM Ja. Beschliesst der Verein, ein Projekt für einen bestimmten Ort in Berlin zu konzipieren, ist es sinnvoll, für den Beirat Personen zu engagieren, die sich mit diesem Areal schon beschäftigt haben, und auch jemanden aus den Behörden einzuladen, um die städtische Seite mit einzubeziehen.

TZ Die Integration künstlerischer Strategien in andere Disziplinen wäre also die relevantere Kunstform im öffentlichen Raum als eine, die auf Autonomie und Inkommensurabilität der Kunst beharrt?

HM Man muss zwischen den künstlerischen Inhalten und der Umsetzung von Kunst im öffentlichen Raum bzw. im Stadtraum unterscheiden. Inhaltlich muss die Kunst selbstverständlich autonom bleiben und wird in der Regel Kontrapunkte zur gegebenen städtischen Situation setzen wollen. Ungeachtet der Inhalte fände ich es jedoch wünschenswert, bildende Kunst als integralen Bestandteil der Stadtentwicklung einzubringen, wobei sich dies nicht ausschliesslich in realen Objekten oder Projekten niederschlagen muss. Künstlerische Ideen oder Betrachtungsweisen im diskursiven Prozess sind genauso wichtig.

TZ Wie stellt sich die Verschränkung mit der Stadt Berlin von Seiten des Vereins dar?

HM Es gibt institutionell keine Verschränkungen mit der Stadt. Der Verein ist gemeinnützig, der Vorstand besteht aus Privatpersonen, die kunst- und architekturinteressiert sind und die Idee fördern wollen. Das Projekt *con_con* wurde erst eigenständig entwickelt und dann der entsprechenden Behörde vorgeschlagen.

TZ Wieviele Mitglieder hat der Verein derzeit?

HM Nur die neun Gründungsmitglieder, jetzt sind es noch sieben. Es ist ein reiner Trägerverein, was aber ursprünglich nicht so gedacht war. Eigentlich hätten wir gerne mehr Mitglieder. Nur hatte bisher niemand Zeit, sich um die Mitgliederanwerbung zu kümmern.

Projektkonzeptionen und kuratorische Entscheidungen

TZ Die Entscheidung für *con_con* war, im öffentlichen Raum auf die gebauten Aspekte einzugehen und sich dann weiter auf Brücken zu konzentrieren. Ist diese Zuspitzung als Metapher für Berlin zu lesen, als eine Konzentration auf den Gestus des Brückenschlagens, der Wiedervereinigung Ost–West?

HM Das Konzept für *con_con* ist im Herbst 2000 entstanden. Ich habe damals im Sommer ein Kunstprojekt für die Altstadt von Köpenick durchgeführt. Das ist ein Bezirk im Südosten Berlins, der unter einem Schwund von Bewohnerinnen und Bewohnern und Wirtschaftskraft leidet. Aus der Erfahrung, in der Peripherie Kunstprojekte im öffentlichen Raum zu machen, entstand für

mich die Frage, wie die Aufmerksamkeit des Zentrums einer Stadt – der pulsierenden, kunstinteressierten Mitte – an ihren Rand gelenkt werden kann. Ich habe Verbindungen zwischen Peripherie und Zentrum gesucht, die sich aus der Stadt selbst entwickeln, und mich dann mit der Spree beschäftigt. Damals, im Herbst 2000, war das gesamte Spreeufer weder im Bewusstsein der breiteren Bevölkerung gegenwärtig noch als touristische Attraktion, wie man das etwa aus Venedig oder Paris kennt. Mir ist weiter aufgefallen, dass kaum Zugänge zum Fluss bestehen. Gerade in den äusseren Stadtbezirken gibt es keine Uferwege und nur ganz selten Brücken. Einen Fluss kann aber nur wahrnehmen, wer in seiner Mitte auf einem erhöhten Sichtpunkt steht. So ist der Gedanke entstanden, Berlin brauche eigentlich mehr Brücken. Und die bestehenden Brücken, die ein verwarlostes Dasein führen – z. B. als Strassenbrücken, die nur als Verkehrsknotenpunkte wahrgenommen werden –, müssten anders bespielt werden.

TZ Sie sind also durch die unmittelbare physische Erfahrung im Stadtraum dazu geführt worden, Brücken zu thematisieren? Nicht durch den verbindende Gestus der Brücken zwischen Ost und West und durch den historische Hintergrund der Wiedervereinigung?

HM Es war tatsächlich eine Auseinandersetzung mit dem Stadtplan Berlins, die Verbindung Zentrum–Peripherie war der Ausgangspunkt. In der folgenden historischen Auseinandersetzung mit den Brücken kam natürlich der Aspekt Ost–West dazu. In Berlin haben die Brücken eben eine besondere Geschichte. Am Ende des Zweiten Weltkrieges wurden alle innerstädtischen Brücken von den Nationalsozialisten gesprengt, um den Vormarsch der Roten Armee aufzuhalten. Lediglich zwei Brücken blieben damals stehen. Dadurch, dass sich dann die Ost-West-Grenze entlang der Spree ergeben hat, wurden kaum Brücken wieder aufgebaut. Aus diesem Grunde hat die Senatsverwaltung für das Projekt *Übergänge* (1996; <http://www.bfgg.de/gemeimau-Dateien/mauwett.htm>) die sieben ehemaligen Grenzübergänge zum Thema gewählt. «Grenzübergänge» oder «Grenzen» waren in unserem Fall aber nicht die Hauptaspekte. Es ging vielmehr darum, die Brücken innerhalb des Stadtraums als Orte zu etablieren, auf denen Kommunikation stattfindet. Sie sollten in kontemplativer Form den Dialog mit der Stadt ermöglichen oder als Treffpunkt für bestimmte Personen oder Gruppen dienen.

TZ Treffen Sie im Rahmen der stadtkunstprojekte e.V. die kuratorischen Entscheide alleine, wenn Sie, wie beschrieben, die Bezugspunkte bestimmen, an die ein Kunstprojekt anknüpft?

HM Für *con_con* entwickelte ich das Konzept alleine. Die Auswahl der Künstlerinnen und Künstler erfolgte dann in Zusammenarbeit mit dem Fachbeirat. Bei zukünftigen Projekten würde ich ebenfalls zunächst ein kuratorisches Konzept mit einer Vorauswahl der Kunstschaffenden entwerfen und dieses dann mit dem Vereinsvorstand diskutieren und gegebenenfalls einen Fachbeirat dazu einberufen. Ein Fachbeirat ist vor allem wichtig für die Entscheidung, ob sich die Ideen eines künstlerischen Wettbewerbs technisch überhaupt realisieren lassen, und wenn ja, zu welchem Preis.

TZ Würden Sie sich ein ständiges Kuratorium für Kunst im öffentlichen Raum in Berlin wünschen, oder glauben Sie an die Stärken von Privat- und Vereinsinitiativen?

HM Berlin hat mit dem Büro für Kunst im Stadtraum ein qualifiziertes Team von Fachleuten. Doch wer braucht ein ständiges Kuratorium für Kunst im öffentlichen Raum, wenn es kein Geld für die Realisierung von Kunstprojekten gibt? Insofern sind Privatinitiativen eine sinnvolle Ergänzung, die auch inhaltlich andere Akzente setzen können. Wir können als Verein z. B. temporäre Ausstellungen durchführen, die von städtischer Seite in der Regel nicht umgesetzt werden. Dort geht es stärker um die Realisierung von Denkmälern und Platz- oder Parkgestaltungen.

Der privatisierte Stadtraum

TZ Was wären weitere Faktoren, mit denen sich öffentliche Kunst in Berlin auseinander setzen müsste?

HM Innerhalb des Stadtraumes wird die Tendenz zur Privatisierung immer stärker. Das ist auch andernorts der Fall, aber in Berlin werden tatsächlich ganze Stadtareale durch private Investoren gebaut, wie zum Beispiel am Potsdamer Platz. Der einheimischen Bevölkerung und den Touristen und Touristinnen wird zwar suggeriert, sie befänden sich im öffentlichen Stadtraum, de facto befinden sie sich aber in einem privaten Stadtraum, der zudem von privaten Sicherheitsdiensten bewacht wird. Diese Entwicklung stellt Fragen an Architekten, Investorinnen und Kunstschaaffende, denn tendenziell wird sie zukünftig stärker. Dass die Kommunen selber noch eigene Stadtplanung betreiben, ist eher unwahrscheinlich in Zeiten, in denen sie kaum mehr über Mittel verfügen. Private Investoren werden also die Stadtbilder prägen. Dabei ist auffällig, dass es eine richtiggehende Investorenarchitektur gibt. Der Aspekt «Privatisierung öffentlicher Räume» muss aber nicht unbedingt durch eigene Kunstprojekte beleuchtet sein. Das kann auch in Form eines Kolloquiums oder Symposiums geschehen.

TZ Wäre es denn akzeptabel, dass sich Investoren mit der Kritik an ihrer Tätigkeit beschäftigen, diese sogar noch fördern und schliesslich diese Kritik aufkaufen?

HM Um ein Beispiel zu nennen: Überall, wo grössere Objekte mit Innenhöfen gebaut wurden, in denen eine künstlerische Platzgestaltung erfolgte, steht eine Skulptur von Stefan Balkenhol. In Berlin gibt es – soweit ich weiss – drei solcher Plätze. Ich kenne weitere in Lörrach, in Hamburg und in Basel. Nichts gegen die Kunst von Stefan Balkenhol. Aber es ist auffällig, dass immer nach demselben Schema verfahren wird; dass auf einen traditionellen Kunstbegriff zurückgegriffen wird und dass es keinerlei Variationen gibt. Für die Investorenarchitektur gilt ausserdem noch stärker, was ohnehin übliche Praxis ist, nämlich, dass die Architekten die bildende Kunst mitbringen und die Formensprache im Einklang zu ihrer Architektur steht.

TZ Sie haben vorher das Format Kolloquium erwähnt. Mit welchen Mitteln würden Sie die Diskussion um die zunehmende Privatisierung in den öffentlichen Raum zurücktragen, um die Debatte breiter zu führen?

HM Es gibt ja in der bildenden Kunst öffentliche Projekte, die dieses Thema bereits reflektiert haben, z. B. mittels künstlerischen Plakat-Aktionen. Solche Projekte sind wichtig, um eine breite Öffentlichkeit anzusprechen. Für mich ist es aber auch wichtig, die Entscheidungsträger der Baubranche mit einzubeziehen, also vor allem die Investoren selbst. Denn es gilt doch, diese für den Umgang mit der bildenden Kunst zu sensibilisieren. Ich könnte mir einen Workshop mit Investorinnen, Architekten und Kunstschaaffenden vorstellen, die gemeinsam Ideen für eine kreative Stadtplanung entwickeln. Diese Ideen sollten für spezifische Stadtviertel entwickelt werden, in denen sie anschliessend über die Bürgerämter publiziert werden. So könnte eine öffentliche Diskussion angeregt werden, an denen sich die Bürgerinnen und Bürger auch beteiligen, weil es ihr persönliches Umfeld betrifft.

Der thematische Ortsbezug. Globale Themen und Ortsspezifik

TZ Die Thematik der Privatisierung ist ja eine globale, die, rein lokal geführt, das Ziel einer Systemkritik verfehlt. Wie stellt sich vor diesem Hintergrund die Frage nach der Bedeutung von Ortsspezifik?

HM Die Ortsspezifik bleibt meines Erachtens eine wichtige Kategorie für Kunst im Stadtraum, aber sie ist nicht ausschliesslich anzuwenden. *con_con* ist ein ganz konkret für Berlin entwickeltes Projekt. Das liesse sich nicht eins zu eins auf andere Städte übertragen. Köln ist auch geteilt von einem Fluss, aber der Rhein ist viel prominenter im Stadtraum platziert als die Spree. Da würden sich andere Themenfelder ergeben. Aber ich finde eben auch interessant, dass wir jetzt aus aller Welt Anfragen zum *Badeschiff*, dem Projekt von Susanne Lorenz und AMP, bekommen. Das Projekt ist zwar an die historische Tradition der Berliner Flussbäder geknüpft, aber diese Tradition gab es natürlich auch in anderen Städten. Dennoch gilt es zu vergleichen, ob sich so ein Projekt in einen anderen Stadtraum fügt und ob überhaupt Bedarf besteht. Wir haben das *Badeschiff* in Berlin dezidiert ein bisschen an die Peripherie gerückt und nicht ins Zentrum. Für *con_con* war der Ortsbezug ein wichtiges Kriterium. Geht es jedoch um Themen wie Privatisierung des öffentlichen Raumes und Entmenschlichung der Innenstädte durch Trennung von Wohn- und Arbeitsviertel, dann kann die Kunst allgemein gültige Ausdrucksformen finden, die nicht an einen konkreten Ort gebunden ist. Insofern gibt es keine Regel für die Bedeutung des Ortsbezugs. Die Bewertung muss aus den Projekten selbst erfolgen.

TZ Empfinden Sie es als störend, wenn sich das *Badeschiff* von aussen gesehen nahtlos in das Image der aufstrebenden Metropole fügt und kaum im Zusammenhang mit den anderen Projekten von *con_con* gelesen wird?

HM Einerseits freue ich mich natürlich, dass das *Badeschiff* von vielen Berlinerinnen und Berlinern so begeistert aufgenommen wurde und nicht nur vom Kunstpublikum. Es wurde schliesslich für die Allgemeinheit konzipiert mit dem ausdrücklichen Wunsch, es als Schwimmbad zu nutzen. Aber die gewerbliche Vereinnahmung des *Badeschiffes* stört mich schon sehr. Vom kunst- und architekturinteressierten Publikum wurde das *Badeschiff* jedoch im Kontext von *con_con* wahrgenommen.

TZ Olaf Nicolai hat sein Projekt *Dromio* auf eine Handlungsanweisung reduziert, die an jedem Flussufer der Welt zur Anwendung gebracht werden könnte. Wie bezieht sich sein Projekt auf Berlin?

HM *Dromio* geht zurück auf die Idee, einen Ort zu bewerben, an dem möglicherweise der Wunsch nach einer Brücke existieren könnte, weil es weit und breit keinen Übergang über die Spree gibt. Inhaltlich spielt die Ortsspezifität keine wesentliche Rolle.

Traditionslinien im öffentlichen Raum

TZ Welchen Stellenwert hat Kunst im öffentlichen Raum in Berlin vor dem Hintergrund der Debatte um das Holocaust-Mahnmal?

HM Am Beispiel des Holocaust-Mahnmals ist bereits erkennbar, dass Berlin als Hauptstadt der Bundesrepublik, als Ort der Politik und Regierungsmacht, in der Verantwortung steht, die Geschichte durch Denkmäler im öffentlichen Raum sichtbar zu machen. Für freie Kunstprojekte bleibt da seitens der Stadtverwaltung kein finanzieller Spielraum mehr, und es wird wohl auch nicht als vorrangige Aufgabe gesehen. Grundsätzlich ist der Stellenwert der Kunst im öffentlichen Raum – gemessen am Budget des zuständigen kommunalen Büros für Kunst im Stadtraum – eher gering einzuordnen.

Neben der öffentlichen Hand spielen in Berlin auch private Projektentwickler eine Rolle bei der Investition in Kunst im Stadtraum. Der Potsdamer Platz ist dafür das prominenteste Beispiel mit seinen Skulpturen von Koons, Rauschenberg, de Vries u. a. Wichtiger aber sind die zahlreichen Kunstprojekte der Off-Szene, die sich immer wieder kritisch mit der Entwicklung von Berlin auseinandersetzen. Das sind meist temporäre Projekte, die zu dokumentieren wichtig wäre, um die rasanten Veränderungen in dieser Stadt verfolgen zu können.

Grundsätzlich muss man für Berlin konstatieren, dass es dringender wäre, die vielfältigen künstlerischen Arbeiten im öffentlichen Raum inhaltlich wie auch restauratorisch aufzuarbeiten statt ständig Neues hinzuzufügen. Hans Dickel und Uwe Fleckner haben mit ihren Studenten an der FU Berlin ausgewählte Objekte untersucht und in einem Handbuch zusammengefasst. Das war ein erster Ansatz, der sich aber vorrangig auf das Zentrum Berlins und Teile im Westen beschränkt. Es müsste systematischer verfolgt werden, was für Traditionslinien in Berlins Stadtraum virulent sind. Schliesslich bestehen grosse Konflikte und unterschiedliche Positionen in der Debatte um die Behandlung von Kunst im öffentlichen Raum. Wer darf überhaupt hingehen und sagen: «Der Bestand muss neu sortiert werden, diese Skulptur muss weg, denn die steht da schon hundert Jahre und passt nicht mehr.»

TZ Bedeutet die Aussage, «die Dichte von Kunstwerken im Stadtraum Berlins ist zu hoch», dass der öffentliche Raum so weitgehend kulturalisiert ist, dass kaum mehr von Sinn und Bedeutung unbehelligte Flecken ausgemacht werden können?

HM Nein. Es gibt viele Bezirke in Berlin, die sicherlich für Kunstschaffende sehr interessant wären. Es geht auch weniger um eine zu grosse Dichte von Kunstwerken als um eine qualitative Bewertung oder Neuorientierung. Das Zentrum Berlins zeigt einen völlig anderen Umgang mit Kunst im öffentlichen Raum als die Peripherie. Berlin ist zudem eine Stadt, die sich stärker verändert hat als andere Städte. Dadurch, dass sich das Umfeld verändert, verändert sich auch die Kunst innerhalb ihres Umfelds. Die Kunst soll nicht abgeräumt werden, aber wir müssen uns inhaltlich mit den historischen Positionen auseinandersetzen.

Aufarbeitung: Geschichte oder Nostalgie?

TZ Sie richten den Fokus auf die historischen Prägungen und Einschreibungen im Berliner Stadtraum. Dazu gehört der Umgang mit Architekturen und Denkmälern der ehemaligen DDR. Müsste da statt des Abräumens nicht eine Verlangsamung und Intensivierung der Diskussion gefordert werden?

HM Ja. Die würde ich auf jeden Fall fordern. Es ist furchtbar, dass im Ostteil der Stadt Denkmale zum grossen Teil abgerissen werden, gerade auch Skulpturen, die im Zusammenhang mit Stadtquartieren entstanden sind. Es bleibt eine Architektur bestehen, die losgelöst ist von der künstlerischen Stadtgestaltung. Damit geht auch eine Entwertung der Architektur einher. Hier müssten wir viel genauer darauf achten, wie eine Stadt ihre Historie lebendig erhält. In Berlin wird immer noch versucht, allseits die goldenen 1920er Jahre herauszukehren und mit Nostalgie Standortmarketing machen. Dem gegenüber stehen eine Vernichtung der DDR-Geschichte und die Suggestion, es hätte diese Zeit nicht gegeben. Diese Kombination finde ich sehr problematisch.

TZ Der Abriss des Palastes der Republik ist diesbezüglich ein aktueller Streitfall. Nun haben Sie ausgerechnet Hannes Swoboda im Beirat der *stadtkunstprojekte* Einsitz nehmen lassen, der sich für die revisionistische Wiedererrichtung des Stadtschlusses ausgesprochen hat. Ein Widerspruch?

HM Hannes Swoboda war Vorsitzender der Schlossplatzkommission und anfänglich überhaupt nicht für die Wiedererrichtung des Stadtschlusses. Mich hat überrascht, dass sich die Kommission nach Abwägung des Pro und Kontra für die Wiedererrichtung ausgesprochen hat. In meinen Augen eine falsche Entscheidung. Aber deshalb ist Hannes Swoboda immer noch ein ausgezeichnete Kopf der kritischen Stadtplanung.

TZ Wie würden Sie die historische Aufarbeitung und eine Diskussion der Bestände durchführen?

HM Ich fände es in diesem Falle interessant, daraus ein partizipatorisches Projekt mit der Bevölkerung zu machen. Kunstwerke sind in das Quartierleben eingebettet, und es gibt immer eine bestimmte Bewohnerstruktur, die sich mit ihrem «Kiez» (Ortsteil, Anm. d. Red.) identifiziert.

Ich denke an die ganzen Parkanlagen aus der DDR mit ihren Tierskulpturen, die in den 1950er, 1960er Jahren angelegt worden sind, Märchenparks und ähnliches, wie sie auch in den 1980er Jahren noch eingerichtet wurden. Wir würden heute mit unserem Bewusstsein für öffentlichen Raum vielleicht sagen, das sei Kitsch. Aber die Bevölkerung fühlt sich in den Parkanlagen wohl und kann sich mit ihnen identifizieren.

In einem Kiez müssten bestimmte Leute nach einem statistisch repräsentativen Schema ausgewählt werden. Alte Leute, Personen mittleren Alters und Jugendliche unterschiedlicher Bildungsniveaus würden ein Ranking aufstellen von Skulpturen, die für sie interessant sind. Auf Basis der von der Bevölkerung ausgewählten Objekte würde eine kritische Beobachtung durchgeführt. Diese könnte dann wiederum von einem Beirat oder in einem Kolloquium diskutiert werden und in eine Publikation einfließen. So liesse sich auf zwei Ebenen diskutieren: auf der Ebene der Bevölkerung, die mit den Objekten lebt, und auf der Ebene des Kunstdiskurses, der eine kritische Auseinandersetzung pflegt.

Eine demokratische Kunst?

TZ Sie sprechen ein Art Kernproblem von Kunst und Öffentlichkeit an: Wer bestimmt mit welchen Kriterien? Wie basisdemokratisch kann etwa ein Jurierungsverfahren aussehen, ohne dass es seine Konturen verliert?

HM Wir kennen viele Beispiele von Bürgerprotesten im öffentlichen Raum. Berlin hat mit dem Skulpturenboulevard in den 1980er Jahren ein extremes Beispiel gesehen. Es gab sogar Morddrohungen gegen die Veranstalter. Olaf Metzels Skulptur *13.4.1981* bestehend aus Absperrgittern und einem Einkaufswagen war damals einer der Hauptstreitpunkte, heute steht sie wieder im Osthafen. Bei *con_con* haben wir Erfahrungen mit solchem Protest nicht gemacht. Dazu waren die Projekte aber auch zu «gefällig», ohne das abwertend zu meinen. Ich denke aber nicht, dass über Kunst im öffentlichen Raum basisdemokratisch entschieden werden muss. Es macht Sinn, in Wohnvierteln nach den Bedürfnissen der Anwohner zu fragen und die evaluierten Ergebnisse in einen künstlerischen Wettbewerb mit einfließen zu lassen. Aber ich bin gegen eine Jurierung der Kunstprojekte durch die Bevölkerung. Über die Qualität von Kunst und Architektur kann kein breiter Konsens geschaffen werden. Den meisten Leuten fehlt, gerade im Bezug auf Architektur, der Blick. Es gibt keine Lernprozesse für die breite Öffentlichkeit, wie Architektur anzuschauen wäre. Für Kunst gibt es das eher, da die meisten vielleicht im Kunstunterricht etwas «sehen» gelernt haben. Würden drei Leute auf der Strasse befragt, wie sie zum Beispiel die Hochhäuser im Tiergarten der internationalen Bauausstellung der 1970er Jahre einschätzten, würden sie wohl antworten das seien Betonklötze, die abgerissen werden müssten. Weil es keinen einfachen Kriterienkatalog gibt, würde ich die Auseinandersetzung mit Kunst immer einer Fachjury überlassen. Auch deshalb, weil sich Kunstprojekte oft erst im Durchlauf durch verschiedene Phasen voll entwickeln. Es gibt immer wieder Beispiele dafür, wie sich ein Bürgerprotest gegen Kunst im öffentlichen Raum hin zu einer Bürgerinitiative für deren Erhaltung entwickelt.

Kritik, Geld und Standortmarketing

TZ Im Rahmen von *con_con* sind sehr aufwändige Projekte realisiert worden, die vom Bund wie von privaten Investoren ein grosses finanzielles Engagement forderten. Wie wichtig sind hierbei Stichworte wie «Gefälligkeit» und «Popularität»? Eine Stadt möchte mit Kunst schliesslich Standortmarketing betreiben.

HM Wer sich mit einer Stadt auseinandersetzt und als Thematik eines künstlerischen Wettbewerbes die Stadt selber setzt, ist automatisch in eine Standortmarketing-Debatte verwickelt. Das war von meiner Seite gar nicht so angestrebt. *con_con* war mitnichten als ein Projekt geplant, Berlin als Stadt zu verschönern und ein touristisches Highlight zu setzen. Es ging tatsächlich um eine inhaltliche Auseinandersetzung mit einem spezifischen stadträumlichen Phänomen. Hier ist auch wichtig anzumerken, dass der Hauptstadtkulturfonds als Fördergeber von *con_con* die Projekte nicht ausgewählt hat, weil sie touristisch von Belang oder eine gute Propaganda für Berlin sind. Sie haben *con_con* als Gesamtprojekt unterstützt, und damit also auch die kritischen Projekte wie zum Beispiel *Indirekte Stadt* von Wolfram Popp und Erik Göngrich oder *Migration, Okkupation, Besitz und Identität* von muf architecture/art und Sissel Tolaas. Das Problem war, dass diese öffentlich geförderten Projekte auch gegenfinanziert werden mussten von privater Seite. Und private Sponsoren haben sich für diese kritischen Projekte nicht gefunden.

TZ Ist die Gegenfinanzierung eine Bedingung des Hauptstadtkulturfonds? Und haben Sie das Projekt als Ganzes nie aufgeben wollen, als Sie merkten, dass nur eher unkritische, unauffällige oder werbewirksame Werke finanzierbar sind?

HM Der Hauptstadtkulturfonds übernimmt immer nur eine Teilfinanzierung. Die andere Hälfte der Projektsumme muss von privater Seite kommen. Deshalb bin ich mit den einzelnen Projekten hausieren gegangen und habe Projektpartner gesucht. Mit privaten Geldern ist es tatsächlich sehr schwierig, politisierende Projekte im öffentlichen Raum durchzuführen, oder Projekte, die einen eher intellektuellen Zugang verlangen. Bei den privaten Geldgebern knüpft sich immer ein spezifisches Interesse an ihr Engagement. Das Projekt insgesamt aufzugeben, kam jedoch für mich nicht in Frage. Dafür haben alle Beteiligten zu lange daran gearbeitet. Hinter jedem Einzelprojekt steht das Engagement der Kunstschaffenden und der Architektinnen und Architekten, die auf die Realisierung hoffen.

Kunst als Medium für Werbestrategien. Kommunikation mit den Sponsoren

TZ Sie haben davon gesprochen, dass die Vermittlung der Projekte an Sponsoren eine Art Zwischenebene erfordert, die mit den Projekten nicht mehr viel zu tun hat ...

HM Ich würde sagen, es gibt zwei Formen, wie man ein künstlerisches Projekt vermittelt. Das eine ist die Kunstvermittlung inhaltlicher Art, die sich natürlich auch im diskursiven Rahmen kunsthistorischer Betrachtung befindet. Dann gibt es die Kommunikation mit den Investoren, bei der es weniger darum geht künstlerische Inhalte als vielmehr Kunst als Medium für

Werbestrategien zu vermitteln. Das muss der Kunst nicht unbedingt einen Abbruch tun, sondern ist einfach eine andere Form der Kommunikation. Es kommt aber darauf an, mit wem man spricht. Mit Stiftungen wie der Schering-Stiftung beispielsweise, die einen dezidierten kunstkritischen Anspruch hat, unterhält man sich natürlich über Inhalte. Bauinvestoren und Leuten, die im Stadtraum planen und kaum Zugang zu zeitgenössischer Kunst haben, muss man vermitteln, was das Kunstprojekt kann und will. Hier auf einen Nenner zu kommen, ist deutlich schwieriger, weil man unter Umständen inhaltliche Konzessionen machen müsste. Und das würde ich grundsätzlich ablehnen. Aber Zugeständnisse im Bereich der Werbung sind kein Problem, wenn sie das Kunstwerk nicht beeinträchtigen. Bei *con_con* haben wir Informationstafeln installiert, die so platziert waren, dass sie nicht in das Kunstprojekt eingriffen, sondern der Kunstvermittlung dienten. Also eine Zweiteilung. Auf den Tafeln waren kleine Erläuterungstexte zu den Projekten angebracht, neben denen die Sponsoren die Möglichkeit hatten, sich zu präsentieren. So konnten sie die Werbewirkung, die sie mit ihrem Geld erreichen wollten, prominent anbringen. Hieraus ergab sich ein Punkt, der für mich sehr schmerzlich war. Ich wollte mit dem Projekt eine Verbindung schaffen zwischen Peripherie und Stadtzentrum. Aber die Projekte, die für die Peripherie entwickelt wurden, hatten in Bezug auf die Anwerbung privater Sponsoren kaum eine Chance. Wer sagen konnte, dass sich sein Projekt auf der Museumsinsel befindet, auf die im Zeitraum unserer Ausstellung zwei Millionen Besucherinnen und Besucher strömen würden, der hatte ein gutes Ausgangsargument. Wer in der Altstadt von Köpenick gerade einmal die achthundert Bewohnerinnen und Bewohner vor Ort erreicht und vielleicht noch tausend Touristinnen und Touristen, hat es schon sehr viel schwieriger. Da findet sozusagen eine Vorauswahl statt.

TZ Mussten Sie einem Sponsor gegenüber ein Kunstprojekt schon fern vom Inhalt verkaufen? So, dass der Sponsor sich für ein Projekt aus Gründen engagierte, die sich mit dem Projekt gar nicht mehr verbinden liessen?

HM Nein. Das Sponsoringkonzept war ja, für jedes Brückenprojekt einen Paten zu suchen. Wir haben also mit den Brückenprojekten und mit den Inhalten der Projekte geworben. Komplexe Themen haben wir sprachlich reduziert, wie beispielsweise bei der *Indirekten Stadt*, wo es um viele unterschiedliche Betrachtungsebenen von Stadt ging, die wir den Sponsoren gegenüber im Einzelnen nicht beleuchtet haben. Wir zielten dann mehr auf den Standort ab, aber wir hätten nie den Inhalt des Projektes negiert oder gar zugesagt, etwas zu verändern. Es sind auf jeden Fall zwei unterschiedliche Ebenen; trotzdem muss sich der Geldgeber mit seinem Projekt identifizieren können. Selbstverständlich fixiert man in den Verträgen, dass es keine inhaltliche Einmischung gibt, das versteht sich aber von selbst.

Im Vorfeld habe ich mit einem Bauinvestor ein Gespräch geführt, der sagte, er habe Interesse an einer Förderung, wenn das Kunstprojekt dazu verleite, das Objekt, das er baue – es ging um eine grosse Hotelanlage – zu besichtigen. Da war klar: das mache ich nicht. Niemand kann im ernst einem Künstler oder einer Architektin die Vorgabe machen, Besucherströme in eine bestimmte Richtung zu lenken. Das ist unseriös.

Öffentlichkeitsarbeit und das Potential von Regionen

TZ Wie werbewirksam können permanent installierte Werke im öffentlichen Raum überhaupt sein?

HM Es besteht ein grundsätzlicher Unterschied zwischen Klein- und Grossstädten und zwischen ländlichen und urbanen Gebieten. Eine Stadt wie Berlin besucht mit Sicherheit niemand aufgrund der Kunstprojekte, die in der Stadt stehen. Dafür hat Berlin einfach zu viel Anderes zu bieten. Wenn aber eine ländliche Region einen Skulpturenweg einrichtet oder grosse Skulpturprojekte macht, dann zieht das schon eher. Nehmen wir als Beispiel die *skulptur. projekte in Münster*, die alle zehn Jahre stattfinden. Da ist Münster als Stadt einem gewissen Kunsttourismus ausgesetzt, wie es auch bei der Biennale in Venedig der Fall ist. Aber das funktioniert nur mittels einer lokalen Konzentration von Projekten. Wenn 28 künstlerische Positionen in einer verhältnismässig kleinen Stadt platziert sind und alle zu Fuss abgewandert werden können, dann greift das. In einer Stadt wie Berlin, in der ein Projekt in Spandau und das andere in Marzahn stünde, würde das nicht funktionieren. Insofern ist Kunst ganz sicher auch ein Standortfaktor. Aber das ist ja nicht der Grund, warum Künstlerinnen und Künstler Kunst im öffentlichen Raum machen. Ich glaube, dass eine bestimmte Region auch immer ein bestimmtes Potential bergen muss, um überhaupt für Kunstschaufende interessant zu sein.

TZ Was wären das für Potentiale?

HM Das Potential eines Ortes hängt von der Betrachtung des jeweiligen Kunstschaufenden ab. Für einen Künstler wie Erik Göngrich, der sich mit Stadtentwicklung und Architektur beschäftigt, wäre eine landschaftliche Region vollkommen uninteressant. Er würde vermutlich eine Plattenbausiedlung in Ost-Berlin vorziehen. Susanne Lorenz dagegen beschäftigt sich inhaltlich viel mit Gartenbaukunst. Für sie birgt ein Schlossgarten grosse Potentiale.

TZ Am Potsdamer Platz steht die *Balloon Flower* von Jeff Koons. Dahinter gleich eine Skulptur von Keith Haring, gefolgt von der Neuen Nationalgalerie und einem Werk von Norbert Radermacher – ein metallener Rettungsreif im Geländer der Potsdamer Brücke, ein unscheinbares Denkmal für Rosa Luxemburg. Das liegt kompakt auf einer Achse und lässt sich abspazieren ...

HM Aber das setzt voraus, dass man bereits informiert ist. Ein bestimmtes, kunstinteressiertes Publikum hat darüber vorher schon etwas gelesen und sucht dann auch diese Objekte auf. Und selbst wenn man informiert ist, ist es häufig schwierig, gewisse Werke im Stadtraum zu finden. Das scheint mir übrigens ein ganz wichtiges Thema zu sein: Kunst im öffentlichen Raum und Kunstvermittlung. Weil ich glaube, dass das ganz eng miteinander verwoben ist.

TZ Wie haben Sie in Bezug auf Ihr Projekt Kunstvermittlung betrieben?

HM Wir haben Führungen über art:Berlin, also professionelle Führungen, auf der Museumsinsel angeboten. Es gab eine ganz hohe Auflage an Flyern, die die einzelnen

Kunstprojekte erläuterten und die in Gastronomie, Galerien und Theatern kostenlos auslagen. Weiter haben wir Postkarten drucken lassen, die über die Ständer von Citycards Verbreitung fanden.

Zeitlichkeit und Aufmerksamkeit. Die Leute vor Ort

TZ Ich würde gerne noch einmal auf die Frage der temporären Konzentration von Arbeiten zurückkommen. Was war in Ihrem Fall der Beweggrund, temporäre Projekte durchzuführen?

HM stadtkunstprojekte e.V. führt aus dem Bewusstsein heraus nur temporäre Projekte durch, dass es bei Kunst im öffentlichen Raum um Wahrnehmungsverschiebung gehen sollte. Eine Wahrnehmung verschiebt sich aber nur durch eine Veränderung. An Werken, die zehn Jahre auf ihrem Platz stehen, geht man achtlos vorüber. Da findet keine inhaltliche Auseinandersetzung mehr statt. Was nicht heisst, dass nicht auch fest installierte Skulpturen eine Berechtigung haben für bestimmte Orte. Im Rahmen einer kuratorischen Praxis ist es sinnvoller, auf die spezifischen Veränderungen des Stadtraumes oder auf bestimmte Problematiken innerhalb des Stadtraumes einzugehen, indem man Projekte schafft, welche die Aufmerksamkeit der Bevölkerung auf ein bestimmtes Phänomen lenken. Und es geht dabei eben um die Aufmerksamkeit eines breiten Publikums und nicht nur um die kunsthistorisch vorgebildete Minderheit, deren Interesse leichter zu wecken ist.

TZ Ist dieses «breite Publikum» zwangsläufig das Publikum, das vor Ort wohnt? Eine permanente Installation wie Bruce Naumans *Truncated Pyramid Room* (1982 / 1998) in Lörrach verschiebt für jeden Menschen, der sie das erste Mal durchläuft, den «Ort vor Ort».

HM Nein, es muss nicht ausschliesslich das vor Ort ansässige Publikum sein, aber zunächst einmal ist Kunst im öffentlichen Raum doch für die Leute da, die vor Ort leben. Und in Berlin finde ich es eben interessanter, temporäre Projekte zu machen, um die grossstadtgeplagte Bevölkerung wachzurütteln.

TZ Hat sich denn ein Projekt wie das *Badeschiff* vor Ort stark eingebunden?

HM Ich glaube, das *Badeschiff* selber hat aus der ganzen Stadt einen breiten Zuspruch erfahren und wird nicht nur von der Bevölkerung vor Ort genutzt. Es war so prominent in der Presse, dass es sich viele zumindest einmal anschauen wollten. Aber das Projekt lebt natürlich von dem Ort und ist fest mit ihm verbunden. Die Atmosphäre des alten Osthafens trägt ja gerade zur Popularität bei.

TZ Ein anderes Projekt, die *Fata Morgana* von Manu Kumar unter der Eisernen Brücke war so schwer zugänglich, dass es kaum Besucherinnen oder Besucher fand: Die historischen Treppenstufen, die unter die Brücke führen, durften nicht begangen werden, weil die Stufenhöhe nicht der DIN-Norm entspricht ...

HM Ja, das war sehr schade. Das Projekt lebte davon, dass man unterhalb der Brücke steht. Und dort hin zu gelangen hatten letztlich nur ganz wenige Leute die Möglichkeit: Einmal zur Eröffnung und dann noch einmal zur Langen Nacht der Museen lag eine Plattform unterhalb der Brücke, von der aus man sich das Werk ansehen konnte. Von unten gesehen war das Werk phantastisch. Aber vom Park aus betrachtet hat es sich nicht in seiner intendierten Form erschlossen.

Kritik am Event. Das Einzelwerk und der verwertende Rahmen

TZ An temporären Projekten wird häufig ihr Eventcharakter kritisiert. Und das Event oder das Spektakel ist ein zentrales Moment der Kritik innerhalb der Diskussion um Kunst und Öffentlichkeit. Gleichzeitig sind diese Events – Kongresse kann man auch als Event verstehen – Möglichkeiten, überhaupt eine Dichte von Austausch herzustellen. Wie positionieren Sie sich innerhalb solcher Diskussionen?

HM Im Grunde genommen verstehe ich die Kritik an einem Eventcharakter nicht. Mein Eindruck ist, dass diese Kritik immer aus einer linkspolitischen Ecke der Kunstkritik formuliert wird, in der man glaubt, ein Event beeinträchtigt das Subversive der bildenden Kunst. Das glaube ich aber nicht. Ich denke, dass eine starke künstlerische Position, die subversiven Charakter hat im Rahmen eines Events wie *skulptur. projekte in Münster*, immer noch besser aufgehoben ist, als wenn sie fernab jeglicher Öffentlichkeit vor sich hin schlummert. Ich frage mich immer, wo der eigentliche Kritikpunkt liegt. Ist es der Umstand, dass viele Menschen diese Kunst zwar anschauen, sich aber nicht angemessen mit ihr beschäftigen? Oder das Gegenteil: weil das stille, flüchtige und zufällige Wahrnehmen innerhalb einer grösseren Ausstellung fehlt? Das wiederum würde bedeuten, dass die Kunstkritiker den Betrachtenden die Fähigkeit absprechen, sich intensiv mit den Projekten zu beschäftigen. Und das glaube ich eben nicht. Ich glaube, dass der Eventcharakter durchaus eine Chance sein kann, sich überhaupt mit Kunst auseinander zu setzen. Eine Chance, die sich jemandem, der sich nicht ohnehin schon in diesem Kunstkontext bewegt, sonst gar nicht bietet.

TZ Im Extremfall verweist das Vorzeichen «Event» auf einen verwertenden Rahmen, innerhalb dessen Kunst nur konsumiert werden kann. Der Rahmen richtet die Perspektive auf die einzelnen Arbeiten zu. Das finde ich eine legitime, aber auch schwierige Kritik, denn sie kann keine Kritik am einzelnen Event sein, sondern nur eine am gesellschaftlichen Verwertungszusammenhang.

HM Es gibt natürlich künstlerische Arbeiten, die mit dem Charakter einer Ausstellung oder eines Events nicht vereinbar sind. Im Grunde war *Dromio* von Olaf Nicolai so ein Projekt. Es entzog sich komplett den Möglichkeiten einer Einrahmung, da es darauf basierte, nicht publik gemacht zu werden. Das legitimiert meines Erachtens aber nicht eine grundsätzliche Ablehnung des Events. Man kann ja nicht der Kunst eine Kapitalismushörigkeit anlasten, nur weil sie in einem bestimmten Rahmen stattfindet. Wer das tut, müsste jegliche museale Kunst ablehnen. Denn auch der institutionelle Rahmen, in dem Kunst konzentriert wird, muss vermarktet werden.

Kritisch wird es aber, wenn bestimmte Formen von Events als Kunst deklariert werden, die meines Erachtens keine sind. Wie zum Beispiel die Bären in Berlin.

TZ Auch die Zürcher Cityvereinigung stellte diesen Sommer Bären, allerdings Teddybären, in der Stadt auf. Die Bewilligung für die Besetzung des öffentlichen Raums mit Polyester-Tieren wird in Erwartung eines deutlich gesteigerten Umsatzes erteilt.

HM So etwas wird der breiten Öffentlichkeit als Kunst verkauft und ist ein Mega-Event, hinter dem wirklich nur wirtschaftliche Interessen stehen. Die Kritik am Event ist dann berechtigt, wenn der Rahmen die einzelnen Arbeiten erdrückt bzw. die künstlerischen Arbeiten schwach sind und sich nur gegenseitig aufgrund des übergeordneten Rahmens stärken. Es ist wichtig, dass die künstlerischen Positionen innerhalb ihres Rahmens stark genug sind, um entsprechend individuell rezipiert werden zu können.

TZ Die Konzentration auf den Rahmen führt also zu einer Entwertung der künstlerischen Arbeiten. Sorgen Kunstsammler wie Charles Saatchi oder, aktuell in Berlin, Friedrich Christian Flick mit einer undurchsichtigen Sammlertätigkeit oder mit politisch fragwürdigem Verhalten nicht dafür, gewisse Arbeiten ihrer Sammlung inakzeptabel zu machen?

HM Das ist doch der gleiche Punkt: Es kommt auf die Auseinandersetzung mit den einzelnen Arbeiten an. Wer sich diese Mühe nicht macht – sei es in einer Ausstellung wie der *Christian Friedrich Flick Collection* oder in einer Ausstellung wie die *skulptur. projekte in Münster* –, neigt eben dazu, den gesamten Rahmen abzulehnen und lässt die einzelnen Kunstwerke aussen vor. Aber man kann die Sammlertätigkeit von Flick ja auch nicht mit einem kuratorischen Ausstellungskonzept vergleichen. In letzterem Fall muss sich die künstlerische Arbeit nicht nur an sich beweisen, sondern auch im inhaltlichen Zusammenhang des Ausstellungsthemas.

Ausblick

TZ Wie schätzen Sie die Situation in Berlin derzeit ein? Welchen Ausblick gibt es für die stadtkunstprojekte e.V.?

HM Ich bin eher pessimistisch – nicht aufgrund der Erfahrung. *con_con* hat eine positive Resonanz erfahren, und allein die Tatsache, dass das Projekt realisiert werden konnte, stimmt positiv. Die öffentliche Förderpraxis, die der Hauptstadtkulturfonds und die Kulturstiftung des Bundes neuerdings betreiben, stimmt mich aber weniger hoffnungsvoll. Gefördert werden tendenziell Grossprojekte, die institutionell angebunden sind. Da gibt es kaum Möglichkeiten für freie Projekte wie die *stadtkunstprojekte*. Trotzdem werde ich versuchen, den Dialog zwischen den Disziplinen anhand einzelner Projekte, allerdings kleineren Massstabs, weiter zu fördern.

Heike Catherina Mertens (*1969) studierte 1989–1995 Kunstgeschichte, Philosophie und Soziologie in Münster. Seit 1999 führte sie Projekte durch wie die *StadtKunstProjekte* (2000) in Berlin-Köpenick, die Podiumsdiskussion *Kölner Kunst und Architektur im Dialog* (2001) und *Der Süden der Welt* (2002) im Theater der Welt in Köln. Zusammen mit Jörg Leutloff gründete sie 2001 den Verein stadtkunstprojekte e.V. zur Förderung von Kunst in öffentlichen Räumen und leitete das Projekt *con_con / constructed connections*.

Informationen unter: www.stadtkunstprojekte.de