

### **Im Wechselspiel konzeptioneller Notwendigkeiten und praktischer Möglichkeiten**

Modifikationen einer Arbeit zwischen Ideenfindung und Realisierung im öffentlichen Raum sind dem Genre inhärent. Ohne den Mythos des autonomen Künstlers zu sehr strapazieren zu wollen, ist doch zu betonen, dass dabei andere Einflüsse wirken als in Museen oder Galerien: Pragmatische Gründe – in erster Linie notwendige Genehmigungen seitens der zuständigen Behörden und Erlaubnisse von Privatpersonen oder Unternehmen, ihre Räume oder Flächen für die Kunst temporär in Anspruch nehmen zu dürfen, müssen hier häufig zum Umdenken führen. Darüber hinaus führen räumliche, soziale oder politische Transformationen innerhalb der Kontexte, in denen die Arbeiten realisiert werden sollen, immer auch zu konzeptionellen Überarbeitungen der Ideen. Kurzum: Im öffentlichen Raum wird von allen Beteiligten ein hohes Maß an Flexibilität gefordert. Das ist nicht immer leicht. Es liegt in der Sache selbst, dass einige Ansätze der interventionistischen Kunst aus konzeptionellen Gründen keine oder nur sehr eingeschränkt Modifikationen zulassen, da bei ihnen bereits die Durchsetzung der Intervention im öffentlichen Raum ein Teil des Werkes darstellt. Auch muss sehr genau darauf geachtet werden, Arbeitsideen nicht leichtfertig aufzugeben oder erheblich zu verändern. Die Kunst der Kunst im öffentlichen Raum besteht also immer aus einem sehr intensiven Abstimmungs- und Diskussionsprozess zwischen Künstler/innen, Kurator/innen und Produzent/innen, in dessen Zuge ständig konzeptionelle Notwendigkeiten und praktische Möglichkeiten gegeneinander abgeglichen werden müssen. Dabei muss es keinesfalls zu faulen Kompromissen kommen – wie die diesjährigen Arbeiten deutlich machen.

Die Arbeiten zeigen auch, wie groß die Bandbreite der Themen, die das Phänomen des öffentlichen Stadtraums berühren, aber auch wie vielfältig die Möglichkeiten, Ausdrucks- und Vorgehensweisen des Genres sein können. Allen diesjährigen Arbeiten eigen ist ihre zurückhaltende Art der Manifestation im Stadtraum. Anders als der Titel der Reihe vermuten lässt, handelt es sich bei diesen Arbeiten nicht um machtvoll *Okkupationen* öffentlicher Bereiche *durch* Kunst, sondern um ruhige und selbstverständliche *Nutzungen* verschiedener räumlicher und struktureller Potentiale des öffentlichen Raums, um Ideen und Thesen mit künstlerischen Mitteln zu kommunizieren. In dieser unaufgeregten Weise – weit entfernt vom Spektakel des Stadtevents – liegt die Stärke des Genres: In erster Linie richtet sich diese Kunst an den „zufälligen Rezipienten“ und nicht an die Kunstöffentlichkeit.

### **Neoliberale Marketinginstrumente**

Die mit dem Werk zufällig in Berührung Kommenden zum primären Objekt der Begierde zu erklären und Fachpublika in die zweite Reihe zu verbannen ist eine Haltung, mit der wir natürlich heikles Terrain betreten, da sich am Punkt der Rezeption und Wahrnehmung von Kunst alle Interessen überschneiden (Geldgeber, Förderer, Künstler, Kuratoren etc.). Künstler und Kuratoren sammeln emsiger

als je zuvor Zeitungsmeldungen über ihre Projekte, um sich sowohl selbst als auch andere von der Relevanz ihrer Arbeit zu überzeugen. Kein Wunder: Im Zuge der Zementierung des neoliberalen Weltbildes nimmt die Ökonomisierung aller Lebensbereiche immer konkretere und groteskere Formen an. Ökonomisierung ruft nach Kosten- und Nutzenrechnungen, zum Nutzen wird dabei schnell die Aufmerksamkeit definiert, die an quantitativen Kriterien gemessen werden soll. Nicht nur atemberaubende Besucherzahlen und voluminöse Pressespiegel werden entscheidender, im Zuge der MoMAisierung scheint inzwischen die Nichtbewältigung eines Besucheransturms zum Qualitätskriterium zu werden. Diese Groteske spiegelt sich beispielhaft in der nicht enden wollenden Kritik an der Einlasspraxis der aktuellen Goya-Ausstellung in Berlin wider. Der Vorwurf lautet, dass der Einlass wissentlich und ohne Grund nur schleppend vorangeht, damit sich vor dem Museum eine Schlange von Besuchern bildet. Zugegeben – dies ist ein Fall, den man kaum in Beziehung zu Projekten wie OKKUPATION stellen kann. Doch manchmal mag es klug sein, die Spitzen der Verirrungen aufzuzeigen, um ihren Anfängen zu wehren. Und die lassen sich in unserem Genre sehr wohl beobachten. „Besucherströme“ bildeten sich im übrigen auch bei OKKUPATION, nur mussten sie weder Schlange stehen noch Eintritt zahlen: Während seiner Performance „Beautiful View“ machte sich Roi Vaara den Spaß, an einem der Tage, an denen er fünf Stunden lang an einer Ausfallstraße stand, die vorbeifahrenden Autos zu zählen – es waren zwölftausend. (In den Medien fand die Reihe dennoch ein eher verhaltenes Echo: Ein Journalist meinte, er würde nur über spektakuläre Dinge berichten wollen – und die hätte OKKUPATION nicht zu bieten.)

Roi Vaara hat mit seiner Performance nicht nur zu einem neuen Verständnis der Skulptur als Ausdrucksform der Kunst im öffentlichen Raum beigetragen (und ihrer zwar längst überholten, aber immer noch herum geisternden Vorstellung aus Zeiten der „Kunst am Bau“-Praktiken einen heftigen Seitenhieb verpasst), sondern auch einen neuen Beitrag zum Diskurs über Kunst und ihre kommunikativen Potentiale formuliert: Seine Performances thematisieren gesellschaftliche Missstände, indem sie sich einfacher, doch prägnanter Bilder bedienen, die ohne jegliche Vermittlungsarbeit – weder durch eigene flankierende Maßnahmen noch durch das Einschalten der Medien – eine ureigene Kraft der Intervention mobilisieren: das Potential der direkten Kommunikation, die sich nur unvermittelt entwickeln kann.

### **Der Eingriff in den Eingriff – die direkte Aktion als Kommentar**

Ein Indiz dafür, dass temporäre Kunst im öffentlichen Raum von den Menschen, die ihn beleben, akzeptiert wird, ist das Ausbleiben direkter, auf Objekte, Installationen etc. gerichtete Aktionen – gemeint sind hier Tags, Graffiti, Beschädigungen oder Zerstörungen.<sup>1</sup> Die oft von den „Betroffenen“ (den Künstler/innen und Kurator/innen) als Missachtung oder Angriffe verstandenen Eingriffe von außen sind aber höchst diffiziler Natur und vor allem selten wahllos: In den Aktivitäten, künstlerische Hinzufügungen im öffentlichen Raum mit Tags oder Graffiti zu versehen, kommt zum Ausdruck, dass

---

<sup>1</sup> Das heißt natürlich nicht, dass das, was „unversehrt“ bleibt, zwangsläufig auf Akzeptanz stößt. Mitunter wurde es nicht wahrgenommen – oder ignoriert.

sie wie anderes Stadtmobiliar betrachtet und behandelt werden, dessen Aufstellung im öffentlichen Raum „von oben“ bestimmt wurde. Objekte und Installationen künstlerischer Natur werden – genau wie Telefonzellen, Zigarettensautomaten u.a. – als Flächen betrachtet, die einerseits öffentlichen Raum verstellen, andererseits (oder gerade aus diesem Grund) als Plattformen genutzt werden können, kommentierend zu reagieren.

Mit Ausnahme der Eingriffe in die aktuelle Arbeit von Ingo Gerken, denen wir uns im folgenden widmen werden, wurden während der letzten fünf Jahre, in denen wir kontinuierlich die Realisierungen temporärer Interventionen im öffentlichen Raum von Neukölln organisiert und betreut haben<sup>2</sup>, fast nie Objekte oder Installationen von Taggern oder Sprayern kommentiert, noch willentlich beschädigt. Offensichtlich wurde die Kunst von den Aktivisten der Straße in den meisten Fällen nicht als etwas betrachtet, das öffentlichen Raum *verschandelt*, sondern ihn *kommentiert*: Da ist ihnen jemand zuvorgekommen. Genau wie man es in der Sprayerszene vermeidet, Tags und Graffiti anderer zu überschreiben, wurde auch der Kunst mit Respekt begegnet.

Anders verhält sich die Sache, wenn Kunst einfach verschwindet, bevor die Zeit ihres Abbaus gekommen ist. Manchmal lässt sich das im Nachhinein mit Besitz- und Genehmigungsgründen erklären – wie etwa im Fall der „verschwundenen“ Bank von public works, den wir im drittnächsten Kapitel skizzieren. Anders verhielt es sich bei der Arbeit „Brothers in Mind“ von Ingo Gerken, der in Sichtweite vorhandenen Stadtmobiliars schicke Designerstühle platzierte – und in einigen Fällen versucht worden ist, das eine oder andere gute Stück davon mit nach Hause zu nehmen. Schöne Dinge von der Straße mitzunehmen, kann niemandem verübelt werden, wenn sie – wie häufig bei der öffentlichen Intervention – von Außenstehenden nicht als Bestandteile einer künstlerischen Arbeit dekodiert werden können. Im Subtext thematisiert Ingo Gerken mit seiner Arbeit genau diesen Aspekt. Anderen seiner Stühle (*ist das grammatisch richtig??*) wiederum sollte es schlechter ergehen: Eine Woche nach dem Aufbau wurden sie demonstrativ zerstört. Offensichtlich wurden sie an diesem Standort als störend oder provozierend, nicht aber als „Kommentar“ empfunden – ihre Zerstörung kann also kaum als blind und vandalistisch bewertet werden, sondern als eine Form des Protestes. Derartige Eingriffe muss die Kunst im öffentlichen Raum aushalten können, denn sie sind Artikulationen jener, denen die bourgeois Türen des Protestes verschlossen bleiben. Das Beschädigen von Kunst im öffentlichen Raum ist also genauso wenig „blind“ wie das Demolieren einer Telefonzelle: Man sollte zumindest die Möglichkeit in Betracht ziehen, dass sich in beiden Handlungen Kommentare artikulieren, die gesellschaftliche Hierarchien thematisieren.

### **In der ethnozentristischen Falle**

Wenn wir über Blindheit und Hierarchien resümieren, sollten wir ein weiteres Topos der künstlerischen Intervention in der Öffentlichkeit hinterfragen: die Irritation. Unsere eigene Arbeit für OKKUPATION,

---

<sup>2</sup> Im Rahmen der Projektreihen „Areale Neukölln“, 2001 (<http://www.arele-neukoelln.de>) und „Pilotprojekt Gropiusstadt“ (2002 – 2005)

„Stadtter“, hat für Irritation auf *unserer* Seite geführt und zu einer Erkenntnis beigetragen, die aufgrund ihrer Einfachheit überrascht: Die Annahme, den Rezipienten mit einer künstlerischen Äußerung, die ihn unvermittelt im öffentlichen Raum überrascht, zu irritieren, ist in ihrem Kern arrogant. In ihr versteckt sich eine ethnozentristische Haltung – wobei die beiden „Ethnien“, um die es uns hier geht, in unseren Kontext mit *Künstlern* und *zufälligen Rezipienten* zu übersetzen sind. Irritation ist weitaus seltener Bestandteil der Rezeption als allgemein angenommen, vielmehr werden Gegebenheiten hinterfragt und in Beziehungen gesetzt; die Sinnhaftigkeit künstlerischer Handlungen wird immer seltener in Frage gestellt, sondern als Manifestation zunächst einmal angenommen. (Die Frage ob das Kunst ist oder nicht, spielt hier nur peripher eine Rolle.) Irritation ist – nach wie vor – konstruktives Mittel der interventionistischen Kunst: Auf ihrem Nährboden gedeihen Fragen, Gespräche, und – nicht zuletzt – Impulse, gewohnte Wahrnehmungen des Alltäglichen in anderem Licht zu brechen. Wenn Irritation jedoch zum Instrument avanciert, eine unbekannte „Ethnie“ (die Neuköllner/innen – die es überall gibt, aber überall anders heißen) beeindruckend zu wollen, muss sie als Instrument eines Neo-Exotismus verhandelt werden, das im Grunde nichts anderes als die Naivität seiner Protagonisten – der Künstler und Kuratoren – enttarnt. Wir dürfen unseren Publika entschieden mehr zutrauen, als sie nur ein bisschen irritieren zu wollen. Interessanterweise unterstreicht dies eine aktuelle Relevanz des Genres in eindrücklicher Form.

### **Die Dokumentation kontextorientierter Arbeit**

Wie alle Kataloge über Kunst im öffentlichen Raum ist auch diese Publikation ein probates Werkzeug, einer anderen Öffentlichkeit – insbesondere den Fachpublika – eine Möglichkeit der Rezeption einzuräumen. Passanten im öffentlichen Raum, die ein Werk mehr oder weniger zufällig rezipieren, und Fachpublika, die sich gezielt informieren wollen, sind gänzlich verschiedene Zielgruppen. Eine banale Einsicht? Wohl kaum, denn es wird nicht selten versucht, beide Gruppen *gleichzeitig* und mit *denselben Mitteln* anzusprechen. Dies kann durchaus groteske Blüten treiben, etwa wenn die eine Zielgruppe (zum Beispiel Journalisten) gezielt das Werk aufsucht (etwa im Rahmen einer moderierten Busrundfahrt) und dabei auf die andere Zielgruppe (Passanten) trifft, deren „Rezeption“ dann mit journalistischer Neugier befragt und ausgewertet wird, und sie gleichzeitig davon abhält das zu tun, worum es dem Künstler eigentlich ging: dem Werk unvermittelt zu begegnen. Arbeiten im öffentlichen Raum sind nun einmal kontextgebunden – dies betrifft auch – oder gerade – ihre Rezeption.

Das Thema der Dokumentation ist so alt wie die temporären Formen der bildenden Kunst selbst, aber es hat weder an Aktualität noch an Brisanz verloren. Augenscheinlich wird dies besonders bei Aktionen und Performances, die zeit- und zielgerichtet im öffentlichen Raum realisiert werden. Je kürzer sich eine solche Arbeit gestaltet, desto weniger Zeit bleibt, sie für die Nachwelt auf Zelluloid zu bannen. Besonders bei nur wenige Stunden dauernden Aktionen oder Performances führt dies gelegentlich dazu, dass die Aktion permanent von Fotografen und Filmern flankiert wird, die mit ihren Blitzlichtern natürlich enorme Aufmerksamkeit auf sich ziehen – wobei der Grund ihres Engagements von Außenstehenden oftmals kaum nachvollziehbar ist. Die Arbeit des Künstlers jedoch wird dadurch bereits im Moment ihrer Manifestation als wichtig bewertet – selbst wenn nur ein einziger Fotoapparat im Spiel

ist, beeinflusst er die unvoreingenommene Rezeption. Für das Fortkommen oder vielmehr die „Existenz“ eines Künstlers ist jedoch die Dokumentation seiner Arbeit entscheidend.<sup>3</sup> Dies führt in Versuchung, ihr die führende Rolle einzuräumen – Auswirkungen dieser Haltung haben wir im vorangehenden zu schildern versucht.

Hans Winkler hat sich diesem Konfliktstoff bei seiner Arbeit „Letzte Ausfahrt 44“ gestellt, indem er die Dokumentation zu einem Teil seines Werkes machte und es der Öffentlichkeit rücküberrichtete: als Vorfilm, der in den Kinos an ganz normalen Spieltagen gezeigt wurde. Mit diesem Schachzug gelang ihm nicht nur, der Dokumentation einen eigenen, künstlerischen Wert zu geben, sondern vor allem, sie der *zufälligen* Rezeption preiszugeben.

### **Teilnehmende Beobachtung schleichender Privatisierung**

Im Zuge der Bemühungen, für eine Arbeit im öffentlichen Raum die benötigten Genehmigungen bei den zuständigen Behörden einzuholen, treten manchmal unklare Kompetenzen zu Tage – etwa über Entscheidungsbefugnisse oder sogar Besitzverhältnisse des Grund und Bodens, der in Anspruch genommen werden soll. Meist können derartige Unklarheiten schnell und unbürokratisch entschieden werden, manchmal hingegen werden damit (ganz unbeabsichtigt) „schlafende Hunde“ geweckt, die sich glücklicherweise in den seltensten Fällen als Kampfhunde beweisen wollen. Bei den Vorbereitungen des public works Projekts „Neukölln Express“, für das an verschiedenen Orten im Bezirk Bänke aufgestellt und montiert werden mussten, konnten die Besitzverhältnisse eines Standortes nicht geklärt werden, da der Bezirk dort vor Kurzem ein Grundstück an einen privaten Investor verkauft hatte. Nur eine Vermessung hätte klären können, ob die Bank von public works auf Bezirks- oder Privatgrund stehen würde. Im Amt entschied man, den Standort als öffentlich zu betrachten, so dass eine Genehmigung für die Aufstellung der Bank erteilt werden konnte. Nach einiger Zeit verschwand sie jedoch spurlos – und mit ihr auch der Briefkasten des „Neukölln Express“, der in ihrer unmittelbaren Nähe installiert war. Erst später konnte herausgefunden werden, dass der Abtransport vom Centermanagement der gegenüber liegenden Shopping Mall veranlasst worden war. Irrwitzigerweise wollte ausgerechnet das Projekt von public works auf eine Möglichkeit aufmerksam machen, wie jeder mit einfach konstruierten Bänken im öffentlichen Raum Treffpunkte einrichten und Kommunikation pflegen kann. Sich wieder selbst öffentlichen Raum anzueignen, war bei diesem Projekt ein subtextueller, doch wesentlicher Aspekt. Mit der „verschwundenen Bank“ hingegen wurde ein Fall aufgedeckt, wie aus Straßenland klammheimlich und ohne sichtbare Grenzmarkierung Privatbesitz wurde, auf dem schon kleinste Eingriffe nun nicht mehr akzeptiert werden.

---

<sup>3</sup> Dabei sollte eigentlich jedem klar sein, dass die Dokumentation einer Arbeit nichts über ihren Erfolg aussagt: Sie beweist lediglich, dass sie realisiert wurde. Insbesondere bei der interventionistischen Kunst im öffentlichen Raum beschränkt sich die Rezeption mittels dokumentarischer Mittel auf rein Phänomenologisches, da das Werk im Katalog seines Kontextes entbunden ist.

## **Die künstlerische Intervention in Zeiten kollektiver Verunsicherung**

Reaktionen auf öffentliche Kunst spiegeln auch immer gesellschaftlichen Befindlichkeiten wider. Die Akzeptanz einer Arbeit wie „Stadttor“ kann dementsprechend auch eine Erklärung in einer momentan allorts wahrzunehmenden gesellschaftlichen Verunsicherung finden: Im Vakuum ungewisser materieller, sozialer und politischer Zukunftsaussichten werden „alte“ Werte schnell zu Ankerpunkten. Wenn die Zukunft bedrohlich erscheint, greift man gerne auf die Vergangenheit zurück – und erträumt sie sich mitunter durch die Wiederherstellung historischer „Materie“ – von der Frauenkirche in Dresden über das Stadtschloss in Berlin bis hin zur Diskussion über den Wiederaufbau der Altstadt in Frankfurt am Main.

Rückbesinnung auf die Geschichte ist eine Lösungsstrategie unter verschiedenen, die gesellschaftliche Missstände und deren Konsequenzen für individuelles Leiden zu kompensieren versuchen. Initiativen, die der individualisierten Ellenbogengesellschaft den Garaus machen wollen, sind andere Versuche, im „hier und jetzt“ Kraft für kommende Zeiten zu tanken – nicht zufällig haben Landgemeinschaften und andere solidarische Zusammenschlüsse unterschiedlicher Bevölkerungsgruppen heute wieder einmal Hochkonjunktur. Im neuen Miteinander wird Kommunikation zum essentiellen Bedürfnis und besinnt sich inzwischen auch wieder seiner leibhaftigen Form: dem miteinander Reden *face to face*, ohne dazu den PC anzuschalten. In diesem Erklärungszusammenhang können auch die sozialen Effekte, die das Projekt von Matthias Schamp in einer erstaunlichen Intensität zum Vorschein brachte, als folgerichtig betrachtet werden: Mit einem offenen Konzept beginnend, richtete er für seinen „Botanischen Lehrpfad Karl-Marx-Straße“ einen Laden ein, dessen Funktion sich für Passanten zunächst kaum entschlüsseln ließ. Innerhalb von nur vier Wochen jedoch entwickelte sich der Laden zu einem kommunikativen Ort, dessen Besucher ganz selbstverständlich am Projekt des Künstlers partizipierten.

Den größtenteils aufgeschlossenen und lebendigen Umgang der Bewohner/innen mit den Interventionen von OKKUPATION, der sich nicht nur in ihren Fragen und Kommentaren, sondern auch in der Lust, mitzumachen und Verantwortung zu übernehmen äußerte, betrachten wir als Indiz einer Haltung, die wir noch vor wenigen Jahren anzweifeln: Sie selbst sind es, die der temporären Kunst im öffentlichen Raum heute eine Relevanz zuweisen. Diese Erfahrung erfüllt uns gleichsam mit freudiger Aufregung und entspannter Gelassenheit: Anlass zur Freude gibt das Interesse der Menschen für unsere Projekte. Jenen Unkenrufen, die hin und wieder den Untergang der Kunst im öffentlichen Raum verkünden, blicken wir dabei gelassen entgegen. Denn das Genre steht – in seinen interventionistischen Formen – noch ganz am Anfang: weil jene, für die sie erdacht werden, es zu schätzen beginnen.