

# Kunst im Stadtraum Berlins vor und nach 1989.

Formationen des Öffentlichen in Ost und West

---

HANS DICKEL

Sucht die sogenannte »Kunst im Stadtraum« seit den 1970er Jahren eine Verbindung zur Architektur und damit einen Platz in der Gesellschaft, so möchten umgekehrt der Staat und die Unternehmen mit Kunstwerken der »Unwirtlichkeit der Städte« entgegenwirken, wenn sie nicht primär politische oder kommerzielle Zwecke verfolgen. Die Verbreitung derartiger »Kunst im Stadtraum« hat ihren Grund in den wechselseitigen Interessen der Macht und der Kunst, ihre Folgen für die Entstehung von Öffentlichkeit sind indes kaum berechenbar. Im städtischen Raum, der neben den Medien eine wesentliche Funktion für diesen Prozeß bewahrt hat, insofern »Öffentlichkeit« ein Ergebnis gesellschaftlicher Auseinandersetzungen ist, sind es häufig Kunstwerke, die den Anstoß dazu liefern.

Begreift man diesen städtischen Raum mit Henri Lefebvre als Überlagerung diverser Komponenten: des abstrakten Raumes (als Berechnung der Käuferschichten beziehungsweise der Werktätigen), des sozialen Raumes (als Lebensraum mit divergierenden Nutzungen und Nutzungsansprüchen) und schließlich des ästhetischen Raumes, der den anderen beiden zuwiderlaufen kann, so wird deutlich, dass gerade Kunstwerke die soziale Sedimentierung aufbrechen können, indem sie

Antagonismen erzeugen und somit, wie Oliver Marchart argumentiert, Öffentlichkeit generieren.<sup>1</sup>

Im Berlin der letzten dreißig Jahre unterlag dieser städtische Raum gravierenden politischen und wirtschaftlichen Umwandlungen. Für beide Hälften der Stadt lassen sich in dieser Zeit unterschiedliche Dispositive bildender Kunst im Hinblick auf ihr Publikum feststellen, einerseits gibt es Unterschiede zwischen Ost und West, andererseits sind die Jahre vor, während und nach der sogenannten Wende 1989 zu unterscheiden.<sup>2</sup> Gerade im Vergleich wird deutlich, in welcher Weise Kunstwerke Öffentlichkeit implizieren, ignorieren oder sie sogar bewusst formatieren.

Unmittelbar nach dem historischen Umbruch 1990 schien in der bildenden Kunst vieles möglich zu sein, temporäre Inszenierungen und Installationen, vorläufige Formulierungen einer sich gleichsam im Konjunktiv äußernden Kunst, die sich in tentativer Form an ein Publikum richtete, das sich in jenen Jahren selbst immer wieder neu orientieren musste.<sup>3</sup> Die frühen 90er Jahre in Berlin waren eine Phase heiterer Unbestimmtheit, zumindest für die westlich sozialisierten Berliner. Einige Jahre nach der Wende, mit dem Rückzug der öffentlichen Hand in den beiderseits der Mauer bis dahin hochsubventionierten Stadthälften Berlins, dominieren auch im Feld der Kunst die Platzmarkierungen großer Konzerne, die das Publikum vor allem durch große Werke zu

- 
- 1 Vgl. Lefebvre, Henri: *The Production of Space*, Malden 1991; Marchart, Oliver: »Hegemonie und künstlerische Praxis. Vorbemerkungen zu einer Ästhetik des Öffentlichen«, in: Ralph Lindner/Christiane Mennicke/Silke Wagler (Hg.), *Kunst im Stadtraum. Hegemonie und Öffentlichkeit*, Dresden/Berlin 2004, S. 23–42. »Öffentlichkeit entsteht im Aufeinanderprallen antagonistischer Kräfte«, in dessen Folge die »eingeschliffenen sozialen und kulturellen Verhaltensweisen durcheinandergewirbelt werden.« (Ebd., S. 34).
  - 2 Grundlage dieser generalisierenden Aussagen ist eine Erhebung, die mit Studierenden der Freien Universität Berlin 1998/99 durchgeführt wurde. Vgl. Dickel, Hans/Fleckner, Uwe (Hg.): *Kunst in der Stadt. Skulpturen in Berlin 1980–2000*, Berlin 2003.
  - 3 Ein Beispiel ist die Ausstellung »Die Endlichkeit der Freiheit«, initiiert von Rebecca Horn und Heiner Müller. Vgl. Herzogenrath, Wulf (Hg.): *Die Endlichkeit der Freiheit – Berlin 1990. Ein Ausstellungsprojekt in Ost und West* (Katalog zur Ausstellung), Berlin 1990.

beeindrucken versuchen. 20 Jahre nach dem Fall der Mauer bestimmt nicht mehr die Opposition zwischen einem westlichen Wohlfahrtsstaat und dem Staatssozialismus im Osten das Bild Berlins: Nach dem Ende der Blockkonfrontation hat vielmehr die Globalisierung eine Bevölkerungsgruppe hervorgebracht, die im wirtschaftlichen Leben der Stadt nicht verankert ist.<sup>4</sup> Es besteht jetzt eher ein Gegensatz zwischen den *happy few* in den Innenstädten, die nach der *gentrification* auch im Osten teuer geworden ist, und jenen Arbeitslosen und Sozialhilfeempfängern, die am Rand der Stadt leben müssen.

## BERLIN VOR DER WENDE

Im Osten gab es vor 1989 keinen städtischen Raum, der die Entstehung von Öffentlichkeit hätte fördern können, denn es gab keine Unterscheidung zwischen Staat und Gesellschaft; vielmehr herrschte die Vorstellung vom »Staatsbürger«, der an der Definition des städtischen Raumes nicht beteiligt ist, da dieser vom Staat ideologisch bestimmt und militärisch kontrolliert wird. Die Gesellschaft unter Führung der Funktionäre sei in diesem Staat gleichsam am Ziel der Geschichte zu sich selbst gekommen. Im Westen dagegen kann der städtische Raum die Entstehung von Öffentlichkeit, besser: Öffentlichkeiten, fördern, da er nicht ausschließlich staatlich oder privat genutzt wird, sondern Menschen mit verschiedenen Interessen interagieren lässt. Man kann diesen sogenannten »öffentlichen Raum« aber nicht einfach als gegeben denken, sondern sollte ihn als Ergebnis der Verhandlungen über soziale Tatsachen, wirtschaftlicher und politischer Art, begreifen, analog zur Demokratie, die es nicht einfach gibt, sondern um die immer wieder neu gestritten werden muß. Im Westen bildet die Gemeinschaft der Konsumenten den Souverän, der den staatlichen Organen das Gewaltmonopol erteilt, um die Konsumgewohnheiten zu sichern. Der städtische Raum ist dementsprechend kommerzialisiert und funktionell heterogen. Die Repräsentation des Politischen spielt hier nur eine ge-

---

4 Vgl. Fezer, Jesko/Wieder, Axel John: »Raum begrenzter Möglichkeiten – Stadtentwicklung in Berlin nach 1989«, in: Ute Meta Bauer (Hg.), *Komplex Berlin. 3. Berlin Biennale für zeitgenössische Kunst* (Katalog zur Ausstellung), Berlin 2004, S. 73–82.



ringe Rolle, anders als im Osten. 1989 brachen diese Gewißheiten auf beiden Seiten der Mauer zusammen.

Abb. 1: Nicolai Tomski, *Lenin*, 1970

Nicolai Tomskis *Lenin* aus rotem Granit, von 1970, ist der größte *Lenin* aller Zeiten außerhalb der früheren Sowjetunion (Abb.1).<sup>5</sup> 19 Meter hoch ragt die Figur aus dem Steinsockel empor, ihr Oberkörper wird von einer stilisierten Fahne hinterfangen. Das Zentralkomitee der SED hat das Denkmal bei dem sowjetrussischen Bildhauer in Auftrag gegeben, weil Tomski allein schon logistisch auf solche Kolosse spezialisiert war. Der gesamte Platz mit Ausfallstraßen am Rande des Stadtzentrums ist auf *Lenin* hin umgestaltet worden. Die Wohn-Hochhäuser rahmen das Denkmal architektonisch ein, wie es ähnlich in Paris des Absolutismus an der place des Victoires mit dem Reiterdenkmal Louis XIV. geschehen war. Im Material wird ein Ewigkeitsanspruch sichtbar, die kolossale Form übertrifft noch die Tradition der lebensgroßen Herrscherdenkmäler früherer Zeiten. Tomskis *Lenin* verkörpert den ideologischen Stillstand in der DDR, die Ideen der Revolution scheinen im roten Granit erstarrt. Die Betrachter sollen nicht mitdenken, mitgestalten im Staat der Arbeiter und Bauern, sie werden statt dessen infantilisiert, gleichsam zu Kindern degradiert, die einem großen Vater zu gehorchen und zu folgen haben.

Ein ähnlich signifikantes Gegenstück im Westen Berlins ist Joachim Schmettaus *Erdkugelbrunnen* von 1983, ebenfalls aus rotem

5 Vgl. Flacke, Monika (Hg.): Auftrag: Kunst 1949–1990: Bildende Künstler in der DDR zwischen Ästhetik und Politik (Katalog zur Ausstellung), Berlin 1995.

Granit (Abb. 2).<sup>6</sup> Er ragt nicht vertikal in die Höhe sondern erstreckt sich horizontal in die Breite. Der Brunnen ist als Attraktion für Besucher im Einkaufszentrum der City West gebaut worden.



Abb. 2: Joachim Schmettau, *Erdkugelbrunnen*, 1983

Auch hier wird der Betrachter infantilisiert, er wird aber nicht ganz klein wie unter Lenin, sondern ganz groß, nämlich im Vergleich zur Erde, deren Darstellung er überschaut wie in einem Märchenpark. Der Brunnen ist locker mit figürlichen Motiven besetzt, die etwa an die Schöpfungsgeschichte oder die verschiedenen Weltkulturen erinnern, die Arche Noah ähnelt hier einem Paddelboot vom Berliner Wannsee. Aber dieses surreal angehauchte Konglomerat figürlicher Motive hält einem genaueren Blick nicht stand. Im Souterrain befindet sich z.B. das Paradies, fälschlicherweise als Grotte dargestellt, denn dort können weder Bäume des Lebens noch solche der Erkenntnis wachsen. Schmettaus Werk erinnert zwar an Kunst vergangener Jahrhunderte, eine komplexe Sinnstiftung wird hier jedoch nur vorgetäuscht durch die Flucht in schöngeistige Andeutungen. Im Gegensatz zur strengen Verbindlichkeit der Denkmäler für die Staatsbürger im sozialistischen Osten hat man es im Westen mit einer unverbindlichen Beliebigkeit für die Konsumenten zu tun, die Erdkugel wird den Passanten zu Füßen gelegt wie eine aufgeschlitzte Frucht, aus der sich jeder Betrachter ein Detail herausuchen kann.

Beide Werke sind zwar Skulpturen, die oft per se schon für Kunst gehalten werden, aber es handelt sich um Propaganda beziehungsweise

6 Vgl. Dickel/Fleckner: *Kunst in der Stadt*, S. 182–185.

um Kitsch, die zur sozialen Sedimentierung beitragen, doch keinesfalls Öffentlichkeit generieren können. Dem Anspruch auf Gehorsam im Osten steht die Anspruchslosigkeit der Unterhaltung im Westen gegenüber, Impulse für eine öffentliche Auseinandersetzung gehen von den Werken Tomskis und Schmettaus nicht aus.



Abb. 3: Olaf Metzel, 13.4.1981, 1987

Das war anders bei Olaf Metzels Skulptur 13.4.1981, die 1987 im Rahmen einer temporären Ausstellung an einen Tag heftiger Krawalle auf dem Kurfürstendamm erinnerte und zu einer Polarisierung in der Bevölkerung führte (Abb. 3).<sup>7</sup> Metzel hatte einen Haufen gestapelter Absperrgitter und einen darin eingeklemmten Einkaufswagen in vergrößerter Darstellung dem populären Café Kranzler gegenüber platziert. Damit brachte er die Demonstrationen der sogenannten Hausbesetzerszene und die Shopping-Ströme auf der West-Berliner Flaniermeile in direkte Beziehung. In der bildhauerischen Koppelung wurden die ritualisierten Gewohnheiten beider Gruppen in Frage gestellt, mit erheblicher Resonanz, die bis zu Morddrohungen an den Künstler reichte, aus sogenannten »bürgerlichen« Kreisen. Metzels Skulptur war mit ihren gegenständlichen Motiven, aber auch durch ihre transparente Form, so unmittelbar auf den Ort bezogen, dass sich dort regelmäßig Diskussionsrunden einfanden; sie benutzten die vom Künstler vergrößert nachgeformten Pflastersteine (der einstigen Demonstranten) nunmehr ironischerweise als bequeme Sitzbänke.

7 Vgl. Barth, Fritz (Hg.): Olaf Metzel. Öffentlichkeitsarbeiten, Stuttgart 2009, S. 30–33; Powers, John: Temporary Art and Public Place. Comparing Berlin with Los Angeles, Frankfurt a.M. 2009, S. 121–144.

## UMBRÜCHE NACH 1989

1989 brachen die beiden politischen Systeme Berlins (und Deutschlands) mit ihren durch Abgrenzung voneinander gefestigten mentalen Gewissheiten zusammen. Es ging alles sehr schnell, förmlich über Nacht verloren die Monumente im Osten Berlins ihre Bedeutung, als z.B. der Hausmeister des Wohnblocks schon im November 1989 Tomskis *Lenin* die Nachtbeleuchtung verweigerte und ihn somit freigab als Projektionsfläche für ein Lichtbild, das der polnische Künstler Krzysztof Wodiczko auf das steinerne Monument projizierte. Er hat das Denkmal kurzzeitig mit einer Diaprojektion konterkariert (1990) (Abb. 4), doch es war dann deren mediales Nachbild als Postkarte, das die Auseinandersetzung um das Erbe des DDR-Sozialismus beförderte.<sup>8</sup>



Abb. 4: Krzysztof Wodiczko, *Lenin-Projektion*, 1990

Durch die Projektion des Lichtbildes wurde *Lenin* szenisch zum Clochard mit gestreiftem Sweatshirt, einem Straßenhändler ähnlich, wie sie damals allenthalben in der Stadt umherstreiften, um westliche Produkte wie z.B. Computer in ihre meist polnische Heimat zu holen. Wodiczko hatte ein Bild der materiellen Wirklichkeit gegen das idealistische Bild des Helden gestellt.

8 Wodiczko hatte eine korrespondierende Lichtbild-Projektion für West-Berlin konzipiert, in der das Motiv eines Reichsadlers auf das Haus Huth am Potsdamer Platz, damals Sitz der Mercedes Benz-Repräsentanz in Berlin, gerichtet wurde, so dass die Rezeptionsgewohnheiten auf beiden Seiten der Mauer irritiert wurden. Vgl. Herzogenrath, *Endlichkeit der Freiheit* (1990), S. 205–226; Katalog der Ausstellung Krzysztof Wodiczko. Public Address, Walker Art Center, Minneapolis 1992.

Die im roten Granit versteinerte Ideologie wurde visuell aufgeweicht. Hatte Lenin selber noch geglaubt, er könne die in Rußland fehlende moderne Technik aus dem Westen holen, so war es 1989 umgekehrt: der Einkaufswagen zieht im szenischen Bild *Lenin* hinter sich her.

Auch Ilja Kabakovs Außenraumskulptur *Zwei Erinnerungen an die Angst* (Abb. 5) trug in ihrer Dualität der besonderen Situation Berlins Rechnung.<sup>9</sup> Im innerstädtischen Brachland am Potsdamer Platz hatte Kabakov zwei Gänge zwischen Holzwänden errichten lassen, die auf den ersten Blick von Bauzäunen nicht zu unterscheiden waren.



Abb. 5: Ilja Kabakov, *Zwei Erinnerungen an die Angst*, 1990

In Augenhöhe hatte er Abfall aufgehängt, wie Schnürsenkel, Bonbonpapier, rostigen Draht, Knöpfe oder Zigarettschachteln und dazu jeweils ein Täfelchen geklemmt, auf dem eine persönliche Aussage über die Gesellschaft der jeweils anderen Seite zu lesen war. Zwei Beispiele: »Ich bin sicher, dass ihre Waffen viel mächtiger sind als unsere. Ich habe ihre Manöver im Fernsehen gesehen.« »Nach drüben fuhr meine Freundin im letzten Jahr. Sie sagt, dass es unmöglich ist, dort zu leben. Menschen werden direkt von der Straße verschleppt.« In beiden Gängen wurden dieselben Aussagen – einmal deutsch/russisch, einmal deutsch/englisch – wiedergegeben. Die Passanten stießen beim Durchqueren jeweils auf eine Ansammlung von Müll und ideologischen Vorurteilen und waren genötigt, beides miteinander zu vergleichen, Ideologie als Müll aufzufassen und umgekehrt dem gefundenen Müll verborgene Geschichten zu entlocken. Im übertragenen Sinne waren hier auch die Wegwerfgesellschaft

9 Vgl. Katalog der Ausstellung Ilya Kabakov. Installations 1983-1995, Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, Paris, 1995, S.106–109; Powers: Temporary Art, S. 101–120.

des Westens und die Wunschzettelgesellschaft des Ostens miteinander zu vergleichen. Der Akt des Lesens vor den Augen anderer Passanten bekam in den beiden Wandelgängen eine theatrale Dimension, die das Blockdenken förmlich erschüttern sollte. Kabakovs partizipatorische Skulptur *Zwei Erinnerungen an die Angst* veranschaulicht am ehesten diese tentative Form einer außenraumbezogenen Kunst, die in spezifischer Weise »Öffentlichkeit« formatiert.

An einem Haus auf der Kreuzberger Oranienstraße befindet sich seit 1995 eine Installation von Wortfragmenten, die ebenfalls einen öffentlichen Gebrauch impliziert, Ayşe Erkmen's *Evde* (=Am Haus). Sie richtet sich nicht nur an den türkischen Teil der Bevölkerung in Kreuzberg (Abb. 6).<sup>10</sup>



Abb. 6: Ayşe Erkmen, *Evde*, 1995

Ihre Schriftzüge in dunklem Plexiglas zitieren die Endsilben einer türkischen Verbkonjugation, die Verben selbst fehlen jedoch, so dass hier nur bedeutungsfreie Wortendungen erscheinen. Man verwendet diese Form der Konjugation, wenn man sich einer Aussage nicht ganz sicher ist, es ist eine Modalform, die ausdrückt, dass man etwas nur vermutet (im Deutschen gibt es keine Entsprechung). Es liegt nahe, in der Installation gerade dieser Schriftzüge auf dem dicht bewohnten Haus eine Anspielung auf die Gerüchteküche zu sehen, die in seinem Inneren brodeln mag. Die aus der Ferne an dekorative Girlanden erinnernden Schriftzüge wirken wie ein Schleier vor dem Haus, um dessen Innenleben ebenso zu verbergen wie auch darauf hinzuweisen. Für die Türken der zweiten Generation in Deutschland ist *Evde* zugleich eine Art Sprachkurs, der vergessene Feinheiten der türkischen Sprache in Erinnerung ruft. Zunächst als temporäre Installation ge-

10 Vgl. Dickel/Fleckner: *Kunst in der Stadt*, S. 135–136; Katalog der Ausstellung Ayşe Erkmen, *Hausgenossen*. Nationalgalerie im Hamburger Bahnhof, Berlin/Köln 2008, S. 45 f., S. 195 ff.

plant, wurden Erkens Schriftzüge von den Bewohnern in der Oranienstraße dauerhaft erhalten.

Viele Künstler haben in diesen Jahren des Übergangs mit flüchtigen Materialien gearbeitet, wie z.B. den Lichtbildern in den Montagen Wodiczkos oder dem Stoff, den Christo und Jeanne Claude für zwei Wochen über den Berliner Reichstag legten. Nach dem Verschwinden der sozialistischen Embleme aus dem Stadtbild und vor der Neubesetzung mit Reklameschildern haben sie mit locker gefälten Vorhängen ein »leeres Zeichen« des Wandels gesetzt (Abb.7).<sup>11</sup> Der Reichstag verschwand 1995 unter einer silbrig glänzenden Hülle, einem mit Aluminium beschichteten Stoff, der die imponierende Pracht des Gebäudes und der Fassade zumindest für 14 Tage verschluckte und statt dessen das Licht vielfältig reflektierte.

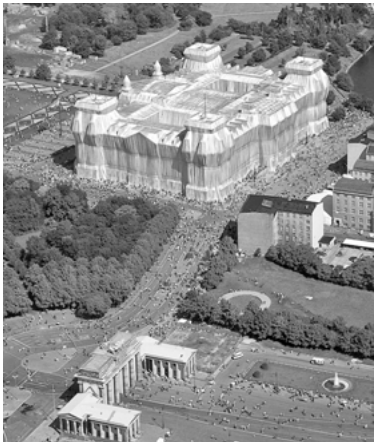


Abb. 7: Christo und Jeanne Claude, *Wrapped Reichstag*, 1995

Der Stoff wurde mit blauen Seilen zusammengeschürzt, so dass das Gebäude horizontal umwickelt wie ein Geschenk wirkte, während die vertikal verspannten Seile im Faltenwurf der Stoffbahnen verschwanden. Die Verpackung überzog den historischen Reichstag wie ein Vorhang, der zwischen zwei Akten die Bühne des Theaters verbirgt, um eine neue Szene vorzubereiten. Wie der Vorhang Zeit gibt zum Bedenken des Gesehenen und zur Einstimmung auf das Kommende, war der *Wrapped Reichstag* ein »leeres Zeichen« zwischen Erinnerung und Imagination für eine Stadt im Wandel. Die sinnlose Schönheit des Stoffs befreite den Reichstag für zwei Wochen von seiner architektonisch und skulptural überfrachteten Bedeutung. Diese verschwand zu-

11 Vgl. Volz, Wolfgang: Christo and Jeanne-Claude. *Wrapped Reichstag*. Berlin 1971–1995, Köln 1996; Dickel/Fleckner: *Kunst in der Stadt*, S. 85–87; Powers: *Temporary Art*, S. 144–159.

gunsten einer sinnoffenen, festlichen Erfahrung. Mit der Verhüllung wurde dem Gebäude seine Symbolkraft genommen, es geriet in die Schwebe zwischen einem Nicht-Mehr und einem Noch-Nicht. Die Verpackung – das Eigentliche in der Überflußgesellschaft – wurde von Christo und Jeanne Claude neu genutzt, als symbolische *rite de passage*.

Fünf Millionen Besucher haben den von den Künstlern allein finanzierten *Wrapped Reichstag* gesehen und erlebt, es begegneten sich hier an der Grenze zwischen beiden Hälften der Stadt Menschen aus Ost und West, vor allem aber auch Touristen aus aller Welt und das Werk bot bei jeder Beleuchtung einen anderen Eindruck.

Die genannten Projekte aus der Umbruchzeit sind nicht materiell fixiert, sie sind strukturell offen für Ergänzungen und äußere Einflüsse, ihr Prinzip ist übertragbar. Die Kunst partizipierte in jenen Jahren an einem kulturellen Umbruch. Später entstanden bereits im Rückblick signifikante Markierungen der Wende an der ehemaligen Grenze. So hat z.B. Thorsten Goldberg zwei runde Leuchtkästen aus Glas im Stahlrahmen sehr gezielt an einem Ort des Übergangs zwischen Berlin Ost und West platziert, unter dem Gleisbett der U-1, die an dieser Stelle über die Oberbaumbrücke führt (Abb. 8).<sup>12</sup>



Abb. 8: Thorsten Goldberg, *Stein-Papier-Schere*, 1997

Er setzte verschiedenfarbige Neonleucht-Signale in sie ein, die per Zufallsgenerator das Kinderspiel von Stein-Schere-Papier zitierten, in dem jeder gewinnen kann, Stein schleift Schere, Schere schneidet Papier, Papier wickelt Stein. So gewinnt mal der Osten, mal der Westen. Am ehemaligen Grenzübergang zwischen beiden Stadthälften soll gleichsam spielerisch ideologischer Bal-

12 Vgl. Dickel/Fleckner: Kunst in der Stadt, S.127–128.

last abgebaut werden soll, ja sogar das Motiv des Händereichens tritt bei gleichen Zeichen gelegentlich in Erscheinung. Wieder gewinnen die »leeren Zeichen« des Kinderspiels im Kontext des ehemaligen Grenzübergangs Bedeutung und sie können den Ort in seiner Geschichtlichkeit zum Sprechen bringen: aus dem ehemaligen Grenzkonflikt wird eine spielerische Auseinandersetzung, wie sie auch die Fußballclubs beider Stadtteile führen könnten.

Frank Thiels Installation *Übergänge* von 1998 entstand bereits im Nachhinein als Erinnerung an einen kritischen Berührungspunkt beider Stadthälften am Checkpoint Charlie. Hier standen sich während der Kubakrise in den 50er Jahren die Panzer der Alliierten gegenüber. Die Fotografien zweier Soldaten personifizieren die politische Konstellation, aber nicht wie vorher als Grenzposten sondern als Partner (Abb. 9a/b).<sup>13</sup>



*Abb. 9a: Frank Thiel, Übergänge, 1998*

Es handelt sich jeweils um ein Brustbildnis von einem jungen Soldaten einer Armee: nach Norden hin blickend ein junger US-Amerikaner, nach Süden hin gerichtet ein junger russischer Soldat. Beide tragen eine Kappe, Krawatte, Paradeuniform, Hoheitszeichen, ihrem niedrigen Rang nach nur wenige Orden und die Namensschilder. Beide stehen aber jenseits der Grenze ihres Sektors, also im Sektor des jeweils An-

deren und begrüßen dort alle Ankommenden. Sie stehen nicht einander gegenüber sondern Rücken an Rücken. Die Soldaten erscheinen aber

13 Die beiden Portraits stammen aus der 1994 entstandenen Fotoserie *Alliierte*, in der Thiel 200 Soldaten vor dem Abzug der alliierten Streitkräfte in Berlin aufnahm. Vgl. ebd., S. 51–53; Thiel, Frank: *A Berlin Decade 1995–2005*, Ostfildern 2006, S. 21 f.

auch als individuelle Menschen, sie schauen gleichsam aus ihrer Uniform heraus, mit einem Blick, der die Rolle des Soldaten verläßt und sich an das menschliche Gegenüber, das des Fotografen beziehungsweise implizit das des Betrachters wendet.



Abb. 9b: Frank Thiel, *Übergänge*, 1998

Diese Dimensionen des Werkes erfährt man nur dann, wenn man es von allen Seiten erkundet. Der Betrachter wird im wörtlichen Sinne motiviert, die Tafeln zu umschreiten und dabei den Ort in seiner Geschichtlichkeit zu entdecken. Die Bildtafeln markieren in der Erinnerung an die Geschichte zugleich Optionen für eine gemeinsame Zukunft – genau dies macht die Qualität von städtischen Räumen im Hinblick auf Öffentlichkeit aus, Orte der Geschichte gewesen zu sein und einen Raum mit Möglichkeiten für die Zukunft zu bieten.

Diese Phase der Offenheit war zehn Jahre nach der Wende abgeschlossen. Die Fertigstellung des Potsdamer Platzes, des neuen ökonomischen Zentrums in der Mitte Berlins, zwischen beiden Hälften, ist Indiz eines neuen Kapitels in der Geschichte der Stadt. Auf die Entstaatlichung folgte nun die Kapitalisierung des städtischen Raumes. Als eines von vielen Kunstwerken in diesem Areal bietet Mark di Suveros Skulptur *Galileo* (1995/96) (Abb. 10) ein prinzipiell anderes Dispositiv für Öffentlichkeit.<sup>14</sup> Suveros Skulptur war teuer, sie wurde von Daimler Chrysler bezahlt.

14 Vgl. Dickel/Fleckner: *Kunst in der Stadt*, S. 27f.



*Abb. 10: Mark di Suvero, Galileo, 1996*

Das Werk gehört zu den Skulpturen im Niemandsland Berlins der 1990er Jahre, auf dem die großen Firmen aus dem Westen ihre zentralen Berlin-Repräsentanzen errichteten, mit ihnen kamen bevorzugt Werke der großen US-amerikanischen Bildhauer nach Berlin. Es ist nicht erstaunlich, dass eine Profilbildung der Firmen nicht mit anspruchsvoller Architektur

sondern mit billigerer Kunst versucht wurde. Viele Werke sind gekennzeichnet durch ihren Anspruch auf Dauerhaftigkeit, statische Formen und eine Indifferenz gegenüber der Umgebung.

Di Suveros Skulptur steht in einem dreieckigen Wasserbecken, sie ist aus Stahl T-Trägern zusammengestellt, von denen sich die drei diagonal platzierten in ihrer Ausrichtung kreuzen, während der vierte vertikal angeordnet ist. An der Schnittstelle sind elliptische Formen hinzugefügt. Oberhalb dieses Knotenpunktes akzentuiert ein horizontal angebrachter Träger die waagerechte Linie. Die Skulptur ist nicht speziell für den Ort entstanden, sondern wurde zuvor auf der Biennale in Venedig (1995) und in Paris (1997) gezeigt. Zur Aufstellung am Potsdamer Platz kam es anlässlich der Einweihung des Daimler-Chrysler Areals 1998, auf explizite Anregung der Konzernleitung. Der Betrachter am Wasserbecken kann mit der Größe und der Form der Skulptur Begriffe wie Ausdehnung, Fortschritt, Bewegung assoziieren. Sie verkörpert damit die Eigenschaften, mit denen sich jede moderne Unternehmenskultur identifizieren möchte. Andere Werke di Suveros wirken nicht nur affirmativ. Er benutzt zwar die Stahl T-Träger, die auch in den umgebenden Kontorhäusern verwendet werden, setzt sie aber im Freien rostend ein, so dass sie einen optischen Kontrast bilden und auch als Vanitas-Zeichen wahrgenommen werden können. Dieser Bezug auf die Architektur ist hier nicht mehr erkennbar, da die Skulptur im Wasser zu weit entrückt erscheint. So ist auch der Assoziationspielraum ins Beliebige geöffnet, man kann an Galileo Galilei, den italienischen Astronom und Mathematiker denken, man kann aber ebenso

an ein riesiges Sushi-Besteck denken. Die Beliebtheit ist besonders am Sockel zu erkennen, denn der Übergang vom realen Raum in jenen der skulpturalen Komposition ist nicht gelöst, das Werk ist unbeholfen auf Stelzen gestützt. Suvero achtet als Stahl-Bildhauer sonst auf die Verankerung seiner Skulpturen am Ort. Diese hingegen ist ein typisches Beispiel einer *drop sculpture*, die Stahlträger stehen hier ohne jeden Bezug auf ihre Umgebung, auch das Publikum rückt hier in die Rolle eines distanziert staunenden Zuschauers, die es gegenüber einem artistischen Kunststück in der Manege eines Zirkus einnimmt.

## FAZIT

Der Vergleich sollte prinzipiell unterschiedliche Formen von Kunst im städtischen Raum beschreiben und in ihrer Bindung an die kulturellen Rahmenbedingungen spezifische »Formationen von Öffentlichkeit« herausarbeiten. Auf eine Phase statischer Gesellschaften, geprägt durch Ideologie beziehungsweise Konsum, mit staatlichen Auftraggebern auf beiden Seiten, folgte eine Phase der politischen Dynamisierung beider Stadthälften. Der Umbruch vollzog sich als Abbruch und Aufbruch gleichermaßen, die auch der Kunst förmlich den Boden entzogen. Die Kunst nahm zeitweilig materiell ungefestigte, vorläufige Formen an. Auf die Verbindung von Ost- und West-Berlin, also die nationale Entdifferenzierung, folgte die soziale Differenzierung. Die global players platzieren Kunstwerke, während die öffentliche Hand aus Kostengründen auf dem Rückzug ist.

**LITERATURVERZEICHNIS**

- Barth, Fritz (Hg.): Olaf Metzger. Öffentlichkeitsarbeiten, Stuttgart 2009.
- Dickel, Hans/Fleckner, Uwe (Hg.), Kunst in der Stadt. Skulpturen in Berlin 1980–2000, Berlin 2003.
- Fezer, Jesko/Wieder, Axel John: »Raum begrenzter Möglichkeiten – Stadtentwicklung in Berlin nach 1989«, in: Ute Meta Bauer (Hg.), Komplex Berlin. 3. Berlin Biennale für zeitgenössische Kunst (Katalog zur Ausstellung), Berlin 2004, S. 73–82.
- Herzogenrath, Wulf (Hg.): Die Endlichkeit der Freiheit – Berlin 1990. Ein Ausstellungsprojekt in Ost und West (Katalog zur Ausstellung), Berlin 1990.
- Lefebvre, Henri: The Production of Space, Malden 1991.
- Marchart, Oliver: »Hegemonie und künstlerische Praxis. Vorbemerkungen zu einer Ästhetik des Öffentlichen«, in: Ralph Lindner/Christiane Mennicke/Silke Wagler (Hg.), Kunst im Stadtraum. Hegemonie und Öffentlichkeit, Dresden/Berlin 2004, S. 23–42.
- Powers, John: Temporary Art and Public Place. Comparing Berlin with Los Angeles, Frankfurt a.M. 2009.
- Thiel, Frank: A Berlin Decade 1995–2005, Ostfildern 2006.
- Volz, Wolfgang: Christo and Jeanne-Claude. Wrapped Reichstag. Berlin 1971–1995, Köln 1996.