

Zur Rolle von Kunst im öffentlichen Raum in den 90er Jahren – drei Beispiele

Während im ersten Kapitel die gesellschaftlichen und politischen Rahmenbedingungen behandelt wurden, unter denen die InnenStadtAktionen zustande kommen, soll dieses Kapitel ausgewählte Beispiele künstlerischer Interventionen im öffentlichen Raum im selben Zeitraum, d.h. im Jahr der ersten InnenStadtAktionen 1997, beleuchten. Es soll deutlich werden, dass sowohl Kunstprojekte im öffentlichen Raum als auch die Gestaltung des öffentlichen Raums selbst durch Kunstwerke im Rahmen neoliberaler Stadtentwicklung eine bestimmte Funktion besitzen. Auch Projekte oder Werke einzelner KünstlerInnen, die eine kritische Auseinandersetzung mit den Gegebenheiten des öffentlichen Raums suchen, tragen oftmals dazu bei, die eben beschriebenen Prozesse abzufedern. In manchen Fällen tragen sie gar zu ihrer Durchsetzung bei. Folgende Beispiele sollen exemplarisch betrachtet werden:

- Der im September 1997 eröffnete Skulpturenrundgang der Sammlung DaimlerChrysler am Potsdamer Platz in Berlin. Es soll aufgezeigt werden, welche Funktion Kunstwerke bei der Restrukturierung vormals vernachlässigter Stadtteile spielen. Darüber hinaus lässt sich an diesem Beispiel aufzeigen, welche Rolle Kunst für die Imagebildung von Konzernen hat, die als Akteure neoliberaler Stadtentwicklung entscheidenden Einfluss auf die Lebensbedingungen Marginalisierter haben.
- Die Ausstellung „Skulptur. Projekte in Münster 1997“, die bereits 1977 und 1987 stattgefunden hat, spielt eine wichtige Rolle für die Auseinandersetzung mit Kunst im öffentlichen Raum und speziell ortsspezifischer Kunst im Sinne der ‚Site Specificity‘ in

Deutschland. Anhand dieses Beispiels soll aufgezeigt werden, wie sich KünstlerInnen zwar explizit auf den in Münster vorgefundenen urbanen Raum beziehen, die in Kapitel zwei skizzierten Entwicklungen jedoch außer Acht lassen.

- Die „documenta X“ in Kassel 1997. Die „documenta X“ wird als Retrospektive politischer Kunst des zwanzigsten Jahrhunderts konzipiert und widmet sich der kritischen Auseinandersetzung mit aktuellen gesellschaftlichen und politischen Fragen. Gleichzeitig besitzt die „documenta X“ als Standortfaktor eine wichtige Funktion für die Stadt Kassel und trägt dazu bei, die Ausgrenzung Marginalisierter voranzutreiben.

Der Skulpturenrundgang der Stiftung DaimlerChrysler am Potsdamer Platz in Berlin

Der Skulpturenrundgang der Sammlung DaimlerChrysler befindet sich als Teil der DaimlerChrysler Contemporary am Potsdamer Platz in Berlin. Die Restrukturierung des Potsdamer Platzes gehört aufgrund seiner historischen Bedeutung nach dem Zusammenschluss der Deutschen Demokratischen Republik und der Bundesrepublik Deutschland zu den wichtigsten Maßnahmen der Stadt. Das immense Bauvorhaben wird maßgeblich von drei HauptinvestorInnen getragen: Sony, A+T (ein Zusammenschluss des Elektronikkonzerns ABB und dem Heidelberger Developer Roland Ernst) und die Daimler-Benz AG, heute DaimlerChrysler AG, der bereits im Juli 1990 ein 68.000 qm großes Areal zu günstigen Konditionen überlassen wird.¹ Für die drei HauptinvestorInnen bedeutet die Beteiligung an dem größten innerstädtischen Bauprojekt Europas im Herzen der neuen deutschen Hauptstadt die Chance auf einen erheblichen Imagegewinn, denn von Anfang an zieht die Restrukturierung des Areals großes Interesse auf sich. Mit der Inszenierung kultureller Veranstaltungen wird die Baustelle zur *Schaustelle* gemacht, wodurch der Potsdamer Platz bereits während der Bauphase zu einem kulturellen Standortfaktor für die Stadt wird. Ronneberger, Lanz und Jahn beschreiben dies als „Festivalisierung der Baustelle“:

„Als Bestandteil dieser Imagestrategie, in der öffentliche und private Interessen miteinander verschmelzen, dienen diese ‚Events‘ einem internationalen Prestigegewinn, der auch zur Stärkung des Kultur- und Wissenschaftsstandortes Berlin beitragen soll. Aus der Perspektive der Konzerne wiederum zielt das

1 Vgl. K. Ronneberger/S. Lanz/W. Jahn: Die Stadt als Beute, S. 89.

Marketingkonzept primär auf eine Aufwertung des Quartiers. Durch die Verknüpfung des weltweiten bekannten Namens Daimler-Benz mit dem Projekt am Potsdamer Platz hofft man den neuen Stadtteil als regelrechtes Markenprodukt einzuführen: ‚Daimler-City‘.²

Das im Zusammenhang dieser Untersuchung relevante Areal, das DaimlerChrysler Quartier zwischen Potsdamer Straße und Landwehrkanal, zeichnet sich durch eine Mischung von Büroraum, Gastronomie, Einkaufsmöglichkeiten und Urban Entertainment aus. Damit ist der anvisierte Publikumsverkehr zu einem großen Teil auf Konsum und Unterhaltung ausgerichtet. Herzstücke des Quartiers sind der Marlene-Dietrich-Platz und die Potsdamer Platz Arkaden, eine glasüberdachte Shopping Mall, in der eine seitens des Arkaden Center Managements erlassene Hausordnung die vorgesehenen beziehungsweise unerwünschten Nutzungsformen regelt. Das übrige Areal ist öffentlicher Raum und unterliegt keiner festgelegten Nutzungsordnung. Dennoch wird der Potsdamer Platz von Marginalisierten kaum frequentiert, obwohl der dortige Publikumsverkehr beispielsweise für das Sammeln von Almosen relativ günstige Bedingungen bietet. Der Grund hierfür liegt in der Gestaltung des Viertels: Nicht repressives Vorgehen seitens eines Sicherheitsdienstes, sondern symbolische Systeme regeln, welche Formen der Raumaneignung möglich sind. Zwar patrouilliert hier tagsüber gelegentlich ein Streifenpolizist, und nachts zeigen Angestellte eines Sicherheitsdienstes Präsenz, entscheidender ist jedoch, dass sich das Quartier für bestimmte Nutzungsformen schlicht nicht eignet: Es gibt kaum Verweilmöglichkeiten wie öffentliche Bänke, die nicht an Konsum gekoppelt sind, und die ansässige Gastronomie bewegt sich in den mittleren bis oberen Preisklassen. Bei der Konzeption des Außenbereichs wurde Wert darauf gelegt, keine verborgenen Räume oder uneinsehbare Ecken zu schaffen, in die sich beispielsweise Wohnungslose zurückziehen könnten. Aneignungen dieses städtischen Terrains durch Sprayer werden ausgeschlossen, da einerseits infrage kommende Flächen mit einer Schutzschicht versiegelt sind, andererseits Tags und Graffitis sofort durch einen eigens hierfür zuständigen Reinigungsdienst entfernt werden. Insgesamt zeigt die Gestaltung des Viertels ein hohes ästhetisches Niveau, selbst für Sonnenschirme, Mobiliar und Blumenkübel existieren Vorschriften hinsichtlich des Materials, wodurch eine gewisse Einheitlichkeit erzielt wird: Kunststoffe sind unerwünscht, stattdessen sind Terrakotta, Leinen, Metall und Bambusrohr vorgesehen. Sämtliche den Gesamteindruck schädigenden visuellen Einflüsse werden so auf ein Minimum reduziert. Die

2 Ebd., S. 92.

Kunstwerke des Skulpturenrundgangs der Sammlung DaimlerChrysler, die über das gesamte Quartier verteilt sind, werten den Raum zusätzlich ästhetisch auf und sind Teil eines durchdachten designerischen Konzepts. Somit sind zwar alle Straßen und Plätze des Viertels öffentlich zugänglich, die Gestaltung des Areals sorgt jedoch dafür, dass unerwünschte Personen fernbleiben.

In welchem Zusammenhang die ästhetische Gestaltung städtischen Raums mit der Stellung seiner NutzerInnen innerhalb der sozialen Hierarchie steht, skizziert Monika Wagner in ihrem Aufsatz „Sakrales Design für Fiktionen vom öffentlichen Raum“³, in welchem sie sich mit der religiösen Inszenierung semi-öffentlicher Plätze und Gebäude am Beispiel amerikanischer Architektur befasst. Wagner fasst dabei den städtischen Raum als immer schon hierarchisierten, die Vorstellung öffentlichen Raums als politische Fiktion:

„Der öffentliche Raum steht für Demokratie, Teilhabe am öffentlichen Leben und für die Gleichberechtigung aller. Der öffentliche Raum erweist sich aber nicht erst heute, sondern schon mit seiner Inanspruchnahme im Namen des Bürgertums um 1800 als eine Konstruktion, in welche die soziale wie geschlechtsspezifische Überwachung und Ausgrenzung eingebaut ist.“⁴

Architektur und Design sind dabei stets auch Werkzeuge, die beabsichtigten Exklusionen durchzusetzen, wie Wagner am Beispiel der Passagen des 19. Jahrhunderts, die sie mit den heutigen Malls vergleicht, aufzeigt. In Bezug auf das Quartier DaimlerChrysler ist vor allem der von ihr dargelegte Zusammenhang zwischen der ästhetischen Gestaltung öffentlicher Räume und dem sozialen Niveau seiner NutzerInnen von Belang. Am Beispiel der Plazas beschreibt sie:

„In den neuen Plazas regeln symbolische Systeme im Verein mit versteckteren Überwachungseinrichtungen in Gestalt ziviler Aufseher sowie elektronische Kameras die Nutzung. [...]“

Portmans erfolgreiches Konzept mit der auch Nicht-Hotelgästen zugänglichen Plaza wurde jüngst treffend als ‚profitable Raumverschwendung‘ bezeichnet. Das trifft auch für die Plazas außerhalb der Hotels zu. Denn in der spektakulären Gestaltung liegt die Imagebildung für die jeweilige Anlage und damit deren Attraktionswert.

3 Monika Wagner: „Sakrales Design für Fiktionen vom öffentlichen Raum“, in: Kulturzentrum Schlachthof, Bremen (Hg.), parks in space. Künstlerische und theoretische Beiträge zum freizeit- und konsumgerechten Umbau der Städte, Bremen: Kellner Verlag 1999.

4 Ebd., S. 66.

Ziel dieser Designarbeiten ist es heute, Räume mit emotionalen Qualitäten herzustellen. Man will, das ist das Anliegen aller postindustriellen Imagepflege, nicht die Zahl anonymer, umbauter Leere steigern, sondern unverwechselbare Atmosphären herstellen. Dafür dienen vielerorts *Kunstwerke* [Hervorhebung N.G.], kostbare Materialien und Pflanzen. *Während kostbare Materialien und Skulpturen schon seit geraumer Zeit zu den Mitteln zählen, welche die soziale Höhenlage eines Ortes anzeigen* [Hervorhebung N.G.], sind Pflanzen erst in jüngster Zeit als Imagefaktoren wiederentdeckt worden.“⁵

Im Quartier DaimlerChrysler wird der Ausschluss unerwünschter Personen nicht durch Privatisierung öffentlichen Raums oder durch Erlassen von Nutzungsordnungen vorgenommen, sondern seine Gestaltung zeigt die „soziale Höhenlage“ des Viertels an und signalisiert auf diese Weise, welche NutzerInnen willkommen sind und welche nicht. In diesem Zusammenhang spielt der Skulpturenrundgang eine wichtige Rolle.

Die Skulpturen, mit denen das DaimlerChrysler Quartier am Potsdamer Platz bestückt ist, gehören zur Sammlung DaimlerChrysler, die am Potsdamer Platz mit der seit 1999 im Haus Huth untergebrachten DaimlerChrysler Contemporary auch ein eigenes Museum unterhält. Es handelt sich hierbei um eine klassische Firmensammlung, die seit ihrer Gründung 1977 beständig um zeitgenössische Kunst erweitert wird. Das Sponsoring von Kunst und das Sammeln von Kunstwerken spielt für viele Unternehmen bei der Bildung eines Firmenimages, der Schaffung einer Corporate Identity und bei der Anhäufung symbolischen Kapitals eine große Rolle. Die meisten größeren Unternehmen sammeln Kunst oder fördern KünstlerInnen oder Ausstellungsprojekte. Bis in die 90er Jahre war das klassische Kultursponsoring eine der häufigsten Verbindungen von freier Wirtschaft und Kunstbetrieb. Sponsoring setzt darauf, Kunstereignisse oder einzelne KünstlerInnen finanziell zu unterstützen und durch die Platzierung des Unternehmenlogos an exponierter Stelle einen Zusammenhang zwischen dem Kulturereignis beziehungsweise den KünstlerInnen und dem Unternehmen herzustellen, was dem diesem im Sinne Bourdieus als symbolisches Kapital⁶ zugute kommt. Inzwi-

5 Ebd., S. 67.

6 „Ich nenne symbolisches Kapital eine beliebige Sorte von Kapital (ökonomisch, kulturell, sozial, Bildung), wenn sie gemäß Wahrnehmungskategorien, Wahrnehmungs- und Gliederungsprinzipien, Klassifikationssystemen, kognitiven Systemen wahrgenommen wird, die zumindest zu einem Teil das Produkt der Inkorporierung der objektiven Strukturen des betreffenden Felds sind, das heißt der Struktur der Kapitaldistribution in dem betreffenden Feld. [...] Das symbolische Kapital ist ein Kapital mit kognitiver Basis, es beruht auf Erkennen und Anerkennen.“ (Pierre Bourdieu:

schen sind die Formen der Kooperation zwischen Kunst und Wirtschaft weitaus vielschichtiger geworden, wie die Ausstellung „Art & Economy“ im Jahr 2002 in den Hamburger Deichtorhallen dokumentiert.⁷ Manche Unternehmen unterhalten eigene Ausstellungsräume oder Museen, wie beispielsweise die DaimlerChrysler AG in Berlin, andere integrieren Kunstwerke in den Arbeitsalltag ihrer MitarbeiterInnen um diese zu motivieren, wie zum Beispiel die Deutsche Bank AG in Frankfurt.⁸ In der im Katalog zu „Art & Economy“ dokumentierten Selbstdarstellung der DaimlerChrysler Contemporary wird das kreative Potenzial der Kunst hervorgehoben, welches bei der Lösung ökonomischer Aufgaben helfen soll:

„Internationalisierung und Globalisierung sind auch eine Herausforderung an unternehmensinterne Prozesse, an denen die Sammlung verstärkt als Ansprechpartner partizipiert.

Im gegenseitigen Austausch von Wissen und Können profitieren beide Seiten: Die Kompetenzen künstlerischen Handelns z.B. in den Feldern Globalisierung, Identität und Wertedefinition können das Spektrum der Problemlösungsmöglichkeiten innerhalb des Unternehmens erweitern und um alternative Lösungswege und verstärkte Einbeziehung ‚weicher‘ Faktoren bereichern.

Die bildgestützte Prozessbegleitung und -kommunikation [...] ist eines der Werkzeuge, in diesen Austauschprozessen neue Qualitäten einzubeziehen und künstlerisches Denken im Unternehmen als Skulptur zu installieren.“⁹

Praktische Vernunft. Zur Theorie des Handelns, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 1998, S. 150f.)

7 Vgl. Zdenek Felix/Beate Hentschel/Dirk Luckow (Hg.): Art & Economy (Ausstellungskatalog), Ostfildern: Hatje Cantz/KNO 2002.

8 Beate Hentschel konstatiert diesbezüglich einen Bedeutungszuwachs des „kreativitätsfördernde[n] Potenzial[s] der Kunst“, der mit einem grundlegenden wirtschaftlichen Strukturwandel Ende der 80er, Anfang der 90er Jahre einhergeht: „Der Erfolg eines Unternehmens, so die meisten aktuellen Managementlehren, beruhe heute auf Selbstmanagement, Selbstinitiative, Experimentierfreude, Selbstentwicklung und Selbstmotivation des Mitarbeiters – alles personengebundene, lebensweltlich orientierte Faktoren. Von der Auseinandersetzung mit der Kunst erhofft man sich seitdem die Freisetzung von geistigem, kreativem Potenzial. Merkmale der Kunst, wie Kreativität, Mut, Risikobereitschaft oder das Aushalten von Ambivalenzen, werden als Motivations- und Innovationsrecourcen entdeckt. Mit ihrer Hilfe soll es zukunftsorientierten Unternehmen gelingen, das Undenkbare zu denken und neue, innovative Ideen zu entwickeln.“ (Vgl. Beate Hentschel: „Art Stories: Kunst in Unternehmen“, in: Z. Felix/B. Hentschel/D. Luckow [Hg.], Art & Economy, S. 112-124, hier S. 116.)

9 Selbstdarstellung der DaimlerChrysler Contemporary, in: Z. Felix/B. Hentschel/D. Luckow (Hg.), Art & Economy, S. 206.

Bezüglich des Skulpturenrundgangs der DaimlerChrysler Contemporary ist neben seiner Funktion als gestalterisches Element im Quartier DaimlerChrysler auch die Rolle der Kunst im Prozess der Bildung einer Corporate Identity von Bedeutung. Das Image eines Unternehmens wirkt sowohl in Richtung der MitarbeiterInnen als auch in Richtung der KundInnen. Da sich beim gegenwärtigen Stand der ökonomischen Entwicklung die Produkte als solche kaum mehr voneinander unterscheiden, orientieren sich die KundInnen entweder am Preis oder am Image, das durch das Produkt transportiert wird. Hierbei kann Kunst nach Beate Hentschel eine wichtige Rolle einnehmen:

„Kunstförderung kann hier als einer der letzten distinktiven Faktoren unternehmerischer Aktivität zur Identitäts- und Imagebildung beitragen. Damit wird das Ziel verfolgt, die schöpferische Vision einer Unternehmenskultur zu objektivieren und eine eindeutige und vom Wettbewerber abgrenzbare Unternehmensidentität zu etablieren. Umgekehrt wird sorgfältig darauf geachtet, ob die im Firmenbesitz befindliche Kunst dem Bild, das das Unternehmen der Öffentlichkeit vermitteln will, entspricht [...]“.¹⁰

Die DaimlerChrysler Contemporary und der dazugehörige Skulpturenrundgang am Potsdamer Platz erfüllen als Teile einer Firmensammlung vor allem die Funktion der Kommunikation nach innen und außen. Wie Goodrow darlegt, sind Firmensammlungen „integraler Bestandteil innerhalb einer langfristigen Strategie der Imageverbesserung und Produktivitätssteigerung“¹¹, die zu einem klaren Profil des Unternehmens beitragen sowie KundInnen und MitarbeiterInnen motivieren sollen. Wenngleich Goodrow hervorhebt, dass die Sammlung DaimlerChrysler von der für den Bereich des Sponsoring und damit für Public Relations zuständigen Abteilung des Konzerns getrennt ist, muss er einräumen, dass mit dem Ausstellungsraum der DaimlerChrysler Contemporary ein Vehikel geschaffen wurde, mit dem durch die Sammlung das Unternehmen der Öffentlichkeit präsentiert wird.¹²

Dies gilt umso mehr für den Skulpturenrundgang. Fünf der inzwischen acht Arbeiten befinden sich im Außenraum des DaimlerChrysler Quartiers, drei in der Halle beziehungsweise dem Eingangsbereich des DaimlerChrysler Atriums. Während die in der DaimlerChrysler Contemporary gezeigten Werke der Sammlung vom Laufpublikum abge-

10 Beate Hentschel: „Art Stories“, S. 116.

11 Gérard A. Goodrow: „Inspiration und Innovation. Zeitgenössische Kunst als Katalysator der Unternehmenskultur“, in: Z. Felix/B. Hentschel/D. Luckow (Hg.), *Art & Economy*, S. 78-88, hier S. 78.

12 Vgl. ebd., S. 86.

schirmt sind¹³, sind die im Außenraum gezeigten Arbeiten auffällig platziert. Laut DaimlerChrysler wurden Künstler ausgewählt, welche

„sich auf jeweils eigene Weise zum Teil über Jahrzehnte mit dem aktuellen Verhältnis von Kunst und städtischem Raum befasst [haben]. Für alle gilt, dass sie es individuell als Aufgabe empfinden, der ‚Stadt als Erzählraum‘ eine neue, für unsere Zeit gültige Dimension zu geben. Ihre Werke, die in der gesamten Welt öffentlich präsent sind, suchen im Medium mit der Kunst das Gespräch mit den Menschen und belegen den nachgerade utopischen Versuch einer möglichst verlustlosen Umsetzung von Realität in Kunst.“¹⁴

Der auf Grasskamp bezogene Terminus der „Stadt als Erzählraum“ bezeichnet die Abbildung gesellschaftspolitischer Verhältnisse in der baulichen und gestalterischen Struktur einer Stadt.¹⁵ Welches ist nun die für „unsere Zeit gültige Dimension“ der „Stadt als Erzählraum“, die sich in den Werken des Skulpturenrundgangs und seiner Einbettung in das Quartier DaimlerChrysler ausdrückt? Was ist der Inhalt dieser Erzählung?

Wie bereits erwähnt, ist die Restrukturierung des Potsdamer Platzes nach der deutsch-deutschen Wiedervereinigung für die Stadt Berlin von großer Wichtigkeit und die beteiligten InvestorInnen profitieren in hohem Maße von dem symbolischen Wert des Restrukturierungsprozesses. Welche Rolle Kunst in derlei Prozessen spielen kann, skizziert Rosalyn Deutsche in ihrem Aufsatz „Uneven Development: Public Art in New York City“¹⁶, in dem sie sich kritisch mit der Restrukturierung New Yorks und der Funktion staatlich geförderter ‚New Public Art‘-Projekte auseinandersetzt. Auch Deutsches Ausführungen liegt ein Verständnis von öffentlichem Raum als hierarchisiertem und umkämpftem Raum zugrunde. In der baulichen Struktur eines Ortes bildet sich dessen soziale Struktur ab¹⁷; die bauliche Gestaltung eines Ortes zeigt, welche Klien-

13 Die Ausstellungsräume der DaimlerChrysler Contemporary befinden sich in den oberen Stockwerken des Haus Huth, zu denen man sich erst durch Klingeln Einlass verschaffen kann.

14 „Sammlung DaimlerChrysler. Potsdamer Platz. Skulpturenrundgang“, online im Internet: http://www.sammlung.daimlerchrysler.com/potsdamer-platz/skulpt_index_g.htm vom 10.10.2002.

15 Vgl. Walter Grasskamp: „Kunst und Stadt“, in: Klaus Bußmann/Kasper König/Florian Matzner (Hg.), *Zeitgenössische Skulptur. Projekte in Münster 1997* (Ausstellungskatalog, 2. aktualisierte Auflage), Ostfildern: Hatje Cantz Verlag 1997, S. 7-41.

16 Rosalyn Deutsche: „Uneven Development: Public Art in New York City“, in: dies., *Evictions. Art and Spatial Politics*, Cambridge/Massachusetts, London/England: MIT Press 1996, S. 49-107.

17 Vgl. ebd., S. 52.

tel als NutzerInnen angestrebt wird. Auch Deutsche verweist in diesem Zusammenhang auf die Problematik des homogenisierenden Begriffs Öffentlichkeit, denn die Restrukturierung der jeweiligen Areale geht oftmals mit einer Fokussierung auf bestimmte NutzerInnengruppen beziehungsweise auf bestimmte Nutzungsformen einher, die andere Gruppen ausschließt.¹⁸ Deutsches Kritik an der ‚New Public Art‘ bezieht sich im Wesentlichen darauf, dass diese vermeintlich nützliche Kunstwerke für „die Allgemeinheit“ schaffen will, dabei jedoch vorhandene Interessensgegensätze und Ausschlüsse ausblendet.¹⁹ Wenn die bauliche Gestaltung restrukturierter Areale manche NutzerInnengruppen bereits ausschließt und sich KünstlerInnen mit ihren Arbeiten lediglich auf die verbliebenen NutzerInnen als die Öffentlichkeit beziehen, tragen sie damit – ungewollt – zur Festschreibung dieser Ausschlüsse bei.

Deutsche bezieht sich in ihrem Aufsatz auf Probleme der Gentrifizierung, d.h. der Verdrängung einkommensschwacher Bevölkerungsgruppen aus ihren Wohnvierteln und der anschließenden Restaurierung der Areale für einkommensstärkere Gruppen. Zwar sind die Voraussetzungen im Falle des Quartiers DaimlerChrysler andere, doch auch hier wird eine Zurichtung des Areals auf Arbeit, Konsum und Entertainment und damit eine Fokussierung auf die entsprechenden NutzerInnengruppen vorgenommen. Die von der DaimlerChrysler Contemporary im Quartier aufgestellten Kunstwerke mögen daher zwar das „Gespräch

18 Vgl. ebd. S. 57. An anderer Stelle verweist sie im Zusammenhang mit der Restrukturierung des New Yorker Union Square auf die Vertreibung von Wohnungslosen aus einem angrenzenden Park sowie die Umsiedlung einkommensschwacher AnwohnerInnen an den Stadtrand, die jeweils unter Verweis auf das öffentliche Interesse vorgenommen wurden. (Vgl. Rosalyn Deutsche: „Krystof Wodiczko’s Homeless Projection and the Site of Urban ‚Revitalization‘“, in: dies., *Evictions*, S. 3–48, hier S. 12 ff.)

19 „Critics agree: [Scott Burton] challenges the art community with neglect of it’s social responsibility [...]. Carefully calculated for use, often in public spaces, Burton’s furniture clearly has a social function.“ [...] All of these purported acts of unification are predicated on prior separations and thus conceal underlying processes of dissociation. Each element of the discourse about the new public art – art, use, society – first isolated from the others, has individually undergone a splitting operation in which it is rationalized and objectified, treated as a nonrelational entity: art possesses an aesthetic essence; utilitarian objects serve universal needs; society is a functional ensemble with an objective foundation. They all sermount specific histories, geographies, values, and relations to subjects and social groups, and all are reconstituted as abstract categories. Individually and as a whole, they are severed from social relations, fetishized as discrete objects. This is the real social function of the new public art: to present as natural the conditions of the late-capitalist city into which it hopes to integrate us.” (R. Deutsche: *Uneven Development*, S. 66.)

mit den Menschen“ suchen, aber eben nur mit jenen, deren Aufenthalt im Quartier erwünscht ist. Ihnen soll der Aufenthalt so angenehm wie möglich gemacht werden. Die ästhetische Gestaltung des Areals, unter anderem durch Kunstwerke, steigert dessen Attraktivität und trägt dazu bei, eine Atmosphäre zu schaffen, in der sozial Unterprivilegierte als Störfaktor wirken.

Bemerkenswert ist in diesem Zusammenhang die Auswahl der Künstler beziehungsweise der Werke, die teils angekauft, teils speziell für den Potsdamer Platz in Auftrag gegeben wurden. Der Skulpturenrundgang umfasst unter anderem Arbeiten von Keith Haring²⁰, Jeff Koons²¹, Nam June Paik²², Jean Tinguely²³, Francois Morellet²⁴ und Robert Rauschenberg²⁵. Mit diesen wurden international bekannte Künstler ausgewählt, deren Werke einen hohen Marktwert sowie einen hohen symbolischen Wert besitzen. Darüber hinaus dürfte die Auswahl einen relativ breiten Publikumsgeschmack treffen. Während Rauschenberg und Paik zu den bekanntesten Vertretern ihres Genres gehören, wurden mit Koons und Haring populäre Künstler ausgewählt, deren Werke enge Bezüge zur Alltagskultur aufweisen: Koons' „Balloonflower“ ist das in Metall gegossene übergroße Abbild einer Blume, wie sie von KleinkünstlerInnen aus schlauchartigen Luftballons geknotet werden, Harings Skulptur „The Boxers“ ist formal an seine piktogrammatischen Zeichnungen angelehnt, die als T-Shirt- und Postkartenmotive weite Verbreitung gefunden haben. Der Skulpturenrundgang ist somit nicht auf ein exklusives Kunstpublikum ausgerichtet, sondern spricht ein vergleichsweise breites Publikum an, das am Potsdamer Platz aus den genannten Gründen dennoch ein relativ exklusives ist. Bemerkenswerterweise ist Keith Haring Graffiti-Künstler, dessen frühe Werke in den U-Bahnhöfen eine ebenso illegale Aneignung städtischen Raums darstellen wie heutige Sprühereien im urbanen Raum. Dass diese Form der Jugendkultur im Quartier DaimlerChrysler nicht geduldet wird, wird durch die Aneignung des Künstler-Images, mit der sich der DaimlerChrysler-Konzern jugendlich und tolerant gibt, überblendet.

20 „Untitled (The Boxers)“, installiert in einem Wasserbecken an der Eichhornstraße.

21 „Balloon Flower“, installiert am Rande des Wasserbeckens am Marlene Dietrich Platz.

22 „Nam Sat“, installiert im Eingangsbereich des DaimlerChrysler Atriums.

23 „Méta-Maxi“, installiert im DaimlerChrysler Atrium.

24 „Light Blue“, ebenfalls im DaimlerChrysler Atrium.

25 „The Riding Bikes“, installiert in einem kleinen Wasserbecken an der Rückseite des die DaimlerChrysler Contemporary beherbergenden Haus Huth.

Ähnlich verhält es sich mit der positiven Bezugnahme des Unternehmens auf das Image Francois Morellets. In der Online-Präsentation des Skulpturenrundgangs heißt es zu Arbeiten Morellets:

„Erste Aufträge für Arbeiten im öffentlichen Raum erlauben ihm, diese Untersuchungen – er bezeichnet sie als ‚architektonische Desintegration‘ – auch für größere Zusammenhänge an und in öffentlichen Gebäuden fruchtbar zu machen. Häufig sind es eigenwillige Geometrien, die in die bauliche Textur eindringen und den sichtbar dominierenden Charakter anarchisch-spielerisch unterwandern.“²⁶

Diese anarchisch-spielerische Unterwanderung findet allerdings in einem festgelegten Rahmen statt und ist seitens der DaimlerChrysler AG autorisiert. Reale „anarchisch-spielerische“ Unterwanderungen baulicher Textur, seien es Graffiti, seien es Aneignungen des Raums zu anderen als den vorgesehenen Zwecken, werden auf dem einheitlich designten Terrain des DaimlerChrysler Quartiers nicht geduldet. Dennoch integriert der Konzern mit der Auftragsvergabe an Morellet Qualitäten wie Mut zur Unkonventionalität und Eigenwilligkeit in das Firmenimage.

Während der positive Bezug auf „anarchische“ Methoden im letzten Fall auf einer formal-ästhetischen Ebene verbleibt, ist die Bezugnahme auf das Werk Jean Tinguelys explizit politisch. In der Online-Präsentation heißt es:

„Tinguely möchte die Menschen in seine Kunst verstricken, sie bezaubern, sie aber zugleich geistig befreien und – hier kommt der lebenslange anarchistische Zug des leidenschaftlichen Kommunisten zum Tragen – die Menschen zu bewusstem politischen Handeln kreativ animieren.“²⁷

Durch den Ankauf dieser Arbeit für die Firmensammlung bezieht sich der DaimlerChrysler-Konzern positiv auf die Intention eines „leidenschaftlichen Kommunisten“, der „die Menschen [...] geistig befreien und [...] zu bewusstem politischen Handeln kreativ animieren will“. Gleichzeitig werden politische Meinungsäußerungen auf dem Terrain

26 „Sammlung DaimlerChrysler. Potsdamer Platz. Skulpturenrundgang. Francois Morellet: Light Blue“, online im Internet: http://www.sammlung.daimlerchrysler.com/potsdamerplatz/skulpt_morellet_g.htm vom 10.10.2002.

27 „Sammlung DaimlerChrysler. Potsdamer Platz. Skulpturenrundgang. Jean Tinguely: Méta-Maxi“, online im Internet: http://www.sammlung.daimlerchrysler.com/potsdamerplatz/skulpt_tinguely_detail_g.htm vom 10.10.2002.

des DaimlerChrysler Quartiers jedoch kontrolliert und im Zweifelsfall unterbunden. Dazu Ronneberger, Jahn und Lanz:

„Gefragt ist nicht mehr der an der Öffentlichkeit partizipierende Bürger, sondern der konsumierende Kunde. Daß auf privaten Flächen Hausrecht gilt, mussten beispielsweise die Gewerkschaften erfahren. So wurde Mitgliedern der HBV das Verteilen von Flugblättern in der Einkaufspassage am Potsdamer Platz vom Management untersagt (taz 21./22.11.1998).“²⁸

Hier stellt sich die Frage, wer gemeint ist, wenn im Zusammenhang mit Kunst im öffentlichen Raum von Öffentlichkeit beziehungsweise in diesem Fall von „den Menschen“ gesprochen wird. Tinguely adressiert mit seiner Kunst „die Menschen“, also unterschiedslos alle, seine Arbeit wird jedoch lediglich von einer spezifischen Teilöffentlichkeit rezipiert: Von jenen, die das Areal aus touristischem Interesse aufsuchen oder über das nötige Kapital verfügen, an den vielfältigen Konsum- und Unterhaltungsangeboten teilzuhaben. Die Menschen, die im Sinne der Sammlung DaimlerChrysler von Tinguely befreit und zu politischem Handeln animiert werden sollen, sind eben nicht Wohnungslose, die Forderungen an die Senatsverwaltung erheben, oder Jugendliche, die sich in Ermangelung eines Jugendzentrums für die Aufstellung einer Skateboardrampe einsetzen, denn diese halten sich am Potsdamer Platz nicht auf. „Die Menschen“ sind in diesem Fall das erwünschte Publikum am Potsdamer Platz. Auf diese Weise trägt Kunst dazu bei, den Ausschluss derer festzuschreiben, die nicht gemeint sind, wenn im Zusammenhang mit Kunst im öffentlichen Raum von Öffentlichkeit die Rede ist.

„Skulptur. Projekte in Münster 1997“

Im Folgenden soll „Skulptur. Projekte in Münster 1997“ als Beispiel für eine Großausstellung behandelt werden, die in der Tradition der ‚Site Specificity‘ steht, dennoch aber als eine der wichtigsten deutschen Ausstellungen im städtischen Raum dessen Veränderungen in den 90er Jahren kaum reflektiert. Obwohl es bei „Skulptur. Projekte in Münster“, die 1997 zum dritten Mal stattfindet, laut ihrem Kurator Kaspar König darum gehen soll, „die Frage des Verhältnisses von Öffentlichkeit, öffentlichem Stadtraum und dem aktuellen Stand der Kunst auf der Grundlage dieser Erfahrungen [der Ausstellungen von 1987 und 1977, N.G.] neu zu

28 K. Ronneberger/S. Lanz/W. Jahn: Die Stadt als Beute, S. 94.

überdenken“²⁹, nimmt lediglich ein Beitrag am Rande auf die in Kapitel II skizzierten Veränderungen des städtischen Raumes und deren Folgen für bestimmte marginalisierte Teilöffentlichkeiten Bezug.

Die Ausstellung „Skulptur. Projekte in Münster 1997“ ist die dritte Veranstaltung dieser Art, die unter der Leitung von Klaus Bußmann und Kaspar König – dieses Mal unterstützt von Florian Matzner – in Münster initiiert wird. Bereits zwanzig Jahre zuvor findet unter dem Titel „Skulptur 1977“ eine Ausstellung moderner Skulptur in Münster statt, die dazu dienen soll, Vorbehalte der Münsteraner Bevölkerung gegenüber moderner Kunst abzubauen. Einen Teil der Ausstellung bildet der Projektbereich im öffentlichen Raum, zu welchem ausgewählte Künstler eingeladen werden, um Arbeiten speziell für einen bestimmten Ort in Münster zu konzipieren und ortsbezogen zu arbeiten. Aufgrund der positiven Resonanz wird das Projekt 1987 fortgesetzt, wobei diesmal ausschließlich Interventionen im Stadtraum vorgenommen werden und auf Ausstellungsräume gänzlich verzichtet wird. Insgesamt 60 KünstlerInnen werden eingeladen, ortsspezifische Arbeiten zu konzipieren. Bußmann und König heben die Besonderheit dieses Ansatzes hervor, wenn sie schreiben:

„Sie [die Stadt Münster, N.G.] ist Gegenstand des Interesses der Künstler, mit ihrer Architektur, ihren Straßen und ihren Plätzen, ihren Grünanlagen, aber auch ihrer Geschichte, ihrer sozialen Struktur, die für deutsche Verhältnisse ganz ungewöhnlich ist, und auch den Klischees, mit denen sie in der öffentlichen Meinung behaftet ist. Die genaue Kenntnis des Ortes ist freilich auch für den Besucher der Ausstellung wichtige Voraussetzung zum Verständnis der Projekte (für Auswärtige sicherlich ein umständliches Unterfangen). Die Genauigkeit, mit der die Künstler sich auf eine gegebene Situation beziehen, unterscheidet diese Veranstaltung von anderen Skulpturenausstellungen.“³⁰

Explizit wird von Bußmann an anderer Stelle darauf verwiesen, dass es bei „Skulptur. Projekte in Münster 1987“ nicht allein um formale Bezüge auf den städtischen Raum gehen soll:

29 „Kasper König: Skulptur. Projekte in Münster 1997. 22. Juni - 28. September 1997“, online im Internet: <http://www.502.org/friese/muenster/koenig.html> vom 17.7.2002.

30 Klaus Bußmann/Kasper König: „Vorwort“, in: dies. (Hg.), Skulptur Projekte in Münster. Katalog zur Ausstellung des Westfälischen Landesmuseums für Kunst und Kulturgeschichte in der Stadt Münster, Köln: DuMont 1987, S. 13-15, hier S. 14.

„Künstlerische Eingriffe als Mittel zur Bewusstmachung sozialer oder historischer Zusammenhänge, aber auch ästhetischer Möglichkeiten anzusehen, gehörte zu den Grundprämissen der Konzeption der Ausstellung und der Auswahlkriterien für die Einladungen an die Künstler.“³¹

Auch 1997 werden erneut Arbeiten speziell für den städtischen Raum Münsters konzipiert, allerdings wird mit dem Westfälischen Landesmuseum wieder eine Kunstinstitution integriert, und einige KünstlerInnen beziehen sich wieder stärker auf den musealen Raum.³² Dennoch steht „Skulptur. Projekte in Münster“ auch 1997 in der Tradition der ‚Site Specific Sculpture‘.

Das Konzept der ‚Site Specificity‘, welches zunächst die formale Ortsgebundenheit des Kunstwerks einfordert³³, und auf die Untrennbarkeit von Kunstwerk und seiner Umgebung besteht³⁴, gerät in dieser Form in den 90er Jahren in eine Krise. Ursprünglich in Abgrenzung zur autonomen Skulptur sowie als Kritik an der Exklusivität der Kunstinstitutionen und dem Kunstwerk als Ware entstanden³⁵, wird die Kategorie ortsspezifische Kunst in den 90er Jahren institutionalisiert und zu einem Label, das wahllos auf Kunstwerke, Ausstellungen im nicht-institutionellen Raum, Kunstfestivals und architektonische Installationen angewandt wird.³⁶ Darüber hinaus konstatiert Miwon Kwon Bemühungen,

31 Klaus Bußmann: „Zwei Skulpturenausstellungen in Münster. Eine Bilanz“, in: Walter Grasskamp (Hg.), *Unerwünschte Monumente. Moderne Kunst im Stadtraum* (3. erweiterte Auflage), München: Verlag Silke Schreiber 2000, S. 129-139, hier S. 137.

32 Vgl. Walter Grasskamp: „Kunst und Stadt“, S. 35.

33 „In ihren frühesten Ausprägungen drängten ortsgebundene Arbeiten darauf, eine unauflösbare, unteilbare Beziehung zwischen Werk und Ort einzugehen, und forderten zur [Streichung im Original, N.G.] ihrer Betrachtung die physische Präsenz der BetrachterInnen.“ (Miwon Kwon: „Ein Ort nach dem anderen: Bemerkungen zur Site Specificity“, in: Hedwig Saxenhuber/Georg Schöllhamer [Hg.], *OK*, Wien: edition selene 1998, S. 17-39, hier S. 18.)

34 Als bekanntes Beispiel gilt Richard Serras Skulptur „Tilted Arc“ auf der Federal Plaza in New York. Die 37 Meter lange Stahlskulptur sollte umgesetzt werden, da sie den Angestellten der umliegenden Bürohäuser das Überqueren des Platzes erschwerte. Serra argumentierte daraufhin, da es sich um eine ortsspezifische Arbeit handle, käme eine Versetzung ihrer Zerstörung gleich. (Vgl. Benjamin H.D. Buchloh: „Vandalismus von oben. Richard Serras Tilted Arc in New York“, in: W. Grasskamp [Hg.], *Unerwünschte Monumente*, S. 103-119.

35 Vgl. Miwon Kwon: „Ein Ort nach dem anderen“, S. 18f.

36 Vgl. Miwon Kwon: „Ortungen und Entortungen der Community“, in: Christian Meyer/Mathias Poledna (Hg.), *Sharawadgi*, Köln: Verlag Walter König 1999, S. 199-220, hier S. 199.

das Verhältnis Kunst/Ort neu zu definieren, die von der Erkenntnis geprägt seien, dass bestehende Modelle ortsspezifischer Kunst auch konzeptionell beschränkt seien.³⁷ Es entstehen daraufhin Kategorien, die verschiedene Methoden ortsspezifischen Arbeitens genauer zu fassen versuchen:

„[...] kontextspezifisch, diskussionsspezifisch, publikumsspezifisch, themenspezifisch, auf einer Gruppe basierend, projektorientiert usw. Es sind dies Versuche, komplexere, nuanciertere und beweglichere Möglichkeiten des Verhältnisses Kunst/Ort auszuloten und zugleich das Ausmaß zu erfassen, in dem gerade das Konzept des Ortes in den vergangenen drei Jahrzehnten destabilisiert wurde.“³⁸

Eine dieser Formen ist die Community-Based Art, die als interventionistische Kunstpraxis im öffentlichen Raum die Kollaboration zwischen KünstlerInnen und ihrem Publikum sucht:

„I would define public art as accessible work of any kind that cares about, challenges, involves, and consults the audience for or with whom it is made, respecting community and environment. The other stuff is still private art, no matter how big or exposed or intrusive or hyped it might be.“³⁹

In den USA wird ‚Community Based Art‘ auch unter dem Label ‚New Genre Public Art‘ geführt, um sie von herkömmlichen „sculpture and installations sited in public places“⁴⁰ abzugrenzen. Manche KünstlerInnen arbeiten mit Marginalisierten zusammen, um ihnen als benachteiligter Öffentlichkeit zu ermöglichen, ihrer spezifischen Situation Ausdruck zu verleihen.⁴¹ Kunst wird in diesen Fällen als Mittel des Empowerments begriffen. Wenngleich diese Form künstlerischen Arbeitens in vielfacher

37 Vgl. ebd., S. 200.

38 Ebd.

39 Lucy L. Lippard: „Looking Around. Where We Are And Where We Could Be“, in: Suzanne Lacy (Hg.), Mapping the Terrain. New Genre Public Art, Seattle/Washington: Bay Press 1995, S. 114-130, hier S. 121.

40 Suzanne Lacy: „Cultural Pilgrimages And Metaphoric Journeys“, in: dies. (Hg.), Mapping the Terrain, S. 19-49, hier S. 19.

41 „Of greatest interest to me is the invention of systems of ‚voice giving‘ for those left without public venues in which to speak. Socially responsible artists from marginalized communities have a particular responsibility to articulate the conditions of their people and to provide catalysts for change, since perceptions of us as individuals are tied to the conditions of our communities in a racially unsophisticated society.“ (Judith F. Baca: „Whose Monument Where? Public Art In A Many-Cultured Society“, in: S. Lacy [Hg.], Mapping the Terrain, S. 131-138, hier S. 137f.)

Hinsicht zu kritisieren ist⁴², zeigt das Beispiel der ‚Community Based Art‘, dass zum Zeitpunkt der „Skulptur. Projekte in Münster“ bereits vielfach mit Formen ortsspezifischen Arbeitens, auch im öffentlichen Raum, experimentiert worden ist, welche die Interessen Marginalisierter berücksichtigen oder sogar darauf angelegt sind, gegen deren Benachteiligung anzugehen. Zwar werden diese Formen der ‚Community Based Art‘ zu Beginn der 90er Jahre primär in den USA entwickelt, jedoch zeigen die Beispiele der Gruppe WochenKlausur, auf die in einem späteren Kapitel eingegangen werden wird, dass ähnliche Praxen auch in Deutschland bereits Verbreitung gefunden haben.

Wenngleich es zur Ausstellungskonzeption von „Skulptur. Projekte in Münster“ gehört, Fragen des Verhältnisses von Öffentlichkeit, öffentlichem Stadtraum und Kunst neu zu überdenken, spielen die in Kapitel II skizzierten Zurichtungen des städtischen Raumes nach standortpolitischen Interessen und deren Folgen für marginalisierte Teilöffentlichkeiten in den Beiträgen beinahe keine Rolle. Zwar vollziehen sich die eingangs dargelegten Prozesse in Münster erst später (erst im Jahr 2002 gründet sich das Forum Zukunft als „Arbeitsbündnis aus privaten und öffentlichen Akteuren“⁴³, das unter anderem ein Stadtmarketingkonzept für den City-Bereich erarbeitet⁴⁴, und auch der kommunale Ordnungsdienst des Münsteraner Ordnungsamtes⁴⁵ ist erst seit 2002 im Einsatz), Fragen des Stadtmarketings und -images spielen jedoch auch zum Zeitpunkt der Ausstellung 1997 bereits eine Rolle. Die „Skulptur. Projekte“ selbst sind in dem Zusammenhang ein wichtiger Faktor. Bußmann, König und Matzner selbst betonen:

„[...] ‚Skulptur. Projekte‘ [haben] – parallel zur Biennale d’Arte di Venezia und zur documenta X in Kassel – mehr als 500.000 auswärtige Besucher hier-

42 Vgl. Miwon Kwon: „Ortungen und Entortungen der Community“, S. 199-220.

43 „Stadt Münster: Was ist das Forum Zukunft?“ online im Internet: <http://www.stadt-muenster.de/forum-zukunft/forum.html> vom 7.7.2004.

44 Vgl. „Bürgerforum ‚City‘ vom 16.05.2002. Dokumentation: Sigrid-Ursula Witte. Der Themenbereich ‚City‘ als Baustein des Integrierte [Fehler im Original, N.G.] Stadtentwicklungs- und Stadtmarketingkonzepts Münster“, online im Internet: <http://www.stadt-muenster.de/forum-zukunft/DokuF-City.pdf> vom 7.7.2004.

45 Vgl. „Stadt Münster: Ämter von A-Z. Ordnungsamt: Service- und Ordnungsdienste“, online im Internet: <http://www.stadt-muenster.de> vom 7.7.2004.

her gelockt und damit für die Laufzeit von drei Monaten zur ‚kleinsten Weltstadt der Welt‘ gemacht [...]“.⁴⁶

Wenngleich das Landesmuseum für Kunst- und Kulturgeschichte die Skulpturenausstellungen nicht aus marketing-orientierten Gründen veranstaltet habe, sondern um Kunst von Weltrang in Münster zu zeigen, wird hervorgehoben, dass 80% der Münsteraner Bevölkerung glaubten, dass die Skulpturenausstellung für das Image Münsters förderlich gewesen sei.⁴⁷ In der Podiumsdiskussion „Skulptur im Stadtraum – wozu?“⁴⁸ wird dieser Aspekt ebenfalls aufgegriffen. In der Zusammenfassung heißt es:

„Auch für die Kulturpolitik ist die Forderung nach einer Rechtfertigung der Inbesitznahme der Stadt durch die Kunst unverzichtbar. Das Argument der Umwegrentabilität und der Einbindung von Kunst ins Stadtmarketing ist, wie Heribert Klas ausführte, dabei zwar nicht ohne Belang. Vorrangig ist jedoch, insbesondere unter sozialen Gesichtspunkten [Nassehi], die Bedeutung der Kunst für die Lebensqualität der Menschen, die in der Stadt leben und arbeiten.“⁴⁹

Dass die „Menschen, die in der Stadt leben und arbeiten“ nicht alle gleich sind, sondern dass es Hierarchien, zum Beispiel in der Verfügungsgewalt über den öffentlichen Stadtraum, welcher zentrales Thema von „Skulptur. Projekte in Münster“ ist, gibt, wird lediglich in einem einzigen Beitrag thematisiert:

Mit Ihrem Projekt „Erwerb des Grundstücks Ecke Tibusstraße/Breul, Gemarkung Münster, Flur 5“⁵⁰ wirft Maria Eichhorn eine zentrale Frage auf: Wem gehört die Stadt? Ihr Beitrag zu „Skulptur. Projekte in Münster 1997“ besteht in der Dokumentation eines Grundstückserwerbs, das von der Künstlerin gekauft und im Grundbuchamt auf ihren Namen eingetragen wird. Für 126.000 DM erwirbt Maria Eichhorn ein ca. 105 qm großes Grundstück, welches die Stadt Münster laut Kaufvertrag nach

46 Klaus Bußmann/Kasper König/Florian Matzner: „Skulptur 1977 – 1987 – 1997“, in: Ernst Helmstädter/Ruth-Elisabeth Mohrmann (Hg.), *Lebensraum Stadt. Eine Vortragsreihe der Universität Münster zur Ausstellung Skulptur. Projekte in Münster 1997*, Münster 1998, S. IX-X, hier S. IX.

47 Vgl. ebd.

48 Ursula Franke: „Vom Preis und Wert der Kunst“, in: E. Helmstädter/R.-E. Mohrmann (Hg.), *Lebensraum Stadt*, S. 11-15, hier S. 14.

49 Ebd.

50 Vgl. Maria Eichhorn: *Erwerb des Grundstücks Ecke Tibusstraße/Breul, Gemarkung Münster, Flur 5*, 1997, in: K. Bußmann/K. König/F. Matzner (Hg.): *Zeitgenössische Skulptur*, S. 131-141, hier S. 131.

dem 28.9.1997 zurück kaufen muss. Die Anzahlung von 30.000 DM, die Eichhorn bei Abschluss des Vertrags zu entrichten hat, müssen jedoch laut Vertrag dem Verein zur Erhaltung preiswerten Wohnraumes e.V., Breul 32 in Münster für Sanierungsmaßnahmen an den Häusern Breul 32 und Tibusstr. 30 A C zur Verfügung gestellt werden.

In ihrem Katalogbeitrag zur Ausstellung beschäftigt sich Eichhorn eingehend mit Fragen des Eigentums und der Zugänglichkeit von öffentlichem Raum. Sie erläutert, wie Städte durch die Aneignung von Boden entstehen, wie durch Vermessung und Datenerfassung Eigentumsverhältnisse etabliert werden, wie privater von öffentlichem Raum geschieden wird. Unter der Überschrift „Wem gehört die Stadt?“⁵¹ skizziert sie den öffentlichen Raum wie folgt:

„Steht öffentlicher Raum allen zur Verfügung? Das Bild der Stadt als Spiegel der Praktiken zur Verteidigung der Norm. Wer oder was ist die Norm und wer verteidigt die Norm? Beispiele: Betreten-verboten-Schilder auf öffentlichen Rasenflächen, Parks und Plätze werden nach bürokratischem Stundenplan geöffnet/geschlossen, Bänke durch Einzelsitze ersetzt, Wasserhähne öffentlicher Brunnen abgedreht, öffentliche Toiletten geschlossen. Verbote und Schilder erlegen bestimmte Verhaltensregeln auf. Parken nur mit Anliegerausweis. Gebäude werden nicht renoviert, um den Abriss vorzubereiten und zu legitimieren.“⁵²

Es folgen weitere Beispiele, die andeuten, dass Eigentums- und damit Machtverhältnisse die Nutzung des städtischen Raumes regeln, was auch für öffentlichen Raum gilt, der Eigentum von Stadt und Land ist: die Vertreibung von Skatern vor dem Regierungspräsidium in Münster, der Kampf des Vereins zur Erhaltung preiswerten Wohnraumes in Münster gegen des Abriss zweier Mietshäuser und die Neubebauung des Areals mit teuren Eigentumswohnungen, die Räumung von Wagenplätzen in Berlin.⁵³

Auch die Rolle der Kunst wird in diesem Zusammenhang angerissen, allerdings lediglich als Frage, ohne dass eine Antwort formuliert wird. Unter der Überschrift „Wie öffentlich ist der öffentliche Raum?“⁵⁴ heißt es: „In welchem Maße beeinflusst Kunst/Kunstvermittlung die Stadtentwicklung? In welchen Aktivitäten oder Arbeiten wird Eigentum/Grundbesitz thematisiert?“⁵⁵ Im Anschluss folgt eine Aufzählung ver-

51 Ebd., S. 133.

52 Ebd.

53 Vgl. ebd.

54 Ebd., S. 134f.

55 Ebd.

schiedener Beispiele, in denen nicht zwischen Kunstaktionen und der Arbeit politischen Initiativen getrennt wird. Als einzige der teilnehmenden KünstlerInnen thematisiert Eichhorn damit in ihrer Arbeit den öffentlichen Raum als hierarchisierten Raum, in dem verschiedene Nutzungsinteressen gegeneinander stehen und reflektiert darüber hinaus die Bedingungen des Arbeitens von KünstlerInnen im öffentlichen Raum.

Bedauerlich ist, dass Eichhorn ihre Arbeit primär an ein begrenztes Publikum adressiert, da das Projekt „Erwerb des Grundstücks Ecke Tibbusstraße/Breul, Gemarkung Münster, Flur 5, 1997“ nur von den kunstinteressierten BesucherInnen der „Skulptur. Projekte“ wahrgenommen werden kann. An den Standorten der Arbeit, an dem erworbenen Grundstück selbst und im Grundbuchamt gibt es keinerlei Verweis auf den Status des Objekts beziehungsweise der Eintragung als Kunstwerk. Die in dem Begleittext aufgeworfenen Reflexionen über den städtischen Raum erreichen lediglich das Kunstpublikum, da sich weder das Grundstück noch seine Eintragung ins Grundbuch äußerlich von anderen unterscheidet. Der politisch-künstlerische Akt wird erst durch die Dokumentation im musealen Raum kenntlich gemacht. So entsteht die paradoxe Situation, dass die Arbeit einerseits den städtischen Raum, seine Nutzungsbedingungen und das Verhältnis von Privatem und Öffentlichem thematisiert, andererseits aber im öffentlichen Raum für eine über die Teilöffentlichkeit Kunstpublikum hinausgehende Öffentlichkeit nicht wahrnehmbar ist. Eine Ausnahme bildet der Verein zur Erhaltung preiswerten Wohnraumes, der von Eichhorns Arbeit profitiert und eine außerhalb des Kunstkontexts stehende Teilöffentlichkeit darstellt.

Insgesamt lässt sich für „Skulptur. Projekte in Münster“ konstatieren, dass wesentliche Fragen zum Thema Öffentlichkeit und öffentlichem städtischen Raum nicht bearbeitet werden. Einige Arbeiten beschränken sich darauf, besondere Orte wieder zugänglich zu machen, wie beispielsweise die des Künstlerduos Peter Fischli und David Weiss, das einen privaten Garten unterhalb der Stadtmauer bepflanzt und für die AusstellungsbesucherInnen öffnet.⁵⁶ Andere Projekte bestehen in der Bereitstellung von Dienstleistungsangeboten, die sich jedoch auf bestimmte Teilöffentlichkeiten beziehen, wie beispielsweise die von Wolfgang Winter und Bertold Hörbelt aus Flaschenkästen errichteten Informationspavillons für AusstellungsbesucherInnen⁵⁷ oder Tobias Rehbergers Erleuchtung eines Universitätsgebäudes, dessen Terrasse abends als

56 Vgl. K. Bußmann/K. König/F. Matzner: *Zeitgenössische Skulptur*, S. 151-157.

57 Vgl. ebd., S. 457-461.

Bar nutzbar ist.⁵⁸ Andere Beiträge bestehen aus skulpturalen Arbeiten, die wenig spezifischen Bezug zu ihrem Aufstellungsort aufweisen⁵⁹ oder folgen den klassischen Kategorien der ‚Site Specificity‘.⁶⁰ Die Auseinandersetzungen mit der Heterogenität von Öffentlichkeit wie sie im Zusammenhang mit der ‚New Genre Public Art‘ geführt wurden, finden in Münster kaum Niederschlag, ebenso wenig wie die von Eichhorn aufgeworfene Frage nach dem Zusammenhang zwischen Kunst und Stadtentwicklung.

„documenta X“ – eine Retrospektive kritischer Kunst als Standortfaktor

Die zeitgleich zu den ersten InnenStadtAktionen stattfindende „documenta X“ soll hier als Beispiel für ein Kunstprojekt angeführt werden, dessen inhaltliche Ausrichtung in diametralem Gegensatz zu seiner realpolitischen Funktion steht. Während die im Rahmen der „dX“ präsentierten KünstlerInnen sich kritisch mit politischen Fragen der Gegenwart befassen, ist die „documenta“ als Großereignis ein wichtiger Standortfaktor für die Stadt Kassel und als solcher mit verantwortlich für die Säuberung der Kasseler Innenstadt von vermeintlich störenden Einflüssen.

Die „documenta X“ wird von der zuständigen Kuratorin Catherine David als Retrospektive politischer Kunst des zwanzigsten Jahrhunderts konzipiert. In ihrer Eröffnungsrede betont sie die Notwendigkeit, sich auch im Bereich der Kunst kritisch mit politischen Fragen der Gegenwart zu befassen:

„Will man im Rahmen einer Institution, die sich im Laufe der letzten zwanzig Jahre zu einer Hochburg des Kulturtourismus entwickelt hat, eine Veranstaltung durchführen, die sich als kritische Auseinandersetzung mit der Gegenwart versteht, kann das leicht nicht nur als paradox erscheinen, sondern auch wie eine gezielte Provokation wirken, doch angesichts der drängenden Fragen der Zeit wäre es mehr als inkonsequent, auf jeden ethischen und politischen Anspruch zu verzichten.“

58 Vgl. ebd., S. 337-341.

59 Beispielsweise die monumentale Installation mehrerer Autos von Nam June Paik (vgl. ebd., S. 305-311) oder Thomas Kippenbergers fiktiver U-Bahnschacht (vgl. ebd., 247-251).

60 Beispielsweise Dan Grahams begehbare Spiegelskulptur (vgl. ebd., S.183-185.).

In einer Zeit der Globalisierung und der sie begleitenden, manchmal gewaltsamen wirtschaftlichen, gesellschaftlichen und kulturellen Veränderungen repräsentieren die heute wegen ihrer angeblichen Bedeutungslosigkeit oder ‚nullité‘ (Jean Beaudrillard) unterschiedslos verdamnten zeitgenössischen Praktiken eine Vielfalt symbolischer und imaginärer Darstellungsweisen, die nicht auf eine (fast) gänzlich der Ökonomie und ihren Bedingungen gehorchende Wirklichkeit reduzierbar sind; sie besitzen damit eine ebenso ästhetische wie politische Potenz. Diese Potenz vermag allerdings nur dann fruchtbar zu werden, wenn sie nicht dazu missbraucht wird, die im Rahmen der Kulturindustrie ständig zunehmende Instrumentalisierung und Vermarktung der ‚zeitgenössischen Kunst‘ und ihre darauf abgestimmte Zurichtung zum Spektakel noch zu verstärken, und auch nicht einer ‚gesellschaftlichen‘ Regulierung oder gar Kontrolle dient (durch die Ästhetisierung von Information oder durch Pseudodebatten, die jegliche Urteilskraft in der Unmittelbarkeit von Verführung oder undifferenzierten Gefühlen ersticken – das, was man den Benetton-Effekt nennen könnte).“⁶¹

Die von David eingeladenen KünstlerInnen bearbeiten eine Vielzahl politischer Themen und Fragestellungen, wobei ein Teil der Arbeiten im städtischen Raum entlang des „documenta“-Parcours zwischen Fridericianum und dem Kasseler Kulturbahnhof gezeigt wird. Ergänzt wird die Ausstellung durch ein Theater- und Filmprogramm sowie die Vortragsreihe „100 Tage – 100 Gäste“, zu der WissenschaftlerInnen verschiedener Fachbereiche, MusikerInnen, FilmemacherInnen, ArchitektInnen, StadtplanerInnen etc., geladen werden. Das zur Ausstellung erscheinende Buch „Politics-Poetics“⁶² versammelt Beiträge aus verschiedensten Bereichen, die dazu dienen sollen „einen politischen Kontext für die Interpretation von künstlerischer Tätigkeit am Ende des zwanzigsten Jahrhunderts abzustecken.“⁶³

Von den zahlreichen künstlerischen Beiträgen beziehen sich viele auf verschiedene Weise inhaltlich auf das Leben in der Stadt. Im Museum Fridericianum werden beispielsweise Dokumentarfotografien gezeigt, die das urbane Leben vergangener Jahrzehnte zeigen.⁶⁴ Charles

61 „Ein Parcours durch Kassel und das mögliche Anderswo. Die Gratwanderung von Kulturtourismus und kritischer Kunst/die Rede von Catherine David zur Eröffnung der ‚documenta X‘“, in: Frankfurter Rundschau vom 26.6.1997, S. 18.

62 Documenta und Museum Fridericianum Veranstaltungs-GmbH (Hg.): Politics-Poetics. Das Buch zur documenta X, Ostfildern-Ruit: Cantz Verlag 1997.

63 Ebd., S. 24.

64 Zu diesen zählen beispielsweise die „Subway portraits“ von Walker Evans (vgl. ebd. S. 148f.), New Yorker Straßenszenen von Helen Levitt (vgl. ebd., S. 356f.) oder die Arbeiten Garry Winogrand (vgl. ebd., S. 180f.).

Burnetts Beitrag für das begleitende Filmprogramm spielt in der Wohnungslosenszene Los Angeles' und erzählt die Geschichte eines Angestellten, der wegen einer Steuernachzahlung aus der Bahn gerät und alles verliert, und entlang des „documenta“-Parcours zwischen Kulturbahnhof und Friedrichsplatz suchen KünstlerInnen die Auseinandersetzung mit dem städtischen Raum und den sich dort bewegenden Menschen. Beispielsweise wird in der Unterführung am Kulturbahnhof, wo sich zuvor oft Wohnungslose aufgehalten haben, Peter Friedls Film „Dummy“ gezeigt, in dem ein Mann versucht in eben dieser Unterführung an einem Automaten Zigaretten zu ziehen. Der Automat behält das Geld, gibt jedoch keine Zigaretten dafür her, woraufhin der Mann wütend weg geht und dabei einen bettelnden Punker zur Seite schiebt, der ihn wiederum aus Rache tritt. In der selben Unterführung installiert Christine Hill, wie zuvor schon in Berlin, ihre „Volksboutique“, eine Art Second Hand-Laden, in dem aus Containern gesammelte Kleidung und gefundene Gebrauchsgüter zu geringen Preisen verkauft werden, und der gleichzeitig als sozialer Ort dienen soll.⁶⁵

Auch in der ergänzenden Vortragsreihe „100 Tage – 100 Gäste“ widmen sich einige Beiträge den Veränderungen der Städte. Laut David dient die Reihe dazu, die gezeigten künstlerischen Arbeiten zu kontextualisieren und weiterführende Diskussionen zu ermöglichen. Fachleute aus verschiedensten Bereichen wurden eingeladen, um

„entsprechend ihrer Tätigkeitsfelder, die brennenden ethischen und ästhetischen Fragen am Ende des Jahrhunderts [zu] debattieren [...], zu Themen wie Urbanismus, Territorium, Identität, Bürgerrechte, ‚sozialer Nationalstaat‘ und was danach kommt, Staat und Rassismus, Globalisierung der Märkte, und nationale Politik, Universalismus und Kulturalismus, Kunst und Politik.“⁶⁶

Neben zahlreichen anderen referiert in diesem Rahmen auch Mike Davis, dessen stadtsoziologische Untersuchungen Mitte der 90er Jahre im deutschsprachigen Raum eine wichtige Rolle spielen. In seinem Buch „City of Quartz“⁶⁷ beschreibt Davis am Beispiel Los Angeles die sich verschärfende soziale Segmentierung in der ersten Hälfte der 90er Jahre und das damit verbundene repressive Vorgehen gegenüber Marginali-

65 Vgl. Barbara Steiner/Galerie für zeitgenössische Kunst, Leipzig (Hg.): Inventory. The Work of Christine Hill and Volksboutique, Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz Verlag 2003, S. 81f.

66 „Ein Parcours durch Kassel und das mögliche Anderswo“.

67 Mike Davis: City of Quartz. Ausgrabungen in der Zukunft von Los Angeles und neuere Aufsätze, Berlin, Göttingen: Verlag der Buchläden Schwarze Risse/Rote Straße 1994.

sierten: hermetische Abriegelung und technische Überwachung wohlhabender Viertel, die Ausgrenzung Marginalisierter, die vermehrte Entstehung von Shopping Malls bei gleichzeitiger Säuberung der Innenstädte sowie die Aufrüstung des Polizei- und Sicherheits-Apparats:

„Wir befinden uns im postliberalen Los Angeles, wo die Verteidigung eines luxuriösen Lebensstils sich in immer neue Repressionen in Raum und Bewegung übersetzt, unterfüttert von der allgegenwärtigen ‚bewaffneten Antwort‘. Die Besessenheit, mit der physische Sicherheitssysteme errichtet und gleichzeitig durch die Architektur soziale Trennungslinien durchgesetzt werden, ist zum Zeitgeist in der Umstrukturierung der Stadt geworden – zum zentralen Diskurs in der gesamten entstehenden gebauten Umwelt der 90er Jahre. [...] Die schrecklichen Prophezeiungen der von Nixon eingesetzten National Commission on the Causes and Prevention of Violence von 1969 haben sich auf tragische Weise erfüllt: Wir leben in ‚Festungsstädten‘, die brutal gespalten sind in ‚befestigte Zellen‘ der Wohlstandsgesellschaft und ‚Orte des Schreckens‘, wo die Polizei die kriminalisierten Armen bekämpft. Der in langen, heißen Sommern der 60er Jahre ausgebrochene ‚zweite amerikanische Bürgerkrieg‘ hat sich so sehr institutionalisiert, dass es schon in die Struktur des städtischen Raumes selbst eingegangen ist. Das alte liberale Paradigma der sozialen Kontrolle, das eine Balance zwischen Repression und Reform zu halten versucht, ist schon lange einer Rhetorik des sozialen Krieges gewichen, in der die Interessen der städtischen Armen und die der Mittelschichten als Nullsummenspiel gegeneinander aufgerechnet werden. In Städten wie Los Angeles zeigt sich das hässliche Gesicht der Postmoderne und verschmelzen Stadtplanung, Architektur und Polizeiapparat wie noch nie zuvor tendenziell zu einer einzigen umfassenden Sicherheitsmobilisierung.“⁶⁸

Seine Analyse der Entwicklungen in Los Angeles wird in vielerlei Hinsicht als paradigmatisch für die bevorstehende Veränderung der Metropolen im Postfordismus begriffen.⁶⁹ Im Rahmen des „Hybrid Workspace“ wird Davis während der „documenta“ von Geert Lovink zu Ein- und Ausschlusspraxen in Los Angeles und Las Vegas interviewt. In diesem Zusammenhang äußert sich Davis erschrocken darüber, dass die deutsche Sozialdemokratie, die lange Zeit für Meinungs- und Versammlungsfreiheit gekämpft habe, derzeit von Law-and-Order-Ideen so gefesselt sei.⁷⁰

68 Ebd., S. 259f.

69 Vgl. Frank Sträter (Hg.): Los Angeles Berlin. Stadt der Zukunft – Zukunft der Stadt, Stuttgart: context Verlag 1995.

70 Vgl. „Gated Communities, Themeparks, Youth Revolts. An interview with Mike Davis. By Geert Lovink. Hybrid WorkSpace, Documenta X,

In der begleitenden Publikation wird diese Auseinandersetzung fortgesetzt. Hier kommen unter anderem Peter Noller und Klaus Ronneberger zu Wort, welche die Entwicklung der Metropolen am Beispiel Frankfurts und der Rhein-Main-Region skizzieren. Bezüglich der sozial-räumlichen Heterogenisierung in den Metropolen schreiben sie:

„Zugleich verstärkt die Expansion der Headquarter Economy die Hierarchisierung des städtischen Raums. [...] die Kernstädte werden zu Konsum und Erlebnisräumen geformt, die Einkaufsmöglichkeiten, Restaurants und Museen ebenso wie öffentliche Kunstaussstellungen, Theateraufführungen und Straßenfeste umfassen. [...] Die klassischen Orte der Öffentlichkeit – Straßen, Plätze und Parks – werden, zumindest in den USA, durch Malls und Themenparks ersetzt. [...] Dieses Urbanisierungsmodell zielt nicht nur auf eine Exklusion, die unter anderem über das Medium Geld vermittelt ist, die gesicherten Archipele des Konsums fungieren auch zunehmend als Vorbild für die gesamte Stadtentwicklung. So nimmt die Bereitschaft der städtischen Behörden zu, Bereiche des öffentlichen Raums in einer Weise zu organisieren, wie sie für Themenparks und Malls typisch ist. Da die neue städtische Armut der Vorstellung einer ‚relaxten‘ Konsumatmosphäre entgegensteht, sollen deshalb die verschiedenen Submilieus aus diesen Räumen vertrieben werden.“⁷¹

Spätestens hier wird offensichtlich, dass die Auseinandersetzung mit dem urbanen Raum im Rahmen der „documenta X“ durchaus die konkurrierenden Interessen verschiedener NutzerInnengruppen berücksichtigt. Im Gegensatz zu der zeitgleich stattfindenden Ausstellung „Skulptur. Projekte in Münster“ wird damit zumindest partiell der in Kapitel II skizzierten Entwicklung des Lebens in den Städten Rechnung getragen.

Paradoxerweise ist jedoch gerade die „documenta“ als wichtiger Standortfaktor der Stadt Kassel vor Ort mit für Prozesse verantwortlich, die von den Beteiligten in ihren Beiträgen kritisiert werden. Die „manchmal gewaltsamen wirtschaftlichen, gesellschaftlichen und kulturellen Veränderungen“⁷², haben auch in Kassel eine konkrete Ausprägung, wenn die im städtischen Raum lebenden Marginalisierten aus dem Blickfeld der „documenta“-BesucherInnen beseitigt werden, damit diese ungestört die Ausstellung genießen können.

Kassel: August 24, 1997“, online im Internet: <http://www.thing.desk.nl/bilwet/Geert/Workspace/DAVIS.INT> vom 20.11.2004.

71 Peter Noller/Klaus Ronneberger: „Metropole und Hinterland. Zur Formierung der Rhein-Main-Region in den 90er Jahren“, in: Documenta und Museum Fridericianum Veranstaltungs-GmbH (Hg.), *Politics-Poetics*, S. 708-714, hier S. 711.

72 „Ein Parcours durch Kassel und das mögliche Anderswo.“

Die alle fünf Jahre stattfindende „documenta“ spielt für Kassel und die gesamte Region in ökonomischer Hinsicht eine große Rolle. Prof. Dr. Michael Hellstern, Mitglied des Fachgebiets Verwaltungsökonomie und –management am Fachbereich Wirtschaftswissenschaften der Universität GH Kassel und Leiter einer Forschungsgruppe zur Evaluation der „documenta 9“, skizziert in einem Interview unter anderem den ökonomischen Nutzen der „documenta“ für Kassel und die Region. Die hier vorgetragenen Ergebnisse stammen aus einer Analyse der „documenta 9“ im Jahre 1993 und wurden im Vorfeld der „dX“ veröffentlicht.

„WN [Wirtschaft Nordhessen, N.G.]: Und die indirekten Wirkungen durch die Ausgaben der Besucher?

Hellstern: Hierzu mussten wir zunächstmal eine Analyse der Besucherstruktur vornehmen. Nach unserer Erhebung kamen beinahe 90 Prozent von außerhalb Kassels. Von den auswärtigen Besuchern übernachtete etwa die Hälfte im Umland. Für die Stadt Kassel heißt das ca. 98.000 zusätzliche Übernachtungen mit einem Umsatzvolumen – bei konservativer Schätzung – von 5,2 Mio. D-Mark. Bei den Nebenausgaben – vom Eis über die Wurst bis zum Shopping – sieht es so aus, daß wir 18,8 Mio. D-Mark für Verpflegung sowie 8,6 Mio. D-Mark als sonstige Ausgaben für die 615.000 Besucher errechnet haben. Fasst man die Nebenausgaben zusammen, so ergeben sich ca. 326 Mio. D-Mark indirekter Wirkungen der documenta für Kassel. Dazu muß man dann die 8,4 Mio. D-Mark direkter Wirkungen noch addieren, so daß vorsichtig geschätzt rund 41 Mio. D-Mark zusammenkommen, [...].

WN: Läßt sich belegen, wer die Gewinner der d9 waren?

Hellstern: Ja. Unsere Ergebnisse zeigen ziemlich eindeutig, daß etwa 70 % aller Erträge aus der Wertschöpfung der documenta in den Dienstleistungssektor, das Hotel- und Gaststättengewerbe sowie Handel geflossen sind. Allerdings verteilen sich die Gewinne räumlich nicht gleichmäßig. Befragungen haben gezeigt, daß es eine Umlenkung gegeben und der Innenstadtbereich überproportional profitiert hat.⁷³

Abgesehen von dem direkten wirtschaftlichen Nutzen durch die BesucherInnen, hat die „documenta“ auch als Imagefaktor eine bedeutende ökonomische Funktion, zum einen für die beteiligten Sponsoren, deren Ansehen von der Förderung (in diesem Fall kritischer) Kultur profitiert, zum anderen für ansässige Unternehmen, die den Rahmen des kulturellen Events nutzen, um geschäftliche Kontakte zu knüpfen. So wird in der Zeitschrift Wirtschaft Nordhessen im Januar 1997 mit folgender Anzeige geworben:

73 „Prof. Hellstern. „Handel und Gastronomie gewinnen““ [Interview], in: Wirtschaft Nordhessen (1997) H. 4, S. 44.

„dx Wirtschafts-Service – jetzt planen!

Anlässlich der documenta X wird den nordhessischen Unternehmen und ihren Gästen aus aller Welt der besondere dX Wirtschafts-Service angeboten (WN berichtete). Mit einem Bündel von Maßnahmen bietet der Service maßgeschneiderte Führungs- und Rahmenprogramme, Kontakte und Gespräche mit Vertretern der nordhessischen Wirtschaft, aber auch mit anderen Besuchergruppen aus aller Welt. Der „Unternehmer-Treff“ im Foyer der IHK Kassel soll während der documenta-Zeit Informations- und Servicestelle und internationaler „Meeting point“ sein.

Nutzen Sie den Service jetzt für ihre Planung, bieten Sie ihren Gästen während der 100 Tage documenta X einen außergewöhnlichen Rahmen – eine Chance auch, das Renommée Ihres Unternehmens zu steigern. Im Dezember 1996 wurde bereits in zwei Veranstaltungen für das neue Service-Angebot geworben; erste konkrete Planungen werden schon bearbeitet.

Mit anderen Worten: Planen Sie jetzt!⁷⁴

Hier wird deutlich, dass die „documenta“ auch auf der Ebene des Image-transfers eine bedeutende Rolle spielt. Das kulturelle Ereignis bietet den Rahmen für Treffen von Wirtschaftsunternehmen; die Industrie- und Handelskammer wirbt mit dem guten Ruf der „documenta“, der auf die jeweiligen Unternehmen abfärben und deren Renommee steigern könnte.

Besonders hervorzuheben ist die Tatsache, dass die Deutsche Bahn AG neben der Sony Deutschland GmbH und Unternehmen der Sparkassen Finanzgruppe zu den Hauptsponsoren der „documenta X“ zählt.⁷⁵ Auch die Deutsche Bahn AG geht, wie an anderer Stelle bereits dargelegt, im Rahmen der Umstrukturierung der Bahnhöfe gegen Marginalisierte vor, deren Aufenthalt in den Bahnhöfen als störend empfunden wird. Gleichzeitig sponsert das Unternehmen eine Kunstaussstellung, die unter anderem die Auswirkungen der Globalisierung zum Thema hat und in einigen Beiträgen kritisch auf die Entwicklung des urbanen öffentlichen Raums sowie auf die Situation Marginalisierter eingeht. Die finanzielle und infrastrukturelle Unterstützung der „documenta“ verschafft dabei der Deutsche Bahn AG einen nicht unerheblichen Imagegewinn. Insbesondere profitiert die Deutsche Bahn AG durch die Bereitstellung von Ausstellungsflächen im Kasseler Kulturbahnhof, der mit einer Investition vom 10 Mio. DM saniert und 1995 eröffnet worden

74 „dx Wirtschafts-Service – jetzt planen!“ [Anzeige], in: *Wirtschaft Nordhessen* (1997) H. 1, S. 47.

75 Vgl. Documenta und Museum Fridericianum Veranstaltungs-GmbH (Hg.): *Politics-Poetics*, S. 808.

ist.⁷⁶ Als Immobilie hat das Gebäude, welches durch den Bau der ICE Station Wilhelmshöhe an Bedeutung verloren hat, hierdurch wieder an Wert gewonnen. Während der „documenta“ ist der Bahnhof die erste Station des durch die Stadt verlaufenden „documenta“-Parcours. Finanziell profitiert die Deutsche Bahn durch die Anreise vieler „documenta“-BesucherInnen mit dem Zug, wofür mit dem „dX“-Logo auf allen ICE-Hochgeschwindigkeitszügen und den Nahverkehrszügen in Hessen geworben wird.⁷⁷

Die Zusammenarbeit mit der Deutschen Bahn wird von David ausgesprochen positiv bewertet. So schreibt die Frankfurter Rundschau:

„David spricht von einer ‚dynamischen Synergie‘ zwischen Bahn und dX: Einer der wichtigsten Ausstellungsstandorte sei der ehemalige Hauptbahnhof und heutige Kulturbahnhof: ‚Der Moment des Übergangs ist für Künstler sehr attraktiv‘ sagt David. Im Kulturbahnhof werde auch das Eröffnungsfest der documenta stattfinden.“⁷⁸

SponsorInnen der „documenta“ sowie die Stadt Kassel erzielen im Rahmen der Ausstellung somit erhebliche finanzielle und symbolische Profite. Damit diese realisiert werden können, werden seitens der Stadt Kassel Maßnahmen ergriffen, die ein möglichst störungsfreies Erleben des Kunstereignisses ermöglichen sollen. Hierzu gehört die Vertreibung Marginalisierter, insbesondere der Punk- und Wohnungslosenszene aus dem Blickfeld der BesucherInnen auf Grundlage der Kasseler Gefahrenabwehrverordnung (KGAV). Thomas Brunst, seit 1996 Mitgliedschaft in der Bundesarbeitsgemeinschaft Kritischer Polizisten (Hamburger Signal) e.V., später deren Vorsitzender⁷⁹, schreibt hierzu auf der von ihm ins Leben gerufenen Internetseite „SAFERCITY.DE (Informationen über die deutsche Sicherheits- und Ordnungspolitik)“:

„Die Kasseler Gefahrenabwehrverordnung (KGVA) ist, schon wegen der ‚Gsocks‘-Äußerung ihres Taufpaten, (Ex)bürgermeister Gebh, hinlänglich bekannt. Sie wird uns, trotz Regierungswechsel in Kassel, leider noch erhalten bleiben. Denn die Documenta X steht vor der Tür und dem internationalen [Fehler im Original, N.G.] Publikum will Kassel sich ‚clean‘ präsentieren. Ge-

76 Vgl. Lothar Julitz: Bestandsaufnahme Deutsche Bahn. Das Abenteuer einer Privatisierung, Frankfurt am Main: Eichborn 1998, S. 156.

77 Vgl. ebd., S. 157.

78 „Bahn hat an die documenta angekoppelt“, in: Frankfurter Rundschau vom 31.1.1997, S. 26.

79 Vgl. „Bundeszentrale für politische Bildung. Außen- und Sicherheitspolitik. Thomas Brunst“, online im Internet: http://www.bpb.de/themen/47/ZVBK,0,0,Thomas_Brunst.html vom 7.7.2004.

stützt auf die KGAV als rechtliche Grundlage [Fehler im Original, N.G.], lässt sich z.B. die ‚Szene Friedrichsplatz‘ (wo der Kartenverkauf der Documenta stattfinden soll) vertreiben, ohne dass die Betroffenen gegen geltendes Recht verstoßen müssen.“⁸⁰

Die Vorbereitungen zur „documenta 9“ fünf Jahre zuvor werden von auf der Straße lebenden DrogenkonsumentInnen und Wohnungslosen als repressiv erlebt. Kube Ventura zitiert aus den „Gedanken zur documenta von einem ehemaligen Drogenabhängigen“ in einem Kasseler Straßenmagazin:

„Ich frage mich, was mit all den Leuten dieser Randgruppen passiert, wenn die so tolle documenta losgeht. Wird es wieder eine Vertreibung mit großem Polizeiaufgebot geben, wie im Vorfeld der letzten documenta? Wird es wieder eine Jagd auf sozial schwächste Menschen geben? Soll die Stadt wieder gesäubert werden?“⁸¹

Auf diese Weise werden in Kassel im Rahmen der „documenta“ die Auswirkungen von Globalisierung und Städtekonkurrenz konkret spürbar. Das Paradox, selbst Motor von Entwicklungen zu sein, die auf inhaltlicher Ebene kritisiert werden, kann nicht aufgehoben werden und wird seitens der Ausstellungsleitung möglicherweise nicht einmal erkannt. Dazu Kube Ventura:

„In vielfacher Hinsicht galt in diesem Sommer von 1997: Was nahe liegt, ist doch so fern. Lokale und konkrete Kontexte waren in Kassel nicht gemeint, wenn es der d10 um eine politische Kunst ging, die nach Darstellungsweisen einer globalisierten Welt und ihren Effekten suchte. [...] Catherine David hatte in weiten Teilen ihres Parcours genau jenes Bilderbuch hergestellt, vor dem Saskia Sassen am 11. Juli im Rahmen von ‚100 Tage – 100 Gäste‘ eindringlich gewarnt hatte. In ihrem Vortrag ‚Whose City Is It? Globalization and the Formation of New Claims‘ betonte die amerikanische Urbanistin damals, dass ein den Mythos vom Zusammenschmelzen der Welt bloß reproduzierender Gestus erstens das Funktionieren und die konkrete Existenz jener Minderheiten vergessen macht, die diese global operierenden Machtapparate eben steuern, und zweitens deren Möglichkeitsbedingung ist. So gesehen kehrte sich

80 „Thomas Brunst: Die deutsche Sicherheits- und Ordnungspolitik (6.Mai 1997)“, online im Internet: <http://www.is-kassel.de/~safercity/s-o-pol.html> vom 5.9.2002.

81 Bono (Pseudonym): „Gedanken zur documenta von einem ehemaligen Drogenabhängigen. Ein Extra-Tip von mir“, in: TagesSatz – Das Straßenmagazin (Kassel) 3 (1997), S. 16, zit. nach Holger Kube Ventura: Politische Kunst Begriffe in den 1990er Jahren im deutschsprachigen Raum, Wien: edition selene 2002, S. 80.

das wohlmeinend kritische der dX tatsächlich in eine kulturelle Unterstützung des Kritisierten um.“⁸²

Was den Inhalt der gezeigten Arbeiten sowie der mit einbezogenen Vorträge betrifft, wird Catherine David ihrem selbstgesetzten Anspruch gerecht, jedoch findet eine Selbstreflexion der eigenen Rolle beziehungsweise der Rolle der „documenta“ als Marketingfaktor für die Stadt Kassel und somit des eigenen Verstricktseins in die kritisierten Prozesse nicht statt. Selbst nach Interventionen der InnenStadtAktionsgruppe Kassel im Rahmen von „documenta“-Veranstaltungen⁸³ kommt keine Auseinandersetzung über diesen inneren Widerspruch zustande.

Für politische und künstlerische Zusammenhänge, auch solche, die Kritik an den sich vollziehenden Prozessen im öffentlichen Raum üben, ist die „documenta X“ dennoch nicht unbedeutend, denn am Rande der Großausstellung finden sich Gruppen zusammen, die im Anschluss eine politische Praxis entwickeln:

„Allein der von David nicht verantwortete, weitgehend selbst organisierte ‚Hybrid Workspace‘, der bei publicity-Erfolgen (wie etwa der Verhaftung von Christoph Schlingensief durch die Kasseler Polizei[...]) gerne als offizieller Bestandteil der dX promoted, ansonsten aber ignoriert wurde, formulierte einen Gegenpol. Am Ende des Parcours in der Kasseler Orangerie gelegen und für *documenta*-BesucherInnen nur selten zugänglich, hatten dort jeweils für eine Woche unterschiedlichste politisch-künstlerische Gruppierungen ihr Domizil. Es kam dort zur Gründung von Initiativen wie z.B. *Kein Mensch ist illegal*, *Reclaim the Streets*, *Sydicat*, *Old Boys Network*, die in den folgenden Jahren in diversen Kontexten in Erscheinung traten – zuweilen auch in Kunstausstellungen. [Alle Hervorhebungen im Original, N.G.]“⁸⁴

Mit *Reclaim the Streets* hat sich am Rande der „documenta“ eine Gruppe zusammengefunden, die auf eine in Großbritannien entstandene Bewegung rekurriert. *Reclaim the Streets* hat dort die spontane Aneignung öffentlichen Raums zum Ziel, und blockiert durch unangemeldete Partys ganze Straßenzüge, um gegen die Auswirkungen der Globalisierung auf

82 H. Kube Ventura: Politische Kunst Begriffe, S. 80f.

83 Im Rahmen von Vorträgen wurden seitens der InnenStadtAktionsgruppe Faltblätter im „dX“-Layout verteilt, die auf die Vertreibung Marginalisierter aus dem Innenstadtbereich, insbesondere im Bereich des „documenta“-Parcours, verweisen. (Gespräch mit Marlene am 5.3.2002.)

84 H. Kube Ventura: Politische Kunst Begriffe, S. 175.

die Innenstädte zu protestieren.⁸⁵ Dies stellt jedoch im Rahmen der „documenta“ als Ganze eine Ausnahmeerscheinung dar.

Schlussbemerkung zu den genannten Beispielen

Die hier angeführten Beispiele zur Rolle von Kunst im öffentlichen Raum in den 90er Jahren verdeutlichen die Problematik als KünstlerIn auf einem umkämpften Terrain zu intervenieren. Der städtische Raum ist in den 90er Jahren in Deutschland tief greifenden Veränderungen unterworfen. Seine Nutzbarmachung zu standortpolitischen Zwecken hat unter anderem Auswirkungen auf die dort lebenden Marginalisierten und schränkt deren Bewegungsfreiheit ein. Die verschärfte Zurichtung des städtischen Raums auf Konsum und Entertainment verdeutlicht den Einfluss ökonomischer Interessen auf das Leben in den Städten. Künstlerische Interventionen im öffentlichen Raum haben in diesem Kontext stets auch eine politische Dimension:

- Der Skulpturenrundgang der DaimlerChrysler Contemporary dient unter anderem dazu, ein hierarchisches städtisches Terrain, welches primär auf Konsum und Entertainment ausgerichtet ist, zu ästhetisieren und gleichzeitig das Image des DaimlerChrysler-Konzerns positiv zu beeinflussen.
- Der Großteil der an „Skulptur. Projekte in Münster“ beteiligten KünstlerInnen greift trotz konzeptioneller Schwerpunktsetzung auf Fragen der Öffentlichkeit, des öffentlichen Stadtraums und der Rolle der Kunst darin wesentliche Fragen nicht auf und trägt somit dazu bei, diese auszublenden. Ein Ausstellungsprojekt, das sich ausführlich mit dem städtischen Raum befassen will, politische und ökonomische Verfügungsgewalt über diesen jedoch nicht thematisiert und marginalisierte Personengruppen als Teil-öffentlichkeit nicht benennt, impliziert, dass diese nicht existieren oder aber keine nennenswerte Rolle spielen. Dadurch werden Hierarchien in der Verfügungsgewalt über den städtischen Raum festgeschrieben.
- Die im Rahmen der „documenta X“ vorgestellten Arbeiten wiederum greifen zwar wichtige politische und ökonomische Fragen auf, das Projekt als Ganzes befindet sich jedoch in der paradoxen

85 Vgl. Sonja Brünzels: „Reclaim the Streets. Karneval und Konfrontation“, in: Jochen Becker (Hg.), *Bignes? Size does matter. Image/Politik. Städtisches Handeln Kritik der unternehmerischen Stadt*, Berlin: b_books 2001, S. 167-178.

Situation, die kritisierten Entwicklungen zum Teil selbst mit zu forcieren. Eine Großausstellung mit kritischem Inhalt ist trotz allem ein wichtiger Imagefaktor für die Stadt und Auslöser dafür, dass als störend empfundene Personen aus dem Innenstadtbereich verwiesen werden.

Kunst im städtischen Raum steht somit stets im Kontext politischer Prozesse und positioniert sich zu diesen, unabhängig davon, ob dieser Kontext benannt oder ausgeblendet wird.

Das folgende Kapitel soll politische Kunstpraxen der 90er Jahre skizzieren, die sich kritisch mit den Veränderungen im öffentlichen Raum befassen und selbst in dieser Entwicklung intervenieren. Die im folgenden Kapitel vorgestellten Beispiele verfügen jeweils noch über eine institutionelle Anbindung, sie unterscheiden sich von den bisher genannten jedoch dadurch, dass sie zum Teil die politische Rolle künstlerischer Interventionen im öffentlichen Raum kritisch reflektieren, dass sie auf verschiedene Weisen versuchen, konkrete Veränderungen für die im öffentlichen Raum lebenden Marginalisierten beziehungsweise für die von Gentrifizierung betroffenen Marginalisierten zu bewirken, und dass sie durch künstlerische Praxen, die ich nach Kube Ventura mit den Begriffen ‚Informations-‘, ‚Interventions-‘ und ‚Impulskunst‘ fassen möchte, eine Reflexion über den vorherrschenden Kunstbegriff anstoßen wollen.

