

Kunst

+

+ Planung

=

= Urbanität?

Kunst + Planung = Urbanität?



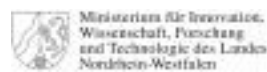
# Kunst + Planung = Urbanität?

Brachflächen zwischen Stadtentwicklung und urbaner Kunst

„Gestaltung von nachhaltiger Nutzungs- und ästhetischer Struktur des öffentlichen Raums der Dortmunder Industriebrache Phoenix West“

Ein Trafo-Forschungsprojekt am Fachbereich Design, Fachhochschule Dortmund gefördert vom Ministerium für Innovation, Wissenschaft, Forschung und Technologie des Landes Nordrhein-Westfalen und der Wirtschaftsförderung Stadt Dortmund, dortmund-project GmbH, und der Arbeitsgemeinschaft industrieller Forschungsvereinigungen „Otto von Guericke“ e.V. (AiF)

**Fachhochschule  
Dortmund**  
University of Applied Sciences



**NRW.**



Thomas Kaestle, Prof. Dr. Manfred Walz, Prof. Ovis Wende

mit Beiträgen von  
Dirk Einhaus, Sabine Hoffmeister, Dennis Köhler,  
Dr. Heinz Schütz, Francis Söder, Kai Vökler

Projektleitung: Prof. Ovis Wende  
Herausgeber: Prof. Dr. Jürgen Zänker, Dortmund 2006

|   |           |
|---|-----------|
| <b>Editorial</b> .....  | <b>9</b>  |
| Ovis Wende  |           |
| „Kunst im öffentlichen Raum“ oder<br>„Ist es zu spät, so ein Gewese darum zu machen?“                             |           |
| <b>1. Städtebauliche Untersuchung im Projekt Kunst im öffentlichen Raum Phoenix West</b> .....                    | <b>19</b> |
| Dirk Einhaus  |           |
| 1.0 Einleitung .....  | 20        |
| 1.1 Rahmenplanung des Gewerbe- und Dienstleistungsbereichs Phoenix West .....                                     | 20        |
| 1.2 Geschichte .....  | 21        |
| 1.3 Städtebauliche Einordnung .....   | 22        |
| 1.4 Städtebauliche Auswertung .....   | 25        |
| <b>2. Besetzung auf Zeit. Das Urbane und das Unerwartete</b> .....  | <b>31</b> |
| Tom van Gestel<br>Ein Interview mit Thomas Kaestle  |           |
| <b>3. Relevanz der Urbanität – eine Begriffsbestimmung</b> .....  | <b>41</b> |
| Manfred Walz/Dennis Köhler  |           |
| 3.0 Einleitung .....  | 42        |
| 3.1 Kontext Planung und Stadtplanung/Städtebau .....  | 43        |
| Phoenix-West: Ein urbanes Anwendungsbeispiel:   |           |
| 3.2 Stadtstrukturelle Einbindungen des Standorts Phoenix .....  | 46        |
| 3.3 Der zukünftige Standort Phoenix – West<br>Die strukturellen Vorgaben der Rahmenplanung für den Standort ..... | 50        |
| 3.4 Der öffentliche Raum: Planungsvorgaben und Möglichkeiten .....  | 51        |
| 3.5 Der öffentliche Raum – Rahmen und Ort künstlerischer Gestaltung .....   | 52        |
| 3.6 Kunst Im öffentlichen Raum – Phoenix West .....   | 58        |
| 3.7 Grundlagen zur Themenentwicklung aus Ort und öffentlichem Raum .....  | 59        |

|   |            |
|---|------------|
| <b>4. Hallenkultur und Event statt Denkmal und Industriekultur</b>  | <b>69</b>  |
| Francis Söder _____   |            |
| „Der Kunstpark Ost in München und die Völklinger Hütte als Beispiele für die Erschließung von Industrie-Brachen“  |            |
| 4.1 Der Kunstpark Ost _____   | 70         |
| 4.2 Weltkulturerbe Völklinger Hütte _____   | 79         |
| 4.3 Nutzen beider Kozepte für Phoenix West _____  | 84         |
| <b>5. Zeitgenössische Kunst im öffentlichen Raum – Betrachtungen zu Erscheinungsformen, Praxis und Potential als Basis für ein Forschungs- und Entwicklungsprojekt zum öffentlichen Raum der Dortmunder Industriebranche Phoenix-West</b> | <b>89</b>  |
| Thomas Kaestle  |            |
| 5.0 Vorbemerkung _____  | 90         |
| 5.1 Zeitgenössische Kunst im öffentlichen Raum _____  | 91         |
| 5.2 Immaterielle Aspekte zeitgenössischer Kunst im öffentlichen Raum – kommunikative und soziale Prozesse _____   | 103        |
| 5.3 Potentielle Faktoren zeitgenössischer Kunst im öffentlichen Raum auf Phoenix West _____   | 112        |
| <b>6. Modelle zur Realisierung von Kunst im öffentlichen Raum – Paradigma: München</b>  | <b>123</b> |
| Heinz Schütz  |            |
| 6.0 Einleitung _____  | 124        |
| 6.1 Ausgangspunkte: Kunst im Stadtraum – historische Stichworte. Autonomie, Avantgardismus _____  | 125        |
| 6.2 Ortsbezogenheit: Minimalismus, Dropped Sculptures, ortsbezogene Arbeiten, Architektur, emphatische Öffentlichkeit _____   | 127        |
| 6.3 Projekte: Künstlernomade, Kurator – zeitliche Begrenzung, Finanzierung _____  | 129        |
| 6.4 Modelle: Bremen, Hamburg, Berlin _____  | 131        |
| 6.5 Münchener Praxis: Das Zwei-Säulen-Modell _____  | 137        |
| 6.6 Vergabeverfahren _____  | 141        |

|  |            |
|--|------------|
| <b>7. Den öffentlichen Raum gestalten – Kunst im Kontext von Planung und interdisziplinärer Teamarbeit</b> | <b>147</b> |
| Kai Vöckler  |            |
| 7.1 Ausgangssituation _____  | 148        |
| 7.2 Kunst und öffentlicher Raum _____  | 149        |
| 7.3 Interdisziplinäre Projekte und Kunst im Kontext von-Planung: Beispiele aus der Praxis _____            | 153        |
| 7.4 Chancen und Probleme interdisziplinärer Projektarbeit _____  | 164        |
| 7.5 Schlußfolgerung: Plädoyer für einen postdisziplinären Kunstbegriff _____                               | 167        |
| <b>8. Anhang</b>   | <b>171</b> |
| 8.1 Anhang zu 5. „Zeitgenössische Kunst im öffentlichen Raum“ Thomas Kaestle _____                         | 172        |
| 8.2 Literaturverzeichnis _____   | 211        |
| 8.3 Biografien _____   | 217        |
| 8.4 Impressum _____  | 220        |
| <b>9. Anhang als elektronische Daten auf DVD</b>   |            |
| „Konzepte zur Implemetierung von Kunst auf Phönix West“  |            |
| 9.1 Sabine Hoffmeister: „Der Planungsbegriff der Architekten und Steuerer“                                 |            |
| 9.2 Francis Söder: „Szeneanalyse Dortmunds und Umgebung“   |            |
| 9.3 Manfred Walz/ Dennis Köhler: „Künstlerische Konzepte für Phönix und Hörde“                             |            |
| 9.4 Ovis Wende: „Interventionen am Zukunftsstandort“   |            |

Ovis Wende

## Editorial

„Kunst im öffentlichen Raum“ oder  
„Ist es zu spät, so ein Gewese darum zu machen?“

*„Bewohner der Erde, [...] wie Ihnen zweifellos bekannt sein wird, seben die Pläne [...] den Bau einer Hyperraum-Expressroute durch Ihr Sternensystem vor, und bedauerlicherweise ist Ihr Planet einer von denen, die gesprengt werden müssen. [...] Alle Planungsentwürfe [...] haben fünfzig Ihrer Erdenjahre lang in Ihrem zuständigen Planungsamt auf Alpha Centauri ausgelegen. Sie hatten also viel Zeit, formell Beschwerde einzulegen, aber jetzt ist es viel zu spät, so ein Gewese darum zu machen.“*

*Douglas Adams: Per Anhalter durch die Galaxis; Frankfurt a. M. 1981*

Dieser Eingangssatz von Douglas Adams beschreibt eindrücklich die gegenwärtigen großen Widersprüche zwischen Stadtplanung und Bürgerbeteiligung, Informationsrecht und Machtmonopol, aber auch den ironischen Blick auf solche Realitäten, der erst zur Subversion auffordern kann.

Es stellt sich daher die Frage, was Öffentlichkeit zu Beginn des 21. Jahrhunderts ist und welche Merkmale der öffentliche Raum hat? Auf welche Weise kann Kunst Einfluss auf Planungen von Stadt- und Freiräumen gewinnen oder diese mitgestalten? Verliert die Kunst in diesen Prozessen oder vermag sie eine eigenständige Methodik innerhalb von Planungsabläufen zu entwickeln? Oder um mit Douglas Adams zu fragen: Ist es viel zu spät, so ein Gewese darum zu machen?

### **Kunst im öffentlichen Auftrag**

Die Geschichte des öffentlichen Raums in Europa nimmt ihren Ausgang in der Agora der griechischen Antike, einem städtischen Platz, als Ort der Volksversammlung. Hier setzte Öffentlichkeit noch auf physische Präsenz und mündliche Kommunikation. Diese ursprüngliche Idee kehrt zu Beginn der Neuzeit machtvoll zurück als Piazza, dem Stadtplatz als zentralem Mittelpunkt des städtischen Lebens in der Renaissance. Die Plätze der Renaissance mit den sie säumenden Gebäuden und Skulpturen waren Teil eines rhetorischen Programms, welches bildhaft die kollektive Erinnerung bewahren sollte, ebenso wie sie Orte der Visualisierung der Herrschaftsansprüche von Adel und Klerus waren. Das Monument als zentraler Mittelpunkt des Platzes – in seiner architektonischen Ausbildung als Säule, Obelisk oder Triumphbogen bzw. als Herrscherstatue und religiöses Standbild – war Teil eines allgemeinverständlichen Codes und vermittelte die göttliche Sinnordnung bzw. den herrschaftlichen Ordnungssinn.<sup>1</sup>

Aber in der Renaissance schiebt sich bereits eine andere Form von öffentlicher Kommunikation zwischen die Stadt und ihre Bewohner. Öffentlichkeit beginnt sich zunehmend im Medium der Schrift zu entfalten, was sich durch den Buchdruck noch intensiviert. Das Besondere an der Schrift ist, dass sie die Information von der physischen

schen Präsenz ablöst, auf die noch die mündliche Kommunikation angewiesen ist. Zwar koexistieren mündliche, visuelle und schriftliche Kommunikation zunächst gleichberechtigt nebeneinander, aber spätestens mit der Erfindung der Dampfmaschine um 1800 dominiert die durch die Druckmedien vermittelte Öffentlichkeit, die nicht mehr an den konkreten städtischen Raum gebunden ist – was Victor Hugo zu der Bemerkung veranlasste, dass der Buchdruck die Architektur töte. Außerdem entstehen ab dem 17. Jahrhundert kommerzielle Vergnügungsorte in allen großen Städten – die Konzertsäle, Opernhäuser und Theater, in deren Innerem sich dauerhafte Kommunikationsräume etablierten und die die bevorzugten „Bühnen sozialer Interaktion“ (Peter Burke) bildeten.<sup>2</sup>

### **Das Ende der Öffentlichkeit**

Das 19. Jahrhundert ist die Wendemarke. Wenn der Historismus, d. h. die Gründerzeit, noch mit aufwendigen und deutlich im Stadtraum positionierten Brunnen, Obelisken oder raumschließenden Fassaden, also mit einer Reihe barocker Zitate, Sichtachsen betonte und Plätze rhythmisierte, dann zeigte dies zwar eine Bewusstheit um den Stadtraum und seine Bedeutung als öffentlicher Raum, der sich als Selbstrepräsentation des Bürgers öffentlich feiern wollte und dies auch tat; die Kommunikation jedoch hatte sich von außen nach innen verlagert, von den Straßen und Plätzen in die Gebäude. Die über die Jahrhunderte selbstverständliche Verbindung von öffentlichem Raum und Öffentlichkeit löste sich auf. Es blieben öffentliche Paraden und Umzüge für die nicht an den Entscheidungen beteiligten Kleinbürger und Arbeiter. Die Information der wesentlichen Entscheidungen fand als einseitige Kommunikation via Zeitung statt.

Diese Aufteilung von Öffentlichkeit fand in der Propaganda und den riesigen kommunikationsfernen Aufmarschplätzen der Nazis ihren maßlosen Ausdruck. In den Wochenschauen zeigt sich, dass die Öffentlichkeit sich in verschiedene Teilöffentlichkeiten aufzuspalten beginnt. Der Paraderitt des Herrschers über die Piazza wird ersetzt durch die Filmreportage vom Reichsparteitag. Der „Aufbau der Ostmark“ zeigt schaufelnde, schwitzende junge Männer in der Sonne Kärntens, ohne konkreten Ort, anonymisiert, während die Skulpturen eines Bleeker gleiche Bilder als monumentale Platzeinfassungen wiederholen.

Nach diesem gigantischen Aufguss des Historismus zeigte sich der Neuanfang der 50er Jahre noch als bewusste asymmetrische Kontrapunktik einer neuen Stadtplanung – hier ein weiter offener Platz, begrenzt von freistehenden Architektur-Solitären, und dort pointiert im Schwerpunkt eine filigrane Skulptur; sie interpretierte sich als Ausdruck eines demokratischen Neuaufbruchs, der sich mit den



Mitteln von Spannung, rhythmisch wechselnden Fassaden und freien Flächen inszenierte und den öffentlichen Platz, als Ausdruck der res publica, als einen Ort der Auseinandersetzung, der gesellschaftlichen Widersprüche und der Freiheit verstand.

### **Autarke Kunst oder Drop und Blob?**

Dagegen herrscht heute, seit den 60er Jahren, eine verquälte und politisch vorgeschobene Bescheidenheit in der Stadtplanung vor, als Folge einer Ästhetik der Ökonomie und der industriellen Zweckmäßigkeit, verbrämt mit Attitüden der Postmoderne oder des Neorationalismus. Der öffentliche Raum dazwischen wird definiert als Erschließungsraum für kommerzielle Nutzung, als notwendige Feuerwehrezufahrt, oder schlicht nur noch als Trasse für Energie- und Wasserversorgung.

So ist die Bestückungspraxis mit Kunst – und anders kann man die „Möblierung“ des öffentlichen Raums nicht nennen – verkommen zu einem verschämten Sich-Verstecken.

Die behauptete Autarkie des künstlerischen Entwurfs wird instrumentalisiert zu illustrativen Applikationen in diesen mit Gleichgültigkeit belegten Restflächen des öffentlichen Raums. Nicht die öffentlichen Interessen der Anwohner, nicht die Intention der Investoren, nicht die der Entscheidungsträger, die dort nicht wohnen, sind Gegenstand der Öffentlichkeit; stattdessen werden Dauerhaftigkeit (Stein oder Bronze) für den universellen Anspruch von Kunst, Wartungsfreiheit (abwaschbar und vandalismusresistent) für den sparsamen Umgang mit Steuermitteln gefordert. Kein Mensch kauft sich ein Auto, ohne zu wissen, dass dann eine Jahresinspektion ansteht, aber bei einem Kunstwerk möchte man, dass es ewig einfach da ist und nichts kostet.<sup>3</sup> Selbst der bereits im letzten Jahrhundert obsolete Anspruch an die Kunst, sie müsse ein „idealistisches Ärgernis“ sein, wird so nochmals pervertiert zu einem „ästhetischen Ärgernis“.

### **Gegenstrategien der Künstler**

Die Erscheinungsformen und Praxis der zeitgenössischen Kunst im öffentlichen Raum stellten sich weitgehend als frei schwebende Veranstaltungen von Gremien dar, deren Entscheidungen in die Gleichgültigkeit entlassen wurden. Andererseits sind auch Gegenstrategien der Künstler wahrzunehmen. Dem Mittelmaß der demokratischen „Gremienkunst“ entgegen setzen einige auf das Engagement der Privatwirtschaft, andere wollen direkt in die Entscheidungen der Stadtplanung eingreifen, und andere die Teilnahme von Anwohnern und Passanten aktivieren, um wieder in die Realität eingreifen zu können.

Heute existieren Räume mit unterschiedlichen Interessenslagen, und als öffentlich werden offensichtlich nur die Räume bezeichnet, für die noch niemand die Interessenshoheit markiert hat. Im Hintergrund schlummern jedoch private Interessen, sie müssen nur aktua-

Campi und Ansichten, Venedig  
Fotos: Ovis Wende





lisiert werden. Wenn Kunst privatwirtschaftlich realisiert wird und im öffentlichen Raum auftritt, dann werden gewöhnlich radikalere Setzungen akzeptiert, als wenn sie von der öffentlichen Hand in Auftrag gegeben wird. Der entscheidende Unterschied liegt darin, wer die Verantwortung für den Raum übernimmt und ihn eben dann auch kontrolliert.<sup>4</sup>

Dahinter steht die Absicht, dass sich Öffentlichkeit nicht nur als Repräsentation administrativer Mehrheitsverhältnisse darstellen darf, sondern Optionen auf Denkräume anbietet, um die Reaktion der Öffentlichkeit im Sinne eines Prozesses mit einzubeziehen und so Dialoge mit Folgen entstehen zu lassen. Diese Umwidmung des Öffentlichen in privatwirtschaftliche Räume hat tatsächlich zu großen Sammlungen wichtiger Konzerne wie Deutsche Bank, Würth etc. geführt, aber eben eher zu reinen Kunstsammlungen und nicht zur Herstellung einer Öffentlichkeit, die jedem zugänglich ist und zur Auseinandersetzung unterschiedlicher sozialer Schichten einlädt.

Das Aufgeben des öffentlichen Raumes im Zuge der Privatisierung ist ein bedeutsamer Rückschritt, wenn man sich vor Augen hält, dass es der Regierung Venedigs nur mit Zähigkeit und Entschlossenheit im 14. und 15. Jahrhundert gelang, wichtige Areale von privater Nutzung zu befreien. Jene „Campi“, die uns heute als überraschende und wesentliche Elemente der Stadtstruktur Venedigs faszinieren, entstanden auf Gärten, Schießständen, im urbanistischen Niemandsland. So scheint es bereits um 1500 ein Bewusstsein gegeben zu haben, dass Plätze nicht einfach unbebaute Flächen oder gar Bauerwartungsland darstellten, sondern städtebauliche Phänomene eigenen Rechts, das es weiterzuentwickeln galt.<sup>5</sup>

### Konsens und Realitätsstiftung

Die Einsicht, dass solche divergierende Interessen existieren, stellt die Frage: Kann man bereits in der Planungsphase die unterschiedlichen Interessen zwischen Investoren, Kommune, Wirtschaft vorwegnehmen und diese durch Künstler, als autarke Mediatoren in Kooperation mit Planern und Eigentümern, zu einer Öffentlichkeit fördernden Struktur aktivieren?

Am Beispiel StadtRing Aschersleben, IBA Stadtumbau Sachsen-Anhalt 2010; Interdisziplinäres Projekt kann man Möglichkeiten aufzeigen: Seit 1990 wurde das historische Zentrum saniert und aufgewertet. Im gleichen Zeitraum sank die Einwohnerzahl um etwa 5.000 auf heute noch rund 27.000. Industriebrachen und drei Bundesstraßen haben seit der Wiedervereinigung das Entree der Stadt schwer beschädigt und gründerzeitlichen Wohnraum zu 50 Prozent leer stehen lassen. Beim Durchfahren bietet Aschersleben das Bild einer Ruinenlandschaft. Die Stadt Aschersleben will auf diesen Schrump-

fungsprozess gestaltend reagieren durch Abriss von Plattenbauten an der Peripherie und Konzentration der Bautätigkeit im historischen Stadtkern.

Strategischer Ansatzpunkt des geplanten IBA-Projekts „StadtRing Aschersleben“ ist der gründerzeitliche Ring als Schnittstelle zwischen der Altstadt und der Stadterweiterung.

Gemeinsam mit Architekten, Künstlern, Landschaftsplanern und Designern wurde eine Gesamtkonzeption – vom städtebaulichen Leitbild und Freiflächenkonzept bis hin zu künstlerischen Interventionen – zur Qualifizierung dieses städtischen Schrumpfungsprozesses entwickelt. Beispiele dafür sind: „Medienwände“, die auf frei gewordenen Grundstücken entlang der Ortseinfahrt stehen; vorgehängte „Mega-Prints“ (Plastikbahnen), die als neue Raumkanten dienen und jährlich wechselnd von Jugendlichen mit Graffiti besprüht werden; rückwärtig wird die Tragkonstruktion – mit Wein berankt – zur „grünen Wand“; oder die „Spurenlese“ – dabei werden die Hauseingangstüren der zum Abriss bestimmten Häuser vor Ort in Zusammenarbeit mit Auszubildenden in Betonplatten abgeformt –, die für das Verschwinden von Häusern steht. Der eigentliche Zweck, weswegen man zusammenfindet, ist gewissermaßen das realitätstiftende Prinzip, das die Künste wieder stärker in Beziehung mit der Wirklichkeit setzt und damit die gesellschaftliche Funktion von Kunst immer wieder neu bestimmt.<sup>6</sup>

### Partizipation und Dissens<sup>7</sup>

„Die Weltgesellschaft inkludiert und exkludiert (in den Medien), und wer in einem ‚schwarzen Loch‘ geboren wird, erleidet qua Geburt eine lebensentscheidende Ungnade, denn er gehört nie dazu. In der Allgemeinen Erklärung der Menschenrechte der UNO wird der Mensch über seine politische, rechtliche, wirtschaftliche oder auch bildungsmäßige Inklusion definiert. Nimmt man dies ernst, dann ergibt sich die triste Frage, ob in den ‚schwarzen Löchern‘ noch Menschen hausen.“<sup>8</sup> Eine solche mediale Wirklichkeitsorganisation fordert Konsequenzen von den Künstlern. Um nicht den Ausschluss der meisten Menschen durch selbstverliebte Kunstproduktion noch zu verstärken, zielt der Künstler immer häufiger auf Partizipation, auf Teilnahme der Ausgeschlossenen. Die nicht wahrgenommenen Menschen werden zum Thema der Kunst. Inwieweit aber eine bewusst herbeigeführte Beteiligung von Menschen dazu führt, diese aus ihren ‚schwarzen Löchern‘ der medialen Präsenz zu ziehen oder gar zur Selbstverteidigung ihrer sozialen, wirtschaftlichen und politischen Rechte zu bringen, ist in jedem Falle genau zu beleuchten.<sup>9</sup>

Denn wenn man schon eine Vereinhaltung des Künstlers in Kauf nimmt, dann mit kompromisslosen interventionistischen Strategien

– wie etwa bei dem exemplarischen Fall der Künstlerinitiative Park Fiction, die eng mit der Szene um die Hafensstraße Hamburgs verknüpft ist und in jahrelanger Kleinarbeit jetzt die Anlage eines Parks am Elbufer durchgesetzt hat. Dort hat man doch durch allerlei phantasievolle Aktionen im Stadtviertel die Politik eher vor sich hergetrieben, als sich von ihr treiben zu lassen, und den Park einfach mit den Bürgern geplant, parallel zur Stadtverwaltung. Inwieweit sich das Park-Fiction-Konzept freilich auf andere Wohnviertel anwenden lässt, ist fraglich. Schließlich hat man es in der Hamburger Hafensstraße mit einer besonderen Sozialstruktur zu tun. Hier jedenfalls führte entschiedene Kooperation zwischen interventionistischem Infotainment und kollektiver Wunschproduktion zu einem parallelen Planungsprozess, der tatsächlich soziale Realitäten veränderte. Das heißt, die Kunst steht hier nicht für etwas, sondern schafft Realitäten. Sie bezieht eine Position, ja sie schlägt sich auf die Seite einer Partei und – wie in diesem Falle – schlägt sich sogar für diese.

An dieser Stelle wird auch klar, dass die Position des Künstlers zu reflektieren ist, dass sie außerhalb – dissent – der allgemeinen Kultur von Alltag, Administration und

Produktion anzusiedeln ist. Und dass ein Konsenszwang letztlich immer zu Lasten der Autonomie der Beteiligten geht und in Bezug auf die gemeinsame Sache kontraproduktive Selbstbehauptungs- und Abgrenzungsstrategien initiiert. Jeder Dissens, jeder Konflikt wirkt sich aus der Perspektive des Alltagshandelns hemmend und störend aus, so dass alle Kulturen mehr oder minder subtile Konfliktvermeidungsstrategien entwickelt haben. Der Künstler jedoch muss seine Autonomie uneingeschränkt behaupten, um nicht in allgemeinen Strukturen zu versanden. Andererseits ist diese Autonomie nur von Wert, wenn sie einem Wahrheitsbegriff verpflichtet ist, der in erster Linie der Kommunikation dient – wie bei Park Fiction –, einer Kommunikation der eigenen Position und nicht nur der eigenen Andersartigkeit.

Die Erkenntnis des Dissenses als Voraussetzung künstlerischer Produktion ist damit Bedingung eines Konsenses.<sup>10</sup> Ansonsten kann es auch überlegenswert sein, Räume von Gestaltung freizuhalten. Ob privat oder öffentlich, es gibt keinen Zwang zur künstlerischen Gestaltung.

### Fußnoten

1 Vgl. Hans Ernst Mittag, Das Denkmal. In: W. Busch, P. Schmoock (Hg.), Kunst. Die Geschichte ihrer Funktion. Weinheim; Berlin 1987. Vgl. auch Felix Reuße, Das Denkmal an der Grenze seiner Sprachfähigkeit. Stuttgart 1995

2 Peter Burke, Urbanisierung und Kommunikation. In: Freibeuter. 68/1996

3 Heinz Schütz, Der Kopf ist rund. Olaf Nicolai im Gespräch mit Heinz Schütz. Heinz Schütz(Hg.), Quivid, Demokratie als Auftraggeber. Nürnberg, 2003, S. 47

4 H. Schütz, Der Kopf ist rund. Olaf Nicolai im Gespräch mit Heinz Schütz. Heinz Schütz(Hg.), Quivid, Demokratie als Auftraggeber. Nürnberg, 2003, S. 49

5 N. Huse, Venedig. Von der Kunst, eine Stadt im Wasser zu Bauen. München 2005, S. 45

6 K. Vöckler, Kunst und Planung, hier s. S.12

7 O. Wende, Dissens. Gegen das Ausgleiten in der Partizipation im öffentlichen Raum. in: T. Kaestle (Hg.), Wo ist die Kunst? Zur Geographie von Schnittstellen, Bielefeld 2004

8 J. Bolten, Konsens durch die Anerkennung von Dissens. Auch ein Kapitel aus der ökonomischen Standardisierungsproblematik. in: Ethik und Sozialwissenschaften, 2000

9 Niklas Luhmann, Soziale Systeme, Frankfurt a.M., 2001

10 Jürgen Bolten, Susanne Weber, Interkulturelles Handeln in globalen Netzwerken. Bielefeld, 2002

Dirk Einhaus

# 1. Städtebauliche Untersuchung im Projekt Kunst im öffentlichen Raum Phoenix-West

## Inhalt

### 1.0 Einleitung

#### 1.1 Rahmenplanung des Gewerbe- und Dienstleistungsbereichs Phoenix West

### 1.2 Geschichte

#### 1.2.1 Geschichtliche Übersicht Phoenix West

#### 1.2.2 Fazit

#### 1.2.3 Neuere Geschichte

### 1.3 Städtebauliche Einordnung

#### 1.3.1 Lage des Plangebietes

#### 1.3.2 Anbindung ÖPNV

#### 1.3.3 Städtebauliche Grundlagen

#### 1.3.4 Stadtraum - Öffentlicher Raum

### 1.4 Städtebauliche Auswertung

#### 1.4.1 Formulierte Stärken

#### 1.4.2 Vorschläge zur Unterstützung

## 1.0 Einleitung

### 1.1 Rahmenplanung des Gewerbe- und Dienstleistungsbereichs Phoenix West

Das Plangebiet Phoenix West hat in Bezug auf die Lage und die zukünftige Entwicklung in der Stadt Dortmund einen besonderen Stellenwert. Nach den Vorgaben der städtischen Planer geht es um die Schaffung von 10.000 Arbeitsplätzen, die Reaktivierung einer markanten industriellen Brache in zentraler Lage und die Weiterentwicklung zukunftssträchtiger Technologie mit europaweiter Ausstrahlung. Dies alles hat dazu geführt, dass der Standort Phoenix West in den Mittelpunkt der planerischen Bemühungen der Landesentwicklungsgesellschaft (LEG), des dortmund-projects (do-project) und nicht zuletzt der Stadt Dortmund selbst gerückt ist.

Zentraler Ausgangspunkt bei dieser Entwicklung ist der vom Rat der Stadt beschlossene Rahmenplan des Dortmunder Architekturbüros „stegepartner“. Auf Basis dieses Rahmenplans ist es innerhalb des Projektes „Kunst im öffentlichen Raum“ der Fachhochschule Dortmund Fachbereich Design zu einer Voruntersuchung im städtebaulichen Kontext gekommen. Diese hat das Ziel, Grundlagen für die weiteren Untersuchungen im Bereich Kunst im öffentlichen Raum zu bestimmen und gleichzeitig Vorschläge für die Umsetzung des beschlossenen Rahmenplanes zu liefern.

Es ist der Versuch, in einer durch das Projekt begrenzten Bearbeitungsdichte die Strukturen und die Methodik des Rahmenplanes aufzunehmen, dabei die Stärken und Entwicklungsmöglichkeiten im öffentlichen Raum aufzuzeigen und gegebenenfalls Vorschläge zu deren Weiterentwicklung zu machen. Im Rahmen der Untersuchung sollen die Bereiche im Plangebiet aufgezeigt werden, in denen in Zukunft künstlerische Gestaltung sinnvoll erscheint und möglich sein kann. Die Kunst im öffentlichen Raum soll dabei nicht zum Selbstzweck werden, sondern in die Rahmenplanung und die zukünftige Nutzung des Geländes integriert werden können. Bei der Untersuchung wird zunächst auf den im Rahmenplan vorgegebenen Grad der Ausformulierung, der sich übergeordnet mit der Raumorganisation deckt, Bezug genommen. Darüber hinaus kann es in Teilbereichen auch zu einer vertiefenden Ausformulierung der Vorschläge kommen.

## 1.2 Geschichte

### 1.2.1 Geschichtliche Übersicht Phoenix West

Die Geschichte von Phoenix-West reicht bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts zurück. 1853 wurde auf dem Gelände an der Hörder Chaussee mit dem Bau eines Hochofenwerks durch den „Hörder Bergwerks- und Hüttenverein“ begonnen. Ein Jahr später erfolgte hier der erste Hochofenabstich im Dortmunder Raum. Bis 1864 entstanden insgesamt sechs Hochöfen des „Hörder Vereins“, der die Anlagen in den folgenden Jahrzehnten immer wieder modernisierte.

Der „Hörder Verein“ fusionierte 1906 mit der „Phoenix-Aktiengesellschaft“, einem der größten deutschen Industrieunternehmen. 1926 wurde „Phoenix“ den „Vereinigten Stahlwerken“ zugeordnet. Gemeinsam mit der „Dortmunder Union“ entstand nach dem Zweiten Weltkrieg die „Dortmund- Hörder Hüttenunion“, 1966 folgte die Fusion mit der Firma Hoesch. Nach der tief greifenden Stahlkrise der 70-er Jahre bildete das Werk Phoenix zusammen mit der Westfalenhütte den Kern der Hoesch Stahl AG.

1991 wird der Konkurrent Krupp Mehrheitsaktionär bei Hoesch. Es entsteht die Hoesch Krupp AG Fried. Krupp. Letzter Besitzer des Hochofenwerks Phoenix ist nach der Fusion von Thyssen und Krupp 1997 die Thyssen-Krupp Stahl AG (TKS). Sie beschließt das Aus für den Stahlstandort Dortmund. 1998 wird der letzte Hochofen in Hörde und damit das Werk Phoenix West stillgelegt, dessen Silhouette aufgrund seiner Lage zwischen der Dortmunder Innenstadt und dem Stadtteil Hörde sowie am Rande des Westfalenparks zu den Wahrzeichen der Stadt gehört.



### 1.2.2 Fazit

Als Produkt dieser Geschichte steht nun ein durch 150 Jahre Hüttenindustrie geprägtes und stark überformtes Gelände, das sein ehemaliges Erscheinungsbild aus vorindustrieller Zeit völlig verändert hat. Nicht nur große Teile des Emschertals und ursprünglich bäuerliches Land, auch ein Teil des einst zentralen Verkehrsweges, der Chaussee nach Witten, wurde dabei überformt und die eigens für das Hüttenwerk gebaute Arbeitersiedlung Felicitas wurde unter einem Lärmschutzwall in den 1970er Jahren begraben. Diese überformten und veränderten Teile des im Plangebiet liegenden oder angrenzenden Geländes sind bei der Betrachtung im Zusammenhang mit der Frage nach Kunst im öffentlichen Raum von Bedeutung.

### 1.2.3 Neuere Geschichte

Im Mai 2001 wird die Fläche Phönix-West (zunächst 102,5 Hektar plus notarieller Kaufvertrag für weitere 7,5 Hektar) von der Landesentwicklungsgesellschaft Nordrhein-Westfalen im Auftrag der Landesregierung über den Grundstücksfonds Nordrhein-Westfalen angekauft. Diese soll das Gelände in Kooperation mit der Stadt Dortmund entwickeln und vermarkten. Grundlage dafür sind die Ergebnisse eines städtebaulichen Qualifizierungskolloquiums mit fünf Planungsbüros im Jahr 2000.

Später beschloss der Rat der Stadt Dortmund, den Entwurf des Dortmunder Büros „stegepartner“ zur Grundlage für die weitere Entwicklung und den Rahmenplan zu machen. Er sieht ein Dienstleistungs- und Gewerbegebiet entlang der historischen Hochofenstraße (die ehemalige Chaussee) mit einem Grünkeil im Norden und Westen sowie kultur- und freizeitwirtschaftlicher Nutzung im Bereich der stillgelegten Hochofenanlage vor. Dabei sollen mehrere denkmalgeschützte Industriebauten erhalten bleiben.



## 1.3 Städtebauliche Einordnung

### 1.3.1 Lage des Plangebietes

Das Gebiet Phönix-West liegt in zentraler Lage im Dortmunder Stadtgebiet zwischen der Bundesstraße 54 im Westen und dem Ortsteil Hörde im Osten. Die nördliche Begrenzung bildet der Flusslauf der Emscher bzw. die Trasse der Regionalbahn-Strecke Dortmund-Soest, im Süden grenzt ein bestehendes Gewerbegebiet entlang der Nortkirchenstraße an. Das Gebiet wird erschlossen durch die zentrale Achse der Hochofenstraße, die einst eine historische Straßenverbindung als Chaussee zwischen der Stadt Hörde und Brüninghausen war, seit Beginn des 20. Jahrhunderts aber nur noch als Werksstraße fungierte. Sie wird markiert durch ein Einfahrtstor im Westen an der Zufahrt

zur B 54 und einem Werkstor an der Hochofenstraße im Osten, das die Grenze zum dicht bebauten Ortsteil Hörde bildet.

Östlich von Phönix West liegt, über eine zukünftige Rad- und Fußwegetrasse erreichbar und das Projekt Phoenix vervollständigend, das Gelände der ehemaligen Hermannshütte, auch Phönix Ost genannt. Phönix West ist nicht ohne diesen Entwicklungsbereich Phönix Ost zu sehen. Dort, um den geplanten Phönix-See, sollen viele der Beschäftigten wohnen, die auf Phönix West zukünftig arbeiten werden.

### 1.3.2 Anbindung ÖPNV

Die Untersuchungen zur Belastbarkeit der Verkehrsinfrastruktur für den öffentlichen Personennahverkehr haben ergeben, dass die Potenziale zur Anbindung des Standortes in der im Osten verlaufenden Stadtbahn U47, sowie in der nördlich tangierenden Bahntrasse (RB 53 / 59, RE 19 / 57) liegen. Insbesondere die Einrichtung eines neuen DB-Haltepunktes wird weiter forciert.

### 1.3.3 Städtebauliche Grundlagen

Das Plangebiet erfährt durch seine unmittelbare Umgebung und durch strukturelle Elemente im Gebiet eine unterschiedlich ausgeprägte Gliederung. Wie schon im vorhergehenden Fazit bemerkt, handelt es sich bei den das Plangebiet prägenden Hauptstrukturen zum einen um das Emschertal im Norden und um die im südlichen Gebiet verlaufende Hochofenstraße. Dazu kommt die heutige Regionalbahntrasse, die das Plangebiet im nordöstlichen Bereich seit mehr als 175 Jahren, damals als Teil der Dortmund-Soester Eisenbahn, durchschneidet und der erwähnte Lärmschutzwall zur ehemaligen Arbeitersiedlung Felicitas im Osten. Diese, die jetzige Industriebrache gliedernden Elemente werden ebenso wie die künftigen Gestaltungsvorschläge, die sich aus der Rahmenplanung ergeben, für die weitere Untersuchung im Projekt Kunst im öffentlichen Raum von besonderem Interesse sein.

Im Gegensatz zum Bauen im Bestand bietet die Planung auf einer Industriebrache die Möglichkeit, die Fläche fast vollständig neu zu ordnen und zu unterteilen. Rücksicht genommen werden muss dabei selbstverständlich auf historische Bezüge und denkmalgeschützte Anlagen und Gebäude, die wenn möglich erhalten werden sollen. Grundsätzlich ist es aber möglich, neue Entwicklungs- und Nutzungszonen festzulegen und Haupt- und Nebenstraßen neu zu bestimmen. Außerdem können die Flächen bei ihrer späteren Nutzung unterteilt oder auch als größere Einheit belassen werden.

Die Erschließung ergibt das räumliche Grundgerüst für die Bebauung und die Struktur der öffentlichen Räume. Sie ist gekennzeichnet durch eine begrenzte, kaum nach außen erweiterbare Rechteck-





Gitterstruktur. Diese Gitterstruktur bringt trotz ihrer Kleinräumigkeit den Vorteil, alle Teilflächen des Gebietes einbinden zu können, und das in jeder Phase der Entwicklung. Neben der Erschließungsstruktur trägt auch das in die Planung einbezogene Grün- und Freiraumkonzept zur Gliederung des Geländes bei und prägt die Rahmenplanung. Eine wichtige Rolle bei der Freiraumgestaltung spielt der Grünkeil im Westen, der den städtischen Grünzug zwischen Westfalen- und Rombergpark verbindet.

Auch in diesem Bereich kann eine neue Struktur und ein zu entwickelndes künstlerisches Konzept umgesetzt werden, das sich in seiner Ausrichtung zum Emschertal hin öffnet und so eine Verbindung zu diesem herstellt. Darüber hinaus bildet der Grünkeil das Ende zweier Hauptachsen der primären Erschließung des Rahmenplanes.

Da Raumstrukturen einer dauernden Veränderung unterliegen, sind wie erwähnt auch historische und topographische Merkmale von besonderer Bedeutung. Die im Plangebiet vorhandene, zum Teil denkmalgeschützte Bausubstanz hat eine mehrfach positive Wirkung – zum Einen, um dem Standort Phönix West einen unverwechselbaren Charakter zu geben, zum Anderen auch für die Orientierung und die Betonung der Gebietsstruktur im entstehenden Dienstleistungs- und Gewerbepark. Die denkmalgeschützten Bauten sind also sowohl historische wie räumliche Landmarken und Orientierungspunkte.

Bei der weiteren Planung des Dienstleistungs- und Gewerbeparks kann durch eine neue Ordnung, die sich auf wenige Grundelemente stützt, ein Grundmuster ausformuliert werden. Weiter können zum Beispiel die Gebäudehöhe, die Baufluchten u.s.w. ähnlich einem Bebauungsplan vorformuliert werden. Auch mittels einer Gestaltungssatzung kann ein möglichst einheitliches Bild erzeugt werden, das einem formalen Chaos und einer möglicherweise empfundenen Strukturlosigkeit in einem lange Jahre dauernden Aufbauprozess entgegen wirken kann.

Eine Anbindung des neuen Plangebietes an die vorhandenen Strukturen des Stadtteils Dortmund Hörde kann besonders dann gelingen, wenn die bisherige Abgrenzung zwischen dem eng bebauten Ortsteil und dem neubeplanten Bereich Phönix West aufgehoben wird. Um eine Grenzbildung zum Stadtteil und damit eine Insellage des Entwicklungsgebietes zu vermeiden, sollten keine Barrieren, größeren Zwischenräume (Freiräume) zu vorhandener Bebauung oder größeren Straßen als trennende Elemente mehr vorhanden sein.

#### 1.3.4 Stadtraum - Öffentlicher Raum

Der zwischen Baukörpern nach außen wie auch nach innen frei bleibende Raum in Städten oder anderen Siedlungsformen kann als Stadtraum definiert werden. Das sogenannte sekundäre Produkt des Bauens, der Freiraum, ist nicht nur als Erschließungs- und Abstands-

raum von Bedeutung, sondern dient der Orientierung und hat insbesondere auch als öffentlicher Kommunikationsraum eine wichtige Funktion für das alltägliche Leben. Er kann alle von Menschen denkbaren Nutzungen aufnehmen und so dem Begriff Stadtraum gerecht werden. Die Stadtbaugeschichte zeigt zwei gegensätzliche Formen des Städtebaus. Die eine, bei der der Stadtraum nur als sekundäres, bisweilen zufälliges Produkt der Bebauung entsteht. Die andere Form des Städtebaus sieht den Raum als Mittelpunkt der Planung und bindet die Bebauung ihrer strukturgebenden Rolle wegen in die Raumbildung ein. Diese Form ist schon aus dem Barock als künstlerischer Städtebau bekannt.

„Der Begriff des Stadtraumes setzt voraus, dass es überhaupt eine erkennbare und zusammenhängende Raumstruktur gibt. Bis etwa zum Verhältnis von 50 Prozent überbauter Fläche und 50 Prozent Freiflächenanteil der Straßen und Plätze besteht noch so etwas wie eine durch Bauten bestimmte Beziehung der Freiräume untereinander.“ (Curdes, Gerhard: Stadtstruktur und Stadtgestaltung, Stuttgart 1993, Seite 120).

Die Erschließung gehört zu den primären Funktionen, die der Stadtraum zu leisten hat. Eine wichtige Rolle kommt hierbei den als Verbindungsgliedern genutzten, gerade verlaufenden Straßen zu. „Gerade Straßen erleichtern die Fernorientierung im Stadtraum, wenn sie Sicht auf vertikale Merkzeichen freigeben. Große gerade Straßen können je nach Maßstab der Baustruktur auf den Menschen befreiend oder beängstigend wirken. Wir können durch den Versatz oder durch ein geschlossenes Ende in der Länge begrenzte lineare Räume unterscheiden.“ (Curdes, Gerhard: Stadtstruktur und Stadtgestaltung, Stuttgart 1993, Seite 124).

Durch Bildung von Abschnitten und durch Individualisierung von Teilbereichen auf längeren Geraden werden Aneignungen, das heißt die Identitätsfindung und das Gefühl der Ortsgebundenheit, für den Nutzer erleichtert. Möglichkeiten den linearen Verlauf von Straßen über längere Distanz zu akzentuieren, gibt es zum Beispiel an topographisch markanten Punkten, bei Richtungsänderungen und an Kreuzungen.

Gestalterische Elemente, die deutlich das Neue aufzeigen aber trotzdem verbindend wirken können, stärken den stadträumlichen Bezug. Den Ein- und Ausgangsbereichen kommt hierbei eine besondere Bedeutung zu. Diese Bereiche können durch verschiedene Ausformungen betont werden. Dies kann in seiner stärksten Ausformung auch zu einer tatsächlichen Torsituation führen.

#### 1.4 Städtebauliche Auswertung

Die Beschreibung der vorhandenen Qualitäten und der bekannten Vorschläge für die Planung für Phönix West hilft, vorhandene städ-



tische Strukturen aufzuzeigen und gegebenenfalls zu unterstützen. Ziel der Gestaltung ist es, dem bekannten gleichförmigen Bild der meisten Gewerbe- und / oder Industriegebiete entgegenzuwirken. Diese Gebiete scheinen spätestens nach Ende der Öffnungs- oder Arbeitszeiten komplett ausgestorben zu sein. Diesem Bild kann im Sinne der Planung mit einem die besondere Ausstrahlung des Projekts unterstützenden künstlerischen Konzept entgegengewirkt werden. Dazu sind planerische Grundlagen, aufbauend auf dieser ersten Voruntersuchung, zu schaffen.

Folgend werden stichpunktartig vorhandene Stärken und Vorschläge zur weiteren Ausformulierung des Plangebietes aufgeführt. Dies geschieht nicht mit dem Anspruch auf Vollständigkeit, sondern ausdrücklich exemplarisch anhand ausgewählter Beispiele.

#### 1.4.1 Formulierte Stärken

- Das Radwegesystem für Dortmund wird durch die Wegeführung über eine Fußgänger- und Fahrradbrücke im Westen aus Richtung Rombergpark (über die B 54) kommend durch Grünbereiche bis zum Übergang über die Regionalbahntrasse im Osten Richtung Hörde und dann auf der Trasse der ehemaligen Werksbahn bis zum Gebiet Phönix Ost erweitert.
- Die klare Zonierung der Baufelder kann zu einer städtisch geprägten Struktur führen. Sie ist ein gutes Instrument gegen baulichen Wildwuchs und das Entstehen von Restflächen.
- Durch die beidseitige Anbindung, mittels Primär- und Sekundärererschließung, wird eine große Flexibilität der Bauflächen erreicht.
- Die sogenannte Hausnummer oder Adresse (Eingangssituation mit repräsentativem Charakter) jeder Parzelle wird durch die Möglichkeit der Primärererschließung gestärkt. Es gibt keine störenden Elemente wie Anlieferungszugänge, da diese über die Sekundärererschließung möglich sind.
- „Pocketparks“, kleine Grünanlagen, als interne Verbindungsglieder in Nord-Süd Richtung der Parzellen mit zusätzlicher unterbrechenden Wirkung für die Stellplätze längsseits der Erschließungsstraßen.
- Eine Stärke des Standortes Phönix West sind die bestehenden Landmarken, die Hochöfen und der Gasometer, die in die Planung integriert sind. Diese tragen zur Unverwechselbarkeit des Gebietes bei und geben ihm seinen besonderen, individuellen Charakter.
- Der Verbindungsweg des Regionalbahn-Haltepunktes und des Hochofen-Campus hat durch seine Ausformung mittels einer Wasserachse und Bepflanzungen eine besondere Qualität.

#### 1.4.2 Vorschläge zur Unterstützung

- Eine Möglichkeit, das Plangebiet zu entwickeln, ist das Verknüpfen der Erschließungsstruktur mit einem Grün- und Freiraumkonzept in einem frühen Stadium der Planung. So können von Anfang an alle Parzellen erreicht werden. Als Beispiel für eine solche Vorgehensweise kann die Planung des Technologieparks in Dortmund dienen, bei der durch Bepflanzung entlang der Erschließungsstraßen eine erste raumbildende Struktur, noch ohne Bebauung, geschaffen wurde.
- Eine Milderung der strengen Struktur, die sich durch das Bebauungs- und Erschließungsgitter ergibt und möglicherweise als monoton empfunden werden könnte, kann durch einen Wechsel in der Höhe, der Form und der Architektur der Bebauung erreicht werden. Zusätzlich kann eine Orientierung durch einprägsame Elemente im öffentlichen Raum verstärkt werden.
- Um den angrenzenden Stadtteilrand von Dortmund Hörde zu stärken und eine Anbindung an den neue Gewerbe- und Dienstleistungspark zu erleichtern, könnte die Umgestaltung der Hochofenstraße über die ehemalige Werkstor-Grenze nach Osten fortgesetzt werden. So bestünde durch eine gezielte Akzentuierung die Chance, auch den Randbereich des Quartiers aufzuwerten und in das Projektgebiet gestalterisch einzugliedern.
- Sowohl das Plangebiet als auch der im Osten angrenzende Stadtteil Hörde können ihre Attraktivität steigern, wenn schon in einer frühen Planungsphase für Phönix West im Bereich um das denkmalgeschützte Gebäude des ehemaligen Ersatzteillagers ein kulturwirtschaftlicher Bereich entsteht. Darüber hinaus würde ein solcher kulturwirtschaftlicher Betrieb auch vermittelnd zwischen dem Stadtteil und dem zukünftigen Gewerbe- und Dienstleistungspark wirken. Die Flächen im Bereich der denkmalgeschützten Hallen sollten zusätzlich weiter ausformuliert werden, um den Übergang vom Stadtrand Hördes in das Plangebiet zu erleichtern. (vgl.: Einhaus, Dirk: Diplomarbeit „Impulsbereich Phönix West“, Dortmund 2002)
- Der Randbereich im Norden des Plangebietes in Richtung Westfalenpark sollte mit seiner besonderen, zum Teil künstlich geschaffenen topographischen Situation (Halde Hympendahl) weiter ausformuliert werden. Diese Randzone ist wegen ihrer besonderen Qualitäten und auch der Aussichtsfunktion stärker in die Planungen einzubeziehen. Zugleich lässt sich hier der Übergang vom Stadt- zum Landschaftsraum herstellen.
- Eine Möglichkeit, den zukünftigen Dienstleistungs- und Gewerbebereich auch über die normalen Arbeitszeiten hinaus zu beleben, kann durch eng angebundene Wohnbereiche und den schon angesprochenen kulturwirtschaftlichen Betrieb erfolgen.



Bereich um das ehemalige Schaltheus und das ehemalige Ersatzteillager (Gasgebläsehaus 1)



- Regelungen für die straßenorientierte Bebauung mit Hilfe von Baugrenzen und Baulinien und grobe Vorgaben von Höhen und Bauweisen, um eine Ordnung der öffentlichen Räume des Plangebietes zu erreichen.
- Eine Gestaltungssatzung und damit konkrete Vorgaben für das Plangebiet in allen Baufeldern bis zur Möblierung des öffentlichen Raums im Detail.
- Zur Stärkung des Gebietes könnten die Eingangsbereiche an den Zufahrten und Eingängen betont werden. Zum Beispiel könnten am ehemaligen Werkstor Ost und im Westen über den Zugang von der Bundesstraße 54 Torsituationen gestaltet werden.
- „Möblierung“ des öffentlichen Raums zur Unterstützung der einheitlichen Gestaltung mit Licht, Geländemodellierung und Begrünung (Bäume, Pflanzen).
- Die Gestaltungsvorgaben müssten Regeln für die Gestaltung der möglicherweise entstehenden Innenbereiche der Parzellen vorsehen.

#### *Literatur*

Curdes, Gerhard: Stadtstruktur und Stadtgestaltung, Stuttgart 1993

Curdes, Gerhard: Stadtstrukturelles Entwerfen, Stuttgart 1995

Einhaus, Dirk: Diplomarbeit „Impulsbereich Phönix West“, Dortmund 2002

IBA 99: Katalog der Projekte 1999

Trieb Michael: Stadtgestaltung. Theorie und Praxis, Braunschweig 1977

Trieb / Grammel / Schmidt: Stadtgestaltungspolitik, Stuttgart 1979

Trieb, Michael / Markelin, Antero: Stadtbild in der Planungspraxis, Stuttgart 1979

Tom van Gestel

## 2. Besetzung auf Zeit. Das Urbane und das Unerwartete

Ein Interview mit Thomas Kaestle

**Sich als Kurator in einer staatlich finanzierten Stiftung über Jahrzehnte kontinuierlich mit den Möglichkeiten von Kunst im Kontext öffentlicher Räume auseinander zu setzen – in Deutschland undenkbar. Für Tom van Gestel von der niederländischen Stichting Kunst en Openbare Ruimte (SKOR), einer Stiftung für Kunst und öffentlichen Raum, ist es der Alltag. Wo bei uns Kunst im öffentlichen Raum das eher zufällige Produkt von Stadtplanung, Großbauprojekten, individuellen Initiativen und bestenfalls kommunalen Vorstößen ist, gelingt es im Nachbarland, konsequente Visionen zu entwickeln, experimentelle Räume zu schaffen und das Thema jenen zeitgenössischen Diskursen zu öffnen, die für andere Bereiche der Bildenden Kunst längst selbstverständlich sind. Wie es dabei außerdem gelingen kann, die Entwicklung von Öffentlichkeit mit temporären Strategien zu begleiten oder sogar zu initiieren, erklärt Tom van Gestel in einem Gespräch.**

*Wie hat sich die Stichting Kunst en Openbare Ruimte entwickelt?*

Es ist sehr schwer, die Menschen zufrieden zu stellen, wo Kunst in Beziehung zu öffentlichem Raum oder Architektur tritt. In den 1950er Jahren hat das mit der ‚Kunst am Bau‘ angefangen. Bereits in den 1960ern/1970ern hat sich bei uns in den Niederlanden das Bewusstsein entwickelt, dass das noch besser geht. Daraufhin hat sich Ende der 1970er eine Stiftung gegründet, die sich zunächst vor allem auf Architektur und gebaute Umgebung bezog. Daraus wurde ein kleines Büro, das direkt dem Ministerium untergeordnet war, und nach einigen Jahren wieder eine Stiftung, zunächst unter der Zuständigkeit der Mondrian-Stiftung. Mitte der 1990er Jahre beschlossen wir die Trennung von der Stiftung, und so wurde vor etwa fünf Jahren SKOR als eigenständige Stiftung ins Leben gerufen, mit den gleichen Zielen, aber unabhängig und mit mehr Personal und Mitteln.

*Eine eigenständige staatliche Stiftung für Kunst im öffentlichen Raum wäre in Deutschland nur schwer denkbar.*

Das ist in Deutschland durch den Föderalismus strukturell schwieriger.

*Selbst auf Ebene der Länder gibt es nichts Vergleichbares. Nicht einmal die Städte koordinieren sich untereinander. Es gibt keinerlei einheitliches Vorgehen bei Kunst im öffentlichen Raum. Nur große Unsicherheiten und viele Zufälle.*

In den Niederlanden agieren Städte und Provinzen in dieser Hinsicht durchaus auch eigenständig. Das Ziel der Stiftung ist es, exemplarisch zu arbeiten. Jeder kann uns ansprechen, andere Stiftungen, Museen, Galerien [...] In der Regel sind es aber Dörfer, Städte oder Regionen.

*Rechts: Nomads in Residence, ein mobiler Wohn- und Arbeitsraum von Bik van der Pol und Korteknie Stuhlmaker Architekten. Nach der Ausstellung Parasite Paradise wird die Arbeit zur Zeit in der Nähe des zukünftigen Zentrums von Leidsche Rijn stationär als Aufenthaltsort für Artists in Residence genutzt.*



Die wollen oft zunächst nur irgendetwas mit Kunst im öffentlichen Raum machen. Manchmal wissen sie auch schon genauer, was sie wollen. Sie können von uns Geld und Beratung erhalten. Oder wir lassen uns auf eine Kooperation ein. In den meisten Fällen können die Antragsteller ihre Wünsche aber selbst erfüllen. Für eine nette Skulptur neben dem Eingang zum Rathaus brauchen die uns nicht. Wenn aber die Situationen komplexer sind, wenn es darum geht, in der Kunst neue Wege zu gehen, etwas auszuprobieren, dann steigen wir ein. Unsere Aufgabe ist es, Impulse zu geben.

*Im Namen Ihrer Stiftung heißt es nicht ‚Kunst im öffentlichen Raum‘, sondern ‚Kunst und öffentlicher Raum‘.*

Damit haben wir uns lange auseinander gesetzt. Ich wollte nie den Begriff ‚Kunst im öffentlichen Raum‘ benutzen, das führt unmittelbar zu Problemen. Die Leute denken dann sofort an Platzgestaltung und Stadtentwicklung. Die Kunst hat sich aber in so viele verschiedene Richtungen entwickelt: Wenn sie im öffentlichen Raum stattfindet, geht sie längst über solche Zusammenhänge hinaus. Und was ist schon öffentlich oder nicht öffentlich? Ich wollte eigentlich einen Namen für die Stiftung, der den Begriff ‚Projekte‘ in sich trägt. Die Verantwortlichen im Ministerium bestanden aber auf ‚Kunst im öffentlichen Raum‘. Irgendwann mussten wir einen Kompromiss finden, und der war dann eben wenigstens ‚Kunst und öffentlicher Raum‘.

*Fast jede Publikation zu diesem Thema versucht, einen neuen Begriff zu etablieren: ‚Kunst des Öffentlichen‘, nicht-institutionelle Kunst‘, ‚Urbane Kunst‘ [...]*

Ein Künstler hat mir einmal vorgeschlagen, den Namen der Stiftung einfach bei jedem neuen Projekt zu ändern. Das habe ich immer noch im Hinterkopf, manchmal spiele ich damit.

*‚Kunst im öffentlichen Raum‘ hat zwar nicht immer mit Stadtplanung und -entwicklung zu tun. Bewegen sich die Aktivitäten der Stiftung aber nicht dennoch häufig in diesem Kontext?*

Das hängt von den jeweiligen Projekten ab. Bei einigen großen ist das so. Es gibt in den Niederlanden zum Beispiel eine groß angelegte staatliche Förderinitiative, um Gemeinden bei städtebaulichen Erweiterungsprojekten zu unterstützen: VINEX. Es gibt inzwischen Dutzende von VINEX-Projekten, und einige davon haben bei uns nach Kunst für den öffentlichen Raum gefragt. Also haben wir uns entschieden, mit dem größten davon zu beispielhaft kooperieren. In Leidsche – das ist ein riesiges Stadterweiterungsprojekt für Utrecht – haben wir für die kommenden Jahre mit Beyond eine Rahmenstruktur für verschiedenste Projekte etabliert. Utrecht hat etwa 200.000

Einwohner, das neu entwickelte Areal wird 80.000 bis 90.000 haben. Die Stadtverwaltung betrachtet es einfach als ein neues Stadtviertel. Aber man kann ja so eine Erweiterung nicht durchführen, ohne sich Gedanken über Urbanität zu machen. Da handelt es sich quasi um eine eigene neue Stadt. Wir können solche Probleme bei SKOR nicht lösen, aber wir können uns exemplarisch mit urbaner Atmosphäre auseinandersetzen. Indem wir mit Hilfe künstlerischer Projekte das Unerwartete in dieses Gebiet hineinbringen. Wir versuchen, Bedingungen zu schaffen: Das ist alles, was möglich ist.

*SKOR hat sich in Leidsche Rijn bereits sehr früh in den städtischen Entwicklungsprozess eingebracht.*

Sehr früh, aber nicht von Anfang an. Das ist etwas schade. Aber ich sage nicht, dass die Kunst immer ganz zu Beginn dabei sein muss. Das hängt auch davon ab, was man mit ihr bewirken will. Manchmal ist es auch am besten, sich so spät wie möglich einzubringen. Dann kennt man nämlich schon konkrete Zusammenhänge, weiß wie die Dinge laufen. Für Künstler ist es dann leichter, Ziele zu entwickeln.

*Gibt es denn bestimmte Strukturen, unter denen Kunst Bedingungen für Urbanität leichter herstellen kann?*

Vielleicht ist das gar nicht immer die Aufgabe der Kunst. Aber es ist wichtig, Leerstellen zu ermöglichen. Jenseits von Organisation und Planung muss das Unerwartete eine Chance behalten, muss es einen Raum für alternative Lösungen geben. Da geht es auch um das Verhindern eines Überregulierens. Auf eine Art versuchen wir das. Aber es ist sehr schwer.

*Muss so eine Strategie dann noch als Kunst wahrgenommen werden? Und wenn nicht: Hört die Kunst auf zu existieren?*

Ich stelle mir gerne vor, es sei noch Kunst. Aber ich weiß auch genau, dass es manchmal sogar besser sein kann, es nicht Kunst zu nennen. Nehmen wir an, ein Künstler hat die Idee, ein Theater zu bauen. Dann ist das entstehende Objekt wohl keine Kunst, die Idee aber schon. Es gibt genug Situationen, in denen von der Kunst erwartet wird, dass sie nützlich ist. Diesen Gedanken mag ich nicht. Ich glaube, wir müssen uns davor schützen, dass die Leute bei Kunst im öffentlichen Raum automatisch erwarten, dass der Künstler ihnen etwas geben wird, das sie wollen. Das ist heikel. Ich werde einen Künstler niemals bitten, ein Theater zu planen. Aber ich werde Künstler immer einladen, etwas zu entwickeln, das für die Kunst von Bedeutung ist. Wenn einer dann mit einem Raum für eine türkische Bäckerei oder so etwas ankommt, ist das in Ordnung. Aber ich werde ihn nicht bitten, einen Ladenraum zu entwerfen. Das ist ein großer Unterschied.



Pioniersset von Atelier van Lieshout bei Parasite Paradise





Die Ausstellung Parasite Paradise in Leidsche Rijn

*Bei Beyond fällt auf, dass es fast nur temporäre Projekte gibt.*

Die Projekte selbst funktionieren als Rahmenseetzungen temporär. Das hält aber Künstler nicht davon ab, innerhalb der Projekte Skulpturen für die Ewigkeit vorzuschlagen. Das Projekt Parasites zum Beispiel funktioniert auf verschiedenen Zeitebenen. Es geht dabei um eine künstlerische Auseinandersetzung mit mobilen oder alternativen Formen von Behausung. Zum Auftakt haben wir eine große zentrale Ausstellung mit solchen Arbeiten veranstaltet: Parasite Paradise. Als Manifestation, um Wahrnehmung zu ermöglichen und zu erzeugen. Die Leute müssen zuerst einmal wissen, was da um sie herum als Prozess passiert. Das funktionierte sehr gut: Die Ausstellung wurde von 1.500 Menschen aus der Nachbarschaft besucht, mehr als einem Zehntel der damaligen Einwohnerzahl. Die kamen sogar regelmäßig, viele gemeinsam – die Parasites wurden zum Ort einer Gemeinschaft, da entwickelten sich Auseinandersetzung, Diskurs, Offenheit. Nach dem Auftakt bewegten sich einige der Behausungen durch das Plangebiet. Es kommen auch neue hinzu: Wir versuchen jedes Jahr einige zu ermöglichen. Je nach deren Charakter überdauern sie für einige Monate oder einige Jahre, sie können verschwinden oder bleiben, können ihre Funktionen und Zwecke verändern und sich so in die entstehende Stadterweiterung einfügen.

*Ein ähnlicher Gedanke steht ja auch hinter dem Projekt Director Artists: Hier werden Künstler eingeladen, sich an der Planung infrastruktureller Elemente zu beteiligen.*

Das bedeutet aber nicht, dass zum Beispiel eine gemeinsam konzipierte Fußgängerunterführung am Ende Kunst ist. Wir wollen vielmehr unterstützen, dass Dinge möglich werden. Und sei es nur, dass da auf Anregung des Künstlers eine Steckdose in der Unterführung eingebaut wird – als Potential. Auch hier geht es darum, Bedingungen zu schaffen, flexible Strukturen. Oft wissen wir vorher nicht, wozu diese führen werden. So ist zum Beispiel ein multifunktionales Gebäude in der Nähe des zukünftigen Stadtzentrums entstanden – das Zentrum gibt es noch gar nicht, aber wenn wir jetzt schon einen Ort erzeugen, an dem Künstler oder Kunstinstitutionen wirken können, bringen wir eine Menge Energie in das Areal, ohne etwas inhaltlich festlegen zu müssen. So können feste Strukturen temporäre Projekte ermöglichen. Man sollte Künstler im öffentlichen Raum nicht für bestehende Situationen einladen, sondern für zukünftige.

*Wie stellt SKOR sicher, dass sich später noch jemand um solche flexiblen Strukturen kümmern wird?*

Beyond wird sich in etwa fünf oder sechs Jahren aus Leidsche Rijn zurückziehen. Bereits jetzt bringen wir uns so in die verantwortlichen städtischen Gremien ein, dass wir deren Strukturen verändern, zum

Beispiel bei Besetzung und Zuständigkeiten von Beiräten. Künstler wollen Dinge in Bewegung bringen – wenn man also etwas bewirken möchte, das für die Entwicklung der Kunst im öffentlichen Raum von Bedeutung ist, muss man Infrastruktur erzeugen. Garantien gibt es natürlich keine, man muss da Risiken eingehen.

*Das Projekt Action Research bildet eine Klammer für künstlerische Interventionen in jene Bereiche von Leidsche Rijn, in denen bereits Menschen leben. Wie reagieren diese auf die Kunst?*

Die dänische Künstlergruppe N55 hat im Rahmen von Action Research zum Beispiel das Projekt Land umgesetzt: Ein Stück ‚neutrales‘ Land inmitten von Privatbesitz, eine Leerstelle, für jeden frei zugänglich, in deren Grenzen jeder die gleichen Rechte besitzt. Inzwischen erkennen die Anwohner langsam die Möglichkeiten: Sie müssen erst lernen, wie sie damit umgehen sollen. Sie haben ja tausend Regeln und Beschränkungen in ihren Köpfen, die normalerweise in besiedelten Gebieten gelten. Aber hier können sie campen oder Feuer machen, was auch immer. Das erste was damals geschah, war dass plötzlich 30 Schafe auf dem Land grasten. Ein Kleinbauer hatte das Konzept sehr schnell begriffen und beschlossen, es für sich zu nutzen. Die Anwohner, die ja bereits wussten, dass es sich um ein Kunstprojekt handelt, nur noch nicht, wie es funktioniert, riefen erst einmal bei der Stadtverwaltung an, um sich über die Schafe zu beschweren – so etwas sei auf einem Stück Kunst doch bestimmt verboten... Als sie erfuhren, dass es erlaubt ist, waren sie höchst erstaunt. Inzwischen veranstalten sie selbst auch mal eine Party dort – allerdings nicht, ohne sich vorher zu vergewissern, dass das auch erlaubt ist.

*Gibt es Projekte im Rahmen von Beyond, die nicht so gut funktionieren?*

Looping ist ein Projekt, mit dem wir ursprünglich vorhatten, eine virtuelle Plattform zu schaffen – für die Auseinandersetzung mit Leidsche Rijn, Austausch, Diskurs. Wir haben ziemlich schnell gemerkt, dass das so nicht aufging. Der beste Ort, um mit Menschen ins Gespräch zu kommen, ist wahrscheinlich immer noch eine Kneipe, ein Supermarkt, die Fußgängerzone. Wir nutzen das Projekt jetzt, um Themen und Personen vorzustellen, zu informieren. Vielleicht kam es in seiner ursprünglichen Form zu früh, vielleicht braucht ein solches Projekt wirklich erst einmal eine funktionierende reale Gemeinschaft.

*White Spots ist ein Beyond-Projekt, das sehr viel mit der Frage nach dem Zeitpunkt zu tun hat. Worum geht es genau?*

Wir hatten vor, den Stadtentwicklungsprozess zu begleiten, indem wir für Beyond einige Grundstücke in Leidsche Rijn ankaufen und diese dann bewusst frei halten, während rundherum Häuser gebaut wer-



Künstlergruppe N55  
Projekt Land



Die Einbeziehung von Künstlern in Planungs- und Gestaltungsprozesse führte in Projekt Artist Directors unter anderem zum Wettbewerb De Kunst van het Autowassen, für den Künstler Autowaschplätze entwarfen. Hier ein Beitrag von Marcel Schmalgemeijer.

den. Wir hätten diese Leerstellen, die White Spots dann Künstlern für temporäre Projekte zur Verfügung gestellt – mitten im Baugebiet, aber mit allen Freiheiten des Privatbesitzes. Nach einigen Jahren hätten wir die Grundstücke wieder gewinnbringend verkauft und die erwirtschafteten Mittel in Kunstprojekte investiert. Leider stellte sich dieser wunderbare Plan als sehr kompliziert heraus: Seit wir vor vier Jahren das Konzept formulierten, hat sich die wirtschaftliche Lage stark verändert. Unsere wirklich vielversprechenden Kalkulationen sind also heute nicht mehr verlässlich, keiner kann momentan vorhersagen, wie sich der Wert von Grundbesitz in den kommenden zehn Jahren entwickeln wird. Auch die Offenheit der Projektentwickler bei der Stadtverwaltung hat sich gewandelt, man ist nervöser geworden. Das Projekt läuft dennoch an. Allerdings kaufen wir derzeit keine Grundstücke, sondern besetzen sie, solange sie noch unverkauft sind, mit Projekten, die hoffentlich so viel kulturelle Eigendynamik entwickeln werden, dass keiner sie schlagartig beenden möchte oder kann. Aber das funktioniert wahrscheinlich nur ein wenig außerhalb des zukünftigen Zentrums. Was schade ist: Dort ist das Konzept eines undefinierten Ortes inmitten einer hochdefinierten Umgebung besonders interessant – gerade auch dann, wenn man am Ende den Käufer und die Verkaufsbedingungen selbst festlegen kann.

*Wenn Kuratoren oder Künstler im Rahmen von Beyond auf Schwachpunkte der Planungen für Leidsche Rijn stoßen, versuche sie dann, diese zu verändern, Einfluss auf den Planungsprozess zu nehmen?*

Ja, wir versuchen das. Die Verantwortlichen hören uns auch zu, aber es ist in der Regel sehr fraglich, ob sie Konsequenzen daraus ziehen. Die Situation ist produktiver als an anderen Orten, da die Stadtplaner von Leidsche Rijn unsere Projekte mögen. Wir haben sogar einen von ihnen in unser Team integriert. So kann er vermitteln und Kommunikationswege verkürzen. In diesem Kontext spielt es auch eine große Rolle, dass wir uns ein Büro im gleichen Gebäude gemietet haben, in dem die Stadtplaner arbeiten. Wir sind auf der gleichen Ebene präsent, das ist psychologisch von Bedeutung.

*Beziehen Sie Architekten und Planer auch in künstlerische Projekte mit ein?*

Bei Parasite Paradise war das zum Beispiel der Fall, etliche der präsentierten Behausungen wurden von Architekten entworfen und realisiert. Das hat bereits Unverständnis bei Vielen ausgelöst, die haben nicht verstanden, wie wir Architekten und Künstler an einer gemeinsamen Ausstellung beteiligen können. Man hat den Arbeiten aber auch genau angesehen, wo der Unterschied lag. Während die Künstler unter dem Aspekt der Bedeutung gearbeitet haben, legten die Archi-

tekte vor allem Wert auf Anwendbarkeit. Das erschloss sich beim ersten Blick. Die Kombination funktionierte aber sehr gut, ich arbeite gerne mit solchen Gegensätzen.

*Welchen Anteil haben die Beyond-Projekte an Ihren anderen aktuellen Projekten?*

SKOR betreut zur Zeit rund 60 Projekte, davon kümmere ich mich um etwa 30. Beyond ist nur eines davon, wenn auch ein wichtiges. Da gibt es insgesamt eine wirklich große Bandbreite. Das reicht aktuell von einem Grabmonument für einen Amsterdamer Künstler, das Joep van Lieshout als ein begehbare Plastikshuttle gestaltet, bis hin zu einer Modekollektion für ein Altenheim. Der öffentliche Raum ist eben ein weites Feld, in dem Kunst am besten funktioniert, wenn sie etwas Unerwartetes auf den Weg bringt.

#### Literatur

Duyn, Marjolijn van/SKOR (Hg.): Public Work. 1995 - 2000. five years praktijkbureau beeldende kunstopdrachten, Amsterdam 2001

#### Links

[www.beyondutrecht.nl](http://www.beyondutrecht.nl) – Webseiten des Projekts Beyond

[www.skor.nl](http://www.skor.nl) – Homepage der Stichting Kunst en Openbare Ruimte (SKOR) mit Material zu betreuten Projekten, darunter auch Beyond

[www.leidscherijn.nl](http://www.leidscherijn.nl) – Internetauftritt des Stadterweiterungsprojektes Leidsche Rijn

[www.parasiteparadise.nl](http://www.parasiteparadise.nl) – Dokumentation der Ausstellung Parasite Paradise

Grumberg, Amiel: Rester dans le camp de l'art; in: L'Oeil, Nr. 554, Januar 2004

Melis, Liesbeth/SKOR (Hg.): Parasite Paradise. A Manifesto for Temporary Architecture an Flexible Urbanism, Rotterdam 2003

Open. Cahier on Art and the Public Domain, Nr.6: (In)Security, Rotterdam 2004

Open. Cahier on Art and the Public Domain, Nr.7: (No) Memory. Storing and recalling in contemporary art and culture, Rotterdam 2004

Manfred Walz / Dennis Köhler

## 3. Relevanz der Urbanität

Eine Begriffsbestimmung



### 3.0 Einleitung

Im gegenwärtigen Bild der europäischen Stadt zeigt sich die von Generationen gestaltete, immer wieder veränderte Erscheinungsform der dichten und kompakten Stadt. Mit ihr wurde und wird gleichzeitig das „platte Land“ als ihr Gegenbild gesehen. Trotz des rasanten Wandels der Stadt gilt sie immer noch als das Gefäß einer bestimmten Lebensweise und als Ausdruck bestimmter Austausch- und Produktionsformen. Sie wird nicht erst seit Beginn der Industrialisierung als „urbane“ Lebensweise bezeichnet, die sich von der „dörflichen“ unterscheidet.

Drei Kriterien des „Urbanen“ werden genannt: „[...] eine verfeinerte, intellektualisierte und distanzierte Lebensweise, die Trennung von öffentlichem und privatem Leben, von Arbeit und Freizeit [...]“ (Walter Siebel, 2000). Wir fügen zwei für die Gestaltung bedeutsame Kriterien hinzu: eine untere Schwelle baulicher Dichte und sozialer Differenziertheit.

Der Umbruchprozess der gegenwärtigen europäischen Stadt ist charakterisiert durch das Nebeneinander dramatischer Entleerungs- und Wachstumsprozesse. Die Stadt strömt in die Fläche, die Städter verlassen das Zentrum, ziehen „aufs Land“ bleiben aber in ihrer Lebensweise gleichwohl Städter, die Zentren verlieren Funktionen und drohen monofunktional zu werden, ihre Zeiten alltäglichen Lebens reduzieren sich von 24 auf 16 Stunden oder weniger. Dort wo wir städtisches Leben, „Urbanität“ vermuten, finden wir sie nicht, sie ist nicht mehr nur an das Zentrum als bestimmten Ort gebunden.

Für Planer und Gestalter geläufiger wird seit längerer Zeit dem Begriff „Urbanität“ der des „genius loci“ (Norberg - Schulz, 1982) an die Seite gestellt. Er verbinde sich „[...] an besonderen Orten mit der physischen Struktur, mit der Art der dort lebenden Menschen und den ablaufenden Tätigkeiten [...]“ (Gerhard Curdes, 1997)

Walter Siebel bemerkt: „Wenn es heute besondere Orte der Urbanität gibt, so sind sie inselhaft und vorübergehend. Urbanität kann als ein Spannungsverhältnis beschrieben werden zwischen physischer Nähe und sozialer Distanz, zwischen Dichte und Fremdheit. Solche produktive Spannung konzentriert sich an bestimmten Orten, dann und dort, wo eine Gesellschaft die Gehäuse der alten aneignet.“ Ein solches Spannungsverhältnis zeige sich z.B. an Orten des politischen Wandels – wie im Ostteil Berlins – und in den Zentren aufgegebenen großindustrieller Produktion, die sich in der nachindustriellen Gesellschaft ausprägen. Kunst und künstlerische Gestaltung kann dabei einer der Wegbereiter des „Urbanen“ und Vorbereiter einer Neudefinition zukünftiger Nutzungen sein und den Aufbau des zukünftigen Ortes begleiten – dauerhaft oder zumindest eine kurze Zeitspanne.

„Urbanität“ ist nicht nur eine für die Konzeption eines Orts beschworene und flüchtige Kategorie. Das zeigen die Disziplinübergrei-

fenden Diskussionen der letzten Jahre um die Widerstände gegen eine urbane Lebensweise. Sie setzen weniger an der Monostrukturierung der Zentren an sondern mehr in den durch ökologischen und ressourcenschonenden Umbau geforderten Verhaltensweisen (Norbert Gersting, u. a., 1997). Da die Stadt ein wahrlich ressourcenfressendes Gebilde ist, das gleichzeitig aber die Emanzipation von Naturzwängen verspricht, wird uns diese fruchtbare Auseinandersetzung weiter begleiten.

Architektur und Stadtplanung können Urbanität zwar nicht hervorrufen, sie können aber den materiellen Rahmen in Standorten, Zuordnungen, Räumen und Zeit so bereiten, dass Urbanität in seiner Nutzung entstehen kann – wie auch immer die Architekturen gestaltet sein mögen.

### 3.1 Kontext Planung und Stadtplanung/Städtebau

#### 3.1.1 Begrifflich-praktische Abgrenzung

Beide Disziplinen sind in abgestuften Graden der Abstraktion im planerischen Handeln für die baulich-räumliche und zeitliche Entwicklung der Stadt, der Landschaft und der Region miteinander verbunden. Künstlerische Gestaltung kann sich auf die verschiedenen Handlungsebenen der Planung beziehen – von der Region bis in den Stadtteil und zum Einzelobjekt. Die IBA Emscherpark (1989 – 1999) oder die IBA Sachsen-Anhalt (2000–2010) haben z.B. beim Pfad der Industriekulturen oder der Landmarken auf unterschiedliche Weise vorgeführt, dass künstlerische Gestaltung sich nicht an die vorgelegten Verwaltungsgrenzen der Region und erst recht nicht an die der Kommunen oder des Einzelgrundstücks halten muss. Mehr noch: Im Rahmen der Fortführung des „EmscherLandschafts Parks (ELP 2010)“ durch die „ProjektRuhr“ erhält „Kunst“ im Steuerungsinstrument Masterplan sogar ein eigenes Kapitel.

Warum also im Zusammenhang mit künstlerischer Gestaltung im öffentlichen Raum über die Instrumente, die Methoden und die Inhalte – den Charakter der Planung insgesamt nachdenken?

Die Antwort ist zunächst pragmatisch: Mit dem formalen Instrumentarium der Stadtplanung wird die Bedeutung öffentlicher Räume im System der Stadt bestimmt, während sie zugleich räumlich zugeschnitten werden.

Stadtplanung geht dabei in Schritten wachsender Konkretisierung und gestalterisch-baulicher Materialisierung in zwei großen Stufen vor:

- Die „vorbereitende Bauleitplanung“ gibt den Rahmen für Flächen, für gegenwärtige und zukünftige Nutzungen und ihre Standorte im Stadtgefüge in einem Zeithorizont von 15–20 Jahren vor,

· die „verbindliche Bauleitplanung“ wird auf dieser Grundlage dadurch konkreter, dass sie die gestalterischen und räumlichen Kontexte und Bezüge z. B. für ein Quartier, ein Baufeld bis zur Ebene des einzelnen Grundstücks mehr oder weniger genau beschreiben und vorgeben kann.

### 3.1.2 Das Vokabular der „Sprache Stadt“ wird formuliert

Die Bauleitplanung gibt nicht nur die Standorte öffentlicher Gebäude, der Schule, des Rathauses, des Theaters vor, sie schneidet auch öffentliche Räume in der Stadt zu, indem sie zunächst Straßenführungen und Nutzungsbereiche und damit Grundstücke festlegt und sie im zweiten Schritt mit den entsprechenden Flächen auch Zentimetergenau zuschneidet. Stadtplanung legt mit anderen Fachplanungen, z. B. den einzelnen Straßenraum in der Hierarchie des Verkehrssystems, den einzelnen Platz in der Hierarchie der Stadtplätze und den Park im System der städtischen Grünräume fest. Sie folgt dabei einem mehr oder weniger bewusst formulierten und einem mehr oder weniger scharfen oder beständigen Leitbild alltäglicher Nutzung dieser jeweiligen konkreten öffentlichen Räume durch ihre Anwohner und Nutzer.

Künstlerische Gestaltungen werden mit dieser Definition öffentlicher Räume durch die jeweilige Planungsebene, die besonderen Orte, die Aktionsräume und Bezüge und damit auch auf ein mögliches Themenspektrum vorbereitet. Auf sie beziehen sie sich, mit ihnen spielen sie, sie durchbrechen oder überschreiten sie. In seltenen Fällen werde die Ortsbezüge aber vollständig negieren kann – einfach deshalb weil die Planverantwortlichen in der Regel gleichzeitig Auftraggeber sind.

### 3.1.3 Der Wandel des Planungsbegriffs

In den letzten Jahrzehnten und zugespitzt in den letzten Jahren hat sich gezeigt, dass die umfassenden Möglichkeiten der Kommunen, ihre Vorstellungen zu ihrer zukünftigen Entwicklung unter Berücksichtigung der Landes- und Regionalplanungen umzusetzen an enge Grenzen in Ökonomie und Flächen gestoßen sind.

Zum Einen sind Generalplanungen für die Entwicklung von Stadt oder Region durch Brüche in der strukturellen insbesondere der sozialen und ökonomischen Entwicklung – der Bevölkerung, der Arbeit und damit dramatisch knapper städtischer Haushalte und schließlich durch ein verändertes städtebauliches Leitbild der nachhaltigen und stabileren ökologischen Entwicklung in ihrem generellen Ansatz überholt. Zum Anderen geschieht es immer häufiger, dass Planungsvorgaben der Gemeinde von einem interessierten Investor kurzfristig nach eigenen in aller Regel einzelbetrieblichen Interessen interpretiert werden. Oft genug werden Partikularinteressen, garniert mit der Drohung den Standort woanders zu wählen, garniert und an

den Interessen der An- und Bewohner und der Stadtgemeinde vorbei durchgesetzt. Dementsprechend versuchen die Gemeinden seit einigen Jahren stärker, der üblichen Generalplanung eine auf Projekte bzw. Stadtteile oder räumliche Bereiche vorzuschalten, in denen sich die Bewohner, die Eigner und Nutzer stärker einbezogen sehen können. Gleichzeitig wird versucht, den Prozess der Planung auch formal mehr für die lokalen Akteure zu öffnen und damit längerfristig ihre Zustimmung und Motivation zu der gemeinsam entwickelten Nutzung zu gewinnen. Ausdruck dieser flexibleren, eher prozess- und projektorientierten Planung sind die folgenden Tendenzen:

- Stadtplanung verlässt sich zunehmend sehr viel weniger auf die Lösungskompetenzen der Fachtermini und Fachpläne, sie beginnt sehr viel mehr auf Bilder des Zukünftigen und ihre Überzeugungskraft zu setzen,
- es werden neue Planarten gebraucht, die die Lücken zwischen abstrakter und behördenverbindlicher „Flächenplanung“ und verbindlicher Bebauungsplanung schließen sollen. Als Master-, Struktur- oder Rahmenplan sind sie auf längerfristigen Konsens mit den lokalen Akteuren gerichtete und bedeutend anschaulichere Zielplanungen.

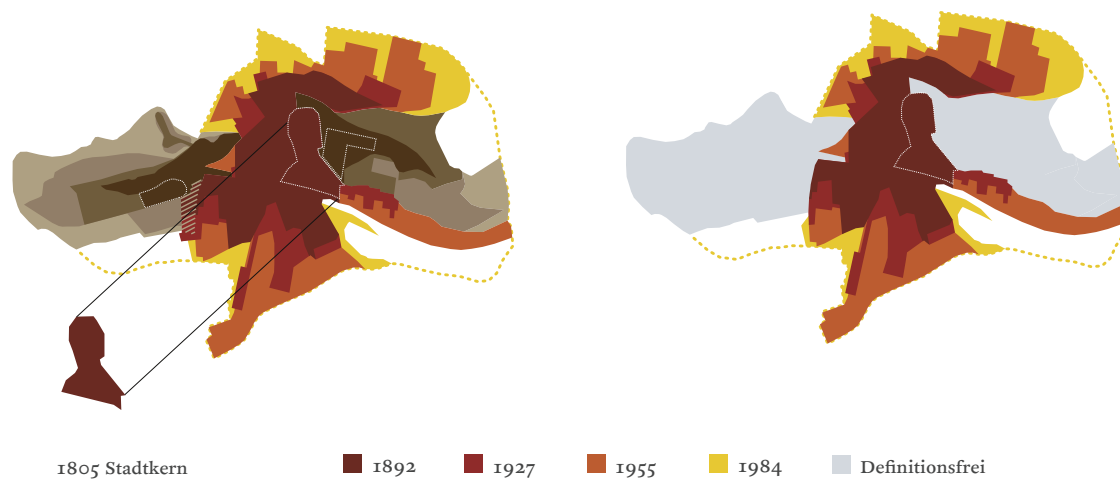
Die gestalterische Profilierung des öffentlichen Raums kann zielgerichtet erst auf den räumlich konkreteren Ebenen unterhalb der vorbereitenden Bauleitplanung beginnen. Deshalb sind gerade diese Pläne und Zielsetzungen für unser Thema interessant. Insgesamt ist es für die Wirkung künstlerischer Gestaltungen im öffentlichen Raum auch im wohlverstandenen Interesse eigener Wirkung wichtig, möglichst frühzeitig im Planungsprozess für Stadt und Gebäude eingebunden zu sein. Stadt- und Objektplanung wären dann in Bezug auf künstlerische Gestaltung das Odium los, immer dann erst nach „der Kunst“ zu rufen, wenn sie selbst ratlos sind.

Seit den 1960er Jahren, mit dem Ende der Wiederaufbauphase im westlichen Deutschland wurde angesichts der im Ergebnis oft „unwirtlichen“ Städte das Thema Stadtgestaltung bedeutsam. Es begleitet uns bis heute bei dem Versuch, die gestalterische Stimmigkeit und Identität der ganzen Stadt zum deutlich angesprochenen Gegenstand von Stadtplanung und Realisierungen zu machen. Nachdem die Versuche der 1970er und 1980er Jahre, diesem Ziel in lokalöffentlicher Diskussion und Beteiligungen über Gestaltungssatzungen näher zu kommen, wenig Erfolge brachte, wird in jüngster Zeit versucht, es mit Gestaltungsbeiräten zu erreichen. Dort wird versucht durch Beurteilung und Beratung von Einzelprojekten und Platzgestaltungen Kriterien gestalterischer Stimmigkeit und letztlich auch Identität der Stadt und ihrer Räume zu gewinnen.

Gute und aktuelle Beispiele für die frühzeitige Integration künstlerischer Gestaltung sind die „Masterpläne“ zur Lichtgestaltung, die in verschiedenen Städten NRW als Leitlinien (z. B. Düsseldorf und Köln) oder Orientierungen für die Stadtplanung (z. B. Lüdenscheid) verabschiedet worden sind. Implizit nehmen diese Pläne der Lichtgestaltung die Gliederung der Stadt in öffentliche Räume zur Grundlage, weil es sich um eine Pflichtaufgabe handelt. Die verschiedenen Masterpläne für die Stadtgestaltung oder aber „nur“ für öffentliche Räume geben regelmäßig architektonisch – stadträumliche und stadthistorische Analysen zur Orientierung für die gestalterische Ordnung und Weiterentwicklung der Stadt wie z. B. in der Analyse der Münchener Plätze (Rainer und Weber 1991) oder im frühen Plan von Michael Trieb für Ludwigsburg (1985) oder der Plan „Ruimte vor Ruimte“ (Platz für Plätze von Mecanoo für Groningen ca. 2000). In diesen Plänen wird künstlerische Gestaltung nicht auf vorformulierte Möglichkeiten festgelegt. In keinem Falle erhält sie jedoch eine ausdrücklich formulierte und integrierte Position in den Hierarchien der Strassen oder im Netzwerk der Plätze und Grünräume.

### 3.2 Stadtstrukturelle Einbindungen des Standorts Phoenix

Bestandsaufnahme ist der Versuch einer Annäherung an den Ort, sein Umfeld, seine lokalen, regionalen und überregionalen Kontexte. Es ist der Versuch, seine historische Entwicklung und seine gegenwärtigen Problemlagen und Qualitäten zu erkennen. In aller Regel versucht die Bestandsaufnahme die Wirklichkeit eines Standorts und darin Potentiale und Chancen für seine geplante zukünftige Entwicklung festzustellen. Es liegt nahe, dass eine Bestandsaufnahme nicht die vollständigen Wirklichkeiten in Geschichte und Gegenwart des Orts, seiner Bewohner und Nutzer aufnehmen kann, denn allein in der Zeit der



Aufnahme haben sich die Wirklichkeiten des Orts weiterentwickelt und neue Informationen sind hinzugekommen.

Die Bestandsaufnahme kann immer nur einen Ausschnitt der Wirklichkeiten eines Orts aufnehmen. Nach Art, Umfang und Aussageschärfe ist sie bestimmt:

- durch die Zielformulierung der Aufgabenstellung,
- durch die Auswahl der Aufnahmeebenen,
- und die durch Leistungsfähigkeiten der beteiligten Wissenschaften.

Der Zuschnitt der Bestandsaufnahme ist also zugleich auch ein erster Bewertungsschritt. (Zur städtebaulichen Bestandsaufnahme, ihrer Art, ihren Methoden und ihrem Umfang, siehe Gerhard Curdes, 1995 und 1997)

Für unsere Aufgabenstellung „Kunst im öffentlichen Raum“ ist die vergangene, gegenwärtige und die mit dem geltenden Rahmenplan beabsichtigte zukünftige Entwicklung der öffentlichen Räume, ihrer Rahmenbedingungen und Kontexte am konkreten Ort zu untersuchen. Die Bewertung der Bestandsaufnahme hier erfolgt mit dem Ziel, Thematiken, Räume und Bezüge dieses Orts, seiner Zeitkontinuitäten und möglichen Zukünften zu formulieren. Diese Ergebnisse können Anregungen und Ansatzpunkte ergeben, um mögliche Themen, Aktionsorte und Bezüge des öffentlichen Raums künstlerische Gestaltung vorzuschlagen.

#### 3.2.1 Lage und Einbindung in die stadträumliche Gliederung

Das Plangebiet umfasst das ehemalige Betriebsgelände des Hüttenwerks in seiner größten Ausdehnung zum Zeitpunkt der Stilllegung Ende der 1990er Jahre. Zunächst im Westen vor der Stadt Hörde angelegt, liegt es heute am Rande des nach Dortmund eingemeindeten Stadtteils.

Der Betriebsplan vor der Stilllegung zeigt, dass das Plangebiet lediglich im nördlichen Bereich von der Bundesbahntrasse Dortmund – Soest durchschnitten wird. Im Norden und im Westen grenzen das Emschertal und der Rombergpark an, im Osten die dicht bebaute Vorstadt Hördes mit einem ergrünten Lärmschutzwall, der die Hörder vor dem Hüttenbetriebslärm schützen sollte. Er deckt seit 1979 zugleich die ehemals älteste Arbeitersiedlung Dortmunds „Felicitas“. Im Süden folgt ein Gewerbegebiet an der Nordkirchenstrasse.

#### 3.2.2 Die Bebauungsstruktur

Der über mehr als 150 Jahre gewachsene Betriebsstandort zeigt selbst noch in der durch Abrisse reduzierten Struktur eine eigene Gliederung, die sich vom städtebaulichen Umfeld deutlich absetzt: Die



1892



1927



1955

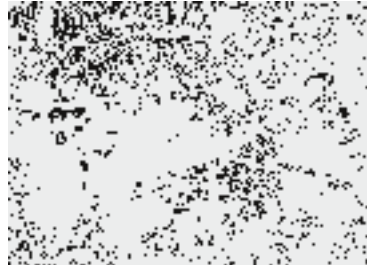


1984



Betriebsgelände Phoenix-West und Stadt

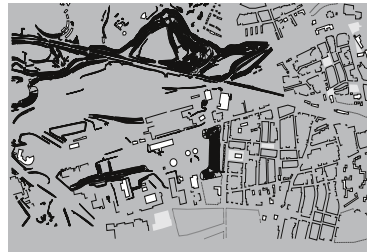




Bebauungsstruktur (Schwarzplan)



Freiflächenzusammenhang (Weißplan)



Raumkanten und Plätze

Hochofenstrasse war die Hauptachse des Hüttenbetriebs. An ihr lagen alle wichtigen Betriebseinheiten, von der Kokerei im Westen bis zum Hochofenkomplex und dem Gasometer im Osten, die Erz- und Koksanlieferungen schlossen nördlich an diese heiße Betriebszone unmittelbar an. Nach Norden über die Bundesbahntrasse hinweg folgten die Abfuhr des erschmolzenen Roheisens zum Stahlwerk über die Eliasbahn, das Abpumpen von Schlämmen in Schlammteiche und das Abkippen glühender Schlacken zu den grandiosen Steilhängen des dadurch geschmälernten Mäanderraums der Emscher. Im langen Betrieb sind dort über der Emscher Plateaus entstanden, die durch Bahneinschnitte klar umrissen werden und jeweils eine eigene Topographie und charakteristische Vegetation entwickelt haben.

Die klar zonierte Industrielandschaft der Eisenhütte fällt mit ihren denkmalgeschützten Resten der großdimensionierten Betriebsanlagen und Hallenfluchten aus den „feinkörnigen“ Block- und Siedlungsstrukturen des angrenzenden Stadtteils deutlich heraus. Auch heute noch ist erkennbar, dass die Eisenhütte ebenso wie das Stahlwerk auf der anderen Stadtseite von der stadtseitigen Grenze ausgehend streng gerichtet an der Hochofenstrasse entlang in die Fläche gewachsen ist. (siehe Abb. Schwarzplan)

### 3.2.3 Die Freiraumstruktur

Die Grün- und Freiraumstruktur zeigt die klar ausgerichtete Insellage des Gebiets am Südrand des Emschertals. Das Emschertal, der Westfalenpark und der Rombergpark wachsen zu einem eindrucksvoll profilierten Landschaftsraum zusammen, der aus stark überformten Grünräumen besteht. Die drei Grünräume dokumentieren im Baumbestand ihre unterschiedliche Entstehung. Sie reicht von den alten Bäumen des Rombergparks zu den teils exotischen Pflanzungen auf den Trümmerschuttflächen des Westfalenparks bis zu den spontan gewachsenen rustikalen Robinien- und Birkenstreifen der südlichen Emscherhänge.

Das Emschertal selbst ist mit diesen Hängen Teil eines Freiraumsystems, das südlich um Dortmund herum einen „Grünen Ring“ bildet. Die höher gelegene Industriebrache Phoenix-West teilt sich gegenwärtig noch in Plateaus mit weiten Schotterflächen und Ruderalvegetationen, die langsam diese Rächen „zurückholen“. Auf diese Weise können große Teile der gegenwärtigen Brache schon heute zum erweiterten Grünzug des Emschertals gezählt werden. (siehe Abb. Weißplan)

### 3.2.4 Funktionale Einbindung

Die Erschließung ist mit der Hochofenstrasse als Straßenzubringer und den nördlich nahezu parallel geführten Gleisanlagen ost-westlich ausgerichtet. Anlieferungs- und Belegschaftszugänge von Norden

und vom Emschertal her existierten nicht. Die Tore der Belegschaften lagen auf der Hauptachse Hochofenstraße am angrenzenden Stadtteil im Osten (Tor Phoenix 1) bzw. im Westen (Tor 3) zur B 54 oder aus dem Süden für besondere Betriebseinheiten. Den Fußgängern ist auf der ehemaligen Trasse der Rheinischen Bahn ein neuer Zugang vom Emschertal her zu Phönix - West eröffnet. Für die Anbindungen des Standorts an den öffentlichen Personennahverkehr, können die im Osten verlaufende Stadtbahn U47 sowie die nördlich das Gebiet durchschneidende Bahntrasse gesehen werden. Die Einrichtung eines neuen Bahnhofpunkts an der Nordflanke des Standorts ist noch angestrebt.

### 3.2.5 Altlastenverdachtsgebiete

Nach den Erfahrungen mit anderen Hüttenbrachen ist anzunehmen, dass die Großanlagen Kokereistandort, Hochofen mit Erzbunker, Möllierung und Gasreinigung deutliche und möglicherweise tiefreichende Altlasten aufweisen, ebenso wie die hochgetürmten Schlackeplateaus und Schlammteiche über der Emscher. Im Verlauf der Gleisanlagen sind diffuse Eintragungen aus Erz- und Kohletransporten zu erwarten. Die Strategien der Altlastenbehandlung sind noch nicht erkennbar und lokalisierbar. In jedem Fall werden sich durch Abdeckungen, Einhausungen oder Bearbeitungen vor Ort Veränderungsprozesse der Topographie und der Ruderalvegetationen auf den Plateaus und an den Emscherhängen ergeben.

### 3.2.6 Stadträumliche Einbindungen

Die stadträumliche Analyse zeigt, dass die ans Werkstor angrenzende Hörder Vorstadt als Arbeiterwohnstadt entstanden ist. Sie ist durch eine Blockrandbebauung mit zwei Plätzen und der Kirche als besonderem Gebäude gekennzeichnet. Das Hörder Zentrum weist bei einer dichten Blockrandbebauung drei Plätze ganz unterschiedlicher Art auf. Diese Plätze sind nicht als reine Wohnquartiersplätze, sondern als Plätze für den Stadtteil ausgelegt. Ihre Randbebauung zeigt in der Erdgeschoßzone Läden, Gewerbe und Gaststätten und darüber Wohnungen. Diese Nutzungsmischung zeigt städtisches Leben. (siehe Abb. Raumkanten, Plätze und besondere Gebäude)

### 3.2.7 Die Stadtteilidentität und die sozialen Anbindungen

An die Hütte grenzen die in ihren Bau und Siedlungsstrukturen heute noch klar erkennbaren Wohnquartiere der Stahlarbeiter und ihrer Familien an. Die Belegschaften waren zunächst in der werksnahen Kolonie Felicitas und in Mietwohnungen des Stadtteils untergebracht. Dann kamen sie aus den immer zahlreicheren Werksiedlungen im südlichen Hacheney und Wellinghofen. In den 1950er Jahren wurden schließlich die letzten Lücken der Hörder Vorstadt mit Wohnquar-

tieren für Stahlarbeiterfamilien geschlossen (Hoesch, 1991). Direkt vor den Werkseingang gelegt, entwickelte sich so im Lauf der Produktionsgeschichte eine Vielfalt von werksbezogener Wohntypologie mit eigenen Versorgungs- und Kommunikationsformen. Insgesamt entstand eine Arbeiterwohnstadt mit eigener Alltagskultur, die im Betriebsrhythmus getaktet wurde. Mit der Betriebsstilllegung und den damit verbundenen Wegzügen beginnt sie sich allmählich zu wandeln. Die Belegung des Stadtteils mit Einrichtungen der Freizeit, der Gastronomie und „Hochkultur“ sind gegenüber anderen Dortmunder Stadtteilen deutlich geringer (siehe Untersuchung von Francis Söder)



### 3.3 Der zukünftige Standort Phoenix-West. Die strukturellen Vorgaben der Rahmenplanung für den Standort

Der gültige Rahmenplan schreibt die Charakteristik des ehemaligen Produktionsstandorts als besonderes Stadtelement fort. Das räumliche Grundgerüst übersetzt die Zonierung der ehemaligen Betriebsanlage, indem sie ein gitterförmiges Rechteckraster mit Primär- und Sekundärererschließungen vorsieht. Das Raster grenzt sich scharf ab, insbesondere gegen die nördlich bis zum Emschertal anschließenden Kunstlandschaften und schafft so eine Insellage, die durch die grüne Fuge des Lärmschutzwalls und den Grünkeil des „Emscherfensters“ im Westen noch einmal verstärkt wird.

Das Raster selbst definiert ein System von Baufeldern verschiedener Grundstückszuschnitte für kleine und größere Neuansiedlungen. Gleichzeitig definiert er den Flächenumriss des Endausbaus. Mit dem Hochofen- und Gasometerkomplex und dem geplanten Hochhaus am Emscherfenster wird das Raster durch zwei Landmarken stadträumlich akzentuiert. Sie bilden eine neue Silhouette und paraphrasieren gleichzeitig die Entwicklungsrichtung von der Stadtfuge im Osten nach Westen, wie sie das Hüttenwerk 150 Jahre lang ebenso vollzogen hat. Insbesondere die Landmarken des denkmalgeschützten Hochofenkomplexes bieten Orientierung für das Gebiet und Möglichkeiten des Vergleichs im Prozess der möglicherweise diskontinuierlichen Füllung des Rasters mit Gebäuden während der Zeit des Aufbaus über 15-20 Jahre.

Die Hochofenstrasse ist das zentrale stadträumliche Element, das gleichzeitig die Gebäudenutzungen mit Diensten und Gewerben anlegt. An seiner Peripherie soll das Raster im Osten mit den denkmalgeschützten alten Industriehallen ergänzt werden als besonderer Bezirk mit Kultur-, Freizeit- und Erholungsnutzungen. Es ist bedauerlich, dass unter den vorgelegten Nutzungen das Wohnen nicht mehr ausgelegt ist und dass der „besondere Standort“ nicht durchgehend belebt sein kann. Es wäre zu bedenken, ob nicht zu diesem Zweck durch Ab-

tragen des mit Werksstilllegung überflüssig gewordenen Lärmschutzwalls Flächen für das Wohnen geschaffen werden könnten.

### 3.4 Der öffentliche Raum: Planungsvorgaben und Möglichkeiten

Die Rasterförmige Erschließung des Rahmenplans legt mit der Lage der Erschließungshierarchie und dem Raum zwischen den Baufeldern die Querschnitte und den Charakter der Straßenräume weitgehend fest. Die Ausbildung von Plätzen ist gegenwärtig nicht erkennbar.

#### 3.4.1 Ausformung der öffentlichen Räume

Die Straßenräume: Für die Straßenräume sind drei Aussagen im Plan erkennbar, die ihre konkrete Ausformung betreffen:

- die Straßenbreite ist mit der Position in der Hierarchie festgesetzt,
- die Ausbildung des Längsraums.
- die Ausformung der Raumkanten der Baufelder

In der Längsrichtung fluchten die Straßenräume über die Grenze des Rasterfelds hinaus in die Tiefe des Raums. Sie sind als perspektivische Räume ausgelegt, die nur durch die Kreuzungspunkte mit den Querschließungen im Rechteckraster rhythmisiert werden. Sie sind als durchgehende Bewegungsräume definiert, die Aufenthalte als Räume nur in dem Maße zulassen, wie die Vorzonen in den Baufeldern dies vorsehen. Lediglich eine Querachse im Raster, die Wasserachse, ist aufgeweitet und als Längsraum definierbar.

Die Ausformung der Raumkanten ist durch die vorgeschlagene Modularisierung der Bebauung in den Baufeldern möglich. Der Plan steuert damit eine mittlere Position zwischen Blockrandbebauung und allein stehendem Volumen an. Dies hat für die

Ausbildung von Räumen deutliche Konsequenzen. Die in der Längsrichtung angelegte Zentralperspektive wird nicht mit einer durchgehenden Dachkante unterstützt. Die Ausformung der Raumkante wird baufelderweise, also unterschiedlich entsprechend den Entscheidungen der Bauherren/Investoren ausgeprägt. Die „Flucht“ eines konkreten Raumabschnitts formt sich durch den Wechsel von durchlaufenden bzw. zurückspringenden Dachkanten und Gebäudeköpfen aus. Vorzonen und Rhythmen des Straßenraums können in dem Maße entstehen wie die Bebauung der begrenzenden Baufelderseiten sie ergeben.

#### 3.4.2 Räume für Aufenthalt und Identifikation

Die Grundfigur des Rechteckrasters definiert nur Bewegungsräume,

lediglich im Umraum und Vorzonen der denkmalgeschützten Ensembles des Hochofenkomplexes und der beiden Hallen im Ostfeld entstehen definierbare Restflächen, die für Aufenthalt und Identifikation mit dem Ort neu formuliert werden können. Im Zuge der Neunutzung der Gebäude für Einrichtungen der Kultur, Freizeit und Gastronomie können sie als Rahmen und Vorfelder dieser Nutzungen ausgelegt werden. Im Westfeld ist vor der Landmarke des Büroturms ein Feld ausgestanzt, das den perspektivischen Blick auf Stadt und Emschertal vorsieht. Das Feld wird zur Emscherkante hin terrassiert. So wird die Landmarke in den Focus des Emschertals gesetzt. Mit der großen Geste des „Emscherfensters“ können grüne Plateaus entstehen, die für Aufenthalte im Freiraum zu nutzen wären.

### 3.5 Der öffentliche Raum – Rahmen und Ort künstlerischer Gestaltung

Der öffentliche Raum ist Ort der Selbstwahrnehmung, der Selbstdarstellung und im gegliederten Fall auch der Identifikation der Gesellschaft allgemein und der lokalen Bevölkerung im Besonderen mit ihrem Raum. Diesem materiellen und sozialen Raum sind immer auch Regeln und Grenzen eingeschrieben, die Aktionen und das Verhalten offen formalisieren, informell tolerieren oder mit Hilfe von Sanktionen unterschiedlicher Art regulieren. Sein räumlicher Zuschnitt, die Nutzungen seiner Flächen und der Gebäude am Rand, seine Kontexte und seine Lage in den Bezügen der Stadt, setzen den materiellen, den funktionalen, den sozialen und auch den kommunikativen Rahmen für das Stadtleben. Auf diese ganze Fülle des Eigentumsstatus, des materiellen Rahmens, seine Veränderungen, seiner Nutzungsverläufe und Aneignungsformen, auf den Zustand der sozialen und kulturellen Identifikation im Bewusstsein seiner Bewohner, sein Gewordensein und sogar das gemeinsame und individuelle Gedächtnis seiner Bewohner, kann sich künstlerische Gestaltung im konkreten Raum beziehen. Diese Fülle der Rahmensetzungen, Regeln und Bezüge kann interpretiert oder die Grenzsetzungen durchbrochen werden.

Es geschieht nicht von ungefähr und beschreibt durchaus den Zustand unserer Städte und die damit einhergehende Ratlosigkeit der Stadtplaner, wenn angesichts ihrer Unwirtlichkeit (Mitscherl ich 1965) – und in der Regel spät – nach künstlerischer Gestaltung gerufen wird.

#### 3.5.1 Die Wiederentdeckung öffentlicher Räume

Gegenwärtig steht der öffentliche Raum in zweifacher Weise in der öffentlichen Aufmerksamkeit: Zum Einen zwingt die zunehmende Motorisierung „Reservate“ und Netzwerke für Gehende zu sichern, zum Anderen wird der öffentliche Raum unter ökonomischen Gesichtspunkten privatisiert. Dieser Entwicklung steht in altindustriel-





len Gebieten wie z.B. dem Ruhrgebiet ein Prozess entgegen, der in den Branchen vormals privater Betriebsflächen zunächst große öffentliche Räume zurückgewinnt oder sogar definitiv neue schafft. Ein typisches Beispiel ist die Brache des ehemaligen Hüttenwerks Phoenix-West. In ihrer Entwicklung wird jetzt die ehemalige Köln-Berliner Staatsstrasse, dann Hochofenstrasse und ab 1961 betriebsinterne Strasse der damaligen Hermannshütte als öffentlicher Straßenraum zurückgewonnen.

Wo sich die einzelbetriebliche Privatisierung öffentlicher Räume beziehungsweise hier die „Veröffentlichung“ bisher privater Räume insbesondere im Ruhrgebiet einpendeln wird, ist heute noch nicht entschieden. Gegenwärtig erscheint ein Zugewinn an öffentlichen Räumen durchaus möglich. Dass künstlerische Gestaltung wie hier in diesem Prozess beteiligt wird zeugt beileibe nicht von Ratlosigkeit der Projektentwicklung. Wir betrachten diese Möglichkeit als eine Chance, öffentlichen Räumen ein qualitativvolles Profil zu geben und mit Anwohnern und Nutzern Orientierung und Identität – einen Ort – aufzubauen.

### 3.5.2 Rahmensetzungen durch den öffentlichen Raum

Bevor künstlerische Gestaltung in Aktion treten kann, sollen hier in aller Kürze die Rahmensetzungen und die typologischen Orientierungen öffentlicher Räume dargestellt werden. Wenn der Soziologe Alexander Mitscherlich die „Unwirtlichkeit unserer Städte“ in den 1960er Jahren durchaus heute noch zutreffend beschrieben hat, ist ein großer Teil dieser Analyse und Bewertung den gering entwickelten Gestaltqualitäten öffentlicher Räume geschuldet. Die Ausgangslage der großstädtischen Ballung von Menschen und den vereinzelt Grundbesitzverhältnissen bezeichnet er als strukturellen Kern des Problems. Diese Aufeinandertreffen hat nach seinen Untersuchungen ein „[...] Nebeneinander von blinder Selbstsucht und Rationalität –“ zur Folge, die sich „[...] meist nur auf unmittelbar begrenzte Zwecke bezieht, nicht auf die Stimmigkeit des Ganzen.“ (Mitscherlich, 1965, S.17) Bezugsebenen und Kriterien für eine Typologie öffentlicher Räume

### 3.5.3 Bezug 1: Die Verfügungsebene Grundeigentum

Die Gliederung städtischer Räume wird regelmäßig nach eigentlich eigentums- bzw. darauf aufbauenden ordnungsrechtlichen Verfügungen vorgenommen; private und öffentliche Räume werden scharf gegeneinander abgegrenzt. Die oft gewählten Bezeichnungen „halböffentlicher“/„halbprivater“ Räume wird hier abgelehnt. Diese begriffliche Unentschiedenheit kennzeichnet zum Einen die Kriterienlosigkeit von Soziologen und Stadtplanern angesichts der Tatsache, dass die tägliche und zielgerichtete Nutzung und Kommunikation

von Personen und Gruppen sich an die oft nicht sichtbaren Übergänge von privatem in öffentliches Eigentum nicht halten will. Zum Anderen verrät sie die Schwierigkeit, vielfältiges kommunikatives Handeln nicht einer eindeutig privaten bzw. öffentlich kontrollierten Sphäre zuzuordnen zu können. Allenfalls wäre eigentumsrechtlich noch der Titel „gemeinnützig“ zwischen „privat“ und „öffentlich“ zu platzieren.

Unser Vorschlag ist daher, die formalrechtliche Bezeichnungsebene deutlich auf die Ebenen praktischer Nutzung und der sozialräumlichen Verfügung und Aneignung zu beziehen. Geht es zum Beispiel um die Nutzung eines Blockinnenbereichs, kann von blockgemeinsamer bzw. von blocköffentlicher Nutzung gesprochen werden.

Die Gemeinde als Eigner legt den materiellen Rahmen der öffentlichen Räume dadurch aus, dass sie ihre Lage im Stadtgebiet, den Zuschnitt ihrer Flächen, die Dimensionierung der Bebauung und die anlegbaren Nutzungen bestimmt. Damit stellt sie nicht nur die zukünftige Stadtgestalt dar, sondern bereitet auch die Möglichkeiten der Nutzung, Kommunikation und Gestaltung öffentlicher Räume vor. Ein regelmäßiger wiederkehrender Streitpunkt besteht – bei privaten Lichtgestaltungen zumal – in der Klärung der Frage, wie weit private Gestaltungen in den öffentlichen Raum einwirken dürfen.

### 3.5.4 Bezug 2: Die Funktionsebene

Je nach Lage und räumlicher Verteilung, nach Funktionsbelegung und Zuschnitt von Straßen und Plätzen, wird eine Abfolge der öffentlichen Räume festgelegt, die Möglichkeiten für Nutzung durch Bewegung und Aufenthalt, für Kommunikation und Identifikation der Bewohner und Passanten vorschreibt oder vorbereitet. Es entsteht eine Hierarchie der Strassen und Wege, die das Bewegungssystem der Stadt vom Fußweg bis zur großen Verkehrsstrasse in ein störungsfreies Funktionsnetz zusammenführen soll. Ebenso entsteht eine Hierarchie der Plätze, die aber nicht nur die Funktionszuweisungen beschreibt, sondern darüber hinaus die erwünschten Nutzungen für das sozialräumliche Umfeld und die Stufe der stadtstrukturellen Identifikation benennt:

Der Quartiersplatz für die Nachbarschaft, der Stadtteilplatz für den Stadtteil, der Verkehrsplatz als funktionaler Verteiler, wie z. B. der Bahnhofsplatz für die Ankommenden und die Abfahrenden aus der Stadt, der Stadtplatz für die City oder die Innenstadt.

Strassen sehen eher die Bewegungsströme des Verkehrs, die Plätze eher die Aufenthaltszonen abseits der Bewegungsströme vor. Mischformen zwischen Strasse und Platz wie Alleen, Boulevards oder Passagen haben wegen ihrer Dimensionierung und der Lage in der Stadt Bedeutung als große stadtstrukturelle Gliederungselemente. Sie sind von großem Wert für die kurzfristige Orientierung Fremder und



Luftbild Phoenix West



die langfristige Identifikation der Bewohner mit ihrer Stadt.

### 3.5.5 Bezug 3: Nutzung und Kommunikation

Die Nutzung öffentlicher Räume für zielgerichtete Bewegung, Aufenthalt und Kommunikation wird überschlägig bestimmt durch ihre Profilierung nach Funktionen und durch die anliegenden Gebäudefunktionen. Die Nutzungen der anliegenden Gebäude, insbesondere die Erdgeschoßzone und ihre Erschließungen, bestimmen den Verlauf der Bewegungsströme und die an sie angepassten Verweilzonen. Schaufenster z. B. brauchen eine „Betrachtungszone“, Hauseingänge fordern eine Zugangszone. Bewegungsströme und Verweilzonen bestimmen die spontane Aufteilung und die Aneignungsformen des öffentlichen Raums. Möblierungen und schattenwerfende Bäume und Hecken unterstützen diese Prozesse. Kommunikationsprozesse beziehen die räumlichen Grenzen und ausgeprägten Funktionsverläufe ein, orientieren sich aber noch stärker als Bewegung und Aufenthalte an den Zeichen des Ortes und dem damit verbundenen Wissen um ihre Bedeutungen als lokales Bezugssystem. Das System lokaler Zeichen kann zu einer spontanen Aneignung und Identifikation durch bestimmte Zielgruppen führen (Hirsland und Schneider, Öffentliche Räume der Großstadt -kultursoziologische Betrachtung kommunikativer Orte in München, in:...). Lokale Zeichen sind aber umgekehrt auch Ausdruck einer dauerhaften oder vorübergehenden Aneignung eines Ortes durch eine bestimmte Zielgruppe.

In diesem Zusammenhang ist es hilfreich, die Orte nach ihrer Nutzung, Kommunikation und Aneignung mit der sozialräumlichen Bezeichnung zu belegen: den Hof eines Wohnhauses als hausgemeinschaftlichen Raum usw.

### 3.5.6 Bezug 4: Gestalterische Gliederung des Stadtraums und seiner landschaftlich geprägten Teile

Der gestalterische Aufbau der öffentlichen Räume ist mehrdimensional und komplex. Gelungene Gestaltung hat im Ergebnis die Bezüge zu Eigentum, Funktion, Nutzung, Verfügung und Kommunikation, materiell dreidimensional durch Fläche, Gestaltung des bebauten oder gewachsenen Randes und selbst durch den Himmelsausschnitt sowie durch die vielfältigen Bezüge zur Gesamtstadt zusammengeführt zu einem unverwechselbaren Ort. Spuren von Stadtgeschichte und Gebrauch können die zusätzliche vierte Dimension „Zeit“ in ihm aufscheinen lassen.

Mit dem Aufbau eines Ortes ist zugleich seine Aneignung durch die Anwohner/Nutzer verbunden. In diesem begleitenden Kommunikationsprozess entsteht gleichzeitig ein Zeichensystem, das die Identifikation der Anwohner/Nutzer mit dem öffentlichen Raum ausdrückt und das gleichzeitig zeigt ob der Raum allen oder nur einer bestimm-

ten Gruppe zugänglich ist bzw. sein kann. Der Aufbau eines solchen Zeichensystems geschieht in einem längeren Prozess der Information und Kommunikation, der täglichen Nutzung, der schließlich zur zeitweisen oder dauernden Aneignung durch Zielgruppen führen kann und andere dadurch ausschließt. Regelmäßig dann, wenn öffentliche Räume durch eindimensional und unveränderlich festgelegte Nutzung, Gestaltung der Flächen und Gebäude und ihrer Zeichensetzung Ausdruck herrschender Machtpraktiken sind, dienen die Kommunikations- und Interaktionsprozesse dazu andere auszugrenzen. Der Stadtsoziologe Richard Sennet fordert daher, dass die visuelle Gestaltung öffentlicher Räume „einem narrativen Anfang“ entsprechen sollte, der die Begegnung der Stadtbewohner fördern kann.“ Das Problem des öffentlichen Raumes betrifft die Grenzen. Eine Grenze darf nicht als Mauer fungieren, weil diese Art der Einschließung im wahrsten Sinne des Wortes tödlich ist: Das Leben des eingeschlossenen Bezirkes ist in dem Augenblick zu Ende, in dem der Planer seinen Stift beiseite legt. Die Zeit fängt an, Orten und Räumen Charakter zu geben, sobald diese in einer Weise genutzt werden, für die sie nicht vorgesehen waren.“ (Richard Sennet, 1991, S249)

Planung kann durch verschiedene Methoden der stadtgestalterischen und stadträumlichen Profilierung gestalterische Qualitäten setzen und sie durch mehrdimensionale und veränderbare Nutzungsprogramme der Randgebäude stabilisieren. Planung kann gleichermaßen durch Nutzer interpretier- und aneignbare Flächen auslegen, die die Interaktion und Kommunikation der verschiedenen Stadtbewohner fördern können. Die Art des von den Nutzern aufgebauten Zeichensystems zeigt dann an,

- ob und wie die verschiedenen öffentlichen Räume angeeignet werden und
- wie weit den einzelnen Räumen Bedeutungen zugemessen oder sogar schon Identifikationsprozesse vollzogen worden sind.

Es kann dann auch erkannt werden, ob ein für Alle offenes Zeichensystem den Ausgrenzungen vorbeugt oder sie sogar fördert.

Das große Repertoire gestalterischer Analysen zeigt von diesen Prozessen wenig. Lediglich die von Kevin Lynch (1961) vorgestellten mental maps, die „Karten im Kopf“ z. B. lassen diese Ein- oder Ausschließung öffentlicher Räume für die Nutzer deutlich aufscheinen. Um den tatsächlichen Nutzungsverläufen der Anwohner eines konkreten Raums auf die Spur zu kommen, sind eigene Beobachtungen und Interviews erforderlich. Für eine Untersuchung, die Anwohner als Subjekte ihrer Lebenswelt behandelt, kann es hilfreich sein, auf Fachsprache zu verzichten und Methoden einzusetzen, die nicht-



Simulationsmodell: Dennis Köhler

sprachliche, z. B. bildliche Mittel einsetzt. Auf diese Weise kann es erfolgreicher gelingen, die Identifikation der Anwohner mit „ihren“ Räumen zu heben.

Ob der bestimmte Ort von Nutzern und Passanten tatsächlich „angenommen“ wird, oder sogar als Ort städtischen Lebens unverwechselbar wird, kann sich erst in den alltäglich wiederkehrenden Nutzungen erweisen.

### 3.5.6 Öffentlicher Raum und urbanes Leben

Die Wahrnehmung als Ort zumindest zeitweisen „urbanen Lebens“ und als Teil der Stadt erfordert etwas mehr und weitere Rahmenbedingungen, die diese Manifestierung in öffentlichen Räumen unterstützen können:

- Der öffentliche Raum sollte als räumliches Ensemble mit einem erkennbaren zentralen Bereich, identifizierbaren Schwellen und einer Peripherie wirken,
- er sollte eine Mischung vielfältiger und durchaus gegensätzlicher Nutzungen seiner Ränder aufweisen und so im Gefüge öffentlicher Räume der Stadt liegen, dass jene Dichte flüchtiger Kontakte durchaus in der Vielfalt soziokultureller Differenzierungen möglich wird, die den Beteiligten gleichwohl das Gefühl des Dabeiseins vermitteln kann.

An welchem Ort und für welche Zeiten urbanes Leben dann geschieht, ist unter dem Eindruck der rasanten Änderungen der Entwicklungen von Bevölkerung, Arbeit, gesellschaftlichen Orientierungen und demzufolge der Stadt und ihrer Räume nur immer neu am konkreten Ort zu beobachten und fortzuschreiben – aber kaum vorherzusagen oder gar zu planen. „Urbanität“ ist eine – wie wir gesehen haben – flüchtige Verhaltensweise der Städter, die in dieser Phase der Stadtentwicklung nicht an bestimmte Orte gebunden ist. Durch künstlerische Gestaltungen und Aktivitäten kann sie aber „gelockt“ und gebunden werden – zumindest zeitweise.

## 3.6 Kunst Im öffentlichen Raum – Phoenix West

### 3.6.1 Themenentwicklung

Aus den strukturellen Vorgaben des konkreten öffentlichen Raums Phoenix – West als Ort und Kontext werden mögliche Aufgabenstellungen künstlerischer Gestaltung entwickelt. Ziel ist es, aus dem „Genius loci“ Impulse für künstlerische Gestaltung zu formulieren, die im Kontext des öffentlichen Raum geschaffen sind und diesen öffentlichen Raum ihrerseits unverwechselbar machen können.

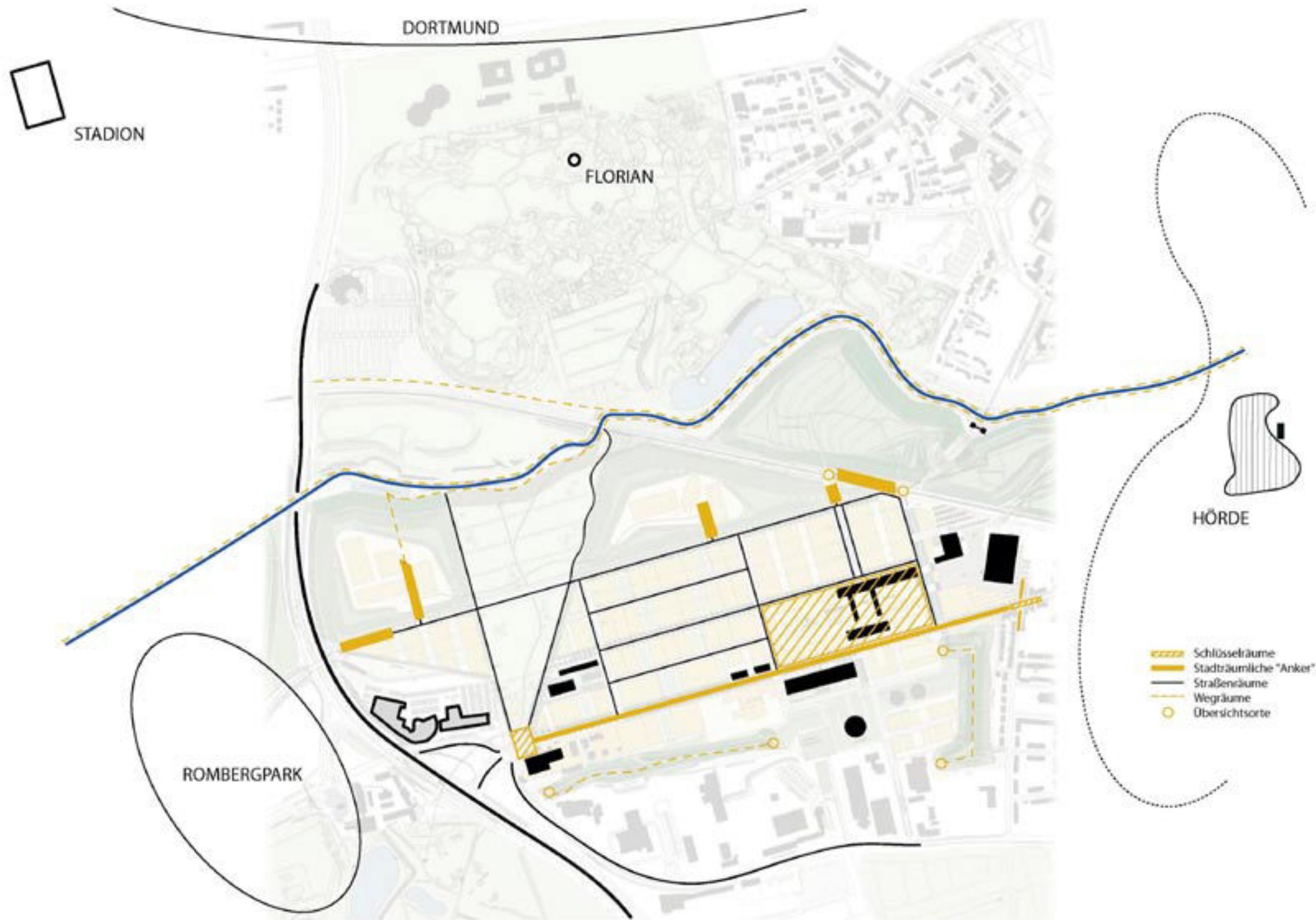
Der öffentliche Raum wird als Raum, der durch künstlerische Gestaltung bespielt werden kann, vorgestellt. Aus der Logik des öffentlichen Raums, aus seinen vergangenen, gegenwärtigen und zukünftigen Ausformungen, aus seiner Lage, seinen Zuordnungen und internen Strukturen werden Themen für künstlerische Gestaltung herausgearbeitet. Sie sind als Anregungen zu verstehen, die im Rahmen von Ideenwerkstätten oder Gestaltungswettbewerben aufgenommen und ergänzt und ausgearbeitet werden können.

Diese Themenvorschläge für künstlerische Gestaltung beziehen sich in der Folge der Stadt- und Werksentwicklung auf die gesamte Zeitspanne von landwirtschaftlich-gewerblicher Zeit (ab 1812) über Werksansiedlung und industrielle Hochzeit bis zur Stilllegung (1998) und dem Aufbau oder Vor-Schein der zukünftigen Entwicklung des Orts.

Künstlerische Gestaltung kann alle sozialen, materiellen, räumlichen und zeitlichen Bezüge aufnehmen oder neue definieren. Sie können temporär oder dauerhaft immateriell oder materiell angelegt sein, sollen sich aber auf den konkreten öffentlichen Raum als Aktionsorte beziehen bzw. ihn belegen.

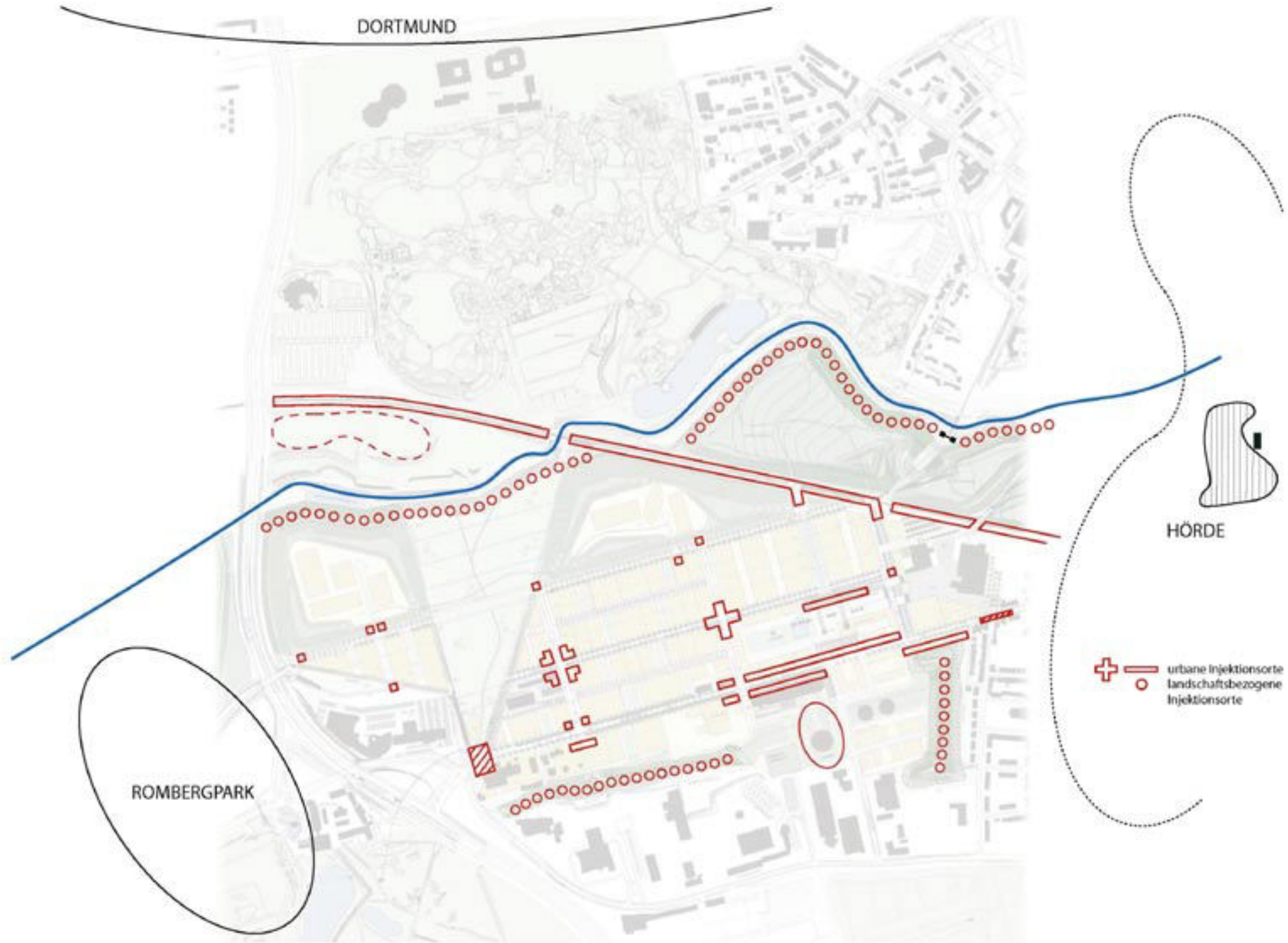
## 3.7 Grundlagen zur Themenentwicklung aus Ort und öffentlichem Raum

In einer Folge von vier Karten werden die beispielbaren Orte in und um Phoenix – West mit ihren Kontexten und Bezügen räumlich dargestellt. Dies ist das Grundlagenmaterial für Aktivitäten künstlerischer Gestaltung in den öffentlichen Räumen in und um Phoenix -West.

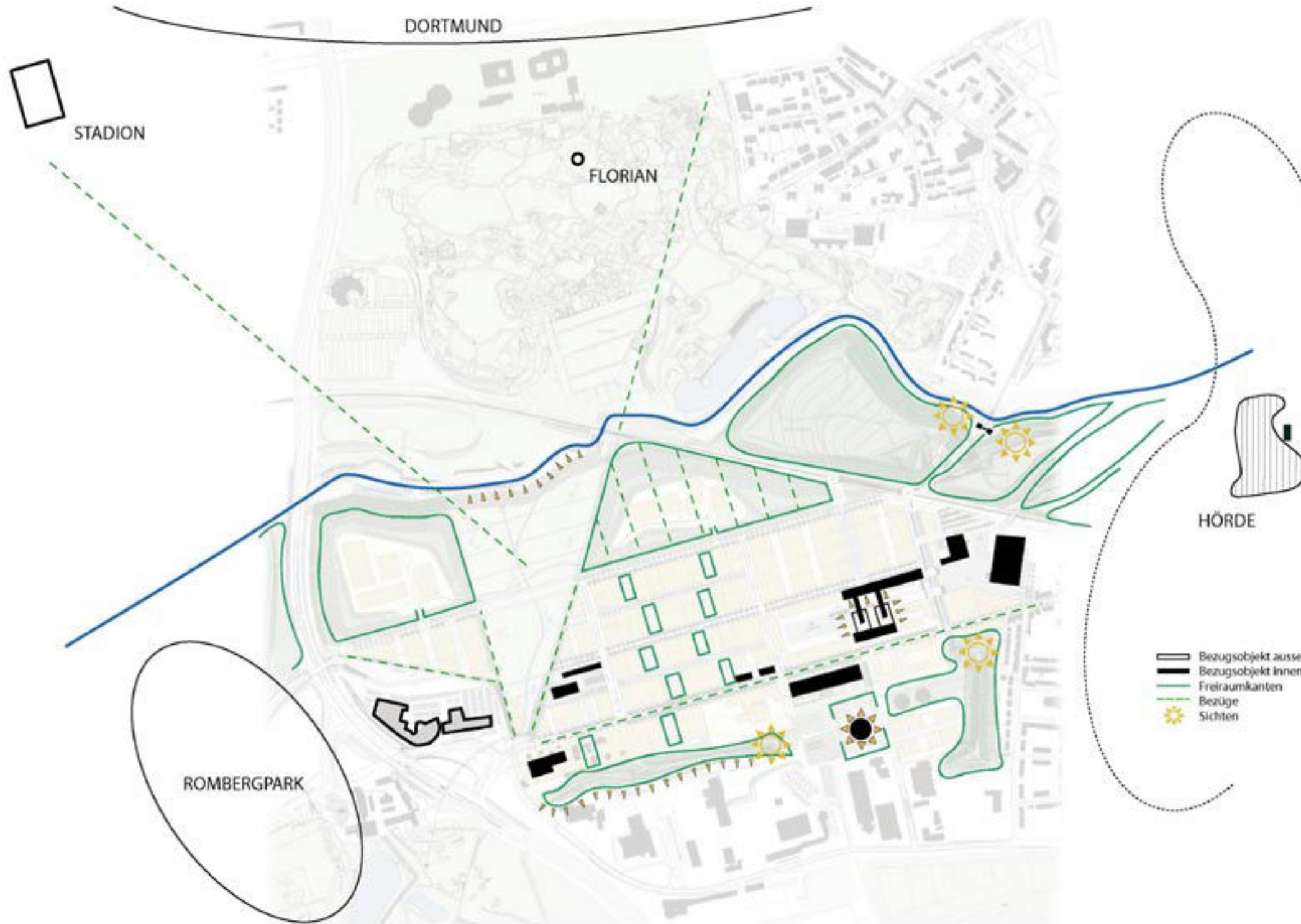


*Karte 1*  
 Das System der öffentlichen Räume als  
 Aktionsräume mit externen und internen  
 Bezugsobjekten.





Karte 2  
Die herausgestellten „Injektionsorte“ für künstlerische Gestaltung im System der öffentlichen Räume



Karte 3  
Freiraumsystem mit Bezügen als  
beispielbare Flächen. (Die Vier Elemente  
und Pflanzen sind bevorzugte Medien)





Karte 4  
Zonen künstlerischer Intensitäten des  
öffentlichen Raums – urbane Mitte bis

Francis Söder

## 4. Hallenkultur und Event statt Denkmal und Industriekultur

Der Kunstpark Ost in München und die Völklinger Hütte als  
Beispiele für die Erschließung von Industrie-Brachen



## 4.1 Der Kunstpark Ost

### 4.1.1 Vorbemerkung

Der Kunstpark Ost in München war in Deutschland wahrscheinlich das umsatzstärkste ehemalige Fabrikgelände.

Was war nötig, um das Münchener Nachtleben in eine scheinbar wenig einladende, alte Knödelfabrik zu ziehen? Nach einigen „Hallenevents“ die Nöth noch vor dem Kunstpark unterhielt, war der Kunstpark Ost der „große Wurf“. Ganz abgesehen von dem Image des „Hallenmoguls“ und dem finanziellen Erfolg, brachte ihm das Projekt auch Erfahrung und neue Argumente für die Nachfolger des Kunstpark Ost (im Folgenden auch „KPO“). Während das „Original“, der KPO, als eine opportunistische Event-Nutzung keine Langzeit-Investition darstellte, wird der zukünftige Kunstpark Nord ein vielfaches des damaligen Budgets verschlingen. Das Kunstpark-Konzept durchlief eine Evolution. Der Kunstpark Nord wird nach den improvisierten „Kompromiss-Standorten“ ein optimales, individuell auf die Nutzung zugeschnittenes Areal.



Lageplan Kunstpark Ost<sup>1</sup>

### 4.1.2 Vorläufer des Kunstpark Ost

#### 4.1.2.1 Ehemaliger Flughafen Riem

„Der Kunstpark Ost war nicht das erste Großveranstaltungsprojekt von Wolfgang Nöth. Schon 1994 allgegenwärtig in der Münchener Veranstaltungsszene, trug er zur Vermittlung und Vorfinanzierung des „Ultraschall I“ in der Küche des ehemaligen Flughafens Riem bei, in dessen Terminal von ihm organisierte Parties und Konzerte stattfanden.“<sup>2</sup>

„Nachdem der Flughafen Riem zum Bau der Neuen Messe abgerissen wurde, errichtete Nöth in der denkmalgeschützten, ehemaligen Fertigungshalle fünf der Bayerischen Geschützwerke die ‚Kulturhalle Zenith.‘“<sup>3</sup>

#### 4.1.2.2 Die Kulturballe Zenith und Ihre Geschichte<sup>4</sup>

„Die denkmalgeschützte Kulturhalle Zenith, eine ehemalige Werkshalle in Eisenkonstruktion, wurde zwischen 1916 und 1918 im Auftrag von König Ludwig III. von Bayern von der Firma Krupp erbaut. Sie war die Halle 5 von insgesamt 8 Hallen der ‚Bayerischen Geschützwerke.‘“

„Das historische Industriebauwerk erfüllte in der Folgezeit die verschiedensten Funktionen: von der Presswerkstatt der Kruppschen Geschützwerke in den 20er Jahren über die Kesselschmiede für Lokomotiven in der Ära des Reichsbahn- und späteren Bundesbahnausbesserungswerkes, über die S-Bahn-Reparaturwerkstätte bis hin zur

jetzigen Nutzung als Kulturhalle.“ „Sie verdankt ihren ganz besonderen Charme und ihr außergewöhnliches Ambiente der industriellen Vergangenheit der 20er Jahre.“

„Das unter Denkmalschutz stehende Industriedenkmal ist nach der sensiblen Restaurierung aufgrund seiner architektonischen Besonderheiten ein Juwel unter den Münchner Veranstaltungsstätten.“



Die Kulturhalle Zenith<sup>5</sup>

### 4.1.3 Kunstpark Ost

#### 4.1.3.1 Analyse des Ortes<sup>6</sup>

„Das Bearbeitungsgebiet Ostbahnhof / Friedensstraße nimmt eine Insellage im Stadtgefüge ein: Die Bahnanlagen und der Ostbahnhof bilden eine starke städtebauliche Zäsur zum westlich gelegenen gründerzeitlichen Baustils Münchens. Südlich und östlich grenzen einheitlich strukturierte Wohngebiete an.“

„Während der gewerblichen Nutzung bis Anfang der 1990er Jahre, diente das Gelände ausschließlich der Produktion von Pfanni-Produkten. Die regelmäßigen Produktionsabläufe, die an Art und Anordnung von Maschinen, Gebäuden und Infrastruktur heute noch ablesbar sind, prägen das Gelände.“

Der Ort war während seiner gesamten industriellen Nutzung eine „black box“, da er nur für Firmenangehörige betretbar war. Veränderungen waren nach außen hin nicht sichtbar und hatten daher keine Bedeutung für die Umgebung.“

„Bereits Anfang der 1990er wurde die Püree-Abteilung nach Mecklenburg-Vorpommern verlegt. Die Nachnutzung der diversen Werkshallen begann im August 1996, nach der völligen Stilllegung der Produktion. Als „Nachnutzung“ wird hier die „Abnutzung“ der Gebäude bis zu deren Abriss verstanden. Diese Zwischennutzung in Form der sogenannten „Hallenkultur“ stellt das für München mittlerweile typische Nebenprodukt bei Umstrukturierungsprozessen dar.“

„Die vielfältige Gewerbenutzung (ca. 1/10 Clubs, Kneipen und Bars, und ca. 9/10 Kleingewerbe wie Druckerei, Grafikbüros, Steuerberatung, sowie Galerien und Ateliers), zeichnet sich in der täglichen gewerblichen Dynamik und den Besucherströmen ab.“

„Die pulsierende Nutzung durch den Tag- und Nachtbetrieb, verläuft durch die im Lauf der Jahre optimierte Ausnutzung mit zunehmender Regelmäßigkeit. Eine Unterbrechung erfolgt nur noch durch sogenannte „Event-Nutzungen“ wie Wochenendmessen, Flohmärkten und Konzerte.“

#### 4.1.3.2 Konzept / Idee

„Grundidee des Kunstpark Ost-Konzeptes ist die Realisierung einer Symbiose von Kunst, Kultur, Gastronomie und Handel. In seiner Grö-



Entwurf der Architekten Probst Meyer Partner GbR<sup>7</sup>

ßenordnung und seiner Qualität ist der Kunstpark Ost bundesweit einzigartig. Die Größe des Areals, die Lage im Herzen Münchens, sowie der architektonische Charme der Bauten, stellen eine optimale strukturelle Grundlage für die Umsetzung dieser Philosophie dar. Neben der Fortführung bereits in Eigenregie erfolgreich durchgeführter Projekte liegt ein Schwerpunkt unserer Tätigkeit in der Einbindung externer Kompetenzträger. Maßgebliche Anbieter aus den Bereichen Kunst, Kultur, Gastronomie und Handel sind im Kunstpark Ost als Partner vertreten.<sup>68</sup>

„Auf einem eng dimensionierten, hochintegrierten Raum (wurde) mit multifunktionalen Angeboten eine maximale Erlebnis- und Reizdichte hergestellt.“<sup>69</sup>

„Auf 60.000 Quadratmetern – was genau den Ausmaßen der größten Shopping Mall Europas, dem „Centro Oberhausen“, entspricht – wurden den Besuchern Discos, Clubs, Bars, ein Cabaret, ein Kunst- und Antikmarkt, ein Flohmarkt, ein Theater, ein Kino, ein Forum für Ausstellungen, ein Inline Skate Park, ein Billard- und Spielsalon, zwei Cafes und ein Restaurant geboten.“<sup>70</sup>

„Die Betreiber des Kunstpark Ost (waren) darum bemüht, mit dem vielseitigen Freizeitpotential die unterschiedlichsten Zielgruppen anzusprechen: die Raver mit dem Ultraschall, die Yuppies mit der Bongo-Bar und die ganze Familie mit dem Flohmarkt. In die kleineren Räume wurden Kunsthandwerkstätten, Künstlerateliers und Übungsräume für Bands untergebracht. Und um schließlich dem Anspruch ein „Kreativzentrum“ zu sein, gerecht zu werden, (kündigte) die „Kunstpark-Ost stellt sich vor“ Broschüre den Einzug von Veranstaltungs-, Trend-, Werbe- und Presseagenturen sowie Anwaltskanzleien, Film- und Tonstudios auf dem Gelände an: „Aus diesem Grund ist der Kunstpark Ost eines der einflussreichsten kulturellen Zentren Deutschlands.“<sup>72</sup>

„Mit den einzelnen Dienstleistungsbetrieben wurden ebenso wie in einer Mall Pachtverträge geschlossen. Eine Mehrzweckanlage mit einem Generalplan hat den Vorteil, dass jeder Kubikmeter Raum optimal genutzt und so der größtmögliche Gewinn erzielt wird. Die Miete bemisst sich in einer Mall weniger nach quantitativen Kriterien, sondern mehr nach dem Prinzip wechselseitigen Nutzens bei abgestimmten Warenangeboten. Die Umsatzstärkeren müssen zugunsten eines vielfältigen Angebots die Schwächeren subventionieren. Um dem Kunstpark Ost den anscheinend immer wieder imageträchtigen Flair der Kunst zu verleihen und um schließlich auch dem Namen gerecht zu werden, wurden auf dem Gelände um die fünfzig (Künstler und Künstlerinnen) untergebracht, deren Ateliers nach Aussage von Matthias Scheffel durch die Gastronomie und den Flohmarkt subventioniert (werden). Bei Atelierpreisen zwischen acht und 14 DM pro Quadratmeter zuzüglich einer Nebenkostenpauschale von 4,50 DM

KPO Flohmarkt<sup>71</sup>

pro Quadratmeter – die städtisch subventionierten Ateliers kosten vergleichsweise sieben bis acht DM pro Quadratmeter bei Nebenkosten von ca. 1,50 DM pro Quadratmeter – ist dies jedoch eher unglaublich. Die große Spannweite bei den Atelierpreisen (lag) einerseits an den unterschiedlichen Räumlichkeiten, andererseits auch an der Verhandlungstaktik der einzelnen Mieter.<sup>73</sup>

#### 4.1.3.3 KPO als temporäre Einrichtung

„Doch der Kunstpark Ost galt, wie die Hallen in Riem am alten Flughafen, von Anfang an als temporärer Standpunkt.“<sup>74</sup>

„Und obwohl der Kunstpark Ost aus den äußerlich ziemlich homogenen Fabrikgebäuden der Firma Pfanni entstanden (war), wurde eine Differenz zwischen den einzelnen „Läden“ durch entsprechende Dekoration und Verkleidung erzeugt, die dem jeweiligen Image (entsprachen). Der warenästhetische Schein (wurde) wie in der Mall auch den Architekturen verliehen. Nicht Unterbringung bzw. Aufbewahrung, sondern Inszenierung (stand) im Vordergrund.“<sup>75</sup>

Gerade die vorübergehende Nutzung eines abgewirtschafteten Geländes auf einer günstig situierten Innenstadtfläche mit guter Verkehrsanbindung, (war) die ideale Voraussetzung für einen spekulativen Imagetransfer. Hatten die Pfanni-Werke keinen prestigeträchtigen Namen, der beispielsweise ein Dienstleistungsunternehmen anlockt, so (konnte) nach der Umbenennung des Geländes in „Kunstpark Ost“, von einem Imagegewinn ausgegangen werden. Während soziale Einrichtungen als Zwischennutzer unbeliebt sind, da mit ihnen eine Abwertung des Projekts einhergehen könnte, ist Kunst anscheinend immer ein geeignetes Feld für die befristete Zwischenlösung. Da in München Unmengen von Gewerbeflächen leer (standen), (war) es für den Besitzer eine Überlegung wert, das Gelände durch Kunst erst einmal aufzuwerten und durch den Zeitgewinn einerseits die Erinnerung an Fabrik und eventuelle Altlasten verschwinden zu lassen und andererseits – im Jahr 2001, (als) der Mietvertrag (auslief), (konnte) Besitzer Otto Eckart diesen verlängern oder auch nicht – auf eine Änderung der Immobiliensituation zu hoffen.“<sup>76</sup>

„Das abwechslungsreiche und immens vielseitige Münchner Freizeitareal in der ehemaligen Pfanni-Fabrik fasst 60.000 m<sup>2</sup>. Hier im größten deutschen „Vergnügungsmekka“ findet der Besucher Discotheken, Clubs, Bars, Restaurants, Kinos, Spielhallen, einen Kunst- und Antiquitätenflohmarkt und vieles mehr.“<sup>77</sup>

„Die Grundidee bei der Entwicklung des Kunstpark Ost war, eine Industriebrache mit Leben zu füllen und dort eine interessante Mischung verschiedener Musik-, Veranstaltungs- und Kulturbereiche zu etablieren und die verbleibenden Flächen preiswert als Lager-, Atelier- und Büroflächen für Unternehmensgründer und Jungunternehmer anzubieten.“<sup>78</sup>

Eingangsbereich<sup>19</sup>

#### 4.1.3.4 Akzeptanz und Etablierung

„Dieses Konzept ist im Kunstpark Ost voll aufgegangen. Es ist so eine Symbiose entstanden zwischen Kommerz, Kultur, und Jungunternehmerförderung.“<sup>20</sup>

„Ergebnis: Der Ort (erfuhr) einen zunehmenden Bekanntheits- und Bedeutungsgrad. Das Münchner Vergnügungszentrum (war) in kürzester Zeit zu einem „Zentrum des Nachtlebens für München und ganz Oberbayern“ geworden. „Selbst in Paris und London (war) der „Kunstpark“ ein Begriff, weil es ein Konglomerat aus Kommerz und Untergrund, aus Avantgarde und Abzocke sonst kaum wo (gab)“. Die Kunstparknutzung (machte) den Ort zu einem „dynamischen“ Ort. Der Ort (wurde) zum Ausdruck von Dynamik. Das allegorische Bild des „pulsierenden Ortes“ (vermittelte) dabei eine Vorstellung einer dynamischen Einheit.“<sup>21</sup>

„Sechs Jahre lang konnte sich München mit „Europas größtem Vergnügungsgebiet“ schmücken, wie man den Broschüren des Fremdenverkehrsamts entnehmen kann. 100 Konzerte pro Monat, 250.000 Besucher am Wochenende, davon gut die Hälfte aus dem oberbayerischen Umland – ein Tanzballungsraum. 38 Clubs, Bars und Diskos, 42 Bierabnahmestellen, 60 Künstlerateliers, an die 30 kleine Betriebe, von der Druckerei bis zum Ein-Mann-Betrieb.“<sup>22</sup>

#### 4.1.3.5 Effekte

„Die Metropolen werden zunehmend nach den Interessen des Kapitals strukturiert, Zonen des konzentrierten Konsums dabei erschlossen. Jede neue Shopping Mall unterminiert vorangegangene ökonomische Strukturen, besonders dann, wenn sie in den Innenstädten errichtet wird. Auch eine Alternative Mall (veränderte) gravierend das kulturelle Angebot in München. Der Kunstpark Ost (tenderte) zur Monopolisierung und Ghettoisierung von Unterhaltung. Läden- und Freizeitstrukturen von einzelnen Stadtvierteln sowie deren soziale Kultur (wurden) verändert. Denn der Konkurrenzdruck durch den alles absorbierenden Kunstpark Ost (war) groß. So zog z. B. der einzige Schallplattenladen im Schlachthofviertel in den Kunstpark. Die im Stadtgebiet integrierten Musikclubs (waren) im Vergleich zum großen Supermarkt Kunstpark Ost die Tante-Emma-Läden. Einige von ihnen (registrierten) (...) deutliche Einbußen. Doch auch die Clubs im Kunstpark (machten) sich (...) gegenseitig Konkurrenz: Trotz der Bemühungen des Managements, möglichst unterschiedliche Anbieter auf dem Gelände zu haben, (spielten) z. B. Freitagabend drei Clubs (KW – Das Heizkraftwerk, Natraj und Ultraschall) Techno. (Dort waren) sowohl Einbrüche in der Besucherzahl, als auch beim Getränkeabsatz zu verzeichnen, da etliche Techno-Fans ein Club-Sharing (betrieben).“<sup>23</sup> Die Innenstadt wurde als Ort für den Kultur- und Freizeitkonsum neu entdeckt. Die „Revitalisierung“ der Innenstädte und

gleichzeitige Abwertung anderer Stadtteile beschleunigt den Prozess der „gentrification“, der mit der exklusiven Wohnerschließung die bisherigen Bewohner aus den citynahen Stadtteilen verdrängt. Durch die Entindustrialisierung (z.B. der Wegzug der Pfanni-Werke) und Kulturalisierung wird eine Yuppisierung der Innenstädte vorangetrieben.“<sup>24</sup>

„Es ist schwer zu sagen, ob der Kunstpark dem Münchner Nachtleben geschadet hat oder nicht. Er war vor allem als Oberfläche interessant, als Veranstaltungsort für Konzerte. Doch solange es den Kunstpark gab, haben sich nur wenige Clubs in der Innenstadt etablieren können. Damals wie heute kann man die relevanten City-Clubs an einer Hand abzählen und sich dabei noch bequem eine Zigarette anstecken. Die Vermutung liegt nahe, dass der Kunstpark mit 70 Prozent niedrigeren Mieten eine Sogwirkung entfaltet hat, nach Osten hin, nach draußen. Das hat in München Tradition: die Stadt siedelte unbequeme Szenen schon immer gerne jenseits der Stadtgrenzen an. Das ist auch der Grund dafür, warum München wohl als einzige unter den Millionenstädten Europas kein Scherbenviertel, keinen Rotlicht-Distrikt, kein sichtbares Armenviertel aufweist.“<sup>25</sup>

### 4.1.4 Kunstpark Nord und Optimolwerke

#### 4.1.4.1 Zeit für einen Wechsel

„„Eine Ära geht zu Ende“, so beklagte letzte Woche Focus-TV emphatisch die „Schließung des Kunstparks Ost zum 31. Januar“(2003).“<sup>26</sup>

„Doch der Kunstpark Nord (war) noch lange nicht fertig und kann frühestens im Jahr 2005 seine Pforten ganz in der Nähe des neuen Stadions öffnen. Bis dahin (wollten) die Betreiber aber ein „Notprogramm“ namens „best of Kunstpark“, auf dem Optimol-Gelände, gleich nebenan, aufrecht erhalten. Dort (haben) um das Spiegelzelt herum einige Locations und Bars eine vorläufige Heimat (gefunden). Darunter sind die Milchbar, das K 41, der Keller, der Titty Twister und das Babylon, das eine der Elserhallen (belegt). Doch auch ein paar neue Lokale wurden hier (aufgemacht). Die Clubs des Kunstparks, die europaweit einen guten Namen hatten, sind hier jedoch nicht dabei. Das Ultraschall, übrigens der erste Club der 1996 auf dem Gelände eröffnete, der Natraj temple und das KW müssen nun ohne Nöth zurechtkommen. Denn das Ende des KPO Anfang 2003 bedeutete bisher noch nicht das gleichzeitige Aus für diese Läden. Sie (hatten) noch die Möglichkeit bis zum endgültigen Abriss eigene Mietverträge auszuhandeln. Der Name „Kunstpark“ (durfte) dafür aber aus markenrechtlichen Gründen nicht mehr verwendet werden.“<sup>27</sup>

„Kunstpark zu Kultfabrik : größer, sauberer, sicherer [...] besser?“<sup>28</sup> „(Die) ständige Fluktuation zeigt den temporären Charakter



„Kultfabrik“ Lageplan<sup>29</sup>Der Kunstpark Ost – Magnet für Nachtschwärmer<sup>31</sup>

dieser Kultur- und Entertainmentsparte: Bis zu einem gewissen Grad ortsunabhängig (die Anbindung mit ÖPNV ist wichtig), bietet gerade der „Improvisationscharakter“ bei Gebäudenachnutzungen einen Anreiz für Nutzer und Betreiber. Nach Abnutzung der Gebäude ist eine Sanierung für die Betreiber meist finanziell unattraktiv, da genügend andere Gebäude zur Nachnutzung angeboten werden. Für den Nutzer ist ein „Ortswechsel“, ein neues Ambiente attraktiv: „In-Plätze“ und die „Szene“ entwickeln sich oft ebenso schnell an einem Ort wie sie auch wieder verschwinden. Diskotheken sind dynamischen Prozessen unterworfen, der Wandel ist attraktiv. Erhalt und Stagnation induzieren teilweise tradierte Werte, die von den Nutzern nicht gewollt sind. Langfristig kann so ein negatives Image entstehen.“<sup>30</sup>

#### 4.1.5 Zukunftspläne

##### 4.1.5.1 Neue Lage

„Selbst der Kunstpark Ost lag wohl noch zu zentral. Sein Nachfolgeprodukt, der Kunstpark Nord, liegt konsequenterweise 20 Kilometer vor dem Stadtkern. Im Vorort Fröttmaning (sollte) bis 2005 ein neuer Tanzballungsraum entstehen – auf einem Gelände, das ähnlich groß ist wie der ehemalige Kunstpark Ost und sich nördlich an das, (sich zur Zeit im Bau befindliche), WM-Fußballstadion schmiegt.“<sup>32</sup>

Nachdem sich der „Hallenbetreiber“ Wolfgang Nöth und seine Geschäftspartner Mathias und Gabriela Scheffel im Februar 2004 mit der Stadt München auf den Verkauf eines 37.000 Quadratmeter großen Areals am neuen Fußballstadion in Fröttmaning geeinigt haben, soll der neue Kunstpark Nord bis zur Fußball-WM 2006 fertig gestellt werden.

„Nach Planungen des Architektenbüros Jeckel und Vollmar gliedert sich der Kunstpark (Nord) von Ost nach West klar in drei Nutzungszonen für Gastronomie, Hallen und Gewerbe. Im Osten der so genannte „Monolith“ mit Bars, Clubs und Restaurants, der mit seinen 5000 Quadratmetern ungefähr so groß ist wie der Marienplatz. Vier Hallen unterschiedlicher Größe für Konzerte und Theater. Die größte Halle hat eine Fläche von 3.000 Quadratmetern und fasst mehr als 2.500 Besucher. Nach dem „Monolith“ schließt die „Riegel“ genannte, von einem zehngeschossigen Turm überragte Gewerbezone das Gelände ab. Dieser „Riegel“ dient dem Lärmschutz. Ateliers, Büros und Werkstätten sollen darin einziehen. Auch für ein Hotel mit 180 Zimmern und ein Kino gibt es Pläne bei der Kunstpark Nord Vermietungs GmbH.“<sup>33</sup>

Allein die Bebauung des Areals wird etwa 30 Millionen Euro kosten. „Die Stadt München gibt einen Zuschuss in Höhe von einer Million Euro für den Bau von Künstlerateliers. Dafür erhält sie 1.000

Quadratmeter Atelierfläche netto für die Dauer von 25 Jahren kostenfrei überlassen, die das Kulturreferat zu einem subventionierten Mietpreis an Künstler weitergeben soll.“<sup>34</sup>

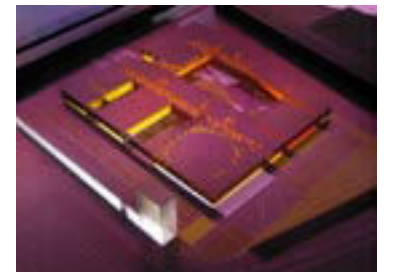
„Politischer Hintergrund des Großprojekts ist die Sicherung der Münchner Jugend- und Hallenkultur mit einer dauerhaften Einrichtung, nachdem die Nachfolgeprojekte des Kunstpark Ost– Kultfabrik und Optimolwerke – nur als Zwischennutzungen bis zu einem endgültigen Bebauungsplan angelegt sind.“<sup>35</sup>

#### 4.1.6 Resümee

Die umstrukturierte, ehemalige Industriebranche war nur vorübergehend Erfolgsgarant für die Hallenkultur. Nöth hatte natürlich finanzielle Absichten, und investierte entsprechend wenig in den Erhalt der Räumlichkeiten. Eine historische Aufarbeitung, wie etwa bei der „Industriekultur“ war nie beabsichtigt. Eine Beurteilung der Party-Qualität macht wenig Sinn, die Rendite zählt. Die hat der Party-Boom gebracht, sonst hätten sich die Optimolwerke ihre Ruhe bewahrt.

Events und Parties als Zugpferd, „Kunst und Kultur“ im Schlepp. Die Kunst fungierte dabei als Deckmäntelchen, subventioniert durch die finanziell interessanten Inszenierungen. Eine Aufwertung des Areals war ebenso temporär wie die Pachtverträge; der Bausubstanz hat das „neue Leben“ eher geschadet. Der Schale, dem Überbleibsel der Industrie, wurde der letzte Saft entronnen, eine weitere Wiederverwertung wäre „unwirtschaftlich“.

Die Zukunft ist mit einem neuen Kunstpark beplant, vom Osten wird er in den Norden Münchens verlagert. Hier soll das Kunstpark-Konzept seinen Zenit erreichen. Ob die „Partygemeinde“ folgt, und Nöths Erfahrung mit „zünftigen Veranstaltungen“ reicht um sie zu locken, bleibt abzuwarten. „Während der Kunstpark Ost eine reizvoll verfallende Industriebranche mit Leben füllte, stellt der am Reißbrett entstandene Kunstpark Nord den bislang beispiellosen Versuch der Neuschaffung eines kommerziellen, kreativen Biotops auf der grünen Wiese dar.“<sup>37</sup>

Modellentwurf der Architekten Jeckel und Vollmar für den Kunstpark Nord<sup>36</sup>

*Links*

www.kunstpark.de  
 www.optimolwerke.de  
 Aus Markenschutz-Gründen nennt sich das Areal an der Grafinger Str., seit dem „Umzug“ des Kunstpark Ost im Frühjahr 2003 jetzt „Kultfabrik“. www.kultfabrik.info  
 www.zenith-die-kulturhalle.de

*Fußnoten*

1 Abb. 1 Quelle: <http://skating.leo.org/pict/snf/kpost.jpg>  
 2 Vgl.: <http://www.ultraschall.com/neu/index.htm>  
 3 <http://www.zenith-die-kulturhalle.de/halle-chronik.htm>  
 4 <http://www.zenith-die-kulturhalle.de/halle-chronik.htm>  
 5 Abb. 2 Quelle: <http://skating.leo.org/pict/snf/kpost.jpg>  
 6 [http://www.wzw.tum.de/lap/lap/diplom\\_projekt/diplomarbeiten/teufmayr/inhalt/start.html](http://www.wzw.tum.de/lap/lap/diplom_projekt/diplomarbeiten/teufmayr/inhalt/start.html) (Diplomarbeit Heike Teufmayr, WS 1999 / 2000 Technische Universität München, Fakultät für Architektur, Lehrstuhl für Landschaftsarchitektur und Planung)  
 7 Abb. 3 Quelle: [http://www.architekten-pmp.de/PRJOST\\_1.htm](http://www.architekten-pmp.de/PRJOST_1.htm)  
 8 Zitat aus der Broschüre „Kunstpark Ost stellt sich vor“  
 9 <http://www.frankfurt.org/innercity/ava2.html>  
 10 <http://www.frankfurt.org/innercity/ava2.html>  
 11 Abb. 4 Quelle: <http://www.hoerspielhelden.de/news/kunstpark.htm>  
 12 <http://www.frankfurt.org/innercity/ava2.html>  
 13 <http://www.frankfurt.org/innercity/ava2.html>  
 14 Vgl.: [http://www.kjr-muenchen-stadt.de/publikationen/k3\\_2002k3\\_01\\_2002.php4#zehn](http://www.kjr-muenchen-stadt.de/publikationen/k3_2002k3_01_2002.php4#zehn)  
 15 <http://www.frankfurt.org/innercity/ava2.html>  
 16 <http://www.frankfurt.org/innercity/ava2.html>  
 17 <http://www.munichtoday.de/munichtour/nightlife/kunstparkost/kunstparkost.htm>  
 18 [http://www.optimolwerke.de/h\\_kpn.htm](http://www.optimolwerke.de/h_kpn.htm)  
 19 Abb. 5 Quelle: <http://www.salsatecas.net/muenchen/kunstpark.htm>  
 20 [http://www.optimolwerke.de/h\\_kpn.htm](http://www.optimolwerke.de/h_kpn.htm)

21 [http://www.wzw.tum.de/lap/lap/diplom\\_projekt/diplomarbeiten/teufmayr/inhalt/start.html](http://www.wzw.tum.de/lap/lap/diplom_projekt/diplomarbeiten/teufmayr/inhalt/start.html) (Diplomarbeit Heike Teufmayr, WS 1999 / 2000 Technische Universität München, Fakultät für Architektur, Lehrstuhl für Landschaftsarchitektur und Planung)  
 22 <http://www.taz.de/pt/2003/01/23/a0126.nf/text>, taz Nr. 6961 vom 23.1.2003, Seite 15  
 23 <http://www.frankfurt.org/innercity/ava2.html>

24 <http://www.frankfurt.org/innercity/ava2.html>

25 <http://www.taz.de/pt/2003/01/23/a0126.nf/text>, taz Nr. 6961 vom 23.1.2003, Seite 15  
 26 <http://www.taz.de/pt/2003/01/23/a0126.nf/text>, taz Nr. 6961 vom 23.1.2003, Seite 15  
 27 [http://www.munichx.de/lesen/kunstpark\\_nord\\_optimol.php3](http://www.munichx.de/lesen/kunstpark_nord_optimol.php3)

28 [http://www.munich-partyguide.de/reportagen/reportage\\_14.html](http://www.munich-partyguide.de/reportagen/reportage_14.html)  
 29 Abb. 6 Quelle: <http://www.munichx.de/lesen/kultfabrik.php3>  
 30 [http://www.wzw.tum.de/lap/lap/diplom\\_projekt/diplomarbeiten/teufmayr/inhalt/start.html](http://www.wzw.tum.de/lap/lap/diplom_projekt/diplomarbeiten/teufmayr/inhalt/start.html) (Diplomarbeit Heike Teufmayr, WS 1999 / 2000 Technische Universität München, Fakultät für Architektur, Lehrstuhl für Landschaftsarchitektur und Planung)

31 Abb. 7 Quelle: <http://www.mondatlas.de/other/martinel/impressionenmartinel.html>  
 32 <http://www.taz.de/pt/2003/01/23/a0126.nf/text>, taz Nr. 6961 vom 23.1.2003, Seite 15  
 33 Süddeutsche Zeitung, Artikel „Nachtleben auf 37.000 Quadratmetern“ vom 11. Februar 2004  
 34 Süddeutsche Zeitung, Artikel „Nachtleben auf 37.000 Quadratmetern“ vom 11. Februar 2004  
 35 Süddeutsche Zeitung, Artikel „Nachtleben auf 37.000 Quadratmetern“ vom 11. Februar 2004  
 36 Abb. 8 Quelle: [http://www.munichx.de/lesen/kunstpark\\_nord\\_optimol.php3](http://www.munichx.de/lesen/kunstpark_nord_optimol.php3)  
 37 Süddeutsche Zeitung, Artikel „Nachtleben auf 37.000 Quadratmetern“ vom 11. Februar 2004

**4.2 Weltkulturerbe Völklinger Hütte***4.2.1 Vorbemerkung*

Die Ernennung der Völklinger Hütte zum „Weltkulturerbe“ verhalf dem Standort zu überregionaler Bekanntheit. Die Ernennung an sich ist dabei möglicherweise weniger interessant als ihr Zeitpunkt. Weltweit ist die Völklinger Hütte das erste Denkmal aus dem Zeitalter der Industrialisierung mit diesem Prädikat.

Im Laufe der wirtschaftlich- technologischen Entwicklung wurden auch ökologische Aspekte weiter in den Vordergrund gerückt. Heute ist die Völklinger Hütte ein Museum der eigenen Geschichte, Gegenwart und Zukunft. Technologie und Dienstleistung haben das Erbe der Industrie angetreten.

„Die Anlage besteht aus 6 Hochöfen, die markanten Gichtgasrohre geben der Hütte die einzigartige Kontur. Diese Gichtgasrohre leiteten das Gas aus den Hochöfen des Eisenwerkes ab. Zehn Gebläsemaschinen produzierten Wind für die sechs Hochöfen des Eisenwerkes. Von diesen zehn Maschinen sind heute noch sechs erhalten. Fast alle haben bis zur Stilllegung der Völklinger Eisenhütte im Juni 1986 Wind für die Hochöfen erzeugt.“

1986 werden die Hochöfen der Völklinger Hütte stillgesetzt. Die Eisenzeit in Völklingen geht zu Ende.

1992 werden Teile der stillgelegten Hütte unter Denkmalschutz gestellt, das Eisenwerk wird Industriedenkmal.

1994 erklärt die UNESCO die Völklinger Hütte zum „Weltkulturerbe“.

1999 gründet das Saarland die neue Trägergesellschaft Weltkulturerbe Völklinger Hütte – Europäisches Zentrum für Kunst und Industriekultur

**4.2.2 Initiative zur Neustrukturierung***4.2.2.1 Industriekultur Saar GmbH*

So stellt sich die Industriekultur Saar GmbH (IKS) als kommerzieller Betreiber des Weltkulturerbes selbst dar:

„Die Schaffung neuer Möglichkeiten für Wirtschaft, Arbeit und Umwelt im strukturellen Wandel des Saarlandes beinhaltet langfristig tragfähige Resultate und Bestand für die Region. Diese über fruchtbare Ansätze nach vorn gewandte Strategie wird einzelne Schwerpunkte der saarländischen Industriegeschichte und der industriellen Gegenwart thematisieren. Hier werden auf der einen Seite wirtschaftliche Erneuerungsprozesse intendiert, auf der anderen Seite ein veränderter Blick für und auf die Objekte und Orte der Industriegeschichte

Die damalige Völklinger Hütte<sup>1</sup>Hochöfen der Völklinger Hütte<sup>2</sup>Luftbild der Völklinger Hütte schätzungsweise aus den 1970er Jahren<sup>3</sup>Lageplan „Weltkulturerbe Völklinger Hütte“<sup>4</sup>



erzeugt. Die künstlerische und kulturelle Auseinandersetzung ist hierbei ein unverzichtbares Element.“

Deshalb ist der Gegenstand des Unternehmens die Einbringung der herausragenden Eigenschaften der Industriekultur in die Struktur- und Kulturpolitik des Saarlandes.“

„Zu den Aufgaben der IKS gehören die Bepflanzung, die Erschließung, das Marketing und die Vermarktung der Standorte sowie die Durchführung von kulturellen Veranstaltungen und Projekten.“

#### 4.2.2.2 Kunst im öffentlichen Raum

Die Voraussetzung öffentliche Mittel für die IKS einzusetzen, war die Änderung der Vergaberichtlinien für „Kunst am Bau“ vom 24. März 1995.

„Die wesentlichen Unterschiede zum ehemaligen „Kunst am Bau“- Erlass: Die jetzigen Richtlinien gelten nur für Hochbau-Maßnahmen und nicht mehr ausschließlich für Neubauten. Während der alte Erlass maximal 2% der Baukosten für die künstlerische Ausgestaltung vorsah, beinhalten die geltenden Richtlinien eine Staffelung. Gleichzeitig machen sie die Förderung flexibler: Eignet sich ein Projekt nicht für künstlerische Ausgestaltung bzw. bleiben Mittel übrig, fließen diese Gelder in einen Sonderfond. So können sie für andere Bauvorhaben genutzt werden.“

„Damit konnte „Kunst im öffentlichen Raum“ als Instrument der Kulturpolitik eingesetzt werden. Über den Einsatz der Mittel entscheidet das Ministerium für Bildung, Kultur und Wissenschaft gemeinsam mit dem Ministerium für Finanzen und Bundesangelegenheiten. Die Auswahl der Vorschläge aus den eingereichten Arbeiten trifft ein Künstlerischer Beirat, dem auch saarländische Künstlerinnen und Künstler angehören.“

#### 4.2.3 Neunutzung

##### 4.2.3.1 Schichtwechsel

„Ein Technologie- und Dienstleistungszentrum steht dort modernen Unternehmen als Starthilfe zur Verfügung. Die Hütte wird so zu einer ebenso unterhaltsamen wie lehrreichen Station an der „Straße der Industriekultur“, die von Lothringen über das Saarland nach Luxemburg führt.“<sup>7</sup>

„Seit 1998 ist die Hochschule der Bildenden Künste Saar in der Handwerkerstraße angesiedelt.“<sup>8</sup>

„Das Projekt IndustrieKultur Saar soll dem Strukturwandel des Saarlandes eine besondere Komponente hinzufügen: die Qualitäten der Industriekultur. Wirtschaftliches Denken und Handeln sowie die kreative Kraft der Kultur sind für die IKS gleichermaßen wichtig. Des-



Lichtinszenierung des Berliner Künstlers Hans Peter Kuhn an der Völklinger Hütte<sup>6</sup>

halb ist die Kulturarbeit in den alten Industrieräumen ein wichtiger Bestandteil der Aufgaben, die die IndustrieKultur Saar im Rahmen des saarländischen Strukturwandels übernommen hat.“<sup>9</sup>

„Konzeptionell und thematisch orientiert sich Schicht-Wechsel 03 an einer attraktiven Mischung verschiedener künstlerischer Genres geben. Die Palette reicht vom Tanztheater über Klangperformances bis hin zur Videoinstallation und Literatur. Schicht-Wechsel, der Name der Veranstaltungsreihe ist programmatisch. Zunächst verweist er auf die ehemalige Arbeitswirklichkeit. Darüber hinaus ist er eine Metapher für die Dynamik und Veränderungen, die von diesen industriekulturellen Orten ausgingen und weiterhin ausgehen werden.“<sup>10</sup>

##### 4.2.3.2 Game Art<sup>12</sup>

„Das Jahr begann mit „Leonardo da Vinci – Maschine Mensch“, das erfolgreichste Ausstellungsprojekt des Weltkulturerbes Völklinger Hütte seit Gründung der Gesellschaft im Jahre 1999. In der Sommersaison präsentierte das Weltkulturerbe Völklinger Hütte die monumentale Foto-Dokumentation „Der 11. September“ in der neu erschlossenen Silo-Ebene der Möllershalle sowie die Ausstellung „magnum° – 50 Jahre Weltgeschichte“ mit den besten Reportagefotografen der Welt in der Gebläsehalle und „Eisen-Fer“ in der Möllershalle.“

„Mit „GameArt“ hat das Weltkulturerbe Völklinger Hütte zur Wintersaison ein außergewöhnliches Ausstellungsprojekt zur neuen Kunst des digitalen Zeitalters mit Klassikern der Multimedia-Kunst wie Nam June Paik (Korea) und Fabrizio Plessi (Italien) sowie jungen Meistern der GameArt wie Kathleen Ruiz (USA), Sylvie Fleury (Schweiz) in der Gebläsehalle realisiert. Speziell zur Ausstellung haben das Weltkulturerbe Völklinger Hütte und PlayStation.2 das GameHouse eingerichtet: auf 600 Quadratmetern, in einer außergewöhnlichen 6-Zimmer-Wohnung, bot dieser Erlebnisraum dem Video-Gaming nachzugehen und die neuesten Spiele kennenzulernen.“



„Rotraum“, Teil der Lichtinstallation „Blauraum Rotraum“<sup>11</sup>

#### 4.2.4 Platzierung und Akzeptanz

##### 4.2.4.1 Kulturbeziehungen<sup>13</sup>

„Die Regionalkommission Saar-Lor-Lux-Trier-Westpfalz wurde im Jahr 1980 durch ein Regierungsabkommen ins Leben gerufen, 1986 entstand die Arbeitsgruppe Kultur. Beispiel ihres Engagements:

##### Charte de Coopération

Eine gemeinsame Erklärung der Arbeitsgemeinschaft Kultur in der Regionalkommission. Ihr Ziel: die Zusammenarbeit zu konsolidieren und mit einem neuen politischen Impuls zu versehen. Die zentralen Punkte der Charte, die beim gegenseitigen Kennenlernen der Arbeitsweisen und Verwaltungsstrukturen helfen sollen:

„Grenzüberschreitende Zusammenarbeit mit Partnern aus Frankreich“

„Durch die langjährigen, engen Kontakte mit der Nachbarregion Lothringen ist eine ganze Reihe gemeinsamer Aktivitäten entstanden, die vom Land z.T. gefördert werden.“

Beispiele:

- Der Europäische Kulturpark Bliesbruck-Reinheim das größte gemeinsame Projekt, von deutschen und französischen Archäologen auf- und kontinuierlich ausgebaut
- Begegnungen auf der Grenze: Bildende KünstlerInnen, SchriftstellerInnen und MusikerInnen treffen sich im Kultur- und Informationszentrum Bliesbruck-Reinheim (seit 1996)
- Studienschwerpunkt Glaskunst in Kooperation der Hochschule der Bildenden Künste Saar mit den Communes du pays du verre et du cristal und der Ecole des Beaux Arts in Nancy
- Kooperation des Festivals Musik im 20./21. Jahrhundert des Saarländischen Rundfunks mit „rendez-vous musique nouvelle“, Forbach
- Kooperation des Musée du Bassin Houiller Lorrain, Petite Rosselle mit dem Weltkulturerbe Völklinger Hütte z.B. im Rahmen der Ausstellung Expo Forbach 2000“

#### 4.2.4.2 Resümee

Die Neustrukturierung der Völklinger Hütte war kein individuelles Phänomen. Sie kam mit dem Fortschritt. Der Auf- und Ausbau alternativer Forschungseinrichtungen für Ökologie, Neue Technologien, Informatik oder Künstliche Intelligenz zeichnet sich inzwischen an jedem wirtschaftlich orientierten Standort ab.

Statt der Stahlindustrie findet sich hier nun ein kulturelles Zentrum, eigentlich Teil eines ganzen Netzwerks, das sich als nationenverbindend versteht. Die eigens zur künstlerischen und kulturellen Auseinandersetzung mit der Industriegeschichte gegründete Industriekultur Saar GmbH bewahrte viele „Industriekulturstandorte“ vor dem Abriss. Wirtschaftlich betrachtet fungieren sie als Werbemittel für die neu angesiedelten Unternehmen.

Die gewünschte Platzierung von qualitativ hochwertigen kulturellen Ereignissen in den umfunktionierten Industrieanlagen konnte umgesetzt werden.

Die programmatische Ausstellung „Schicht-Wechsel“ wurde neu aufgelegt. Der Erfolg scheint die Qualität der „Bespielungen“ zu bestätigen, während die thematische Platzierung auf der Expo 2000 auch die regional-politische Relevanz der Völklinger Hütte für das Saarland zeigt. Dass die UNESCO gerade die Völklinger Hütte zum Weltkulturerbe auserkoren hat, mag neben den technischen Einzigartigkeiten

wie dem Erzschrägaufzug oder der Gebläsehalle, auch an geografischen und politischen Besonderheiten liegen. Für ein Industriedenkmal erfüllt sie sicherlich die wichtigsten Voraussetzungen. Die Hütte wurde „illuminiert“, künstlerisch und kulturell verwertet und beherbergt gar die Hochschule der Bildenden Künste Saar. Vergleicht man die Ausstellungen „Games“ (11. Oktober bis 30. November 2003 auf Phoenix-West in Dortmund) und „GameArt“ (22. November 2003 bis 18. April 2004), so zweifelt man fast schon an deren Originalität. Ein Entscheidungskriterium der UNESCO wird jedoch gefestigt: die Hütte präsentiert sich vorbildlich.

#### 4.2.4.3 Ausblick

Die Nachbarschaft ist gefestigt, das Saarland durch eine kulturelle Infrastruktur mit Lothringen und Luxemburg verbunden. Dies wird sich auch durch politische Differenzen nicht leugnen lassen. Auch in Zukunft wird in der Völklinger Hütte Geschichte gezeigt.

Geschichtlich gesehen ist zeitgleich mit dem Bau der Hütte ein deutlich gestiegenes Wachstum der Stadt Völklingen zu bemerken. Damals war die Hütte der größte Arbeitgeber der Region, heute profitieren die umliegend angesiedelten Unternehmen von ihrer Magnetwirkung.

„An die Stelle der weggefallenen Arbeitsplätze im Kohle- und Stahlbereich treten neue Arbeitsplätze in zukunftsorientierten Branchen. Die erfolgreiche Wiedernutzung von altindustriellen Flächen war und ist der Motor einer neuen wirtschaftlichen Entwicklung. Das Weltkulturerbe „Völklinger Hütte“ bietet dem Wirtschaftsstandort ein enormes Entwicklungspotential im touristischen Bereich.“<sup>15</sup>

Die Hütte wird weiterhin einen entscheidenden Teil der Wirtschaft in Völklingen ausmachen.



Der Erzschrägaufzug<sup>14</sup>



Feuerwerk über Völklingen<sup>16</sup>

#### Fußnoten

- 1 Abb.1 Quelle: <http://www.dhm.de/ausstellungen/prometheus/huette.htm>
- 2 Abb.2 Quelle: <http://www.stahlseite.de/voe.htm>
- 3 Abb.3. Quelle: <http://das-saarland-bei.arno-hornberger.de/sehenswert/voelklingen.htm>
- 4 Abb. 4 Quelle: <http://das-saarland-bei.arno-hornberger.de/saarbruecken/voelklingen/huete.gif>
- 5 [http://iks-saar.net/iks\\_rc2/download/kultur.pdf?selection=blank&lang=de](http://iks-saar.net/iks_rc2/download/kultur.pdf?selection=blank&lang=de)
- 6 Abb. 5 Quelle: <http://www.voelklinger-huette.org/site.php3?lang=de&doc=rundgang&sec=rundgang&session=&count=1>
- 7 <http://www.saarland.de/5125.htm>
- 8 <http://www.saarland.de/5125.htm>
- 9 [http://iks-saar.net/iks\\_rc2/](http://iks-saar.net/iks_rc2/)

- 10 [http://iks-saar.net/iks\\_rc2/download/kultur.pdf?selection=blank&lang=de](http://iks-saar.net/iks_rc2/download/kultur.pdf?selection=blank&lang=de)
- 11 Abb.6 Quelle: <http://www.seyl.de/lichtoeff.htm>
- 12 Quelle: Observer Medienintelligenz, Vgl.: [http://www.voelklinger-huette.org/site.php3?lang=de&sec=presse&doc=presse\\_ak\\_at&pm\\_id=98](http://www.voelklinger-huette.org/site.php3?lang=de&sec=presse&doc=presse_ak_at&pm_id=98)
- 13 [http://www.saarland.de/3531\\_4823.htm](http://www.saarland.de/3531_4823.htm)
- 14 Abb.7 Quelle: <http://www.dubtown.de/index.htm>
- 15 <http://www.voelklingen.de/vk/wirt/wirt-s1.htm>
- 16 Abb. 8 Quelle: <http://www.astrophoto.de/Grafik/Sonstiges/Feuerwerk/FeuerwerkVoelklingerHuette02gross.jpg>

### 4.3 Nutzen beider Konzepte für Phoenix-West

Im Rahmen des interdisziplinär angelegten Forschungsprojektes der Fachhochschule Dortmund zur künstlerisch-planerischen Bespielung des Zukunftsstandorts Phoenix-West in Dortmund-Hörde wurde exemplarisch die Neunutzung dreier ehemaliger Industriebrachen untersucht. Hierzu werden im Folgenden die Standorte Kunstpark Ost in München, das ehemalige Stahlhüttenwerk Duisburg-Meiderich und die ehemalige Hütte Völklingen im Saarland gegenübergestellt.

Die einstmaligen Industriestandorte fielen dem Strukturwandel in ihrer Umgebung zum Opfer und wurden stillgelegt.

Das Areal an der Grafinger Straße in München beherbergte bis Anfang der 1990er Jahre die Fertigungsanlagen der Firma Pfanni. In Duisburg-Meiderich wurde bis 1985, und in der Hütte Völklingen bis 1986 Stahl produziert.

Die Umnutzung des Pfanniareals zum sogenannten Kunstpark Ost (im folgenden „KPO“) war von Anfang an als temporäre Raumnutzung angelegt. Die Investoren hatten keinerlei Interesse an einem Erhalt der Hallen, diese wurden vielmehr mit einem Mindestaufwand für Eventveranstaltungen zugänglich gemacht. Während in Duisburg und Völklingen die Anlagen langfristig als Denkmal der Industriekultur konserviert wurden, dienten sie dem verpachteten KPO nur als Kulisse.

Die Bezeichnung Kunstpark ist dabei kaum programmatisch. Zwar wurden einigen Künstlern günstige Atelierflächen angeboten, die von den gewinnversprechenden Disko- und Gastronomiebetrieben subventioniert wurden, das kunst- und kulturelle Angebot hielt sich aber angesichts des Überangebots an Event- und Partykultur in vergleichsweise überschaubaren Grenzen.

Demgegenüber hat die Völklinger Hütte musealen Charakter. Das Weltkulturerbe ist eines der wichtigsten Punkte im Kunst- und Kulturprogramm des Saarlandes, seit 1999 sogar der „besucherstärkste Kulturort im Saar-Lor-Lux Raum (Saarland, Lothringen, Luxemburg) mit einer jährlichen Erhöhung der Besucherzahlen um ca. 30 %.“ Die Übermittlung der Industriegeschichte wird mit Ausstellungen und Führungen durch die technischen Highlights gepflegt. Die Unterbringung der Hochschule der Bildenden Künste verdeutlicht zusätzlich das Selbstverständnis des „Europäischen Zentrums für Kunst und Industriekultur“ als Zukunftsstandort.

Duisburg-Meiderich befasst sich ebenfalls mit einer Aufarbeitung der eigenen Geschichte, hier ist der Großteil der Anlagen als Landschaftspark frei zugänglich. Wichtige Informationen werden durch Führungen und über ein Wegeleitsystem erläutert. Der Ort wird aktiv in das Freizeitleben der Anwohner eingebunden. Die „Postindustrielle Gesellschaft“ nutzt das vielfältige Angebot des ehemaligen Stahlwerks als Erholungs- und Freizeitpark.

Die drei Beispiele fördern die Attraktivität ihres Umfelds als Arbeitsplatz in besonderem Maße. Und gerade dort zeichnet sich der Strukturwandel der Regionen mit einem Boom in der Dienstleistungs-, Forschungs- und Technologiebranche ab.

Im dicht bebauten Ruhrgebiet ist die Nachfrage an Gewerbeflächen für Firmen aus dem Dienstleistungs-Sektor groß. VIELERORTS entstanden in den letzten Dekaden Gewerbeparks, die sich im Vergleich mit Industriegebieten durch ihre Urbanität auszeichnen. Der Landschaftspark Duisburg-Meiderich bietet gegenüber dieser großen Konkurrenz angenehmere Arbeitsatmosphäre aufgrund des hohen Naherholungswertes und eine „exklusivere“ Adresse mit langer Geschichte.<sup>2</sup>

Die geringere Bebauungs- und Bevölkerungsdichte im Saarland offeriert eine geringere Auswahl für die Standortfrage von Unternehmen. Die „besondere Lage“ der ehemaligen Hütte Völklingen im Saarland, zwischen Lothringen und Luxemburg ist hier eher als Argument für die Standortauswahl zu sehen, als die „Exklusivität“. Zusätzlich zu der den internationalen Transfer begünstigenden Ausgangsposition sind die Investitionskosten für Unternehmen in Völklingen geringer als in den umliegenden Ballungszentren.

Die Metropole München verfügt im Vergleich zu Völklingen selbstverständlich über ungleich stärkere Konkurrenzstandorte. Besonderes Interesse von Firmen aus den Sektoren Dienstleistung, Technologie oder Forschung an den ehemaligen Pfanni-Hallen gab es in München auch während des Betriebs des KPO nicht. Von Anfang an zogen hier fast ausschließlich kleine Manufakturen und Künstlerateliers ein. Nachdem der KPO mit seinen Attraktionen abgewandert ist, ist auch deren Interesse an den Gewerbe- und Freiflächen rückläufig. Die Freiflächen allerdings wurden auch vorher „nur“ von Schaustellern des Flohmarkts genutzt und besitzen entsprechend wenig „Freizeitwert“.

Die Rentabilität der Flächen lässt sich demnach mit der Lage und der allgemeinen kulturellen Evaluierung in Verbindung setzen.

Eine direkte Ansiedlung von Unternehmen auf dem Areal eines Industriekultur-Standorts, wie es für Phoenix-West geplant ist, wäre von beiderseitigem Nutzen. Generell besitzen die ehemaligen Industriebrachen durch ihre alten Infrastrukturen, mit teils multifunktionalen Freiflächen und der monumentalen Kulisse, beste Voraussetzungen zur Schaffung von Urbanität.

Konzeptionell erscheint für Phoenix-West eine „Vermengung“ der drei Beispiele sinnvoll. Der Erhalt und die Nutzung der monumentalen Industriebauwerke für kulturelle Zwecke, etwa wie in Völklingen, wird auch für den angrenzenden Stadtteil Dortmund-Hörde eine Aufwertung darstellen, ohne seine Vergangenheit zu negieren. Auf der Achse zwischen Phoenix-West und Phoenix-Ost gelegen, wird das



Hörder Zentrum eine neue Stadtdramaturgie erfahren.

Die Affinität der Standorte der Industriekultur als solche erklärt möglicherweise die auffälligen Parallelen in der Auswahl der dort stattfindenden Bespielungen. Für die Sommerzeit liegen Open-Air-Kino-Events nahe und fanden auch bereits auf dem Phoenix-West Gelände statt. Ebenso wurden von allen drei ehemaligen Stahlhütten Lichtkünstler engagiert, die die „Monumente“ mit aufwendigen Illuminationen neu inszenierten. Diese Art von Promotion ist in Duisburg als dauerhafte Installation und Identitäts-Merkmal geliebt.

Auf dem Gelände Phoenix-West stießen die o. g. Veranstaltungen auf große Resonanz, obwohl sich das Gelände noch immer in der Abbauphase befand und somit nur geringe Teile der Flächen bei Dunkelheit für Besucher erschlossen werden konnten. Die Ausstellung „Games“ (11. Oktober bis 30. November 2003) im ehemaligen Reserveteillager, der sogenannten „Phoenixhalle“, fand seinen Erfolg mit vergleichsweise geringem Werbeaufwand. Eine thematisch ähnliche Ausstellung in Völklingen „GameArt“ wurde am 22. November 2003 eröffnet, und aufgrund des großen Besucherinteresses bis zum 18. April 2004 verlängert. Die Ausstellung „Leonardo da Vinci – Maschine Mensch“ (Völklinger Hütte, 1. November 2002 bis 30. März 2003) erreichte neben der hohen Besucherresonanz sogar volle Kostendeckung, was nach Angaben des „Weltkulturerbe Völklinger Hütte“ im Saarland und der Bundesrepublik Deutschland einmalig ist.

Die größten „Besucher-Anstürme“ wurden im KPO nachts verbucht. Amüsierbetriebe brachten den Betreibern große Gewinne ein – der Abriss der Hallen hätte dagegen immense Kosten verursacht. Die Etablierung von Nachtleben auf Phoenix-West ist gut vorstellbar. Es ist zu erwarten, dass sich die Einzugsgebiete Sauerland und Ostwestfalen durch ein „Zentrum des Nachtlebens“ an dieser Stelle für Dortmund erhärten würden.

Im Landschaftspark Duisburg-Meiderich werden Gäste und Touristen aus dem gesamten westlichen Ruhrgebiet begrüßt, sogar in den nahe gelegenen Niederlanden ist das Areal mit dem hervorragenden Freizeit- und Erholungsangebot bekannt. Phoenix-West könnte hierzu ergänzend das östliche Ruhrgebiet, das Sauerland und Ostwestfalen bedienen.

Essenziell betrachtet vertreten die drei Beispiele unterschiedliche Hauptnutzungs-Aspekte. Beispiel eins, der Kunstpark Ost, steht für den Aspekt Unterhaltung und Eventnutzung. Die größten Umsätze wurden nachts erzielt, die Besucher begeben sich bewusst in ein sehr belebtes, lautes Umfeld. Soziale Kontakte sind erwünscht, man bildet eine „fun-community“. Hier wurden unterschiedliche kommerzielle Veranstaltungen und Gastronomie-Konzepte mit Erfolg durchgeführt, die gerade für eine temporäre Standortnutzung interessante Ansätze liefern. Im Landschaftspark Duisburg-Meiderich lagen die

Aspekte Naherholung und Ökologie der Planung zu Grunde. Besucher des Parks suchen individuelle Erholung, und bewegen sich in eher kleinen Gruppen oder auch ganz alleine. Wichtig ist auch die langfristige Attraktivierung der Grünflächen und deren Erschließung durch Dekontaminierung des ehemals belasteten Erdreichs. In Völklingen wurde eine Musealisierung des Standortes umgesetzt. Kulturelle Aspekte sind in den Vordergrund gerückt. Dabei wird zum einen die eigene Geschichte thematisiert und dargestellt, und zum anderen werden die sanierten Gebäude für themenverwandte – aber auch „autarke“ – Kunst-Ausstellungen genutzt.

Ein Konglomerat dieser unterschiedlichen wirtschaftlichen Zweige findet Zielgruppen in allen sozialen und kulturellen Schichten, und bedient ein breites Spektrum an Freizeit-Bedürfnissen. Dies indiziert einen hohen Profit der Industriebranche und festigt sie als „Standort der Vergangenheit mit Zukunft“.

#### Fußnoten

1 Aus einem Informationsblatt des „Weltkulturerbe Völklinger Hütte – Europäisches Zentrum für Kunst und Industriekultur“

2 Vgl. hierzu Punkt 4.2 in „Landschaftspark Duisburg-Meiderich Industriedenkmal als Kultur- und Freizeittreff“

Thomas Kaestle

## 5. Zeitgenössische Kunst im öffentlichen Raum

Betrachtungen zu Erscheinungsformen, Praxis und Potential  
als Basis für ein Forschungs- und Entwicklungsprojekt  
zum öffentlichen Raum der Dortmunder Industriebrache  
Phoenix-West



## Inhalt

### 5.0 Vorbemerkung

#### 5.1 Zeitgenössische Kunst im öffentlichen Raum

5.1.1 Wie öffentlich ist öffentlich? Definitive Überlegungen zum öffentlichen Raum / 5.1.2 Von der Erzählung zum event: Die historische Entwicklung der Kunst im öffentlichen Raum / 5.1.3 Projekte und Prozesse: Erscheinungsformen von zeitgenössischer Kunst im öffentlichen Raum / 5.1.4 Kein Entrinnen? Die spezifische Vermittlungssituation von Kunst im öffentlichen Raum

#### 5.2 Immaterielle Aspekte zeitgenössischer Kunst im öffentlichen Raum – kommunikative und soziale Prozesse

#### 5.3 Potentielle Faktoren zeitgenössischer Kunst im öffentlichen Raum auf Phoenix West

5.3.1 Potentielle Erscheinungsformen von Kunst im öffentlichen Raum auf Phoenix West / 5.3.1.1 Autonome Plastiken und Skulpturen / 5.3.1.2 Ortsspezifisch – Kontextkunst / 5.3.1.3 Kunst des Öffentlichen / 5.3.1.4 Projekt-Kunst / 5.3.1.5 New Genre Public Art (NGPA) / 5.3.1.6 Kommunikative Prozesse / 5.3.1.7 Ästhetisches Handeln / 5.3.1.8 Ausstellungsprojekte / 5.3.2 Die Anwendbarkeit übergeordneter ästhetischer Strukturen auf den öffentlichen Raum auf Phoenix West

## 5.4 Anhang

### Exemplarische Betrachtungen realisierter zeitgenössischer Kunst im öffentlichen Raum

5.4.1 Zeitgenössische Kunst im öffentlichen Raum Nordrhein-Westfalens / 5.4.1.1 Die Internationale Bauausstellung Emscherpark / 5.4.1.2 Städtischer Raum / 5.4.1.3 Initiativen und Veröffentlichungen des Ministeriums für Städtebau und Wohnen, Kultur und Sport des Landes Nordrhein-Westfalen / 5.4.2 Beispiele für das Gestalten des öffentlichen Raumes zu entwickelnder städtischer Flächen / 5.4.2.1 München: Messegelände München-Riem / 5.4.2.2 Hannover: EXPO-Gelände und Siedlung Kronsberg / 5.4.2.3 Berlin: Potsdamer Platz, Denkmal für die ermordeten Juden Europas und Transportale

### 5.0 Vorbemerkung

Die folgenden Texte fassen eine Reihe von Recherchen und Analysen zusammen, deren Generalthema die zeitgenössische Kunst im öffentlichen Raum darstellt. Sie bereiten ein Forschungsvorhaben vor, das sich mit Kriterien und Möglichkeiten für ästhetische Strukturen auf neu in einen städtischen Kontext einzugliedernden industriellen

Brachflächen auseinandersetzen wird. Sie haben daher den Charakter einer Materialsammlung, um als Basis für weitere Fragestellungen und Überlegungen dienen zu können. Sie erheben keinerlei Anspruch auf Geschlossenheit: Das eine oder andere Detail wird zwangsläufig näher zu hinterfragen sein.

Um einen thematischen Rahmen für weitere Forschungen bilden zu können, beschäftigt sich Kapitel 1 zunächst mit kunsthistorischen, -theoretischen und -didaktischen Grundlagen. Kapitel 2 vertieft diese in Hinblick auf immaterielle Aspekte zeitgenössischer Kunst im öffentlichen Raum. Kapitel 3 schließlich präsentiert erste Überlegungen zu den wesentlichen Merkmalen und Implikationen der Dortmunder Industriebrache Phoenix West, die auch bei weiteren Überlegungen als Beispiel dienen soll, sowie zum Potential von Kunst im öffentlichen Raum dieser Fläche. Ein Anhang betrachtet zum einen den Status Quo von Kunst im öffentlichen Raum und ihrer institutionellen Voraussetzungen, zum anderen zeigt er den planerischen Umgang mit dieser Kunst an ausgewählten Orten auf. Dabei stehen vor allem ihre Strukturen im Vordergrund.

## 5.1 Zeitgenössische Kunst im öffentlichen Raum

### 5.1.1 Definitive Überlegungen zum öffentlichen Raum

Der Begriff öffentlicher Raum ist im Laufe der Zeit zu einer festen Floskel geworden und wird in verschiedensten Zusammenhängen oft sehr selbstverständlich gebraucht, so als bestünde stillschweigende Einigkeit über seine Bedeutung: in Stadtplanungskonzepten, politischen Debatten, ökonomischen Studien – und nicht zuletzt im Zusammenhang mit Bildender Kunst, wo er sich in einer anderen festen Floskel wieder findet, nämlich der von der Kunst im öffentlichen Raum.<sup>1</sup> Dabei existiert bei genauer Betrachtung keine allgemein verbindliche Definition für den Begriff des öffentlichen Raumes. Wie Walter Grasskamp außerdem konstatiert, „kann von einer kohärenten und genau umrissenen Theorie des öffentlichen Raumes als Sonderfall der Öffentlichkeit noch nicht die Rede sein“<sup>2</sup>. Der Begriff des öffentlichen Raums ist nicht nur in verschiedenen Kulturen anders besetzt<sup>3</sup>, sondern hängt in seinen Konnotationen zudem stark vom Kontext ab, in dem er benutzt wird.

Für den Bereich der Bildenden Kunst liegen inzwischen verschiedene alternative Begriffe vor, die versuchen, die Bedeutung des öffentlichen Raums in der Floskel Kunst im öffentlichen Raum präziser zu fassen. So schlägt Claudia Büttner beispielsweise den Begriff nicht-institutioneller Raum vor, welcher dem Umstand Rechnung tragen soll, dass auch institutionelle Räume wie z.B. Museen keinesfalls nichtöffentlich sind.<sup>4</sup> Sie sieht die für Kunst genutzten städtischen Räume

vielmehr dadurch gekennzeichnet, „dass sie verschiedenen Ansprüchen und Inbesitznahmen offen stehen“<sup>45</sup> und nicht für bestimmte Funktionen institutionalisiert sind.<sup>6</sup>

Was aber macht nun diesen öffentlichen oder auch nicht-institutionellen Raum öffentlich? Offensichtlich wohnt ihm diese Öffentlichkeit keinesfalls per se inne.<sup>7</sup> Bereits Jürgen Habermas kam 1962 bei seiner Untersuchung des ‚Strukturwandels der Öffentlichkeit‘ zum Ergebnis, die Öffentlichkeit zeige „Tendenzen des Zerfalls“<sup>8</sup>, Öffentlichkeit müsse ‚gemacht‘ werden, es ‚gebe‘ sie nicht mehr.<sup>9</sup> Richard Sennett präsentierte 1977 in *Verfall und Ende des öffentlichen Lebens* die These, der städtische Raum fungiere bei der sozialen Konstitution von Öffentlichkeit als Bühne für ein komplexes psychologisches Rollenspiel.<sup>10</sup> Der Begriff der Inszenierung des Stadtraums gewann schließlich in den vergangenen beiden Jahrzehnten an Bedeutung<sup>11</sup> - die Kulturpolitik habe, so schreibt beispielsweise Thomas Sievers 1990, die Aufgabe, die Inszenierung des öffentlichen Lebens zu gestalten als „Hilfe zur ‚Selbstinszenierung‘ von weltanschaulichen und politischen Willensbekundungen gesellschaftlicher Gruppen sowie von ‚Subkulturen‘ und zielgerichteten kulturellen Vereinigungen“<sup>12</sup>. So verschiebt sich der öffentliche Raum immer stärker von einem räumlichen Phänomen hin zu einem diskursiven. Walter Grasskamp vermutet sogar, der öffentliche Raum werde „vielleicht erst wieder als solcher konstituiert, indem er in Frage gestellt wird“<sup>13</sup>.

Gerade für die Bildende Kunst ist diese Distanzierung von einer räumlichen Definition des öffentlichen Raums wesentlich. Claudia Büttner konstatiert: „Öffentliche Kunst“, wenn es diesen Terminus geben kann, ist keine Kunst für den öffentlichen Raum, sondern eine Kunst, die öffentliche Themen aufgreift und Öffentlichkeit selbst thematisiert.“<sup>14</sup> Im Zentrum des Kunstprozesses steht nun die Untersuchung nicht mehr nur räumlicher, sondern auch funktionaler und sozialer Gegebenheiten.<sup>15</sup> Hans Haacke sieht den öffentlichen Raum in diesem Zusammenhang als „Kontinuum“<sup>16</sup>: „Es ist der nicht durch Mauern definierte Ort, wo in liberalen Gesellschaften die öffentliche Meinung kreiert wird [...]“.<sup>17</sup> Er bezieht in dieses Konzept des öffentlichen Raums auch die Medien mit ein.<sup>18</sup> Hermann Pitz ergänzt diese Perspektive um weitere Elemente: „In den letzten zehn Jahren ist ein bedeutender öffentlicher Ort hinzugekommen, der nicht mit einer geographischen Stelle verbunden ist: der virtuelle (Kommunikations-) Raum von TV, Internet und E-mail hat an Bedeutung gewonnen.“<sup>19</sup>

Das Schaffen einer diskursiven Öffentlichkeit durch künstlerische Eingriffe in den nicht-institutionellen Raum führt laut Claudia Büttner zu einer Differenzierung der potentiellen Rezipienten mit ihren zunächst vielfältigen Ansprüchen und Bedürfnissen.<sup>20</sup> Diese jeweils konstituierte spezifische Kunstöffentlichkeit unterscheidet sich von anderen Nutzern des nicht-institutionellen Raums „nicht nur durch

Kenntnisse bei der richtigen Wahrnehmung der Kunst [...], sondern schon bei der Wahrnehmung der Kunst als Kunst“<sup>21</sup>. Sie wird in der Regel zumindest teilweise durch die präsentierten Projekte im öffentlichen Raum gezielt geschaffen - durch Werbung, Rezensionen, Einladungen, Führungen, Kataloge, Empfänge und vergleichbare Faktoren.<sup>22</sup> So kann eine Präsentation von Kunst im nicht-institutionellen Raum durchaus zu einem institutionalisierten Ereignis geraten, auch wenn diese Institutionalisierung sich nicht so sehr räumlich, sondern vorrangig zeitlich manifestiert.<sup>23</sup> Dass grundsätzlich eine enge Wechselwirkung zwischen der Präsentation von Kunst im nicht-institutionellen Raum und institutionalisierter Kunst besteht, betont Boris Groys: „Das Museum ist der Ort, an dem der Unterschied zwischen Kunst und Nicht-Kunst hergestellt wird.“<sup>24</sup> Und: „Die Abschaffung des Museums würde also nicht bedeuten, dass der Freiraum jenseits der musealen Räume sich öffnete, sondern dass dieser Raum verschwände.“<sup>25</sup>

Zahlreiche Autoren haben inzwischen darauf hingewiesen, dass bei Überlegungen zum öffentlichen Raum erörtert werden müsse, wie zugänglich dieser Raum tatsächlich sei und für wen, welche Zugangsbeschränkungen nicht zuletzt auch durch eine fortschreitende Privatisierung etabliert würden.<sup>26</sup> Walter Grasskamp bezeichnet den öffentlichen Raum in diesem Zusammenhang als „eine Fiktion, und zwar für all jene Nutzer, welche die unsichtbaren Zugangsschranken so ungehindert überschreiten können, dass sie ihnen nicht eigens auffallen“<sup>27</sup>.

Walter Grasskamp entwickelt eine Definition von öffentlichem Raum, die noch über Faktoren wie Zugänglichkeit und Nutzung durch viele Menschen hinausgeht - die Verdichtung und Verschränkung verschiedener Nutzungsformen und Funktionen sei entscheidendes Kriterium für eine sinnvolle Redeweise vom öffentlichen Raum.<sup>28</sup> Er ergänzt dieses Kriterium der Funktionsmischung noch um das der bewussten Gestaltung, die ein öffentlicher Raum erfahren haben muss, und um das einer breiten sozialen Streuung, welche ihn zum urbanen Spielraum der Selbstdarstellung des Individuums im öffentlichen Austausch mache.<sup>29</sup>

### 5.1.2 Die historische Entwicklung der Kunst im öffentlichen Raum

Die Geschichte von Bildender Kunst im öffentlichen Raum beginnt keinesfalls erst in der Moderne: bereits im Mittelalter, lange vor der gesellschaftlichen Autonomisierung der Kunst, war der städtische Raum geprägt von Werken der Kunst.<sup>30</sup> Fassadenkunst an Kathedralen, Wegkreuze und Heiligenbildnisse repräsentierten die christliche Heilsgeschichte als einheitliche Erzählung des Stadtraums.<sup>31</sup> Erste Krisen erfuhr der Erzählraum Stadt während der Reformation, als mit dem Ende einer Einheit der Heilsgeschichte viele zerstörte Kunstwer-



Paschke/Milohnic,  
Werkschwimmbad

ke zeigten, wie eng sie mit ihrer erzählerischen Substanz identifiziert wurden, sowie später in der Gegenreformation, als die Heilsgeschichte zwar ihre Bedeutung im urbanen Erzählraum zurück gewann, diesen jedoch neu hinzugekommene politische, lokalhistorische, mythologische und anekdotische Motive zu einem mehrstimmigen profanen Erzählraum machten.<sup>32</sup> Als schließlich zunächst das neue Medium Buch alle erzählerischen Traditionen zu dominieren begann und später weitere neue reproduzierbare Medien wie Zeitungen, Plakate und die beginnende Fotografie für einschneidende erzählerische Umbrüche sorgten, stand scheinbar der endgültige Niedergang des urbanen Erzählraums bevor.<sup>33</sup> Zwar lehnte sich die Kunst in Form der Bauplastik und des Monuments im 19. Jahrhundert nochmals gegen die Konkurrenz der Medien auf - dabei war aus dem Mehrstimmigen im aufkommenden Bürgertum endgültig ein vielstimmiger, kaum überschaubarer Erzählraum geworden.<sup>34</sup> Doch mit der Moderne des frühen 20. Jahrhunderts verschwand der narrative Bauschmuck sehr schnell - mit dem Verlust der Anschaulichkeit geriet der städtische Erzählraum in seine größte Krise, die auch andere Kunstformen nur schwer zu kompensieren vermochten: „Kunst am Bau, die an den Fuß der Funktionsbauten plazierte wurde, konnte nicht ersetzen, was das Gebäude nicht mehr definierte, zumal sie auch selbst ihren figurativen Charakter zunehmend preisgab. Stilisierung und Abstraktion der Außenskulpturen signalisierten auf ihre Weise das Ende der konsensfähigen Erzählungen [...].“<sup>35</sup>

Die Bilder der Moderne konzentrierten sich verstärkt auf die Innenräume - parallel zur Auflösung der Stadt als Erzählraum erfolgte eine Internalisierung der künstlerischen Erzählungen.<sup>36</sup> Im Reservat der Museen veränderten sich die Geschichten, die die Kunst dort einem spezifischeren Publikum erzählte: sie setzten die Kenntnis der modernen Kunstgeschichte immer mehr voraus.<sup>37</sup> Der Versuch, eine solche, autonome Kunst mit ihren komplexen Erzählungen unvermittelt zurück in den nicht-institutionellen Raum zu tragen, brachte Konflikte mit sich: „Im Austausch der Museumskunst mit dem Stadtraum wurde eine Ausdifferenzierung der kulturellen Milieus spürbar, wie sie keine andere Gesellschaft vor der Moderne gekannt haben dürfte. In diesem Konfliktfeld wurde der öffentliche Raum, der einst Ort der gemeinsamen Kulturerzählung war, zum Austragungsort wachsender kultureller Inkohärenz.“<sup>38</sup>

Die Ansprüche an eine solche Rückführung der Kunst in den öffentlichen Raum waren allerdings groß - kulturtheoretische Diskussionen der sechziger Jahre<sup>39</sup> forderten, die Kunst solle sich aus den Museen befreien und direkt ins Leben hineinversetzen.<sup>40</sup> Diese Forderung wurde bereitwillig von Kunstvermittlern und politischen Stadtvertretern übernommen, die sich hierdurch nicht zuletzt gesellschaftliche Relevanz und Möglichkeiten zur Imagepflege ver-

sprachen.<sup>41</sup> Dass solche Ergebnisse allerdings nicht mit einer bloßen Übertragung bestehender Kunstformen in den öffentlichen Raum zu erzielen sind, stellte sich in den folgenden Jahrzehnten immer deutlicher heraus: „Mit den 90er Jahren zeichnete sich ab, dass sich über die bloße Präsentation im öffentlichen Raum weder eine Integration von Kunst ins Leben noch eine erweiterte gesellschaftliche Notwendigkeit von Kunst erreichen ließ. Die Bemühungen, den Stadtraum mittels künstlerischer Gestaltung als gesellschaftliche Bühne neu zu definieren, erwiesen sich angesichts veränderter Funktionsweisen der Stadt als ebenso fruchtlos wie die Versuche, über unscheinbare Interventionen Bewusstseinsänderungen zu erreichen.“<sup>42</sup>

Seit den achtziger Jahren wird in diesem Zusammenhang diskutiert, ob der Autonomiestatus von Kunst mit der Präsentation im öffentlichen Raum generell vereinbar sei.<sup>43</sup> Die Avantgarden waren mit ihren Versuchen, die Kunst direkt ins Leben einzubringen mehr oder weniger gescheitert und hatten sich zunehmend mit kunstmanenten Fragestellungen befasst, welche sie für institutionelle Präsentationsorte prädestinierten.<sup>44</sup> So ließ sich kein klarer Bedarf, keine Legitimation für die Präsentation von autonomer Kunst im öffentlichen Raum finden - zumal die Bevölkerung dieser meist ablehnend oder gleichgültig begegnete. Die einzige Alternative schien, Kunst im öffentlichen Raum affirmativ oder funktional zu gestalten.<sup>45</sup>

Im Laufe der achtziger Jahre etablierten sich schließlich neben den (zunehmend auf Ablehnung stoßenden) autonomen Plastiken im öffentlichen Raum - wegen ihrer beliebigen Plazierung ironisch *drop sculptures* oder *parachute sculptures* genannt - ortsspezifische Arbeiten, welche die Umgebung eines Kunstwerks berücksichtigten.<sup>46</sup> Claudia Büttner erläutert hierzu: „Mit dem Terminus ‚site-specificity‘ schien ein Kriterium gefunden, das den Bedürfnissen von Anwohnern und Nutzern der Aufstellungsorte genauso gerecht wurde wie den ästhetischen Ansprüchen.“<sup>47</sup> Eine konsensfähige Qualität neuer öffentlicher Kunst schien gefunden, die Ortsspezifität oder eben *site specificity* wurde schnell „zu einer Zauberformel für das Paradox einer Kunst, die frei, aber auf ihre Umgebung bezogen, selbstbestimmt, aber funktional sein sollte“<sup>48</sup>. Wesentlich trugen zur Verbreitung der Diskussion um ortsspezifische Kunst die Überblicksausstellung *Ambiente*, welche Germano Celant 1976 im Rahmen der Biennale in Venedig präsentierte<sup>49</sup>, sowie ein Essay bei, welchen Jean-Christophe Ammann 1984 veröffentlichte.<sup>50</sup> Bei der Ausstellung *Skulptur. Projekte 1987* in Münster schließlich wurde auf Ortsspezifität bereits konzeptionell eingegangen: „Zahlreiche Künstler wurden frühzeitig nach Münster eingeladen, um sich dort einen Platz zu suchen, für den sie sich eine Außenskulptur vorstellen konnten; die Platzsuche, früher das letzte Stadium der Realisierung von Außenskulpturen, stand damit am Beginn der Produktion.“<sup>51</sup>



Clegg/Guttmann,  
*Die offene Bibliothek*



Aus der Schwierigkeit, Öffentlichkeit räumlich zu definieren<sup>52</sup>, und der daraus resultierenden Erkenntnis, dass bloße Ortsbezogenheit kein Garant für öffentliche Wirksamkeit sei, hat sich die ortsspezifische Installationskunst der achtziger Jahre in den neunziger Jahren weiterentwickelt zu einer Kontextkunst, bei der die Untersuchung nicht mehr nur räumlicher, sondern funktionaler und sozialer Gegebenheiten am Beginn oder im Zentrum des Kunstprozesses steht.<sup>53</sup> Zwar ist eine präzise Differenzierung zwischen Ortsspezifika und Kontextkunst kaum möglich und anhand von Kunstformen nicht durchführbar, sind die Überschneidungen vielfältig, jedoch lässt sich pauschal sagen, dass das Kunstverständnis, welches der Kontextkunst zugrunde liegt, „alle Aspekte des Ausstellungskontextes, seien es Beziehungsgefüge, soziale oder politische Inhalte, Wahrnehmungs-, Kommunikationsphänomene oder die eigenen Produktionsbedingungen“<sup>54</sup> mit einbezieht. Dies führt zu einer engen Verschränkung von Präsentationsformen und Präsentationsumständen - durch Strategien wie die Schaffung von Kommunikationsumständen, welche die Interaktion mit und zwischen Rezipienten provozieren oder die Thematisierung von Präsentationsumständen im Werk wird es möglich, mit Kunst auf die verschiedenen Ansprüche im städtischen Raum zu reagieren und ihr damit eine Berechtigung im nicht-institutionellen Raum zu schaffen.<sup>55</sup>

Als Prozess oder Projekt werden in den neunziger Jahren eine Reihe von Kunstformen für den öffentlichen Raum bezeichnet, welche trotz Überschneidungen mit Ortsspezifika und Kontextkunst noch einen Schritt weiter hin zu sozialen Faktoren machen.<sup>56</sup> Marius Babias definiert dabei den Begriff Projekt folgendermaßen: „Ein Projekt hat ein Realisierungsziel, und es besteht aus unterschiedlichen intensiven Kommunikationen und Situationen, es ist ein Prozess permanenter Verifikation von Falsifizierungen.“<sup>57</sup> Kunst im öffentlichen Raum sei längst nicht mehr skulptural oder geographisch festzulegen, so argumentiert Babias, sie habe sich soziale, politische und mediale Zonen angeeignet, die Interessen der Künstler haben sich ins Interaktionsfeld des Politischen verschoben.<sup>58</sup> Babias fasst die Projektkultur mit der Stadtentwicklung und den Neuen Medien unter dem Begriff Kunst des Öffentlichen zusammen und definiert, diese Kunst des Öffentlichen habe sich von der Utopie einer Kunst für alle verabschiedet und wende sich vielmehr der Realpolitik der im Kunstfeld neu entstandenen Teilöffentlichkeiten zu.<sup>59</sup> Die Projekt-Kunst stellt verstärkt Fragen nach der Funktion, nach den Adressaten und nach der Dialogfähigkeit der Kunst, wobei es ihr vorgeblich nicht um eine Erweiterung des Kunstbegriffs geht, sondern vielmehr um eine Neubestimmung der Identität des Künstlers: „Unter Preisgabe der Autonomie und mit Hilfe der Infrastruktur und nicht zuletzt den finanziellen Mitteln der Institution Kunst wurde ein Handlungsraum freigespielt,



Ilya Kabakov,  
„Blickst du hinauf und liest die Worte...“

in dem ein verbindlicher Dialog mit der Öffentlichkeit bis hin zu konkreten Problemen angegangen werden konnten.“<sup>60</sup> Ebenso wie sich die Installationen der Projekt-Kunst oft als sozialen Einrichtungen wie Büros, Archive oder Clubs präsentieren, gewinnt das Rollenbild des Künstlers zunehmend soziale oder organisatorische Anteile - im Amerikanischen hat sich in diesem Zusammenhang bereits der Begriff vom Künstler als cultural worker etabliert.<sup>61</sup>

Eine Bezeichnung, welche sich in den USA zunehmend für sozialpolitisch engagierte, auf Teilöffentlichkeiten bezogene Projekt-Kunst etabliert hat, ist die der New Genre Public Art, auch NGPA abgekürzt.<sup>62</sup> Dabei ist es ein Spezifikum der NGPA, dass es sich bei den Teilöffentlichkeiten oder auch communities, die zum Gegenstand und zumeist auch zu Interaktionspartnern künstlerisch autorisierter Programme gemacht werden, um Gruppen handelt, die in der Regel den kulturellen Ausschlussmechanismen zum Opfer fallen respektive im Zentrum sozial produzierter Problemzonen stehen.<sup>63</sup> Die Mitglieder dieser communities sollen nicht nur Rezipienten sein, sondern zu Beteiligten, zu Mitarbeitern werden: „Aus der ‚dialogischen Struktur‘ der Einbindung der Community in den kreativen Prozess soll die Arbeit ihre Relevanz für eben diese Gemeinschaft beziehen.“<sup>64</sup> Der starken Heterogenität der verschiedenen unter der Bezeichnung New Genre Public Art zusammengefassten Projekte steht eine Tendenz zur diskursiven Homogenisierung gegenüber, welche den Verdacht aufkommen lässt, dass hier auf einer kulturtheoretischen Ebene eine ‚Bewegung‘ oder gar ein ‚Paradigmenwechsel‘ herbeigeführt werden soll.<sup>65</sup>

Parallel zu diesen neueren Formen der Kunst im öffentlichen Raum oder auch Kunst des Öffentlichen etablierte sich auf der Präsentationsebene eine Tendenz zu groß angelegten Konzeptausstellungen im öffentlichen Raum, welche meist einen hohen Unterhaltungswert mit einem ebenso hohen Statuswert verknüpfen.<sup>66</sup> Diese Veranstaltungen sind didaktisch minimal aufbereitet und verlassen sich zu wichtigen Teilen auf die Assoziation des Publikums.<sup>67</sup> Dabei stellen die Konzepte der Ausstellungen, nicht ihre sichtbare räumliche Begrenzung, den institutionellen Zusammenhang her.<sup>68</sup> In der Regel werden Künstler gebeten, sich am jeweiligen Ausstellungskonzept mit spezifisch erstellten Werken zu beteiligen, wobei die Ausstellung selbst einen übergeordneten Kontext sowohl für die Produktion als auch die Rezeption von Werken darstellt - Jean Marc Poinot spricht in diesem Zusammenhang von event specificity als Metaebene zur site specificity.

### 5.1.3 Projekte und Prozesse: Erscheinungsformen zeitgenössischer Kunst im öffentlichen Raum

Im folgenden soll ein kurzer Überblick über jene Erscheinungsformen zeitgenössischer Kunst gegeben werden, welche heute im öffent-



Ilya Kabakov,  
„Blickst du hinauf und liest die Worte...“



lichen Raum anzutreffen sind. Da es sich bei der Ausformung jeweils neuer oder anderer Kunstformen im öffentlichen Raum um einen Prozess mit fließenden Übergängen handelt und viele der dargestellten Erscheinungsformen mehr oder weniger große Schnittmengen bilden, ist es dabei unmöglich, klare Abgrenzungen zu etablieren. Die folgenden Kategorisierungen folgen Benennungen, die sich in der laufenden Debatte um Kunst im öffentlichen Raum auf Konsense unterschiedlicher Breite gründen können.

Autonome Plastiken und Skulpturen, abwertend auch als *drop sculptures*, *plop sculptures* oder *parachute sculptures* bezeichnet<sup>69</sup>, verlieren mit der zunehmenden Ablehnung eines Autonomiestatus<sup>70</sup> von Kunst im öffentlichen Raum<sup>70</sup> immer weiter an Bedeutung, sind aber noch zahlreich vertreten. Ihre Plazierung erfolgt in der Regel unabhängig von ihrer Produktion häufig nach Kriterien der Stadtgestaltung oder -planung und reduziert sie häufig auf dekorative Funktionen.<sup>71</sup>

Ortsspezifität oder *site specificity* ist ein Begriff für das Bestreben öffentlicher Kunst, topographische und gesellschaftliche Bezüge zu einem integrierenden Bestandteil zu machen.<sup>72</sup> Ortsspezifische Arbeiten bewegen sich zwischen relativierter Autonomie, ihrer eigenen Funktionalität, der sozialen bzw. kulturellen Funktion ihres Ortes sowie der Person des Rezipienten.<sup>73</sup> Die Relevanz der Ortsspezifität öffentlicher Kunst hat sich in den achtziger Jahren durchgesetzt.<sup>74</sup>

Die in den neunziger Jahren aufkommende Kontextkunst lässt sich von ortsspezifischer Kunst nur bedingt abgrenzen - sie geht allerdings verstärkt nicht nur auf den Ort, sondern auch die Situation der Präsentation oder Vermittlung von Kunst ein.<sup>75</sup> Alle Aspekte des Ausstellungskontextes sind relevant: soziale oder politische Inhalte, Wahrnehmungs- und Kommunikationsphänomene sowie die eigenen Produktions- und Präsentationsbedingungen.<sup>76</sup>

Kunst des Öffentlichen ist ein Begriff für eine sich von der traditionellen Kunst im öffentlichen Raum abgrenzende Kategorie, welche die Bereiche Projekt-Kultur, Stadtentwicklung und Neue Medien in sich vereint.<sup>77</sup>

Die Projekt-Kunst der neunziger Jahre verweigert sich endgültig einer skulpturalen oder geographischen Festlegung und wendet sich prozessorientierten, temporären Projekten in sozialen, politischen oder medialen Kontexten zu.<sup>78</sup> Sie sucht in diesen Kontexten nach neuen Rollenmodellen für Künstler als Kulturproduzenten und konzentriert sich zunehmend auf dezentralisierte Teilöffentlichkeiten, in denen der Dialog mit sozialen Gruppen sowie deren aktive Mitarbeit an Projekten gesucht wird.<sup>79</sup>

Die New Genre Public Art (NGPA) als Teil der Projekt-Kunst konzentriert sich auf partizipatorische und interventionistische Prozesse,

bei dem ein differenziertes Publikum, welches meist aus den Mitgliedern sozialer Randgruppen besteht, aktiv einbezogen wird.<sup>80</sup> Die Projekte der NGPA sind temporär und beschäftigen sich vorrangig mit sozialpolitischen Fragen und integrativem Handeln.<sup>81</sup> Der Heterogenität verschiedenster Ausprägungen der NGPA steht eine starke diskursive Homogenisierung gegenüber.<sup>82</sup>

Kommunikative Prozesse spielen eine zentrale Rolle vor allem bei Arbeiten der Kontextkunst, der Projekt-Kunst und der New Genre Public Art. Diese neueren Formen öffentlicher Kunst verstehen sich häufig als Katalysatoren von Kommunikation und sozialen Prozessen, deren Inszenierung die Materialität im traditionellen Werkverständnis ablöst.<sup>83</sup>

Ästhetisches Handeln<sup>84</sup> hat ebenfalls eine große Bedeutung für Arbeiten der Kontextkunst, der Projekt-Kunst und der New Genre Public Art. Es schließt kommunikative Prozesse mit ein, stellt aber noch deutlicher die Frage nach der Funktion einer Kunst im öffentlichen Raum und ihrer Manifestation in angewandten Bereichen.<sup>85</sup> Es thematisiert die Bereiche der Interaktivität und stellt die Grenzen zwischen Produktion, Vermittlung und Rezeption von Kunst in Frage, indem es den Rezipienten zum konstituierenden Faktor eines Werkes macht.<sup>86</sup>

Dienstleistungsangebote von Künstlern sind ebenfalls häufiger Bestandteil von Arbeiten der Kontextkunst, der Projekt-Kunst und der New Genre Public Art. Sie schaffen Kontexte und Anlässe für kommunikative Prozesse und ästhetisches Handeln und verschieben die Rolle des Künstlers oft in angewandte Bereiche sozialer oder politischer Zusammenhänge.<sup>87</sup>

Kunst in den (Neuen) Medien, die im virtuellen Kommunikationsraum vor allem von Fernsehen und Internet, aber auch in Zeitungen und Zeitschriften stattfindet, hat das traditionelle Verständnis vom öffentlichen Raum um nicht-topographische Orte ergänzt. Sie steht häufig in der Tradition der Kontextkunst, schöpft aber auch aus dem Potential der früheren Konzept-Kunst.<sup>88</sup> Einzelne kuratorische Positionen gehen heute so weit, die Reflexion und Gestaltung des weitgehend räumlich definierten städtischen Raums als nicht mehr relevanten Aspekt des öffentlichen Raums in die Zuständigkeit von Stadtplanern zurück zu verweisen und statt dessen die kritische Auseinandersetzung mit (Neuen) Medien in den Vordergrund künstlerischer Kontexte zu stellen.<sup>89</sup>

Handlungsanweisungen stehen in einer langen Tradition, welche Arbeiten und Künstler aus Dada, Fluxus und Konzept-Kunst mit einschließt, ihre Bedeutung für eine heutige Kunst im öffentlichen Raum haben sie unter anderem durch die mobilen Ausstellungsprojekte des Kurators Hans-Ulrich Obrist erlangt: Dessen Projekt „Do it (Home



Bik van der Pol,  
*Nomads in Residence*

Version)‘ besteht aus Handlungsanweisungen von Künstlern, die über Fernsehen, Internet und in Buchform erscheinen und vom Rezipienten zuhause umgesetzt werden sollen.<sup>90</sup>

Ausstellungsprojekte im nicht-institutionellen Raum sind seit den achtziger Jahren wie ihre institutionellen Gegenstücke zu einer eigenen Werkform avanciert.<sup>91</sup> Neben der Form der ‚Dekorausstellung‘, die eine beliebig wirkende Zusammenstellung von Werken mit Priorität einer effektvollen Inszenierung der Einzelwerke präsentiert, hat sich die Form der ‚Konzeptausstellung‘ etabliert, bei welcher der Entwurf eines programmatischen Ganzen im Mittelpunkt steht.<sup>92</sup> Allerdings ist eine klare Abgrenzung dieser Ausstellungstypen unmöglich, deren Aspekte zumeist in unterschiedlicher Gewichtung anteilig vorhanden sind. Für ‚Konzeptausstellungen‘, zu denen Künstler eigens entstandene Werke beitragen, hat Jean-Marc Poinot den Begriff der *event specificity* geprägt.<sup>93</sup>

#### 5.1.4 Kein Entrinnen? Die spezifische Vermittlungssituation von Kunst im öffentlichen Raum

Wenn Kunst im öffentlichen Raum spezifische Erscheinungsformen ausprägt, so legt dies die Frage nahe, ob solche Erscheinungsformen auch spezifische Vermittlungsformen mit ihren eigenen Voraussetzungen, Implikationen und Konsequenzen mit sich bringen.

Zentral erscheint dabei zunächst die Frage nach der Art der Rezipienten: während der öffentliche Raum - trotz seiner möglichen Zugangsbeschränkungen<sup>94</sup> - prinzipiell ein breites Spektrum verschiedenster potentieller Rezipienten zulässt, selektieren Institutionen wie Museen ihr Publikum, bewusst oder unbewusst, sehr stark.<sup>95</sup> „Der weitaus größere Teil der Bevölkerung ist nach wie vor vom Zugang zur Kunst ausgeschlossen“<sup>96</sup>, stellt Udo Kultermann fest und nennt dafür kulturelle und soziale Unterschiede sowie die Geschlossenheit von Kunstszenen mit strengen Einladungsriten als Gründe.<sup>97</sup> Statistiken der Museen für zeitgenössische Kunst bestätigen einen hohen Besucheranteil der Bildungselite.<sup>98</sup> Dabei präsentiert sich das Museum seinen Besuchern als Kontext einer Ausnahmesituation - Christine Resch betont: „Entgegen dem von Arbeit bestimmten Alltag lässt sich hier in Muße und Kontemplation verweilen. Es entsteht eine besondere Erfahrung: die ästhetische.“<sup>99</sup> Doch auch außerhalb dieser Ausnahmesituation beeinflusst der imaginierte museale Kontext die Wahrnehmung von Kunst.<sup>100</sup> Boris Groys erläutert: „Das Museum ist der Ort, an dem der Unterschied zwischen Kunst und Nicht-Kunst hergestellt wird.“<sup>101</sup> Und: „Die Abschaffung des Museums würde also nicht bedeuten, dass der Freiraum jenseits der musealen Räume sich öffnete, sondern dass dieser Raum verschwände.“<sup>102</sup>

Trotz dieser Wechselwirkungen mit der Institution Museum bleibt die soziale Heterogenität als Faktor, der über institutionelle Be-

dingungen hinausweist: jeder Präsentationsort im öffentlichen Raum ist individuell sozial definiert und schafft so ein Feld gegenseitiger Beeinflussungen, welche die Rezeptionssituation prägen.<sup>103</sup> Doch selbst die Innenstruktur solcher sozial definierter Orte ist heterogen und lässt einen Konsens häufig nicht zu.<sup>104</sup> Dies hat Konsequenzen für die Frage nach der Legitimität von Kunst im öffentlichen Raum: die subjektive Äußerung eines Künstlers verletzt mit ihrem repräsentativen Übergewicht häufig das demokratische Empfinden von Anwohnern und Passanten.<sup>105</sup> Walter Grasskamp sieht in dieser Situation nur zwei Alternativen: „Man orientiert sich am größten gemeinsamen Nenner der größten denkbaren Mehrheit, was auf eine Stadtmöblierung mit Schwergewichtsnippes hinausläufe, wie sie in manchen Städten inzwischen die Regel ist. Oder aber man geht davon aus, dass Kunst in der Moderne sowohl eine Zumutung geworden wie eine Sache des Sachverständes geblieben ist, und beauftragt ein paar Sachverständige, den Bürgern etwas zuzumuten, woraufhin diese aber in der Regel beschließen, auch etwas von Kunst zu verstehen.“<sup>106</sup> Die Entwicklungen in neueren Kunstformen für den öffentlichen Raum wie der Projekt-Kunst<sup>107</sup> suchen nach einer weiteren Möglichkeit - sie wollen Hilfestellungen zu einer Selbstinszenierung von weltanschaulichen und politischen Willensbekundungen gesellschaftlicher Gruppen anbieten.<sup>108</sup> Dass sich die Künstler dabei dieser Gruppen im Interesse ihrer Kunst bedienen und sich selbst wiederum von Sozialpolitikern benutzen lassen, zeigt allerdings, dass auch mit solchen Strategien kaum wirkliche Homogenisierung bzw. Demokratisierung erreicht werden kann.<sup>109</sup>

Die Heterogenität des öffentlichen Raumes und seiner sozialen Teilöffentlichkeiten birgt allerdings durchaus produktives Potential: sie ist ein wesentlicher Faktor bei der sozialen Konstitution von Öffentlichkeit.<sup>110</sup> Walter Grasskamp verweist in diesem Zusammenhang auf Hannah Arendts Begriff des öffentlichen Raumes hin: „Ungeachtet des in der deutschen Sprache und Sozialphilosophie problematischen Begriffs des Gemeinsamen, den die Übersetzung mit Hannah Arendts Begriff des öffentlichen Raumes verbindet, macht ihre Bestimmung ihn gerade als Ort der Gesellschaft aus, also als einen Raum, in dem die Differenz der Beteiligten vorausgesetzt wird, die als Gemeinsamkeit den politischen Willen aufzubringen haben, diese Unterschiede zu tolerieren und zu ertragen.“<sup>111</sup> Grasskamp sieht weiterhin das Potential der Kunst im öffentlichen Raum, diesen im Zusammenprall mit heterogenen Interessen der Öffentlichkeit zu skandalisieren, als Chance, ihn neu zu konstituieren: „Wenn Kunst den öffentlichen Raum solcherart skandalisiert, holt sie ihn allerdings überhaupt erst ins Bewusstsein vieler, die ihn ansonsten fraglos benutzen und seine ebenso rapiden wie umfassenden Veränderungen weder wahrzunehmen noch zu bedenken scheinen.“<sup>112</sup>



Carsten Meyer,  
*Public parking*



Stefan Balkenhol,  
*Mann mit Hirsch*

Ein bedeutender Faktor bei der Untersuchung der spezifischen Vermittlungssituation von zeitgenössischer Kunst im öffentlichen Raum ist deren relativierte Autonomie, ihr Status zwischen Freiheit und Funktionalität, in dem die Unterscheidung zwischen den Schönen und den angewandten Künsten an Bedeutung verliert.<sup>113</sup> Zu einer solchen Zwischenform gelangt sie durch ihre veränderte Perspektive auf den Rezipienten, der nun mit, an und in den Werken kommuniziert und handelt.<sup>114</sup> Indem der Rezipient die Funktion eines solchen Kunstwerks im öffentlichen Raum in Anspruch nimmt, lässt er sich ein auf eine initiierte Kommunikations- und Handlungssituation in einem geschaffenen sozialen Kontext und gelangt so zu ästhetischer Kommunikation bzw. ästhetischem Handeln.<sup>115</sup> Michael Lingner bezeichnet dies als Ersetzen einer „bloß funktionalistisch kalkulierten Zweckdienlichkeit durch einen anthropozentrisch gedachten Gebrauchswert“<sup>116</sup>. Ein solches Schaffen von Situationen, welche Kommunikationen, Handlungen und soziale Prozesse initiieren und diesen einen ästhetischen Kontext verleihen, ist zu einem vorrangigen Ziel der heutigen Kunst im öffentlichen Raum geworden.<sup>117</sup> Alice Creischer und Andreas Siekmann sprechen in diesem Zusammenhang von einer „Behauptung der Selbstgestaltungsfähigkeit von öffentlichem Raum“<sup>118</sup> und Jean-Christophe Ammann von der „Schaffung von ‚Situationen‘, die der Bevölkerung eine qualitative Verbesserung der Nutzungsmöglichkeiten von Freiräumen bringen“<sup>119</sup>.

Wie soll sich die Kunst nun aber in solchen von ihr geschaffenen Situationen präsentieren? Die Frage, ob das eigentliche Kunstwerk als solches definiert oder gar überhaupt noch erkennbar sein soll führt auch zu der Frage nach der Notwendigkeit einer Vermittlung von Kunst im öffentlichen Raum. Jean-Christophe Ammann plädiert als einer der prominentesten Vertreter der Debatte um eine neue Kunst im öffentlichen Raum für ein weitestmögliches Verschwinden der Kunst in den von ihr geschaffenen Situationen.<sup>120</sup> Er erläutert seine Vorstellung folgendermaßen: „Der Künstler würde also ermöglichen, dass sich in der Stadt gewisse Dinge ereignen. Danach zöge er sich wieder zurück. Seine Arbeit verschwände ebenfalls. Oder eher, sie ginge in den gemeinschaftlichen Erzeugnissen auf. [...] Im Extremfall wäre das Werk, obwohl es an sich existiert, als solches nicht erkennbar - im traditionellen Sinne, versteht sich. Es ginge in seiner Funktion auf.“<sup>121</sup> Dieser Position steht die These entgegen, Kunst im öffentlichen Raum habe keinen etablierten Bezugsrahmen, keinen Index und müsse im doppelten Sinne ‚behauptet‘ werden.<sup>122</sup> Kasper König führt aus: „Im Museum erwartet der Betrachter ein Kunstwerk, sobald Kunst aber das Museum verlässt, muss sie sich selbst plausibel machen - nicht unbedingt verständlich, aber dem Betrachter muss bewusst sein, es handelt sich um eine Intervention und künstlerische Arbeit.“<sup>123</sup> Und Jochen Gerz formuliert: „Heute findet Kunst nur noch dann und da

statt, wo sie als solche erkennbar und bezeichnet ist.“<sup>124</sup> Diese grundsätzlichen Forderungen nach einer Kennzeichnung des bzw. dem Hinweis auf den künstlerischen Kontext eines Werkes im öffentlichen Raum meinen nicht zwangsläufig bereits eine weitergehende Vermittlung im Sinne von Interpretationshilfe zur richtigen Wahrnehmung der Kunst, sondern zunächst nur einen Auslöser, Kunst als Kunst wahrzunehmen.<sup>125</sup> Wenn Kunst im öffentlichen Raum tatsächlich, wie Jean-Christophe Ammann dies fordert, im Leben aufginge, verlöre sie ihren Kunststatus.

Eine weitergehende Vermittlung wird laut Stella Rollig dort notwendig, wo ein Kunstwerk im öffentlichen Raum seinen Rezipienten als werkkonstituierenden Faktor einkalkuliert.<sup>126</sup> Diese These bringt sie in Zusammenhang mit der Forderung nach Verantwortlichkeit eines Künstlers für sein Publikum und Respekt vor dessen Bedürfnissen: „Sobald ein Projekt auf Mitarbeit der Öffentlichkeit - meist einer definierten Teilöffentlichkeit - angewiesen ist, wird die Überzeugungsarbeit über Sinn und Zweck des Vorhabens integraler Teil der Arbeit. Diese Unteilbarkeit von Kunst und ihrer Rezeption hat das Etikett ‚Vermittlungskunst‘ geprägt.“<sup>127</sup>

## 5.2 Immaterielle Aspekte zeitgenössischer Kunst im öffentlichen Raum – kommunikative und soziale Prozesse

Kunst im öffentlichen Raum entwickelte sich in den vergangenen Jahren und Jahrzehnten stetig weg von ihrer topographischen Definition hin zu einer abstrakten. Im Zentrum des Kunstprozesses steht nun die Untersuchung nicht mehr nur räumlicher, sondern auch funktionaler und sozialer Gegebenheiten. Immer mehr rückt ein virtueller Kommunikationsraum ins Zentrum künstlerischer Arbeit im öffentlichen Raum.<sup>128</sup> Dieser meint jedoch nicht nur mediale Aspekte – auch bei Kunst, die sich nach wie vor in städtischen Kontexten verortet, spielen immaterielle Aspekte wie das Handeln und Kommunizieren von Rezipienten eine immer größere Rolle.

Eine solche Immaterialität findet sich in Ansätzen bereits in allen Entwicklungsphasen und Erscheinungsformen von Kunst im öffentlichen Raum. Lediglich ihre Konsequenz scheint sich seit den 90er Jahren des 20. Jahrhunderts deutlich zu steigern. Bereits in der Entwicklung von Ortsspezifität als Abgrenzung zur autonomen Plastik und Skulptur rückte neben der sozialen und kulturellen Funktion des Ortes auch die Person des Rezipienten in den Vordergrund – und damit auch dessen durch eine Konfrontation ausgelöstes gesellschaftliches Verhalten.<sup>129</sup> Die konsequentere Kontextkunst schließlich betont Fragen nach der Situation von Präsentation und Vermittlung sowie aller assoziierten Wahrnehmungs- und Kommunikationsphänomene.<sup>130</sup>

Die in den 90er Jahren des 20. Jahrhunderts geprägten Begriffe



für Kunst im öffentlichen Raum implizieren in der Regel bereits eine Betonung immaterieller Aspekte wie Handlung oder Kommunikation – sie sollen sich meist von bestehenden Begrifflichkeiten abgrenzen, um den Kontext dessen, was von ihren Schöpfern unter Kunst im öffentlichen Raum verstanden wird, zu erweitern. So schließt die Kunst des Öffentlichen Stadtentwicklung und Neue Medien ein, die Projekt- oder Prozesskunst impliziert dialogische Strukturen in sozialen, politischen oder medialen Kontexten und die New Genre Public Art konzentriert sich auf partizipatorische und interventionistische Prozesse in und mit sozialen Randgruppen.<sup>131</sup>

Die neueren Formen von Kunst im öffentlichen Raum verstehen sich häufig als Katalysatoren von Kommunikation und sozialen Prozessen, deren Inszenierung die Materialität im traditionellen Werkverständnis ablöst. Eingebettete Formen der Interaktivität stellen darüber hinaus die Grenzen zwischen Produktion, Vermittlung und Rezeption von Kunst in Frage, indem sie den Rezipienten zum konstituierenden Faktor eines Werkes machen.<sup>132</sup>

Ein bedeutender Faktor bei der Betrachtung von Handlungs- und Kommunikationspotential zeitgenössischer Kunst im öffentlichen Raum ist deren relativierte Autonomie, ihr Status zwischen Freiheit und Funktionalität.<sup>133</sup> Zu einer solchen Zwischenform gelangt sie gerade durch ihre veränderte Perspektive auf den Rezipienten, der nun mit, an und in den Werken kommuniziert und handelt.<sup>134</sup> Indem der Rezipient die Funktion eines solchen Kunstwerks im öffentlichen Raum in Anspruch nimmt, lässt er sich ein auf eine initiierte Kommunikations- und Handlungssituation in einem geschaffenen sozialen Kontext und gelangt so zu ästhetischer Kommunikation bzw. ästhetischem Handeln.<sup>135</sup>

Die fortschreitende Autonomisierung der Kunst ist ein Prozess, welcher mit revolutionären gesellschaftlichen Veränderungen vor dem Beginn der Romantik beginnt und - wie im folgenden dargelegt werden soll - mit einer produktiven Relativierung der Kunstautonomie endet. Diese Relativierung, die sich erst in der zeitgenössischen Kunst erfüllt, steht in direktem Bezug zu einer relativen Funktionalisierung - und damit zu einer Betonung der Kontextualität dieser Kunst.

Die gesellschaftliche Autonomie, welche die Kunst zur Zeit der Romantik endgültig erlangte, war Ergebnis revolutionärer gesellschaftlicher Veränderungen - durch den Verlust ihrer klerikalen und feudalen Sinngeber hatte die Kunst ihren traditionellen Bezugsrahmen verloren.<sup>136</sup> Anders als viele Handwerke jener Zeit verstand es die funktionslos gewordene Kunst jedoch, gerade die Zweckfreiheit als Voraussetzung ihrer ästhetischen Qualitäten zu behaupten und sicherte so ihren Fortbestand.<sup>137</sup> In der Folge wurde es allerdings notwendig, diese äußere Freiheit auch inhaltlich durch die Selbstbestimmung künstlerischer Entscheidungen zu konkretisieren: Gegenüber den in

ästhetischer Hinsicht nach wie vor an sie gerichteten gesellschaftlichen Ansprüchen und Erwartungen entwickelte die Kunst eine ästhetische Autonomie.<sup>138</sup> Diese ästhetische Autonomisierung bringt Michael Lingner in einen direkten Zusammenhang mit den Zielen der Aufklärung.<sup>139</sup> Er definiert Aufklärung mit Niklas Luhmann als etwas „frei von allen Bindungen an Tradition und Vorurteil aus der Vernunft neu zu konstruieren“<sup>140</sup> und erläutert, „die Kunst, die sich aufgrund ihrer politischen Unabhängigkeit in ästhetischer Hinsicht ganz und gar selbst durch Vernunft begründen muss,“ sei „zweifelloso aufklärerisch und der gesamte, die moderne Kunst bestimmende ästhetische Autonomisierungsprozess als eine Geschichte der Aufklärung zu lesen.“<sup>141</sup> In der weiteren Entwicklung ihrer Autonomisierung sucht die Kunst nicht nur die Autonomie von dem Traditionellen, Gesellschaftlichen an sich selbst, sondern dadurch auch eine konzeptionelle Autonomie, in der sie zunächst die Formen selbst bestimmt, in denen sie sich verwirklichen kann, und schließlich die Freiheit erlangt, den Kunstbegriff selbständig zu definieren.<sup>142</sup>

In der konzeptionellen Autonomie erreicht die Kunst einen so hohen Grad an Unabhängigkeit sowohl von gesellschaftlichen Bedingungen als auch von der Normativität ihrer eigenen Tradition, dass eine weitergehende Autonomisierung unmöglich scheint.<sup>143</sup> Michael Lingner beschreibt die neue ästhetische Autonomie, mit der die Kunst in der Postmoderne versucht, diese Unmöglichkeit zu überwinden, folgendermaßen: „Um sich nicht nur zu wiederholen, bleibt der Kunst schließlich nichts anderes übrig, als sich autonom gegenüber der von ihr bislang verfolgten Idee der Autonomisierung zu verhalten.“<sup>144</sup> Postmoderne Kunst findet sich in einem immer weiter ausdifferenzierten eigenständigen sozialen System wieder, indem sie zunehmend von gesellschaftlichen Fremdbestimmungen überformt wird, welche in kunstinterne Strukturen eingegangen sind.<sup>145</sup> Als Tendenz zur Lösung dieses postmodernen Dilemmas im Sinne der aufklärerischen Moderne macht Lingner die Externalisierung des Werkes aus dem Kunstsystem sowie dessen Verlagerung in die gesellschaftliche Kommunikation aus.<sup>146</sup> Die damit einhergehende Autonomisierung des Werkes vom Künstler, seine Konstitution in sozialen und kommunikativen Prozessen führt zu einem Status der Kunst, der zwischen Autonomie und Heteronomie anzusiedeln ist und von Lingner als Heautonomie bezeichnet wird.<sup>147</sup>

Diese Heautonomie, also die Zweckbezogenheit des Ästhetischen<sup>148</sup>, erklärt Lingner folgendermaßen: „Lässt sich der Künstler nicht fremde Interessen aufnötigen und bequemt er sich ihnen nicht vorauseilend an, können auch heteronome Zwecke durchaus als Bestimmungen zur Selbstbestimmung dienen, sofern sie nach eigener Wahl und im eigenen Auftrag, eben autonom, gesetzt werden. Die Folge ist nicht der Verlust, sondern lediglich die Relativierung der zuvor



Rotterdam,  
Schouwburgplein



verabsolutierten ästhetischen Autonomie.<sup>149</sup> Die Kunst gibt demnach also zwar ihre Zweckfreiheit, nicht aber ihre Freiheit auf - sie verwirklicht ihre Autonomie nicht länger gegen die Gesellschaft, sondern in der Gesellschaft, indem sie ihre ästhetischen Zwecke und Bestimmungen selbst erfindet und eigenständig setzt.<sup>150</sup>

Vor allem die Idee der Heautonomie, korrespondiert wesentlich mit der Autonomie-Diskussion in bezug auf eine Kunst im öffentlichen Raum. Klaus Honnef stellt 1989 fest: „Das selbstreferentielle Kunstwerk der Avantgarde ist mit seinem unbedingten Anspruch auf Autonomie untauglich für Kunst im öffentlichen Raum, die - keine Diskussion - bestimmte Zwecke zu erfüllen hat. Andererseits ist eine Kunst, die den Anspruch auf Autonomie aufgibt, keine Kunst gemäß unserer Vorstellung mehr.“<sup>151</sup> Die von der Kunst im öffentlichen Raum geforderte Funktionalität sollte also eine relativierte Autonomie bewahren<sup>152</sup> - ein Zwischenstadium, das sich mit Michael Lingners Definition von Heautonomie deckt<sup>153</sup>. Einen wichtigen Schritt hin zu einer solcherart umschriebenen Kunst ist jene Kunst, die unter den Stichworten Ortsspezifisch oder site specificity zusammengefasst wird. „In der kunsthistorischen Rezeption und der kunstvermittelnden Praxis wurde die ortsspezifische Kunst zu einer Zauberformel für das Paradox einer Kunst, die frei, aber auf ihre Umgebung bezogen, selbstbestimmt, aber funktional sein sollte“, schildert Claudia Büttner die Zusammenhänge zwischen Heautonomie und Ortsspezifisch.<sup>154</sup>

Wesentlich ist hierbei die Tatsache, dass die Heautonomie eine aktive und positive Zweckbestimmung der Kunst vom Künstler einfordert - setzt er diese nicht nach eigener Wahl und im eigenen Auftrag, also autonom, sondern lässt sich dabei von politischen oder sozialen Vorgaben diktieren, so droht die Kunst den Zwischenzustand der Heautonomie zu verlassen und sich reiner Funktionalität zu verschreiben.<sup>155</sup> Michael Lingner nennt Anhaltspunkte für vom Künstler zu schaffende Zwecke: „Die eigentliche Zwecksetzung besteht in der Schaffung von Attraktoren für lebensnahe Interessen, Motive und Bedürfnisse, von denen die ästhetische Produktion und Rezeption getragen werden.“<sup>156</sup> Im Mittelpunkt stehen für Lingner dabei die Interessen des Rezipienten, die in der bisherigen Kunst noch zu häufig vernachlässigt würden: „Wahrscheinlich gab es den ausschließlich der Kunst zugewendeten und von anderen Interessen absolut freien Betrachter ohnehin als Idealvorstellung. Jedenfalls ist ohne irgendeine Verknüpfung mit seinem existentiellen Interesse, das von der „reinen“ Kunst bisher tabuisiert wurde, nur passive Kontemplation, aber kein aktives ästhetisches Handeln und Kommunizieren zu erwarten.“<sup>157</sup> Damit setzt sich eine ideale heautonome Kunst über das Konzept des interesselosen Wohlgefallens hinweg und richtet die Frage nach der Funktion von Objekten und Räumen direkt an den Nutzer.<sup>158</sup> Um einen solchen Bruch mit den Traditionen der Kunstproduktion und

-rezeption in letzter Konsequenz zu realisieren, eignet sich vorrangig der öffentliche Raum mit seiner hohen Heterogenität und gewissen Distanz zum bewahrenden Definitionsraum Museum.

Im Laufe der Geschichte der gesellschaftlich autonomen Kunst hat sich die Wandlung des Rezipienten zu einem werkkonstituierenden Faktor immer stärker ausgeprägt - bis hin zur Moderne, zu deren wesentlichen Merkmalen die Vollendung des Werkes durch den Rezipienten bereits gezählt wird<sup>159</sup>, aber auch noch weit über sie hinaus bis heute.

Der Autonomisierungsprozess der Kunst brachte allerdings bereits in der Romantik die Strategie der Autonomisierung des Werkes vom Künstler hervor. Ob sich dies in der Romantik noch in der gewollten Vieldeutigkeit des Sinns manifestierte oder im Impressionismus in beabsichtigten Unbestimmtheits- oder Leerstellen - die Werke wurden von den physischen und psychischen Bedingungen der Rezeption abhängig, ihre Erscheinungsweise war nicht mehr ausschließlich durch den Künstler bestimmt.<sup>160</sup> Die Relativierung des Anspruchs der Künstler, alleinige Schöpfer des Werkes zu sein, wie etwa im Umkreis des Bauhauses sowie der Verzicht auf die Formung des Werkes, etwa in den ready-mades, im Surrealismus oder der informellen Malerei, waren weitere Schritte.<sup>161</sup> In den sechziger Jahren setzt sich die Entwicklung in den selbsttätigen Materialprozessen der Prozesskunst sowie erstmals der Selbsttätigkeit des zum ästhetisch Handelnden autorisierten Rezipienten in der Happening- und Fluxusbewegung fort.<sup>162</sup>

In der Folge kommt es zu einer radikalen Erweiterung des Materialbegriffs vor allem durch aktionistische und konzeptuelle Kunstentwürfe - Michael Lingner führt dazu aus: „Sie beziehen den zuvor passiven Betrachter als aktiven Menschen mit dem unerschöpflichen Potential seiner Vorstellungs-, Verhaltens- und Handlungsweisen ins künstlerische Kalkül ein. Er wird dazu autorisiert, als eigentlicher Schöpfer das Werk ‚aufzuführen‘. Dadurch erlangt dieses eine bis dahin nicht erreichte Unabhängigkeit vom subjektiven Geschmack des Künstlers.“<sup>163</sup> So hat sich spätestens in den achtziger Jahren die Position weitgehend durchgesetzt, das Werk sei ohne den Betrachter unvollständig, dieser wurde als Mitautor und -produzent aufgefordert, am Prozess der Sinngebung zu beteiligen - der Autor wurde zum Mittler, der nurmehr Wahrnehmungshilfen und Reflexionsanreize schafft, seine Intentionen zu einem von vielen möglichen Kontexten.<sup>164</sup> Wolfgang Kemp ordnet den Betrachtertypus des viewer participant einem subjectivist turn zu, den er interdisziplinär konstatiert und entwickelt hierzu die ironische Bezeichnung Viewer Liberation Front.<sup>165</sup> Michael Lingner weist darauf hin, dass Objekte als konsequente Folge der beschriebenen Entwicklung zu Werk-Zeugen werden, die funktional auf Benutzbarkeit hin organisiert sind: „Indem der Rezipient



Andy Goldsworthy,  
*Land Art*

zum Autoren des ‚immateriellen WERKES‘ [...] wird, welches kein von ihm verschiedenes Objekt, sondern letztlich er selbst ist, wandelt sich das Werk von einer Wahrnehmungs- zu einer Daseinsform.<sup>166</sup> In dieser Konsequenz, in welcher der Künstler als Autor schließlich in der zeitgenössischen Kunst immer weiter an Bedeutung verliert<sup>167</sup>, werden neue Kriterien für den Akt des Interpretierens relevant: „Authentisch ist demzufolge eine Interpretation, [...] wenn sie Ausdruck der Identität des Interpreten ist und von der Form des Werkes, von deren Wirkungen getragen und insofern gerechtfertigt ist, wenn sie sich folglich am Werk selbst verifizieren lässt.“<sup>168</sup> Michael Lingner spricht im Zusammenhang mit der Dematerialisierung der Kunst und der Autorisierung des Publikums zum ästhetischen Handeln<sup>169</sup> von Kunst als ‚Möglichkeitsform‘ sowie von ‚konjunktivistischer Kunst‘ und weist auf ein Defizit bei der Anwendung traditioneller Präsentationsformen auf eine solche Kunst hin: „Die sterile, Kunst lediglich konservierende Form der Standardausstellung war in ein Kommunikation generierendes Medium zu verwandeln.“<sup>170</sup>

Da Kunst im öffentlichen Raum ihren potentiellen Rezipienten wesentlich stärker in einen Rezeptionsprozess einbinden muss, um eine Rezeption überhaupt zustande kommen zu lassen - ihr fehlt die Implizität von Rezeptionssituationen, wie sie in Museen vorhanden ist -, liegt bei ihr der Schritt zum werkkonstituierenden Rezipienten noch näher.<sup>171</sup> Dies kulminierte vorerst in der Projekt-Kunst und deren spezifischer Ausformung New Genre Public Art. Unter dem Schwerpunkt, die Selbstgestaltungsfähigkeit von öffentlichem Raum zu behaupten, werden Rezipienten hier zu gleichberechtigten Projekt-Mitarbeitern, der Künstler zum Projektkoordinator mit den Aufgaben eines Sozialarbeiters.<sup>172</sup> Ein solches partizipatorisches Projekt im öffentlichen Raum ist beispielsweise das in Hamburg entstandene Projekt Park Fiction, in dessen Rahmen die Künstler Cathy Skene und Christoph Schäfer 1995 damit begannen, gemeinsam mit Anwohnern des ansonsten grünflächenlosen Hamburger Stadtteils St. Pauli ein Parkentwicklungskonzept für ein unbebautes Gelände am Hafenanrand zu entwickeln.<sup>173</sup>

Die Utopien einer Kunst ohne traditionelle Rollenklischees reichen noch über diesen Status Quo hinaus. So konstatiert Jochen Gerz, einer jener kontextorientierten Projekt-Künstler, die versuchen, den Rahmen ihrer Kunst im öffentlichen Raum so weit zu stecken, dass Rezipienten einen größtmöglichen eigenen Spielraum erhalten<sup>174</sup>: „Ich kann mir eine zukünftige Kunst vorstellen, wo die Rolle des Autors verschwindet. Ich glaube nicht, dass es gut ist, wenn es ein Genie gibt, das andere zum Staunen bringt.“<sup>175</sup> Gerz' Vorstellung ist die einer temporären Kunst, die jegliche absoluten oder dauerhaften Geltungsansprüche aufgibt: „Wir müssen uns die Dinge, die wir tun, so vorstellen können, dass sie uns anders überleben, dass sie in andere



Thomas Schütte,  
Kirschensäule

Hände kommen und da wieder zu Rohstoff werden. Kultur muss Rohstoff werden. Wir müssen Dinge wieder aufbrechen können, die wir einmal für immer zusammengefügt haben, nicht wir, aber andere.“<sup>176</sup> Gerz' Projekt Die Bremer Befragung, das er 1990 bis 1995 in Bremen realisierte, ist ein Beispiel für sein Bestreben, als Künstler möglichst weit in den Hintergrund zu treten: Eine Befragung von Bürgern und der begleitende Diskurs mit ihnen wurde hier zum eigentlichen ästhetischen Material, das intendierte Werk ist weitgehend offen und konstituiert sich zu maßgeblichen Anteilen in den Köpfen der Rezipienten.<sup>177</sup> „Für Gerz ist die Befragung eine Skulptur, weil sie bei den Befragten Vorstellungsbilder erzeugt, die ohne sie nicht entstanden wären.“<sup>178</sup> Das Bild von einer gleichberechtigten Kultur- bzw. Kunstproduktion, in welcher die Rolle des Künstlers die eines Rohstofflieferanten ist, findet sich wieder in Theorie und Praxis der Neuen Medien. Bei Hypertext-Dokumenten, intern vernetzten Texten ohne Linearität also, nähern sich die Rollen von Autor und Leser bis zur Identität an<sup>179</sup>, Computerspiele fordern ihre Rezipienten zum Programmieren eigener Strukturen auf: „Bald wird vielleicht das bessere Geschäft mit Programmen zu machen sein, die nur noch das räumliche Geschehen berechnen, mit reinen 3-D-Maschinen sozusagen, und das Bauen der Welten gehört schon zum Spiel.“<sup>180</sup>

Im Zusammenhang mit der Entwicklung des Rezipienten zum werkkonstituierenden Faktor hat für die Kunst im öffentlichen Raum vor allem der Begriff des ästhetischen Handelns an Bedeutung gewonnen. Ursprünglich bloß zweckorientiertes Handeln erfährt laut Michael Lingner im öffentlichen Raum eine ästhetische Dimension durch das Etablieren spezifischer Situationen.<sup>181</sup> Er nennt dafür als Beispiel den Künstler Siah Armajani: „Armajani begreift es als seine künstlerische Aufgabe, beispielsweise Brücken, Lesehäuser und -gärten, Garteninstallationen, Kioske und Konzertpavillons zu bauen oder sich der Einrichtung von Aufenthalts- und Vortragsräumen zu widmen. Um dem Publikum das ästhetische Handeln zu ermöglichen, reagiert er bevorzugt auf funktional unterbestimmte Situationen und Örtlichkeiten, die gleichwohl eine außerordentliche soziale Bedeutung haben, da sie Konzentrationspunkte kommunikativen Verhaltens sind. Während die gegenständliche Ausgestaltung dort normalerweise völlig unspezifisch und von neutraler, funktionalistischer Kälte ist, beschäftigt sich Armajani damit, wie Gehen, Sitzen, Warten, Lesen in einem bestimmten funktionalen und räumlichen Zusammenhang beschaffen sein sollte.“<sup>182</sup>

Durch das werkkonstituierende Nutzen autonomer aber nicht zweckfreier Werke ergibt sich also beim Rezipienten ästhetisches Handeln. Da dieses ästhetische Handeln idealerweise durch die Schaffung spezifischer Situationen durch den Künstler initiiert wird, stellt sich die Frage nach geeigneten Präsentationsformen und -bedingungen

für solche künstlerische Handlungsrahmen.<sup>183</sup> Dabei gilt es zudem zu berücksichtigen, dass ein ästhetisches Handeln nicht nur Raum, sondern auch Zeit als Faktor eines Werkes mit einbezieht.<sup>184</sup> Eric Troncy nennt ideale Bedingungen für Präsentations- und Vermittlungsorte von Kunst, die ästhetisches Handeln initiiert: „For what these works require are no longer so much laboratories (the term considered apt for such centers) but, to take the model of cinema, postproduction studios, places for the insertion of special effects, for editing, for managing time and accident in the real image, places where it is more a question of doing than seeing, places that make the viewer, as Graham put it, not a spectator but a real actor.“<sup>185</sup> Zwar sind solche postproduction studios, wie Troncy seine idealen Präsentationsorte vergleichend nennt, nicht zwangsläufig an institutionelle Räume gebunden, jedoch ergibt sich hier für eine Kunst im öffentlichen Raum mit ihrer spezifischen und komplexen Vermittlungssituation die Aufgabe, adäquate Präsentationsstrukturen zu schaffen, die weit über eine site specificity oder event specificity hinausgehen. Ansätze hierzu finden sich bislang noch am ehesten in Beispielen der Kontextkunst und der mit ihr eng verbundenen Projektkunst.

Da der öffentliche Raum ein sozial heterogener Raum ist, der in seinen jeweiligen Teilbereichen immer schon sozial definiert ist, bevor eine Intervention durch Kunst stattfindet, fallen die sozialen Wechselwirkungen, Bezüge und Einflüsse bei der Rezeption von Kunst im öffentlichen Raum nicht nur stärker ins Gewicht, sondern sind vor allem wesentlich weniger eindeutig und berechenbar als im geschützten institutionellen Rahmen. Dennoch wirken die Normen und Begriffsbildungen, welche im Museum gesetzt und bewahrt werden, auch über dessen Grenzen hinaus in den öffentlichen Raum. Das Museum hat nicht nur Definitionsmacht, sondern verfügt auch über wesentlich klarer strukturierte Definitionsmöglichkeiten als einzelne Werke oder Projekte im öffentlichen Raum. Ohne den sozialen Kontext Museum bliebe eine Kunst im öffentlichen Raum unstrukturiert, unverständlich und unsichtbar.

Von einem Ansatz ausgehend, der die Realität als kollektive Fiktion, als Konstruktion durch Sozialisation, Institutionalisierung und soziale Interaktion begreift, beschreibt Peter Weibel die Welt als ein Konglomerat multipler Realitäten.<sup>186</sup> Die Übergänge zwischen diesen Realitäten konstituieren dabei für Weibel Kunst: „Die Transition von einer Welt in die andere ist die ästhetische oder religiöse Erfahrung [...]“<sup>187</sup> Dass dabei für manchen dieser Übergänge erst geprüft werden muss, ob das Ziel auch erreichbar ist (und gegebenenfalls für eine Eintrittsmöglichkeit gesorgt werden muss), betont Mercedes Bunz: „Es ist die Codiertheit öffentlicher Räume, die über ihre Zugänglichkeit entscheidet. [...] Jeder Raum hat seine eigene Sprache, die ein „drinnen“ oder „draußen“ vermittelt.“<sup>188</sup> Hier liegt eine wesentliche

Aufgabe der Kunst im öffentlichen Raum: Codierungen zu durchschauen und vermitteln – und so Übergänge zu ermöglichen, die keinesfalls Homogenität herstellen sollen, wo dies per definitionem nicht möglich ist, sehr wohl aber ein Bewusstsein vermitteln können für die Konstruiertheit öffentlicher Situationen und Zustände und deren Implikationen.<sup>189</sup>

Ein weiterer zentraler Begriff im immateriellen Bezugsfeld der Kunst im öffentlichen Raum ist der der ästhetischen Kommunikation. Viel mehr noch als in institutionellen Zusammenhängen ist Kommunikation bei den Erscheinungsformen von Kunst im öffentlichen Raum zu einem Faktor geworden. Vor allem partizipatorische und prozessorientierte Formen solcher Kunst konstituieren sich über kommunikative Vorgänge, welche sie direkt initiieren oder für die sie einen situativen Rahmen schaffen<sup>190</sup>: „In traditionellerer Terminologie ist nicht die Arbeit selbst als ein Werk aufzufassen, sondern dient als ein Medium für ästhetische Kommunikationsprozesse.“<sup>191</sup>

Kommunikation ist zu einem wichtigen Faktor der Werkkonstitution zeitgenössischer Kunst geworden – häufig tritt sie an die Stelle von materiellen Objekten, die wiederum nur noch als Bezugsobjekte dienen, welche Kommunikation initiieren und organisieren.<sup>192</sup> Joseph Kosuth formulierte die These, „ohne Diskussion“ könnten Werke keine Kunst, sondern bestenfalls „rein und einfach Erfahrung sein“<sup>193</sup>. Dabei sei jedoch wesentlich, so Michael Lingner, dass sich der, ästhetische Erfahrung ausbildende, kommunikative Prozess „mittels der ‚Werke‘ unter den Betrachtern vollzieht und nicht kontemplativ zwischen diesen und den Werken“<sup>194</sup>. Lingner fasst seine Theorie der ästhetischen Kommunikation folgendermaßen zusammen: „Wo immer eine Gesamtstruktur sich bildet, die ästhetische Kommunikation generiert, hat Kunst eine Produktionsstätte.“<sup>195</sup> Obwohl sich zahlreiche Werke der zeitgenössischen Kunst – vor allem der Kontextkunst und der Projektkunst, und damit vorrangig der Kunst im öffentlichen Raum – bereits auf die Initiierung und Organisation von Prozessen ästhetischer Kommunikation ausgerichtet haben, birgt deren Theorie noch ein beachtliches unrealisiertes Potential. Vor allem wenn es darum geht, Präsentations- und Vermittlungsbedingungen zu schaffen, welche das Zustandekommen ästhetischer Kommunikation begünstigen, scheitern etablierte Formen der Kunstpräsentation. Michael Lingner beschreibt die produktive Veränderung von Präsentationsbedingungen für eine Ausstellung Michael Dörners 1998 in Hamburg: „Insofern kam es darauf an, die Ausstellung räumlich und zeitlich so einzurichten, dass sich durch entsprechende Installationen von Objekten sowie Interventionen von Personen geeignete Anlässe und Bedingungen für Kommunikationsprozesse ergaben. Die sterile, Kunst lediglich konservierende Form der Standardausstellung war in ein Kommunikation generierendes Medium zu verwandeln.“<sup>196</sup> Diese





N55 (Aarbakke/Sorvin/Luther/Wendt),  
Land

Transformation von Ausstellungsbedingungen bringt es mit sich, die Perspektive zu wechseln von einer bloßen Vermittlung der Kunst hin zu einer Kunst der Vermittlung.<sup>197</sup> Abermals ist es hier die Heterogenität des öffentlichen Raumes, welche eine Vielzahl von Kommunikationsanlässen und -situationen ermöglicht und die Kunst im öffentlichen Raum prädestiniert für eine ästhetische Kommunikation.

### 5.3 Potentielle Faktoren zeitgenössischer Kunst im öffentlichen Raum auf Phoenix West

„Phoenix West und Phoenix Ost sind zwei ehemalige Stahlstandorte in zentraler und städtebaulich reizvoller Lage südlich der Dortmunder Innenstadt. Dazwischen liegt der Ortskern des Stadtbezirks Hörde. Phoenix West soll Schwerpunkt der Softwareentwicklung und der Mikrosystemtechnik werden. Phoenix West wird aber auch ein Standort für Kultur und Entertainment sein. Das stillgelegte Hochofenwerk wird als imposanter Hintergrund für die neuen Nutzungen erhalten bleiben. Industrielle Hallen sollen für Freizeit und kulturelle Nutzung weitergenutzt werden.“<sup>198</sup>

Die Industriebrache Phoenix West steht hier exemplarisch für nordrhein-westfälische Industriebrachen, die städtebaulich entwickelt werden sollen. Beispielhaft werden im folgenden zunächst Merkmale und Eigenschaften gesammelt, welche für das Implizieren ästhetischer Strukturen von Bedeutung sein könnten. Diese sind für Phoenix West<sup>199</sup>:

- Die Industriebrache wird dem Stadtgefüge neu eingegliedert – sie steht erstmals im urbanen Kontext.
- Das Gelände ist seit über hundert Jahren für die Öffentlichkeit unzugänglich.
- Seit vielen Jahrzehnten blockiert das Wachstum des Geländes natürlich gewachsene Strukturen, z.B. die Verkehrsachse, die heute ‚Hochofenstraße‘ heißt und früher eine wichtige Verbindungsstraße war.
- Die Brache verbindet bzw. teilt urbane Metastrukturen: durch Verkehrswege, Grüngürtel, Wirtschafts- und Freizeitfaktoren.
- Der Ost- und der Westteil von Phoenix klammern einen gewachsenen Stadtteil ein – eine Verbindung beider Geländeteile verläuft als Eisenbahntrasse quer hindurch.
- Bei der Industriebrache handelt es sich um bedeutendes historisches Terrain.
- Das Gelände und seine Geschichte waren über lange Zeit identitätsstiftend für den angrenzenden Stadtbezirk Hörde sowie dessen und die gesamtstädtische Bevölkerung.
- Die Brache war ein wichtiger Faktor für räumliche und biographische Mythenbildung.

- Das Gelände war und ist ein Focus bzw. Katalysator sozialer Konsense (und ihres Scheiterns) sowie kollektiver urbaner, sozialer und kultureller Konstruktionen.
- Auf der Industriebrache befinden sich denkmalgeschützte Gebäude, die in eine Entwicklung integriert werden sollen – deren Position zueinander und im Gelände impliziert Strukturen und räumliche Bezüge.
- Auf der Brache wird keine Musealisierung oder Renaturierung intendiert (zumindest nicht im Kernbereich), sondern eine Flächenentwicklung nach klaren wirtschaftlichen und stadtplanerischen Vorgaben.
- Die zu entwickelnde Fläche ist sehr groß (110 ha).
- Die Fläche wird nicht als Gesamtheit erschlossen, sondern nach und nach.
- Der städtebauliche Rahmenplan weist ein symmetrisches Grundraster auf, birgt jedoch Flexibilität für Detailentwicklungen.
- Die Interessen an den Entwicklungsdetails können sich flexibel mit potentiellen Investoren verändern.
- Die Brache war und ist imagebildend für Dortmund.
- Das Gelände hat eine schlechte Alltagsanbindung an das Dortmunder Stadtgefüge. Es besteht die Gefahr einer Ghettoisierung.
- Die zu entwickelnde Fläche ist als 24-Stunden-Areal konzipiert. Die Umsetzung erscheint beim momentanen wirtschaftlichen Schwerpunkt problematisch.
- Den Übergang von der mit wirtschaftlichem Schwerpunkt entwickelten Fläche zur Wohnbebauung des angrenzenden Stadtviertels soll durch einen kulturwirtschaftlichen Bereich gebildet werden, dessen Zukunft jedoch ungeklärt ist.
- Wirtschaftliche Leitfelder für die Entwicklung der Brache sind IT, Softwareentwicklung und Mikrosystemtechnik. In einem sehr abstrakten / virtuellen Umfeld werden Architektur und Stadtplanung also als einzige analoge Alltagselemente existieren.
- Es besteht ein virtueller planerischer Zusammenhang mit anderen Brachflächen in und um Dortmund, allerdings keine nachvollziehbare Verknüpfung.

#### 5.3.1 Potentielle Erscheinungsformen von Kunst im öffentlichen Raum auf Phoenix West

Die folgende Übersicht greift die in Kapitel 1.3 beschriebenen Erscheinungsformen zeitgenössischer Kunst im öffentlichen Raum auf und bewertet deren Potential hinsichtlich einem Einsatz auf der Fläche Phoenix West:

##### 5.3.1.1 Autonome Plastiken und Skulpturen:

Zwar werden von Städten noch immer Plastiken und Skulpturen in



Auftrag gegeben oder angekauft, deren Orts- oder Kontextbezug äußerst gering ist (oder vor allem in der Nähe zum finanzierenden Sponsor besteht). Die Relevanz einer solchen Kunst im öffentlichen Raum wird von der Kunsttheorie jedoch bereits seit über zwei Jahrzehnten angezweifelt – und auch die Reaktion von Rezipienten spricht zunehmend dafür, dass sie in ihrer Funktion weit hinter zeitgenössischen Ansprüchen von Stadtplanern, Kunstwissenschaftlern und Bürgern zurückbleibt. Die Situation von Phoenix West bietet zudem einen Rahmen, in dem das Initiieren und Assoziieren von Kontexten und Bezügen von großer Wichtigkeit erscheint. Die scheinbare Beliebbarkeit von Objekten ohne konkreten Orts- oder Kontextbezug würde hier einer Geschlossenheit und Erfahrbarkeit der Gesamtfläche entgegenwirken. Auch eine An- oder Eingliederung bezüglich des Stadtgefüges kann von Kunst dieser Art kaum geleistet werden, da hierzu das Herstellen von Kontexten unerlässlich ist. Zudem würde sie den Eindruck einer Starrheit des symmetrischen Grundrasters eher unterstützen als aufbrechen – die Individualität von Detailgestaltungen innerhalb des Rasters bliebe auf formale Aspekte beschränkt.

#### 5.3.1.2 Ortsspezifisch / Kontextkunst

Die angeführten Argumente gegen eine Kunst ohne Orts- oder Kontextbezüge legen eine Betonung von Ortsspezifisch und Kontextkunst nahe. Die Fläche Phoenix West birgt hierfür eine Reihe nahe liegender Assoziationsfelder, die in einer intensiveren Auseinandersetzung um weitere (weniger offensichtliche) ergänzt werden sollten. Zunächst ist die Brache in einem historischen Kontext verankert, der für die Stadt und ihre Bewohner prägend war und zu einer Vielzahl von kulturellen, sozialen und urbanen Prozessen geführt hat (und dies ja in Gegenwart und Zukunft durch Erwartungen an Wirtschaftsentwicklung, Lebensqualität und Image weiter fortsetzt). Kollektive und individuelle Erinnerungen und deren mythologische Überformungen sind noch relativ lebendig. Das historische Erbe (und die gesellschaftlichen Perspektiven darauf) manifestiert sich auf der Fläche bleibend in Form denkmalgeschützter Gebäude und der durch sie implizierten räumlichen Strukturen. Ein weiterer wesentlicher Kontext der Fläche ist deren Eingebundenheit in gewachsene und konstruierte räumliche Strukturen: Durch ihre Größe hat sie das Potential, Metastrukturen zu unterstützen, zu schaffen oder zu restaurieren. Das Ziel, die Brache in einen städtischen Kontext zu integrieren stellt weitere Anforderungen an einen ästhetischen Rahmen, welcher in der Lage sein soll, Assoziationen anzuregen und Alltagsachsen und -kontexte zu schaffen und stärken. Dies erscheint um so wesentlicher vor dem Hintergrund einer angestrebten 24-Stunden-Lösung. Gerade ästhetische Strukturen sind in der Lage, der eher monostrukturellen planerischen Ausgangslage lebendige Alternativen hinzuzufügen oder entge-

genzusetzen – der Kontext eines kulturwirtschaftlichen Bereichs am Rand der Fläche unterstützt dieses Potential weiter.

#### 5.3.1.3 Kunst des Öffentlichen

Diese zeitgenössische Begriffsschöpfung versucht bereits, den heutigen Ansprüchen an eine Kunst im öffentlichen Raum gerecht zu werden: Sie bezieht explizit Stadtentwicklung, Projekt-Kultur und Neue Medien mit ein. Die Untrennbarkeit von Stadtentwicklung und ästhetischen Strukturen ist an Phoenix West gut abzulesen – wenn nicht bereits zu einem frühen Zeitpunkt künstlerische Aspekte mitgedacht werden, so können diese nachträglich nur mit großem Aufwand und oft unbefriedigend umgesetzt werden. Die Betonung von demokratischen Entwicklungsstrukturen und das explizite Thematisieren sozialer Gruppen sowie ihrer Interessen und Prozesse bietet sich für Phoenix West vor allem an, um die Fläche besser in städtische Gesamtzusammenhänge integrieren zu können. Ein weiteres Merkmal des Begriffs ‚Kunst des Öffentlichen‘ ist eine Erweiterung der Definition: Neben topographischer Eigenschaften richtet sich der Blick hier vor allem auf öffentliche Themen und das Entstehen öffentlicher Meinungen – das Thematisieren von Öffentlichkeit rückt ins Zentrum. Phoenix West war als Fläche über hundert Jahre lang ein nicht öffentlicher (aber von seiner Relevanz doch städtischer) Ort mit rigiden Zugangsbeschränkungen, der nun erstmals zur Öffentlichkeit werden soll. Und zwar mit Nachdruck, um seine Alltagsintegration zu fördern und eine Ghettoisierung zu vermeiden. Gerade hier erscheint das Thematisieren von Öffentlichkeit mit künstlerischen Mitteln angebracht.

#### 5.3.1.4 Projekt-Kunst

Die Fläche Phoenix West soll mit Leben erfüllt und so in den urbanen Alltag integriert werden. Als Intensivierung von Ortsspezifisch und Kontextkunst (die ja einen Projektcharakter keinesfalls ausschließt) vermag eine Projektkunst hier unterstützend zu wirken: Prozessorientierte, temporäre Projekte schaffen ein Ereignis und konstituieren so Öffentlichkeit. Sie sind in ihrem Einsatz äußerst flexibel und nicht an materielle oder raumbezogene Festlegungen gebunden. So könnten sie auch helfen, in ein Entwicklungsgebiet mit gleichförmigem Grundraster immer wieder neue Akzente zu setzen. Ihr Auftreten sollte dabei allerdings nicht beliebig sein – eine inhaltliche, formale, zeitliche oder räumliche Verknüpfung von Projekten vermag hier Zusammenhänge und Strukturen zu schaffen, die ein öffentliches Interesse aufrecht erhalten und eine narrative Ebene konstituieren, welche die Fläche konkreter erfahrbar macht. Durch ihren Ereignischarakter erregen Projekte immer wieder die Aufmerksamkeit der gesamten Stadtbevölkerung und helfen so, einen Ort im Alltagsbewusstsein zu etablieren und in ästhetische und andere Strukturen zu integrieren. Dazu trägt auch die Thematisierung von sozialen, politischen und

medialen Kontexten bei. Projekt-Kunst hat das Potential, die Fläche Phoenix West langfristig als kulturellen Ort publik zu machen. Durch das aufgebrochene Rollenverhältnis von Künstlern und Rezipienten wird dem Standort zudem ein wenig von seiner Starrheit und Anonymität genommen.



Ulrich Rückriem,  
*Dolomit zugeschnitten*

#### 5.3.1.5 *New Genre Public Art (NGPA)*

Zwar bezieht sich der Begriff schwerpunktmäßig auf bestimmte Formen der Kunst im öffentlichen Raum in den USA, jedoch haben sowohl diese Projekte als auch die von Kritikern geschaffene Terminologie Einflüsse auf die europäische Kunst ausgeübt. Der Begriff dient hier dazu, Projekte zu charakterisieren, die explizit partizipatorische und interventionistische Prozesse initiieren, bei denen ein differenziertes Publikum, meist Mitglieder sozialer Randgruppen, aktiv einbezogen wird. Im Vordergrund stehen sozialpolitische Fragen und integratives Handeln. Wenn eine solche Thematik und Vorgehensweise für den Standort Phoenix zunächst fremd und ohne Anwendbarkeit erscheint, so wird in der genaueren Betrachtung der Peripherie der Fläche ein nahe liegender Kontext deutlicher: Die umliegenden Wohngebiete sind sozial belastet, am stärksten ist eine Siedlung mit sozialem Wohnungsbau betroffen. Seit Phoenix West brach liegt, ist die Fläche zu einem Spielort der Jugendkultur (nicht nur für Jugendliche aus den angrenzenden Siedlungen, sondern aus ganz Dortmund) geworden: Graffities und Parties ließen den Standort zu einem illegalen Abenteuerspielplatz für Jugendliche und junge Erwachsene werden. Wenn es auch zunächst im Interesse der Entwickler liegen dürfte, diese sozialen Gruppen vom Gelände zu vertreiben, so sollte im Interesse eines lebendigen Standortes Jugendkultur nicht völlig ausgegrenzt werden. Projekte in der Art der NGPA könnten helfen, die Veränderung der Fläche nicht nur für die Jugendlichen, sondern auch für die arbeitslosen Erwachsenen aus den angrenzenden Wohnvierteln nachvollziehbar und damit akzeptierbar zu machen. Durch Möglichkeiten zu Partizipation und Intervention können gegensätzliche Interessen demonstriert, damit aber auch entschärft werden. Kreative Prozesse sind in der Lage, Energien zu kanalisieren – Energien, die der Standort Phoenix West braucht, um nicht Industriegebiet, sondern Stadtquartier zu sein.

#### 5.3.1.6 *Kommunikative Prozesse*

Die planerisch festgelegten Aspekte von und für Phoenix West weisen in weiten Bereichen eine starke Betonung von Materialität auf: Architektur und räumliche Erschließung werden den Eindruck des Wirtschaftsareals prägen, welches neben der geplanten kulturwirtschaftlichen Zone einen Großteil des Areals einnehmen soll. Soziale Interaktion und damit auch Kommunikation wird hier also vorran-

gig nicht im öffentlichen, sondern im privaten Raum, also in Büros und Besprechungszimmern vor sich gehen. Der öffentliche Raum der wirtschaftlichen Zone von Phoenix West läuft damit Gefahr, ein reiner Durchgangsraum zu bleiben. Interaktion oder Kommunikation wird sich in einem solchen Raum nicht aus sich heraus ereignen: Sie muss initiiert werden. Hier liegt das Potential ästhetischer Strukturen und Interventionen. Kunst kann Orte und Anlässe für Kommunikation schaffen, was ihr meist besonders gut gelingt, wenn sie nicht auf bloße Materialität festgelegt ist. Dies geht einher mit einer veränderten Wahrnehmung des öffentlichen Raums, die zwangsläufig einem anderen Erleben vorangeht. Erst wenn der bloße Charakter als Durchgangsraum dem eines erlebten Raums weicht, hat dort auch öffentliches Leben eine Möglichkeit zur Entfaltung. Der erlebte Raum wiederum ist gebunden an eine Durchsetzung mit Themen und Inhalten – eine solche narrative Aufladung kann vor allem durch ästhetische Eingriffe erzielt werden. Kommunikativen Prozessen werden so materielle und immaterielle Einstiegspunkte zugewiesen. Idealerweise sind ästhetische Strukturen in diesem Zusammenhang so konzipiert, dass sie einer einmal initiierten Kommunikation immer wieder neue Energie zuführen können, indem sie in ihrer Narration möglichst offen und flexibel bleiben. Eine flexible Anpassung oder Variation kann regelmäßig durch neue äußere Eingriffe erfolgen. Optimal jedoch wäre hier ein kommunikativer Prozess, der sich durch Interaktion aus sich selbst heraus verändert und erneuert. Die bewusste Möglichkeit der Einflussnahme steigert zudem die Lust des Rezipienten, sich immer wieder neu mit den geschaffenen ästhetischen Strukturen auseinanderzusetzen, sich aktiv einzubringen. Die für Phoenix West geplanten Branchen eröffnen möglicherweise gerade mit ihrer Nähe zu Virtualität und Immaterialität eine inhaltliche und technische Verknüpfung mit (ästhetischen) Kommunikationsstrukturen: Kommunikative Prozesse sind hier in der Lage, Arbeit und Freizeit, aber auch privaten und öffentlichen Raum zu verknüpfen (Als einfaches Beispiel für solche Verknüpfungen wäre ein Display im öffentlichen Raum denkbar, dessen Inhalte über den ebenfalls öffentlichen Raum des World Wide Web aus dem privaten Raum der Büros gewählt oder beeinflusst werden können).

#### 5.3.1.7 *Ästhetisches Handeln*

Ästhetisches Handeln schließt kommunikative Prozesse mit ein, stellt aber noch deutlicher die Frage nach der Funktion einer Kunst im öffentlichen Raum und ihrer Manifestation in angewandten Bereichen. Es stellt die Grenzen zwischen Produktion, Vermittlung und Rezeption von Kunst in Frage, indem es den Rezipienten zum konstituierenden Faktor eines Werkes macht. Um die geplante wirtschaftliche Monostruktur in weiten Bereichen von Phoenix West auszugleichen



Richard Serra,  
*Terminal Bochum*

und eine Alltagsbelebung herbeizuführen, muss auf verschiedensten Ebenen Öffentlichkeit konstituiert werden. Eine solches Ergebnis ist im Rahmen von ästhetischen Strukturen ohne ein aktives Einbeziehen des Rezipienten langfristig kaum denkbar. Gerade im öffentlichen Raum lehnen Rezipienten häufig jene Kunst ab, die es nicht vermag, sie in ihren lebensweltlichen Zusammenhängen zu berühren. In einem nicht explizit künstlerischen Kontext vermag Identifikation Interesse zu schaffen – wenn eine solche Identifikation zudem Möglichkeiten des aktiven Handelns mit einschließt, dieses Handeln relevante Konsequenzen zeigt und sich aus diesen wiederum neue Handlungsmöglichkeiten ergeben, kann dieses Interesse dauerhaft gebunden werden. Öffentlicher Raum wird so vom Rezipienten fast eigenständig mit individuellen Bedeutungen aufgeladen, die in der Konfrontation mit den Bedeutungen anderer Rezipienten idealerweise zu sozialem ästhetischem Handeln führen. Dies verleiht einem sozial und narrativ noch unterdefinierten Raum wie Phoenix West zu einem eigenen Profil, welches wiederum Voraussetzung für die strukturelle Verknüpfung mit anderen (bereits profilierten) Orten im Stadtgefüge sein kann. Wesentlich erscheint hier, dass solche Prozesse von allen beteiligten Zielgruppen genutzt werden: Angestellten, die auf Phoenix West arbeiten, Anwohnern und Besuchern aus anderen Stadtbezirken. Dies setzt eine differenzierte Abstimmung von Handlungsmöglichkeiten sowie den gezielten Abbau (bzw. das Vermeiden) von Hemmschwellen voraus.

### 5.3.1.8 Ausstellungsprojekte

In den Planungen für Phoenix West ist als Übergang zu den angrenzenden Wohngebieten des Stadtteils Hörde ein kulturwirtschaftlicher Bereich vorgesehen, als dessen Kern und einziger bislang konkret in Aussicht stehender Bestandteil eine Medienkunstinstitution benannt wird. Ein solcher Ort für Kunst- und Kulturveranstaltungen erfüllt für Phoenix West eine wichtige Funktion als Attraktor und Anknüpfungspunkt an das Stadtgefüge. Als solcher kann er auch in die Fläche hineinwirken und so die wirtschaftliche Monostruktur aufbrechen. Wechsellausstellungen können den öffentlichen Raum auf Phoenix West mitnutzen, indem sie temporäre Eingriffe inszenieren oder bestehende ästhetische Strukturen (möglicherweise auch solche, die eigens für diesen Zweck etabliert wurden) nutzen. Durch eine konzeptuelle Verknüpfung entstehen materielle oder immaterielle Metastrukturen. Diese können gerade auch bei einer noch unvollständigen Bebauung als Leitlinien für ästhetische, kommunikative und soziale Prozesse fungieren.

### 5.3.2 Die Anwendbarkeit übergeordneter ästhetischer Strukturen auf den öffentlichen Raum auf Phoenix West

Die Fläche Phoenix West soll als lebendiger, eigenständiger Raum ins Stadtgefüge Dortmunds integriert werden. Nach innen weisen die Planungen jedoch bislang eine fast monostrukturelle, streng gerasterte Bebauung wirtschaftlicher Art auf, öffentlicher Raum ist als reiner Durchgangsraum zum privaten vorgesehen. Nach außen sehen die Planungen bis jetzt nur wenige Verbindungsachsen auf: Lediglich eine Grünachse zwischen Romberg- und Westfalenpark, die Anbindung an öffentliche Verkehrsmittel sowie ein kulturwirtschaftlicher Bereich als Übergang zum Stadtteil Hörde sind konkret erkennbar. Über die Planungen hinaus bieten sich also weitere Strukturen und Metastrukturen als sinnvoll an.

Nach innen sollte die Fläche narrativ aufgeladen werden, um den Durchgangsraum zu einem erlebten Raum zu verwandeln. Einzelne narrative Strukturen können hierzu im Detail auf verschiedenste Kontexte verweisen, eine narrative Metastruktur erscheint als verbindendes Element jedoch als angebracht. Um eine größtmögliche Flexibilität zu erhalten, muss diese Metastruktur jedoch nicht zwangsläufig inhaltlich festgelegt sein – auch ein formaler roter Faden ist denkbar. Innere ästhetische Metastrukturen auf der Fläche Phoenix West sollten zum einen vorhandene oder mögliche Strukturen kultureller, sozialer oder kommunikativer Art aufzeigen und thematisieren, zum anderen neue vorschlagen oder initiieren. Über das Setzen eines flexiblen Rahmens hinaus sollten diese sich nicht mehr als notwendig festlegen.

Nach außen erscheint es notwendig, Phoenix West zum einen durch Alltagsachsen mit dem Stadtgefüge zu verbinden, zum anderen die virtuellen planerischen Verknüpfungen der Hauptschauplätze des ‚Neuen Dortmund‘ sicht- und erfahrbar zu machen, um dem noch sehr abstrakten Image der Flächen Profil zu verleihen und die Vision für ein neues Stadtgefüge nach einem weiter vorangeschrittenen Strukturwandel plastischer zu veranschaulichen.

Durch das Etablieren ästhetischer Strukturen über die Flächen Grenzen von Phoenix West hinaus kann eine vitale Anbindung an Kultur-, Freizeit- und Alltagsachsen des bestehenden und geplanten Stadtgefüges erreicht werden. Auf diese Weise werden Voraussetzungen für eine 24-Stunden-Fläche geschaffen, die nicht nur tagsüber als Arbeitspark belebt sein kann (allerdings ist für das Erreichen dieser Vision ein Überdenken der geplanten Monostruktur und das Implementieren einer erweiterten Infrastruktur notwendig). So bleibt die Fläche Phoenix West nicht als Randgebiet singularisiert, sondern erfährt einen Austausch (zunächst vor allem eine Zuleitung) von Energien (von Zielgruppen, Inhalten und Detailstrukturen) mit vitaleren Orten.

Die frühzeitige Planung und Umsetzung ästhetischer Strukturen und Metastrukturen ist für ein Gelingen wesentlich. Ebenso wie



Richard Serra,  
*Tilted Arc*



die Erschließung mit Zufahrtswegen kann eine ästhetische Erschließung schon vor einer Detailplanung oder Bebauung ein virtuelles Grundraster zur Verfügung stellen, welches ebenso wie konkretere planerische Faktoren durch Verknüpfungen und verdeutlichte Strukturen als Leitebene funktioniert. Im weiteren Verlauf der Flächenerschließung ist sogar ein individuelles Einbinden von Investoren in solche ästhetischen Strukturen denkbar. Die Beteiligung an Entscheidungen nicht nur für die eigene Immobilie, sondern auch für deren strukturelle Einbindung in ein ästhetisches Raster schafft Identifikationspotential und somit auch mehr Interesse, Engagement und Verständnis für gesamtstrukturelle Belange der Fläche Phoenix West. Um das Einbinden von Investoren nicht der Beliebigkeit auszusetzen, wären beispielsweise ein ästhetischer Katalog oder ein künstlerisches Patenschaftssystem denkbar.

Ebenso wie potentielle Investoren kann auch die Bevölkerung auf einer Fläche wie Phoenix West in Planungs- und Entstehungsprozesse eingebunden werden. Über eine notwendige, aber passive Informationsstruktur hinaus kann in einem klar umrissenen Ergebnisrahmen und mit hohem Vermittlungsanspruch auch eine Interaktivität angestrebt werden, die von außen (und von unten) Strukturen in die zu gestaltende Fläche hineinwachsen lässt, welche mit hoher Wahrscheinlichkeit gerade am Anfang ein höheres Energiepotential aufweisen, als abstrakte und erzwungene.

Claes Oldenburg,  
*Giant pool balls*





Heinz Schütz

## 6. Modelle zur Realisierung von Kunst im öffentlichen Raum

Paradigma: München

## 6.0 Einleitung

Unter institutionskritischen Vorzeichen zeichnet sich in der Kunst der sechziger Jahren ein Aufbruch ab: Kunst verläßt die für sie reservierten Räume und situiert sich außerhalb der Museen, Kunsthallen und Galerien im Medien-, Landschafts- und Stadtraum. In den achtziger und neunziger Jahren etabliert sich die Bewegung. Seitdem firmiert sie, insbesondere dann, wenn Kunst im Stadtraum auftritt, unter dem Begriff „Kunst im öffentlichen Raum“. Als inzwischen verbreitete und eigenständige künstlerische Praxis steht „Kunst im öffentlichen Raum“ heute, gewöhnlich fern von institutionskritischen Ansprüchen, neben der Präsentation von Kunst in Kunsträumen.

Die Etablierung von „Kunst im öffentlichen Raum“ hängt eng mit der Entstehung kontextspezifischer und ortsbezogener Kunst zusammen, aber auch mit dem Aufstieg des Kurators und der Konzeption von Projekten. „Kunst im öffentlichen Raum“ ist spezifischen Produktions- und Rezeptionsbedingungen unterworfen. Während etwa das klassische Tafelbild unabhängig von seiner Ausstellung existiert und als Ware zirkuliert, entsteht „Kunst im öffentlichen Raum“, wie überhaupt kontext- und ortsspezifische Kunst, für einen bestimmten Ort und ist damit gewöhnlich auf Finanzierung angewiesen. Hinzu kommt: Der öffentliche, durch zunehmende Privatisierung bedrohte Raum unterliegt Regularien, die von der Politik vorgegeben und der Verwaltung durchgesetzt werden. Das heißt, „Kunst im öffentlichen Raum“ bedarf, anders als das im Sinne der klassischen Moderne autonome Kunstwerk, der Initiierung, der Finanzierung, der Genehmigung und letztlich auch der öffentlichen Akzeptanz.

Der Begriff „Kunst im öffentlichen Raum“ ist heute immer noch, auch wenn sich zunehmend Auszehrungen einschleichen, positiv aufgeladen. Er verspricht zwar nicht mehr, die Höhe der Zeit einzunehmen – lineares Fortschrittsdenken hat sich geschichtsphilosophisch verabschiedet und die benannte Sache ist keineswegs mehr neu –, doch weist „Kunst im öffentlichen Raum“ auf einen Wirkungsradius, der über die Möglichkeiten institutionalisierter Kunst hinausgeht und nicht zuletzt die Chance zur Konstruktion emphatischer Öffentlichkeit in sich trägt.

Im Gegensatz zur „Kunst im öffentlichen Raum“ wird der Begriff „Kunst am Bau“ von einem Hof negativer Konnotationen umgeben, obwohl er immer schon auf Kunst an öffentlichen Gebäuden und auf öffentlichen Plätzen verweist und somit als eine Art Subkategorie des „Kunst-im-öffentlichen-Raum-Begriffs“ verstanden werden könnte. „Kunst am Bau“ trägt das Stigma an sich, den Geist der Kunst der Moderne und das von ihr propagierte Autonomieideal zu verraten. „Kunst am Bau“ evoziert die Vorstellung von dekorativer Applikation, von Funktionalisierung der Kunst als Denkmal oder Brunnen. Sie wird mit Gelderwerb, Bürokratie und lokal orientiertem Lobbyismus



Vito Acconci,  
*Courtyard in the wind*, 2000

Technisches Rathaus – Friedenstraße 40

in Verbindung gebracht. Eine ihrer wesentlichen Beschränkungen liegt darin, dass ihre Realisierung immer das Bauwerk als Anlaß benötigt und dass sie, so will es gewöhnlich die öffentliche Hand als Auftraggeber, auf Dauer angelegt ist.

Um einigen Beschränkungen, denen die herkömmliche „Kunst-am-Bau“-Praxis unterworfen ist, zu entkommen, haben Städte wie Bremen und Hamburg schon früh Modelle entwickelt, wie sich der gesetzlich fundierte „Kunst-am-Bau“-Auftrag und „Kunst im öffentlichen Raum“ vereinbaren lassen.

Nach einem kurzen Ausblick auf die Geschichte der „Kunst im öffentlichen Raum“, die Vorstellung des Bremer, Hamburger und Berliner Modells, soll mit dem Blick auf die Praxis der Stadt München der Umgang und die Realisierungsmöglichkeiten von „Kunst im öffentlichen Raum“ erörtert werden. Wie läßt sich der Spagat zwischen demokratischer Legitimation, Auftrag und Autonomie bewältigen?

## 6.1 Ausgangspunkte

Kunst im Stadtraum – historische Stichworte

### 6.1.1 Autonomie

Das Autonomieverständnis der Kunst der Moderne bildet die Folie, vor der sich „Kunst am Bau“ und „Kunst im öffentlichen Raum“ abzeichnet. „Autonomie“ bedeutet für die Kunst der Moderne:

- Der moderne Künstler produziert im Idealfall frei von äußeren Zwängen und ist nur sich selbst verpflichtet.
- Das moderne Kunstwerk ist ein weitestgehend unabhängiges Gebilde. Es folgt idealiter der Logik der Kunst und dient keinen kunstfremden Zwecken.
- Die Eigenständigkeit des Kunstwerkes findet nicht zuletzt einen Ausdruck in Rahmen und Sockeln, die das Kunstwerk von der Umgebung abgrenzen. Dem vergleichbar funktionieren institutionalisierte Kunsträume, allen voran das Museum, als eine Art Schutzraum, in dem das Kunstwerk aus dem alltäglichen Lebenszusammenhang herausgehoben wird.

### 6.1.2 Avantgardismus

Bereits zu Beginn des 20. Jahrhunderts wird in den avantgardistischen Strömungen an der Autonomievorstellung der Kunst und ihrer institutionellen Präsentation gerüttelt. Stichworte:

Die Futuristen lehnen das Museum als „Friedhof für die Kunst“ ab. Wie die Dadaisten begeben sie sich mit einer Reihe von Aktionen auch in den Stadtraum. Das Bauhaus erklärt die Architektur zum gemeinsamen Dach aller Künste und schlägt eine Brücke von der Kunst zum Gebrauchsgegenstand und zur industriellen Produktion. Die Kon-

struktivistischen und Suprematisten wenden sich ebenfalls Gebrauchsgegenständen und Architekturen zu. Die russischen Produktionisten fordern dazu auf, die Staffeleikunst endgültig aufzugeben und anstelle von Leinwänden das Leben zu gestalten. Mit der Hinwendung der Avantgardisten zur Architektur, zum Gebrauchsgegenstand und zum Straßenspektakel sickert Kunst auch in den städtischen Raum ein.

In der Kunst nach dem zweiten Weltkrieg wird, in einem zweiten Anlauf, die von den Avantgardisten ausgegebene Parole von der „Versöhnung von Kunst und Leben“ wiederholt. Stichworte:

In den fünfziger Jahren erweitert Allan Kaprow das Bild in den Raum zum Environment und veranstaltet in einem nächsten Schritt Happenings, die nicht nur den Raum, sondern auch den Kunstbetrachter mit einbeziehen. Happenings finden in Innen- und Außenräumen statt. Eines der bekanntesten in Deutschland veranstalteten Happenings ist Wolf Vostells „In Ulm, um Ulm und um Ulm herum“, ein Unternehmen, das die Teilnehmer einen ganzen Tag lang von Station zu Station, u.a. vom Schlachthof über den Militärflugplatz bis zum Kuhstall, führt. In Paris agieren die neuen Realisten etwa mit ihren Plakatabrissaktionen im städtischen Außenraum. Eine musikalische Aktion von John Cage in den Straßen New Yorks erklärt die Straßengeräusche zu Musik.

Kunst drängt in all diesen Fällen über ihre traditionellen Grenzen hinaus, sie verläßt die Rahmen, Sockel und Museen und begibt sich insbesondere auch in den Stadtraum. Das Spektrum der künstlerischen Aktivitäten reicht dabei von der kommunikationsorientierten Farbgestaltung eines Herbert Hajek und der technikeuphorischen Aktionen eines Otto Piene, über die Verfremdungen eines Christo bis zu den konzeptuellen Abmessungen des öffentlichen Raumes durch Vito Acconci, von der Land Art über die Fluxusveranstaltung bis hin zur explizit politischen Aktion. Parallel und teilweise in engem Einklang mit der Studentenrevolte wird in den sechziger und siebziger Jahren der Aufbruch der Künstler in den Stadtraum bestimmt vom Willen zur Aufklärung, zur „Bewußtseins- und Wahrnehmungserweiterung“, zum Spiel und zur hedonistischen Entfesselung. Dabei kommt dem Stadtraum als Ort der körperlichen Öffentlichkeit eine wichtige Bedeutung zu.

Die Emphase des Aufbruchs, der die Kunst in den sechziger und siebziger Jahren begleitet, versiegt in den achtziger Jahren. Die Malerei erfährt mit großformatigen Tafelbildern eine Art Renaissance, es kursiert das Schlagwort vom „Hunger nach Bildern“. Im Zeichen postmoderner Erinnerungskultur wird nun das von den Avantgardisten attackierte Museum gefeiert, der Museumsneubau boomt. Damit jedoch wird der Gang in den Außenraum und die nichtinstitutionalisierten Innenräume keineswegs rückgängig gemacht, sondern seiner revolutionären Emphase beraubt wird er modifiziert und als gängige

Praxis etabliert. Dabei bilden sich bis heute praktizierte Verfahren heraus wie Ortsbezug, Kontextreflexion und Intervention. Mit einem Blick auf den Minimalismus – er wurzelt in den sechziger Jahren – soll die Vorstellung des Ortsbezuges kurz erörtert werden.

## 6.2 Ortsbezogenheit

### 6.2.1 Minimalismus

Der Minimalismus erteilt dem auch in der Moderne teilweise noch wirksamen Verständnis vom „Bild als Fenster“ eine radikale Absage. Er lehnt alles Scheinhafte und Symbolische ab und beharrt auf der dinglichen Präsenz der von ihm produzierten Objekte. Das minimalistische Objekt zeigt keine Welt außerhalb seiner selbst, sondern tritt als Teil der Welt auf. Als rahmen- und sockellooses Ding nimmt es Kontakt zu seiner Umgebung auf. Die Platzierung und die durch die Platzierung festgelegten Relationen werden zu einem Teil der Arbeit. Das Verhältnis zur Umgebung, zu anderen Objekten, zur Decke, zur Wand, zum Boden rückt ins Blickfeld. Der Ort, den das Objekt einnimmt und der es umgibt, kommt ins Spiel. Dementsprechend bildet sich im Minimalismus die Rede von der Ortsbezogenheit heraus. Ortsbezogenheit wird dabei sowohl in Innen- als auch Außenräumen realisiert. Als Beispiel sei auf zwei Arbeiten von Richard Serra verwiesen: In seiner Ausstellung im Münchner Lenbachhaus (1988) plazierte Serra eine senkrecht freistehende Stahlplatte diagonal in einem Raum. Eine Ecke des Raumes wird als Grenze und physikalische Stütze mit einbezogen. Die Platte funktioniert wie eine Wand, die den Raum partiell teilt und dadurch neue Zwischenräume entstehen läßt. Das heißt, die Arbeit bezieht sich auf den vorgefundenen Raum und definiert ihn neu. In puncto Ortsdefinition vergleichbar ist Serras wohl spektakulärste, inzwischen demontierte Außenraumarbeit „Tilted Arc“. Der New Yorker Federal Plaza wurde von einer knapp vier Meter hohen und vierzig Meter langen, leicht geneigten Stahlplatte in zwei Hälften geteilt.

### 6.2.2 Dropped Sculptures

Der Minimalismus verzichtet bewußt auf Abbildung und Bedeutung, seine Objekte sind was sie sind. – Ein Kubus ist ein Kubus, eine Stahlplatte ist eine Stahlplatte. – Im Minimalismus kulminiert das Autonomieverständnis der Moderne und weist im Ortsbezug zumindest tendenziell über sich hinaus. Der Ortsbezug entwickelt sich spätestens seit den achtziger Jahren zu einer maßgeblichen Größe für Kunst im öffentlichen Raum, mit dem wesentlichen Unterschied allerdings, daß nun, im Gegensatz zum Minimalismus, Bedeutungsebenen ins Spiel gebracht werden. Der Ort wird nun weniger über räumliche



Brunner/Ritz,  
*Aus dem Bauch*, 2001

Kanalsystem – Abspielorte: Max-Joseph  
Platz, Theresienwiese, Hauptbahnhof

und physische Bezüge definiert, sondern er wird als bedeutungstragender, historisch und gesellschaftlich determinierter Ort verstanden. Wie um dem durch die technische und gesellschaftliche Entwicklung drohenden Orts- und Geschichtsverlust entgegenzuwirken, versucht sich Kunst nun an der semantischen Konstruktion und Reflexion von Orten.

Seit den achtziger Jahren spielen Ortsbezug und situative Verankerung für die Kunst im Stadtraum zunehmend eine entscheidende Rolle. Abgelehnt werden nun autonome Skulpturen, die als „dropped sculptures“ gleichsam vom Himmel gefallen sind und mehr oder weniger zufällig als zweckloses Mobiliar die Fußgängerzonen, Plätze und Parks der Städte bestücken. Der Ortsbezug ist bis heute ein Kriterium geblieben, das über Sinn oder Unsinn öffentlicher Kunst mitentscheidet. Die autonomen Skulptur, die auf dem Sockel thront, um sich von der Umgebung abzuheben, genügt diesem Kriterium gewöhnlich nicht. Dementsprechend richtet sich die Kritik auch gegen Skulpturenparks, lange Zeit eine beliebte Form, autonome, sprich: ortsunabhängige Kunstwerke im Freien auszustellen.

#### 6.2.3 Ortsbezogene Arbeiten

Der Ortsbezug kann sich in den verschiedensten Formen äußern, wie denn überhaupt Kunst, die sich in den öffentlichen Raum begibt, das gesamte Spektrum künstlerischer Medien, Materialien und Strategien umfasst. Um einige zu nennen: Skulptur, Malerei, Objekt, Ready Made, Schrift, Plakat, Fotografie, Licht, Laser, Projektion, Video, Film, Internet, Architektur, Aktion, Performance, Befragung, situationistische Intervention, Kontextanalyse...

Ortsbezogenes Arbeiten kann etwa heißen, daß Stephan Huber am Münchner Flughafen mit einem Gebirgsmosaik und einem Wasserfall-Brunnen ein simulatives Zeichen des Alpenvorlandes produziert, des Ortes also, an dem die Passagiere landen. Interventionistische Züge trägt Jenny Holzers Botschaft „Protect me from what I want“, die sie auf dem New Yorker Time Square, dem Zentrum des Kommerzes, über die elektronische Werbetafel flimmern läßt. Interventionistisch, im Sinne eines Eingriffes in das politische Verdrängungssystem, ist Hans Haackes Grazer Arbeit, die er im Rahmen des Projektes „Bezugspunkte 38/88“ realisiert: Er rekonstruiert im Bereich der Grazer Mariensäule einen von den Nationalsozialisten im Dritten Reich errichteten Sieges-Obelisk.

#### 6.2.4 Architektur

Kunst im öffentlichen Raum entwickelt immer wieder eine besondere Affinität zur Architektur, sei es etwa, dass Ludger Gerdes als Platzgestalter tätig wird, oder schon früh in den sechziger und siebziger Jahren Gordon Matta Clark bestehende Architekturen durch Schnitte

dekonstruiert, sei es daß Dan Graham mit seinen Spiegel-Pavillions eine komplexe Reflexion in Gang setzt über Innen und Außen, Privatheit und Öffentlichkeit, Wahrnehmen und Wahrgenommen-Werden, oder, daß der einstige Performance-Künstler Vito Acconci ein Architekturbüro gründet und zum Konstrukteur von Plätzen, Straßen und Parks wird.

#### 6.2.5 *Emphatische Öffentlichkeit*

Neben Reflexion und Intervention geht es Kunst im öffentlichen Raum immer wieder in einem konstruktiven Sinne um die Herstellung von Öffentlichkeit. In gleichsam schwacher Form – dominiert hier doch der Objektbezug – geschieht dies etwa in den Sitzobjekten von Scott Burton, die über ihren Zweck hinaus kommunikative Situationen produzieren. Mit partizipatorischem Anspruch initiieren Christoph Schäfer und Cathy Skene eine Bürgerinitiative, die sich im Hamburger Hafenviertel für die Errichtung eines Parks einsetzt und dessen Gestaltung zusammen mit den Anwohnern betrieben wird. Ebenfalls in Hamburg wird Clegg & Guttmanns „Offene Bibliothek“ eingerichtet. Die Anwohner verschiedener Stadtteile werden aufgefordert, Bücher in einen für jedermann zugänglichen Kasten zu stellen. Aus der unbewachten Bibliothek kann jeder jederzeit Bücher entleihen. Über die Funktion als Bibliothek hinausgehend liefert der eingestellte Buchbestand eine Art Porträt des jeweiligen Stadtteils. Damit werden zwei Funktionen erfüllt die Kunst, wenn sie sich in den Stadtraum begibt, idealerweise erfüllen kann: Sie wirkt im öffentlichen Interesse, indem sie hier eine neue Form des öffentlichen Tausches produziert und sie reflektiert den Ort in seiner sozio-kulturellen Spezifik.

### 6.3 Projekt

#### 6.3.1 *Künstlernomade*

Vergleicht man die Arbeit des Öffentlichen-Raum-Künstlers mit der autonomen Kunstpraxis der Moderne, zeichnet sich ein wesentlicher Wandel der künstlerischen Arbeit ab. Früher kursierten die im Atelier entstandenen Werke, heute begibt sich der Künstler selbst vor Ort. – Das klassische Atelier nimmt häufig die Züge eines Büros an. – Dabei kristallisiert sich ein neuer Typus des nomadisierenden Künstlers heraus. Er fliegt von Ort zu Ort und produziert gewöhnlich nur mit Auftrag. Die Einladung, sprich: Auftragserteilung, geht von Institutionen oder von freien Kuratoren aus, in beiden Fällen erfolgt sie häufig im Rahmen eines Projektes.





Joachim Fleischer,  
*Licht gießen*, 2004

Wehrsteg an der Isar – zwischen  
Ludwigsbrücke und Praterinsel

### 6.3.2 Kurator – zeitliche Begrenzung – Medien

Das Projekt ist inzwischen die verbreitetste Organisationsform von Kunst im öffentlichen Raum. Das Projekt zeichnet sich gewöhnlich durch einen konzeptuellen Überbau aus, der auf einen bestimmten Ort zugeschnitten ist. In den meisten Fällen sind Projekte zeitlich begrenzt. Der Siegeszug des Projekts hängt eng mit dem Aufstieg des Kurators zusammen. Der Kurator entwirft den konzeptuellen Rahmen, er übernimmt die im öffentlichen Raum meist mit Schwierigkeiten verbundene Organisation, er begibt sich auf die Suche nach Geldgebern und sorgt dafür, daß das Projekt seinen Niederschlag in den Medien findet. Die inzwischen übliche Rede von „Kunst im öffentlichen Raum“ legt nahe, in einer Art Kurzschluß Straßenraum und Öffentlichkeit gleichzusetzen. Der Kurzschluß verkennt die immense Bedeutung der medialen Öffentlichkeit. Projekte zielen gewöhnlich darauf, auch die Aufmerksamkeit der medialen Öffentlichkeit auf sich zu ziehen.

### 6.3.3 Frühe Projekte

Die Vorgeschichte der Öffentlichen-Raum-Projekte beginnt mit Skulpturenpark und Bildhauersymposium und insbesondere mit der in den sechziger Jahren von den Künstlern ausgehenden Attacke auf die institutionalisierten Räume. Das international wohl am meisten beachtete Projekt ist das Skulptur.Projekte Münster, das seit 1977 dreimal im Zehnjahresturnus veranstaltet wurde. Ohne die Bedeutung von Münster schmälern zu wollen, muß festgestellt werden, daß der Mythos, der sich inzwischen um Münster rankt, andere Projekte überlagert, die zuvor und auch später mitunter radikaler das klassische Skulpturenverständnis überschritten haben. Vier Projekte vor 1977 seien erwähnt: One Month 1969 weltweit an verschiedenen Orten, Umwelt-Akzente in Monschau 1970, 9 Artists/9 Spaces in Saint Paul 1970 und Sonsbeek 71. Buiten de Perken.

### 6.3.4 Siebziger

Mit unterschiedlichen Akzenten und, was das Kunstverständnis angeht, mehr oder weniger auf der Höhe der Zeit, wird bereits in den siebziger Jahren in einer Reihe deutscher Städte Kunst im Stadtraum präsentiert: Reihe Prisma 70 in Bonn, Symposium Urbanum in Nürnberg (1971), Kunst in der Stadt in Rottweil (1972), Experiment Straßenkunst in Hannover (1973), Kunst im Stadtbild in Stuttgart (1977).

### 6.3.5 Achtziger

In den achtziger Jahren nimmt die Zahl der Projekte zu, um nur einige zu nennen: Künstler-Räume in Hamburg (1983), Signs on a Truck in New York (1984), Chambres d'Amis in Gent (1986), Bezugspunkte 38/88 in Graz (1988), Emotope in Berlin (1987), documenta 8 (1987),

Die Endlichkeit der Freiheit in Berlin (1990).

### 6.3.6 Neunziger

In den neunziger Jahren wächst die Zahl der Aktivitäten explosionsartig, selbst Kleinstädte und Dörfer veranstalten entsprechende Kunstprojekte. Ein Veranstaltung wie etwa „vor ort“ in Langenhagen (1993-1997) zeigt, daß auch ein kleiner Ort, bei entsprechender kuratorischer Betreuung, einen international beachtenswerten Standard erreichen kann.

### 6.3.7 Dauer

Dem Projektcharakter entsprechend sind die Veranstaltungen temporär, mitunter auch prozessual und transitorisch, was nicht ausschließt, daß bisweilen einzelne Arbeiten auf Dauer installiert werden. Das Straßenbahnprojekt Straßburg etwa ist von Anfang an auf Dauer angelegt. Künstler wurden hier eingeladen entlang einer neuen Straßenbahnlinie Arbeiten zu realisieren. In Hannover gestalteten Künstler und Architekten von der Norm abweichende Bushaltestellen. In Barcelona wurden bei der Neugestaltung von Plätzen von Anfang an Künstler involviert.

### 6.3.8 Finanzierung

Die Finanzierung der temporären Projekte erfolgt häufig in Kooperation verschiedener Institutionen und unter Einbeziehung von Sponsoren. Am Skulpturenprojekt Münster etwa beteiligten sich 1997 die Stadt Münster, die Stiftung Kunst und Kultur des Landes Nordrhein-Westfalen, der Landschaftsverband Lippe als Träger des Westfälischen Landesmuseums und die Kulturstiftung der Deutschen Bank (Katalogsponsoring). Im Allgemeinen stellen die Städte immer wieder Gelder für besondere Projekte zur Verfügung. Die im Rahmen der Kunst-am-Bau-Regelung reservierten Gelder jedoch werden gewöhnlich für Kunst, die in Verbindung mit Baumaßnahmen entsteht, eingesetzt. Eine Ausnahme bilden jene Städte die etwa im Sinne einer Poolbildung einen eigenen Etat für Kunstprojekte im öffentlichen Raum geschaffen haben.

## 6.4 MODELLE

### 6.4.1 Bremen

Bremen ist die erste Stadt in Deutschland, die aus der Entwicklung der in den Stadtraum drängenden Kunst Konsequenzen zog:

„1973 beschloß die Bremische Bürgerschaft, die seit 1952 bestehende „Kunst-am-Bau-Regelung“ zu verändern. Die bisher an Neubauprojekten gebundenen Mittel sollten in zwei Haushaltsstellen für

die Stadt und das Land zusammengefasst werden. Zum ersten Mal tauchte in der deutschen Nachkriegsgeschichte der Begriff „Kunst im öffentlichen Raum“ in einem staatlichen bzw. kommunalen Kunstprogramm auf. .... Die Kunst in der Stadt sollte nicht mehr der Verschönerung einer als fragwürdig empfundenen Architektur oder als „Almosen“ für Künstlerinnen und Künstler dienen, sondern Auslöser neuer sozialer und kommunikativer Prozesse im städtischen Alltagsleben sein.“ (Hans-Joachim Manske, „Kunst im öffentlichen Raum“ – Ein Bremer Programm, in: H.-J. Manske u. D. Opper (Hg.), Kunst im öffentlichen Raum in Bremen 1973–1993, Bremen 1993, S.69)

#### 6.4.1.1 Institutionen und Kommissionen

1973 wird das Fachreferat für Kunst im öffentlichen Raum eingerichtet. Es ist dem Senator für Kultur und Ausländerintegration (damals: Senator für Bildung, Wissenschaft und Kunst) unterstellt. Das Fachreferat besteht aus dem Leiter (seit 1974 Hans-Joachim Manske) und drei weiteren Planstellen.

Der Landesbeirat für Kunst im öffentlichen Raum berät den Senator für Kultur und das Fachreferat darüber, an welchen Orten „Kunst im öffentlichen Raum“ vorzusehen ist und welche einzelnen Maßnahmen eingeleitet werden sollen (Zeitpunkt, Mittel, Verfahren, Künstler, Jurys, weitere Sachverständige)

#### Zusammensetzung

- 3 Künstlerinnen und Künstler aus Bremen
- 2 auswärtige Kunstsachverständige
- 2 Kunstsachverständige aus Bremen
- 1 Vertreter der Hochschule der Künste
- 1 Vertreter der Architektenkammer
- 1 Vertreter des Senators für Kultur und Ausländerintegration
- 1 Vertreter des Senators für das Bauwesen
- 3 Vertreter der Deputation für Kultur
- 1 Vertreter der Deputation für Bau- und Raumordnung

#### 6.4.1.2 Finanzierung

Die Finanzierung der Kunst im öffentlichen Raum folgt dem Modell der Poolbildung. 1973 wird von der Bürgerschaft beschlossen, daß 1,5% der Baukosten öffentlicher Gebäude in einen Pool für Kunst im öffentlichen Raum fließen sollen.

Die Realität sieht dann, was die Höhe der Summe betrifft, allerdings anders aus: 1974 – 1980 werden jährlich 1,5 Millionen DM zur Verfügung gestellt, gegenüber dem Bürgerschaftsbeschuß von 1,5 % im Durchschnitt nur 0,4 %.

Seit 1981 gibt es bis auf geringe Reste keinen Haushaltsanschlag mehr. Die Finanzierung wurde von der Stiftung „Wohnliche Stadt“

mit jährlich ca. 500 000 DM übernommen. „Die Summen der 70er und 80er Jahre sind durch erhebliche Mittel, die bauseitig zur Verfügung standen, zu ergänzen. Ihre genaue Höhe ist nicht zu erfassen, die Summe liegt in den vergangenen 20 Jahren (73–93) zwischen 6 und 8 Millionen DM.“ (Manske/Opper, S.331)

#### 6.4.1.3 Projekte

Zwischen 1973 und 1993 nehmen 172 Künstlerinnen + 380 Künstler an 600 Projekten teil. Dabei entstehen 1200 kleinere und größere Werke. (Manske) Ein Schwerpunkt der Bremer Kunst liegt in den siebziger und achtziger Jahren auf Wandmalerei. Sie, wie auch ein groß Teil der aufgestellten Skulpturen, folgt einem sozial engagierten Realismus, wie überhaupt das Bremer Modell von einem starken sozialen Impetus getragen wird. Beispiele: „Sechs soziale Orte“ (1976), Bildhauerwerkstatt in der Strafvollzugsanstalt (1978–80). Von Anfang an waren zeitlich begrenzte Projekte ein wesentlicher Bestandteil des Programms. So wurden immer wieder Bildhauersymposien oder „Museen auf Zeit“ als Freiskulpturenausstellung organisiert, ein Projekt wie „Metamorphosen“ setzte sich mit einer Neurezeption bestehender Denkmäler auseinander. „Open Air“ befasste sich 1993 interventivistisch mit der städtebaulichen Problemzone Rembertikreisel. Das Statement von Jochen Becker, der an dieser Veranstaltung mitwirkte, mag überpointiert sein, doch macht es eine Tendenz deutlich: „Die Überlegungen des Künstlers Jochen Gerz, am Ende seiner „Bremer Befragung“ (1993/94) möglicherweise nichts Materielles zu hinterlassen und stattdessen die Erarbeitung in den Vordergrund zu stellen, führten beinahe zum Abbruch der Förderung. Bremens „Kunst im öffentlichen Raum“ ist nach 25 Jahren kaum mehr als eine Verwaltungsstelle.“ (Jochen Becker, Im Dickicht der Innenstädte, in: Zur Sache Kunst am Bau, 1998, S.114)

#### 6.4.2 Hamburg

„Nach dem Vorbild von Bremen wurde 1981 in Hamburg die Kunst am Bau –Praxis durch eine viel freier auszugestaltende Kunst im öffentlichen Raum-Verordnung abgelöst. Die Zwangsbindung der Kunstwerke an architektonische Neubauvorhaben wurde aufgehoben, im gesamten Stadtgebiet können Kunstwerke geschaffen und Projekte realisiert werden. Ein weitgehend unabhängig von den öffentlichen Bauinvestitionen festgelegter Jahresetat fließt in einen Pool, aus dem ähnlich frei wie aus einem Ausstellungsetat verfügt werden kann. Die Zuständigkeit für die öffentliche Auftragskunst wechselte von der Bau- zur Kulturverwaltung und dort in die Hand von Fachleuten, die von einer großen Fachkommission beraten werden.“ – „In Hamburg ist Kunst in öffentlichen Raum ausdrücklich kein Programm der Künstlerförderung, sondern ein Auftragsprogramm mit explizitem

Anspruch auf Qualität ... Dies schließt ein, daß sich Künstlerinnen und Künstler jederzeit mit konkreten Vorhaben bewerben können.“ (Achim Könneke, Manuskript für „Kunststadt/Stadtkunst Nr.45, Informationsdienst der kulturwerk GmbH, Kunst im öffentlichen Raum Büro Berlin)

#### 6.4.2.1 Institutionen und Kommissionen

Die Zuständigkeit für Kunst im öffentlichen Raum liegt bei der Kulturbehörde mit ihrem Referat Kunst im öffentlichen Raum. Sie wird von einem Ausschuß (Kunstkommission) beraten.

##### Zusammensetzung der Kunstkommission

- 1 Vertreter der Kulturbehörde (Vorsitz)
- 1 Vertreter der Baubehörde
- 1 Vertreter der Stadtentwicklungsbehörde
- 3 Vertreter der bildenden Kunst
- 3 Architekten
- 3 kunstverständige Bürger
- je 1 kunstverständiger Vertreter aus jedem Bezirk

#### 6.4.2.2 Finanzierung

Die Mittel werden mit einem Titel veranschlagt. „Jährlich 0,15% des Gesamtbetrages, der nach der Haushaltsrechnung des vorletzten Haushaltsjahres für die (...) Bauinvestitionen angegeben worden sind, mindestens jedoch 1 000 000 DM.“

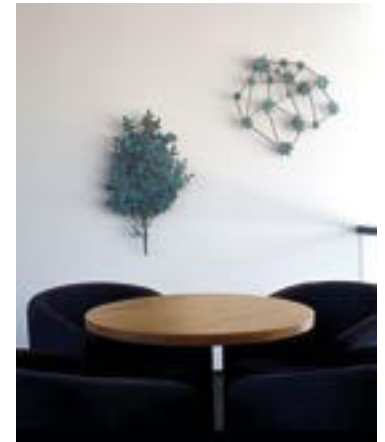
Besonderheit: „Aus Mitteln von ‚Kunst im öffentlichen Raum‘ können auch Zuschüsse an private Bauträger geleistet werden, wenn diese für ‚Kunst im öffentlichen Raum‘ (...) mindestens die Hälfte der Kosten aus eigenen Mitteln aufbringen.“ (Verwaltungsanordnung)

#### 6.4.2.3 Projekte

Der Hamburger Umgang mit Kunst im öffentlichen Raum zeichnet sich aus durch seine grundsätzliche Offenheit und Hellhörigkeit für die zeitgenössische Kunstentwicklung und seine experimentelle Risikobereitschaft, die immer wieder das klassische, objektfixierte Kunstverständnis hinter sich läßt. – Trotzdem wurde das Spülfeldprojekt von Beuys nicht realisiert. Die Aktivitäten reichen von der Skulptur über die Aktion bis hin zum Internetauftritt. Einige der Aktivitäten sind mit Ausstellungen im Kunstverein verbunden. Auf hohem Niveau werden die Veranstaltungen von Publikationen begleitet. Mit dem Harburger Mahnmal gegen Faschismus von Esther und Jochen Gerz, mit der Offenen Bibliothek von Clegg & Guttmann (s. oben) wurde im einen Fall, was das demokratische Denkmalverständnis anbelangt, im anderen Fall, was Kunst für die Herstellung von Öffentlichkeit bedeuten kann, eine heute noch aktuelle Debatte mit in Gang gesetzt. Der

Hamburger Ansatz läßt zu, daß in einem Projekt wie „weitergehen“ auch das Nachdenken über Kunst im öffentlichen Raum zum Teil des Programmes werden kann.

Aus der Sicht Achim Könnekes sei an einige Stationen des Hamburger Programmes erinnert: Bis Mitte der achtziger Jahre bildeten soziokulturell und sozialpädagogisch ausgerichtete Projekte einen wichtigen Schwerpunkt (z.B. Jörg Möllers Steinbildhauerwerkstatt in der Vollzugsanstalt Santa Fu) Mit Projekten wie die Plastikausstellung „Halle6“ (1982) und das international viel beachtete Projekt „Jenisch Park“ (1986) wird das Terrain der ortsbezogenen Kunst betreten. Weitere Projekte: Parallel zum „Hamburg-Projekt 1989“ wird die „D&S“ im Kunstverein veranstaltet, zur „Stadtfahrt“ (Sabine Siegfrieds, Eva Bothes) wurden sieben Künstler eingeladen je eine Bustour durch Hamburg zu planen und durchzuführen. Mit dem „Art Communication Project“ und mit „Park Fiction“ wurden partizipatorische Projekte unterstützt. Wiederum in Kooperation mit dem Kunstverein wird Sommer 2000 das Projekt „Aussendienst“ veranstaltet., das bis heute letzte große Projekt von Kunst im öffentlichen Raum in Hamburg.



Kiki Smith,  
*Starbush*, 2005

Café Petuelpark – Barlachstraße  
(Ecke Klopstockstraße)

#### 6.4.3 Berlin

Im Gegensatz zu Bremen und Hamburg fährt Berlin zweigleisig. Die traditionelle Kunst-am-Bau-Regelung wurde aufrechterhalten, gleichzeitig und unabhängig davon wird Kunst im Stadtraum gefördert.

##### 6.4.3.1 Institutionen und Kommissionen

Die zuständige Behörde für Kunst am Bau und Kunst im Stadtraum ist die Senatsverwaltung für Bauen, Wohnen und Verkehr. Sie wird von einem Beratungsausschuss begleitet.

##### Zusammensetzung des Beratungsausschusses

- 2 Vertreter der Architektenverbände (benannt von der Senatsverwaltung für Bauen, Wohnen und Verkehr)
- 2 Vertreter des Berufsverbandes Bildender Künstler Berlins
- 1 Vertreter der Fachöffentlichkeit (benannt von der Senatsverwaltung für Wissenschaft, Forschung und Kultur)
- 1 Vertreter der Akademie der Künste – Sektion Bildende Kunst
- 1 Vertreter der Senatsverwaltung für Stadtentwicklung, Umweltschutz und Technologie
- 1 Vertreter der Senatsverwaltung für Wissenschaft, Forschung und Kultur
- 1 ständiger Vertreter für alle Bezirke (Kunstamtsleiter/in) und fallweise
- 1 Vertreter des jeweils betroffenen Bezirks (welcher der Abt. Bauwesen angehören soll) bei Beratungen über Kunst im Stadtraum oder bezirklicher Bau-Maßnahmen



#### 6.4.3.2 Besonderheit für Kunst am Bau

- Wenn mehrere Baumaßnahmen in einem räumlichen Zusammenhang stehen, können die Mittel für die künstlerische Gestaltung zusammengefasst werden.
- „Das Vorschlagsrecht über Kunst am Bau steht dem Entwurfsverfasser zu. Der Entwurfsverfasser soll seine Vorstellungen frühzeitig mit der Baudienststelle abstimmen.“ (Richtlinien)

#### 6.4.3.3 Finanzierung

##### Kunst am Bau

„Ausgaben für Kunst am Bau werden bei Baumaßnahmen, bei denen wegen ihrer Bedeutung Kunst am Bau gerechtfertigt ist, im Verhältnis zur Bausumme zur Verfügung gestellt.“ Baumaßnahmen heißt: Hochbau, Landschaftsbau und kommunaler Tiefbau.

#### 6.4.3.4 Richtsätze für Künstlerhonorare

Bausumme (jedoch nur die Kostengruppe .1 und 3.1 gemäß DIN 276 (1981))

|                          |         |   |
|--------------------------|---------|---|
| 50 000 bis 100 000 DM    | = 2%    | mindestens jedoch 1 800 DM                                      |
| 100 000 bis 500 000 DM   | = 1,5 % | mindestens jedoch 2 000 DM                                      |
| 500 000 bis 2 000 000 DM | = 1,0%  | mindestens jedoch 7 500 DM                                      |
| über 2 000 000 DM        | = 0,5 % | mindestens jedoch 20 000 DM, höchstens 500 000 DM (Richtlinien) |

#### 6.4.3.5 Kunst im Stadtraum

„Ausgabemittel für Kunst im Stadtraum werden zentral bei der Senatsverwaltung für Bauen, Wohnen und Verkehr veranschlagt. Die Beteiligung der Bezirke wird gesondert geregelt.“ (Richtlinien)

Früher 1,6 Millionen DM pauschal, 400 000.- DM für das Jahr 2000, soll auf

200 000.- DM gesenkt werden. Für Großprojekte sind außerplanmäßige Mittel erforderlich, teilweise finanziert der Bund mit (etwa Holocaust-Denkmal).

#### 6.4.3.6 Projekte

Was Kunstprojekte im öffentlichen Raum anbelangt gehen in Berlin, im Gegensatz zu Hamburg, keine wesentlichen Impulse von der zuständigen Behörde aus. Abgesehen etwa vom „Skulpturenboulevard Tauentzien Kurfürstendamm“, der 1987 in Kooperation mit dem Neuen Berliner Kunstverein zur 750-Jahrfeier von Berlin veranstaltet wurde, handelt es sich bei überregional beachtetem Projekten um Initiativen, die an den Senat herangetragen und von ihm allenfalls unterstützt werden. Bei „Emotope“ (1987) handelte sich um ein von Künstlern initiiertes Kunst-im-öffentlichen-Raum-Projekt. Auch „Die



Harald Klingelhöller,  
*Rhetorisches Wäldchen*, 2004

Petuelpark

Endlichkeit der Freiheit“ (1990) geht auf Anstöße von Künstlern (Heiner Müller, Rebecca Horn, Janis Kounellis) zurück. Ihr Konzept sah vor, daß die eingeladenen Künstler je eine Arbeit im Ost- und je eine Arbeit im Westteil der Stadt realisierten. Die 1998/99 erstmals veranstaltete Berlin Biennale – die Initiative eines Kurators – konzentrierte sich auf Innenräume, einem gegenwärtig kursierenden Topos der Kunst folgend, griff sie das Thema Stadt (Berlin) auf.

Die besondere politische Lage und Bedeutung Berlins bedingt ein besonders hohes Maß an Erinnerungsarbeit. Projekte von Kunst im öffentlichen Raum nehmen dabei immer wieder, angefangen vom Holocaust-Denkmal über das Denkmal zum 17. Juni bis zum Mauerdenkmal, die Form von Monumenten an.

## 6.5 MÜNCHENER PRAXIS

#### 6.5.1 Kunst im öffentlichen Raum in München

Bevor die Kunstprojekte Riem im Herbst 1999 durch die Berufung einer eigens für die Messestadt Riem zuständigen Kuratorin gestartet wurden, gab es von Seiten der Stadt München keine kontinuierliche Initiierung von Kunstprojekten im öffentlichen Raum. Zwar wurden im Rahmen der städtischen Kunst-am-Bau-Regelung auch Plätze mit Kunstwerken gestaltet – z.B. von Rudolf Wachter oder Magdalena Jetelova –, zwar wurden durch die „Bespielung“ von Fassaden – Sozialamt Franziskanerstraße, Feuerwache 8 (Dietmar Tanterl) –, von Höfen (Vito Acconci, Marin Kasimir) und wird im Rahmen von Kanalbauarbeiten (Johannes Brunner, Andreas von Weizsäcker) auch der Straßenraum tangiert, doch handelt es sich dabei um Einzelmaßnahmen. In der Vergangenheit wurden Projekte in München in erster Linie von privater Seite konzipiert und organisiert und meist von der Stadt finanziell unterstützt. Im Vergleich mit anderen Städten handelt es sich meist um kleinere Projekte, denen nur bedingt überregionale Aufmerksamkeit geschenkt wurde.

Ende der sechziger und Anfang der siebziger Jahre fand etwa „subart“ im U-Bahnhof Giselastraße (1968) statt, auf dem Jakobsplatz die „Kunstzone“ (1971), die „Spielstraße“ wurde 1972 für die Olympischen Spiele eingerichtet. „Situative Plastik“ vereinte 1980 Münchner Künstler auf dem Marienhof, in den achtziger und neunziger Jahren wurde im Rahmen des RischArt Preises mehrmals Kunst im öffentlichen Raum präsentiert (u.a. Die Spur des Lichts, 1991 auf dem Königsplatz), auf die Initiative von zwei Künstlern (Petz/Kraft) ging „Kunst im Abbruch“ (1991) zurück, das Beckforum betrieb den Kunstcontainer, die Kunstorganisation Articolo veranstaltet eine Reihe von Projekten u.a. bis heute am Literaturhaus, zur Zeit der Opernfestspiele wurde in den letzten Jahren regelmäßig eine Arbeit auf dem



Raimund Kummer,  
*Augen für einen am Baum angeketeten Klappstuhl*, 2004

Petuelpark



Max Joseph Platz präsentiert. Die zuerst vom Kulturreferat betreute und nun vor dem Lenbachhaus eingerichtete Kunstplattform präsentiert Arbeiten auf Zeit.

Ursprünglich als turnusmäßige Veranstaltung geplant wurde 1991 das Isarprojekt organisiert. Es bestand aus zwei Teilen: „Fotografie als Kunst im öffentlichen Raum“ an verschiedenen Orten von einer Kuratorin (Goldmann) und zwei Galeristen (Wittenbrink, Walser) initiiert und „Argusauge“ auf dem Königsplatz, kuratiert von Werner Fenz und veranstaltet vom Kulturreferat und der Städtischen Galerie im Lenbachhaus.

Das bisher größte Münchener Kunstprojekt im öffentlichen Raum war 1999 „Dream City“. Es wurde in einer Zusammenarbeit von Kunstraum, Kunstverein, Museum Villa Stuck und Siemens Kulturprogramm veranstaltet und fand im Stadtraum und in den Innenräumen der veranstaltenden Institutionen statt.

Die Aktivitäten der Kunstkommission und des Baureferates führten unterstützt von Kultur- und Planungsreferat dazu, daß auf Empfehlung einer in Auftrag gegebenen Studie seit Herbst 1999 als Modellversuch die kunstprojekte\_riem eingerichtet wurden. Eine Kuratorin (Claudia Büttner) wurde berufen, die den Aufbau des neuen Stadtteils mit Kunstprojekten begleitet.

Im Rahmen der Kunst-am-Bau-Regelung brachte die Kunstkommission das von dem Künstler Stephan Huber kuratierte Projekt Petuelpark auf den Weg. An dem Projekt beteiligen sich international renommierte Künstler.

Ein Sonderfall, da vom Baureferat betreut stellt das Kunstprojekt Theresienhöhe dar. (s.unten)

Das Kulturreferat unterstützte in den letzten beiden Jahrzehnten immer wieder privat initiierte Projekte und veranstaltete mit „München im Kunstlicht“ zur Jahrtausendwende ein eigenes Projekt. Es betreut die im Jahresturnus mit unterschiedlichen Arbeiten bestückte Kunstplattform und ist für die Riem Projekte zuständig.

#### 6.5.2 Das Zwei-Säulen-Modell

Das klassische Kunst-am-Bau-Programm sieht nur baugebundene und gewöhnlich auf Dauer angelegte Kunst vor. Um bauungebundene und auch temporäre / transitorische Kunst im öffentlichen Raum realisieren zu können, wurde in München das „Zwei-Säulen-Modell“ entwickelt. In einem politischen Kraftakt gelang es dem damaligen Kulturreferenten Nida Rümelin und dem Baureferenten Horst Haffner folgende Regelung durchzusetzen:

Die Kunst-am-Bau-Regelung sieht zwei Prozent der Bausumme von öffentlichen Gebäuden für Kunst vor. Da de facto jedoch nur ein Prozent ausgegeben wird, wird das fehlende zweite Prozent für bauungebundene Kunst im öffentlichen Raum zur Verfügung gestellt. Der

Haushalt dafür berechnet sich nach der im Vorjahr ausgegebenen Ein-Prozent-Summe.

Während wie bisher das Baureferat ein Prozent des Kunst-am-Bau-Geldes verwaltet, verfügt das Kulturreferat über das zweite Prozent, ca. 1 Million Euro pro Jahr. Bisher ist es allerdings nicht gelungen, das zur Verfügung stehende Geld tatsächlich für den vorgesehenen Zweck auszugeben. Um nun für 2004 ein Projekt zu entwickeln, beschloß der Stadtrat, eine Kommission unter der Ägide des Kulturreferates einzusetzen und einen offenen Wettbewerb auszuschreiben. Von den über zweihundert eingegangenen Entwürfen wurden sieben ausgewählt. Um dem Anspruch des Projektes zu genügen, schlug die Kommission einen zweiten eingeladenen Wettbewerb vor. Die Realisierung der vorgeschlagenen Projekte wurde – ein in der Kunstkommissionsgeschichte der Stadt einmaliges Skandalon – vom Stadtrat abgelehnt.

#### 6.5.4 Münchener Kommission für Kunst am Bau und im öffentlichen Raum

Die dem Münchener Baureferat zugeordnete Kunstkommission trägt zwar den Namen „Kommission für Kunst am Bau und im öffentlichen Raum“, doch die von ihr angeregten Aktivitäten sind – wie bereits erwähnt – im Rahmen der Kunst-am-Bau-Regelung baugebunden und in der Regel auf Dauer angelegt.

1991 Erweiterung der Richtlinien: Beratung nun nicht mehr nur für die Maßnahmen des Baureferates, sondern auch bei Bauvorhaben des Kommunal- und Planungsreferates und der Stadtwerke. Bei Kunstprojekten in städtebaulichen Entwicklungsgebieten, wo öffentliche und private Träger tätig sind, soll eine rechtzeitige Abstimmung mit der Kommission erfolgen.

1996 und 1998 Richtlinien werden weiter präzisiert (Lisa Gritzmann, Im Auftrag der Stadt München – Riem-Studie)

#### 6.5.5 Aufgaben

Die Kommission berät den Stadtrat und die Verwaltung bei künstlerischen Maßnahmen für kommunale Bauvorhaben, die in der Zuständigkeit städtischer Referate liegen.

Ihre Beratung wird empfohlen für städtische Beteiligungsgesellschaften und bei Schenkungsangeboten.

„Ein Sonderfall sind Kunstprojekte in städtebaulichen Entwicklungsgebieten, bei denen verschiedene öffentliche bzw. private Träger tätig sind. Für solche Bereiche sind frühzeitig Abstimmungen mit der städtischen Kommission zu treffen, die eine Koordination aller künstlerischen Maßnahmen sicherstellen.“ (Richtlinien, Fassung vom 12.9.1998)

*Zusammensetzung*

5 Stadtratsmitglieder aus dem Kulturausschuß (Zahl hängt von den im Stadtrat

vertretenen Fraktionen ab)

7 Künstler

1 Kunsttheoretiker

1 freischaffender Architekt

der jeweils planende Architekt

*6.5.6 Finanzierung*

Für Kunst am Bau werden gemäß der Kunst-am-Bau-Regelung je nach Bedeutung und Größe der Baumaßnahme 1,5 % bis 2 % der Bausumme zur Verfügung gestellt.

Die Finanzierung des Riem-Projektes erfolgt durch die in einem Pool zusammengefassten Kunst-am-Bau-Gelder für die Messestadt Riem.

Schon mehrfach wurden Arbeiten im öffentlichen Raum ( u.a. Albert Hien am Georg-Heinemann-Ring, Anne und Patrick Poirier vor dem Stadtarchiv, Dan Flavin zwischen Kunstbau und Lenbachhaus, Jenny Holzer im Literaturhaus) durch den Kunstbaufond, eine 1946 zum Wiederaufbau Münchens gegründete Bürgerstiftung, gefördert.

*Städtebauliche Maßnahmen*

Was die Realisierung von Kunst im Zusammenhang mit kommunalen Baumaßnahmen anbelangt, hat sich im Baureferat eine gut funktionierende Infrastruktur herausgebildet.

Was die Finanzierung dieser Kunst anbelangt, besteht, im Vergleich mit bauunabhängigen Projekten, ein Vorteil darin, daß sich die Gelder für Architektur und Kunst partiell überlagern und notwendige Baumaßnahmen für die Kunst von vorneherein mitberücksichtigt werden können. Einen Sonderfall stellen Kunstprojekte für Neubaugebiete dar, da hier auch das Planungsreferat und private Bauherren involviert sind. Die bereits zitierten städtischen Richtlinien sehen für städtebauliche Entwicklungsgebiete vor: „Für solche Bereiche sind frühzeitig Abstimmungen mit der städtischen Kommission (Kunstkommission) zu treffen, die eine Koordination aller künstlerischen Maßnahmen sicherstellen.“

Für die Messestadt Riem wurde von der Kunstkommission eine Studie angeregt, die u.a. empfahl in Riem einen Kurator einzusetzen. Mit kunstprojekte\_riem wurde ein Modell installiert, an dem Planungs-, Bau- und Kulturreferat auf verschiedene Weise beteiligt sind.

Ein anderes Projekt, das sich in seinem Umfang städtebaulichen Dimensionen nähert, ist das von der Kunstkommission initiierte und von Stephan Huber kuratierte Projekt Petuelpark und das von einer Arbeitsgruppe der Kommission betreute Projekt „1a Orte! auf der Theresienhöhe.

*6.5.7 Grundsätzlich läßt sich sagen*

· Je mehr Referate involviert sind, desto schwieriger gestaltet sich die Arbeit.

· Ambitionen einzelner Referate auf dem Feld der Kunst tätig zu werden, sollten in jedem Fall mit den zuständigen Fachinstanzen abgesprochen werden.

· Der Versuch, Künstler bereits im Planungsstadium eines Stadtteils miteinzubeziehen, ist ein Experiment wert, wenn auch, was die Lösung städtebaulicher Probleme anbelangt, die Erwartungen an die Kunst nicht allzu hoch angesiedelt werden dürfen.

· Es ist denkbar, für einzelne Stadtteile kuratorische Masterpläne zu erstellen, wobei jede Form des Schematismus vermieden und von zu Fall nach einer angemessenen Lösung gesucht werden sollte.

Nach den städtischen Richtlinien ist die Kunstkommission der Ort, an dem über die Koordination von Kunst bei städtebaulichen Maßnahmen entschieden wird. In Riem und im Petuelpark hat sie diese Koordination an Kuratoren abgegeben. Darin zeigt sich nun durchaus eine Tendenz: Die Ausarbeitung großer Konzepte übersteigt das Maß an Arbeit, das im Rahmen einer Kunstkommission zu leisten ist.

Ohne Zweifel gibt es Stadtteile, wo es sinnvoll ist, sich auf baugebundene Kunst zu beschränken. In manchen Fällen wiederum liegt es nahe, die baugebundene Kunst in ein Gesamtprojekt zu integrieren. In anderen Fällen wiederum ist vorstellbar, dass die baugebundene Kunst in ein frei finanziertes Gesamtkonzept integriert wird. Auch hier sollte gelten: Kein Schematismus.

*6.5.8 Zur konkreten Arbeit der Münchener Kommission*

In der Regel verläuft die Suche nach realisierbaren Entwürfen über eingeladene Wettbewerbe, wobei kleinere Projekte von Delegierten behandelt werden. Projektleiter, Architekt und Nutzer stellen die Baumaßnahme anhand der Pläne der Kommission vor. In der nächsten Sitzung werden aus einer Liste von Vorschlägen die einzuladenden Künstler ausgewählt. Bei großen Wettbewerben findet ein Kolloquium statt. Die Entscheidung über den zu realisierenden Entwurf erfolgt qua Abstimmung. Die Realisierung wird vom Projektleiter betreut.

**6.6 Vergabeverfahren***6.6.1 Sonderfall: Freie Intervention ohne Auftrag*

Eine radikale interventionistische Kunstpraxis agiert im öffentlichen Raum, ohne sich um Genehmigungen zu kümmern. Sie betritt allerdings, je nach Form der Intervention, immer wieder den Boden der Illegalität. Will der Künstler sich legal im öffentlichen Raum bewegen,

ist er gewöhnlich darauf angewiesen, eine Genehmigung einzuholen. In München wird die Genehmigung vom Baureferat erteilt, wobei Delegierte der Kommission für „Kunst am Bau und im öffentlichen Raum“ als Berater mitwirken. Um Künstlern das oft komplizierte Genehmigungsverfahren, in das mitunter verschiedene Ämter involviert sind, zu erleichtern, wird als eine Art Service das Genehmigungsverfahren im Baureferat gebündelt.

Da das von Künstlern frei initiierte Projekt nicht Gegenstand der vorliegenden Untersuchung ist, sei hier nur darauf verwiesen.

#### 6.6.1 Wettbewerb

Vorweg: Der Postmodernismus verkündete das Ende der Ideologien. Im Windschatten derartiger Behauptungen gewann u.a. der Neoliberalismus zunehmend an Terrain. Das zentrale neoliberalistische Ideologem, sein Prinzip des totalisierten Wettbewerbs, wurde inzwischen als gleichsam Natur gegeben akzeptiert und internalisiert. Das Denken und Handeln in Kategorien der Konkurrenz und des Wettbewerbs erfasst immer mehr gesellschaftliche Bereiche und Institutionen. Wenn im Folgenden von Wettbewerben als Mittel zur Realisierung von Kunst die Rede ist, sollte nicht vergessen werden, dass das expressive Potential von Kunst – es wird auch dann wirksam, wenn der Künstler objektivistisch arbeitet – dem Wettbewerbsdenken widerspricht. Das Gebiet der kommunikativen Verständigung, setzt im Idealfall die Gleichheit, respektive die respektierte Andersheit der Kommunizierenden voraus. Kommunikative Verständigung wiederum zielt nicht, ganz anders als Sport und neoliberalistische Marktwirtschaft, auf die Einordnung der Kommunizierenden in ein hierarchisierendes Gewinner-Verlierer-Schema.

Bereich der „Kunst am Bau“, der Denkmals- und Brunnengestaltung, haben Wettbewerbe eine lange Tradition. Die Nähe der „Kunst am Bau“ zur Architektur legt hier offensichtlich nahe, die in der Architektur gebräuchlichen Auswahlverfahren auch auf die Kunst zu übertragen. Die gemeinsame Wettbewerbspraxis kann jedoch nicht über grundsätzliche, in der Sache begründete Unterschiede hinwegtäuschen: Während die Architektur ein Raumprogramm umsetzt und vorgegebene Zwecke verfolgt, schafft das Kunstwerk, seinen Zweck aus sich selbst, was keineswegs bedeutet, dass es selbstreferentiell in sich ruht. Bei Architekturwettbewerben greift der Bauherr immer wieder in die preisgekrönten Entwürfe ein, was meist zur Verharmlosung radikaler Setzungen führt. Bei der Kunst, die sich nicht an eindeutig vorgegebenen Zwecken messen lässt, ist der Veränderungsspielraum wesentlich geringer. Er wird ausschließlich durch den Künstler festgelegt. Ihn zu überschreiten bedeutet Übergriff auf die Autorenschaft und womöglich Zensur.

Unabhängig, ob Architektur- oder Kunstwettbewerb: Der Wettbe-

werb bietet dem Auftraggeber den Vorteil, dass er aus einer Reihe von Vorschlägen auswählen kann und dass er, ehe er in eine engere Beziehung zum Beauftragten tritt, plastisch vor Augen geführt bekommt, was ihn im Falle der Auftragserteilung erwartet.

Alternativen zum Wettbewerb sind die Direktbeauftragung und der Kunstankauf. Letzterer widerspricht den seit den achtziger Jahren gültigen Standards von Kontext- und Ortsbezogenheit, wobei allerdings nicht grundsätzlich auszuschließen ist, dass auch bereits bestehende künstlerische Arbeiten mitunter imstande sind, sich auf spezifische Weise zu kontextualisieren. Die Direktbeauftragung kann durch autorisierte Einzelpersonen, durch Gremien und Kommissionen erfolgen, wird jedoch im Falle von „Kunst am Bau“ äußerst selten praktiziert. Die Direktbeauftragung, respektive die Einladung von Künstlern, nimmt spezifische Form im kuratorisch betreuten Projekt an. Ehe das Kuratorenmodell kurz diskutiert wird, sollen einige Wettbewerbsformen und Ausschreibungsmodalitäten erörtert werden.

#### 6.6.2 Ausschreibungsmodalitäten

Die Ausschreibungsmodalitäten von Kunst-am-Bau-Wettbewerben orientieren sich an der Baumaßnahme. Sie und der Zeitpunkt, an dem Künstler eingeladen werden (s. unten Zusammenarbeit Künstler-Architekten) bestimmt die Ausschreibung. Die Münchener Praxis, die Ausschreibung möglichst offen zu halten und dem Künstler keine spezifischen Orte innerhalb der Architektur und keine vordefinierten Aufgaben zuzuweisen, hat sich bewährt.

Besteht die Absicht, Arbeiten von mehreren Künstlern zu realisieren, empfiehlt es sich durchaus, zumindest grob, einige Felder zu umreißen, in denen sich die Eingeladenen dann voraussichtlich bewegen. In diesem Fall weist die Ausschreibung bereits in die Richtung kuratorischer Betreuung.

Bei eingeladenen Wettbewerben wird selbstverständlich ein Entwerfshonorar bezahlt. Oft empfiehlt es sich im Sinne eines zweistufigen Verfahrens zuerst eine Ideenskizze einzuholen, die dann in einem zweiten Schritt ausgearbeitet wird.

#### 6.6.3 Offener Wettbewerb

Der offene Wettbewerb wendet sich an alle Künstler. Er bietet den Vorteil, dass Künstler und Arbeiten ins Blickfeld rücken, die sonst nicht beachtet werden. Ein Nachteil ist: Es kann kein Entwerfshonorar bezahlt werden. Die Vergabe von Preisgeldern bleibt nur eine schwache Entschädigung für die insgesamt geleistete Arbeit.

Wie die Praxis zeigt, zieht die Ausschreibung von offenen Wettbewerben meist zu einer hohen Beteiligung nach sich. So nahmen etwa an dem von der Stadt Dresden ausgeschriebenen „Sector“-Wettbewerb über fünfhundert KünstlerInnen teil. Unter diesen Umständen



Alexandra Ranner,  
*Kuchen*, 2005

Café Petuelpark – Barlachstraße

ist für die Beteiligten die Realisierungschance ihrer Entwurfes äußerst gering. Der Aufwand – sowohl von Seiten der KünstlerInnen, als auch von Seiten der Jury – steht in den meisten Fällen in keiner Relation zum Ergebnis.

Ein weiterer Nachteil ist: Künstler, die im Diskurs und/oder auf dem Markt markante Positionen besetzen, beteiligen sich gewöhnlich nicht an offenen Wettbewerben.

In Parenthese: Mitunter kann die prominente Zusammensetzung der Jury auch bekanntere Künstler zur Teilnahme animieren. Renommiertere KünstlerInnen sind in der Regel nicht bereit, sich dem Urteil einer Jury zu unterwerfen, die überwiegend aus Nichtexperten besteht.

Während etwa für Architekten die permanente Wettbewerbspräsenz und die Zahl der Preise zum Prestige gehört, ist für Künstler die permanente Teilnahme an offenen Wettbewerben latent kontraproduktiv:

Offene Wettbewerbe kommen scheinbar am ehesten dem Ideal einer demokratischen Gesellschaft entgegen. Insofern neigen sich demokratisch gerierende Politiker dazu, letztlich ohne Rücksicht auf das zu erwartende Ergebnis dazu, offene Wettbewerbe zu empfehlen.

#### 6.6.4 Eingeladener Wettbewerb

Die Vorteile des eingeladenen Wettbewerbes sind: Die Einladung kann gezielt erfolgen und es werden auch jene Künstler angesprochen, die die Teilnahme an offenen Wettbewerben verweigern. Nicht zuletzt können die eingereichten Entwürfe honoriert werden.

Die Grenzen der Einladung werden durch den Horizont der Einladenden bestimmt. (s. Zusammensetzung von Kommissionen)

#### 6.6.5 Zusammensetzung von Juries und Kommissionen

Die verbreitete Kunst-Bau-Praxis leidet an der Zusammensetzung der Kommissionen: Häufig überwiegen die Nichtexperten, das heißt Politiker, Verwaltungsbeamte und Nutzer. In vielen Fällen sind sie aufgrund politischer Rücksichten zu groß.

Bei der Genehmigung, Initiierung und Finanzierung von Kunst im öffentlichen Raum kommt dem öffentlichen Auftraggeber eine besondere öffentliche Verantwortung zu. Da es sich um keine Privatveranstaltung handelt, in der sich der die subjektiven Vorlieben von uninformierten Laien und Kunstliebhabern durchsetzen können, geht es darum Kunst zu realisieren, die dem Stand der gegenwärtigen Kunstdiskussion tatsächlich entspricht.

#### 6.6.6 Die Zusammenarbeit zwischen Architekten und Künstlern

Wie die Erfahrung zeigt, besteht zwischen Künstlern und Architekten häufig ein Spannungsverhältnis. Wird eine Zusammenarbeit von au-



Roman Signer,  
*Zwei Paar Stiefel*, 2004

Petuelpark

ßen mehr oder weniger erzwungen, bedarf sie meist der Moderation.

Die Art der Zusammenarbeit wird entscheidend vom Zeitpunkt bestimmt, an dem Künstler eingeladen werden. Grundsätzlich sind Einladungen in verschiedenen Entwurfs- und Realisierungsphasen der Architektur denkbar:

Es besteht die Möglichkeit, dass Künstler und Architekten gemeinsam am architektonischen Entwurf arbeiten. Dies setzt allerdings ein besonderes Einverständnis voraus.

Tritt der Künstler nach der Entwurfsphase hinzu, können seine Belange, in einem gewissen Rahmen zumindest, bei der Realisierung der Architektur berücksichtigt werden. (Übliche Praxis in München)

Wird der Künstler eingeladen, nachdem die Architektur bereits steht, hat er die Chance womöglich interventionistisch und kritisch auf die bestehende Situation zu reagieren. Die Grenzen seiner Intervention werden dabei durch das Urheberrecht des Architekten bestimmt.

Ein Sonderfall wurde in einem Münchner Wettbewerb (Theresienhöhe) erprobt: Für einen Wettbewerb, der sich gewöhnlich an Landschaftsarchitekten richtet, wurden Künstler eingeladen sich mit einem Landschaftsarchitekten ihrer Wahl zu beteiligen. Dieses Verfahren nun wird von der Architektenkammer nicht unbedingt begrüßt, dreht aber die gewöhnlichen Machtverhältnisse zugunsten des Künstlers um.

#### 6.6.7 Kuratorenmodell

Wenn die Realisierung von Kunst im öffentlichen Raum die Wettbewerbslotterie überwinden soll, bedarf es des Einsatzes eines Kurators. Der Kurator garantiert im Idealfall die Rückbindung des Projektes an den Diskurs und die dialogische Betreuung einer Arbeit.



Kai Vöckler

## 7. Den öffentlichen Raum gestalten

Kunst im Kontext von Planung und interdisziplinärer  
Teamarbeit

### 7.1 Ausgangssituation

Die Kunst, die heute Öffentlichkeit und gesellschaftliche Relevanz sucht, muß ihren Wirkungsraum und ihre Wirkungsmöglichkeiten neu erkunden. Wie kann sie in räumliche Planungen integriert werden, welchen Beitrag können künstlerische Ansätze zur Entwicklung neuer urbaner Räume und ihres Gemeinwesens leisten?

Die Kunst steht heute vor neuen Aufgaben: die Städte transformieren zu Stadtlandschaften, der öffentliche Raum ist nicht mehr an spezifische Orte gebunden. Die eigentlich immobilen Städte werden immer abhängiger von mobilen Kräften, von Kapital und Kultur. Die Standortentscheidungen der Wirtschaft sind von zentraler Bedeutung für die Zukunftsperspektiven der Städte – aber auch die Kultur ist ein wichtiges Mittel der Selbstdarstellung und zugleich Seismograph des Wandels, dient der Selbstvergewisserung und Selbstdefinition der Menschen. Kultur lebt von der einmaligen Konstellation von Akteuren, die Entstehung von Kunst ohne regionale Milieus ist schwer vorstellbar. Sie kann als Medium zur Netzwerkbildung wie kein anderes beitragen und sozial wirksam werden – zugleich vermittelt sie Themen international durch die Einbindung in einen überregionalen Diskurs. Die Bedingungen, unter denen sich heute stadtlandschaftliche Räume und Regionen verändern, werden immer universaler und globaler – das gilt auch für die Kunst. Der reale Ort ist nur noch ein möglicher Standort für eine Auseinandersetzung über diese Einflüsse. Die Leistung der Kunst ist es, den Ort zur Welt zu öffnen, wie der Stadtsoziologe Werner Sewing ausführte.<sup>1</sup> Zeitgenössische Kunst hat daher eine doppelte Funktion: sie kann integrierend nach innen wirken, indem sie Wandlungsprozesse thematisiert und in eine öffentliche Auseinandersetzung überführt, zugleich vermag sie durch ihre Einbindung in überregionale Netzwerke diese Themen international zu vermitteln. Sie wird in einer regionalen Transformation nicht die tragenden ökonomischen Entscheidungen ersetzen können (und dies auch nicht wollen), aber sie kann die durch ökonomische Kräfte bewirkten Veränderungen zum Ausgangspunkt von künstlerischen Interventionen nehmen, die zur Auseinandersetzung und damit zur Selbstdefinition des Gemeinwesens beitragen. Zugleich entsteht in der Zusammenführung der unterschiedlichen Aktivitäten und Kunstprojekte ein kulturelles Kapital und ein neues Bild der Region, welches international wirksam ist.

Die öffentliche Wirkung der Kunst ist wesentlich davon bestimmt, wie sie in wechselnde Kontexte qualitativ einzuwirken vermag. Viele Künstler verstehen die gegenwärtige Situation als Angebot, produktiv in die Gesellschaft zu intervenieren, sich in soziale Prozesse zu integrieren und kulturelle Debatten auszulösen – um auf diese Weise öffentlich zu werden, gesellschaftliche Relevanz zu erreichen. Eine bloße Präsentation von Kunst in öffentlich zugänglichen Räumen, sei



es in der Stadt oder in der Landschaft, erlaubt weder eine Integration der Kunst in das Alltagsleben noch löst sie eine kulturelle Debatte über ihre Inhalte und damit ihre gesellschaftliche Funktion aus.

Bei einer frühzeitigen Einbindung in Planungsprozesse vermag Kunst konkrete Prozesse vor Ort aufzunehmen, planungsrelevante Inhalte zu thematisieren und diese in die symbolische Ebene zu transformieren – um auf diese Weise eine kulturelle Wahrnehmung zu ermöglichen. Sie kann als Katalysator in Kommunikationsabläufen wirken, sich in soziale Prozesse integrieren und eine Auseinandersetzung mit dem Planungsprozeß bewirken, um so auf diesen wieder einzuwirken. Die Auseinandersetzung mit, bzw. die Integration in Planungen – wie Stadtentwicklungen, Landschaftsplanungen, der Gestaltung öffentlicher Räume wie Plätze oder Parkanlagen – übt eine besondere Faszination aus, sind hier doch in einem weit höherem Maße als in der traditionellen künstlerischen Auseinandersetzung mit dem öffentlichen Raum funktionale Erfordernisse und soziale Zusammenhänge zu berücksichtigen.

Es stellt sich daher die Frage, was Öffentlichkeit zu Beginn des 21. Jahrhunderts ist und welche Merkmale der öffentliche Raum hat? Auf welche Weise kann Kunst Einfluß auf Planungen von Stadt- und Freiräumen gewinnen oder diese mitgestalten? Verliert die Kunst in diesen Prozessen oder vermag sie eine genuin eigene Methodik innerhalb von Planungsabläufen zu entwickeln?

### 7.2 Kunst und öffentlicher Raum

Die Geschichte des öffentlichen Raums in Europa nimmt ihren Ausgang in der Agora der griechischen Antike, einem städtischen Platz, der als Ort der Volksversammlung den ideellen Mittelpunkt des Gemeinwesens bildete. Hier setzte Öffentlichkeit noch auf physische Präsenz und mündliche Kommunikation. Diese ursprüngliche Idee eines öffentlichen Raums verliert sich im Laufe der Jahrhunderte und kehrt zu Beginn der Neuzeit machtvoll zurück als Piazza, dem Stadtplatz als zentralem Mittelpunkt des städtischen Lebens in der Renaissance. Die Ausbildung von Plätzen in den Städten der Renaissance mit den sie säumenden Gebäuden und Skulpturen waren Teil eines rhetorischen Programms, welches bildhaft die kollektive Erinnerung bewahren sollte. Im Laufe der Geschichte ist der öffentliche Platz immer Ort der Visualisierung der Herrschaftsansprüche von Adel und Klerus. Das Monument als zentraler Mittelpunkt des Platzes, sei es in seiner architektonischen Ausbildung als Säule, Obelisk oder Triumphbogen oder in seiner plastischen Form als Herrscherstatue, religiösem Standbild oder antiker Götterstatue, war Teil eines allgemeinverständlichen Codes und vermittelte die göttliche Sinnordnung, bzw. den herrschaftlichen Ordnungssinn. Die bildende Kunst, die sich wesentlich innerhalb der höfischen und kirchlichen Bauaufgaben entfaltete,

hatte ihren Platz im öffentlichen städtischen Raum als Monument oder auch als Bauplastik.<sup>2</sup>

Aber in der Renaissance schiebt sich bereits eine andere Form von öffentlicher Kommunikation zwischen die Stadt und ihre Bewohner. Öffentlichkeit beginnt sich zunehmend im Medium der Schrift zu entfalten, was sich durch die Erfindung des Buchdrucks durch Gutenberg im Jahre 1450 intensiviert. Das besondere an der Schrift ist, daß sie die Information von der physischen Präsenz ablöst, auf die noch die mündliche Kommunikation angewiesen ist. Zwar koexistieren mündliche, visuelle und schriftliche Kommunikation zunächst gleichberechtigt nebeneinander, aber spätestens mit der Erfindung der Dampfmaschine um 1800 dominiert die durch die Druckmedien vermittelte Öffentlichkeit, die nicht mehr an den konkreten städtischen Raum gebunden ist - was Victor Hugo zu der Bemerkung veranlaßte, daß der Buchdruck die Architektur töte. Außerdem entstehen ab dem 17. Jahrhundert kommerzielle Vergnügungsorte in allen großen Städten - die Konzertsäle, Opernhäuser und Theater, in deren Innerem sich dauerhafte Kommunikationsräume etablierten und die die bevorzugten „Bühnen sozialer Interaktion“ (Peter Burke) bildeten.<sup>3</sup>

Die Kommunikation hatte sich von außen nach innen verlagert, von den Straßen und Plätzen in die Gebäude. Die über die Jahrhunderte selbstverständliche Verbindung von öffentlichem Raum und Öffentlichkeit löste sich auf. Das 19. Jahrhundert ist die historische Wendemarke, an der die Unumkehrbarkeit „der Mediatisierung der Erfahrung und der Kommunikation sichtbar wird“ (Gerhart Schröder).<sup>4</sup> Denn Öffentlichkeit wird nun wesentlich durch die Informations- und Kommunikationstechnologien geformt.

Aber auch die Entwicklung der Transporttechnologie verändert nachhaltig die räumliche Erfahrung. Die Erfindung der Eisenbahn löste im 19. Jahrhundert einen Wahrnehmungsschock aus. Die technologischen Veränderungen erzeugen eine neue Wahrnehmungsweise. Die großstädtische Wahrnehmung wird zerstreuter, flüchtiger, sie mußte sich an „Zeit- und Wahrnehmungssprünge gewöhnen, die durch den Schienenverkehr, die Telegraphie, die industrielle Produktion und einen Überfluß (an)... visueller Information“ (Jonathan Crary) verursacht wurde.<sup>5</sup> Die Stadt wurde zu einem Ort, dessen Leben durch die Abstraktion des beschleunigten Modernisierungsprozesses geprägt ist.

Die bildende Kunst reagierte auf die Veränderungen, die der Modernisierungsprozeß auslöste. Ihre Bedeutung für die Gestaltung des öffentlichen Raumes hatte sich bereits zu Beginn des 19. Jahrhunderts verändert, als das zu neuer Macht kommende Bürgertum sich der exklusiven Repräsentationszeichen bemächtigte, die bisher alleine Adel und Klerus vorbehalten waren. Gegen die Herrscherfigur setzte das Bürgertum seine eigenen Leitfiguren. Der Denkmalkultus des 19.

Jahrhunderts löste dann förmlich eine Denkmalschwemme aus, die auf eine Entwertung der intendierten Bedeutsamkeit des Denkmals hinauslief. Daher sind die bürgerlichen Denkmäler eher als Dekorationen eines Lebensgefühls zu verstehen. Ihre Wirkung beruhte darauf, daß sie als Ausdruck bürgerlicher Öffentlichkeit immer auch Teil des privaten Bereichs blieben. Der bildenden Kunst kam so eine Entlastungsfunktion zu, die den fortschreitenden Rationalisierungs- und Modernisierungsprozeß zu kompensieren hatte.

Mit der Entwicklung der Reproduktionsmedien, insbesondere mit der Erfindung der Photographie stand die Kunst allerdings vor dem Problem, daß ihre Botschaft durch andere Medien weitaus wirksamer mitgeteilt wurde. Im 20. Jahrhundert wird die Bildproduktion wesentlich durch Photographie und Film bestimmt. Die bildende Kunst hat ihre Bildautorität an die Massenreproduktionsmedien verloren. Diese neuen Techniken beeinflussen jetzt die wichtigsten sozialen Prozesse. Die massenhaft produzierten, frei zirkulierenden Bilder haben keinen direkten Bezug mehr zu einem Betrachter und seiner Umwelt. Was sichtbar ist, ist zunehmend im medialen Raum angesiedelt - ein Prozeß der Abstraktion, der den Charakter von Öffentlichkeit wesentlich veränderte.

Künstler haben bekanntlich auf diese Veränderungen auf unterschiedlichste Weise reagiert, die hier nicht im Einzelnen dargelegt werden.<sup>6</sup> Die Reaktionen reichen von einer bewußten Abschottung gegen die Welt des Konsums und Gebrauchs, der Funktion und der Kommunikation und einen Rückzug in den schützenden Rahmen der Museen und Galerieräume über die Entwicklung von subversiven Strategien der Verweigerung einer vordergründigen „Verständlichkeit“, die im öffentlichen, städtischen Raum oft provozierend wirkt bis hin zur Taktik, künstlerische Botschaften in die Zirkulation der Waren und Bilder einzuschmuggeln - beispielsweise auf Werbeträgern wie Plakatwänden, T-Shirts oder Einkaufstaschen - und auf diese Weise Mechanismen und Präsentationsformen der Massenkultur zu benutzen. Eine andere Strategie ist die Verbindung mit dem Standort und dem Präsentationskontext einzugehen - die „ortsspezifische“ Vorgehensweise. Ästhetische und sozial-kommunikative Aspekte können dort zusammengebracht werden, der künstlerischen Gestaltung oftmals eine Funktion zugeordnet werden. Gerade der Ortsbezug, die Stärkung oder auch Neudefinition von Orten erfüllt die Funktion, Öffentlichkeit wiederherzustellen und kann auf diese Weise dem oft beklagten Verfall des öffentlichen Lebens entgegenwirken, wie die Kunsthistorikerin Claudia Büttner festhält.<sup>7</sup>

Der Philosoph Jürgen Habermas hatte bereits in den 60er Jahren den Verlust der direkten öffentlichen Kommunikation mit den Massenmedien in Verbindung gebracht.<sup>8</sup> Eine aktive bürgerliche Öffentlichkeit, wie sie im 18. Jahrhundert existierte, hat sich für Habermas



in ein konsumierendes Publikum verwandelt. Mit der Einwegkommunikation der Massenmedien sei eine Simplifizierung der Kommunikation verbunden, die sich nur noch um den Geschmacks- und Neigungsaustausch der Konsumenten drehe. Sie verwandelt öffentliche Kommunikation in die Intimisierung öffentlicher Personen durch Starkult und Unterhaltung. Auch der Soziologe Richard Sennett ist der Meinung, dass eine Intimisierung des öffentlichen Lebens stattgefunden habe.<sup>9</sup> Anstelle eines aktiven öffentlichen Ausdrucksverhaltens trete eine wechselseitige Selbstenthüllung, die sich im „Fetisch der Gemeinschaftlichkeit“, die den Fremden ausschließt, offenbare. Demgegenüber stellt der Stadttheoretiker Ernst Hubeli fest, dass wir nicht von einem Verfall von Öffentlichkeit sprechen sollten, sondern dass heute viele neue Formen und Inhalte von Öffentlichkeit entstanden sind, die sich mit den traditionellen Kategorien, Emanzipationsansprüchen und Aufklärung nicht fassen lassen.<sup>10</sup> Für Hubeli gibt es heute ein „Universum von Teilöffentlichkeiten“, die sich vermehrt über Freizeit, Sport, Moden, Geschmäcker usw. konstituieren. Er sieht hierin auch eine Befreiung von einer zentrierten pädagogisch orientierten Öffentlichkeit zugunsten einer stark heterogenen, vielfältigen Öffentlichkeit. Der öffentliche Raum wird allerdings erst dann ein Ort des öffentlichen Lebens, wenn er die Differenz zum Privaten bewusst macht, wenn er zur Bühne wird, wo sich das private Verhalten in öffentliches Theater verwandelt, wo er zum Ort der Begegnung wird - wie dies auch Sennett fordert. Dann werden öffentliche Räume aber auch zu Orten der Überschreitung des Vertrauten, Festgefügteten, Konstruierten, zu Orten des Andersseins und des Austauschs. Für Hubeli lässt sich „Öffentlichkeit“ entlang der Frage, „wer, wo, wie und warum“ kommuniziert, in vier Hinsichten differenzieren:

- entsprechend dem Träger (auch Gruppe), der in dieser Weise kommuniziert bzw. entsprechend dem Personenkreis, der virtuell mitkommuniziert = Subjekt und Instanz der Öffentlichkeit,
- entsprechend dem Ort (Raum), wo solche Kommunikationen stattfinden = Sphäre und Medium der Öffentlichkeit,
- entsprechend der Formen, in denen sie stattfinden, inklusive der Art und dem Grad, in dem das Thematisieren der Gesellschaftlichkeit artikuliert ist = Modus der Öffentlichkeit,
- entsprechend den Intentionen und Wirkungen, um deretwillen bzw. denen gemäß sie als solche Kommunikationen stattfinden = Prinzip und Funktion der Öffentlichkeit.

Öffentlichkeiten sind daher jene Sphären, in denen der gesellschaftliche Zusammenhang allein kommunikativ hergestellt wird im Gegensatz z. B. zur privaten Sphäre, Öffentlichkeit ist gesellschaftliche Selbstverständigung. Die heutige Öffentlichkeit ist nicht homogen,

sondern in viele Teilöffentlichkeiten mit unterschiedlichen Interessen gespalten, die sich wiederum in unterschiedlichsten, realen wie virtuellen Räumen entfalten. Daher können die Orte, wo Kunst öffentlich wird, sehr unterschiedlich sein - je nachdem, welche Öffentlichkeit erreicht werden soll und will. Kunst kann in Museen, auf der Straße, in und auf mobilen Trägern, im World Wide Web, in Rundfunk und Fernsehen, in Brachen oder aber auch in Zusammenarbeit mit sozialen Gruppen stattfinden; und sie ist auch in der Lage diese unterschiedlichen Räume miteinander zu verknüpfen. Sie kann dauerhaft oder prozessual angelegt sein, kommunikativ und integrierend, aber auch verstörend und provozierend wirken. Die Wirkung der Kunst ist wesentlich davon bestimmt, inwieweit sie qualitativ auf verschiedene Kontexte einwirkt. Der Kenntnis und Einschätzung der Wirkungsmöglichkeiten in den jeweiligen Öffentlichkeiten und deren Räumen kommt für Kunstprojekte eine außerordentliche Bedeutung zu. Eine einheitliche Vorstellung eines öffentlichen Raums als Leitidee zur Bestimmung einer künstlerischen Praxis in demselben ist daher ungeeignet, vielmehr ist von „Fall zu Fall“ zu prüfen, auf welche Weise eine öffentliche Wirkung erzielt wurde bzw. erreicht werden kann.

### 7.3 Interdisziplinäre Projekte und Kunst im Kontext von Planung: Beispiele aus der Praxis

Mit der Entwicklung ortsspezifischer Arbeiten wurde in den 1980er Jahren eine künstlerische Strategie gefunden, die Kunstwerke stärker an räumliche Kontexte band. Im Prozeß der Aneignung und der Auseinandersetzung mit dem Ort konnte so deren spezifische Eigenart herausgearbeitet werden. Hier berührte sich Kunst mit Landschaftsarchitektur und Architektur - allerdings blieb es weitgehend bei einer Reaktion der Kunst auf bereits vorgegebene Planungen und Raumstrukturen, mit entsprechend geringen Möglichkeiten der Einflußnahme. Daher ist für die Entwicklung künstlerischer Strategien die frühzeitige Einbindung in Planungen und die Auseinandersetzung mit deren Zielen von zentraler Bedeutung.

Damit stellt sich auch die Frage nach einer interdisziplinären Zusammenarbeit von Künstlern, Architekten, Landschaftsarchitekten und anderen innerhalb von Planungsprozessen. Voraussetzung dafür ist ein übergeordneter Gestaltungs- bzw. Kunstbegriff, der formal, aber nicht inhaltlich die künstlerische Autonomie einschränkt. Die kooperative Zusammenarbeit von Künstlern mit Architekten und Freiraumplanern hat Tradition: die wichtigsten künstlerischen Bewegungen in diesem Jahrhundert hatten sich die interdisziplinäre Zusammenarbeit der Künstler, die Überwindung der Spezialisierung durch einen übergeordneten Gestaltungsanspruch zum Ziel gesetzt - das historische Bauhaus ist nur ein Beispiel von vielen. Entscheidend



ist, dass – so meine These – in der interdisziplinären Zusammenarbeit die Chance liegt, eine höhere künstlerische Qualität des Projektes unabhängig von einer disziplinären Zuschreibung (als bildende Kunst, angewandter Kunst; Bau- oder Gartenkunst) zu erreichen. Auch vermag die bildende Kunst auf diese Weise einen viel direkteren Einfluß auf Planungen und damit der Gestaltung der Lebensumwelt zu gewinnen.

Dazu werden folgend sechs interdisziplinäre Projekte bzw. künstlerische Projekte, die in Planungen integriert wurden, kurz beschrieben und hinsichtlich ihrer Wirkungsmöglichkeiten reflektiert.

Beispiel 1: Landschaftsplanerischer-künstlerischer Wettbewerb Bornstedter Feldflur, Bundesgartenschau Potsdam 2001, 1998. 1. Preis: „Augenweide“; Rotzler Krebs Partner, Landschaftsarchitekten / Otmar Sattel, Künstler / Hermann Giebelhausen, Agraringenieur; keine Realisierung.

Die Bornstedter Feldflur stellte einen der vier räumlichen Schwerpunkte der Bundesgartenschau in Potsdam. Der Entwicklungsträger Bornstedter Feld lobte 1998 einen landschaftsplanerisch-künstlerischen Wettbewerb aus, der meines Wissens das erste Wettbewerbsverfahren in Deutschland war, wo Künstler und Landschaftsarchitekten gleichberechtigt in Teams arbeiteten (unter Hinzuziehung von Agraringenieuren). Das Verfahren wurde von mir als Sachverständigen begleitet. Die nach einem Bewerbungsverfahren ausgewählten 15 Arbeitsgemeinschaften standen vor der Aufgabe, eine zeitgemäße Interpretation einer Kulturlandschaft unter Einbeziehung aktueller Themen der Landwirtschaft zu entwickeln und zugleich die Bedingungen zu entwickeln, unter denen in einer modernen, technisierten Umwelt Landschaft wahrgenommen wird.<sup>11</sup>

Das Zürcher Landschaftsarchitekturbüro Rotzler Krebs Partner entwickelten mit dem Berliner Künstler Otmar Sattel und dem Agraringenieur Hermann Giebelhausen ein Konzept, welches die „Schönheit des Nützlichen“ herausarbeitet. Der mit dem 1. Preis bedachte Entwurf konzipierte die Feldflur als Weidelandschaft und hinterfragt auf subtile Weise unsere Vorstellungen der Nutztierhaltung. Einerseits sollten die Besucher Rinder, Pferde, Schafe, Schweine oder Ziegen in ihrer gewöhnlichen Lebensart bestaunen dürfen, andererseits war beabsichtigt, eine sentimentale Sicht auf deren Lebensbedingungen durch den Einsatz zahlreicher verfremdender Gestaltungsmittel zu verhindern: Stahlcontainer dienen als Unterstände, oder es wird in ihnen das landwirtschaftliche Produkt Milch angeboten; auch kann auf Monitoren einer anderen Landschaftswahrnehmung gefolgt werden – derjenigen einer Kuh, deren Blick auf Weidegras, Rotschwengel, Knautgras, Weißklee mittels am Kopf befestigter Minivideokameras übertragen wird. Und es sollten eher unanschauliche Bioprozesse wie Vergärung und Verrottung mit künstlerischen Mitteln wahrnehmbar



gemacht werden. Besonders überzeugend war nicht nur die thematische Durchdringung, sondern auch, dass es den Verfassern gelungen war ein einheitliches Konzept zu präsentieren, das künstlerische, landschaftsarchitektonische wie agrarökonomische Ansätze verband.

Allerdings ließen sich im Laufe des Verfahrens eine Reihe Probleme feststellen. So war das Bewerbungsverfahren einerseits offen – man konnte sich solo oder aber im Team bewerben –, andererseits hat sich der Auslober und die Auswahljury vorbehalten, auch bei Teambewerbungen möglicherweise „nur“ den Landschaftsarchitekten oder Künstler einzuladen. Zwingend vorgeschrieben war aber, dass der Entwurf von einem interdisziplinären Team zu erarbeiten war. Demzufolge standen die meisten ausgewählten Teilnehmer vor dem Problem, innerhalb kürzester Zeit einen „Teampartner“ zu finden. Entsprechend wenig Erfahrung in der Zusammenarbeit war vorauszusetzen und hat dann in der Folge auch zu äußerst unterschiedlichen Erfahrungen (mit entsprechendem Einfluß auf den Entwurf) geführt – so wurde einerseits von geradezu enthusiastischen Sitzungen bei dem einen Team berichtet, während in einem anderen Landschaftsarchitekt und Künstler zum Schluß kein Wort mehr miteinander wechselten. Ein Bewerbungsverfahren, in dem Teams sich bereits vorab zusammenfinden, scheint im nachhinein als sinnvoller – allerdings sollte die interdisziplinäre Zusammensetzung zwingend gefordert sein, ebenso sollte bei der Auswahl für alle im Team vertretenen Disziplinen die gleichen Beurteilungskriterien bei der Auswahl gelten (das heißt auch, dass z. B. der „gefragte“ Landschaftsarchitekt mit Ausschluß rechnen muß, wenn er sich nicht mit einem adäquaten künstlerischen Partner bewirbt). Ebenso stellte sich heraus, dass es bei der Umsetzung eines in interdisziplinärer Zusammenarbeit entwickelten Entwurfs einer Moderation bedarf. So sind die Arbeitsweisen von Künstlern und Landschaftsarchitekten so unterschiedlich, dass es hier zumeist einer Vermittlung bedarf. So gab es Auseinandersetzungen beim siegreichen Team hinsichtlich der Urheberschaft – es war beispielsweise für den Künstler nur schwer nachvollziehbar, dass diese in einem solchen Verfahren geteilt wird, unabhängig davon, wer zu welchem Zeitpunkt im Entwurfsprozeß welche Idee hatte. Auch ist zu klären, wer wofür Verantwortung übernimmt – auch hinsichtlich der Haftung. Ein Landschaftsarchitekt hat eine Berufshaftpflichtversicherung, ein Künstler zumeist nicht. Eine projektbezogene Haftpflichtversicherung wiederum kann teuer werden und ist für Künstler meist nicht attraktiv, da für ihre Arbeit oft nicht notwendig, andererseits wirken sich unterschiedliche Verantwortungen auch auf das jeweilige Honorar aus. Alle diese Probleme werden bei erfahrenen Wettbewerbssteams bereits im Vorfeld geklärt, trotzdem hat der Auslober damit zu rechnen, dass es in diesen Zusammenhängen zu – lösbaren – Schwierigkeiten im Umsetzungsprozeß kommt. Bedauerlicherweise gab es

eine entsprechende Moderation in diesem Verfahren nicht. Auch kam es – ohne dass die Gründe bekannt sind – nicht zu einer Realisierung des Wettbewerbsentwurfs.

Beispiel 2: Kunst im Kontext kommunaler Planung; Projekt „Kunst im Dorf“, Gemeinde Hohenstein 2002. Konzept und Durchführung: Doris Koch, Künstlerin und Kuratorin. Zur Ausführung empfohlen: Boris Sieverts, „Labyrinth und Präirie“ und Ulrike Böhme, „HohensteinTisch“.

Im Rahmen des Programms „Entwicklung im ländlichen Raum“ hatte das Ministerium für Ernährung und Ländlicher Raum Baden Württemberg das Modellprojekt „Kunst im Dorf“ initiiert.<sup>12</sup> Formal als beschränkter einstufiger künstlerischer Wettbewerb angelegt, hatte das Verfahren nicht nur die Integration von Kunst in kommunale Planungen zum Ziel, sondern erprobte erfolgreich ein neuartiges Verfahren. Als Mitglieder der Projektgruppe waren je drei Vertreter der Gemeinde, der Verwaltung, der beteiligten Planungsbüros, der Bevölkerung und drei Kunstsachverständigen (zu denen ich gehörte) berufen. Die Gruppe begleitet den Verlauf des Projekts beratend und hatte die Aufgabe, dem Gemeinderat eine Empfehlung für die Realisierung abzugeben. Auch mußten die Künstler während der dreimonatigen Arbeitsphase mindestens zehn Tage vor Ort arbeiten. Arbeitsräume standen zur Verfügung, Einwohner boten Unterkünfte an. Es fanden mehrere öffentlichen Veranstaltungen statt. Zu einem wichtigen Forum wurden die ein- bis zweiwöchentlich stattfindenden „offenen Runden“ im Gasthaus Lamm. Hier konnten Wissen über Orte und Erfahrungen zwischen Künstlern und Bewohnern ausgetauscht werden. Unschwer lässt sich erkennen, dass dieses Verfahren ein hohes Engagement der verantwortlichen Kuratorin Doris Koch bedingte. Die intensive Moderation während des gesamten Verfahrens hat sicherlich zum erfolgreichen Gelingen des Projektes und zur hohen Qualität der künstlerischen Konzepte beigetragen.

Der Entscheidung über die Realisierung ging ein Prozeß der Auseinandersetzung mit den eingereichten künstlerischen Konzepten voraus. Nach der öffentlichen Präsentation der Konzepte durch die Künstler fand die Projektgruppensitzung statt, die eine Empfehlung für die Realisierung im Konsens beschloß. Ein Bürgervotum, das am Abend der Präsentation eingeholt wurde, floß mit ein. Es folgten noch eine öffentliche Präsentation der künstlerischen Konzepte für zwei Wochen, sowie zwei öffentliche Diskussionsrunden vor der Entscheidung des Gemeinderats, der der Empfehlung der Projektgruppe folgte.

Wichtig für das Verfahren war, dass der Planungsprozeß noch nicht abgeschlossen war und die verantwortlichen Planer mit einbezogen wurden. So definierte der Künstler Boris Sieverts in seiner Arbeit „Labyrinth und Prairie – ein Dorfplatz für Ödenwaldstetten“

das gesamte durchlässige Territorium des Dorfes mit seiner offenen, nicht durch Zäune oder ähnliches geliederten Raumstruktur zum eigentlichen „Dorfplatz“. Die Empfehlung, bei der Planung des Neubauviertels auf einer Abgrenzung der Bauparzellen zu verzichten und die traditionelle „fließende“ Raumstruktur zu erhalten, stieß bei den Verantwortlichen auf Zustimmung. Sieverts beabsichtigt über einen Zeitraum von 18 Monaten zusammen mit Anwohnern des Dorfraumes durch temporäre Inszenierungen ein Bewußtsein für räumliche Zusammenhänge zu schaffen, die zu einer neuen Form des Dorffestes führen soll. Abstrakte räumliche Zusammenhänge werden durch das künstlerische Konzept anschaulich und sinnlich erfahrbar. Auch Ulrikes Böhmes Arbeit „HohensteinTisch“ stellt mit Hilfe eines wandernden Tisches eine Verbindung zwischen den fünf Dörfern der Gemeinde her. In jedem Dorf ist eine Plattform mit 12 Hockern fest installiert, zwischen denen der Tisch plaziert werden kann. Einmal jährlich wird der Tisch im Rahmen eines Rituals von einem Dorf in das nächste gebracht. Auf diese Weise wird das Kunstwerk Teil des Gemeindelebens. Insgesamt läßt sich feststellen, dass die intensive kuratorische Betreuung und das differenzierte Beteiligungsverfahren in der Vermittlung der künstlerischen Anliegen bei der Bevölkerung wesentlich zur Akzeptanz beigetragen hat, aber auch die Wünsche und Ansprüche der Bewohner erfolgreich in die künstlerischen Konzepte zu vermitteln verstand.

Beispiel 3: Stadt-Ring Aschersleben, IBA Stadtumbau Sachsen-Anhalt 2010; Interdisziplinäres Projektteam des IBA-Büros: Ralf Niebergall, Architekt / Jörg Schlinke, Künstler / Katharina Schütze / Landschaftsplanerin / Heike Sperling, Architektin / Tom Unverzagt, Designer / Kai Vöckler, IBA-Experte / Detlef Weitz, Szenograph. Umsetzung ab 2004.

Aschersleben ist prototypisch für eine industriell geprägte Mittelstadt. Seit 1990 wurde das historische Zentrum der ältesten Stadt Sachsen-Anhalts mit großem Engagement und mit der Förderung von Bund und Land saniert und aufgewertet. Im gleichen Zeitraum sank die Einwohnerzahl um etwa 5.000 auf heute noch rund 27.000; die Prognosen sagen einen weiteren drastischen Bevölkerungsrückgang um mehr als 14 Prozent bis 2010 voraus. Der Wohnungsleerstand liegt bei 16 Prozent. Die Stadt Aschersleben will mit ihrem Stadtentwicklungskonzept auf diesen Schrumpfungsprozess konsequent gestaltend reagieren. Leitbild ist eine konzentrische Schrumpfung der Stadt von außen nach innen durch Abriss von Plattenbauten an der Peripherie und Konzentration der Bautätigkeit im Stadtkern, um das historische Stadtgebiet aufzuwerten.

Strategischer Ansatzpunkt des geplanten IBA-Projekts „StadtRing Aschersleben“ ist der gründerzeitliche Ring als Schnittstelle zwischen der Altstadt und der Stadterweiterung: Um den Stadtkern herum prä-

gen nicht nur Industriebrachen an vielen Stellen das Bild, der Durchgangsverkehr von drei Bundesstraßen hat seit der Wiedervereinigung das Entree der Stadt von allen Seiten her schwer beschädigt und gründerzeitlichen Wohnraum seit Jahren leer stehen lassen. Der Leerstand beträgt mittlerweile 50 Prozent. Beim Durchfahren bietet Aschersleben das Bild einer Ruinenlandschaft.

Gemeinsam entwickelten die Stadt und das interdisziplinär zusammengesetzte Projektteam des IBA-Büros (Ralf Niebergall, Architekt; Jörg Schlinke, Künstler; Katharina Schütze, Landschaftsplanerin; Heike Sperling, Architektin; Tom Unverzagt, Designer; Kai Vöckler, IBA-Experte; Detlef Weitz, Szenograph) ein Konzept für den Bereich der Ortsdurchfahrt, die durch die abzusehende Transformation des Gebietes – insbesondere durch den Rückbau der leerstehenden Häuser – zur neuen Stadtentwicklungszone, zum „Stadtring“ wird. Entlang der Straße sollen sich neue, öffentliche wie gewerbliche Nutzungen anlagern, die von der verkehrstechnisch guten Anbindung profitieren. In diesem Zusammenhang sind die räumlichen Verknüpfungen mit der bestehenden Stadt neu zu strukturieren, die in ihrem Charakter verstärkt und langfristig durch den Stadtumbau entwickelt werden.

Es waren nicht nur städtebauliche und freiraumplanerische Strategien wie Gestaltungsvorschläge zu erarbeiten, auch war in hohem Maße die Kommunikation des Stadtumbaus wie auch des Stadtbildes einerseits und die Einbeziehung der Ascherslebener Bevölkerung andererseits von großer Bedeutung. Es erschien sinnvoll, unterschiedliche Kompetenzen zusammenzuführen, zumal da die Aufgabenstellung – Qualifizierung eines städtischen Schrumpfungsprozesses – ohnehin für alle Beteiligten neuartig war und die Befragung gewohnter Herangehensweisen erzwang.

Die Erarbeitung der Konzeption – mit Unterbrechungen in der Zeit von Mai 2002 bis November 2003 – erfolgte in Teamarbeit.<sup>13</sup> Es wurden interne Workshops oder auch gemeinsame Workshops mit Vertretern der Stadt Aschersleben durchgeführt, zwischenzeitig bearbeiteten die Büros jeweils spezifische Aufgabenstellungen, die dann gemeinsam diskutiert und weiterentwickelt wurden. Auch waren Arbeitsgemeinschaften von Büros bei der Bearbeitung vorgesehen, hier stellten sich aber auch aufgrund der räumlichen Distanzen (die Projektteammitglieder kamen aus Aschersleben, Leipzig, Magdeburg, Potsdam und Berlin) Kommunikationsschwierigkeiten heraus. Erfolgreich war die intensive Bearbeitung von Aufgabenstellungen innerhalb eines kurzen Zeitraums, mit sich vierzehntägig wiederholenden, eintägigen Workshops zur Weiterentwicklung und Modifikation des Zwischenergebnisses. Obwohl sich die einzelnen Mitglieder des Teams vorher nicht kannten, hat sich die Zusammenarbeit außerordentlich harmonisch und kooperativ entwickelt bis hin zu privaten Freundschaften. Die Gründe dafür sind schwer zu ermitteln, mögli-

cherweise ist es tatsächlich der Aufgabenstellung selbst geschuldet, die alle zunächst „hilflos“ machte und die Bereitschaft zur Zusammenarbeit erhöhte. Als IBA-Experte war meine wesentliche Aufgabe neben einer inhaltlichen Mitarbeit diesen Prozeß zu moderieren und gegenüber der Stadt wie dem IBA-Büro zu vermitteln.

Ohne die zahlreichen Gestaltungsprojekte, städtebaulichen und freiraumplanerischen Konzepte, die Kommunikationsstrategie mit den künstlerischen Interventionen hier vorstellen zu können, war ein wichtiges Ergebnis der interdisziplinären Zusammenarbeit, dass sich in unterschiedlichen Projekten verschiedene Kompetenzen ergänzten und auf diese Weise neuartige Problemlösungen erarbeiteten. Obwohl gemeinsam eine Gesamtkonzeption, vom Leitbild über eine städtebauliche Strategie, eines Freiflächenkonzepts bis hin zu Gestaltungen und künstlerischen Interventionen entwickelt wurde, war das Ziel nicht etwa ein „Gesamtkunstwerk“ zu erarbeiten, sondern vielmehr die optimalste Lösung in der Bündelung der Kompetenzen zu erreichen. Beispiel dafür ist die „Medienwand“, eine Fachwerkkonstruktion, die auf frei gewordenen Grundstücken entlang einer Ortseinfahrt errichtet werden soll. Vorgehängte „Mega-Prints“ (Plastikbahnen) schaffen eine kräftige Raumkante, die zusammen mit der gegenüberliegenden Industriefassade ein eindruckliches räumliches Erlebnis für den Autofahrer bietet. Die Plastikbahnen werden in Zusammenarbeit mit dem örtlichen Kunst- und Kulturverein von Jugendlichen mit Graffiti besprüht und stehen als Zeichen für eine nachwachsende Generation. Jährlich werden die senkrechten Bahnen gewechselt und dienen zukünftig der Selbstdarstellung der Stadt. Rückwärtig wird die Tragkonstruktion mit Drähten verspannt und mit Wein berankt – nach einigen Jahren wird auf diese Weise eine „grüne Wand“ entstanden sein. Künstlerische Ansätze, kommunikationsgestaltende Aspekte und städtebauliche Gliederung konnten so mit einer anderen Art von Grünplanung verbunden werden. Oder auch die „Spurenlese“ – die Hauseingangstüren der zum Abriss bestimmten Häuser werden geborgen und vor Ort in Zusammenarbeit mit Auszubildenden des Handwerkerbildungszentrums abgeformt. Als Negativform in Betonplatten eingedrückt stehen sie für das Verschwinden von Häusern, halten die Erinnerung wach. Zugleich entstehen aber auch Bauelemente, die für eine Verarbeitung in kleineren Bauwerken bereitgehalten werden. Aber der Stadtumbau ist nicht nur eine Frage der Planung, sondern fordert eine Auseinandersetzung über die zukünftige Entwicklung der Stadt. Das Projekt „ASL Fiction“ wendet sich an die jüngere Generation – alle Schüler der Stadt sollen eine Hausarbeit zur Zukunft von Aschersleben verfassen, der Phantasie sind hier keine Grenzen gesetzt. Indem nun jeder ein Zukunftsszenario liefern muss, sind die jungen Menschen angesprochen sich mit der Zukunft der Stadt als auch mit ihrer eigenen auseinanderzusetzen.



zen. Und da bekanntlich bei den Hausarbeiten die Eltern gefragt sind, kann mit dieser einfachen Maßnahme eine Diskussion angestoßen werden. Ebenso wurde vorgeschlagen, an einem Tag in der Woche auf jedes alkoholische Getränk in Schankbetrieben einen symbolischen „Notgroschen“ zu erheben, der in den Stadtumbau einfließt: „Saufen für Aschersleben“. Daneben wurden selbstverständlich auch komplexe räumliche Umsetzungsstrategien entwickelt, die aber immer mit Kommunikations- und Beteiligungsstrategien verknüpft wurden. Der Ernst der Lage hat dabei zu einer Experimentierfreudigkeit geführt, die mehr auf eine optimale Lösung der Aufgabe zielte als sich an fachspezifischen Ansprüchen zu orientieren.

Beispiel 4: „Teamwork“, Ausstellung Ceterum Censeo II, Galerie im Marstall, Berlin 1998; ST Raum a. Landschaftsarchitekten / Gruber + Popp Architekten / Francis Zeischegg, Künstlerin / Peschken + Vöckler, Künstler.

Dass eine gemeinsame interdisziplinäre Arbeit eine künstlerische Qualität erreichen kann, die eine Zuordnung zu einer der gestaltenden Disziplinen unmöglich macht, haben die Landschaftsarchitekten von ST Raum a., das Architekturbüro Gruber + Popp, die Künstlerin Francis Zeischegg sowie meine damalige künstlerische Partnerin Grete Peschken und ich zu zeigen versucht. Von den Veranstaltern der Ausstellung „Ceterum Censeo II“ angesprochen, die Zusammenarbeit von Architekten, Landschaftsarchitekten und Künstlern zu präsentieren, gelangten wir nach kurzer Diskussion zu der Auffassung, dass die erwartete Präsentation von Wettbewerbs- und Gestaltungsprojekten wenig sinnvoll ist, sondern dass vielmehr auf künstlerische Weise das Thema vermittelt werden sollte.

Im gesamten Ausstellungsraum wurden mit Klebefolien unterschiedlich große Ovale geklebt, in die Nummern eingefügt waren. Am Abend der Präsentation erhielten die Besucher bei Eintritt eine kleine Garderobenmarke mit einer eingravierten Nummer. Zunächst passierte nichts, und die etwa 200 Besucher vertrieben sich die Zeit damit, die Ausstellung anzuschauen und auf den Beginn der Veranstaltung zu warten. Dann wurde eine Durchsage gemacht, die alle Besucher aufforderte, sich den mit ihrer Nummer markierten Platz zu suchen. Die Folge war eine wunderschöne raumchoreographische Bewegung und Versammlung sich zumeist fremder Menschen, die dann auf engstem Raum zusammenstanden. Der Platz innerhalb der Ovale war streng nach Ernst Neuferts Bauentwurfslehre optimiert worden. Und dann passierte nichts mehr, außer dass die so zusammengewürfelten Menschen, teils belustigt, teils ärgerlich, miteinander ins Gespräch kamen. Das war alles. Nach einiger Zeit trauten sich die ersten, aus den Begrenzungen herauszutreten, und es begann eine Diskussion darüber, was diese „Aktion“ denn nun mit Kunst oder Architektur zu tun habe. Genau diese Diskussion wollten wir erreichen, obgleich für uns

diese Frage relativ unerheblich war - die gemeinsame Aktion hatte für uns gleichermaßen Züge eines künstlerischen Happenings, war eine architektonisch-temporäre Raumgestaltung als auch ein Kommunikationsdesign; und sie hatte eine künstlerische Qualität, die sich nicht mehr disziplinar zuordnen ließ und auf diese Weise die Interdisziplinarität sinnfällig machte.

Beispiel 5: Internationaler Realisierungswettbewerb „Glattpark“, Zürich-Opfikon; Büro Kiefer, Landschaftsarchitektur / Carola Schäfers, Architektur / Kai Vöckler, Künstler und Kurator; in Zusammenarbeit mit Mueller-Kalchreuth Wasserbau / Eibs, Tiefbau und Verkehr / Start.Media.Projekte, Lichtdesign; 1. Preis, 2002; Realisierung bis 2006.

Ein anderes Beispiel für eine interdisziplinäre Vorgehensweise ist der Beitrag zum Wettbewerb „Glattpark“ in Zürich-Opfikon, der unter der Federführung der Landschaftsarchitektin Gabi Kiefer zusammen mit der Architektin Carola Schäfers und meiner Person unter Hinzuziehung der Büros Mueller Kalchreuth (Wasserbau), Eibs (Tiefbau und Verkehrsplanung) und Start.Media.Projekte (Lichtdesign) verfaßt wurde.<sup>14</sup> Gefordert war in diesem landschaftsarchitektonischen Wettbewerb, einen identitätstiftenden Park in einem heterogenen, suburbanisierten Raum zu entwerfen, der zugleich der Auftakt einer größeren Stadtentwicklungsmaßnahme auf einer der teuersten Baugrundstücke Europas bildet. Wir haben in diesem Entwurf zwei Strategien verknüpft: einerseits eine zurückhaltende, unspektakuläre Strukturierung des Parkgeländes, die die geforderten unterschiedlichen Nutzweisen vom Erholungsraum bis zum Ausstellungsgelände ermöglicht, andererseits im Kernbereich die geforderte Ausformulierung eines identitätstiftenden Parkelements, das wir aus der konsequenten Mischung unterschiedlichster Elemente wie See (der explizit gefordert war), Promenade, Vorplatz der zukünftigen S-Bahn Haltestelle und Lärmschutzwall zur benachbarten Autobahn entwickelten. Zwei sehr unterschiedliche Funktionen wurden verknüpft: auf der großmaßstäblichen Ebene wurde eine radikale, ordnende und im Raum ablesbare Figur entwickelt (ein mehrere hundert Meter langer, sich in unterschiedliche Funktionsanforderungen transformierender Betonriegel, der See, Vorplatz, Promenade und Lärmschutzwall zusammenfasste), die in dem „Durcheinander“ des Agglomerationsraums zwischen Zürich-Flughafen und der Kernstadt eine orientierende Funktion innehat, die aber zugleich die Widersprüchlichkeit, die Heterogenität des Raums spiegelt - in dem sie die in der Auslobung geforderten unterschiedlichen Funktionen verschmelzt und zu einem Hybrid wird. Die großmaßstäbliche, eher städtebauliche denn landschaftsarchitektonische Setzung, verschmolzen mit einer mehrdeutigen Lesbarkeit und multifunktionalen Nutzung drückt aus meiner Sicht die Paradoxie von Ordnen und Offenlassen, von Identifizier-



barkeit und Uneindeutigkeit, wie sie für die Agglomeration typisch ist, am bestens aus – eine Auffassung, die auch die Jury teilte.

Ohne hier genauer auf den Wettbewerbsentwurf einzugehen, ist für die Zusammenarbeit mit der Landschaftsarchitektin und der Architektin bezeichnend, dass obwohl es sich um einen landschaftsarchitektonischen Wettbewerb handelte, von vornherein deutlich war, dass die komplexe Aufgabenstellung ein interdisziplinäres Vorgehen erforderte. Dies drückte sich auch darin aus, dass alle nach einem vorgeschaltetem Präqualifikationsverfahren eingeladenen zwölf Teams in ähnlicher, vom Auslober auch erwünschter interdisziplinärer Zusammensetzung sich der Wettbewerbsaufgabe stellten. Interessant war, dass hier offensichtlich die Stadtentwicklung mit einer Parkanlage begonnen wurde – und nicht etwa mit dem Bau von Gebäuden. Kurz gesagt: die Landschaftsarchitektur hatte städtebauliche Aufgaben zu erfüllen, was bekanntlich in einem traditionellen Verständnis von Stadtentwicklung nicht vorgesehen ist. Aus künstlerischer Sicht war interessant, hier auf einer grundsätzlichen Ebene – die Formulierung eines identitätstiftenden Elementes, welches mehrdeutig ist und die Heterogenität des Ortes widerspiegelt – zu definieren. Der Entwurf, der Städtebau gleichermaßen wie eine herausragende landschaftsarchitektonische Gestaltung miteinander verbindet, gewinnt in der Ausformulierung einer radikalen künstlerischen Aussage zum Raum seine eigentliche Qualität – unabhängig von einer disziplinären Kategorisierung.

Beispiel 6: „EmscherKarte“ – Vorschlag für ein Kommunikations-, Planungs- und Kartierungsinstrument als Teil des Verhandlungsangebots zum Masterplanverfahren Emscher Landschaftspark 2010, August 2003; Kai Vöckler, Künstler und Kurator / Büro Kiefer, Landschaftsarchitektur / Gruppe F, Landschaftsarchitektur / ts redaktion, Publizistik / unit-berlin, Multimediale Gestaltung; keine Realisierung

Ein anderes Beispiel für eine neue Auffassung von postdisziplinärer Gestaltung ist ein Vorschlag für ein Planungs-, Kartierungs- und Kommunikationsinstrument, das unter meiner Federführung in Zusammenarbeit mit den Landschaftsarchitektinnen vom Büro Kiefer und Gruppe F, dem Mediengestaltungsbüro unit-berlin und dem Publizisten Thies Schröder für das Masterplanverfahren Emscher Landschaftspark 2010 konzipiert wurde. Nach einem vorgeschaltetem Bewerbungsverfahren (VOF-Verfahren) waren wir aufgefordert worden, für das Los 7 „Kunst im Park“ ein Angebot zu unterbreiten. Neben einer Expertise zu einem künftigen Kunst- u. Kulturprogramm, welche angeboten wurde, schlugen wir auch die Ausarbeitung des Konzepts „EmscherKarte“ vor.

Beim Emscher Landschaftspark handelt es sich um einen Raum mit 17 Städten und 6 Millionen Menschen, und eine Planungszeit-

raum von ca. 6 Jahren. Unsere Überlegung war, wie lassen sich unterschiedliche Maßstäbe – die Perspektive des Masterplans 1:40.000 und die Perspektive des Einzelnen 1:1 – miteinander in Beziehung setzen. Wie kann in diesem Maßstab überhaupt Mitwirkung der Betroffenen ermöglicht werden – die üblichen Bürgerversammlungen etc. dürften dafür wohl kaum ausreichen. Und wie kann die Planung wiederum (und mit ihr die Künstler, Landschaftsarchitekten, Architekten) relevante Themen aufspüren und zugleich eigene Optionen testen? Unser Vorschlag basierte auf zwei Elementen: einerseits ein moderiertes Webforum, in dem für einen begrenzten Zeitraum unterschiedliche Themen diskutiert werden können und andererseits eine interaktive Karte, die ein dynamisches Raumbild zeichnet. Das Web-Forum würde über eine Medienpartnerschaft öffentlich bekannt gemacht werden, und zugleich die „Aktiven“ ansprechen, ihre Meinung zu äußern – jenseits kommunaler Grenzen, was uns entscheidend erschien. Entscheidend in unseren Augen war, dass dadurch die widerstreitenden Interessen der unterschiedlichen Kommunen umgangen werden konnte und eine direkte Kommunikation ermöglicht wird. Die kommunale Ebene ist aus unserer Sicht sehr viel sinnvoller in den dafür bestehenden Abstimmungsstrukturen einzubeziehen. In der Auswertung des Web Forums werden dann die Themen und Fragestellungen identifiziert, die als „Layer“ eine eigene Karte produzieren – eine Karte, auf die der Einzelne reagieren kann und die sich permanent durch weitere Einträge entwickelt, und die die unterschiedlichen Ebenen – Gesamtsicht auf 1:40.000 und individuelle Sicht im Maßstab 1:1 – miteinander verknüpft. Ziel ist, dass dieses Instrument Planern, Künstlern und Kuratoren die Möglichkeit gibt, spezifische Inhalte zu ermitteln, zugleich aber auch ein Bild des EmscherParks entsteht, welches sich dynamisch verändert, ungewohnte Zusammenhänge stiftet und eine öffentliche Auseinandersetzung und damit auch Beteiligung ermöglicht. Die interaktive Karte fächert sich thematisch in Layer auf. Diese stellen neben Kunst- und Kulturinstitutionen im EmscherPark Planungs- und Bauvorhaben dar, geben Auskunft über Freizeitangebote, stellen aber auch Fragen wie: Wo ist die Zukunft im EmscherPark? Wo sind die geheimen Schleichwege, wo geht es am schnellsten? Wo ist der unsichtbare EmscherPark, und was gibt es dort zu entdecken? Welches ist mein Lieblingsort? Stelldichein – Wo lässt sich am besten knutschen? Blinde Flecken – Was ist eigentlich dort? Wo sind die schönsten Aussichten? Spiel den Terminator – Was sofort verschwinden soll! Die Vision ist, dass hier unterschiedlichste Aufgaben verknüpft werden können, und ein „Gebilde“ entsteht, eine Karte, ein Kunstwerk, ein Plan, ein Kommunikationsmittel, was widersprüchlichste Funktionen erfüllt, und als ein Hybrid zwischen Kunst, Planung, Medien- und Kommunikationsdesign den heterogenen Raum abbildet.

#### 7.4 Chancen und Probleme interdisziplinärer Projektarbeit

Wie aus den vorangegangenen Projektbeschreibungen bereits zu entnehmen war, treten bei interdisziplinärer Projektarbeit bzw. bei der Verknüpfung von Kunst mit Planungen eine Reihe Probleme auf, bieten sich aber auch neue Perspektiven für die künstlerische Arbeit. Dabei hat die Zielsetzung (was und wen will ich mit Kunst erreichen?) großen Einfluß auf die Vorgehensweise (auf welche Weise gelange ich zu diesem Ziel, mit wem oder was gelingt mir dies am besten?) und wirft damit auch die Frage nach dem künstlerischen Selbstverständnis auf. Dies soll folgend näher erläutert werden, dabei werden eigene Erfahrungen aus der Lehre (z. B. am interdisziplinär arbeitenden Postgraduiertenkolleg der Stiftung Bauhaus Dessau) miteinbezogen. Andererseits stellen sich die gleichen Fragen aus der Perspektive des Auftraggebers bzw. Auslobers. Auch hier spielt die Zielsetzung eine herausragende Rolle (was und wen will ich mit dem Projekt erreichen?), auch die Frage des Vorgehensweise (welche Disziplin erscheint mir am geeignetesten, warum ist eine Bündelung von Kompetenzen notwendig, müssen neue Herangehensweisen erprobt werden etc.?) wie auch die Frage nach dem eigenen Selbstverständnis (was ist meine gesellschaftliche Verantwortung? Was erwarte ich aus welchen Gründen von den Auftragnehmern?). Handelt es sich um die Planung und Gestaltung öffentlicher Räume, ist die von Hubeli vorgenommene Differenzierung, wie im zweiten Abschnitt vorgestellt, sicherlich hilfreich bei der Klärung der o. g. Fragen.

Eine Reihe von Problemen können aus den Rahmenbedingungen resultieren:

**Verfahren:** Welche Form des Wettbewerbs bzw. der Auftragsvergabe wird gewählt? Soll ein gleichberechtigtes Team zusammenarbeiten oder gibt es ein federführendes Büro? Dies hat Konsequenzen für die Durchführung – so ist bei einem interdisziplinären Verfahren die Aufgabenstellung so zu strukturieren, dass alle beteiligten Disziplinen gleichermaßen berücksichtigt werden. Auch ist dann bei der Auswahl von Teams darauf zu achten, dass innerhalb von Teams eine „Gleichwertigkeit“ besteht. Wer formuliert die Auslobung bzw. den Auftrag und damit die Zielsetzung? Bei einem interdisziplinären Wettbewerbsverfahren sollten beispielsweise auch in der Vorbereitung entsprechende Fachleute aller beteiligten Disziplinen herangezogen werden.

**Rechtliche Bedingungen:** Die gemeinsame Urheberschaft ist oft für Künstler schwer zu akzeptieren, entsprechend sollte dieser Punkt vorab kommuniziert sein. Ein weiteres Problem sind, wie bereits erwähnt, die Haftungen. Ein Architekt hat eine Berufshaftpflichtversicherung, ein Künstler zumeist nicht. Eine projektbezogene Haftpflichtversicherung wiederum kann teuer werden und ist für Künstler meist nicht attraktiv, da für ihre Arbeit oft nicht notwendig,

andererseits wirken sich unterschiedliche Verantwortungen auch auf das jeweilige Honorar aus – interdisziplinäre Teams sollten diese Fragen vorab geklärt haben. Ein weiteres Problem stellt z. B. die Baugenehmigung dar. Obwohl hier in den Bundesländern unterschiedliche Praktiken herrschen, läßt sich grob gesprochen sagen, dass für eine Konstruktion, die über 2 Meter hoch ist bzw. die eine Statik benötigt, die TÜV-Abnahme nicht mehr ausreicht und eine Baugenehmigung notwendig ist. Diese wiederum kann aber nur der Architekt (der in der Kammer eingetragen ist) erlangen – womit sich auch an diesem Punkt bereits eine Schiefelage hinsichtlich der Verantwortungen mit den entsprechenden Konsequenzen ergibt.

Ein weiteres Problem sind die unterschiedlichen Arbeitsweisen in den raumgestaltenden und bildenden Künsten:

**Unterschiedliches Fachwissen:** Eins der größten Probleme ist, dass Künstler zumeist nicht in der Lage sind in unterschiedlichen räumlich Maßstäben zu denken und zu entwerfen – eine Folge der verfehlten Ausbildung an den Kunsthochschulen. Entsprechend sind die Schwierigkeiten Pläne zu lesen. Innerhalb von interdisziplinären Teams ist die Vermittlung des jeweiligen Fachwissens notwendig – und auch zeitintensiv. Künstler bringen oft eine weit höhere Reflexivität der Rahmenbedingungen mit ein (bezogen auf Medium und Kontext), verbunden mit einer kritischen Grundhaltung – eine Arbeitsweise, die für Architekten ungewohnt ist. Dabei ist ein weiteres Problem, dass für Architekten, Landschaftsarchitekten und Planern es selbstverständlich ist bei der Ausarbeitung mit anderen zusammenzuarbeiten. Nicht nur bedingt die Größe der Planung oftmals eine arbeitsteilige Bürostruktur, auch ist oft die Hinzuziehung anderer Professionen, wie z. B. der Statiker oder der Haustechniker zwingend. Auch ist es normal für einen Architekten bei einem Bauvorhaben für die Freiraumgestaltung einen Landschaftsarchitekten hinzuziehen (und umgekehrt). Dagegen sind es Künstler gewohnt, eher auf sich gestellt zu arbeiten. Auch spielt hier eine wichtige Rolle das gesellschaftliche Verständnis des Künstlers, der immer noch als „Genie“ seine individuelle Kreativität ungebrochen zu entfalten hat – ein Rollenmodell, welches im 19. Jahrhundert entstand und die künstlerische Existenz als ein in der Person wurzelndes, unausweichliches Schicksal begreift. Die Freisetzung der künstlerischen Arbeit von feudalen und klerikalen Kontexten hat zu einem Konflikt zwischen der existentiell ungesicherten Randgruppe der Künstler und der breiten bürgerlichen Öffentlichkeit geführt. Dieser Konflikt wird, wie der Kunsthistoriker Eckhardt Neumann ausführte, „von der Bühne des Lebens auf die Innerlichkeit des Künstlers verlagert, zur schicksalhaften Persönlichkeitsdimension uminterpretiert und idealisiert“.<sup>15</sup> In diesem Selbstverständnis ist eine professionelle Arbeitsteilung oder ein Aufgehen der künstlerischen Arbeit in einer übergeordneten Zielsetzung nahezu ausgeschlossen, würde dies

doch die eigene Persönlichkeit in ihrer Integrität in Frage stellen.

Das Selbstverständnis: Ein weiterer Konflikt kann sich aus dem Selbstverständnis der verschiedenen Disziplinen ergeben. Gemeinhin versteht sich die Architektur (die Baukunst) als „Mutter aller Künste“, da sie die anderen (bildenden) Künste ja „beherberge“ – auch ein historisch bedingter Topos, der seinen Ursprung in der Renaissance hat und Bestandteil des Wettstreits der Künste ist. Entsprechend verstehen sich Architekten oftmals als Generalisten, die in allen Künsten zu reüssieren verstehen. Das ist positiv zu verstehen, setzt es doch eine gewisse Neugier und Aufgeschlossenheit gegenüber den benachbarten Disziplinen voraus, andererseits sind die Beispiele hinlänglich bekannt, wo sich der Architekt für die Kunst gleich selber zuständig fühlt, oder kurzerhand das Bauwerk zum Kunstwerk erklärt um auf diese Weise garnicht erst mit dem Künstler in Auseinandersetzung treten zu müssen.



Derzeit leidet das ganze Kunst am Bau-Programm in Deutschland daran, dass nicht nur die unsinnige zeitliche Nachordnung der künstlerischen Arbeit im Planungsprozeß diese erheblich beschränkt, sondern dass das von Architekten immer häufiger erhobene Urheberrecht am Bauwerk praktisch keine Auseinandersetzung mit diesem mehr zuläßt. Andererseits gibt es ein Verständnis bei Künstlern, dass die bildende Kunst die eigentlich „freie“ Kunst sei, sei sie doch nicht an Funktion und Gebrauch gebunden. Dass diese „Freiheit“ um den Preis einer direkten Einwirkung auf die Gestaltung der Lebensumwelt einhergeht und daher die Frage nach der gesellschaftlichen Relevanz von Kunst (z. B. für wen sie eigentlich gemacht wird und zu welchem Zweck) aufwirft, ist sicherlich ein Grund für die im 20. Jahrhundert regelmäßig wiederkehrende Debatte um die Selbstüberwindung der Kunst.

So ist es nicht verwunderlich, dass Künstler auf der Autonomie der Kunst beharren, was zumeist bedeutet, dass eine Veränderung des künstlerischen Entwurfs als Beschneidung der künstlerischen Freiheit und als Einschränkung erfahren wird. Dass ein in interdisziplinärer Zusammenarbeit notwendig übergeordneter Gestaltungs- bzw. Kunstbegriff zwar formal, aber nicht inhaltlich beschränkt, wird dabei von den Künstlern meist nicht gesehen. Für die meisten Planer und Architekten ist es alltägliche Erfahrung, dass ein Plankonsens, d. h. die Abstimmung der Planung mit allen Beteiligten, für das Gelingen eines Projekts entscheidend ist. Entsprechend ist auch eine Bereitschaft vorhanden, die Planung zu modifizieren – die Gretchenfrage ist dann, ob der ursprüngliche Entwurfsgedanke erhalten bleibt oder sich in diesem Prozeß verliert. Künstlern ist diese Vorgehensweise nicht vertraut: Bestes Beispiel ist der Entwurf des Holocaust-Mahnmals des Bildhauers Richard Serra und des Architekten Peter Eisenman – als die öffentliche Diskussion um den Entwurf begann

und der Auftraggeber Modifikationen verlangte, schied der Künstler aus und der Architekt entwickelte weitere Entwurfsvarianten.

Es bieten sich aber auch Chancen für die künstlerische Arbeit in der interdisziplinären Arbeit und bei der Integration in Planung:

Eine neue künstlerische Qualität: In der interdisziplinären Zusammenarbeit kann eine postdisziplinäre künstlerische Qualität erreicht werden, die erst durch die Bündelung verschiedener künstlerischer Kompetenzen erreicht werden kann. Dies ist wesentlich abhängig davon, was als Ziel der eigenen Arbeit in der Zusammenarbeit begriffen (und über das im Team ein Konsens herrscht) wird, denn es geht ja um die Bündelung von Erfahrungswissen. Bei der Integration in Planungen ist eine direkte Intervention in gesellschaftliche Prozesse für Künstler möglich, damit größere gesellschaftliche Relevanz und neue Wirkungsräume für die künstlerische Arbeit. Ein Nebeneffekt ist die deutlicher einzuschätzende „Notwendigkeit“ der eigenen Leistung, die jetzt kein frei verhandelbares „Luxusprodukt“ mehr ist. Auch fordern neue Themen neue Methoden: keine selbstbezüglichen, „zu erfindenden“ Aufgabenstellungen sind gefragt, sondern die Auseinandersetzung mit konkreten Problemen.

Für die interdisziplinäre Arbeitsweise ergeben sich für Künstler eine Erweiterung der eigenen Fähigkeiten: theoretisch wie praktisch. Gefragt ist eine professionelle „Expertise“ bzw. „Intervention“ in Planungsprozesse statt künstlerischer Autonomie und Isolation auf kunststimmante Wirkungsräume (wie der Galerie oder dem Museum).

Dies hat Konsequenzen für das künstlerische Selbstverständnis: Kunst ist dann als Haltung zu begreifen, als eine Form des Denkens, Hinterfragens, Konzipierens und Entwerfens, die sich unabhängig von spezifischen Ausdrucksformen und Genres entfaltet, die sich als professionelle Arbeit versteht und nicht als „Lebenseinstellung“. Dies bedingt ein künstlerisches Selbstverständnis, was die Qualität baukünstlerischer, gartenkünstlerischer, medienkünstlerischer und anderer angewandter künstlerischer Praktiken anzuerkennen und mit einer eigenen künstlerischen Praxis zu verbinden vermag, und für das die künstlerische Qualität des Produkts (unabhängig einer disziplinären Zuschreibung) wichtiger als die „Selbstverwirklichung“ ist.

### 7.5 Schlußfolgerung: Plädoyer für einen postdisziplinären Kunstbegriff

Die Veränderungen des öffentlichen Raums, der immer stärker von einer Schicht ortloser, austauschbarer Zeichen und Beziehungen überdeckt ist, und der sich nicht mehr als ein einheitlicher Raum begreifen läßt, sondern in viele Teilöffentlichkeiten zerfällt, die sich virtuell wie real manifestieren. Diese Heterogenität stellt die raumgestaltenden und raumprogrammierenden Künste – sei es Planung, Städtebau, Architektur, Mediendesign, Kunst – vor neue Herausforderungen. Bei

Planungen ist daher die frühzeitige Einbindung von unterschiedlichen Disziplinen zu prüfen: Gemäß den spezifischen Planungszielen stellt sich die Frage nach dem Personenkreis, für den die Planung gemacht wird, und welches die Intentionen der Planung sind und welche Wirkung sie erzielen soll; wo diese stattfindet, d. h. in welchem Raum bzw. Medium der Kommunikation, ob sie temporär oder dauerhaft ist; und welche künstlerische bzw. raumgestaltende Disziplin dafür einzubeziehen ist, was wiederum einen wichtigen Einfluß auf die Form, und damit auf den Modus der Durchführung hat. Daraus resultiert dann auch, inwieweit eine interdisziplinäre Zusammenarbeit notwendig bzw. erwünscht ist.

Eine erfolgreiche interdisziplinäre Zusammenarbeit von Planern, Architekten, Landschaftsarchitekten, Mediendesignern und Künstlern ist wesentlich davon abhängig, dass eine Klärung der inhaltlichen Ziele der Planung erfolgte. Denn die interdisziplinäre Zusammenarbeit erfordert ein verändertes Kunstverständnis – die künstlerische Autonomie ist in geteilter Urheberschaft und planungstypischer Auseinandersetzung mit den unterschiedlichen gesellschaftlichen Kräften neu zu definieren. Eine künstlerische Praxis, die ihre künstlerischer Entscheidungen an gesellschaftliche Funktionen anbindet und ihre künstlerische Autonomie zugunsten einer Gestaltung der Lebensumwelt aufgibt, wird sich die Frage stellen müssen, ob sie nur eine „Ästhetisierung der Alltagswelt“ (Christa Bürger) betreibt und als bloße Dekoration zu bewerten ist, oder ob sie die „gesellschaftskritischen Impulse der Kunst in der Nachfolge der Avantgarden“ (Hans Dickel) fortführt und öffentlich wirksam macht.<sup>16</sup> Kunst im öffentlichen Raum muß sich auch dem Problem stellen, daß sie zunächst nur eines von vielen konsumierbaren und flüchtigen Elementen im chaotischen Raum der Stadt ist. Die Auseinandersetzung mit den Mechanismen der Massenmedien, die heute die Öffentlichkeit beherrschen, als auch mit der Bilderflut, die den urbanen Raum überformt, ist daher die Grundvoraussetzung einer künstlerischen Praxis, die sich die städtischen Codes erschließen will. Mit traditionellen bildkünstlerischen Mitteln läßt sich die Sprache der Stadt nicht mehr sprechen. Erst eine Bündelung von Kompetenzen und Erfahrungswissen wie auch die Zusammenführung unterschiedlicher kreativer Entwurfsstrategien in einer interdisziplinären Zusammenarbeit kann der Komplexität der heutigen Anforderungen an die Gestaltung und Programmierung öffentlicher Räume genügen. Die Ergebnisse interdisziplinärer Entwürfe und Konzepte können über eine disziplinäre Zuordnung hinausweisen und werfen damit die Frage nach einem neuen Kunst- bzw. Planungsbegriff auf. Es soll hier nicht der frühromantischen Idee der Vereinigung der Künste das Wort geredet werden, gemeint ist nicht das wagnerianische Gesamtkunstwerk, sondern eine postdisziplinärer Kunstbegriff.<sup>17</sup> Denn wenn die unterschiedlichen künstlerisch-

gestaltenden Disziplinen zusammenarbeiten sollen, und damit für jede Einzel-Kunst (Stadtbaukunst, Baukunst, Gartenkunst, Bildende Kunst, Medienkunst) der spezifische Kanon von Gestaltungsformen und Darstellungsinhalten seine Verbindlichkeit verliert, bedarf es eines übergeordneten Prinzips. Dieses Prinzip ist in den Inhalten und Zielstellungen zu finden, die in der gemeinsamen Arbeit vermittelt und dargestellt bzw. erreicht werden sollen. Der eigentliche Zweck, weswegen man zusammenfindet, ist gewissermaßen das realitätstiftende Prinzip, dass die Künste wieder stärker in Beziehung mit der lebensweltlichen Wirklichkeit setzt und damit die gesellschaftliche Funktion von Kunst jeweils und immer wieder neu bestimmt.

1 Vgl. Werner Sewing, *Kultur als Kapital? Mitteilungen der Kulturstiftung des Bundes*. 2/2003

2 Vgl. Hans Ernst Mittag, *Das Denkmal*. In: W. Busch, P. Schmoock (Hg.), *Kunst. Die Geschichte ihrer Funktion*. Weinheim; Berlin 1987. Vgl. auch Felix Reuße, *Das Denkmal an der Grenze seiner Sprachfähigkeit*. Stuttgart 1995

3 Peter Burke, *Urbanisierung und Kommunikation*. In: *Freibeuter*. 68/1996.

4 Gerhart Schröder, *Dispositive der Öffentlichkeit*. In: G. Febel, G. Schröder (Hg.), *La Piazza*. Stuttgart 1992.

5 Jonathan Crary, *Techniken des Betrachters*. Basel; Dresden 1996.

6 Siehe dazu beispielsweise: *Kat. Skulptur Projekte in Münster*. Köln 1987; Volker Plagemann, *Kunst im öffentlichen Raum*. Köln 1989; Claudia Büttner, *Art goes Public*. München 1997.

7 Claudia Büttner, *Öffentlichkeitsstrategien aktueller Kunst*. In: *neue bildende kunst*. 2/1997.

8 Jürgen Habermas, *Strukturwandel der Öffentlichkeit*. Neuwied; Berlin 1984.

9 Richard Sennett, *Verfall und Ende des öffentlichen Lebens*. Frankfurt/M. 1983.

10 Ernst Hubeli, *Die erotische Dimension des Städtischen*. In: *Haus der Architektur Graz* (Hg.), *100% Stadt*. Graz 2003. Hubelis vier Hinsichten von Öffentlichkeit sind wörtlich übernommen.

11 Vgl. Michael Kasiske, *Thies Schröder* (Hg.), *Gartenkunst 2001*. Potsdam Bundesgartenschau. Basel; Berlin; Boston 2001

12 Doris Koch, *Kunst im Kontext kommunaler Planung*. In: *stadtkunst*

(informationsdienst; kulturwerk des bbb berlins gmbh). 50/2003. Eine Broschüre ist erhältlich bei der Gemeinde Hohenstein, Im Dorf 14, 72531 Hohenstein.

13 Zwei Flyer zum Stadtumbau sind von der Stadt Aschersleben bereits publiziert und können über das Stadtplanungsamt, Stadt Aschersleben, Postfach 1355, 06433 Aschersleben bezogen werden. Das Projekt insgesamt soll in dem Jahrbuch der IBA StadtUmbau Sachsen-Anhalt 2010 vorgestellt werden, welches voraussichtlich Herbst 2003 erscheint.

14 Der Wettbewerb wurde in verschiedenen Fachzeitschriften besprochen. Siehe beispielsweise: Ina Hirschbiel Schmidt, *Ein Park auf Europas teuerster Wiese*. In: *Hochparterre*. 10/2002; Claudia Moll, *Träumen in der Agglomeration*. In: *Garten +Landschaft*. 6/2002.

15 Vgl. Edgar Zilsel, *Die Geniereligion*. Frankfurt/M. 1990; Ernst Kris, *Otto Kurz, Die Legende vom Künstler*, Frankfurt/M. 1995; Eckhardt Neumann, *Künstlermythen*. Frankfurt/M.; New York 1986.

16 Christa Bürger, *Das Verschwinden der Kunst*. In: C. Bürger, P. Bürger (Hg.), *Postmoderne*. Frankfurt/M. 1992; Hans Dickel, *Installationen als ephemere Form von Kunst*. In: M. Diers (Hg.), *Mo(nu)mente*. Berlin 1993.

17 Vgl. Michael Lingner, *Der Ursprung des Gesamtkunstwerkes aus der Unmöglichkeit „Absoluter Kunst“*. In: *Kat. Der Hang zum Gesamtkunstwerk*. Aarau; Frankfurt/M. 1983.



## 8. Anhang

- 8.1 Anhang zu 5. „Zeitgenössische Kunst im öffentlichen Raum“ Thomas Kaestle
- 8.2 Literaturverzeichnis
- 8.3 Biografien
- 8.4 Impressum

## 8.1 Anhang zu „5. Zeitgenössische Kunst im öffentlichen Raum“ von Thomas Kaestle

*Exemplarische Betrachtungen realisierter zeitgenössischer Kunst im öffentlichen Raum*

8.1.1 Zeitgenössische Kunst im öffentlichen Raum Nordrhein-Westfalens

8.1.1.1 Die Internationale Bauausstellung Emscherpark

Die Internationale Bauausstellung Emscher Park, kurz IBA, verstand sich als „Werkstatt für die Zukunft von Industrieregionen“.<sup>200</sup> Sie dauerte von 1989 – 1999.

Der damalige Ministerpräsident von Nordrhein-Westfalen, Johannes Rau formulierte zu Beginn der IBA im Jahre 1989 als vorrangiges Ziel: „Impulse für eine ökologisch und kulturell anspruchsvolle Gestaltung des Lebensraumes, denn hier hat der Emscherraum wie alle stark industrialisierten Regionen große Defizite, die sich immer mehr als Hemmnisse der künftigen wirtschaftlichen Entwicklung herausstellen.“<sup>201</sup>

Die Internationale Bauausstellung Emscher Park sollte die frühere Industrieregion Ruhrgebiet in ihrem Strukturwandel unterstützen: „Sie ist keine Ausstellung im herkömmlichen Sinne, sondern ein Zukunftsprogramm des Landes Nordrhein-Westfalen. Sie setzt Impulse mit neuen Ideen und Projekten.“<sup>202</sup> Als Grundlage für den wirtschaftlichen Wandel begriff die IBA mehr Lebens- und Wohnqualität durch architektonische, städtebauliche, soziale und ökologische Maßnahmen.<sup>203</sup>

Das Gebiet der IBA umfasste den nördlichen Teil des Ruhrgebietes, durch den die Emscher fließt. Zu ihm gehören 17 Städte, bedeutende landschaftliche Regionen und zahllose Industrie- und Gewerbeflächen, die Zeugen einer industriellen Tradition sind, die in den letzten Jahrzehnten einen dramatischen Niedergang erfahren hat.

Die IBA bündelte ihre Aufgaben in 5 Arbeitsschwerpunkten: Den Umbau des Emscher-Systems; ein Arbeiten im Park; Neues Wohnen und Stadtteilentwicklung; Kunst, Industriekultur und Tourismus; Soziale Initiativen, Beschäftigung und Qualifizierung.<sup>204</sup>

Insgesamt entstanden mehr als 120 Projekte. Dazu gehören neben Maßnahmen zur Renaturierung der Emscher spektakuläre Vorhaben, in denen es um eine neue Wertschätzung und Reaktivierung überkommener Industriekultur und Industrienatur ging, allen voran die Zeche Zollverein Schacht XII in Essen, der Landschaftspark Duisburg-Meiderich und der Gasometer in Oberhausen.

Andere Projekte verfolgten als wichtigstes Anliegen, neue Arbeitsplätze ins Revier zu bringen, so z. B. die Innenministerakademie Herne, die mit einem weltweit beachteten architektonischen Konzept neue Möglichkeiten der Klimatisierung durch Sonnenenergie er-

schloss, oder das neue Dienstleistungszentrum in Dortmund-Eving auf dem Gelände der ehemaligen Zeche Minister Stein.

Die IBA Emscher Park hat bis heute keine angemessene Nachfolgeorganisation gefunden. Jedoch versuchen verschiedenste Projekte, in ihrem Sinne weiter zu arbeiten. Und zweifellos steht jedes Projekt, das sich heute in der ehemaligen IBA-Region mit der Revitalisierung einer Industriebranche auseinandersetzt, in einer historischen Nachfolge der IBA.

Kunst im öffentlichen Raum taucht in den Veröffentlichungen der IBA als expliziter Faktor kaum auf. Vielmehr finden sich formulierte Ziele und realisierte Projekte, die sie als Faktor implizieren. Auf der Liste der zentralen Innovationen zählen dazu: der Wiederaufbau von Landschaft durch Parks, Grünflächen und wilde Industriegewässer, die Integration von Halden und Deponien, der Ausbau eines Wegesystems, das Implementieren von Zukunftsstandorten auf Brachflächen sowie die Forderung nach einer überragenden Standortqualität und einer Qualität des Bauens.<sup>205</sup>

Auch im formulierten Kontext einer innovativen Stadterneuerung findet sich Kunst im öffentlichen Raum nur als latenter Faktor. So werden als Schwerpunkte der Städtebauförderung Soziokultur, Beschäftigung und Qualifizierung, Infrastrukturverbesserung und ökologische Erneuerung genannt, als Schwerpunkte des Umgangs mit „Restflächen in der Industrielandschaft“ Pflege und natürliche Sukzession, die zu einem „wildem Industriegewässern“ mit „ungewohnter eigener Ästhetik“ und „hohem ökologischem Wert“ führen sollen.<sup>206</sup>

Kunst und Kultur tauchen hingegen in einem wirtschaftlich-touristischen Kontext auf. So formuliert Karl Ganser: „Eine kreative und eigenwillige kulturelle Basis ist die Voraussetzung für das Wachstum der Kulturwirtschaft.“<sup>207</sup> Ganser betont als Ziel die Integration von „Zukunftsstandorten“<sup>208</sup> in ein „Netzwerk der Industriekultur“<sup>209</sup> Dabei scheint sich sein Kulturbegriff weitgehend auf vorhandene industriehistorische Strukturen und deren Umwidmung in kulturelle zu beziehen. Von der IBA gingen in diesem Kontext (und auch in dem der weiter unten angeführten Landmarkenkunst) keine Impulse für zusätzliche (neu geschaffene) ästhetische Strukturen aus, also auch keine für eine Kunst im öffentlichen Raum mit selbst gewählten Inhalten und Strukturen.<sup>210</sup>

Zwar betont die Landesregierung Nordrhein-Westfalens die Bedeutung von ressortübergreifenden Strukturprogrammen 1989 im Memorandum IBA Emscher Park: „Die Erneuerung in alten Industrielandschaften wird nur über integrative Konzepte gelingen.“<sup>211</sup> Explizit formuliert die IBA später „Ganzheitlichkeit als Prinzip“: „Bei IBA-Projekten ist es die oberste Regel, dass Projekte einen Nutzen für möglichst viele Sachbereiche abzuwerfen haben, also über Ressortgrenzen hinaus wirken, indem die Wirtschaft gefördert wird, Arbeits-

plätze geschaffen werden, Kunst und Kultur zur Entfaltung gebracht werden, gute Architektur gewährleistet wird und ökologische Erfordernisse usw. beachtet werden. Es gilt also, eine integrierte, projektorientierte Entwicklung im regionalen Zusammenhang zur Geltung zu bringen.<sup>4212</sup>

Bei einer näheren Betrachtung der einzelnen IBA-Projekte fällt allerdings auf, dass es sich dabei in der Regel entweder um eine kulturelle Umwidmung oder Ästhetisierung eines Areals oder um dessen Verwandlung in eine wirtschaftlich nutzbare Struktur handelt. Nur äußerst selten kommen beide Aspekte, der einer kulturell-ästhetischen und der einer wirtschaftlichen Umstrukturierung im gleichen Projekt zum Tragen.<sup>213</sup>

Der künstlerische Schwerpunkt der IBA scheint auf ästhetischen (oder ästhetisierenden) Implementationen in industriekulturellen Denkmälern zu liegen, also auf einer Kunst in spezifisch eingegrenzten öffentlichen / halböffentlichen Räumen, und damit vernetzte Einzelkonzepte und events in Kulturinstitutionen zu betonen.<sup>214</sup> Dies wird auch deutlich in der formulierten Motivation für den öffentlichen Großraum gliedernde (Meta-)Strukturen: „Die kulturellen Potentiale der Region müssen zutage gefördert werden. Schon jetzt ist das Ruhrgebiet eine der dichtesten Kulturlandschaften Europas. Dazu bietet es eine einmalige Kulisse von 200 Jahren Industriegeschichte, deren Entdeckung eine Reise wert ist. Die Region für Tourismus zu erschließen wird eine der wichtigsten Aufgaben der nächsten Jahre sein. Hierfür ist die Route der Industriekultur eingerichtet worden. Mit ihr wurden herausragende Projekte ab 1999 beschildert und für Individualreisende und Gruppen zugänglich gemacht.“<sup>4215</sup>

Ziel der geschaffenen Metastrukturen ist es also, Perspektiven zu fokussieren und so die Wirkung von singulären Erscheinungen zu potenzieren: „Ohne eine Konzeption, die Einzelprojekte als ‚Ketten‘ oder als ein zusammenhängendes System erkennen lässt, ist regionale Strukturpolitik nicht erfolgreich zu machen.“<sup>4216</sup> Durch Synergieeffekte sollen zentrale Inhalte auf alle 120 IBA-Standorte und somit die ganze Region übertragen werden: „Die Projekte setzen sich wie ein Puzzle zusammen. Die Region erhält zukunftsfähige Strukturen. Ideen werden Wirklichkeit.“<sup>4217</sup>

In Hinblick auf eine Kunst im öffentlichen Raum sind vor allem zwei von der IBA geschaffene (und vom Kommunalverband Ruhrgebiet betreute) Metastrukturen von Bedeutung, nämlich die Route der Industriekultur sowie die Route Landmarken-Kunst als darin angelegte Themenroute.

„46 herausragende Zeugnisse der industriekulturellen Vergangenheit und Gegenwart des Ruhrgebietes bilden die Route der Industriekultur. Dazu gehören überregional bedeutende Industrieanlagen ebenso wie von namhaften Architekten entworfene Arbeitersiedlun-

gen, Museen oder Panoramen, durch die man sich einen guten Überblick über die Geschichte der Region verschaffen kann.“<sup>4218</sup>  
 „19 Ankerpunkte bilden das Rückgrat der Route. Sie sind der Ausgangspunkte für 25 Themenrouten, auf denen Interessierte zum Beispiel die Geschichte einer Region erforschen beziehungsweise den Spuren eines speziellen Aspekts wie der Bergbau-, der Schifffahrts- oder Eisenbahngeschichte folgen können.“<sup>4219</sup>

Der Begriff Landmarken-Kunst wurde im Rahmen der IBA als markanter Sammelbegriff (und damit als verbale Metastruktur) geschaffen versucht, Industriedenkmale und künstlerische Interventionen mit großer symbolischer Bedeutung und optischer Signalwirkung (durch erhöhten Standort oder gebaute Höhe) zu vereinen: „Im Mittelpunkt des Erlebens stehen jene Fördertürme, Hüttenwerke und Halden, die durch herausragende Künstler wie Richard Serra, Dani Karavan, Dan Flavin, Jonathan Park, Herman Prigann u.a. einprägsame Tag- und Nachtgestalten erhalten haben: sie sind dadurch gleichermaßen zu Orientierungspunkten in der Landschaft geworden, wie auch zu Orten der Erinnerung an die legendäre Montanzeit und zu einzigartigen Zeichen des Strukturwandels der Region.“<sup>4220</sup>

Mit der Ausstellung „Kunst setzt Zeichen“ im Jahr 1999 und dem Besucherzentrum Landmarken-Kunst ist die Ludwig Galerie Schloss Oberhausen ein zentraler Informationspunkt der Route Landmarken-Kunst und trägt so zu einer weiteren Bündelung und deren Vermittlung bei.<sup>221</sup>

Die Route Landmarken-Kunst zeigt, dass es gelingen kann, durch eine geschickt angelegte und kommunizierte Metastruktur assoziative Kontexte in Bezug auf historische, architektonische und künstlerische Strukturen herzustellen und zu etablieren, welche unter anderen Umständen nur sehr schwer gedanklich zu vereinen wären. Immerhin stehen hier Kunstinstallationen und -objekte auf renaturierten Halden wie die ‚Bramme für das Ruhrgebiet‘ von Richard Serra auf der Schurenbach-Halde unhinterfragt neben restaurierten Industriedenkmälern wie der Jahrhunderthalle in Bochum. Die einzigen mehr oder weniger konsequent präsentierten Gemeinsamkeiten sind baulicher (eine gegebene oder vorgefundene Vertikalität oder Bauhöhe) und symbolischer Art (eine sozial etablierte oder medial konstruierte übergeordnete Bedeutung).

Ein gutes Beispiel hierfür sind die so genannten Pole der Route Landmarken-Kunst, als singuläre Elemente kaum hervorstechende industriearchitektonische Strukturen mit künstlerischen Eingriffen, die den umfassten Raum im Westen und Osten markieren und einfassen, denen zudem aber auch eine symbolische Überhöhung als Tore zur gesamten Region übertragen wird: „Die kubischen Fördertürme der noch aktiven linksrheinischen Zeche Rossenray in Kamp-Lintfort und der stillgelegten Anlage Bönen [...] im Osten des Ruhrgebiets stel-

len herausragende Beispiele der Industriearchitektur dar. Die klare Form und vertikale Betonung geben ihnen eine raumbeherrschende Dynamik. Beide Türme sind Zeichen der regionalen Industriearchitektur und markieren den Ein- und Ausgang des nördlichen Ruhrgebiets. Eine Lichtinszenierung, wie sie der Düsseldorfer Künstler Mischa Kuball entworfen hat, soll ihre architektonische und topographische Signifikanz zukünftig nachts deutlich machen, sie als West- und Ostpol des Emscher Parks kennzeichnen. Gelbe Lichtbänder, die an den Kanten der Gebäude entlang verlaufen, werden die prägnante vertikale Fluchtung der Architektur in den Luft-Raum verlängern.<sup>4222</sup>

Diese Lichtinszenierung ist ebenfalls ein gutes Beispiel für das Zusammenspiel von materiellen und immateriellen Faktoren innerhalb der Route Industriekultur bzw. deren Teilroute Landmarken-Kunst. Lokale oder regionale, bis dahin öffentlich oft kaum beachtete, architektonische Strukturen erfahren eine neue und größere Bedeutung durch eine mit großem Aufwand kommunizierte immaterielle Metastruktur, in der virtuelle Zusammenhänge und Inhalte konstruiert werden. Über die Fokussierung und Potenzierung des bereits Vorhandenen hinaus entstehen so zusätzliche Faktoren. Dieser Effekt im Rahmen der IBA ist selbstverständlich keinesfalls zufällig, sondern macht einen ihrer Kerngedanken aus: „Mit dem Projekt ‚Yellow Marker‘ möchte Kuball das Gebiet des Emscher Parks ideell vernetzen. Das gelbe Licht wird im Westen wie auch im Osten auf gleicher Höhe enden. Virtueller lässt sich damit eine horizontale Linie zwischen beiden Orten ziehen, eine imaginierte Brücke zwischen zwei Polen, die als solche dann ihre Bedeutung erhalten. Als ‚Leuchttürme‘ mit weithin sichtbaren Positionslatern werden der noch aktive Förderturm Rossenray und der stillgelegte in Bönen in der Zukunft also den Bereich einer Kulturlandschaft definieren, deren Existenz im Bewusstsein ihrer Bewohner langsam an Gestalt gewinnt.“<sup>4223</sup>

Zwar sind die Bedeutungs- und Assoziationsebenen der IBA in einem relativ starren Raster vorgedacht (was im Nachhinein in Anbetracht des Status Quo zu Beginn der IBA und der entsprechend zu leistenden Pionierarbeit durchaus als die einzige plausible Möglichkeit erscheint), dennoch konnte und kann ihr Prozess nur erfolgreich sein, wenn sich innerhalb dieses Rahmens aktive gedankliche Konstruktionen durch die Bevölkerung ereignen, um ihn zu beleben. Das Einbeziehen der Bürger wurde aus diesem Grund von der IBA als Basis formuliert. In diesem Zusammenhang ist von einer „Beteiligung der Bevölkerung auf neuem Qualitätsniveau“<sup>4224</sup> die Rede.

Eine der Hauptstrategien der IBA, um nicht nur eine hohe Aufmerksamkeit, sondern auch hohe Akzeptanz und Identifikation herbeizuführen, ist das Prinzip der ‚Festivalisierung‘, für das durch die IBA neue Standards gesetzt wurden: „Will man also die motivierenden Effekte der Festivalisierung nutzen, dann müssen neue Formen

von Festlichkeit und Präsentation erfunden werden. Die IBA Emscher Park hat dafür ein Beispiel geliefert, indem sie das ‚Fest Bauausstellung‘ über den Zeitraum von 10 Jahren streckt und ein dezentrales Konzert von Projekten und Projektpräsentationen organisiert.“<sup>4225</sup>

Das Zusammenspiel von Dezentralität und Metastrukturen ist für die Internationale Bauausstellung Emscher Park prägend und hat nachhaltig zu ihrem Erfolg beigetragen. In dem Maße, in dem es gelang, ihre Metastrukturen (und auch sich selbst als Metastruktur) zu präsentieren und zu vermitteln, erreichte sie öffentliche Akzeptanz und Identifikation.

#### 8.1.1.2 Städtischer Raum

Eine Betrachtung des Status Quo von Kunst im öffentlichen Raum in einem Querschnitt nordrhein-westfälischer Städte ergibt ein Bild, das weitgehend durch Singularität von (materiellen) Werken und Beliebtheit von Strukturen geprägt ist. Vielerorts dominieren Werke aus den 70er und 80er Jahren des 20. Jahrhunderts, fast ausschließlich autonome Skulpturen und Plastiken<sup>226</sup>, die wohlwollend als Erbschaften, weniger wohlwollend als Altlasten des städtischen Raums bezeichnet werden könnten. Der Umgang mit ihnen seitens öffentlicher Institutionen lässt sich am treffendsten als ein Verwalten beschreiben, wo sie nicht bereits als Last wahrgenommen werden, werden sie oft gar nicht mehr wahrgenommen – weder von den zuständigen Behörden noch von potentiellen Rezipienten.<sup>227</sup>

Allerdings stellt sich die Situation der meisten Städte tatsächlich ungleich schwieriger dar als die vieler öffentlich wirksamer Projekte, mit denen ein Vergleich nahe liegend erscheint. Ausstellungsprojekte, Wettbewerbe oder Großprojekte wie die IBA Emscher Park verfügen über grundlegend andere Strukturen: Dies betrifft die Haushalts- und Personalsituation ebenso wie den Umstand, dass sie immer nur für einen begrenzten Zeitraum konzipiert sind und sich nur eingeschränkt in bestehende Strukturen einfügen müssen (im Gegenteil ist ihre Motivation häufig, eben solche Strukturen aufzubrechen). Anders als solche ‚festivalisierte‘<sup>228</sup> Projekte lässt sich eine gesamtstädtische Situation zwar durch Events, Festivals und Ausstellungen (zumeist als Kooperationen mit Institutionen) auflockern und konzeptionell beleben, grundsätzlich findet sie sich jedoch im Kontext einer Vergangenheit und einer Zukunft, die beide berücksichtigt werden müssen. Ein Neubeginn auf Zeit ist hier nicht möglich, mit alten Strukturen muss umgegangen werden (wozu deren genaue Kenntnis wesentlich, jedoch nur selten vorhanden ist), neue müssen als präzise Implementationen konzipiert und umgesetzt werden.

Leider hat sich jedoch in vielen Städten die Praxis bezüglich einer Kunst im öffentlichen Raum seit den 70er und 80er Jahren des 20. Jahrhunderts kaum verändert: Prozesse und Projekte spielen



weitgehend keine Rolle, in Auftrag gegeben und umgesetzt werden autonome, bestenfalls ortsspezifische Objekte und Skulpturen, deren Materialität als Garant ihrer Ästhetik betrachtet wird. Neben Kompetenz- und Zuständigkeitsproblemen ist die Ursache dieses Umstandes häufig auch finanzieller Art – viele Objekte und Skulpturen werden in Zusammenarbeit mit den Stadtverwaltungen von Firmen oder Stiftungen realisiert. Häufig ist der Anspruch an sie in diesem Fall der an ein konservatives Imageprodukt. Eigenschaften wie Seriosität oder Solidität überwiegen in der Wertschätzung solche wie Innovativität oder Originalität. Hier besteht in fast allen städtischen Situationen eine deutliche Kluft zwischen zeitgenössischer Kunsttheorie und städtebaulicher Praxis, die nur selten überbrückt werden kann. Zukunftsweisende Vertreter der zeitgenössischen Kunst und ihrer Theorie langweilen sich angesichts pragmatischer Umsetzungskontexte und haben in ihrer Definition des öffentlichen Raumes städtische häufig bereits weitgehend durch mediale Räume ausgetauscht, Vertreter des Städtebaus sind häufig überfordert mit einer konsequenten Umsetzung zeitgenössischer Kunsttheorie. Eine Verknüpfung beider Perspektiven ist häufig bereits institutionell nicht vorgesehen – die Planung von Kunst im öffentlichen Raum und ihrer (Meta-)Strukturen fällt in der Regel in die Zuständigkeit von Stadt- und Raumplanern und Architekten, erst bei der Umsetzung kommt es zu einem Dialog mit Künstlern. Ein Dialog mit Kunstwissenschaftlern findet nur selten statt.

In manchen Städten findet seit einiger Zeit eine Auseinandersetzung mit Kunst im öffentlichen Raum statt, die eher empirischen Charakter hat: Bestandsaufnahmen sämtlicher Werke im Stadtraum der jeweiligen Stadt werden dann als Buch veröffentlicht.<sup>229</sup> Meist sind diese Darstellungen allerdings kaum zukunftsweisend, eine kritische Beurteilung des Status Quo findet schon deshalb nicht statt, weil sie sich dann städtischerseits nicht mehr zur Imagepflege eignen würden. So sind diese Auseinandersetzungen eher ein Teil des Verwaltens von Kunst im öffentlichen Raum.

Durch die Kompetenz- und Personalsituation bei vielen Stadtverwaltungen lassen sich in der Regel keine nachhaltigen (Meta-)Strukturen initiieren oder gar etablieren. Eine klare Zuständigkeitsverteilung dezentralisiert Entscheidungsprozesse und verhindert so die Koordination, die notwendig wäre, um Kunst im öffentlichen Raum aus ihrer Singularität in einen zielgerichteten Kontext zu heben. Ideal wäre das Einrichten einer städtischen Koordinationsstelle, die Metastrukturen konzipiert, selbst entsprechende Einzelprojekte vorschlägt und von anderen Stellen geplante Projekte in den Gesamtkontext integriert. Eine Stadt könnte durch das gezielte Etablieren und Vermitteln von ästhetischen Metastrukturen nicht nur an Image gewinnen, sondern auch an Lebensqualität für ihre Bürger.

Trotz der erwähnten Kluft zwischen Theorie und Praxis finden immer wieder Versuche von Städten statt, eine Auseinandersetzung über Kunst im öffentlichen Raum zu führen – meist jedoch ohne nennenswerte Umsetzung erzielter Diskussionsergebnisse. So fand beispielsweise in Dortmund im Jahre 1990 ein Symposium der Kulturpolitischen Gesellschaft zum Thema mit dem Titel ‚Naturraum – Kunstraum‘ statt, veranstaltet in Zusammenarbeit mit dem Kulturbüro Dortmund. Im Rahmen des Symposiums sprach Bürgermeisterin Marianne Wendzinski von einer ‚menschlichen Umweltgestaltung auch unter künstlerischen Gesichtspunkten‘<sup>230</sup> und ‚Kunst und Kultur als Stadtentwicklung‘<sup>231</sup>, der Vorsitzende des Ausschusses für Städtebau und Wohnungswesen im Landtag Nordrhein-Westfalens, Erwin Pfänder, stellte fest: ‚Bei Planungen und Neubaumaßnahmen sollten wir mehr und mehr den Versuch machen, Künstler und Architekt frühzeitig – möglichst schon in der Vorentwurfsphase – zusammenzuführen.‘<sup>232</sup> Karl Ganser, Geschäftsführer der damals gerade begonnenen IBA, schließlich betonte: ‚Vor allem in den Stadtzentren schmücken sich die ‚Stadtväter‘ mit Werken zeitgenössischer Künstler. In Stadterneuerungsgebieten dagegen ist Kunst im öffentlichen Raum äußerst selten, nach landläufiger Auffassung zu teuer, Luxus oder gar fehl am Platze. Da fehlt es an Fremdfürsorge und Eigeninitiative gleichermaßen.‘<sup>233</sup> Konsequenzen der Symposiumsbeiträge für einen veränderten Umgang mit Kunst im öffentlichen Raum sind bis heute in Dortmund nicht manifest geworden.<sup>234</sup>

Gegenüber dem Geschilderten waren in den vergangenen Jahren immer wieder auch Ausnahmen festzustellen – in mancher Stadt gelingt es punktuell oder auch in größerem Maßstab, zukunftsweisende Ansätze umzusetzen. Außerhalb Nordrhein-Westfalens steht dafür beispielsweise Hamburg mit dem Programm ‚weitergehen‘, welches in einem eingeschränkten Rahmen Metastrukturen etabliert.<sup>235</sup> In Nordrhein-Westfalen muss die Stadt Münster hervorgehoben werden, die aufgrund der in den Jahren 1977, 1987 und 1997 dort stattgefundenen Ausstellung ‚Skulptur Projekte‘ einen Sonderstatus beim Umgang mit Kunst im öffentlichen Raum genießt. Die ‚Skulptur Projekte‘ hat dieses Thema nicht nur eingehend reflektiert und ein breites Spektrum bedeutender Künstler und verschiedenster Präsentationsformen gezeigt, sondern der Stadt Münster zudem die Möglichkeit bereitet, einzelne Kunstwerke anzukaufen und so die in der Ausstellung angelegte Metastruktur in Teilen zu bewahren und den städtischen Raum für die eigenen Bürger dauerhaft aufzuwerten.<sup>236</sup>

Allerdings lassen sich sowohl ‚weitergehen‘ in Hamburg als auch die ‚Skulptur Projekte‘ in Münster unter den Begriff der ‚Festivalisierung‘ (s. o.) kategorisieren, so dass sie zwar richtungsweisende Ansätze vertreten, von einer gesamtstädtischen Metastruktur im Sinne eines langfristigen, nachhaltigen Umgangs mit bestehenden und zukünftige

Strukturen im öffentlichen Raum jedoch noch weit entfernt sind. Der Internationalen Bauausstellung Emscher Park<sup>237</sup> ist es im Ruhrgebiet zwar gelungen, kraftvolle regionale Metastrukturen zu initiieren und zu etablieren, diese hatten und haben jedoch wenig Auswirkung auf städtische (und vor allem innerstädtische) Strukturen. Die von der IBA ins Leben gerufenen Initiativen für künstlerische Implementationen bewegten sich – wie geplant und völlig begründet – nur innerhalb eines engen Kontextes und hätten für die beteiligten Städte bestenfalls als Initialzündung für ein eigenes Engagement funktionieren können (welches sich leider heute weitgehend auf ein Verwalten der von der IBA geschaffenen Strukturen beschränkt).

Als Beispiel für einen alternativen Ansatz soll an dieser Stelle kurz das Ausstellungsprojekt ‚Connected Cities‘ vorgestellt werden, welches allerdings ebenfalls eine temporäre, ‚festivalisierende‘ Erscheinung war und dessen Impuls zudem von einer Kunstinstitution, nicht einer Stadtverwaltung ausging. Dennoch zeigt es relativ aktuell, wie im Ruhrgebiet künstlerische Metastrukturen geschaffen werden können.

‚Connected Cities‘ war ein multilokales, vernetztes Kunstereignis an verteilten Orten im gesamten Ruhrgebiet und im Wilhelm Lehmbruck Museum in Duisburg und wurde 1998 und 1999 von Söke Dinkla kuratiert: „Zwölf internationale Künstler machen das Ruhrgebiet zu einem Labor auf Zeit. Sie suchen Orte der Industriekultur zwischen Unna im Osten und Duisburg im Westen auf und entwickeln Arbeiten, die sich mit der urbanen Situation beschäftigen und mit dem Bedeutungswandel, den die heutige postindustrielle Stadt vollzieht. Das Sinnbild der Vernetzung, das gerade für das Ruhrgebiet kulturelle und politische Brisanz besitzt, dient ihnen dabei als Inspiration für ihre Werke.“<sup>238</sup>

Die Künstler begriffen das Ruhrgebiet dabei als enorme Ansammlung von Städten und urbanen Kontexten, die nicht nur durch die gewohnten Verkehrswege wie Straßen, Schienen und Kanäle miteinander verbunden sind, sondern zunehmend auch durch unsichtbare Kommunikationsleitungen vernetzt werden. Das Internet, Telekommunikation, digitale interaktive Medien und Fotografie wurden künstlerisch genutzt, um wirkliche oder gedachte Verbindungen zwischen den Städten herzustellen und Menschen miteinander in Dialog zu bringen.

Die Kuratorin Söke Dinkla argumentiert die Motivation ihres Vernetzungsprojektes folgendermaßen: „Die öffentliche Sphäre befindet sich zur Zeit in einer entscheidenden Umbruchsituation. In dem Maße, in dem der öffentliche Raum seine Rolle als Ort der Kommunikation und des sozialen Austausches verändert, ändert sich auch die Art und Weise, wie Menschen im öffentlichen Raum handeln und interagieren. Die Fähigkeit in mehrschichtigen, komplexen Umgebungen zu

handeln, in denen sich verschiedene Realitätsebenen überschneiden und den menschlichen Körper durchdringen, wird in Zukunft die Qualität unserer Umgebung mehr und mehr bestimmen. Aus diesem Grund benötigen wir neue ästhetische Erfahrungsräume.“<sup>239</sup>

Das Projekt steckte mit seiner Metastruktur also einen Rahmen ab, der neue Handlungsmöglichkeiten erschließen sollte: „Eines der Ziele von ‚Connected Cities‘ war, in einer Region, die gegenwärtig einen paradigmatischen Wandel erlebt, ästhetische Räume für öffentliche Interventionen zu schaffen.“<sup>240</sup> Hierdurch erweist sich die Ausstellung als zukunftsweisend – manche der von ihr geschaffenen Vernetzungsstrukturen blieben für weitere Nutzungen zurück. Tilman Baumgärtel merkt dazu (eher pragmatisch) an: „‚Connected Cities‘ ist eine der mutigsten und ungewöhnlichsten Ausstellungen seit langem, und das nicht nur im Bereich der Medienkunst. Der organisatorische und logistische Aufwand hat sich gelohnt, und der war in diesem Fall immens. Denn auch wenn viele der Kunstwerke, die in Duisburg zu sehen sind, immateriell und körperlos wirken: Für die Ausstellung musste die Telekom den Bürgersteig vor dem Museum aufstemmen, um dicke, neue Kabel zu legen. Die alten Telefonleitungen waren von den Datenmengen, die Richtung Kunst strömen sollten, schlicht überfordert.“<sup>241</sup>

### 8.1.1.3 Initiativen und Veröffentlichungen des Ministeriums für Städtebau und Wohnen, Kultur und Sport des Landes Nordrhein-Westfalen

Das Nordrhein-Westfälische Ministerium für Städtebau und Wohnen, Kultur und Sport (MSWKS) unter Minister Michael Vesper vereint die beiden für Kunst im öffentlichen Raum wesentlichen Zuständigkeitsbereiche Städtebau und Kultur. Es verfügt damit über ideale Voraussetzungen, Kunst im öffentlichen Raum ganzheitlich und aus einem Guss zu denken und umzusetzen. Ob ein solches Interesse festzustellen ist und wie es sich gegebenenfalls manifestiert, ist aus den Initiativen und Veröffentlichungen des Ministeriums abzulesen. Dabei ist jedoch zu beachten, dass das Ministerium die Bereiche Städtebau und Kultur erst seit dem Wahljahr 2000 zusammenführt. Bis 2000 leitete Ministerin Ilse Brusis ein Ministerium für Arbeit, Soziales, Stadtentwicklung, Kultur und Sport, Minister Michael Vesper eines für Bauen und Wohnen.<sup>242</sup>

Erst der Zusammenschluss von Bauen (und damit auch dem Zuständigkeitsbereich ‚Kunst am Bau‘) und Stadtentwicklung zu Städtebau vermag die gesuchten Synergien mit dem Bereich Kultur zu entfalten. Das Ministerium betont die Absicht, die in ihm gebündelten Kompetenzen für ganzheitliche Entwicklungen einzusetzen, auf seiner Homepage im World Wide Web: „Wir sind ein Infrastruktur-Ministerium. Wir bündeln die staatlichen Mittel, ermutigen private Initiativen, erweitern die Beteiligungsmöglichkeiten der Bürgerinnen

und Bürger und arbeiten gemeinsam mit den Regionen und Kommunen an zukunftsfähigen Entwicklungskonzepten.<sup>4243</sup>

Aus den Jahren 1990 und 1991, als Ministerin Ilse Brusis noch einem Ministerium für Stadtentwicklung, Wohnen und Verkehr vorstand, dem also weder der Bereich Bauen noch der Bereich Kultur zugeteilt waren, stammen die beiden ältesten Veröffentlichungen, welche vom heutigen MSWKS noch als vom Ministerium herausgegebene oder beauftragte Literatur gelistet werden. Beide wurden von der Ministerin als Teil der Veröffentlichungsreihe ‚Architektur in der Demokratie‘ in Auftrag gegeben und von Ingeborg Flagge herausgegeben.<sup>244</sup>

Im Band ‚Industriebrachen‘ von 1990<sup>245</sup> werden Aspekte wie Reaktivierung von Brachen, Denkmalnutzung und Technologieparks anhand einschlägiger Beispiele diskutiert. Künstlerische Faktoren werden als Teil architektonischer Umsetzungen am Rande erwähnt, es findet jedoch keine Thematisierung von öffentlichem Raum oder Kunst im öffentlichen Raum statt.

Beim Band ‚Kunst im städtischen Alltag‘ von 1991<sup>246</sup> handelt es sich um eine Bestandsaufnahme von (teils prominenten) Positionen zur Diskussion um Kunst im öffentlichen Raum. Der widerspiegelte Stand des Diskurses entspricht dem Ende der 80er Jahre, gewährt jedoch Ausblicke auf potentielle Entwicklungen. Es werden Aspekte wie Ästhetik, Verantwortung der Politik, Alltagstauglichkeit, Skandal, Provokation, Rezeption, Politisierung oder Image, kritisch thematisiert, ein programmatisches Profil des Ministeriums gegenüber den diskutierten Themen oder aber konkrete Initiativen lassen sich nicht ablesen. Dennoch handelt es sich bei ‚Kunst im städtischen Alltag‘ bis heute um die aktuellste Veröffentlichung des Ministeriums (beziehungsweise seiner Vorgängerministerien), die sich konkret mit dem Thema Kunst im öffentlichen Raum auseinandersetzt. Eine neue Veröffentlichung erscheint mehr als angebracht, da sich die Erscheinungsformen und Vermittlungsbedingungen wie auch der Stand eines entsprechenden kunsttheoretischen Diskurses seit 1991 entscheidend entwickelt haben.<sup>247</sup>

Was die Fragestellung betrifft, kommt die im Jahr 2000 vom Ministerium für Arbeit, Soziales und Stadtentwicklung, Kultur und Sport beauftragte und vom neuen Ministerium für Städtebau und Wohnen, Kultur und Sport ausgewertete Studie ‚Kunst findet Stadt‘<sup>248</sup> vom Sekretariat für Zukunftsforschung (SFZ), einer unabhängigen interdisziplinäre Forschungseinrichtung<sup>249</sup>, dem Thema einer Kunst im öffentlichen Raum am nächsten: „Die Studie geht der Frage nach, welchen Beitrag Kunst zur Kreativität eines Raumes leisten kann und wie diese Prozesse von politischer Seite unterstützt werden können.“<sup>250</sup>

Tatsächlich sucht die Studie den „Zusammenhang zwischen Kreativität, Raum und Kultur“<sup>251</sup>, allerdings grenzt sie ihre Fragestellung

präzise ein: „‘Kunst findet Stadt‘ beschäftigt sich nicht mit der Grundsatfrage, ob Kunst und kreative Milieus einander bedingen bzw. zusammenhängen, sondern hat vielmehr zum Ziel, die Art und Weise der Wechselwirkungen zwischen Kunstproduktion/-präsentation und dem räumlichen Umfeld zu beschreiben und zu systematisieren.“<sup>4252</sup> Es geht also um die Frage, „wie und wo sich ihre Produktions- und Präsentationsprozesse manifestieren“ – eine Untersuchung des öffentlichen Raumes, seiner Strukturen und seines Zusammenwirkens mit Kunstinstitutionen läge nahe.

Ansätze, die auf eine Relevanz des öffentlichen (vor allem des städtischen) Raumes hindeuten, finden sich in der Studie durchaus: „Kreativität entwickelt sich im Spannungsfeld von Begrenzung und Freiheit, Defiziten und Potentialen. Sie entsteht dort, wo sich ungewöhnliche Akteure zusammenfinden und neue Allianzen bilden. Eine ihrer Grundlagen sind die Möglichkeiten, die geschaffen werden, um sie zu entfalten. Kreativität braucht eine breite Basis an flexiblen Akteuren und Einrichtungen, die einen wichtigen Humus für die Entwicklung der Kunstwelt in einer Kommune bilden. Architektonische Vielfalt und eine stimulierende Umgebung sind dafür wichtige Faktoren. Das heißt, dass die Städte bauliche Freiräume bewahren sollten, die sich nicht ausschließlich an den Randzonen der Städte befinden.“<sup>4253</sup> Auch die folgende Aufforderung an Stadtplaner und -entwickler zielt scheinbar auf die Gestaltung des öffentlichen Raumes: „Doch wie erreichen entsprechende Projekte und Konzepte die Öffentlichkeit, wie treffen sie auf ihre Adressaten? Hierzu bedarf es auch einer (städte) baulichen Öffnung der Einrichtungen. Offenheit kann sich in Architektur ausdrücken und sollte auch durch eine strategisch-zentrale Platzierung im städtebaulichen Umfeld Ausdruck finden. Insbesondere die vor Ort vorhandene Kunst sollte dazu ange-regt werden, sich raus aus dem White Cube hinaus in den Realraum hinein zu bewegen.“<sup>4254</sup>

Allerdings beschränkt sich die Studie in ihren übrigen Analysen und Ergebnissen ausschließlich auf Kultureinrichtungen, deren bauliches und soziales Umfeld sowie potentielle Wechselwirkungen.<sup>255</sup> Der öffentliche Raum spielt dabei zwar als Umfeld und Vernetzungsrahmen eine periphere Rolle, nicht jedoch als Raum für eigenständige ästhetische Erfahrungen und Prozesse. Eine Kunst im öffentlichen Raum und ihr Potential für kommunikative und kreative Prozesse wird nicht erwähnt. Dies enttäuscht vor allem angesichts des Anspruchs der Studie: „In der Studie werden abschließend Strategien aufgezeigt, mit deren Hilfe von politischer Seite Rahmenbedingungen entwickelt werden können, damit Kunstproduktion und -präsentation im städtischen Umfeld wirksam werden und einen Beitrag zur Entwicklung von kreativen Räumen leisten (können). Darüber hinaus wird beschrieben, welche neuen Entwicklungen sich im Spannungs-

feld von Kunstproduktion/-präsentation/-vermarktung und Stadtentwicklung abzeichnen und vor welche neuen Herausforderungen diese Entwicklungen Politik und Förderstrategien in Zukunft stellen.<sup>256</sup> Eine singuläre Betrachtung von (sozio)kulturellen Einrichtungen ohne deren Verortung in ästhetischen Strukturen des öffentlichen Raumes wird diesem Anspruch (und dem Anspruch des Ministeriums, Städtebau und Kultur integrativ zu betrachten) nicht gerecht: Gerade im Kontext soziokultureller Prozesse hat das Potential von Kunst im öffentlichen Raum in den vergangenen Jahren zunehmend an Bedeutung gewonnen.<sup>257</sup>

Die erste öffentliche Auseinandersetzung mit dem (städtischen) öffentlichen Raum präsentierte das neue MSWKS unter Minister Vesper schließlich im Jahre 2001 im Rahmen des Kongresses ‚Stadt machen!‘: ‚Der Kongress ‚Stadt machen! [...]‘ will Antworten auf diese neuen urbanen Herausforderungen ermöglichen. Am Anfang des neuen Jahrzehnts gilt es, die künftigen Voraussetzungen für Lebensqualität und ökonomischen Standorterfolg zusammenzudenken. Denn Lebens- und Standortqualität sind die Grundbedürfnisse der Menschen.<sup>258</sup>

Wenn auch hier keine direkten Ansprüche an eine Kunst im öffentlichen Raum formuliert wurden, so betonte Minister Vesper doch die Bedeutung des Faktors Kultur für die Stadtentwicklung: ‚Wir müssen die Kultur aus der Rolle einer kritischen Begleiterin und distanzierten Beobachterin des ökonomischen Strukturwandels befreien und sie zum Motor dieses Wandels werden lassen, zur eigentlichen Antriebsfeder lokaler und regionaler Entwicklung.<sup>259</sup> ‚Stadtkultur‘ war entsprechend der Titel eines von fünf Diskussionsforen, welches sich jedoch vorwiegend mit einer Diskussion über die Unschärfe dieses Begriffs beschäftigte.<sup>260</sup> Das formulierte Zwischenergebnis schließlich betonte die Bedeutung eines aktiven Einbindens der Bevölkerung in kulturelle Prozesse: ‚Wenn man das Interesse der Menschen für ihre Stadt anregen und stützen will, muss man Initiativen Raum geben und sie soweit das ohne Vereinnahmung geht, bei ihrer Entfaltung fördern.<sup>261</sup>

Die einzige explizite Thematisierung findet Kunst im öffentlichen Raum innerhalb des MSWKS im Programm ‚Kunst und Bau‘ und gewinnt in dessen Rahmen an Betonung: ‚Das Programm Kunst und Bau des Ministeriums für Städtebau und Wohnen, Kultur und Sport ist ein wichtiger Beitrag zur Kulturpolitik des Landes Nordrhein-Westfalen.<sup>262</sup> Allerdings bleibt Kunst hier eingebunden in ein traditionelles Konzept der weitgehend materiellen Korrespondenz mit einem Bauwerk und steht so konzeptionell noch immer zwischen den autonomen Objekten der 60er und 70er und der Ortsspezifika der 80er Jahre des 20. Jahrhunderts. Dieses Verständnis wird durch das MSWKS bestätigt: ‚Kunst und Bau hat eine 70 Jahre alte Tradition. Künstle-

rinnen und Künstler entwickeln für öffentliche Bauvorhaben - in enger Zusammenarbeit mit den Planern - Kunstwerke, die eine direkte Verbindung mit der jeweiligen Architektur und ihrem Umfeld eingehen. Ob schmückendes Element oder inspirierender „Störfaktor“, ob Wandgemälde, Lichtinstallation oder Skulptur im Außenraum: Die künstlerischen Akzente sind vielfältig.<sup>263</sup> Auch die Veröffentlichung ‚Kunst und Bau‘ des Ministeriums, die in den vergangenen Jahrzehnten realisierte Objekte dokumentiert, bestätigt das konservative Verständnis von einer materiellen Begleit-Kunst.<sup>264</sup>

Selbst seiner konzeptuellen Maßstabsfunktion für den Umgang mit Kunst im öffentlichen Raum in Nordrhein-Westfalen ist sich das MSWKS bewusst (‚Das Ministerium für Städtebau und Wohnen, Kultur und Sport fördert mit seinem Kunst und Bau-Programm zeitgenössische bildende Kunst und übernimmt damit eine Vorbildfunktion für Kommunen.<sup>265</sup>) – und hält dennoch bis heute am entwicklungs-hemmenden Begriffspaar ‚Kunst und Bau‘, bzw. ‚Kunst am Bau‘ fest, wo andere Bundesländer die Bildende Kunst längst von der Anbindung an Bauwerke befreit und in Programme für ‚Kunst im öffentlichen Raum‘ eingebunden haben.

Deutlich innovativer und zukunftsorientierter als das Programm ‚Kunst und Bau‘ ist das Programm ‚StadtBauKultur‘, das zwar ein weites Feld der Stadtentwicklung abdeckt, in dem der Begriff der ‚Kunst im öffentlichen Raum‘ wiederum nur peripher auftaucht, dessen Ansprüche jedoch hoch liegen: ‚Mit der Regierungserklärung im Jahr 2000 hat das Land Nordrhein-Westfalen eine Initiative zur Verbesserung der Baukultur auf den Weg gebracht. Das Ministerium für Städtebau und Wohnen, Kultur und Sport wurde mit der Umsetzung dieser Initiative beauftragt. Das war die Geburtsstunde der ‚Initiative StadtBauKultur‘.<sup>266</sup> Und: ‚StadtBauKultur will Zeichen setzen für zukunftsorientiertes Bauen und Planen in NRW.<sup>267</sup>

Das Programm ‚StadtBauKultur‘ operiert auf einem breiten Feld. Mittlerweile präsentieren sich unter seinem Dach 12 Leit- und zahlreiche weitere Projekte – auf Dauer soll ein Qualitätssiegel etabliert werden. Seit Oktober 2002 werden die vielfältigen Aktivitäten von dem neu gegründeten Europäischen Haus der Stadtkultur in Gelsenkirchen koordiniert.<sup>268</sup> Einer der drei kategorisierten Hauptaspekte von ‚StadtBauKultur‘ thematisiert den öffentlichen Raum und bringt ihn in Zusammenhang mit einer künstlerischen Gestaltung: ‚Die zweite Säule von StadtBauKultur beschäftigt sich mit dem Kern des Städtischen, dem öffentlichen Raum. Hier will das Land Nordrhein-Westfalen Impulse geben und Raum schaffen für bürgerschaftliches Engagement – etwa mit dem Wettbewerb ‚Stadt macht Platz – NRW macht Plätze‘. In den nächsten Jahren sollen 50 Plätze entstehen, jeweils auf hohem städtebaulichem Niveau, jeweils ergänzt um Konzepte zu ihrer ‚Bespielung‘. Der öffentliche Raum muss wieder zum



öffentlichen Thema werden, für das sich die Bürgerinnen und Bürger, aber auch die Wirtschaft engagieren. [...] Die Initiative StadtBauKultur NRW wird zeigen, dass künstlerische Projekte – von der Lichtinszenierung bis zur Garten- und Landschaftskunst – dem öffentlichen Raum neue Identitäten verleihen können. [...] Auch die zeitgenössische Kunst spielt hier eine wichtige Rolle.“<sup>269</sup>

Tatsächlich werden im Rahmen von ‚StadtBauKultur‘ Kriterien formuliert, die einen mit immateriellen Strukturen ästhetisch gestalteten öffentlichen Raum nahe legen: „Vielleicht war die ‚Idee‘ von Stadt seit Beginn der Industrialisierung eine vorrangig ökonomische. In Zukunft aber werden sich Menschen mit ‚ihrer‘ Stadt identifizieren, wenn sie dort unverwechselbares kulturelles Leben finden. [...] Menschen suchen einen öffentlichen Raum, der ihrem Wunsch nach Schönheit, Anregung und Kommunikation gerecht wird.“<sup>270</sup> Das Programm stellt Fragen nach Rezeption, individueller Perspektive sowie sozialer Interaktion und Identifikation: „Unsere Städte sind weitgehend fertiggebaut. Aber viele dieser Städte sind noch nicht urbanisiert. Die Summe von Häusern bildet noch keine Stadt.“<sup>271</sup> Erstmals ist im MSWKS von der fruchtbaren Verbindung von Stadtplanung und künstlerischer Gestaltung des öffentlichen Raumes unabhängig von bestimmten Bauwerken die Rede: „In vielen Regionen des Landes zeigt sich: Baukultur leistet einen wichtigen Beitrag zur Stärkung regionaler Identität. Damit das auch in Zukunft so bleibt, müssen Baukultur und Künste ein neues Verhältnis zueinander finden. Wir treten dafür ein, Künstler und Künstlerinnen mehr als bisher in die Gestaltungsprozesse bei Architektur, Städtebau und Landschaftsplanung einzubinden. Dies gilt auch für temporäre künstlerische Veranstaltungen im öffentlichen Raum.“<sup>272</sup>

Weiter heißt es im selben Kontext: „Ein zentrales Thema der Initiative ist der öffentliche Raum. Die Ansprüche an diesen öffentlichen Raum sind im Prinzip unverändert: der Austausch unter Menschen, der Wunsch nach Gemeinschaft und die Selbst- und Fremdszenierung. Damit der öffentliche Raum diese Funktionen erfüllen kann, müssen wir ihn anregend gestalten und organisieren, ihn ‚bespielen‘ und die Künste im öffentlichen Raum neu definieren. Hier wird der öffentliche Bereich eine Vorreiterrolle einnehmen. In interdisziplinären Planungen sollen Künstler verschiedener Sparten frühzeitig und häufiger als bisher einbezogen werden. Wir haben ein 50-Plätze-Programm NRW aufgelegt. In der Umsetzung des dazu ausgelobten Wettbewerbs werden wir das Thema ‚städtischer Platz‘ in seiner gesamten Komplexität aufgreifen: von der öffentlichen Diskussion über die Funktion und die Gestaltung des Platzes über dessen städtebaulich-architektonische Ausformung bis hin zu Konzepten seiner späteren Nutzung.“<sup>273</sup>

Selbst die weitere Auseinandersetzung mit den wesentlichen the-

matischen Kontexten soll gefördert werden: „Mit dem Ziel, Baukultur auch auf der Ebene der wissenschaftlichen Diskussion zu stärken, werden wir eine Kooperation der Hochschulen im Land Nordrhein-Westfalen organisieren; einen besonderen Stellenwert wird dabei die Frage der Einrichtung eines postgradualen Studiums erhalten.“<sup>274</sup> Der zukünftige Umgang mit Kunst im öffentlichen Raum in Nordrhein-Westfalen wird sich an den Ansprüchen dieses Programms des MSWKS messen lassen müssen.

Eine bereits gestartete Initiative im Rahmen des Programms ‚StadtBauKultur‘ ist das Programm ‚Stadt macht Platz – NRW macht Plätze‘: „In diesem und in den folgenden Jahren sollen 50 Platzkonzeptionen ausgezeichnet und realisiert werden.“<sup>275</sup> Auch und gerade hier rückt die Auseinandersetzung mit dem öffentlichen Raum ins Zentrum: „Ich bin davon überzeugt, dass gerade in einer Zeit, in der sich die sozialen, ökonomischen und räumlichen Bindungen in den Städten zu lockern scheinen, der öffentliche Raum mehr denn je an Bedeutung hinzu gewinnt und seine ursprünglichen Funktionen als zentrales Element europäischer Stadtkultur klarer denn je hervortreten.“<sup>276</sup>

Zwar erfüllen die prämierten Platz-Konzepte des Jahres 2002 nicht alle die hoch gesteckten Ziele des MSWKS: Darunter finden sich viele konventionell stadtplanerische (wenn auch in der Regel ortsspezifische) Projekte und wenige, die gezielt intervenieren oder gar Kommunikation oder Handeln initiieren. Allerdings beweisen Konzepte wie das des Architekten Heinrich Böll für Bochum, dass mit geringen, aber gezielten Eingriffen ein neuer Handlungsrahmen gesteckt werden kann, der in den öffentlichen Raum strukturell ordnend eingreift und ihn sozial aufwertet. Der Entwurf sieht einen überdimensionalen, auf Straße und Gehwegen markierten roten Teppich vor: „Der rote Teppich ist eine einfache, einladende Geste, mit der die Stadt Bochum Reisende begrüßt und verabschiedet, eine städtebauliche Markierung des Stadieneingangs vom Hauptbahnhof aus. Die Platzfläche des roten Teppichs ist von Möblierung freigehalten. Decollage ist die Grundhaltung des Projekts, Rückbau, Überschaubarkeit.“<sup>277</sup>

### 8.1.2 Beispiele für das Gestalten des öffentlichen Raumes zu entwickelnder städtischer Flächen

#### 8.1.2.1 München: Messegelände München-Riem

„Noch sollte es allerdings wieder einige Jahre dauern, bis nach langen Diskussionen klar wurde, was einmal statt des Flughafens auf dieser riesigen Fläche im Münchner Osten entstehen sollte. Auch das ist inzwischen längst entschieden: Messe und Messestadt sind entstanden bzw. im Entstehen und eine neue Ära ist mit dem Jahrhundertwechsel

angebrochen.<sup>4278</sup> Fast zeitgleich mit der Entscheidung der Stadt München, auf dem Gelände des ehemaligen Flughafens München-Riem Messe und Messestadt entstehen zu lassen, fiel auch die Entscheidung, bereits von Anfang der Planungsphase an Strukturen für Kunst im öffentlichen Raum zu konzipieren und diese bereits ab Beginn der Bau-phase projekthaft umzusetzen.<sup>279</sup> Schon Anfang der 90er Jahre wurde eine ‚Kommission für Kunst am Bau und im öffentlichen Raum‘ ins Leben gerufen, die sich mit der Frage beschäftigen sollte, wie „bei der Planung städtebaulicher Entwicklungsmaßnahmen künstlerische Gesichtspunkte in Erwägung gezogen werden können“.<sup>280</sup> Mitte der 90er Jahre beauftragte die Stadt München dann eine Studie über die potentielle Rolle der Kunst in Riem, die 1996 von Heinz Schütz vorgelegt wurde und mediale, funktionale, transitorische, theatrale sowie soziologische Aspekte in ihre Betrachtungen mit einbezog.<sup>281</sup> Die Studie wurde im Jahre 2001 in überarbeiteter Form als Buchveröffentlichung einer breiten Öffentlichkeit zugänglich gemacht. Sie enthält historische Untersuchungen von Kunst, Stadt, Soziologie, Medien und Kultur, sieben Beispiele aus anderen Städten für den Umgang mit öffentlichem Raum sowie historisches Material zu relevanten Aspekten in München und Analysen des Münchner Status Quo.<sup>282</sup>

Die Bedeutung der Münchner Studie wird auch unabhängig von den Entwicklungen in Riem betont: „Die Studie ist die Initialzündung zum Beschreiten neuer Wege für die Kunst im öffentlichen Raum.“<sup>4283</sup> Zweifellos hat die Materialsammlung von Heinz Schütz zur rechten Zeit die richtigen Informationen und Zusammenhänge hergestellt – erfunden haben die Münchner den neuen Umgang mit dem öffentlichen Raum freilich nicht. Dennoch: „Diese Studie hat den Weg geebnet für eine neue Kunst-Praxis in der Landeshauptstadt München. Die in München seit dem zweiten Weltkrieg dominierende traditionelle Kunst-am-Bau-Perspektive wird erweitert um Perspektiven, die die kommunikative Dimension der zeitgenössischen Kunst, ihre interventionistischen Potentiale, ihre narrativen Funktionen und ihre transitorischen Formen im öffentlichen Raum einbeziehen.“<sup>4284</sup>

Vor allem aber war die Studie Wegbereiterin für die kunstprojekte\_riem: Die zur Verfügung stehenden Kunst-am-Bau-Gelder wurden von der Stadt München in einem Pool gesammelt und auf Grundlage der konzeptionellen Überlegungen von Heinz Schütz 1998 eine unabhängige Kuratorin ausgewählt, die gemeinsam mit dem Planungs-, Bau- und Kulturreferat (Meta-)Strukturen und Konzepte für eine Kunst im öffentlichen Raum Riems konzipieren und umsetzen sollte. Beachtlich ist hierbei auch, dass nicht etwa das Planungs-, sondern das Kulturreferat die Leitung des Gesamtprojektes innehatte.<sup>285</sup> Zugleich wurde auf gemeinsamen Vorschlag des Bau- und Kulturreferenten zusätzlich zu den Geldern für Kunst am Bau ab 2001 eine Förderung für Kunst im öffentlichen Raum beschlossen, die nicht an

Bauwerke gebunden ist und so neue Möglichkeiten für die Umsetzung innovativer Projekte bietet.<sup>286</sup>

Anspruch, Auftritt und Niveau des Projektes in München-Riem stimmten von Beginn an glaubwürdig überein: „kunstprojekte\_riem ist ein Modellversuch der Landeshauptstadt München für öffentliche Kunst in der Messestadt Riem, einem neu entstehenden Münchner Stadtteil. kunstprojekte\_riem begleitet im Dialog mit den Menschen vor Ort den Aufbau der Messestadt mit Kunst, um dem neuen Stadtteil ein eigenes Profil zu geben. kunstprojekte\_riem beauftragt Künstlerinnen und Künstler, speziell für die Messestadt Kunstwerke zu schaffen. Die entstehende Kunst integriert sich ins Alltagsleben der Menschen und in ihre Medien und findet ihre permanente oder temporäre Aufstellung in den Grünzügen, Plätzen und auf der Straße.“<sup>4287</sup>

Die Arbeit der Kuratorin Claudia Büttner war von Anfang an stark an den Rezipienten orientiert – kommunikative und soziale Prozesse und Strukturen prägten das Vorgehen: „Das Ziel von kunstprojekte\_riem ist es, Kunst im öffentlichen Interesse zu entwickeln. Dies bedeutet eine Orientierung der Kunstaufträge an der sich in den nächsten Jahren noch stark wandelnden Situation vor Ort und an den verschiedenen Interessen der beteiligten Öffentlichkeiten. Das heißt für die Künstlerinnen und Künstler, sich auf die Situation vor Ort einzulassen und sich gezielt mit ihrer vielschichtigen Auftraggeber-schaft, den Bürgerinnen und Bürgern der Messestadt, auseinander zu setzen. In Projekten, von denen einige auf mehrere Jahre hin angelegt sind, greifen sie einzelne Aspekte des Lebens im Neubaugebiet auf und bearbeiten sie künstlerisch. Außerdem gibt es jährliche Schwerpunktthemen, zu denen mehrere Projekte realisiert werden.“<sup>4288</sup>

Das Schwerpunktthema des ersten Projektjahres 2000 hieß ‚Stadtmarken‘: „Wie macht man Kunst für etwas, was noch nicht da ist? Der neue Münchner Stadtteil Messestadt Riem befindet sich erst im Entstehen. [...] Mit den ‚Stadtmarken‘ machte kunstprojekte\_riem markante Punkte der Messestadt erfahrbar [...]. Die Kunst taucht Bestehendes in neues Licht oder verdeutlicht den noch nicht fixierten Status des Werdens. Die Künstlerinnen und Künstler reagieren damit auf formale Gegebenheiten - auf die Übergangssituation zwischen Brache, Baustelle und neuem Stadtgebiet.“<sup>4289</sup>

Im zweiten Projektjahr 2001 hatte sich die bauliche Situation weiterentwickelt – das Schwerpunktthema hieß entsprechend ‚Wohnwelten‘: „Die ‚Anfangssituation‘ bestimmt nach wie vor das Leben in der Messestadt. Auch in den nächsten Jahren wird es durch die Gleichzeitigkeit von Bau, Fertigstellung und Neubezug von Wohnungen geprägt sein. Dabei beschäftigt besonders ein Thema alle Menschen: das Wohnen. Wohnen ist auch ein Thema der aktuellen Kunst. KünstlerInnen schaffen ungewöhnliche Rauminstallationen und gestalten besondere Atmosphären. Oder sie befassen sich mit der Be-

deutung des Wohnens für die Menschen. [...] Wohnen, so sehr es ein privates Thema ist, bestimmt doch und gerade in einem Wohngebiet auch das öffentliche Leben.“<sup>29</sup> 2002, im dritten Projektjahr, lautete das Schwerpunktthema – immer noch analog zur Entwicklung des Standortes Riem – ‚Gesellschaftsräume‘: In der neu entstehenden Messestadt formieren sich nicht nur Straßen und Plätze, sondern auch verschiedene soziale Gruppen, erste Initiativen und Gemeinschaften. Sie definieren sich über Interessen, Geschlecht, Herkunft oder Alter, finden sich an verschiedenen Plätzen und Räumen zusammen und bilden die Gesellschaft der Messestadt. 2002 steht das Gesellschaftsleben der Messestadt, die verschiedenen Öffentlichkeiten und Orte des Zusammentreffens im Mittelpunkt. [...] Allerdings zerfällt die Öffentlichkeit in viele Teilöffentlichkeiten mit unterschiedlichen Interessen und Ansprüchen. Während Öffentlichkeit in der Vorstellung noch immer eine gewisse Geschlossenheit vermittelt, wird Gesellschaft stets als ein Zusammenkommen von Gleichgesinnten und damit als eine Gruppe neben anderen Gruppen verstanden. Für diese Interessen-, Alters-, Berufs- und Kulturgruppen müssen entsprechende Räume wie Treffpunkte, Grünflächen, Bildungseinrichtungen, Arbeitsplätze und Wohnungen existieren, die den jeweiligen Bedürfnissen und Wünschen genügen.“<sup>291</sup>

Bis zum Beginn des Jahres 2003 hatten die kunstprojekte\_riem also bereits in drei Projektstufen internationale Künstler eingeladen, die vor Ort über 20 Kunstprojekte realisiert hatten und damit große Beachtung und entsprechenden Imagegewinn für den Standort erzielt, sondern sie hatten es auch geschafft, analog zu sinnlich erfahrbaren Kunstwerken die jeweils aktuelle Situation des öffentlichen Raumes vor Ort zu thematisieren und reflektieren. Um so überraschender kam im April 2003 die Nachricht, dass das gesamte Projekt Ende des Jahres eingestellt werden wird, da die bereitgestellten Mittel umgewidmet wurden: „Der Münchner Stadtrat ist dem Antrag der Kulturreferentin Lydia Hartl gefolgt und verlängert den Modellversuch für Kunst in der Messestadt nur um ein Jahr zur Erstellung von Abschlussdokumenten. Der Grund dafür liegt in der Umwidmung der eigentlich für den neuen Stadtteil Messestadt Riem vorgesehenen Gelder. Die verbleibenden Mittel, mit 1,8 Mio. Euro immerhin fast die Hälfte der ursprünglichen Summe, sollen für Kunst auf der Bundesgartenschau München 2005 verwendet werden. Dabei hatte sich der Vorgänger von Frau Hartl, Julian Nida-Rümelin, im Stadtrat am 25. November 2000 dezidiert gegen die schon damals vorgebrachten Begehrlichkeiten der BUGA GmbH gewandt und lediglich 0,5 Mio. DM abgetreten.“<sup>292</sup>

### 8.2.2 Hannover: EXPO-Gelände und Siedlung Kronsberg

Im Jahre 1990 stimmte eine knappe Mehrheit der Mitgliedsländer des EXPO-Büros für Hannover als Standort der EXPO 2000. Zwei Jahre

später erzielte das Hannoveraner Weltausstellungs-Vorhaben auch bei den eigenen Bürgern eine Mehrheit – die EXPO 2000 in Hannover war ausgemacht.

Der Anspruch und die thematischen Kontexte der EXPO waren zu diesem Zeitpunkt bereits festgelegt: „Die EXPO 2000 ist eine Weltausstellung neuen Typs und wird keine Leistungsschau technischer Superlative sein. Sie soll Möglichkeiten zeigen, wie der Mensch mit einer Technik, die ihm zu dienen hat, ein neues Gleichgewicht mit der Natur finden kann. Angesichts der ökologischen und ökonomischen Herausforderungen der Zukunft hat die internationale Staatengemeinschaft als verbindliches Leitthema ‚Mensch - Natur - Technik: Wie eine neue Welt entsteht‘ für eine Weltausstellung beschlossen. Da nichts ermutigender ist als funktionierende Beispiele, hat die EXPO unter diesem Leitthema einen weltweiten Suchprozess nach Lösungen in Gang gebracht.“<sup>293</sup>

Als Gelände der EXPO 2000 war das Messegelände im Süden Hannovers mit einem völlig neu zu erschließenden Bereich in dessen Osten festgelegt worden. Zusätzlich sollte nahe des neuen Geländeteils eine Siedlung entstehen. Die Ansprüche an die gesamte Weltausstellung sollten gerade auch in ihrem baulichen und stadtplanerischen Kontext eingelöst werden. Der Lenkungsausschuss formulierte daher bereits im Jahre 1992: „Das Gelände der EXPO 2000 soll auch nach dem Ende der Ausstellung sinnvoll genutzt werden. Neben dem Bau einer EXPO-Siedlung wird es das Angebot an Industrieunternehmen [...] geben, sich hier niederzulassen.“<sup>294</sup> Im Jahre 1995 hatte sich der Anspruch konkretisiert: „Die Expo und die Kronsberg-Siedlung, das heißt Bauen à la Mensch Natur Technik, das heißt Bauinnovationen regional, national, international: Ein weltweiter Bauideen-Wettbewerb.“<sup>295</sup>

Für die angrenzende zu entstehende Siedlung Kronsberg fand bereits 1993 der städtebauliche Ideenwettbewerb „Bemerode Ost“ statt: „In der Ausschreibung wurden im Hinblick auf das erwünschte städtebauliche Leitbild als Ziele genannt: zum einen die Entwicklung einer robusten, nutzungsneutralen Erschließungsstruktur, die nicht auf spezielle Haus- oder Wohnformen ausgerichtet ist und zum anderen ein multifunktional nutzbarer Stadtteil mit eigener Identität.“<sup>296</sup> Der Plan einer Kronsberg-Siedlung war nicht neu, konnte aber erst durch die bevorstehende EXPO 2000 und die damit verbundene Wohnungsbauförderung durch das Land Niedersachsen umgesetzt werden. Auf den ehemals überwiegend stadteigenen Flächen wurden bis zur Weltausstellung in einer Bauzeit von nur zweieinhalb Jahren knapp 3000 Wohnungen gebaut. Davon sind etwa 200 Reihenhäuser. Mehr als 1000 Wohnungen werden während der Weltausstellung als EXPO-Wohnungen genutzt. Langfristig sollen am Kronsberg etwa 6000 Wohnungen für rund 15.000 Bewohner zur Verfügung stehen.<sup>297</sup> Als

Umsetzung des EXPO-Leithemas und Demonstration der Leistungsfähigkeit des Standortes Hannover sollte der entstehende Stadtteil am Kronsberg allgemein städtebaulich, insbesondere aber ökologisch vorbildlich funktionieren: „Der Stadtteil Kronsberg wird ein zukunftsweisendes Beispiel für das Wohnen im 21. Jahrhundert sein. Dafür wurden seitens der Stadt entsprechend hohe Standards entwickelt. Durch Bebauungspläne, Satzungen, Grundstückskaufverträge und erforderliche Testate werden die Ziele konsequent umgesetzt.“<sup>4298</sup> Ein „ganzheitlicher Ansatz“<sup>4299</sup> sollte alle relevanten zukunftsweisenden Aspekte des Bauens und Wohnens verbinden und damit den Stadtteil zum Exponat machen, „das bundesweit, ja europaweit als Beispiel für attraktive Stadtentwicklung mit hoher Lebensqualität gelten kann.“<sup>4300</sup> – „Es sollte eine Siedlung entstehen, in der ökologische, kulturelle und soziale Aspekte gleichermaßen berücksichtigt werden.“<sup>4301</sup>

Von ästhetischen Strukturen oder einer Kunst im öffentlichen Raum ist jedoch im Zusammenhag mit der Siedlung Kronsberg zu keiner Zeit die Rede. Vielmehr wird der Begriff Kultur mit soziokulturellen Aspekten belegt, die in Verbindung mit dem ökologischen Anspruch des Projektes vor allem zu einer großzügigen Ausstattung des Viertels mit Grün- und Begegnungsflächen führt. Ein Innitieren von sozialen, ästhetischen oder kommunikativen Prozessen an diese Orten ist jedoch ausschließlich sozialen Faktoren überlassen. „Die enge Verknüpfung von Stadtteil und Landschaft ist wesentliches Ziel der Planung. Der Landschaftsraum, der zu einem naturnahen Erholungsgebiet entwickelt wird, schließt direkt an das Baugebiet an. [...] Der Stadtteil ist mit wohnungsnahen öffentlichen Freiräumen großzügig ausgestattet. Es gibt Grünzüge, zentrale Quartierparks, mehrere Spielplätze, einen Stadtteilpark und einen Stadtteilplatz. Die Innenhöfe werden gemeinschaftlich und als private Gärten genutzt. Den Kindern werden interessante Spiel- und Streifräume angeboten.“<sup>4302</sup>

Die Bedeutung sozialer Funktionen wird immer wieder stark betont: „Im Stadtteilzentrum an der Wülferoder Straße gruppieren sich um einen zentralen Platz mit Stadtbahnhaltestelle folgende Einrichtungen: das soziale und kulturelle Zentrum; das evangelische Kirchenzentrum; das Gesundheitszentrum; ein Supermarkt sowie; Wohn- und Geschäftshäuser. Als Ergänzung gibt es in den Erdgeschoss mehrerer Gebäude Verfügungsräume für soziale und kulturelle Aktivitäten der Bewohner. Innerhalb des ersten Bauabschnittes werden außerdem eine Grundschule, drei Kindertagesstätten, ein Spiel- und Backhaus sowie zahlreiche Spiel- und Freiflächen gebaut.“<sup>4303</sup> Und: „Die soziale und kulturelle Infrastruktur, wie Kindertagesstätten, Schulen und ein Spiel- und Backhaus, entsteht zugleich mit dem Wohnungsbau. Gemeinschaftsflächen für Jung und Alt werden über den gesamten Stadtteil verteilt. Hier können sich Nachbarn treffen. Die Möglichkeit zu sozialen Kontakten liegen in der Nähe der Woh-

nungen.“<sup>4304</sup> Fast scheint es, als habe hier in der Planungsphase eine Verteilung potentieller sozialer und kultureller Qualitäten stattgefunden: Die Siedlung Kronsberg wird ökologisch, sozial und soziokulturell zum Vorzeigeobjekt für ein in sich geschlossenes Wohnen, die Kunst hingegen wird auf das benachbarte EXPO-Gelände ausgelagert, um dort Attraktion für ein Weltpublikum zu sein. Das Aufwendige Projekt für Kunst im öffentlichen Raum ‚In Between‘ bespielt zwar die gesamte EXPO-Fläche und schafft dort Kontexte und Strukturen. Eine strukturelle Verknüpfung zwischen der Siedlung Kronsberg, die ja in den Planungen immerhin als ‚EXPO-Siedlung‘ auftaucht, und dem Weltausstellungsgelände findet jedoch nicht einmal in Ansätzen statt. Die teure Kunst im öffentlichen Raum scheint zu exklusiv für eine einfache Wohnsiedlung zu sein – oder eben zu temporär, aufbauend auf Strukturen, die nur im Rahmen eines Festivals funktionieren können. Für das ‚In Between‘-Projekt wird eigens ein prominentes Kuratoren-Team aus Wilfried Dickhoff und Kasper König besetzt, das sich jedoch viel zu spät konstituiert, um mit den Kronsberg-Planungen noch etwas zu tun haben zu können. Ein solcher Zusammenhang scheint jedoch auch nie erwünscht oder gedacht gewesen zu sein. Die Zuständigkeiten blieben klar getrennt. Auch eine Vernetzung mit den Strukturen des Stadtraumes von Hannover stand für ‚In Between‘ offenbar nicht zur Debatte: gewünscht war eine EXPO-Kunst für einen klar begrenzten Standort mit klar begrenzten eigenen Strukturen.

Kurator Wilfried Dickhoff geht auf diese Situation mit einer Konzentration auf die EXPO-Binnenstrukturen ein: „In einer Zeit, in der die öffentlichen Stadträume zunehmend durch Erlebnislandschaften ersetzt werden, die sich durch ein hohes Maß an Inszenierung und Kontrolle auszeichnen, scheint es uns angemessen, auf der Weltausstellung des Jahres 2000 ein Kunstprojekt zu wagen, das sich der Situation Weltausstellung stellt [...]. ‚In Between‘ geht es um entschiedene künstlerische Setzungen im inszenierten öffentlichen Erlebnisraum. Das Projekt hat sich in den Zwischenräumen eines erlebnisindustriellen Megaevents eingerichtet und eine Reihe von Intermezzi verwirklicht, die auf die EXPO 2000 Bezug nehmen, indem sie gleichzeitig Widerständigkeiten gegenüber Identitäten aller Art entfalten.“<sup>4305</sup>

Bewusst versteht sich das Projekt dabei als Experiment: „Gerade in dem Maße, wie dieses Kunstprojekt nicht im Rahmen institutioneller Kunsträume stattfindet, sondern sich der Frage stellt, was auf der Weltausstellung Kunst sein könnte, ist die Rezeption in besonderem Maße auch Teil seiner Bedeutungsgeschichte. [...] Auch mit dem Ende der EXPO 2000 wird dieser Prozess nicht abgeschlossen sein. Abzuwarten bleibt, welche Arbeiten im Laufe der Jahre welche ‚Bilder‘ schaffen.“<sup>4306</sup>

Auf eine klar vermittelte Metastruktur verzichten die Kuratoren gezielt. Vielmehr bauen sie als Gegengewicht zu de übermächtigen



bereits vorhandenen Strukturen auf Diversität: „Angesichts der Größe des Geländes und angesichts der vielen Nationenpavillons und Messearchitekturen, die das Weltausstellungsgelände dominieren, konzentriert sich ‚In Between‘ auf eine Reihe von Einzelprojekten, die, punktuell über den Außerraum der EXPO 2000 verteilt, situative, spezifisch künstlerische Bezugnahmen auf Orte, Funktionen, Themen und Bedeutungsmöglichkeiten der EXPO 2000 bilden. Die Herausforderung, die etliche Millionen, in der Mehrheit eher nicht kunstinteressierte Besucher für die Kunst darstellen, prägte entscheidend die Art und Weise, wie sich die Kunstprojekte auf die EXPO 2000 beziehen. Unter Berücksichtigung der Geschichte der Kunst auf Weltausstellungen und des aktuellen Eventcharakters dieser internationalen Großveranstaltung im Jahr 2000 wurden experimentelle Interventionen realisiert, die kein eindeutiges, kohärentes Gesamtbild ergeben, sondern eine in sich vielfältige Konstellation von sehr unterschiedlichen künstlerischen Perspektiven bilden.“<sup>307</sup>

Dabei beziehen sich die Kuratoren von ‚In Between‘ zwar klar auf das EXPO-Gelände, formulieren aber den Anspruch einer Übertragbarkeit auf andere öffentliche Räume: „Die EXPO 2000 wird unter anderem auch ein Erlebnispark sein, eine künstliche Stadtlandschaft, eine konstruierte Wirklichkeit, eine Hyperrealität, innerhalb derer die alt(modisch)en Realitätskriterien nicht mehr greifen [...] Dieser Aspekt der EXPO 2000 scheint exemplarisch angesichts eines international expandierenden Erlebnismarkts und angesichts der offensichtlichen Tatsache, dass immer mehr Themenparks entstehen, die jene Räume ersetzen, die einmal ‚öffentliche‘ hießen. Die Frage nach der Möglichkeit von Kunst auf der Weltausstellung des Jahres 2000 ist auch die Frage nach der Möglichkeit von Kunst im ‚Zeitalter industrialisierter Erlebnisproduktion‘.“<sup>308</sup>

„Es ist eine Platitüde, dass es kein Außerhalb gibt. Aber vielleicht könnte Kunst eine Möglichkeit eröffnen, damit umzugehen, dieses mit nicht identischen Differenzbildungen zu parieren. Dies war vielleicht einer der Gründe, warum wir uns letztlich dafür entschieden haben, auf der EXPO 2000 weniger auf Projekte zu setzen, die ihr eigenes Verschwinden forcieren oder mit harmonisierenden Integrationsformen arbeiten (die kaum eine Chance hätten, hier überhaupt wahrgenommen zu werden), als vielmehr wenige, konzentrierte, optisch identifizierbare, objekthafte Einzelprojekte zu realisieren, die möglichst sichtbar für sich stehen: Setzungen, Empfindungsblöcke, die nicht(s) repräsentieren, Mo(nu)mente unverhoffter Gegenwärtigkeit und Ungleichzeitigkeit, Monumente ohne Meinung.“<sup>309</sup> Die Entscheidung für objekthafte Einzelprojekte bedeutete hier allerdings keinesfalls das Umsetzen einer rein materiell verfassten Kunst. Im Gegenteil war die Mehrzahl der realisierten Arbeiten äußerst kontextsensibel und stellte den Rezipienten sowie dessen Handeln und dessen Kom-

munikation in den Mittelpunkt: „Unser Ziel war es, eigenständige Kunstprojekte anzulegen, die sich innerhalb eines definierten Raums von diesem Raum differenzieren, ohne die Besucher der EXPO 2000 aus den Augen zu verlieren.“<sup>310</sup> Dickhoff bezeichnet die präsentierten künstlerischen Interventionen als „situative, mit Integrationsformen arbeitende Desintegrationen“<sup>311</sup> und nennt als Aufgabe der Kunst innerhalb klar vorgegebener externer Strukturen die „konfliktuelle Öffnung von Dissenzräumen, die für alle offen stehen.“<sup>312</sup>

Die Implementation von Kunst in den öffentlichen Raum der EXPO 2000 bewegte sich – wie oben bereits angedeutet – klar im Rahmen einer Festivalisierung. Sie wurde temporär für eine bestimmte Zeitdauer und ein klares Zielpublikum geschaffen und hatte die Aufgabe, sich zu komplexen, aber endlichen und ebenfalls temporären Metastrukturen in Bezug zu setzen. Eine Verknüpfung mit der EXPO-Siedlung Kronsberg oder gar dem Stadtgefüge Hannovers war nie geplant. Nur wenige der Kunstprojekte die innerhalb von ‚In Between‘ entstanden, sind geblieben – bei ihnen handelt es sich eher um architektonische Interventionen. Dennoch vertritt die Stadt Hannover bis heute den Anspruch der Nachhaltigkeit und setzt auf bleibende Effekte des Festivals EXPO 2000. Das Institut für Freiraumentwicklung und Planungsbezogene Soziologie der Universität Hannover untersuchte nach der EXPO gemeinsam mit dem Bürgerbüro Stadtentwicklung Hannover den Beitrag der Weltausstellung in Hannover zur Entwicklung von Stadt und Region und beurteilt in einer entsprechenden Veröffentlichung das Potential von Festivalisierungen durchaus kritisch: „Nicht alle Regionen lassen sich durch diese Herausforderung ansprechen. Sie ziehen es vor, in gewohnten Verfahren zu verharren. Andere bewerben sich zwar, haben aber nur alte Pläne aus den Schubladen gekramt. Einige aber erkennen das als Chance, Potenziale zu erschließen, Kräfte zu bündeln, neue Ideen zu verwirklichen.“<sup>313</sup> Und: „Es bedarf also nicht immer der großen Events, die meteoritengleich in Städte oder Regionen stürzen, um Bewegung vor Ort zu erzeugen. Benötigt werden vielmehr tragfähige Ideen und Projekte, auf die hin Ressourcen mobilisiert und Kräfte gebündelt werden können. ‚Festivalisierung‘ kann ein Mittel der Mobilisierung sein. Gelingt es, diese Eigenbewegungen in Gang zu setzen, ist manches möglich.“<sup>314</sup>

Uta Boockhoff-Gries, Baudezernentin der Stadt Hannover, bescheinigt der EXPO 2000 einen solchen Effekt auf Hannover. Man sei dem Grundsatz „Kontinuität in der Stadtentwicklung, Innovation in einzelnen Projekten“<sup>315</sup> treu geblieben, habe dabei jedoch städtebauliche, funktionale und gestalterische Verbesserungen für die Stadt erzielt. Kunst im öffentlichen Raum taucht in ihrer Auswertung nicht explizit auf, sondern bestenfalls als Neugestaltung von innerstädtischen Plätzen sowie Grün- und Freiflächen: „Wir haben im letzten

Jahr ein auf 10 Jahre konzipiertes Programm ‚Hannover schafft Platz‘ begonnen. Bei 83 von insgesamt 258 Plätzen in Hannovers Stadtteilen sehen wir Handlungsbedarf. Dies ist ein gestalterisches, verkehrstechnisches, aber auch ein gesellschaftliches Thema.<sup>4316</sup> Auch der Siedlung Kronsberg bescheinigt die Dezernentin großen Erfolg: „Dabei wurden erstmals für einen Stadtteil dieser Größenordnung einheitliche hohe ökologische und soziale Standards realisiert.“<sup>4317</sup> Künstlerische Kontexte oder Strukturen finden dabei wie auch bereits bei der Planung und Umsetzung des Stadtteils keine Erwähnung.

Klaus Selle zeichnet in Bezug auf die EXPO 2000 ein eher kritisches Bild von den Möglichkeiten der Festivalisierung: „Die planungspolitischen (Konsense erzielen, Kräfte bündeln, Ressourcen mobilisieren) und ökonomischen (Auslösen eines wirtschaftlichen Entwicklungsimpulses) Ziele, die der Festivalisierung unterstellt werden, sind auf eigentümliche Weise inhaltsleer. Die Aufmerksamkeit an sich, das Bündeln der Kräfte..., der Wachstumsschub... etc. an sich. [...] Festivalisierung bedeutet in diesem Fall nichts anderes als: ein Festival.“<sup>4318</sup> Und: „Wer von Festivalisierung redet, muss sehr genau auf die transportierten Inhalte sehen. [...] Im anderen Fall geht es um Politik, die ihre Inhalte und Werte kennt. Sie macht sich ein Festival zunutze. [...] Durch die Bündelung der Kräfte, durch die Konzentration in einem (Zeit-)Raum erhält diese Arbeit mehr Aufmerksamkeit und kann vermutlich auch mehr Wirkung entfalten. Etwas, das ohnehin getan werden muss, wird auf besondere Weise angegangen. Die Internationale Bauausstellung Emscher Park war dafür möglicherweise ein gutes Beispiel. [...] In diesem Fall ist da erst die Politik und dann das ‚Festival‘.“<sup>4319</sup>

Der EXPO 2000 in Hannover bescheinigt Selle eine mangelhafte Verknüpfung mit klaren Zielen, Strukturen und Strategien der Stadt Hannover. So konnten die Effekte der Festivalisierung nicht ausreichend genutzt werden, es blieb häufig beim Selbstzweck: „Zugleich zeichnet sich ab, dass Stadtpolitik, die nicht nur laufende Geschäfte verwalten, sondern Entwicklungen gestalten will, Projekte und tragfähige Ideen benötigt, auf die hin sie Ressourcen mobilisiert und Kräfte bündelt. Manches spricht aber dafür, dass Weltausstellungen ein für diesen Zweck überdimensioniertes Mittel sind.“<sup>4320</sup> In genau diesem Sinne konnte das Projekt ‚In Between‘ für Kunst im öffentlichen Raum auf der EXPO 2000 zwar einen wertvollen Beitrag zum Diskurs um Öffentlichkeit, Kunst und deren Strukturen liefern und zahlreiche internationale Künstler zu künstlerischen Interventionen auf der Höhe aktuellster Maßstäbe inspirieren, eine nachhaltige Verbesserung der Situation von Kunst im öffentlichen Raum Hannovers konnte es jedoch nicht erbringen – es fehlte am Interesse und Willen der zuständigen Stadtplaner, überhaupt erst die Grundlage für eine produktive Verknüpfung zu schaffen. So hatte ‚In Between‘ keine

Chance, sich je in eine Hannoversche Programmatik zur Kunst im öffentlichen Raum einzufügen und hätte als isoliertes Festival-Phänomen auch in jeder anderen deutschen Großstadt mit entsprechenden Auslagerungsflächen stattfinden können, ohne nachhaltige Wirkungen zu zeigen.

#### 8.1.2.3 Berlin: Potsdamer Platz, Denkmal für die ermordeten Juden Europas und Transportale

Der Potsdamer Platz war bis zum Zweiten Weltkrieg Regierungsviertel und einer der verkehrsreichsten Plätze Europas. In den 20er Jahren kreuzten sich hier fünf Straßen und 40 Linien öffentlicher Verkehrsmittel sowie unterirdisch U- und S-Bahn. Ab 1924 sorgte die erste Ampelanlage Deutschlands für einen reibungslosen Verkehrsfluss. Zur selben Zeit entwickelte sich der Platz zum Vergnügungs- und Einkaufszentrum Berlins. Durch die Bombardierung im Zweiten Weltkrieg wurden Teile des Platzes zerstört. Die Teilung der Stadt tat ihr übriges. Der Potsdamer Platz wurde zum Niemandsland und zur ödesten Brachfläche Berlins. Nach dem Mauerbau ließen sich hier Touristen aus aller Welt von dem hölzernen Aussichtsturm aus die Grenzanlagen und den Mauerverlauf erklären. Am 20. Juni 1991 hat der Deutsche Bundestag beschlossen, mit dem Parlament und den hauptsächlichen Regierungsfunktionen nach Berlin umzuziehen, im Frühjahr 1999 hat der Deutsche Bundestag das Reichstagsgebäude bezogen. Parallel wurde der nahe gelegene Potsdamer Platz zu einem wesentlichen Bestandteil der neuen Mitte Berlins (zurück)entwickelt. Seit 1993 war er eine der größten Baustellen der Welt.<sup>321</sup>

„Eine wichtige Vorentscheidung über die spätere architektonische Ausgestaltung des Potsdamer Platzes fiel bereits, bevor Architekten oder Städteplaner ernsthaft konsultiert worden waren, mit der Vergabe des Baulandes an die Investoren. Die Daimler Benz AG und Sony sicherten sich 1990 die attraktivsten Geländeanteile. Anders als in den zwanziger Jahren ‚in denen die Stadt aktiven Anteil am Umbau nahm und bestrebt war, zur Wahrung ihrer Interessen prominente Grundstücke in ihrem Besitz zu halten oder gar zu erwerben, entledigte sich der Senat leichtfertig seiner direkten Verantwortlichkeit.“<sup>4322</sup> Im Juni 1991 wurde ein beschränkter städtebaulicher Wettbewerb eröffnet, der öffentliche Interessen in das Verfahren einbinden sollte. Das vorangegangene Bewerberauswahlverfahren hatte 16 Planungs- und Architektenbüros ergeben, die nun am Wettbewerb teilnahmen.<sup>323</sup> Hierfür wurde ein relativ enger Rahmen gesetzt: „Der Auslobungstext des Ideenwettbewerbes ließ keinen Zweifel daran, welches Stadtmodell der Senatsverwaltung für Stadtentwicklung und Umweltschutz vorschwebte.“<sup>4324</sup> – die Rede war von einer „Wiedergewinnung einer klar definierten Platzsituation“<sup>4325</sup> durch Erhalt der historischen Relikte und eine ‚kritische‘ Rekonstruktion der Grundrisse.

Diese klare Festlegung des städtebaulichen Rahmens hat bis heute ihre Kritiker. Matthias Pabsch analysierte 1998: „Mit der einseitigen Orientierung auf die Wiedergewinnung an Stelle einer Neugewinnung von Urbanität wurde bereits bei der Festlegung der Wettbewerbsziele ein Konflikt vorprogrammiert, denn die strukturellen Voraussetzungen am Potsdamer Platz sind heute grundlegend verändert.“<sup>326</sup> Die Veränderung der Funktion des Platzes als Eingangstor zur Stadt durch den Wegfall des Fernbahnhofes sei beispielsweise nicht berücksichtigt worden.

Im Oktober 1991 verlieh die Wettbewerbsjury fünf Preise, der erste Preis ging an das Büro Hilmer und Sattler. Zuvor war es zum offenen Konflikt unter den Juroren gekommen: „Zwei miteinander kaum zu vereinbarende Vorstellungen von Stadt polarisierten die Preisrichter. Auf der einen Seite stand Rem Koolhaas, der sich mit seiner ‚Stadt ohne Eigenschaften‘ bereits von dem traditionellen Stadtmodell gelöst hatte. Mit dieser Ansicht stieß er auf die Gegnerschaft der konservativen Fraktion, die mit Block und Traufhöhe lokale Identität suchte und die historische Stadt, wenn auch kritisch, rekonstruieren wollte. Stärkeres Durchsetzungsvermögen bewiesen letztlich die auf eine Wiederherstellung des Stadtraumes erpichten Juroren, und so mochte es niemanden verwundern, dass mit Heinz Hilmer und Christoph Sattler die Architekten gekürt wurden, die am wenigsten gegen das historische Wunschbild aufbegehrt hatten. Ihrem Entwurf zu Grunde lag die ‚Vorstellung von der kompakten, räumlich komplexen europäischen Stadt‘, in Abgrenzung zum ‚weltweit verwendeten amerikanischen Stadtmodell‘. Städtisches Leben solle auf Straßen und Plätzen stattfinden und nicht im Inneren von Gebäudekomplexen.“<sup>327</sup>

Seit der Entscheidung der Wettbewerbsjury waren die Planungen für den Potsdamer Platz immer wieder der Kritik ausgesetzt. Eine Singularisierung im Stadtgefüge durch nicht (wieder)hergestellte Strukturen gehört dabei zu den häufigsten Vorwürfen: „Der real entstandene Potsdamer Platz wurde irgendwann von der Diskussion, welche Stadt in Berlin entsteht, abgekoppelt.“<sup>328</sup> Der Potsdamer Platz kapsele sich von der Umgebung ab, habe keine direkten Wechselwirkungen mit umgebenden Stadtquartieren mehr, sei zu einer Sackgasse geworden, zu einem „Theme-Park der Besserverdienenden“<sup>329</sup>. Andreas Muhs führt dazu aus: „Tatsächlich irritiert vor allem die völlige Unabgestandenheit des Viertels, die Abwesenheit jeder Tradition. Mit Ausnahme von Weinhaus Huth und Hotel Esplanade ist ja alles neu an dieser creatio ex nihilo. Sie wirkt zeitlos, und das heißt hier: aus der Zeit gelöst. Der Neue Potsdamer Platz kennt weder Abschiedsformel noch Willkommensgruß. Kühn negiert er Vergangenheit wie Zukunft und gibt sich einer allgegenwärtigen Gegenwartigkeit hin. Der Berliner Historiker und Essayist Karl Schlögel hat das neue Quartier als ‚Instant City‘ bezeichnet [...]. Noch fehlen Gebrauchsspuren, Mar-

ginalien des Alltäglichen, Erinnerungen, kurz, es fehlen Lebensläufe, die sich mit dem Ort verknüpfen.“<sup>330</sup> Muhs argumentiert für eine Verbindung mit lebendigen Orten im Stadtgefüge, für eine Energiezufuhr durch angelegte (und wiederhergestellte) Strukturen: „Stadtquartiere und Plätze werden von dem Leben bestimmt, das dort einzieht, nicht vom Verkehr, und auch nicht von der Architektur, die am Straßenrand herumsteht. [...] Die urbane Stadt, von der alle schwärmen, ist im Idealfall ein Ort für das Fremde und Ambivalente, ein Schmelztiegel des Schwierigen und Irrationalen, ein Ort, der Rückzugsmöglichkeiten bietet [...].“<sup>331</sup> Und: „Der lobenswerte Vorsatz, den historisch gewachsenen Bestand zu respektieren und lokale Traditionen weiterzuentwickeln, kam über den Denkmalschutz für Weinhaus Huth und Hotel Esplanade kaum hinaus, sieht man einmal von Sentimentalitäten wie dem Nachbau des Verkehrsturms von 1924 und den Straßennamen ab [...].“<sup>332</sup>

Dass solche lebendigen bzw. lebens- und identitätsstiftenden Strukturen nicht zuletzt auch als ästhetische, Kommunikation und soziale Interaktion initiiierende Strukturen einer Kunst im öffentlichen Raum geschaffen werden können, beweisen beispielsweise die Kustprojekte\_riem in München.<sup>333</sup> Um so interessanter erscheint ein Blick auf jene Kunst im öffentlichen Raum, die für den Potsdamer Platz und dessen direkte Umgebung konzipiert und umgesetzt wurde und wird. Schließlich handelt es sich beim betreffenden Areal um die neue Mitte und das angrenzende Regierungsviertel der deutschen Bundeshauptstadt.

„Am Regierungsstandort Berlin prägt ‚Kunst am Bau‘ das Bild entscheidend mit, das sich die Welt vom demokratischen Bauherrn Bundesrepublik macht,“<sup>334</sup> stellte der Bundesminister für Verkehr, Bau- und Wohnungswesen Kurt Bodewig anlässlich seiner Eröffnung der Ausstellung „Kunst am Bau - die Bauten des Bundes in Berlin“ fest. Das Bundesministerium für Verkehr, Bau- und Wohnungswesen hat als Bauherr für die Bauten der Bundesregierung auch die Federführung für die künstlerische Gestaltung der Gebäude. Es sei allerdings keinem Nutzer vom Bundesministerium für Verkehr, Bau- und Wohnungswesen ein Kunstwerk aufgezwungen worden, sagte Kurt Bodewig. Vielmehr habe 1996 das damalige Bundesministerium für Raumordnung, Bauwesen und Städtebau einen Kunstbeirat ins Leben gerufen, der dem Bundesministerium in allen Fragen zum Thema „Kunst am Bau“ beratend zur Seite gestanden habe. Der Kunstbeirat habe im März 1998 ein Kunstkonzept der Öffentlichkeit vorgestellt, das einer breiten öffentlichen Diskussion habe standhalten müssen. Auf dieser Basis seien dann Kunstwettbewerbe ausgeschrieben worden. Insgesamt waren es 22 beschränkte Wettbewerbe, zwei offene Wettbewerbe, ein Studentenwettbewerb und ein kooperatives Verfahren. Außerdem wurden fünf Direktaufträge vergeben.<sup>335</sup> Zunächst

fällt eine Terminologie auf, die auf Bundesebene eine zunehmend geringere Rolle spielen sollte. Für den Minister ist Kunst im öffentlichen Raum offenbar noch immer fest an Gebäude und eine begleitende ‚Kunst am Bau‘ geknüpft. Dazu bekennt sich das Ministerium: „Noch im Oktober vergangenen Jahres zeigte der Bund mit der Ausstellung ‚Kunst am Bau‘ einen Überblick über all die Arbeiten für die Regierungsneubauten. Die stolze Präsentation im Staatsratsgebäude weckte den Eindruck, dass Kunst am Bau eine ausgemachte Sache sei. Tatsächlich schien der hauptstädtische Bauboom der Kunst in und an Gebäuden einen neuen Stellenwert beschert zu haben. Allein die Bereitschaft des Bundes, für Kunst nicht die vorgeschriebenen zwei, sondern drei Prozent der Bausummen auszugeben, wurde als Bekenntnis verstanden und die Auswahl als Messlatte für Künftiges.“<sup>4336</sup>

Ob sich allerdings mit einer gebäudegebundenen, vorwiegend materiellen Repräsentations- oder Schmuckkunst so schwierige städtebauliche Situationen wie die am Potsdamer Platz gestalten lassen, steht in Frage. Gerade jene lebendigen Strukturen, die dem Platz fehlen, können sich nur zwischen den Gebäuden etablieren, am besten in sozialen Interaktionen und Kommunikationen, in den Köpfen der Passanten. Claudia Wahjudi stellt folgerichtig fest: „Inzwischen herrschen Zweifel an der Zukunft des Genres. Konsens herrscht darüber, dass es nicht Aufgabe der Künstler sein kann, mit applikativen Maßnahmen mehr oder weniger gelungene Gebäude mehr oder weniger zu veredeln. Die Tendenz geht daher weniger zu solitären Setzungen denn zu Interventionen im Stadtraum. So zeigt sich die Freiluft-Ausstellung ‚transportale‘ betont prozesshaft: Doch auch Interventionen haften der Ruch der Indienstnahme an: ‚Subversion oder Repräsentation? Stadtkunstprojekte zwischen Stadtmarketing und Standortpflege‘, titelte bereits eine Podiumsdiskussion zu jener ‚Kunst am Bau‘-Ausstellung im Herbst.“<sup>4337</sup> Wahjudi konstatiert eine Entwicklung hin zu größeren und zugleich flexibleren Strukturen: „Für die Privatwirtschaft gilt die Soll-Vorschrift selbstverständlich nicht. Und viele Unternehmen haben den Bedarf an Büroflächen überschätzt und damit ihre Gewinne. Für anspruchsvolle künstlerischen Vorhaben bleibt wenig Spielraum. Die ehemalige Galeristin und Kunstberaterin Silvia Menzel wiederum konzentriert sich mit ihrer Firma Art Concepts inzwischen auf flexible Großprojekte. ‚Kunst am Bau in der alten Form gibt es so nicht mehr‘, meint Menzel. Stattdessen entwickelt sie mit Bauherren und Architekten jetzt ein ‚Gesamtkunstkonzept‘ für einen Berliner Bürokomplex namens ‚Stadtpassage‘, das auf die Integration von Bauwerk und Kunst setzt. Zur Dauerpräsentation künstlerischer Arbeiten etwa in einem Skulpturenhof kommen hier Wechselausstellungen in Vitrinen. Außerdem sucht Menzel im Auftrag der Andy Warhol Foundation temporäre Räume für Warhols Dollar-Bilder. An die Stelle der groß angelegten Vermittlung von Kunst am Bau rückt hier

die langfristige Betreuung von Projekten, die mit dem Haus des Unternehmens zur Corporate Identity verschmelzen und flexibel genug sind, um sich neuen Anforderungen anpassen zu lassen.“<sup>4338</sup>

Am Potsdamer Platz wird die Situation der Kunst im öffentlichen Raum bzw. eben der Kunst am Bau allerdings von den großen Bauherren bestimmt. DaimlerChrysler dominiert hier auch die Kunst: „Daimler-Benz, heute DaimlerChrysler, wählte sieben Künstler aus, von denen eine Skulptur erworben bzw. neu konzipiert werden sollten.“<sup>4339</sup> Die Skulpturen sind Werke etablierter Künstler, weitgehend materiell konzipiert und verfügen eher über dekoratives als interventionistisches Potential. Dessen ungeachtet rühmt sich der Stifter gerade jener Innovativität, die die Skulpturen größtenteils zu wünschen übrig lassen: „Die Künstler, deren Werke ab September 1997 realisiert wurden, haben sich auf jeweils eigene Weise zum Teil über Jahrzehnte mit dem aktuellen Verhältnis von Kunst und städtischem Raum befasst. Für alle gilt, dass sie es individuell als Aufgabe empfanden, der ‚Stadt als Erzählraum‘ eine neue, für unsere Zeit gültige Dimension zu geben. Ihre Werke, die in der gesamten westlichen Welt öffentlich präsent sind, suchen im Medium der Kunst das Gespräch mit den Menschen und belegen den nachgerade utopischen Versuch einer möglichst verlustlosen Umsetzung von Realität in Kunst.“<sup>4340</sup> Ganz in der Hausherrenpose bietet DaimlerChrysler sogar regelmäßig öffentliche Führungen zu ‚Kunst und Architektur am Potsdamer Platz‘.<sup>4341</sup> Schließlich sind die gestifteten Skulpturen auf den umliegenden Straßen und Plätzen verteilt, bei einem privaten Investor mit großem Imagebedarf eher bedenklich – nicht die ästhetische Strukturierung des öffentlichen Raumes scheint hier die Motivation, sondern die Ausweitung des eigenen Privattraumes in den öffentlichen Raum hinein mittels Kunst.

Die überzeugendste und am meisten beachtete Installation am Potsdamer Platz war zwischen den Jahren 1995 und 2001 ohne Zweifel die INFO BOX: „Dass Bauplätze plötzlich ‚in sind‘ und zu touristischen Attraktionen avancieren, ist allerdings weniger ein Zeitgeist-Phänomen – wie man dem Zitat entnehmen könnte –, sondern in erster Linie ein Kalkül staatlicher und kommunaler Hauptstadtvermarktung und insbesondere eine innovative Public-Relations-Maßnahmen der Investoren des in den Jahren 1990 bis 92 privatisierten Areals Potsdamer Platz. Unter dem Marketingslogan ‚von der Baustelle zur Schau-stelle‘ verwandelten sich Baugruben zum prestigeträchtigen Vorzeigobjekt und zur Showbühne für Kulturevents. Nachträglich erscheint auch die im Oktober 1995 eröffnete INFO BOX am Potsdamer Platz nicht einfach nur als Ausstellungspavillon für Architekturprojekte, sondern vielmehr als eine Art gewaltige Fiktionalisierungsapparatur, die es ermöglichte, die lärmende und staubige Realität des Bauplatzes in ein hochästhetisches Bild und den Baustellenalltag in ein Aufbau-



drama zu transformieren.<sup>342</sup>

„Seit ihrer Eröffnung im Oktober 1995 erreichte die INFO BOX eine sensationelle Publikumsbilanz – durchschnittlich 5000 Besucher am Tag. Der auf Stelzen stehende feuerrote Containerbau vom Potsdamer Platz wurde in kurzer Zeit so beliebt, dass er zum neuen Wahrzeichen Berlins avancieren (Tagesspiegel 26.9.1995) und seither unter der Rubrik Museen und zwar als “meistbesuchtestes Museum Berlins” geführt werden konnte (Berliner Morgenpost, 31.12.1995). Architekturtypologisch gehört die INFO BOX zu den sogenannten “fliegenden Bauten”, das heißt temporären und mobilen Ausstellungspavillons (Schulte 1997). Auf drei Etagen im Inneren befinden sich messestandartige Ensembles, auf denen die führenden Investoren der Berliner Stadterneuerung über ihre Leistungen informieren und zugleich Unternehmenswerbung, also Public Relations betreiben. [...] Damit besitzt die INFO BOX eine quasi skulpturale Qualität, die ihren Schauwert betont und darüber hinaus der “größten innerstädtischen Baustelle Europas” ein temporäres Denkmal setzt – ein fröhliches Monument Berliner Stadterneuerung. Durch Monumentalisierung und “Aufsockelung” gelingt es, ein Publikum mit Kunstblick zu konstituieren, das die rote Kiste ähnlich wie Kunst im öffentlichen Raum betrachtet. Das erklärt, wie innerhalb der massenmedialen Rezeption ein ungewöhnliches Spektrum an Assoziationen freigesetzt und auf die Box projiziert werden konnte. Das von dem public-private-mix “Partner für Berlin – Gesellschaft für Hauptstadtmarketing mbH” seit dem Sommer 1995 jährlich wiederaufgelegte Kulturfestival “Schau-stelle Berlin” hat die Baustelle Potsdamer Platz als spektakuläre Kulisse für Events erschlossen. [...] Während derartige Kunstaktionen die Baustelle in der Funktion einer Real-Kulisse verwendeten, gab es darüber hinaus Versuche, den Bauplatz selbst durch Einfügung ästhetischer Arrangements oder der Ausarbeitung eines Regieplans als Gesamtkunstwerk zu interpretieren.“<sup>343</sup>

„Im Sommer 1996 installierte der Künstler Gerhard Merz 2200 Neonröhren an den Baukränen am Potsdamer Platz, so dass ein Feld aus elf gewaltigen Lichtsäulen entstand. Diese Mischung aus der Gigantomanie amerikanischer Land Art und einer monumentalen Version des Konzepts “Kunst im öffentlichen Raum” verwandelte die Baustelle kurzzeitig in einen Skulpturenpark, wo Baustellentouristen für einige Tage mit einem Kunstpublikum identisch waren, angenommen mit Besuchern einer Freiluft-Kunstaussstellung. Wenig später folgte auf diesen bildkünstlerischen Eskapismus eine theatrale Inszenierung. Unter Leitung des Chefdirigenten der Berliner Staatsoper vollführten die Baukräne zum Klang von Schillers und Beethovens ‘Ode an die Freude’ koordinierte Schwenkbewegungen – kurz: ein Kranballett. In der Dramaturgie kam auch den Bauarbeitern mit ihren gelben Helmen und orangeleuchtenden Sicherheitswesten, mit

denen sie etwas Farbe ins Baustellenrau einbringen, eine Rolle als Kulturstatisten zu.“<sup>344</sup>

So machten sich die privaten Investoren am Potsdamer Platz das Vakuum ästhetischer Strukturen im öffentlichen Raum zu Nutze, um die Situation zu ihren Gunsten auszugleichen. Eine temporäre Alltagsinstallation wird zur ästhetischen Struktur und vermag in der Folge weitere Strukturen hervorzubringen, Kommunikation und soziale Prozesse zu initiieren. Natürlich kann eine solche Intervention im Rahmen einer Festivalisierung besonders gut funktionieren – ihre Wirkung verknüpft sich mit dem ‘event’ Großbaustelle, den Erwartungen und Emotionen der Bürger. Eine dauerhafte Wirkung auf ästhetische Strukturen kann sie jedoch wie die meisten Festivalisierungen nicht erzielen – aber immerhin vermag sie die Perspektiven der Besucher nachhaltig zu beeinflussen.

Zur näheren Umgebung des Potsdamer Platzes zählt auch das Grundstück der ehemaligen Ministergärten, auf dem zur Zeit das ‘Denkmal für die ermordeten Juden Europas’ entsteht. Als monumentales Element im öffentlichen Raum beeinflusst es bereits jetzt das strukturelle Gefüge so stark, dass es hier Erwähnung finden muss. Bei der Fülle von privaten und halböffentlichen Kunst-am-Bau-Strukturen um den Potsdamer Platz entwickelt die überdimensionale öffentliche Fläche des Denkmals geradezu einen ästhetischen Sog.

Am 25. Juni 1999 fasste der Deutsche Bundestag den Beschluss, das ‘Denkmal für die ermordeten Juden Europas’ zu bauen. In unmittelbarer Nähe des Brandenburger Tors und des Reichstagsgebäudes, wird das Denkmal nach dem Entwurf des New Yorker Architekten Peter Eisenman gebaut und durch einen unterirdisch angelegten Ort der Information ergänzt.<sup>345</sup> Der Deutsche Bundestag formuliert in seinem Beschluss vom 25. Juni 1999: „Durch seine Entstehungsgeschichte ist das Denkmal eng mit demokratischem Engagement und Zivilcourage verbunden. In seiner Offenheit lässt es Raum für persönliches Erinnern, Gedenken und Trauern.“<sup>346</sup>

Dem Beschluss des Bundestages war ein langjähriger intensiver Diskussionsprozess vorausgegangen. Den Anstoß zu dem Vorhaben gab 1988 ein Kreis um die Publizistin Lea Rosh. Dem Förderkreis Denkmal für die ermordeten Juden Europas e. V. gelang es in den folgenden Jahren, große Teile der Öffentlichkeit für die Verwirklichung eines ‘unübersehbaren Denkmals für die ermordeten Juden Europas’ zu gewinnen.<sup>347</sup> Der Wettbewerb um die Gestaltung des Denkmals hat bis zur Entscheidung 1999 einen fruchtbaren Diskurs um die Struktur eines Denkmals und deren potentieller Nähe zu flexibleren Strukturen einer Kunst im öffentlichen Raum geführt.<sup>348</sup> Der letztlich beschlossene Entwurf von Peter Eisenman ist stark skulptural orientiert, birgt aber Potential für sinnliches Erleben, Kommunikation und Interaktion: „Der am 25. Juni 1999 beschlossene Entwurf (Eisenman

II') sieht ca. 2.700 Betonpfeiler (Stelen) vor, die in einem Raster angeordnet werden. Sie sind ca. 0,95 m tief und 2,38 m breit und unterscheiden sich nur in der Höhe voneinander. Die Stelen werden auf einem sanft, aber unregelmäßig abgesenkten Gelände von ca. 19.000 m<sup>2</sup> stehen. Man kann von allen vier Seiten in diese vollständig begehbare Struktur eintauchen, deren wellenförmige Gestalt von jedem Standort aus anders wahrgenommen wird. Da das Stelenfeld keinen eigentlichen Eingang, keine Mitte und kein Ende hat, werden seine Besucherinnen und Besucher ihren eigenen Weg hinein und hinaus finden. Das Durchschreiten der Reihen kaum merklich geneigter Pfeiler, die auf schwankendem Boden zu stehen scheinen, kann ein Gefühl der Verunsicherung erzeugen; zugleich werden die überschaubaren Dimensionen der Pfeiler verhindern, dass die Besucher sich überwältigt oder ins Unbedeutende herabgesetzt fühlen.<sup>4349</sup>

Der Wettbewerb hatte allerdings auch Entwürfe hervorgebracht, die den Betrachter deutlich stärker aktiv mit einbeziehen und zur Kommunikation animieren, wie z. B. den Entwurf von Jochen Gerz, der die Möglichkeit beinhaltete, die individuellen Meinungen der Besucher in das Mahnmal mit einzubeziehen oder den Entwurf ‚Bus Stop‘ von Renata Stith und Frieder Schnock, der als dezentrale aber stadtüberspannende Mahnmalstruktur das anlegen eines Netzes aus Buslinien vorschlug, die Orte des Holocaust und der Erinnerung miteinander verbinden. Armin Müller stellt hierzu fest: „Eine Mehrheit der Politiker und Journalisten scheint sich ein zentrales Holocaust-Mahnmal nicht als ergebnisoffene und frei beschreibbare Fläche vorstellen können. Man zieht sich lieber auf klassische Mahnmalsentwürfe zurück, die, um ein Zitat von Peter Weibel aufzugreifen, eine Art Immunisierung gegen die Schrecken, gegen den Horror der Vergangenheit bewirken.“<sup>4350</sup> Insofern scheint auch in diesem Fall eine Möglichkeit zur urbanen Vernetzung des Areals um den Potsdamer Platz ungenutzt geblieben zu sein.

Ein aktuelles Projekt im öffentlichen Raum wird den Potsdamer Platz nur streifen – es folgt nämlich der S-Bahn-Linie S2, nutzt also eine bestehende Struktur des öffentlichen Raumes als Energieachse zur Vernetzung: „Vom 13. April bis 11. Mai 2003 sind entlang der Berliner S-Bahn-Linie S2 ungewöhnliche Dinge zu sehen und zu hören: Auf den Bahnsteigen, in der Bahn und im nahen Umfeld haben 15 Künstlerinnen und Künstler temporäre Projekte installiert. TRANSPORTALE ist aber keine homogene Künstlergruppe, alle Beteiligten haben unterschiedliche Erfahrungen mit Kunstprojekten im öffentlichen Raum gemacht und dabei unterschiedliche Sprachen und Arbeitsweisen entwickelt: Einige Künstlerinnen und Künstler arbeiten mit minimalistischen Mitteln wie Licht oder Klang, andere halten bewusst an einem erweiterten Begriff des Skulpturalen fest, während andere wiederum mit sensiblen Eingriffen Transformationsprozesse

in einer vorgegebenen räumlichen Situation initiieren. Einige Projekte lassen sich vorsichtig mit den Begriffen der ‚interventionistischen Kunst‘ oder der ‚relational art‘ bezeichnen, d.h. die Betrachter werden nahezu spielerisch zur temporären Partizipation ermuntert. Dabei treffen Künstlerinnen und Künstler der jüngeren Generation auf solche, die zu den ‚Pionieren‘ der Konzeptkunst im öffentlichen Raum gehören und als Lehrende an verschiedenen Kunsthochschulen bereits wieder Jüngere anregen. Die große Mehrzahl der Kunstwerke, die in Berlin im Rahmen der Entwicklung zur Hauptstadt seit den 90-er Jahren entstanden sind, haben den international diskutierten Paradigmenwechsel zur Kontextkunst nicht mitgemacht. Sie beziehen sich auf den ‚stabilen‘ Raum, den die Architektur vorgibt: Ob vor den Gebäuden von Firmenzentralen, in den Foyers oder Höfen von Regierungsbauten und Botschaften, immer bietet die Architektur einen sicheren Rahmen. Auch wenn sich dabei Formen und Material durchaus zur Umgebung in Spannung setzen, reklamieren diese Arbeiten als ‚Kunst-Werke‘ für sich eine selbstreferenzielle Autonomie. Die damit verbundene Gewissheit haben die am Projekt TRANSPORTALE beteiligten Künstlerinnen und Künstler nicht, besser gesagt: nicht mehr. Der zentrale Bezugspunkt ihrer Kunst ist nicht mehr Raum – auch wenn sich alle Projekte auf konkrete Orte beziehen – sondern Zeit. Öffentlichkeiten, die diesen Namen verdienen, findet man fast nur noch in der BEWEGUNG im konkreten, aber auch im mentalen Sinn. So wie der Flaneur in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts in den neuen Passagen der Großstädte gerade kein Konsument war, sondern gehend in den reflektierenden Schaufenstern die Welt entdeckte, so ähnlich spiegelt sich beim TRANSPORTALE-Projekt für die Betrachter die Welt in der Bewegung: Im Fahren, im Gehen, im Anhalten und Reflektieren.<sup>4351</sup>

#### Fußnoten Text 5 und 8.1

1 vgl. GRASSKAMP 1989, S. 162

2 ebd., S. 162

3 vgl. HEARTNEY 1997, S. 57 - E. Heartney nennt als Beispiel den Kontrast zwischen den USA („In the U.S., the term tends to connote a sphere of freedom and plurality of interests, and open controversy.“) und Japan („In Japan, by contrast, the word „public“ is more likely to imply a realm of consensus and conformity to rules disseminated from above.“).

4 vgl. BÜTTNER 1997, S. 10. Ich werde im weiteren Verlauf in den meisten Zusammenhängen den Begriff öffentlicher Raum verwenden, da dieser weitgehend etabliert ist und so einem leichteren Verständnis entgegenkommt. Den Begriff nicht-

institutioneller Raum werde ich verwenden, wo ich entweder auf Thesen von Claudia Büttner eingehe, in welchen sie mit diesem Begriff arbeitet, oder wo es explizit darum geht, einen öffentlichen Raum vom institutionellen Raum abzugrenzen.

5 ebd., S. 10  
6 vgl. ebd., S. 10  
7 vgl. ebd., S. 135-136 sowie S. 198  
8 zitiert nach BÜTTNER 1997, S. 136  
9 vgl. ebd., S. 136  
10 vgl. ebd., S. 148  
11 vgl. ebd., S. 151  
12 zitiert nach BÜTTNER 1997, S. 151  
13 GRASSKAMP 1989, S. 164  
14 BÜTTNER 1997b, S. 26  
15 vgl. ebd., S. 23  
16 HAACKE 1997, S. 35  
17 ebd., S. 35  
18 vgl. HAACKE 1997, S. 35

19 PITZ 1997, S. 319  
 20 vgl. BÜTTNER 1997, S. 163  
 21 vgl. ebd., S. 164  
 22 vgl. ebd., S. 165  
 23 vgl. ebd., S. 165  
 24 GROYS 1997, S. 10  
 25 ebd., S. 13  
 26 vgl. EICHHORN 1997, S. 133, HAUFFEN 1998, S. 38, MUNDER 1997, S. 134, PRINZ 1997, S. 198 sowie PENZEL 1997, S. 186  
 27 GRASSKAMP 1997, S. 14  
 28 vgl. ebd., S. 11-15 - vgl. auch EICHHORN 1997, S. 136  
 29 vgl. GRASSKAMP 1997, S. 11-15  
 30 vgl. GRASSKAMP 1997, S. 7-8  
 31 vgl. ebd., S. 7-8  
 32 vgl. ebd., S. 8  
 33 vgl. ebd., S. 8  
 34 vgl. ebd., S. 8-9  
 35 ebd., S. 9  
 36 vgl. ebd., S. 10 sowie BUREN 1997, S. 499  
 37 vgl. GRASSKAMP 1997, S. 10-11  
 38 ebd., S. 10-11 - vgl. auch CALVOCORESSI 1989, S. 84  
 39 Als wesentliche Vertreter dieser Diskussionen seien hier Theodor W. Adorno und Herbert Marcuse genannt. (vgl. BÜTTNER 1997, S. 167)  
 40 vgl. BÜTTNER 1997, S. 167-168  
 41 vgl. ebd., S. 138 und S. 168  
 42 BÜTTNER 1997b, S. 21  
 43 vgl. BÜTTNER 1997, S. 170  
 44 vgl. ebd., S. 171  
 45 vgl. ebd., S. 171-172  
 46 vgl. BÜTTNER 1997b, S. 21  
 47 ebd., S. 21  
 48 BÜTTNER 1997, S. 173  
 49 vgl. ebd., S. 183  
 50 vgl. GRASSKAMP 1997, S. 26-27 sowie AMMANN 1984  
 51 GRASSKAMP 1997, S. 27  
 52 vgl. Kapitel 1.2., Absatz Distanzierung von räumlicher Definition  
 53 vgl. BÜTTNER 1997b, S. 23 sowie ROLLIG 1998, S. 16  
 54 vgl. BÜTTNER 1997, S. 192-193  
 55 vgl. ebd., S. 194  
 56 vgl. ROLLIG 1998, S. 16-17 sowie BABIAS 1998, S. 7  
 57 BABIAS 1998, S. 7  
 58 vgl. ebd., S. 9  
 59 vgl. ebd., S. 9-11  
 60 ROLLIG 1998, S. 23  
 61 vgl. ebd., S. 23-24  
 62 vgl. KRAVAGNA 1998, S. 33 sowie KWON 1996, S. 32  
 63 vgl. HAUFFEN 1998, S. 38  
 64 KRAVAGNA 1998, S. 35  
 65 vgl. ebd., S. 34  
 66 vgl. BÜTTNER 1997, S. 217  
 67 vgl. ebd., S. 218  
 68 vgl. ebd., S. 224-225  
 69 vgl. AMMANN 1984, S. 6 sowie BÜTTNER 1997b, S. 21  
 70 vgl. BUREN 1997, S. 493 und S.

502-503 sowie CALVOCORESSI 1989, S. 84  
 71 vgl. AMMANN 1984, S. 6, BUREN, S. 493 sowie BÜTTNER 1997b, S. 21  
 72 vgl. GRASSKAMP 1997, S. 26 sowie BÜTTNER 1997, S. 176  
 73 vgl. BÜTTNER 1997b, S. 23, GRASSKAMP 1997, S. 25-26 sowie BÜTTNER 1997, S. 173  
 74 vgl. BÜTTNER 1997, S. 173 und S. 175  
 75 vgl. ROLLIG 1998, S. 16  
 76 vgl. DREHER 1994, S. 97-98, ROLLIG 1998, S. 16 sowie BÜTTNER 1997, S. 192-194  
 77 vgl. BABIAS 1998, S. 10  
 78 vgl. ebd., S. 9 sowie KÖNNEKE 1997, S. 2  
 79 vgl. BABIAS 1998, S. 9-10 sowie ROLLIG 1998, S. 23-25  
 80 vgl. HAUFFEN 1998, S. 38 sowie KRAVAGNA 1998, S. 33-36  
 81 vgl. HAACKE 1997, S. 34, KRAVAGNA 1998, S. 46, ROLLIG 1998, S. 20 sowie KWON 1996, S. 32  
 82 vgl. KRAVAGNA 1998, S. 33-36  
 83 vgl. BÜTTNER 1997b, S. 27, STILES 1998, S. 51 sowie WEISS 1997, S. 4  
 84 Der Begriff ästhetisches Handeln findet sich auch in anderen Kontexten, vor allem philosophischen sowie pädagogischen. Seine Definition und Verwendung soll hier auf den Kontext der zeitgenössischen Kunst, vor allem im öffentlichen Raum, beschränkt bleiben.)  
 85 vgl. LINGNER 1991, S. 15 sowie AMMANN 1984, S. 30  
 86 vgl. DREHER 1994, S. 81 sowie KÖNNEKE 1997, S. 2-3  
 87 vgl. ROLLIG 1998, S. 25 sowie GRASSKAMP 1997, S. 38  
 88 vgl. PITZ 1997, S. 319 sowie BAUMGÄRTEL 1997, S. 14-15  
 89 Diese Position vertritt unter anderem das Kuratorenteam der Kokerei Zollverein / Zeitgenössische Kunst und Kritik in Essen, Florian Waldvogel und Marius Babias, die für die Ausstellungssaison 2003 unter dem Titel Offene Stadt vorwiegend Künstler ausgewählt haben, die sich mit (Neuen) Medien auseinander setzen.  
 90 vgl. BABIAS 1996, S. 409-410  
 91 vgl. BÜTTNER 1997, S. 220  
 92 vgl. ebd., S. 224-225  
 93 vgl. ebd., S. 225  
 94 vgl. BUNZ 1998, S. 178  
 95 vgl. BUREN 1997, S. 484  
 96 KULTERMANN 1998, S. 20-21  
 97 vgl. ebd., S. 20-21  
 98 vgl. LINDNER 1996, S. 70-71  
 99 RESCH 1994, S. 179  
 100 vgl. GROYS 1997, S. 13  
 101 ebd., S. 13

102 ebd., S. 13  
 103 vgl. GRASSKAMP 1989, S. 150-151, SCHURIAN 1992, S. 182 sowie RESCH 1994, S. 190  
 104 vgl. GRASSKAMP 1989, S. 152  
 105 vgl. GRASSKAMP 1997, S. 18  
 106 ebd., S. 18  
 107 vgl. Kapitel 1.2., Abschnitt Prozess / Projekt und Abschnitt politisches Interaktionsfeld sowie Kapitel 1.3., Abschnitt Projekt-Kunst  
 108 vgl. BÜTTNER 1997, S. 151  
 109 vgl. KRAVAGNA 1998, S. 33-36 sowie KWON 1996, S. 33-35  
 110 vgl. BÜTTNER 1997, S. 148 sowie SCHURIAN 1992, S. 183  
 111 GRASSKAMP 1997, S. 17  
 112 vgl. ebd., S. 16  
 113 vgl. BÜTTNER 1997, S. 170, BÜTTNER 1997b, S. 23 sowie LINGNER 1991c, S. 15  
 114 vgl. BÜTTNER 1997, S. 170 sowie LINGNER 1991c, S. 15  
 115 vgl. LINGNER 1991c, S. 14-15  
 116 ebd., S. 15  
 117 vgl. BÜTTNER 1997b, S. 27 sowie WEISS 1997, S. 4  
 118 CREISCHER 1997, S. 43  
 119 AMMANN 1984, S. 6  
 120 vgl. AMMANN 1989, S. 122-126 sowie ZAUGG 1994, S. 194 - vgl. auch SCHURIAN 1992, S. 187  
 121 ZAUGG 1994, S. 194  
 122 vgl. TIPPNER 1997, S. 397-400  
 123 KÖNIG 1997, S. 24  
 124 GERZ 1995, S. 100  
 125 vgl. BÜTTNER 1997, S. 163-166  
 126 vgl. ROLLIG 1998, S. 18-19  
 127 ebd., S. 19  
 128 vgl. Kapitel 1.1.  
 129 vgl. Kapitel 1.2 und 1.3.  
 130 vgl. ebd.  
 131 vgl. ebd.  
 132 vgl. ebd.  
 133 vgl. BÜTTNER 1997, S. 170, BÜTTNER 1997b, S. 23 sowie LINGNER 1991c, S. 15  
 134 vgl. BÜTTNER 1997, S. 170 sowie LINGNER 1991c, S. 15  
 135 vgl. LINGNER 1991c, S. 14-15  
 136 vgl. LINGNER 1990, S. 26-27  
 137 vgl. ebd., S. 27, sowie RESCH 1994, S. 180  
 138 vgl. LINGNER 1990, S. 27  
 139 vgl. ebd., S. 28-29  
 140 zitiert nach LINGNER 1990, S. 28  
 141 ebd., S. 28 - vgl. auch ebd., S. 29  
 142 vgl. ebd., S. 31-34 sowie LINGNER 1994, S. 84  
 143 vgl. LINGNER 1990, S. 34-36  
 144 ebd., S. 36 - vgl. auch LINGNER 1994, S. 84  
 145 vgl. LINGNER 1990, S. 38-39  
 146 vgl. ebd., S. 39-40  
 147 vgl. ebd., S. 40-42 sowie LINGNER 1994, S. 84-85 [Lingner

geht hier auch auf die Bedeutung des Begriffs bei Friedrich Schiller ein, der ihn erstmals geprägt hat.]  
 148 vgl. LINGNER 1994, S. 85  
 149 ebd., S. 85  
 150 vgl. LINGNER 1994, S. 84-85, LINGNER 1991c, S. 15 sowie WEIBEL 1994b, S. 19  
 151 zitiert nach BÜTTNER 1997, S. 169 - vgl. auch BUREN 1997, S. 493, AMMANN 1989, S. 122, BECKER 1994, S. 224 sowie FRIESE 1995, S. 40  
 152 vgl. AMMANN 1984, S. 30 sowie BÜTTNER 1997b, S. 22  
 153 vgl. oben  
 154 BÜTTNER 1997, S. 173  
 155 vgl. LINGNER 1994, S. 85  
 156 ebd., S. 85  
 157 ebd., S. 85  
 158 vgl. ebd. S. 85 sowie BÜTTNER 1997b, S. 22  
 159 vgl. DEPPNER 1992, S. 12  
 160 vgl. LINGNER 1991b, S. 13 sowie LINGNER 1998, S. 16-17  
 161 vgl. LINGNER 1991b, S. 13 sowie LINGNER 1997, S. 10  
 162 vgl. LINGNER 1991b, S. 13 sowie LINGNER 1996, S. 48  
 163 LINGNER 1996, S. 48 - vgl. auch LINGNER 1998, S. 17-20  
 164 vgl. TRONCY 1997, S. 45, WELLERSHOFF 1976, S. 120, KOSUTH 1994, S. 64, REGEL 1997, S. 64, RESCH 1994, S. 186 sowie KEMP 1997, S. 65  
 165 vgl. GRAUER 1997, S. 39 sowie KEMP 1997, S. 21  
 166 LINGNER 1991e, S. 17  
 167 vgl. GERZ 1995b, S. 219, GERZ 1995c, S. 161, TRONCY 1997, S. 46 sowie GERZ 1997, S. 96  
 168 REGEL 1997, S. 65  
 169 vgl. MASET 1997, S. 71, KETTEL 1998, S. 30, SCHNECKENBURGER 1979, S. 29 sowie LINGNER 1992b, S. 12-13  
 170 LINGNER 1998, S. 21  
 171 vgl. ROLLIG 1998, S. 18-19 sowie BÜTTNER 1997, S. 190-191 und S. 140  
 172 vgl. CREISCHER 1997, S. 43 sowie KRAVAGNA 1998, S. 33-35 und S. 46  
 173 vgl. CREISCHER 1997, S. 43 sowie ROLLIG 1998, S. 19-20  
 174 zu den Projekten von Jochen Gerz vgl. GERZ 1995, GERZ 1995b, GERZ 1995c, GERZ 1997, FRIESE 1995, BOULBOULLE 1995 sowie HEINRICHS 1997  
 175 GERZ 1995d, S. 209  
 176 GERZ 1997, S. 96  
 177 vgl. FRIESE 1995 sowie BOULBOULLE 1995  
 178 BOULBOULLE 1995, S. 95  
 179 vgl. RANDOW 1996, S. 40



180 DWORSCHAK 1996, S. 80-81  
 181 vgl. LINGNER 1991c, S. 14-15  
 sowie LINGNER 1991f, S. 15  
 182 LINGNER 1991c, S. 15 - vgl. auch  
 LINGNER 1991f, S. 15  
 183 vgl. TRONCY 1997, S. 47  
 184 vgl. LINGNER 1992b, S. 12-13  
 185 TRONCY 1997, S. 47  
 186 vgl. WEIBEL 1994, S. 22  
 187 ebd., S. 22  
 188 BUNZ 1998, S. 178  
 189 vgl. BABIAS 1994, S. 193 sowie  
 GERZ 1995e, S. 121  
 190 vgl. WEISS 1997, S. 4, AMMANN  
 1984, S. 6, BABIAS 1998, S. 7 sowie  
 ROLLIG 1998, S. 22  
 191 LINGNER 1993, S. 13 - vgl. auch  
 BÜTTNER 1997b, S. 27  
 192 vgl. LINGNER 1990b, S. 12-13  
 sowie LINGNER 1992, S. 9  
 193 zitiert nach LINGNER 1990b, S.  
 13  
 194 LINGNER 1994b, S. 186  
 195 ebd., S. 186  
 196 LINGNER 1998, S. 22  
 197 vgl. LINGNER 1992, S. 9  
 198 aus: www.dortmund-project.de  
 199 vgl. Einhaus, Dirk: Städtebauliche  
 Untersuchung im Projekt Kunst im  
 öffentlichen Raum Phönix West; die  
 Analyse ist in der vorliegenden  
 Dokumentation enthalten  
 200 BRUSIS 1999, S. 4  
 201 ebd.  
 202 <http://www.iba.nrw.de/iba/main.htm>  
 203 vgl. <http://www.iba.nrw.de/iba/main.htm>  
 204 vgl. BRUSIS 1999  
 205 vgl. ebd., S. 4 - 5  
 206 BRUSIS 1999, S. 9  
 207 GANSER 1999, S. 60  
 208 ebd., S. 67  
 209 ebd., S. 70  
 210 vgl. das Konzept der Heautonomie  
 in Kapitel 1.2. und Kapitel 1.4.  
 211 BRUSIS 1999, S. 7  
 212 ebd., S. 27  
 213 vgl. MINISTERIUM 1998,  
 MINISTERIUM 1999 und JANSSEN  
 1997  
 214 vgl. JANSSEN 1997  
 215 <http://www.iba.nrw.de/iba/main.htm>  
 216 BRUSIS 1999, S. 10  
 217 <http://www.iba.nrw.de/iba/main.htm>  
 218 <http://www.route-industriekultur.de>  
 219 ebd.  
 220 ebd.  
 221 Eine erläuterte Übersicht aller  
 Stationen der Route Landmarken-  
 Kunst findet sich auch im World Wide  
 Web unter [http://www.route-industriekultur.de/routen/25/25\\_liste.htm](http://www.route-industriekultur.de/routen/25/25_liste.htm).

222 <http://www.route-industriekultur.de>  
 223 ebd.  
 224 BRUSIS 1999, S. 11  
 225 ebd., S. 29  
 226 vgl. Abschnitte über autonome  
 Skulpturen und Objekte in Kapitel 1.2.  
 und Kapitel 1.4.  
 227 Beobachtungen und Bestandsauf-  
 nahmen zur Situation der Kunst im  
 öffentlichen Raum der Stadt  
 Dortmund finden sich im Text  
 „ProzessKunst – eine Analyse von  
 Kunst im öffentlichen Raum  
 Dortmunds“ von Martina Bloschies.  
 Dieser Text ist in der vorliegenden  
 Dokumentation enthalten.  
 228 vgl. Kapitel A.1.1.  
 229 Eine solche Veröffentlichung liegt  
 zum Beispiel für die Stadt Dortmund  
 vor: Zänker, Jürgen u. a.: Öffentliche  
 Denkmäler und Kunstobjekte in  
 Dortmund. Eine Bestandsaufnahme,  
 Dortmund 1990. Sie ist allerdings in  
 einem Hochschulkontext entstanden  
 und hebt sich positiv ab durch einen  
 kunstwissenschaftliche Text, der sich  
 seinem Thema eher kritisch nähert.  
 230 WENDZINSKI 1991, S. 16  
 231 ebd., S. 17  
 232 PFÄNDER 1991, S. 21  
 233 GANSER 1991, S. 45  
 234 vgl. „ProzessKunst – eine Analyse  
 von Kunst im öffentlichen Raum  
 Dortmunds“ von Martina Bloschies.  
 Dieser Text ist in der vorliegenden  
 Dokumentation enthalten.  
 235 vgl. KÖNNEKE 1997, CREI-  
 SCHER 1997 und BABIAS 1998  
 236 vgl. GRASSKAMP 1997  
 237 vgl. Kapitel A.1.1.  
 238 <http://www.connected-cities.de>  
 239 [http://maus.gmd.de/imk\\_web-pre2000/docs/ww/mars/cat/memoria/dinkla\\_dt.htm](http://maus.gmd.de/imk_web-pre2000/docs/ww/mars/cat/memoria/dinkla_dt.htm)  
 240 ebd.  
 241 BAUMGÄRTEL 1999  
 242 vgl. <http://www.mswks.nrw.de/ministerium/minister.htm>  
 243 <http://www.mswks.nrw.de/ministerium/ministerium.htm>  
 244 vgl. FLAGGE 1990 und FLAGGE  
 1991  
 245 vgl. FLAGGE 1990  
 246 vgl. FLAGGE 1991  
 247 vgl. Kapitel 1. und Kapitel 2.  
 248 vgl. [http://www.mswks.nrw.de/download/kunst\\_findet\\_stadt.pdf](http://www.mswks.nrw.de/download/kunst_findet_stadt.pdf)  
 249 vgl. <http://www.sfz.de>  
 250 <http://www.sfz.de>  
 251 [http://www.mswks.nrw.de/download/kunst\\_findet\\_stadt.pdf](http://www.mswks.nrw.de/download/kunst_findet_stadt.pdf)  
 252 ebd.  
 253 ebd.  
 254 ebd.  
 255 vgl. <http://www.sfz.de>  
 256 <http://www.sfz.de>

257 vgl. Kapitel 2.  
 258 MINISTERIUM 2001c  
 259 VESPER 2001b  
 260 vgl. SELLE 2001  
 261 SELLE 2001, S. 33  
 262 <http://www.mswks.nrw.de/ministerium/kab.htm>  
 263 ebd.  
 264 vgl. MINISTERIUM 2001d  
 265 <http://www.mswks.nrw.de/ministerium/kab.htm>  
 266 <http://www.stadtbaukultur-nrw.de/index.html>  
 267 MINISTERIUM 2001, S. 5  
 268 vgl. <http://www.stadtbaukultur-nrw.de/index.html>  
 269 MINISTERIUM 2001, S. 5  
 270 VESPER 2001, S. 9  
 271 ebd.  
 272 MINISTERIUM 2001b, S. 15  
 273 ebd., S. 19  
 274 MINISTERIUM 2001b, S. 21  
 275 VESPER 2002, S. 7  
 276 ebd., S. 6  
 277 BÖLL 2002  
 278 <http://www.kunstprojekte-riem.de/index.html>  
 279 vgl. SCHÜTZ 2001  
 280 SCHÜTZ 2001  
 281 vgl. SCHÜTZ 2001  
 282 vgl. ebd.  
 283 HAFNER 2001  
 284 NIDA-RÜMELIN 2001  
 285 vgl. SCHÜTZ 2001  
 286 vgl. NIDA-RÜMELIN 2001  
 287 <http://www.kunstprojekte-riem.de/index.html>  
 288 ebd.  
 289 ebd.  
 290 ebd.  
 291 ebd.  
 292 ebd.  
 293 <http://www.novo-magazin.de/42/novo4215.htm>  
 294 LENKUNGSAUSSCHUSS 2000,  
 S. 49  
 295 HANSEN 2000, S. 100  
 296 EPPINGER 1998, S. 223  
 297 vgl. LANDESHAUPTSTADT  
 2000, S. 139  
 298 LANDESHAUPTSTADT 2000, S.  
 141  
 299 ebd., S. 140  
 300 LANDESHAUPTSTADT 1998, S. 7  
 301 ebd., S. 6  
 302 LANDESHAUPTSTADT 2000, S.  
 140  
 303 ebd.  
 304 LANDESHAUPTSTADT 1998, S.  
 10  
 305 DICKHOFF 2000, S. 9  
 306 ebd.  
 307 DICKHOFF 2000b, S. 11  
 308 ebd., S. 12  
 309 ebd., S. 14  
 310 ebd.  
 311 ebd., S. 15

312 ebd.  
 313 INSTITUT 2002, S. 23  
 314 ebd., S. 23 - 24  
 315 ebd., S. 45  
 316 ebd., S. 47  
 317 ebd., S. 45  
 318 SELLE 2000, S. 200  
 319 ebd.  
 320 ebd., S. 201  
 321 vgl. [http://www.berlin-friedrichstrasse.de/deutsch/chronik/chronik\\_c/](http://www.berlin-friedrichstrasse.de/deutsch/chronik/chronik_c/)  
 322 PABSCH 1998, S. 61  
 323 vgl. ebd.  
 324 ebd.  
 325 ebd.  
 326 ebd., S. 61  
 327 ebd., S. 62  
 328 ELSER, S. 226  
 329 ebd.  
 330 MUHS 1998, S. 127  
 331 ebd., S. 128  
 332 ebd., S. 132  
 333 vgl. Kapitel A.2.1.  
 334 <http://www.bmvbw.de/Pressemitteilungen-361.6597/Kunst-am-Bau-die-Bauten-des-Bundes-in-Berlin.htm?sort=nc.Titel>  
 335 vgl. ebd.  
 336 <http://www.berlinartnet.de/NewsNet/Tagesspiegel/%D6ffentliche%20Musenk%FCsse.htm>  
 337 ebd.  
 338 ebd.  
 339 [http://www.sammlung.daimlerchrysler.com/potsdamerplatz/skulpt\\_index\\_g.htm](http://www.sammlung.daimlerchrysler.com/potsdamerplatz/skulpt_index_g.htm)  
 340 ebd.  
 341 ebd.  
 342 [http://www2.rz.hu-berlin.de/museumspaedagogik/forschung/penzel\\_redbox.html](http://www2.rz.hu-berlin.de/museumspaedagogik/forschung/penzel_redbox.html)  
 343 ebd.  
 344 ebd.  
 345 <http://www.holocaust-mahnmal.de/>  
 346 ebd.  
 347 ebd.  
 348 vgl. <http://www.geocities.com/zentralhirn/gerz.pdf>  
 349 <http://www.holocaust-mahnmal.de/>  
 350 <http://www.geocities.com/zentralhirn/gerz.pdf>  
 351 [http://www.transportale-berlin.de/allesen/02\\_trans.html](http://www.transportale-berlin.de/allesen/02_trans.html)



## 8.2 Literaturverzeichnis

AMMANN 1984:  
Ammann, Jean-Christophe: Plädoyer für eine neue Kunst im öffentlichen Raum; in: Parkett, Band 2, 1984, S. 6 - 35

AMMANN 1989:  
Ammann, Jean-Christophe: Kunst im öffentlichen Raum. Thesen zu ihrer Brauchbarkeit; in: Grasskamp, Walter: Unerwünschte Monumente. Moderne Kunst im Stadtraum, München 1989, S. 121-128

BABIAS 1994:  
Babias, Marius: p.t.t.red - paint the town red; in: Kunstforum, Bd. 125, Januar / Februar 1994, S. 193-195

BABIAS 1996:  
Babias, Marius / Obrist, Hans-Ulrich: „Mobile Plattformen für das Umsetzen von Obsessionen schaffen“; in: Kunstforum Bd. 132 November - Januar 1996, S. 408-410

BABIAS 1998:  
Babias, Marius / Könnecke, Achim: Die Kunst des Öffentlichen; in: Babias, Marius / Könnecke, Achim: Die Kunst des Öffentlichen, Dresden 1998, S. 7-11

BECKER 1994:  
Becker, Jochen: L'art pour l'institution; in: Kunstforum, Bd. 125, Januar / Februar 1994, S. 217-228

BAUMGÄRTEL 1997:  
Baumgärtel, Tilman: Duchamps ideale Kinder?; in: Springer, Band III, Heft 3/97, S. 14-15

BAUMGÄRTEL 1999  
Baumgärtel, Tilman: Digitaler Fischfang - Die Ausstellung „Connected Cities“ zeigt Kunst im Zeitalter globaler Vernetzung; in: Die Woche, 16. Juli 1999

BÖLL 2002  
Böll, Heinrich: Bochum. Der rote Teppich; in: Ministerium für Städtebau und Wohnen, Kultur und Sport des Landes Nordrhein-Westfalen (Hrsg.): Stadt macht Platz - NRW macht Plätze. Landeswettbewerb 2002 - Eine Dokumentation, Düsseldorf 2002, S. 42

BOULBOULLE 1995:  
Boulboulé, Guido: Die Bremer Befragung oder die Kunst, eine städtische Skulptur zu (er)finden.

Anmerkung zu den öffentlichen Seminaren; in: Gerz, Jochen: Die Bremer Befragung. The Bremen Questionnaire. Sine somno nihil, 1990-1995, Ostfildern 1995, S. 94-96

BRUSIS 1999:  
Brusis, Ilse: Stolz auf Gestern, Mut für Morgen; in: Internationale Bauausstellung Emscher Park (Hrsg.): Die Erfahrungen der IBA Emscher Park. Programmbausteine für die Zukunft, Gelsenkirchen 1999, S. 4 - 34

BÜTTNER 1997:  
Büttner, Claudia: Art goes public. Von der Gruppenausstellung im Freien zum Projekt im nicht-institutionellen Raum, München 1997

BÜTTNER 1997b:  
Büttner, Claudia: Öffentlichkeitsstrategien aktueller Kunst; in: neue bildende kunst, Nr. 2 / 97, S. 20 - 27

BUNZ 1998:  
Bunz, Mercedes: My House is Your House. Begriffe und Praktiken zwischen Subkultur und Öffentlichkeit; in: Babias, Marius / Könnecke, Achim: Die Kunst des Öffentlichen, Dresden 1998, S. 176-185

BUREN 1997:  
Buren, Daniel: Kann die Kunst die Straße erobern?; in: Bußmann, Klaus / König, Kasper / Matzner, Florian: Skulptur. Projekte in Münster 1997, Ostfildern 1997, S. 482-507

CALVOCORESSI 1989:  
Calvocoressi, Richard: Standortsuche. Die britische Skulptur in den fünfziger Jahren; in: Grasskamp, Walter: Unerwünschte Monumente. Moderne Kunst im Stadtraum, München 1989, S. 49-90

CREISCHER 1997:  
Creischer, Alice / Siekmann, Andreas: »Weitergehen« wie immer; in: Springer, Band III, Heft 1/97, S. 42 -43

DEPPNER 1992:  
Deppner, Martin: Austauschprozesse. Konturen des Menschenbildes IV: Jürgen Bordanowicz; in: Kunst + Unterricht, Heft 165 / 1992, S. 12-13

DICKHOFF 2000  
Dickhoff, Wilfried / König, Kasper: Vorwort; in: Dickhoff, Wilfried/König, Kasper (Hsg.): In Between. Das Kunstprojekt EXPO 2000, Köln 2000, S. 9

DICKHOFF 2000b  
Dickhoff, Wilfried: Keine Platz-Angst. Für eine Kunst des Unmöglichen; in: Dickhoff, Wilfried / König, Kasper (Hsg.): In Between. Das Kunstprojekt der EXPO 2000, Köln 2000, S. 11 - 19

DREHER 1994:  
Dreher, Thomas: Kontextreflexive Kunst. Selbst- und Fremdbezüge in intermedialen Präsentationsformen; in: Weibel, Peter (Hrsg.): Kontext Kunst, Köln 1994, S. 79-114

DWORSCHAK 1996:  
Dworschak, Manfred: Arbeitsgemeinschaft Höllenpfehl; in: ZEITpunkte, Nr. 5/96, S. 80-81

EICHHORN 1997:  
Eichhorn, Maria: o.T.; in: Bußmann, Klaus / König, Kasper / Matzner, Florian: Skulptur. Projekte in Münster 1997, Ostfildern-Ruit 1997, S. 131-138

ELSER 2001  
Elser, Oliver: Entscheidung am Potsdamer Platz; in: Schütz, Heinz: Stadt.Kunst, Regensburg 2001, S. 223 - 233

EPPINGER 1998  
Eppinger, Jürgen: Hannover - Weltausstellung und Stadtzukunft; in: Becker, Heidede / Jessen, Johann, Sander, Robert (Hsg.): Ohne Leitbild? - Städtebau in Deutschland und Europa, Stuttgart / Zürich 1998, S. 215 - 226

FLAGGE 1990  
Flagge, Ingeborg: Architektur in der Demokratie. 5. Industriebrachen, Stuttgart 1990

FLAGGE 1991  
Flagge, Ingeborg: Architektur in der Demokratie. 6. Kunst im städtischen Alltag, Stuttgart 1991

FRIESE 1995:  
Friese, Peter: Quod a me expectatur? Fragen des Künstlers als Teil der Kunst; in: Gerz, Jochen: Die Bremer Befragung. The Bremen Questionnaire. Sine somno nihil, 1990 - 1995, Ostfildern / Ruit 1995, S. 35-47

GANSER 1991  
Ganser, Karl: Sanfte Stadterneuerung. Eine Chance für die Kunst im öffentlichen Raum; in: Kulturpolitische Gesellschaft e.V. (Hrsg.): Naturraum - Kunstraum. Impulse für die Stadtgestaltung, Hagen 1991, S. 41 - 48

GANSER 1999:  
Ganser, Karl: Die Erfahrungen der IBA Emscher Park - Programmbausteine für die Zukunft; in: Internationale Bauausstellung Emscher Park (Hrsg.): Die Erfahrungen der IBA Emscher Park. Programmbausteine für die Zukunft, Gelsenkirchen 1999, S. 54 - 87

GERZ 1995:  
Gerz, Jochen / Rogenhofer, Sara / Rötzer, Florian: Indifferenz der Wirklichkeit. Sara Rogenhofer / Florian Rötzer, 1990; in: Gerz, Jochen: Gegenwart der Kunst - Interviews (1970 - 1995), Regensburg 1995, S. 99-113

GERZ 1995b:  
Gerz, Jochen / Kreibohm, Joachim: Öffentlicher Raum. Joachim Kreibohm, 1995; in: Gerz, Jochen: Gegenwart der Kunst - Interviews (1970 - 1995), Regensburg 1995, S. 216-225

GERZ 1995c:  
Gerz, Jochen / Sauerbier, S. D.: Barbar. S.D. Sauerbier, 1993; in: Gerz, Jochen: Gegenwart der Kunst - Interviews (1970 - 1995), Regensburg 1995, S. 159-165

GERZ 1995d:  
Gerz, Jochen / Marzluf, Arnulf: Kommunikations- und Stör-Strategien. Arnulf Marzluf, 1995; in: Gerz, Jochen: Gegenwart der Kunst - Interviews (1970 - 1995), Regensburg 1995, S. 208-211

GERZ 1995e:  
Gerz, Jochen / Durand, Régis: Die Fotografie, mein Ariadnepad. Régis Durand, 1990; in: Gerz, Jochen: Gegenwart der Kunst - Interviews (1970 - 1995), Regensburg 1995, S. 119-127

GERZ 1997:  
Gerz, Jochen / Heinrichs, Hans-Jürgen: Der Künstler als Pixel. Von der Abrüstung der Kunst und der Entsorgung der Kultur; in: Lettre International, Heft 37, II. Vj. / 97, S. 95-97

GRASSKAMP 1989:  
Grasskamp, Walter: Invasion aus dem Atelier. Kunst als Störfall; in: Grasskamp, Walter: Unerwünschte Monumente. Moderne Kunst im Stadtraum, München 1989, S. 141-169

GRASSKAMP 1997:  
Grasskamp, Walter: Kunst und Stadt;  
in: Bußmann, Klaus / König, Kasper /  
Matzner, Florian (Hrsg.): Skulptur.  
Projekte in Münster 1997, Ostfildern-  
Ruit 1997, S. 7-41

GRAUER 1997:  
Grauer, Michael: Josefine und der  
Trapezkünstler. Wege in der aktuellen  
Kunst; in: Kirschenmann, Johannes /  
Stehr, Werner (Hrsg.): Materialien zur  
documenta X. Ein Reader für  
Unterricht und Studium, Ostfildern-  
Ruit 1997, S. 32-41

GROYS 1997:  
Groys, Boris: Einführung. Das  
Museum im Zeitalter der Medien; in:  
Groys, Boris: Logik der Sammlung.  
Am Ende des musealen Zeitalters,  
München 1997, S. 7-24

HAACKE 1997:  
Haacke, Hans / Friedl, Peter /  
Schöllhammer, Georg: Der Haacke-  
Effekt. Ein Gespräch mit Hans  
Haacke; in: Springer, Band III, Heft  
3/97, S. 34 - 39

HAFFNER 2001  
Haffner, Horst: Grußwort; in: Schütz,  
Heinz: Stadt.Kunst, Regensburg 2001,  
S. 5

HANSEN 2000  
Hansen, Peter: Neue Konzepte und  
Projekte im Wohnungsbau am Beispiel  
der EXPO; in: Institut für Freiraum-  
entwicklung und Planungsbezogene  
Soziologie Universität Hannover /  
Bürgerbüro Stadtentwicklung  
Hannover (Hrsg.): EXPO.doc. Der  
Beitrag der Weltausstellung in  
Hannover zur Entwicklung von Stadt  
und Region. Materialien Teil 1.  
Positionen, Konzepte, Analysen. Ein  
Reader zur Diskussion um die Expo  
1990 - 2000, Hannover 2000, S. 100  
- 102

HAUFFEN 1998:  
Hauffen, Michael: Unbehagen im  
öffentlichen Raum; in: Springerin,  
Band IV, Heft 2 / 98, S. 37 - 39

HEARTNEY 1997:  
Heartney, Eleanor: Report from Japan.  
Art: Live and in Public; in: Art in  
America, 3 / 1997, S. 51 - 57

HEINRICHS 1997:  
Heinrichs, Hans-Jürgen/Gerz, Jochen:  
Der Künstler als Pixel. Von der Abrüs-  
tung der Kunst und der Entsorgung  
der Kultur; in: Lettre International,  
Heft 37, II. Vj. / 1997, S. 94-97

INSTITUT 2002  
Institut für Freiraumentwicklung und  
Planungsbezogene Soziologie  
Universität Hannover / Bürgerbüro  
Stadtentwicklung Hannover (Hrsg.):  
EXPO.doc. Der Beitrag der Weltaus-  
stellung in Hannover zur Entwicklung  
von Stadt und Region. Materialien Teil  
1. Wirkungen, Erfahrungen,  
Perspektiven. Positionen und  
Einschätzungen von Zeitzeugen zur  
Expo 1990 - 2000, Hannover 2002

JANSSEN 1997  
Janssen, Gert / Strassel, Jürgen (Hrsg.):  
Neuere Naturinszenierungen,  
Oldenburg 1997

KEMP 1997:  
Kemp, Wolfgang: Moderne Kunst und  
ihre Betrachter. Positionen und  
Positionszuschreibungen; in:  
Kirschenmann, Johannes / Stehr,  
Werner (Hrsg.): Materialien zur  
documenta X. Ein Reader für  
Unterricht und Studium, Ostfildern  
1997, S. 18-31

KETTEL 1998:  
Kettel, Joachim: Gespräche in der  
Nähe der Kunst; in: Internationale  
Gesellschaft der Bildenden Künste  
(Hrsg.): Kunst lehren? Künstlerische  
Kompetenz und kunstpädagogische  
Prozesse - Neue subjektorientierte  
Ansätze in der Kunst und Kunstpäda-  
gogik in Deutschland und Europa,  
Stuttgart 1998, S. 11-32

KÖNIG 1997:  
König, Kasper / Groos, Ulrike /  
Heussler, Carla / Hoffmann, Claus:  
Funktion und Autonomie der Kunst im  
öffentlichen Raum; in: Contour, 3 /  
97, S. 24 - 25

KÖNNEKE 1997:  
Könneke, Achim: weitergehen:  
Hintergrund und Anspruch; in:  
Kulturbehörde der Freien und  
Hansestadt Hamburg (Hrsg.):  
weitergehen 1, April 1997, S. 2-4

KOSUTH 1994:  
Kosuth, Joseph: Über das Spiel des  
Unsagbaren und des Unerwähnbaren;  
in: Kunstforum, Bd. 125, Januar /  
Februar 1994, S. 63-67

KRAVAGNA 1998:  
Kravagna, Christian: Arbeit an der  
Gemeinschaft. Modelle partizipatori-  
scher Praxis; in: Babias, Marius /  
Könnecke, Achim: Die Kunst des  
Öffentlichen, Dresden 1998, S. 28-47

KULTERMANN 1998:

Kultermann, Udo: Ein Unendliches in  
Bewegung. Fragen an das Museum; in:  
nbk, 2 / 1998, S. 18 - 27

KWON 1996:  
Kwon, Miwon: Im Interesse der  
Öffentlichkeit...; in: Springer, Band II,  
Heft 4/96, S. 30-35

LADESHAUPTSTADT 1998  
Landeshauptstadt Hannover (Hsg.):  
Stadtteil Kronsberg. Wohnen im 21.  
Jahrhundert, Hannover 1998

LANDESHAUPTSTADT 1999  
Landeshauptstadt Hannover:  
Weltausstellung und Stadtteil  
Kronsberg. Der städtebauliche  
Rahmen für die EXPO 2000  
Hannover, Hannover 1999

LANDESHAUPTSTADT 2000  
Landeshauptstadt Hannover (Hrsg.):  
Weltausstellung und Stadtteil  
Kronsberg; in: Institut für Freiraum-  
entwicklung und Planungsbezogene  
Soziologie Universität Hannover /  
Bürgerbüro Stadtentwicklung  
Hannover (Hrsg.): EXPO.doc. Der  
Beitrag der Weltausstellung in  
Hannover zur Entwicklung von Stadt  
und Region. Materialien Teil 1.  
Positionen, Konzepte, Analysen. Ein  
Reader zur Diskussion um die Expo  
1990 - 2000, Hannover 2000, S. 134 -  
142

LENKUNGSAUSSCHUSS 2000  
Lenkungsausschuss EXPO 2000:  
Expo-Konzeption ,92. Die erste  
öffentliche Darstellung eines Expo-  
Konzeptes vor der Bürgerbefragung;  
in: Institut für Freiraumentwicklung  
und Planungsbezogene Soziologie  
Universität Hannover / Bürgerbüro  
Stadtentwicklung Hannover (Hrsg.):  
EXPO.doc. Der Beitrag der Weltaus-  
stellung in Hannover zur Entwicklung  
von Stadt und Region. Materialien Teil  
1. Positionen, Konzepte, Analysen. Ein  
Reader zur Diskussion um die Expo  
1990 - 2000, Hannover 2000, S. 45 -  
50

LINDNER 1996:  
Lindner, Bernd: Kunst und Betrachter  
in den neunziger Jahren - Beispiel  
Sprengel Museum Hannover; in:  
Mitteilungsblatt des Museumsverbandes  
Niedersachsen und Bremen, Nr.  
52, S. 65-75

LINGNER 1990:  
Lingner, Michael: Kunst als Projekt  
der Aufklärung jenseits reiner  
Vernunft; in: Lingner, Michael (Hrsg.):  
Das Haus in dem ich wohne. Die

Theorie zum Werkentwurf von Franz  
Erhard Walther; Klagenfurt 1990, S.  
15-53

LINGNER 1990b:  
Lingner, Michael: Vorwort; in:  
Lingner, Michael (Hrsg.): Das Haus in  
dem ich wohne. Die Theorie zum  
Werkentwurf von Franz Erhard  
Walther; Klagenfurt 1990, S. 12-13

LINGNER 1991:  
Lingner, Michael: Auftakt. Vorbemer-  
kungen zum neuen Konzept von  
'Kunst aktuell'; in: Kunst + Unterricht,  
Heft 151 / 1991, S. 13-15

LINGNER 1991b:  
Lingner, Michael: Strategien  
ästhetischen Handelns; in: Kunst +  
Unterricht, Heft 152 / 1991, S. 13

LINGNER 1991c:  
Lingner, Michael: Erfundene  
Funktionalität. Strategien ästhetischen  
Handelns I: Siah Armajani; in: Kunst +  
Unterricht, Heft 152 / 1991, S. 14-15

LINGNER 1991d:  
Lingner, Michael: Der Kunstentwurf  
von Franz Erhard Walther. Die  
Instrumentierung der Imagination; in:  
Walther, Franz Erhard: Werkstücke.  
Zeichnungen, Stuttgart 1991, S. 5-15

LINGNER 1991e:  
Lingner, Michael: Immaterielle  
Werkbildung. Strategien ästhetischen  
Handelns V: Franz Erhard Walther; in:  
Kunst + Unterricht, Heft 156 / 1991, S.  
16-17

LINGNER 1991f:  
Lingner, Michael: Haim Steinbach.  
Strategien ästhetischen Handelns II:  
Imaginärer Gebrauch; in: Kunst +  
Unterricht, Heft 153 / 1991, S. 14-15

LINGNER 1992:  
Lingner, Michael: Für eine Kunst der  
Vermittlung. Zur Herausgabe der  
Schriften von Fritz Seitz; in: Lingner,  
Michael (Hrsg.): Kunstvermittlung -  
Weltverwicklung. Schnittstellen  
ästhetischer Erziehung. Texte von  
Fritz Seitz, Hamburg 1992, S 7-10

LINGNER 1992b:  
Lingner, Michael: Chronografische  
Meditationen. Strategien ästhetischen  
Handelns IX: On Kawara; in: Kunst +  
Unterricht, Heft 160 / 1992, S. 12-13

LINGNER 1993:  
Lingner, Michael: Ästhetisches Dasein.  
Konturen des Menschenbildes XII:  
Maria Nordmann; in: Kunst +

Unterricht, Heft 174 / 1993, S. 12-13

LINGNER 1994:  
Lingner, Michael: Zu Bernhard Cella / Mario Ohno; in: Kunstforum International, Band 125, Januar / Februar 1994, S. 84-89

LINGNER 1994b:  
Lingner, Michael: Die Krise der 'Ausstellung' im System der Kunst; in: Kunstforum, Bd. 125, Januar / Februar 1994, S. 182-187

LINGNER 1996:  
Lingner, Michael: Für die einen ist es Nihilismus, für die anderen die höchste Herausforderung heutiger Kunst. Die Überwindung der avantgardistischen Negierung durch die ästhetische Kultivierung des Geschmacks; in: ARTIS, 48. Jahrgang, Dezember 96 / Januar 97, S. 46-51

LINGNER 1997:  
Lingner, Michael: Bilder als Naturgeschehen. Erfahrungsformen von Natur X: Josef Schwaiger; in: Kunst + Unterricht, Heft 209 / 1997, S. 10-11

LINGNER 1998:  
Lingner, Michael: Kunst im Konjunktiv. Eine Ausstellung als Aktionsprogramm; in: Dörner, Michael (Hrsg.): bolisch, Hamburg 1998, S. 14-23

MASET 1997:  
Maset, Pierangelo: Strategien des Entbergens: Kontextuelle Kunst und Kunstvermittlung in den 90er Jahren; in: Kirschenmann, Johannes / Stehr, Werner (Hrsg.): Materialien zur documenta X. Ein Reader für Unterricht und Studium, Ostfildern-Ruit 1997, S. 70-75

MINISTERIUM 1998  
Ministerium für Stadtentwicklung, Kultur und Sport des Landes Nordrhein-Westfalen (Hrsg.): Grundstücksfonds Nordrhein-Westfalen 1998, Düsseldorf 1998

MINISTERIUM 1999  
Ministerium für Arbeit, Soziales und Stadtentwicklung, Kultur und Sport des Landes Nordrhein-Westfalen (Hrsg.): Neue Spielorte in Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf 1999

MINISTERIUM 2001  
Ministerium für Städtebau und Wohnen, Kultur und Sport des Landes Nordrhein-Westfalen: Einleitung; in: Ministerium für Städtebau und Wohnen, Kultur und Sport des Landes

Nordrhein-Westfalen (Hrsg.): Landesinitiative StadtBauKultur NRW. Dokumentation der Auftaktveranstaltung am 9. November 2001 im Ständehaus Düsseldorf, Düsseldorf 2001, S. 5 - 6  
MINISTERIUM 2001b  
Ministerium für Städtebau und Wohnen, Kultur und Sport des Landes Nordrhein-Westfalen (Hrsg.): Memorandum StadtBauKultur NRW, Düsseldorf 2001

MINISTERIUM 2001c  
Ministerium für Städtebau und Wohnen, Kultur und Sport des Landes Nordrhein-Westfalen: Stadt machen! Ziele und Projekte; in: Ministerium für Städtebau und Wohnen, Kultur und Sport des Landes Nordrhein-Westfalen (Hrsg.): Stadt machen! Ziele und Projekte. Dokumentation Städtebaukongress am 1. Februar 2001 auf der Zeche Zollverein in Essen, Düsseldorf 2001, S. 4

MINISTERIUM 2001d  
Ministerium für Städtebau und Wohnen, Kultur und Sport des Landes Nordrhein-Westfalen (Hrsg.): Kunst und Bau, Düsseldorf 2001

MINISTERIUM 2002  
Ministerium für Städtebau und Wohnen, Kultur und Sport des Landes Nordrhein-Westfalen (Hrsg.): Stadt macht Platz - NRW macht Plätze. Landeswettbewerb 2002 - Eine Dokumentation, Düsseldorf 2002

MUHS 1998  
Muhs, Andreas / Wefing, Heinrich: Der Neue Potsdamer Platz. Ein Kunststück Stadt, Berlin 1998

MUNDER 1997:  
Munder, Heike: Über die Unmöglichkeit von Kunst im öffentlichen Raum; in: Texte zur Kunst, Nr. 27, S. 133 - 135

NIDA-RÜMELIN 2001  
Nida-Rümelin, Julian: Grußwort; in: Schütz, Heinz: Stadt.Kunst, Regensburg 2001, S. 5

PABSCH 1998  
Pabsch, Matthias: Zweimal Weltstadt. Architektur und Städtebau am Potsdamer Platz, Berlin 1998

PENZEL 1997:  
Penzel, Joachim: Die private Besetzung des öffentlichen Raums; in: Texte zur Kunst, Nr. 26, S. 186 - 191

PFÄNDER 1991

Pfänder, Erwin: Grußwort; in: Kulturpolitische Gesellschaft e.V. (Hrsg.): Naturraum - Kunstraum. Impulse für die Stadtgestaltung, Hagen 1991, S. 19 - 22

PITZ 1997:  
Pitz, Hermann: 1977 - 1987 - 1997; in: Bußmann, Klaus / König, Kasper / Matzner, Florian: Skulptur. Projekte in Münster 1997, Ostfildern-Ruit 1997, S. 317-321

PRINZ 1997:  
Prinz, Suzanne: Adam Page; in: documenta X. Kurzführer, Ostfildern-Ruit 1997, S. 198-199

RANDOW 1996:  
Randow, Gero von: Hyperschlaue Schreibmaschine; in: ZEITpunkte, Nr. 5/96, S. 39-40

REGEL 1997:  
Regel, Günther: Wie sich der berechtigten Skepsis gegenüber der spekulativen Interpretation von Werken der modernen Kunst begegnen lässt; in: Kirschenmann, Johannes / Stehr, Werner (Hrsg.): Materialien zur documenta X. Ein Reader für Unterricht und Studium, Ostfildern-Ruit 1997, S. 61-65

RESCH 1994:  
Resch, Christine: »Die nicht mehr schönen Künste«; in: Resch, Christine: Kunst als Skandal: der steirische Herbst und die öffentliche Erregung, Wien 1994, S. 179 - 197

ROLLIG 1998:  
Rollig, Stella: Das wahre Leben. Projektorientierte Kunst in den neunziger Jahren; in: Babias, Marius / Könnecke, Achim: Die Kunst des Öffentlichen, Dresden 1998, S. 12-27

SCHNECKENBURGER 1979:  
Schneckenburger, Manfred: Plastik als Handlungsform; in: Kunstforum International, Band 34, April 1979, S. 20 - 31

SCHÜTZ 2001  
Schütz, Heinz: Vorwort; in: Schütz, Heinz: Stadt.Kunst, Regensburg 2001, S. 8 - 9

SCHURIAN 1992:  
Schurian, Walter: Kunst im Alltag. Psychologische Untersuchungen zur Kunst zwischen Individuum und Umwelt, Stuttgart 1992

SELLE 2000  
Selle, Klaus: Von Hannover lernen?

Große Projekte und Festivalisierung als Mittel der Stadt- und Regionalentwicklung; in: Institut für Freiraumentwicklung und Planungsbezogene Soziologie Universität Hannover / Bürgerbüro Stadtentwicklung Hannover (Hrsg.): EXPO.doc. Der Beitrag der Weltausstellung in Hannover zur Entwicklung von Stadt und Region. Materialien Teil 1. Prozesse, Wirkungen, Perspektiven. Fakten, Interviews, Einschätzungen zur Expo 1990 - 2000, Hannover 2000, S. 145 - 202

SELLE 2001  
Selle, Klaus: Stadtkultur - ein Erkundung. Bericht von 1. Diskussionsforum; in: Ministerium für Städtebau und Wohnen, Kultur und Sport des Landes Nordrhein-Westfalen (Hrsg.): Stadt machen! Ziele und Projekte. Dokumentation Städtebaukongress am 1. Februar 2001 auf der Zeche Zollverein in Essen, Düsseldorf 2001, S. 25 - 33

STILES 1998:  
Stiles, Kristine: Public Art und 'messianische Zeit'; in: Babias, Marius / Könnecke, Achim: Die Kunst des Öffentlichen, Dresden 1998, S. 48-65

TIPPNER 1997:  
Tippner, Anja: Andreas Slominski. Von Rahmen, Funktionen und Giraffen; in: Bußmann, Klaus / König, Kasper / Matzner, Florian: Skulptur. Projekte in Münster 1997, Ostfildern-Ruit 1997, S. 397-400

TRONCY 1997:  
Troncy, Eric: Le spectateur et l'accident. Participation and Accident; in: art press, Nr. 6 / 97, S. 43 - 47

VESPER 2001  
Vesper, Michael: Welche Investitionen brauchen unsere Städte?; in: Ministerium für Städtebau und Wohnen, Kultur und Sport des Landes Nordrhein-Westfalen (Hrsg.): Landesinitiative StadtBauKultur NRW. Dokumentation der Auftaktveranstaltung am 9. November 2001 im Ständehaus Düsseldorf, Düsseldorf 2001, S. 7 - 17

VESPER 2001b  
Vesper, Michael: Stadt machen! Ziele und Projekte; in: Ministerium für Städtebau und Wohnen, Kultur und Sport des Landes Nordrhein-Westfalen (Hrsg.): Stadt machen! Ziele und Projekte. Dokumentation Städtebaukongress am 1. Februar 2001 auf der Zeche Zollverein in

Essen, Düsseldorf 2001, S. 6

VESPER 2002

Vesper, Michael: Stadt macht Platz – NRW macht Plätze; in: Ministerium für Städtebau und Wohnen, Kultur und Sport des Landes Nordrhein-Westfalen (Hrsg.): Stadt macht Platz – NRW macht Plätze. Landeswettbewerb 2002 – Eine Dokumentation, Düsseldorf 2002, S. 5 – 10

WEIBEL 1994:

Weibel, Peter: Vorwort; in: Weibel, Peter (Hrsg.): Kontext Kunst, Köln 1994, S. XI-XIV

WEIBEL 1994b:

Weibel, Peter: Kontextkunst. Zur sozialen Konstruktion von Kunst; in: Weibel, Peter (Hrsg.): Kontext Kunst, Köln 1994, S. 1-68

WEISS 1997:

Weiss, Christina / o.N.: Kunst muss an die Grenzen stoßen. Kulturkennerin Dr. Christina Weiss zum Programm weitergehen; in: Kulturbehörde der Freien und Hansestadt Hamburg (Hrsg.): weitergehen, April 1997, S. 4

WELLERSHOFF 1976:

Wellershoff, Dieter: Die Auflösung des Kunstbegriffs, Frankfurt a. M. 1976

WENDZINSKI 1991

Wendzinski, Marianne: Grußwort; in: Kulturpolitische Gesellschaft e.V. (Hrsg.): Naturraum – Kunstraum. Impulse für die Stadtgestaltung, Hagen 1991, S. 15 – 17

ZAUGG 1994:

Zaugg, Rémy: Gespräche mit Jean-Christophe Ammann, Ostfildern 1994

### 8.3 Biografien

Sabine Marion Burggräf, Dipl.-Ing. (FH) Dipl. Ing.

\*1975 / 2002 Diplom Studiengang Architektur FH Bochum / 2004 Diplom Studiengang Baumanagement Bergische Universität Wuppertal  
*Auszeichnungen:* 1999 1. Preis Städtebau. Studienarbeit Wohnen und Arbeiten in Marl-Drewer / 2004 Dekanspreis 2004 + GABV-Preis Diplom Universität Bergische Universität Wuppertal / Klaus Steilmann Preis 2004 für Umwelt und Nachhaltigkeit

Dirk Einhaus, Dipl.-Ing. (Fh) Architekt, Diplom 2002 „Impulsbereich Phönix-West“, freier Mitarbeiter des Westdeutschen Rundfunks, Angestellter im Bauordnungsamt der Stadt Dortmund seit 2003.

Sabine M. Hoffmeister, Dipl.-Ing. für Architektur (FH) und Dipl.-Ing.

(Uni Bochum) für Baumanagement. Sie betreute verschiedene Forschungsprojekte in den Bereichen Architektur sowie Stadtplanung und -entwicklung

Thomas Kaestle, Dipl. Kulturwissenschaften

1969 geboren in Balingen, lebt in Hannover / 1990 – 1996 Studium Kulturwissenschaften und Ästhetische Praxis an der Universität Hildesheim / seit 2000 freiberuflicher Kurator und Publizist / 2001 – 2003 Lehraufträge für Kunstwissenschaft im Fachbereich Design der Fachhochschule Dortmund / seit 2003 Lehraufträge für Ausstellungstheorie und -praxis im Fach Bildende Kunst und Kunstwissenschaft der Universität Hildesheim / 2003 – 2004 wissenschaftlicher Mitarbeiter im Fachbereich Design der Fachhochschule Dortmund / seit 2003 Kurator des Kunstvereins Hildesheim / *Publikationen u. a.:* Kaestle, Thomas (Hg.): *Wo ist die Kunst? Zur Geographie von Schnittstellen*, Bielefeld 2004 / Kaestle, Thomas (Hg.): *Wann ist die Kunst? Prozess, Moment, Gültigkeit*, Bielefeld 2005 / Kaestle, Thomas (Hg.): *Wer ist die Kunst? Funktion und Selbstverständnis*, Bielefeld 2006

Dennis Köhler, Tischlerlehre, Dipl.-Ing. Architekt,

1979 Herne, Diplom 2005 „Lichtordnung zur Nachtorientierung“, Mitarbeit bei den Forschungsthemen zu Wahrnehmung, Orientierung und Bewegung in der Stadt bei Nacht, zu „Kunst im öffentlichen Raum“ und „Lichtgestaltung im öffentlichen Raum“. Erarbeitung der Webseite „Lichtgestaltung im öffentlichen Raum NRW“ mit Manfred Walz. Organisation, Entwurf und Realisierung einzelner Lichtprojekte im öffentlichen Raum. Planungs- und Bauaufgaben für Architekturbüros. Derzeit (2006) mehrmonatiger Arbeitsaufenthalt zu Architektur und Kunst in Arkansas (USA)

Heinz Schütz, Dr.

Studium der Theaterwissenschaft, Kunstgeschichte, Germanistik und Philosophie in München und Wien, seit 1985 Kunstpublizist und freier Kunstkritiker – ständiger Korrespondent der Zeitschrift „Kunstforum international“ – Lehrtätigkeit an der Ludwig-Maximilians-Universität und der Akademie der Bildenden Künste München – ein Arbeitsschwerpunkt : Kunst im öffentlichen Raum – Mitglied verschiedener Kommissionen (1999 – 2003 Vorsitzender von QUIVID), Publikationen u. a. Stadt: Kunst; QUIVID. Im öffentlichen Auftrag; Vito Acconci – Courtyard in the Wind.

Francis Söder, Dipl. Des., Szenografie-Designer

Teilnahme an verschiedenen Konzepten für Kunst im öffentliche Raum  
Diplomarbeit Animationsausstattung zu dem Film „über Wambel“

Tom van Gestel

1974-1980 Studium der Kunstgeschichte an der Universität Utrecht / 1980-1983 Mitarbeiter der Kulturbehörde der Stadt Utrecht / 1983-1995 Leiter des Praktikkbureau Beeldende Kunstpracten (heute SKOR) / 1993 Kurator der Ausstellung Scoula auf der Biennale in Venedig / 1995-1997 Generalkommissar des Niederländischen Pavillons zur Biennale in Venedig / 1995-2000 Leiter des Praktikkbureau (Abteilung Bildende Kunst) der Mondrian-Stiftung (heute SKOR) / seit 2000 Künstlerischer Leiter der Stichting Kunst en Openbare Ruimte (SKOR) in Amsterdam. / In den vergangenen Jahren Gastdozent am Royal College of Art London, der National Academy of Fine Arts Oslo, der Michaelis School of Art Cape Town und an verschiedenen Niederländischen Akademien



Kai Vöckler

1961 geboren / Künstler, Publizist, Ausstellungskurator / Projekte, Aktivitäten  
Zahlreiche Ausstellungen und Ausstellungsbeteiligungen seit 1984, zuletzt Tirana Biennale, Albanien (September 2001) / Kurator internationaler Ausstellungen / „Space and Time in Megalopolis“ (Städtische Galerie Prag) / „Robert Smithson: Filme, Texte, Zeichnungen“ (Kunsthalle Wien) / Künstlerische Lehre am Bauhaus Kolleg / Wettbewerbe und Gestaltungsprojekte mit Landschaftsarchitekten und Architekten / Symposien und Vorträge zur ästhetischen Theorie an der Stiftung Bauhaus Dessau. *Weitere Tätigkeiten:* Sachverständiger in landschaftsarchitektonischen und künstlerischen Wettbewerben (BUGA Potsdam 2001) / Herausgeber und Autor zahlreicher Publikationen / Editorial Consultant der Architekturzeitschrift Archis/ seit 2003; Außerordentliches Mitglied im Landesverband Berlin / Bund Deutscher Architekten (BDA) / Lehre am Postgraduiertenkolleg der Stiftung Bauhaus Dessau

Manfred Walz, Prof. Dr.-Ing.,

\*1940 Berlin, Stadtplaner und Architekt, Prof. Dr.-Ing. mit dem Lehrgebiet „Stadt- und Regionalentwicklung“ am FB 1 der FH Dortmund bis 2005 und im Masterstudiengang „Städtebau NRW“. Verschiedene mediengestützte Forschungsprojekte in der Region mit Stahlarbeitern, Bürgerinitiativen und Kindern zu Wahrnehmung, Orientierung und Bewegung im öffentlichen Raum. Aufbau des Medienlabors FB 1. Projekte außerhalb der Hochschule mit Landschaftsarchitekten und Künstlern im Rahmen der Internationalen Bauausstellung IBA Emscherpark. Künstlerische Lichtgestaltungen von ehemaligen und laufenden Industrie-, Ver- und Entsorgungsanlagen mit Georg Kiefer. Bestandaufnahme und methodische Konzeptionierung künstlerischer Lichtgestaltungen, Fachtagung und Webseite „Lichtgestaltungen im öffentlichen Raum NRW“ seit 2003 mit Dennis Köhler und Yasemin Utku. Zahlreiche Veröffentlichungen zur Geschichte und Entwicklung des öffentlichen Raums, von Industrie, Stadt und Region – insbesondere des Ruhrgebiets

Ovis Wende, Prof. im Lehrgebiet „Kunst im öffentlichen Raum“

Studium Kunst bei Prof. Seitz und Kunstgeschichte, Germanistik, Italienisch an der Ludwig-Maximilians-Universität München; seit 1980 Arbeit als freiberuflicher Künstler, zahlreiche Ausstellungen, vor allem jedoch Wettbewerbs-Preise für und Ankäufe von Kunst im öffentlichen Raum; 1988 Karl-Hofer-Preis der Hochschule der Künste in Berlin; 1990–91 Gastdozent an der Hochschule der Künste in Berlin, fächerübergreifendes Projekt Ornament der Masse; 1993 Förderpreis der Matthias-Pschorr-Stiftung; 1995–96 Vorlesungsreihe Architektur an der Technischen Universität München: Künstlerische Strategien bei Entwurf u. Gestaltung; seit 2000 Professur für Kunst im öffentlichen Raum am Fachbereich Design der Fachhochschule Dortmund; seit 2004 Leitung diese Forschungsprojektes zu Kunst im öffentlichen Raum in städtischen Brachen; 2005 Entwicklung und Akkreditierung des Masterstudiengangs Szenografie und Kommunikation am Fachbereich Design, Fachhochschule Dortmund. 2006 *Veröffentlichungen: Kunst im öffentlichen Auftrag. Phoenix West - eine Herausforderung*, Strukturen der öffentlichen Kunstverwaltung in Dortmund, (Hg.) Fh Dortmund, 2003 / *Gegen das Ausgleiten der Partizipation im öffentlichen Raum in Wo ist die Kunst? Zur Geographie von Schnittstellen*, Bielefeld 2004 / *Gestaltung ästhetischer Strukturen des öffentlichen Raums*, in AIF Otto von Guericke (Hg.): *Trafo Forschungsreport 2004*, Köln 2004 / *Dissens in Verorten - Künstlerischen Interventionen in der Hildesheimer Innenstadt*, Vera Bourgeois (Hg.) Hochschule der Bildenden Künste Braunschweig 2005 / *Kunst im öffentlichen Raum in werkundzeit 1/2 2005*, Deutscher Werkbund, Darmstadt 2005 / *Urbanität in Industriebrachen*, Ovis Wende: (Hg.): Essen 8/2006 *Links:* www.kunstprojekte-riem.de - Kunstprojekte Riem / www.parkfiction.org - Park Fiction / www.kunstverein-muenchen.de - Kunstverein München / www.szenografie.net / www.szenoarchiv.net / www.2wochen-eden.de www.objekt-design-dortmund.de

Jürgen Zänker, Prof. Lehrgebiet „Kunstwissenschaft“

\*1942; Studium der Kunstgeschichte, Archäologie und Philosophie in Bonn, München und Rom; 1968 Promotion in Bonn; 1969 Rheinisches Landesmuseum in Bonn; 1970/72 Stipendiat der Max Planck-Ges. an der Bibliotheca Hertziana in Rom; 1972/77 wiss. Ass. am Kunsthist. Institut der Universität Tübingen; seit 1977 Professor für Kunstwissenschaft in Dortmund; Lehraufträge an der Universität Stuttgart und am Design Dpt. des State University College in Buffalo/N.Y. *Veröffentlichungen:* Über Architektur des 16. bis 20. Jahrh.: Die Madonna della Consolazione in Todi; S. Dorotea in Rom; Crespi d'Adda, ein Industriedorf in

Oberitalien; Bauen im Bonner Raum 49-69; Die Wohnsiedlungen Am Weißenhof und Am Kochenhof in Stuttgart; Der Bürgertraum vom Adelschloß. Über das Nachleben aristokratischer Bauformen im 19. und 20. Jahrhundert; Sacri Monti. Die Architektur der Heiligen Berge im Piemont und in der Lombardei. Zur bildenden Kunst des 18. bis 20. Jahrh.: Römische Stadtpläne; Römische Ruinen in der italienischen Kunst des 18. Jahrh.; Bildwiederholungen im 19. Jahrh.; Manets „Déjeuner sur l'herbe“ und seine Rezeption in der modernen Kunst und Werbung; Friedrich Bagdons. Eine Bildhauerkarriere vom Kaiserreich zum Nationalsozialismus; Pop Art; Kunst & Werbung; Amor & Psyche; Crucifixae - Frauen am Kreuz; Denkmäler und Kunst am Bau; Theorie und Geschichte des Design; über kunsthistorische „Nebensachen“. *Ausstellungen:* (teilweise mit Katalog oder Begleitbuch, alle gemeinsam mit Studierenden und/oder Kolleginnen oder Kollegen) über „Bauen im Bonner Raum 49-69“ (Rheinisches Landesmuseum, Bonn); „Olympia, 72“ und „Ästhetik des Krieges“ (Uni Tübingen); „John Heartfield“ (FB 2 / FH DO); „Kriegerdenkmäler in Dortmund“ und über den Dortmunder Bildhauer „Friedrich Bagdons (1878-1937)“ (Museum für Kunst und Kulturgeschichte, Dortmund); „Frans Masereel zum hundertsten Geburtstag“ (Museum am Ostwall, Dortmund)

*Herausgeber*

Prof. Dr. Jürgen Zänker  
und Fachhochschule Dortmund

*Projektleitung*

Prof. Ovis Wende

*Stadt- u. Landschaftsplanung*

Prof. Dr. Ing. Manfred Walz

*Koordination und Redaktion*

Thomas Kaestle, Dipl. Kulturwissenschaften

*Koordination Stadtplanung*

Dipl. Ing. Sabine Hoffmeister

*Recherche Stadtplanung*

Dipl. Ing. (Fh) Dennis Köhler  
Dipl. Ing. (Fh) Dirk Einhaus

*Recherche Szene*

Dipl. Des. Francis Söder

*Layout und Grafik*

Ben Santo, Peter Voßler

*Druck*

Grafisches Zentrum Dortmund (GZD)

*Papier*

Fedrigoni Symbol Freelifa, 150 g/m<sup>2</sup>

*Text- und Bildrechte*

Fachhochschule Dortmund und die Autoren

*besonderer Dank an die Kooperationspartner*

Dipl. Ing. Paul Blanke-Bartz, do-project  
Dipl. Ing. Franz Große-Kreul, LEG NRW GmbH  
Dipl. Ing. Birgit Niedergethmann, Stadtplanungsamt, Stadt Dortmund  
Dipl. Ing. Petra Hartmann, stegepartner, Architekten  
Dipl. Ing. Hans-Peter Neumeyer, Büro grünplan

*und für die Unterstützung*

Prof. Dr. Gisela Schäfer-Richter, Prorektorin Forschung, Fh Dortmund  
Frau Monika Schmidt, Forschungsdezernat Fh Dortmund  
MR Klaus van Bösekom, MIWFT