


ADA  DADA

B  B B B 

D DA A A

B  B  B  B

A ADA D

 B B  B B

ADAD DAD

B  B B 

AD DA  DA

B  B  B B

Die QR-Codes
funktionieren als
elektronischer Zugang
zu allen Texten
des Readers. Seite
herausreißen
und gut sichtbar
aufhängen!

Raum

■ Editorial

von Marcel Henry
Zeitgenössische Kunst ausserhalb schützender musealer Räume zu zeigen, dieser Aufgabe stellt sich das junge Kuratorenteam ADB | Amici Di Borgo. Ein Reader zu Kunst und Öffentlichkeit.

Aufmerksamkeit ist ein kostbares Gut, denn sobald sich das Interesse auf eine Sache richtet, entschwindet anderes dem Blickfeld. Umso wertvoller ist es daher, wenn es gelingt, die Aufmerksamkeit einer Person auf etwas Bestimmtes zu lenken. In den vergangenen Jahren hat die Anzahl künstlerischer Projekte, die ausserhalb institutioneller Räume stattfinden, zugenommen. Auch wenn Kunst im öffentlichen Raum alles andere als ein neues Phänomen ist, so erfährt sie gegenwärtig vielerorts eine Institutionalisierung. Vormalig lag die Realisierung von Projekten weitgehend in der Verantwortung der Kunstschaffenden selbst. Inzwischen haben gewisse Städte damit begonnen, spezielle Abteilungen zur Regelung und Umsetzung von Kunst im öffentlichen Raum zu schaffen. Daneben entdecken immer mehr Kunstmessen, dass sie mit für alle zugänglich positionierten Werken ein breiteres Publikum anzusprechen vermögen. Doch, wo Institutionalisierung einsetzt, verschwindet oft auch ein Teil der Spontaneität. Denn das sinnlich wahrnehmbare Artefakt ist bei dieser Kunstform das Resultat eines sozialen Prozesses, der von der ständigen Suche nach pragmatischen Lösungen und vom Gespräch mit nicht immer kunstnahen Entscheidungsträgern geprägt wird. So werden auch Gruppen involviert, deren Interesse für Kultur im Allgemeinen gering ausfällt. Wem die materialisierten künstlerischen Ideen in der allen zugänglichen Welt schliesslich auffallen und wer sich darauf einlässt, erlebt dank der Kunst kurze, aber berührende Augenblicke.

So ist es die Erzeugung jener wertvollen Momente, die das junge Kuratorenkollektiv ADB | Amici Di Borgo antreibt, an wechselnden Orten Plattformen zu schaffen, die eine ausserinstitutionelle Präsentation von Kunst erlauben. Dem einzelnen unvoreingenommenen Passanten soll damit ein Erlebnis ermöglicht werden, das er in seinem Alltagstrott als ein Überraschungsmoment erlebt. Kunst ist gelegentlich ein intensives Bauchgefühl, ein Musenkuss, eine Möglichkeit, die Welt etwas anders zu sehen. Und so fördert Kunst insbesondere in Zeiten der Schnellebigkeit die Wachsamkeit und vertieft die Bildkompetenz. Wer sein Umfeld zu lesen weiss, Hintergründe zu erahnen vermag, der verfügt über die nötige Differenziertheit, um existenzschädigende Strategien zu erkennen. Bereits Erasmus von

Rotterdam hat in Bezug auf eine zu seinen Lebzeiten enorme Zunahme von verfügbaren (antiken) Texten bemerkt, dass selbst ungesunde Lektüren jenen nicht schaden könnten, die Gift- von Heilkräutern zu unterscheiden wüssten. Dieses Bild dürfte heute sinngemäss auf visuelle Botschaften angewendet nichts von seiner Gültigkeit verloren haben. In dieser Hinsicht kann der Kunst, nebst dem, dass sie gelegentlich zum Schmunzeln Anlass gibt, eine bildende Funktion zukommen. Was sie aber einfordert, ist Wachsamkeit und der Wille, sich darauf einzulassen.

Mit dem Projekt *005 – Sie halten das Resultat in den Händen – will ADB | Amici Di Borgo in Form von Texten dem Phänomen des öffentlichen Raums und der darin verorteten Kunst etwas näher kommen. Grundsätzlich will sich das Kollektiv neben der kuratorischen Arbeit im Strassenraum an wechselnden Orten – seit seiner Gründung im Juni 2009 waren es Interventionen in Basel (mit Heinrich Gartentor), Locarno/Bern (mit Ronny Hardliz/ Jürg Schluep) und jüngst ist in Biel (mit Simone Zaugg/Muriel Baumgartner/Domenico Billari) – vermehrt auch als Plattform für

Fragen und Antworten rund um Kunst im sozialen Kontext positionieren und auf diesem Feld vernetzend wirken. Ein erster Schritt in diese Richtung ist der vorliegende Reader, der eine Reihe von Texten beinhaltet, die sich den aktuellen Bedingungen der künstlerischen Produktion in der nicht-musealen Öffentlichkeit widmen. Zudem wird der Fokus auf die kuratorische Arbeit im öffentlichen Raum gelegt, denn auch Kunst ausserhalb schützender Mauern bedarf der Unterstützung. So sind vorgängige Abklärungen in juristischen und sicherheitstechnischen Belangen, regelmässige Kontrollen und Pflege während der Laufzeit der Interventionen und nicht zuletzt Mittel zur Umsetzung erforderlich. Bekanntlich sind ortsspezifische Werke nur selten kunstmarktkonform und müssen daher andere Formen der Finanzierung finden. Meist ist es dem Mut und dem Idealismus der Kunstschaffenden zu verdanken, dass dieser gesellschaftliche Mehrwert überhaupt entstehen kann. Aufmerksamkeit ist der Lohn dafür.

Dieser Reader konnte dank der Unterstützung der W. Gassmann AG in Biel realisiert werden.

Der öffentliche Raum spiegelt menschliches Verhalten und die politische Kultur.

Spielfeld

■ Grusswort

von Hans Stöckli
*Kunst unter freiem Himmel zu zeigen, ist immer auch ein politischer Akt, denn damit wird ein Bewusstsein für die Öffentlichkeit geschaffen. Der Bieler Stadtpräsident zu ADB | *004 | Spéculations/ Spekulationen.*

Spekulanten in Biel! Überrascht? Nun, spekulieren lässt sich nicht nur an der Börse und nicht immer muss Gegenstand der Spekulation ein monetärer sein. Dies illustrieren auch die im Juni durch ADB | Amici Di Borgo kuratierten Interventionen von Simone Zaugg und Muriel Baumgartner im Stadtraum von Biel.

Immerhin, dem Stadtpräsidenten sei es gestattet, vornehmlich über allfällige Bezüge der Interventionen zu seiner Stadt zu spekulieren.

Die Intervention «Nebelfelder/Champs de brouillard» von Simone Zaugg verleitete etwa zur Assoziation, der Ruf Biels als Nebelloch müsse ein Klischee sein. Wie anders wäre sonst erklärbar, dass der Nebel nun bereits im Frühsommer künstlich, beziehungsweise künstlerisch hergestellt werden muss? Oder etwas tiefgründiger: Ist es etwa gerade

der Nebel, der Biel zur Uhrenweltmetropole werden liess, weil Nebel das Bewusstsein für Raum und Zeit verändert?

Die Intervention «Reservierte Plätze/Places réservés» von Muriel Baumgartner regte zum Nachdenken über Standorte von Kunst im Stadtraum an. Kunst in reservierten Plätzen ist museal. Museale Kunst wird bewusst gesucht und konsumiert. Das hat seine Berechtigung und Biel kann solche Formen von Kunst mit seiner attraktiven Museumslandschaft bieten. Doch muss auch Kunst im öffentlichen Raum ihren Platz finden. Für eine Stadt ist dies insofern wichtig, als solche Kunst den öffentlichen Raum einbindet und dieser dadurch selbst zum Betrachtungsgegenstand werden kann. Schliesslich lebt die demokratisch verfasste Stadt von der Reflexion ihrer Bürgerinnen und Bürger, nicht nur über den öffentlichen Raum, sondern über das Öffentliche generell. Dadurch gewinnt Kunst im öffentlichen Raum eine eminent politische Bedeutung.

Gewiss, «Art» kann auch nur «pour l'Art» und zur Unterhaltung ihre Berechtigung haben. Doch es sind vornehmlich Gründe wie die geschilderten, weshalb Formen von Kunst, wie sie etwa im Rahmen der Schweizerischen Plastikausstellungen Biel oder eben im Rahmen der Interventionen *004 von ADB zu sehen waren, von der Stadt willkommen geheissen werden. Doch wann und wo die nächste Intervention im öffentlichen Raume Biels stattfindet: lassen Sie uns spekulieren...

Spekulation

von Sonja Gasser & Marcel Henry

Dem unfreiwillig zum Kunstbetrachter gewordenen Passanten bleiben zur Deutung unbekannter Erscheinungen nur Vermutungen. Kunst und ihre Einbindung in den öffentlichen Raum rückblickend auf die ADB-Intervention in Biel.

Ausserhalb des institutionellen Ausstellungsraums muss die Kunst Wege suchen, wie sie ohne die vier Wände zurecht kommt. Anlässlich von « Spéculations/ Spekulationen » sind in Biel zwei Arbeiten entstanden, die unterschiedliche Strategien aufzeigen, wie mit dieser Situation umgegangen werden kann: Muriel Baumgartner bevorzugte für « Reservierte Plätze/Places réservées » die Beschränkung auf eine leer stehende Zelle auf dem Perron am Bahnhof Biel, während Simone Zaugg mit « Nebelfelder/Champs de brouillard » bewusst auf die Grenzenlosigkeit setzte, die im Freien herrscht. Weithin sichtbar stieg in regelmässigen Abständen eine Nebelwolke aus der Böschung zwischen dem Westende des Geleises 1 und dem Lokal.int auf. Vom Bahnhof aus war die künstliche Wettererscheinung in der Ferne klar sichtbar, während auf der Strasse die Fahrzeuge zeitweise von dichten Schwaden eingehüllt wurden. Ähnlich verwirrend waren die sinnfälligen Sprüche, die auf Plakatständern im Stadtgebiet verteilt waren. « Verstört dichter Nebel Ihre Sicht oder hat ein Nebelhorn Ihre Ohren betört? » stand beispielsweise zu lesen. Jene, denen bereits die eine oder andere Veränderung in ihrem Umfeld aufgefallen war, erfuhren über die ADB-Plakate, dass es sich um eine künstlerische Intervention handelte. Die anderen wurden darauf aufmerksam gemacht, nach den Werken Ausschau zu halten. Der Sinn von « Die Übersetzung einer Skizze von flüchtigen Gedanken in die Realität. » erschloss sich nur jenen, die

sich bereits mit der anderen Arbeit am Bahnhof auseinandergesetzt hatten. Passanten hatten von zwei Seiten Einsicht in eine verglaste SBB-Zelle auf dem Perron der Geleise 2/3. Darin waren Objekte positioniert, in denen unter anderem massstabsfremde Stühle zu erkennen waren. Die Grundlage für Muriel Baumgartners Arbeit bildete eine vorgefundene Kritzelei auf einem Gruppenreiseformular, die ein SBB-Mitarbeiter im Disponentenbüro zurückgelassen hatte. In der angrenzenden Zelle präsentierte die Künstlerin Artefakte, die sie den gedankenverloren skizzierten Formen nachgebildet hatte. Dazu verwendete sie Materialien, die sie der winzigen, aber vormals überstellten Abstellkammer entnahm, die zum selben Baukörper gehört wie das von der Bahn noch verwendete Disponentenbüro und der kleine Ausstellungsraum. Die Gegenüberstellung von Originalzeichnung und Installation liess den künstlerischen Transfer nachvollziehen und reinterpreten.

Statt sich mit vorgefundener Material auseinanderzusetzen, befasste sich Simone Zaugg mit den meteorologischen Eigenheiten der Region. Biel ist dafür bekannt, von September bis Dezember im Nebel zu versinken. Künstlich erzeugter Nebel reproduzierte dieses Phänomen im Sommer. Gerade die zeitliche Verschiebung rückte die für die Stadt typische Winterwetterlage ins Bewusstsein. Verhindert Nebel die freie Sicht, werden zur Orientierung akustische Hilfsmittel notwendig. Darauf nahm das weiche, aber weithin hörbare, von der Schifffahrt her bekannte Nebelhorn Bezug, dessen Klang im Linienbus beim Vorbeifahren ertönte. Die Arbeit, die auf verschiedenen Ebenen und aus verschiedenen Perspektiven wahrzunehmen war, eröffnete – durch die künstlerisch getätigte Verschiebung von allgemein bekannten regionalen Erscheinungen – ein Feld für individuelle Assoziationen. Beide Künstlerinnen schufen Werke, an denen zufällig Vorübergehende teilhaben konnten. Trotz der unterschiedlichen Charakteristiken der künstlerisch besetzten Schauplätze

zeichneten sich beide Ansätze durch die Ortsspezifität und die Ausrichtung auf die Öffentlichkeit aus. Die Arbeit ausserhalb des institutionalisierten Kunstbetriebs verlangt nach veränderten Strategien der Raumbesetzung. Die Werke müssen sich in einer Umgebung behaupten, in der ein Übermass an Reizen aus kommerziellen und anderen Botschaften vorhanden ist. Ein kaum beachteter Ort kann durch das Hinzufügen einer künstlerischen Idee zu einem Ort des Interesses werden. Die Kunstschaffenden, die unter freiem Himmel arbeiten, stehen also vor der Herausforderung, ihre Position der Situation unterzuordnen und sich gleichzeitig vom Bekannten abzuheben.

Dank der Umsetzung der künstlerischen Ideen, die bekannte Sachverhalte aufgriffen, wurde dem unvoreingenommenen Passanten ein Zugang zu den Werken ermöglicht. Dennoch blieben viele Fragen offen, auf die er allenfalls mit Spekulationen mögliche Antworten fand. Die kuratorische Arbeit stellte dem Individuum Hilfsmittel zur Verfügung, um mit der konfrontierten Situation konstruktiv umzugehen. Statt die Rezeption dem Zufall zu überlassen, war bei « Spéculations/ Spekulationen » das Konzept so angelegt, dass die Plakatständer auf Plätzen und an Strassen mit sinnhaften Phrasen auf die Eingriffe verwiesen. Die Sätze waren so formuliert, dass der Einzelne zu eigenem Assoziieren angeregt wurde, um ihn auf die Irritationen einzustimmen. Auf diese Weise wurde im Bieler Stadtraum ein Rahmen geschaffen, der das poetische Weiterdenken künstlerischer Ideen anregen wollte.

Biel/Bienne

Intervention

Mitspieler

von Marcel Henry

Auslöser zu #004 war ein Gespräch mit Chri Frautschi vom Lokal.int. Im Interview erläutert er, was die unter ADB entstandenen Arbeiten ausgelöst haben und wie er das Verhältnis von Kunst und Öffentlichkeit sieht.

MH Chri Frautschi, das ADB Projekt #004 | Spéculations/ Spekulationen hat sich einerseits bei dir, andererseits in deiner unmittelbaren Nachbarschaft auf SBB-Grund abgespielt. Hast du die Nähe zu Bahn und Strasse früher auch schon genutzt, um Kunstwerke zu zeigen?

CF Der Nähe zu Strasse und Schiene sind wir uns selbstverständlich bewusst. Die meisten künstlerischen Interventionen der Vergangenheit spielten sich allerdings im Lokal.int ab. Ausnahmen sind vielleicht die Fahne von Nayla Dabaj und Ziad Bitar sowie der Schriftzug über dem Off-Space « Der... wird kommen » von Andrea Hagenbach.

MH Hast du Reaktionen von Passanten vernommen oder haben die Buschauffeure der Bieler Verkehrsbetriebe ihre Fahrt dem Rhythmus am Standort der Nebelfelder angepasst?

CF Ich habe festgestellt, dass die Leute auf solche Irritationen positiv reagieren. Vielleicht ist es auch nur Einbildung oder Wunschdenken, aber ich meine, dass die Buspassagiere ihre Blicke neugierig auf den gelegentlich erscheinenden, künstlichen Nebel gerichtet

hätten. Solche Interventionen schaffen es, im Alltag eine Spannung aufzubauen und können schliesslich für ein Schmunzeln bei den Passanten sorgen.

MH Eine zentrale Rolle im Projekt, das insgesamt vier Wochen dauerte, spielte auch die Zelle auf dem Perron der Geleise 2/3 am Bahnhof Biel, die das Lokal.int schon seit mehreren Jahren betreibt. Du hast ADB das Räumchen zur Verfügung gestellt. Wie bist du zu dieser SBB-Zelle an bester Lage gekommen?

CF Ursprünglich war es die Idee des Bieler Künstlers René Zäch, diese verglaste Zelle künstlerisch zu nutzen. Mit ihm spreche ich mich auch immer ab, bevor darin etwas geschieht. Allerdings ist es uns aus zeitlichen Gründen nicht möglich, dieses Räumchen häufiger zu nutzen. So dient es in erster Linie als Schaufenster fürs Lokal.int und als Display für unsere www-Adresse. Eine intensivere Nutzung ist so oder so nicht möglich, da dort offiziell keine Leute versammelt werden dürfen – aus Gründen der Sicherheit.

MH Unsere Zusammenarbeit mit den SBB und den Bieler Verkehrsbetrieben hat es ADB erleichtert, für jeden Eingriff auf öffentlichem Grund eine Bewilligung einzuholen. Mit welchen rechtlichen Schwierigkeiten ist aber zu rechnen, wenn Kunst in Biel ohne offizielle Erlaubnis im Strassenraum gezeigt wird?

CF Man sagt, Biel sei in dieser Hinsicht relativ tolerant. Auch das Lokal.int wird nicht

Im öffentlichen Raum richten sich künstlerische Interventionen an ein breitgefächertes Publikum.

übermässig gemassregelt, selbst wenn man eigentlich für jeden Gartentisch auf dem Gehsteig eine Bewilligung bräuchte – ganz zu schweigen von Trottoir-Konzerten.

MH Was unterscheidet deiner Meinung nach die Machart von Kunst im öffentlichen von derjenigen im musealen Raum?

CF Museale Räume interessieren mich nicht. Kunst sollte idealerweise immer in der Öffentlichkeit stattfinden. Man kann sich dann fragen, wie man den öffentlichen Raum definiert. Jedenfalls denke ich: Kunst braucht keine Sakralbauten.

MH Ist es deiner Meinung nach legitim, wenn die Stadt Biel die alle fünf Jahre stattfindende Skulpturenausstellung als Element des Stadtmarketings nutzen würde oder gibt es einen Zielkonflikt zwischen kulturellen Idealen und allfälliger wirtschaftlicher Ausnutzung?

CF Ich denke, dass in Biel die Tendenz zur Kulturförderung als Aspekt des Stadtmarketings zu begreifen noch nicht wirklich angekommen ist. Die Hamburger können da ein anderes Lied singen. Ich empfehle diesbezüglich den Besuch folgender Webseite: www.buback.de/nion. Ganz allgemein bin ich der Meinung, dass sich Kultur und Wirtschaft nicht mögen, nicht mögen sollten. Kultur hat nichts mit Wirtschaften zu tun. Diejenigen, die etwas anderes behaupten, sollen sich das Musical « Cats » anschauen gehen.

MH Herzlichen Dank für das Gespräch und die spannende Zusammenarbeit.

Respekt

von
Konstantin
Adamopoulos

Wer Freiräume nutzt, beschäftigt sich mit den Grenzen seiner Freiheit. Künstlerische Verantwortung funktioniert in der Öffentlichkeit in zwei Richtungen. Ein Beschreibungsversuch.

Wie es sein kann als Einzelne, als Einzeler in Gemeinschaft, das bleibt die komplexe Formfrage der Kunst, besonders der im urbanen Raum. Kunst bricht nicht zwangsläufig öffentlich festgelegte Regeln. Sicher hinterfragen KünstlerInnen Regeln, meist und unbemerkt ihre eigenen. Sie zeichnen sich allerdings auch darin aus, auf die Wirkungen von Regeln explizit hinzuweisen. Wer das dann als Belästigung oder Einschränkung erlebt, macht den Boten zum Schuldigen. Unsere Aufgabe als BetrachterInnen kann also einem konstruktiven Abgleich unserer mehr oder weniger bewussten Werte gleichkommen. Die Frage nach der Verantwortung für diesen, wohl gut gemeinten, Vorgang, will dieser kleine Essay anregen.

Möchte ich an einem Werteabgleich via Kunst teilnehmen und werde ich auf bezwingend interessante Weise darin involviert, erübrigt sich die Frage nach Verantwortung nur scheinbar. Fühle ich mich belästigt und zwangsrekrutiert, sollte die Frage nach meiner eigenen Mitverantwortung für einen positiven Ausgang sich nicht allzu billig erübrigen.

Verantwortung möchte ich am Beispiel Kunst als sinnvolles wechselseitiges Verhältnis thematisieren. Mir geht es anhand des Begriffs Verantwortung um die Erweiterung meiner Wahrnehmung auf mein eigenes zukünftiges, noch in mir steckendes Potential, meine mich

mitbedingende Umwelt und meine ergänzenden Mitmenschen. Kunst und ihre Werke, Projekte und Prozesse erscheinen mir in ihrer Wahrnehmbarkeit exemplarisch für diese expandierend verstandene Auseinandersetzung in Respekt – soweit die These.

KünstlerInnen erleben, meiner Erfahrung nach, in der immer von Neuem vorangetriebenen Selbstverantwortung ihres künstlerischen Tuns, grosse Teile ihre Selbstmotivation. Darin keimt eine ordentliche Portion Selbstermächtigung und also Anarchie. Es geht folglich doch um die Überwindung des eigenen Schweinehundes, die Überwindung der als willkürlich erlebten Grenzen jeglicher «Couleur» verkrusteter Verhaltensmuster. Wir als Publikum unterbetien in unseren liebgewordenen Ansprüchen manchmal diese Latte. Würde uns allerdings im Selbstanspruch das uns Vorhersehbare und das uns Vorhersagbare schon genügen, müsste uns das selbst alarmieren. KünstlerInnen arbeiten eigentlich weniger so, auch wenn sie sich des Öfteren mit dieser Art «Anspruch» auf einschränkender Plan- und Machbarkeit und geforderter Vorwegnahme des Prozesses, gerade bei Kunst im öffentlichen Raum, konfrontiert sehen. KünstlerInnen wollen mehr als das, was sie schon gut können, wollen mehr riskieren als das, was sie schon erklären können. KünstlerInnen sprechen und schreiben dabei über «Kunst», auch über ihre eigene, doch unterscheidet sich das in der Regel von dem, was sie selbst als ihre künstlerische Arbeit werten. Selbst LiteratInnen betiteln nicht automatisch ihre Aussagen über Literatur als Literatur. Es gibt Kunstvermittlung und es gibt «Kunst». Eine Binsenweisheit, die aus einem eventuellen Dilemma folgen kann, lautet: «Kunst ist schon ihre eigene Vermittlung». Die zusätzliche Vermittlung fokussiert einzelne Themen und stellt weitere mögliche innere Haltungen der komplexen künstlerischen Arbeit hinzu. Die Vermittlungsarbeit von Musik kann hier ein Beispiel abgeben. Die singuläre

Kunstschaffende decken soziale Regelwerke auf und greifen darin ein.

Individualität von empfindungsbasierten Erfahrungen, die Einzigartigkeit von sinnlichen Erlebnissen ist wohl unbestritten. Darin manifestiert sich für mich, dass sich künstlerisches Tun gegen meine tragen Erstanpruch über meine primären Erwartungen hinwegsetzen muss, um quasi aus einer gewissen Distanz zu mir als Publikum zu wirken. Anders gesagt, wäre mir schon alles klar, bliebe mir nur Zynik oder Mitleid im Umgang mit meiner Umwelt. Auf der horizontalen Ebene würde das zu meiner Stagnation führen. Vertikal bleiben Besserswisserei als auch Mitempfinden meine menschlichen Herausforderungen. Mir bieten Kunst und ihre Werke, Projekte, Prozesse die transformierende Beschäftigung mit dem, was jeder für sich als bedeutsam gelten lassen möchte. Diese universelle Definition verbindet mich mit anderen zum teilhabenden Publikum. Unsere Verantwortung liegt also darin, ins Gespräch zu kommen mit uns selbst und mit den anderen um uns. Die Verantwortung der KünstlerInnen läge dann darin, den freien interpretatorischen Zugang nicht zu verunmöglichen. Verantwortung gälte es gegenüber der Frage zu üben, in wie fern Kunst im öffentlichen Raum Menschen zur Vergewisserung ihrer selbst dienen kann – in Auseinandersetzungen um ihre Werte, nicht in blasser Eventbestätigung. Beides fordert und fördert starke Persönlichkeiten. Kinder haben Freude am Leben, an der Auseinandersetzung mit sich, den Dingen und den Mitmenschen – wenn wir Erwachsene ihre Grenzen überwindende Neugierde nicht einfangen, in unserer Angst um Grenzen. Kunst im öffentlichen Raum kann sich dann verwehren als Marotte einzelner auf Kosten der Gemeinschaft deklassiert zu werden, sondern bietet ästhetische Erfahrungsangebote, allerdings mit gewünschter Rückmeldung. Die Wirklichkeit der Kunst im öffentlichen Raum würde Anreize setzen gemeinsam etwas zu schaffen, aus der Kompetenz der Einzelnen. Das bleibt in der Kunst selbst geformtes Angebot – Utopie. Das ist die Schule der Vorstellungskraft und der Verantwortung.

Bühne

von
Nathalie
Ritter

Der Schritt aus den Kulturinstitutionen hinaus in die Öffentlichkeit unter den freien Himmel interessiert zahlreiche Kunstschaffende. Einer davon ist Domenico Billari. Er tritt im Rahmen der #004-Finissage am 27. Juni 2010 auf.

Die Orte seiner Performances wählt Domenico Billari (*1977, CH/I) gezielt aus. Er liebt spektakuläre Kulissen wie die ausladend gespannte Kuppeldecke der Basler Markthalle und Unorte wie etwa die Freifläche am Basler Ostquai. Dass er dabei oftmals den geschützten Rahmen des Museums verlässt, stellt zwar eine Herausforderung dar, bietet aber gleichzeitig den Reiz des Ungewissen. Die Performances von Domenico Billari spekulieren mit dem Unerwarteten und greifen in der Unmittelbarkeit des Moments Ungeahntes auf.

Basel, Markthalle
02.09.2008
–

Mit grossen, an seinen Körper gebundenen, heliumgefüllten Ballonen empfängt Domenico Billari sein Publikum. Es scheint, als ob er die «Bodenhaftung» demnächst verlieren würde. Mit wenigen durch seinen italo-englischen Sprachenmix gefärbten Worten spricht er über Freiheiten im Alltag und in der Kunst. Das Leben wie die Kunst haben die Möglichkeit, mit der «Leichtigkeit des Seins» zu spielen. Die Gedanken des Künstlers und die Möglichkeit, dass er «abhebt», füllt in Abhängigkeit einer

präsenten Öffentlichkeit die Szenerie. Die Erwartung der Anwesenden im Publikum wird spürbar: Wird der Künstler durch den Raum schweben, davon fliegen? Macht er das Erwartete möglich? Domenico Billari lässt die Spannung steigen und hebt – während er spricht – mit Leichtigkeit ab.

Basel, Ostquai
07.06.2007
–

Ein schwarz gekleideter Motorradfahrer auf einem schwarzen Motorrad fährt Domenico Billari über die freie Fläche am Ostquai. Er setzt ihn vor dem Publikum ab und fährt davon. Der Künstler spricht während zwanzig Minuten zu den Anwesenden. Wasser in all seinen Facetten und Varianten wird erläutert. Erneut fährt das Motorrad vor, holt Domenico Billari wieder ab und setzt ihn in der Mitte des Platzes ab. Was war das? Was kommt jetzt? Das Publikum spekuliert über das Gehörte. Spannungsvoll wird das weitere Geschehen erwartet. Ein Helikopter nähert sich, verlangsamt und bleibt über dem Künstler in der Luft stehen. Ein mit 500 Litern gefüllter Wasserbehälter wird über den mit ausgestreckten Armen dastehenden Künstler entleert.

Freiluft

Domenico Billaris Performances testen die Möglichkeiten der Kunst im öffentlichen Raum und bringen variierbare und ungeahnte Grenzbereiche ins Spiel. Der Künstler setzt seine Gedankenwelt, seine Geschichten und seine Träume in spielerische Bilder um. Das Spekulative, verstanden als philosophische Denkweise, die durch neue Wege über die praktische Erfahrung hinausgeht, um zu Erkenntnissen zu gelangen, kann hier nachvollzogen werden. Zudem eröffnet das Spekulative die Möglichkeit, mit dem Publikum direkt zu interagieren, es zum Mitspieler, zur Reflektions- und Reaktionsebene werden zu lassen. Durch die Performances teilen sich Künstler und Publikum eine Erfahrung und entdecken, dass das Spekulative auch eine Möglichkeit zur Wahrnehmung der Welt sein kann.

Impressionen zu den im Text erwähnten Arbeiten:
www.domenicobillari.com

Bilder zur Performance von Domenico Billari anlässlich der ADB #004 Finissage vom 27. Juni 2010 in Biel/Bienne:
www.amiciidborgo.com

Mechanik

Fehlt der Anspruch auf ewige Existenz, zählt der Moment und die Erinnerung daran.

Verhalten

von
Reto U.
Schneider

Bis die erste Sprayerei auf dem neuen Beton erscheint, dauert es meist eine Weile. Weitere folgen in immer kürzeren Abständen. Die Broken-Windows-Theorie erklärt einen dynamischen Prozess in der Gesellschaft.

Es war eine kalte Dezembernacht im Jahr 2005, als Kees Keizer mit drei Spraydosen in der Tasche zur Tingtangasse schlich und dort innerhalb einer Viertelstunde die Hauswände mit Graffiti verunstaltete. Keizer hatte sich lange überlegt, was er der Polizei gesagt hätte, wenn er erwisch worden wäre, aber ihm war beim besten Willen nichts Gescheites eingefallen: «Das ist Teil meiner Doktorarbeit an der Universität Groningen. – Ich spraye für ein psychologisches Experiment. – Ich habe die Tingtangasse zuvor selber gestrichen.» Obwohl all das stimmte, machte sich Kees Keizer keine Illusionen über die Glaubwürdigkeit dieser Antworten. «Es wäre sehr schwierig gewesen, den Groninger Polizisten die Sache zu erklären», sagt der Doktorand der Sozialwissenschaften rückblickend, denn dazu hätte er ihnen eine lange Geschichte erzählen müssen, die 1969 begann. In jenem Jahr parkierte der Psychologe Philip Zimbardo einen alten Oldsmobile am Strassenrand gegenüber der New York University, entfernte die Nummernschilder und öffnete die Motorhaube. Danach beobachtete er aus der Ferne, wie Plünderer und Vandalen das Auto innerhalb von 26 Stunden zu einem Wrack machten. Als er das Experiment in der kalifornischen Universitätsstadt Palo Alto wiederholte, geschah erst gar nichts. Doch als Zimbardo zu einem Vorschlaghammer griff und kurz auf das Auto einschlug, war auch der schlummernde Vandalismus in Palo Alto geweckt: Passanten zerstörten das Auto in kurzer Zeit. Zimbardo vermutete, dass Anzeichen des Verfalls die Bereitschaft zu destruktivem Verhalten nicht nur bei seinen Abbruchautos erhöhten, sondern auch sonst überall, wo sie zutage treten. Aus diesen Erkenntnissen entwickelten der Kriminologe George L. Kelling und der Politikwissenschaftler James Q. Wilson später eine Theorie über die schrittweise Verslumung von Stadtteilen, die sie 1982 in der Zeitschrift «Atlantic Monthly» unter dem Titel «Broken Windows» beschrieben.

Die Broken-Windows-Theorie, wie sie schon bald genannt wurde, besagt, dass harmlose Übertretungen wie Graffiti, Vandalenakte und Liegenlassen von Abfall den Boden für weit schlimmere Taten bereiten – weil sie das Gefühl erzeugen, die Situation sei ausser Kontrolle geraten und niemand werde für irgendetwas zur Rechenschaft gezogen. Als der New Yorker Polizeichef Bill Bratton in den 1990er Jahren in seiner Stadt die sogenannte Nulltoleranzpolitik einführt, bei der selbst kleine Verstösse sofort geahndet wurden, berief er sich auf die Theorie von Kelling und Wilson. Obwohl die Kriminalität in New York in der Folge tatsächlich stark zurückging, blieb umstritten, ob das wirklich eine Folge von Brattons

Massnahmen war. Die Broken-Windows-Theorie war nämlich damals eine weitgehend unüberprüfte und darüber hinaus ziemlich allgemein gehaltene Theorie. Es gab kaum saubere wissenschaftliche Untersuchungen, und niemand wusste, was man unter den vermeintlich harmlosen Übertretungen genau zu verstehen hatte und wie stark und wie schnell sie sich auf das Verhalten anderer Menschen auswirkten. Genau deshalb stand Kees Keizer in jener Nacht mit pochendem Herzen in der Tingtangasse und sprayte zum allerersten Mal in seinem Leben mit zittriger Hand ein R, ein B und ein paar Schlangelinien an die Hauswand. Den einzigen Anspruch, den Keizer an die Motive stellte, war, dass sie nichtssagend genug waren, um nicht als Kunst wahrgenommen zu werden.

Ein paar Wochen zuvor war er schon einmal nachts in der Tingtangasse unterwegs gewesen. Damals hätte die Polizei noch mehr gestaunt: Keizer strich nämlich mitten in der Nacht die ganze Gasse in Grau. Dann stellte er ein Verbotsschild für Graffiti auf jener Seite der Gasse hin, die von einem Fahrradparkplatz eingenommen wurde. Am nächsten Tag hängte Keizer an den Lenker jedes dort abgestellten Fahrrads einen Flyer eines nicht existierenden Sportgeschäfts mit der Aufschrift «Wir wünschen allen frohe Festtage» und beobachtete, was geschah, als die Besitzer der Räder auftauchten. Da es in der Nähe keinen Abfalleimer gab, hatten sie nur die Wahl, den Flyer entweder in die Tasche zu stecken oder ihn auf den Boden zu werfen, was 33 Prozent von ihnen taten (ihn am Lenker zu belassen, hätte sie beim Fahren behindert). Nachdem Keizer die Wand in der Nacht mit seinen Graffiti verschandelt hatte, hängte er am Tag darauf wieder Flyer an die Lenker. Jetzt waren es plötzlich 69 Prozent, die sie wegwarfen. Ein paar unansehnliche Graffiti, und die Leute vergassen ihre gute Kinderstube. Nicht nur die Wucht des Effekts war erstaunlich – die Zahl der Übertretungen hatte sich mehr als verdoppelt –, sondern auch, dass die Verletzung einer Norm (hier darf nicht gesprayed werden) die Verletzung einer anderen Norm (man wirft Abfall nicht einfach auf den Boden) begünstigte. Offenbar wirkte die Normverletzung wie eine Infektion, die andere Normen befallen konnte.

Obdachlose grüssten
den Forscher

Dieses Resultat hatten der Soziologe Siegwart Lindenberg und die Psychologin Linda Steg nicht anders erwartet. Sie waren Kees Keizers wissenschaftliche Begleiter und hatten die sogenannte Goal-Framing-Theorie entwickelt, die das Verhalten der Leute in der Tingtangasse erklären konnte. Ihre Theorie besagt, dass die Ziele, die das menschliche Verhalten steuern, in drei Kategorien fallen:

1. Normorientiert: Ich verhalte mich, wie es sich gehört.
2. Genussorientiert: Ich tue, was sich gut anfühlt, zum Beispiel was nicht anstrengend ist.
3. Gewinnorientiert: Ich tue, was meine materielle Stellung verbessert.

Oft stehen diese Ziele in Konkurrenz zueinander, und die Prioritäten können durch äussere Vorgänge verschoben werden. Der Blick auf die verbotenen Graffiti schwächte zum Beispiel das Ziel der Radfahrer, sich überhaupt an Verhaltensnormen zu halten. Nach der Theorie musste dieser Effekt auch auftreten, wenn es nicht um eine Normverletzung geht, sondern um eine Weisung der Polizei. Dafür dachten sich Keizer, Lindenberg und Steg ein zweites Experiment aus.

Keizer schloss den Eingang des Parkplatzes eines Krankenhauses mit einem mobilen Gitter, so dass nur noch ein Durchgang von 50 Zentimetern blieb. Am Gitter befestigte er zwei Verbotstafeln: «Keine Fahrräder anketten» und «Kein Durchgang, bitte Nebeneingang benutzen». Und wieder führte die Verletzung der ersten Regel zur Verletzung der zweiten. Wenn Keizer vier Fahrräder am Gitter anketete, drängten 82 Prozent der Passanten durch den verbotenen schmalen Durchgang. Wenn er die vier Räder nur abstellte, aber nicht anketete, waren es nur 27 Prozent – dreimal weniger. In weiteren Experimenten fanden Keizer, Lindenberg und Steg heraus, dass selbst Regeln, die von Privaten aufgestellt wurden, demselben Effekt unterworfen waren und dass sich auch nicht visuell wahrnehmbare Normverletzungen auf dieselbe Weise fortpflanzen: Wenn Fahrradbesitzer hörten, dass in der Nähe des Fahrradparkplatzes jemand verbotenerweise Feuerwerk abbrannte, warfen sie den Flyer 30 Prozent häufiger weg, als wenn keine Regelverletzung wahrnehmbar war.

Als Keizer sich daranmachte, die letzte und wichtigste Frage zu klären, war er unter den Obdachlosen von Groningen bereits gut bekannt. «Sie grüssten mich regelmässig. Da ich tagelang auf der Strasse herumstand, um die Leute zu beobachten, nahmen sie zweifellos an, ich sei einer von ihnen.» Die wichtigste Frage war: Kann eine harmlose Regelverletzung auch auf eine viel bedeutendere Norm überspringen? Geht der Effekt so weit, dass eine zahme Übertretung einer sozialen Norm eine Kettenreaktion auslösen kann, die mit einer kriminellen Handlung endet? Um das herauszufinden, wollten die drei Forscher die Leute zum Stehlen verleiten. Keizer steckte einen Briefumschlag mit einem gut sichtbaren Fünf-Euro-Schein im Sichtfenster zur Hälfte in einen Briefkasten der niederländischen Post, so dass der Geldschein gut zu sehen war. Den Briefkasten versah er im ersten Fall mit Graffiti, im zweiten verstreute er etwas Abfall in seiner Umgebung, im dritten war alles sauber. Wieder waren die Resultate eindeutig: Wenn der Briefkasten sauber war, stahlen 13 Prozent der Passanten das Geld, in den beiden anderen Fällen doppelt so viele.

Selbst alte Mütterchen
stahlen

«Was ich sah, liess mich an der Menschheit zweifeln», sagt Keizer heute. Selbst alte Mütterchen wurden unter dem Eindruck des verdreckten Briefkastens zu Diebinnen. Zu Hause müssen sie dann enttäuscht gewesen sein: Der vermeintliche Geldschein war bloss eine Kopie. Nachdem die drei ihre Resultate im Herbst 2008 veröffentlicht und damit den Beweis für die Broken-Windows-Theorie erbracht hatten, erhielten sie Hunderte von Reaktionen. Nicht alle davon positiv. Eine Grossstadt ohne Graffiti sei keine Grossstadt, hiess es aus der Sprayerzene. Als Lindenberg vorschlug, in Amsterdam Wände zum legalen Sprayen freizugeben, reagierten die Sprayer empört: Erst die Illegalität erzeuge die Spannung, die eine künstlerische Entwicklung erlaube. Beeinflusst von der Studie, hat die Gemeinde Amsterdam mittlerweile ein Gesetz verabschiedet, nach dem jedes neue Graffiti sofort entfernt werden muss. Siegwart Lindenberg warnt allerdings davor, zu glauben, ein heruntergekommenes Wohnviertel könne wieder aufblühen, nur indem man Scheiben flikt und Wände streicht. «Wenn schon alles verlutet ist, hilft es nichts mehr, wenn man nur aufräumt», sagt der Soziologe. Die Normverletzungen seien dann längst auf Bereiche übergesprungen, die öffentlich nicht mehr sichtbar seien und bei denen es wenig helfe, nur die physische Ordnung wiederherzustellen.

Copyright: NZZ Folio,
www.nzzfolio.ch

Kunst begreift den öffentlichen
Raum als Versuchsfeld
für soziale Experimente.

Theorie

Sprache

Mobilität

von Peter Artl *Die Mobiltelefonie und das Internet haben die Kommunikation revolutioniert. Eine kritische Betrachtung zum Wandel der Öffentlichkeit und zu den fließenden Grenzen zwischen dem Öffentlichen und dem Privaten.*

Der Kunstdiskurs zum öffentlichen Raum hat sich festgefahren. Seit Jahren wird gebetsmühlenartig der Verlust des öffentlichen Raums heraufbeschworen: Privatisierung und Ökonomisierung, verstärkte Kontrolle und Überwachung führen zu sozialer Segmentierung und zum Ausschluss randständiger und nicht-kaufkräftiger Schichten. In den «bereinigten» Innenstädten wird mittels Events und Musealisierung öffentlicher Raum nur noch simuliert. All diese Entwicklungen und deren Auswirkungen auf den öffentlichen Raum sind nicht zu leugnen. Es ist aber dem kulturpessimistischen Grundton entgegenzutreten, der in diesen Entwicklungen das Ende des öffentlichen Raums sehen möchte. Dahinter steckt ein konservativ-bürgerliches Konzept des öffentlichen Raums, der seine Funktion ein für alle Mal festzuschreiben versucht und nicht den Wandel als konstitutives Element des öffentlichen Raums begreift. Der Diskurs ist zudem auch auf die offensichtlichen Interventionen von Staat und Kapital fixiert und übersieht dabei subtilere Formen, die aber – meines Erachtens – das Verhalten im öffentlichen Raum und den öffentlichen Raum selbst entscheidend verändern. Sie werden vermutlich auch deswegen gerne ausgeklammert, weil dabei die «Gefahr» in einem selbst liegt. Am Beispiel des Mobiltelefons soll das im folgenden verdeutlicht werden.

Laut vor sich Hinsprechende – früher ein Fall für die Psychiatrie – gehören heute zum alltäglichen Strassenbild. Man hat sich an diese Praxis genauso gewöhnt wie man sie auch selbst ausführt. Lediglich in geschlossenen öffentlichen Räumen – beim Zufahren oder in Cafés – gibt es noch keinen gesellschaftlichen Konsens. [...] Man hat sich auch genauso daran gewöhnt, private Gespräche mitzuhören, wie andere bei den eigenen Gesprächen mithören zu lassen. Der andere, der Mithörende, ist für den Telefonierer eigentlich gar nicht da, darum kann er auch alles hören, weil man miteinander gar nichts zu tun hat. Man kennt ihn nicht, will ihn auch gar nicht kennen lernen und rechnet auch nicht damit, irgendwann später auf ihn wiederzutreffen. Umgekehrt existiert der Telefonierende für die Mithörer auch nicht. Man hört ihn reden, hört aber nicht zu. Er

Botschaft

von Christoph Bignens *Das Plakat hat sich im Aussenraum einen sicheren Platz ergattert. Speziellen Regelungen unterliegen riesige Reklamewände. Vom Megaposter zurück zum Bildersturm.*

Schon in der Pionierzeit der Aussenwerbung gab es an Brandmauern «Riesengemälde als Reklame» und Kritiker, die konstatierten: «Sie [diese Gemälde] wirken aufdringlich und verwischen jede Proportion in der benachbarten Hausarchitektur». Megaposter sind trotzdem eine neuere Erscheinung. Die Stadt Zürich verfügt seit Jahren über ein Konzept, wie mit diesem Werbeträger im Stadtbild umzugehen ist. Megaposter haben andere Eigenschaften als die in grossen Auflagen auf Papier gedruckten Plakate. [...] Sie vollbringen mit ihren riesigen und oft gestochenen scharf wirkenden Bildmotiven im kleinteiligen Stadtgefüge gewaltige Massstabsprünge. Vor manchem Grossplakat kommt man sich wie im Land der Riesen vor. Es ist diese Aufsehen erregende Neuartigkeit, die das Grossformat für die

Wirtschaft attraktiv macht. Was in den 1960er Jahren im Bereich der bildenden Kunst die Pop-Art mit ihrer Konzentration auf die alltäglichen Konsumgüter eingeleitet hatte (Andy Warhol mit seinen Konservendosen zum Beispiel), wird Jahrzehnte später von den Megapostern im städtischen Raum vollendet. Diese Poster bringen ausserdem ein ansehnliches Quantum bunter Farbe in die weitgehend aus Grau- und Brauntönen bestehende Stadtarchitektur. Angesichts dieser Eigenschaften erstaunt es nicht, dass die Stadt Zürich die Zahl der Megaposter limitiert. Ihr Gesamtkonzept Aussenwerbung knüpft deren Platzierung an strenge zeitliche, örtliche und ästhetische Bedingungen. Die schweizerische Wirtschaftsmetropole geht aber immer noch grosszügiger mit diesem Reklameträger um als andere europäische Städte. Diese Toleranz gegenüber verführerischen Bildbotschaften ist in der Zürcher Stadtgeschichte keineswegs angelegt. Denn vor 485 Jahren hatte der reformatorische Bildersturm eine grosse Anzahl Bilder so gründlich aus der Stadt gefegt, dass diese einst heftige Auflehnung gegen jegliche Prachtentfaltung noch lange nachwirkte.

Auszug aus der Broschüre
«Reklame im Stadtbild»
(ISBN: 978-3-90538-411-6).

Durch die ortsuntbundene Verfügbarkeit beginnt sich das Private ins Öffentliche zu verschieben.

hat sich sozusagen «weggebeamt», ist zwar körperlich anwesend, geistig-seelisch allerdings an einem anderen Ort. Der Telefonierer schafft sich im öffentlichen Raum ein kleines privates Feld, das durch die Lautstärke seiner Stimme begrenzt wird. Er hat sich, wie der Autofahrer, eine private Kapsel geschaffen, mit der er sich durch den öffentlichen Raum bewegt und sich zugleich vor ihm schützt.

So ist es auch zu erklären, dass die Möglichkeit des öffentlichen Raums zur Anonymität, das Verschwinden können in der Masse, die durch permanente Erreichbarkeit eigentlich ausgehebelt wird, niemanden zu stören scheint. Der Anrufer ist ja (körperlich) auch nicht da. Man befindet sich in zwei verschiedenen Raumwelten, die sich je nach Bedarf aktivieren lassen. In diesem Zusammenhang sind die Anfangssätze eines Handygesprächs bemerkenswert: wie wenn ein Code einzugeben wäre – weil Sinn macht es in den wenigsten Fällen – fragt der Anrufer zuallererst nach dem Standort des Mobiltelefonisten. Erst nach dessen Verortung bzw. nach der gegenseitigen Verortung kann man mit dem eigentlichen Gespräch beginnen. Das ist deswegen interessant und auch anachronistisch, weil Mobiltelefonierer sich vom physisch-realen Ort losgelöst haben und sich im virtuellen Raum aufhalten. Aber offenbar trauen sie ihrer virtuellen Existenz noch nicht vollständig, und es bricht auch in diesem Fall die «Antiquiertheit des Menschen» (Günther Anders) durch. Noch antiquierter sind allerdings diejenigen Mobiltelefonisten, denen Überwachungskameras ein Dorn im Auge sind, denen aber der freiwillige Selbstanschluss an das Überwachungsnetz – mittels Handy oder Internet – keinerlei Beschwerden verursacht, obwohl dessen Auswirkungen bedeutend mehr in die Privatsphäre eingreifen. Weniger Probleme als der Raum bereitet uns die Zeit. Jederzeit an(ge)rufen (werden) und alles andere dabei sofort sein zu lassen, schaffen wir mühelos. Kaum jemand fragt, ob man denn auch Zeit hätte für ein Gespräch und niemand antwortet, er könne jetzt gerade nicht, weil er sich im öffentlichen Raum mit vielen anderen Menschen befinde. So etwas kann man sich nur noch in einem Film von Achternbusch vorstellen.

Stand der öffentliche Raum auch für das gedankenverlorene Bewegen und für die Möglichkeit, auf Unvorbereitetes und Zufälliges zu stossen, also für eine unverplante offene Zeit, so hat das Handy diese «Leerzeiten» zunehmend eliminiert. Sobald die «Gefahr» der Langeweile aufkommt, bietet das Handy Abwechslung und ersetzt diesbezüglich den im öffentlichen Raum fehlenden eigenen Fernseher. Man zapft sich durch die Nummern der Bekannten, bleibt beim einen oder anderen hängen, telefoniert oder schickt eine SMS. Die Kontaktaufnahme zu anderen im selben real-

öffentlichen Raum befindlichen wird erschwert. Kann man im öffentlichen Raum noch flirten, kann man im öffentlichen Raum noch auf jemanden treffen, der nichts zu tun hat, weil er auf den Bus wartet oder weil er sitzen gelassen wurde? Wohl schwer, weil man per Handy sofort Abhilfe schaffen kann und sich in sein virtuelles Bekanntnetzwerk zurückziehen kann. Warten oder frei und offen sein für überraschendes setzt einen seinem aktuellen (unbekannten) Umfeld aus und ist Zeichen von Schwäche: man hat nur diese eine Welt und ist ihr ausgeliefert. So wird auch verständlich, dass die Mehrheit der Obdachlosen ein Handy besitzt. Weniger weil man damit seine Bedeutung demonstrieren bzw. seine Bedeutungslosigkeit kaschieren möchte, als vielmehr wegen der Möglichkeit in Notfällen Hilfe zu holen. (Und auch weil man dadurch wieder erreichbar wird – quasi eine Adresse bekommt.)

Man könnte nun all die damit verbundenen Veränderungen im öffentlichen Raum beklagen und wäre dann wieder im Kreis der konservativen Kulturpessimisten gelandet. Bevor man aber das Ende des öffentlichen Raums heraufbeschwört, sollte man zuallererst vorurteilsfrei und genau diese Phänomene beschreiben. Es könnte sich dann auch herausstellen, dass in diesen Praxen auch Möglichkeiten zur Neunutzung des öffentlichen Raums stecken, die uns vielleicht noch verborgen sind oder die sich erst entwickeln.

Dieser Text ist im Zuge der Vor- und Nachbereitungen zum Symposium «Okkupation» (März 2004) entstanden.
www.peterartl.at

Bild

Umsetzung

von
Dominik
Imhof

Innovative KuratorInnen ermöglichen, dass KünstlerInnen in neue Gebiete vordringen können. Sie schaffen die Basis für künstlerische Experimente im Labor der Öffentlichkeit.

Verschiedene aktuelle Projekte zeigen das Interesse und die Vielfalt der Kunst im öffentlichen Raum und unterschiedliche Ansätze, wie mit ihr umgegangen werden kann. Exemplarisch sind einerseits Grossausstellungen wie die «Schweizerische Plastikausstellung» in Biel, die 2009 unter dem Titel «Utopics» durchgeführt wurde oder das 2009 realisierte Projekt «Wanderziel Kunst: Ein- und Aussichten» mit Kunstwerken in luftiger Berghöhe zu nennen. Andererseits setzen sich kleinere Projekte von Künstlern und Kuratoren, wie NOMAD oder ADB an verschiedenen Austragsorten, eingehend mit dem öffentlichen Raum auseinander. Schliesslich zählt auch die Streetart zur Kunst im öffentlichen Raum, sogar als Kunstform, die dort geboren wurde.

Gerade der städtische Raum ist ein beliebter Tummelplatz für Kunstprojekte. Viele Kunstschaffende finden dort ideale Bedingungen für ihre Eingriffe vor, einerseits weil sich in einem städtischen Gefüge immer wieder Freiräume öffnen, andererseits weil das Publikum schon anwesend ist. Seit 1954 findet zirka alle fünf Jahre in Biel die «Schweizerische Plastikausstellung» (SPA) statt. Anfangs galt die Ausstellung als Plattform für Skulpturenschaffende unter freiem Himmel und der erste Leiter hoffte, damit «das Publikum für die Skulptur zu begeistern, da sie öffentlich sichtbar auf Fassaden und öffentlichen Plätzen in Erscheinung tritt». Inzwischen ist mit «Utopics» die SPA in ihrer elften Ausgabe zu einer Schau der Gegenwartskunst im urbanen Raum geworden, bei der über fünfzig Arbeiten über die gesamte Stadt Biel verteilt zu sehen waren. Simon Lamunière stellte das Interventions

urbanen Raum, das Einnehmen von Territorien durch Kunstwerke von unterschiedlichsten Kunstschaffenden, ins Zentrum der Ausstellung.

Nicht die nahe liegende urbane Bühne wurde als Schauplatz für «Wanderziel Kunst» gewählt, sondern fünf SAC-Hütten im Hochgebirge. Bereits mehrmals veranstaltete der SAC Ausstellungen. 2009 wurde das Projekt unter Andreas Fiedler in Zusammenarbeit mit dem Schweizerischen Kunstverein durchgeführt. Die Auseinandersetzung mit der besonderen Umgebung auf über 2500 Metern über Meer rund um die Berghütten in den vier Sprachregionen der Schweiz stand im Zentrum, womit eine vollkommen andere Öffentlichkeit angesprochen wurde: Für einmal konnte nicht nur ausserhalb des institutionellen Rahmens, sondern auch ausserhalb des urbanen Raums Kunst betrachtet werden. Im Projekt «Wanderziel Kunst» wurde der Versuch unternommen, neue und andere Schichten von Betrachtern zu erreichen.

Der Berner Künstler Alain Jenzer zeichnet verantwortlich für die Ausstellungsserie NOMAD, die er wie folgt definiert: «In der Schweiz und im Ausland organisiert NOMAD Experimentier- und Ausstellungsplattformen für Kunstschaffende aus dem In- und Ausland. NOMAD-Interventionen finden an ständig wechselnden, unkonventionellen Orten statt.» Bisher konnten drei Ausstellungen in Bern und je eine in Rom, Prag und Basel durchgeführt werden. Das Nomadische wird damit zu einem Konzept der Ausstellungsserie. Mit den Ausstellungen soll auf die unterschiedlichen und spezifischen Qualitäten der gewählten öffentlichen Orte aufmerksam gemacht und neue Perspektiven auf den städtischen Raum eröffnet werden.

Das Nomadische ist auch im Konzept des Kuratoriums ADB | Amici Di Borgo angelegt, jedoch rückt hier die Vermittlung der Kunst bereits in ihrem Programm in den Vordergrund: «Es handelt sich um ein informelles Netzwerk, das sich im Kunst- und Kulturbereich formiert und durch persönliche Kontakte sowie die neuen Medien aktiv betrieben wird. Daraus ergibt sich

Künstlerische Interventionen im öffentlichen Raum erfordern gründliche Abklärungen.

ein dynamisches und kreatives Gefüge, das eine neue, innovationsfördernde Form der Kunstvermittlung darstellt.» Bei ADB, einem jungen Kuratorium unter der Leitung von Marcel Henry, wird dementsprechend Kunstvermittlung nicht nur über die üblichen Wege, das heisst in Form von Flyern, Plakaten und Ähnlichem betrieben, sondern beispielsweise auch mit Handy-Applikationen. ADB schafft seine Präsenz insbesondere über eine mediale Öffentlichkeit, einerseits durch die klassischen Medien, andererseits über ihre Plattform im Internet. Gleichzeitig versteht sich ADB nicht als ein Projekt, das an einen Standort gebunden ist. Zuerst ist jeweils ein interessanter (Un-) Ort. Dafür werden Kunstschaffende gesucht, die darauf reagieren können.

Auf ganz andere Art und Weise ist die Streetart im öffentlichen Raum präsent. Sie fand zwar seit den 1980er Jahren Eingang in die Kunstinstitutionen und wird inzwischen ebenso vom Kunstmarkt in Beschlag genommen, doch ist sie grösstenteils immer noch mit dem Flair des Underground behaftet und am Rande der Legalität angesiedelt. Dies führt auch dazu, dass sie zwar gesehen, aber kaum wahrgenommen wird. Gleichzeitig ist die Streetart – wie der Begriff bereits zeigt – Kunst der Strasse und ausschliesslich für diesen öffentlichen Ort produziert. Die Streetart ist demnach keine Kunst, die aus ihrem traditionellen Rahmen erst an die Öffentlichkeit befördert werden muss, sondern sie findet per se im öffentlichen Raum statt. Dass Streetart mehr sein kann als simple Tags von anonymen Sprayern, ist eigentlich längst klar, doch als Kunstform des öffentlichen Raums wird sie dennoch kaum wahrgenommen.

Einsatz

Strategien

von
Simon
Lamunière

Er hat 2009 die Bieler Skulpturenausstellung «Utopics» kuratiert und kennt die Arbeit mit Kunst im öffentlichen Raum bestens. Der Genfer Kurator über verschiedene Realitätsebenen und wie Künstler darauf reagieren.

Seit dem Ende des 20. Jahrhunderts hat sich die Stellung des Individuums in der Gesellschaft erheblich verändert. Neue Technologien haben neue Territorien erschlossen und spürbar wirkt sich die Präsenz der Medien und deren Nutzung auf die Selbstwahrnehmung des Individuums und die Wahrnehmung der Umwelt aus. Computer und Mobiltelefon garantieren durch die ständige Anbindung an drahtlose Netzwerke die stete Erreichbarkeit der Individuen und über GPS-Systeme deren Lokalisierbarkeit. Der physische Raum ist in einem nie dagewesenen Masse (virtuell) erweitert worden und der Mensch richtet sich nach dieser neuen Realität.

Die zunehmend fließenden Grenzen zwischen verschiedenen Realitätsebenen wissen die Künstlerinnen und Künstler in ihrer Arbeit zu nutzen. Sie entwickeln Strategien der Raumbesetzung, die diesen Ungewissheiten und Ungenauigkeiten Rechnung tragen. Sie schliessen ihre Denkweisen an der Peripherie ins System ein oder infiltrieren das ganze System mit ihren Gedanken. Oft arbeiten Künstler mit minimalen Verschiebungen, die aber gelegentlich grosse Wirkung entfalten. Indem sie andersartige Territorien erfinden,

einfordern oder aneignen, schaffen sie neue Tatsachen oder stellen die Weichen für neue Verhaltensweisen.

Die Menschheit hat sich dank immer neuer Entdeckungen, dank Nomadentum, Eroberungen und Kolonialisierung unaufhörlich ausgebreitet und so die Grenzen der physischen Welt immer weiter zurückgeschoben. Heute regeln und beherrschen die bestehenden politischen Systeme praktisch den gesamten Globus und die unbesetzten Zonen werden immer kleiner. Selbst wenn Gebiete vorübergehend keiner Regulierung unterworfen sind und anscheinend unreguliert neu besetzt werden, gibt es nur noch wenig vollkommen unberührtes Land. Nicht anders verhält es sich mit dem bereits stark strukturierten und überladenen öffentlichen Raum: Die Handlungsspielräume werden immer enger.

Globalisierung und Medialisierung haben Distanzen und Massstäbe verschoben. Die künstlerischen beziehungsweise politischen und gesellschaftlichen Aktivitäten haben sich dieser Entwicklung entsprechend verändert und spielen sich – wie bei der Verbreitung von Viren – gleichzeitig auf der Mikro- wie auf der

Makroebene ab. Sie können mikroskopisch klein und lokal begrenzt sein und dennoch von umfassender Tragweite. Ein Einzelner kann den öffentlichen Raum infiltrieren wie ein Virus, wenn er es richtig angeht. Das Bild, das er erzeugt, sein Avatar, kann sich ausbreiten und im Extremfall einen Angriff auf die globalisierte Welt starten.

Angesichts der globalisierten Welt, in der vieles reguliert und verplant ist, scheinen Kunstwerke, die sich im öffentlichen Raum abspielen, tatsächlich als Alternativen zur herrschenden Ordnung anzubieten. Die künstlerischen Stimmen, die sich Gehör zu verschaffen wissen, bilden einen Kontrapunkt zur verbreiteten Denk- und Sichtweise. Es wird immer Individuen oder Gruppierungen geben, die etablierte Wertssysteme hinterfragen, neue Sichtweisen vorschlagen und neue Forschungsfelder erschliessen. Wir sehen uns mit originellen Projekten konfrontiert, die auf aktuelle Phänomene Bezug nehmen und uns zum Nachdenken anregen.

Nach Absprache mit dem Autor leicht veränderter Auszug aus:
Utopics, Systems and Landmarks,
JRP-Ringier, 2009.

Steilpass

Redaktion: Marcel Henry
 Lektorat: Sonja Gasser
 Korrektorat: Nadja Wagner
 Grafik: Notter + Vigne
 Druck: W. Gassmann AG
 ADB | Amici Di Borgo
 www.amicidiborgo.com
 mail@amicidiborgo.com
 ADB © 2010



Pedro Wirz, Was ich sehe, Basel, 2009.



Ronny Hardt/Jürg Schluep, Annunciazione, Locarno-Muralto, 2009.



Domenico Billari, o.T., Basel, 2007.



Biel, Oberer Quai/Jurastrasse, 13. September 2009 (15:50)



Jan Philip Scheibe, Waldparkplatz, Berlin, 2007.



Simone Zaugg, Nebelfelder/Champs de brouillard, Biel, 2010.



Muriel Baumgartner, Reservierte Plätze/Places réservées, Biel, 2010.



Biel, Bahnhof, 22. Mai 2009 (08:48)



Ronny Hardt/Jürg Schluep, Denunciazione, Bern, 2009.



Domenico Billari, Love, Basel, 2007.