

Einleitung

Wem gehört die Stadt? – Diese Frage scheint das Kernstück der Auseinandersetzungen um die Innenstadtbereiche deutscher Städte zu sein, die in den letzten zehn Jahren erneut zu umkämpftem Terrain geworden sind. Im Rahmen der wachsenden Standortkonkurrenz versuchen die Kommunen, das Image der eigenen Stadt aufzuwerten, diese gegenüber anderen zu profilieren und so für InvestorInnen und TouristInnen attraktiv zu gestalten. Eine besondere Bedeutung kommt in diesem Zusammenhang den Innenstadtbereichen, aber auch den Bahnhöfen zu, die als Visitenkarte der Städte gelten, und deren Sicherheit und Sauberkeit Gegenstand zahlreicher Debatten und kommunalpolitischer Maßnahmen sind. Neben Müll und Graffiti geraten dabei im Zuge eines sich verschärfenden Sicherheitsdiskurses vor allem so genannte Randgruppen, die den städtischen Raum als Lebens- und Aufenthaltsraum beanspruchen, ins Visier der Ordnungsbehörden. Durch die Entwicklung juristischer Instrumentarien wie Gefahrenabwehrverordnungen oder Straßensatzungen und den Einsatz kommunaler Ordnungsdienste wird die Möglichkeit geschaffen, DrogenkonsumentInnen und Wohnungslose, aber auch Angehörige bestimmter Jugendsubkulturen aus bestimmten Bereichen des städtischen Raumes zu verweisen. Auf diese Weise findet eine Hierarchisierung der Nutzungsformen des städtischen Raums statt: Während der Einkaufsbummel, der Besuch eines Biergartens oder das Verteilen von Werbematerial als legitime Nutzungsformen betrachtet werden, gilt die Versammlung Wohnungsloser an so genannten Szenetreffpunkten oder das Konsumieren von Alkohol im öffentlichen Raum als störend und wird dementsprechend geahndet. Die NutzerInnen des öffentli-

chen Raums spalten sich somit in verschiedene Teilöffentlichkeiten, deren Interessen unterschiedlich gewichtet werden.

Dies ist das Terrain, auf dem Kunst im öffentlichen Raum entsteht. Seit der Abkehr von den so genannten ‚Drop Sculptures‘, die im Atelier konzipiert werden und im öffentlichen Raum oft deplatziert wirken, ist Kunst im öffentlichen Raum geprägt von den Debatten um ‚Site Specificity‘ und ortspezifisches Arbeiten. Stehen zunächst rein formale Bezüge auf den umgebenden städtischen Raum im Vordergrund, gewinnt nach und nach die soziale, politische und historische Dimension des jeweiligen Ortes an Bedeutung. Umso verwunderlicher ist es, dass die oben skizzierte Entwicklung, die sich seit Mitte der 90er Jahre in zahlreichen großen und kleinen Städten vollzieht, im Zusammenhang mit Kunst im öffentlichen Raum nur selten Erwähnung findet. Ist von den NutzerInnen des öffentlichen Raums als Öffentlichkeit die Rede, so beschränken sich KünstlerInnen wie KritikerInnen zumeist darauf, die Heterogenität dieser Öffentlichkeit im Gegensatz zur Kunstöffentlichkeit, denen das Kunstwerk in den Museen und Galerien gegenübertritt, hervorzuheben. Diese Heterogenität kommt jedoch nicht nur in den unterschiedlichen Interessen und bevorzugten Nutzungsformen zum Ausdruck, sondern auch in den Möglichkeiten, sich den öffentlichen Raum anzueignen und zu nutzen. Dass die Öffentlichkeit, die als Rezipientin von Kunst im öffentlichen Raum gilt, eine hierarchisch strukturierte ist beziehungsweise in verschiedene Teilöffentlichkeiten zerfällt, und dass die verschiedenen Interessen dieser Teilöffentlichkeiten zuweilen Konflikte hervorrufen, findet seitens der KünstlerInnen ebenso wie seitens der Kunstkritik selten Beachtung, sofern es sich nicht um Konflikte handelt, in deren Zentrum die Kunst selbst steht.¹

1 In der kürzlich erschienenen Aufsatzsammlung „Public Art. Kunst im öffentlichen Raum. Ein Handbuch“ (Florian Matzner [Hg.]: Public Art. Kunst im öffentlichen Raum. Ein Handbuch, Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz Verlag 2004) verweisen zwar beispielsweise Joseph Kosuth, Hans Haacke und Paul Armand-Gette auf die Breite des Publikums im städtischen Raum gegenüber der Exklusivität der Kunstöffentlichkeit in den Institutionen (Joseph Kosuth: „Öffentlicher Text“, in: F. Matzner [Hg.]: Public Art, S.199-207; Hans Haacke: „OffenSichtlich“, in: F. Matzner [Hg.]: Public Art, S. 223-229; Paul Armand-Gette: „Notizen über die Kunst und das Publikum“, in: F. Matzner [Hg.]: Public Art, S. 303-305.), Wolfgang Ullrich streift die Rolle der Kunst für kommunale Imagepolitik (Wolfgang Ullrich: „Außen hui, innen unauffällig. Ansprüche an die Kunst im öffentlichen Raum“, in: F. Matzner [Hg.]: Public Art, S. 417-421.), und Mischa Kuball postuliert: „Jede Geste in der Stadt ist politisch! Eingreifen, verändern, erscheinen und verschwinden sind Qualitäten eines Umgangs mit dem dynamischen Konstrukt ‚Öffentlichkeit‘.“ (Mischa Kuball: „And, it’s a pleasure.../Öffentlichkeit als Labor, in: F. Matzner [Hg.]: Public

Für diese Arbeit hingegen bildet ein Verständnis von öffentlichem Raum als abstrakter sozialer Raum im Sinne Bourdieus die Voraussetzung. Bourdieu definiert sozialen Raum als den Raum, der zwischen Individuen gebildet wird. Dieser ist nicht mit dem physischen Raum identisch, bildet sich jedoch in diesem ab:

„Die Struktur des sozialen Raums manifestiert sich so in den verschiedensten Kontexten in Form räumlicher Gegensätze, wobei der bewohnte (oder angelegene) Raum als eine Art spontaner Metapher des sozialen Raumes fungiert. In einer hierarchisierten Gesellschaft gibt es keinen Raum, der nicht hierarchisiert ist und nicht die Hierarchien und sozialen Distanzen zum Ausdruck bringt, (mehr oder minder) entstellt und verschleiert durch den Naturalisierungseffekt, den die dauerhafte Einschreibung der sozialen Realitäten in die physische Welt hervorruft: Aus sozialer Logik geschaffene Unterschiede können dergestalt den Schein vermitteln, aus der Natur der Dinge hervorzugehen (denken wir nur an die Vorstellung der ‚natürlichen Grenze‘).“²

Die Verfügungsmacht über den Raum ist jeweils an die Stellung der AkteurInnen innerhalb des sozialen Gefüges beziehungsweise deren Verfügungsgewalt über verschiedene Sorten von Kapital (ökonomisches, intellektuelles, kulturelles etc.) gebunden. Für den städtischen Raum, jedoch nicht nur für diesen, bedeutet dies, dass diejenigen, welche in ausreichendem Maß über eine bestimmte Sorte von Kapital verfügen, sich Raum aneignen und damit denjenigen streitig machen können, die nicht über das nötige Kapital verfügen, sich also in den unteren Bereichen der gesellschaftlichen Hierarchie bewegen:

„Einer der Vorteile, den die Verfügungsmacht über Raum verschafft, ist die Möglichkeit, Dinge oder Menschen auf (physische) Distanz zu halten, die stören oder in Misskredit bringen, indem sie den als Promiskuität erlebten Zusammenstoß von sozial unvereinbaren Weisen des Seins oder Tuns provozieren oder den visuellen und auditiven Wahrnehmungsraum mit Spektakel und Lärm überziehen, die, da sozial markiert und negativ konnotiert, zwangsläufig als unerwünschtes Eindringen oder selbst als Aggression erfahren werden.“³

Art, S. 307-313, hier S. 307.) Es findet sich jedoch auf rund 500 Seiten kein Beitrag, der die Hierarchisierung diverser Teilöffentlichkeiten, wie sie in den Auseinandersetzungen um die Verfügungsgewalt über den städtischen Raum zum Ausdruck kommt, behandelt – wenngleich allen Beiträgen die Öffentlichkeit als Adressatin gilt.

- 2 Pierre Bourdieu: „Physischer, sozialer und angeeigneter physischer Raum“, in: Martin Wenz (Hg.), Stadt-Räume. Die Zukunft des Städtischen, Frankfurt, New York: Campus Verlag 1991, S. 25-34, hier S. 26f.
- 3 Ebd., S. 31.

Mit den InnenStadtAktionen soll in der vorliegenden Arbeit eine Intervention im öffentlichen Raum untersucht werden, welche die ungleiche Verteilung von Verfügungsmacht über den öffentlichen Raum und die daraus folgende Stigmatisierung und Ausgrenzung marginalisierter Personengruppen thematisiert und kritisiert. Die InnenStadtAktionen sind keine Kunst im öffentlichen Raum im strengen Sinne, da sie als solche weder seitens der InitiatorInnen noch seitens der RezipientInnen definiert werden. Sie stellen jedoch eine Intervention von KünstlerInnen im öffentlichen Raum dar und sind daher als eine Weiterentwicklung politischer Kunstpraxis im Rahmen kunsthistorischer Forschung zu untersuchen.

Die InnenStadtAktionen finden 1997 und 1998 als jeweils einwöchige Aktionstage in mehreren Städten Deutschlands, Österreichs und der Schweiz statt, und werden von AktivistInnen aus politischen Kunstzusammenhängen initiiert. Als breites Bündnis von KünstlerInnen, politischen Initiativen und TheoretikerInnen kritisieren die InnenStadtAktionen unter dem Titel „Gegen Privatisierung, Sicherheitswahn und Ausgrenzung“ mit zahlreichen Aktionen im städtischen Raum die Ausgrenzung Marginalisierter auf Grundlage eines sich verschärfenden Sicherheitsdiskurses und die Zurichtung der Innenstädte auf ökonomische Interessen. Im zweiten Jahr kommt unter dem Titel „Bahn Attack“ die kritische Auseinandersetzung mit der Umstrukturierung der Bahnhöfe hinzu.

Zentrale Fragestellung dieser Arbeit ist es herauszufinden, wie es zu dieser speziellen Aktionsform kommt, welche Rolle in diesem Zusammenhang eine spezifische künstlerische Praxis spielt, und wie die InnenStadtAktionen rückblickend zu bewerten sind. Als kritische Reaktion von KünstlerInnen auf politische Prozesse sollen die InnenStadtAktionen „hemmungslos relational“⁴, d.h. sowohl im Vergleich mit anderen Formen künstlerischer Praxis und deren Präsentation als auch im Kontext der speziellen politischen Situation betrachtet werden. Das erste

4 Renate Lorenz greift diesen Kommentar Sabeth Buchmanns zu Jochen Beckers Kunstbegriff auf, um den künstlerisch-politischen Ansatz von Büro Bert zu beschreiben. Unter dem Titel „Kunstpraxis und politische Öffentlichkeit“ schreibt sie: „Kunst als von außen geführter Kommentar zur *Maschine Gesellschaft* [Hervorhebung im Original, N.G.] ist schon deshalb nicht denkbar, weil klar ist, daß Kunst und die in ihrem Umfeld produzierten Diskurse oder die dort vorgenommenen Wertsetzungen an der Produktion gesellschaftlicher Wirklichkeit teilhaben. Kunst ist in Zusammenhänge involviert und bestimmt Zusammenhänge, welche üblicherweise aus der (Kunst-)Kritik ausgeklammert bleiben. Das betrifft die Umstände ihrer Produktion [...], aber auch ihr Produkt [...].“ (Renate Lorenz [für Büro Bert]: „Kunstpraxis und politische Öffentlichkeit“, in: Büro Bert [Hg.], Copyshop. Kunstpraxis und politische Öffentlichkeit, Berlin, Amsterdam: Edition ID-Archiv 1993, S. 7-19, hier S. 7.)

Kapitel widmet sich daher zuerst der Zusammenfassung derjenigen Maßnahmen und Debatten, die inhaltlicher Ausgangspunkt der Innenstadtaktionen sind. Zunächst soll skizziert werden, welche Rolle das Image der Innenstädte im Rahmen der Standortkonkurrenz spielt, und welche Maßnahmen ergriffen werden, um die Attraktivität der Innenstadtbereiche sowie der Bahnhöfe zu erhöhen. Ein besonderes Augenmerk soll hierbei auf die Entwicklung des ‚Zero Tolerance-Konzepts‘ und dessen Rezeption in Deutschland gelegt werden. Die daraus folgenden Konsequenzen für das Leben Marginalisierter in den Innenstädten werden anhand konkreter Beispiele erläutert: der Einsatz von Sicherheitskräften und die Einführung kommunaler Ordnungsdienste, die Entwicklung juristischer Instrumentarien wie Gefahrenabwehrverordnungen und Straßensatzungen, das Phänomen der Privatisierung öffentlicher Räume sowie die Sonderregelung polizeilicher Befugnisse an ‚gefährlichen Orten‘.

Das zweite Kapitel erörtert die Frage, welche Rolle Kunst im öffentlichen Raum in diesem Kontext spielt. Anhand dreier Beispiele soll diese Frage aus drei verschiedenen Perspektiven betrachtet werden: Eine eingehende Betrachtung des Skulpturenrundgangs der Sammlung DaimlerChrysler am Potsdamer Platz in Berlin soll aufzeigen, wie Kunst im öffentlichen Raum einerseits dazu dienen kann, das Image eines Großinvestors aufzuwerten, und wie sie andererseits dazu beitragen kann, einen hierarchisierten Raum nachträglich zu ästhetisieren. Das Beispiel der Ausstellung „Skulptur. Projekte in Münster 1997“, die als eine der wichtigsten Ausstellungen für ortsspezifisches Arbeiten in Deutschland gilt, soll zeigen, wie selten dem programmatischen Anspruch zum Trotz, zentrale Aspekte des öffentlichen Raums als sozialer Raum in den Beiträgen der KünstlerInnen Berücksichtigung finden. Am Beispiel der „documenta X“ soll schließlich dargelegt werden, wie ein kulturelles Großereignis selbst zum Standortfaktor wird und dazu beiträgt, auf politischer Ebene Prozesse zu forcieren, die auf der inhaltlichen Ebene von vielen Beteiligten kritisch reflektiert und kommentiert werden. Während sich zahlreiche Beiträge kritisch mit den Folgen der gegenwärtigen politischen und sozialen Entwicklung befassen, wird die „documenta“ zum Auslöser für die Vertreibung Marginalisierter aus dem Innenstadtbereich. Die drei Beispiele verdeutlichen, wie Kunst im öffentlichen Raum dazu beitragen kann, die Ausgrenzung Marginalisierter festzuschreiben.

In Abgrenzung hierzu befasst sich das dritte Kapitel mit Kunstsprachen, die der Ausgrenzung Marginalisierter entgegenwirken. Die hier vorzustellenden Beispiele sind teils im öffentlichen Raum, teils im Museum beziehungsweise Theater angesiedelt und ebenso wie die in Kapitel drei behandelten Beispiele explizit als Kunst beziehungsweise Kunst-

aktion definiert. Im Gegensatz zu letzteren nutzen die hier vorgestellten Kunstpraxen jedoch den Kunstkontext, um auf verschiedene Weise eine Auseinandersetzung über die Belange Marginalisierter, in diesem Fall Wohnungslose, beziehungsweise von Wohnungslosigkeit bedrohte MieterInnen, DrogenkonsumentInnen oder Prostituierte anzuregen. Dieses Kapitel soll dazu dienen, einerseits Möglichkeiten künstlerischer Intervention aufzuzeigen, andererseits beispielhaft einen Eindruck von verschiedenen Formen politischer Kunstpraxis der späten 80er beziehungsweise 90er Jahre zu vermitteln, um zu verdeutlichen, dass die Auseinandersetzung mit politischen und sozialen Themen vor den InnenStadtAktionen auch im Kunstkontext eine wichtige Rolle spielt und zu veränderten Formen künstlerischer Praxis führt. Die drei Beispiele, Martha Roslers Projekt „If you lived here...“, zwei Projekte von WochenKlausur und Schlingensiefels Projekt „Passion Impossible – 7 Tage Notruf für Deutschland (eine Bahnhofsmision)“, werden mit den von Holger Kube Ventura zur Kategorisierung politischer Kunstpraxen der 90er Jahre vorgeschlagenen Kategorien der ‚Informationskunst‘, ‚Interventionskunst‘ und ‚Impulskunst‘ auf ihre jeweiligen Besonderheiten hin untersucht.

Während die hier genannten Beispiele Möglichkeiten von Interventionen innerhalb des Kunstkontextes aufzeigen, stellen die InnenStadtAktionen, die im vierten Kapitel eingehend untersucht werden, eine Praxis von KünstlerInnen im öffentlichen Raum dar, die den Kunstkontext überschreitet. Dieses Kapitel stellt den Hauptteil der Arbeit dar und soll zum einen aufzeigen, aus welchen politischen Kunstpraxen heraus die InnenStadtAktionen historisch entstehen, wie die Fokussierung auf das Thema „Gegen Privatisierung, Sicherheitswahn und Ausgrenzung“ zustande kommt, und auf welche Weise mit den InnenStadtAktionen im öffentlichen Raum interveniert wird. Da die InnenStadtAktionen als überregionale Aktionswochen in vielen Städten ausschließlich von politischen Initiativen getragen werden, beschränkt sich die Untersuchung im Rahmen dieser Arbeit auf Städte, in denen KünstlerInnen direkt beteiligt sind: Düsseldorf, wo die InnenStadtAktionen von ihren InitiatorInnen explizit als Kunstaktion definiert werden, Köln, wo mit FrischmacherInnen und LadenGold politische Kunstzusammenhänge an der Initiierung der InnenStadtAktionen beteiligt sind, die sich bereits vorher eingehend mit dem Thema Stadt befasst haben, und Berlin, wo die personenstärkste InnenStadtAktionsgruppe über einen hohen Anteil an AktivistInnen aus politischen Kunstzusammenhängen verfügt, die anlässlich der Aktionswoche das Bündnis mit politischen Initiativen sucht. Wichtige Fragen bei der eingehenden Betrachtung der InnenStadtAktionen sind unter anderem: Welche Formen der Praxis entwickeln sich im Rahmen der InnenStadtAktionen und inwiefern ist diese durch einen speziell künstleri-

schen Zugang geprägt? Wer sind die AdressatInnen beziehungsweise RezipientInnen der InnenStadtAktionen? Welche Zielsetzung liegt den InnenStadtAktionen zugrunde? Welches sind die zentralen Kritikpunkte an den InnenStadtAktionen? Wie sind die InnenStadtAktionen im Nachhinein zu bewerten?

Aufgrund der misslichen Quellenlage zum Thema InnenStadtAktionen ist es notwendig, für diese Arbeit ein heterogenes Konvolut an Quellen heranzuziehen, zu dem einige Anmerkungen nötig sind: Neben Fachliteratur und wissenschaftlichen Quellen wurden vor allem solche herangezogen, die im Rahmen der InnenStadtAktionen von deren InitiatorInnen selbst publiziert wurden. Hierzu zählen beispielsweise Reader, Zeitungsbeilagen oder Flugschriften, welche die inhaltliche Ausrichtung der InnenStadtAktionen dokumentieren. Des Weiteren stellen interne Protokolle und Diskussionspapiere der Vorbereitungsgruppen, die in Privatarchiven Beteiligter einsehbar waren, eine wichtige Quelle dar. Sie bieten vor allem Aufschluss darüber, wie die Fokussierung auf das Thema zustande kommt, welche Zielsetzung den InnenStadtAktionen zugrunde liegt und wie diese im Nachhinein von den InitiatorInnen bewertet werden. Ergänzend wurden Gespräche mit InitiatorInnen der InnenStadtAktionen geführt, um weitere Informationen über die Zielsetzung, inhaltliche Ausrichtung, Wahl der Aktionsformen sowie die nachträgliche Bewertung durch die Beteiligten zu erhalten. Darüber hinaus wurde in einigen Fällen auf das World Wide Web zugegriffen, da bei dem aktuellen Stand der technischen Entwicklung viele Dokumente nur in elektronischer Form verfügbar sind. Zu diesen Quellen zählen unter anderem die Homepages verschiedener Kommunen und Institutionen, Online-Archive von Zeitschriften und Tageszeitungen, aber auch die Web-Seiten politischer Initiativen, die beispielsweise Flugschriften dokumentieren, die in gedruckter Form nicht mehr verfügbar sind. In zwei Fällen wurden bisher unveröffentlichte wissenschaftliche Arbeiten herangezogen. Die vorliegende Arbeit stützt sich somit auf wissenschaftliche Quellen, qualitative Interviews sowie populäre Medien, um ein möglichst umfassendes Bild des Forschungsgegenstands zu ermitteln.

Mit den InnenStadtAktionen soll in dieser Arbeit eine von KünstlerInnen initiierte Intervention im öffentlichen Raum vorgestellt werden, die sich durch eine grundlegende Kritik an eben diesem Interventionsfeld auszeichnet. Diese kritische Auseinandersetzung mit dem städtischen Raum lassen sowohl Arbeiten von KünstlerInnen im öffentlichen Raum als auch Forschungen zu diesem Thema nur allzu oft vermissen. Die beteiligten KünstlerInnen und Kunstzusammenhänge haben im Zusammenhang mit den InnenStadtAktionen die Diskussion über Fragen nach dem zugrunde liegenden Kunstbegriff zugunsten der Auseinander-

setzung über praktische Interventionsmöglichkeiten zurück gestellt und das Feld der gängigen Formen künstlerischer Intervention im öffentlichen Raum überschritten. Diese Arbeit soll einen Beitrag dazu leisten, einen kritischen Blick für das Feld Kunst im öffentlichen Raum zu schärfen und das Denken für die Auseinandersetzung mit im Kunstkontext ungewohnten Praxen der Intervention zu öffnen.