

Lada Nakonechna

Perspektive



Lada Nakonechna
Perspektive

Vorwort

Anna-Louise Rolland

Symposium

XX

Lada Nakonechna

**Die Stellung des Rezipienten im
Bereich der Bildenden Kunst**

XX

Sylke Nissen

**Hybridräume in der Stadt.
Zum Wandel des öffentlichen Raums**

XX

Anna-Louise Rolland

**Ästhetik des Widerstands –
Künstlerische Interventionen im öffentlichen Raum**

XX

Ulrich Johannes Schneider

Bibliotheken und öffentlicher Raum

XX

**Entwicklung der
Zeichnung**

XX

Lada Nakonechna

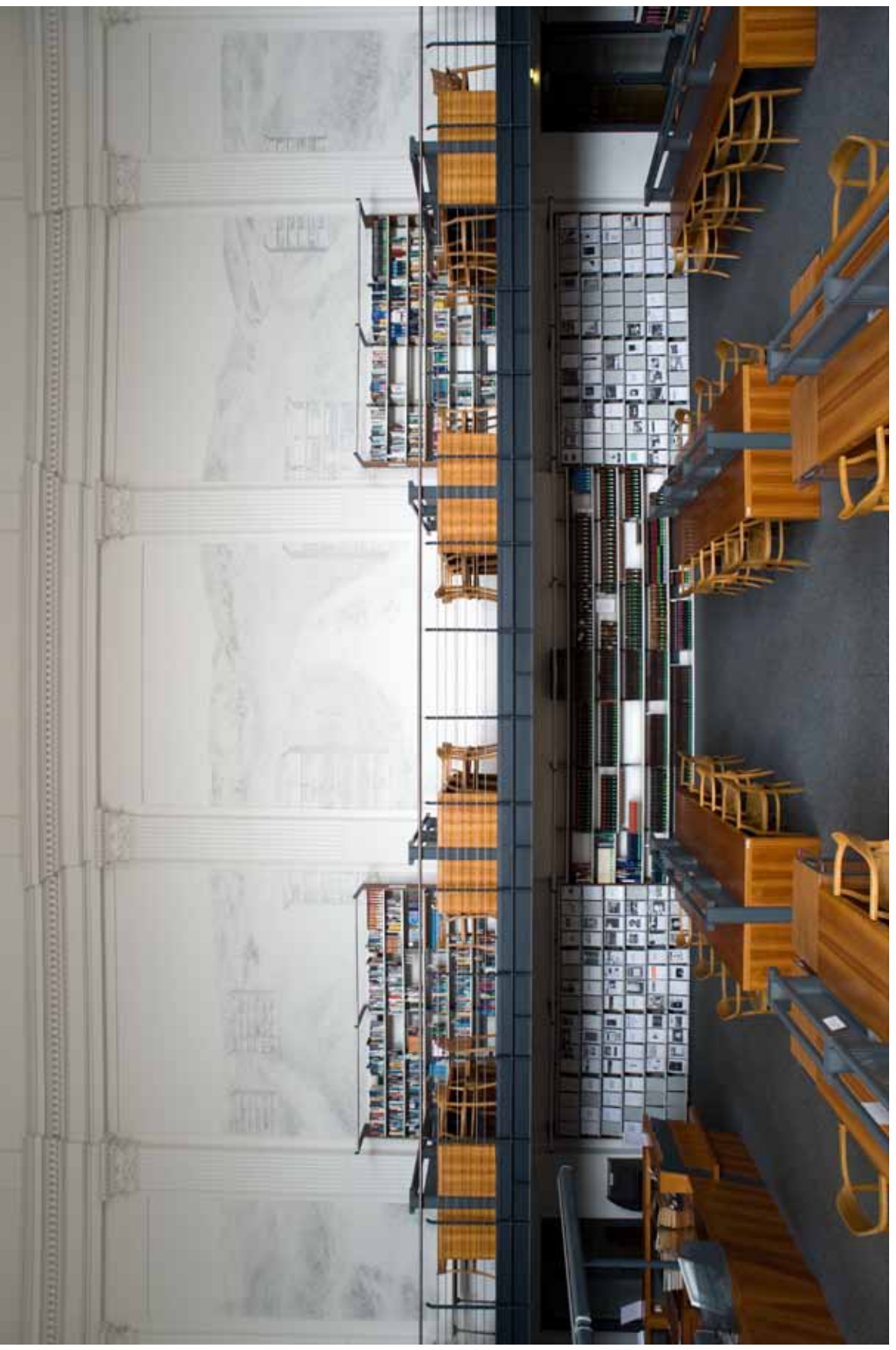
Raum und Zeit in »Perspektive«

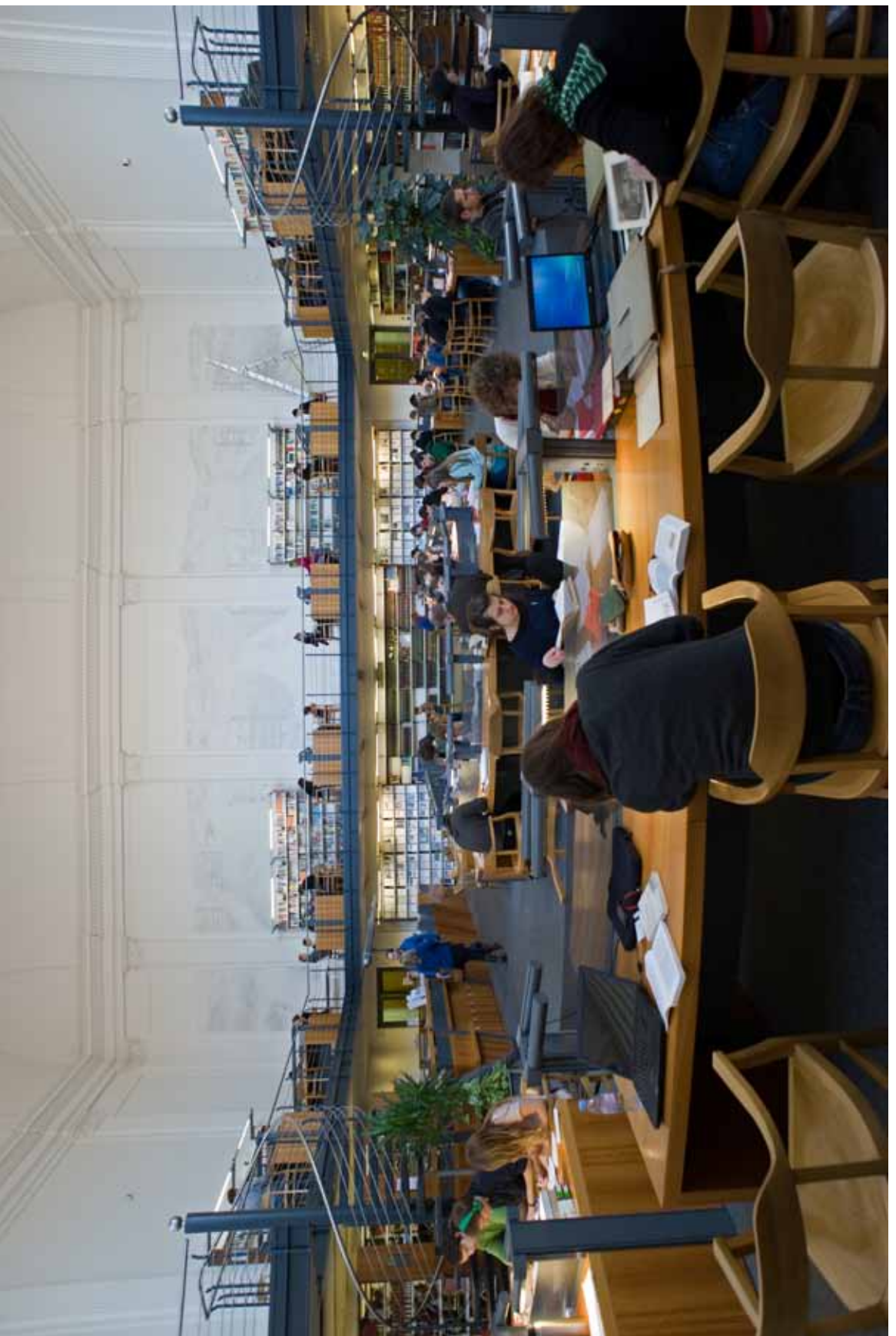
XX

Förderer

XX

Impressum





Ulrich Johannes Schneider:

» Ein Projekt
dieser Dimension
lässt sich nicht
planen.
Es verdankt sich
glücklichen
Begegnungen.«

Anna-Louise Rolland, Kuratorin

Wege, Gräser und Kräne sind mit einem Bleistift mit Härtegrad 6 auf eine hundert Quadratmeter große Wandfläche des Lesesaals der Bibliotheca Albertina in Leipzig gezeichnet. Die Bücher der Regalmeter, die im unteren Bereich die Zeichnung verdecken, sind hinter den Regalen nochmals aufgezeichnet. Sie bleiben dem Ort immer verhaftet, auch wenn die gespiegelten Bücher einmal woanders stehen werden. Für *Lada Nakonechna* ist Kunst Kommunikation, die Zeichnung ein Korridor zwischen zwei Welten, einer geistigen und einer praktischen.

Die Künstlerin wurde 1981 in Dnipropetrovsk (Ukraine) geboren. Sie sieht sich nicht als Künstlergenie. Sie führt nur aus. Der eigentliche Charakter des Werks bestimmt sich allein durch sein Umfeld. Schon im Entstehungsprozess mischte sich das Kratzen des Bleistifts mit dem leisen Getuschel darüber. Wenn das Kratzen verstummt, bleiben die Gespräche. Der Korridor liegt zwischen der Bibliothek, als Ort der Aneignung von Wissen, und dem Horizont der Kräne. Er stellt sich dar als Landschaftspfad gesäumt von Bücherregalen. All diese befinden sich auf einer Wand, die Ausgangspunkt für *Lada Nakonechnas* Projekt war.

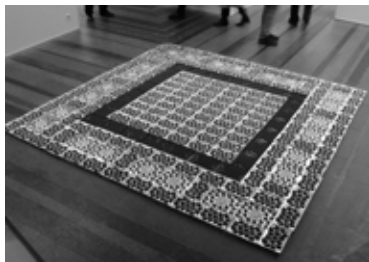
Eine Wand ist statisch. Sie ist widerständig. Sie ist begrenzt. Ihre Zeichnung öffnet diese Begrenzung. Damit schafft die Künstlerin einen zweiten Ausgang in der Bibliothek. Die Kräne wiederum stehen für Veränderung, für das praktische Anwenden

von Wissen. *Lada Nakonechna* drückt die Verbindung zwischen Bibliothek und Zeichnung viel einfacher aus: *knowledge to built life*.

Lada Nakonechna studierte Grafik in Kiew. Der Bleistift ist ihr Medium. Für die Künstlerin gibt es kein besseres, um Zeit auszudrücken. Mit Farbe lässt sich schneller eine große Fläche füllen. Bleistift ist wie die Tinte einer Handschrift, es dauert, die Seiten damit sinnvoll zu füllen. Darin drückt sich Arbeit aus, lässt sich Arbeit erfassen. Die Form der Landschaft ist dabei bewusst gewählt. Manchen mag sie in ihrer feinen Schraffur an die Arbeiten *Dürers* erinnern. Sie ist nicht nur zweiter Ausgang, sie spiegelt auch den Clara Park, der nicht weit von der Bibliothek entfernt liegt. So wird nicht nur der Fokus auf ein altes Genre der Kunst, der Landschaft als Sujet gelenkt, sondern auch auf eine neue Perspektive.

Der Zwang zum Neuen ist für *Lada Nakonechnas* Arbeit kein Kriterium. Es geht ihr nicht darum, Werke zu schaffen, sondern Situationen zu kreieren. Diese nennt sie interaktive Installationen. Nicht das Objekt steht bei ihr im Mittelpunkt, sondern die Begegnung mit ihm. Auf der Art Paris stellte sie

in *Dear Felix Gonzalez Torres, can we give up sweets?* dutzende goldene Pralinenschachteln in Form eines Teppichs auf. Als sich die Messebesucher gierig bedienen, fragt sie sich: Wenn meine Arbeit interaktiv ist,



» Dear Felix Gonzales-Torres, can we give up sweets?«, Installation
Boxes with sweets, 2009

bedeutet dies auch, dass der Betrachter interagieren muss? Im *Pinchuk Art Center* in Kiew, einem Privatmuseum, traute sich niemand, Pralinen zu entnehmen. In welchem Kontext *Lada Nakonechna* ihre Werke präsentiert, ist für sie von erheblicher Bedeutung. Die Künstlerin spricht von *invisible moments* sozialer Strukturen, an denen sie besonders interessiert sei. Jede ihrer Arbeiten bezeichnet sie als Phasen. Es bedarf immer noch des letzten Schrittes des Betrachters, um das Werk zu vervollständigen. Kunst ist für *Lada Nakonechna* immer sozial engagiert.

Vor der Auflösung des *Centre for Contemporary Art Kiew* zeichnete sie mit Bleistift zwei Wochen lang. Unentwegt schraffierte sie Licht- und



Arbeit aus dem Centre
for Contemporary Art Kiew

Schattenzonen und machte sie einander gleich. Indem letztendlich alle visuellen Orientierungspunkte des Raumes verschwanden, nahm sie dem Auge damit jede Orientierung. Einen Tag nach der Eröffnung der Ausstellung schloss das wichtigste Zentrum für zeitgenössische Kunst für immer seine Türen. Für *Lada Nakonechna* sollten Ausstellungen immer an Orten des öffentlichen Diskurses stattfinden. Kunst kann die Mittel zum Verstehen von Realität

bereitstellen und somit die soziale Struktur beeinflussen. Dazu muss sie offen sein, so offen wie eine Bibliothek. » Es ist möglich, die Realität zu verändern, weil sie von uns gemacht ist«, so die Künstlerin.

Symposium

XX

Lada Nakonechna

Die Stellung des Rezipienten
im Bereich der
Bildenden Kunst

XX

Sylke Nissen

Hybridräume in der Stadt.
Zum Wandel des
öffentlichen Raums

XX

Anna-Louise Rolland

Ästhetik des Widerstands —
Künstlerische Interventionen
im öffentlichen Raum

XX

Ulrich Johannes Schneider

Bibliotheken
und öffentlicher Raum



Die Stellung des Betrachters im Bereich der Bildenden Kunst

Lada Nakonechna
Künstlerin

Normalerweise besteht eine Präsentation anfangs aus einer Einleitung. Mit ihr erhalten wir sofort die wichtigsten Gesichtspunkte in Form eines Pakets von Informationen. Durch diese Struktur verarbeiten wir die uns übermittelten Nachrichten. Sie versorgt uns bereits mit dem Standpunkt des Sprechers und beeinflusst somit unser Denken. Wir sind auf dessen Definitionen angewiesen. Er gibt den Takt vor.

Beispielsweise in meinem Projekt »Für das Volk« ist die Tatsache, dass der Ausführende ein Künstler ist, ausreichend, um sich sein Handeln zu erklären. Ähnliches passiert, wenn man über das Medium des Künstlers eine Aussage treffen möchte. Die Tatsache, dass etwas von einem Künstler gemacht wurde, beeinflusst dessen Bestimmung. Sie kennen diese Situation. Ich erzähle ihnen nichts neues darüber. Aber ich finde es notwendig, sie als Ausgangspunkt für meine Präsentation zu wählen.

Meine Arbeit »Lieber Felix-Gonzalez Torres, können wir Süßigkeiten aufgeben?« ist ein Teppich, der aus Süßwaren besteht. Er bezieht sich auf die »Süßigkeitenteppiche!« von *Felix Gonzalez Torres*, einem kubanischen Künstler. Mein Teppich ist jedoch süßer und reichhaltiger. Er besteht aus Schokolade, genauer gesagt aus gefüllten Pralinienschachteln, und nicht aus Zuckerwerk. Schon vor geraumer Zeit, seit Beginn der Moderne, hat sich die Rolle

des Neuen verändert. Es ist nicht mehr das oberste Ziel, etwas Neues zu schaffen. Ein erster Wandel fand statt, als es nicht mehr darum ging, etwas Neues herzustellen, sondern Situationen zu kreieren, in denen nur ein einzelnes Element, sei es die Form oder den Inhalt betreffend, deren gesamte Bedeutung verändern konnte. In diesem Fall handelt es sich nicht um eine neue Beschaffenheit.

Der zweite Teil meiner Arbeit ist ein Text – mein Monolog, der an *Felix Gonzalez Torres* adressiert ist – und der die Frage an ihn richtet: »Ist Kunst Wettbewerb?«. Dabei werden Themenpunkte angesprochen wie Kunstkonsum. Haben Kunstobjekte etwas mit Gütern zu tun? Aber auch die Präsenz von Drittländern im westlichen Kunstmarkt wird darin diskutiert. Als ich die Arbeit 2010 im Rahmen der Kunstmesse »Art Fair Paris« zeigte, beobachtete ich die Reaktionen des Publikums. Eine Antwort auf meine Frage blieb in Erinnerung. Ich fragte die Besucher, die sich Schokolade aus meinem Teppich genommen hatten: »Warum nehmen sie sich einfach Schokolade?« Und ich erhielt prompt die Antwort: »Aber dies ist doch eine interaktive Installation, oder etwa nicht?«

Für die breite Masse des Publikums reichte diese Erklärung aus, Teil einer interaktiven Installation zu sein, um sie zu verstehen. Selbstverständlich ist sich die Öffentlichkeit nicht in allem gleich. Trotz-



Lada Nakonechna

dem gingen nicht viele weiter, als dass sie Schokolade aßen und sich als Teil eines interaktiven Werks begriffen. Frei nach dem Motto: »Diese Arbeit ist interaktiv, macht mit.« Vereinfachung führt zu einem Problem, nämlich dann, wenn die Öffentlichkeit nicht reif oder bereit ist, sich in zweiter Hinsicht der mit dem Kunstwerk verbundenen komplexen Struktur zu öffnen. Daraufhin stellte ich mir die Frage, was die Rolle des Künstlers sei. Ist er verpflichtet, sich noch einfacherer



»Red Carpet on Theatinerstrasse«
action,
Munich, 2009

Ausdrucksmöglichkeiten zu bedienen?

Ich möchte also nun über Ausstellungen in Kunstinstitutionen sprechen. Wenn man eine Ausstellung besucht, sollte man bereit sein, mit den Werken kommunikativ in Beziehung zu treten. Wenn man eine Intervention jedoch auf offener Straße erlebt oder sogar in eine einbezogen wird und, gesetzt man weiß, dass es sich hier um Kunst handelt, dann wäre man auch in der Lage, die bereit gestellten Informationen adäquat zu verarbeiten. Darüber hinaus benötigt man Zeit und Mühe, um die Nachricht zu verstehen. Viele Betrachter sind ad hoc jedoch nicht soweit und ihre Reaktionen werden zum Gegenstand der Betrachtung des Ausführenden, des Soziologen oder des Künstlers.

Ich möchte nun über die Ideen der »Relational Aesthetics« von *Nicolja Burrio* sprechen. Er sagt, die Hauptaufgabe

der Kunst sei es, kommunikative Systeme zwischen der Kunst und dem Publikum herzustellen. Kunst solle das Publikum einbeziehen und ermuntern zu interagieren. Eine solche Beziehung zwischen

Kunst und Publikum als deren letztes Ziel zu betrachten, bemängelten seine Kritiker. Die Kunst würde so zu reinem Entertainment verkommen. Auf diese Art und Weise würde nur leere Kommunikation stattfinden. Nichts würde man hinter diesen Haltungen finden. Claire Bishop

spricht von »partizipatorischer Ästhetik«. Sie vertritt die Meinung, es sei heutzutage nicht angemessen, von einer neuen Kunstform wie beispielsweise sozial engagierter Kunst zu sprechen, da jede Form von Kunst sozial engagiert sei. Ich stimme mit ihr überein. Eine neue Form von Kunst, die auf gewisse Art und Weise auf *Nicolja Burrio* reagierte, wurde in den 1990er Jahren entwickelt und versuchte Bedeutung zu schaffen oder Instrumente dafür bereitzustellen in Situationen, wenn das Publikum selbst zum Medium wird. Das Publikum nahm nun verstärkt am Prozess der Bedeutungsschaffung teil. Es wurde sogar Teil des kreativen Prozesses. Seine Teilnahme war im Werk inbegriffen. Es lag in seiner Struktur. Dies geht über eine reine Interaktion hinaus. Man kann hier von einer Teilnahme am eigentlichen Kunstwerk sprechen.

Lassen sie uns nun ein anderes Projekt betrachten. Ich möchte über meinen 30 m langen Teppich sprechen, den ich aus roter Second Hand Kleidung zusammengenäht und in Einkaufsstraßen ausgerollt habe. Ich habe ihn zwei Mal bisher gezeigt. In Kiew hieß das Projekt »Passage« und in München »Roter Teppich in der Theatinerstraße«. Meine Titel wurden durch die Straßennamen der Einkaufsmeilen bestimmt. Die Passanten wurden Teil meiner Arbeit, wenn sie meinen Teppich betraten. Aber der Teppich war nicht das ganze Projekt. Es wurde Champagner serviert und den Passanten bewusst offeriert. Dies verstärkte die emotionale Komponente der Arbeit, wie auch mein Beisein als Künstlerin, die die mühevoll gearbeitete vollzogen hatte und nun für diese Situation verantwortlich war. Das Zusammenspiel aller Elemente rief die Situation hervor und machte das Werk aus.

Der Teppich war aus Kleidungsstücken zusammengenäht, die wiederum von Menschen hergestellt worden waren. Es war also ein Teppich, der sich aus menschlicher Arbeit zusammensetzte. Deshalb fiel es einigen Menschen schwer, einfach darauf zu treten. Beispielsweise kamen ältere Menschen in Kiew auf mich direkt zu. *Claire Bishop* nimmt an, dass »sozial engagierte« Kunst nicht nur von ihrer ethischen Seite beurteilt werden darf. Zullererst müssten wir die moralische

Bewertung außerachtlassen. Sie argumentiert wie folgt. Wenn wir bereits mit diesen Begriffen arbeiten, sei unser Urteilen nicht frei sondern bereits beeinflusst. Beispielsweise würden wir eine Arbeit mit einer gut gemeinten Intention anfertigen, dann sei diese Arbeit per se positiv zu bewerten.



»Sea«
Installation,
2011

Die tägliche Wahrnehmung, die auf Subjektivität beruht und Informationen beeinflusst, wie auch der kulturelle Hintergrund eines jeden formen über die Zeit nachhaltige Konzepte, mit denen wir arbeiten. Kunst bricht diese wieder auf. Sie gibt die Möglichkeit einer anderen Perspektive, potentielle

Situationen zu schaffen, um Impulse bereitzustellen zu können, die Ausgangspunkte des Infragestellens und der Suche sein könnten, neue Möglichkeiten zu eröffnen, Antworten zu finden oder Entscheidungen zu treffen. Der irritierende Charakter von Kunst ist eine dieser Charakteristiken, über die ich spreche.

Bei meinem Projekt »Meer« (2011) benutze ich eine respektlose Art gegenüber dem Betrachter, um des Kunstwerks willen. Ich zeichnete das Meer auf eine Wand und setzte in geringem Abstand eine zweite Wand davor. Die Zeichnung war nicht sichtbar für den Betrachter. Ich gab ihm nicht die Möglichkeit, einen Blick darauf zu werfen. Der Betrachter hing völlig von

der Konstruktion meiner Arbeit ab. Von weitem konnte man das Meer nicht wahrnehmen und annähern konnte man sich ihm auch nicht, denn eine Barriere hielt den Betrachter davon ab. Alle Bestandteile der Arbeit spielten eine Rolle. Man konnte diese Arbeit nicht einfach als Zeichnung auf einer Wand wahrnehmen. Viele Besucher teilten mir mit, dass sie meine Arbeit nicht gesehen hätten, denn sie suchten meine Zeichnung.

Ich möchte zu der Arbeit von »Lieber Felix Gonzalez-Torres, können wir Süßigkeiten aufgeben?« zurückkommen. Diese Arbeit wurde eigens für den Kunstraum des Pinchuk Art Centers angefertigt und wurde dort das erste Mal gezeigt. Dieses Zentrum wurde vom Oligarchen Victor Pinchuk gegründet und wird von ihm betrieben. Es funktioniert ähnlich der Guggenheim-Logik. Man findet meistens Stars der Kunstszene hier wie Jeff Koons oder Damien Hirst. Künstler, die mit teuren Materialien arbeiten und eine hohe Stellung im Kunstmarkt besitzen. Die Ausstellungssäle sind voll von Wachpersonal. Als Resultat des Einflusses dieser Institution auf meine Arbeit berührte niemand meine Süßigkeiten. Wir hatten sogar Ersatzsüßigkeiten bereitstehen. Wir brauchten sie nicht. Die Form, wie und wo wir Kunst präsentieren, hilft der Kreation von Kunst. Ich muss zugestehen, es war ein gutes Moment, den Einfluss einer Kunstinstitution auf ein Kunstwerk so genau beobachten zu können. Über die ausbleibenden Reaktionen galt es nachzudenken.

Ich glaube, dass eine kritische Absicht und Betrachtungsweise die Realität

objektivieren kann. Ich mag es zu beobachten, wie eine Arbeit eine Situation erhellen kann. Die künstliche Situation konstruiert von einem Künstler in einem bestimmten Kontext ruft Reaktionen der involvierten Personen hervor. Das Zusammenspiel aller Komponenten und Kontexte formt eine neue Situation, die es vorher nicht gab und die versteckte oder unsichtbare Momente in der sozialen Struktur sichtbar machen kann. Die Schaffung einer solchen Situation, daran bin ich interessiert. Sie kann die objektiven Strukturen sozialer Interrelationen und Haltungen erhellen. Ein Künstler kann nicht alles in Erwägung ziehen. Das ist unmöglich. Die Existenz einer Arbeit resultiert aus vielen verschiedenen Momenten. Es ist notwendig, die richtige Absicht zu haben und diese sichtbar zu machen. Und natürlich muss ein Künstler von Anfang an wissen, was er von einer bestimmten Intervention, die er macht, erwartet.

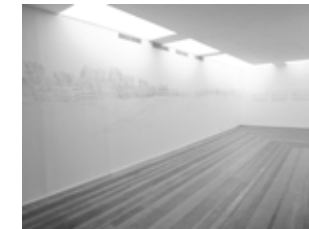
Ich denke, es ist heute schwierig, unpolitisch zu sein. Wenn du nicht Position beziehen kannst, kannst du von anderen benutzt werden oder du bist nur ein Designer, ästhetisierst das bereits bestehende politische System. Ein anderer Punkt, ich denke, auch sie sind sich dessen wohl bewusst, sind die Massenmedien, die Werbeindustrie und die höhere Politik. Sie sind ziemlich gut, umstandslos Methoden anzuwenden, die die Kunst schon viel früher erforscht hat.

Jedes Ereignis, an dem wir partizipieren, besteht formal aus zwei Seiten: Auf der einen Seite ist der Sender, auf der anderen der Empfänger. Es gibt ihn und mich. Wenn beide ein Interesse am Kunstbereich

haben, dann entsteht ein Dialog. Wenn ein Dialog möglich ist, ist wahre Bildung möglich. Dies wäre der Normalzustand. Der Künstler könnte jedoch die Öffentlichkeit aus eigener Motivation heraus manipulieren wollen, zum Beispiel um des Erfolges willen. Mich persönlich interessiert es, die Machtpositionen zwischen den beiden oben genannten Seiten offen zu legen. Menschen können durchaus offen sein und unverschlossen, Kunst auch. So ist jede Arbeit, würde ich sagen, eine Phase, ein Schritt.

Nur ein dekoratives Werk kann eine bestimmte Situation ausstaffieren und mehr oder weniger fertig sein.

Aber lassen sie uns zu dem folgenden Schema zurückkehren. Wenn der Künstler eine Situation schafft, um Menschen zu involvieren und einen Impuls zu geben, wartend, dass diese wiederum reagieren, dann könnte die Öffentlichkeit Teilnehmer des Kunstprojekts, also einer Diskussion oder sogar Teil des Werks sein. In diesem Fall, wer wäre dann der Rezipient des Werks? Ein Kunstwerk als Situation operiert auf verschiedenen Ebenen und ist nicht geradlinig. Kunst ist kein sozialer Aktivismus, also muss ein Kunstwerk die Rezipienten nicht auf direktem Weg beeinflussen und gleich und sofort dazu führen, die Erzählweise des Kunstwerks zu umschreiben oder zu analysieren, ob sich das Werk eventuell gegen etwas auflehnt. Wir



»Place«
Site specific project,
Center for Contemporary Art at
NaUKMA, Kyiv, Ukraine, 2009

dürfen auch nicht die wichtigen Mediatoren im Kunstsystem vergessen. Die Arbeit des Kunstkritikers ist es, die Situation zu decodieren, wie Kunst mit kulturellen und sozialen Strukturen verknüpft ist. Öffentliche Institutionen, Museen an erster Stelle, arbeiten als soziale Zentren. So bekommen ihre Ausstellungen den Status diskursiver Räume.

Das Projekt »Place« schuf ich in einer der ältesten Institutionen in Kiew, der Universität, worin sich das Zentrum für zeitgenössische Kunst damals befand. Ich fertigte es an, als wir erfuhren, dass die-

ses Zentrum aufgelöst werden sollte. Die Universität beschloss, dass es für sie nicht wichtig sei. Also zeichnete ich mit Bleistift auf die Wände, um die Schatten weicher zu machen und die Lichtbereiche auch, so dass letztendlich alles, was das Erfahren von Raum möglich macht, gleichgemacht wurde und der Raum nicht mehr spürbar war. Der Raum bestand nur noch aus einem Ton. Ich nahm ihm alle visuellen Punkte, die Orientierungsmöglichkeiten gaben. Die Vorbereitungen dafür brauchten mehr als zwei Wochen. Die eigentliche Ausstellung dauerte nur einen Abend lang. Die Absicht meiner Arbeit war, Diskussion zu entfachen. Ich versuchte, den Raum leerer zu machen, als er bereits war. Zuerst wollte ich Desorientierung hervorrufen, denn ein leerer Raum muss gefüllt werden. Die symbolische Qualität eines Kontextes würde oft zum bestimmenden Material ei-

Die Bibliothek als gesellschaftlicher Raum

Ulrich Johannes Schneider
Direktor der Universitätsbibliothek Leipzig

nes Kunstwerks werden, so *Hans Haacke*. Das Kunstwerk, das eigens für diesen Ort geschaffen worden war, konnte nirgendwo anders sein. In meinem Projekt wurde dessen Bedeutung erst durch das problematische Verschwinden des Zentrums bestimmt.

Ich möchte hinzufügen, dass der Status des Ortes die Bedeutung meines Projekts und meiner Äußerung sowie die Präsenz des Inhalts legitimierte. Die Ausstellung als öffentliches Event konnte als Ausgangspunkt für zirkulierende Diskussionen, Ideen und weitere Kunstprojekte genommen werden. Das Hervorrufen von Diskussionsstoff in der Allgemeinheit durch persönliche, zivilgesellschaftliche Themen vollzog sich zu einem Zeitpunkt, als die meisten Bürger einfach manipulierbare Objekte waren. Kunst kann helfen, den konzeptuellen Apparat, die Organe einer Person zu erweitern. Sie kann der Gesellschaft das Werkzeug geben, um Realität zu verstehen und ihr Instrumente verleihen, um an sozialen Strukturen zu arbeiten. Denn diese haben auch einen Staus wie ein »Projekt«. Wenn wir sie nicht verstehen, können wir es nicht restrukturieren, können wir nicht damit arbeiten. Aber Verstehen ist auch ein Prozess mit eigenen Ebenen. Dieser muss immer offen sein. Ich schaffe oft visuelle Illusionen in realer Größe. Sie können zwei verschiedene Arten von Gefühlen erzeugen – eines ist das Beeinflussen unseres Umfeldes, ein anderes spricht über die Endlichkeit – über die Möglichkeit, etwas in unserer Realität zu verändern, denn sie ist von uns gemacht.

Aber was bedeutet »wir« und »Gemeinschaft«? »Three points of view on

common field and three possibilities to own it« ist eine Installation, die ich 2009 gemacht habe. Die Arbeit hat eine komplizierte Konstruktion, aber wie auch immer, sie ist auch einfach geartet. Sie besteht aus einer Wandzeichnung und drei kleineren Zeichnungen auf hölzernen Paneelen und wenigstens einem Betrachter. Der Titel der Arbeit spielt eine wichtige Rolle, denn er ist der Schlüssel, um es zu lesen. Auf einer Wand verändere ich dasselbe Bild drei Mal. Jedes Mal, indem ich es aus einer anderen Betrachterperspektive, aus drei verschiedenen Augenhöhen, zeige. Daneben zeige ich drei Felder, einzeln, aus drei verschiedenen Augenhöhen. Die Zeichnungen orientieren sich an der Augenhöhe drei verschiedener Betrachter (nach den Regeln der Perspektive, befindet sich die Augenhöhe eines Betrachters immer dort, wo seine Augen sich befinden). Mit dieser Arbeit versuche ich den Betrachter auf das private und die Privatisierung von Raum aufmerksam zu machen. Auch ist meine Intention, dem Publikum einen Vorschlag zu unterbreiten, um über die gemeinsame Zukunft nachzudenken. Die Zahl »3« ist die Möglichkeit der Betrachterstandpunkte. Es handelt sich dabei um Möglichkeiten oder Ideen zu einer sozialen Struktur der Gesellschaft. Das Feld steht sinnbildlich für einen Ort auf den wir »bauen«, welcher allen gehört. Die Privatisierung der Erde kann nicht wirklich sein, nur nominal und bedingt. Es ist wie der Erwerb des Feldes, das dort als Zeichnung dargestellt ist.

Lada Nakonechna, Vortrag beim Symposium in der Universitätsbibliothek Leipzig, 2011.

Es gibt eine Baumaßnahme, auf die ich mich sehr freue. Wir werden demnächst eine Karusselltür in den Eingangsbereich der Bibliothek einbauen. Das wird dazu führen, dass nicht so viel kalte Luft im Winter und nicht zu viel warme Luft im Sommer hereinkommt. Wir werden künftig die äußeren Türen dieses Büchertempels weit aufsperrn können. Der Einbau einer Drehtür: ein kleines Mittel, aber wirksam genug, die Ehrwürdigkeit dieses Gebäudes weniger abschreckend erscheinen zu lassen und allen zu zeigen: Die Tür der Bibliothek ist für alle geöffnet.



Ulrich Johannes Schneider

gründet und war lange Jahrhunderte ein Reservoir an Büchern, die keiner lesen wollte. In dieser Anfangszeit der Bibliothek war die Tür entsprechend unbenutzt. Im 17. Jahrhundert gab es dann mit *Joachim Feller* einen Bibliothekar, der die hier aufbewahrten Handschriften in einem Katalog beschrieb. Und weil dieser gedruckte Katalog über die Handschriften existierte, wurden Forscher eingeladen, an die Bibliothekstür zu klopfen, sie zu öffnen und zu fragen: Ich habe den Katalog gelesen, darf ich ein bestimmtes Buch einsehen? Der Katalog funktionierte im Grunde wie eine virtuelle Tür oder ein An kündigungsblatt. So war die Bibliothekstür zumindest dem wissenschaftlichen Interesse schon ein wenig geöffnet.

Dann haben die in Leipzig aufbewahrten gedruckten Bücher, allerdings erst im 18. Jahrhundert, ihren Katalog bekommen, und zwar einen handschriftlichen. Dieser Katalog verzeichnete alle Druckwerke der Bibliothek bis 1751 und konnte nur funktionieren, wenn auch ein Bibliothekar anwesend war, der gemeinsam mit dem Nutzer nach Büchern suchte. Drucke wurden ausgeliehen, die Tür zur Bibliothek schlug öfter auf und zu. In dieser Epoche haben wir also schon eine gewisse Interaktion der Bücherbestände mit Nutzern. In Leipzig war

Die Entwicklung der Bibliothek

Ich möchte über die Tür der Bibliothek sprechen. Diese Tür steht zwischen Innen und Außen. Blicken wir kurz auf Bibliotheken früherer Zeiten zurück: Deren Tür war meist geschlossen und nur zu zwei Gelegenheiten offen: Wenn Bücher hineinkamen und wenn der Bibliothekar nach dem Rechten sah. Das waren keine langwierigen Vorgänge. Die Bibliothek war hauptsächlich geschlossen.

Die *Universitätsbibliothek Leipzig* wurde als *Bibliotheca Paulina* 1543 ge-

Christian Gottlieb Jöcher der erste Professor, der im Zweitberuf Oberbibliothekar war und deswegen dazu angehalten wurde, die Bibliothek regelmäßig für Nutzer zu öffnen: zwei Stunden pro Woche. Das erscheint nicht viel, war aber ein Anfang, der zeigt, dass man seit der Aufklärungsepoche der Bibliothek drei Aspekte zusprechen kann: die Bücher, den Bibliothekar, der die Bestände kennen und den Katalog erstellen muss, und den Nutzer, der sich etwas ausleihen darf.

Zu dieser Dreierkonstellation passt es, dass Jöcher einen Ofen in die Bibliothek hat einbauen lassen. Dieser Ofen ist, wie später dann Toiletten, deutliches Zeichen dafür, dass jemand länger in der Bibliothek arbeitet. Bis zum 18. Jahrhundert wurde weltweit keine Bibliothek planmäßig so gebaut, dass man sich hinsetzen konnte. Eine Nutzung im Inneren war überhaupt nicht vorgesehen. Erst nachträglich hat man eine gewisse Bequemlichkeit für Nutzer erreichen können. Die Königliche Bibliothek in Berlin ist noch am Ende des 18. Jahrhunderts gänzlich ohne Lesezimmer geplant worden.

Im 19. Jahrhundert vergrößerten sich dann die Gruppen der Bibliothekare, der Benutzer und der Bücher, die sich alle im Innern der Bibliothek aufhalten wollten. Universitätsbibliotheken wurden professioneller, sie erhielten einen Etat für die regelmäßige

Erwerbung. Das bedeutet, Bibliotheksgebäude brauchten zwei Türen: eine vorn für die Benutzer und eine hinten für die Anlieferung neuer Wissensinhalte. Zur gleichen Zeit bekamen neu gebaute Bibliotheken auch einen echten Lesesaal, wie zum Beispiel die *Bibliotheca*

Albertina hier in Leipzig. Ihr viel zu kleiner Vorgängerbau auf dem innerstädtischen Universitätsgelände wurde abgerissen und das neue Gebäude im Musikviertel 1891 bezogen. Dieser Neubau hat wie alle anderen europäischen Bibliotheksneubauten aus der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts einen Lesesaal.

Als gegen Ende des 19. Jahrhunderts überall Lesesäle gebaut wurden, als ob es das Selbstverständlichste der Welt wäre, kann man sinnvoll davon sprechen, dass Bibliotheken öffentliche Orte werden. Es strömten die Leute in die Bibliothek. Sie wurden durch die Anlage des Gebäudes selbst dazu eingeladen. Sie durften sich hinsetzen, es war geheizt, es standen Bücher zur Verfügung, die man vor Ort lesen konnte. Für manchen war die Bibliothek ein verlängertes Wohnzimmer, für andere ein möblierter Platz, in jedem Fall ein Ort des freien Gedankenaustauschs.

Der Lesesaal ist eine Schreibwerkstatt

Lesesäle als Kreativräume

Ich möchte gerne das, was wir den Lesesaal nennen, umdefinieren, denn es handelt sich gar nicht um einen Saal zum Lesen, vielmehr um eine Schreibwerkstatt: Es ist ein Kreativraum. In die wissenschaftliche Bibliothek gehen Studierende und Forscher, um etwas zu produzieren. Und das ist bis heute so. Lesesäle sind Arbeitsräume, aber natürlich ganz besondere Räume, in denen bei der Arbeit eine Begegnung stattfindet, die Begegnung mit dem Buch. Und die Begegnung mit dem Buch ist oft die Begegnung mit einem anderen Kopf, mit einer anderen Welt, mit etwas, das man bis eben noch nicht wusste. Warum sonst sollte man ein Buch in die Hand nehmen?

Diese Begegnung mit anderen Welten zu ermöglichen, ist die eigentliche Aufgabe einer Bibliothek, die heute nicht nur mit dem Buch geschehen kann, sondern mit vielen anderen Medien. Diese Begegnung bedeutet, dass man mit einer Neugierde oder sogar mit einer Wissbegierde in die Bibliothek eintritt und dort bereichert oder auch befremdet wieder herausgeht. Das ist auf einer einfachen Erfahrungsebene wahr. Man gelangt in die Bibliothek hinein von der Straße, bepackt mit altem Wissen und alter Kenntnis und noch ganz unbestimmter Neugier, und man kommt, ähnlich wie aus

einem Reisebüro, mit neuen Plänen heraus. Man weiß jetzt, wo man hinfahren kann, wohin man sich geistig bewegen kann. Man hat neue Zielkoordinaten gefunden und definiert sich selbst anders oder sogar neu.

Wenn man diese Konstruktion ernst nimmt, dann bedeutet dies, dass sich die Bibliothek auf eine sehr komplexe Weise mit der Öffentlichkeit verschränkt oder Teil der Öffentlichkeit wird. Das gilt schon rein rechtlich gesehen: In einer Bibliothek wird systematisch Unzucht mit den Urheberrechten getrieben. Die bürgerliche Gesellschaft hat lange am Schutz des geistigen Eigentums gearbeitet. Seit dem 17. und besonders seit dem 18. Jahrhundert gab es immer stärkere Forderungen, die geistige Potenz einzelner Verfasser, das Erfinderische oder ähnliche Ansprüche zu sichern, für die Autoren zu schützen. Die ganze literarische und zugleich juristische Wucht des Autorbegriffes kommt aus der Aufklärungszeit, als man an Originalgenies glaubte und an Erfindungskraft.

Ich kann nicht sagen, dass dieser Glaube verkehrt ist. Ich will nur sagen, er musste mit juristischen Mitteln über eine lange Zeit hinweg durchgesetzt werden, um praktisch wirksam zu sein: Das Urheberrecht sichert das Recht, mit seinen eigenen Erfindungen Geld zu verdienen, einen Markt zu kreieren oder an diesem Markt teilzunehmen. Das ist eine der modernen intellektuellen Grundlagen unserer Gesell-

schaft. Und wenn man sich vor Augen führt, wie wichtig und bedeutsam das Urheberrecht ist, dann fällt zugleich ins Auge, dass Bibliotheken immer schon die Ausnahme davon realisierten. Hier konnte und kann man umsonst das notieren, was anderswo etwas kostet – wie ein Museum hohe Kunst vorführt, zu ermäßigten Bedingungen. Wer sich geistige Güter nicht leisten kann, findet über Bibliotheken oder Museen einen Zugang dazu. Bibliotheken und Museen haben Bildungsfunktionen.

Wer eine Bibliothek betritt und diesen Verfremdungseffekt sucht, wer ein Buch mit den Worten anspricht, »Bitte mache mich zu einem anderen Menschen oder gib mir wenigstens eine andere geistige Orientierung«, tritt dabei nicht einzelnen Büchern gegenüber, sondern immer gleich einer ganzen Bücherwelt. Die Tür zur Bibliothek mag sehr klein sein, die Möglichkeiten jedoch, sich dort woanders hinzudenken, sind schier unendlich. So bewirkt die Bibliothek eine Art Transformationsprozess des Denkens, der Wahrnehmung, der Gesellschaft, und genau deshalb hat sie für unsere kulturelle und geistige Tradition schon lange eine große Bedeutung.

Geistige Anstrengung als Spiel mit dem Wissen

Die transformierende Kraft der Bibliothek lässt sich auch heute noch beobachten. Es sind für jede einzelne und jeden einzelnen biografische Prozesse, Vorgänge der Selbstfindung und Selbstdefinition, die in den Lesesälen ablaufen. Nicht allen Menschen, die in Bibliotheken sitzen, kann man grundstürzende Vorhaben unterstellen, meist müssen sie eher konkrete Probleme lösen. Aber das Potenzial sitzt genau hier, in der Menge der Leser, die gedanklich unterwegs sind. Dissertationen, die in wissenschaftlichen Bibliotheken entstehen, sind häufig genau diejenigen Werke, die die Welt verändern.

Wenn wir die Menschen in der Bibliothek betrachten und uns fragen, warum sie im Zeitalter des Internet und des elektronischen Zugriffs auf Wissen immer noch hier sitzen, dann kann uns eine vor wenigen Jahren durchgeführte architektursoziologische Befragung Auskunft geben. Dort erfährt man, dass viele Menschen in diese Bibliothek sehr gerne kommen wegen der Architektur, wegen der anderen Menschen, wegen der Kunst an den Wänden, wegen der Pflanzen hier und wegen der Fenster, die viel Tageslicht hereinlassen. Natürlich kom-

men die Studierenden auch, weil sie hier Bücher lesen, weil sie hier arbeiten, aber das ist nicht alles. Das Geheimnis des Besuchs von Bibliotheken hat gar nicht so viel mit der Nützlichkeit von Büchern zu tun und dafür mehr mit der Freude des Zusammenseins mit anderen Menschen, die man ähnlich suchen und finden sieht. Der Bibliotheksbesuch hat etwas damit zu tun, dass geistige Anstrengung viel kostet. Es ist extrem mühevoll, mit Büchern zu arbeiten. Diese Anstrengung lässt sich besser mit anderen zusammen aushalten, die in der großen Welt der durch Texte vermittelten Ideen arbeiten.

Leser und Schreiber bleiben auch in der Bibliothek Angehörige einer Gesellschaft, deren Mitglieder »vor der Tür« oft keine Zeit haben oder den Aufwand scheuen, sich selber neu zu denken. In der Bibliothek kann der öffentliche Diskurs größere Relevanz erhalten, auch weil die Rücksichten auf die Nöte des Alltags in der konzentrierten Textarbeit entfallen. Jenseits der biografischen Veränderung kann die Bibliothek eine gesellschaftliche Funktion entwickeln. Sie wird als öffentliches Haus geführt und lädt in jeder individuellen Nutzung zu einem größeren Engagement ein, das schon dann einsetzen kann, wenn man den Kopf hebt und über das Gelesene oder Geschriebene nachdenkt, es in seinen Konsequenzen ver-

sucht zu imaginieren.

Diese Einladung zur Reflexion durch intensive Textbeschäftigung kann man fördern, beispielsweise durch Ausstellungen, die für alte Bücher immer wieder neues Publikum anlocken und beim Zurückden-

ken in die Vergangenheit die eigene Imagination befreien. Wir versuchen in diesem Sinne, unsere Bibliothek zu öffnen und durchsichtiger zu machen. Wenn Bücher Fenster in

eine andere Welt darstellen, sind Ausstellungen im besten Sinn vielfältige Perspektiven auf gedachte Welten, Hinweise auf Möglichkeiten des Andersseins.

Aus all diesen angeführten Gründen finde ich das Kunstprojekt von *Lada Nakonechna* wunderbar passend für die Bibliothek, vor allem in zwei Hinsichten: Es hat ein Kunstwerk hinterlassen, und zwar ein sehr zartes, zurückhaltendes Kunstwerk. Es arbeitet mit dem Werkzeug derer, die ganz vorsichtig mit altem Kulturgut umgehen, nämlich mit dem Bleistift. Und zum anderen öffnet *Lada Nakonechna* in der geschlossenen Wand neue Fenster, erlaubt Durchblicke zwischen den Säulen. Wo vorher nur weißer Putz war, schaut man jetzt in eine Landschaft, sieht Wege, Pflanzen, Regale – eine Szenerie, der man nachsinnen kann. Der Lesesaal ist nun sichtbar entgrenzt.

Die Zeichnung »Perspektive« äh-

Man kommt aus der Bibliothek mit neuen Plänen heraus

nelt in ihrer zurückhaltenden Art und ihrer bizarren Themensetzung sehr dem Blick, den man entwickelt, wenn man einen neuen Autor liest, eine neue Theorie entdeckt, über ein Textstück stolpert, das etwas Neues erzählt. Es ist eine merkwürdige Sache, dass wir gerne das lesen, was wir uns leicht und wie selbstverständlich aneignen, obgleich wir unfähig waren, selber auf diese Gedanken zu kommen. Solche Begegnung, solches Bilden von Gemeinschaften über Textbrücken hinweg zwischen dem Alten und dem Neuen, zwischen dem Fremden und dem Vertrauten, solches beständige Dialogisieren beim Lesen – das erkenne ich auch in dieser großen Wandzeichnung.

Ich bin sehr froh, dass sich mehrere Zufälle so fügten, dass wir das Ergebnis eines Kunstprojektes, zu dem dieser Gedankenaustausch selber gehört, als Protokoll einer ganz einmaligen Anstrengung an unserer Wand behalten können. Und ich bin gespannt, wie es sich in zehn Jahren ansieht oder noch später. Es gab lange Diskussionen, ob wir es fixieren, um das einmal Gezeichnete vor Veränderungen zu bewahren. Wir tun es nicht, weil das beispielsweise bedeuten würde, dass sich die Wand irgendwann

einmal verfärbte. Wir tun es nicht, weil die Künstlerin selbst nicht darauf besteht, etwas Endgültiges zu hinterlassen. *Lada Nakonechna* glaubt daran, dass der Umgang mit dem Kunstwerk nur so lange wirk-

lich einen Umgang mit einem Kunstwerk darstellt, solange er Interaktion und Partizipation involviert. Ansonsten ist unser Hinschauen ein Wegschauen oder ein Abhaken. Ich bin mit meinen Überlegungen zur Bibliothek als gesellschaft-

lichem Raum noch lange nicht fertig. Es hat sich gut ergeben, dass ich durch *Lada Nakonechna* und ihre Kuratorin *Anna-Louise Rolland* erneut dazu eingeladen wurde, darüber nachzudenken, was eigentlich mit Menschen passiert, die am Tisch sitzen und lesen, und dann auf einmal aufschauen. Was begegnet dem Blick, wenn er nach oben wandert und in der Bleistiftzeichnung eine neue »Perspektive« findet?

**Dialogisieren
beim Lesen**
—
**das erkenne ich
auch in dieser großen
Wandzeichnung.**

Hybridräume in der Stadt. Zum Wandel des öffentlichen Raums

Sylke Nissen
Soziologin

Öffentlicher Raum ist vor allem urbaner Raum. Ausgehend vom mittelalterlichen Marktplatz ist die Stadt der Ort, an dem sich Öffentlichkeit entwickelt hat. (vgl. u. a. Weber 1972, Bahrdt 1974, Habermas 1987, von Saldern 2003)

Öffentlicher Straßenraum, öffentliche Gebäude und Anlagen, der Flaneur von *Walter Benjamin* oder der distanzierete *Simmel'sche* Bürger – all diese Elemente des öffentlichen Raums konkretisieren sich in erster Linie in der Stadt. Sie prägen das städtische Leben und das urbane Erscheinungsbild (vgl. zum Beispiel Gestrung u. a. 2005, Habermas 1987, Hölscher 1978, Simmel 1984, Wagner 1993, Weber 1972).

Aber was ist öffentlicher Raum? Eine spontane Antwort lautet: öffentlicher Raum befindet sich im Eigentum der öffentlichen Hand und skizziert den Geltungsbereich staatlicher Autorität. Das ist nicht nur recht formaljuristisch gedacht, sondern greift auch zu kurz. Denn der juristische Zugang kann den Begriff des öffentlichen Raums nicht vollständig erfassen (vgl. Hölscher 1978: 438). Für eine Bestimmung des Begriffs des öffentlichen Raums sollten wir vielmehr Peter Marcuse folgen, der betont: »public space cannot be delimited simply to that space that is publicly owned. ... I use publicly usable, rather than publicly owned, as the relevant category for analysis.« (Marcuse 2003) Dies entspricht übrigens durchaus der deut-

lichen Rechtsauffassung, nach der nicht das Eigentumsverhältnis, sondern das Verfügungsrecht, die Nutzbarkeit ausschlaggebend für die Einordnung als öffentliche Sache ist. Öffentliche Sachen im Gemeingebrauch, so der terminus technicus, dazu gehören unter anderem Straßen und Plätze, stehen der Allgemeinheit im Rahmen ihrer Zweckbestimmung uneingeschränkt zur Verfügung, ohne dass für deren Nutzung eine besondere Genehmigung erforderlich wäre.



Sylke Nissen

Der öffentliche Raum muss also für die Öffentlichkeit nutzbar sein. Diese Bedingung hat aber zwingend zur Voraussetzung, dass dieser öffentliche Raum auch zugänglich ist. Die amerikanischen Stadtforscherin *Setha Low*, die unter anderem ethnographische Studien zu gated communities durchgeführt hat, und ihr Kollege *Neil Smith*, der seit langem Prozesse der Gentrifizierung analysiert, haben eine pragmatische Abgrenzung von privatem und öffentlichem Raum vorgeschlagen: »Public space is traditionally differentiated from private space in terms of rules of access, the source and nature of control over entry to a space, individual and collective behavior sanctioned in specific spaces, and rules of use.« (Low/Smith 2006: 3) In diesem Sinne betrachte ich als öffentlich jenen Raum, der den Bürgerinnen und Bürgern

eines Gemeinwesens – also der Öffentlichkeit –, zugänglich und von ihnen frei nutzbar ist.

Diese zweite Voraussetzung ist für weite Teile städtischer Räume nicht mehr erfüllt. Vielmehr beobachten wird die Einschränkung der öffentlichen Verfügungsrechte durch die Privatisierung des öffentlichen Raums infolge von Verkauf oder anderen Formen der Rechtsübertragung auf private Akteure. Dieser Prozess erfolgt langsam, er wird häufig kaum wahrgenommen und manifestiert sich in verschiedenen Übergangsstadien zwischen öffentlichem und privatem Raum. Die vielen Mischformen von semi-öffentlichen, semi-privaten Räumen, von privaten Räumen mit öffentlichem Charakter oder öffentlichen Räumen, deren Erscheinungsbild Zeichen der Privatisierung trägt, fasse ich mit dem Begriff Hybridräume zusammen.

Ich möchte Sie nun gern einladen, mich auf einem kleinen Spaziergang zu begleiten und städtische Hybridräume mit Blick auf deren öffentlichen oder privaten Charakter zu betrachten. Beginnen wir unseren Weg doch am Bahnhof, vorzugsweise am Leipziger Bahnhof. Einige von Ihnen sind vielleicht mit dem Zug nach Leipzig gekommen und haben – möglicherweise zum ersten Mal – dieses imposante Gebäude auf sich wirken lassen. Bis vor nicht allzu langer Zeit galten Bahnhöfe fraglos als öffentlicher Raum. Im Bewusstsein der Bürger vollzogen sich die Abreise oder die Ankunft in einem frei zugänglichen und nutzbaren Raum des Transits.

Der Wandlungsprozess, dem immer mehr Bahnhöfe seit einigen Jahren unterzogen werden, führt nun dazu, dass die Gleisanschlüsse in Einkaufszentren liegen. In Ergänzung der Funktionen für Reisende erhält der Bahnhof durch umfangreiche Umbauten den Status einer Shopping Mall. Unter der Oberfläche der baulichen Maßnahmen vollzieht sich dabei zugleich ein Wechsel in den Eigentumsverhältnissen, durch den die öffentliche Nutzbarkeit des vormals öffentlichen Raums neu definiert wird.

In Leipzig kaufte die Einkaufszentrum-Entwicklungsgesellschaft, vielleicht besser bekannt als ECE, das gesamte Bahnhofsgebäude und eröffnete nach Jahren des Umbaus 1997 die »Promenaden Hauptbahnhof Leipzig«. Die mit den Transportfunktionen verbundenen Teile des Bahnhofs sind in den Promenaden visuell und räumlich zurückgedrängt worden, auf drei Ebenen wird der größte Teil des Gebäudes als Einkaufszentrum genutzt.

An den Eingängen weist der Aushang von Hausordnungen dezent auf diesen Wandel in der Eigentümerstruktur und die Konsequenzen für Zugänglichkeit und Nutzbarkeit hin. Aus den vielen Ge- und Verboten will ich nur einige zitieren. Danach sind unter anderem untersagt: »Personensammlungen, die den Fußgängerverkehr behindern sowie der nichtbestimmungsgemäße oder störende Aufenthalt. Das Sitzen oder Liegen auf dem Boden sowie das Nächstigen. Belästigungen aller Art, insbesondere Betteln und Hausieren. Darbietungen jeder

Art sowie das Musizieren und Abspielen von Tonträgern« (Hausordnung Promenaden Hauptbahnhof) Na gut, das haben wir ja heute alles nicht vor, so dass wir auch den folgenden Hinweis aus der Hausordnung des Centermanagements der Deutschen Bahn ignorieren können: »Den Aufforderungen des Ordnungspersonals ist Folge zu leisten. Bei Zuwiderhandlung und bei Verweilen trotz Aufforderung zum Verlassen des Geländes der PROMENADEN Hauptbahnhof Leipzig müssen Sie mit Hausverbot bzw. strafrechtlichen Folgen rechnen.« (ebd.)

Dies sind die Regeln eines privaten Hauseigentümers, die mehr als deutlich machen, dass »die Allgemeinzugänglichkeit (nicht nur des Leipziger Hauptbahnhofs; SN) von einer privatwirtschaftlichen Nutzung ... zunehmend überlagert wird.« (Hecker 2002: 7)

Wir verlassen lieber das Gebäude und befinden uns auf dem Bahnhofsvorplatz mit der kleinen Grünanlage zwischen Willy-Brand-Platz und Richard Wagner Straße.

Nun, ob wir uns hier im frei nutzbaren öffentlichen Raum befinden, ist sehr die Frage. 1996 wurde zur Überwachung dieses Platzes, der damals als Kriminalitätsschwerpunkt und Drogenumschlagplatz galt, die erste polizeiliche Videokamera in Leipzig installiert.

In solchen Umgestaltungen kommt eine Tendenz zur Privatisierung im Sinne von Verbürgerlichung zum Ausdruck. Die Steigerung der Attraktivität eines Parks durch die Orientierung an den Bedürfnissen der bürgerlichen Mittelschicht soll unerwünschte Klientel fernhalten. Es handelt

sich dabei um ein Modell der »pacification by cappuccino« wie Sharon Zukin es in ihrem Buch *The Culture of Cities* nennt (Zukin 1995: 28, vgl. auch Atkinson 2003, Whyte 1980).

Lassen wir diesen eher als Grünstreifen denn als Grünanlage zu bezeichnenden Raum hinter uns und machen wir uns auf den Weg in Richtung Albertina. Endlich: richtige öffentliche Straßen, nach *Jane Jacobs* die Lebensadern der Stadt. »Streets and their sidewalks, the main public places of a city, are its most vital organs. Think of a city and what comes to mind? Its streets.« (Jacobs 1992: 29) Handel, Kommunikation, Sicherheit: das Leben einer Stadt – so *Jacobs* – hängt von der Funktion und der Nutzung ihrer Straßen ab. Die Ausübung bürgerlicher Rechte verbindet sich mit der Straße, wer protestierend auf die Straße geht, nutzt das Recht der Versammlung und der freien Rede.

Mit Blick auf die Nikolaikirche und in Gedanken an die historischen Proteste auf den Leipziger Straßen im Jahr 1989 führt unser Weg in Specks Hof und von dort in die Mädler Passage. An den berühmten Leipziger Passagen kann und sollte man nicht vorbei gehen. Der Mitarbeiter eines Sicherheitsdienstes, der am Eingang genau aufpasst, wer die Mädler Passage betreten will, erinnert uns daran, dass es sich bei Passagen um das Angebot öffentlichen Raumes auf privatem Gelände handelt, wie der Architekturhistoriker *Johann F. Geist* definierte (Geist 1969). Inzwischen wird kaum noch öffentlicher Raum in Passagen angeboten, sondern auch hier, wie in Fußwegverbindungen zwischen Gebäuden über

und unter der Erde, Skyways oder unterirdischen Ladenstraßen à la Rockefeller Center mehr oder weniger dezent der Einlass kontrolliert und die Nutzung auf Funktionen des Konsums beschränkt (vgl. Boddy 1992). Passagen sind, so *Jonas Geist* »eine Organisationsform des Detailhandels« (Geist 1969: 12) – neu deutsch: eine Variante der Shopping Mall. Bürgern, die sich auf einer dieser Ebenen der Stadt bewegen, präsentiert sich ein uneindeutiger, pseudo-öffentlicher Raum.

Unser Weg führt uns durch eine weitere Passage, den Petersbogen, und am Neuen Rathaus vorbei in Richtung Musikviertel. Wie viel Einfluss die lokale Politik auf die Entwicklung hybrider Räume hat, ist nicht abschließend geklärt. Erkennbar ist aber, dass die Rathäuser häufiger als früher selbst zum Instrument der Privatisierung greifen. Der Verkauf kommunaler Wohnungen, Gebäude oder Versorgungsunternehmen soll ebenso wie der Einsatz phantasievoller finanztechnischer Instrumente namens *sale and lease back* oder *lease in lease out* den finanziellen Handlungsspielraum der Kommunen erweitern. Die Auswirkungen dieses Vorgehens auf den politischen und sozialräumlichen Handlungsspielraum der Städte muss man in diesen Entwicklungen allerdings aufmerksam beobachten.

Inzwischen haben wir den Simsonplatz vor dem Bundesverwaltungsgericht überquert, dessen Gestaltung stark von Nutzungsinteressen der Richter beeinflusst wurde, und haben die Universitätsbibliothek schon vor Augen. Wir werfen aber noch einen kurzen Blick in das Musikviertel, das

seit rund 15 Jahren in einem dynamischen Aufwertungsprozess steckt, weshalb sich ein großer Teil der rund um die *Hochschule für Graphik und Buchkunst* ansässigen Künstler- und Galerieszene inzwischen ins weniger gentrifizierte Plagwitz verlagert hat. Das von der Beethoven-, Mozart- und Haydnstraße durchzogene Viertel zieht immer noch Investoren für hochwertige bis luxuriöse Wohnprojekte an.

Nun gilt die Wohnung per se als das Gegenteil des öffentlichen Raums, aber hier geht es nicht um das Wohnungsinne, sondern um den Grenzbereich zwischen privatem Wohnraum und öffentlichen Stadtraum.

Am Rande des Clara-Zetkin-Parks wird seit dem vergangenen Jahr die *Central Park Residence* errichtet, Leipzigs First Gated Area, wie der Bauherr selbst sagt. Kennzeichen einer so genannten *Gated Community* sind zum einen die bauliche Trennung der zur Anlage gehörenden Häuser von ihrem Umland und zum zweiten die Privatisierung des offenen Raums bis zur Grenze des gemeinsamen Anwesens. »Gated communities are residential areas with restricted access in which normally public spaces are privatized«, schreiben die Pioniere der gated community Forschung *Edward Blakely* und *Mary Gail Snyder* in ihrem Buch *Fortress America* (Blakely/Snyder 1997: 2). Und *Setha Low* ergänzt: »Gated communities restrict access not just to residents' homes, but also to the use of public spaces and services – roads, parks, facilities, and open space – contained within the enclosure.« (Low 2003: 12)

Allgemeine Zugänglichkeit und Nutzbarkeit des privatisierten Raumes werden hier unterbunden. Darüber hinaus wird – wie in allen gated communities – auch in der *Central Park Residence* der Aspekt der Sicherheit und Ordnung für die Bewohner besonders hervorgehoben. Moderne Sicherheitskonzepte mit Zäunen, Eingangskontrollen und Videoüberwachungssystemen werden eingerichtet und sollen den unordentlichen Bürger vom Gelände fern halten. Eine leise Ironie steckt in der Tatsache, dass auch die Bewohner der geschützten Anlagen Nutzungsordnungen unterworfen werden, besser gesagt, sie disziplinieren sich gleich selbst durch ihre Verpflichtung auf mit dem Kauf verbundene, umfangreiche Regelwerke für das Leben hinter den Zäunen.

Was folgt aus den Erkenntnissen unseres Spaziergangs?

Der urbane Raum als Manifestation der Idee einer Öffentlichkeit an physischen Orten (Glasze 2001: 164) verändert sich. Auf verschiedenen Erscheinungsebenen zeigen sich Verschiebungen zwischen öffentlichem und privatem Raum. Wir beobachten bauliche Maßnahmen, zum Beispiel Mauern, Türen oder exklusive Gestaltungsmaterialien. Wir sehen personelle Aspekte der Veränderung in der verstärkten Präsenz von Sicherheitskräften und Reinigungsdiensten und nehmen technische Zeichen wie die Videoüberwachung eines Platzes oder Gebäudes wahr (vgl. Nissen 2008). Durch diese Veränderungen wachsen in der Stadt die Hybridräume mit verschiedenen Mischungsverhältnissen von öffentlichen und privaten Struk-

turen, mit unterschiedlicher Zugänglichkeit und einem variierenden Maß an öffentlicher Nutzbarkeit.

Grundsätzlich ist bei der Betrachtung der skizzierten Entwicklungen festzuhalten, dass das tatsächliche Ausmaß der Privatisierung sich nicht mit der Wahrnehmung durch die Bevölkerung decken muss. Zahlreiche dieser Prozesse vollziehen sich, ohne dass die Privatisierung des öffentlichen Raums von Bürgern, Reisenden, Kunden oder Anwohnern überhaupt registriert wird. Darüber hinaus wird die ubiquitäre Beobachtung durch Videokameras oder private Wachdienste von den meisten Bürger billigend in Kauf genommen, weil die doch angeblich der Sicherheit und Ordnung dient (Kähler 2006). Die – viele Leute beruhigende – Annahme, man habe nichts zu befürchten, wenn man nichts Falsches getan habe, wird allerdings durch die Einsicht des Soziologen (nicht des Komikers) *Rowland Atkinson* gestört »that this really depends on who is defining what is wrong« (2003: 1833).

Die abschließende Frage für heute lautet: Leben wir bald in »Privatopia«? (McKenzie 1994)

Sind die Erscheinungsformen hybrider Räume Vorstufen vollständiger Privatisierung?

Wie wir gesehen haben, sind diese Befürchtungen nicht aus der Luft gegriffen, aber sie können in zweierlei Hinsicht relativiert werden. Zum einen lässt sich festhalten, dass räumlicher Ausschluss von Gesellschaftsmitgliedern kein neues Phänomen ist und nicht allein von der Privatisierung

öffentlicher Räume beeinflusst wird. Es ist ein Trugschluss anzunehmen, öffentlicher Raum wäre immer für alle Gesellschaftsmitglieder gleichermaßen öffentlich gewesen oder sei dies heute. »In lamenting the privatisation of public space in the modern city, some observers have tended to romanticise its history, celebrating the openness and accessibility of the streets. Such spaces were, of course, never entirely free and democratic, nor were they equally available to all«, gab *Peter Jackson*, Geograph an der Universität Sheffield, vor einigen Jahren zu bedenken (Jackson 1998: 176). Man kann also annehmen, dass wir – wie in früheren Zeiten – auch heute mit den Hybridräumen in der Stadt fertig werden.

Zum zweiten ist es für eine angemessene Bewertung des Strukturwandels von Öffentlichkeit und Privatheit in der Stadt notwendig, die in den vergangenen Jahren hinzugewonnenen Sphären der Öffentlichkeit in die Betrachtung einzubeziehen. Dazu gehört auf jeden Fall eine Diskussion über die Rolle des Internets, in diesem Zusammenhang werden aber auch häufig Bibliotheken genannt.

Die non-profit Organisation » *Project for Public Spaces* « beschreibt auf ihrer homepage die öffentlichen Räume der New York Public Library: »In front, along the street, is where this illustrious institution truly connects with the city around it. A series of well-linked spaces – steps, plazas, little nooks and pathways – provide innumerable places for sitting, meeting, eating and chatting.«

(http://www.pps.org/great_public_spaces/one?public_place_

id=161&type_id=4, 06. Februar 2011)

Ebenso schwärmt der Direktor der Büchereien in Wien über den öffentlichen Charakter des Neubaus seiner Hauptbücherei am Wiener Gürtel: »Das Bibliotheksfoyer wirkt mit der Zeitungslesezone und den Ausstellungsflächen einladend wie eine Hotelhalle, gleichzeitig hat es die Funktion eines Bahnhofs, der Reisende mit unterschiedlichen Destinationen empfängt und wieder entlässt, und bildet zusammen mit der Internetgalerie und dem Veranstaltungssaal im Stock darüber den bewegten Marktplatz der Bibliothek «. (Pfosser 2006:74; wobei man ihm hier sicher das traditionelle Verständnis von Bahnhöfen unterstellen kann) Immer mehr Bibliotheken bemühen sich, öffentliche Orte zu werden. Auch wenn meist nur partielle, vorübergehende und zufällige Öffentlichkeiten entstehen, werden Bibliotheken mit ihren Angeboten und Einrichtungen zu wichtigen kommunalen Räumen öffentlicher Begegnungen (Eigenbrodt 2006: 54). Es muss ja nicht gleich ein Heiratsmarkt sein, wie er in der Stabi, der Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz in Berlin zu beobachten ist. (Ulrich 2006: 8)

Wir haben das Ziel unseres Spaziergangs erreicht und befinden uns in der Universitätsbibliothek. Am Ende unseres Streifzugs können wir die hier in den vergangenen Monaten entstandene Arbeit von *Lada Nakonechna* – wie auch ihre schöne Aktion des Roten Teppichs auf der Münchner Theatinerstraße – nun als einen Beitrag gegen die Tendenzen der Privatisierung des öffentlichen Raums interpretieren.

Atkinson, Rowland, 2003. Domestication by Cappucino or a Revenge on Urban Space? Control and empowerment in the Management of Public Spaces, *Urban Studies*, 40. Jg., Heft 9, S. 1829-1843.

Bahrtdt, Hans Paul, 1974. Die moderne Großstadt. München, Nymphenburger Verlagshandlung, Erstveröffentlichung 1961.

Blakely, Edward J. und Mary Gail Snyder, 1999. Fortress America. Gated Communities in the United States. Washington, D.C., The Brookings Institution.

Boddy, Trevor, 1992. » Underground and Overhead: Building the Analogous City. In Michael Sorkin (Hrsg.), Variations on a Theme Park New York, Hill & Wang, S. 123-153.

Eigenbrodt, Olaf, 2006. Living Rooms und Meeting Places – aktuelle Annäherungen an den Raum der Bibliothek. In Paul S. Ulrich (Hrsg.), Die Bibliothek als öffentlicher Ort und öffentlicher Raum / The library as a public place and public space. Berlin: BibSpider, S. 47-61

Geist, Johann F., 1969. Passagen. Ein Bautyp des 19. Jahrhunderts. München, Prestel-Verlag.

Gestring, Norbert, Anna Maibaum, Walter Siebel, Karen Sievers und Jan Wehrheim, 2005. Verunsicherung und Einhegung - Fremdheit in öffentlichen Räumen. In Georg Glasze, Robert Pütz und Manfred Rolfes (Hrsg.), Diskurs – Stadt – Kriminalität. Bielefeld, transcript, ±S. 223-252.

Glasze, Georg, 2001. Privatisierung öffentlicher Räume? Einkaufszentren, Business Improvement Districts und geschlossene

Wohnkomplexe. Berichte zur deutschen Landeskunde, 75. Jg., Heft 2/3, S. 160-177.

Habermas, Jürgen, 1987. Strukturwandel der Öffentlichkeit. Darmstadt und Neuwied, Luchterhand, Erstveröffentlichung 1961.

Hecker, Wolfgang, 2002. Bahnhöfe – Öffentlicher Raum für alle? Zur rechtlichen Stellung der Bahnhöfe, dem Recht auf Zugang und Aufenthalt sowie der Zulässigkeit von Hausverbot. In BAG Wohnungslosenhilfe e. V. (Hrsg.), Rechtsgutachten im Auftrag der Bundesarbeitsgemeinschaft Wohnungslosenhilfe e.V. Bielefeld, VSH Verlag.

Hölscher, Lucian, 1978. Öffentlichkeit. In Otto Brunner, Werner Conze und Reinhart Koselleck (Hrsg.), Geschichtliche Grundbegriffe. Stuttgart, Klett- Cotta, S. 423-467.

Jacobs, Jane, 1992. The Death and Life of Great American Cities. New York, Random House, Vintage Books, Erstveröffentlichung 1961.

Jackson, Peter, 1998. Domesticating the street: the contested spaces of the high street and the mall. In Nicholas R. Fyfe (Hrsg.), Images of the Street. London, New York, Routledge, S. 176-191.

Kähler, Gert, 2006. Die ECE-Formel, Süddeutsche Zeitung vom 6.10. 2006.

Low, Setha, 2003. Behind the Gates. New York, London, Routledge.

Low, Setha und Neil Smith, 2006. Introduction: The Imperative of Public Space. In Setha Low und Neil Smith (Hrsg.), The Politics of Public Space. New York, London, Routledge, S. 1-16.

Marcuse, Peter, 2000. Benches. In Steve Pile und Nigel Thrift (Hrsg.), City A-Z. London, 2000. Routledge, S. 18-19.

Ästhetik des Widerstands – Künstlerische Interventionen – im öffentlichen Raum

Anna-Louise Rolland
Gründerin des Leipzig International Art Programmes

Marcuse, Peter, 2003. The Threats to Publicly Usable Space in a Time of Contraction, Wolkenkuckucksheim – Internationale Zeitschrift für Theorie und Wissenschaft der Architektur, 8 (<http://www.tu-cottbus.de/Theo/Wolke/eng/Subjects/031/Marcuse/marcuse.htm>, Zugriff 06. Februar 2011).

McKenzie, Evan, 1994. Privatopia. New Haven, London, Yale University Press. Mitchell, Don, und Lynn A. Staeheli, 2006. Clean and Safe? Property Redevelopment, Public Space, and Homelessness in Downtown San Diego. In Setha Low und Neil Smith (Hrsg.), The Politics of Public Space. New York, London, Routledge, S. 143-175.

Nissen, Sylke, 2008. Hybridräume. Zum Wandel von Öffentlichkeit und Privatheit in der Stadt. Archives Européennes de Sociologie, XLIX. Jg., Heft 2, S. 277–306.

Pfoser, Alfred, 2006. Eine Institution wird sichtbar. In Paul S. Ulrich (Hrsg.), Die Bibliothek als öffentlicher Ort und öffentlicher Raum – The Library as a Public Place and Public Space. Berlin: BibSpider. S. 72-80. von Saldern, Adelheid, 2000. Stadt und Öffentlichkeit in urbanisierten Gesellschaften. Neue Zugänge zu einem alten Thema, Informationen für moderne Stadtgeschichte, Heft 2, S. 3-15.

Simmel, Georg, 1984. Die Großstädte und das Geistesleben. In Georg Simmel, Das Individuum und die Freiheit. Berlin, Wagenbach, Erstveröffentlichung 1903, S. 192-204.

Ulrich, Paul S., 2006. Vorwort. In Paul S. Ulrich (Hrsg.), Die Bibliothek als öffentlicher Ort und öffentlicher Raum – The Library as a Public Place and Public Space. Berlin: BibSpider.

Wagner, Monika, 1993. Privatisierung von Kunst und Natur im öffentlichen Raum. Die Plazas von Manhattan. In Hartmut Häußermann und Walter Siebel (Hrsg.), New York. Strukturen einer Metropole. Frankfurt/Main, Suhrkamp, S. 286-299.

Weber, Max, 1972. Die nichtlegitime Herrschaft (Typologie der Städte). In Max Weber, Wirtschaft und Gesellschaft. Tübingen, Mohr, Erstveröffentlichung 1921, S. 727-814.

Whyte, William, 1980. Social Life of Small Urban Spaces. Washington, D.C., Conservation Foundation.

Zukin, Sharon, 1995. The Culture of Cities. Oxford, Blackwell.

Im Folgenden möchte ich über die Wirkkraft von Kunst im öffentlichen Raum sprechen und dessen Widerstandspotential dabei betrachten. Widerstand sollte hier als Aufbegehren gegen die Unterdrückung von Freiheit verstanden werden. Verschiedene ästhetische Konzepte und ihre Lesarten sollen in diesem Zusammenhang vorgestellt werden.

Ich möchte mit *Peter Weiss* und seinem Roman »Die Ästhetik des Widerstands« beginnen.

Das Werk schrieb der Autor zwischen 1971 und 1981. Darin behandelt er unter anderem den antiken Pergamon-Altar, der als größter griechischer Altarbau gilt. Sein monumentales Fries zeigt den Kampf der Götter und Giganten. Der Altar wurde ursprünglich nicht für ein Museum geschaffen, er befindet sich heute in Berlin auf der Museumsinsel, sondern stand im »öffentlichen« Raum.

In der Lesart des Romans ist der Altar einerseits ein Zeichen für Hochkultur und kunstvolles Museumsobjekt, andererseits ist er Ausdruck einer barbarischen Geschichte. Indem Peter Weiss aufmerksam macht auf den Anteil der Sklaven bei dessen Erbauung, liest er die Antike »gegen den Strich«.¹ Es

¹ Peter Weiss: Ästhetik des Widerstands. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1998, S. 66.



Anna-Louise Rolland

geht ihm um die Ambivalenz des Ästhetischen. Das Kunstwerk ist aus Unfreiheit entstanden. Es ist Ausdruck

der ökonomischen Macht der Sklavenhalter. Barbarei wohnt damit dem Werk inne. Peter Weiss zieht bei seiner Deutung, wie viele moderne Philosophen, die Antike zu Rate, vertritt jedoch den Standpunkt einer Geschichte »von unten«. Dabei wird die Idealvorstellung antiker Kunst »entheroisiert«.

Das, was uns zu Menschen macht und die »Menschenwürde« konstituiert, ist unser kulturelles Gedächtnis, es macht uns zu »historischen Wesen«, so *Vilém Flusser*.² Für *Peter Weiss* ist gerade die Kunst

Träger dieses Gedächtnisses. Sie bewahrt auf und arbeitet damit gegen das Vergessen. Kunst hat Bericht zu erstatten, indem sie das »Sterben durch das Erdenken von Bildern überwindet«. Widerstand wird durch diese Argumentation fast zu einem »anthropologisch gefassten Überlebensprinzip«, meint *Uta Kösser*.³

Die gesamte Erzählstruktur des Buches ist gegen das Heroische und damit auch gegen das heroische Bild von Widerstand aufgebaut, denn *Peter Weiss* interpretiert Heroismus als »Entmenschlichung, als Lesart der Herrschenden«.⁴ Der gebräuchliche Heroismus, wie wir ihn beispielsweise von Kriegsdenkmalern und deren Stätten zur Kranzniederlegung kennen, ⁴ Ebd., S. 395.

² Vilém Flusser: Gedächtnis. In: Philosophie der neuen Technologien. Hg. Ars Electronica (Linz). Berlin: Merve 1989, S. 41.

³ Uta Kösser: Ästhetik und Moderne. Erlangen: filos 2006, S. 389-400.

oder »andere Trostarten der schönen Formen«, so *Jean-Francois Lyotard*, kommen damit als ästhetische Lösungen formal nicht mehr in Frage.⁵ Sie werden ersetzt durch zahlreiche Ausdrucksmöglichkeiten, Affekte und Empfindungen.

Nach dem Dritten Reich stellt sich vor allem in Deutschland die Frage, wie man mit einer »mörderischen Geschichte«, so *Peter Weiss*, oder einer »barbarischen Kultur«, so *Theodor Adorno*, ästhetisch umgehen könne. Für beide steht fest, dass dem Leiden zum Ausdruck verholfen werden muss. Für *Peter Weiss* kommt nun die Kunst ins Spiel. Sie dient ihm als Aufbewahrungsort. »Damit ist Kunst nicht mehr einfach das ‚Andere zur Welt‘, nicht mehr nur ein Gegenbild, sondern sie ist auch ein Reservoir für Widerstand in einer Kultur, die zugleich Barbarei ist.«⁶ Dies lässt sich anschaulich an einem Beispiel illustrieren. Das Konzentrationslager Buchenwald als Ausdruck für Barbarei liegt nur wenige Kilometer von Weimar, der Stadt der Klassiker, entfernt. Kultur hat Barbarei nicht verhindern können.

Adorno zieht daraus die Konsequenz: »Ein Gedicht nach Auschwitz zu schreiben, ist barbarisch.« Der Satz ist als Aufforderung zu verstehen, nach neuen Formen des Ausdrucks zu suchen, auch als Aufbewahrungsort für das kulturelle Gedächtnis. Kunst ist für *Peter Weiss* ein solcher Aufbewahrungsort. Er bleibt aber dem Bildhaften als Gedächtnisträger verhaftet, was ihn von den weiteren Protagonisten meines Vortrags

unterscheiden wird. Für *Peter Weiss* liegt das Bild »tiefer als die Worte«.⁷

Der zeitgenössische, chilenische Künstler *Alfredo Jaar* bezieht sich in seiner künstlerischen Intervention »Eine Ästhetik zum Widerstand« 1992/93 im Pergamon-Museum während seines DAAD-Stipendiums auf *Peter Weiss*. Leuchtschriften nennen die Orte rechtsradikaler Stätten von Gewalttaten in Deutschland. Sie stehen auf den Stufen des Pergamonaltars. *Alfredo Jaar* setzt damit die Narration von Kultur und Barbarei in die Gegenwart fort, bedient sich jedoch der Sprache und des Bildes, indem er Wörter als Objekte in den Raum stellt.

Der Aschrottbrunnen in Kassel ist ein weiteres Beispiel im Umgang mit dem historischen Gedächtnis als Zeichen von Widerstand. Der Künstler *Horst Hoheisel* gestaltet 1987 den Brunnen im Auftrag der Stadt in Form einer im Boden versenkten Negativform neu. Der monumentale Brunnen wurde 1908 von dem jüdischen Industriellen Sigmund Aschrott gestiftet und am 9. April 1939 von nationalsozialistischen Aktivisten zerstört. Nach dem Krieg wurde das Brunnenbecken zum Blumenbeet und Springbrunnen umgenutzt.

Der neue Brunnen *Horst Hoheisels* ist die exakte Kopie des Originals, doch ist er nach innen in den Boden gewandt. Außen ist nur der Grundriss zu erkennen. Die Spur des Brunnens bleibt als sichtbares Zeichen, der Brunnen selbst bleibt verloren. Der Künstler verweigert sich der Wiederherstellung des

eigentlichen Gegenstands und folgt damit einer Ästhetik der Absenz als einer möglichen Form des Widerstands gegen die NS-Diktatur.

Nach Fertigstellung des neuen Aschrottbrunnens verschreibt sich *Horst Hoheisel* der lebenslangen Wartung der Brunnenanlage. Der handelnde Mensch, der die Verantwortung für sein Werk übernimmt, wird Teil des Kunstwerks. Man könnte auch sagen, das Medium Mensch wird hier zur eigentlichen Botschaft, denn es gibt nicht viel zu sehen. Damit vollzieht *Horst Hoheisel* einen aktiven Erinnerungsprozess über die Fertigstellung des »neuen Brunnens« hinaus. Jedoch weiß man nicht um das Original, kann der Rezipient das Denkmal nicht als solches lesen. Es bedarf der Erklärung und der Leserbereitschaft des Besuchers. Eine Tafel an einer etwas entfernten Wand berichtet von der Geschichte des Aschrottbrunnens. Wie auch bei *Peter Weiss* bleibt der gebildete Mensch die Voraussetzung für die Rezeption, dem es eine »Ästhetik des Verschwindens« nicht leichter macht.⁸ So auch beim Mahnmal gegen Faschismus von *Jochen* und *Esther Shalev-Gerz*. Es wird in Hamburg 1986 initiiert und 1993 eröffnet. Eine zwölf



Mahnmal gegen Faschismus
Jochen und Esther Shalev-Gerz



Besucher des Monuments sollen sich auf der Säule einschreiben, sich selbst in das Werk einbringen. Diese wird insgesamt bis 1993 acht Mal versenkt, immer dann, wenn ein Abschnitt vollgeschrieben ist. Das Monument ist heute nicht mehr sichtbar, dennoch ist es physisch vorhanden und hat einen ihn für immer zugewiesenen Ort seines Wirkens.

Es gibt ein Schild, das den Prozess erklärt. Für *Jochen Gerz* steht der partizipatorische Akt im Zentrum. Es ist auch hier das Individuum, was intervenieren muss. Ein Denkmal kann diese Aufgabe nicht übernehmen. »In the end it is only we ourselves who can stand up against injustice.«, so das Paar. Die Macht des Individuums trägt das Erinnern in den Alltag. *Horst Hoheisel* sowie *Esther Shalev-Gerz* und *Jochen Gerz* stehen hier für eine Kunst der Partizipation.

Ich möchte auf ein letztes Beispiel eingehen. *Korbinian Aigner* (1885-1966), genannt der Apfelpfarrer, ist bayerischer katholischer Pfarrer und Pomologe. Als er sich öffentlich gegen die Nationalsozialisten ausspricht, wird er inhaftiert. 1941 wird er von Sachsenhausen nach Dachau verlegt und dort im Priesterblock untergebracht. In Dachau leistet er seine Zwangsarbeit hauptsächlich in der Landwirtschaft. Zwi-

⁸ Paul Virilio: Ästhetik des Verschwindens. Berlin: Merve 1986.

⁷ Peter Weiss: Laokoon oder Über die Grenzen der Sprache (1965). In: P. Weiss: Raporte. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1968, S. 170-187.

Raum und Zeit in »Perspektive«

Lada Nakonechna

schen zwei Baracken pflanzt er Apfelbäume. Es gelingt ihm die Züchtung vier neuer Sorten, die er ironischerweise KZ-1, KZ-2, KZ-3 und KZ-4 nennt.

Von diesen Sorten blieb nur die Sorte KZ-3 erhalten. Wir konsumieren diese jedoch unter neuem Namen, dem Korbiniansapfel. Hier versteckt sich unser historisches Gedächtnis in einer wohlschmeckenden Apfelsorte, deren Name nicht mehr auf dessen Ursprungsgeschichte verweist. Der Gegenstand selbst legt Zeugnis vom Widerstand ab, dessen ursprüngliche Bezeichnung KZ-3 ist jedoch absent geworden.

Korbinian Aigner fertigt ebenso hunderte Birnen- und Apfelzeichnungen während seines Lebens an, schöne Zeugnisse einer hässlichen oder barbarischen Geschichte. Dabei wird der Spielraum, was Kunst sein kann, verlassen und neu definiert. Die Zeichnung als Alltagspraxis wird hier zum Träger von kulturellem Gedächtnis und Lebenswillen. So können Interventionen sogar unbemerkt, absent stattfinden. Es ist der gebildete Rezipient, der sie zu entziffern vermag.

Der Prozess der Zeichnung »Perspektive« von *Lada Nakonechna* vollzieht sich im Lesesaal der Bibliotheca Albertina und den sich darin befindenden Lesern. Die Dialoge über die Arbeit, aber auch das ungeschützte Zurücklassen der Zeichnung gegenüber den Nutzern der Bibliothek, entsprechen dem Konzept der Künstlerin. Es ist das Individuum, dass die Verantwortung für das

Werk trägt, das es erhält, den Bleistift nicht wegradiert. Es ist der handelnde Mensch, der sich Wissen aneignen muss, um aktiv gestalterisch tätig zu sein. Sei es, um die Gesellschaft mit zu gestalten oder um Ereignisse zurück ins kollektive Gedächtnis zu holen, damit sich Barbarei nicht wiederholen kann.

Kunst dient dabei als Aufbewahrungsort des kollektiven Gedächtnisses wie bei *Peter Weiss*, *Alfredo Jaar* und *Korbinian Aigner* im Bildhaften oder als Ort der Partizipation bei *Jochen* und *Esther Shavez-Gerz* sowie *Horst Hoheisel*. Absenz ist dabei zu einer ästhetischen Strategie geworden, den Betrachter zu zwingen, sich aktiv zu mühen, die Dinge für sich zu erkennen. Dies kommt fast einer archäologischen Tätigkeit gleich. Der heutige Rezipient ist ein Kulturarchäologe geworden.

Dafür bedarf es einer Ausbildung. Nur der gebildete, wissende Zeitgenosse ist fähig zu einem differenzierten Urteil, um an den Spielarten der Gegenwartsästhetik zu partizipieren. Er ist in der Lage, Widerstandspotentiale zu erkennen, die sich nicht mehr in schönen Formen ausdrücken, sondern in Formen der Absenz, des Verschwindens, des handelnden Künstlers, aber auch bei sich selbst in Form der eigenen Partizipation.

Die drei letzten Monate des Jahres 2010 habe ich in absoluter Stille verbracht. Ich konnte viel nachdenken. Dies lag an meinem Arbeitsort. Ich habe dort gezeichnet, wo alle schweigen — im Lesesaal der Universitätsbibliothek Leipzig.

Der Raum

Wie begegnet uns Leipzig heute? Einfach ausgedrückt ist es eine mittelgroße, grüne Stadt mit einer langen traditionsreichen Geschichte, ein frühes Zentrum wissenschaftlichen Denkens und industriellen Fortschritts. Genauer gesagt ist Leipzig jedoch Universitätsstadt seit Anfang des 15. Jahrhunderts. Über seine Bewohner hat bereits *Johann Wolfgang von Goethe* geschrieben: »Mein Leipzig lob' ich mir! Es ist ein klein Paris und bildet seine Leute.« Davon liest man in jedem Reiseführer. Zu den Sehenswürdigkeiten, lesen wir weiter, gehört auch die Messe, die im 12. Jahrhundert entstanden ist. Eine der ersten Druckereien gab es bereits um 1481 (nach der Anzahl der Druckereien war Leipzig in Deutschland lange Zeit führend), die erste Tageszeitung seit 1650 und eine der ersten wissenschaftlichen Zeitschriften seit 1682.

In Leipzig wurden die erste Auflagen von *Goethes* und *Schillers* Werken sowie Partituren von *Bach*, *Mendelssohn Bartholdy* und *Wagner* gedruckt

und an der Universität Leipzig haben große Humanisten, Schriftsteller und Philosophen gelehrt. Die Universität differenzierte sich schnell in verschiedene Richtungen aus. Zum Beispiel entstand hier das erste Zentrum für Meinungsforschung. Auch das erste deutsche Konservatorium wurde 1843 in Leipzig gegründet und der berühmteste Thomaskantor der Stadt war *Johann Sebastian Bach*, der den Thomanerchor von 1723 bis 1750 leitete. Und das ist bei weitem noch nicht alles. Was verbergen aber all diese Sehenswürdigkeiten und das bezaubernde Zentrum mit seinen Einkaufsmöglichkeiten vor unserem Auge? Sie verbergen die immer noch verfallenen zahllosen Industriebauten und die Wohnhäuser außerhalb des Stadtkerns und deren Bewohner. Doch wie ist es dazu gekommen?

Einst galt Leipzig als Ort des freien Denkens. Dafür stehen auch die Montagsdemonstrationen 1989, mit denen die friedliche Revolution ihren Anfang nahm. Ist dies nun Geschichte? Den Anschein nach genießt Leipzig heute den Status einer dynamischen und weltberühmten Kulturstadt, bekannt zum Beispiel durch die Arbeiten der Leipziger Schule, die Ende der 1960er Jahre an der Hochschule für Grafik und Buchkunst entstanden, und durch ein namhaftes Dokumentarfilmfestival, das 1955 vom Club der Filmschaffenden der DDR als »Gesamtdeutsche Leipziger Woche für Kultur- und Dokumentarfilm« gegründet wurde und damit das erste unabhängige Filmfestival der DDR war. Trotzdem finden diese ostdeutschen Freiräume in der gesamtdeutschen Gesellschaft wenig Beachtung. Obwohl Leipzig einst füh-

rend war im Bereich kultureller und wissenschaftlicher Produktion.

Die Gründe für die ins Hintertreffen geratenen Errungenschaften der DDR-Zeit sind nicht in der Region zu finden. Es scheint mir, dass auf die Bevölkerung der ehemaligen DDR vom Westen her ein psychischer Druck spürbar ist, was einige Leipziger als sehr schmerzhaft und mit negativen Folgen empfinden (Gefühle der Zweitklassigkeit, Hilflosigkeit, die den Wunsch nach dem Beweis des eigenen Wertes hervorruft). Nichts desto trotz hat diese Stadt nie ihren Lebensmut verloren.

Ich hatte Glück, an der Universitätsbibliothek Leipzig zu arbeiten, die 1543 gegründet worden war. Trotz ihres respektablen Alters und ihrer Schätze, beispielsweise besitzt sie eine der größten deutschen Handschriftensammlungen, eine der wenigen in der Welt noch erhaltenen Gutenbergbibeln und vieles mehr, ist sie eine sehr moderne Institution, offen für Veränderungen und neue Ideen. Diese Verbindung von Alt und Neu ist der Bibliotheksleitung zu verdanken. In der Tagung, die meinem Projekt vorausging, listete der Direktor der Bibliothek Prof. Dr. Ulrich Johannes Schneider die Gründe auf, aus welchen die Besucher in die Universitätsbibliothek kommen. Seiner Meinung nach liegt es nicht an den Büchern, sondern an der schönen Architektur, die angenehme, große Räume fürs Lesen, bequeme Sitzplätze, gutes Licht, das in den sonnigen Tagen die Räume beleuchtet, und Deckenfresken in den Fluren bietet. Auf die Frage »Was ist eine Bibliothek?« antwortete *Prof. Dr. Ulrich Johannes Schneider*, dass wir die Bibliothek irrtümlich

für einen Ort der Bücher halten. Wenn es so wäre, müsste mit steigender Digitalisierung der Wunsch entstehen, den Raum der Bibliothek zu verkleinern, da digitale Informationen kaum Platz benötigen. Sie ist jedoch kein Lagerraum, sondern ein Ort der Kommunikation mit den Büchern, und muss deshalb geräumig sein. Sie ist nicht nur Lesesaal, sondern auch Raum zum Nachdenken, für Diskussionen und Begegnungen. Eine der erstrangigen Aufgaben ist die Herausbildung der Bibliotheksatmosphäre, die die Kommunikation mit den Büchern in den Lesesälen befördern soll und die ihre Fortsetzung in den Diskussionen in den Fluren, Foyers und Cafés findet. Die Leitung tut alles, damit sich die Besucher in der Bibliothek wohlfühlen. Und, offen gesagt, das Bibliotheksteam macht das sehr gut: Niemandem wird sie sich beim Betreten der Bibliothek in den Weg stellen.

Innerhalb dieser Wände trifft man nicht nur auf Studierende. Einige Besucher kommen mit eigenen Büchern oder mit ihren Laptops und verbringen in der Bibliothek ganze Tage. Was ist aber dieser »freie Raum«? Frei wovon? Oder ist die Frage vielleicht falsch gestellt. Müsste man vielleicht fragen »frei wofür?« Eine Freiheit ist bereits offensichtlich zu erkennen. Die Freiheit von Ablehnung. Wir sind frei in unserem »Kreis«, auf eigenem Territorium, in diesen unseren Räumen, aber auch frei, an etwas nicht teilzunehmen. Zugleich haben wir auch eine andere Art der Freiheit – Freiheit der Intention, gerichtet nach außen. Allerdings fällt es uns am schwersten, etwas im öffentlichen Raum zu machen. Wenn wir den öffentlichen, fremden Raum betreten, selbst nur

zum Zweck der Diskussion oder, um einen Vorschlag zu unterbreiten, kann man uns leicht das Trachten nach der Freiheit der anderen vorwerfen. Der liberale Diskurs beschützt vorrangig persönliche Rechte, die Rechte jedes Einzelnen, aber nicht die der Gemeinschaft. Obwohl die Freiheit des Einzelnen direkt mit der Freiheit der anderen zusammenhängt, ist das Zusammenwirken, die Überlappung der »privaten Räume«, eine wichtige Voraussetzung für das Verständnis, ohne das wir keine Chance für qualitative Veränderungen haben würden. Eine zentrale Frage unserer Tagung war, ob es Raum für gesellschaftliche Diskussionen gäbe. Die Verdrängung dieses Raums aus dem Stadtgebiet Leipzigs war ein grundlegendes Thema von Beginn an meines Projekts. Diese Probleme sind den Ukrainern auch bekannt.

Unser Zeitalter ist in virtueller Kommunikation versunken. Wem aber bleibt der physische Raum, das konkrete Territorium der Städte überlassen? Da sind wir von den Bedingungen der neoliberalen Ordnung abhängig. Wir handeln nach vorgegebenen Mustern, bewegen uns nur in gewohnten Bahnen, folgen festgelegten Richtungen und spüren gar keinen Wunsch, von dort auszuweichen. Nur wenn versucht wird, im öffentlichen Raum etwas zu veranstalten, in ihn einzugreifen, dann kann man feststellen, wie frei er wirklich ist. In den meisten Fällen wird er so stark besetzt sein, dass ein Eingriff, eine Veränderung seiner Struktur unmöglich erscheint – man könnte ihn höchstens leicht korrigieren oder ausbessern. Der Raum um uns herum ist überfüllt und wir haben jeden Tag zahllose Einflüsse zu verarbeiten, die auf uns

eintreffen, die uns überfordern und uns jede Möglichkeit zum Verweilen, Nachdenken und anders Handeln nehmen. Eine andere Wahrnehmung des Raums, eine andere Haltung ihm gegenüber, kann unerwartete Ergebnisse bringen.

Einige meiner Projekte widmeten sich bereits dem Erschaffen von Situationen, die ein Erleben des freien Raums ermöglichten – beispielsweise in der Gemeinschaftsarbeit »Laboratorium« und in »Der Ort«. »Laboratorium« fand während einer Residenz 20 junger Maler im Zentrum für zeitgenössische Kunst der *Kyiv Mohyla Akademie* 2005 statt. Die Zeichnung an der Wand dieser Institution – die Illusion des Flurs mit den Türen zu den Arbeitsräumen – visualisierte unseren gewünschten Raum und verschaffte ihm gleichzeitig eine gefühlte Anwesenheit.

Das Projekt »Der Ort« wurde 2009 in demselben Zentrum durchgeführt, während ihm seine Räume genommen wurden. Es sollte bald geschlossen werden. Mit dem Schraffieren der Wände hatte ich den bereits leeren Saal von den letzten sichtbaren Faktoren visuell befreit, insbesondere vom Licht, das die Architektur offenbarte. Der Raum wurde befreit, um sich mit Diskussionen zu füllen. Aber an Diskussionen waren die Konfliktseiten nicht interessiert, deswegen sind in den Saal bald Bücher eingezogen, und die Tür blieb für uns von nun an »verschlossen«.

So haben sich meine Interessen mit denen der Leitung der Leipziger Bibliothek getroffen. Die erste Voraussetzung für die Zusammenarbeit haben wir von

Anfang an gehabt – mit einem Raum als Ort des Zusammenwirkens, Lernens, Suchens und Findens von Orientierungspunkten zu arbeiten, als Basis für die Umsetzung eines gemeinsamen Projekts. Ich bekam den Hauptlesesaal der Bibliotheca Albertina für mein Projekt und volle Handlungsfreiheit.

Zum Referenzpunkt meiner Arbeit wurde die Wand des Lesesaals. Normalerweise verdeckt eine Wand den Blick und grenzt ein. So beschloss ich an dessen Stelle einen fiktiven Eingang in den Lesesaal zu schaffen. Mittels der Zeichnung verwandelte ich die Wand in einen künstlichen Naturraum mit der Idee, dass sich der Mensch selbst seinen Lebensraum schafft. Die Wandpfeiler wurden zu Säulen, hinter denen wir die Natur sehen, künstlich vom Maler erschaffen. So kann die Umwelt natürlich aussehen, das heißt, als ob sie von uns unabhängig sei, aber in Wirklichkeit ist unsere Umwelt von Menschen gemacht. Wenn wir sie geschaffen haben, können wir sie auch verändern, transformieren, verbessern aber auch verschlechtern.

Für mich machte der Vergleich »Kunstwerk – Buch« großen Sinn. Wie das Buch konzentriert das Kunstwerk in sich das Wissen über die Epoche, Vergangenheit und Gegenwart, Stimmungen, Hoffnungen und Ideen. Die Kunst im öffentlichen Raum ist offen für alle, wie auch das Wissen. Und wie Wissen, kann sie nicht vollständig in Besitz genommen werden. Wenn ich an der Wand zeichnete, stärkte ich diese Eigenschaft der Kunst – ihr öffentliches Wesen.

Die Zeit

Dem Projekt »Perspektive« liegt die Idee der zeitlichen Begrenztheit zugrunde. Die Bleistiftzeichnung wurde nicht fixiert, ihr »Status Quo« wird nicht bestätigt. Sie wird den Einflüssen, Veränderungen und sogar der Vernichtung ausgesetzt sein. Die Realisierung der Zeichnung hat drei Monate gedauert und war kraftaufwendig. Man könnte meinen, die Arbeitsleistung verdiene eine lange Lebenszeit. Ich aber überlasse sie zukünftigen Umständen. Alle von mir realisierten Projekte mit Wandzeichnungen (zwei davon fertigte ich bereits in Leipzig an) waren zeitlich begrenzt – nach den Ausstellungen wurden sie vernichtet. Ich bin aber nicht die erste und nicht die letzte Künstlerin, die sich von einer solchen Ordnung der Dinge leiten lässt. Wovon zeugt meine Haltung? Sie zeugt vom Transformationscharakter öffentlichen Wissens. Wissen wird nie abgeschlossen oder begrenzt sein. Und die Tatsache, dass jede Behauptung bestreitbar ist, fördert das Denkvermögen und eine ständige Fortbildung. Die Zeichnung war das Ergebnis meiner täglichen Arbeit. Ich bin morgens zusammen mit den Lesern gekommen, um zu arbeiten wie sie auch, und habe abends mit ihnen die Bibliothek an sechs Tagen pro Woche verlassen. Der Arbeitsprozess war den Lesern offen ersichtlich und durch mich zugänglich gemacht. Ich glaube, diese Tatsache hat die meisten Fragen über die »Geheimnisse« der Produktion eines Kunstwerks erübrigt und den Platz für das Gespräch über das, was

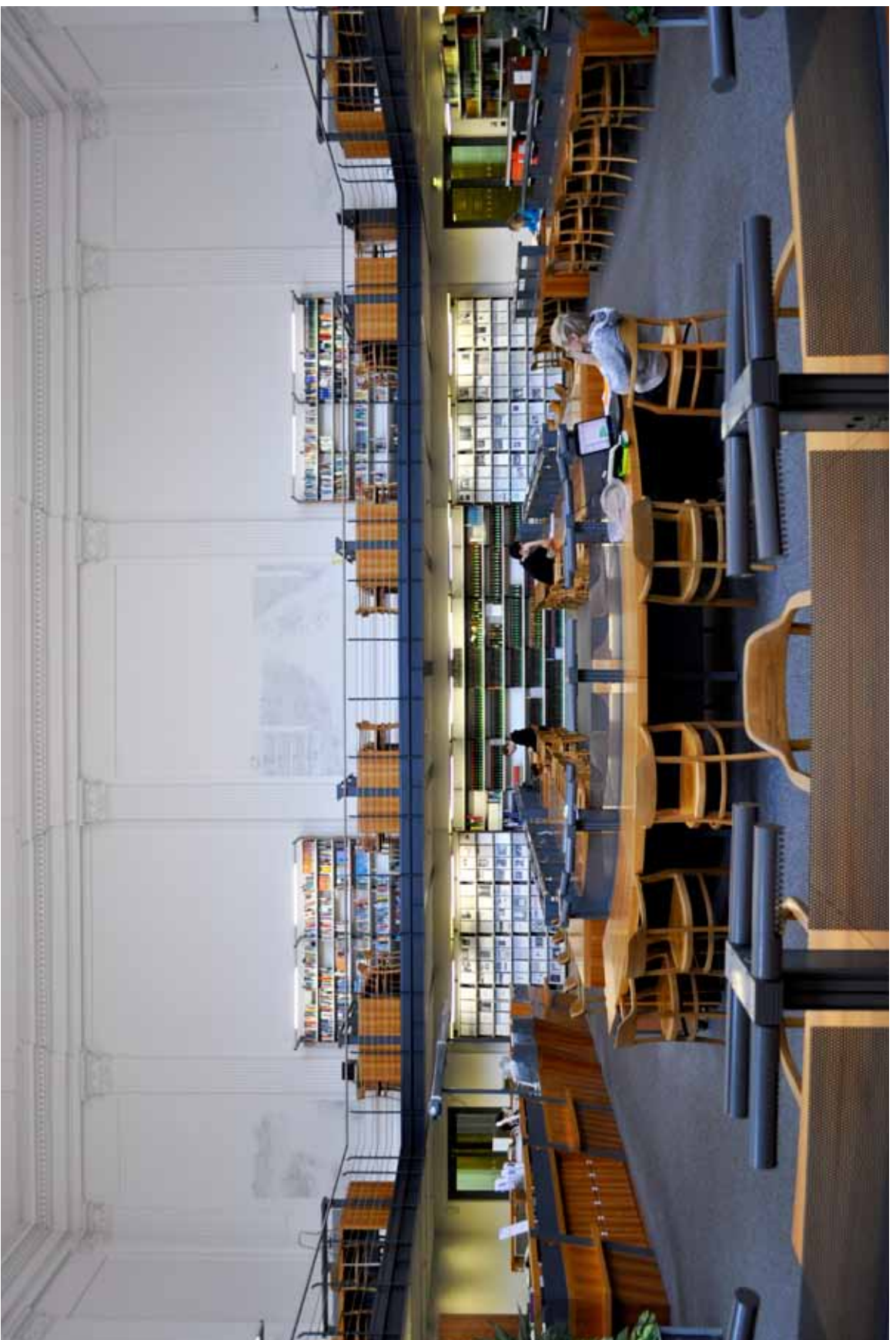
frei machen kann ermöglicht. Die am meisten gestellte Frage betraf den Erhalt des Werkes. Die Unbeständigkeit und Verletzlichkeit der Arbeit nivellierte ihre dekorativen Funktionen. Es wurde über die Besetzung des Raums (auch von mir) und meine lange, hingebungsvolle Arbeit diskutiert, deren Ergebnisse bald vielleicht auch wieder vernichtet werden könnten.

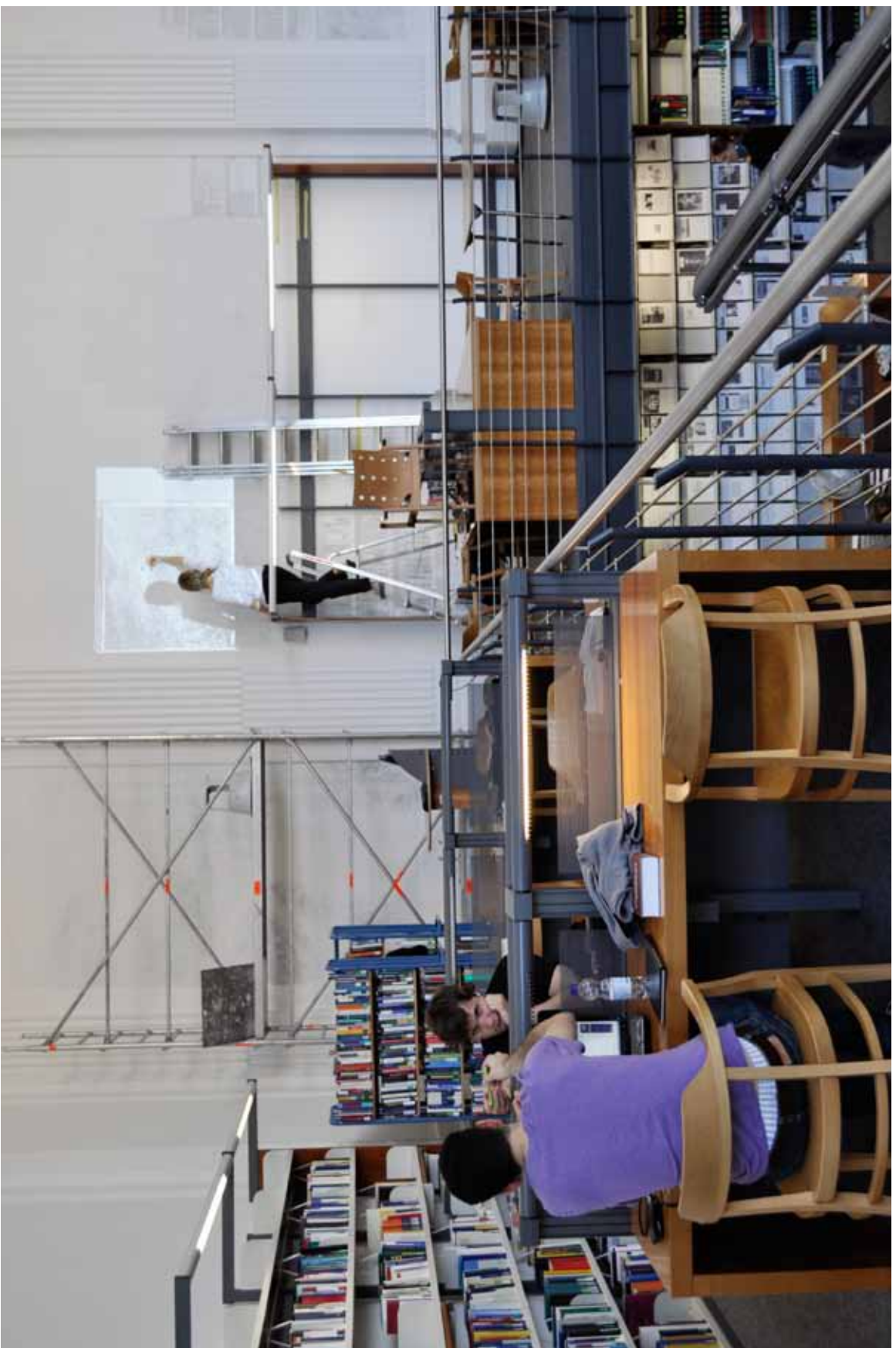
Die Öffentlichkeit fordert uns heraus, zu Offenheit, zur Kritik und Verantwortung für unser Handeln. Sie zeigt uns auch unsere Abhängigkeit von der Freiheit der anderen. Der städtische »Natur« - Raum, öffentliche Plätze sind genau die Räume, wo sich private Territorien von jedem von uns kreuzen und wo wir ein gemeinsames Interessenfeld schaffen müssen. Es ist der Raum, in dem sich Gegensätze im gemeinsamen Erleben von Zeit frei fühlen lassen.

Lada Nakonechna

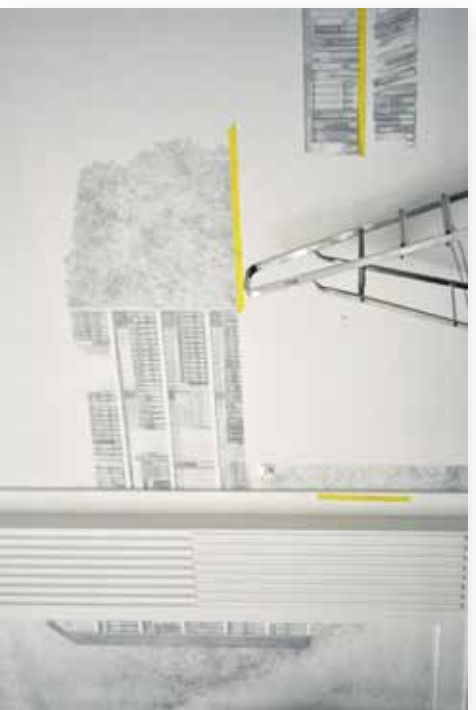
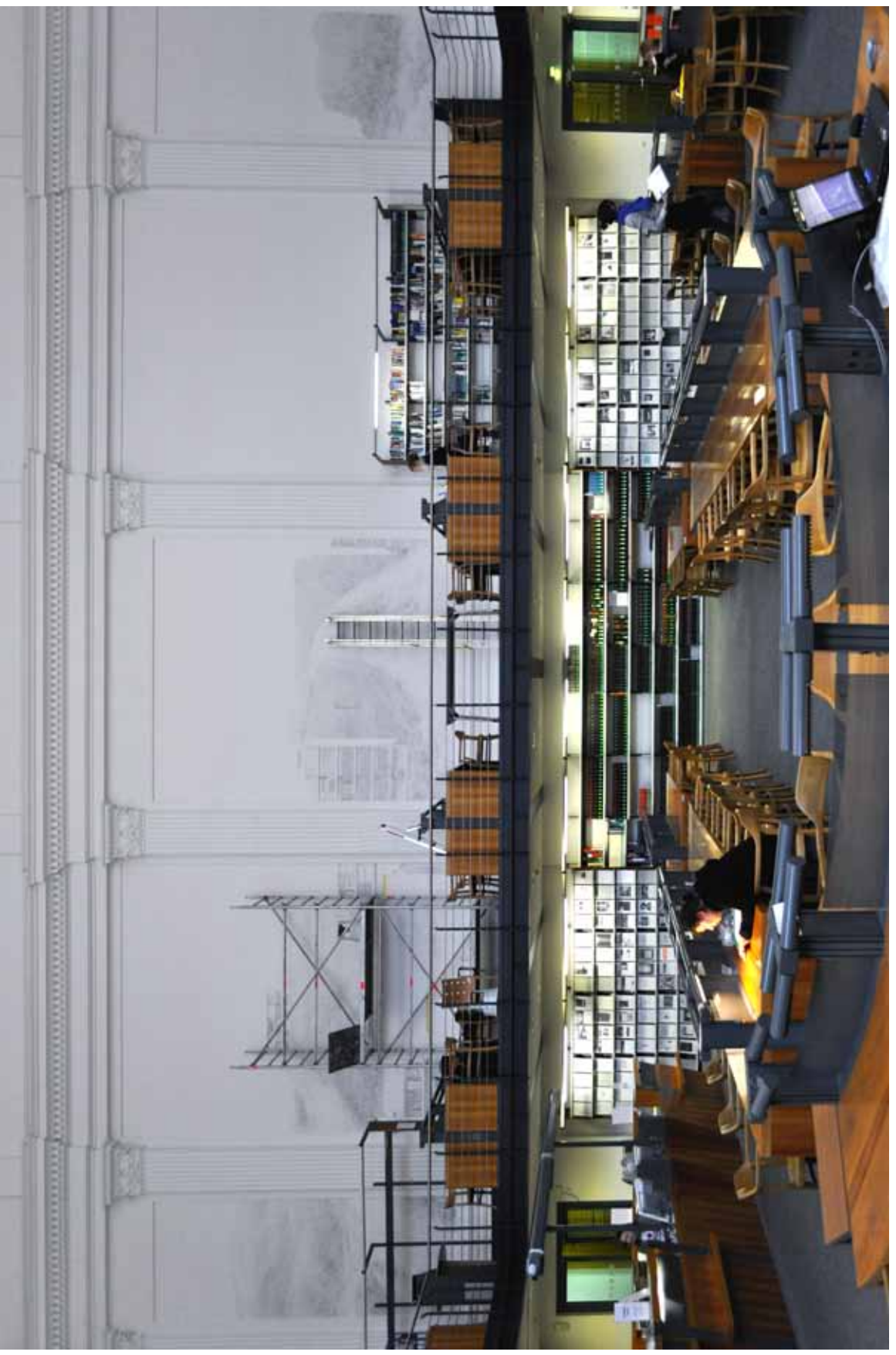
Perspektive



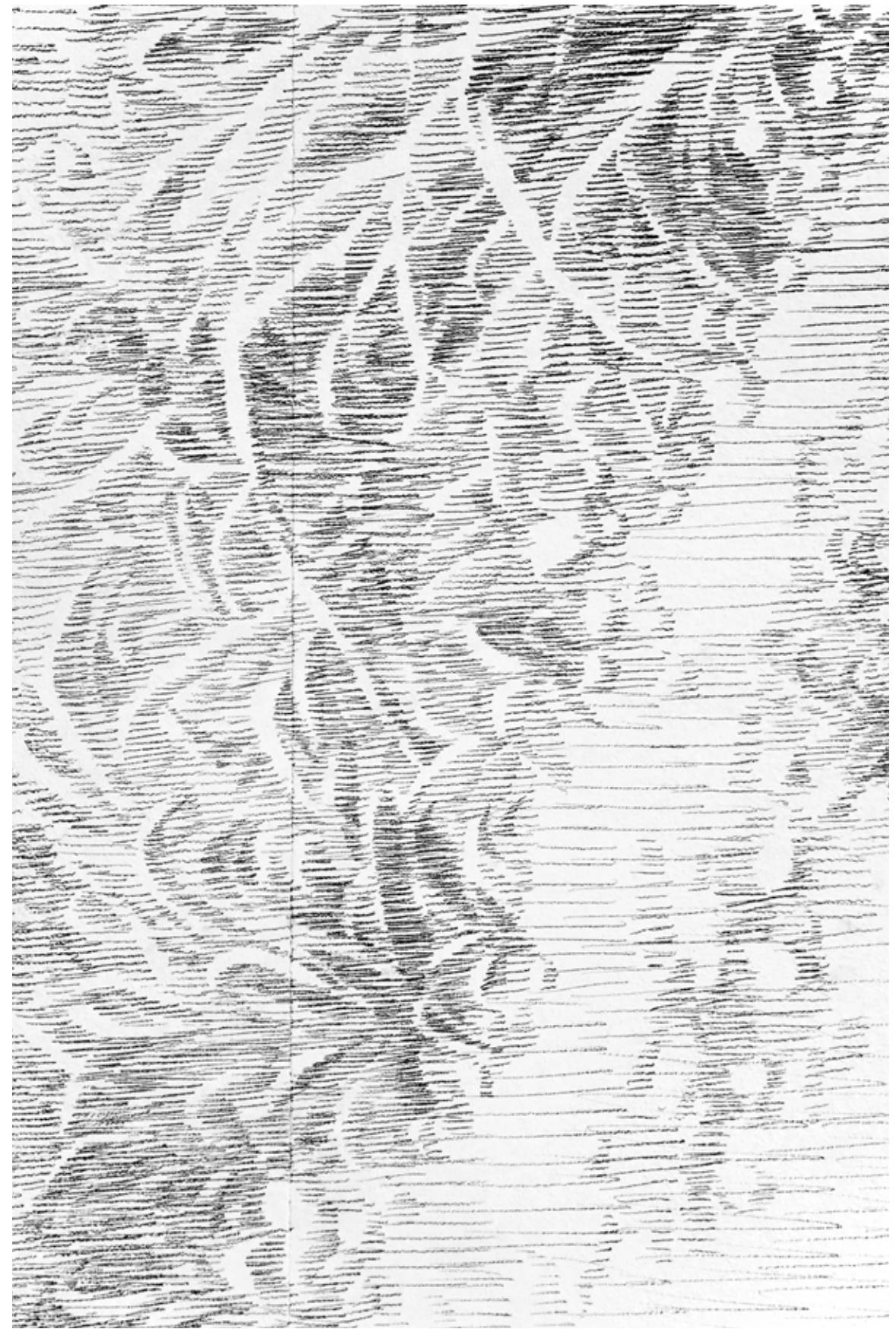












Lada Nakonechna

Perspektive

Anlässlich 50 Jahre Städtepartnerschaft Leipzig-Kiew

Stadt Leipzig

Kranunion

Zonta Leipzig Elster E.V.

Vereinigung Von Förderern Und Freunden Der Universität
Leipzig E.V.

Kuratiert Von Anna-Louise Kratzsch

Herausgeberin:

Redaktion:

Anna-Louise Rolland
Lada Nakonechna,
Prof. Dr. Ulrich Schneider,
Anna-Louise Rolland
Prof. Dr. Ulrich Schneider,
Anna-Louise Rolland

Lektorat:

**Übersetzung vom Russischen
ins Deutsche:**

**Übersetzung vom Englischen
ins Deutsche:**

Gestaltung:

Fotografien „Perspektive“:

Transkription der Redebeiträge:

Abbildungen in den Textbeiträgen:

Nelia Vakhovska

Anna-Louise Rolland

Franziska Leiste

Peter Groth

Ina Luft

Jochen Gerz,

Lada Nakonechna

Druck:

Buchbinder:

Auflage

Alle Rechte vorbehalten

Printed in Germany

Wir danken der Kranunion und
der Universitätsbibliothek Leipzig
diese Dokumentation ermöglicht
zu haben.

