

Krimhild Becker
Heinz Breloh
Karlheinz Bux
Bernhard Härtter
Veronika Kellndorfer
Stefan Krüskemper
Raimund Kummer
Reiner Maria Matysik
Jürgen Palmtag
Wolfgang Rüppel
Karin Sander
Andreas Schmid
Martin Schwenk
Stih & Schnock
Cony Theis
Elisabeth Wagner
Barbara Wille
Andrea Zaumseil

»Modelle – Materialisierung von Konzepten«

Vom 21. Mai bis zum 25. Juli 2008 zeigt der Deutsche Künstlerbund in seinem Projektraum in Berlin-Mitte die Ausstellung »Modelle – Materialisierung von Konzepten«. Die Gruppenausstellung beleuchtet das »Modell« als eine spezielle Form der Visualisierung von künstlerischen Konzepten und Ideenwelten im Kontext von »Kunst am Bau« oder auch »Kunst im öffentlichen Raum« Projekten. Ein wesentliches Charakteristikum der Projekte ist die situationspezifische Auseinandersetzung mit der Architektur und dem öffentlichen Raum.

Als Bindeglied zwischen Ideenwelt und ihrer Realisierung übernimmt das »Modell« die Rolle des Vermittlers von Gedankenräumen. Die skizzenhafte Ausführung des künstlerischen Leitgedankens erfordert bewusste Vereinfachung und Abstraktion. Dabei orientieren sich Künstlerinnen und Künstler nicht zwingend an einer maßstabsgerechten Verkleinerung, wie man sie von Architekturmodellen gemeinhin kennt. Die Formen- und Materialsprache der Modelle variiert von Miniaturen, einzelnen exemplarischen Objekten in Originalgröße, Fotomontagen, Materialproben bis hin zu Skizzen, Zeichnungen und audiovisuellen Techniken. Interessant ist auch die Fragestellung nach dem »Original«. Geht man bei der Definition des Modells von einem maßstabsgetreuen, vereinfachten, abstrakten Abbild der Realität aus, so kann hier durchaus auch eine Umkehrung stattfinden und das Modell das »Original« sein, das in der Realisierung zum Abbild wird.

In einer Präsentation mit werkstatthaftem Charakter liefert der Deutsche Künstlerbund einen einmaligen Einblick in unterschiedliche Darstellungstechniken und individuelle Vorgehensweisen verschiedener Künstlerinnen und Künstler. Gezeigt werden Modelle, Entwurfskizzen und Studien, die im Allgemeinen nicht den Weg in den Ausstellungsraum finden.



Modelle

**Blick in den
Ausstellungsraum**



Modelle

**Blick in den
Ausstellungsraum**



Modelle

**Blick in den
Ausstellungsraum**



Modelle

**Blick in den
Ausstellungsraum**



Modelle

o. T.

Fotografie, Siebdruck, Keramik, Lichtröhren
325 x 1000 cm

Standort Universität Freiburg
Institut für Biologie (Zoologie)
Hauptstraße 1
79104 Freiburg

Wettbewerb
Art Offener Wettbewerb
Auslober Universität Freiburg
Realisiert ja



Krimhild Becker

Conrad Ferdinand Mayer
DER RÖMISCHE BRUNNEN

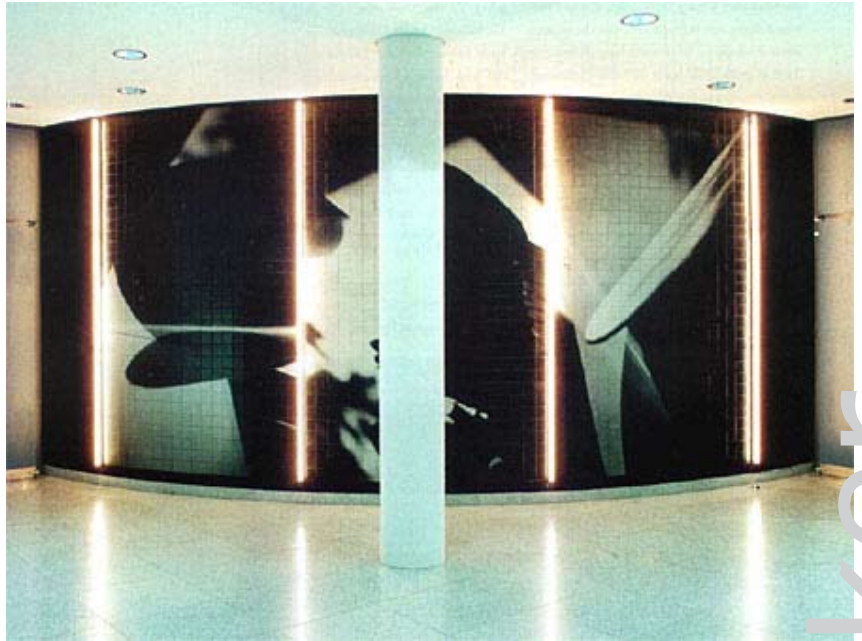
Aufsteigt der Strahl, und fallend gießt
Er voll der Marmorschale Rund,
Die, sich verschleiern, überfließt
In einer zweiten Schale Grund;
Die zweite gibt, sie wird zu reich,
Der dritten wallend ihre Flut,
Und jede nimmt und gibt zugleich
Und strömt und ruht.



Krimhild Becker

o. T.

Universität Freiburg
Institut für Biologie
(Zoologie)



Krimhild Becker

Lebensgröße – Halle

Terrakotta, glasiert
70 x 70 x 70 cm

Standort Halle an der Saale
Wettbewerb
Auslober Stadt
Realisiert nein



Heinz Breloh

Lebensgröße – Halle

Halle an der Saale



Heinz Breloh

Lebensgröße – Halle

Halle an der Saale



Heinz Breloh

Linamento Verticale, 2005

Stahl

1800 x 160 x 140 cm

Standort	Friedrich-List-Schule Ludwig-Erhard-Allee 3 76131 Karlsruhe
Aufstellungsort	Ortseingang von Karlsruhe / Fassade der Schule
Architekt	Schropp, Rossmann & Partner
Wettbewerb	
Art	Einladungsverfahren
Auslober	Stadt Karlsruhe
Jahr	2004
Realisiert	ja



Karlheinz Bux

Linamento Verticale, 2005

Die Stele entwickelt sich in einem Dreier- und Fünfer-Rhythmus pulsierend nach oben, sie wirkt zugleich in sich ruhend und in Bewegung gesetzt. Einfachheit und Komplexität, Stabilität und Labilität sowie Zeichenhaftigkeit erscheinen in einem Werk. Durch den Wechsel der Betrachterpositionen ergeben sich kontinuierlich unterschiedliche Ansichten.

Karlheinz Bux, April 2008



Karlheinz Bux

**Linamento Verticale,
2005**

Friedrich-List-Schule
Karlsruhe

Foto: Atelier
Dirk Altenkirch



**Linamento Verticale,
2005**

Friedrich-List-Schule
Karlsruhe

Foto: Atelier
Dirk Altenkirch



Karlheinz Bux

**Linamento Verticale,
2005**

Friedrich-List-Schule
Karlsruhe

Foto: Atelier
Dirk Altenkirch



Karlheinz Bux

Große Weltwurst, 2003

Bronze

66 m

Standort	Grundschule am Agilolfinger Platz Agilolfinger Platz 1 81543 München
Aufstellungsort	Eingang und Vorplatz
Bauherr	Stadt
Architekt	Hans Gassel
Wettbewerb	
Art	Begrenzt-offener Wettbewerb Einladungsverfahren
Auslober	Stadt München
Jahr	2000
Realisiert	ja



Große Weltwurst, 2003

Das hier vorgestellte Projekt »Skulptur am Agilolfinger Platz 1 München« entstand im Rahmen eines sogenannten »Quivid«-Projektes (»Kunst am Bau« / »Kunst im öffentlichen Raum«) der Stadt München. Gegenstand war das Schulgebäude (Grundschule und Kindertagesstätte) am Agilolfinger Platz, das um das Jahr 2000 herum saniert und erweitert wurde. Hinsichtlich eines Kunstbeitrages leitete das Baureferat der Stadt München einen Wettbewerb mit eingeladenen Künstlerinnen und Künstlern ein. Es schrieb: »Das Schulgebäude am Agilolfinger Platz 1 ist ein Baudenkmal und wurde 1905 bis 1907 von Hans Grässel, mit teilweise baulichen Veränderungen in der Nachkriegszeit, erbaut. Es handelt sich um einen »stattlichen barockisierenden Gruppenbau von hoher städtebaulicher Bedeutung« (Zitat: Bayer. Landesamt für Denkmalpflege). Das Gebäude hat einen beträchtlichen denkmalschützerischen Wert.« Vor diesem Hintergrund entstand die Idee, auf die Mauer, die das Gebäude gegen den Agilolfinger Platz abgrenzte und einfriedete, ein mit Knetformen und Spielfiguren metamorph und bizarr gestaltetes Geländerband aus Bronze in etwa Augenhöhe von Kindern aufzusetzen (insgesamt circa 66 m). Diese Mauer war ursprünglich mit Pfeilern und Staketenzaunsequenzen ausgestattet, die aber durch Umbaumaßnahmen im Laufe der Geschichte verloren gegangen waren. Der mit den »barockisierenden« Architekturelementen (zum Beispiel Ornamentbänder und Dachaufbauten) orchestrierte Baukörper hatte wesentliche rhythmisierende Elemente im Erdgeschoss verloren. Idee war also, den ursprüngliche Baugedanken aufzugreifen und fortzuschreiben, ohne aber weder die früheren Formen wiederherstellen, noch den noch bestehenden Gewalt antun zu wollen. Das Geländerband sollte einen neuen Auftakt zum Gebäude und gleichsam einen Brückenschlag in die Gegenwart (Jetztzeit) bilden.

Das »Modell« zu diesem Projekt umfasst – wie üblich – Objekte, Bilder und Text. Der Künstler arbeitet bis zum heutigen Tage in dieser Sache.



Große Weltwurst, 2003

Grundschule am
Agilolfinger Platz
München



Bernhard Härtter

Große Weltwurst, 2003

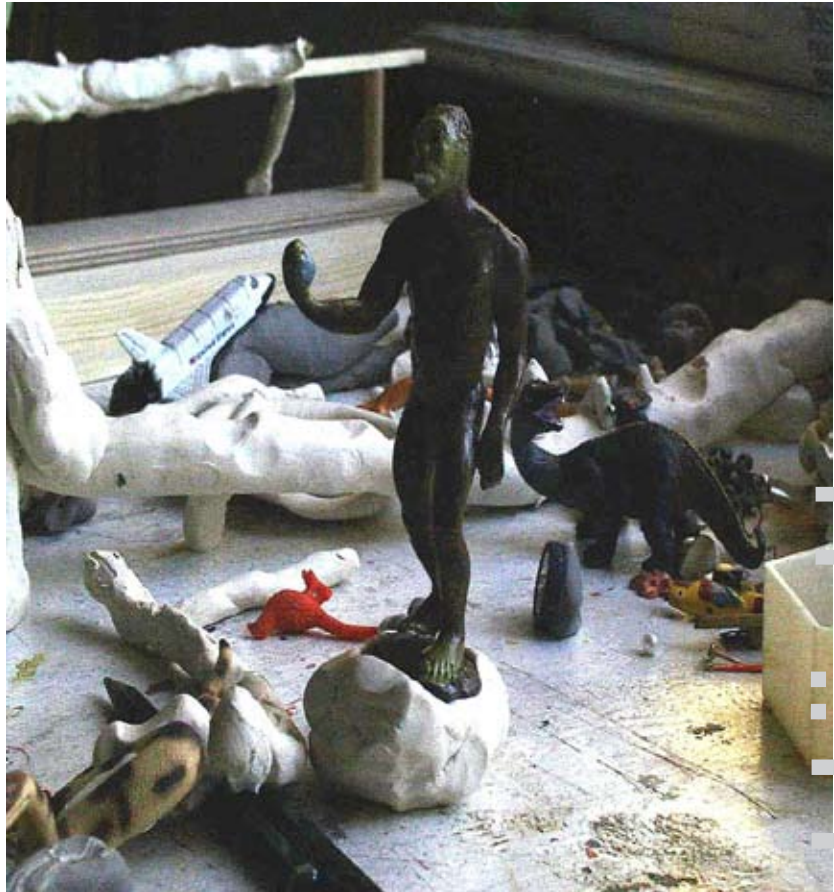
Grundschule am
Agilolfinger Platz
München



Bernhard Härtter

Große Weltwurst, 2003

Grundschule am
Agilolfinger Platz
München



Bernward Härtter

o. T., 2007/08

Keramisches Digital auf Glas

24 x 30 m

Mitarbeit	Folke Hanfeld, Axel Ludolf
Standort	Bundesministerium für Familie, Senioren, Frauen und Jugend Jägerstraße / GlinkasträÙe 10117 Berlin
Aufstellungsort	Innenfassade, Erschließungsbauwerk
Bauherr	Bund
Architekt	ASP Schweger Assoziierte Architekten
Wettbewerb	
Art	Einladungsverfahren
Auslober	Bundesamt für Bauwesen und Raumordnung (BBR)
Jahr	2007
Realisiert	ja



Erläuterungsbericht: Treppe, Geflecht, Verbindung

Ausgangspunkt für die Arbeit ist die Struktur und Funktion des Gebäudes selbst. Die gleichmäßig, orthogonal strukturierte Glasfassade des Erschließungsbauwerks wird von drei diagonalen Treppenläufen durchzogen. Steigungswinkel und Stufenhöhe der Treppenwangen mit ihren auf der Unterseite sichtbaren Treppenstufen werden im Verhältnis 1:1 aufgenommen – dann aber zu einem Geflecht von auf- und absteigenden Treppen und Geländern, hinter denen der Raum eines Treppenhauses aufscheint, verschränkt.

Die lineare Bewegung der realen Treppen wird aufgegriffen, dann aber durch Spiegelung und Wiederholung zu einem ornamentalem Geflecht verdichtet, es entsteht etwas Geheimnisvolles, eine neue Form der Transparenz durch das Thema der Überlagerung von Bildraum und Realraum.

Der Betrachter und besonders die Mitarbeiter gewahren beim Blick von Straße und Hof sowie beim Herabsteigen der Treppen im Inneren des Gebäudes das Fassadendetail eines Berliner Mietshauses, eine Treppe scheint hinter Glas und Fenstersprossen vor.

Die Glaswand des Pressefoyers, die ebenso vor einer realen Treppe liegt, greift das Motiv als Entrée auf – die Treppe diesmal in ihrer fotografischen Umkehrung, Negativ – Positiv – davor schiebt sich ein Gummibaum, die klassische Pflanze des bürgerlichen Interieurs.

Das Treppenhaus verbindet verschiedene Bereiche und Ebenen, es ist Ort des Übergangs vom Privaten zum Öffentlichen. Das Motiv der Treppe berührt, was eine Gesellschaft im Positiven charakterisiert: Raum, Fluss – Gegenfluss, Überkreuzungen, Verbindungen und Verflechtungen. Crescendo, das Flirren des Baumes – die organische Struktur greift ein Element der Hofgestaltung auf, bringt den Straßenraum ins Innere der Hofsituation. Die Platane auf der Fassade ist mit ihrem Schattenwurf gleichzeitig Lichtschleuse auf dem Weg zwischen Alt- und Neubau.

Dem steht eine erlebte Perspektive gegenüber, die nichts mehr absolut voraussetzt; die Erfahrung, dass wir die Arbeit nicht uneingeschränkt erkennen können, es ergeben sich zwangsläufig eine Summe von subjektiven Blickpunkten: Die Fixierung des Einzelbildes (des einzelnen Fensters) verunmöglicht den Blick aufs Ganze, der sich aufgrund der extremen Größe und des gläsernen Verbindungsstegs nur in dem, was Merleau Ponty »die erlebte Perspektive« nennt, erschließt. Die Arbeit ist illusionär, nicht im bildhaften, sondern im erlebten Sinne; wenn die gläserne Treppe sich bei der Fixierung



des einzelnen Fensters als Schleier, als nichts als die Summe von verdichteten Punkten zeigt.

Die Überlagerung zweier Räume an der Schnittstelle Innen / Außen schafft einen Bildraum, der kinematographischen Charakter hat: Transparenz und Spiegelung, die Durchlässigkeit von Innen und Außen.

Die All-Over-Struktur der Treppe verleiht dem Erschließungsgebäude Stabilität und ist zugleich eine Analogie der kleinteiligen, lebendigen Binnenstrukturen, aus denen sich die Gesellschaft zusammensetzt: Familie, Senioren, Frauen und Jugend – die Vielfalt einer Gesellschaft, die Bewegung, das Nicht-Lineare.

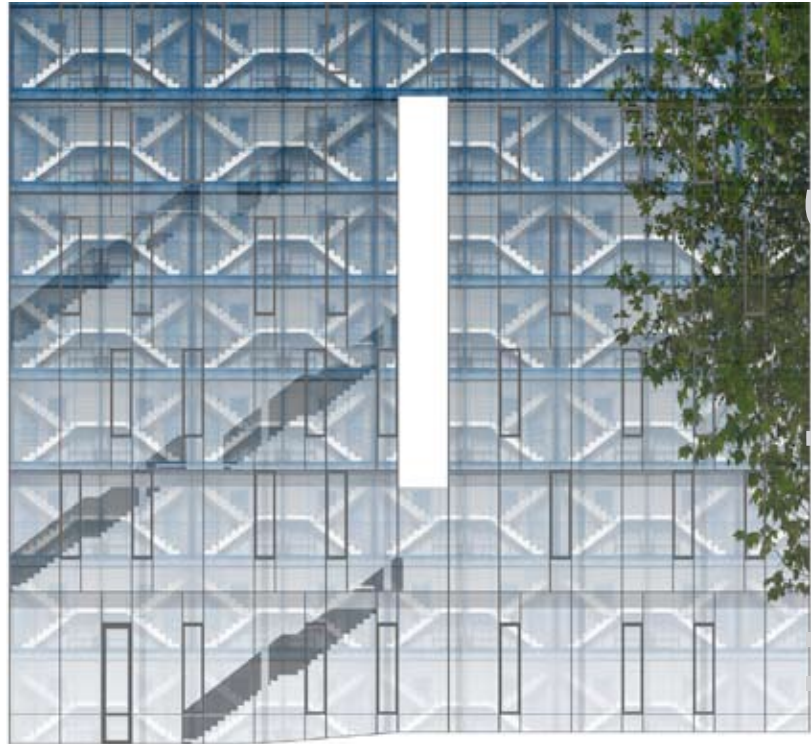
Es gibt keine eindeutige Festlegung von Innen und Außen. Die Situation ist offen. Diese Offenheit verstehe ich entsprechend dem komplexen Geflecht der vielfältigen gesellschaftlichen Gruppierungen, die in diesem Gebäude gefördert und betreut werden.

Bewusst verzichtet die Arbeit auf jede Art der Symbolik beziehungsweise Repräsentation. Meine Arbeit kommt aus der Wahrnehmung von Architektur und wird an der Schnittstelle von ästhetischem und gesellschaftlichem Raum ein Teil von ihr.



o. T., 2007/08

Bundesministerium für
Familie, Senioren, Frauen
und Jugend
Berlin



Veronika Kellndorfer

AIR BORNE - Aerodynamischer Park, 2006

Klanginstallation

Mitarbeit	Karlheinz Essl und Trillian GmbH
Standort	Humboldt-Universität, Berlin-Adlershof Newtonstraße 14-18 Aerodynamischer Park 12489 Berlin
Aufstellungsort	Park
Bauherr	Land
Wettbewerb	
Art	Begrenzt-offener Wettbewerb Einladungsverfahren
Auslober	Land Berlin, Senatsverwaltung für Stadtentwicklung
Jahr	2005
Realisiert	ja



Stefan Krüskemper

AIR BORNE

www.air-borne.info

Auf den Wiesenflächen des Aerodynamischen Parks in Berlin-Adlershof sind 15 ellipsoide Körper in lockerem räumlichen Bezug zu den Industriedenkmalen und Hochschulgebäuden installiert. Die dauerhaft für den Park entstandene Arbeit AIR BORNE eröffnet in der Vorstellung einen erzählerischen Raum aus Klang und Text.

Seit 1991 entsteht der neue Stadtteil »Berlin Adlershof – Stadt für Wissenschaft, Wirtschaft und Medien«. Zu Beginn des 20. Jahrhunderts starteten hier Deutschlands erste Motorflugzeuge vom 1909 eröffneten Flughafen Johannisthal. Heute befindet sich auf diesem Gelände der Aerodynamische Park als Teil einer Folge von Platz- und Freiräumen der Humboldt-Universität. Der Name des Platzes weist auf den besonderen Charakter und die historische wie architektonische Bedeutung durch die prägnanten Baudenkmale der Versuchsanstalt für Luftfahrt hin.

Das Gelände des heutigen Aerodynamischen Parks in Berlin-Adlershof war in der Vergangenheit, neben seiner formalen und funktionalen Gestalt, ein Ort des technischen Geräusches. An dieser Stelle setzt die Idee zur Klanginstallation AIR BORNE an, die die verstummten historischen Geräusche locker mit einem neuen, jetzt künstlerischen Klang verknüpft und damit an das einst bestimmende Merkmal des Ortes erinnert.

Idee dieser Soundscape ist es, an den 15 ausgewählten Positionen Zeitebenen in Form narrativer Ambientklänge spürbar werden zu lassen und sie mit dem Jetzt zu verschränken. Ansatzpunkt dafür sind die über tausend Klangstücke, die im räumlichen Zusammenspiel Bestandteil einer zeitlich stark überdehnten Komposition sind.

Die Komposition basiert auf authentischen Audiodokumenten, die von Stefan Krüskemper aus der Sammlung des Deutschen Rundfunkarchivs recherchiert und für das Projekt ausgewählt wurden. Das Deutsche Rundfunkarchiv in Berlin-Adlershof führte nach dem Ende des Hörfunks und des Fernsehens der DDR die Archivbestände zusammen. Seit 2000 befindet sich das Archiv in Potsdam-Babelsberg. Für die Klangstücke der Soundscape war, neben den Radio- und Fernsehbeiträgen, besonders die Geräuschesammlung des Deutschen Rundfunkarchivs von Interesse.



In Verbindung mit der von dem Wiener Komponisten Karlheinz Essl entwickelten generativen Software entstanden die jeweiligen Klangstücke mit beliebiger Länge. Die Software, die eigens für das Projekt

AIR BORNE erstellt wurde, ist Träger und Medium der Komposition. Da die zeitliche Dauer der Klänge kurz, die trennenden Passagen der Stille lang und die räumliche Entfernung der einzelnen Positionen groß sind, wird die Komposition als Gesamtheit erst über Jahre hinweg vollständig erfahrbar sein.

Die lautsprecherbestückten Ellipsoide enthalten an ihrer Außenhülle zusätzlich einen eingravierten Text, der auf der Ebene der Vorstellung einen narrativen Raum öffnet. So bleiben die Präsenz und die Erwartung auch während der Stille der Stücke bestehen. Die Geräuschkulisse des heutigen Aerodynamischen Parks selbst wird in diesen Leerstellen zu einem Teil des ästhetischen Konzepts und zu einer den Alltag umfassenden Komposition.

Stefan Krüskemper

Die Klanginstallation ist dauerhaft installiert und jederzeit frei zugänglich.

Publikation: AIR BORNE, verlag für integrative kunst,
ISBN-10: 3-00-018996-3



**AIR BORNE -
Aerodynamischer Park,
2006**

Humboldt-Universität
Berlin-Adlershof

Auf den Wiesenflächen des
Aerodynamischen Parks in
Berlin-Adlershof sind 15
ellipsoide Körper in
lockerem räumlichen Bezug
zu den Industriedenkmalen
und Hochschulgebäuden
installiert.

Foto: Stefan Krüskemper



Stefan Krüskemper

**AIR BORNE -
Aerodynamischer Park,
2006**

Humboldt-Universität
Berlin-Adlershof

Die Basis der Klang-
installation bilden
authentische Audio-
dokumente des Deutschen
Rundfunkarchivs.

Foto: Stefan Krüskemper



Stefan Krüskemper

**AIR BORNE -
Aerodynamischer Park,
2006**

Humboldt-Universität
Berlin-Adlershof

Die lautsprecherbestückten
Ellipsoide enthalten an ihrer
Außenhülle zusätzlich einen
eingravierten Text, der auf
der Ebene der Vorstellung
einen narrativen Raum
öffnet.

Foto: Stefan Krüskemper



Stefan Krüskemper

GROSSE HECKE, AUS DEM ALBINO KOMPLEX, 1993

Alukoffer, div. Materialien

51 x 122 x 58 cm



Raimund Kummer

GROSSE HECKE,
AUS DEM ALBINO
KOMPLEX, 1993



Raimund Kummer

**GROSSE HECKE,
AUS DEM ALBINO
KOMPLEX, 1993**



Raimund Kummer

**GROSSE HECKE,
AUS DEM ALBINO
KOMPLEX, 1993**



Raimund Kummer

biofakte, 2007-2008

Kunststoffe, Holz, Plastik, Glas

Ausstellung Zoologisches Forschungsmuseum
Alexander Koenig
Adenauerallee 160
53113 Bonn

Dauer 8. Mai bis 10. August 2008



Reiner Maria Matysik

biofakte, 2007-2008

» ...dieses projekt beruht auf der annahme, dass das leben nicht ein bisschen, sondern von grund auf verändert werden wird. die biophilie (e.o. wilson) führt dabei vom artenschutz zur artenneubildung.« (Reiner Maria Matysik)

Reiner Maria Matysik arbeitet seit einigen Jahren an der künstlichen Umsetzung seiner These, dass die Gentechnik einen neuen, radikalen Evolutionsschub auslösen wird, den er als »postevolutionär“ bezeichnet. Die »aktive« Evolution ermögliche die Gestaltung unterschiedlichster Organismen, die sich synthetisch beliebig aus der weltweit vorhandenen Genmasse erzeugen ließen. So werde die zunächst naturwissenschaftliche Methode auch als Mittel für die Kunst einsetzbar. Matysik kreiert Modelle für solche synthetischen Organismen – er nennt sie Bionten. In der Zukunft werden sich diese, so Matysik, dann als wirkliche Lebewesen realisieren lassen. Er ist überzeugt, dass sich dabei die Grenzen zwischen Pflanze, Tier und Mensch verwischen werden.

Matysiks provokanter Ansatz wirft viele Fragen auf, die den Dialog mit der Wissenschaft geradezu fordern. Was bedeutet die Gentechnologie für unsere Zukunft? Wird sich tatsächlich bald jeder ihrer bedienen und für seine persönlichen Ziele verwenden können? Was bedeutet sie für die Fortentwicklung der Natur? Und wird sie zu einer Erhöhung oder zur Reduktion der bisherigen organischen Vielfalt führen?

Presstext Zoologisches Forschungsmuseum
Alexander Koenig



biofakte, 2007-2008

Ausstellung
Zoologisches Forschungs-
museum Alexander Koenig
Bonn

Foto: Reiner Maria Matysik



Reiner Maria Matysik

biofakte, 2007-2008

Ausstellung
Zoologisches Forschungs-
museum Alexander Koenig
Bonn

Foto: Reiner Maria Matysik



Reiner Maria Matysik

biofakte, 2007-2008

Ausstellung
Zoologisches Forschungs-
museum Alexander Koenig
Bonn

Foto: Reiner Maria Matysik



Reiner Maria Matysik

Motivationsplakate, 2007

Die Motivationsplakate sind Pigmentdrucke auf Papier, nach Fotovorlagen. Sie sollen das Denken, die Betrachtung in Kombination mit den jeweils integrierten Texten auf Nebenwege lenken und dem determinierenden Bedeutungszwang entgegenwirken. Dabei kann ein und dasselbe Bildmotiv durchaus mit unterschiedlichen Texten kombiniert werden.



Jürgen Palmtag

Motivationsplakate, 2007

Foto: Jürgen Palmtag



Jürgen Palmtag

Motivationsplakate, 2007

Foto: Jürgen Palmtag



Jürgen Palmtag

Straßenmusik Gropiusstadt, 2007/08

Video (Loop)

Das Video Gropiusstadt ist eine unbearbeitete Abfolge von Doku-Filmen, mit der Videofunktion einer normalen Digitalkamera aufgenommen. Sie vermittelt einen Sound-und Bildeindruck von einer an drei Tagen im September 2007 in der Gropiusstadt an drei verschiedenen Standorten (Bat-Yam-Platz / U-Bahnsteig Wutzkiallee / U-Bahnsteig Zwickauer Damm) durchgeführten Straßenmusik-Aktion. Ein Projekt innerhalb des von Birgit A. Schumacher und Uwe Jonas (Berlin) verantworteten »Pilotprojekt Gropiusstadt« (flüchtige Aktionen im eher nichtinstitutionalisierten Rahmen). Mein Equipement: Campinghocker und Tischchen / Vierspur-Kassettengeräte / Mikrofon / Vocoder / Stimme / Mundharmonika / DJ-Mixer und präparierte Musikkassetten / Kabeltrommel fürs elektrische »Andocken« und ein kleines dreiteiliges Lautsprechersystem (Subwoofer / Satelliten).

Spontan wurde ein Patz ausgesucht – nach Strom gefragt – und dann ca. 40 bis 45 Minuten Sound gemacht, der sich mit den Geräuschen der jeweiligen Umgebung mischte, beziehungsweise auf diese reagierte. Dabei war immer auch die Möglichkeit inbegriffen, Passanten als Handelnde mit einzubeziehen. Danach wurde das Equipement zusammengepackt und zu Fuß abtransportiert.



Straßenmusik
Gropiusstadt, 2007/08

Wutzkiallee
Berlin



Jürgen Palmtag

Straßenmusik
Gropiusstadt, 2007/08

Zwickauer Damm
Berlin



Jürgen Palmtag

**Denkmal zur Erinnerung an den Aufstand des
siebzehnten Juni Neunzehnhundertdreifundfünfzig, 2000**

Verbundglas, Mineralfarbe, Serpentin
4 x 25 m

Standort	Bundesministerium der Finanzen Leipzigerstraße / Wilhelmstraße 10117 Berlin
Architekt	Sägebiel
Platzgestaltung	Ute Piroeth
Wettbewerb	
Art	Begrenzt-offener Wettbewerb
Auslober	Senatsverwaltung für Bauen, Wohnen und Verkehr
Jahr	1997/98
Realisiert	ja



Denkmal zur Erinnerung an den Aufstand des siebzehnten Juni Neunzehnhundertdreißig

Wolfgang Ruppels Bilder neigen zum Ornamentalen, zu einer rein formalen Struktur, die sich durch Gleichmäßigkeit und Wiederholung auszeichnet. Dadurch wird die motivische Lesbarkeit seiner Bilder drastisch eingeschränkt, wenn nicht ganz unterdrückt. Läßt sich eine solche Kunstsprache mit der Aufgabe eines Denkmals vereinbaren?

Denkmäler stellen bekanntlich erhöhte Ansprüche an Lesbarkeit und Verständlichkeit und dies nicht nur beim geübten Betrachter von Kunst, sondern in einer breiten Öffentlichkeit. Denkmäler vertreten einen politischen Wirkungsanspruch, sie wollen Erinnerung wach halten, um damit der politischen Bewußtseins- und Identitätsbildung zu dienen.

Daß diese Forderungen an ein Denkmal mit zeitgenössischen künstlerischen Praxen kollidieren, haben die langwierigen Denkmaldiskussionen der letzten Jahre deutlich gezeigt. Und dennoch besteht gerade in der Gegenwart ein ausgeprägter Hang zum Denkmal, mit dem sich Künstler und Künstlerinnen auch nach der Entlassung der Kunst aus gesellschaftlichen Funktionen, in einer Zeit der fortwährenden Krise des öffentlichen Bildes auseinander zusetzen haben.

Wolfgang Ruppels Denkmal zur Erinnerung an den Aufstand des 17. Juni 1953 ist ein für sich stehendes Werk und gleichzeitig Kommentar zu einer historischen Interpretation des Denkmalgedankens.

In Format und Platzierung bezieht sich Ruppels Arbeit auf das Wandbild von Max Lingner, das sich in der Pfeilervorhalle des früheren Hauses der Ministerien, dem heutigen Finanzministerium befindet. Lingners Wandbild ist ein Musterbeispiel propagandistischer Kunst und öffentlicher Bildagitation der frühen DDR. Schon der langatmige Titel vermittelt die ideologische Last, die dieses Stück akademischer Kunst zu tragen hatte: „Die Bedeutung des Friedens für die kulturelle Entwicklung der Menschheit und die Notwendigkeit des kämpferischen Einsatzes für ihn“. Lingner selbst und seine Auftraggeber verstanden sein Werk als Gegenbild zu einem Wandrelief mit einer Darstellung der Wehrmacht, das die Nationalsozialisten 1941 von dem Bildhauer Arnold Waldschmidt für das Reichsluftfahrtministerium herstellen ließen.

Auf derartig sensiblem, um nicht zu sagen kontaminiertem Terrain hat Wolfgang Ruppel mit diskreten Mitteln eine künstlerische Intervention vorgenommen. Sein Entwurf reagiert auf die ideellen und formalen Vorgaben von Lingners Wandbild und grenzt sich entschieden davon ab: Vertikal verlaufende Streifen in den Achsen



der Pfeilervorhalle vor dem Gebäude strukturieren den Platz. Diese Platzgestaltung nach einem Entwurf der Architektin Ute Piroeth stellt einen Blickbezug zwischen Rüppels Denkmal und Lingners Wandbild in der Pfeilervorhalle her.

Auch im Format seines Glasbildes folgt Rüppel den Abmessungen des Lingnerschen Wandbildes. Während dieses jedoch panoramaartig in die Wandfläche eingelassen ist und sich damit ostentativ in die Tradition öffentlicher Bildpropaganda stellt, hat Rüppel sein Bild in die Platzfläche horizontal eingebettet, eine ungewöhnliche Position für ein Bild, das doch erkennbar ein Oben und Unten und durch die Steinbrüstung an den vier Seiten auch eine ästhetische Grenze in der Art eines Rahmens besitzt.

Die Bildvorlage, die Rüppel verarbeitet hat, ist eine historische Aufnahme der Demonstranten vom 17. Juni 1953. Diese anonyme Schwarz-Weiß-Fotografie einer Menschenkette hat Rüppel digitalisiert und im Computer in mehreren Stufen bearbeitet. Die digitale Bildbearbeitung erlaubt die nahezu unbegrenzte Manipulation des fotografischen Materials, was zu einer schrittweisen Auflösung seines eindeutigen Weltbezugs führt. Durch Sequenzierung, gezielte Manipulationen einzelner Bildelemente, Verschleifung der Übergänge und Perspektivkorrekturen hat Rüppel die dokumentarische Aufnahme für das vorgesehene Bildformat und den Ort seiner Präsentation transformiert.

Der entscheidende ästhetische Eingriff bestand wiederum in der Rasterung des Bildes und in der doppelten Übertragung der Rasterstruktur auf zwei sich überlagernde Glasflächen, einmal im Siebdruckverfahren mit Farbe, das andere Mal mattiert. Durch die Rasterstruktur erhält die anonyme Bildvorlage nachträglich den Charakter eines Medienbildes.

Die Rasterung dient aber auch hier als gegenstandsunabhängige Struktur, die das Bild diffus macht und die Lesbarkeit irritiert. Aufgrund des Abstandes zwischen den beiden Bildebenen ergibt sich auch hier der schon beschriebene visuelle Effekt, eine Spannung zwischen dem Abbild und dem Verschwinden des Abbildlichen. Durch das Fehlen einer Binnengliederung und die willkürliche Ausschnittwahl nähert sich das Bild dem All-over, einer auf die Fläche bezogenen quasi ornamentalen Struktur an.



Das öffentliche Werk erfordert – wie gesagt – einen anderen Grad an Lesbarkeit und Verständlichkeit als das Werk im musealen oder privaten Zusammenhang. In seinem Denkmal zur Erinnerung an den Aufstand des 17. Juni 1953 hat Wolfgang Rüppel deshalb den Prozeß der Auflösung des Abbildlichen nicht so weit getrieben wie in manchen seiner Galeriewerke. War Lesbarkeit das oberste Gebot von

Lingners deskriptivem Arbeiter- und Bauernbild, so verstrickt Rüppe den Betrachter in ein visuelles Vexierspiel: Das unheroische Bild der Menschenmenge seines Denkmals steht an der Grenze der Lesbarkeit, nicht mehr schlichtes Abbild und noch nicht reines Formereignis. Das Bild erweist sich als hybride Mischung aus historischer Dokumentation und freiem, künstlerischem Zeichengebrauch. Wir haben es mit einem Bild über ein Bild zu tun, ein Werk, das die Frage nach seinem Status in der Welt der Bilder provoziert.

Denkmäler sind in ihrer Aufklärungs- und Erinnerungsarbeit frei von der Vermittlungsaufgabe historischer Zusammenhänge. Sie fungieren im besten Fall als Denksteine, als Assoziationsanreger. Das optische Vexierspiel, das Wolfgang Rüppe in seinen Glasbildern entfaltet, scheint mir der Aufgabe des Denkmals in besonderer Weise zu entsprechen. Es bindet das Erinnern an eine Reflexion über den Realitätsstatus und die Manipulationen des Bildes. Das Denkmal stört unser Vertrauen in die Unmittelbarkeit des Sichtbaren; es eröffnet eine geistige Realität, die durch die künstlerische Ordnung des Bildes erfahrbar wird.

Pia Müller-Tamm



**Denkmal zur Erinnerung
an den Aufstand des
siebzehnten Juni
Neunzehnhundert-
dreiundfünfzig, 2000**

Bundesministerium
der Finanzen
Berlin

Gesamtansicht

Foto: Hans Pieler



Wolfgang Ruppel

**Denkmal zur Erinnerung
an den Aufstand des
siebzehnten Juni
Neunzehnhundert-
dreiundfünfzig, 2000**

Bundesministerium
der Finanzen
Berlin

Detail

Foto: Hans Pieler



Wolfgang Rüppel

Eine Invertierung, 2002

Porscheplatz

Asphalt, Kaltplastik

Standort	Porscheplatz 70435 Stuttgart
Bauherr	Stadt
Wettbewerb	
Art	Begrenzt-offener Wettbewerb Einladungsverfahren
Auslober	F. Porsche Aktiengesellschaft
Jahr	2002
Realisiert	Realisierung im Anschluss an den Museumsneubau vorgesehen



Karin Sander

Wettbewerb künstlerische Ausgestaltung

Porscheplatz

Eine Invertierung

1. Ziele

Für den städtebaulich noch unvollendeten Porscheplatz wird eine künstlerische Lösung entwickelt, die eine neue ästhetische Erfahrung und eine verkehrstechnische Optimierung der Gesamtsituation bereitstellt. Beide Aspekte der Platzgestaltung unterstreichen die Identität von Porsche. Aus diesen zu realisierenden Zielvorgaben ergibt sich, dass das Kunstwerk sowohl die Bedürfnisse und Wahrnehmungen fahrender wie gehender Platzbenutzer als auch die architektonischen Gegebenheiten im Umfeld des zentralen Platzes berücksichtigen und das zu durchfahrende Werksgelände miteinbeziehen muss. Ein konventionell auf der elliptischen Insel platziertes Kunstwerk kann diese komplexen Ziele nicht realisieren; eine angemessene künstlerische Neuformulierung des Porscheplatzes muss die gegebene Situation selbst in ein Kunstwerk übersetzen, das in einem Gesamtkonzept Platz, Straßen, Gebäude und Nutzer einbezieht und unverwechselbare Identität schafft.

2. Konzept

Im Bereich des Porschegebietes wird die Farbigkeit der Straßenoberfläche invertiert, d.h. der Straßenbelag wird weiß, die Fahrbahnmarkierungen (Pfeile, Streifen, Linien etc.) werden asphaltgrau. Diese Invertierung erzeugt einen spontanen Eindruck des Besonderen, erzeugt Aufmerksamkeit und Konzentration und macht die Annäherung an den Platz zu einer Erfahrung, die mit wachsender Spannung einhergeht. Der Platz und der umgebende Straßenraum wird mit einem konzentrischen Streifenmuster versehen. Die Abstände zwischen den Streifen werden zur Mitte des Platzes hin immer enger, woraus sowohl für die Autofahrer wie für die Fußgänger eine dynamisierte Wahrnehmung resultiert: man scheint sich schneller zu bewegen, als es in Wirklichkeit der Fall ist. Während für die Fußgänger bei der Platzüberquerung der Eindruck entstehen wird, sich ungewöhnlich schnell zu bewegen, werden die Autofahrer aufgrund des subjektiv erhöhten Geschwindigkeitsgefühls veranlasst, sich dem Platz langsamer zu nähern, als sie das bisher getan haben. Der neue, sehr feine Fahrbahnbelag erzeugt durch das Werksgelände hindurch ein verändertes angenehmes und leises Fahrgefühl.



Die ursprünglich elliptische Form des Platzes wird durch eine Kreisform ergänzt, da dies zum einen dem angestrebten Dynamisierungseffekt entgegenkommt, zum anderen die Einrichtung einer weiteren

Fahrspur für Linksabbieger erlaubt, was den gegebenen Verkehrsfluss optimiert. Durch die kreisförmige Umgestaltung des Platzmittelpunktes wird der Zentrumscharakter und die Signifikanz dieses Ortes pointiert.

Die Grün-, Insel- und Restflächen bleiben im gegebenen Zustand erhalten. Dies führt dazu, dass sich die vom Zentrum ausgehenden konzentrischen Streifen durch den Kontakt mit den gegebenen Seitenbegrenzungen von einer Kreis- zu einer Ellipsen- und schließlich zu einer Amöbenform wandeln, was einerseits auf die Veränderungsdynamik sich bewegender Systeme anspielt, andererseits in der Aufsicht für den Autofahrer wie für den Fußgänger beeindruckend ist.

Das Erlebnis dieser künstlerischen Gesamtlösung wird beim Überqueren des Platzes dadurch unterstrichen, dass die gesamte Fläche des Platzes alternierend den Fußgängern bzw. den Autofahrern zur Verfügung steht. Zum Schichtwechsel (6:00 - 6:10, 13:00 - 13:10 und 13:45 - 14:00 sowie 22:10 - 22:20 Uhr) werden die Ampeln in noch festzulegenden Minutenabständen so geschaltet, dass der Autoverkehr immer wieder kurzzeitig ruht und der Platz in allen Richtungen von den Fußgängern überquert werden kann.

Die leicht erhöhte, innere Kreisinsel wird mit einem grünen Licht ringsherum versehen sein und damit das Zeichen zur diagonalen Überquerung des Platzes für die aus dem Werk strömenden Fußgänger geben. Zur übrigen Zeit wird der Kreisel einen rot beleuchteten Ring zeigen. Der einzelne Fußgänger kann dann die Straßen über die von ihm angeforderten Grünphasen der Ampeln tangential wie bisher überqueren. Für die Autofahrer ist die beleuchtete Insel eine zusätzliche Leitmarkierung, darüber hinaus unterstreicht sie die Porscheschriftzüge an den Werksfassaden und hebt die Platzmitte hervor.

Die Passarelle, die Brücke des Transportbandes zur Beförderung der Karosserien von Werkhalle zu Werkhalle, könnte in Bezug zum Platzmittelpunkt nachts hell beleuchtet werden, um Produktion und Bewegung auf dem Gelände deutlicher sichtbar zu machen.

3. Verkehrstechnik

Das Verkehrstechnische Konzept bleibt nahezu unverändert erhalten. Durch die in immer kürzeren Abständen folgenden zunächst dickeren, dann immer feiner werdenden Querstreifen wird die Geschwindigkeit des Fahrzeugstromes schon vor dem Knoten gedämpft. Die Leitstreifen für den Fahrzeugverkehr bleiben aus der Fahrerperspektive gut erkennbar und werden durch die Querstreifen nicht beeinträchtigt. Die durch die Umgestaltung der elliptischen Insel in einen Kreis möglich gewordenen zusätzlichen Linksabbiegerspuren von der



Strohgäustraße nach Zuffenhausen und von der Otto-Dürr-Straße in die Schwieberdinger Straße dienen der Verbesserung des Verkehrsflusses. Durch begleitende überlokale Maßnahmen in Zusammenarbeit mit Behörden könnte eine Reduzierung des starken Verkehrstromes erreicht werden.

4. Umsetzung

Das Konzept ist technisch in dem vorgegebenen Budgetrahmen umzusetzen, da sich die wesentlichen Eingriffe in die gegebene Situation auf die Oberflächenerneuerung und die optischen Markierungen des Platzes und der angrenzenden Straßen im Werksbereich beschränken. Die Oberfläche wird aus feinkörnigem Gussasphalt, weiß und anthrazit, gegossen. Ansonsten werden die vorhandenen Nebenanlagen beibehalten, jedoch umgenutzt und neuen Funktionen und Wirkungen zugeführt. Die vorhandenen Ampeln und Lichtmasten stören das Bild nicht. Das Konzept ist verkehrsplanerisch geprüft und stellt auch in dieser Hinsicht eine Optimierung der Ausgangssituation dar.

5. Ergebnis

Das Ergebnis der einfachen Farbumkehr besteht zunächst in einem völlig veränderten Erscheinungsbild des Porscheplatzes, einem für den Straßenverkehr neu entwickelten psychologischen Streifenmusters unter Beibehaltung aller bisherigen Verkehrsfunktionen. Durch die Invertierung der Markierung und die konzentrische Erweiterung des Platzes in das urbane Umfeld bzw. in die Durchfahrtsstraßen hinein ergibt sich ein Wahrnehmungs- und Bewegungserlebnis für Autofahrer wie für Fußgänger, die für beide Verkehrsteilnehmer unterschiedliche Fortbewegungsgeschwindigkeiten vorgeben und zugleich das Verkehrsgeschehen durch die Verlangsamung des heranflutenden Verkehrs und die sich ergebende weitere Abbiegerspur optimiert.

Stromlinienförmig bewegen sich die Linien aus der Kreismitte des Platzes nach außen, als wäre ein Stein in eine Flüssigkeit gefallen. Die Inseln aus Gebäudeblöcken und Grundstücken des Werkes formen den Platz und deformieren die Kreise zu einer Ellipse bzw. zu einer Amöbe, welche sich in die Straßenzüge hinein verformt und bis zur Werksgrenze hin auflöst. In den Linien zwischen Amöbe und Ellipse entsteht eine Faltung oder Verdichtung der Linien in diagonaler Ausrichtung, welche der künftigen Fußwege entsprechen.

Die dreidimensional erscheinende Bodenzeichnung weckt die Illusion auf topografische Höhen und Tiefen des Geländes zu reagieren und verspannt den Straßenraum mit dem vertikalen Ensemble von vorhandenen und zukünftigen Gebäuden.



Das Konzept für den Porscheplatz unterstreicht die zentralen städtebaulichen Funktionen und hebt den wichtigsten Verkehrsknotenpunkt des nördlichen Industriegebietes Stuttgarts hervor. Die diagonale und radiale Überquerung der Fußgänger zum Schichtwechsel belebt den Platz und zeigt den Werks- und Produktionsrhythmus. Die künstlerische Arbeit der Farbinvertierung unter Berücksichtigung funktionaler und prozessorientierter Anforderungen des Betriebes verdeutlicht die Ausdehnung des Geländes und macht die zentralen Elemente der Identität Porsches sichtbar – Dynamik, Funktion, Form, und Geschwindigkeit.



Karin Sander

Eine Invertierung, 2002

Wettbewerb künstlerische
Ausgestaltung Porscheplatz
Stuttgart



Karin Sander

Eine Invertierung, 2002

Wettbewerb künstlerische
Ausgestaltung Porscheplatz
Stuttgart



Karin Sander

Eine Invertierung

Wettbewerb künstlerische
Ausgestaltung Porscheplatz
Stuttgart



Karin Sander

Treibholz, 2003/2004

167 einzeln ansteuerbare Leuchtstoffröhren,
Steuerung mit unterschiedlichen Zyklen
6 x 20 x 24 m

Standort	Kunstmuseum Stuttgart Kleiner Schlossplatz 13 70173 Stuttgart
Aufstellungsort	Foyerdecke des gesamten Eingangsbereiches im EG
Architekt	Rainer Hascher & Sebastian Jehle
Art	Direktauftrag
Jahr	2003
Realisiert	ja



Andreas Schmid

Treibholz, 2003/2004

Bei diesem permanenten, künstlerischen Lichtkunstprojekt ist der gesamte oberirdische Eingangsbereich des neuen Kunstmuseums Stuttgart einbezogen. Es sind dies das Foyer, die Cafeteria, der Kassenraum sowie der Gang zur Garderobe und die Garderobe selbst. 167 Doppelleuchten sind unter der Decke rhythmisch so angeordnet und verteilt, dass sie zu den verschiedenen Orten um das Foyer wie auch zur Ausstellung selbst in einer freien Weise »führen«. Auf der Zeichnung im Grundriss entsteht eine Formation der Leuchten ähnlich der von Treibholz im Fluss. Durch verschiedene Steuerungen und vorher konzipierte Abläufe ändern die Leuchten innerhalb einer bestimmten Zeit ihre Lichtstärken und auch ihre Laufgeschwindigkeit. Somit entstehen verschiedene performative Szenerien, die auf immer unterschiedliche Bereiche hinweisen oder großflächig neue »Strömungsformationen« annehmen. Die Abfolgen beziehungsweise Zyklen und damit auch die angespielten Bereiche wechseln zu bestimmten Zeiten, die immer wieder verändert werden können.



Treibholz, 2003/2004

Kunstmuseum Stuttgart

Foyer vom Ende des Eingangsbereiches in Richtung Haupteingang fotografiert.

Foto: Andreas Schmid



Andreas Schmid

Treibholz, 2003/2004

Kunstmuseum Stuttgart

Blick vom Foyer nach
oben zum Haupteingang.

Foto: Andreas Schmid



Andreas Schmid

Treibholz, 2003/2004

Kunstmuseum Stuttgart

Lichtkunst vom Haupteingang des Museums nach innen fotografiert.

Foto: Andreas Schmid



Andreas Schmid

Schloss Hohenkammer, 2007

Acrylfarbe

Maße variabel

Standort	Schloss Hohenkammer Seminar- und Tagungshotel Schlossstraße 20 85411 Hohenkammer
Aufstellungsort	16 Räume im Schlossbereich
Architekt	Hild und K, München
Wettbewerb	
Art	Begrenzt-offener Wettbewerb Einladungsverfahren
Auslober	Münchener Rückversicherungs-Gesellschaft
Jahr	2007
Realisiert	ja



Martin Schwenk

Schloss Hohenkammer

Das Schloss Hohenkammer ist das älteste Renaissance-Schloss in Bayern. Von der alten Bausubstanz ist nur ein kleiner Teil erhalten. Nach einem Brand wurde über die Hälfte des Schlosses zerstört und im klassizistischen Stil wieder aufgebaut. Da sich die neueren Bauelemente oft nur schlecht mit der alten Architektur verbinden und in den 70er Jahren des letzten Jahrhunderts sämtliche Böden und Decken aus Gründen des Brandschutzes durch Beton ersetzt wurden, ergibt sich ein sehr heterogenes Bild der Schlossanlage.

Das Schloss wird seit geraumer Zeit als Seminar- und Tagungsstätte genutzt und wurde vor einigen Jahren von der Münchner Rückversicherung erworben. Das gesamte Bauwerk wurde von dem Münchner Architekturbüro Hild und K saniert und umgebaut.

Die Anfrage der Münchner Rückversicherung war es, ein Konzept für die Gestaltung der Seminar- und Tagungsräume zu entwickeln. Es handelt sich um insgesamt 16 Räume, teilweise Flure, kleine Räume von circa 20 qm und große von über 100 qm. Diese Räume sind stark durch ihre burgähnliche Architektur und ihre Funktion geprägt. Es gibt Erker, viele Fenster mit tiefen Laibungen und Absätze, die die Wände strukturieren, die Räume sind bestückt mit Tischen, Stühlen, Touchscreens, Flipboards, etc.

Mein Vorschlag war es, für jeden Raum ein eigenes Motiv zu entwickeln, welches ich mit Acrylfarbe direkt auf die Wand zeichne, wobei ich mich erst vor Ort für die präzise Form und Farbigkeit entscheide. Die mehr oder weniger floralen Formen nehmen die klassische Wandbemalung von Burgen auf und setzen sich aus verschiedenen Arten der Naturdarstellung zusammen.



**Schloß Hohenkammer,
2007**

Foto: Jens Weber



Martin Schwenk

**Schloß Hohenkammer,
2007**

Foto: Jens Weber



Martin Schwenk

Bus Stop / Bushaltestelle, 1994/95

diverse Materialien

Wettbewerb	»Denkmal für die ermordeten Juden Europas«
Art	Begrenzt-offener Wettbewerb offenes Bewerbungsverfahren
Auslober	Senatsverwaltung für Bau- und Wohnungswesen Berlin
Jahr	1994
Realisiert	nein



Bus Stop / Bushaltestelle

»Bus Stop« war unsere Antwort auf den Wettbewerb für ein »Denkmal für die ermordeten Juden Europas«. Die Idee der »Sozialen Plastik« liegt dem Projekt zugrunde. Wie beim dezentralen Denkmal »Orte des Erinnerns« im Bayerischen Viertel in Berlin-Schöneberg wollten wir ein Kunstwerk schaffen, das durch die Vernetzung von Orten und Informationen ein aktives Gedenken ermöglicht. Unser Konzept will verdeutlichen, dass man keine monumentalen Konstrukte braucht, um der Opfer zu gedenken. Das ganze Land und viele Teile Europas sind voller Orte und Geschichten, die es gilt, vor dem Vergessen zu bewahren. Beim Besuch der ehemaligen Konzentrationslager macht sich Beklemmung breit, denn die Erde dröhnt und die Ahnung von grauenhaften Geschehnissen, der Blick auf erschütternde Dokumente bleibt unvergessen.

Es ist ein sehr befremdlicher Gedanke, dass Unfassbares durch hohe Betonwände und enge Schluchten nacherlebt, dass mit einer Mischung aus Angst- und Meditationsraum in der Reichshauptstadt die Nähe zum Holocaust simuliert werden kann. Hier wird ganz offensichtlich ein bestimmter Denkmaltypus ersehnt, der die Größe der Trauer über das Geschehene mit der Größe der wiedervereinigten Nation in Einklang bringen soll. Mangelnde Demut hat sich hier in Beton konkretisiert. Der Irrgarten aus Betonblöcken kann den diffizilen Vorgang des Erinnerns und Gedenkens nur verstellen und blockieren. »Mauerspechte« werden sich vermutlich keine Brocken aus den Betonstelen zur Erinnerung herausbrechen, aber eine Umwidmung zu einem virtuellen »jüdischen« Friedhof durch das Ablegen einer großen Steinansammlung auf den niedrigen »Grabsteinen« ist absehbar. Wenn Jugendliche im Rahmen der »Aktion Sühnezeichen« Hand anlegen, um für den Erhalt der ehemaligen Lager zu sorgen, dann ist dies keine hohle Ersatzhandlung.

Eine Entsorgungsmentalität ist auszumachen: Ist nun die Zeit gekommen, in der man Schlösser rekonstruiert und den unangenehmen Teil der Geschichte zwischen 1933 und 1945 mit einem so großen Schlussstein versieht, dass er sich als ein abgeschlossenes Kapitel in die Geschichte einreicht? Will man die ehemaligen Lager verfallen lassen und sollen die Firmen und Erben, die von Sklavenarbeit profitiert haben, keine Verpflichtung gegenüber den wenigen Überlebenden haben?

»Bus Stop« ist unabhängig von einem künstlich geschaffenen Gedenkort, nur die organisatorische und inhaltliche Vernetzung mit bereits vorhandenen Gedenkstätten und vergleichbaren Institutionen im In- und Ausland ist unabdingbarer und wesentlicher Bestandteil



des Konzepts. Die wenigen bekannten Gräber der Opfer von Todesmärschen, die Häuser mit den Selbsttötungen angesichts unmittelbar bevorstehender Deportationen befinden sich in unmittelbarer Nähe derjenigen, die Sehen und Wissen wollen.

Es sind die vielen Details, die Zwischentöne und unerwarteten Bilder und Begegnungen, die den Weg zu den Erinnerungsorten eindrücklich machen. Es ist die Zeit, die man sich nimmt und den Verstorbenen gibt. Denn der Besuch eines ehemaligen Konzentrationslagers bedarf der Annäherung, um den Erkenntnisschock zu verarbeiten; es ist kein normaler Ausflug. Auf der Fahrt bietet sich die Gelegenheit, Gesehenes und Erlebtes auch im Gespräch mit Anderen zu verarbeiten. Am Ort des Geschehens sind sie dann da in der schwer erträglichen Leere, ob es sowjetische Kriegsgefangene, Roma, Homosexuelle, Behinderte, Widerstandskämpferinnen, Zwangsarbeiter, politische Häftlinge oder Juden sind. Wer wollte die Nürnberger Rassegesetze der Nazis anwenden, um zu bestimmen, wer Jude ist und daher in einem zu engen Denkmalskontext genannt werden darf? Das Aufsuchen der ehemaligen Lager umgeht dieses unlösbare Problem, denn man gedenkt dort aller Verstorbenen und der durch nazistischen Terror Ermordeten.

Während in unserem Entwurf eine Einbahnstraße weg von dem künstlichen Denkmalsgelände hin zu den realen Erinnerungsorten führen sollte, ist bei dem jetzt realisierten Projekt von Peter Eisenman mit einer Abfolge von unterirdischen Räumen nachgebessert worden. Der dem abstrakten »Denkmal für die ermordeten Juden Europas« untergeschobene »Ort der Information über die zu ehrenden Opfer und die authentischen Stätten des Gedenkens« soll eine »Portalfunktion« übernehmen. Aber warum sollte man/frau in den Keller gehen, um sich Multimediapräsentationen anzusehen? Dient das Zurückkehren aus der Kammer, ans Licht, an die Berliner Luft der befreienden Erkenntnis? Die Deportationen haben sich in aller Öffentlichkeit zugetragen, darum sollte auch das Erinnern eine wirklich öffentliche Angelegenheit sein. Wer den Ermordeten nahe sein will, der muss sich nicht unter der Erde Filme ansehen oder gar einen Backenzahn aus Belzec mitnehmen; beim Gang um den Schwedtsee, im Wald von Rzuchów und auf dem Sonnenstein in Pirna sind die Lebenden und die Toten allgegenwärtig.

Da es den für die Bushaltestelle vorgeschlagenen Informationspavillon neben der Einbahnstraße nun in medialer, unterirdischer Form gibt, ist die Einrichtung einer ständigen Busverbindung nur der nächste folgerichtige Schritt: Ein stündlich verkehrender Bus bringt die Besucher des »Denkmals für die ermordeten Juden Europas« zur Topographie des Terrors, zum Haus der Wannseekonferenz, ins



Bayerische Viertel, zur »Bibliothek« auf dem Bebelplatz und natürlich auch zum Jüdischen Museum. Täglich werden zwei Fahrten nach Ravensbrück und Sachsenhausen angeboten und bei vorheriger Anmeldung sind Besuche von den vielen Orten in- und außerhalb Deutschlands auf dem Programm.

Renata Stih und Frieder Schnock, Berlin 2005



Stih & Schnock

**Bus Stop /
Bushaltestelle, 1994/95**

Bushaltestelle vor der
Humboldt-Universität
Berlin

Foto: Stih & Schnock

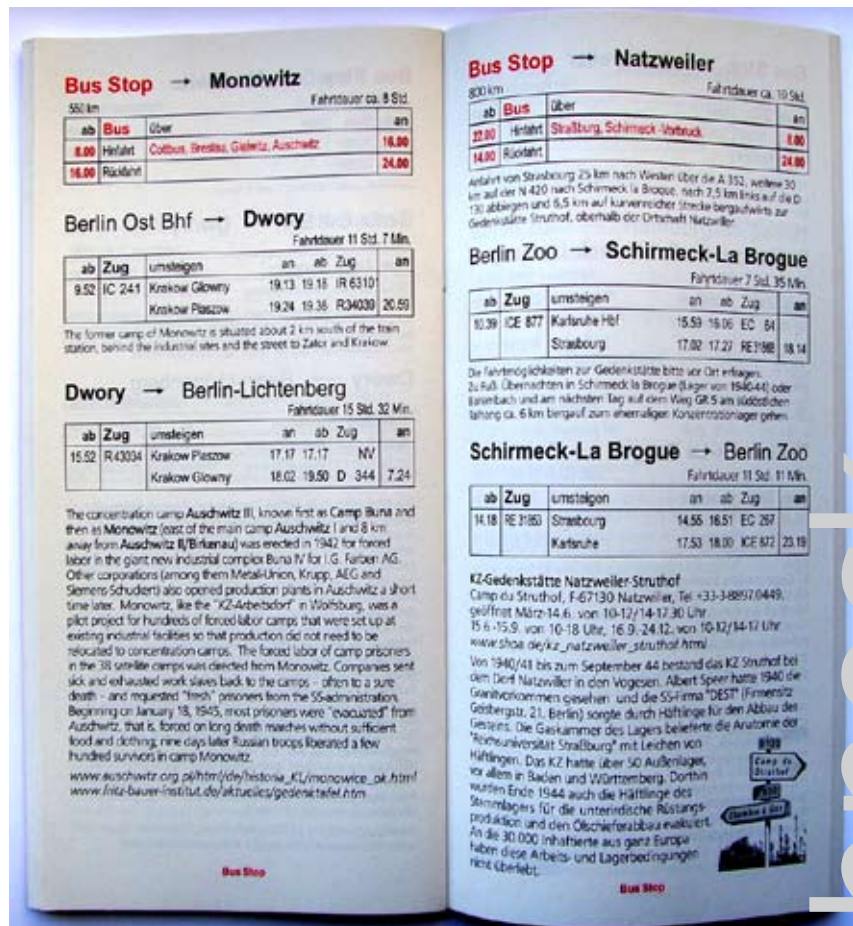


Stih & Schnock

Bus Stop / Bushaltestelle, 1994/95

Doppelseite aus
Bus Stop-Fahrplan,
2. Ed. 2005

Foto: Stih & Schnock



Stih & Schnock

**Bus Stop /
Bushaltestelle, 1994/95**

Fahrplan / Timetable -
Fahrziele

Foto: Stih & Schnock

Fahrplan <i>Timetable</i> Bushaltestelle <i>Bus Stop</i>						
MO	DI	MI	DO	FR	SA	SO
Sachsenhausen	Stutt hof	Mittelbau-Dora	Smolensk	Tallinn	Niedertrayn	Vughit
Riga	Kulmbach	Ram burg	Gardelogen	Travniki	Blechhammer	Okrodruf
Lichtenburg	Buchenwald	Labiau	MELK	Ganskirsha	Guzhagen	Atklow
Bremen-Ferge	Pirna	Häildorf	Groß-Rosen	Auschwitz	Lodz	Minsk
Plasow	Drancy	Bergen-Belm	Hajdenek	Abistadt/Hdt	Gusen	Westerbark
Dritte	Piaski	Litberose	Babi Jar	Manthausen	Trstenez	MH-Feldhölle
Landsberg	Hadamar	Neutengamme	Bernburg	Lauberg Lvov	Beltec	Budapest
Birkenau	Metweiler	Flossenbürg	Kreis	Ebensee	Ulm	Dachau
Hersbruck	Wernigerode	Sandbastei	Mürnberg	Litomerice	Gurs	Treblinka
Janowska	Ravensbrück	Sabibar	Lidice	Mogilov	Usedom	Warschau
Kaufering	Stutunbrück	Theresienstadt	Vilnius	Monowitz	Vaihingen	Vitebsk

Stih & Schnock, Berlin

Stih & Schnock

»Niemand kann sagen, das werde ich nie tun«, 2007

Wandmalerei, Bepflanzung mit Minzsorten, Tische und Bänke aus
Edelstahl, farbigem Glas, z.T. mit digitalisiertem Bildeinsatz
ca. 40 x 40 x 5 m

Standort	JVA Diez Justizvollzugsanstalt Limburger Straße 22 65582 Diez
Aufstellungsort	Freihof
Bauherr	Land
Wettbewerb	
Art	Begrenzt-offener Wettbewerb Einladungsverfahren
Auslober	Niederlassung Diez
Jahr	2006
Realisiert	ja



»Niemand kann sagen, das werde ich nie tun.«

»Man ist niemals sicher vor einem Gedanken, der einen durchkreuzt.«

Diese Sätze stammen aus dem Roman »Die englische Geliebte« von Marguerite Duras, der Ausgangspunkt der Arbeit ist. Inhaltlich geht es in dem Roman um ein Verbrechen. Leichenteile, die auf Güterwaggons verschiedener Züge gefunden wurden, führen zu einer Mörderin, die – ohne jedes sichtbare Motiv – ihre taubstumme Cousine umgebracht hat. Ein Kommissar nimmt Aussagen von drei Personen zur Tat auf Tonband auf, die sehr unterschiedliche Aspekte gewichten: vom Kneipier, in dessen Lokal die Tat gestanden wurde, vom Ehemann der Täterin und von der Täterin selbst.

Die Arbeit folgt dem Konzept der aktiven Mitwirkung der Adressaten und erstreckt sich über weite Teile des Hofes und auf eine Wand. Sie thematisiert im Zusammenhang mit Verbrechen verschiedene Ebenen und die Verschiebungen der Betrachtung, die Durchdringung von Persönlichem und Allgemeinem. Sie erschließt sich nicht selbst, ist aber für jeden persönlich erschließbar, mit den Werkzeugen der Phantasie, mit den Augen, mit dem Körper (z.B. sitzend), mit der Nase und mit Zeit.

Materiell besteht der Vorschlag aus drei miteinander korrespondierenden Teilen:

1. Drei Ensembles von Sitzbänken und Tischen mit Rahmen aus mattiertem Edelstahl. Die Sitzflächen bestehen aus farbigem Panzerglas, die Tischplatten ebenfalls aus Panzerglas. Zwischen die Glasschichten der drei Tische sind in digitalem Druckverfahren erstellte Collagen verklebt. Letztere setzen sich zusammen aus Bild- und Textbeiträgen der Gefangenen, aus Fotos meiner eigenen Arbeiten von Malerei auf Haut, aus Fotografien von Tattoos der Gefangenen und aus Auszügen des Romans »Die Englische Geliebte«. Jedes Ensemble widmet sich jeweils einem der drei Kapitel aus dem Roman, wobei die Kapitel jeweils einer bestimmten Farbe zugeordnet werden (gelb - rot - blau).

2. eine Bepflanzung mehrerer Stellen (siehe Modell) mit drei Sorten Minze. Im Roman ist Minze die »englische Geliebte«. Es gibt unter den vielen Minz-Arten tatsächlich eine »Englische Minze«. Die unempfindliche Minze ist ein Aphrodisiakum, sie wird seit Urzeiten als Tee zur Linderung zahlreicher Beschwerden empfohlen. Der Legende nach wurde die griechische Nymphe Mentha von Persephone, der Geliebten von Hades, dem Gott der Unterwelt, in wilder Eifersucht zerrissen. In eine Pflanze verwandelt, erschien ihr Leib wieder auf der Oberwelt.



3. eine zweifarbige Wandzeichnung eines Ufos in Untersicht auf der Mauer gegenüber der Sporthalle. Die Darstellung des Ufos entspricht der Anlage des Freihofs in der Gestalt, wie er sich aus der Sicht von eben dieser Wand aus zeigt, nämlich perspektivisch verschoben.



**Niemand kann sagen,
das werde ich nie tun,
2006/08**

JVA Diez

Freihofanlage der JVA Diez,
mit drei Ensembles von
Tischen und Bänken auf
Glas, Bepflanzung, Wand-
zeichnung

Foto: Petra Warrass



Cony Theis

**Niemand kann sagen,
das werde ich nie tun,
2006/08**

JVA Diez

Bildinsert im roten Tisch
aus Glas

Foto: Cony Theis



Cony Theis

**Niemand kann sagen,
das werde ich nie tun,
2006/08**

JVA Diez

roter Tisch
Bank-Ensembles mit
UFO-Wandzeichnung

Foto: Petra Warrass



Cony Theis

Das Pendant (Perlenkette), 2000

42 Kugeln aus Muranoglas, Edelstahlverbindung
470 x 210 x 40 cm

Standort	Casino der Kommando Spezialkräfte Kaserne Graf Zeppelinstraße 22 75353 Calw
Aufstellungsort	Eingang / Windschutz zum Casino der Kaserne
Bauher	Bund
Architekt	Staatliches Hochbauamt Baden-Baden, Leitender Baudirektor: Dipl. Ing. Hans Joachim Pieper
Wettbewerb	
Art	Begrenzt-offener Wettbewerb Einladungsverfahren
Auslober	Bundesministerium der Verteidigung, vertreten durch die Wehrbereichsverwaltung V, Stuttgart und die Oberfinanzdirektion Karlsruhe, vertreten durch das Staatliche Hochbauamt Baden-Baden
Jahr	1999
Realisiert	ja



Das Pendant, 1999

Im Neubau der Graf-Zeppelin-Kaserne werden die bisher getrennt in unterschiedlichen Gebäuden untergebrachten Verpflegungs- und Betreuungseinrichtungen der einzelnen Dienstgradgruppen des KSK (»Kommando Spezialkräfte«) unter einem Dach zusammengeführt. Hier, an der Schnittstelle der Kommunikation, in der Eingangshalle des Neubaus befindet sich die künstlerische Arbeit: Eine Skulptur mit dem Titel »Glasperlenspiel«, die auf verschiedenen Ebenen eine Verbindung zum KSK herstellt: So wie die einzelnen Perlen notwendiges Bindeglied in dieser Kette sind und sich, verschieden in Farbe und Größe, zu einem sinnvollen Ganzen zusammenfügen, so sind sie auch ein Bild für den Zusammenhalt in der Gemeinschaft des KSK.

Die Kostbarkeit des Materials, seine farbige Durchsichtigkeit, seine assoziierte Zerbrechlichkeit stehen im Kontrast zur Kühle und Nüchternheit einer Architektur aus Stahl, Granit und Beton.

An diesem Ort, an dem Präzision und Perfektion sowie die Unterordnung des Privaten unter den dienstlichen Auftrag im Zentrum stehen, bringt die Glaskette zum Vorschein, was eine Ergänzung bildet: Schönheit, Transparenz, spielerischen Glanz, Leichtigkeit und Zärtlichkeit. Sie symbolisiert das fehlende Pendant. Sie entspricht einem anderen Lebensbereich, den es zu hüten gilt.

Elisabeth Wagner

Das »Kommando Spezialkräfte« der Bundeswehr ist eine Einheit, die in besonderen und schwierigen Krisensituationen und Konflikten zum Einsatz kommt.



Das Pendant, 1999

Graf-Zeppelin-Kaserne
Calw



Elisabeth Wagner

Das Pendant, 1999

Graf-Zeppelin-Kaserne
Calw



Elisabeth Wagner

Das Pendant, 1999

Graf-Zeppelin-Kaserne
Calw



Elisabeth Wagner

Baumstelle; Schnitt / Bild, 1998

Beschneidung eines Baumes im Kontext geplanter Architektur
13,5 x 7,0 x 7,0 m

Standort	Akademie der Künste Pariser Platz 4 10117 Berlin
Aufstellungsort	Vorschlag: Intarsien in den Decken bzw. Bodenflächen des geplanten Gebäudes
Bauherr	Land
Architekt	Günther Behnisch, Werner Durth
Art	Selbstauftrag
Jahr	1998
Realisiert	nein



Barbara Wille

Baumstelle

Beschneidung eines Baumes
im Kontext geplanter Architektur
Berlin, Pariser Platz, 1998

Nach dem Bau der Berliner Mauer wurden 1965 in die platzseitigen Grenzen der ehemals bebauten Grundstücke zweireihig Linden gepflanzt. Die Pflanzung der Bäume war ein Kompromiss, der den verschiedenen Erfordernissen des Platzes als hochgesichertes Grenzgebiet einerseits und als Teil des denkmalgeschützten Ensembles »Unter den Linden« andererseits Rechnung tragen sollte. Da der Pariser Platz außerdem täglich den Blicken zahlreicher Berlinbesucher ausgesetzt war, hoffte man, dass durch das allmähliche Wachstum der Bäume die unschönen Reste der ehemaligen Platzbebauung allmählich verdeckt würden. Der Platz sollte in einem »würdigen Zustand« sein. (aus dem Protokoll einer Platzbegehung 1965)

In über dreißig Jahren wuchsen die jungen Linden zu stattlichen Bäumen heran und erhielten den Platzraum aufrecht. Nach dem Fall der Berliner Mauer 1989 wurden im Zuge der historischen Rekonstruktion des Pariser Platzes die Linden nach und nach beseitigt. Den einzelnen Bauherren wurde zunächst die Umpflanzung der Bäume empfohlen. Dadurch jedoch, dass die Grundstücke nach dem 2. Weltkrieg nur oberflächlich enttrümmert worden waren und die Bäume noch in Kriegstrümmern wurzelten, war die Umpflanzung schwierig und oft unmöglich.

In einer Veröffentlichung der Senatsbauverwaltung aus dem Jahr 1991 werden vier historische Schichten definiert, die für die kritische Rekonstruktion des Pariser Platzes relevant sind: neben dem »barocken Kulissenplatz«, dem »klassizistisch umgedeuteten Platz« und dem »spätklassizistisch-wilhelminischen Platz« wird als jüngste historische Schicht der »leere, bzw. durch sukzessive Abräumung immer leerer werdende Platz von 1945 bis heute, der durch die ausschließliche Präsenz des Brandenburger Tores gekennzeichnet ist« als gleichermaßen bedeutsamer Zustand beschrieben. Diese Abwesenheit von Architektur wird durch die Präsenz der Linden anschaulich, die planvoll gepflanzt worden waren, und die an Stelle der Gebäude über dreißig Jahre hinweg den Raum des Pariser Platzes formulierten. Ihre Pflanzung, der Zeitraum ihres Wachstums und der Zeitpunkt ihrer Fällung sind eng mit historischen Ereignissen assoziiert.

Vor dem Hintergrund meiner bisherigen künstlerischen Arbeit entwickelte ich den Vorschlag, die geplante architektonische Struktur zum Projektionsraum der Historie werden zu lassen, indem ich eine



der noch am Platze verbliebenen Linden im Kontext des an ihrem Standort geplanten Gebäudes beschneiden würde. Die Decken beziehungsweise Bodenflächen des Gebäudes sollten die Schnittebenen sein, die die Schnittbilder der Baumkrone generierten. Nach Anfragen bei verschiedenen Bauherren am Platz stimmten 1998 die Akademie der Künste als Bauherrin und der Senat von Berlin als Eigentümer des Grundstücks der Durchführung des Baumschnittes zu.

Die Nummer 4 war 1998 eines der letzten noch un bebauten Grundstücke am Pariser Platz. Günter Behnisch und Werner Durth waren mit der Planung des Neubaus der Akademie der Künste beauftragt worden. Die unterschiedlichen Auffassungen der Berliner Bauverwaltung und der Architekten bezüglich der Fassade und der Geschosshöhen verzögerten den Baubeginn. Etwas deplatziert wirkten die vier auf dem Grundstück verbliebenen Linden, Fragmente rudimentärer DDR Platzgestaltung zwischen den mittlerweile fertig gestellten Nachwendebauten der DG Bank und des Hotel Adlon.

Vor Ort wurden exemplarisch diejenigen Schnittbilder ermittelt, die sich in der Kronenmitte mit der 2. Geschossebene des zukünftigen Neubaus ergeben würden. Die Baumkrone hatte in dieser Höhe einen Durchmesser von sieben Metern. Die Geschosshöhe wurden am Geäst der Linde markiert, das Geäst beschnitten, die Anschnitte der Äste und Zweige nummeriert, ihre Anordnung zueinander auf ein Raster unterhalb des Baumes mittels Lot projiziert und maßstabsgetreu in einen Plan übertragen. Der Vorschlag, aus den archivierten Aststücken eines der Schnittbilder als topografisch präzise Intarsie in der entsprechenden Deckenfläche der Geschossebene zu visualisieren, wurde nicht ausgeführt.

Zur Visualisierung des Schnittes ist ein Atlas geplant, der die Tomografie der Baumkrone in ihrer gesamten Ausdehnung zeigt. Grundlage des Buches ist das vor Ort verwendete Raster von 20 x 20 cm. Jedes der insgesamt 1440 Rasterfelder entspricht einer Seite des Buches. Das Schnittbild des Astraums wird auf diese Weise fragmentiert und als »Text« Zeile für Zeile in den Buchraum eingeschrieben.



**Baumstelle;
Schnitt / Bild, 1998**

Akademie der Künste
Berlin

Die Linde Nr. 121 auf dem
Grundstück Pariser Platz 4
vor dem Schnitt.

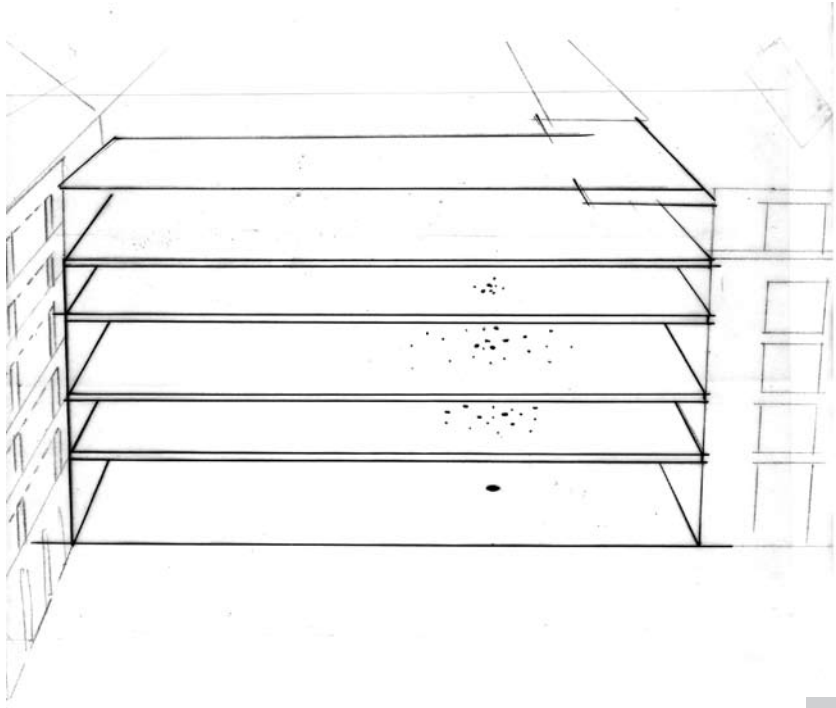


Barbara Wille

**Baumstelle;
Schnitt / Bild, 1998**

Akademie der Künste
Berlin

Schematische Darstellung
der Schnittbilder in den
Geschossflächen des
geplanten Neubaus der
Akademie der Künste

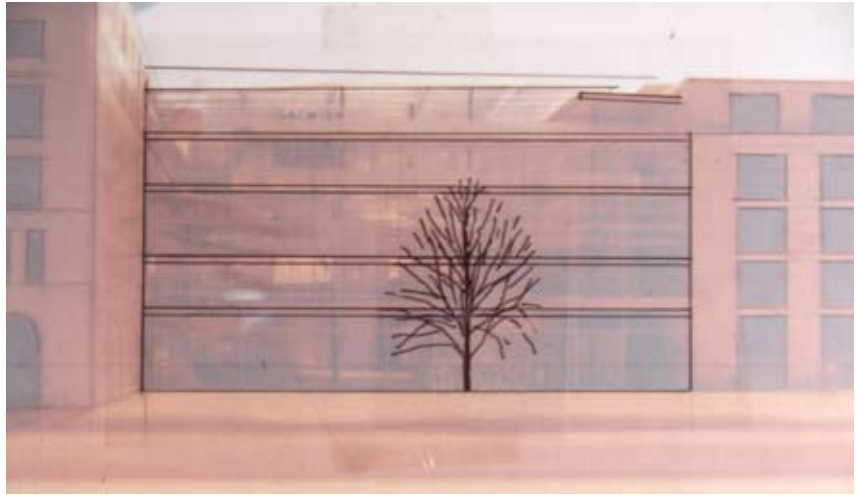


Barbara Wille

**Baumstelle;
Schnitt / Bild, 1998**

Akademie der Künste
Berlin

Überlagerung des
Baumraums mit dem
architektonischen Raum



Barbara Wille

Kreisel, 2000

vierteilig, Stahlguss

je 350 x 350 x 350 oder 300 x 300 x 300 cm

Standort	Konzerthaus Freiburg Konrad-Adenauer-Platz 79098 Freiburg
Aufstellungsort	Platz vor dem Konzerthaus
Bauherr	Privat
Wettbewerb	
Art	Begrenzt-offener Wettbewerb Einladungsverfahren
Auslober	Förderverein Konzerthaus Freiburg und Freiburger Stadtbau GmbH
Jahr	1996
Realisiert	ja



Andrea Zaumseil

Kreisel, 2000

Vier auf ihren Spitzen balancierende gusseiserne Kegel scheinen auf dem Vorplatz bis unter den Portikus zu tanzen. Sie nehmen die Grundelemente der Bewegung von Tanz und Musik auf – sowohl in ihrer Gesamtform, die die Schwerkraft scheinbar aufhebt, als auch in ihrer Oberflächengestaltung, die von der Dynamik der Spiralenbewegung bestimmt ist.

Drehbewegungen haben Spuren auf den Oberflächen hinterlassen, spiralige, zum Teil auch gegenläufige, breitere und schmalere, tiefere und flachere, zusammen- und auseinanderlaufende Rillen. Die nach oben weisenden, leicht gewölbten Kegelgrundflächen laufen in ihrer jeweiligen Mitte nach innen in eine spiralige Bewegung aus. Das dynamisiert die Figuren auch in der Aufsicht, vom oberen Stockwerk des Konzerthauses und von den Brücken aus gesehen.



Kreisel, 2000

Konzerthaus Freiburg

Foto: Dirk Altenkirch



Andrea Zaumseil

Kreisel, 2000

Konzerthaus Freiburg

Foto: Dirk Altenkirch



Andrea Zaumseil

»Modelle – Materialisierung von Konzepten«

Eine Ausstellung im
Projektraum des Deutschen Künstlerbundes

21. Mai bis 25. Juli 2008

Krimhild Becker | Heinz Breloh | Karlheinz Bux | Bernhard Härtter |
Veronika Kelldorfer | Stefan Krüskemper | Raimund Kummer |
Reiner Maria Matysik | Jürgen Palmtag | Wolfgang Rüppel |
Karin Sander | Andreas Schmid | Martin Schwenk | Stih & Schnock |
Cony Theis | Elisabeth Wagner | Barbara Wille | Andrea Zaumseil

© VG Bild-Kunst, Bonn 2008

für: Karlheinz Bux, Bernhard Härtter, Veronika Kelldorfer, Stefan Krüskemper, Raimund Kummer,
Reiner Maria Matysik, Karin Sander, Andreas Schmid, Stih & Schnock, Cony Theis, Elisabeth Wagner,
Barbara Wille, Andrea Zaumseil

© 2008 bei den Künstlerinnen und Künstlern

für: Krimhild Becker, Heinz Breloh, Jürgen Palmtag, Wolfgang Rüppel, Martin Schwenk

© 2008 bei den jeweils in der Bildunterschrift angegeben Fotografinnen und Fotografen
der Abbildungen

© atelier doppelpunkt, Berlin 2008

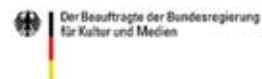
für: Gestaltung des Covers

© Deutscher Künstlerbund e.V., Berlin 2008

für: Idee und Gestaltung

Deutscher Künstlerbund e.V.
Rosenthaler Str. 11
10119 Berlin
Telefon +4930 26 55 22 81
info@deutscher-kuenstlerbund.de
www.deutscher-kuenstlerbund.de

Gefördert vom Beauftragten
der Bundesregierung für Kultur und Medien



Impressum