

Symposium MEDIATION

06.07.2006, „Vor Ort“, City Nord.

Wie ist „Kunst im Öffentlichen Raum“ vermittelbar?

Beitrag von Hajo Schiff, Kunstmittler, Hamburg.



Lassen sie mich mit einer alten Geschichte anfangen.

1504 lässt der Rat der Stadt Florenz Michelangelos für den Dom gearbeitete Statue des jugendlichen David vor dem Palazzo Vecchio aufstellen. Jedermann weiß, hier geht es nicht mehr um die sakrale Figur des jüdischen Königs aus dem Alten Testament, sondern um denjenigen, der, ob später König oder nicht, den tyrannischen Goliath besiegt hat. Und so ist diese Figur unabhängig, von ihren üblichen Bedeutungen, ja geradezu gegen diese, zur politischen Allegorie von Stärke und Furor der Stadt Florenz geworden. Die war durch die Verjagung der Medici gerade mal wieder republikanisch geworden. Der überlebensgroße Marmor-David ist kein Denkmal (Denkmal. Ein so schönes Wort. Eine so lästige Sache), sondern im öffentlichen Raum prominent und anspruchsvoll positionierte Kunst. Diese an zentraler Stelle in den öffentlichen Raum gestellte Figur, nackt, mit keinem anderen Attribut als einer Schleuder und einer Steinkugel in der Hand, funktioniert allerdings für die gesamte bürgerliche Öffentlichkeit von Florenz als ein symbolisches Identifikationsangebot. Auf der Sachebene nur eine schöne, handwerklich meisterhafte Statue, wirkt sie durch ihre Kontexte: Es ist zu wissen, dass es sich inhaltlich um einen jugendlichen Tugendheld handelt, der zugleich christlich universell legitimiert ist und hier als republikanischer Kämpfer ins Weltliche und Konkrete gewendet wurde. Was uns nun hier interessieren sollte, ist, wie denn die Vermittlung funktionierte, die dieses Kunstwerks damals lesbar machte. Das ist allerdings schwer herauszufinden. Schon vor Michelangelo gab es David-Statuen in Florenz, die neue Jahrhundert-Arbeit (1501 an einem schon früher verhauenen Stück Marmor als legendäres „dennoch“ begonnen), stand also bereits in einem mehrfachen inner-künstlerischen Bezugssystem. Dazu dürfte die öffentliche Diskussion einer relativ kleinen politischen Einheit und die Indoktrination der regelmäßigen sonntäglichen Predigt einen vergleichsweise hohen und relativ homogenen politischen und kulturellen Horizont bewirkt haben.

Zum Gesichtspunkt der Predigt noch ein anderes Beispiel: In Bezug auf das Mittelalter wird immer von den „Lehrangebot“ der an die Wände und in die Glasfenster gemalten „Biblia Pauperum“ gesprochen, also der Visualisierung des Bibeltexes für diejenigen, die nicht lesen konnten und durften. Tatsächlich ist aber die Fähigkeit, komplexe Bilderzählungen lesen zu können, nicht denkbar, ohne die lebenslange Vermittlung der dabei dargestellten Szenen in einem ganzen Erziehungssystem über Familie, Kirche und Staat – etwas, was es ohne Zweifel heute nicht mehr gibt.

Lassen sie mich aus meiner Lieblingszeit, der frühen Neuzeit, gleich in die Zukunft springen. Vor Jahren hat die Hamburger Wochenzeitung „Die ZEIT“ in einem Text zu Kunst im öffentlichen Raum mal ein schönes Beispiel gebracht: Ein Quader von etlichen Quadratkilometern Größe wird schwebend, aber stationär über dem Ruhrgebiet am Himmel installiert und verschattet auf Dauer ganze Städte. Es handelt sich um ein Kunstprojekt einer überragenden außerirdischen Intelligenz, die die Weltraum-Erscheinung der Erde damit verschönern möchte. Einspruch zwecklos. Wofür diese Horrorvision von Kunstpädagogen steht, ist kaum nötig auszuführen: Kunst im öffentlichen Raum erscheint vielen so unvermittelt, aufmerksamkeitsheischend und sinnlos wie eine Bombe im Cafe – das nun wiederum ein Bild der politisch ja nicht gerade korrekten Futuristen.

Kunst, sofern sie nicht gänzlich im Sozialen aufgeht, wie beispielsweise die Arbeiten von Jochen Gerz, bleibt stets erklärungsbedürftig. Das mag für einen Bereich, der ja selbst ein Medium ist, doch etwas irritierend sein. Kann denn Kunst nicht durch und für sich selbst sprechen? Ich behaupte nein. Ist ja auch kein Wunder, bei jemandem, der sich KUNSTMITTLER nennt. Selbstverständlich gibt es bei der Begegnung mit Kunst unmittelbare Evidenzerfahrungen. Aber um die zulassen zu können, um die erleben zu können, müssen die Kunstnutzer bereits über Vorwissen, über eine irgendwie geartete Schulung verfügen. Es ist ja zumindest einigen hier kein Geheimnis, dass ich ein Schüler von Bazon Brock war und in gewissem Sinne noch immer bin. Und es muss kaum daran erinnert werden, dass Bazon Brock die Besucherschule erfunden hat. Der Anspruch dabei ist, die Kunstnutzer „an Bord“ der Argumentation der Kunstproduzenten zu holen. Denn die Kunstproduzenten haben ihre Systeme so weit professionalisiert und ausdifferenziert, dass Kunst nur noch in seltenen Glücksfällen auf unmittelbare Rezeption rechnen kann, zumindest wenn sie nicht völlig in das Belieben der Betrachter gestellt werden soll, wenn sie mehr sein soll als Partydekoration oder kommerzielles Anlageobjekt. Es wurde also seit den Siebziger Jahren gedacht, es sei notwendig, das Publikum in seiner Wahrnehmungsfähigkeit und in seiner Fähigkeit, Fragen zu stellen, zu schulen.

In dem Zusammenhang ist auch auf einen Satz unseres Gastgebers zu verweisen, eine Karte, die schon seit langem an der Pinnwand neben meinem Computer hängt: „Kunst lebt heute nicht mehr in den Werken, sondern durch die Kommunikation über die Produktionen, die Werke genannt werden. Die künstlerische Qualität ist dann abhängig von der Qualität der Kommunikationen. Verantwortlich sind gerade Sie.“ Diese Sentenz hat Prof. Lingner schon 1990 formuliert. Und das gilt für alle Kunst, ob drinnen oder draußen. Aber es klärt natürlich nicht die Frage, woran und wie die ominöse „Qualität“ gemessen wird, und wie die Kommunikation über die Werke zustande kommt.

Der Begriff der Qualität ist in der Kunstkritik nahezu zum Verschwinden gekommen. Anders als die Film-, Theater- oder Buchkritik, ist die Kunstkritik weitgehend unbissig, ja zahnlos. Die reinen, universitär orientierten Theoretiker verwenden in ihren Texten erstaunlich wenige und wenig spezielle Beispiele von Kunst, und dem Kunst-Feuilleton sind nicht nur die normativen, sondern überhaupt jegliche Kriterien abhanden gekommen. Eine 2002 von der Columbia-Universität unter 230 Kunstkritikern durchgeführte Untersuchung stellte fest, dass Wertungen ganz unten auf deren Prioritätenliste standen.

(Barry Gewen, MERKUR, Mai 2006).

Wir befinden uns in einer Zeit und in einer Kunst, in der das „anything goes“ zum zentralen Glaubenssatz geworden ist. Gute kunsthistorische Kenntnis führt bestenfalls noch dazu, die immer schnellere Zitat-Zirkulation zu bemerken. Und auf an sich einfache Fragen, werden hochkompliziert verschlüsselte, aber völlig beliebige Antworten gegeben, für die am ehesten noch das Kriterium der Schönheit der Argumentation gilt.

Die Aufgabe eines Kunstkritikers/KUNSTMITTLERS heute scheint es ausschließlich, einem etwas größeren als nur dem Fach-Publikum das Kunstobjekt gemäß den Intentionen des Künstlers vorzustellen. Das ist sozusagen nichts anderes als PR für den Künstler und für die Kunst an sich und nebenbei, aber keineswegs unwichtig, für den Markt. Der US-amerikanische Kritiker Harold Rosenberg sagte schon Ende der 70er-Jahre, dass die Kunst zwar gut existiere, aber keinen Existenzgrund mehr habe, was wohl meint, keine Bedeutung außerhalb ihrer selbst.

Nun halten wir ja immer noch unseren Bereich für nicht ganz unwichtig. Denn wir trauen der Kunst zu, exemplarisch zu wirken. Wir trauen ihr zu, in exemplarischer Verdichtung Anstöße zu geben und Kommunikation zu bewirken. Allerdings ist inzwischen eine etwas paradoxe Situation entstanden: Obwohl es soviel Kunstinteressierte gibt wie noch nie, die die diversen Events bevölkern, ist das Interesse an einer

vertieften Auseinandersetzung eher gesunken. Und die Medien steuern da nicht etwa gegen, sondern sind aktiv an der Verflachung der Kunstdiskussion beteiligt. Für mich als Kunstschreiber ist hier und jetzt natürlich eine gute Gelegenheit, sich zu beschweren: Das Feuilleton in der Region Hamburg ist miserabel, besonders bildende Kunst hat hier kaum Verfechter, die hier auch in angemessenen Umfang publizieren können. Die Kunstberichterstattung des regionalen Hamburger Abendblatts ist vorsichtig gesagt, ziemlich mäßig, die anderen Zeitungen sind noch viel schlechter. Auch die taz hat die Kunstberichterstattung deutlich heruntergefahren, die neue taz-nord will erklärtermaßen keine „Kunstkritiken“, ein Wort das dort so ausgesprochen wird, als sei es etwas irgendwie leicht anzüglichen, Perverses. Wenn schon was über Kunst veröffentlichen, dann so Sachen, bei denen Kunst life-Style, Trendsetter oder Folie für human-interest-stories ist. Auch die angesichts dieses Mangels ergriffenen Initiativen haben es schwer: Der Berliner „U-Spot“ ist leider eingegangen, internet-Foren ersaufen meist in egomanem Gezeter, das neue Hamburger Kunstblatt „o.T.“ kämpft mühsam ums Überleben, das westnordeutsche Magazin „artist“ ist schon hier in Hamburg kaum bekannt. Nur das glamouröse MONOPOL ist erfolgreich. Die sonstigen überregionalen Blätter und zahlreichen Magazine, die hier aus Hamburg kommen, sind gegenüber den regionalen Kunst-Highlights sowieso eher zurückhaltend, die Financial Times beispielsweise wird ihr Feuilleton in wenigen Tagen gänzlich eliminieren (und eine arbeitslose Kollegin hinterlassen).

Nun kann man es den Redaktionen kaum verdenken. Wo die Kriterien des Marktes gelten, zeigt sich, dass Kunst auf jeden Fall nur eine Minderheit interessiert. Da helfen auch so schöne Zahlvergleiche, dass es mehr Museumsbesucher gibt als Bundesligabesucher, nicht weiter. Bildende Kunst interessiert von mir aus eine ständig wachsende Minderheit, aber eben eine Minderheit.

Das mitzudenken ist nicht ganz unwichtig, wenn man über Kunst im öffentlichen Raum nachdenkt. Denn Kunst im öffentlichen Raum ist ganz klar eine Setzung von oben. Egal wie viel Partizipation einzelne Projekte zulassen, Kunst im öffentlichen Raum funktioniert als eine Anregung, die eine Minderheit in die Öffentlichkeit trägt. Da ist schon so etwas wie ein volkspädagogischer Eros am Werke. Man muss ja bedenken, wes Geistes Kind die Kunst im öffentlichen Raum ist: Vor dreiunddreißig Jahren (1973) wurden in Bremen durch Bürgerschaftsbeschluss die »Kunst-am-Bau«-Mittel zu einem Titel »Kunst im öffentlichen Raum« von Stadt und Land umgewidmet. Seitdem gab es dort mehr als 1200 Konzepte, von denen rund 200 realisiert wurden - und Bremen hatte einen neuen Begriff in die Welt gebracht, der bald in aller Munde war, auch wenn die Struktur selbst danach nur in den drei deutschen Stadtstaaten übernommen wurde (Der damaligen und langjährige Senatsdirektor der Kulturbehörde Dr. Volker Plagemann stammte übrigens aus Bremen). Mag es die politische Absicht gewesen sein, mehr aktive Teilnahme der Bürger zu wagen, oder andererseits eine Reaktion auf den Wunsch nach mehr künstlerischer Autonomie: Es entsprach dem Selbstverständnis der damals linken Sozialdemokratie, nun bei allen Projekten besonders auf die Bürgerbeteiligung zu achten, ein Ethos von dem inzwischen viele Abstriche gemacht wurden, selbst wenn das Kriterium des »Ortspezifischen« immer noch hochgehalten wird.

2003 feierte Bremen seine Pionierleistung von 1973: Neben einem obligaten Symposium gab es eine Ausstellung über Stadtutopien, neue Projekte im öffentlichen Raum und die erstmalig als kuratorische Herausforderung begriffene Aufgabe, für 10-15% der bisher entstandenen »Kunst im öffentlichen Raum« neue Orte und Bezüge zu finden. Letzteres hieß nicht, dass zur Stadtmöblierung verkommene Kunst abgeräumt wurde, an einen Denkmalssturz wie er den meisten marxistischen Gedenkmanifestationen der ehemaligen DDR widerfuhr, war nicht gedacht. In der Ausstellung mit dem kampfrufartigen Titel »No Art – No City!« fiel ein Konzept besonders auf: Bogomir Eckers hydraulische Maschine, die Skulpturen einfach im Erdboden verschwinden lässt und nur auf Anforderung nach Münzeinwurf zur Sichtbarkeit bringt. Das kann durchaus anregen, sich auszumalen, auf welche Kunst im öffentlichen Raum man diese Rücknahme einer Zwangsbeglückung in einen Betrachtungswunsch gerne anwenden möchte.

Nach mehr als dreißig Jahren ist die Intervention in den öffentlichen Raum nicht mehr ganz frisch, sie hat inzwischen ihren eigenen methodischen und terminologischen Apparat ausgeprägt. So enttäuschen inzwischen viele Projekte durch ihren Akademismus. Spätestens nach dem erwähnten Bremer Projekt und – schon 2002 – dem Hamburger Projekt „Außendienst“ hermetisiert sich auch die scheinbar „öffentliche“ Kunst oft in Selbstreferenzialität. In einer veränderten Gesellschaft, in der nicht mehr Partizipation und Kritik, sondern Wettbewerb und Event gefordert sind, muss die Begeisterung für Kunst im öffentlichen Raum sicher einer weitgehenden Desillusionierung weichen. Immerhin: Das meiste was inzwischen in diesem Bereich unternommen wird, schadet zumindest nicht, manches versickert ohnehin nur von der Fachwelt beachtet im Spezialinteresse kleiner Gruppen. Und wenn Kuratoren und Künstler sich einig sind, ehemals ortsspezifisch gedachte Arbeiten zu verrücken: warum nicht? Kontexte, so sie denn wirklich intensiv mitbedacht werden, können sich sowohl ändern, wie neu gewonnen werden - und im Zweifelsfall nimmt ein Park die Artefakte gnädig auf. Schon 1987 ließ Remy Zaugg für „Skulptur Projekte Münster“ historische Außenskulpturen an ihren ursprünglichen Ort zurückversetzen, 2003 wurden in Bremen manche Objekte bewegt und Kaspar König gab auf der Pressekonferenz für die 2007 zum vierten Mal stattfindenden „Skulptur Projekte Münster“ angesichts eines Projektes von Thomas Schütte, einen neben seiner alten Kirschenskulptur befindlichen Brunnen zu überbauen, dem Wunsch Ausdruck, man möge doch noch so manches andere abräumen. Immerhin: gleich ob nun so eher negativ statt positiv gedacht, es bleibt ein ungebrochener Anspruch auf die ästhetische Optimierung des städtischen Raumes. Ein Anspruch der Kunst im Namen der Bürger gegen kitschig ornamentierende Investoren, gegen die hemmungslos Werbetreibenden, gegen die beamteten Stadtverschönerer und gegen die, die Kunst bloß noch in den Dienst nehmen, zum „unique selling point“ des Stadtmarketings zu werden.

Denn da, wo Inhalte fehlen, wird massenhafte Reihung oder bloße Verblüffung zum Kriterium. Allerdings ist der Bedeutungsverlust solcher Kunst oft nicht den Arbeiten selbst anzulasten, sondern liegt bei den geschichtsvergessenen Betrachtern. Wer kann heute noch wirklich den kulturellen und direkt politischen Anspruch der überbordenden Ornamentik beispielsweise des Hamburger Rathauses korrekt lesen? Wer kann eigentlich noch die ungeheure Provokation wirklich verstehen, dass unter der Tafel mit dem Satz: „Libertatem quam peperere maiores digne studeat servare posteritas“, auf dem Benediktionsbalkon, auf dem sich der von den Bürgern gewählte Bürgermeister dem Volk zur Akklamation stellen sollte, und auf dem nahe der Reihe aller deutscher Kaiser Gäste der Stadt wie Kaiser Wilhelm und Adolf Hitler standen, dass auf diesem architektonisch hieratisch ausgezeichneten Platz nun eben so anmaßend wie sinnlos ein blaues Tor aus Leuchtstoffröhren steht?

Gleich ob Großform, Objekt oder Ornament, Architektur und Kunst und haben nicht aufgehört zu reden. Aber die meisten Menschen haben verlernt, ihnen zuzuhören. Es wird ihnen ja auch nicht leicht gemacht: Einerseits findet notwendige Kommunikation selten statt, andererseits wird mit penetranter Medienmacht ein blaues Projekt wie das von diesem Herrn Batz ins Bewusstsein geprügelt.

Auf dem schmalen und gewundenen Grad zwischen Künstlerbeschäftigungsprogramm und Sozialarbeit, zwischen Animation und Insider-Party, zwischen Kenntlichmachung sozialhistorischer Bezüge und akademischem Scherz, zwischen Dekonstruktion und Identifikation hilft es weder, Kunstwerke zu verrücken, noch Bürger verrückt zu machen. Wichtig und mühsam ist es aber, die Ausgangslage zu klären, ein Bild von Öffentlichkeit zu entwickeln und zu vergegenständlichen, das über nur marginale Teilöffentlichkeiten hinausgeht. Relevant sind künstlerische Arbeiten, die auf Partizipation setzen. »Kunst im öffentlichen Raum« muss kooperativ sein - und die Künstler werden sich wundern, wie viel dafür benötigtes Material längst erarbeitet ist, ohne bisher zu irgendeiner Wirkung zu kommen.

Hamburg hat zwar erst 1981, aber dann zeitweilig mit dem höchsten Budget Deutschlands die Bremer Idee übernommen. Die letzte große Aktion war der schon erwähnte „Außendienst“ – und es ist leider zuzugeben, dass schon der gewisse Schwächen zeigte. Seit die CDU Hamburg regiert – und das sei erst einmal nur als zeitliche Marke festgehalten – leidet der diesbezügliche Etat unter galoppierender Schwindsucht.

Nun ist es ja auch schwer für Projekte zu begeistern, wenn keine Begeisterung auf der Seite derjenigen zu spüren ist, die diese Projekte durchführen wollen. Denn um nicht naiv zu erscheinen, sind die Ansätze für Kunst in der ästhetischen Sphäre namens „Öffentlichkeit“ in der Regel um ein breites Spektrum von Methoden bemüht: Für die 34 Positionen der „Skulptur Projekte Münster“, denen ja aufgrund ihres 10-Jahres-Rhythmus und einem Budget von über 5 Mio. Euro eine gewisse Autorität zukommt, werden von den Kuratoren als Kunstbegrifflichkeiten folgende genannt: Institutionskritik, Relational Aesthetics bzw. der „Social Turn“, Geschichte des (Stand-)Ortes – also Sitespecificity, Worte wie „neu ordnen“ oder „abräumen“ – also so etwas wie Autoreferenz und schließlich, mit Verlaub etwas ominös, „ein neues Interesse junger Künstler an der Skulptur als Skulptur“. Das Projekt in Münster versteht sich dabei ausdrücklich nicht als Kunst im öffentlichen Raum, sondern als (Zitat Dr. Brigitte Franzen) „als Laborversuch an der Realität“, der die „Bedingtheiten des allgegenwärtigen Verhältnisses des Privaten und des Öffentlichen untersucht“. Sie werden mir zustimmen, dass wir als Schreiber dergleichen Herrschaftssprache nicht besonders erhellend finden und durchaus Schwierigkeiten haben, dergleichen einem breiteren Publikum zu vermitteln. Um nun meinerseits nicht ganz ohne Künstlerbeispiel zu bleiben, sei eines der Projekte mit „social turn“ erwähnt: Hans-Peter Feldmann wird die Toilettenanlage auf dem Domplatz in Münster sanieren und die bisherige Gebührenpflicht für die bisher heruntergekommene Anlage abschaffen. Dergleichen Satyrspiel heißt doch wahrhaftig, das Publikum bei seinen Bedürfnissen abholen.

Bevor ich aber auf diese Weise zum Ende komme, möchte ich einige jüngere Hamburger Projekte erwähnen, die alle nicht direkt mit dem Programm „Kunst im Öffentlichen Raum“ zu tun hatten, dennoch aber wesentlich Kunst in die Öffentlichkeit trugen. Da war die in den Springerzeitungen massiv angefeindete „artgenda“, jenes Festival junger Kunst, das seine Öffentlichkeit in der OFF-Szene und in deren Publikationsformen – Flyer, Performance, Party, Internet – suchte und fand. Eine Veranstaltung wie das vom Kaffee senseo gut bezahlte DING DONG im leeren Karstadt in der großen Bergstraße ist – nur wenige Jahre später – bezeichnend für die drastischen Veränderungen des künstlerischen und politischen Klimas: Zweifellos effiziente und zweifellos anregende Kunstförderung eingebunden in eine hemmungslose Dauerparty, dazu perfekte PR. Dennoch bietet die Stadteilbelebung in Altona-Ost und City-Nord nicht nur PR und Event, es gibt eben auch die Möglichkeiten, Räume zu nutzen und Dinge erst einmal in mehr oder weniger Ruhe zu entwickeln.

Ein mir besonders sympathisches Projekt war die »Hamburg Kartierung«, die die Künstler der Galerie für Landschaftskunst zusammen mit dem Kunstverein monatelang erarbeiteten: In einer Mischung von feldforschender Erkundung und künstlerischer Reflexion wurden die vorhandenen Formen und Strukturen des öffentlichen und halböffentlichen Raumes von unterirdischen Wasserläufen zu Kunst am Bau, vom Insektenflug zur Migrant*innenproblematik bearbeitet. So viel Zeit und Wahrnehmungsraum müsste bei allen öffentlichen Projekten sein. Wesentlich ist ja, dass Möglichkeitsräume eröffnet werden, die nicht vorschnell durch Produkte geschlossen werden. Denn letzteres ist ja die Falle, in die die meisten Kunsthäppchen gehen, die zur Belebung für die Hafen-City bestellt werden.

Bei der City-Nord und in der Altonaer Großen Bergstraße lassen die weitgehend privat finanzierten Projekte noch etwas mehr Freiheit. Diese private Finanzierung ist ja auch neu und an sich begrüßenswert, wenn auch für die versprengten Reste derjenigen, die sich als „links“ einordnen, irgendwie a priori verdächtig. („Wieso, war da keine Jury?“ frage die taz-Redaktion beispielsweise zum Projekt hier in der City-Nord.)

Die Zukunft von »Kunst im öffentlichen Raum« kann jedenfalls nicht in der Stadtreparatur liegen, weder durch Objekte, noch durch Clownerien. Sie könnte aber darin liegen, Künstler und Bürger in Planungsprozesse der Architektur und der Stadtplanung einzubeziehen. Aber das wird auch in Hamburg - abgesehen vom documentagedelten Projekt Park Fiction - so gut wie nie gemacht, jedenfalls nicht im Vorhinein, sondern wenn schon, dann erst hinterher. Ein solcher echter Einbezug wird auch beim aktuellen Mammutprojekt der Hafencity erneut weitgehend versäumt. Wo wirkliche Mitgestaltung aber nicht erwünscht ist, bleibt die Kunst im öffentlichen Raum bloß Dekor, selbst wenn sie sich noch so demokratisch und sozial engagiert gebärdet. In sofern ist die Konsequenz bemerkenswert, mit der Joep van Lieshout sein Atelier vom Designlieferanten zu einer kompletten alternativen Gemeinde entwickelte - inklusive des Ärgers, den er sich damit selbst in den liberalen Niederlanden einhandelte. Denn wenn Künstler anfangen, nicht nur ihren eigenen Schnaps zu brennen, sondern auch eigenes Geld zu drucken, eine eigene Flagge zu hissen und sich mit Kanonen und Maschinenpistolen zu bewaffnen, dann kann keine der bestehenden Kommunen solche Revolution dulden. Selbst wenn es doch nicht mehr sein kann, als ein extremes Spiel, stellt Atelier van Lieshout die vielleicht weitestgehendsten Fragen, die zum Verhältnis von Kunst und Öffentlichkeit möglich sind: Nach dem Design der Ökonomie, der Lust, der nackten Macht und nach dem utopischen Abglanz von Autonomie.

© 07/2006 Hajo Schiff, Hamburg

