

KUNST IM ÖFFENTLICHEN RAUM - WAS HEISST DAS EIGENTLICH?

ein Beitrag von Uwe Lewitzky



WAS IST ÖFFENTLICHER RAUM? UND WAS URBANITÄT?

Die Formulierung „Kunst im öffentlichen Raum“ impliziert fälschlicherweise immer gleich, dass der städtische Außenraum per se öffentlich, also für alle zugänglich ist. Begriffe wie öffentlicher Raum oder Öffentlichkeit haben sich allerdings im Laufe der letzten 30 Jahre stark verändert und mit ihnen auch die „öffentliche“ Kunst.

Für den Philosophen Habermas gilt, vereinfacht gesagt, die Öffentlichkeit als ein kommunikativer Ort der Meinungsbildung und –äußerung, an dem verschiedene Personengruppen miteinander gesellschaftliche Probleme erörtern und die sog. öffentliche Meinung formulieren. Diese Art der Öffentlichkeit ist für Habermas allerdings nicht mehr der städtische Außenraum, sondern der mediale Raum der Massenmedien, in welchem eine zunehmend kleinere Zahl von Personengruppen die Definitionsmacht über die öffentliche Meinung prägen und verbreiten können. Parallel dazu entwickelt sich allerdings auch der urbane Raum von einem einstigen Ort des Konflikts und der Diskussion zu einem exklusiven Ort der Verdrängung, der auf die Funktionen Transport, Konsum und Repräsentation der herrschenden Macht reduziert wird.

Auch für die Soziologin Fraser ist die Gleichsetzung des öffentlichen Raumes mit städtischem Außenraum irreführend, da sich öffentlicher Raum ihrer Meinung nach durch die Möglichkeit auszeichnet, für unterschiedliche und teilweise kritische oder unterprivilegierte Teilöffentlichkeiten als zentraler Demonstrations- oder Aufenthaltsraum zu funktionieren. Durch die Präsenz sog. Gegenöffentlichkeiten ist für sie eine Einflussnahme auf die herrschende öffentliche Meinung bzw. den herrschenden Diskurs möglich, anders als in vielen innerstädtischen Gebieten, die aus Angst vor einer Störung des Einzelhandels, selbst für angemeldete Demonstrationen kleiner Gegenöffentlichkeiten, nicht zugänglich sind. Im Zweifelsfalle werden diese Bereiche, wie beispielsweise 2004 im Rahmen der Demonstrationen zum Erhalt des Bauwagenplatzes Bambule in Hamburg, sogar hermetisch mit großem Polizeiaufgebot (und natürlich nur für Demonstranten) abgeriegelt.

Die Vorstellung von Öffentlichkeit als Moment der Kommunikation bzw. als umkämpfte öffentliche Meinung (die ja auch das sog. öffentliche Interesse formuliert und dabei gerne populistische Forderungen wie beispielsweise die Durchsetzung eines Bettlerverbots in der Hamburger Innenstadt verlangt) findet sich auch in der Diskussion um den Begriff der Urbanität wieder.

Während Urbanität zum einen als bauliches Programm bzw. Ensemble von Gebäuden mit einer entsprechenden Anzahl von Wegen und Plätzen als städtischer Außenraum verstanden wird, kann man sie hingegen auch als einen Moment der Interaktion heterogener Nutzergruppen unter den Aspekten Emanzipation, Toleranz und kulturelle Dichte verstehen, d.h. Urbanität wird in diesem Fall nicht durch bauliche, sondern soziale Aspekte definiert. Entsprechend setzen sich die Befürworter dieser zweiten Definition von Urbanität auch für die Schaffung wahrer öffentlicher städtischer Räume ein, die für alle unterschiedlichen Teilöffentlichkeiten zugänglich sind und eine Repräsentation spezifischer Probleme ermöglicht.

Diesen gegensätzlichen Definitionen des Urbanitätsbegriffes lassen sich auch zwei entsprechend unterschiedliche Personengruppen zuordnen, von denen sich die eine auf der Seite des ökonomischen Kapitals (Geld) und die andere auf der des kulturellen Kapitals (Intelligenz) verortet. Für den Philosophen und Stadtforscher Lefebvre gibt es daneben eine zweite Trennung der unterschiedlichen Nutzergruppen von städtischem Raum: Auf der Seite des Geldes wird städtischer Raum nach seinem Tauschwert, sprich nach Quadratmeterpreisen klassifiziert, während die Gruppe der Anwohner die Qualität von städtischem Raum dagegen nach dem Nutzwert, also auch unter sozialen Aspekten, beurteilt.

Und selten waren die Differenzen zwischen beiden Gruppen, d.h. die Kämpfe um den öffentlichen bzw. (inner-)städtischen Raum sowie um die Definitionsmacht des Urbanitäts-Begriffes stärker als heute. Wenn große Areale wie beispielsweise das Gebiet der HafenCity in Hamburg von der Stadt mit ihren ökonomischen Interessen an Investoren zur Vermarktung freigegeben werden, dann werden diese auch entsprechende Bebauungsvorschläge machen, und haben, wenn sie von einem „urbanen Wohn- und Arbeitsquartier des 21. Jahrhunderts“ reden, andere Vorstellungen von dieser Urbanität als es vielleicht wünschenswert wäre.

Stadtsoziologen wie Prigge oder Siebel sprechen diesbezüglich von der sog. Neuen Urbanität und beschreiben damit den segregierten städtischen Raum einer exklusiven Stadt für die wohlhabenden Integrierten und einer davon abgekoppelten Stadt bzw. Welt der Unterprivilegierten und Marginalisierten. Den Vorgaben dieser baulich inszenierten Urbanität folgend wird die Stadt zum Ort einer sog. qualifizierten Öffentlichkeit der Mittel- und Oberschicht mit einer entsprechenden pseudoqualifizierten öffentlichen Meinung zu Problemen wie Obdachlosigkeit oder Drogenmissbrauch, die dann mit ordnungs- statt sozialpolitischen Maßnahmen (sprich: Vertreibung statt Hilfe) gelöst werden. Im Rahmen der sog. revanchistischen Stadtpolitik wird dabei Lefebvres Idee von einem Recht auf die Stadt komplett negiert und unerwünschte Randgruppen aus ehemals öffentlichen Räumen aus der eigenen Sicht in die Peripherie der Städte verdrängt.

Instrument zur Vertreibung ist dabei zum einen eine Privatisierung und Überwachung des öffentlichen Raums, desweiteren gibt es aber auch die Idee, mit Hilfe der Platzierung von Kunst im öffentlichen Raum als sogenannte symbolische Schwelle bzw. als Zeichen einer exklusiven Hochkultur und im Rahmen einer Ökonomie der Symbole wie sie die Soziologen Kirchberg und Zukin beschreiben, eine spezifische Form von städtischem Raum zu generieren. Diese folgt den Vorgaben der herrschenden Logik des Kapitals und vermittelt den Nutzern unbewusst, wer hier erwünscht ist, und wer bitte draußen zu bleiben hat.



WAS MACHT DIE KUNST? WAS KANN DIE KUNST ÜBERHAUPT MACHEN?

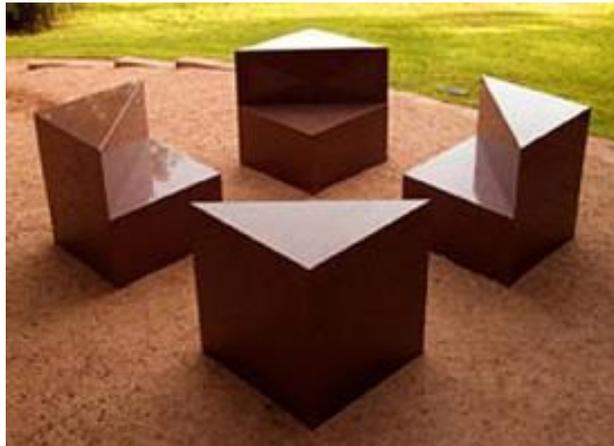
Wie im obigen Abschnitt erwähnt, ist der städtische Außenraum nicht immer automatisch ein öffentlicher Raum, sondern unterliegt divergierenden Nutzungsansprüchen unterschiedlicher Gruppen. Es ist daher zu einfach, Kunst im öffentlichen Raum als eine isolierte ästhetische Fragestellung zu beurteilen und so findet seit den 50er Jahren des letzten Jahrhunderts eine lebhafte Auseinandersetzung zu dieser Thematik statt, die im Laufe der Zeit zu immer neuen künstlerischen Ansätzen geführt hat, die ich hier im folgenden kurz darlegen möchte.

Die ersten KIÖR-Projekte fanden in Deutschland in den 50er Jahren statt und lassen sich in zwei Gruppen unterteilen: Zum einen wäre da das Kunst-am-Bau-Programm zu nennen, das vorsieht, einen gewissen Teil der Bausumme öffentlicher Gebäude für Kunst zur Verfügung zu stellen, die die oftmals eintönige Neubau-Architektur verschönern bzw. kompensieren soll. Aufgrund oftmals unqualifizierter und provinzieller Auswahljürs bestehend aus Kommunalpolitikern und Architekten sehen die kommissionierten Werke dann aber auch entsprechend aus. Rückblickend gilt das Kunst-am-Bau Programm daher eher als eine Art Arbeitsbeschaffungsmaßnahme für regionale Künstler und wird in den 70er Jahren durch die progressivere Kunst im Öffentlichen Raum-Programm ersetzt.

Der zweite Ansatz zur Präsentation von Kunst im nicht-institutionellen Außenraum besteht darin, dass größere Arbeiten statt im Museum einfach im öffentlichen Raum präsentiert werden. Ausstellungen wie „Plastik im Freien“ von 1953 kommen dabei auch dem Bildungsauftrag des Staates entgegen, da hier auch Personen, die nicht in Museen gehen, mit Bildender Kunst in Kontakt kommen. Präsentationsort

dieser Ausstellungen sind oftmals Parks bzw. Grünanlagen, da diese aufgrund ihres öffentlichen Charakters und der Möglichkeit einer beiläufigen Rezeption als idealer Präsentationsort gelten und in denen die Arbeiten ähnlich museal (sprich kontextlos) wie innerhalb der Institutionen präsentiert werden können.

Problematisch ist in diesem Zusammenhang ein u.a. von Grasskamp diagnostizierter narrativer Bedeutungsverlust nicht nur der Architektur der damaligen Zeit sondern auch der Außenplastik, da es der Kunst aufgrund ihres abstrakten Formenvokabulars nicht gelingt, nachvollziehbar auf den ihn umgebenden Ort einzugehen. Dem ungeschulten Betrachter fällt es desweiteren auch schwer, den autonom-abstrakten Skulpturen, die aufgrund ihrer Kontextlosigkeit auch als vom Himmel gefallene Drop-Sculptures bezeichnet werden, etwas abzugewinnen.



Aufgrund der Unzufriedenheit mit der damaligen Kunst im öffentlichen Raum und einer Weiterentwicklung des künstlerischen Diskurses kommt es in den 70er Jahren in der BRD zu einem Paradigmenwechsel.

Mit der Entwicklung der Theorie der Ortsspezifität gelingt es, die Kontextlosigkeit modernistischer Kunst zu überwinden, d.h. Künstler gehen im Rahmen ihrer Arbeit auf die geographischen oder historischen Besonderheiten des Ortes ein um damit zu einer neuen Erfahrbarkeit von Werk und Ort zu gelangen, was dabei gleichzeitig auch den Forderungen nach einem narrativen bzw. erlebbaren Charakter des städtischen Raums entgegenkommt.

Desweiteren wird die Idee des öffentlichen Raums als Ort der Interaktion aufgegriffen, d.h. Kunst wird nun auch als Produzent von öffentlichen Räumen eingesetzt, und Künstler wie Scott Burton oder Siah Armanjani werden direkt in die Gestaltung öffentlicher Plätze mit einbezogen, um deren kommunikative Aspekte zu betonen.

In Deutschland kommt es 1973 in Bremen zum ersten „Kunst im öffentlichen Raum“ Programm, daneben verändert sich u.a. im Zusammenhang mit dem von Hilmar Hoffmann verfassten Buch „Kultur für Alle“ die Sichtweise auf den gesamten Kulturbereich, dessen soziale Komponente nun stärker hervorgehoben wird. Unter Berücksichtigung des spezifischen Aspektes des Alltags und einer kommunalen Soziokultur soll dabei eine ortsspezifische Kunst im öffentlichen Raum jenseits einer exklusiven Hochkultur-Klientel gesamtgesellschaftliche Bedeutung erlangen, d.h. als Inbegriff einer freien Lebenswelt ehemals betongraue innerstädtische Räume in bunte, kreative Oasen der Interaktion und Kommunikation verwandeln.

Im Rahmen des Versuchs, die Stadt mit Hilfe der Kunst erlebbarer und lebenswerter zu gestalten, geraten die guten Intentionen und das soziale Engagement des Staates im Laufe der 80er Jahre zunehmend in den Hintergrund. Stadtbewohner werden zunehmend auf ihre Funktion als Konsumenten reduziert und so kommt es, dass Kunst im öffentlichen Raum zu einem bloßen Symbol für Hipness und Kreativität und zu einem Standort- und Imagefaktor für Städte und Kommunen degradiert wird. Auch die kommunikativen Sitzgelegenheiten von Künstlern wie Scott Burton erscheinen auf einmal nur noch als dekorative Gestaltungselemente der innerstädtischen Aufenthaltszonen, gebaut für eine qualifizierte Öffentlichkeit der Konsumenten, denen die Möglichkeit des Verschlaufens bei ihren Einkaufstouren gerade recht kommt.



Willkommen in Hamburgs guter Stube: Steinerne Orientteppich in der Hamburger Hafencity.

EIN KURZER EXKURS ZUR ORTSSPEZIFIK

Im Rahmen der erwähnten Instrumentalisierung von Kunst im öffentlichen Raum kommt dem Aspekt der Ortsspezifität eine besondere Rolle zu. Eine ortsspezifische Praxis gilt als Garant und Qualitätsmerkmal für eine „gute“ Kunst und wird daher immer häufiger seitens der unternehmerischen Stadt zur Produktion von simulierter bzw. Neuer Urbanität missbraucht.

Als Beispiel wären hier z.B. künstlerische Arbeiten zu nennen, die im Sommer 2005 in der HafenCity realisiert wurden und allein aufgrund ihres ortsspezifischen Charakters eine angeblich sinnvolle und zeitgemäße künstlerische Position einnehmen. Gefragt waren „temporäre Projekte, die sich künstlerisch mit den neuen Gegebenheiten des neuen Stadtteils auseinandersetzen“ und das relativ klar erkennbare Ziel hinter dieser Aktion war die Aufwertung des HafenCity Areals mit der Hilfe von Projekten, die Aufmerksamkeit für Besucher bzw. Touristen und mögliche Investoren generieren sollten. Obwohl es unterschiedlichste Projekte gab die sich mit der historischen oder geographischen Situation vor Ort in Form von Steinernen Orientteppichen, Soundcollagen oder im Wind wehenden Fähnchen auseinandersetzten, ging es nicht primär um Kunst, sondern darum, eine Baustelle aufzuhübschen und die vielschichtige Geschichte eines ehemaligen Industrieareals möglichst bunt und affirmativ erlebbar zu machen. Ortsspezifität bedeutet in diesem Fall die Aneignung und Mystifizierung des Ortes zugunsten eines vermarkteten Images oder auch die Schaffung einer Simulation, dessen Original so nie existiert hat. Während es den Verfechtern einer ortsspezifischen Praxis anfänglich noch um die Produktion einer individuellen Ortsidentität ging, hat sich dieser Ansatz in den Klauen der Neuen Urbanität zur reinen Herstellung einer vermarkteten Ortsdifferenz gewandelt.



Die Idee, dass Kunst entweder ortsspezifisch innerstädtische Viertel aufwertet oder zu einem affirmativen Element der Stadtdecoration verkommt, das die ökonomischen Motive der Neuen Urbanität

verdeckt, wurde im Laufe der 80er Jahre von vielen Künstlern erkannt, und der Kritiker Buchloh spricht diesbezüglich von Vandalismus von oben, wo die Kunst arrogant öffentliche Räume besetzt, die eigentlich nicht ihr, sondern den täglichen Nutzern zustehen, die sich oft auch über das Aufstellen von teurer Kunst auf ihrem Arbeitsweg ärgern: Der Stellvertreterkrieg, der diesbezüglich um Richard Serras Skulptur „Tilted Arc“ geführt wurde, wäre hier als gutes Beispiel zu nennen.

Soll es bei Kunst im öffentlichen Raum wirklich um einen basisdemokratischen Akt im Rahmen des staatlichen Bildungsauftrags und dem Ziel der Emanzipation des Subjekts gehen, dann muss man den Einzelnen, der im Zweifelsfalle ein Kunst-Laie ist, sowie dessen Meinung respektieren und entsprechend niedrigschwellige und integrative Angebote machen, die beim Betrachter das Interesse wecken, sich mit Kunst auseinanderzusetzen. Mit anderen Worten: Es sollte irgendetwas, vom positiven Aha-Erlebnis bis hin zu tiefgreifend-lebensverändernden Erkenntnisgewinnen dabei rauspringen.

Im Verlauf dieser Diskussion entwickelt sich eine neue künstlerische Praxis, die Kritikerin Kwon, von der auch diese drei Entwicklungsschritte der Kunst im öffentlichen Raum übernommen wurden, als New Genre Public Art (NGPA) oder auch als Kunst im öffentlichen Interesse bezeichnet.

Kennzeichnend für die NGPA ist eine Auseinandersetzung mit den Anwohnern eines bestimmten Stadtteils und den dortigen gesellschaftlich-sozialen Kontexten. Das erklärte Ziel der NGPA ist es diesbezüglich, mit Hilfe von aktivistischen, interventionistischen oder partizipatorischen Ansätzen direkt in diese bestehenden Prozesse und Situationen vor Ort einzugreifen.

Als Beispiele einer solchen Praxis wäre zum einen die österreichische Künstlergruppe Wochenklausur zu nennen, die im Rahmen ihrer Tätigkeit die jeweiligen Probleme vor Ort analysiert und dann mit Hilfe Dritter oder eigenen künstlerisch-pragmatischen Herangehensweisen eine Lösung erarbeitet. Desweiteren wäre auch das Hamburger Projekt Park-Fiction zu erwähnen, das es im Rahmen einer bis jetzt über 10 Jahre andauernden Kraftanstrengung geschafft hat, zusammen mit den Anwohnern des Stadtviertels St.Pauli einen Park zu entwerfen und diesen dann auch gegen die ökonomischen Interessen der Stadt Hamburg zu realisieren.

Das besondere der NGPA ist dabei, dass sie sich dezidiert auf Seiten der Anwohner und deren spezifischen Ansprüchen an ihre Lebenswelt positioniert. Statt sich wie im Rahmen vergangener Ansätze als klassischer Künstler einem zu bespielenden Ort zu nähern und die vorgefundenen Kontexte ästhetisch zu bearbeiten, arbeiten NGPA-Künstler eher als Kulturarbeiter mit emanzipatorischem Bildungsauftrag und dem Ziel, öffentlichen Raum zu produzieren oder zu ermöglichen. Der Ansatz der NGPA lässt sich entsprechend auch eher dem Bereich der Alltags- und Soziokultur als der der Hochkultur zuordnen, d.h. künstlerische Arbeiten sind hierbei häufig prozessorientiert und folgen der Idee einer alten Urbanität, bei der städtische Räume für unterschiedliche Nutzergruppen offenstehen und somit zu wahren öffentlichen Orten der Repräsentation und Interaktion transformiert werden.

Dass die NGPA-Künstler mit einem solchen Ansatz den Forderungen der Soziologen Bourdieu und Lefebvre nach einem autonomen Intellektuellen bzw. einem Kulturarbeiter zum Wohle der Allgemeinheit entsprechen, spricht zusätzlich dafür, dass ein solcher Ansatz nicht ganz verkehrt sein kann, auch wenn er unterschiedlichen Formen von Kritik ausgesetzt ist, auf die hier allerdings nicht näher eingegangen werden soll.

WÄHRENDESSEN IN NEU-ALLERMÖHE

Nachdem sich dieser Text lange genug mit den Problemen und Fallstricken von Kunst im öffentlichen Raum auseinandergesetzt hat, ist es nun an der Zeit nachzuschauen, inwieweit die Kunst in Neu-Allermöhe das Leben seiner Anwohner bereichert, erleichtert oder auch nicht.

In Bezug auf den lokalen Kontext lässt sich zunächst erleichtert feststellen, dass Neu-Allermöhe aufgrund seiner eher randstädtischen Lage anders als die HafenCity oder die Elbinsel Wilhelmsburg kein wirklich umkämpfter Raum ist. Die Gefahren einer Instrumentalisierung von öffentlicher oder ortsspezifischer Kunst im Interesse der unternehmerischen Stadt und zugunsten nach-öffentlicher Räume für eine qualifizierte Öffentlichkeit von Konsumenten und Besserverdienern ist hier nicht gegeben.

Anders als bei den oben genannten Gebieten (und desweiteren auch im Umfeld des Park Fiction-Parks auf St.Pauli) beinhaltet die Aufwertung des städtischen Raums mit Hilfe der Kunst nicht die Gefahr der Gentrifizierung, d.h. der Verdrängung ihrer bisherigen Bewohner. Kunst funktioniert hier im Kontext alltäglicher Lebensqualität der Anwohner und nicht zur Generierung von Aufmerksamkeit wie bei Kunst-Events und auch nicht zur bloßen Verbesserung der Aufenthaltsqualität der Konsumenten durch

Veredelung von städtischem Raum.

Der von Kokus e.V. gewählte Ansatz ihres KIÖR-Projektes verfolgt einen integrativen Ansatz, bei dem sich Projekte in unterschiedlicher Art und Weise mit der Situation vor Ort auseinandersetzen. Bei der Auswahl der Arbeiten durch eine heterogen besetzte Jury wird dabei berücksichtigt, dass die Kunst zum einen später langfristig im Alltag der Anwohner verankert sein wird und daher eine entsprechende Nutz- und Haltbarkeit vorausgesetzt werden muss, desweiteren wird Wert darauf gelegt, dass die einzelne Arbeit außerhalb eines institutionellen Rahmens auch in der Weise funktioniert, dass sie für sich selbst spricht um akzeptiert zu werden.

Die bisher realisierten Projekte funktionieren dabei im Rahmen der im letzten Kapitel vorgestellten Paradigmen einer öffentlichen Kunst auf unterschiedlichen Ebenen: sie sind nutzbar, narrativ, greifen den historisch-geographischen Kontext Allermöhes auf oder setzen sich direkt mit den verschiedenen Anwohnergruppen des erst seit 1991 bestehenden Stadtviertels auseinander.

Das „Kunstdings“ von Achim Chodzinski war die erste realisierte Arbeit des Neu-Allermöher Projekts, und trägt diesen offenen Interpretationsansatz schon im Titel. Der Künstler weiß um die Gefahr des Abrutschens öffentlicher Kunst zur bloßen Stadtmöblierung und genau deshalb ist sein Dings zum einen Kunst und zum anderen ein offenes, niedrigschwelliges Kunst- und Handlungsangebot das Neugierige anlockt. Ob Bühne, Spielplatz oder Ort für Siegerehrungen, wichtig ist, dass die Arbeit Chodzinskis von den Bewohnern akzeptiert und genutzt wird, gleichzeitig aber auch einfach als Skulptur mit all ihren Abnutzungsspuren funktioniert.

Die zweite Ausschreibung von Kokus e.V. betraf dann das Gebiet des Westsees und mit dem „Kunst-Horst“ des Landschaftsarchitekten Ando Yoo gilt der Aspekt der Nutzung nicht den Anwohnern, sondern den Graureihern, die sich dort im Gebiet als neue Neu-Allermöher ansiedeln sollen.

(Und bald sollen mit Hilfe des Projekts „Birds Cage“ von der Gruppe stadtraum.org ja auch Tauben in den illustren Kreis der Schrebergärtner Neu-Allermöhes aufgenommen werden.)

Auch die Künstlerin Tonia Kudrass beschäftigt sich mit der ursprünglichen (Kultur)-Landschaft Allermöhes und ihrer Geschichte des Areals als einstigen Ort der Windmühlen. Mit den von ihr gebauten „Windspielen“ in Form von Hunden und Kaninchen schafft sie dabei einen weithin sichtbaren Blickfang und ein Erkennungszeichen des Viertels.

Ein weiteres einzigartiges Wahrzeichen von Neu-Allermöhe sind die „Zuckerstangen“ von Michael Dörner. Vermeintliche Kunstkenner mögen über eine solch bunte, affirmative Herangehensweise an den Fleetplatz, dem sozialen Zentrum des Viertels, die Nase rümpfen, aber die Anwohner sehen das anders und mit Hilfe der Türme auch ihr Viertel und ihre Wohnung mal aus einem neuen Blickwinkel und in einem größeren Zusammenhang: Hier wohne ich.

Ähnlich funktioniert auch der „Läufer“ von Markus Lohmann, der den privaten Innenraum mit dem öffentlichen Außenraum verknüpft und damit aufzeigen will, dass sich der Moment des Wohnens nicht nur innerhalb der eigenen vier Wände abspielen muss, sondern dass der Außenraum des Viertels durchaus auch im Sinne Lefebvres „Recht auf die Stadt“ ein öffentlicher ist, der allen offensteht.

Der öffentliche Raum als Ort des Zusammenkommens der unterschiedlichen Bewohnergruppen, die sich immerhin aus verschiedenen Nationalitäten zusammensetzt, steht auch hinter der Idee des Bildbandes der Fotografin Anna-Maria Nollen, die die Bewohner Neu-Allermöhes aktiv in ihre Arbeit mit einbezog. Im Rahmen ihrer Arbeit vor Ort traf sie sich mit den unterschiedlichen Gruppen und ermutigte diese dazu, ihr Stadtviertel mit Hilfe eines Fotoapparates neu zu entdecken. Der zum Abschluss des Projekts entstandene Bildband kann diesbezüglich auch als ein öffentlicher Raum bezeichnet werden, in dem unterschiedliche Menschen zusammenfinden und mit Hilfe ihrer Fotos Einblicke in ihre Lebenswelten und Wahrnehmungen geben. Es ist demnach auch nicht überraschend, dass bei den Interviews von Stefanie Schreck, die diese 2004 in Neu-Allermöhe durchführte, eine große Anzahl von Anwohnern von diesem Projekt begeistert war, da man sich mit dem Bildband auch gleichzeitig ein Fotoalbum der Neu-Allermöher Großfamilie ins Regal stellen konnte.

Mit diesem groben Abriss der bisher durchgeführten Kunst-Projekte lässt sich die große Bandbreite der realisierten Arbeiten darstellen, die auch eine der Stärken des Projekts ausmacht. So unterschiedlich die öffentlichen Orte und Lebenswelten der Anwohner Allermöhes sind, so unterschiedlich sind auch die Ansätze der Kunst, um zu diesen alltäglichen Prozessen Zugang zu finden.

Dabei ist es nicht nur Ziel des Projekts, die Anwohner in Kontakt mit Kunst zu bringen und so eine mögliche weitere Auseinandersetzung mit der Bildenden Kunst zu initiieren, vielmehr geht es mit Hilfe

der Zuckerstangen oder des Fotobuches auch darum, die Lebensqualität der Anwohner u.a. durch die Identifikation des Einzelnen mit seinem Stadtteil zu verstärken. In diesem Zusammenhang scheint es auch das Bemühen von Kokus e.V zu sein, durch die Auswahl der Arbeiten das Potential des städtischen Außenraums zu nutzen und diesen in einen echten urbanen und demokratisch-öffentlichen Raum für alle Neu-Allermöher zu transformieren.

Literatur:

Dölling, Irene (Hg.): Pierre Bourdieu – Die Intellektuellen und die Macht

Fraser, Nancy: Rethinking the Public Sphere

Göschel / Kirchberg: Kultur in der Stadt

Habermas, Jürgen: Strukturwandel der Öffentlichkeit

Häussermann / Siebel: Neue Urbanität

Miwon Kwon: One place after another

Lefebvre, Henri: The Production of Space

Lefebvre, Henri: Writings on Cities

Prigge, Walter: Die Revolution der Städte lesen

Ronneberger, Klaus: Symbolische Ökonomie und Raumprofite in: Saxenhuber/Schöllhammer (Hg.): OK.

Ortsbezug: Konstruktion oder Prozeß

Zum Autor:

Uwe Lewitzky, geboren 1972, lebt und arbeitet in Hamburg. Kulturwissenschaftler und Autor des Buches „Kultur für Alle?“ (Transcript, 2005). Veröffentlicht in unregelmäßigen Abständen Texte zu Kunst und Stadt.