

**ZURÜCKBLEIBEN
WAR
GESTERN**

VON LEONIE BAUMANN

**STAND BACK?
NO MORE**

BY

KUNST. UNTERGRUND. ÖFFENTLICHKEIT. POLITIK.

Seit den 1950er Jahren wurden die Hintergleisflächen der U2-Bahnstation Alexanderplatz (Berlin-Ost) von Künstler_innen bespielt. Diese Tradition wurde nach der Wende unter der Federführung der Neuen Gesellschaft für Bildende Kunst fortgesetzt. Immer auf der Grundlage von offenen Wettbewerbsverfahren konnten jeweils 32 Künstler_innen die sogenannten Hintergleis-Werbeflächen für die Dauer eines Jahres bespielen. Ab Ende der 1990er Jahre wurde der gesamte Kontext des U-Bahnhofes konzeptionell für temporäre künstlerische Aktionen zur Verfügung gestellt. Mit der Privatisierung der Werbeflächen im Untergrund, die zuvor von einer Tochtergesellschaft der BVG vermarktet worden waren, fand dieses langjährige an einen Ort gebundene Projekt sein Ende. Seither werden weiterhin mit Unterstützung aus Mitteln der Senatskanzlei künstlerische Vorhaben dezentral

ART. UNDERGROUND. PUBLIC. POLITICS.

Since the late 1950s, artists have presented art on the advertising surfaces of the Alexanderplatz (East Berlin) U2 subway station. After the fall of the Wall, this tradition was continued under the direction of the *Neue Gesellschaft für Bildende Kunst* (New Society for Visual Arts). Always selected on the basis of a public art competition, 32 artists could display their artwork on the so-called advertising surfaces behind the platforms. At the end of the 1990s, the entire context of the subway was conceptually made available for temporary art installations. The privatization of the subway's advertising surfaces, which had previously been marketed by a BVG subsidiary, put an end to this project that had taken place at one location for many

im Untergrund realisiert. Diese lange Tradition, die zahlreiche künstlerische, auch zunächst unbekannte Potenziale einbezieht, mit dem Ziel, temporäre, experimentelle, interventionistische Kunstideen einem großen Zufallspublikum zu präsentieren, ist weltweit einmalig.

Die Geschichte der Kunst im Berliner U-Bahn-System ist somit eng verwoben mit der Ausstellungsgeschichte von Kunst im nicht institutionellen Rahmen. Im Gegensatz zur über zweihundertjährigen Geschichte der institutionellen Präsentation von Kunst in Museen beginnt die Nutzung des öffentlichen Raumes für temporäre Ausstellungsideen erst in den 1960er Jahren.¹ Politische und gesellschaftliche Diskussionen hatten dazu beigetragen, über die Bedeutung von Kunst und Kultur nachzudenken und unter anderem die bis dahin gängige Praxis der Institutionen zu kritisieren. Unter dem Motto »Kultur für alle« sollten fortan »Schwellenängste« abgebaut und Kunst allen zugänglich gemacht werden. Kunstausstellungen im öffentlichen Raum zu realisieren, war für Institutionen daher ein Schritt der Annäherung an bis dahin nicht erreichte Bevölkerungsteile, während Künstler_innen, ebenfalls angeregt durch die politische Debatte, begannen, ihre Rolle in der Gesellschaft neu zu definieren und für ihre Ideen selbstbestimmte Kontexte und Räume zu besetzen.

years. Since that time, art projects continue to be de-centrally realized in the underground with financial support from the Senate Chancellery. Unique worldwide, this long tradition attracts numerous artistic potential – as well as artists who are initially unknown – with the goal of presenting temporary, experimental, interventionist art ideas to a large random audience.

The history of art in Berlin's subway system is therefore closely connected to the exhibition history of art in non-institutional contexts. In contrast to the history of the institutional presentation of art in museums that spans more than 200 years, it was not until the 1960s when public spaces began to be used for temporary exhibition concepts.¹ Political and social debate fostered contemplation about the meaning of art and culture, and, among other things, criticism of the conventional practices used by institutions to date. Under the motto "culture for all," artists sought to dispel the "fear of embarking on something new": art would be made accessible to everyone. For institutions, realizing art exhibitions in public spaces therefore represented a step toward a segment of the population previously untouched, while artists – also stimulated by the political debate – began to redefine their societal role and to decide themselves on the contexts and spaces to use for their ideas.



KUNSTAKTIONEN UND OFFENE
KULTURARBEIT

Seit Anfang der 1960er Jahre hatten sich viele Künstler_innen öffentlich gegen den »affirmativen Charakter der Kultur«² aufgelehnt. Sie engagierten sich mit provokativen Aktionen und Happenings gegen Stadtplanungsprozesse, gegen traditionelle Kunstauffassungen und positionierten sich mit politischen Demonstrationen beispielsweise gegen den Vietnamkrieg. Sie entwickelten Vorstellungen mit dem Ziel einer gegenseitigen Bereicherung von Kunst und Gesellschaft und zur Schaffung einer neuen Qualität kulturellen Lebens. In diesen Prozessen sollte »der Künstler sich nicht vornehmlich als Produzent von meisterlich gemalten Bildern, die in die Museen gehängt würden, begreife[n], sondern vor allem als Spielverderber oder Spielerfinder, als Ideenproduzent und Regisseur sozialer Interaktionen, als Ästhetikingenieur und Zukunftsforscher und nicht zuletzt als politisches Individuum in der Öffentlichkeit.«³ In den 1970er und 1980er Jahren entstanden daraus Praxen der »offenen Kulturarbeit«, in denen Künstler_innen modellhaft Projekte entwickelten, die großen Teilen der Bevölkerung eine Annäherung an Kunst ermöglichen sowie kulturelle Bedürfnisse und kreative Fähigkeiten wecken, aktivieren und vertiefen sollten.⁴

In inhaltlichen Diskussionen über die Lebenswirklichkeit in den Städten, deren Stadtentwicklungen im Zuge des Wiederaufbaus nach dem Krieg eher mit einer Stadtzerstörung als einer zukunftsorientierten Planung verglichen wurden,⁵ war vielerorts ebenfalls die Hoffnung formuliert worden, dass die Bereicherung durch künstlerisch-gestalterische Qualitäten die Lösung zahlreicher Probleme sein könnte. Beispielhaft sei hier der Hannoveraner Oberstadtdirektor Martin Neuffer angeführt, der 1970 in der niedersächsischen Landeshauptstadt ein auf drei Jahre angelegtes Straßenkunstprogramm initiierte: »Es soll versucht werden, das Lebensgefühl in einem zunächst begrenzten Stadtbereich durch intensive Einbeziehung von Kunstwerken und Kunstaktionen zu verändern und zu steigern.«⁶ Die sich in der Folgezeit entwickelnden städtischen und regionalen Aktivitäten und Programme haben sicherlich in den anfänglichen Ansprüchen ehrenvolle Absichten verfolgt, die im ernsthaften Bemühen um kulturelle Emanzipation die Integration von Künstler_innen anstrebten. Doch ist Claudia Büttner in ihrer Einschätzung zuzustimmen, wenn sie feststellt: »Der Wunsch nach Popularisierung von künstlerischen Positionen durch die Präsentation auf der Straße und nach Funktionalisierung der Kunst bei der Schaffung neuer innerstädtischer Lebensqualität hatte zum großen Teil dazu geführt, dass die



U2, Alexanderplatz



U8, Jannowitzbrücke

U9, Schloßstraße



U55, Hauptbahnhof



ART ACTIONS AND OPEN CULTURAL WORK

Since the early 1960s, many artists openly rebelled against the "affirmative character of culture."² They immersed themselves in acts of provocation and in "happenings" against the urban planning process, against conventional notions of art and, for example, against the war in Vietnam, using political demonstrations to assert their position. They crafted performances aimed at the mutual enrichment of art, society, and at creating a new quality of cultural life. Within these processes, artists were "not to think of themselves mainly as producers of masterfully crafted paintings to be hung in galleries; rather, they should see themselves foremost as 'spoilers or creators of the game, as producers of ideas and directors of social interaction; as esthetic engineers and futurists and last but not least, as political individuals within the body politic."³ In the 1970s and 1980s, this gave rise to the practice of "open cultural work," in which artists developed model-like projects intended to bring large segments of the population closer to art and to awaken, activate and deepen cultural needs and creative skills.⁴

Textual discussions on the reality of city life, where urban development in the postwar reconstruction period was likened to urban destruction,

not future-oriented planning⁵, also spawned the hope in many places that enrichment through artistic/creative qualities could be the solution to a myriad of social problems. A quote from Hannover's senior city manager, Martin Neuffer, who in 1970 initiated a 3-year street art program in the state capitol of Lower Saxony, is exemplary in this respect: "There should be an attempt to change and to elevate the attitude towards life in an initially limited section of the city through the intensive incorporation of artworks and art actions."⁶ The plethora of urban and regional activities and programs that emerged in the ensuing period certainly pursued honorable intentions that, in the earnest struggle for cultural emancipation, strived for the integration of artists. Yet one must concur with the assessment of Claudia Büttner, who determined that the "desire to popularize artistic positions by presenting them on the street, and to functionalize art by asking it to create a new inner-city quality of life, mostly led to art being selected from the viewpoint of spectacle, of entertainment. This became necessary in order to achieve consensus about the art, because appeasing public expectations was preferable to expanding them or placing them in doubt."⁷ The artist of today, when confronted with political expectations, must still contend with the same challenges

Kunstauswahl nach spektakulären, unterhaltsamen Gesichtspunkten vorgenommen wurde. Dabei kam es auf die Konsensfähigkeit der Kunst an, denn die Publikumserwartung wurde eher befriedigt als in Frage gestellt oder erweitert.⁴⁷ Bereits in den frühen Anfängen der Kunst im öffentlichen Raum lassen sich die gleichen Schwierigkeiten konstatieren, mit denen Künstler_innen auch heute noch zu kämpfen haben, wenn sie mit politischen Erwartungshaltungen konfrontiert werden. Die potenzielle Möglichkeit einer verändernden Einflussnahme endet schnell in der Erfüllung gestalterischer, illustrativer und unterhaltender Aufgaben.

„ELITÄRE DUFTMARKEN“⁴⁸

Die Rezeptionsgeschichte der Kunst im öffentlichen Raum ist bis in die 1990er Jahre keine Erfolgsgeschichte, in der sich der aufklärende Charakter der künstlerischen Aktivitäten in positiver Weise auf Menschen und Gesellschaft ausgewirkt hätte. Auch wuchs die Akzeptanz öffentlicher Kunst nicht, wie man an Skandalen und Konflikten vor allem in den ausgehenden 1980er Jahren feststellen kann. 1989 wurde zum Beispiel Richard Serras *Tilted Arc* nach acht Jahren heftiger politischer Auseinandersetzungen und Bürgerprotesten über Nacht vom Federal Plaza in New York City entfernt. Für den Bildhauer

waren die den Platz umgebenden monumentalen Hochhausbauten der Anlass für seine radikale, den Raum teilende Skulptur gewesen. Der Bürgerzorn richtete sich aber nicht gegen die ursächliche Architektur- und Stadtplanung, sondern gegen die im Verhältnis »kleine« künstlerische Intervention.

Als der Skulpturenboulevard, dessen bildhauerische Arbeiten im Auftrag des Berliner Kultursenators 1987 entlang des Kurfürstendamms errichtet wurden, kurz vor der Eröffnung stand, musste der Neue Berliner Kunstverein als Träger der Veranstaltung ein Beschwerdetelefon einrichten, um den Sturm der Entrüstung aufzufangen. Vor allem zwei Skulpturen stießen auf erheblichen Widerstand: Wolf Vostells *2 Beton-Cadillacs in Form der nackten Maja* – einbetonierte Cadillacs auf dem Rathenauplatz – und Olaf Metzels *13.4.1981* – die Installation überdimensional aufeinandergetürmter Polizei-Absperrgitter an der Ecke Kurfürstendamm/Joachimstaler Straße; es gab sogar Morddrohungen gegen die Künstler.⁴⁹

Gerade diese genannten Beispiele von sich unversöhnlich gegenüberstehenden Positionen der Kunst/Künstler und der Öffentlichkeit werden oft als Belege für das Scheitern der Kunst im öffentlichen Raum zitiert. Im Grunde genommen haben die unterschiedlichen Sichtweisen und Interessen der Beteiligten jedoch nichts anderes gezeigt,

observed in the early beginnings of art in public space. The potential capacity to exert an influence that brings about change quickly ends in the fulfillment of creative, illustrative and entertaining tasks.

“WHIFF OF ELITISM” LEAVING ITS MARK⁴⁹

Well into the 1990s, the history of the reception of art in public space was by no means a success story in which the enlightening character of artistic endeavor affects humans and society in a positive manner. The acceptance of public art did not grow either, as one can see in the scandals and conflicts that erupted primarily in the late 1980s. In 1989, for example, after eight years of heated political debate and citizen protest, Richard Serra's *Tilted Arc* was removed from New York City's Federal Plaza, overnight. The monumental skyscrapers surrounding the plaza inspired the sculptor to create his radical, space-dividing sculpture. Yet instead of decrying the architecture and urban planning that inspired the sculpture, public indignation was directed against an otherwise relatively "minor" artistic intervention. In 1987, Berlin's Senator of Culture commissioned the installation of sculptural works along the Kurfürstendamm; shortly before the "Boulevard of Sculptures" opened, the *Neue Berliner Kunstverein*, as sponsor of

the event, had to install a "complaints hotline" to deal with an anticipated storm of public indignation. Two sculptures in particular encountered considerable resistance: Wolf Vostell's *Concrete Cadillac* (two Cadillacs embedded in concrete on Rathenauplatz), and Olaf Metzel's *13.4.1981* (an installation of oversized police barricades piled on top of each other) on Kurfürstendamm/Joachimstaler Straße. There were even death threats against the artists.⁴⁹

Specifically these two examples – of inherently irreconcilable confrontation between art/artist and the public – are frequently cited as evidence that art in public space had failed. At the heart of it, the various viewpoints and interests of those involved proved that art can have a provocative effect, and that not everyone agrees to tolerate unsolicited art installations in their environment. Actually, both sides deserve support and encouragement for their positions. Because the autonomy of artistic working methods in public space must be safeguarded, on the one hand, yet on the other hand, one must grant citizens their democratic right to participate, as an investment in the processes of change. Based on his experiences in dealing with art in public space during this period, and his search for a political solution for future practices, Jean-Christophe Ammann

als dass Kunst eine provozierende Wirkung haben kann und Menschen nicht damit einverstanden sind, ungefragt Aufstellungen in ihrer Umgebung zu dulden. Eigentlich müsste jede Seite in ihrer Haltung unterstützt und bestärkt werden, gilt es doch einerseits, die Autonomie künstlerischer Arbeitsweisen auch im öffentlichen Raum zu schützen, und andererseits, eine Beteiligung und demokratische Teilhabe der Bürger_innen an Veränderungsprozessen einzuräumen. Aus den Erfahrungen dieser Zeit im Umgang mit Kunst im öffentlichen Raum und auf der Suche nach einer politischen Lösung für eine zukünftige Praxis skizzierte Jean-Christophe Ammann: »Die Ausgangsposition ist klar. Es geht nicht mehr darum, Werke zu installieren, die in der urbanen Umwelt, unabhängig von ihrer Qualität, zu dekorativen Relikten degradiert werden, sondern um Eingriffe und die Schaffung von »Situationen«, die der Bevölkerung eine qualitative Verbesserung der Nutzungsmöglichkeiten von Freiräumen bringen. Mit anderen Worten, wir müssen dringend die Problemstellung und die Perspektive, somit den Aufgabenbereich des Künstlers im öffentlichen Raum mit neuen Inhalten füllen. Entweder wir fahren fort in dem Trott [...] oder wir suchen nach neuen Lösungen [...], um dem Kunstwerk im öffentlichen Raum eine soziale, kommunikative und ästhetische Bedeutung zu

verleihen. Radikal gesehen müsste ein im öffentlichen Raum arbeitender Künstler den Punkt anstreben, in welchem sein Werk als solches gar nicht mehr in Erscheinung tritt, obwohl es in sich selbst existent ist...«¹⁰ Ammanns These war wegweisend für die weiteren Entwicklungen der Kunst im öffentlichen Raum, die sich in ihren Ansprüchen und Vorgehensweisen in den kommenden Jahrzehnten grundsätzlich ändern sollte. Die von Ammann in seinem Artikel als Beleg für seine Ausführungen aufgelisteten Beispiele mit Arbeiten von Barbara Kruger, Jenny Holzer, Maria Nordman und anderen verweisen zwar auf gelungene künstlerische Werke im öffentlichen Raum, die an den Schnittstellen zwischen Architektur, Stadtmöblierung und Werbung arbeiten, trotzdem vollzieht auch Ammann 1987 noch nicht den gedanklichen Sprung zu den prozessualen und partizipativen Strategien, die sich in den folgenden Jahren im öffentlichen Raum und mit den immer differenzierter werdenden Öffentlichkeiten entwickeln werden.

SZENENWECHSEL 1990ER JAHRE

Die Praxis der offenen Kulturarbeit der 1970er und 1980er Jahre war weder vom Kunstmarkt noch von der Kunstszene wahrgenommen worden. Es ist daher auch nicht weiter verwunderlich, dass in den kommenden Jahrzehnten neue Ansätze



U2, Potsdamer Platz



U5, Schillingstraße



posited: "The point of departure is clear. [Public art] is no longer about installing works that, regardless of their quality, are degraded to decorative relicts in an urban environment. Instead, it is about intervention and the creation of 'situations' that qualitatively improve the potential use of open spaces for the public. In other words, we urgently need to deliver new content to the perspectives on the problem, and ultimately the duties of the artist in the public setting. Either we keep up the routine...or we seek out new solutions..., to impart a social, communicative and aesthetic significance to works of art in public space. From a radical perspective, the artist working in public space must strive to the point at which his or her work no longer appears as such, even though it exists, in and of itself..."¹⁰ Ammann's thesis guided the subsequent developments of art in public space, which essentially were to change in the coming decades, in terms of its aspirations and processes. The examples Ammann lists in his article to support his contentions – including works by Barbara Kruger, Jenny Holzer, Maria Nordman – indeed refer to artistic works that were successful in public space, and that flourished at the intersection of architecture, street furniture and advertising. Despite this, even Ammann failed to make the conceptual leap in 1987 to the procedural

and participatory strategies that would emerge in public space in later years, with an increasingly differentiated public audience.

CHANGE OF SCENE IN THE 1990S

The practice of public cultural work in the 1970s and 1980s hardly gained any support in the arts scene, either from the targeted audience or other recipients. So it should come as no surprise that in the ensuing decades, new approaches to "socially oriented public art projects" were rediscovered and greeted as harbingers of change and growth to an "artistic practice."¹¹ The paradigm shift to project-oriented art engenders new relationships between political issues that have meanwhile emerged and public space; it is also a result of the changes to the living and working conditions in which artists act, and to which they react. Not only had the social configurations and technological innovations changed, but so had public space itself. In the years that followed, there was a change in the approaches, strategies and qualifications of many artists and artist groups who, in part as a response to the art market with its inscrutable value system and equally uncontrollable qualification criteria, refused to be co-opted all too quickly. They developed work methods on the basis of their artistic ideas, in



als »gemeinschaftsorientierte öffentliche Kunstprojekte« wieder neu entdeckt und als Beitrag zur Veränderung und zur Ausweitung einer künstlerischen Praxis verstanden werden.¹¹ Der Paradigmenwechsel zur projektorientierten Kunst, die neue Bezüge zwischen den mittlerweile entstandenen politischen Themen und dem öffentlichen Raum herstellen, ist eine Folge der veränderten Lebens- und Arbeitsbedingungen, in denen Künstler_innen agieren und auf die sie reagieren. Nicht nur die gesellschaftlichen Konstellationen, die technologischen Kommunikationssysteme, sondern auch der öffentliche Raum selbst hat sich gewandelt. Als Folge verändern sich die Herangehensweisen, Strategien und Qualifikationen vieler Künstler_innen und -gruppen, die sich unter anderem auch als Reaktion auf den Kunstmarkt mit seinem undurchschaubaren Wertesystem und den gleichermaßen unkontrollierbaren Qualifikationskriterien allzu schnellen Vereinnahmungen verweigern. Sie entwickeln Arbeitsweisen auf der Basis ihrer künstlerischen Ideen für die Ausprägung einer breiten Palette von Experimenten: Da wird gekocht (Rirkrit Tiravanija), mit gesellschaftlichen Außenseitern gearbeitet (Christine und Irene Hohenbüchler), da werden Marx-Seminare angeboten (Rainer Ganahl), Secondhand-Läden eröffnet (Christine Hill) und Möbel produziert (Andrea Zittel).

Die Rezipient_innen und Besucher_innen werden nicht mehr undifferenziert als diejenigen betrachtet, denen es an Erfahrungen fehlt, sondern sie werden mit ihren Bedürfnissen und Kenntnissen zum »werk-konstituierenden Faktor«¹².

Als beispielsweise die Künstlerinnen Tracey Emin und Sarah Lucas 1993 in London einen Laden eröffneten, den sie »The Shop« nannten, wird dieser Ort für sie Arbeits- und Verkaufsraum, Atelier und Existenzsicherung gleichermaßen. Es war nicht ihr Ziel, das Publikum an die Kunst heranzuführen oder die Kreativität der Besucher_innen zu fördern, sondern »hier haben die Künstlerinnen [...] sich ein bereits existierendes »Publikum« mit definierten Rollenmustern gewählt, um mit ihrer Arbeit entsprechend zu intervenieren. Sie benötigen ein anderes Publikum: nicht den Kunstkenner mit hoher Toleranzgrenze, sondern den Konsumenten mit seinen eng gesteckten Interessen. [...] Er ist nicht mehr durch mangelndes Vorwissen benachteiligt, sondern besitzt durch seine Rolle als Käufer seinerseits einen Autoritätsvorteil.«¹³ Die differenzierten Erwartungshaltungen, Kenntnisse und Fähigkeiten des Publikums stehen mehr denn je im Mittelpunkt. Es wird nicht mehr für die Besucher_innen, sondern mit ihnen gearbeitet. Sie werden gleichberechtigte Partner_innen bei der Realisierung künstlerischer Ideen.



order to shape a broad palette of experiments: They cook (Rirkrit Tiravanija), work with social outsiders (Christine and Irene Hohenbüchler), present seminars on Marx (Rainer Ganahl), open second-hand stores (Christine Hill) and produce furniture (Andrea Zittel). Both recipient and visitor are no longer viewed collectively as people devoid of knowledge of art. With their needs and their knowledge, they instead become a "constituent factor in the work."¹²

For example, artists Tracey Emin and Sarah Lucas opened a store that they called *The Shop* in 1993 in London. The site became their workplace and the sales office, their studio and the keys to a secure existence, all rolled up in one. The goal was not to introduce the public to art or to encourage visitors to be creative; instead, "the artists here have... chosen a 'public' already existing within defined role models, allowing them to intervene in the artwork accordingly. They need a different public: Not art lovers with a high threshold of tolerance, but the consumer instead, with his or her narrowly placed interests... Viewers are no longer put at a disadvantage from a deficit of prior artistic knowledge, indeed, they possess an authoritative advantage, for their part, through their role as buyers."¹³ The focus is on the diversity of public expectations, knowledge and abilities – and now more than

ever before. Art is no longer created for the visitors, but with them. They have become partners on equal footing in the realization of artistic ideas.

PARTICIPATORY APPROACHES

The roles and responsibilities that all participants assume in art processes have been completely transformed compared to the years before 1990. If nothing else, the discourse about identity and the construction of difference over the past fifteen years has modified the relationship of artists to others to such an extent that mutual acceptance, reciprocal learning and the conveyance of skills, opinions and viewpoints "at eye-level" for all participants has become established participatory practice, one that is frequently independent of the work, and always process-oriented. Rarely before were artistic ideas and plans so pointedly political and simultaneously effective in their goals and their practices – for everyone contributing to the process. Artists forfeit none of their autonomy and independence in their demands, quite the contrary: a special strength lies in their artistic self-awareness.

The art in the Berlin underground system, which was supplanted by the "longest gallery" at the Alexanderplatz U-Bahn station, has had a decentral-

PARTIZIPATORISCHE ANSATZE

Die Rollen und Verantwortungen, die alle Beteiligten in Kunstprozessen einnehmen, haben sich im Vergleich zu den Jahren vor 1990 vollkommen gewandelt. Nicht zuletzt haben die Diskurse um Identitäts- und Differenzkonstruktionen in den vergangenen fünfzehn Jahren das Verhältnis von Künstler_innen zu anderen insoweit modifiziert, als die gegenseitige Akzeptanz, das wechselseitige Lernen und das Vermitteln von Fähigkeiten, Meinungen und Sichtweisen »auf Augenhöhe« aller Beteiligten die partizipative Praxis begründen, die nicht selten werkunabhängig ist und immer prozessorientiert. Selten zuvor waren künstlerische Ideen und Vorhaben in ihren Zielen und in ihren Praktiken so pointiert politisch und gleichzeitig wirksam für alle am Prozess Mitwirkenden! Die Künstler_innen haben in ihren Ansprüchen nichts von ihrer Autonomie und Selbstständigkeit eingebüßt, im Gegenteil liegt in ihrem künstlerischen Selbstbewusstsein eine besondere Stärke.

Die Kunst im Berliner Untergrund, die von der »längsten Galerie« am U-Bahnhof Alexanderplatz verdrängt wurde und seit 2009 dezentral im U-Bahn-Netz interveniert und mit partizipativen Kunstprojekten der *U10 - von hier aus ins Imaginäre und wieder zurück* einen neuen Weg eingeschlagen

hat, vollzog gewissermaßen im Kleinen den gleichen Wandel, wie ihn die Kunst im öffentlichen Raum im Allgemeinen durchlaufen hat. Die Präsentation einzelner Werke, die kontextbezogene Realisierung von künstlerischen Entwürfen für nur einen Bahnhof ist Vergangenheit. Mit dem neuen Konzept haben die Künstler_innen mit ihren Ideen die unterschiedlichsten Menschen und Akteur_innen in ihre Projekte verwickelt. Die Ergebnisse, Berichte und Präsentationen sind in ihrer Vielschichtigkeit und Qualität bemerkenswert. Eingeflossen sind die Ideen und Fertigkeiten unzähliger Beteiligter, Interessierter und kunstferner Fachleute, die sich mit Energie und Engagement für die Realisierung der jeweiligen künstlerischen Idee eingesetzt haben, seien es die als Modell rekonstruierte Phantom-U-Bahn-Linie U10 (Katharina Heilein, *Construction Time Again*), der *U-Bahn-Geräusch-Chor* (Grit Ruhland) oder die vielen anderen Vorhaben. Alle entstandenen Ergebnisse sind einzigartig und in einem kooperativen Miteinander entstanden. In dieser Dimension und Intensität hat es Kunst im öffentlichen Raum des Untergrundes von Berlin noch nicht gegeben.

U8, Heinrich-Heine-Straße



ized role in the subway network since 2009. With participatory art projects like *U10 - from here to the imaginary and back again*, subway art broke new ground and, to a certain extent, underwent the same change, on a smaller scale, that art in public space had made in general. The presentation of individual works – the context-bound realization of artistic creations for just one subway station – is history. With the new concept, the artists use their ideas to integrate the most diverse groups of people and actors into their projects. The results, reports and performances are noteworthy for their complexity and quality. Flowing into these are the ideas and accomplishments of countless participants, interested individuals and professionals who would otherwise have nothing to do with art. These people have devoted energy and commitment so that the various artistic concepts could be realized, whether in the phantom U10 subway line that has been reconstructed as a model (Katharina Heilein – *Construction Time Again*) or in the Underground Sound Choir (Grit Ruhland – *U-Bahn-Geräusch-Chor*) or in the multitude of other concepts and plans. All results are unique, and emerged from a spirit of cooperative togetherness. Art in the public space of the Berlin underground has never existed before in this dimension and with this intensity.



U10, Innsbrucker Platz

1. Vgl. Büttner, Claudia, *Art Goes Public, Von der Gruppenausstellung im Freien zum Projekt im nicht-institutionellen Raum*, Berlin, 1997, S. 13ff. Büttner verweist auf eine Ausnahme. Die Kunstausstellung *Plastik* fand 1931 in Zürich statt. Die Autorin verweist aber darauf, dass es bis Anfang der 1960er Jahre keine Fortsetzung der Idee gab, temporär Skulpturen im öffentlichen Raum aufzustellen.
2. Vgl. Marcuse, Herbert, „Über den affirmativen Charakter der Kultur“, in: *Kultur und Gesellschaft I*, Frankfurt am Main, 1965; Marcuse hatte seine Abhandlung bereits 1937 geschrieben, aber erst 1965 veröffentlichen können. Sie wurde als ein Schlüsselwerk zur Entlarvung des bürgerlichen Kulturanspruchs angesehen.
3. Kerbs, Diethart (Hg.), *Das Ende der Höflichkeit. Für eine Revision der Anstandserziehung*, München, 1970, zit. nach Glaser, Hermann, *Kulturgeschichte der Bundesrepublik Deutschland. Zwischen Protest und Anpassung 1968–1989*, München/Wien, 1989, S. 62.
4. Vgl. Roloff, Ulrich und Bundesverband Bildender Künstler (Hg.), *Künstler & Kulturarbeit*, Bonn/Berlin, 1981.
5. Initialzündung für diese Debatten waren die von Alexander Mitscherlich veröffentlichten *Thesen zur Stadt der Zukunft*, Frankfurt am Main, 1979.
6. Zit. nach Büttner, a.a.O., S. 138.
7. Ebd., S. 140.
8. Walter Grasskamp verwendet diesen Begriff in seinem 1989 erschienenen Buch *Unerwünschte Monumente. Moderne Kunst im Stadtraum*.
9. Vgl. Neuer Berliner Kunstverein (Hg.), *Skulpturenboulevard Kurfürstendamm Tauentzien. Diskussionsbeiträge*, Berlin, 1987.
10. Ammann, Jean-Christophe, „Plädoyer für eine neue Kunst im öffentlichen Raum“, in: Neuer Berliner Kunstverein (Hg.), a.a.O., S. 9.
11. Vgl. Stach, Walter und Sturm, Martin im Vorwort zu: Rollig, Stella/Sturm, Eva (Hg.), *Dürfen die das? Kunst als sozialer Raum*, Wien, 2002, S. 7.
12. Vgl. Rollig, Stella, „Das wahre Leben“, in: Babias, Marius/Könneke, Achim (Hg.), *Die Kunst des Öffentlichen*, Dresden, 1998, S. 13ff.
13. Schmidt-Wulffen, Stephan, *PERFEKTIMPERFEKT*, Freiburg, 2001, S. 228f.

1. Cf. Büttner, Claudia, *Art Goes Public, Von der Gruppenausstellung im Freien zum Projekt im nicht-institutionellen Raum*, Berlin, 1997, p. 13ff. Büttner mentions an exception. The *Plastik* art exhibition took place in 1931 in Zurich. The author, however, points out that it was not until the early 1960s that the idea of temporarily putting sculptures in public spaces saw its continuation.
2. Cf. Marcuse, Herbert, "Über den affirmativen Charakter der Kultur," in: *Kultur und Gesellschaft I*, Frankfurt am Main, 1965; Marcuse had already written his essay in 1937, but was only able to publish it in 1965. It was viewed as a central work that unmasked the bourgeois concept of art.
3. Kerbs, Diethart (Ed.), *Das Ende der Höflichkeit. Für eine Revision der Anstandserziehung*, Munich, 1970, cited from Glaser, Hermann, *Kulturgeschichte der Bundesrepublik Deutschland. Zwischen Protest und Anpassung 1968–1989*, Munich/Vienna, 1989, p. 62.
4. Cf. Roloff, Ulrich and Bundesverband Bildender Künstler (Ed.), *Künstler & Kulturarbeit*, Bonn/Berlin, 1981.
5. These debates were initially sparked by Alexander Mitscherlich's book, *Thesen zur Stadt der Zukunft*, Frankfurt am Main, 1979.
6. Cited by Büttner, reference cited above, p. 138.
7. *Ibid.*, p. 140.
8. Walter Grasskamp uses this term in his book, *Unerwünschte Monumente. Moderne Kunst im Stadtraum*, which was published in 1989.
9. Cf. Neuer Berliner Kunstverein (Ed.), *Skulpturenboulevard Kurfürstendamm Tauentzien. Diskussionsbeiträge*, Berlin, 1987.
10. Ammann, Jean-Christophe, "Plädoyer für eine neue Kunst im öffentlichen Raum," in: Neuer Berliner Kunstverein (Ed.), reference cited above, p. 9.
11. Cf. Stach, Walter and Sturm, Martin in the preface to: Rollig, Stella/Sturm, Eva (Ed.), *Dürfen die das? Kunst als sozialer Raum*, Vienna, 2002, p. 7.
12. Cf. Rollig, Stella, "Das wahre Leben," in: Babias, Marius/Könneke, Achim (Ed.), *Die Kunst des Öffentlichen*, Dresden, 1998, p. 13ff.
13. Schmidt-Wulffen, Stephan, *PERFEKTIMPERFEKT*, Freiburg, 2001, p. 228f.