

„TAKING FICTION SERIOUSLY“

**Zu den künstlerischen
Praktiken von Eva Kietzmann
und Petra Kübert**

DIE AUFTEILUNG DES ÖFFENTLICHEN

Den öffentlichen Raum *gibt* es nicht. Nicht in Berlin, nicht in Pjöngjang, nicht in Las Vegas und nicht in Hoyerswerda. Er ist nicht da. Wir können ihn nicht finden. Er lässt sich nicht fotografieren. Noch kein Senat hat ihn beschlossen, kein technischer Zeichner ihn entworfen und kein Straßenbauer je seine Pflastersteine gesetzt. Aber es gibt eine Fiktion des öffentlichen Raumes. Wir meinen, er wäre da, sobald sich ein Straßenzug zu einem Platz öffnet, sobald ein paar Bänke um einen Brunnen drapiert sind, sobald ein Ort zum Treffen eingerichtet ist. Dieser Vorstellung des öffentlichen Raumes geht einerseits das Verständnis einer bürgerlichen Öffentlichkeit voraus. Ein Raum wird für eine bestimmte Gruppe der Bevölkerung und eine bestimmte Funktion *vorgesehen*. Zum anderen folgt dieses Verständnis des öffentlichen Raumes dem officialpolitischen Bemühen stadträumliche Qualitäten durch planerische Eingriffe herzustellen. Ein Bereich wird unter bestimmten ästhetischen Gesichtspunkten und bestimmten planerischen Zielsetzungen *gestaltet*. Zwei grundlegende Merkmale jedes sozial relevanten öffentlichen Raumes werden von beiden Auffassungen vollkommen missachtet: das Performative und das Unbestimmte. Wenn wir das „Öffentliche“ als gesellschaftliche Auseinandersetzung¹ oder zumindest als die Möglichkeit zu dieser verstehen wollen, dann müssen wir die performativen Qualitäten von Situationen, das Unvorhersehbare, eben das Offene betrachten. Wenn wir den „Raum“ nicht als den Euklidischen besprechen wollen, dann müssen wir Handlungen, Zeiten und Zeichen in seine Beschreibung miteinbeziehen. Raumidentitäten könnten wir sagen, um im gleichen Atemzug festzustellen, dass ein bedeutsamer öffentlicher Raum immer hervorgebracht und aktualisiert werden muss – und zwar nicht vom Planungsamt, sondern von Menschen in einem performativen Akt mit unbestimmtem Status.

PERFORMATIV UND UNBESTIMMT

Eva Kietzmann und Petra Kübert nutzen genau diese beiden Protokolle für ihre künstlerische Arbeit. Sie zeigen uns damit jedoch nicht wie, wann oder wo öffentlicher Raum entsteht. Im Gegenteil, sie nehmen die Fiktion des öffentlichen Raumes wörtlich und verdichten sie zu einer sozialen Wirklichkeit. Die Mittel, die sie dazu verwenden, greifen die benannten, konstituierenden Formen gesellschaftlicher Auseinandersetzung auf und spiegeln die Themen ihrer „künstlerischen Recherche“ sowohl auf struktureller wie auf inhaltlicher Ebene. Indem sie die Bedingungen und Weisen des öffentlichen Raumes, hier also das Performative und das Unbestimmte, in ihr rhetorisches und gestisches Repertoire aufnehmen, damit aber nicht auf etwas Vorhandenes hinweisen, kehren sie die oft eindimensionale Logik des bloßen Zeigens um. Die von Kietzmann und Kübert *privatisierte Parkbank* (2013) wird so zu einer doppelbödigen Wirklichkeit. Sie funktioniert als konkretes, streitbares Objekt *und* als spekulativer, öffnender Verweis. Der Ausgangspunkt für derartige Versuchsanordnungen und Inter-

ventionen sind die am Ort wirksam werdenden Kräfteverhältnisse und Machtstrukturen. Es geht in den künstlerischen Praktiken von Kietzmann und Kübert um das Handeln *in*, die Gestaltung *von* und die Deutungshoheit *über* öffentliche und halböffentliche Bereiche. Die Schwierigkeiten und Probleme in den damit avisierten, räumlichen Aushandlungsprozessen werden dann durch die gewichtige Abwesenheit² des öffentlichen Raumes bzw. durch sein Statt-



Entwicklungsgebiet Rummelsburger Bucht – Vermutungen über Oberflächen, Berlin, 2011–2012, Installationsansicht und Video still, after the butcher – Ausstellungsraum für zeitgenössische Kunst und soziale Fragen, Eva Kietzmann / Petra Kübert

dessen („Die schöne Kunst des Wohnens“) thematisiert. So ist auch der merkwürdige Bruch zwischen dem benannten Interesse an der Gestaltung des öffentlichen Raumes einerseits und der Fokussierung auf exklusive Wohnbauprojekte andererseits zu erklären. Die beiden Künstlerinnen stellen hier nicht die Wohnfrage. Ihr Blick auf das *Entwicklungsgebiet Rummelsburger Bucht* (2011/12) beispielsweise ist eher der Blick auf die Qualitäten und Potentiale, die mit der Entscheidung *für* die Luxuswohnungen verbaut und verhindert werden. Nicht nur die Möglichkeit zu einer aktiven Auseinandersetzung mit der NS-Vergangenheit wird hier verdrängt. Es verschwinden in diesen Momenten auch urbane Brachflächen. Also Räume, die nicht eindeutig kodiert sind. Räume, die sich unterschiedliche Teile der Gesellschaft auf unter-

schiedliche Weise aneignen: als Parkplatz, als Gartenfläche, als Partyraum oder als Wohnort. Es verschwindet ungewisses Terrain³, auf dem Unvorhergesehenes geschieht. Es verschwinden öffentliche Räume.

UNSITELY AESTHETICS

Die Kunst von Kietzmann und Kübert ist nicht zu verorten. Diese Unschärfe ist ein wesentliches Merkmal ihrer Arbeiten. Mag es auch paradox erscheinen, ihre Beschäftigung mit konkreten Orten in „Berlin-Mitte und darüber hinaus“ erlaubt nicht, dass wir ihre Kunst „ortsspezifisch“ nennen. Vielmehr entspricht sie dem, was Maria Miranda als „unsitely“ bezeichnet.⁴ Sie ist ortsungebunden, weil die Arbeiten und ihre Rezeptionen an verschiedenen Stellen und in verschiedenen Formen stattfinden. Es gibt weder die Präsenz des Werkes im traditionellen Sinne, noch den *ausschließlichen* Bezug zu einem bestimmten Ort oder einer bestimmten Sphäre. Dennoch sind ihre ästhetischen Praktiken situiert. Allerdings an vielen Orten gleichzeitig. Sie sind mehrfach verteilt. Die Suchbewegung, die Robert Smithson mit seinen „Non-Sites“ gegen den abstrakten Container des

modernen Ausstellungsbetriebs und dessen Logiken der Repräsentation vollführt hat, wird von Kietzmann und Kübert aufgenommen und mit einem neuen Impuls versehen. Indem sie *nicht* auf etwas Konkretes aber Abwesendes (bei Smithson beispielsweise die postindustriellen Brachflächen) verweisen, sondern



Investitionsvorhaben Alexanderstraße,
Berlin, 2009, Posteredition, Details,
Eva Kietzmann / Petra Kübert

vieltimmig auf die problematische Abwesenheit einer Subjektivität (die des öffentlichen Raumes) hindeuten, nehmen sie die erweiterte Realität einer über das Internet hinausreichenden Netzgesellschaft auf und lassen ihr Schaffen zu einem immanenten Teil dieser werden. Dabei handeln sie konzeptuell. Ihre künstlerischen Praktiken und logischen Operationen mäandern zwischen verschiedenen Medien, Genres und Disziplinen, ohne sich den jeweils zugehörigen Spielregeln und Beschränktheiten zu unterwerfen.⁵ Die Installation und das Gesamtprojekt *Vermutungen über Oberflächen* (2011/12) veranschaulicht das praktisch. In einem Ausstellungsraum in der Rummelsburger Bucht ist ein „runder Tisch“ mit zwanzig Stühlen aufgebaut. Jeder Platz markiert eine Hörstation mit Interviews von Anwohnern, Entwicklern und Geschichtsinteressierten. Der größte Teil des Tisches ist mit Schilfpflanzen bedeckt. An der Wand hängt eine Karte des Gebietes mit Hinweisen zur historischen und

zur aktuellen Situation. Dem Tisch gegenüberliegend befindet sich die Nachbildung eines Aktenarchivs mit Originaldokumenten zur Geschichte des Gebietes, welches vom Senat angelegt wurde, später aber in Vergessenheit geriet. Hier ist die künstlerische Recherche nicht mehr eindeutig vom Exponat zu trennen. In der Hinwendung zur Idee des „Künstlers als Forscher“ und der gleichzeitigen Verabschiedung der Idee des „objekthaften Kunstwerkes“ fließen sie ineinander. Was Kietzmann und Kübert hier anlegen ist das, was wir mit Bruno Latour eine „Assemblage“ oder eine „Re-präsentation“ nennen können. Dabei sollten wir das Hauptaugenmerk ausnahmsweise nicht auf die Sprachfähigkeit, die Wirkmacht oder die Subjektivitätsweisen der Dinge legen, sondern die *Horizontalität* hervorheben, die hier geschaffen wird. Denn nicht nur alles Anwesende ist gleichberechtigt versammelt. Auch die darüber hinausgehenden Rezeptions- und Seinsräume dieser Ansammlung werden nebeneinander gestellt. Denn die künstlerische Arbeit um die Rummelsburger Bucht beschränkt sich nicht allein auf die Medien des Ausstellungsraumes. Sie findet auch dort statt, wo wir an einer interventionistischen Ortsbegehung *teilhaben*, dort wo wir dem unwirklichen Audiowalk *lauschen*, wo wir auf der Website „notes on districts“ *surfen*, wo wir mit den beiden Künstlerinnen *interagieren*, wo wir einer Mini-Intervention *bewohnen* oder wo wir die entstandenen Plakate und Broschüren *betrachten*. Dieses hierarchielose Nebeneinanderstellen transportieren Kietzmann und Kübert

auch über das Fehlen einzelner Werkteile. Es gibt das eine bestimmte Objekt und den einen bestimmten Zugang nicht. Wenn die beiden Künstlerinnen zu oder an einer Oberfläche arbeiten, dann arbeiten sie somit immer auch an einer Unsichtbarkeitsweise. Wenn sie Fehlstellen in der bestehenden Ordnung aufdecken (das vergessene Archiv), müssen sie sofort ein neues Loch in die dünne Wand unserer Wirklichkeit schlagen, um dieses mit einer neuen, seriösen Fiktion ausspachteln zu können (der runde Tisch). So schaffen es Kietzmann und Kübert trotz eines greifbaren inhaltlichen Interesses und einer relevanten Fragestellung, ihre künstlerischen Praktiken in einem Bereich der Unbestimmtheit auszubalancieren. Die Orte, Zeiten und Formen der ästhetischen Erfahrung werden demokratisiert. (...)

POSTSKRIPT

It's all so obvious! Wir leben in einer Gesellschaft mit einem neoliberal ausgerichteten Kapitalismus und einer Politikform, die sich repräsentative Demokratie nennt. Was bedeutet das für den öffentlichen Raum? Neoliberale Stadtentwicklung folgt dem Muster der Wachstumspolitik. Städte stehen in (globaler) Konkurrenz zueinander und die Gestaltung des urbanen Raumes wird unternehmerisch gelenkt. Eine Konsequenz daraus ist, dass öffentliche Räume zunehmend kommerzialisiert, die Überwachungsmaßnahmen multipliziert und die polizeilichen Kontrollen intensiviert werden.⁶ Es geschieht genau das, was wir anhand der Projekte von Kietzmann und Kübert nachvollziehen können. Die „Aufteilung des Sinnlichen“, also der Zeiten und Räume, des Sichtbaren und Unsichtbaren, der Rede und des Lärms sowie der Positionen und Bewegungen der Körper⁷ wird von Aktiengesellschaften und ihren Architekten übernommen – als Subunternehmer sozusagen. Zu oft besitzen sie die oben genannte Deutungshoheit. Das ist nun kein Geheimnis. Wir können es beispielsweise in einer Broschüre der NATULIS Group AG mit dem Titel *„The House Berlin. Living the Digital Baroque“* nachlesen. Dort wird gefragt: „Was kann Architektur leisten, außer privaten und öffentlichen Raum zu sortieren?“ Eine andere Frage wäre: Dürfen wir es politischen Repräsentanten, Händlern am Wohnungsmarkt und auftragskonformen Architekten überlassen unsere Städte aufzuteilen? Die Antwort erübrigt sich. Trotzdem müssen wir uns zu diesen Strukturen und Architekturen verhalten. Aber wie?

Diese Frage stellen Kietzmann und Kübert explizit. Ihre künstlerischen Praktiken können darauf keine abschließende Antwort geben. Sie legen aber – neben anderen – eine mögliche Haltung nahe. Das Lachen. Seien es die collagierten Werbeslogans der Baufirmen oder das bloße Foto eines Lamas vor der rosafarbenen Wand des Alexa-Einkaufszentrums in Berlin oder die Episode zu einem abgemagerten Fuchs in den Choriner Höfen – solche kontextuellen Kurzschlüsse ringen uns ein Lachen ab. Ein Lachen, das nicht weniger als drei Funktionen erfüllt. Es ermöglicht eine Reaktion in einer Situation (etwa die Konfrontation mit der zunehmenden Privatisierung urbaner Freiflächen), deren

Bedingungen und Probleme wir verstehen, mit der wir aber noch keinen angemessenen Umgang gefunden haben. Zum Zweiten schafft es eine Distanz zwischen uns und dieser Situation und lässt sie damit wie die verfehlte Abstraktion einer wünschenswerten Wirklichkeit erscheinen. Das Lachen entfernt uns aus den Fiktionen unserer Gesellschaft. Kein Repräsentant, kein Geschäftsmann, kein Kreativer kann es für uns übernehmen. Zeitgleich zu dieser Individualisierung erzeugt das Lachen eine neue, unvorhersehbare Form der Gemeinschaft. Es hat eine konkrete soziale Dimension und macht uns zu Komplizen im Lachen.⁸ Und niemand kann uns versprechen, dass wir nicht irgendwann zusammen mit einem Immobilienmakler losprusten. In diesem Sinne kreisen die Arbeiten von Kietzmann und Kübert auch nicht um das zynische Lachen, welches sich oft als die Begleiterin der kritischen Haltung zeigt. Nein, es geht in diesen Momenten eher um ein reales, aber *unabgesichertes* Lachen. Die Fiktion wird ernst genommen, das Lachen bleibt lustig.

Noten

1 „(...) when people address publics, they engage in struggles – at varying levels of salience to consciousness, from calculated tactic to mute cognitive noise – over the conditions that bring them together as a public.“ In: Warner, Michael (2005): *Publics and Counterpublics*, New York, 12.

2 „What you are really confronted with in a nonsite is the absence of the site. It is a contraction rather than an expansion of scale. One is confronted with a very ponderous, weighty absence.“ In: Smithson, Robert (1969): „Fragments of an Interview with Patsy Norvell“, in Flam, Jack (Hg.) (1979/1996): *Robert Smithson: The Collected Writings*, Berkeley/Los Angeles/London, 193.

3 Cupers und Miessen haben einige dieser verschwindenden Orte – die „margins“ – in Berlin aufgezeigt und ihre Bedeutung für das städtische Leben verdeutlicht. Siehe: Cupers, Kenny/Miessen, Markus (2002): *Spaces of Uncertainty*, Wuppertal.

4 „In part it is this paradoxical multi-sitedness and situatedness of the work and its reception that has prompted the term 'unsitely' thus calling attention to its lack of presence in the traditional sense and

to the 'horizontal' logic that it shares.“ In: Miranda, Maria (2013): *Unsightly Aesthetics. Uncertain Practices in Contemporary Art*, Berlin/Los Angeles, 39.

5 Die Merkmale des „Postmodernen“ und der frühen „Konzeptuellen Kunst“ werden von Krauss und Verwoert beinahe identisch beschrieben. Vgl. Krauss, Rosalind (1979): „Sculpture in the Expanded Field“, in: *October*, Vol 8, Spring 1979, Cambridge, 42. Sowie: Verwoert, Jan (2010): *Tell Me What You Want, What You Really, Really Want*, Rotterdam/Berlin, 203.

6 Als eine von vielen wissenschaftlichen Stimmen, die diese Prozesse erläutern: Mayer, Margit (2010): *Social Movements in the (Post-)Neoliberal City*, London, 26.

7 Rancière beschreibt die „Aufteilung des Sinnlichen“ als die grundsätzliche Bewegung des Politischen und der Kunst – zweier untrennbarer Bereiche. Vgl. Rancière, Jacques (2006): *Die Aufteilung des Sinnlichen. Die Politik der Kunst und ihre Paradoxien*, Berlin, 26 und 34.

8 Vgl. Bergson, Henri (1911): *Laughter: An Essay on the Meaning of the Comic*, London.