

Installationen in der Landschafts- und Freiraumplanung

Welche Chancen liegen in diesen temporären Typen?

Seit Mitte der neunziger Jahre bis in die Gegenwart hinein werden in der räumlichen Planung Projekte beobachtet und initiiert, die insgesamt mit befristeten Zeithorizonten umgehen. Neben den viel diskutierten Zwischennutzungen und Provisorien (vgl. Havemann/Schild 2006, Overmeyer 2003) zeigen Landschafts- und StadtplanerInnen Interesse an temporären Installationen, das heißt an Objekten und Arrangements, die inhaltlich und materiell aus einer Mischung von mehr oder weniger traditionell angelegtem ‚Garten‘ und ‚Installation im öffentlichen Raum‘ in Anlehnung an die Praxis der bildenden Kunst bestehen. Ob ausgestellte Comiczeichnungen, Schattenrisse aus Holz, umgenutzte Einkaufswagen, akustische Einrichtungen, Blüten werfende Menschen, an Straßenlaternen aufgehängte Kuhschwänze, in rote Siloplane eingepackte Strohballen, im Fischernetz eingefangenes Laub oder Umpuschelungen für Eisenbahnschienen – die InitiatorInnen greifen dabei tief in die Material- und Technikkiste. Sie sehen darin eine Möglichkeit, den Orten für einen begrenzten Zeitraum ein anderes Gesicht zu verleihen, neue Bilder in ihnen zu erzeugen oder ein Geschehen zu intendieren (vgl. Tessin 2004). Ein großer Teil der Installationen wird als Dekoration oder Eyecatcher für Veranstaltungen eingesetzt - zum Beispiel „Der rote Teppich“ von Daniel Baum für den „Tag der offenen Tür der Fakultät für Architektur und Landschaft“. In anderen Zusammenhängen sollen sie als eine Art neuer Herangehensweise aktuellen Aufgaben begegnen - den Transformationsprozessen, der Schrumpfung und dem Leerstand. Die zuerst temporär – später dauerhaft – angelegten Installationen im Rahmen der Aktion „stadthalten“ in Leipzig-Lindenau, die brachliegende Grundstücke künstlerisch inszenieren sollten (Heck 2005), geben dafür ein Beispiel.

Die Erörterung dieser Phänomene in der

planerischen Praxis bewegt sich dabei vor einem ambivalenten Hintergrund. Martha Schwartz zum Beispiel bewertet „temporäre Gärten“ als eine gute Entwurfsübung. „Man kann Dinge ausprobieren und man kann schneller den fertigen Garten sehen“ (Schwartz 2001: 31). Auf Grund zunehmender Tendenzen zur Eventisierung und Festivalisierung (vgl. Häußermann, Siebel 1994) äußern andere Beobachter den Verdacht, Installationen seien nur Events, durch sie würden sich auch Gärten in Installationsform in den Reigen des Kurzzeitigen einfügen. „Der Garten wird zum schnelllebigen Kunstereignis, der Gartentourist kann von einem Event zum nächsten reisen“ befindet Jürgen Milchert (1998: 30). Die Praxis begutachtet das Event – als eine Form temporärer Nutzung öffentlicher Räume – kritisch, da es eine unspezifische und weitgehend inhaltsleere öffentliche Aufmerksamkeit auf sich zieht und damit im Widerspruch zu den von den InitiatorInnen temporärer Installationen beabsichtigten inhaltlichen Zielen steht (vgl. Gebhardt, Hitzler, Pfadenhauer 2000). Die Phänomene „Deregulierung und Flexibilisierung der Raumnutzungen“ erwirken ebenfalls eine Zunahme von temporären „normalen“ städtischen Nutzungen, wie z. B. Wohnen oder Parken (Kohoutek, Kamleithner 2004: 14). Diesbezüglich stellt sich die Frage, warum ausgerechnet Installationen als eine weitere Form des Befristeten Potenziale besitzen sollen, denn: „Tendieren gegenwärtig nicht alle Nutzungen dazu, kurzlebiger zu werden?“ (ebd.: 12).

Der genaue Blick auf einzelne gute Beispiele, die sich – fernab der Dekoration – ‚ernsthaften‘ Aufgaben und Fragen gewidmet, einen interessanten Diskurs im Kontext von Stadtentwicklung angestoßen haben, könnte die Frage nach den Potenzialen temporärer Installationen sicherlich befruchten (vgl. Schild 2005a, b). In diesem Text werden jedoch drei Merkmale unter die Lupe genommen, die – trotz aller Unterschiedlichkeit – diese Arbeitsform insgesamt kennzeichnen.

1. Die intentionale Befristung: das Verschwinden der Installation ist beabsichtigt und Teil des Konzeptes.

2. Die Vielfalt an Materialien und Strategien.

3. Die Nähe zur Kunst. Denn gemeinsam ist den Projekten der nicht näher definierte, zum Teil deutlich artikuliert, zum Teil diffuse Bezug zur Kunst, der unter anderem im Rückgriff auf die aus dem Bereich der bildenden Kunst entlehnten Methoden deutlich wird.

Die intentionale Befristung oder das angekündigte Verschwinden

Zeitliche Befristung macht's möglich: Straßenfeste, ein Marathon durch die Stadt, die Erlaubnis, in schwedischer Landschaft für maximal eine Nacht zu lagern – hier kündigt sich ein Spielraum an. Gesellschaftliche Regeln lassen sich zeitlich und örtlich befristet außer Kraft setzen, festgefahrene oder festgelegte Nutzungs- und Funktionsroutinen temporär verschieben. Klaus Bußmann, Kurator der drei Monate dauernden Ausstellung „Skulpturen Projekte Münster“, schreibt dazu: „Die Diskrepanz zwischen einer großzügigen Zustimmung zu Projekten für die Dauer einer Ausstellung und einer schwierigen, oft kaum zu erwirkenden Genehmigung für die dauerhafte Installation von Kunstwerken ist ein Problem.“ Behörden gaben ihre Zustimmung zu Projekten, „für die es bei normalem Gang der Dinge Jahre bis zur Realisierung gebraucht hätte. Dass die Euphorie der Ausnahmesituation nur unter der Voraussetzung möglich war, dass die Ausstellung nur für wenige Monate gedacht war, zeigte sich ziemlich unvermittelt nach dem Ende der Ausstellung, als es um die Genehmigung eines dauerhaften Verbleibs einiger Arbeiten ging“ (Bußmann 1992: 135).

Dieser Aspekt lässt sich an Hand des Beispiels „Kleinstes öffentliches Schwimmbad Berlins“ weiter verfolgen: Der Soziologe Peter Arlt richtete im Sommer 1999 in einer Baulücke am Prenzlauer Berg in Berlin für vier Wochen ein Freibad ein, indem er dort vier mit Wasser gefüllte Bauschuttcontainer und einen Strand aus 17 Tonnen aufgeschüttetem Sand platzierte. Ergänzt wurde das Angebot durch eine Liegewiese, Dusche und Toilette. Das zuständige Bezirksamt untersagte das sommerliche

Treiben wegen „Betreiben eines öffentlichen Bades ohne Genehmigung“. Nachdem das „kleinste öffentliche Schwimmbad Berlins“ zu „Kunst im öffentlichen Raum“ erklärt wurde, stand dem Badespaß seitens der Behörden nichts mehr im Wege (Kreuzer 2001: 19). Dazu heißt es in einem Artikel von Susanne Kreuzer: „Die Arbeiten von Peter Arlt eröffnen Handlungsfreiräume für NutzerInnen im öffentlichen Raum. Das situationsbezogene, unbürokratische Tun interveniert in bestehende Diskurse und fordert Reaktionen. (...) Peter Arlt demonstrierte (...), dass es nicht nur möglich, sondern oft auch notwendig ist, sich über Konventionen, Richtlinien und bürokratischen Trott hinwegzusetzen und in Graubereiche von rechtlichen und gesellschaftlichen Verbindlichkeiten einzudringen“ (ebd.).

Daniel Buren, teilnehmender Künstler bei „Skulpturen Projekte Münster 1997“ gibt Hinweise, die eine Wirkung des zeitlich Befristeten bezüglich der Akzeptanz kritischer oder außergewöhnlicher Werke zeigen: „Das nur vorübergehend auf der Straße gezeigte Werk überzeugt noch die größten Skeptiker. Man braucht ihnen nur zu sagen, dass sie nicht lange zu leiden haben werden. Nur eine Ausstellung lang!“ (Buren 1997: 504). Das Temporäre bewirkt, dass das Werk in eine Ausnahmeklammer gesetzt wird („ausnahmsweise!“). Astrid Heck, Landschaftsplanerin aus Leipzig (u. a. beteiligt am Projekt „stadthalten“) verweist auf einen ‚Trick‘: „Temporäre Maßnahmen sind DER Weg, um ungewöhnliche Projekte über das Experimentelle bei Zustimmung dauerhaft zu installieren“ (Heck 2003). Bezogen auf aktuelle Situationen und Herausforderungen für die planende Praxis stecken in dieser Aussage weitere Konsequenzen:

- Befristung erleichtert Entscheidungen.
- Das Etikett ‚Kunst‘ kann Genehmigungen erwirken.

Das weite Spektrum von Materialien und Strategien

Was ist das Medium der Installation? Boris Groys stellt in seinem Buch „Topologie der Kunst“ heraus, dass im Kontext der Kunst traditionelle Kunstmedien nach den „spezi-

fischen Medienträgern“ definiert werden: „Leinwand, Stein oder Film“, während „der Medienträger der Installation (...) der Raum selbst ist“ (Groys 2003: 26). Das bedeutet: Es kann ‚alles‘ verwendet, arrangiert, im Raum installiert werden – das ist ein Aspekt, der Groys veranlasst, von einer „extrem gefräßigen Kunstform“ zu sprechen (ebd.). Das hat Konsequenzen: Zum einen bietet die Installation eine Möglichkeit, „durch die explizite Einführung subjektiver Ordnungen und Relationen unter den Dingen diejenigen Ordnungen zumindest in Frage zu stellen, die in der Realität ‚da draußen‘ vermutet werden (ebd.). Zum anderen wird mit temporären Installationen ein Fass an Techniken aufgemacht, das es schwer macht, diese Werke adäquat und treffsicher aus dem ein oder anderen Kontext (handelt es sich um Kunst, Landschaftsarchitektur oder Architektur?) zu beurteilen. Künstler entwerfen Gärten (vgl. Bianchi 1999), Landschaftsarchitekten machen Kunst oder als Kunst identifizierte Werke, Beobachter haben es schwerer, die Arbeiten ohne Hintergrundwissen um Autor und Entstehungsprozess in den entsprechenden Kontext einzuordnen. Zudem hat die Ausstellung „Documenta 11“ im Jahr 2002 gezeigt, dass sich Kunst in erheblichem Maße mit Inhalten und Darstellungsmethoden von Architektur und Landschaftsarchitektur/Landschaftsplanung auseinandersetzt (vgl. Documenta 11, 2002). Ist man gewillt, diesen Ansatz zu wählen, bedeutet das, dass der jeweilige Kontext keine eindeutigen Kriterien mehr zur Reflexion, Einschätzung und Beurteilung derartiger Werke liefern kann. Gefordert ist eher, dass der reflektierende Beobachter sich seinen Standpunkt jeweils neu herleiten muss, indem er die Werke vielleicht auch ‚erfinderisch‘ anschaut und beurteilt.

Die Nähe zur Kunst

Der Kontext Landschaftsarchitektur und Freiraumplanung besitzt eine Reihe von Vorteilen gegenüber dem Kontext der ‚Kunst‘: ‚Kunst‘ kann eine kompetente öffentliche Diskussion verhindern, da in den Köpfen der Menschen die alte Vorstellung vom ‚Künstlergenie‘ herrscht, was die Meinung zur Folge hat, die Werke nicht

verstehen zu müssen. ‚Ist ja nur Kunst!‘. Im Kontext der Kunst wird dieses Phänomen unter dem Begriff der „Schwellenangst“ diskutiert (Büttner 1996: 133). Zudem birgt der Glaube an das ‚Künstlergenie‘ den Ansatz ‚Die Kunst wird’s schon richten!‘. So wird Kunst als ‚missing link‘ der Planung eingesetzt, wie es in zahlreichen Projekten sichtbar wurde und wird (IBA Emscher Park-Projekte; Landart-Galerie Mechtenberg; stadthalten; in der Konjunktur des Themas ‚Kunst auf Branchen‘; vgl. hierzu Gert Selle 1994). Weiterhin kann ‚Kunst‘ eine kompetente Befragung der Projekte im Hinblick auf wichtige Themen eher verhindern. Bertram Weisshaar, der mit temporären Installationen unter anderem in Tagebaugruben gearbeitet hat, verweigerte deshalb die Verwendung des Begriffes, um keine Hemmschwelle aufzubauen. „Dinge oder Projekte, die als Kunst ‚deklariert‘ werden, werden ja sehr oft von dem Publikum, das nicht ausgesprochen den Kunstkontext sucht, in eine „Ausnahme-Klammer“ gesetzt, fühlen sich also selten persönlich herausgefordert“ (Weisshaar 2002).

Diese Ausnahmeklammer macht auf der anderen Seite Vorgänge möglich, die die Gesellschaft der Kunst zubilligt, gerade weil sie diesen Ausnahmestatus hat. Das wird besonders am Beispiel des Freibades von Peter Arlt deutlich. Das Label ‚Kunst‘ ist hier eine Zutat zum Gesamtvorhaben, mit der sich die Genehmigungshürde nehmen lässt. Die Verwendung des Etiketts ‚Kunst‘ beinhaltet also nicht nur Nachteile, sondern auch einen wichtigen Vorteil: Kunst besitzt eine wichtige ‚moderne‘ Möglichkeit – die der „Kritik und Unangepaßtheit“ (Wagner 1991: 49). Mit anderen Worten: Kunst kann ohne Zustimmung arbeiten.

Eine weitere Konsequenz besteht dann in der Annahme, dass – außerhalb des Kunstkontextes – die alleinige Behauptung ‚Das ist Kunst!‘ nicht ausreicht. Wenn sonst nichts darauf hinweist, bedarf diese Aussage einer Begründung. Worin bei aktuellen Ausstellungen temporärer Installationen im Kontext von Landschaftsarchitektur die Attraktivität liegen soll, das Label

zu verwenden, kann hier nur vermutet werden: Eine öffentliche Bewusstmachung, dass es sich hierbei um Ausstellungensmethoden der Kunst handelt? Aber vielleicht ist es auch eine Marketingstrategie. Vielleicht soll mit ‚Kunst‘ ein Reflektieren unterbunden und eher der Ausruf ‚Wie interessant!‘ entlockt werden.

Das Fazit lautet: Temporäre Installationen können in eine Ausnahmeklammer gesetzt werden, in der andere Regeln gelten. Absichtsvoll befristete Vorhaben erhalten – auch unter Verwendung des Labels ‚Kunst‘ – Zugeständnisse außerhalb alltäglicher Situationen. Zuzüglich des weiten Spektrums an Materialien und Strategien enthält diese Arbeitsform daher insgesamt die Chance, Fragen zu stellen.

Mit diesen Aspekten stellen temporäre Installationen in der Landschafts- und Freiraumplanung zumindest Handlungsoptionen des experimentellen Vorgehens dar, die bei der Suche nach Neuem einige günstige Voraussetzungen mitbringen.

Aufgabenfeld: Die Suche nach dem Neuen

Walter Siebel, Oliver Ibert und Hans-Norbert Mayer verweisen in dem Aufsatz „Staatliche Organisation von Innovation: Die Planung des Unplanbaren unter widrigen Umständen durch einen unbegabten Akteur“ (2001) darauf, dass das Neue erst im Nachhinein, in der Rückschau, zu erkennen ist. Dafür braucht es zum einen das Moment der Durchführung, der Umsetzung vor Ort, denn die Idee allein reicht nicht aus, „sondern auch ihre Durchsetzung ist das Entscheidende“ (ebd.: 528). Da etwas Neues im Vorfeld nicht gewusst sein kann, ist zum anderen ein Vorgehen mit ungenauen Zielvorstellungen wichtig, eine Unwissenheit über den zu erreichenden Zustand. Ein Handeln ohne Informationen ermöglicht, so die Autoren, das Verlassen von Routinen (ebd.: 528-529). „Was das Problem war, das in einem kreativen Akt gelöst wurde, weiß man erst im Nachhinein“ (ebd.: 530).

Nach der Umsetzung einer selbst an vage Zielvorstellungen (z. B. „Wahrnehmung

umpolen“) geknüpften Idee kann es passieren, dass eine Installation vor Ort überraschend funktioniert. Dieses Funktionieren kann sich auf das erhoffte Ziel der Installation selbst beziehen oder auf ungeplante, unbeabsichtigte Aspekte. Wenn von einer Chance derartiger Ereignisse und daraus resultierender Erfahrungen gesprochen werden kann, dann in einer generellen Art und Weise. „Es lohnt sich (...), die umstrittenen Exponate (Kunstwerke im öffentlichen Raum, Anm. d. Verf.) anzusehen wie Lackmuspapier, mit dem man in der Chemie den Charakter von Flüssigkeiten erkennen kann, die das bloße Auge nicht zu unterscheiden weiß“ (Grasskamp 1989: 149). Das Arbeiten mit Installationen erzeugt gewissermaßen Folgen oder Ereignisse, an die niemand vorher gedacht hatte. Bestenfalls ergeben sich daraus Erkenntnisse, die zu einer genaueren Problemformulierung im nächsten Schritt oder der Entdeckung von etwas Neuem beitragen.

Das ‚Neue‘ ist dann die Installation selbst und die mit ihr vorgeschlagene Gestalt, Nutzung oder Funktion für den Ort. Damit das Potenzial des überraschenden Funktionierens zur Geltung kommen kann, ist das Moment der Umsetzung nötig – dadurch werden Tatsachen geschaffen. Zusätzlich spielt der Entwicklungskontext des Ortes, sein Stand in einer Diskussion und die an diesen Ort geknüpften Bilder bzw. Erwartungen eine wichtige Rolle, ob und in welcher Weise eine Installation als etwas Überraschendes oder gar Neues identifiziert wird. In einer Tagebaugrube sind an die Realisierung und Beobachtung einer Installation andere Voraussetzungen gekoppelt als beispielsweise in einem historischen Garten.

Ein positives Kalkulieren auf eine gelungene Installation erweist sich jedoch als schwierig – im Hinblick auf die Problemstellung kann auch ein Misslingen das Resultat der Bemühungen sein. Walter Grasskamp verweist für den Kontext der Kunst auf die Schwierigkeit, der ein Künstler ausgesetzt ist, der sich mit seinem Werk beispielsweise ein Gelingen in Form einer Akzeptanz durch die Bewohner er-

hofft. Er müsste, „ebenso wie die Anrainer selbst, bald feststellen, daß dazu der Konsens nicht ausreicht“ (Grasskamp 1989: 152). So schlägt er vor: „Als kleinster gemeinsamer Nenner (...) käme schließlich nur der Schneemann in Frage, weil er eine Reihe von Vorteilen aufweist, die der Problemlage angemessen sind, denn er ist populär, in seinem Symbolgehalt kollektiv verankert, billig und vor allem nicht von Dauer“ (ebd.).

Abschließend kann festgestellt werden: Als Handlungsoption bei Unbestimmtheit können temporäre Installationen die Substanz besitzen, an Antworten auf die von aktuellen Problematiken ausgehenden Fragen mitzuwirken. Es gibt umgekehrt aber auch keine Garantie dafür, dass sie dies tun. In dieser Art des Vorgehens deutet sich eine Ambivalenz an: Die Chance des ‚Vorwärtstommens‘ und die Gefahr des ‚blinden Agierens‘ ist darin gleichermaßen enthalten. Auf jeden Fall ist die mögliche Antwort immer Bestandteil einer weitergehenden Suche. Aus schlecht definierten Problemen könnten sich gut definierte Probleme ergeben. Diese Strategie geht im Falle von zeitlich befristeten Projekten davon aus, dass eine Installation als erster Schritt nicht schadet, weil er reversibel ist. Mit einem derartigen Vorhaben wird nach dem Motto agiert: „Wir wissen nicht die Antwort auf die Frage und unklar ist, wohin die Entwicklung geht, aber wir machen erstmal etwas.“

Literatur

Bianchi, Paolo (1999):
Künstlergärtner. Vom spektakulären Ort der Land Art zum gewöhnlichen Ort der Plant Art, in: Kunstforum International: Künstler als Gärtner, Bd. 145: 48-58

Büttner, Claudia (1996):
art goes public. Von der Gruppenausstellung im Freien zum Projekt im nichtinstitutionellen Raum, München

Bußmann, Klaus (1992):
Skulpturen Ausstellung in Münster, in Grasskamp, Walter (Hg.): Unerwünschte Monumente. Moderne Kunst im Stadt-

raum, München, 129-139

Buren, Daniel (1997):
Kann die Kunst die Straße erobern? in: Bußmann, Klaus et al (Hg.): Contemporary Sculpture, Projekte in Münster 1997. Katalog zur Ausstellung, 481-507

Documenta 11_Plattform 5 (2002):
Katalog zur Ausstellung, Ostfildern-Ruit

Gebhardt, Winfried; Hitzler, Ronald; Pfadenhauer, Michaela (Hrsg.) (2000):
Events. Soziologie des Außergewöhnlichen. Erlebniswelten Band 2, Opladen

Grasskamp, Walter (1989):
Invasion aus dem Atelier, in: Grasskamp, Walter (Hg.): Unerwünschte Monumente. Moderne Kunst im Stadtraum. München, 142-169

Groys, Boris (2003):
Topologie der Kunst, München/Wien

Häußermann, Hartmut; Siebel, Walter (1994):
Wie organisiert man Innovation in nichtinnovativen Milieus? in: Kreibich, Rolf; Schmid, Arno S.; Siebel, Walter; Sieverts, Thomas; Zlonicky, Peter (Hg.) (1994):
Bauplatz Zukunft. Dispute über die Entwicklung von Industrieregionen, Essen, 52-64

Havemann, Antje; Schild, Margit 2006:
Der Nylonstrumpf als temporäre Aktion – oder: Was können Provisorien?, in *dérive*. Zeitschrift für Stadtforschung Nr. 20/21, Januar-März

Heck, Astrid 2005: „stadthalten“ – Leipzig. Temporäre Nutzungen in urbanen Räumen, in: *Planerin* 1, 45-47

Kamleithner, Christa; Kohoutek, Rudolf (2004):
Temporäre Nutzungen, Deregulierung und Urbanität, in: *dérive*, Nr. 14: 12-15

Kreuzer, Susanne (2001):
Temporäre Freiräume. Zolltexte, Nr. 38: 18-19

Milchert, Jürgen (1988):
Der landschaftliche Zeittakt. Garten und Landschaft Nr. 1: 36-42

Overmeyer, Klaus 2003: Urbane Sukzession. In: anthos 2

Schild, Margit 2005a: Temporäre Installationen in der Landschafts- und Freiraumplanung. Ein Beitrag zur Diskussion, Beiträge zur räumlichen Planung Bd. 79, Dortmund

Schild, Margit 2005b: Verschwindendes. Installationen und andere temporäre Typen, in: Planerin, Heft 2, Juni, S. 48-49

Schwartz, Martha (2001):
Alles so schön bunt hier! Interview mit Martha Schwartz. anthos Nr. 3: 27-33

Selle, Gert (1994):
Kunst - Das Salz in der Suppe des Gesamtkunstwerkes der Planung? in: Kreibich, Rolf; Schmid, Arno S.; Siebel, Walter; Sieverts, Thomas; Zlonicky, Peter (Hg.) (1994): Bauplatz Zukunft. Dispute über die Entwicklung von Industrieregionen, Essen, 243-23

Siebel, Walter; Ibert, Oliver; Mayer, Hans-Norbert (2001):
Staatliche Organisation von Innovation: Die Planung des Unplanbaren unter widrigen Umständen durch einen unbegabten Akteur, in: Leviathan Nr. 4: 526-543

Tessin, Wulf 2004: Gestalt oder Geschehen? Anmerkungen zu einer Freiraumästhetik des Performativen, in Stadt und Grün, Juni

Wagner, Monika (1991):
Die Piazzas von Manhattan. Privatisierung von Kunst und Natur im öffentlichen Raum. kritische berichte, Zeitschrift für Kunst- und Kulturwissenschaften Nr. 4: 38-51

Zitierte Email-Korrespondenz:

Heck (2002):

Heck, Astrid (Büro Heck, Leipzig): ‚Stadthalten‘, 8.4.2002

Weisshaar (2002):

Weisshaar, Bertram (Atelier Latent, Leipzig): transitorische Gärten in ‚Golpa Nord‘, 7.10.2002