

Das letzte Wort der Macht lautet, dass der Widerstand primär ist. Gilles Deleuze



2004

www.das-loch.net

01

(28)

- 01 Was Ihr wollt** Bernd Kniess
02 Stadt ohne Bild Susanne Hauser
03 The Future of the Fun Palace Hans Ulrich Obrist
04 Es gibt einen großen Graben zwischen der Politik und der Basis Kathrin Rhomberg
05 Kunstvermittlung Yilmaz Dziewior
06 »Die Situation ist da.« Meyer Voggenreiter
07 Die Europäische Kunsthalle Köln sucht eine Gründungsdirektorin/einen Gründungsdirektor
08 Die Manifesta – Europäische Biennale für zeitgenössische Kunst Lioba Reddeker
09 Interview mit Ulrike Groos zu Situation und Option zeitgenössischer Kunsthallenpositionierungen
10 Short Cuts Kasper König / Gérard Goodrow / Kathrin Rhomberg / Gisela Capitain / **Europäische Kunsthalle Köln: Finanzierung durch EU-Programme eine Fantasie?** Bernd Fesel
11 Außenansichten Ilka & Andreas Ruby

Erinnern Sie sich noch an 2010? Das Jahr, in dem Köln nicht die Kulturhauptstadt Europas war?! Dunkel? Besser nicht mehr drüber reden? Wir sehen das auch so und haben uns konsequent für die Gegenwart entschieden. Oder, wenn man so will, für die Vergangenheit der Zukunft. Also heißt die zweite Ausgabe von 2010, die Sie hier vor sich haben, nicht 2010/2 und auch nicht 2011, sondern schlicht 2004. Und irgendwie schafft es 2004 in dieser eigenartigen Verdrehung von Zukunft, Vergangenheit und Gegenwart, an die Thematiken anzuknüpfen, die bereits in 2010 relevant waren. Vielleicht liegt das daran, dass in dieser Stadt die Visionäre entweder Narrenkappen tragen oder mit der Bimmelbahn rückwärts durch die Bananenrepublik fahren, oft auch beides. Die Entwicklung der Stadtbaukultur in Köln – weiterhin prominent vertreten durch das Loch – hat durch die aktuelle, zum mindesten so abenteuerliche Diskussion um die Oper neue Brisanz. Sie wird in zwei Diskursen über die Selbst- und Fremdwahrnehmung der Stadt reflektiert, zum einen als Analyse ihrer aktuellen Transformation, zum anderen wird ein konkretes Projekt von Ilka und Andreas Ruby in Kooperation mit dem Kölnischen Kunstverein vorgestellt, die Experten zu »Außenansichten« nach Köln einladen wollen. Der Verein Das Loch e.V. unterstützt dieses Projekt.

Auch das zweite große Thema dieser Ausgabe widmet sich einem konkreten Projekt. Am 2. Oktober 2004 findet im Kunsthhaus Lempertz eine Benefizauktion für eine Europäische Kunsthalle Köln statt. Das Loch e.V. geht damit explizit in die kulturpolitische Offensive und zeichnet ein klares Ziel an den Horizont. Denn die Erlöse aus der Auktion, an der sich rund 70 internationale Künstlerinnen und Künstler sowie über 20 Galerien beteiligen, sollen zweckgebunden für die Berufung eines Gründungsdirektors eingesetzt werden. Das Thema ist in diesem Heft wahrlich zentral, denn das Mittelblatt fungiert als Katalog für die Auktion, wie auch alle weiteren Abbildungen im Heft Werke aus der Auktion sind.

Wir haben die Mitglieder des eigens berufenen Gründungsrats der Europäischen Kunsthalle Köln – Experten, Museumsleute, Kuratoren aus dem Feld der zeitgenössischen Kunst – um Statements zum Projekt und zur Idee gebeten. So ist Europa ein drittes, implizites Thema von 2004, im städtebaulichen Diskurs als »Europäische Stadt« ebenso wie in der Erörterung der Handlungsfelder zeitgenössischer Kunst und ihrer Institutionen.

2010, unsere erste Zeitung aus dem Jahr 2003, hat vom Internationalen Forum Design eine Auszeichnung für herausragendes Kommunikationsdesign erhalten.

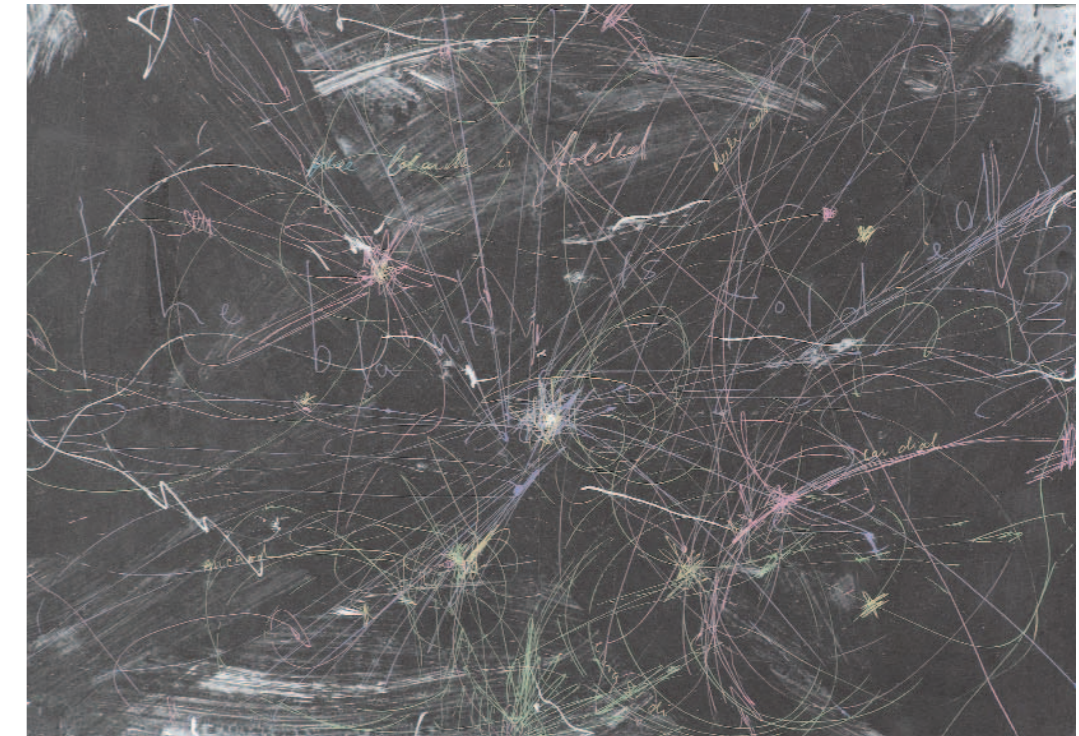


(31)

Was Ihr wollt

Stadtplanung nach Schema F – so der resignierte Kommentar im Kölner Stadt-Anzeiger zu einem unlängst entschiedenen städtebaulichen Wettbewerb. Zwar sei der Siegerentwurf handwerklich solide gemacht, die Vorgaben optimal umgesetzt, doch am Ende werde wieder nur das Alte abgerissen, um »schöne« neue Häuser zu bauen. Unter der Überschrift »Bieder« galt der Vorwurf nicht dem Architekten, sondern einer schwarz-grünen Rathausfraktion, die diese Entscheidung bereits im Vorfeld herbeigeführt habe. Das Bemerkenswerte an diesem Kommentar ist zweierlei: Während die Qualität der »schönen« neuen Häuser hinterfragt wird, erfährt das Alte eine Aufwertung. Obwohl seiner ehemals industriellen Nutzung entleert, scheint seine Substanz über das Firmengelände hinaus Wirkung zu entfalten. Der Vergleich und die Infragestellung der Wertigkeit des »schönen« Neuen weist hier auf eine einsetzende Nachdenklichkeit über den Umgang mit vorhandener, städtebaulicher Substanz.

Überhaupt rollt eine Welle der Kritikfähigkeit und Diskussionsbereitschaft durch die Stadt. Der KStA hat in seiner Internetpräsenz unter Überschriften wie: »Kölner Rathaus: Pleiten Pech und Pannen« oder



»Wie nun weiter Köln?« gleich mehrere Specials eingerichtet. Bisher hatte sich gerade diese Zeitung einer differenzierten Berichterstattung über die Vorgänge zur Entstehung einer dauerhaft offenen Baugrube inmitten der Stadt verweigert. Erst über den (Um)Weg der externen Berichterstattung in der überregionalen Presse fand die Diskussion zurück in den lokalen Kontext. Das Kölner Loch als Synonym für die Rahmenbedingungen, die es hervorbrachten.

Ein nächtlicher Blick aus der Perspektive der uns umgebenden Raumsonden entwirft das Bild einer neuen Verwirrung: Kaum eine Stadt lässt sich mehr in ihrer Abgrenzung ausmachen, unscharf differenziert das europäische Lichtermeer in Abstufungen unterschiedlicher Strahlkraft. Die Dichotomie von Stadt und Landschaft ist verschwunden. Den Bedürfnissen einer zunehmend individualisierten Gesellschaft folgend, breitet sich die Stadt weiter ins Umland aus, mit all den Funktionen, die früher in ihr konzentriert waren. Mehr noch: Längst wirken die Kräfte auf die Stadt zurück. Das einst klare Bild der gern zitierten europäischen Stadt ist diffus geworden. So verständlich gerade im Augenblick tiefer gesellschaftspolitischer Umwälzungen der Wunsch nach Wiedererlangung von Trennschärfe ist, so unwiederbringlich

ist die alte Ordnung durch eine neue ersetzt worden. Ein Dilemma, dass wir das System hinter dieser neuen Ordnung in Umfang und Komplexität noch nicht erfassen können. In Unkenntnis seiner Regelwerke lehnen wir uns gegen das Neue auf, obwohl wir es durch die Befriedigung unserer Sehnsüchte und Wünsche immer weiter herausfordern.

Laut Prognose soll Köln selbst bei ungünstiger Entwicklung auch bis ins Jahr 2025 Millionenstadt bleiben, angesichts globaler Umschichtungsprozesse bereits ein positives Signal. Immerhin gehört man nicht zu den Verlierern, deren Zukunft von Schrumpfung bestimmt sein wird. Eingedenk der Dynamik entfesselter Wachstums, die in den Megacities dieser Welt maßgebend ist für Weiterentwicklung urbaner Gesellschaftsordnungen der Zukunft, gleicht die Verheißung der in ihrem Wachstum verharrenden Millionenstadt jedoch der Androhung heimeliger Provinzialität. Und selbst wenn die Zahl der Einwohner konstant bliebe, ist die nahe Zukunft vorgezeichnet vom demografischen Wandel der Gesellschaft, von Migration und Umbau der sozialen Sicherungssysteme. Selbst die scheinbare Beständigkeit wird geprägt sein von dauerhafter Bewegung, nicht nur einer Stadtbevölkerung, die sich in der letzten

Paradiso terrestre

[26]

Dekade zur Hälfte ausgewechselt hat. Zu fragen ist, warum eine Stadt wie Köln – als Teil einer Rhein-Ruhr-Region mit rund 11 Mio. Einwohnern, innerhalb einer europäischen Wirtschaftsregion mit etwa 28 Mio. Menschen – weiterhin auf der Eigenständigkeit der »Metropole« beharrt.

Die Stadt hat eine Schuldenlast von bald 5,5 Mrd. Euro. Das Haushaltsloch ist 2004 über die prognostizierten 500 Mio. Euro um weitere 200 Mio. Euro auf 700 Mio. Euro angewachsen. Die Kommunalaufsicht bezweifelt, dass die Unterdeckung, wie im Haushaltssicherungsgesetz vorgesehen, bis 2012 zurückzuführen ist und droht mit dem Nothaushalt. Gleichzeitig tun sich neue Löcher auf, wie sie z. B. durch den administrativen Vandalismus bei Oper und Schauspiel provoziert sind. Die narzisstischen Problemlöser alter Schule müssen sich fragen lassen, wie sie sich die Finanzierung von Projekten vorstellen, die im Haushalt noch nicht einmal erwähnt sind – und zu welchen Konditionen. Die kameralistische Haushaltsführung zeitigt überall das gleiche Phänomen: während einerseits keine ausreichenden Mittel mehr für den Betrieb, den Unterhalt und die Weiterentwicklung bestehender Institutionen verfügbar sind, werden immer neue Investitionen getätigt, weil für sie Förderungen auf den unterschiedlichen Ebenen abrufbar sind.

So kommt es zur schizophrenen Situation: Man kann zwar den Neubau finanzieren, weiss aber nicht, wie der Unterhalt und Betrieb gewährleistet werden sollen. Die Stadt kann die anstehenden Aufgaben schon lange nicht mehr alleine bewältigen. Sie braucht Geldgeber und eine nicht ganz neue Praxis scheint sich hier als Lösung anzubieten: Stadtentwicklung auf der Grundlage fondsfinanzierter Großprojekte. Von anonymisierten Geldgebern getragen, die Rendite über langfristige Mietverträge von der öffentlichen Hand gesichert, stellt sich diese Form der praktizierten Private-Public-Partnership jedoch als eine ungleiche Partnerschaft dar. Angesichts realisierter und projektierter Beispiele muss die Frage nach Wert und Mehrwert für die städtische Öffentlichkeit und die Stadt erlaubt sein. Das Problem liegt dabei nicht im Konstrukt als solchem, sondern in der Verfahrensweise. Denn man diskutiert über gängige Lösungsmodelle,

von denen längst klar ist, dass sie sich den ökonomischen Möglichkeiten der Kommune entziehen. Die Alternativmodelle privater Finanzierung werden dann in der Regel unter Ausschluss der Öffentlichkeit und neuerdings sogar unter Umgehung des freien Wettbewerbs herbeigeführt. Der Verdacht eines abgeschlossenen Wirtschaftsbiotops liegt nah, sind es doch die immergleichen Kräfte, die hier ihr Spiel treiben. Was aber ist ihr Hintergrund? Handelt es sich um eine gezielte Abschließung von und/oder nach außen? Ist der Standort Köln gar unbedeutend im internationalen Immobilienspiel?

Persönliche und wirtschaftspolitische Interessen sind von jeher Antrieb der Entwicklung einer Stadt. Wie aber arbeiten die neuen Relationen zwischen Machtstrukturen und städtischen Entwicklungsprozessen? Wie wirken die internationalen Energieströme auf den Stadtkörper? Jede Stadt formt sich aus den spezifischen Kräften, die in ihr und auf sie wirken. Gleich einem Palimpsest – einem Schriftstück, aus dem die Schrift entfernt wurde, um es neu zu beschreiben – überlagern sich unkenntliche und vorhandene Informationen zu einem komplexen Gebilde. Diese Informationen sind nicht sofort erkennbar und für jedermann lesbar, aber sie sind vorhanden. Sie sind der Hintergrund der spezifischen Eigenschaften einer jeden Stadt, die jede Stadt durchdringen und ihren unverwechselbaren Stadtkörper ausmachen. Es beschreibt ihre Schönheit, ihre Hässlichkeit, ihre Kultur, ihre Subkultur.

Wie nehmen wir die Herausforderung des Heterogenen an? Wie lassen sich aus dem Drift der Verantwortungen zukünftig Mehrwerte entwickeln, die die Stadt stärken und den Menschen, die dort leben, Heimat bieten – kurzfristig und auf Dauer? Noch ist das Bild diffus und unsere Versuche, es zu gestalten, lassen sich zu oft von Mechanismen gefangen nehmen, die längst obsolet sind. Die Zirkulation unterschiedlichster Leitbilder deutet auf das Bedürfnis, Zukunft planbar und berechenbar zu machen. Politisch motiviert sind Leitbilder in der Regel so gefasst, dass sie disparate Parameter ausblenden, die jedoch nicht selten als die entscheidenden Faktoren im Spiel sind. Muss es nicht eher um die Gestaltung von Spielregeln

gehen, um neue Umgangsformen für die Gestaltung des Gemeinsamen? Definiert Köln seine spezifische Eigenheit allein? Oder eingebunden in den größeren Zusammenhang einer unmittelbaren Region, einer europäischen Stadtlandschaft? Das ist die entscheidende Frage nach dem Selbstverständnis. Wesentlich ist nicht die Utopie, sondern ein pragmatischer Optimismus auf der Basis des Wissens um die eigene Herkunft, der Achtung des Vergangenen und der Kenntnis der äußeren Kräfte und ihrer Wirkweisen.

Cadavre exquis. Um die mit der Ausdehnung des Stadtkörpers verbundene Ausbildung scheinbar autarker Einheiten zu einem ebenso scheinbar beziehungslosen Nebeneinander unterschiedlicher Ereignisse im städtischen Kontext zu fassen, hat sich Rem Koolhaas bei den Surrealisten den Begriff des »Cadavre exquis« entliehen. Er verweist auf eine Kunst des Handelns, auf die Vorstellung, dass ein Werk nicht ausschließlich von einem Autor, sondern von einer heterogenen Autorenschaft verfasst wird. Die besondere Qualität im Gefüge entsteht durch das Aufeinandertreffen scheinbar autonomer Systeme. Wie stellt sich unter den Bedingungen des »Cadavre exquis« die Sachlage um die Kölner Oper dar?

Auslöser der Diskussion ist der lange hingegenommene Sanierungstau. Laut Gutachten belaufen sich die Sanierungskosten von Oper und Schauspiel auf rund 150 Mio., die Entscheidung über Generalsanierung oder Neubau soll über einen Prüfantrag der Verwaltung herbeigeführt werden. Nicht nur der Kämmerer wird in dieser Situation überlegen müssen, wie das Ergebnis im Verhältnis zu unumgänglichen Investitionen steht, deren Herkunft zudem ungeklärt ist. Und angesichts veränderter Haushaltslagen muss generell mitgedacht werden, wie Kulturarbeit zukünftig zu leisten ist. Das Beharren auf der alleinigen Verantwortlichkeit öffentlicher Trägerschaften stellt sich in dem Moment in Frage, in dem die Mittel einfach nicht mehr zur Verfügung stehen. Mit der unabänderlichen demografischen Entwicklung kündigen sich Umschichtungsprozesse an, die im Hinblick auf Sicherung und Wahrung soziokultureller Werte unsere Energie fordern. In der Diskussion um das Opernhaus müssen, dem Gegenstand entsprechend,

pragmatische wie emotionale Kriterien verhandelt werden. Fraglos ist, dass es sich bei dem Gebäude um ein hervorragendes Beispiel der Kölner Nachkriegsmoderne handelt. Die Riphahn'sche Oper ist eines der wenigen »großen« Häuser mit eigenwilligem Charakter, die jede Stadt braucht und die zur ihrer Identität beitragen. Eine vorschnelle Polarisierung scheinbar möglicher Lösungen wie der Generalsanierung vs. Abriss und Neubau oder gar ihrer parteipolitischen Vereinbarung schränkt die Diskussion ein und kann der Entscheidungsfindung nur schaden. Zu viele harte und weiche Faktoren stehen gleichberechtigt nebeneinander und wirken auf die Situation ein. Es soll hier versucht werden, nur einige Faktoren zu isolieren und die Möglichkeitsfelder aufzuzeigen, die sich aus der Einzelbetrachtung und ihrer gezielten Kombination ergeben könnten.

Trennung von Hard- und Software. Was geschieht, wenn wir die bislang immer in Zusammenhang von Haus und Funktion gesehene Einheit auflösen? Durch diese erste Denkopation eröffnen sich neue Fragestellungen und Optionen. Diese können nun auf den vorhandenen Bau, der in jedem Falle saniert werden muss, angewendet werden wie auch auf eine Verlagerung und Konzentration der Funktion »Oper« in einem »besser« geeigneten Gebäude an einem anderen Ort bis hin zur Möglichkeit eines Neubaus. Entnehmen wir dem Gehäuse die Funktion, entsteht innerhalb des Gebäudes ein Möglichkeitsraum – und ein weiterer in der von ihren engen Rahmenbedingungen befreiten Institution Oper, die sich nun über das Ideal neu erfinden kann.

Maßstabgebende Betrachtung. Gehen wir von der »Metropole« Köln aus, verfügt die Millionenstadt selbstredend über eine Oper, wie auch ein Schauspielhaus, eine Philharmonie, diverse Museen etc. Qualität und Quantität des kulturellen Angebots entsprechen den Möglichkeiten seiner Trägerschaften, die wiederum in Zusammenhang stehen mit der Größe der Einwohnerschaft und/oder seines Einzugsgebietes. Welches kulturelle Angebot aber kann eine Rhein-Ruhr-Stadt, eine Städtereion mit 11 Mio. Einwohnern, bereitstellen und unterhalten? Welche Qualitäten sind vorstellbar, wo liegen die Potenziale, wie lassen sie sich konzentrieren, ausbauen, verhandeln? Wie

entstehen Synergien? Leisten wir uns viele kleine, teils mittelmäßige Einrichtungen oder wenige gute, gar erstklassige?

Funktionalität. Die räumlich-emptionale Referenz der Oper entstammt der Aufführungspraxis ihrer Entstehungszeit. Wie haben sich seitdem Aufführungspraktiken und Erwartungen verändert? Welche Anforderungen ergeben sich daraus, was muss das Gehäuse leisten? Was ist das Musiktheater in Zukunft? Wie reagiert das Haus auf unterschiedliche Zuschauerzahlen? Und: Welche Funktionen sind in der Hardware »Oper« über ihre ureigene Nutzung hinaus denkbar? Wie lassen sich durch die Kombination und Ergänzung mit anderen Funktionen Nutzwerte provozieren? Daraus ergeben sich Kriterien, um die Leistungsfähigkeit des vorhandenen Baukörpers zu bewerten, um aus der Fülle baulicher Alternativen die geeigneten herauszufiltern, um das Raumprogramm eines Neubaus aufzusetzen.

Finanzierbarkeit. Welche Finanzierungsmodelle sind denkbar, wenn die öffentlichen Haushalte nicht mehr in der Lage sind, für Bau, Erhalt und Betrieb aufzukommen? Die bisherigen Modelle sind auf die veränderten Voraussetzungen nur begrenzt anwendbar. Neue Modelle müssen aktiv herbeigeführt werden mit dem offenen Blick für die Aufgaben und die Verantwortlichkeiten, denen sich die Träger öffentlicher Belange in naher Zukunft zu stellen haben. Welche Finanzierungsmodelle einer bislang hoch subventionierten Kunstgattung lassen sich in Anbetracht zunehmender Kürzungen denken? Wie lassen sie sich kompensieren? Wie lassen sich Betriebs- und Unterhaltungskosten auf ein notwendiges und verträgliches Maß reduzieren? Die Spanne zwischen öffentlich und privat ist breit. An die Stelle von »entweder – oder« kann nur ein verstärkendes »und – und« treten.

Identitätsstiftende Faktoren. Welche Rolle spielt diese Einrichtung noch im urbanen Kontext? Welche Anforderungen hat ein Opernpublikum heute an sein Umfeld? Und, vice versa, was macht die Stadt zur Bühne? Welche Öffentlichkeit entsteht hier, wie lässt sich die kurzfristige Aktivierung von Öffentlichkeit über die Zeitspanne des Auftritts erweitern? Tags



genießt man hier die städtische Betriebsamkeit zwischen Läden, Restaurants, Cafés und Arbeitsplätzen. Und abends huscht das Publikum über einen verwaisten Platz auf dem Weg in die Oper und das Schauspiel? Welche Bedeutung haben die Platzräume und wie nutzen wir sie, für was?

Stadtentwicklungspotenziale. Welche städtebaulichen Optionen innerhalb einer gesamtstädtischen Entwicklung sind möglich? Wie lässt sich Stadt hier weiterdenken, weiterbauen? Die Stadt erweitert sich nach innen: Links- wie rechtsrheinisch sind die großen Hafenaareale bereits jetzt Gegenstand von Planung und Entwicklung. Im Verbund mit den großflächigen Planungen in Deutz, Kalk und Mülheim verleibt sich die Stadt damit ihre »schäl Sick« aktiv in den Stadtkörper ein. Was aber entsteht dazwischen? Welche Seite zeigt sich beidseits des Rheins, die Vorder- oder Rückseite? Wie fassen wir diesen Raum baulich, funktional, öffentlich? Wir haben es in der Hand, die Bedeutung dieser Räume für eine städtische Öffentlichkeit innerhalb einer veränderten Stadt zu definieren. Wer aber wollte angesichts einer löchrigen Situation über Sydney oder gar Bilbao spekulieren? **Bernd Knies**

02

Aus »Stadt ohne Bild«

Soziologische Untersuchungen über Raum und seine Nutzung haben in den letzten Jahren eine Perspektive entwickelt, die auf ein neues Begreifen des globalen Raums, damit auch des Raums, in dem Städte und Zwischenstädte existieren, hinaus geht. Es ist eine Reaktion auf die Effekte der Entwicklung von Telekommunikations-Technologien, auf die größere Mobilität aller Altersgruppen sowie auf Migrationsbewegungen. Wirtschaftlich wie politisch bedingte Bewegung und ihre materiellen Manifestationen erzeugen neue Räume und bringen auf neue Weise die Frage der Zeit in die aktuelle Stadtforschung ein. Auch schlagen sie ein Modell des Raums vor, das die Orientierung in ihm ebenso beeinflusst, wie seine Anschaulichkeit, seine Bildfähigkeit und seine körperliche Erfahrbarkeit. Ausgangspunkt ist die Beobachtung, dass sich die Konstituierung »sozialer Räume« (...) von territorialer Fixierung löst. Die Produktion städtischer und anderer Orte findet durch zahlreiche Gruppen als strategische und oft auch nur durch kurzfristige Besetzung von Territorien statt, ohne prinzipiell auf bestimmte Lokaltäten angewiesen zu sein. An ein und demselben Platz (koexistieren) mehrere Deutungs- und Nutzungsansprüche, gelegentlich (konkurrieren sie) auch als Besitz- und Territorialansprüche miteinander bis hin zum massiven Konflikt. Die Überlagerung verschiedener »sozialer Räume« erzeugt symbolisch mehrfach besetzte Territorien. In der Forschung ist in diesem Zusammenhang die Rede von verschiedenen »Scapes«, von heterogenen »Ethnoscares«. Damit sind Raumkonzepte gemeint, die durch verschiedene, in diesem Falle ethnisch definierte, soziale Gruppen qualitativ bestimmt werden. (...) Gruppen dieser Art sind aber ebenso internationalisierte Jugendkulturen, verschiedene Berufsgruppen oder Interessenvereinigungen. (...) Verschiedene Gruppen, selbst wenn sie in einem Stadtteil wohnen, entwickeln unterschiedliche und teilweise konfligierende Bilder und Gebrauchsweisen des Gebietes, in dem sie sich bewegen. Nimmt man diese Beobachtungen ernst, dann entsteht das Modell der Stadt, auch der Zwischenstadt, als Netz sich überlagernder Beziehungen, eine Pluralität relativ stabiler Bilder und Karten, deren Bezugssysteme von dem jeweiligen Ort aus um den Globus reichen können. Temporärer Stützpunkt Stadt. Diese Relationen erlauben eine noch ungewöhnliche

Perspektive hinsichtlich der Städte. Sie erscheinen nämlich nicht mehr als feste und Halt gebende Entitäten, sondern als aktuelle und wechselhafte, wenn nicht sogar austauschbare Stützpunkte, die wenig Bindung erzeugen, möglicherweise gleichgültig sind und nicht als notwendig und stabile Aufenthaltsorte verstanden werden. Es bilden sich Strukturen heraus, die nicht mehr auf spezifische Lokalisierung angewiesen sind, sondern vor allem auf störungsfrei funktionierende Kommunikationstechnologien und Verkehrsinfrastrukturen. In den alten bzw. um die alten Städte wächst eine bewegliche Bevölkerung, die Einfluss auf die Nachfrage und damit die Gestaltung von konkreten Räumen nimmt. Da stellt sich die Frage, für wen, in welcher Weise und in welchem Maße die als materiell und lokalisiert verstandenen Städte, in einer Situation großer freiwilliger und unfreiwilliger Beweglichkeit, Bezugsgrößen einer Diskussion von gesellschaftlich relevanten Räumen sind und bleiben werden.

Anders gesagt, (...) erledigt sich eine lange gegebene Prämisse des Denkens über die Städte: Nämlich dass sie stabil sind, dass sie Halt geben können, dass sie auf Dauer identifizierbar sind und dass man sie wieder findet, wenn man sich mal für ein Jahr oder zwei entfernt. Das ist nicht mehr der Fall. Städte sind schnelllebig und wenn es nicht ihre baulichen Strukturen sind, dann sind es die Plätze, an denen etwas geschieht, die sich binnen kürzester Zeit verändern und verschieben, ihren Charakter modifizieren oder aber zumindest atmosphärisch nicht mehr dauerhaft sein können. (...) Eine angemessene Auffassung ist die als abstraktes Netzwerk, in dem sich für verschiedene Gruppen verschiedene Aktivitäten verbinden und scheiden. Das führt nicht zu unmittelbar bildfähigen Raumbildungen. Die entstehenden Räume in den Netzen sind zwar visualisierbar, kartierbar, verfolgbar, also zu versinnlichen, erschließen sich aber nicht dem unbewaffneten, allein seiner Wahrnehmungskunst vertrauenden Auge, geschweige denn anderen Sinnen. Insofern sind sie mit den von autistischen Einheiten geprägten, abgegrenzten, nur durch Verkehrswege zusammenhängenden Strukturen der Zwischenstadt verwandt. Stabile Bilder. (...) Dem gegenüber stehen Sesshaftigkeit, Heimat, Geschichte und Tradition als gegenläufige Tendenzen zu den diversen Demontagen, mit denen ich

die an die Zwischenstadt gemahnenden Eigenschaften der Innenstädte überzeichnet habe. (...) (Mit dieser Gegenbewegung) verbindet sich der Wunsch nach persönlicher Identifikation mit der »eigenen« Stadt, nach der Identität als Bewohner oder Bewohnerin eines bestimmten Ortes und nach der Pflege ihrer Geschichte und Tradition. Das zähe Leben dieser Konzepte trotz aller Umbrüche (...) deutet darauf hin, dass mit ihnen gewünschte Qualitäten verbunden werden. Karl Ganser hat (...) die Frage nach der »Achtung vor der Geschichte« gestellt. Das meint etwas sehr Wichtiges, nämlich die Würdigung und den Respekt vor gelebtem Leben. Was aber aus der Vergangenheit als interessierende und identifizierende Geschichte extrahiert und tradiert wird, ist immer das Ergebnis von Entscheidungen: Die (Re)Konstruktion der Geschichte einer Stadt, einer bestimmten Situation in der Stadt ist die Antwort auf die immer wieder neu formulierte Frage nach dem, was an der Vergangenheit des Erinnerns, des auch materiellen Erhaltens wert ist und für die künftige Praxis, die zukünftige Stadt, als tauglich angesehen wird. Solche Entscheidungen sind nach den rigorosen Stadtmodernisierungen der 50er und 60er Jahre in den 70er und 80er Jahren durch erhebliche Anstrengungen zum Erhalt von Altstädten, mit Ensemblechutz und Stadtbildrekonstruktionen beantwortet worden, die nach wie vor einen Reichtum alter Städte und nicht selten die Grundlage touristischer Erfolge darstellen. (...) Die Städte, ihre Umgebungen und nicht zuletzt die Vorstellungen und Erwartungen ihrer Bewohner und Bewohnerinnen (stecken) in Ungleichzeitigkeiten. Die Entleerung, Revitalisierung und/oder »Festivalisierung« der Innenstädte, der Abschied von der europäischen Stadt, der Auszug in das Umland und seine »Tertiarisierung«, die Bedeutung medial unterhaltener sozialer Räume und andere hier angesprochene Prozesse finden nicht überall gleich deutlich und in derselben Weise statt. Und es gibt auch die Artikulation vom energischen Bürgersinn, der Respekt einfordert und eine lokal bestimmte und stadtbezogene Identität nicht als Option oder als Gegenstand einer möglichen Planungs- und Realisierungsstrategie versteht, sondern völlig selbstverständlich eine Identität in diesem Sinn für sich in Anspruch nimmt. **Susanne Hauser**



03

to utilise calculated uncertainty and conscious incompleteness to produce a catalyst for invigorating change whilst always producing the harvest of the quiet eye Cedric Price



(60)

A woman sits alone at the bar across the street. Close by, a man is sleeping while his telephone rings. Three people sit together

The Future of the Fun Palace

The situation of a European Kunsthalle is complex. When we try to work out how to deal with this complexity, it's important not to reduce our reflections to one single model but to study several different ones, historical ones and also contemporary ones that take an experimental approach to this complexity.

The theoretical position of the writer Edouard Glissant is interesting in this connection: he envisions the exhibition space as an archipelago. The idea of non-linear time implicit in this concept, the co-existence of several time zones would, of course, allow for a great variety of different contact zones as well. For Edouard Glissant, today we are challenged to provide new spaces and new temporalities in order to achieve a "mondialite" that can counteract worldwide standardization, e.g. to explore how we can envision spaces that satisfy a diversity of conditions so that, let's say, a white cube, a laboratory,

a cathedral, a container, and a personal space for intimate conversation can be housed in the same institution. I think of interlocking spaces, ranging between acceleration and deceleration, between noise and silence, between architecture and urbanism.

The late Cedric Price defined a Kunsthalle of the 21st century: The Fun Palace was to be a flexible structure in a large mechanistic shipyard in which according to Price's conviction that buildings should be flexible enough to allow the occupier to adapt the building to serve the needs of the moment reflects his belief that time – alongside breadth, length, and height – is the fourth dimension of design. Price proposed a building which would not last forever, or have to be renovated, but which would disappear after a limited life span of 10 to 20 years. The Fun Palace, which Price developed out of dialogues with Joan Littlewood in the late 50s/early 60s, was to be a flexible structure in a large mechanistic shipyard in which, according to

changing situations, many structures could be built from above. Price's key idea is that the building can be altered whilst it is occupied. According to Cedric Price, this loose social pattern would allow "the user to be free what he or she would do next."

The Fun Palace as a responsive building shall respond to the necessity to connect disciplines and different practitioners in changing parameters. Price developed these ideas further in his vision for a 21st century cultural centre utilising uncertainty and conscious incompleteness so as to produce a catalyst for invigorating change whilst always producing the "harvest of the quiet eye." **Hans Ulrich Obrist**



04

Es gibt einen großen Graben zwischen der Politik und der Basis. Kathrin Rhomberg

Die Europäische Kunsthalle wird sowohl für das Museum Ludwig als auch für den Kunstverein eine neue Perspektive geben: Sie könnte dem Museum Ludwig und dem Kunstverein programmatisch einiges abnehmen. So wird die Europäische Kunsthalle sicher nicht nur zeitgenössische Kunst präsentieren, sie wird auch Schnittstellen bearbeiten wollen – zum Beispiel zu der gerade in Köln sehr großen Tradition der zeitgenössischen Musik. Diese Dinge werden an uns immer wieder herangetragen – es ist ganz offensichtlich, dass es hier ein Manko gibt. Da könnte eine Kunsthalle anders arbeiten als ein Kunstverein oder ein Museum. Sie könnte auch Köln-spezifische Themen bearbeiten, die internationale Relevanz haben. Und: Man könnte sowohl mit lokalen Möglichkeiten arbeiten als auch lokale Möglichkeiten in den internationalen Kontext überführen.

Ich bin davon überzeugt, dass die kulturpolitischen Lücken in Köln auch damit zu tun haben, dass das Kulturdezernat nicht besetzt ist und somit andere Personen die Kulturpolitik übernehmen, die dazu nicht wirklich tiefgründig etwas zu sagen haben. Daher kam es in der Vergangenheit zu unglaublichen Missverständnissen. Ich denke, in Köln gibt es auch das Problem, dass man hier sehr wenig im internationalen Kontext denkt und sehr stark lokal orientiert ist. Eine weitere Ursache für die vielen Fehlentscheidungen. Einerseits wird nicht langfristig gedacht, andererseits nicht daran, dass es in Köln gute und interessante Leute gibt. Die Stadt hat diese guten Leute zu spät oder überhaupt nicht in die Erfahrungs- und Erkenntnis-

prozesse einbezogen. Das war auch bei der Bewerbung als Kulturhauptstadt der Fall: Man hat zu spät reagiert, nämlich erst dann, als man nichts mehr tun können. Es gibt einen großen Graben zwischen der Politik und der Basis. Es gibt viele Leute, die zum Ruf Kölns als Kunststadt beigetragen haben, mit denen sich aber die Kulturpolitiker überhaupt nicht austauschen.

Die Europäische Kunsthalle ist natürlich auch eine Chance für Köln, allein deshalb, weil sich seit 1989 Grundlegendes in Europa verändert hat. Diese gesellschaftspolitischen und ökonomischen Veränderungen sollte die Kunsthalle mit berücksichtigen und darüber ein ganz eigenes Profil erhalten. Das ist genau deshalb eine Chance für Köln, weil die Stadt längst nicht mehr das Zentrum für zeitgenössische Kunst ist, wie sie es noch bis 1989 war. Köln ist zu einem peripheren Kunst-Ort geworden, könnte aber eine große Bedeutung in genau dieser peripheren Situation erhalten, ähnlich wie Glasgow in Großbritannien oder Warschau in Osteuropa – Städte, die versuchen auf dieser Kunstkarte eine Rolle zu spielen und in den letzten Jahren viel geleistet haben. Um bei dem Beispiel Glasgow zu bleiben: London ist bekanntlich die britische Kunstmetropole, aber die Orte, an denen sich wirklich Spannendes abspielt, sind Glasgow, Liverpool und Edinburgh. Das wäre somit eine Aufgabe der DirektorIn: die neuen Optionen mitdenken, die sich durch die Peripherisierung auf tun. Der Direktorenposten kann zu dieser Meinungsbildung und zu diesem Erkenntnisprozess vieles beitra-

gen. Darüber hätte Köln in dem sich neu konstituierenden Europa unglaubliche Möglichkeiten – zum Beispiel auch, um sich gegenüber Berlin zu behaupten.

In Osteuropa habe ich übrigens 2001 gemeinsam mit Maria Halajarova, mit der ich für die Manifesta 3 gearbeitet habe, »Tranzit« gegründet. Das Projekt hat Ähnlichkeiten mit der Europäischen Kunsthalle, weil es eine Institution ohne Gebäude ist. Es wird momentan in Prag und Bratislava realisiert. An beiden Orten gibt es Projektleiter, die flexibel arbeiten. Sie organisieren sowohl Ausstellungen als auch Vorträge und Reisen und unterstützen Künstler. Damit verknüpft sich die Idee, dass man die lokale Szene in den jeweiligen Ländern stärkt, gleichzeitig internationale Projekte in die lokale Szene hineinholte. Das ist relativ komplex, weil jede Stadt anders arbeitet: In Bratislava zum Beispiel werden zur Zeit sehr viele internationale Vorträge organisiert: der letzte mit Robert Fleck, der nächste mit Catherine David. Internationale Kuratoren werden nach Bratislava geholt, um über ihre Projekte zu berichten. In Prag dagegen arbeitet »Tranzit« stärker universitär, weil es hier auf diesem Gebiet deutlichere Defizite gibt. So werden in Prag Kataloge von Künstlern der sechziger, siebziger Jahre vorbereitet, die zuvor keine entsprechenden Publikationen hatten. Hier geht es darum, Lücken zu schließen.

Kathrin Rhomberg

(Auszüge aus einem Interview mit Uta M. Reindl)

05

Kunstvermittlung

Es versteht sich von selbst, dass unterschiedliche Institutionsstrukturen unterschiedliche Formen der Vermittlung nicht nur erfordern, sondern auch aus sich selbst heraus generieren. Für viele, vor allem für kleinere Institutionen hat sich in den letzten Jahren zunehmend eine Hinwendung zu prozessualen, interdisziplinären und experimentellen Formen der Kunstvermittlung herauskristallisiert. In diesem Zusammenhang fällt immer wieder der Begriff »Kommunikation«, um einen Zustand zu beschreiben, der die Rezipienten nicht mehr ausschließlich auf die passive Rolle der Betrachter reduziert, sondern ihnen eine aktive Beteiligung zuschreibt. Auf künstlerischer Produzentenseite kann Rirkrit Tiravanija, der mit seinen Kochaktionen in den neunziger Jahren ganz dezidiert die kommunikative Praxis an die Stelle eines statuarischen Werks setzte, zu den Hauptvertretern dieser Tendenz gezählt werden. Auch auf kuratorischer Seite wird immer häufiger auf ein partizipatorisches Modell gesetzt. Christian Kravagna hat für dieses Phänomen die schöne Umschreibung »wegen Umbau geöffnet« geprägt.

Die Genese der Ausstellung wird öffentlich und wesentlicher Teil der Präsentation. In seinem Text »Argument Kommunikation« beschreibt Kravagna anschaulich die Beweggründe auf der Vermittlerseite, sich für partizipatorische Ansätze zu entscheiden: »Jüngere KuratorInnen wollen den subjektivistischen, etwa auf Gespür, Intuition, Kennerschaft gegründeten Auftritten ihrer Vorgänger nicht folgen. Vergleichbar The people working in the bar have to step down to serve you. Everyone else sits at the counter. The people working at the bar are tendiert mehr zu einer Art spezialisierter Unterhaltung. Es setzen sich zunehmend die Aspekte einer Diskothek durch und immer weniger die Aspekte der Kunst.« In eine ähnliche Richtung, jedoch affirmativ argumentiert eine Studie über Museumsmarketing am Beispiel der Hamburger Kunsthalle, die als Nebeneffekt einer zunehmenden Eventkultur feststellt, dass der Bedarf an Kombinationen vielfältiger Ausstellungs und Vermittlungsmaßnahmen sowie die Ansprüche an Ausstellungsinstitutionen in Bezug auf das Maß an Kundennähe, Serviceorientierung und Flexibilität steigen wird. »Diese Entwicklung bedeutet für das Marketing, dass eine

das Experiment. Baustelle und Umbau gehören zu den beliebtesten Metaphern für die Form ihrer Erscheinung.«

Es bleibt zu fragen, inwieweit die gesellschaftliche Entwicklung mit ihrer Informations-, Dienstleistungs-, Freizeit- und Erlebnisorientierung zu einer Ausweitung von Marketing- und Besucherorientierung in Ausstellungsinstitutionen führt. Immer mehr Menschen verfügen über immer mehr Freizeit, die es sinnvoll zu gestalten gilt. Ähnlich ist der damit einhergehende Kulturtourismus als Bedarf nach Vermittlung kultureller Aktivitäten zu deuten. Die Entwicklung von der Industrie- zur Dienstleistungsgesellschaft zieht einen Wertewandel nach sich. Beeinflusst durch die Ablehnung der von Profit und Gütern dominierten Konsumgesellschaft seitens postmaterialistischer Positionen ist das Bewusstsein von den Grenzen des Verbrauchs materieller Güter seit der Übersättigung der Wirtschaft in den westlichen Ländern stark gewachsen. Immaterielle Aspekte wie Dienstleistungen und Informationen werden in unserer Gesellschaft hoch bewertet, so dass auch die von den Ausstellungsinstitutionen vermittelten kulturellen Werte und Informationen einen größeren Stellenwert erhalten.

Bereits Mitte der sechziger Jahre sieht Robert Smithson die Gefahr einer zunehmenden Popularisierung von Ausstellungen auf Kosten inhaltlicher Belange. »Das Museum hat die Tendenz, jede Art von lebensbejahender Position auszuschließen. Doch heute scheint man sich zu bemühen, die Dinge in dem Museum zum Leben zu erwecken; die ganze Idee des Museums

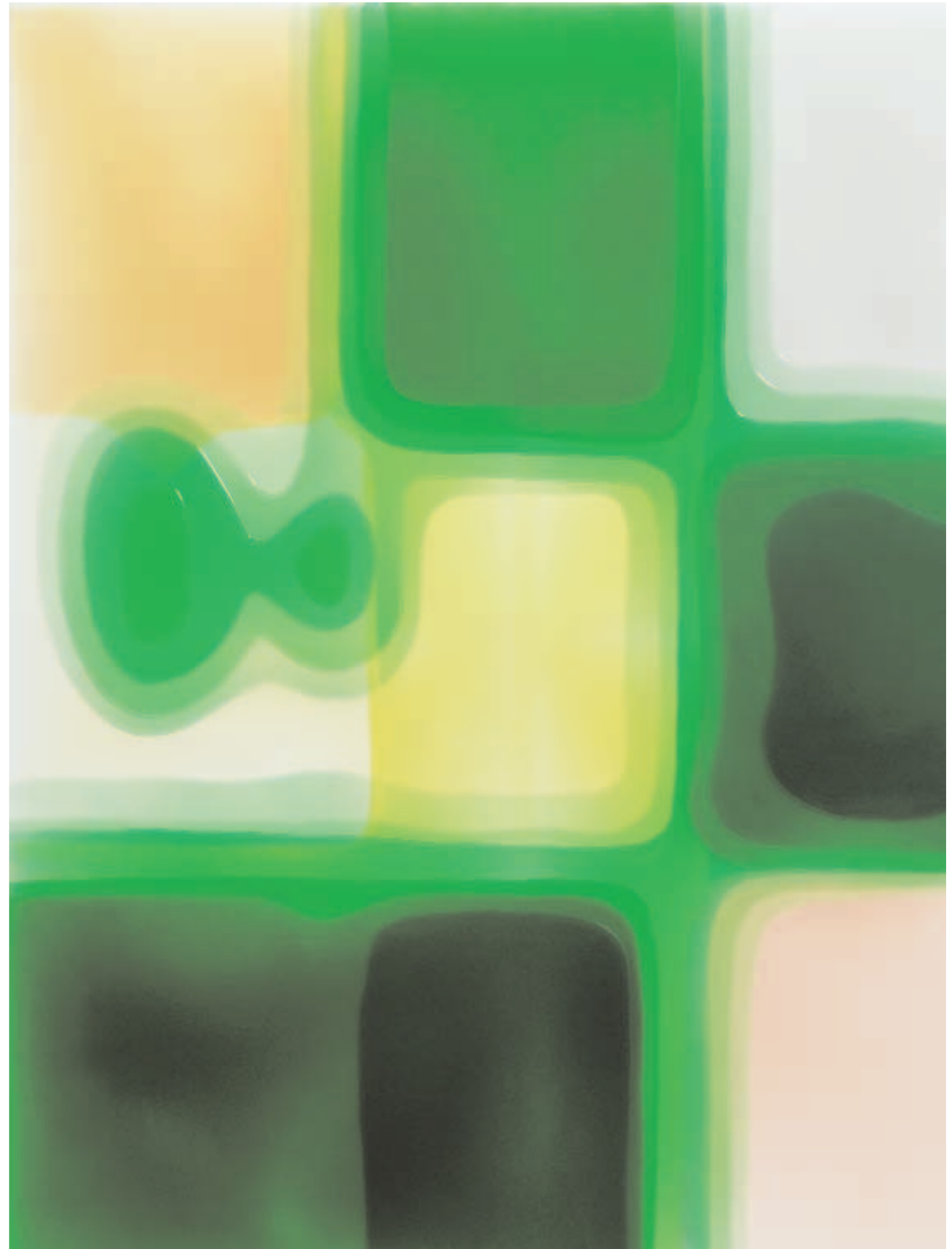
Sichtweise des Besuchers lediglich in seiner Rolle als Konsument nicht ausreicht. Ein Museumsbesuch muss stattdessen gleichermaßen in das Lebensstilmuster von Individuen als Erlebnis integrationsfähig sein.« Diesem Konzept, das Museum an die Erwartungen der Besucher anzupassen, steht die Charakterisierung des Museums und anderer Ausstellungsinstitutionen als Disziplinierungseinrichtung gegenüber.

Was hiermit gemeint ist, lässt sich nicht nur anschaulich an der Konditionierung der Besucher ablesen, die im Museum deutlich leiser sprechen und andachtsvoll die Werke betrachten. Diese stark dem 19. Jahrhundert verpflichtete Auffassung, die noch in erster Linie auf die Kontemplation in Anbetracht der Exponate gesetzt hat, wandelt sich zunehmend und betont immer häufiger die Interaktion der Besucher mit den Exponaten. Der White Cube des Ausstellungsraumes weicht immer häufiger der kinematografischen Black Box, in dem Filme und Videoinstallationen präsentiert werden. Wie heute eine adäquate Vermittlung aussieht, kann nur in enger Zusammenarbeit mit den Künstlerinnen und Künstlern entwickelt werden. Dass man dabei die Institution weder ausschließlich als Disziplinierungsanstalt noch als effektorientierte Erlebniswelt begreifen kann, ist evident. Wie jedoch ein Mittelweg zwischen diesen beiden Extremen aussehen kann, wird auch weiterhin jede Institution selbst klären müssen.

Yilmaz Dwiezior

1 Christian Kravagna, Argument Kommunikation. Zur Konjunktur eines Begriffs, in, *springerin*: 03/95. Hier zit. nach: Widerstände. Kunst – Cultural Studies – Neue Medien. Interviews und Aufsätze aus der Zeitschrift *springerin* 1995–1999, Wien 1999, S. 67–74.

2 Anne Koch, Museumsmarketing. Ziele – Strategien – Maßnahmen. Mit einer Analyse der Hamburger Kunsthalle, Bielefeld 2002, S. 29f.



06

Die Situation ist da. Konrad Adenauer

Mit der Benefizauktion, die am 2. Oktober 2004 im Kunsthaus Lempertz stattfinden wird, hat sich das Projekt einer Europäischen Kunsthalle Köln grundsätzlich in der kulturpolitischen Debatte verankert. Der Verein Das Loch e.V. konkretisiert damit einen Baustein aus seiner Konzeptstudie 2010, mit der er im Sommer 2003 entlang der Phänomene um das Kölner Loch am Neumarkt einen neuen Diskurs über den urbanen Raum und eine Kultur des Öffentlichen in Köln angestoßen hat. Heute, im apathischen Sommer der Kölner Kulturpolitik, kommt die plötzliche Ausrufung der Europäischen Kunsthalle Köln einer taghellen Entwendung gleich – und manche werden sie als Anmaßung kritisieren.

Es ist nicht nur die Ungleichheit der Mittel und Kräfte, die bürgerschaftliche Initiativen – und um eine solche handelt es sich hier – legitimiert, mit Abfolgen von Behauptungen, Setzungen und Finten zu arbeiten, die in ihrer Summe helfen sollen, das Mögliche »against all odds« wirklich erscheinen und werden zu lassen. Es geht auch, grundlegend und weiterreichend, um die Formulierung und Erprobung von Denk- und Handlungsmodellen, um alternative Formen des Politischen und der Partizipation. Deren Verhandlung, Zulassung oder Ablehnung wird zunehmend und besonders auf kommunaler Ebene zum Gradmesser politischer Kultur werden. Die Kunsthalle mag standing yet their heads are at the same height as the seated patrons. The floor area of the bar is lower than the floor area of the bar here ein geeignetes, weil vergleichsweise überschaubares Ziel abgeben. Als Initiativprojekt kann sie zugleich als ein Modell gelten, das sich auf größere Verhandlungskomplexe wie zum Beispiel die Stadtbaukultur in ihrer Gesamtheit skalieren lässt.

Die Benefizauktion ist ein erster, konkreter Schritt heraus aus der Bodenlosigkeit des Kölner Lochs. Künstlerinnen und Künstler, Galerien und Sammler, denen die Zukunft der Kunststadt Köln und die Idee dieses ungewöhnlichen Projekts wichtig ist, unterstützen die Auktion, deren Einnahmen ausschließlich zur Finanzierung des Modellversuchs »Europäische Kunsthalle Köln« eingesetzt werden. Auf Basis des Auktionsergebnisses wird ein Gründungsdirektor oder eine -direktorin berufen, dessen oder deren (im Folgenden wird auf diese Unterscheidung verzichtet; eine weibliche Besetzung ist immer mitgedacht) Aufgabe und Angelegenheit es sein wird, modellhaft

Formen einer Europäischen Kunsthalle Köln zu erproben und zu realisieren. In einem nächsten Schritt sollen komplementäre Fördermittel auf Bundes- und Europaebene beantragt werden, um die Gründungsphase der Kunsthalle über wenigstens zwei Jahren finanziell abzusichern. Mit der bereits erfolgten Berufung eines kompetent und international besetzten Gründungsrats, der den Gründungsdirektor für die Europäische Kunsthalle Köln finden und bestimmen sowie die Gründungsphase begleiten wird, setzt die Initiative Maßstäbe für das politische Handeln in dieser Stadt. Mit Blick auf den provinziellen schwarz-grünen Macht-poker um die Nachfolge im Kulturredernat muss festgehalten werden, dass hier gerade die Grünen etwas vermochten, was man den anderen Parteien schon lange nicht mehr zutraute, nämlich die Hoffnungen auf eine Erneuerung der politischen Kultur tief zu enttäuschen.

Zugegeben, die Ausgangslage ist paradox. Die Initiative für die Europäische Kunst-halle Köln ist weder politisch autorisiert noch kann sie einen konkreten Ort für die Kunsthalle vorweisen. Da ist nur das Loch und ein vielgestaltiges Begehren, das an diesem Nicht-Ort sein Feldlager aufgeschlagen hat. Positiv gewendet: Der zukünftige Gründungsdirektor der Europäischen Kunst-halle Köln kann ohne Ballast, ohne Vor- und Wiedergänger bei Null starten und standing yet their heads are at the same height as the seated patrons. The floor area of the bar is lower than the floor area of the bar here ein machbares, zukunftsfähiges Modell entwickeln. Eigentlich eine ideale Situation. Dass neue institutionelle Modelle heute weniger an einen Ort oder an eine Architektur gebunden sein müssen als vielmehr an eine klare, arbeitsfähige Struktur, ist nicht nur innerhalb der Kunst-szene gelebter Konsens.

Das Bewerbungsverfahren für das Gründungs-direktorat der Kunsthalle wird Mitte September 2004 über den globalen Kunst-informationsdienst e-flux ausgeschrieben und soll im November abgeschlossen sein (zum Verfahren und den Kriterien siehe nebenstehenden Abdruck der Ausschreibung). Zentrale Aufgabe des Gründungs-direktors wird es sein, nachhaltige Perspektiven und Strukturen für eine Kunst-halle als Plattform zeitgenössischer Kunst zu entwickeln und zu erproben. Hier sind die veränderten Bedingungen politischen Handelns, ökonomischer und urba-

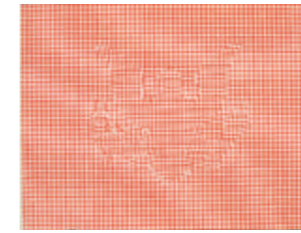
ner Strukturen wie der kulturellen Produktion ebenso wahrzunehmen, wie die Möglichkeiten eines erweiterten europäischen Kontexts für die Konstitution, Vernetzung und Absicherung der Kunst-halle zu entdecken und zu nutzen sind.

Der Name »Europäische Kunst-halle Köln« betreibt demnach keine Begrenzung im Kontext der Globalisierung, sondern intendiert eine kulturelle Erweiterung im Kontext des Lokalen. Er will deutlich machen, dass sich der Bezugsrahmen erweitert hat, dass wir, wenn wir das Projekt Kunst-halle in Köln neu und konsequent angehen wollen, immer schon als Koproduzent europäischer Kultur im Prozess ihrer Selbstbestimmung agieren. Auch Europa ist ein Projekt, Europa als eine vielgestaltige Lokalität, die der Globalisierung etwas Heterogenes entgegenzusetzen vermag, widerständig, experimentell, auch zerstritten – das ist Teil unserer Möglichkeiten. Dies gilt umso mehr – mit erhöhter Komplikation, aber auch mit einem Zuwachs an Reichtum – seit der Erweiterung des europäischen Horizonts nach Osten. Die projektierte Namensgebung ist also insofern programmatisch, als tragfähige und nachhaltige Antworten auf die Fragen der Konstitution, der Praktiken und der Selbstbehauptung zeitgenössisch orientierter, kultureller Institutionen nur im europäischen Kontext zu finden sind. Nebenbei ist zu verzeichnen, dass die wichtigen kultur- und projektorientierten Geldgeber wie etwa die Kulturstiftung des Bundes den europäischen Prozess forcieren, indem sie die Kooperation europäischer Partner zur Förderrichtlinie erhoben haben.

Das im Kölner Loch geplante Kulturzentrum wird in diesem Kontext einer Selbst- und Neubestimmung kultureller Handlungsräume kein Thema sein, weder als Ort noch als Konzept. Kaum mehr als ein Phantom, dem die Kraft zum Schmerz fehlt, wird es, auch wenn es realisiert werden sollte, über den anfänglichen Status einer städtebaulichen und kulturellen Fehlentscheidung nicht hinauskommen. Hier mangelte es – das gibt man hinter vorgehaltener Hand auch zu – den Verantwortlichen am Mut zur Korrektur der einmal getroffenen Entscheidung. Solange ein substanzieller Qualitätssprung in der Kölner Kulturpolitik aus-



[34] Rita McBride
Des Moines/Iowa 1960
6404 (Mini Manager). 2004
Pulverbeschichtetes Aluminium
18 x 11 x 6 cm. Exemplar 2/5.
Provenienz: Rita McBride
2000,-



[35] Hentie van Der Merwe
Windhoek (Namibia) 1972
America. 2004
Aquarell 98 x 124 cm, unter Glas
gerahmt. Rückseitig signiert, datiert
und betitelt *Hentie van der Merwe,*
America, 2004.
Provenienz: Hentie van der Merwe
und Gabriele Rivet, Köln
2000,-



[36] Wilhelm Mundt
Grevenbroich 1959
Trash-Stone. 2003
Produktionsrückstände in GFK
ca. 24 x 26 x 20 cm.
Auf der Unterseite bezeichnet 211.
Provenienz: Wilhelm Mundt
800,-



[37] Marcel Odenbach
Köln 1953
Ohne Titel (Entwurf für eine Wandgestaltung Universität Freiburg). 2004
Papiercollage auf Papier 216 x 91 cm.
Unten rechts signiert, datiert und
betitelt *M. Odenbach 2004 Entwurf*
für eine Wandgestaltung Universität
Freiburg.
Provenienz: Marcel Odenbach
5000,-



[38] Kirsten Ortved
Kopenhagen 1948
Der Brunnen. 1995
Bronze Höhe 17 cm, ø 45 cm.
Auf der Unterseite der Standfläche
signiert *K. Ortved*. Model (1:10) für
die Bronzeskulptur »Der Brunnen«,
ausgeführt 1996, für die Stadt
Aars, Dänemark.
Provenienz: Kirsten Ortved
3000,-



[44] Karin Sander
Bensberg 1957
Person 1:6. 2004
3-D-Bodyscan der Person. Farb-
strahlendruck, Gipsmaterial, Farb-
pigment (weiß).
Gutschein über einen Bodyscan
der eigenen Person im Maßstab 1:6.
Provenienz: Karin Sander
3500,-



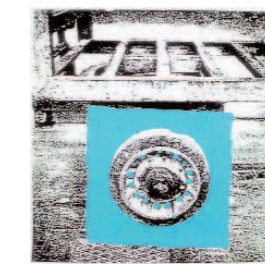
[45] Volker Saul
Düren 1955
Ohne Titel. 1998
Wandskulptur. Acryl auf MDF
ca. 67 x 43 x 12 cm. Rückseitig
signiert und datiert.
Provenienz: Volker Saul und
Gabriele Rivet, Köln
2400,-



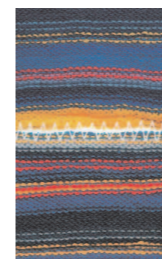
[46] Frances Scholz
Washington D.C. 1962
Ohne Titel (D0405). 2004
Acryl auf Leinwand 100 x 220 cm.
Rückseitig signiert, datiert und
bezeichnet *FRANCES SCHOLZ*
2004 D0405.
Provenienz: Frances Scholz
4300,-



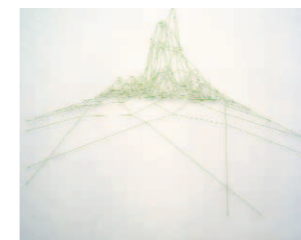
[47] Thomas Schütte
Oldenburg 1954
Quengelware. 2002
30 Original-Farbradierungen aus
»Quengelware« 57 x 42 cm. Jeweils
unten links signiert, sowie unten
rechts datiert und mittig nummeriert.
Exemplar e.a.
Provenienz: Thomas Schütte
6000,-



[48] Jürgen Stollhans
Rheda/Westfalen 1962
M 42. 1990
Holzschnitt auf Papier
186,5 x 157 cm. Unten rechts sig-
niert und datiert *Jürgen Stollhans*
1990 sowie bezeichnet *M 42* und
nummeriert. Exemplar 5/10.
Provenienz: Jürgen Stollhans
2200,-



[54] Rosemarie Trockel
Schwerte 1952
Operation. 2004
Mixed media 120,5 x 71 x 5,5 cm.
Rückseitig signiert und datiert
R. Trockel 2004.
Provenienz: Rosemarie Trockel und
Monika Sprüth/Philomene Magers,
Köln/München
12000,-



[55] Heike Weber
Siegen 1962
Bryce, No. 2. 2002/04
Nadeln, Wäscheleine 200 x 250 cm
(Maße variabel).
Provenienz: Heike Weber
2000,-



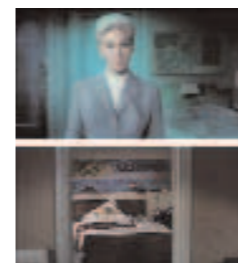
[56] Johannes Wohnseifer
Köln 1967
The Rest. 2004
Acryl auf Aluminium 105 x 70 cm.
Rückseitig signiert, datiert und
betitelt *J. Wohnseifer 2004*
»The Rest« (small version).
Provenienz: Johannes Wohnseifer
2700,-



[57] Peter Zimmermann
Freiburg 1956
Ohne Titel. 2002
Epoxidharz auf Leinwand
150 x 120 cm. Rückseitig signiert
und datiert *P. Zimmermann 2002*.
Provenienz: Peter Zimmermann
6000,-



[58] Heimo Zobernig
Mauthen (Österreich) 1958
Ohne Titel. 1989
Öl auf Leinwand 40 x 40 cm.
Rückseitig signiert und datiert
Heimo Zobernig 1989.
Provenienz: Galerie Christian
Nagel, Köln/Berlin
3000,-



[64] David Reed
San Diego/Kalifornien 1946
Judy's Bedroom featuring # 486.
Scottie's Bedroom featuring # 496.
2004
2 Arbeiten. C-Print Jeweils
20 x 35,5 cm.
Provenienz: David Reed und
Galerie Rolf Ricke, Köln
2700,-



[65] Gerhard Richter
Dresden 1932
Abstraktes Bild. 2000
Öl auf Alucobond 46 x 40 cm.
Rückseitig signiert und datiert
Richter 2000. Werknummer 869-8.
Provenienz: Gerhard Richter
20000,-

ohne Abbildung

[66] Thomas Scheibitz
Radeberg 1968
Ohne Titel. 2004
Tusche auf Offset 50 x 35 cm,
gerahmt.
Provenienz: Thomas Scheibitz und
Monika Sprüth/Philomene Magers,
Köln/München
1700,-



[67] Günther Umberg
Bonn 1942
Ohne Titel. 1999/2000
Poliment, Pigment, Dammar auf
MDF 26 x 21 cm.
Provenienz: Günther Umberg
3000,-



[68] Franz West
1947
Kodustuhl. 1999
Eisen, Holz, Schaumstoff, Leinen
und Baumwolle 84 x 45 x 54 cm.
Edition (offen).
Provenienz: Franz West
1400,-



[1] Curtis Anderson
Minneapolis/Minnesota 1956
Ohne Titel. 1990
Graphitpulver und Blattsilber auf
PVC 70 x 70 cm.
Provenienz: Curtis Anderson
4000,-



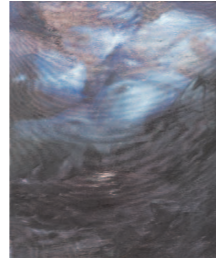
[2] Arns & Kluth
Beton 25 x 44 x 14,5 cm.
Fragment der ehemaligen Fassade
der Josef-Haubrich-Kunsthalle,
Köln 1967-2002 (Entwurf Ernst
Wille). Stein aus einer Serie von
fünf Fassadenfragmenten.
Provenienz: Josef-Haubrich-Hof,
Köln
1,-



[3] Kati Barath
Vaihingen/Enz 1966
Ohne Titel. 2002
Öl und Spray auf Leinwand
75 x 70,5 cm. Rückseitig signiert
und datiert *Kati Barath 2002*.
Provenienz: Kati Barath
2000,-



[4] Boris Becker
Köln 1961
Via Ettore Ferrari, Roma. 1996
C-Print hinter Diasec 240 x 100 cm,
gerahmt. Rückseitig signiert,
datiert und betitelt *Boris Becker 1996*
Via Ettore Ferrari, Roma sowie
nummeriert. Exemplar 2/5.
Provenienz: Boris Becker
4000,-



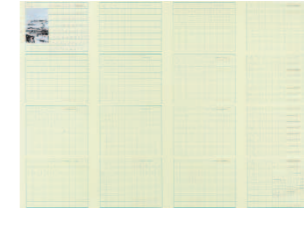
[5] Dirk Bell
München 1969
Ohne Titel. 2002
Mischtechnik auf Leinwand
60,5 x 50,5 cm. Rückseitig signiert
und datiert *D. Bell 02*.
Provenienz: Galerie BQ, Köln
2600,-



[6] Christian Boltanski
Paris 1944
Enfants d'Oiron. 1993
6 Farbfotografien auf Spanplatten
je 30 x 24 cm. – Stellenweise mit
oberflächlichen Bereibungen.
Provenienz: Christian Boltanski und
Galerie Kewenig, Köln
18000,-



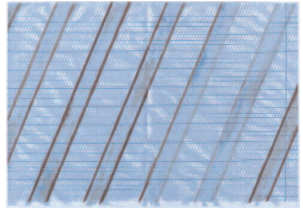
[7] Cosima von Bonin
Mombasa (Kenia) 1962
Therapy (# 49). 2002
Cord, Schaumstoff, Holz und Plexi-
glas. Höhe ca. 101cm, ø ca. 80 cm.
Auf der Unterseite der Standfläche
monogrammiert, datiert und
bezeichnet # 49 – 2002 – CVB.
Provenienz: Galerie Christian Nagel,
Köln/Berlin
4000,-



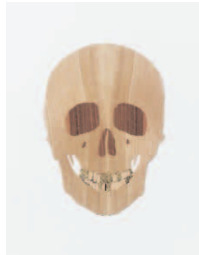
[8] Hanne Darboven
München 1941
Dostojewski. VII/1990
16-teilige Arbeit. Kugelschreiber
und Collage auf Papier je
20,5 x 29,5 cm, zusammen unter
Glas gerahmt. Unten rechts
monogrammiert *h.d.*
Provenienz: Galerie Crone, Andreas
Osarek, Berlin/Hamburg
15000,-



[9] Mark Dion
New Bedford/Massachusetts 1961
Elster. 2003
Elster, Teer und Sockel (Speditions-
holzkiste). Elster 37 x 29 x 18 cm,
Sockel 57 x 40 x 38 cm.
Provenienz: Galerie Christian
Nagel, Köln/Berlin
4500,-



[10] Thea Djordjadze
Tiflis 1971
Ohne Titel. 2004
C-Plot auf Papier 91,5 x 133 cm,
unter Glas gerahmt. Rückseitig
signiert und datiert *T. Djordjadze*
2004.
Provenienz: Thea Djordjadze
1200,-



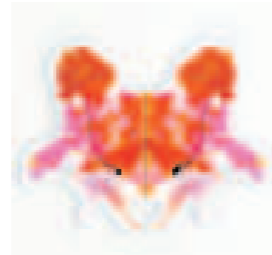
[11] Robert Elfgen
Wesseling am Rhein 1972
Vater. 2004
Weiß beschichtete MDF-Platte mit
aufgelegten Holzurnen und
Blattgold 38,5 x 28 x 2 cm.
Provenienz: Robert Elfgen
1400,-



[12] Valie Export
Linz (Österreich) 1940
Tattoo I (1972). 1996
Schwarz-Weiß-Fotografie
30,5 x 24 cm. Rückseitig signiert,
datiert und betitelt *Tattoo I 1972*
(1996) VALIE EXPORT sowie num-
meriert. Exemplar 5/30 einer Auf-
lage von 30 + III Exemplaren.
Provenienz: Galerie Fotohof,
Salzburg
500,-



[13] Andreas Gefeller
Düsseldorf 1970
Ohne Titel (*Das Loch*, Köln). 2004
Fotografie, Lightjet, Diasec
197,3 x 170 cm. Rückseitig signiert,
datiert und nummeriert
o.T. (Das Loch, Köln) 2004 A.
Gefeller. Exemplar 1/8 einer Auflage
von 8 + 3 AP Exemplaren.
Provenienz: Andreas Gefeller und
Galerie Thomas Rehbein
5000,-



[14] Ulrich Genth und Heike Mutter
Tübingen 1971 und München 1969
Nouophore Nr. 8. Lamda-Print auf
hochglänzendem Fotopapier auf
Dibond aufgezogen, Aluminium,
Getriebemotor, elektronische Steu-
erung 140x85x10 cm (geöffneter
Zustand). Provenienz: Ulrich
Genth und Heike Mutter
2000,-



[15] Renée Green
Cleveland/Ohio 1959
Commemorative Toile. 1992
Diverse Materialien, Holz, Stoff,
Polster u. a. ca. 122 x 80 x 90 cm.
Provenienz: Galerie Christian
Nagel, Köln/Berlin
3500,-



[16] Katharina Grosse
Freiburg/Breisgau 1961
Ohne Titel. 2002
Acryl auf Aluminium 188 x 125 cm.
Rückseitig signiert und datiert
K. Grosse 2002.
Provenienz: Katharina Grosse
10000,-



[17] Thomas Grünfeld
Opladen 1956
Ohne Titel (A/EI/grau). 2003
Glas und Epoxidharz auf Holz
72 x 56 x 7 cm. Rückseitig signiert,
datiert und mit der Werknummer
versehen *Grünfeld 03 03/10*.
Provenienz: Thomas Grünfeld
5300,-



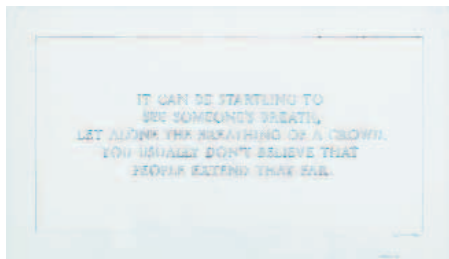
[18] Georg Herold
Jena 1947
Ohne Titel. 1987
Schwarz-Weiß-Fotografie
89 x 63,5 cm. Signiert, datiert
und nummeriert *Herold 87*.
Exemplar 1/3.
Provenienz: Georg Herold
6000,-



[19] Candida Höfer
Eberswalde 1944
Deutscher Pavillon Venezia III. 2003
Farbfotografie 85 x 95 cm.
Rückseitig signiert *Candida Höfer*
und nummeriert. Exemplar 2/6.
Provenienz: Candida Höfer und
Johnen + Schöttle, Köln
7500,-



[20] Carsten Höller
Brüssel 1961
Pilzdruck. 2004
Zweifarbige Photogravure
31,5 x 31,5 cm. Unten links signiert
Carsten Höller und mittig datiert
2004 sowie unten rechts bezeich-
net *Probedruck*. Probedruck zu
einer Auflage von 24 + 5 e. a.
Exemplaren.
Provenienz: Carsten Höller
900,-



[21] Jenny Holzer
Gallipolis/Ohio 1950
*The living series: It can be
startling...* 1980/82
Bleistift auf Pergamentpapier
60,5 x 107 cm, unter Glas gerahmt.
»IT CAN BE STARTLING TO SEE
SOMEONE'S BREATH. LET ALONE
THE BREATHING OF A CROWD.
YOU USUALLY DON'T BELIEVE

THAT PEOPLE EXTEND THAT
FAR". Unten rechts signiert *Jenny
Holzer* und bezeichnet *Bench 6*.
Rückseitig mit der Werknummer
versehen *JH 309 D*.
Provenienz: Jenny Holzer und
Monika Sprüth/Philomene Magers,
Köln/München
8500,-



[22] Roni Horn
New York 1955
For Cobbled Lead(s). 1982/83
Blei- und Farbstift auf Transparent-
papier 29,5 x 20,5 cm, unter Glas
gerahmt. Unten rechts signiert
R. Horn.
Provenienz: Jablonkla Galerie, Köln
3500,-



[23] Leiko Ikemura
Tsu/Mie (Japan) 1951
Doppelhaus. 1992/2003
Bronze 16 x 31,5 x 18 cm. Auf der
Innenseite signiert *Leiko Ikemura*
sowie bezeichnet e. a.
Inventar-Nr. S-92/03-123 Bl
Provenienz: Leiko Ikemura
8000,-



[24] Martin Kippenberger
Dortmund 1953-1997 Wien
Plakate. 1978/93
5 Plakate, Offsetdrucke und Seri-
graphien je ca. 59 x 84 cm bzw.
84 x 59 cm.
Kunsthau Zürich S. 32, 43, 107
(Variante), 177 und 190. – 2 Blätter
seitlich mit leichten Knicken.
Provenienz: Galerie Gisela Capitain,
Köln
1700,-



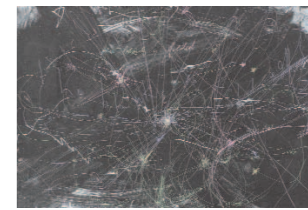
[25] Jürgen Klauke
Cliding bei Cochem 1943
Erweiterung. 1972
Schwarz-Weiß-Fotografie
57 x 44 cm, unter Glas gerahmt.
Rückseitig signiert, datiert und
betitelt *J. Klauke 1972 Erweiterung*.
Exemplar 3/3.
Provenienz: Jürgen Klauke
3000,-



[26] Astrid Klein
Köln 1951
Paradiso Terrestre. 1991
Neonröhre mit handgravierter
Plexiglasröhre in Holzkasten
14 x 103 x 10 cm. Exemplar 6/6.
Provenienz: Astrid Klein und
Monika Sprüth/Philomene Magers,
Köln/München
2700,-



[27] Imi Knoebel
Dessau 1940
Portrait 98 – 22 Lola Om. 1998
Acryl auf Holz 50 x 35 x 9 cm.
Rückseitig signiert und datiert
Imi 98.
Provenienz: Imi Knoebel
10000,-



[28] Jutta Koether
Köln 1958
Derrida/Clara & Di. 1999
Tusche und Farbstift auf Papier
33,5 x 49,5 cm. Rückseitig signiert,
datiert und betitelt *Jutta Koether*
99. Werknummer 12.
Provenienz: Jutta Koether
800,-



[29] Michael Krebber
Köln 1954
OR?. 2001
Acryl auf Leinwand 120 x 100 cm.
Rückseitig signiert und datiert
2001.
Provenienz: Galerie Christian
Nagel, Köln/Berlin
6500,-



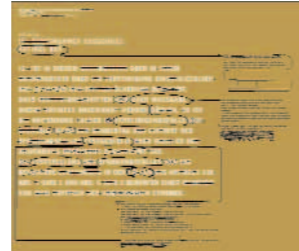
(30) Friedrich Kunath
Chemnitz 1974
Ohne Titel (I CANT AFFORD TO WASTE MY TIME MAKING MONEY), 2004
Ölkreide auf Kohlepapier
148 x 115,5 cm, unter Glas gerahmt.
Provenienz: Galerie BQ, Köln
2800,-



(31) Atelier van Lieshout
I-Feecal, 2004
Installation mit verschiedenen Materialien. Flexible Maße, ca. 95 x 90 x 70 cm.
Eines von fünf Exemplaren.
Provenienz: Atelier van Lieshout, Rotterdam
1900,-

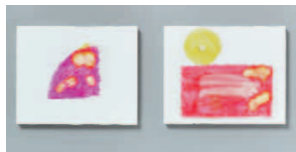


(32) Kalin Lindena
Hannover 1977
Ohne Titel, 2003
Diverse Materialien auf Seide
144,5 x 130 cm. Rückseitig signiert und datiert *Lindena* 2003. – Mit wenigen kleinen durchscheinenden Stellen.
Provenienz: Galerie Christian Nagel, Köln/Berlin
2500,-



(33) Thomas Locher
Munderkingen 1956
Grundgesetz für die Bundesrepublik Deutschland, 1968/Stand 2001. Fragmente der Notstandsgesetzgebung. Zum Beispiel: IV a. Gemeinsamer Ausschuss, Artikel 80a (1), 2001/2002.
Siebdruck auf Aluminium-Blech, gefalzt, pulverbeschichtet lackiert
110 x 120 x 2,5 cm. Eines von zwei Exemplaren.
Provenienz: Thomas Locher
6000,-

Siebdruck auf Aluminium-Blech, gefalzt, pulverbeschichtet lackiert
110 x 120 x 2,5 cm. Eines von zwei Exemplaren.
Provenienz: Thomas Locher
6000,-



(39) Jorge Pardo
Havanna 1963
Ohne Titel, 1997
2 Arbeiten. Copic auf Leinwand
jeweils 24 x 30 cm.
Provenienz: Jorge Pardo
1200,-



(40) Jack Pierson
Plymouth/Massachusetts 1960
Parents 50th Flowers, 1995
C-Print auf Plexiglas
96,5 x 76,2 cm, gerahmt. Rückseitig signiert, datiert, betitelt und nummeriert *Parents 50th Flowers Jack Pierson 1995*. Exemplar 7/10.
Provenienz: Galerie Aurel Scheibler, Köln
4000,-



(41) Bettina Pousttchi
Mainz 1971
Bandagen, 1998
C-print auf Aluminium 93,5 x 63 cm.
Rückseitig signiert, datiert und nummeriert *Bettina Pousttchi 1998*. Exemplar 1/5.
Provenienz: Bettina Pousttchi
1500,-



(42) Cornelius Quabeck
Wuppertal 1974
Ohne Titel (*Grundangst*), 2004
Kohle auf Nessel 90,5 x 105 cm.
Rückseitig signiert, datiert und betitelt *C. Quabeck 04 »O.T. (Grundangst)«*.
Provenienz: Galerie Christian Nagel, Köln/Berlin
2000,-



(43) Thomas Rentmeister
Reken/Westfalen 1964
Kunsthalle, 2004
Reflektierende Folie auf Aluminium 100 x 75 cm. Signiert, datiert und betitelt *Thomas Rentmeister 2004 Kunsthalle*.
Provenienz: Thomas Rentmeister
2000,-



(49) Beat Streuli
Altdorf (Schweiz) 1957
Bondi Beach 99 II, 1999
C-Print hinter Diasec 60 x 83 cm.
Rückseitig signiert und datiert *Beat Streuli 99* sowie nummeriert. Exemplar 1/3. Werknummer 45/09.
Provenienz: Beat Streuli
2300,-



(50) Thaddeus Strode
Santa Monica/Kalifornien 1964
Three tourists with no connection, 2000
Mischtechnik auf Leinwand 61 x 61 cm. Rückseitig signiert, datiert und betitelt »*Three tourists with NO CONNECTION*« *Thaddeus Strode 2000*.
Provenienz: Thaddeus Strode
3700,-



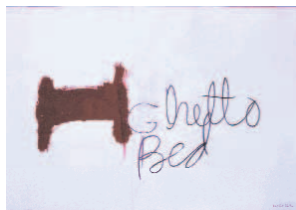
(51) Peter Sutter
Fliederstudie, 2004
Öl auf Pappe 25 x 25 cm.
Rückseitig signiert und datiert *Peter Sutter 04*.
Provenienz: Peter Sutter
700,-



(52) Wolfgang Tillmans
Remscheid 1968
Blautopf, rain, 2001
C-Print 40 x 30,5 cm, unter Glas gerahmt. Rückseitig signiert und nummeriert. Exemplar 1/10 einer Auflage von 10 + 1 AP Exemplaren.
Provenienz: Wolfgang Tillmans
2800,-



(53) Leif Trenkler
Wiesbaden 1960
Am Fluss, 2004
Öl auf Holz 60 x 50 cm.
Rückseitig signiert und datiert *Leif Trenkler 2004*.
Provenienz: Leif Trenkler und Galerie Thomas Rehbein, Köln
2600,-

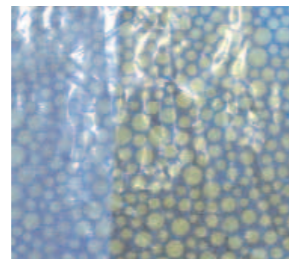


Textinstallation durchlaufend in diesem Heft

(59) Walter Dahn
St. Tönis/Krefeld 1954
Ghetto Bed (queer), 2003
Tempera mit Siebdruck auf Papier 66 x 93 cm, unter Glas gerahmt.
Unten rechts gestempelt und rückseitig signiert.
Provenienz: Walter Dahn und Galerie Monika Sprüth/Philomene Magers, Köln/München
2700,-



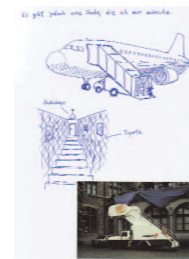
(60) Liam Gillick
Aylesbury (Großbritannien) 1964
Something just fell from the sky, 2003
Zertifikat und PDF-Datei für die Ausführung als Wandarbeit.
Provenienz: Liam Gillick
5000,-



(61) Louise Lawler
Bronxville/New York 1947
Nobody Died When Clinton Lied, 2002/03
Cibachrome museum mounted 24 x 24 cm. Edition 6/30 (MP#509).
Provenienz: Lousie Lawler und Monika Sprüth/Philomene Magers, Köln/München
850,-



(62) Horst Münch
Nürnberg 1951
Der schiefe Blick, 2002/03
Acryl auf Leinwand 140 x 100 cm.
Provenienz: Horst Münch
3500,-



(63) Tazro Niscino alias Tatsuro Bashu, Nagoya (Japan) 1960
Es gibt jedoch eine Sache, die ich mir wünsche, 2004
Konzept für eine Installation
Zeichnung und Foto auf Papier, 2 Blätter 29,7 x 21 cm.
Provenienz: Tazro Niscino
1500,-

bleibt und die Verwaltung ihre Instrumente und Parameter nicht überdenkt, bleibt das Loch in seiner ebenso realen wie symbolischen Ausdehnung die Referenzgröße. Das Projekt der Europäischen Kunsthalle Köln ist im besten Sinne frei davon, es definiert seinen urbanen Kontext und seine kulturel- rest of the place. Yes, the bar men are situated at exactly the right height to deal with len Partnerschaften neu. Die Initiative wird sich an kosmetischen Operationen nicht beteiligen, denn es geht nicht darum, eine leere Raumhülse zu füllen, sondern ein inhaltliches Konzept zu erarbeiten, nach dem sich dann auch die räumlichen Parameter bestimmen lassen. Erst dann kann man sich auf die Suche nach einem geeigneten Ort begeben und/oder ein entsprechendes Raumprogramm für einen Neubau erstellen.

In der Außensicht einer als prekär wahrgenommenen Kölner Situation war diese unabhängige Position gegenüber Verwaltung und Politik eine Grundvoraussetzung, um internationale Experten der Kunstszene überhaupt als Mitglieder des Gründungsrats gewinnen zu können. Ebenso wichtig war ihnen, dass das Projekt sich nicht von der komplexen Problematik städtischer Kulturpolitik abkoppelt, sondern sich ganz entschieden als ein Projekt für die Stadt Köln und die Zukunft kultureller, urbaner Orte begreift. Mit dem Insistieren auf Un-

abhängigkeit für das Projekt wird die politische Führung der Stadt also nicht aus ihrer Verantwortung entlassen. Im Gegenteil, das Projekt der Europäischen Kunsthalle Köln wird zur gegebenen Zeit, nämlich dann, wenn es seine Position konturiert hat, für seine Vorleistungen, die es schon jetzt für die Stadt erbringt, von der öffentlichen Hand, die zwar eine Kunsthalle bauen will, aber weder strukturell noch inhaltlich weiß, wie sie zu ihr kommen soll, komplementäre Mittel einzufordern wissen.

Das Projekt der Europäischen Kunsthalle Köln wird sich nicht auf den Charakter einer Privatveranstaltung, die Aktivität eines Kultur- und Bürgervereins reduzieren lassen, sie folgt nicht dem Bild einer bürgerlichen Kultur, die sich von den Fragen der Stadtentwicklung, der Politik und der Ökonomie trennen lässt. Die Gründung der Kunsthalle ist ein umfassendes, öffentliches Projekt, das sich einmischt in die Verhandlung des städtischen Selbstentwurfs. Eins bleibt dabei nicht aus: Wer sich einmischt, erledigt auch immer ein Stück weit die Arbeit »der anderen«. In der gegenwärtigen Stimmung (auch in der Kunstszene) hält man mit einem »Lasst sie doch den Karren ganz vor die Wand fahren« gerne mal dagegen. Im Ernst- und Zweifelsfall findet sich also immer mehr als eine Seite, die

der Initiative Naivität vorhalten oder Eigeninteresse unterstellen wird. Will man allerdings (Rest)Optionen auf die eigenen/ gemeinsamen Handlungsräume wahrnehmen, dann sind solche Effekte in Kauf zu nehmen. Und ebenso unvermeidlich erledigen auch »die anderen« einen Teil der eigenen Arbeit. Es gilt also die Spielebenen aufzuspüren, auf denen sich das Politische herausfordern, die Rollenzuweisungen verwirren und der eine oder andere Schritt auf dem Weg von der Arbeit zum Projekt gehen lässt. Das allerdings ist eine Grundvoraussetzung. Die Situation ist da.
Meyer Voggenreiter

EUROPÄISCHE KUNSTHALLE KÖLN

Ein Projekt der Initiative Josef-Haubrich-Forum und Das Loch e.V

FÜR DIE KONSTRUKTION DES UNMÖGLICHEN
BENEFIZ-AUKTION ZEITGENÖSSISCHER KUNST
ZUGUNSTEN DER EUROPÄISCHEN KUNSTHALLE KÖLN
02. OKTOBER 04, 17:00 UHR
KUNSTHAUS LEMPERTZ
VERNISSAGE 25. SEPTEMBER 17:00 UHR
VORBESICHTIGUNG 25. SEPTEMBER – 02. OKTOBER 04

CONSTRUCTING THE IMPOSSIBLE
CHARITY AUCTION OF CONTEMPORARY ART
TO BENEFIT THE EUROPEAN ART-HALL COLOGNE
02 OCTOBER 04, 5:00 P.M.
KUNSTHAUS LEMPERTZ, COLOGNE
VERNISSAGE 25 SEPTEMBER 5:00 P.M.
PREVIEW 25 SEPTEMBER – 02 OCTOBER 04

katalog online ab 08 september 04 www.lempertz.com
preview öffnungszeiten
montag – freitag 10:00 – 13:00 / 14:00 – 17:30 uhr
samstag, 02.10.04 10:00 – 13:00 uhr
Kunsthau Lempertz Neumarkt 3 D-50667 Köln
T 0049 (0)221 925729-0 F 0049 (0)221 925729-6

07

Daniel Birnbaum (*1963) ist seit 2000 Direktor der Städelschule Frankfurt/Main und des Portikus. Der ehemalige Direktor von IAPSI (International Artists Studio Program in Sweden) war Co-Kurator der 50. Biennale in Venedig (2003) und wird die erste Biennale in Moskau (2005) mitkuratieren. Seit 1998 ist der promovierte Philosoph als Kunstkritiker und Redaktionsmitglied für das *ArtForum* tätig. Er kuratierte u.a. Einzelausstellungen mit Olafur Eliasson, Gilbert & George, Rikrit Tiravanija und Janet Cardiff.

Yilmaz Dziewior (*1964) leitet seit 2001 den Kunstverein in Hamburg, seit 2003 hat er außerdem eine Teilzeitprofessur für Kunsttheorie an der Hochschule für Bildende Künste, Hamburg, inne. Der in Bonn studierte und promovierte Kunsthistoriker verschaffte sich unter anderem durch seine Mitarbeit am Museum Ludwig Köln in den neunziger Jahren umfangreiche Kenntnisse über die nationale wie internationale Kunstszene. Er kuratierte Projekte für die Blickle Stiftung in Kraichtal und publizierte zu der Zeit außerdem regelmäßig in *ArtForum*, *Camera Austria* und *Texte zur Kunst*.

Ulrike Groos (*1963) ist seit 2001 Künstlerische Leiterin der Kunsthalle Düsseldorf. Die promovierte Kunsthistorikerin war zuvor wissenschaftliche Volontärin am Westfälischen Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte in Münster sowie Lehrbeauftragte an der dortigen Fachhochschule. Später arbeitete sie bei »Skulptur. Projekte in Münster 1997« mit und war Projektleiterin bei der »Manifesta 2«, Europäische Biennale für Zeitgenössische Kunst, in Luxemburg. Anschließend betreute sie die Sammlung Hauser und Wirth in St. Gallen als Co-Kuratorin und den Neuen Aachener Kunstverein als Gastkuratorin.

Hans Ulrich Obrist (*1968) ist Kurator am Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris. Der Schweizer hat bis heute zahlreiche Ausstellungen kuratiert, unter anderem für die Kunsthalle Wien, die Deichtorhallen in Hamburg, die Serpentine Gallery in London und das PS1 in New York. Außerdem war er Co-Kurator der Berlinbiennale und der 50. Biennale in Venedig. Darüber hinaus ist er Gründer des Wandermuseums, Chefredakteur von *Point d'Ironie* und Dozent an der *Facoltà delle Arti*, IUAV Venedig, sowie Mitglied des Kuratoriums der Allianz Kulturstiftung in München. Als Kurator für zeitgenössische Kunst am Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris hat Obrist vor allem das Programm »Migrateurs« betreut.

Lioba Reddeker (*1961) ist seit 1997 Geschäftsführerin der basis-wien – Kunst, Information und Archiv und der e-basis-wien_MQ. Parallel geht sie einer Lehrtätigkeit an der Fachhochschule Kufstein/Kulturmanagement und Kulturökonomie nach. Zuvor war sie als Mitarbeiterin in den Wiener Galerien, in

der Organisation von Ausstellungen und wissenschaftlichen Studien und vor allem als Bundeskuratorin für bildende Kunst im Auftrag des Bundesministeriums für Wissenschaft, Forschung und Kunst tätig. Sie leitete den AKKU Verein für Kunst, Theorie und Vermittlung in Wien, das Institut für Studien zur kulturellen Praxis e.V. in Bonn und wirkt heute als ausgewiesene Kennerin der kulturpolitischen Szene Europas im Manifesta Board mit.

Kathrin Rhomberg (*1963) leitet seit Anfang 2002 den Kölnischen Kunstverein. Die Österreicherin ist Mitglied der International Foundation Manifesta in Amsterdam und gründete 2002 gemeinsam mit Maria Halajova »Tranzit«, eine mit der Idee der Europäischen Kunsthalle Köln vergleichbare Institution ohne Gebäude. Ihre kuratorische Tätigkeit umfasst die Mitarbeit an der Wiener Secesson von 1994 bis 2001 sowie die »Manifesta 3« in Ljubljana (2000).

José Lebrero Stals (*1954) arbeitete in den achtziger Jahren als freier Kunstkritiker und Ausstellungsmacher in Köln. Seit 2003 ist er Direktor des Centro Andaluz de Arte Contemporáneo (CAAC) in Sevilla, er wirkt außerdem als Mitglied des wissenschaftlichen Beirates des Picasso-Museums in Málaga und ist Berater des FRAC Rhone-Alps-IAC Villurbanne in Lyon. Zuvor – von 1996 bis 2002 – war der promovierte Kunsthistoriker Chefkurator am Museu d'Art Contemporani (MACBA) in Barcelona.

[43]



Die EUROPÄISCHE KUNSTHALLE KÖLN sucht eine Gründungsdirektorin/einen Gründungsdirektor

Nicht erst seit dem Abriss des Josef-Haubrich-Forums mit dem Gebäude der ehemaligen Kunsthalle im Jahr 2002 ist die Stadt Köln ohne eine Kunsthalle. Schon mehr als 20 Jahre war die Kunsthalle Köln als originäre Institution zeitgenössischer Kunst nicht mehr aktiv – sicherlich ein Grund für den Niedergang der ehemals so wichtigen Kunstmetropole.

Nun soll Köln endlich wieder eine Kunsthalle bekommen. Der Verein Das Loch e.V., der sich nach dem Abriss der alten Kunsthalle als kritische Instanz kultureller Produzenten gegründet hat (im Vorstand u.a.: Rosemarie Trockel, Udo Kier, Kasper König, Marcel Odenbach), ergreift die Initiative und schreibt die Stelle eines Gründungsdirektors/einer Gründungsdirektorin für eine EUROPÄISCHE KUNSTHALLE KÖLN aus.

Der Verein versteht die Kunsthalle als Projekt und Modellversuch der Selbstkonstitution eines Instituts der zeitgenössischen Kunst, denn es gibt weder einen städtischen Auftrag noch ein konkretes Gebäude. Es wird also darum gehen, experimentelle Formen einer Kunsthalle zu entwickeln, die ihren Ort und ihre Strukturen im Gewebe der Stadt selbst (er)finden muss. Der Name EUROPÄISCHE KUNSTHALLE KÖLN ist programmatisch und verweist auf den erweiterten strukturellen Kontext, in dem sich die neue Kunsthalle konstituieren soll.

Zur Findung des Gründungsdirektors/der Gründungsdirektorin und Begleitung des Modellversuchs hat der Verein einen Gründungsrat berufen, dem Ulrike Groos (Kunsthalle Düsseldorf), Lioba Reddeker (basis wien), Kathrin Rhomberg (Kölnischer Kunstverein), Hans Ulrich Obrist (Musée d'Art Moderne, Paris), José Lebrero Stals (CAAC, Sevilla), Yilmaz Dziewior (Kunstverein Hamburg) und Daniel Birnbaum (Städelschule und Portikus Frankfurt/Main) sowie zwei Vorstandsmitglieder des Vereins Das Loch angehören. Die Finanzierung des Modellversuchs wird durch die Mittel des Vereins und eine große Benefizauktion am 2. Oktober 2004 sichergestellt. Das finanzielle Engagement seitens des Vereins ist vorerst auf ein Jahr begrenzt. Die Sicherung weiterer Mittel zur Fortführung des Modells ist bereits Sache des Gründungsdirektors.

Die Gründungsdirektorin / Der Gründungsdirektor soll ...

... die Erkundung zeitgemäßer und nachhaltiger Formen der Selbstkonstitution und Gründung einer Kunsthalle als Ort und als Projekt der Auseinandersetzung mit zeitgenössischer Kunst betreiben und umsetzen.

... die Institution einer Europäischen Kunsthalle Köln als Handlungsmodell in Kooperation und Reflexion mit dem Gründungsrat und dem Verein entwickeln und im kulturellen Gewebe der Stadt etablieren.

... in der Bildung von Allianzen auf struktureller, ökonomischer und politischer Ebene sowohl lokal wie europäisch und international kenntnisreich, erfinderisch und anschlussfähig sein.

... die ökonomischen Parameter eines solchen Projekts beurteilen und handhaben können.

... die Maßstäbe der Umsetzung und Realisierung von Strukturen und Projekten an den veränderten gesellschaftlichen Rahmenbedingungen orientieren können und diese sachdienlich herauszufordern wissen.

... die Mitspieler auf dem internationalen, dem europäischen und dem lokalen Feld der zeitgenössischen Kunst kennen und von ihnen erkannt werden.

... die Bedingungen und Praktiken des Kuratierens und Ausstellens zeitgenössischer Kunst in der Reflexion ihrer Geschichte und Positionen zu betreiben, zu erforschen und weiter zu entwickeln wissen.

... durch die Arbeit der Kunsthalle für die lokalen Lebens- und Produktionsbedingungen zeitgenössischer Künstlerinnen und Künstler attraktiv und zuträglich sein.

... die Kunsthalle mit anderen kulturellen Feldern (Wissenschaften, Architektur, Design, Musik, Theater, Literatur, Popkultur, Film, Fernsehen, neuen Medien ...) projektorientiert verknüpfen.

... experimentelle Formen der Arbeit in und mit divergierenden Öffentlichkeiten, auch mit medialen Öffentlichkeiten, für die Begegnung mit zeitgenössischer Kunst und ihren Fragestellungen entwickeln, erproben und erschließen.

... an den Diskursen über den Zustand und die Transformationen des öffentlichen Raums und des städtischen Lebens, der

sozialen Bindungen und des politischen Denkens als Teil der Voraussetzungen, Praktiken und Projekte einer EUROPÄISCHEN KUNSTHALLE KÖLN mitwirken.

... die lokalen kulturellen Bedingungen und die daraus erwachsenen Möglichkeiten anderer städtischer Situationen in Europa kennen und diese produktiv für die Entwicklung einer eigenständigen Variante der EUROPÄISCHEN KUNSTHALLE KÖLN einsetzen.

Procedere
Bewerbungen und Vorschläge für Kandidaten sind bis zum 15. Oktober 2004 (Poststempel) an den Verein Das Loch e.V. zu richten. Es gibt keine formalen Beschränkungen. Da eine intensive Arbeit vor Ort erwartet wird, sind gute deutsche Sprachkenntnisse eine Voraussetzung.

Die Bewerbungsunterlagen sollen neben CV und Referenzen ein kurzes persönliches Statement (max. 1 Seite A4) zum Projekt der EUROPÄISCHEN KUNSTHALLE KÖLN enthalten.

Die Bewerbungen müssen obligatorisch sowohl als E-Mail (Attachments als pdf oder word.doc) als auch auf dem Postweg abgegeben werden.
E-Mail: info@das-loch.net
Postanschrift: Das Loch e.V., c/o Neumann + Luz, Roonstraße 108, D-50674 Köln, Germany

Alle Einsendungen werden vertraulich behandelt. Der Gründungsrat wird im Oktober 2004 eine Auswahl treffen und die Kandidatinnen und Kandidaten Mitte November zu Gesprächen nach Köln einladen. Ende November soll das Verfahren abgeschlossen und die Gründungsdirektorin oder der Gründungsdirektor der EUROPÄISCHEN KUNSTHALLE KÖLN benannt werden.

Über die Geschichte des Projekts und den Verein informiert die Domain www.das-loch.net

08

Die Manifesta – Europäische Biennale für zeitgenössische Kunst

Die Manifesta war das erste Groß-Event im Biennalen-Format mit explizit europäischer Definition nach dem Fall des Eisernen Vorhangs Anfang der 1990er Jahre. Heute ist die Initiative zehn Jahre alt und gibt Anlass zu einem Rückblick auf ihre Ursprungsideen und eine mögliche Modellfunktion für Format und Inhalt von Kunstpräsentation und -diskussion im erweiterten Europa.

Der Gedanke zu einer neuen Europäischen Kunstbiennale war zuerst in der Niederländischen Kunstverwaltung unmittelbar nach der politischen Wende in Europa in den frühen 1990er Jahren entstanden. Gijs van Tuyl, langjähriger Direktor der Niederländischen Kunstverwaltung in Den Haag und viele Jahre verantwortlich für die niederländischen Programme der Biennalen Venedig und São Paulo, nutzte das Treffen mit Kollegen in Venedig zur Diskussion der Idee einer neuen Plattform für junge KünstlerInnen, die – so die Auffassung – bisher von üblichen Informations- und Distributionsnetzwerken ausgeschlossen waren. Zu dieser Diskussionsgruppe gehörten damals unter anderem René Block, Svenrobert Lundquist und Henry Meyric Hughes: Auf die Bedürfnisse junger Künstler in dem sich rasant verändernden politischen und ökonomischen Umfeld sollte rasch(er) reagiert werden können. Die Entstehung der Manifesta kann somit nicht zuletzt als Reaktion auf ein Unbehagen gegenüber der Biennale in Venedig oder

ähnlich großformatigen institutionellen Aktivitäten (wie z. B. auch der documenta) verstanden werden.

»Europa« wird von einem der Manifesta-Väter, Henry Meyric Hughes, in einer Rückschau auf die Gründungsphase definiert als »[...] Europe, being interpreted in the most generous spirit possible, to encompass all the territories covered by the current signatories of the Council of Europe's Cultural Convention, and beyond.« (HMH, 2000) Zentrales Motto der Manifesta wurde so die Etablierung eines paneuropäischen Netzwerkes für bildende Kunst, das auf direktem persönlichen Austausch und der Berücksichtigung unterschiedlicher Kontexte und Prozesse, in die KünstlerInnen involviert sind, beruht: Ein Netzwerk, das die Kontexte der Präsentation und Diskussion künstlerischer Arbeit verändern wollte. So entstand ein Ereignis, das sich nicht nur durch den zweijährigen Rhythmus einer Ausstellung, sondern durch weitere strukturelle Modifikationen definierte. So findet jede Ausgabe der Manifesta-Ausstellungen an einem anderen Ort statt, bisher in Rotterdam (1996), Luxemburg (1998), Ljubljana (2000), Frankfurt (2002) und San Sebastián (2004). Für 2006 wurde soeben Nikosia/Zypern als Austragungsort bekannt gegeben. Außerdem wechseln im Zweijahresrhythmus das kuratorische als auch das organisatorische Team. Doch die Ausstellungen werden nur als ein Aspekt eines kontinuierlichen Dialogs zwischen KünstlerInnen, TheoretikerInnen und der Öffentlichkeit verstanden. Darüber hinaus will die Manifesta eine Werkstatt sein, ein interaktiver Ort zur Beobachtung der Neustrukturierung des sozialen, politischen,

ökonomischen und kulturellen Umfeldes in Europa. Auch versteht sie sich als offenes, erweiterbares Netzwerk und betont in ihren Aktivitäten die Wertigkeit und Ausprägung demokratischer Prozesse sowie Kooperation und Kommunikation unter Berücksichtigung neuer Medien.

Auch wenn es (siehe Entstehungskontext und -zeit) so scheinen mag, liegt der Fokus der Manifesta nicht im Bereich der Ost-West-Parameter. Dennoch beansprucht sie wohl legitim eine zentrale Rolle im produktiven Überwinden ebendieser Grenzen, wurden doch auch Kuratoren aus Zentral- und Osteuropa früh involviert, stifteten durch ihre Reisen und Recherchen zahlreiche neue Verbindungen und öffneten erstmals in dieser Größenordnung Zugänge für die KünstlerInnen in den postsozialistischen Staaten. In diesem Ausgangspunkt und in der nomadischen Struktur der Manifesta sind jedoch zugleich kontroverse Diskussionspunkte angelegt, denen mit jeder Ausstellung neue Facetten und Argumente zuwachsen.

Doch noch einmal zurück zu Geschichte: Robert de Haas, Leiter der niederländischen Kunstverwaltung in Den Haag berief im November 1993 das erste Treffen eines »International Advisory Board« ein. Im Januar 1994 stand nach einer zweitägigen Sitzung der erste Beirat fest: Els Barents (NL), René Block (D), Svenrobert Lundquist (S), Henry Meyric Hughes (UK), Katalin Néray (H), Anda Rottenberg (PL) und Lilijana Stepancic (SLO). Hedwig Fijen wurde Koordinatorin der ersten Manifesta und ist heute Generalsekretärin der Foundation, Katalin Néray übernahm die Leitung des fünfköpfigen Kuratorenteams in



height when viewed in relation to the room as a whole. Super short, but with perfectly proportioned heads. The woman sitting at

Rotterdam. So wurde die »Foundation European Art Manifestation« mit Sitz in Rotterdam gegründet, die sich am Abend dieser Gründungssitzung über 30 diplomatischen VertreterInnen europäischer Staaten vorstellte. Der Beirat ist verantwortlich für das künstlerische Profil, die Integrität und Geschäftsgebarung der Manifesta sowie für die Ernennung der KuratorInnen. Ein nationales Komitee übernimmt jeweils die Gesamtverantwortung für finanzielle und organisatorische Belange, der jeweilige Direktor ist für die Geschäftsführung in Absprache mit dem nationalen Komitee, dem Beirat, den KuratorInnen und den nationalen und internationalen Institutionen verantwortlich.

Für die zweite Manifesta in Luxemburg wurde ein neuer Beirat berufen; dieser entstand aus der Übernahme zweier früherer Mitglieder, Henry Meyric Hughes und Lilijana Stepancic, der früheren Direktorin der M1, Hedwig Fijen, einem Mitglied des vorangegangenen kuratorischen Teams, Hans-Ulrich Obrist und zwei neuen Personen, Chris Dercon (damals Direktor am Museum Boijmans Van Beuningen, Rotterdam) sowie Kasper König (damals Rektor der Städelschule und Portikus Galerie, Frankfurt/Main). Zusammen mit Enrico Lunghi (Casino Luxemburg), dem neu ernannten Direktor der Manifesta 2, wählte dieser Beirat das neue dreiköpfige Kuratorenteam. Dieses Verfahren setzte sich auch in den nächsten Jahren und für die weiteren Manifesta-Ausstellungen fort, ist gleichzeitig aber immer auch Thema von Diskussionen in der Foundation.

Denn in dem hier dargestellten administrativen Ablauf für die Entscheidungsfin-

dungen (Orte, Kuratoren, Organisation) es spiegelt sich das erklärte Ziel der Manifesta, eine offene, flexible und dem jeweiligen Ort adäquate Struktur zu schaffen, durch die eine künstlerisch und diskursiv herausfordernde Situation erzeugt werden kann. Doch die zunehmende (Definitions-) Macht der Manifesta im internationalen Kunstgeschehen, die vehemente Zunahme von Biennalen weltweit und die rasante, konfliktgeladene politische Entwicklung, besonders in Zentral- und Osteuropa, lässt die eigene Definitionsarbeit immer komplexer werden.

Als Ausweitung der Bestrebungen der IFM kann das mit Mitteln des europäischen »Cultur 2000«-Programmes geförderte Projekt »The Manifesta Network Program« verstanden werden, das die International Foundation Manifesta für 2002 bis 2005 unter Beteiligung von insgesamt sieben so genannten »Co-Organisers« entwickelt hat. Das auf künstlerischen Aktivitäten und theoretischer Reflexion gleichermaßen aufgebaute Projekt entwickelt unter anderem eine umfangreiche Publikation mit Rückblick auf zehn Jahre Manifesta (Roomade, B. Vanderlinden), bringt ein halbjährlich erscheinendes Journal heraus (I. Zabel und V. Misiano), veranstaltet Fachkonferenzen (AICA), unter anderem zur kuratorischen Praxis, entwickelt ein digitales Archiv zur Manifesta (basis wien) und lädt mehrmals zu Diskussionen nach Liverpool unter dem Titel »Coffeebreak« (Liverpool Biennial). Letztere haben sich in zwei (von drei geplanten) Ausgaben zu lebendigen und oftmals kontroversiellen Auseinandersetzungen zu den Themen Europa, europäische Erweiterung, kuratorische Praxis, Beteiligungsprozesse u. v. m.

(49)

entwickelt. Unter Leitung engagierter Moderatoren (CB1: Chris Dercon, CB2: Ole Bouman) wurde jeweils zwei Tage in eingeladener Runde intensiv zu den Themen der Identität und Zukunft der Manifesta (2002) und zum Schlagwort »Hospitality« (2004) debattiert.

Auch Kritikpunkte kommen in diesem Meinungsaustausch zur Sprache: So muss sich die Manifesta differenzierten Diagnosen zu ihrer Rolle im Biennalen-Hype und allzu stark marktorientierter Ereignisfokussierung stellen. Gefahren wie die der Konstruktion eines de facto nicht gleichberechtigten Kunst-Europas, der Nivellierung von Diskontinuitäten und lokalen Spezifika oder der Vorwurf hegemonialen Auftretens sind seit Beginn vorgebrachte Themen. Auch das Problem, ob »Kunst als Normalisierungsagentin europäischer Einigungsprozesse« eingesetzt werden kann (G. Schöllhammer, *springerin*, 3/2000) wird immer wieder erörtert. Gewiss scheint mir, dass nur mit Hilfe dieser offenen, diskursiven Formate sichergestellt werden kann, dass ein solches Kunstereignis – mit dem Etikett »Europa« – vor dem Hintergrund elementarer politischer und ökonomischer Veränderungen produktive künstlerische und intellektuelle Wirkung entfalten kann.

Lioba Reddeker

Weitere Informationen zur Manifesta Foundation und zu den Manifesta-Ausstellungen unter: www.manifesta.org, www.basis-wien.at/cgi-bin/f/18555 und zur aktuellen Manifesta 5 in San Sebastián unter: www.manifesta.es

09

Experimente und ein engagierter Ansatz mit einem hohen Anspruch an Aktualität und Theorie sind wichtig.

Ein Interview mit Ulrike Groos zu Situation und Option zeitgenössischer Kunsthallenpositionierungen.

the bar is completely and utterly drunk and her dress is made out of artificial fibres. She turns while holding a medium-sized metal

Wie schätzen Sie die aktuelle Situation eines kulturpolitisch durchlöchernten und vom Nix zehrenden Köln ein – aus der Perspektive einer prosperierenden Nachbarstadt rheinaufwärts?

Nicht die mit dem »Loch« im tatsächlichen Sinne in Zusammenhang gebrachte Baulücke am Neumarkt, sondern das Vakuum, das momentan in der Kulturpolitik in Köln durch den fehlenden Kulturdezernenten besteht, ist im Grunde das größte Loch. Was hinsichtlich der beabsichtigten Besetzung an Politik betrieben wurde, ist an Peinlichkeit kaum zu überbieten und führt nun dazu, dass Köln über Monate kulturpolitisch ohne kompetente und engagierte Führung ist.

Ganz persönlich gefragt: Wie könnte Ihre Idee einer Europäischen Kunsthalle aussehen? Wie schätzen Sie das Projekt vor dem Hintergrund Ihrer eigenen Erfahrungen ein?

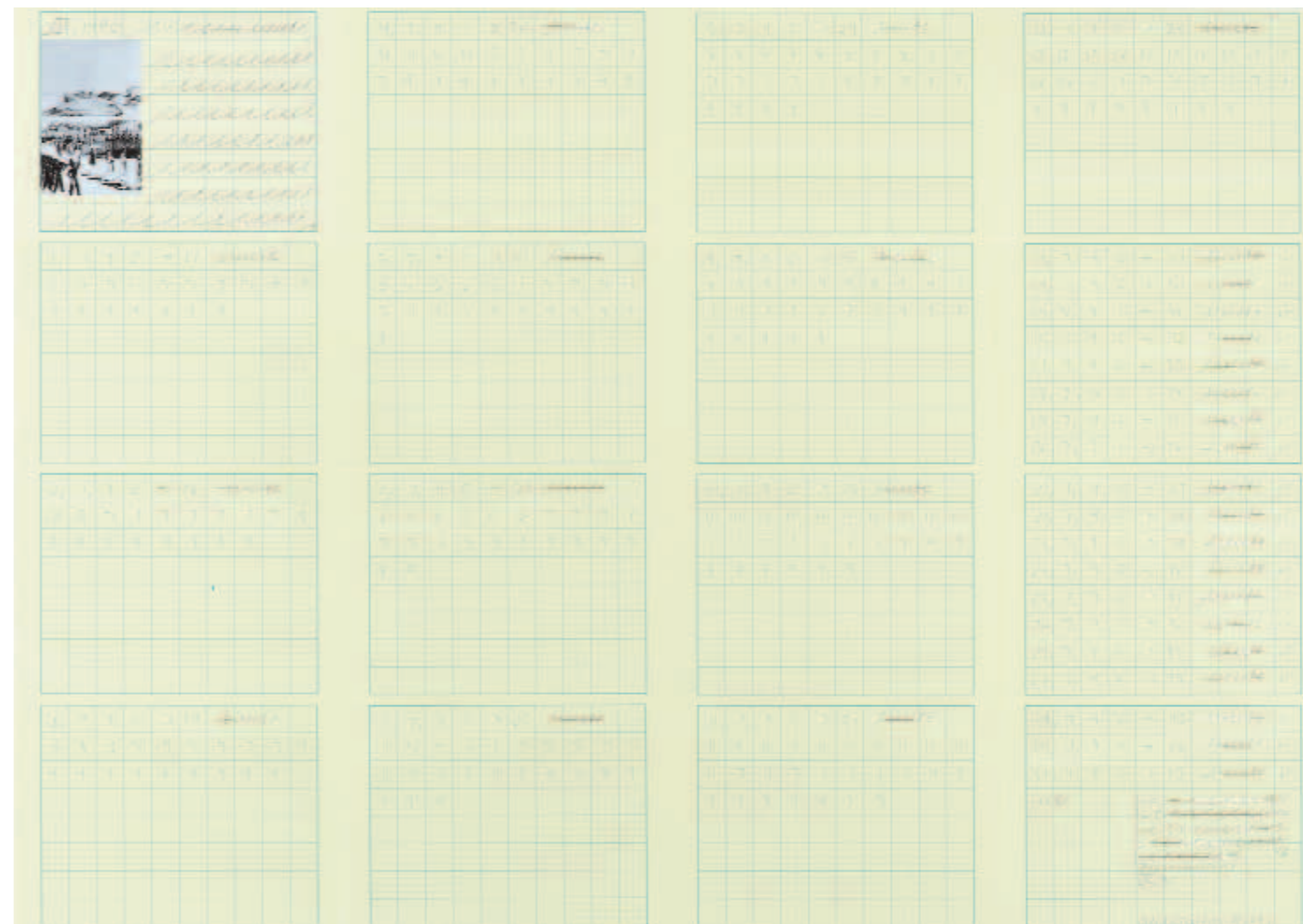
Die Frage nach Funktion, Aufgabe und Struktur einer Kunsthalle, die auch die Europäische Kunsthalle Köln betrifft, hatte ich mir vor meiner Nominierung zur Künstlerischen Leiterin der Kunsthalle Düsseldorf in gleicher Weise gestellt. Sicher ist Kunst-

halle nicht gleich Kunsthalle und sollte immer im Zusammenhang mit dem Standort gesehen werden. In Düsseldorf war die Definition der Neu-Positionierung wesentlicher Gedanke. Besonders Ende der 1960er, in den 70er und 80er Jahren war die Kunsthalle Düsseldorf in dieser Stadt der einzige große Ausstellungsort für zeitgenössische Kunst. Wichtig war deshalb die Frage, wie dieses Ausstellungshaus nach seinem Umbau ab dem Jahr 2000 neben den anderen, großen, neu entstandenen oder bereits bestehenden Häusern in Düsseldorf, die sich der Gegenwartskunst widmen (museum kunst palast, K20, K21, Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen) ein eigenes Profil entwickeln kann. So war die Kunsthalle Düsseldorf schon immer ein Haus ohne eigene Sammlung, ein reiner Ausstellungsort. Und das sollte sie neben den anderen Museen mit eigenen oder fremden Sammlungen auch bleiben. Für dieses Kunsthallen-Modell als reiner Wechselausstellungsort bestehen übrigens auch Ausnahmen, wie die Bundeskunsthalle in Bonn oder die Kunsthalle in Hamburg zeigen. In Düsseldorf ist das Ziel, durch ein reines Wechselausstellungsprogramm die Möglichkeit zu einem freieren und schnell-

leren Agieren in der Auswahl der Aktivitäten zu erhalten. Wir verstehen uns als ein offenes Forum für zeitgenössische Kunst und deren Vermittlung. Dafür sind Experimente und ein engagierter Ansatz des Hauses mit einem hohen Anspruch an Aktualität und Theorie wichtig. Dies alles sind Überlegungen, die auch bei der Europäischen Kunsthalle eine entscheidende Rolle spielen werden. Deshalb wird eine der vorrangigsten Aufgaben die Definition der Ziele sein, die sich in dem Anforderungsprofil an den Gründungsdirektor widerspiegeln werden – gerade vor dem Hintergrund der alten Kunsthalle, die bereits einige Jahre vor ihrem Abriss brachlag, und der bestehenden anderen Ausstellungshäuser.

Lassen sich weitere Parallelen vom Kölner Projekt zu den Düsseldorfer Aktivitäten ziehen?

Ich finde dieses Kölner Engagement, das sich in Ansätzen durchaus mit der Düsseldorfer Künstlerinitiative zum Erhalt der Kunsthalle vergleichen lässt, grundsätzlich sehr sinnvoll und unterstützenswert. Das Kölner Modell, ein Konzept für eine Europäische Kunsthalle Köln auch ohne konkreten



spoon which she hurls towards the three people sitting across the room. And they feel the rush as it tumbles past them towards some

Ort zu entwickeln, bietet die Möglichkeit, bereits im Vorfeld Überlegungen zur Positionierung und Konzeption eines solchen Hauses anzustellen. Die Düsseldorfer »Initiative Rettet den Kunstpalast, die Kunsthalle und das Kunstmuseum«, eine Arbeitsgruppe aus Düsseldorfer Künstlern, vertreten durch Nicola Schrudde und Martin Schwenk, formulierte in ihrer Konzeption für die Kunsthalle Düsseldorf u.a. folgende Forderungen: langfristiger Erhalt der Kunsthalle am Grabbeplatz im bestehenden Gebäude; fruchtbare Verflechtung nationaler und internationaler Kunst der aktuellen Gegenwart; öffentliche Anerkennung der Notwendigkeit von künstlerischem Experiment; Schaffen eines öffentlichen Raums, in dem sich die aktuelle Kunst frei, progressiv und kritisch äußern kann als Feld für erfinderische Visionen, die über sich und ihre Zeit hinausweisen.

Welche Rolle kann oder muss der lokale Bezug heute für die Konzeption einer neuen Institution spielen?

Ich finde, dass Lokalität ein schwieriger Begriff ist, der immer die Gefahr in sich birgt, als provinziell verstanden zu werden. Was ist eigentlich lokale Kunst? Sind

Rosemarie Trockel und Thomas Schütte lokale Künstler, weil sie in Köln und Düsseldorf leben, oder sind sie nicht vielmehr Künstler, die sich mit Ausstellungen und Projekten ein internationales Ansehen erworben haben? Unter Lokalität verstehe ich, dass man sich über das, was in der eigenen Stadt und der Umgebung passiert informiert, austauscht und in die eigene Tätigkeit einbindet. Wichtige Orte des Austausches sind in Düsseldorf die Kunstakademie, Ausstellungs- und Projekträume, Galerien, Künstlerateliers; Vergleichbares gibt es auch in Köln.

Wie schätzen Sie die Kooperations- und Netzwerkfähigkeit einer Europäischen Kunsthalle Köln ein – lokal, regional und natürlich europaweit?

Kooperationen sind für mich ein zentraler Aspekt bei der Entwicklung einer neuen Kunsthalle. Unter Kooperation verstehe ich nicht nur Empfehlung, Austausch und Zusammenarbeit, sondern auch finanzielle Hilfestellung und Unterstützung. Für die Kunsthalle Düsseldorf war es in mehrfacher Hinsicht wichtig und im zuvor genannten Sinne bestätigend, dass die gemeinsam mit Barbara Hess und Ursula Wevers kuratier-

te Ausstellung »Ready to Shoot – Fernseh-galerie Gerry Schum/videogalerie schum« fünf europäische Nachfolgestationen gefunden hat. Gerade dieses Beispiel zeigt, wie u.a. Produktionen der weltweit ersten Videogalerie, lokalisiert in Düsseldorf, die von Ursula Wevers in einem Kölner Archiv betreut werden, auf breites internationales Interesse stoßen.

Kooperation heißt auch, ein komplexes Thema an verschiedenen Orten mit unterschiedlichen Schwerpunkten und Aspekten aufzufächern und zu zeigen. Wir haben hier im Rheinland und im Ruhrgebiet ein Einzugsgebiet mit flächenmäßig geringer Ausdehnung und hohem Besucherpotenzial. Kooperationen zwischen Köln, Düsseldorf, Bonn, Leverkusen, Duisburg, Essen, Recklinghausen, Wuppertal, um nur einige Möglichkeiten zu nennen, liegen nahe und ermöglichen den Besuchern, andere Häuser kennenzulernen. Die Ausstellungen von Jessica Stockholder im letzten Jahr im Wilhelm Lehmbruck Museum in Duisburg und parallel im K20 in Düsseldorf sind dafür ein gelungenes Beispiel. Solch eine Form von Kooperation könnte ich mir sehr gut zwischen einer Europäischen Kunsthalle Köln und der Kunsthalle Düsseldorf vorstellen.

10

Short Cuts

(1) Den Löchern in Köln halten wir die Europäische Kunsthalle entgegen – wie »löchrig« ist Köln Ihrer Meinung nach und was erwarten Sie von der Idee einer Europäischen Kunsthalle?

(2) Wie schätzen Sie das Projekt vor dem Horizont Ihrer eigenen Institution oder Profession ein?

(3) Sehen Sie einen Wandel in den gegenwärtigen Bedingungen künstlerischer Produktion und Präsentation?

Kasper König

(1) Eine Kunsthalle in Köln ist extrem notwendig, geradezu lebensnotwendig für die Zukunftsperspektiven Kölns. Aber eine europäische Kunsthalle? Wer hatte überhaupt die Idee mit der Europäischen Kunsthalle? Das ist etwas für Frankfurt an der Oder, das gegenüber von Polen liegt und wo man stolz auf ein gemeinsames Europa ist. Eine Kölner Kunsthalle genügt – das schließt alle Kontinente mit ein.

(2) Die Konstruktion, dass man Künstler bittet, ihre Arbeiten für eine Benefizauktion zur Verfügung zu stellen, ist eine Verzweiflungstat. Grundsätzlich ist die Stadt Köln verpflichtet, eine Kunsthalle zu unterhalten. Ich bin deshalb dieser Privatinitiative gegenüber skeptisch, weil der Schwarze Peter weitergeschoben wird. Das ist keine dankbare Rolle für eine Kuratorenposition – auf ein Jahr ohne guten Raum und mit wenig Geld. Es muss eine Planungssicherheit geben, ein Etat muss gesichert sein. Selbst wenn man jetzt einen Direktor mit dieser Startfinanzierung fände, muss im Haushalt nachweisbar ein Etat dafür da sein. Noch einmal: Ich bin sehr für eine Kunsthalle, weil

sie für das Museum Ludwig und den Kunstverein notwendig ist. Und ich will auch bei der Europäischen Kunsthalle solidarisch sein.

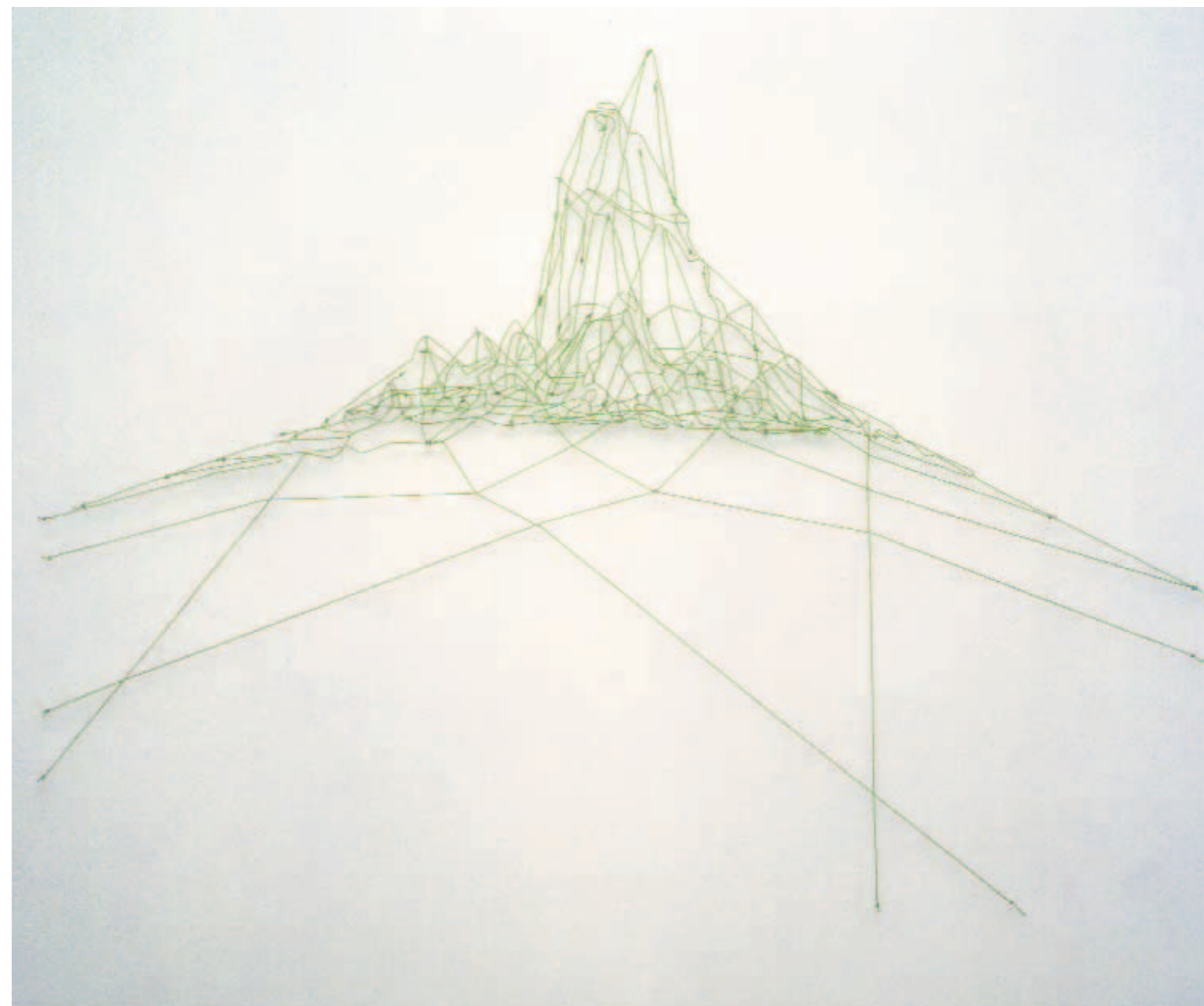
(3) Wie Ebbe und Flut – oder wie Beißen und Verdauen. Unser Geschäft im Museum: Ausstellen, ob in der ständigen Sammlung oder in Sonderausstellungen, und zu gleich die Pole Produktion und Rezeption bewusst machen.

Gérard Goodrow

(1) Ich habe das Loch am Neumarkt noch nicht vergessen (können). Ich fahre dort jeden Tag zwei Mal vorbei und werde immer wieder schmerzhaft daran erinnert, dass die Kunsthalle weg ist und dass das geplante Kulturzentrum nach wie vor ein Phantom ist. Köln kann sich so etwas nicht leisten. Wir können und dürfen noch nicht aufgeben. Darüber hinaus gibt es überall Löcher, die mich ärgern: von den Löchern in unserem Etat für Sonderschauen und besonderen Events bei der Art Cologne über das Loch im Kulturdezernat, das immer noch keinen Nachfolger für Marie Hüllenkremer gefunden hat, bis hin zu den Löchern in vielen Köpfen hier in Köln, die sich über die

schwierige Lage unserer Kunst- und Kulturstadt beschweren, anstatt positiv zu denken und sich brauchbare Alternativen zu überlegen. Deshalb wünsche ich mir einen Ort, wo man das Beste – nicht nur aus Europa, sondern aus der ganzen Welt (und hier meine ich nicht nur die USA) – nach Köln holen kann. Das war – teilweise – die Rolle der alten Josef-Haubrich-Kunsthalle, deren Fortsetzung – so wie es scheint – nun endgültig gestorben ist. Die angedachte Europäische Kunsthalle Köln sollte ein Ort der Begegnung sein, ein Ort, wo wir etwas Neues entdecken können. Deswegen würde ich mich sehr freuen, wenn man dem Titel nicht so viel Gewicht geben würde. Ich hätte viel lieber eine »internationale« beziehungsweise »globale« Kunsthalle.

(2) Eine Europäische Kunsthalle wäre ein idealer Partner für die Art Cologne, die sich als Ziel gesetzt hat, die beste europäische Kunstmesse zu werden. Wir könnten gemeinsame Projekte realisieren – wie beispielsweise Sonderausstellungen auf der Messe und parallel dazu in der Kunsthalle. Die Kunsthalle könnte auch als Treffpunkt beziehungsweise Ort der Begegnung für Sammler, Galeristen, Künstler und Museumsleute dienen, die die Art Cologne besuchen. Es gäbe so viele Möglichkeiten für Kooperationen.



Kathrin Rhomberg

(1) Es gibt viele Löcher in Köln: Die fehlende Internationalität der Kölner Kulturpolitik und der große Schaden, der in den letzten Jahren in der Kunststadt Köln durch die Politik angerichtet wurde. Da könnte ich eine ganze Liste anführen. Es war eine Summe von unklugen Entscheidungen, die nicht zukunftsorientiert gedacht waren. Sie haben all denen, die mit Kunst zu tun haben, das Leben schwer gemacht. Da gehört der Neumarkt genauso hinein wie die Diskussionen um die Oper und um die Brücke. Die Idee der Europäischen Kunsthalle ist dagegen eine großartige Idee! Allein wie sie konzeptuell angelegt ist. Sie ist insofern auch noch interessant, weil sie mit der jetzigen Situation Kölns zu tun hat, mit der Entscheidung, eine Direktorin oder einen Direktor ohne städtischen Auftrag

und konkretes Ausstellungsgebäude zu nominieren. Das eröffnet eine experimentelle Herangehensweise, die zukünftige Perspektiven einer neuen Institution für Kunst aufmacht und die wirklich etwas Einzigartiges für Köln ergeben könnte. Eine Idee, in der die Besonderheiten Kölns sowie der internationale Kontext mit einfließen. Mir hat das Konzeptpapier für die Europäische Kunsthalle Köln schon sehr gut gefallen. Es ist meiner Einschätzung nach auch eine richtige Herangehensweise, dass die Direktorin oder der Direktor ein Jahr lang, ohne dass sie oder er direkt Ausstellungen macht, in Ruhe an einem Modell arbeiten und sich mit der lokalen Situation auseinandersetzen kann. Ich hoffe natürlich, dass es jemand mit internationaler Erfahrung wird, die oder der dann viel Wissen, auch in Bezug auf Institutionen, mit einbringen kann.

(2) Als ich die Bezeichnung »Europäische Kunsthalle« das erste Mal hörte, dachte ich anfänglich, dass diese Einschränkung in der globalen Situation, in der wir uns seit vielen Jahren befinden, wenig Sinn macht. In einem zweiten Impuls fand ich es aber vor dem Hintergrund der aktuellen deutschen Außenpolitik interessant: mit der Entscheidung, dass man sich nicht in den Irak-Krieg ziehen lässt und sich selbst gegenüber den Alliierten behauptet – und damit mit der neuen Rolle Deutschlands innerhalb des sich neu formierten Europas. Ich bin deshalb von dem Konzept begeistert, weil mich ja Ähnliches in Köln beschäftigt. Der Kunstverein hat seinen ursprünglichen, traditionsreichen Ort verloren. Ich habe das immer als Möglichkeit begriffen, die Institution Kunstverein zu hinterfragen und darüber nachzudenken, wohin man einen Kunstverein führen kann, wie er im



clanking against the wooden panelling of the wall. Of course sometimes it is better to act as if something just fell from the sky.

21. Jahrhundert bestehen könnte. Daher war der Ortswechsel eine Möglichkeit des Innehaltens und der Formulierung neuer Perspektiven.

(3)

Wir haben viele neue Institutionen dazu gewonnen, die sich mit der Kunst des 20. beziehungsweise 21. Jahrhunderts auseinander setzen. Gleichzeitig verdichtet sich die Vernetzung innerhalb des Kunstbetriebs durch die Neuen Medien, das Internet und so weiter. Zum einen gibt es mehr Ausstellungen denn je, zum anderen gibt es immer weniger Produktionsmittel für neue Arbeiten. Das ist ein deutlicher Spalt, der sich hier auftut. Zudem taucht immer mehr Ähnliches in den Institutionen auf – die Typogramme der internationalen Kunstinstitutionen gleichen sich mehr und mehr an. Da ergibt sich die Frage, wie man eine Institution entwickeln kann, die ein unverwechselbares Profil bekommt und zugleich für die Künstler ein Ort der Produktion sein kann. Die Frage nach der künstlerischen Produktion wird in den nächsten Jahren immer virulenter. Das ist auch der Grund, warum wir die Künstlerateliers im Kunstverein eingerichtet haben: ganz einfach, weil die ökonomischen Mittel in den Institutionen immer geringer werden, gleichzeitig man aber weiterhin neue Kunst zeigen will. Das ist ein Widerspruch, an dem sich die Europäische Kunsthalle wird abarbeiten müssen.

Gisela Capitain

(1)

Das größte Loch in Köln: Das große Finanzloch im Kulturretat der Stadt Köln, weil scheinbar alles darauf beruht. Wenn man kein Geld hat, kann man angeblich nichts machen. Das ist die Ursache aller Defizite hier. Ob das so stimmt, ist eine andere Frage. Jedenfalls wird es immer offiziell als Ursache für die uns bekannten Probleme benannt. Die Europäische Kunsthalle hingegen soll ein aktives Ausstellungsinstitut sein, das sehr flexibel auf neue Phänomene in der Gegenwartskunst, aber auch auf andere Zeitschnitte oder komplexe Themen in der bildenden Kunst eingehen kann. Es sollte sehr differenziert arbeiten und kontrovers

se Ausstellungen umfassen, Übernahmen von Ausstellungen (auch spektakuläre Ereignisse) oder gemeinsame Produktionen mit anderen Institutionen möglich machen. Das Attribut »europäisch« kann sicherlich helfen, europäische Gelder zu akquirieren, ein Budget zu entwickeln, das allein mit der Stadt Köln nicht durchführbar wäre. Darüber hinaus sollte man den Begriff »europäisch« nicht zu eng begreifen oder definieren. Wenn man von der Art Basel oder der Art Cologne spricht, weiß man ja auch, dass es sich um internationale Kunstmärkte handelt. Wir arbeiten schließlich in einem wirtschaftlich zusammengeführten Europa. Warum soll die Bezeichnung »europäisch« für die Kunsthalle ein Problem werden, wenn die Ausstellungen Europa und den Rest der Welt beinhalten? Wie das System der Europäischen Kunsthalle mit der Direktorin oder dem Direktor im Vorfeld funktionieren soll, kann ich nicht beurteilen. Es ist sicherlich sinnvoll, die Möglichkeit und Machbarkeit eines solchen Projektes genau zu eruieren und zu wissen, welches Konzept, welchen Finanzplan man hat. Ob das innerhalb eines Vorbereitungsjahres zu machen ist, kann ich auch nicht beurteilen. Vielleicht wird es schwierig, eine Person für eine solche Aufgabe zu motivieren, nachdem man nun Jahre lang miterleben durfte, wie Köln seinen Ruf als Kulturmetropole demonstriert hat. Dennoch sollte man es als Chance begreifen, etwas zu initiieren, das man von Beginn an mitgestalten kann.

(2)

Es kann nur helfen, einen zusätzlichen Ort in dieser Stadt aufzubauen (der ja auch viele Jahre erfolgreich existierte), der uns ein weiteres Schaufenster bietet, der die Aktivitäten für die Bildende Kunst wieder intensiviert, der es ermöglicht, Ausstellungen zu zeigen, die sonst an Köln vorbeigehen würden.

(3)

Den Bereich der Neuen Medien und die hoch komplexen Vorbereitungen für Ausstellungen in diesem Medium, die wahn-sinnig teuer werden können, gibt es schon seit geraumer Zeit. Wir als Galerien haben uns in den letzten Jahren darauf vorbereiten können, in den Produktionsprozess der Künstler mehr denn je finanziell eingebunden zu sein, um

bestimmte Ausstellungen überhaupt zu ermöglichen. Für die Institutionen bedeutet das einen ungewöhnlich hohen personellen und finanziellen Aufwand, der enorme Energien bindet. Da sind die kleinen Künstlerateliers/Labors im Kölnischen Kunstverein fürs »digitale Arbeiten« bereits eine sehr positive Einrichtung.

Europäische Kunsthalle Köln: Finanzierung durch EU-Programme eine Fantasie?

Die Kulturförderung der Europäischen Union ist ein Programm zur Förderung eines gemeinsamen Kulturraumes der europäischen Gemeinschaft. Und es ist als staatliches Programm naturgemäß an Verwaltungsregeln und Auflagen gebunden. Das jüngst im März 2004 verabschiedete Förderprogramm »Kultur 2000« hat von 2004 bis 2006 ein Volumen von 236,5 Mio. Euro und fördert, anders als frühere Programme, spartenübergreifend. Kann also ein solches staatliches EU-Programm den von einem Kölner Verein initiierten Modellversuch fördern, eine private, nicht-staatliche Kunsthalle, also eine der öffentlichen Kunstvermittlung gewidmete Privatstruktur zu gründen, die sich dem lokalen wie europäischen Kontext nicht nur in der Tradition, sondern auch in seiner Arbeitsstruktur verpflichtet sieht? Eine private Kunsthalle in der Selbstkonstitution als europäisches Kommunikationsexperiment – und zudem noch mit anderen kulturellen Feldern wie Literatur und Architektur verknüpft?

Projekte sind im Programm »Kultur 2000« dann förderungswürdig, wenn sie einen »echten europäischen Nutzen« erbringen, und sie müssen zum Beispiel die »Einbeziehung von Bürgerinnen und Bürgern« – in ganz Europa, nicht in Köln – durch eine »große Verbreitung in der Öffentlichkeit« berücksichtigen. Bei einjährigen Projekten müssen sich mindestens Institutionen aus drei EU-Ländern beteiligen, und alle Mitorganisatoren des Projektes müssen »maßgeblich an der Konzeption« beteiligt sein – von Anfang an. Auch muss in allen beteiligten Ländern mindestens eine »möglichst öffentlichkeitswirksame Veranstaltung« stattfinden. Eine Finanzhilfe für einjährige Projekte kann zwischen 50000 und 150000 Euro liegen und bis zu 50% der Gesamtkosten tragen. Zu beachten ist dabei, dass der Antragsteller erstens einen erheblichen Eigenanteil aufbringen muss und zweitens z.T. 20% und mehr der Projektkosten vorfinanzieren können muss – denn: Die Europäische Union zahlt Förderungen oft im Nachhinein aus – nach umfangreichen Zwischen- und Endberichten über die erbrachten Aktivitäten.

Ich glaube, dass die Europäische Kunsthalle Köln solche Förderungsanforderung möglicherweise erfüllen könnte. Allerdings findet sich Ähnliches in den bisherigen geförderten Maßnahmen nicht, denn: Üblicherweise werden zeitlich befristete Projekte wie Ausstellungen oder Internet-Plattformen von bereits etablierten, oft öffentlich finanzierten Instituten bezuschusst. Im Falle der Europäischen Kunsthalle Köln wäre das »Projekt« die Gründung der Institution selbst. Doch nur weil es bisher nicht getan wurde, ist dieses Projekt nicht automatisch chancenlos – im Gegenteil. Der offizielle »Außenposten« der EU-Kulturförderprogramme, der Culture Contact Point in Bonn formuliert: Projekte, die sich durch eine große Originalität auszeichnen, haben die besten Chancen. »Das Kriterium »Innovation und Kreativität« ist insofern gewichtig.« Solche Verwaltungen bräuchten wir auch in Deutschland – also auf nach Europa! Auch wenn der Wettbewerb um diese Förderung scharf sein wird: In 2005 werden im Bereich bildender Kunst europaweit in 25 Mitgliedsstaaten nur ganze 20 einjährige Projekte gefördert. **Bernd Fesel, Büro für Kulturpolitik und Kulturwirtschaft, Düsseldorf**

11

Außenansichten

Was seine Verkehrslogistik betrifft, ist Köln die europäische Spitze. Nachdem bereits in den 90er Jahren neue Hochgeschwindigkeitszugstrecken die Wege nach London und Paris rasant verkürzten, hat sich die Stadt in den letzten Jahren dank German Wings, HLX und den jetzt folgenden Easy Jet und Ryan Air zu einem der zentralen (und günstigsten) Verkehrsknotenpunkte Europas entwickelt. Man kann hier wunderbar leicht herkommen. Nur stellt sich zunehmend die Frage, wozu. In den 80er Jahren war Köln eine europäische Kulturhauptstadt. Epochale Kunstausstellungen, eine exzellente Galerienlandschaft, eine nicht nur wirtschaftlich potente Kunstmesse und vor allem viele hier lebende Künstler von Weltrang machten die Stadt zu einem international renommierten Zentrum der Gegenwartskunst. Von dieser Statur ist heute nur noch ein Torso übrig. Mit der Hauptstadtwerdung Berlins verzeichnete Köln einen empfindlichen »brain drain« seiner kulturellen Eliten. Für den Standort wichtige kulturelle und wirtschaftliche Institutionen büßten im überregionalen Vergleich an Bedeutung ein (Art Cologne) oder wanderten ganz ab (Popkomm). Mit Bewerbungen zur Olympiade und zur Kulturhauptstadt versuchte die Stadt ohne Erfolg, diesem Profil- und Imageverlust entgegenzuwirken.

Inzwischen werden Stimmen laut, Köln brauche eine Sydney-Oper, ein Bilbao-Effekt müsse her. Aber ist Köln wirklich Bilbao? Hat die Stadt wirklich so wenig zu bieten, dass sie sich nur durch Stadtmarketing-Importware einen Bedeutungsaufschwung verspricht? Oder handelt es sich um einen verkappten Minderwertigkeitskomplex, eine Bildstörung in der Eigenwahrnehmung Kölns? Könnte es sein, dass die Stadt ganz bestimmte Qualitäten hat, die sie nicht wahrnehmen

kann? Qualitäten, die gegenwärtig nur latent vorhanden sind und deswegen entwickelt und gefördert werden müssten? Eine Standortwertedebatte wird angesichts dieser Situation immer notwendiger. Dabei sollte man sich gezielt kompetenten Rat von außen holen, sind doch die Qualitäten von Orten häufig erst durch den Blick von außen entdeckt worden. So waren es zum Beispiel englische und deutsche Archäologen, die im 19. Jahrhundert die Griechische Antike entdeckten. Die Griechen selbst hatten von dieser bis dahin nur wenig Notiz genommen. Sie nutzten die Akropolis als Munitionslager – was dem Parthenon türkischen Kanonenhagel und seine heutigen Ruinengestalt bescherte – und verkauften den

Auch ohne sich im Detail auszumalen, was dieses Szenario auf Köln übertragen bedeuten könnte, lässt sich also schlussfolgern, dass es Vorteile bietet, sich in der Bewertung des Eigenen nicht nur auf den eigenen Blick zu verlassen. Darum möchten wir im Herbst 2004 eine Reihe von externen Experten aus den Bereichen Architektur, Kultur und Städtebau nach Köln zu einer Entdeckungstour einladen. Ausgestattet mit Digitalkameras werden sie die Stadt ein Wochenende lang besichtigen und dabei von ortskundigen Führern zielsicher an die Brennpunkte der Diskussion über Kölns urbane Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft geführt. Ein

Schwerpunkt liegt dabei auf dem Umgang mit der Architektur des Kölner Wiederaufbaus, die das Antlitz der Stadt bis heute entscheidend charakterisiert. Eine anderer Aspekt ist die Bedeutung und Funktion der stadt-bildprägenden Verkehrs- und Grünräume für den öffentlichen Raum der Stadt. Wie sich ehemalige Industrieareale heute nutzen lassen, um stark nachgefragten Nutzungen (wie beispielsweise dem bezahlbaren Wohnen) Raum in der Stadt zu verschaffen, wäre ebenfalls eine relevante Frage.

Ihre Entdeckungen und Beobachtungen werden die Experten in einer abschließenden Veranstaltung im Kölnischen Kunstverein präsentieren. Welche Anregungen Köln aus diesem Input ziehen kann, soll in einer Diskussion erörtert werden, zu der maßgebliche Vertreter des politischen, gesellschaftlichen und wirtschaftlichen Lebens der Stadt Köln eingeladen werden.

Ilka & Andreas Ruby

Abb.: Grüße aus Köln, © Ilka & Andreas Ruby/textbild, 2004.



Pergamonaltar nach Berlin sowie den Skulpturenfries des Parthenon ans British Museum nach London. Erst durch diese prominente Wertschätzung von außen lernten schließlich auch die Griechen ihre antike Kultur mit anderen Augen zu sehen. Inzwischen reklamiert die Regierung in Athen die einst schulterzuckend veräußerten Artefakte als unersetzliche Zeugnisse seiner nationalen Identität, erklärt die Verkäufe für nicht rechtens und fordert Deutschland und England auf, die antiken Schätze wieder an Griechenland zurückzugeben.



(24)

IMPRESSUM

Herausgeber: Das Loch e.V., der Vorstand
 Publizistisches Konzept: Meyer Voggenreiter
 Redaktion: Bernd Kniess, Kathrin Luz, Uta M. Reindl, Meyer Voggenreiter
 Katalog Benefizauktion: Wiebke Kayser
 Gestaltung: Lange+Durach
 Druck: Henke Rotationsdruck

Projektgruppe Auktion: Norbert Arns, Lilian Haberer, Wiebke Kayser, Christian Nagel, Marcel Odenbach, Uta M. Reindl, Gabriele Rivet, Rosemarie Trockel
 Kommunikation: Neumann+Luz

© Das Loch e.V., Köln 2004. Abdruck, auch auszugsweise nur mit Genehmigung des Vereins. Alle Rechte liegen bei den Autoren.

Titelbild: Johannes Wohnseifer, The Rest, 2004 (Nr. 56)

Quellennachweis zu 02: Susanne Hauser, Stadt ohne Bild. Zur Wahrnehmung der Agglomeration, in: 100% Stadt. Der Abschied vom Nicht-Städtischen, hrsg. vom Haus der Architektur Graz, Graz 2003. Konzept und Redaktion: Ernst Hubeli, Harald Saiko, Kai Völkler, ISBN 3-901174-51-6

Das Loch e.V. www.das-loch.net

Danksagung

Für die freundschaftliche und großzügige Unterstützung der Benefizauktion danken wir ganz außerordentlich den teilnehmenden Künstlerinnen und Künstlern und den Galerien. Dem Kunsthaus Lempertz, Henrik Hanstein und Dr. Mechthild Potthoff gilt unser besonderer Dank für die großzügige und engagierte Durchführung der Auktion.

Ganz herzlich danken wir der Projektgruppe Auktion für ihre erfolgreiche Arbeit, besonders Wiebke Kayser für das engagierte und umsichtige Projektmanagement, Daniela Heufelder für die Projektassistenz sowie Franziska von Hasselbach und Heike Tekampe für ihren Einsatz.

Für die großzügige Unterstützung danken wir
 Druckerei und Verlag Gebrüder Kopp GmbH & Co. KG, Köln (Print Einladungen)
 Henke Rotationsdruck, Köln (Print 2004)
 Lange + Durach, Köln (Layout 2004)
 Sascha Fuis Photographie, Köln (Photographische Dokumentation Auktion)
 Tandem Kunsttransporte, Frechen (Transport der Kunstwerke)
 Dr. Werner Peters, Hotel Chelsea (Hospitality)

Die beteiligten Galerien

Luis Campaña, Köln
 Contemporary Fine Arts, Berlin
 Galerie Crone, Andreas Osarek, Berlin/Hamburg
 BQ, Köln
 Galerie Daniel Buchholz, Köln
 Buchmann Galerie, Köln
 Galerie Gisela Capitain, Köln
 Dogenhaus Galerie, Leipzig
 Galerie Fotohof, Salzburg
 Frehrking Wiesehöfer, Köln
 Galerie Karsten Greve, Köln
 Jablonka Galerie, Köln
 Michael Janssen, Köln
 Johnen + Schöttle, Köln
 Kewenig Galerie, Köln
 Galerie Bernhard Knaus, Mannheim
 Galerie Christian Nagel, Köln/Berlin
 Galerie Thomas Rehbein, Köln
 Galerie Rolf Ricke, Köln
 Gabriele Rivet, Köln
 Galerie Aurel Scheibler, Köln
 Esther Schipper, Berlin
 Otto Schweins, Köln
 Monika Sprüth/Philomene Magers, Köln/München