

Guido Meincke

Jochen Gerz: Platz des europäischen Versprechens

The border between the private and the public must collapse if we do not want to find ourselves in a continental, a national or a city prison of privilege. The cultural city is a child of democracy.¹

„Der *Platz des europäischen Versprechens* ist eine Einladung an die Bürger Europas, in Bochum einen zentralen Ort der Kulturhauptstadt Europas Ruhr.2010 zu gestalten. Jeder Teilnehmer gibt Europa ein Versprechen, das frei und unveröffentlicht bleibt – und seinen Namen. Die Namen jedes Teilnehmers und jeder Teilnehmerin werden dem Boden des neuen Platzes eingeschrieben.“

So lautet der Text der Einladungskarten, die Jochen Gerz zurzeit im Ruhrgebiet verteilt. Man findet sie als Auslage in Kulturinstitutionen, im Theater oder im Museum, aber auch in Einkaufszonen, Restaurants, Kneipen oder in den öffentlichen Verkehrsmitteln. Das rückseitige Formular erfasst Namen und Anschrift des Teilnehmers, und seine Signatur. Für die schriftliche Niederlegung des Versprechens selbst ist kein Platz vorgesehen. Es verbleibt im Medium des Denkens. Was letztendlich im städtischen ‚öffentlichen Raum‘ installiert wird, ist ein Namensregister, ein physikalischer Index für einen vielgestaltigen beweglichen Vorstellungsraum, der sich permanent erweitert. Das eigentliche Kunstwerk entsteht in den Köpfen der Menschen: Europa als eine kollektive Skulptur derer, die sie sich vorstellen.

„Ausgangspunkt der künstlerischen Arbeit von Jochen Gerz ist die ‚Helden-Gedenkhalle‘ von 1931 in der sanierten Turmruine der Christuskirche in Bochum. Neben den Namen von im ersten Weltkrieg gefallenen Bochumern sind dort die 28 ‚Feindstaaten‘ Deutschlands verewigt. Den Warnungen der deutschen Vergangenheit stellt der *Platz des europäischen Versprechens* eine dritte Liste gegenüber: Die Namen der Lebenden. Ihre Versprechen stehen für eine gemeinsame Zukunft der Menschen in Europa. Zusammen bilden sie ein Manifest aus vielen Stimmen und Kulturen.“²

Schon heute haben mehrere tausend Menschen teilgenommen, und bis 2010 werden noch viele hinzukommen: Eine Flut von Namen, die sich aus der Kapelle die Stufen hinab über den ganzen Platz ergießt und sich auf der Straße unter die Leute mischt. Wer ihren Weg zurückverfolgt, wird mit der Vergangenheit konfrontiert, mit der Herkunft der europäischen Gegenwart aus zwei Weltkriegen.

Die „Helden-Gedenkhalle“, durch die die Bochumer in den 30er Jahren ihre evangelische Stadtkirche betraten, ist vollständig mit einem goldenen Mosaik ausgekleidet. Von den Namen der Gefallenen an den seitlichen Wänden her steigen die Seelen auf, mit erwartungsvollem Blick zur Mitte hin, einer als Pantokrator gestalteten Christusfigur mit weit ausgebreiteten Armen entgegen. Darunter ein Vers aus dem Johannes-Evangelium: „Und ich, wenn ich erhöht werde von der Erde, will ich sie alle zu mir ziehen.“ Was dem Zeitgenossen damals erhaben schien, als goldener Vorschein von Ewigkeit und Größe, lässt uns heute erschauern in Kenntnis der Ereignisse, mit denen die Kultur des Abendlandes wenige Jahre später in die Katastrophe mündete. Der Weltgeist selbst ist in den Sog der Geschichte geraten. Mit starren Gesichtszügen und aufgerissenen Augen treibt er mit dem Rücken zur Zukunft ziellos dahin, der ‚Engel der Geschichte‘, den Blick rückwärts gerichtet auf die Schrecken der Vergangenheit: Abglanz einer trügerischen Utopie – ein falsches Versprechen.³

Bereits beim ersten Bombenangriff auf Bochum im Mai 1943 wurde das Kirchenschiff zerstört. Neben dem Turm, der weitgehend unversehrt geblieben war, wurde 1959 eine neue Christuskirche errichtet, doch es blieb eine Unsicherheit im Umgang mit der Kapelle, die Frage, wie das brisante kulturelle Erbe präsentiert werden solle, die dazu führte, dass dieser Ort über Jahrzehnte

te der Öffentlichkeit nicht zugänglich war. Die „Feindstaatenliste“ im Eingangsportal jedenfalls konnte man nicht unkommentiert stehen lassen. Erst 1998 wurde die „Helden-Gedenkhalle“ wieder begehbar gemacht, im Kontext eines neuen Nutzungskonzepts als „Kirche der Kulturen“.⁴ Jochen Gerz öffnet nun die Kapelle zum öffentlichen Raum. Die schweren Holztüren sollen verschwinden. Die Stimmen der Vergangenheit werden wieder hörbar, und sie vermischen sich mit denen der Gegenwart. Die Unterschiede scheinen zu verschwimmen. Doch der Besucher wird sich, wenn er die Namen auf den Bodenplatten der Reihe nach liest, rückwärts zur Tür hinaus bewegen, in entgegengesetzter Richtung zu der jenes Engels – eine andere Zukunft im Rücken. „Ich sage nicht: Ihr müsst für Europa sein. Kunst ist kein Wunschkonzert, sondern zeigt einfach, was ist.“⁵ So ist jeder auf sich selbst verwiesen, auf sein eigenes, individuelles, persönliches Denken und Handeln.

„Eine bekannte öffentliche Frage des zwanzigsten Jahrhunderts ist Joseph Goebbels ‚Wollt ihr den totalen Krieg?‘ Wir kennen die Antwort, sie war nicht nuanciert, sie war nicht geheim, sie war nicht nur sich selbst gegeben. Auch die Antwort im Sportpalast von Berlin von 1943 war ein europäisches Versprechen. [...] Wir kennen die Folgen für Europa. Hüten wir uns vor Fragen, die wir zu schnell beantworten können. Fragen, die nur eine Antwort haben, sind ein Angriff auf die Menschenwürde.“⁶

„Wenn es möglich wäre, Europa noch einmal von vorne zu beginnen, würde ich mit der Kultur beginnen.“ Mit diesem Zitat von Jean Monnet, dem französischen Vater der europäischen Gemeinschaft, eröffnete Jochen Gerz am 17. Januar 2007 seine Rede bei den 49. Stadtgesprächen im Museum Bochum. „Europa fehlt die spontane Neugier auf sich selbst. [...] Europa ist ein Immigrant der Gemeinschaft geblieben. Im Herzen seiner Bewohner reimt sich der neue Kontinent des Friedens so gut wie auf nichts.“⁷

1940 in Berlin geboren, 1966 nach Frankreich ausgewandert und heute wohnhaft in Irland, verkörpert der Künstler Jochen Gerz ein europäisches Bewusstsein. Das Ruhrgebiet interessiert ihn schon seit längerem. In den vergangenen Jahren hat er bereits verschiedene öffentliche Arbeiten in Essen, Dortmund, Duisburg und Oberhausen realisiert.⁸ „Das Ruhrgebiet ist ein

Ort, der nach seinem Ausdruck sucht, wie Pirandellos Theaterstück nach seinem Autor. Dieses Suchen, diese zivilisatorische Unsicherheit ist die Originalität des Ruhrgebiets.“⁹

Im Vorfeld des Kulturhauptstadtjahres 2010 ist derweil eine vielfältige kulturelle Vernetzung in der polyzentrischen Ruhrstadt im Gange, die sich im Wandel von der Industrieregion zur Kulturmetropole befindet und sich auch darin als ein „Modell für Europa“ versteht. Unter dem Motto „Wandel durch Kultur - Kultur durch Wandel“ wurde erstmalig der Bereich „Kreativwirtschaft“ als eigenes Themenfeld etabliert.¹⁰ Kreativität wird hier als Standortfaktor hoch geschätzt, und aus dem Versuch, die brach liegenden kreativen Potentiale ökonomisch nutzbar zu machen, ist eine eigentümliche Mischung aus Industriekultur und Kulturindustrie entstanden, die das Stadtbild heute weiter verändert und prägt.

„Was verspricht die Kultur?“ fragt Jochen Gerz. Die kulturelle Produktion hat er der Verwertbarkeit nachhaltig entzogen. „Wer die europäischen Versprechen lesen will, wird sie sich vorstellen müssen, wenn er die vielen Namen in Bochum liest, die den *Platz des europäischen Versprechens* füllen werden. Er wird die Versprechen nicht kaufen können, er wird sie nicht vor seinen politischen Karren spannen können.“¹¹ Ihre Unsichtbarkeit macht sie resistent gegen jede Form der Instrumentalisierung.

Jochen Gerz arbeitet im und am ‚öffentlichen Raum‘, einem Ort, der sich durch die Teilnahme und Teilhabe von Vielen manifestiert. Ein Großteil seiner frühen Arbeiten ist bereits auf diese Sphäre bezogen. Im Kontext der Kultur- und Institutionenkritik der 1960er/70er Jahre verließen viele Künstler die Museen, drängten hinaus auf die Straße und suchten die Rückbindung der Kunst ans Leben. Mit seinen Performances auf öffentlichen Plätzen und Straßen wollte Gerz damals Irritationen im Alltag stiften und sich und seine Kunst vom Alltag irritieren lassen. Auch wenn er die Hoffnung seiner Zeitgenossen teilte, mit Hilfe der Kunst eine Veränderung des politischen Bewusstseins anstoßen zu können, distanzierte er sich doch schnell von deren Agit-Prop-Verfahren. Von Anfang an war nicht der Aktionismus seine Sache, der die Massen zum ‚Mitmachen‘ bewegt, sondern der Aufruf zur selbstverantwortlichen

„Teilnahme“. Schon bald fand er Mittel und Wege, das Publikum auf eine Weise einzubeziehen, die dem Zuschauer, der zunächst nur auf die Vorgaben reagieren konnte, eine Emanzipation zum selbständigen Akteur ermöglichte, der einen eigenen Beitrag leistete. Von der Literatur kommend, genauer aus der konkreten Poesie, ging es ihm damals wie heute um die „Verlängerung der Buchseite in den öffentlichen Raum.“¹² Das Prinzip der „kollektiven Autorschaft“ zieht sich wie ein roter Faden durch sein Werk.

Zeitgenössische Kunst im ‚öffentlichen Raum‘ sieht ihre Aufgabe spätestens seit den 70er Jahren vor allem darin, neue Formen von Öffentlichkeiten zu schaffen. Wie kaum ein anderer hat Jochen Gerz es verstanden, diese Idee bis in die Gegenwart zu tragen, ohne einem Dogmatismus der Form zu verfallen, sondern sie immer wieder unter neuen und anderen spezifischen Bedingungen zu aktualisieren. Seine künstlerische Tätigkeit beschränkt sich dabei häufig auf minimale Interventionen in bestehende Zusammenhänge, auf die Schaffung eines Rahmens oder die Öffnung eines Spalts in der sichtbaren Ordnung, durch den sich potentielle Räume auftun, in denen sich Menschen als Autoren konstituieren, sich bewegen, sich artikulieren und interagieren können – Heterotopien, in denen sich alternative Formen von Vergesellschaftung spielerisch manifestieren. Die Befreiung der Phantasie führt aber nicht in virtuelle Welten, die sich im Residuum der Kunst erschöpfen, sondern sie wird systematisch zurückgebunden an die konkrete Lebensperspektive des Einzelnen.¹³

Seit den 80er Jahren hat sich Jochen Gerz verstärkt wieder auf das primäre Terrain der ‚Kunst im öffentlichen Raum‘ begeben: An die offiziell beauftragte künstlerische Gestaltung öffentlicher Standorte und Institutionen, insbesondere an die Konzeption von Denk- und Mahnmalen im urbanen Kontext, mit der er neue Formen des Gedenkens ins Leben rief.

Zur Kennzeichnung der Wirkungslosigkeit traditioneller Denkmalskunst wird häufig Robert Musil zitiert: „Das Auffallendste an Denkmälern ist nämlich, dass man sie nicht bemerkt.“¹⁴ Verantwortlich für dieses Phänomen ist nicht nur die Gewohnheit, die unsere Aufmerksamkeit im alltäglichen Umgang mit dem Zeugnis der Geschichte abschleift, sondern vor allem die Delegation des kulturellen Gedenkens an eine Institution, mit der wir uns entlasten. Bereits in früheren Arbeiten hatte

Gerz die Didaktik von Gedenkstätten analysiert, die an der Musealisierung der Geschichte arbeiten, an der Transformation gelebter Geschichte in das tote Wissen der Geschichtsbücher.¹⁵ Seine visuellen Texte und Foto/Texte problematisieren grundlegende zeitliche Strukturen des Bewusstseins, reflektieren die Rolle der medialen Vermittlung des Gedächtnisses und exponieren eine komplexe Dialektik von Erinnern und Vergessen.¹⁶

Der Prozess der kulturellen Erinnerung ist mehr als das bloße Aufrufen von Fakten. Die Fixierung der Kultur in Bild und Schrift, ihre Stillstellung in Zeit und Raum bedeutet eine Reduktion des mehrdimensionalen historischen Bewusstseins. Dieser Tendenz zur ‚Banalisierung‘ begegnet Jochen Gerz mit einer Taktik des Entzugs, die eine Rückführung des Geschichtlichen von der manifesten Präsenz des materialen Zeichens in die latente Form der unsichtbaren Vorstellung ermöglicht. Die Re-Prozessualisierung des Gedenkens bedeutet eine Inversion des traditionellen Denkmalbegriffs, der auf Repräsentanz und Permanenz ausgerichtet ist: Ein „anti-monument“ (James E. Young), das seine Stellvertreterfunktion zurückweist, das seinen Auftrag an die Öffentlichkeit zurückgibt, das sich verbraucht und das verschwindet in der scheinbaren Paradoxie eines „unsichtbaren Mahnmals“. Doch „nichts kann auf Dauer an unserer Stelle sich gegen das Unrecht erheben.“ Das *Mahnmal gegen Faschismus* (Hamburg-Harburg, 1986-93) war ein soziales Experiment mit ungewissem Ausgang: „Entweder das Denk-Mal ‚funktioniert‘, d.h. es wird durch die Initiative der Bevölkerung überflüssig gemacht, oder es bleibt bestehen als Denk-Mal des Nichtfunktionierens, (als) Menetekel.“¹⁷ Durch die aktive Partizipation der Teilnehmer, die im einzelnen sehr unterschiedliche Formen annahm, ist das sichtbare Objekt im Laufe der Jahre verschwunden.

Das Mahnmal in Saarbrücken hat Jochen Gerz von Anfang an den Blicken entzogen. Das Fehlen von Sichtbarkeit wird in dieser Arbeit strukturell vorausgesetzt und spiegelt den Zustand der Gesellschaft. Auf dem Platz vor dem Stadtschloss wurden 1993 in nächtlichen Aktionen 2146 Pflastersteine ausgetauscht. Auf ihrer Unterseite sind alle jüdischen Friedhöfe in Deutschland vor 1933 verzeichnet. Der *Platz des unsichtbaren Mahnmals* funktioniert nach dem Prinzip: „Was man nicht sieht, muss man denken.“¹⁸ Integraler Bestandteil ist aber auch hier der Prozess der Entstehung: Der Dialog zwischen dem Künstler, seinen studentischen Mitarbei-

tern, den jüdischen Gemeinden, sowie die öffentliche Diskussion mit Vertretern der kulturellen und politischen Institutionen.

In der *Bremer Befragung* (1990-95) ist der Diskussionsprozess über die Aufgabe von Kunst im öffentlichen Raum zum eigentlichen Werkkorpus geworden und führte zu dem letztendlichen Entschluss der Beteiligten, kein materielles Objekt in den Raum zu stellen: „Die Bremer Befragung ist eine Skulptur, die aus den Bildern derer entsteht, die sie sich vorstellen. Alle, die das tun, sind ihre Autoren.“¹⁹ In ähnlicher Weise sind es die Bürger eines kleinen Dorfes in der Dordogne, die das *Lebende Monument von Biron* (1993-96) bilden und Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft zusammendenken. Der Obelisk ist letztlich nur steinerner Verweis auf eine lebendige soziale Skulptur, die sich als ‚work in progress‘ auch in Zukunft weiterentwickelt.²⁰ Der Entwurf für das Holocaust-Mahnmal in Berlin (1997/98) zeigt, welchen universellen Geltungsanspruch das Konzept erhebt: Gerz hatte dort ein Zentrum geplant, in dem sich die Besucher mit ihrer individuellen Antwort auf die Frage „Warum ist es geschehen?“ in das Mahnmal einschreiben und fortlaufend seine Gestalt verändern sollten. „Die Geschichte der radikalsten Entmündigung kann nur beantwortet werden mit der Zurückgabe der eigenen Stimme.“²¹

Menschen zum Sprechen zu bringen, die normalerweise nicht gehört werden, ist auch die Motivation der zahlreichen „Autorenprojekte“, die Gerz in den letzten Jahren initiiert hat. Die zumindest temporäre Herstellung von Gleichheit und Reziprozität als Voraussetzung für einen herrschaftsfreien Diskurs ermöglicht es, neue Verbindungen herzustellen und unbekanntere Perspektiven zu erschließen.²² Seit der Jahrtausendwende ist der Horizont der Zukunft explizit in den Focus der Arbeit gerückt. Mitten im postutopischen Zeitalter richtet Jochen Gerz den Blick mit einer *Anthologie der Kunst* (2001/02) nach vorn: „Was könnte, angesichts Ihres Bildes der Kunst heute, eine noch unbekanntere Kunst sein?“ In den 312 Beiträgen, die zur Hälfte von Künstlern, zur Hälfte von Kunsttheoretikern stammen, spiegeln sich die Hoffnungen und Ängste der Vergangenheit und erweisen die irreduzible Ambivalenz des historischen Bewusstseins.²³ Das *Future Monument* in Coventry (1999-2004)

ist in Freundschaft den Feinden der Vergangenheit gewidmet. Deutschland steht auf dieser Staatenliste ganz oben.²⁴

Der ‚öffentliche Raum‘ ist etwas, das einerseits immer schon vorausgesetzt ist, das es aber andererseits jederzeit allererst herzustellen gilt. Marion Hohfeldt hat in ihren „Überlegungen zur Bedeutung des öffentlichen Raums in den Arbeiten von Jochen Gerz“ als wesentliches Merkmal festgestellt: „Ein Raum ist nur dort, wo er vollzogen wird, oder, wie Jochen Gerz sagt: Der Besucher besucht sich selbst.“ Bevorzugter Ort seines Wirkens ist eine Zone der „Halböffentlichkeit“, in der das ‚Öffentliche‘ und das ‚Private‘ nicht klar voneinander getrennt sind und sich in unterschiedlicher Weise neu ausdifferenzieren können.²⁵

Jochen Gerz ist „einer, der sich veröffentlicht.“²⁶ Das meint nicht den Ausverkauf der Authentizität (Intimität), wie er in der offiziellen Kultur zur endlos variierenden Pose erstarrt ist. Gerz entgeht diesem Teufelskreis durch seine Indifferenz gegenüber den Medien, die diese Masken produzieren: „Ich glaube nur an den Menschen als Medium.“²⁷ Der verstärkte Einsatz digitaler Medien seit Mitte der 90er Jahre²⁸ bedeutet daher keine konzeptuelle Veränderung seiner Arbeit, die sich von jeher aller verfügbaren Medien bedient hat. Nach wie vor verwendet er sie als Werkzeuge, die sich in ihrer Eigenschaft als Träger von Botschaften selbst sabotieren und entgegen aller Erwartungshaltungen keine Antwort, sondern eine Frage in den Raum stellen. „Was wäre meine Antwort? Was wäre mein europäisches Versprechen? Was kann ich tun? Die lapidare Antwort lautet: meinen Namen geben.“²⁹

Der persönliche Name ist in unserer Kultur die Schnittstelle des ‚Privaten‘ mit dem ‚Öffentlichen‘, über die sich gesellschaftliche Normen in das Subjekt einschreiben und die Person im öffentlichen Bereich verankert wird. Der persönliche Name hat dabei individuierende und identifizierende Funktion, bleibt aber semantisch unterbestimmt. Er enthält keine definite Beschreibung, sondern er dient der fortlaufenden Zuschreibung. Kehrseite der Leerbezeichnung ist die Opazität dekontextualisierter Personennamen, die keinen Rückschluss auf

ihren Träger zulassen und doch als Chiffre für ein individuelles Leben stehen.

Diese Ambivalenz hat Jochen Gerz in seinen öffentlichen Arbeiten verschiedentlich aufgegriffen. In den 70er Jahren, als die engagierten Zeitgenossen mit der Devise „das Private ist politisch!“ an die Öffentlichkeit drängten, um die Konstruktion der bürgerlichen Identität aufzubrechen, hatte er bereits erkannt: Das Politische ist privat. Anstelle provokativer Parolen plakatierte er 1972 in Paris acht Namen von Bewohnern in ihrer eigenen Straße. „Es war eine Provokation durch Schweigen. [...] Die Namen der Bewohner in der Straße waren schön wie ein Gedicht. Da ist die Beziehung von jemandem zu der Straße, wo er wohnt, die für ihn so etwas wie seine erweiterte Küche wird, und dazu kommt, in meiner Absicht, eine Identifikationsbeziehung zu seinem Namen. [...] Manche haben vielleicht gesagt: ‚Auch ich bin ein Star, na und?‘, andere haben sich verfolgt gefühlt und einen Prozess gegen mich angestrengt, wie der Redakteur des *Nouvel Observateur*, der nachts auf seine eigene Straße heruntergegangen ist, um seinen Namen zu entfernen.“³⁰

In Hamburg-Harburg haben die Teilnehmer ihre Namen freiwillig gegeben und sind das Risiko der Veröffentlichung eingegangen. Ihre Unterschriften machen sie zu Mit-Autoren, die sich zu ihrem Werk bekennen. Die Signatur ist nicht nur eine spezifische Zeichenfolge, sondern ein performativer Akt, der einen Sachverhalt offiziell in Geltung setzt, indem er ihm einen Autor zuweist. Umgekehrt erzeugt dieses Ritual der Zuschreibung Verantwortung und Verpflichtung, etwa bei der Signatur eines Gemäldes, eines Briefes oder der Unterzeichnung eines Vertrags. „Man muss Kunst wieder als etwas sehen, das dazu beiträgt, Verbindlichkeit zu erzeugen.“³¹ Der *National Memory Grove* (Ballymun, Dublin 2005-10) ist den „Seven Signatories“ gewidmet, die 1916 mit ihrer Proklamation die unabhängige Republik Irland gründeten. Die 400 Teilnehmer des Projekts bekennen sich ihrerseits nicht zu einer bestehenden Ordnung, um sich in ihr zu etablieren, sondern zu ihren eigenen Gedanken, wie damals die „Seven Signatories“ der „Poet’s Revolution“. Die demokratische Struktur ist die Basis der Arbeit, aber gerade in solchen „staats-tragenden“ Projekten ist das künstlerische moment des Entzugs von entscheidender Bedeutung: „I want to put an empty slate in front of the Irish people.“³² Bedingung

für ein funktionierendes Gemeinwesen ist nicht die passive Konsens-Bereitschaft der Massen, sondern eine grundsätzliche Dissens-Bereitschaft im Bestehen auf Autonomie als Voraussetzung aktiver Partizipation. „Der ‚Betrachter‘ ist in der Demokratie eine Kalamität.“³³ Der repräsentative Staatsauftrag macht indes einen Umweg nötig, eine List, die im Sinne des ‚anti-monuments‘ den Delegationsreflex aussetzt. Schon 1976 hatte Gerz ein „Trojanisches Pferd“ in den deutschen Pavillon auf der Biennale in Venedig eingeschleust. Und schon damals ging es darum, einfache kategoriale Oppositionen wie Bild/Betrachter, Produzent/Rezipient, Öffentlich/Privat, Kunst/Leben aufzubrechen und sie in einen dialektischen Prozess zu verwickeln.³⁴

Am *Platz des europäischen Versprechens* werden die Kategorien von ‚öffentlich‘ und ‚privat‘ zunächst in ein bestimmtes Verhältnis gesetzt. Wenn das *Versprechen* dem Bereich des ‚Privaten‘ zugeordnet werden kann, und *Europa* für eine mehr oder weniger abstrakte ‚Öffentlichkeit‘ steht, bildet der *Platz* einen lokalen Anlass zu einer spezifischen Verknüpfung. Dass das *Versprechen* nicht veröffentlicht wird und in diesem Sinne ‚geheim‘ bleibt, hat etwas von dem poetischen Charme von *Gründe zu lächeln* (1997)³⁵, von der irreduziblen Kraft der Imagination, zugleich aber auch von dem Ernst des Vorsatzes, nicht nur zu reden, sondern zu handeln. Angesprochen und zur Teilnahme eingeladen sind diejenigen, die sich als die „Bürger Europas“ verstehen, also per definitionem am status quo der affirmativen Kultur teilhaben, sich aber gerade dadurch als Individuen vom Sprechen ausschließen. Das Konzept macht diesen Vorgang kenntlich, indem es das *Versprechen* ins Private ein- und von der Öffentlichkeit ausschließt. Von hier aus muss es sich immer wieder neu formulieren und sich selber einen Namen geben. Die Teilnehmerwerbung für das Projekt ist eingebettet in ein Mimikry aktueller Image-Kampagnen, über welche die institutionalisierte Politik gegenwärtig versucht, ihren Identifikationswert mit Hilfe gängiger Marketing-Strategien zu erhöhen. Das ironische Spiel mit Werbemitteln erzeugt vordergründig konsumierbare Oberflächen, die unterschwellig *keine* Botschaft transportieren und die Frage an den Empfänger weiterreichen. Der *Platz des europäischen Versprechens* macht kein eindeutiges Identifikationsangebot, eignet sich nicht als Label für

‚political correctness‘ und bietet keine Gelegenheit zum kulturellen Konsum. Um teilzunehmen, muss man seinen Namen geben, man muss ‚sich selbst investieren‘. Sich einsetzen, mit seinem Namen in die Liste (Investitur in einen bestehenden Kontext) bedeutet vor allem immer auch das Risiko des Einsatzes (Investition), des ‚sich aufs Spiel Setzens‘, wenn man das, wofür man sich einsetzt (engagiert), selbst bestimmt. „Was zur Wahl steht, entscheidet jeder Teilnehmer selbst.“³⁶ Auf diese Weise arbeitet die Kunst an der Involvierung des ‚Betrachters‘ in sein eigenes Leben.

Für *Miami Islet* (1998/99) hatte Jochen Gerz im öffentlichen Raum dazu eingeladen, im Museum eine leere Flasche an die Wand zu werfen. „Wer das Kunstwerk sucht, steht vor einer leeren Wand, im dunklen Raum, vor einem unsichtbaren Scherbenhaufen; allein mit einer leeren Flasche in der Hand.“³⁷ Manch einer, der dem Aufruf gefolgt ist, mag sich im nachhinein nach dem Sinn der Tat gefragt haben. „Was ist heute ich?“ fragt der Einladungstext und endet mit den Worten: „Wenn Sie das getan haben, wenn die leere Flasche an der Wand des Museums zerschellt ist und die Scherben auf den Glasberg fallen, dann fragen Sie nicht die Kunst, warum.“³⁸

‚Europa ein Versprechen und dafür seinen Namen geben‘ – nichts leichter als das, und ehe man sich’s versieht, hat man sich persönlich verpflichtet, die Täterschaft nicht anderen zu überlassen und die Bürde der Autorschaft selbst zu tragen. Die Leser sind gewarnt. Wer von Ihnen dennoch bereit ist, den Schritt zu wagen und tatsächlich ‚die Poesie zu praktizieren‘³⁹, der ist zur Teilnahme herzlich eingeladen:

<http://www.pev2010.eu>.

Endnoten

1 Gerz 2007-1, *Creating a Cultural City*, S.457-462, hier S.462.

2 So heißt es weiter in der Einladung; vgl. auch <http://www.pev2010.eu>.

3 Die Wirkung des Mosaiks von Heinrich Rüter (1877-1955) auf den heutigen Betrachter ist in der Tat frappierend. Der Verweis auf das Motiv des „Engels der Geschichte“ (Benjamin 1940, *Über den Begriff der Geschichte*, S.697) ist freilich ikonographisch irreführend, doch kann man sich des Eindrucks kaum erwehren, dass die Christusfigur in der Apsis vor dem Ereignis der Geschichte zurückzuweichen scheint und sich als deren Gravitationszentrum destabilisiert. Die Überblendung der Bilder soll die paradoxe räumliche Struktur andeuten, die in dem ‚nucleus‘ angelegt ist, um den herum der *Platz des europäischen Versprechens* entsteht.

4 Die Liste der „Feindstaaten“ zählt die Nationen auf, die am Ersten Weltkrieg beteiligt waren: „Belgien, Bolivien, Brasilien, China, Ekuador, England, Frankreich, Griechenland, Italien, Japan, Guatemala, Haiti, Hedschras, Honduras, Kuba, Liberia, Nikaragua, Panama, Peru, Polen, Portugal, Rumänien, Russland, Serbien, Siam, Tschechoslowakei, Uruguay, Vereinigte Staaten von Amerika“. Die „Helden-Gedenkhalle“ steht im städtischen Kontext einer Reihe von Objekten im öffentlichen Raum, die aus dieser Zeit stammen, z.B. des „Schlafenden Löwen“ an der Königsallee, der immer wieder Kondensationspunkt politischer Auseinandersetzungen ist. Die Christuskirche ist heute ein „Denkmal gegen Gewalt“. Vgl. www.denkmal-gegen-gewalt.de.

5 Jochen Gerz, in: Stachelhaus 2008, *Mehr als ein bisschen Frieden*, S.29.

6 Gerz 2007-2, Rede PEV, 17.01.2007.

7 Ebd.

8 Z.B. *Der Goldene Schnitt*, Essen 1987; *Das 20. Jahrhundert*, Oberhausen 1996; *Das Geschenk*, Dortmund 2000; *Tausch der Tabus*, Duisburg 2006.

9 Jochen Gerz im Gespräch mit dem Autor am 15.10.2008.

10 Vgl. www.kulturhauptstadt-europas.de.

11 Wie Anm.6.

12 Vgl. Gerz 1971, *Annonceteil*, o.P. – 1969 hat Jochen Gerz für seine Arbeit 329 *Das Buch der Gesten* etwa 5000 Textkarten vom Dach eines Hauses in der Innenstadt von Heidelberg abgeworfen. Darauf war zu lesen: „Wenn Sie diese Karte gefunden haben, so sind Sie Teil eines Buches, an dem ich seit langem schreibe. Ich möchte Sie daher bitten, den heutigen Nachmittag in Heidelberg so zu verbringen, als wäre nichts geschehen und durch diese Mitteilung Ihr Verhalten nicht beeinflussen zu lassen. Nur so kann es mir gelingen, das Buch zu Ende zu schreiben, das ich Ihnen, meiner wiedergefundenen Gegenwart, widmen möchte.“ Vgl. Gerz 1999-2, *Werkverzeichnis Bd.1*, S.23f.

13 „Kunst ist ein Spiel. Deshalb kann man sie ernst nehmen. [...] Wenn ich an Kunst denke, lande ich beim Leben, nicht bei der Kunst. Die Kunst ist eine Raupe, die Gesellschaft ist der Schmetterling. Wir sollen Autoren werden, gleich ob in der Kunst oder in der Demokratie. Betrachter haben wir und waren wir lange genug.“ Gerz 2004-2, *Skepsis*.

14 Vgl. Robert Musil: *Nachlass zu Lebzeiten* (1936), in: Musil 1978, *Werke Bd.7*, S.506ff.

15 Z.B. *EXIT. Materialien zum Dachau-Projekt*, 1972. Der in allen Teilen festgelegte Parcours, den der Besucher in der 1966 eröffneten KZ-Gedenkstätte Dachau durchläuft, degradiert ihn zum bloßen Zuschauer vergangenen und gegenwärtigen Geschehens. Gerz hat 1972 ein Kompendium der Hinweistafeln, Wegweiser und Verbotsschilder erstellt und als Edition herausgegeben, die er dann wiederum in einer musealen Installation präsentierte. Er selbst hat die Arbeit als „Museumskritik“ apostrophiert: „Das Wort ‚Museum‘ wird man schwerlich in größeren Buchstaben geschrieben finden als in Dachau.“ – Vgl. hierzu Steinhauser 1993, *Erinnerungsarbeit*, S.107ff.

16 Vgl. Gerz 1974/76/80/83, *Zeit der Beschreibung*, Buch 1-4. – Vgl. auch Gerz 1992, *Life after Humanism*.

17 Vgl. Gerz 1994, *Mahnmal gegen Faschismus*, S.13. Jochen Gerz und Esther Shalev-Gerz hatten 1986 in Hamburg-Harburg als „Mahnmal gegen Faschismus“ einen bleiummantelten Monolithen im Stadtraum platziert, von dem seit 1993 nur noch eine Hinweistafel neben einer 1 qm großen Bodenplatte aus Metall zu sehen ist. Eine Fotosequenz dokumentiert den Prozess seines Verschwindens. Der Text lautet: „Wir laden die Bürger von Harburg und die Besucher der Stadt ein, ihren Namen hier unseren eigenen anzufügen. Es soll uns verpflichten, wachsam zu sein und zu bleiben. Je mehr Unterschriften der zwölf Meter hohe Stab aus Blei trägt, um so mehr von ihm wird in den Boden eingelassen. Solange, bis er nach unbestimmter Zeit restlos versenkt und die Stelle des Harburger Mahnmals gegen den Faschismus leer sein wird. Denn nichts kann auf Dauer an unserer Stelle sich gegen das Unrecht erheben.“

18 Vgl. Brocchi 2007, *Gelebte Kunst*, http://www.cultura21.info/menschen/men200708_gerz01.html, 29.07.2007. – Vgl. auch Gerz 1993, *2146 Steine*.

19 Der Prozess kondensierte in einer einfachen Hinweistafel – einer minimalen Intervention im öffentlichen Stadtraum, die dem aufmerksamen Passanten Anlass zur Realisierung der Skulptur bietet. Wer hierzu bereit ist, befindet sich bereits auf unsicherem Terrain: Um den Text lesen zu können, muss er den Standpunkt auf einer Glasfläche einnehmen, die ca. einen Meter über die Bürgermeister-Schmidt-Brücke hinausragt. Manch einer wird vielleicht auch realisieren, dass er dabei am Geländer sicheren Halt sucht, während unter seinen Füßen das Wasser der Weser vorbeirauscht. – Das Projekt ist ausführlich dokumentiert in: Gerz 1995-1, *Die Bremer Befragung*.

20 Jochen Gerz, der mit der Erneuerung des Denkmals für die Gefallenen der beiden Weltkriege beauftragt wurde, hat den Obelisken in seiner ursprünglichen Form rekonstruieren lassen und eine aktualisierende Umnutzung des Objekts angeregt. Nach langen Gesprächen mit allen Einwohnern der Gemeinde wurden deren Antworten auf eine unveröffentlichte Frage in Form von 134 Texttafeln an dem Stein installiert. Die Arbeit wurde 1996 eingeweiht und wird seitdem von den Bewohnern des Dorfes weitergeführt. Vgl. hierzu den Aufsatz von Rosanna Albertini: *Biron – Das lebende Mahnmal*, in: Gerz 1999-1, *Res Publica*, S.28-31. – Vgl. auch: <http://www.farm.de/gerz/>.

21 Das dreiteilige Konzept für *Warum ist es geschehen? Denkmal für die ermordeten Juden Europas* (Berlin 1997/98) sah einen „Raum der Erinnerung“, einen „Raum der Antworten“ und einen „Raum der Stille“ vor. Die Antworten sollten fortlaufend in den Boden des Platzes graviert werden. Die Realisierung ist an der mangelnden Bereitschaft gescheitert, ein derart unkonventionelles und riskantes Unternehmen mitzutragen und die Verpflichtung einzugehen, sich dauerhaft daran zu beteiligen. Vgl. hierzu Andreas Hapkemeyer, *Zum dialogischen Prinzip in Jochen Gerz' öffentlichen Arbeiten*, in: Gerz 1999-1, *Res Publica*, S.22-27, hier S.26f. Vgl. auch Gerz 1999-2, *Werkverzeichnis Bd.1*, S.118f.

22 Vgl. z.B. *Les Temoins*, Cahors, 1998; *Les mots de Paris*, 2000; *Die Zeitungsläser und der Philosoph*, Passau, 2004; oder auch die jüngsten „Tausch-Projekte“: *Das Geschenk*, Dortmund 2000; *Der Wettbewerbs*, Sauerland 2002-04; *Tausch der Tabus*, Duisburg 2006.

23 Gerz 2004-1, *Anthologie*.

24 *The Future Monument*, Coventry 1999-2004. – Das eigentlich Überraschende an dem Ergebnis der Evaluation war Platz 2: „Nur wenig weniger Stimmen erhielt England selbst, das von den meisten englischen Bürgern aus den früheren Kolonien genannt wurde, als es die Frage zu beantworten galt: Wer sind die Feinde von gestern?“ Das Ergebnis ist auch ein Spiegel gesellschaftlicher Partizipationsbereitschaft. Jochen Gerz ermittelt keine statistischen Durchschnittswerte, sondern erstellt eine soziologische Studie derer, die sich zur aktiven Teilnahme entschließen. Die statistische Anomalie ist entstanden durch die „Genanz vieler einheimischer Engländer: ‚Wir haben keine Feinde.‘“ – Jochen Gerz im Gespräch am 15.10.2008, wie Anm.9. – Eine Affili-

stung der ‚current projects‘ findet sich unter www.jochengerz.eu.

25 Vgl. Marion Hohlfeldt, *Achtung Kunst korrumpiert. Überlegungen zur Bedeutung des öffentlichen Raums in den Arbeiten von Jochen Gerz*, in: Gerz 1999-1, *Res Publica*, S. 9-15. – Als Referenz zitiert sie Michel de Certeau: „Der Raum ist ein praktizierter Ort“, und Jean Attali: „[...] wenn Kunst erlaubt, einen öffentlichen Raum zu teilen, so mag er sich doch erst aus einem privaten Raum heraus entwickeln.“ Ebd., S.12f.

26 Jochen Gerz im Interview mit Béatrice Parent, 1972, in: Gerz 1995-2, *Die Gegenwart der Kunst*, S.14.

27 Jochen Gerz im Interview mit Kevin Clarke, 1977, zit. nach Hans-Werner Schmidt, *Jochen Gerz – Denktzettel und Anschläge*, in: Gerz 1999, *Res Publica*, S.16-21, hier S.18.

28 Vgl. z.B. die Internet-Arbeiten *The Plural Sculpture*, New York 1995; *The Berkeley Oracle*, Berkeley 1997-99, oder die *Anthologie der Kunst*, 2001-02.

29 Wie Anm.6.

30 Jochen Gerz im Gespräch mit Claire Gravel, 1978, zit. nach Hans-Werner Schmidt, wie Anm.27, hier S.19. – Der Titel der Arbeit lautet: *Ausstellung von 8 Personen, wohnhaft in der Rue Mouffetard in Paris, mittels ihrer Namen, auf den Mauern ihrer eigenen Straße*, Paris 1972. Die teilweise empfindlichen Reaktionen rührten wohl auch daher, dass mit dem persönlichen Namen der „Tempel des nicht-öffentlichen Raums“ ausgestellt wurde. Zit. Jochen Gerz im Gespräch am 15.10.2008, wie Anm.9.

31 Vgl. Gerz 2006, *Über Kunst sprechen*, S.118.

32 Vgl. Gerz 2005, *Broschüre NMG*. Mehrere der Signatories waren Dichter und Literaten (Padraic Pearse, Thomas MacDonagh, Joseph M. Plunkett), die in den „Easter Risings“ ihr Leben ließen. Als Nationaldenkmal wurde 1966 jedem von ihnen einer der Ballymun Towers im Norden Dublins gewidmet. Nach der Sprengung der Wohnblöcke im Zuge einer Stadtteilsanierung wird das Denkmal ersetzt durch einen Eichenwald, in dem jeder Baum, von einem neuen Signatory gestiftet, neben einer Texttafel wächst, auf der sich der Teilnehmer zu folgenden Fragen äußert: „Can you imagine living outside of a democracy?“ – „Can there be justice for people without justice for the planet earth?“ – „Is Europe the quickest way to Irish unification?“ – „Is it ok to question the world we live in?“ (ebd.).

33 Jochen Gerz im Gespräch am 15.10.2008, wie Anm.9.

34 *Die Schwierigkeiten des Zentaurs beim vom Pferd steigen* hieß die Installation, mit der Jochen Gerz das Leben in die Festung der Kunst einschleuste. Er verbrachte 51 Tage, genau 247 Stunden schreibend im Innern des hölzernen Pferdes. Seine Manuskripte sind in Spiegelschrift verfasst, als Spur der gelebten Zeit. Vgl. hierzu Gallwitz 1976, *Biennale*.

35 *Gründe zu lächeln. Das Göttinger Fragment* entstand 1997 als Beitrag zum ersten Band der interdisziplinären Forschungsreihe *Von der künstlerischen Produktion der Geschichte* (vgl. Jussen 1997, Gerz). Die Teilnehmer wurden eingeladen, sich an etwas zu erinnern, das sie lächeln lässt, sich dabei fotografieren zu lassen und den Film einzuschicken. „Esther und Jochen Gerz scheinen in dieser wie in vielen anderen Arbeiten das Gegenteil der Historiker zu machen. Während sich Historiker in der Regel bemühen, Geschichte ‚freizulegen‘, [...] sie als Rekonstruktion dauerhaft zu machen, gehen Esther und Jochen Gerz andersherum vor. [...] Die Erinnerung bleibt verborgen, „das Lächeln legt eine Spur in die Vergangenheit, ohne sie als konkrete Gestalt vor Augen zu stellen.“ Vgl. Bernhard Jussen: *Vom wissenschaftlichen und vom künstlerischen Arbeiten an der Vergangenheit*, in: ebd., S.31f (Zit. Beate Söntgen: *Zurückgedachte Gegenwart*, in: FAZ, 14.06.1997).

36 Wie Anm.6.

37 Markus Landert, *Zugänge zur Insel*, in: Gerz 2000, *Miami Islet*, S.18-34, hier S.18. Die Arbeit ist einem nicht realisierten Projekt von Robert Smithson gewidmet.

38 Vgl. ebd., Klappentext. – Besonders aufschlussreich ist der Erfahrungsbericht von Doris von Drathen: *Die Andersartigkeit des Ich*, in: ebd., S.40-59. – Die künstlerische Rhetorik im Werk von Jochen Gerz zeichnet sich durch eine ambivalente Gebrauchsweise repräsentativer Begriffe wie „Kunst“, „Kultur“, „Gedächtnis“, „Öffentlichkeit“ etc. aus, die vordergründig affirmativ und hintergründig kritisch verwendet werden (vgl. Steinhauser 1993, *Erinnerungsarbeit*, S.104).

Dem gegenüber fällt ein scheinbar naiver Gebrauch des Begriffs des „Autors“ auf, der sich in der Dekonstruktion des herrschenden Diskurses als Souverän behauptet. Gerz führt den ‚Betrachter‘ bis zu dieser Schwelle und lässt ihn dann allein. „Was ist ein Autor?“ (vgl. Foucault 1969, *Was ist ein Autor?*). Auf diese Frage eine individuelle Antwort zu suchen, ist die persönliche Aufgabe der Emanzipation.

39 Vgl. Breton 1924, *Manifeste*, S.21.

Bibliografie

Benjamin 1940, *Über den Begriff der Geschichte*

Walter Benjamin, *Über den Begriff der Geschichte, These IX*, in: *Gesammelte Werke Bd.II/2*, Frankfurt a.M. 1980, S.691-704.

Breton 1924, *Manifeste*

André Breton, *Die Manifeste des Surrealismus*, Hamburg 2001.

Foucault 1969, *Was ist ein Autor?*

Michel Foucault, *Was ist ein Autor?*, in: *Michel Foucault, Schriften zur Literatur*, hg. v. Daniel Defert und François Ewald, Frankfurt a.M. 2003, S.234-270.

Gallwitz 1976, *Biennale*

Klaus Gallwitz (Hg.), *Beuys Gerz Ruthenbeck. Biennale 76 Venedig. Deutscher Pavillon*, Frankfurt a.M. 1976.

Gerz 1971, *Annonceteil*

Jochen Gerz, *Annonceteil – Arbeiten auf/mit Papier*, Darmstadt/Neuwied 1971.

Gerz 1974/76/80/83, *Zeit der Beschreibung*

Jochen Gerz, *Die Zeit der Beschreibung*, Buch 1-4, Lichtenberg 1974/1976/1980/1983.

Gerz 1990, *Interview*

Jochen Gerz im Gespräch mit Sara Rogenhöfer und Florian Rötzer, in: *Kunstforum International*, 105/1990.

Gerz 1992, *Life after Humanism*

Peter Friese (Hg.), *Jochen Gerz. Life after Humanism. Photo/Text 1988-1992*, Ostfildern 1992.

Gerz 1993, *2146 Steine*

Stadtverband Saarbrücken, Regionalgeschichtliches Museum (Hg.): *Jochen Gerz. 2146 Steine. Mahnmal gegen Rassismus*, Ostfildern 1993.

Gerz 1994, *Mahnmal gegen Faschismus*

Achim Könneke (Hg.), *Jochen Gerz / Esther Shalev-Gerz: Das Harburger Mahnmal gegen Faschismus*, Ostfildern, 1994.

Gerz 1995-1, *Die Bremer Befragung*

Peter Friese (Hg.), *Jochen Gerz. Die Bremer Befragung. SINE SOMNO NIHIL*, 1990-1995, Ostfildern 1995.

Gerz 1995-2, *Gegenwart der Kunst*

Jochen Gerz, *Die Gegenwart der Kunst. Interviews (1970-1995)*, Regensburg 1995.

Gerz 1999-1, *Res Publica*

Andreas Hapkemeyer / Marion Hohlfeldt (Hg.), *Jochen Gerz: Res Publica. Das öffentliche Werk 1968-1999*, Ostfildern 1999.

Gerz 1999-2, *Werkverzeichnis Bd.1*

Volker Rattermeyer / Renate Petzinger (Hg.), *Jochen Gerz: Werkverzeichnis Bd.I, Performances, Installationen und Arbeiten im öffentlichen Raum 1968-1999*, Nürnberg 1999.

Gerz 2000, *Miami Islet*

Markus Landert (Hg.), *Miami Islet. Interaktive Strategien im Werk von Jochen Gerz*, AK Kunstmuseum des Kantons Thurgau, Zürich 2000.

Gerz 2004-1, *Anthologie*

Marion Hohlfeldt (Hg.), *Jochen Gerz: Die Anthologie der Kunst*, Köln, 2004.

Gerz 2004-2, *Skepsis*

Jochen Gerz im Interview: *Skepsis gegenüber Wort und Bild*, in: *Passauer Neue Presse*, 31.07.2004.

Gerz 2005, *Broschüre NMG*

Jochen Gerz, *Broschüre zum National Memory Grove – Past, Present, Future*, Dublin, 2005.

Gerz 2006, *Über Kunst sprechen*

Jochen Gerz: *Über Kunst sprechen*. in: *PubliCity. Constructing The Truth. Kunst im öffentlichen Raum*. Nürnberg 2006.

Gerz 2007-1, *Creating a Cultural City*

Jochen Gerz, *Creating a Cultural City*, in: *Third Text*, Vol.21, Issue 4, July 2007, S.457-462.

Gerz 2007-2, *Rede PEV*

Jochen Gerz, *Platz des europäischen Versprechens. Rede bei den 49. Stadtgesprächen im Museum Bochum*, 17.01.2007.

Jussen 1997, *Gerz*

Bernhard Jussen (Hg.), *Von der künstlerischen Produktion der Geschichte, Band 1: Jochen Gerz*, Göttingen 1997.

Musil 1978, *Werke Bd.7*

Robert Musil, *Gesammelte Werke Bd.7*, Reinbek, 1978.

Stachelhaus 2008, *Mehr als ein bisschen Frieden*

Tankred Stachelhaus, *Mehr als ein bisschen Frieden*, in: *Kunstzeitung* 142, Juni 2008, S.29.

Steinhauser 1993, *Erinnerungsarbeit*

Monika Steinhauser, *Erinnerungsarbeit. Zu Jochen Gerz' Mahnmalen*, in: *Daidalos Architektur. Kunst. Kultur*, Heft 49, Sept. 1993, S.104-113.

Young 1993, *Memory*

James E.Young, *The Texture of Memory*, Yale University Press, 1993.

Zusammenfassung

Jochen Gerz arbeitet im und am ‚öffentlichen Raum‘, einem Ort, der sich durch die Teilnahme und Teilhabe von Vielen manifestiert und sich in seinen Grenzen und Strukturen permanent neu definiert. Nicht das Medium, das Denkmal oder die Institution ist Träger von Gedanken und Ideen, sondern der je einzelne Mensch. Seiner Vorstellungskraft bedarf es, um dem gesellschaftlichen Zusammenleben eine kulturelle Basis zu geben, soll es sich nicht in geregelter Konsum erschöpfen. Seit den 60er Jahren praktiziert Jochen Gerz eine Kunst, die ihrem Publikum Denkfüräume schafft und auf diese Weise neue Öffentlichkeiten generiert. In einer Welt voller eindimensionaler Botschaften und eindeutiger Signale stellt sie Zonen der Ambivalenz her, um sich der Wirklichkeit dialogisch wieder anzunähern. Sie antizipiert eine Gesellschaft, in der es keine passiven Zuschauer mehr gibt.

Der *Platz des europäischen Versprechens* (Bochum 2007-2010) ist ein performatives Projekt im öffentlichen Raum, das seine kulturelle Infrastruktur selber schaffen muss und daher auf die Mitwirkung der Teilnehmer angewiesen ist. Sie sind die Substanz des Kunstwerks, ohne die es nicht existiert. Sie sind seine Autoren, indem sie sich etwas vorstellen, das es noch nicht gibt. Der vorliegende Text stellt das Projekt vor, kontextualisiert es im öffentlichen Werk von Jochen Gerz und versteht sich zugleich als eine Einladung: Wer teilnimmt, wird zu einem Akteur, zu einem Autor seiner selbst, zu einem individuellen *Platz des europäischen Versprechens*.

„Fliegt das Ding nun, oder ist es doch nur Kunst?“
(Gerz 1990, Interview).

Autor

Guido Meincke hat Philosophie und Kunstgeschichte an der Philipps-Universität Marburg und der Ruhr-Universität Bochum studiert und ist seit 2007 freier Mitarbeiter am *Platz des europäischen Versprechens*.

Titel

Guido Meincke, *Jochen Gerz: Platz des europäischen Versprechens*, in: kunsttexte Sektion Gegenwart, Nr: 1,2009 (10 Seiten). www.kunsttexte.de