

ausgabe 01

zeitwort

zeitzeug_festival 2021

INHALT

Editorial

- 3 Nach dem Festival bleibt das Wort. Über die Zeitschrift
– *Dominik Olbrisch*

Bildessay

- 5 Das Zeitzeug_Festival 2021 „Habitat“ in Bildern

Beiträge

- 19 Das Ruhrgebiet als Habitat aus sozialhistorischer Perspektive
– *Jana Lena Jünger*
- 29 Institutionelle Raumkonstitutionen. Raum-Macht-Geschlecht
– *Eva Brauer*
- 31 Kunsttheorie wird Lebenspraxis / Utopie wird Albtraum
– *Leo Staatsmann*
- 39 Habitate der Aufmerksamkeit – 3 record walks
– *Philip Stoll*

Rezensionen

- 43 Meine erste Begegnung mit dem Objekttheater. Rezension zu „NOR“
– *Helena Matkares*
- 45 Filmkritik zu GAGUA
– *Helena Matkares*

Interviews

- 47 Über die Kunst an der Theke
– *Dominik Olbrisch im Gespräch mit Matthias Theis*
- 51 Auf dem Teppich bleiben
– *Dominik Olbrisch im Gespräch mit Liska Schwermer-Funke*

Ein Rückblick

- 55 Wohnen und leben lassen
– *Hans-Peter Krüger*
- 59 Zeitzeug – Ein Rückblick
– *Augustina Berger*

Anhang

- 61 Autor*innenverzeichnis

NACH DEM FESTIVAL BLEIBT DAS WORT. ÜBER DIE ZEITSCHRIFT

Man saß zuhause in der Küche oder im Wohnzimmer. Den Kaffee hatte man gerade noch schnell gemacht. Zettel und Stift lagen auch schon bereit. Wo waren nochmal die Zugangsdaten? Standen die nicht in irgendeiner E-Mail? Gefunden, ein Klick und schon befand man sich im Warteraum. Wie bei einem Blind Date, hoffte man auf ein passendes Gegenstück. Es war eine Teamfindung der etwas anderen Art. Vor wenigen Monaten war uns weder klar was und wer uns beim Zeitzeug erwarten wird, noch ob das Festival überhaupt stattfinden kann. Umringt von unseren Familienfotos, Zimmerpflanzen und Bücherregalen hatte man sich schnell kennengelernt und ein passendes Motto gefunden, mit dem wir arbeiten wollten. Es startete mit einem Zoommeeting und heraus kam ein wildes Potpourri aus Leuten mit großartigen Ideen. In nur wenigen Monaten wurde das Festival unser Habitat und wir sind mehr als stolz in einer unglaublich kurzen Zeit, ein interdisziplinäres Festival mit einem facettenreichen Programm auf die Beine gestellt zu haben. Durch die knappe aber dafür umso intensivere Vorbereitung haben wir nicht nur neue Kompetenzen entwickelt, sondern gleichwohl unsere Stadt, die in diesem Jahr 700-jähriges Bestehen feiert, besser kennenlernen dürfen.

Auch das Zeitzeug_Festival kann stolz auf seine Geschichte zurückblicken. Seit 19 Jahren gibt es das, ursprünglich aus studentischem Engagement initiierte Festival in Bochum. Die Verbindung zur Ruhr-Universität besteht noch immer, aber die Historie zeigt auch, dass sich das Festival mittlerweile in der kulturellen Szene der Stadt etabliert hat. Der Bekanntheitsgrad reicht sogar über die Stadtgrenzen hinaus, was deutlich an den nationalen und internationalen Bewerbungen abzulesen ist. Durch die hohe Leistungsbereitschaft war es 2021 möglich, fast 50 Künstler*innen für das Festival nach Bochum einzuladen und vor allem eine große Bandbreite an unterschiedlichen Formaten zu ermöglichen. Die Mischung aus Workshops, Performances, Theater, Musik und bildender Kunst spiegelte deutlich die verschiedenen Fachbereiche des Leitungsteams wider. Genauso unterschiedlich waren die Inhalte der eingereichten Bewerbungen. Der im Juni veröffentlichte Aufruf führte dazu, dass sich Kunstschaaffende intensiv mit dem Thema Habitat auseinandersetzten. Dadurch wurde das Festival zu einem Spagat zwischen Gentrifizierung und Mietpreisbremse, zwischen öffentlichem und privatem Raum, zwischen Austausch und Einsamkeit, zwischen Nachhaltigkeit und Eigennutz, zwischen Biotop und künstlich geschaffenen Raum, zwischen online und offline, zwischen analog und digital.

Auch wenn uns das Festival noch in den Knochen steckt, wollen wir diese Tage einmal Revue passieren lassen und mit einer zeitlichen Distanz das Erlebte dokumentieren und vertiefen. Mit dem diesjährigen Zeitzeug_Festival sind wir neue Wege gegangen und möchten zugleich weitere Prozesse anstoßen. Darunter fällt nun auch dieses Medium, welches im Rahmen des Festivals das erste Mal erscheint und das Zeitzeug für dieses Jahr auch gleichzeitig beendet. Aus der ursprünglichen Idee einen bebilderten Nachtrag zu entwickeln, wurde schnell ein Sammelsurium aus Essays, Gesprächen, Rezensionen und Eindrücken des Festivals. Als Festival mit einem interdisziplinären Wunsch ist es zudem unser Anspruch auch die publizistischen Ebenen zu fördern und neue Gedankengänge aufzuzeigen bzw. weiterzuführen.

Für diese Zeitschrift konnten mehrere Akteure gefunden werden, das Festival als Habitat und darüber hinaus die Frage nach dem Lebensraum zu vertiefen.

Jana Lena Jünger beleuchtet das Ruhrgebiet aus sozialhistorischer Perspektive und ergründet dabei vor allem den strukturellen Wandel, welcher in den letzten Jahren hier stattgefunden hat. Der Vortrag von Eva Brauer hat uns einen Einblick in ihre Forschungsergebnisse zur Thematik institutionellen Raumkonstruktionen gegeben und den gleichberechtigten Zugang zum Raum Stadt in Frage gestellt. Im Beitrag von Leo Staatsmann wird auf philosophischer Ebene der Einfluss der Kunst auf die Lebenspraxis untersucht. Philip Stoll nimmt uns zwischen Wort und Malerei mit auf die Suche nach verschiedenen Habitaten.

Die realisierten Performances und Arbeiten hinterlassen Eindruck. Helena Matkares hat sich intensiver mit zwei der Festivalbeiträge beschäftigt. Daraus sind eine Rezension zu „NOR. Vom Kirchturm kann man die Zugspitze sehen“ von Josephine Hock und eine Filmkritik zu „GAGUA“ von Luka Kupunia entstanden.

Eine Besonderheit des diesjährigen Festivals war die Ausstellung in der Kultur Uhle, die aktuelle Positionen der bildenden Kunst behandelte. In diesem Rahmen wurde mit Matthias Theis und Liska Schwermer-Funke ein Gespräch über ihr künstlerisches Schaffen und die gezeigten Werke geführt.

Am ersten Tag war Hans-Peter Krüger Besucher des Festivals. Genauso wie am zweiten, dritten und auch vierten Tag. Am letzten Tag und nach fast allen gesehenen Beiträgen, war er für uns eigentlich schon Inventar des Zeitzeug_Festivals. Sein Eindruck zum Festival hat er uns zukommen lassen und nicht schöner könnte ein Feedback ausfallen. Aus der Sicht des Teams schildert Augustina Berger die ereignisreichen Tage und schließt mit Ihrem Kommentar zu den verschiedenen Akteuren und den fantastischen Orten innerhalb der Stadt, die uns eine Bühne gegeben haben, die Zeitschrift ab.

Wir bedanken uns an alle Beteiligten, die diese Tage unvergesslich gemacht und zu einem erfolgreichen Festival beigesteuert haben. Wir waren das Zeitzeug_Festival 2021 und haben uns dieses Jahr ein kleines Habitat geschaffen. Wir wünschen viel Spaß beim Lesen und wir sehen uns 2022 beim Zeitzeug_Festival hoffentlich wieder.

————— Dominik Olbrisch

DONNERSTAG 9. SEPTEMBER



↘ Rotating Borders, Alina Buchwald & Mara Henni Klimek, Schaubüdchen, Foto oben links: Helmut Bauer

↘ Rotating Borders, Alina Buchwald & Mara Henni Klimek, Schaubüdchen, Foto oben rechts: Augustina Berger

↘ Rotating Borders, Alina Buchwald & Mara Henni Klimek, Schaubüdchen, Foto unten links: Helmut Bauer

↘ Rotating Borders, Alina Buchwald & Mara Henni Klimek, Schaubüdchen, Foto unten rechts: Dominik Olbrisch



↘ Außenansicht, Wir bleiben drin, Kiosk Wiga, Quartiershalle, Foto oben links: Dominik Olbrisch

↘ Warten auf NOR. Vom Kirchturm kann man die Zugspitze sehen, Josephine Hock, Rottstr5Theater, Foto oben rechts: Augustina Berger

↘ Nachgespräch, Wir bleiben drin, Kiosk Wiga, Quartiershalle, Foto unten links: Augustina Berger

↘ Performance Wir bleiben drin, Kiosk Wiga, Quartiershalle, Foto Mitte rechts: Augustina Berger

↘ Performance Wir bleiben drin, Kiosk Wiga, Quartiershalle, Foto unten rechts: Augustina Berger





FREITAG
10. SEPTEMBER

↳ Installation Wir bleiben drin, Kiosk Wiga, Quartiershalle, Foto oben links: Helmut Bauer

↳ Videoinstallation Herbertstraße – eine Mauerschau, Kultur Uhle, Foto oben rechts: Helmut Bauer

↳ Vortrag die queeren Habitate der HAG Bochum, Reinhard Schmidt, Botopia, Foto unten links: Helmut Bauer

↳ Ausstellungseröffnung, Kultur Uhle, Foto unten rechts: Helmut Bauer





↳ Ausstellungseröffnung, Kultur Uhle, Foto oben links: Helmut Bauer

↳ Videoinstallation Ein Lebensbescheid, Paulina Abufhele & Duncan Scott, Kultur Uhle, Foto oben rechts: Helmut Bauer

↳ Installation Oma und Opa wohnen auf der Aachener Straße, Matthias Theis, Kultur Uhle, Foto unten links: Helmut Bauer

↳ Fransgraben, Liska Schwermer-Funke, Kultur Uhle, Foto unten rechts: Helmut Bauer

SAMSTAG 11. SEPTEMBER



↘ Reanimationstraining, Felix Falczyk & Johanna Herschel, Parkdeck Uni West, Foto oben: Augustina Berger

↘ Reanimationstraining, Felix Falczyk & Johanna Herschel, Parkdeck Uni West, Foto unten: Augustina Berger





↳ Das Publikum entscheidet, Performance Wenn wir Glück haben, dann löst es uns ganz auf, Meret König & Carla Wyrsh, Schaubüchchen, Foto oben links: Augustina Berger

↳ Performance Wenn wir Glück haben, dann löst es uns ganz auf, Meret König & Carla Wyrsh, Schaubüchchen, Foto oben rechts: Augustina Berger

↳ Was darf es sein?, Performance Wenn wir Glück haben, dann löst es uns ganz auf, Meret König & Carla Wyrsh, Schaubüchchen, Foto Mitte links: Dominik Olbrisch

↳ ecotone, einfachzwei, Botopia, Foto unten links: Augustina Berger

↳ Performance Wenn wir Glück haben, dann löst es uns ganz auf, Meret König & Carla Wyrsh, Schaubüchchen, Foto unten rechts: Augustina Berger



SONNTAG 12. SEPTEMBER



↘ Performance Deine Welt ist ein Würfel, dieeine&dieandere, Foto links: Augustina Berger

↘ Performance Deine Welt ist ein Würfel, dieeine&dieandere, Foto rechts: Dominik Olbrisch

DAS RUHRGEBIET ALS HABITAT AUS SOZIALHISTORISCHER PERSPEKTIVE

¹ Berger, Stefan: Was ist das Ruhrgebiet? Eine historische Standortbestimmung, in: Aus Politik und Zeitgeschichte 3 (2019), S. 4-11, S. 4-8.

Das Ruhrgebiet zeichnet sich durch seine Diversität in sämtlichen Bereichen aus und dennoch gibt es (vermeintlich) eine spezifische Form regionaler Identität, die lokal gebunden zu sein scheint. In diesem Beitrag wird das Ruhrgebiet aus sozialhistorischer Perspektive als Lebensraum unter folgenden Aspekten betrachtet: Welche Akteure dieser Region determinieren eigentlich, wie das Habitat gestaltet wird? Und welche Rolle spielt dabei die Industriekultur? Um diesen Fragen nachzugehen und den Wandel dieser Region zu skizzieren, werden verschiedene Momente der regionalen Entwicklung exemplarisch in den Blick genommen, die maßgeblich das Habitat mitprägten und bis heute prägen.

Versuch einer historischen Verortung

Bis Ende des 18. / Anfang des 19. Jahrhunderts war das Ruhrgebiet landwirtschaftlich geprägt. Im Ruhrtal (im Süden des Ruhrgebiets) befand sich die Kohle sehr nah an der Oberfläche, weshalb dort schon im 18. Jahrhundert dieses Brennmaterial abgebaut werden konnte. Mit Beginn der Industrialisierung stieg der Bedarf an Kohle zur Erzeugung von Energie, weshalb dieser fossile Brennstoff zum Katalysator der Industrialisierung avancierte. Schon mit Beginn der Industrialisierung im 19. Jahrhundert wurde die Bevölkerung im Ruhrgebiet zu einer Migrationsgesellschaft, da der Bedarf an Arbeitskräften immens stieg, die Einwohnerzahlen schnellten in die Höhe. In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts war die Region noch als „rheinisch-westfälischer Kohlenbezirk“ bekannt, der Name „Ruhrgebiet“ etablierte sich erst in der Zwischenkriegszeit des 20. Jahrhunderts. Zu diesem Zeitpunkt wurde ebenfalls durch den Siedlungsverband Ruhrkohlenbezirk (heute Regionalverband Ruhr) versucht, das Ruhrgebiet als Region zu begrenzen. Bis in die Gegenwart wird die Frage nach der territorialen Bestimmung dieses Lebensraumes durchaus kontrovers diskutiert. Nach dem Zweiten Weltkrieg entpuppte sich das Ruhrgebiet zum Motor des westdeutschen Wirtschaftswunders der 1950er Jahre – der Boom endete spätestens 1973. Die Kohle geriet bereits in den 1950er Jahren in die Krise, die Stahlindustrie ab den 1970er Jahren. Der wirtschaftliche Strukturwandel war unaufhaltsam und prägte die Region nachhaltig.¹

Siedlungen im Revier

Damals wie heute gestalten auch sie das Bild der Region – sie waren seit Beginn der Industrialisierung da und sind es zum Teil noch immer: (Arbeiter-) Siedlungen im Revier. Stellvertretend für unzählige, mittler-

weile zum Großteil unter Denkmalschutz gestellte, Siedlungen des Ruhrgebiets wird an dieser Stelle die Siedlung Eisenheim in Oberhausen in den Fokus genommen.

Die Siedlung Eisenheim ist eine von vielen und dennoch besonders. Während des rasanten Bevölkerungsanstiegs der Region im 19. Jahrhundert wurden zahlreiche Arbeitersiedlungen zur Unterbringung der Beschäftigten erbaut. Im Jahr 1844 wurde die Siedlung Eisenheim in Oberhausen durch die Gutehoffnungshütte für die Hüttenarbeiter und ihre Familien errichtet – sie war die erste im Revier. In den folgenden Jahren kamen immer weitere Bauabschnitte hinzu. Im Jahr 1958 wurden Abrisspläne für diese Siedlung bekannt gegeben. Bei Anwohner*innen regte sich Widerstand gegen die vorherrschende Abrisspolitik.² In den 1970er Jahren erhielten die widerständischen Siedlungsbewohner dann Unterstützung von einer Studentengruppe rund um Roland Günter (Kunst- und Kulturhistoriker) – die erste Arbeiterinitiative des Ruhrgebiets formierte sich so aus verschiedenen Intellektuellen und Arbeitern zu einer Bewegung von unten.³ Der Abriss dieser Siedlung konnte durch diese Allianz verhindert werden und im Jahr 1975 stand fest: Dieses industriekulturelle Erbe bleibt erhalten und wird bis 1980 saniert.⁴

Im 21. Jahrhundert sind Siedlungen wie diese nicht nur industriekulturelle Glanzlichter und Teil der Route Industriekultur im Habitat Ruhrgebiet, sondern auch begehrte Habitate im Sinne einer Wohnstätte.⁵ Im 19. und zu Beginn des 20. Jahrhunderts war das Wohnen in einer Arbeitersiedlung Alltag. Hütten- und Bergarbeiter bewohnten sie. Heute ist das Wohnen in solch einer Wohnanlage längst nicht mehr an die Berufsausübung gebunden. Das Wohnen „in“ solch einem industriekulturellen Erbe ist dennoch geprägt von der Geschichte der Region. Zahlreiche Siedlungen stehen ganz oder teilweise unter Denkmalschutz. Sie sind dadurch territorial bestimmt und auch begrenzt, weshalb sie als kleines Habitat im ausgedehnten Lebensraum Ruhrgebiet gesehen werden können. Sie prägen die Region nicht nur aus ästhetischer Perspektive, sondern auch in sozialer Hinsicht.

² Günter, Janne: Leben in Eisenheim. Arbeit, Kommunikation und Sozialisation in einer Arbeitersiedlung, Weinheim / Basel 1980, S. 16-19. (Nachfolgend angegeben als: Günter: Leben in Eisenheim.)

³ Berger, Stefan: Ankerpunkt regionaler Identität. Erinnerungsort Industriekultur, in: Berger, Stefan / Borsdorf, Ulrich / Claßen, Ludger u.a. (Hrsg.): Zeit-Räume Ruhr. Erinnerungsorte des Ruhrgebiets, Essen 2019, S. 500-516, S. 506. (Nachfolgend angegeben als: Berger: Ankerpunkt regionaler Identität.)

⁴ Günter: Leben in Eisenheim, S. 18-19.

⁵ Berger: Ankerpunkte regionaler Identität, S. 506.

↳ Die Siedlung Eisenheim in Oberhausen im Mai 2021, Foto: Jana Lena Jünger



Halden im Revier – Von einstigen unvermeidlichen Hinterlassenschaften zum regionalen Naherholungsgebiet

Neben Siedlungen sind Halden ebenfalls ein Faktor, der das Habitat Ruhrgebiet maßgeblich determiniert. Sie sind im eigentlich sehr flachen Ruhrgebiet nicht zu übersehen und auch zeugen sie von einer Zeit, die die Region und damit einen ganz eigenen Lebensraum, konstituiert hat. Die heute zu hunderten existierenden grünen Freizeitlandschaften im Revier erzählen ebenso wie z.B. Arbeitersiedlungen einen Teil der Geschichte des Ruhrgebiets. Auf zahlreichen von ihnen befinden sich Landmarken und Kunstwerke, man sieht sie von weitem, ohne die Halde direkt dafür betreten zu müssen. Manch ein Objekt, wie etwa „das Geleucht“ auf der Halde Rheinpreußen in Moers oder das Horizont-Observatorium auf der Halde Hoheward in Herten, entfaltet seine Wirkung auch nur auf Distanz und nicht, wenn man direkt vor ihm steht.

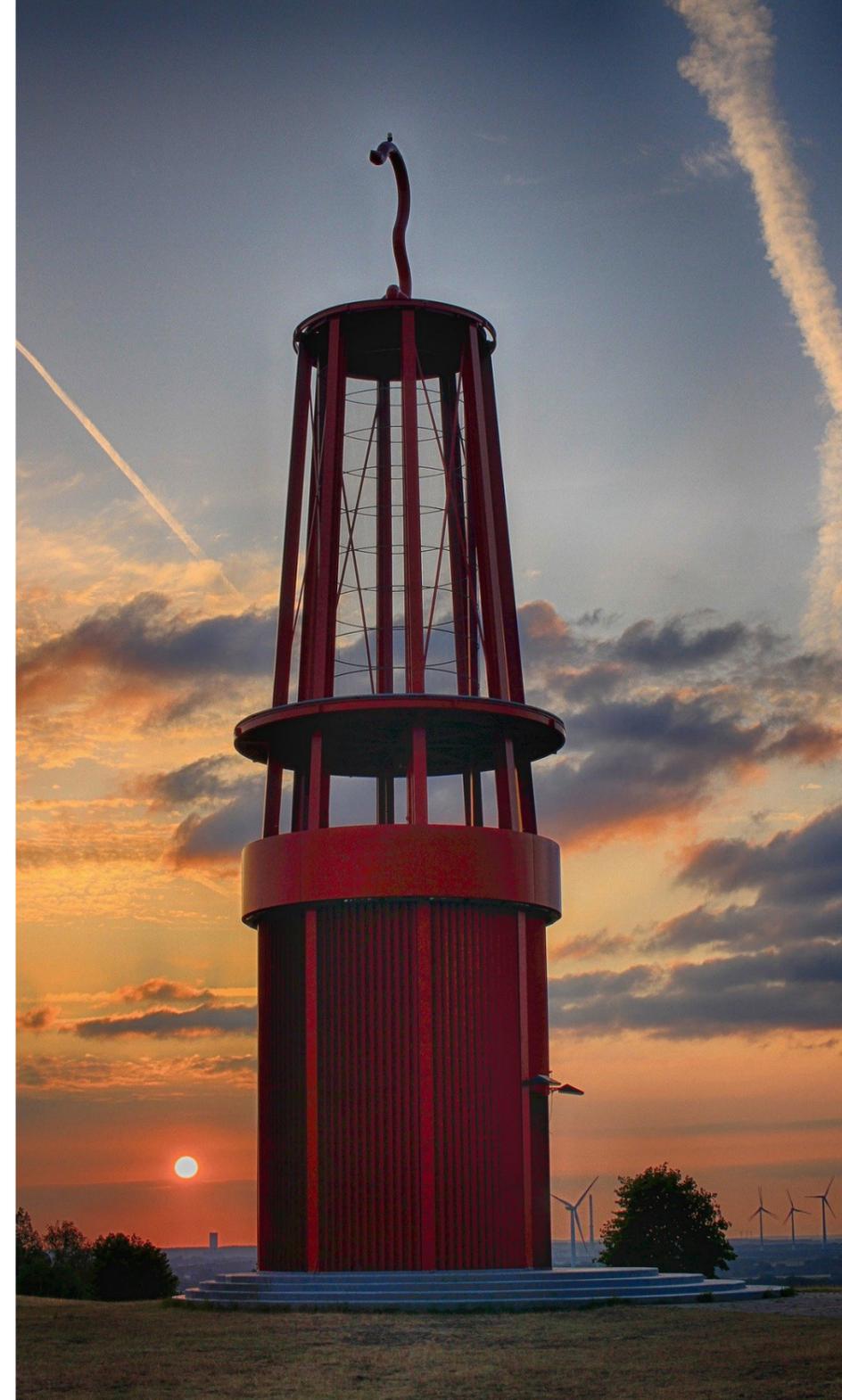
↘ Die Halde Hoheward in Herten im Mai 2021, mittig im Bild: Das Horizont-Observatorium, Foto: Jana Lena Jünger



⁶ <https://www.rvr.ruhr/themen/tourismus-freizeit/halden-landmarken/>, zuletzt aufgerufen am 25.09.2021.

⁷ <https://www.ruhr-tourismus.de/industriekulturruhr/routen-der-industriekultur/halden-im-ruhrgebiet.html>, zuletzt aufgerufen am 25.09.2021.

Vielen der einstigen unliebsamen, nicht begeh- und nutzbaren Überbleibsel aus vergangenen Zeiten, hat sich seit den 1980er Jahren der Regionalverband Ruhr (RVR) angenommen. Er kaufte zahlreiche Halden auf, um sie neu zu gestalten und für Menschen im Revier nutzbar zu machen. Heute betreut der Verband 46 Halden im Ruhrgebiet.⁶ Halden im Revier, wovon es im Übrigen über 250 gibt,⁷ machen den Wandel der Region sichtbar, wenn man sich genauer mit ihrer Historie beschäftigt. Entstanden sind die künstlichen Erhöhungen, auch Abraumhalden genannt, durch nicht verwendbares Gestein aus der Kohlegewinnung. Diese Relikte der Vergangenheit haben es durch innovative Ideen zur Nachnutzung geschafft, zukunftsfähig zu werden. Sie bieten den Menschen und auch Touristen im Ruhrgebiet vielfältige Möglichkeiten zur Freizeitgestaltung. Darüber hinaus eröffnen sie den Leuten eine neue Perspektive, die einzunehmen ist, seitdem Halden zu Freizeitarealen geworden sind: Ein einmaliges Panorama über das Revier.



Halden stehen nicht nur für den Wandel, sondern für eines von vielen Elementen im Habitat Ruhrgebiet. Auch sie prägen das Revier zum einen optisch, zum anderen aber auch sozial. Verschiedene Menschen kommen an diesem Ort geplant oder spontan, fremd oder unbekannt, zusammen. Die Halde kann prinzipiell als öffentlicher Bereich betrachtet werden, welcher jedoch privat genutzt wird – öffentliche und private Sphäre verschwimmen in diesem Raum, der aus der Vergangenheit heraus entstanden ist und in die Zukunft weist. Demnach stellen Halden eine Sphäre dar, in der Zeit und Raum mit- bzw. ineinander verschwimmen. Ebenso wie zahlreiche Siedlungen sind auch unzählige Halden Teil der Route Industriekultur.

↘ Das Geleucht auf der Halde Rheinpreußen in Moers, Foto: Carola Engels



Industrienatur und Nachnutzung im Revier

Von Halden als grüne Freizeitlandschaften des Ruhrgebiets im 21. Jahrhundert geht es nun zu einem nicht allzu entfernten Thema: Industrienatur. Sie ist längst in aller Munde und doch bewegt man sich in diesem Bereich immer in einem Spannungsfeld zwischen Aussöhnung und Romantisierung. Fakt ist, dass Industrienatur fasziniert und in den letzten Jahren auch sozialhistorische Aufmerksamkeit erfährt. Die bereits erwähnte Route der Industriekultur im Ruhrgebiet widmet eine ihrer zahlreichen Themenrouten gänzlich der Industrienatur.⁸ Oftmals wird in diesem Kontext der Vorwurf laut, mit der Idee der Industrienatur werde die jahrzehntelange Umweltzerstörung im Revier schöngeredet und romantisiert. Damit einher geht die verklärte Vorstellung, die Natur erobere sich alles zurück.⁹

Zwei über die Reviergrenzen hinaus bekannte Beispiele für Industrienatur lassen sich im Landschaftspark Duisburg-Nord und auf dem Gelände des Weltkulturerbes Zeche Zollverein in Essen ausmachen. Die dortige Industrienatur ist keineswegs natürlichen Ursprungs wie bspw. die Lüneburger Heide in Niedersachsen. Industrienatur ist ein postindustrielles Produkt, welches vor dem Hintergrund der (Industrie-) Geschichte gesehen werden muss. Mit der Auffassung von Industrienatur geht immer auch ein Versöhnungsnarrativ einher, welches „[...] die Geschichte von Region und Umwelt ausgehend von der gegenwärtigen grünen Metropole Ruhr [erzählt] und impliziert damit eine Erfolgsgeschichte der ökologischen Meisterleistung.“¹⁰

Die Industrienatur prägt das Habitat Ruhrgebiet, kann aber ebenso wie die bereits genannten Beispiele nicht ohne die Geschichte der Region betrachtet werden. Auch dieses Exempel ist jedoch keineswegs vergangenheits-, sondern zukunftsgerichtet. Vielleicht wäre es durchaus sinnvoll, Industrienatur als Mikrokosmos im Lebensraum Ruhrgebiet auszumachen.

Bei weitem wird nicht jede ehemalige Industriefläche / alte Industrieanlage zu geschichtsträchtigen grünen Naherholungsgebieten umgestaltet. Im Angesicht der Deindustrialisierung in der Region musste sich seit der Kohlekrise und den damit einhergehenden Zechenschließungen stets mit der Frage befasst werden, wie mit einstigen Flächen des Bergbaus umgegangen werden sollte – die Frage nach der Nachnutzung steht seit jeher fortwährend im Raum. Seit rund 40 Jahren geht die RAG Montan Immobilien GmbH in NRW und im Saarland dieser Frage nach und kümmert sich um die Regeneration dieser Flächen. Auf ihnen entstehen heute z.B. Flächen zur individuellen Freizeitgestaltung, attraktive Gewerbestandorte oder auch Wohngebiete. All das geschieht in Kooperation mit dem Land, den Kommunen, aber auch mit lokalen Behörden.¹¹ Die Frage der Nachnutzung wird noch über lange Dauer die (Akteure der) Region begleiten und viel Arbeit bringen. Genau dadurch wird der Lebensraum Ruhrgebiet jedoch auch (um-) gestaltet. Der Wandel in der Region ist noch lange nicht abgeschlossen und man muss sich vielleicht auch die Frage vor dem Hintergrund der Geschichte stellen, ob ein Wandel jemals zum Erliegen kommen kann und sollte?

⁸ <https://www.route-industriekultur.ruhr/standorte-der-route/themenrouten/24-industrienatur/>, zuletzt aufgerufen am 25.09.2021.

⁹ Eiringhaus, Pia: Industrie wird Natur. Postindustrielle Repräsentationen von Region und Umwelt im Ruhrgebiet (SGR-Schriften 40), Bochum 2018, S. 17–19. (Nachfolgend angegeben als: Eiringhaus: Industrie wird Natur.)

¹⁰ Eiringhaus: Industrie wird Natur, S. 20.

¹¹ <https://www.rag-montan-immobilien.de/>, zuletzt abgerufen am 25.09.2021.

¹² Schmetterling (Admiral bzw. Vanessa atalanta) auf dem Gelände der Zeche Zollverein in Essen im September 2021, Foto: Jana Lena Jünger

Die Internationale Bauausstellung (IBA) Emscher Park (1989–1999) Rettungsanker für die Region?

Alle in diesem Beitrag genannten Beispiele fallen unter das, was im Allgemeinen unter Industriekultur verstanden wird. Diese erlebt seit den 1990er Jahren einen stetigen Aufschwung im Ruhrgebiet. Wie es dazu kam und warum sie für das Habitat Ruhrgebiet unerlässlich geworden ist, wird nun skizziert.

Seit Mitte des 20. Jahrhunderts jagte für die Ruhrgebietsbevölkerung eine Krise die nächste: Erst die Kohlekrise, dann die Stahlkrise – die Folgen waren fatal, unumkehrbar und weitreichend. Ende der 1980er Jahre befand sich die Region nicht nur seit langem im Strukturwandel, sondern auch an einem Tiefpunkt in sämtlichen Bereichen – aus dem Wandel wurde eine Krise. Aufschwung sollte die Internationale Bauausstellung (IBA) Emscher Park bringen, womit ein rundum ökologischer, wirtschaftlicher und kultureller Umbau der Region forciert werden sollte. Die alte Industrieregion sollte durch die Unterstützung der IBA aus der Krise herausfinden und zukunftsfähig gemacht werden. So sollten bspw. einstige Industriebrachen in Naherholungsgebiete verwandelt, das Emscher-System ökologisch umgebaut, Firmen und Einrichtungen im Dienstleistungssektor auf alten Brachflächen angesiedelt, alte Industrieanlagen bewahrt und umgedeutet, Arbeitersiedlungen saniert und neuer Wohnraum geschaffen sowie Qualifizierungs- und Beschäftigungsmaßnahmen umgesetzt werden. Das Land NRW initiierte dieses auf 10 Jahre angelegte Mammutprojekt und rief die Institution IBA für diesen Zeitraum ins Leben, welche als Vermittler diente und die Verantwortung der jeweiligen Projekte an regionale Institutionen weitergab.¹² An diesem bis dato noch nicht da gewesenen Erneuerungsprojekt für eine ganze Region, beteiligten sich 52 Städte und Gemeinden – kommunale Grenzen wurden überwunden und insgesamt 120 Projekte angestoßen.¹³

Anders als in den 1960er und 1970er Jahren, als Bewegungen von unten begannen, sich für den Erhalt industrieller Hinterlassenschaften einzusetzen, war die IBA Emscher Park eine sog. Initiative von oben, die durch die Politik angestoßen wurde. Die enorme Förderung der Industriekultur konnte sich seitjeher als Charakteristikum für die Region etablieren, welches nicht mit anderen deindustrialisierten Regionen zu vergleichen ist.¹⁴ Die IBA Emscher Park kann demnach als Katalysator für die Industriekultur gesehen werden. Bereits seit den 1980er Jahren erfuhr diese Aufmerksamkeit von staatlichen Stellen, Unternehmen und Gewerkschaften, bevor die IBA Emscher Park ins Leben gerufen wurde.¹⁵ Die Internationale Bauausstellung im Revier muss ebenfalls als Rettungsanker für die Region gesehen werden, weil sie es geschafft, dem Habitat verschiedene Zukunftsperspektiven zu eröffnen und den Menschen im Revier ein neues Selbstbewusstsein zu geben, welches darin wurzelt, mit gewissem Stolz auf die regionale Geschichte in die Zukunft zu blicken und eine Form regionaler Identität anzunehmen. Regionale Identität ist hier als ein Element des Schlüssels zum Erfolg zu sehen. Ohne die IBA Emscher Park wären Projekte wie z.B. die Route Industriekultur, das Kulturhauptstadtjahr 2010, die Ruhr-Tourismus GmbH, die Aufnahme der Zeche Zollverein in die Welterbeliste als UNESCO Weltkulturerbe, die Gründung der Stiftung Industriedenkmalpflege und Geschichtskultur u.v.m. nicht denkbar gewesen.¹⁶

Die in diesem Beitrag genannten Beispiele würden das Habitat Ruhrgebiet ohne die IBA Emscher Park nicht derart mitgestalten, wie sie es gegenwärtig und wahrscheinlich auch in Zukunft machen.

Akteure der Region

Zu Beginn wurde erläutert, dass sich das Habitat Ruhrgebiet durch Diversität in sämtlichen Bereichen auszeichnet. Dies wird vor allem deutlich, wenn man sich einmal anschaut, welche Akteure diesen Lebensraum eigentlich mitgestalten. Zunächst sind dort die Anwohner*innen der Region. Logischerweise ist vielen Menschen dieser Akteursgruppe sehr

↳ Blick auf den Doppelbockför-
derturm der Zeche Zollverein in
Essen im September 2021, Foto:
Jana Lena Jünger



¹⁷ Kaltenborn: Die Erneuerung einer Region durch die IBA, S. 122.

¹⁸ Berger, Stefan: Ankerpunkte regionaler Identität, S. 500.

↳ Das Gelände der ehem. Zeche Haus Aden in Bergkamen. Im März 2021 ist der alte Förder-turm abgerissen worden, auf dem Gelände soll die Wasser-stadt Aden entstehen, ein attraktiver und außergewöhn-licher Wohnort. Die Aufnahme entstand im Juli 2021, Foto: Jana Lena Jünger

daran gelegen, bei der Gestaltung des unmittelbaren Lebensraumes zu partizipieren, wie anhand des Beispiels der Oberhausener Siedlung Eisenheim gezeigt worden ist. Und auch wenn die IBA Emscher Park keine Bewegung von unten war, so sind Bewohner*innen von sanierungsbedürftigen Bergarbeitersiedlungen mit in die Modernisierungspläne einbezogen worden.¹⁷ Diese sind natürlich nur einige von vielen Beispielen, wo Anwohner*innen aktive Akteure im Habitat Ruhrgebiet sind. Aber auch Intellektuelle und Wissenschaftler*innen können problemlos als Akteure der Region ausgemacht werden – nicht nur im Kontext der Rettung Eisenheims. Vor allem vor dem Hintergrund, dass sich seit den 1960er Jahren im Ruhrgebiet eine einmalige Hochschullandschaft entwickelt hat,¹⁸ die zu den dichtesten in Europa zählt, ist es nicht sonderlich erstaunlich, dass sich Studierende sowie Beschäftigte der Hochschulen des Reviers, für die Mitgestaltung ihres Lebensraumes aus diversen Beweggründen interessieren und aktiv einsetzen. Darüber hinaus zählen zahlreiche Institutionen (z.B. Haus der Geschichte des Ruhrgebiets, Regionalverband Ruhr, Ruhr Tourismus GmbH u.v.m.) zu den handelnden Subjekten im Habitat. Neben Ihnen treten Kulturstätten (wie z.B. das Deutsche Bergbau-Museum, das Ruhr Museum u.v.m.) als Beteiligte auf. Darüber hinaus lenken seit Jahrzehnten Unternehmer*innen, Arbeitnehmer*innen, Gewerkschaften, aber auch Politiker*innen und Parteien das Geschehen im Habitat und damit das Erscheinungsbild in diversen Feldern dieser Region. Deutlich wird, dass das Habitat seine Ausgestaltung den zahlreichen und so unterschiedlichen Akteuren zu verdanken hat.



Nach 1945 bewährte sich der Rheinische Kapitalismus im Ruhrgebiet. Dieser zeichnet sich durch ein äußerst demokratisch-korporatistisches Konzept aus, wonach Politik, Unternehmer*innen sowie Gewerkschaften zusammenarbeiteten, um sozialverträgliche Lösungen in Krisenzeiten auszuhandeln. Dadurch konnte etwa in den 1960er Jahren ein sozialverträglicher Ausstieg aus der Kohle beschlossen werden.¹⁹ Im Zuge der IBA Emscher Park in den 1990er Jahren lassen sich wieder ähnliche Strukturen ausmachen. Gleiches gilt für das 21. Jahrhundert. Das Habitat Ruhrgebiet lebt von der Kommunikations-, Kooperations- und Kompromissbereitschaft seiner Akteure: Diese Gegebenheit wird sich wohl auch in Zukunft nicht ändern.

Das Ruhrgebiet als Habitat – Ein gegenwärtiger Blick in die Zukunft

Bis hierher ist viel über die Vergangenheit und Gegenwart des Habitats gesprochen worden. Doch wie könnte die Zukunft dieses Lebensraumes aussehen, der in seinem geographischen Territorium weder in der Vergangenheit noch in der Gegenwart und wahrscheinlich auch in der Zukunft niemals exakt bestimmt werden kann? Vielleicht muss sich damit abgefunden werden, dass die Grenzen variabel sind und dieses Habitat einem stetigen Wandel unterliegt. Der Strukturwandel, der seit den 1960er Jahren postuliert wird, ist nicht der erste Wandel dieser Region und wird auch nicht der letzte sein. Damals wie heute zeichnet sich das Habitat durch seine Akteure aus, die ihre Anpassungsfähigkeit immer wieder unter Beweis gestellt haben.

Auch wenn durch die Industriekultur, die seit rund 30 Jahren das Ruhrgebiet maßgeblich prägt, sowie ein Stückweit zukunfts-fähig gemacht hat und noch immer macht, Kohle und Stahl als Fixpunkte regionaler Identität ausmacht, ist dieser Lebensraum durch eine Vielschichtigkeit von vielen verschiedenen Räumen geprägt, die ein großes und vielleicht auch grenzenloses, einmaliges Habitat hervorbringt. Die Wurzeln dieses Habitats liegen in der eigenen Geschichte. Diese Historie ist es aber, die vor dem Hintergrund der eigenen Vergangenheit einen zukunftsgerichteten Blick ermöglicht. Gerade in dieser Region hat man vor Augen, wie vergänglich Ressourcen sind und wie relevant es aus diesem Grund ist, lösungsorientiert und wandlungsfähig, vor allem aber empfänglich für Neues, in die Zukunft zu blicken.

Die Idee der Industrienatur und auch das Thema der Nachnutzung im Revier verdeutlichen, dass dieses Habitat auch durch Probleme, vor allem aber durch innovative Lösungsansätze mitgestaltet wird. Probleme wird es immer geben, aber mit der Zeit verändern sie sich in ihrer Gestalt. Aus der Historie heraus kann jedoch angenommen werden, dass auch in Zukunft die Problembewältigung der Akteure im Revier ein wichtiger Bestandteil des Habitats bleiben wird.

Jana Lena Jünger

¹⁹ Berger, Stefan: Deindustrialisierungsprozesse in schwerindustriellen Ballungsräumen und ihre kulturellen Folgeerscheinungen im internationalen Vergleich, in: forum Geschichtskultur Ruhr 1 (2018), S. 11-15, S. 13.

INSTITUTIONELLE RAUMKONSTITUTIONEN. RAUM-MACHT -GESCHLECHT

Entlang des Raumes ‚Stadt‘ artikulieren sich Definitions- und Verteilungskämpfe, in denen gesellschaftliche Strukturen verhandelt und (re)produziert werden. In den letzten Jahren wird eine zunehmende Privatisierung und Kommerzialisierung vor allem der öffentlichen Räume beobachtet. Auch normative Zuschreibungen von Räumen sind nicht frei von Machtverhältnissen. Die feministischen Geographien konnten herausarbeiten, dass die gesellschaftliche Organisation von Geschlechterverhältnissen in Räume eingeschrieben ist, wie beispielsweise entlang der konstitutiven Trennung von Öffentlichkeit und Privatheit. Durch diese räumlichen Gestaltungen als auch Zuschreibungen des Städtischen werden Ein- und Ausschlüsse organisiert. Im Rahmen des diesjährigen Zeitzeug-Festivals wurde mir der Raum gegeben mich über Ergebnisse meiner Doktorarbeit ‚Institutionelle Raumproduktionen von Polizei und Sozialer Arbeit‘ mit Interessierten auszutauschen. Im Zentrum stand die Frage, wie die Institutionen Soziale Arbeit und Polizei an der Organisation städtischen Raumes beteiligt sind. Welche Raumzuschreibungen finden sich in den jeweiligen Handlungspraxen wieder? Differiert das räumliche Handeln? Wesentliche Ergebnisse, die entlang einer ethnografisch angelegten Forschung sichtbar wurden, waren, dass die Soziale Arbeit als auch die Polizei den städtischen Raum auf eine je spezifische Art und Weise konstituieren. Hierbei hat sich gezeigt, dass die Kategorien Raum-Geschlecht-Ethnie und Klasse nicht getrennt voneinander zu betrachten sind, sondern in einem sich wechselseitig stabilisierenden Verhältnis stehen. Hierbei werden gesellschaftliche Über- und Unterordnungsverhältnisse reproduziert. Z.T. legitimieren die spezifisch institutionellen Raumkonstitutionen diskriminierende Handlungspraktiken. V.A. der Öffentliche Raum steht nach wie vor unter männlichem Vorzeichen im Hinblick auf die institutionelle Gestaltung als auch anschließender Nutzungsmöglichkeiten.

Ein gleichberechtigter Zugang zum Raum Stadt ist nach wie vor keine Selbstverständlichkeit und steht aktuell wieder eher zur Disposition. Die staatlich beauftragten städtischen Institutionen haben jedoch die Möglichkeiten die Stadt als einen inklusiven Raum zu gestalten. Was es braucht ist ein dekonstruierender Blick auf die uns umgebenden und teils unveränderlich vorkommenden städtischen Strukturen und die Frage: Ist hier Raum für alle?

*„Raum, materieller
wie sozialer Raum,
ist nichts Neutrales,*

*sondern von Macht- und
Herrschaftsverhältnissen,
von Machtnetzen und
Normen durchzogen,*

*die Zugänge und
Ausschlüsse regulieren“*

(Foucault 1994)

KUNSTTHEORIE WIRD LEBENSPRAXIS

UTOPIE
WIRD
ALBTRAUM

„Kreativität in Deutschland“ ist der Titel eines im Juli 2021 veröffentlichten Werbespots von Apple, in welchem deutsche Künstler*innen, die alle anscheinend einen Mac verwenden, für diese Laptops werben. Apple präsentiert sich als Unternehmen, das die perfekten Tools für sich selbst verwirklichende Künstler*innen schafft. Man könnte meinen, dass der Mac eine Bedingung für kreatives Arbeiten ist, dass „Kreativität in Deutschland“ ganz wesentlich mit dem Mac von Apple verbunden ist, dass der Mac nicht nur für Künstler*innen ist, sondern Teil dieser Künstler*innen. Die Inszenierung Apples als Marke für Kreative und als kreative Marke hat Tradition. Schon der von 1997 bis 2002 verwendete Slogan „Think different“ spielt auf die „leidenschaftlichen Künstler*innen und Genies“ an, die, wenn sie einen „Computer benutzen würden, es ein Mac wäre“.¹ Die Frage, die sich mir bei meiner Begegnung mit dieser Werbung gestellt hat, betrifft den Ursprung dieser Marketing-Strategie. Steve Jobs sowie einige andere Gründer*innen des Silicon Valleys wurden stark von der kalifornischen Gegenkultur beeinflusst, die sich mit dem Symboljahr 1968 verbindet. Auch das europäische 1968 war ähnlich wie in den USA von einer bestimmten linken Kapitalismuskritik geprägt, welche die Soziologen Ève Chiapello und Luc Boltanski „Künstlerkritik“ nannten, eine Form der Kritik, die auf die Selbstverwirklichungspotentiale der Arbeiter*innen und auf flache Hierarchien am Arbeitsplatz setzte. Wie verhalten sich die Schriften der Theoretiker des europäischen 1968 zu den Potentialen der Kunst, die mittlerweile von Unternehmen in Werbekampagnen für ihre Produkte beansprucht werden und die vom Kapitalismus kooptiert wurden?² Und wie lassen sich diese Schriften, insbesondere der „Anti-Ödipus“ von Gilles Deleuze und Felix Guattari ins Verhältnis zu einer digitalisierten Gesellschaft setzen? Im Folgenden will ich einen europäischen Entwicklungsstrang nach 1968 beispielhaft in der ‚Rekonstruktion‘ der Intention des „Anti-Ödipus“ entfalten und in einem zweiten Schritt das ‚kalifornische Erbe‘ von 1968: ein kapitalistisches Dispositiv der digitalen Lebenswelt beleuchten. Nachdem ich die Rolle der Kunst für Deleuze und Guattari im Anschluss an das Jahr 1968 betrachtet habe, untersuche ich den Pop in seiner Dialektik auf emanzipatorische Potentiale. Abschließend öffne ich den ambivalenten Raum der digitalisierten Welt für und gegen den eine Möglichkeit der Subversion bereitgestellt wird.

Ein Grundgedanke dieser Erörterung ist, dass vor allem die beiden Werke des Philosophen Gilles Deleuze und des Psychoanalytikers Felix Guattari mit dem Untertitel „Kapitalismus und Schizophrenie“, ein Verständnis vom Kunstprozess entwickelten, der das Potential hat, in die Lebenswelt überzuschwappen, mit radikal Neuem zu experimentieren und der als Kraft gegen die erstarrten Institutionen ihrer Zeit gerichtet werden sollte. Der utopische Gehalt dieser Theorien liegt insbesondere in der Einflussnahme der Kunst auf die Lebenspraxis, welche bei Deleuze und Guattari bis zu einem Chiasmus von Kunst und Leben getrieben wird. Auch wenn sich die Autonomie der Kunst insbesondere in ihrer Abgrenzung von anderen Feldern begründet, ist die Überschreitung auf die Existenzweise und die Kritik an der Institution Kunst oder zumindest der Wunsch und die Vorstellung davon konstitutives Element für die Avantgarde des frühen 20. Jahrhunderts gewesen. In den Arbeiten von Deleuze und Guattari, insbesondere im „Anti-Ödipus“ lässt sich ein ganz ähnlicher avantgardistischer Protest erkennen, „dessen Ziel es ist, Kunst in Lebenspraxis zurückzuführen“.³ Da sich im 21. Jahrhundert nach Margret Thatcher und

¹ Steve Jobs: The Man In The Machine. Min: 1:10:45

² Siehe: Boltanski, Luc/ Chiapello, Ève Chiapello: Der neue Geist des Kapitalismus. Konstanz 2003.

³ Bürger, Peter: Theorie der Avantgarde. Frankfurt am Main 1974, S. 29.

⁴ Englert, Klaus: Werden statt sein. Gilles Deleuze über ein-same Insein. Online: 12.04.2004. https://www.deutschlandfunk.de/werden-statt-sein.700.de.html?dram:article_id=81660. Letzter Zugriff: 24.04.2021.

⁵ Weiselberg, Lukas: Polit-Agitation und neue Lehre: 40 Jahre Uni Vincennes. Online: 06.03.2009. <https://science1.orf.at/news/154842.html>. Letzter Zugriff: 24.04.2021.

⁶ Schmidgen, Henning: Die Guattari-Tapes. Gespräche mit Antonio Negri, Jean Oury, Elisabeth Roudinesco, Paul Virilio und anderen. Leipzig 2019, S. 128. Elisabeth Roudinesco erzählt über ihre Teilnahme an Vorlesungen von Deleuze zum AÖ (in dieser Arbeit wird der „Anti-Ödipus“ sowohl in Zitation, wie auch im Text als „AÖ“ geschrieben) und die immer noch andauernde Präsenz des Mai 68: „Ich habe zwei Jahre lang an jeder Sitzung teilgenommen. Ich bin 1969 angekommen. Den Mai 68 hatten wir gerade hinter uns.“ (Ebd.; Hervorhebung L.S.)

⁷ Deleuze, Gilles: Unterhandlungen. 1972-1990. Frankfurt am Main 2020, S. 27. Guattari sagt: „[...] aber dieses Buch, jetzt, ist trotzdem eine Folge von 68[...]“ (Ebd.).

⁸ Deleuze, Gilles / Guattari, Félix: Anti-Ödipus. Kapitalismus und Schizophrenie I. Frankfurt am Main 1981, S. 455.

⁹ Schmidgen 2019, S. 83.

¹⁰ Die Autoren Deleuze und Guattari werden im Folgenden auch als D&G geschrieben. Das wird ihnen insofern gerecht, da die verkürzte Form „D&G“ die einzelnen Namen in Form einer Spur enthalten, jedoch eine neue, symbiotische „Maschine“ aus „D(eleuze)“ und „G(uattari)“ wird.

¹¹ AÖ, S. 480.

¹² AÖ, S. 481.

¹³ Hesper, Stefan: Schreiben ohne Text. Die prozessuale Ästhetik von Gilles Deleuze und Felix Guattari. Opladen 1994, S. 64.

¹⁴ AÖ, S. 169.

Ronald Reagan ein scheinbar alternativloser kapitalistischer Realismus herausgebildet hat, digitale Medien und insbesondere soziale Netzwerke die Aufmerksamkeits- und Anerkennungsökonomien grundlegend verändert haben und einen Feed unaufhörlicher Reize bereitstellen, gilt es nun diesen utopischen Gehalt der 68er wiederzuentdecken.

Kunst im Anti-Ödipus

Der „Anti-Ödipus“ war ein „Kultbuch der anti-autoritären Bewegung der Siebziger“⁴ und entstand aus einem revoltierenden Geist des Mai 1968. Gilles Deleuze begann noch im Gründungsjahr der Universität Paris VIII (auch bekannt als Universität Vincennes) 1969 dort zu lehren. Diese Universität, ein „Produkt der 68er-Bewegung“,⁵ war der Ort, an dem das Buch entstand, als „Ergebnis von Vorlesungen an der Universität von Vincennes, die sich über drei Jahre erstreckten“.⁶ Das Buch, welches auch nach Felix Guattari eine „Folge von 68“⁷ war, formuliert eine Theorie, die die gesellschaftliche und libidinöse Ökonomie zusammen denkt und das Subjekt dezentriert, indem eine universale Theorie des Wunsches entwickelt wird, die „unterhalb jedweder Identitätsbedingungen“⁸ funktionieren soll. Deleuze und Guattari betreiben mit dem „Anti-Ödipus“ eine Umwertung von Werten, man könnte sogar sagen eine Umkehrung von Werten, wenn sie die Konzeption des Kapitalismus und der Schizophrenie, sowie die Begriffe Maschine und Produktion, von jeglichem Ressentiment befreien und positiv besetzen wollen.⁹ Die Schizophrenie wird hier, nicht als klinische Pathologie verstanden, sondern als positiver Zustand universeller Produktion.

Die „wirkliche“ Malerei, welche sie am Maler William Turner beispielhaft einführen, fokussiere sich auf ihre sprengende, deterritorialisierende Funktion. Der englische Maler Turner gilt als Romantiker, dessen bevorzugte Themen Landschaften und Seestücke waren. D&G¹⁰ teilen seine Gemälde in drei Perioden ein, von denen sie die dritte betonen und sie als diejenige beurteilen, die am ehesten den ungehemmten schizo-revolutionären Pol besetze. Turners fast schon impressionistischen und (farb-)intensiven Gemälde wurden zuweilen als unvollendet eingestuft. Für D&G macht sich in seiner Malerei „etwas offenbar, das keiner Schule, keiner Zeit mehr angehört, das einen Durchbruch vollzieht: die Kunst als Prozess ohne Ziel“.¹¹ Dieses Zeitlose, was sich nicht mehr einem Meister, einer Schule, zuordnen lässt, dieses Reale, was durch den Prozess der Kunst manifest werden kann und im Prozess der Kunst „ergreift“ und als a-signifikante Kraft, als Intensitäts-Ströme „unter einem auf das Schweigen reduzierten Signifikanten, und unterhalb der Identitätsbedingungen von Parametern über eine zur Ohnmächtigkeit verdammte Struktur“¹² fließt, wird im Experiment des Kunstprozesses produziert. Hier wird die subvertierende Wirkung wahrer Kunst buchstäblich als Kraft beschrieben, die „unter“ oder „unterhalb“ fester, „identitärer“ Bestimmungen fließt.

Die Konvergenz der Sphären der Kunst und der universellen Produktion, der Schizophrenie, lässt die Grenze zwischen Kunst und Leben verschwimmen. Dieses Ziel, „aktive[n], autonome[n] Individuen zu entwerfen, [...] die (sich) decodieren können“,¹³ verwirklicht sich im Modell des Zarathustra, des Menschen des Wunsches, der „jede Geste neu erfindet[n]“¹⁴ und durch das stetige Erfinden eine schöpferische Linie anvisiere.

Stephen Zepke bringt die Ästhetik (v.a. von Deleuze) auf folgende Formel: „Deleuze gründet seine eigene Ästhetik auf diesen Aspekt, der den Schleier der Repräsentation durch eine Explosion des Realen zerreißt“.¹⁵ Jedoch sind sich D&G immer wieder den realen Beschränkungen bewusst und betonen das Potential der Kunst: „wie mit Kunst [...] auch anders rechnen, denn als Potentialitäten, da ihre Aktualität doch so mühelos von den Herrschaftsgebilden kontrolliert wird“.¹⁶ So ist ihre ideale Kunst wohl eher folgendes: „eine Kunst, die als Form an den Prozess der Formsprengung heranreicht“,¹⁷ etwas Entfesseltes im Gefüge der Herrschaft mit subversivem Potential. Die Kunst ist nicht das Allheilmittel in der Theorie des AÖ, jedoch idealiter das „Widerständige“.¹⁸

Die Konvergenz von Leben und Kunst zeigt sich in einer fünf Jahre später erschienenen Publikation von Deleuze und Claire Parnet mit dem Titel „Dialoge“, in welcher die Begriffe Kunst und Leben austauschbar geworden sind: „Auf der Fluchtlinie darf es nurmehr eins geben: das Leben als Experiment“.¹⁹ Das Experiment als Zustand eines „Entscheidungspolyzentrismus“,²⁰ wurde von D&G vom Feld der Kunst im AÖ: „Kunst als ‚Experimentieren‘“,²¹ universalisiert und aufs Leben übertragen: „Leben als Experiment“.²² Die ästhetischen „Erkundungsfahrten“²³ einer experimentierenden Existenz sind ebenso Ort der Revolte geworden, durch welche etwas Neues, aus „versteinerten“ und eingefrorenen Strukturen Herausgesprengtes, Lebendiges entstehen kann. Diese Entwicklung bestätigt die These, dass die avantgardistische Konvergenz der zwei Sphären Kunst und Leben schon im „Anti-Ödipus“ angelegt ist und die Kunst das Potential einer ethischen Verwirklichung des Lebens hat (Leben verstanden als das „Gegenteil von ‚Neurose‘“²⁴).

POP

Die Kunst ist für D&G kein Selbstzweck, sondern Mittel, „um Lebenslinien zu ziehen, das heißt, all jene Arten des wirklichen Werdens, die nicht einfach in der Kunst zustandekommen, all die aktiven Fluchtbewegungen, die nicht darin bestehen, in die Kunst zu flüchten, sich in die Kunst zurückzuziehen, diese positiven Deterritorialisierungen, die zu keiner Reterritorialisierung in der Kunst führen, sondern sie vielmehr in die Bereiche des A-Signifikanten, des A-Subjektiven und des Gesichtslosen mit sich fortreißen“.²⁵ Diese Techniken des Widerstands, des im weitesten Sinne Undienlich-Machens und des „Fliehen-Lassens“ unterlaufen die Funktionalität des großen Anderen, welcher (nach Jacques Lacan und Slavoj Zizek) unter anderem konsistenzbegründend das Subjekt ausrichtet und in die symbolische Ordnung einführt. Der Kulturwissenschaftler Mark Fisher erläutert Zizeks Fortführung des lacanschen Konzepts des großen Anderen, „als eine kollektive Fiktion, die symbolische Struktur, die in jedem sozialen Feld vorausgesetzt ist“, aber nicht alles weiß, im Sinne einer konstitutiven „offiziellen“ Ignoranz, „eine virtuelle Figur, die notwendig ist, „um überhaupt an etwas glauben zu können“.²⁶ Der gegenwärtige kapitalistische Realismus, welcher die Alternativlosigkeit²⁷ des Neoliberalismus behauptet, glaube nicht mehr an den großen Anderen und verkenne nach Zizek somit „die Effizienz der symbolischen Funktion und wie sie unsere Erfahrung der Realität strukturiert“.²⁸ Jedoch sei die Restituierung eines autoritären Paternalismus nicht zu wünschen, gleichzeitig befinden wir uns nach Fisher immer noch in einem „Paternalismus ohne

¹⁵ Zepke, Stephan: „Ein Kunstwerk enthält nicht die geringste Information“. Deleuze, Guattari und die zeitgenössische Kunst. In: Performance Philosophy, 3. Jg. 2017, Heft 3, S. 515.

¹⁶ AÖ, S. 488.

¹⁷ Steinweg, Marcus / Witzel, Frank: Humor und Gnade. Berlin 2019, S.27.

¹⁸ Deleuze 2020, S. 249.

¹⁹ Deleuze / Parnet 1980, S. 55.

²⁰ Guattari, Félix: Wunsch und Revolution. Ein Gespräch mit Franco Berardi (Bifo) und Paolo Bertetto. In: Brodt, Gerhard (Hg.): Wunsch und Revolution. Ein Gespräch mit Franco Berardi (Bifo) und Paolo Bertetto. 1. Aufl., Heidelberg 2000, S. 21-89, S. 60.

²¹ AÖ, S. 481.

²² Deleuze / Parnet, S. 55.

²³ Ebd.

²⁴ Deleuze / Parnet, S.13. Leben lässt sich hier im Sinne von Lebendigkeit verstehen.

²⁵ Deleuze, Gilles / Guattari, Félix: Tausend Plateaus. Kapitalismus und Schizophrenie. Berlin 1992, S. 257.

²⁶ Fisher, Mark: Kapitalistischer Realismus ohne Alternative? Hamburg 2013, S. 54 f.

²⁷ In den Worten Margret Thatcher: „There is no alternative“.

²⁸ Zizek 2004, S. 814, zitiert nach Fisher 2013, S. 54 f.

²⁹ Fisher 2013, S. 60.

³⁰ Deleuze / Guattari 1992, S. 40.

³¹ Holert, Tom: „Dispell them“. Anti-Pop und Pop-Philosophie: Ist eine andere Politik des Populären möglich? In: Gente, Peter / Weibel, Peter: Deleuze und die Künste. Frankfurt am Main 2007, S. 168–189.

³² Holert, S. 174.

³³ Seeßlen, Georg: IS THIS THE END? Pop zwischen Befreiung und Unterdrückung. Berlin 2018, S. 125.

³⁴ Seeßlen, S. 133.

³⁵ Ebd.

³⁶ Seeßlen, 134.

³⁷ Ebd.

Vater“. Der große Andere rekonstruiere sich in verschiedener Form und der neue Modus, welcher den Paternalismus wirklich ablösen könne, sei noch nicht gefunden worden. Die kapitalistische Bürokratie, eine andauernde „Verschiebung von Verantwortlichkeiten“ ist das, „woraus sich der große Andere als Ganzes zusammensetzt“.²⁹ Diese bürokratische Maschinerie, die ganz nach Kafka die Verantwortungen immer weitergibt, kreist im eigenen Zentrum um eine Leerstelle. Für mich ergibt sich hieraus die kritische Frage, inwiefern die Tradierung des großen Anderen und dessen Konsistenzbegründender Funktion nicht doch nötig oder wünschenswert ist, beziehungsweise ob die wirkliche Ablösung vom Paternalismus nicht Gefahr laufen würde in einen anarchistischen, oder gar psychotischen Kapitalismus zu driften, dessen Grenzenlosigkeit ganz ähnlich zur Schizophreniekonzeption von Deleuze und Guattari ist, aber letzten Endes doch noch einem individualistischen und kommerzialisierenden Imperativ folgt, mit dem obersten Ziel der Akkumulation von Kapital.

Im Anschluss an den „Anti-Ödipus“ und die „Tausend Plateaus“ schreiben D&G von Karten, die es in der Analyse verschiedener Schichten zu zeichnen gelte, sowie von einem rhizomatischen Gefüge, welches sie dem „Baum-Modell“ gegenüberstellen. „RHIZOMATIK = POP-ANALYSE“³⁰ schreiben sie und begründen ein Verständnis von „Popmusik, Popphilosophie, Popliteratur“, welche aus der kulturellen Unterdrückung Auswege und Fluchtmöglichkeiten erschließen, „die es einer Sprache erlauben, sich selbst zu entkommen – im Minderheitlich-Werden“.³¹ Diese potenziellen Mittel für eine Flieh-Kraft kulminieren für D&G im „Pop“. Es geht Ihnen nicht um die Identifizierung eines Volkstümlichen, sondern um eine Poetologie des „Minoritär-Werdens“. Es geht ihnen „nicht um die Produktion eines politischen, revolutionären Subjekts mit dem Ziel, dieses die Macht ergreifen zu lassen, sondern um eine produktive Schwächung der politischen und kulturellen Mehrheiten, der dominanten Sprech- und Lebensweisen“.³²

Jedoch ist die Dialektik des Pop im 21. Jahrhundert nicht zu unterschätzen. Auf der einen Seite schien der Pop gerade was die „Liberalisierung“ von Sexualität betrifft, die Utopie und Avantgarde zu beerben, da „Sex im Pop [...] immer noch ein kleines bisschen freier als im eigentlichen Leben [war]“.³³ Auf der anderen Seite wandelte sich diese Vorstellung der Sexualität und an die Stelle des Diskurses der Befreiung trat ein Diskurs der Normalisierung.³⁴ Der Pop-Diskurs des Neoliberalismus beschäftigte sich stärker mit der Frage: Was ist normal?, und entspräche nach dem Kulturkritiker Georg Seeßlen der Erfahrung des Missbrauchs der Revolution.

Paradoxerweise muss sich das Normale „ständig empören, muss ständig gekränkt sein“,³⁵ vor allem mithilfe des Ausrufs: „Das geht gar nicht“. Die eine oder der andere gebrauchte diese Formel „ironisch“, näherte sich auf diese Weise aber „der (Re-)Konstruktion eines großen anderen an“.³⁶ Man richte sich ein in einer Comfortzone namens Pop und der Bannung des Außen: „Die große weiße Hoffnung des Pop ist: Normalisierung. Und ihrer Grenzen“.³⁷

GAME

Nun ist die Frage was sich mit der Digitalisierung, der Einführung des „Games“ geändert hat. Also mit dem Dispositiv, welches sich aus den ersten Spielkonsolen, über den Personal Computer, die weitreichende Digitalisierung, das Netz und Internet, über das Surfen auf YouTube, das touchfähige iPhone, das Smartphone und die Sozialen Netzwerke entwickelt hat. Der Grundmechanismus dieses Dispositivs, welches ich frei nach Alessandro Baricco das „Game“ nenne, ist einem Paradigmenwechsel ähnlich. Die Zugangsweise des Subjekts zur Lebenswelt im 20. Jahrhundert war von einer Konfrontation mit dem komplexen Chaos geprägt, aus dem man den Kern der Dinge herausdestillieren musste. Mit dem Game haben wir „das Herz der Welt ausgegraben und an der Oberfläche abgelegt: dem *Habitat*“,³⁸ damit der „Wesenskern“ der Dinge nun schneller erreichbar ist. Hier könnte man von der Digitalisierung als Kulturtechnik der Verflachung sprechen, wie es beispielhaft die Philosophin Sybille Krämer tut.³⁹

Mit diesem Paradigmenwechsel wird sich eine neue digitale „Elite“ herausbilden, die nach dem Untergang der Priester, denen wir Wissen unterstellten, im Digitalen zurechtkommt oder es grundlegend gestaltet. Es werden diese Menschen sein, die den Code für populäre Programme schreiben und die Aufmerksamkeitsökonomien beherrschen. Diese Eliten verfügen über einen Typ „Intelligenz, der im zwanzigsten Jahrhundert avantgardistisch gewesen wäre“.⁴⁰ Dieser Typ von Intelligenz weiß umzugehen mit der disruptiven Erfahrung eines schnellen unstillen Gleitens in digitalen Welten, beherrscht diese, lässt sich von dieser beherrschen: „Sich verirren [als] [...] Erkenntnismethode“.⁴¹ Es sind auch die „Elite-Arbeiter“ von Google und Facebook, die die Ideen der „Counterculture“ in ihre Lebenswelt integrieren, die mit Beziehungsformen oder dem LSD-Microdosing experimentieren. Diese avantgardistische Intelligenz wird nun zur Massenintelligenz und sogar zur banalen Intelligenz, wenn das Gleiten im Netz zur profillosen Rutschpartie wird. Gleichzeitig sind es diese neuen „Eliten“, die über die Regeln der digitalen Existenz für viele andere entscheiden werden.

Die größere soziale Körperlichkeit kognitiver Arbeit, das Kognitariat, ging als „digitale Avantgarde“⁴² der 2000er Jahre aus der dot.com-Blase hervor, doch deren Ursprung ist (wie der des AÖ) im Jahr 1968 zu datieren und in Kalifornien zu lokalisieren. Sie hatte nach Seeßlen progressive Impulse, trägt aber zu einem neuen Geist des Kapitalismus (Boltanski / Chiapello), sowie zum Unsichtbar-Machen der eigenen oft prekären Lebensumstände bei, um die Wichtigkeit und Authentizität der Selbstverwirklichung durch ihre zunehmend immaterielle Arbeit angemessen performen zu können. Die aus der kalifornischen Gegenkultur stammenden Ideen des Game wurden durchaus getragen von Utopisten, die sich eine Umverteilung von Möglichkeiten imaginierten: dezentralisierte Möglichkeiten

³⁸ Baricco, Alessandro: The Game. Topographie unserer digitalen Welt. Hamburg 2019, S. 148. (Kursivierung durch LS.)

³⁹ Krämer, Sybille: Digitalität und die Kulturtechnik der Verflachung. Online: 07.05.2019. https://www.youtube.com/watch?v=g2w_pyu4wgg&ab_channel=re%3Apublica. Letzter Zugriff: 13.09.2021.

⁴⁰ Baricco, S. 213.

⁴¹ Baricco, S. 213.

⁴² Seeßlen, S. 37.

⁴³ „Steward Brand brachte es auf den Punkt: Du kannst versuchen, die Menschen zu verändern, aber das ist Zeitverschwendung. Verändere die Werkzeuge, die sie benutzen, und du veränderst die Welt.“ (Baricco, S. 306). Steward Brand ist ein kalifornischer Kopf des Silicon Valley und war Herausgeber des 1968 erstmals erschienenen Whole Earth Catalogue. Steve Jobs bezeichnete den Katalog als erste Suchmaschine und zitierte Brand immer wieder in seinen Reden.

⁴⁴ Baricco, S. 206.

⁴⁵ Seeßlen, S. 38.

⁴⁶ Baricco, S. 294.

⁴⁷ Ebd.

⁴⁸ Baricco, S. 154.

⁴⁹ Baricco, S. 160.

an Informationen zu kommen, Möglichkeiten zu partizipieren oder in der Werkstatt des Personal Computers selbst Hand anlegen zu können. Die innovativen Tools, ganz im Sinne Steward Brands,⁴³ veränderten und vervielfachten die Fähigkeiten des Individuums. Mit dieser Vervielfältigung und den Vatermorden, die auch hier bei der Befreiung von den alten „Eliten“ und Priestern verübt wurden, entstand eine neue Selbstgewissheit. Das im Selfiemodus hedonistisch-verschmitzt tanzende Kognitariat, welches auf Instagram ihre Selbsterfüllung propagiert und zu beweisen versucht, hat etwas mit einem Wiederaufbau des Egos durch die digitale Rebellion zu tun. Die Hypertrophie des Egos ist zu Teilen auch ein Wiederaufbau einer „Stabilität des Ichs, die zuvor den Eliten vorbehalten war, den Eliten aber nie als Hypertrophie galt, sondern als schlüssiger Ausdruck ihrer Fähigkeiten“.⁴⁴

Mit Seeßlen und im Sinne einer Sozialkritik könnte man sagen, dass ein Großteil der auf ihre Chance wartenden Arbeiter*innen des Semio-kapitalismus, also eines „kapitalisierten, beschleunigten, digitalisierten Zeichenaustausches“,⁴⁵ die Scham fürchten, die in einer Anerkennung ihrer Prekarität läge. Die (imaginierte) zukünftige Chance einer (ökonomisch) erfolgreichen Selbstverwirklichung und die Scham durch die Anerkennung eigener Prekarität sind hier zwei Seiten ein und derselben Medaille.

Pop und das Game verstehen sich so gut, da beide den im weitesten Sinne avantgardistischen Impuls in sich tragen, also den Exzess ihrer Form in die Lebenspraxis der Subjekte, in den Alltag hinein.

In den von Deleuze schon 1995 erkannten Kontrollgesellschaften, welche die Disziplinargesellschaften ablösen, reicht die Kontrolle über das Habitat, die Lebenswelt in Momenten, in welchen sich das Subjekt dazu genötigt sieht sich zu identifizieren in das Individuum hinein und formt die Subjektivierungen der Menschen. Nun stellt sich die Frage nach der subversiven Kraft der Kunst in einem solchen Gefüge. Nach Baricco muss es eine „logische Kontinuität zwischen den Extrawelten geben [...], die wir lange Zeit Kunst genannt haben, und dem was wir die digitale Extrawelt nennen können“.⁴⁶ Beide anthropogenen Welten seien Ergebnis derselben geistigen Tätigkeit: „Kopien der Welt in Sprachen herstellen, die wir erfunden haben“.⁴⁷ Mit D&G könnte man hier anbringen, dass die wirkliche Kunst eben jede sprachliche Artikulation unterläuft und zu sprengen droht. Somit wäre es genau das Inkommensurable der deleuzianischen Kunst, welches das Mensurable der digitalen Extrawelt destabilisieren könnte.

Die Erfahrung als der Modus des Subjekts, in welchem es Zugang zu einem „Sinn der Dinge erhält“, verändert sich mit dem Paradigmenwechsel, welcher vom Game eingeleitet wurde. Das Herz der analogen Erfahrung ist die Vibration, „dieses Atmen, dieses Zittern, diese Unregelmäßigkeit“,⁴⁸ die uns in der digitalen Welt zu fehlen scheint. Die Erfahrung 2.0 (also die der digitalisierten Welt) ist „Bewegung, Spur, Überqueren, und sie vermittelt vor allem ein Gefühl von Unstetigkeit und Flüchtigkeit – sie erzeugt Gebilde, die nicht beginnen und nicht enden, und Begriffe, die sich fortwährend erneuern“.⁴⁹ Hier denke man an Deleuze und Guattari, die einen idealen Zustand vor Augen hatten, in dem „jede Geste

neu erfunden“ wird, in dem die Kunsterfahrung eine Flucht nach vorne ins Offene und Ungewisse erlaubt. Das Ergebnis der Erfahrung vor dem Beginn des digitalen Zeitalters war etwas Abgeschlossenes, was von „beeindruckender Beständigkeit sein sollte: das Wahre, das Schöne, das Echte, das Menschliche“.⁵⁰ Die Erfahrung 2.0 ist als Bewegung Vibration. Nach Baricco ist es eine destabilisierende, aktive, offene Bewegung, die aus der Verbindung von Punkten, einem Bearbeiten, einem Gleiten besteht. Das Vibrierende, das Reale, findet sich nicht wie zuvor im Körper oder im Unreinen, im Bruch, sondern im sich fortlaufenden Brechen, in der größeren fortlaufenden Bewegung des Subjekts und seiner geführten Gedankenfolge.

Gegen das Game kann man argumentieren, dass die Beherrschung der Erfahrung 2.0 nicht so einfach ist, dass die entmaterialisierte Erfahrung die Balance von Realem und Symbol auflöst, zugunsten eines Lichtstroms aus Zeichen, einer Liquidation eines gewissen Ankers. Die damit angestoßene Beliebigkeit erodiert den subjektiven Sinn der Dinge. Das digitale Kognitariat wird zu Engeln des Lichts. Das Digitale lässt nichts Inkommensurables zu. Der Körper, das Heterogene, was selbst wesentlicher Teil des souverän kalkulierenden Subjekts ist, wird im Game verleugnet und zu einem Spielball verschiedener Elemente einer „affektiven Mikrorelationalität der Kontrollsituation, die das Feld des subjektiven Selbstbezugs modulieren“.⁵¹

Für das Game spricht die Vibration, die voraussetzungslose Vernetzung, die, ganz im Sinne des Anti-Ödipus, eine Möglichkeit der Gestaltung schafft, der prozessualen Verflüssigung der eigenen Wahrnehmung, die rhizomatisch wuchern kann und nicht immer wieder an Kontroll- oder Schließungs-Punkten aufgehalten wird. Grenzen des Identitären werden überwunden, die Repräsentation weicht dem unendlichen Raum der Simulation und eine Beschäftigung mit den Lebenswelten anderer kann stattfinden. Empathie für das Gegenüber und ein Verständnis fürs Scheitern durchziehen den gesellschaftlichen Raum der durch und durch Verbundenen.

Mit Deleuze und Guattari plädiere ich abschließend jedoch für ein offenes Ende dieses Beitrages, für die Möglichkeit eines Weiterwucherns bei Ihnen, den Leserinnen und Lesern.

Leo Staatsmann

⁵⁰ Ebd.

⁵¹ Mühlhoff, Rainer: Immersive Macht. Affekttheorie nach Spinoza und Foucault. Frankfurt am Main 2018, S. 448.

HABITATE DER AUFMERKSAMKEIT – 3 RECORD WALKS

↳ Philip Stoll, Ohne Titel (sand),
2018, 80x80 cm, analoger C-Print



Ihr entsteht, Habitate. Die mitteleuropäische Kulturlandschaft entsteht. Seit tausenden von Jahren. Im Sprechen. Im Blick. Wir machen die Landschaft. Es wächst. Es beherbergt sich gegenseitig. Aufmerksamkeiten, ihr macht das Habitat. Habitate, ihr die Aufmerksamkeiten. Ich bin ein Haus. Eine Wiese. Scheiße. Ein Stadtplan. Ein Gast. Bin immer, wo es wird. Gehe der Gegenwart entgegen. Pflanze Bäume. Putze. In meinen Foto-Arbeiten benutze ich immer die gleiche Technik. Ich trage eine analoge Kamera vor dem Bauch. Bündle Aufmerksamkeit, sinke in Konzentration und gehe. Während des Gehens, belichte ich ab und zu Film für 4 Sekunden. Farbräume entstehen.

↳ Schuhe Philip Stoll, Foto: Nikolas Middelmann

Habitat, wie ergreife ich dich, wie wohn' ich in dir?

Tana Schanzara Platz, Bochum.

Jocke leiht mir eine Zigarette. Danke. Wie isses mit Corona? Is übel. Weiß auch nicht, ob ich wieder nen Job bekomm. Aber egal. Komm hier eigentlich gerne hin. Krass wie sich die Kirsche schon wieder verändert. Jo, was machst Du hier? Früher gab's hier immer Öko-Essen. Was is eigentlich – gibt's des vielleicht wieder? Ich mach so Hip-Hop-Slam.

Mein Habitat ist mobil. Mein Haus ein Trailer, den es ohne mich nicht gibt.

Irgendwie werden in der Aufmerksamkeit die Potentiale sichtbar. Können wir die Welt gestalten? Das Habitat. Unsere globale Gemeinschaft? Die Erde.

↳ Philip Stoll, Ohne Titel, 2019/20,
80x80 cm, analoger C-Print

Waldpark Mannheim.

Gib mir grad mal die Sense. Moment. Hast du die Würmer gesehen? Ja, komisch, ne? Andreas hat wieder Aufnahmen gemacht. Es hätte sich die Zusammensetzung der Gräser und Kräuter drastisch verändert. Er ist wohl überrascht. Wir mähen von Hand und beobachten das Ganze. Wir feiern jedes Mal auf der Wiese. Wir machen das jetzt 7 Jahre lang. Mit Bürgern der Stadt und mit dem Grünflächenamt Mannheim. Pflanzen entstehen, Räume, Farben, Formen, Boden, Biodiversitätshabitat. Peripherie und Zentrum gleichzeitig, wenn's klappt. Irgendwie eine Art Demokratiefähigkeit.

Ich will die Wahrnehmungen ineinanderlegen. Sehen, Hören, Bewegen, Fühlen, Denken, Riechen, Wollen. Orte. Menschen. Länder. Politische Entscheidungen. Wirtschaftliche Geschehnisse. Kulturelle Metamorphosen. Darf ich Euch Zeuge sein? Und Täter. Belichtet mir mein Wohnen.

Philip Stoll

Genozid Gedenkstätte Murambi, Ruanda.

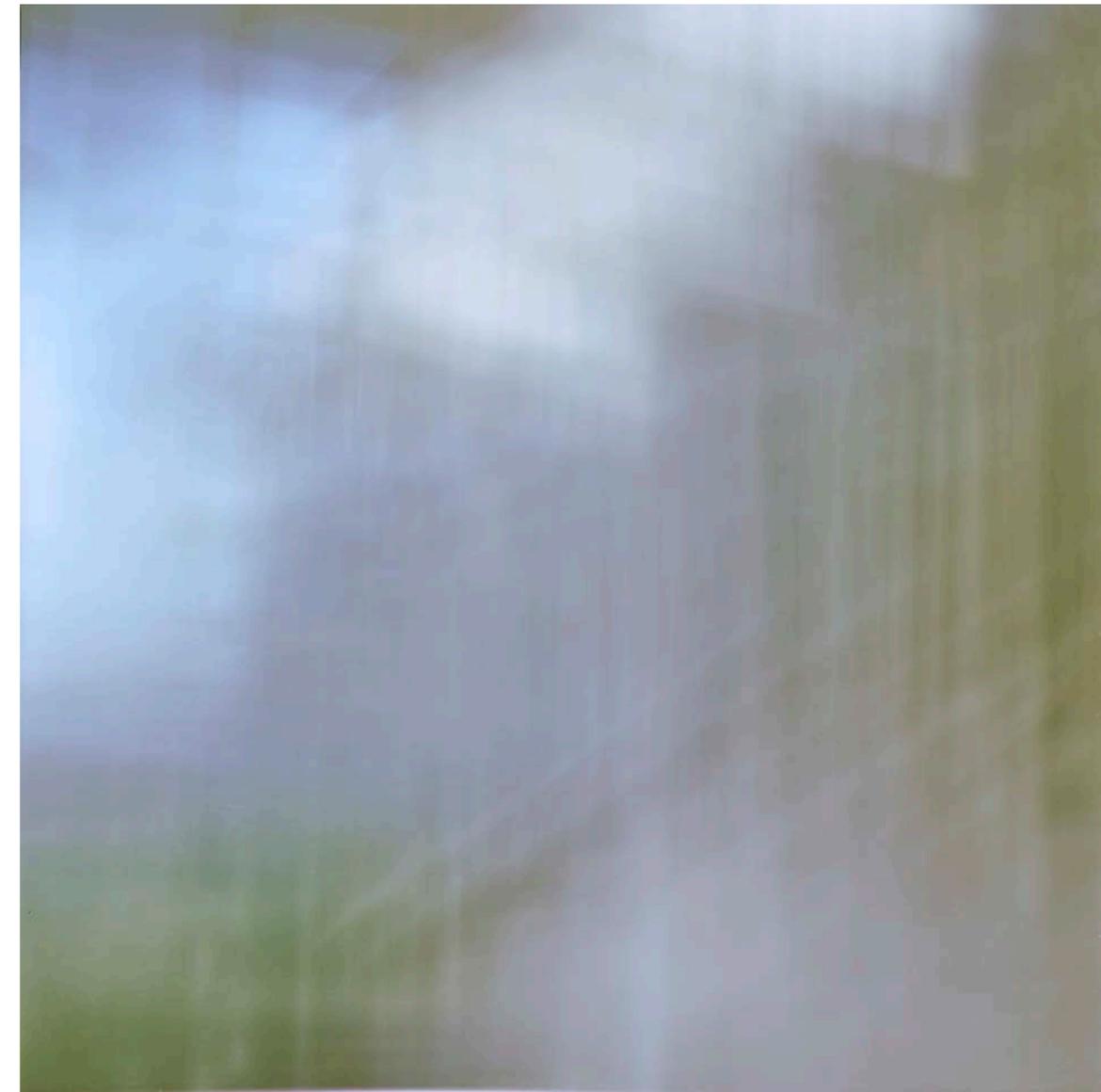
Ich bin hier. Der Ort wirkt, wie er ist. Farbe, Schattierung, Licht, Bodenbeschaffenheit, Klänge, alle Faktoren, durch die der Raum spezifisch wird, zeichnen sich in mich und in mein Werk. Ruanda, ich klopf' an deiner Tür. Tue du's an meiner.

Über 50.000 Menschen wurden hier vor 26 Jahren getötet. Ich stehe in der Genozid-Grabstätte Murambi. Der Berg, der zur Grabstätte der Massen wurde, sollte Zufluchtsort sein. Dann wurden die Menschen ermordet. Meine Arbeit muss eigentlich die Konzentration sein. Die Erfahrung muss überall in mich hinein gehen. Anwesend.

Ruanda du bist vieles, wie ich erfahren habe. Deine Geschichte war es auch. Deine Leichen liegen gekalkt und offen aus. Erinnernd vor Augen. Getrocknete Körper, gepresste Beinmuskeln. Eingefallene Rümpfe. Sie sind mit Kalk gestäubt und konserviert. Die Kleidung der Toten, der Schmuck liegt bei ihnen, manches noch am Leib. Durch die offenen Fenster kommt eine Luftbewegung von außen. Ich höre entfernt die Geräusche der Hütten in den Hügeln. Ein Hahn kräht. Die Begegnung mit den Toten kennt man nicht aus dem Alltag oder aus dem Tag des Lebens.

Ruanda, I see you seeing me seeing you. Wie bist du Habitat, Erinnerung?

↳ Philip Stoll, Ohne Titel (dunkel, grau)
2018, 80x80cm, analoger C-Print



MEINE ERSTE BEGEGNUNG MIT DEM OBJEKTTHEATER. REZENSION ZU „NOR“

NOR. Vom Kirchturm kann man die Zugspitze sehen von/mit Josephine Hock

Aufgeführt im Rahmen des Zeitzeug_Festivals am 09.09.2021 im Rottstraße5 Theater

NOR_Hochformat 3© internationales figuren.theater.festival erlangen, Foto Georg Pöhlein

Beim Betreten des Zuschauerraums fragt man sich einen Moment, ob man nicht zu früh dran wäre, schließlich liegt noch allerhand Zeug auf dem Bühnenboden verteilt, hier wird womöglich noch aufgebaut? Das souveräne Gesicht der Künstlerin versichert dem verwirrten Zuschauer jedoch, dass hier alles in Ordnung sei, und schon beginnt die Aufführung von „NOR. Vom Kirchturm kann man die Zugspitze sehen“.

Laut Ankündigung handelt es sich um „dokumentarisches Theater mit Objekten über das Leben an Orten, wo alle immer nur durchfahren.“ Man könnte vielleicht von einer Milieustudie sprechen, aber wie kann eine

einzigste Darstellerin ein ganzes Milieu zur Ansicht bringen? Genau hier geben die Objekte aus der Ankündigung Aufschluss, das Stück lässt sich in den Bereich des Objekttheaters einordnen.

Wenn man diesen Begriff googelt, stößt man auf eine Abschlussarbeit im Bereich der Theaterpädagogik mit dem Titel „Unterwegs zwischen Abstraktion und Identifikation“. Und tatsächlich werden hier einige Züge des Objekttheaters genannt, die „NOR“ gut beschreiben. So soll das Objekttheater an der Schnittstelle von Bildender Kunst, Schauspiel und Figurentheater liegen. Die vielen Alltagsgegenstände, Spielzeuge und Kleinkram, die die Darstellerin auf dem Boden angeordnet hat, könnten somit als Collage verstanden werden. Was aber dann folgt, ist höchste Schauspielkunst. Aus der Collage entsteht ein ganzes Bühnenbild, ja eine ganze Welt.

Die Dinge, die vorerst ohne erkennbaren Bezug zueinander versammelt wurden, bekommen eine greifbare Bedeutung, sie überschreiten das, was sie eigentlich sind, und verkörpern Orte, Menschen und Einstellungen. Genau in dieser Wandlung banaler Gegenstände besteht die ganze Kunst und sie verlangt der Spielerin so einiges ab: Ihre Stimme wird zum entscheidenden Instrument, mit dem sie die vielen Figuren, die das Dorf bewohnen,

charakterisiert und zum Leben erweckt. Am Ende singt sie sogar. Ganz abgesehen davon bewegt sich Josephine Hock die gesamte Dauer des Stücks auf Rollschuhen, um schnell an die verschiedenen Orte des Dorfes zu gelangen. Dabei ist dies doch eine Fähigkeit, die nicht jedem in die Wiege gelegt wurde, wie das Stück immer wieder humorvoll betont.

Eine weitere große Stärke von „NOR“, die erheblich zum Gelingen der Illusion von Milieu beiträgt, besteht im Textbuch. Dieses scheint durchdrungen von den Strukturen des Dorfs, macht diese zu den Randbedingungen der Handlung. Wiederkehrende Dorfbewohner runden das Konzept ab.

Wobei wir es hier nach wie vor nur mit Objekten zu tun haben, die aber alles andere als willkürlich ausgewählt wurden. Auf welches Objekt die Auswahl der Künstlerin fiel, lässt sich vielleicht mit den Stilmitteln der Metonymie und Analogie beschreiben. Jedenfalls gelingt es Josephine Hock, ganze Charaktere mit ihren Geschichten und Eigenheiten aus einfachen Alltagsgegenständen zu zaubern, deren äußerliche Veränderung sie allerdings unterlässt. In der Verwendung vorfabrizierter und nicht weiter transformierter Gegenstände zur Darstellung von Figuren liegt nämlich der Unterschied zum Puppentheater begründet, wie ich in der ergoogelten Abschlussarbeit lese.

Nichtsdestotrotz überrascht Josephine Hock – die auch Puppenbauerin ist – sehr wohl an einigen Stellen mit selbst umgebauten Objekten und serviert dem Zuschauer ganz wundersame, fantasievolle Konstruktionen, die Atmosphäre schaffen.

Mit all diesen Funken in ihrem Werk entzündet sie das Feuer der Vorstellungskraft in den Köpfen derer, die der Vorstellung beiwohnen, und möglicherweise erklärt dies auch die Magie, die „NOR“ auf den Zuschauer ausübt. Die suggestive Kraft der Gegenstände, die belebt werden und Rollen zugeschrieben bekommen, scheint ungleich mehr Potential zur persönlichen Aneignung durch den Zuschauer zu bergen als ein konventionelles Theaterstück mit Schauspielern. Wenn es stimmt, dass man als Zuschauer bei der Rezeption eines Kunstwerks stets über individuelle Assoziationen und Interpretationen mit beteiligt ist an der Schaffung der transportierten Bedeutungen, so scheint dies hier in besonderem Maße der Fall zu sein. Auch auf diesen Zug weist die erwähnte Abschlussarbeit hin.

Was sagt nun das Stück über das Dorf als Habitat?

Gespickt mit bissiger Ironie und einer gehörigen Menge an Klischees, ist es trotzdem nicht als Kritik zu verstehen. Die vielen Details – quasi Insider-Wissen – machen den autobiographischen Bezug deutlich spürbar. Auch der humorvolle Umgang mit dem Stoff relativiert so manche Schattenseite. Im Nachgespräch sagt Josephine Hock, das Stück könne durchaus als Hommage verstanden werden, und macht damit ein ganzes Statement zum Begriff des Habitats: In seiner Eigenschaft als Ort, der uns formt und prägt, mag er auch noch so schlechte Züge tragen, ist es uns nicht möglich, unser Habitat als rein negativen Ort wahrzunehmen und von uns zu stoßen. Letzten Endes ist es immer ein Teil von uns.

Helena Matkares



FILMKRITIK ZU GAGUA

GAGUA

– Kurzfilm von Luka Kupunia

Dauer: 17 Minuten
Gezeigt im Rahmen des Zeitzeug_Festivals am 10.09.2021 im ZEITMAULtheater e.V. und Teil der Ausstellung in der Kultur Uhle vom 10.09.-12.09.2021

Drei Männer, ein Beruf: U-Bahnfahrer.

Das hat den georgischen Filmmacher Luka Kupunia näher interessiert und so entstand sein Kurzfilm GAGUA – ein Kunstwerk mit dokumentarischem Anspruch, gehen die drei Figuren doch auch in der Realität diesem Beruf nach.

Kupunia gibt denjenigen ein Gesicht, die sonst hinter der Technik verschwinden. Der alltäglichen Nutzung der U-Bahn verleiht er somit eine menschliche Dimension, verknüpft eine pragmatische und kaum beachtete Tätigkeit des urbanen Lebens mit persönlichen Lebensgeschichten. In eindringlichen Großaufnahmen porträtiert er die Fahrer, die, wenn alles reibungslos abläuft, nie in Erscheinung treten und im Bewusstsein der Passagiere eher die Ränder besetzen.

GAGUA gewährt Einblicke in einen uns unbekanntem Alltag, wenn der Film beispielsweise den Blick in den dunklen U-Bahn-Tunnel aus der Fahrerkabine preisgibt.

Was den Rhythmus betrifft, so ist der Film dem U-Bahn-Takt fast schon unterworfen. Allzu oft erinnert die Tonspur mit den Geräuschen einer einfahrenden U-Bahn daran, dass hier alles durchgetaktet ist. Dies hat der vielseitig begabte Kupunia auch in seiner selbst komponierten Filmmusik zum Ausdruck gebracht.

Auch vor dem Privatleben macht der Fahrplan keinen Halt. Überhaupt verschwimmen in GAGUA die Bereiche privat/beruflich miteinander. Eine durch den Farbcode Rot/Blau suggerierte Unterscheidungsmöglichkeit entpuppt sich letzten Endes als nicht praktikabel.

Der Film macht deutlich: Ein Großteil unseres Lebens spielt sich bei der Arbeit ab und hier befindet sich unser zweites Habitat. Wie sich dieses Arbeitshabitat auch physiologisch in unsere Körper einschreibt, ist ein Kernthema des Films. Über die Verhandlung des Themas Arbeitsschutz gewinnt GAGUA schließlich eine sehr politische Dimension.

Diese scheint durch eine weitere Beobachtung bestätigt zu werden. Schnell begreift der Zuschauer: die drei U-Bahnfahrer entstammen alle



einer Familie, sie sind Brüder, Söhne eines U-Bahnfahrers. Um sie vorzustellen, widmet der Film jedem der Brüder ein Kapitel. Die Unternehmung scheint zwecklos: dreimal holt der Film aus, um am Ende drei fast deckungsgleiche Geschichten zu präsentieren. Es scheint offensichtlich, dass diese drei Individuen dasselbe Schicksal teilen.

Haben wir es hier vielleicht mit einem dritten Habitat zu tun? Einem, das sozial konstruiert wird, und je nach Ausgangslage nicht zwangsläufig angenehm ist, sondern eher einem Gefängnis gleicht? Wer oder was stellte eigentlich die Weichen im Leben dieser drei Brüder – und wer oder was tut es bei uns?

↳ Film GAGUA, Luka Kupunia, Ausstellungsansicht 2021, Foto: Helmut Bauer

Helena Matkares

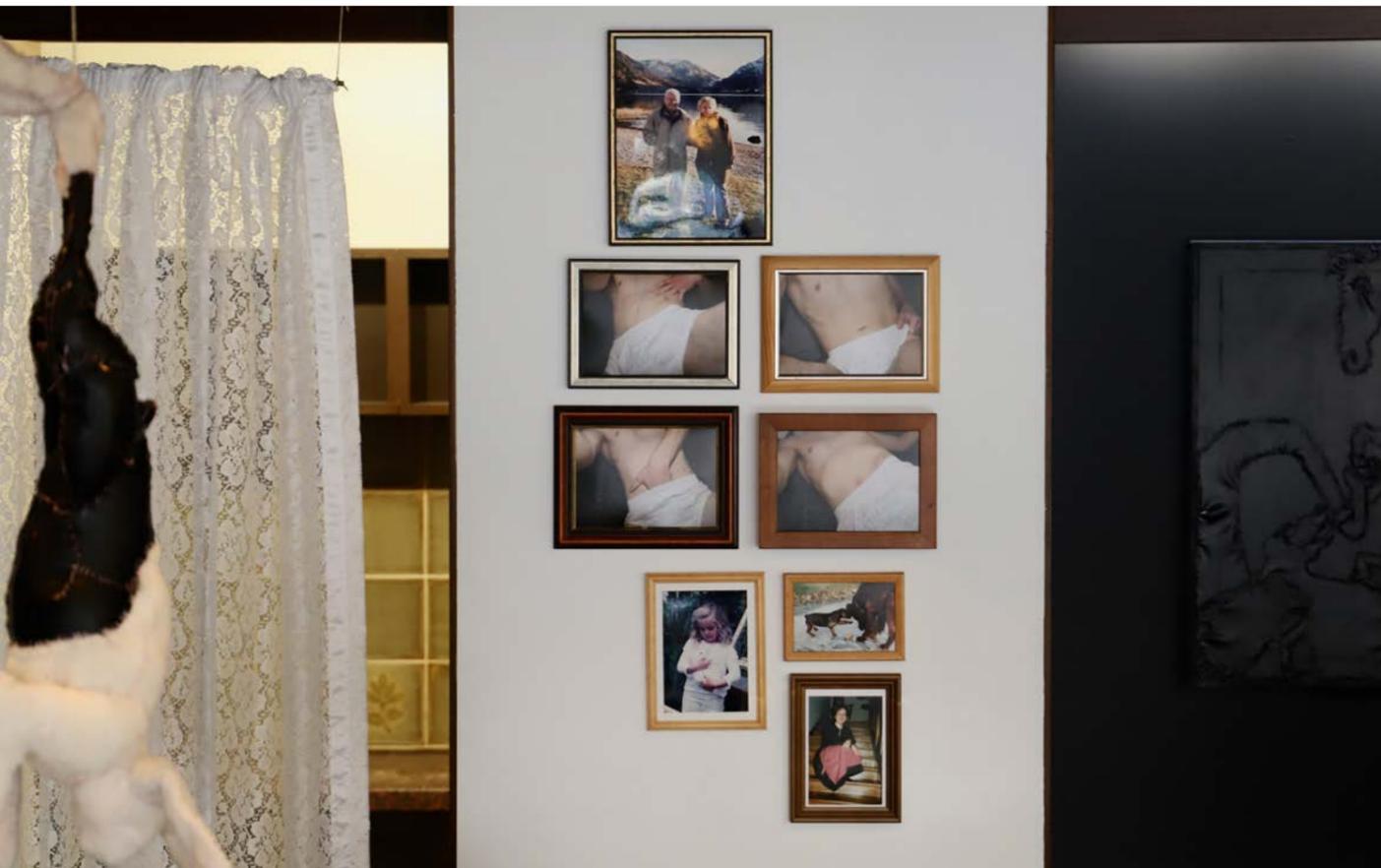
ÜBER DIE KUNST AN DER THEKE

Dominik Olbrisch im Gespräch mit Matthias Theis

Dominik: Es ist auffällig, dass deine Arbeiten einen starken Bezug zum Handwerk besitzen. Viele Elemente, wie die bespannten Keilrahmen oder der Hase, sind mit Stickereien versehen. Würdest du das als ein wiederkehrendes Motiv in deiner Arbeit verstehen?

Matthias: Der Ursprung der Arbeit liegt für mich im Eintreten in den Akademie Kontext. Beginnt man seine künstlerische Tätigkeit zu professionalisieren ändert sich direkt der Anspruch und die Wahrnehmung an die Arbeit. Was ich also im Kontext meiner Bewerbungsmappe als gute „Arbeit“ wahrgenommen hatte, wurde mir relativ bald als gutes „Handwerk“ offenbart. Es erscheint fast als würde die Hürde zum Kunstschaffen zuvor unter Umständen bloß im Medium liegen, also in dem Ausdruck durch Malerei oder Zeichnung. Die Wahrnehmung davon was Kunst und was Handwerk sind, die Frustration, die damit einhergeht und die Undurchsichtigkeit eben dieses Kunstkontexts, prägen also maßgeblich meine ersten Monate an der Akademie. Ich verstand nicht, woher diese Hierarchie oder selbst die

↳ Ausstellungsansicht, Arbeiten von Matthias Theis, 2021, Foto: Matthias Theis



bloße Trennung dieser Kontexte stammte, und empfand dieses Spannungsverhältnis als reizvoll. Die Idee davon, was Handwerk sein könnte, wurde also themengebend für den folgenden Arbeitskomplex. Die erste entstehende Arbeit „Schnuffeltuch“ greift auf sentimentale und pathetische Weise das Thema auf. Die Arbeit formt relativ konkret die Vorstellung eines Schnuffeltuchs – das man so einem Kind schenken würde – ab. Auf den jeweiligen Seiten finden sich Zunftzeichen, sowohl für Schneider*innen als auch KFZ-Mechatroniker*innen, die Berufe, die meine Eltern gelernt haben. Zunftzeichen nehme ich als Art Relikt der Handwerkstradition wahr; Auch wenn die Symbolik heute so immer noch existiert und Geltung findet, stellt sie sich meist in einem ganz anderen Kontext. Was früher als verständliches, einheitliches Symbol für die jeweiligen Zünfte/Handwerke wahrgenommen wurde, wird heute durch Alleinstellungsmerkmale und breite Lesekompetenz irrelevant. Vielmehr zeugt es also von einem Akt des Stolzes, wenn man sich nach außen mit seinem Handwerk präsentiert. Ich nehme dieses handwerklich-versierte Umfeld, in dem ich aufgewachsen bin als wahnsinnig prägend wahr, und erinnere mich an Momente, in denen ich um bestimmte Ideen von Handwerk kreiste und wie ich in diese Realität passen würde. Was eine Generation mit Stolz erfüllt, produziert für eine andere unter Umständen also eine verwirrende Lebensrealität und Ansprüche. Auch wenn darin keine aktive Gewalttätigkeit oder Böswilligkeit liegt, bleibt von diesem zu-verhandelnden Spannungsverhältnis eine Art Schmerz. Die Anbringung der Zunftzeichen durch das Nähen, oder die von dir benannte Stickerei, formt sich also im Rückgriff auf eben das Handwerk meiner Mutter als Schneiderin. Es formuliert die Idee des Handwerks als generationelles Gut und die Aneignung und Einfindung in dieser womöglich ausgelegten, vorausgesetzten Realität. Der Latex wird, über seine Konnotation queerer Ästhetik hinaus, von mir in seiner Materialität als Haut-ähnlich wahrgenommen. Nähen als Handwerk wird sinnbildlich Akt der Heilung eben dieser Vermittlung von Erwartungen und Verwirrungen. Die verschiedenen Arbeiten versuchen alle verschiedene Momente dieser Vermittlung und des Fragens zu visualisieren, wobei eben diese Idee der Heilung durch das Nähen – und damit die Stickerei als fortlaufendes Medium dessen – konzeptgebend für den gesamten Werkzyklus sind. Ich glaube, ich könnte an dem Punkt, an dem ich mit meiner Arbeit bin, noch nicht sagen, ob es sich dabei um ein zentrales Motiv des gesamten und damit zukünftigen Werks handelt, auch wenn ich die Idee charmant finde. Klar ist für mich, dass diese Form mir in eben dieser Situation, in der man sich als Student im Orientierungsbereich findet, eine Art Sicherheit gegeben hat.

Dominik: Deine Arbeiten sind im Rahmen des Festivals in einer massiven Theke ausgestellt worden. Den White Cube haben wir dir damit nicht erfüllen können. Was waren deine ersten Eindrücke und was hat dich an dieser Szene so gereizt?

Matthias: Der White Cube gibt in seiner Klarheit viel Raum für künstlerische Arbeit. Ich schätze die Idee muss sein, dass durch die fehlende Kontextualisierung des Raumes als solchem, die Arbeit sich konkret und selbstbestimmt vermitteln kann. Die Theke bringt also direkt ihre eigenen Assoziationen und Kontexte mit sich. Dass eine solche installative Situation also die Arbeit vereinnahmt und ungewollt kontextualisieren kann, ist



↳ Ausstellungsansicht, Arbeiten von Matthias Theis, 2021, Foto Matthias Theis

klar, ich finde aber eben diesen Gedanken konzeptuell ebenfalls interessant. Die Arbeiten platzieren sich zwar in einem übergeordneten Konzept und kommentieren alle die gleiche Lebensrealität, vermitteln jedoch ihre eigenen Narrative. Zentral für jede Arbeit war für mich die Wahrnehmung bestimmter Spannungsverhältnisse, ähnlich wie zuvor illustriert. Diese Narrative begrenzen sich aber oft auf das jeweilige Objekt und nur ein paar der Arbeiten stehen – über ihre Materialität und das grundlegende Konzept hinaus – im Kontakt zueinander. Diese Schwäche des Werkzyklus wurde mir bereits bei der Abschlusspräsentation im Orientierungsbereich klar und ich empfand die Situation im White Cube beinahe so, als würden die Arbeiten gleichermaßen um meine Aufmerksamkeit kämpfen. Eine richtige Harmonie zwischen den Arbeiten blieb also aus. Im Zuge des Zeitzeug_Habitats und der Hängung in der Theke nehme ich das allerdings anders wahr, und mit fortschreitender Arbeit am Festival wurde mir immer klarer wie viel Sinn diese Art der Hängung der Arbeiten für mich macht. Wenn die Arbeiten vorher selbst Vermittler ihrer Narrative waren, ändert sich hier ihre Rolle. Die urige Theke erinnert mich an solche, wie man sie in Dorfkneipen finden würde; Ein Ort des Austauschs, in einem Kontext einer Gemeinschaft die eng zusammenlebt und deren Interessen oftmals nah beieinander liegen. Die Akteure oder die Gäste dieses Abends bleiben in der Installation aus, was übrigbleibt und im Raum hängt sind die Geschichten und Erzählungen über Jemanden der nicht anwesend ist. Übergriffig werden Teile der Identität einer Person Thema des Abends. Die Arbeit thematisiert jetzt also nicht nur meine eigene Wahrnehmung, bezieht viel mehr auch Realitäten von Außenwahrnehmung ein. Neue Fragen werden Teil der Arbeit: Was bedeutet meine Identität unter Umständen viel übergestellter für einen gesamten Familiennamen, innerhalb einer engen Gemeinschaft? Wenn ich sage, dass die Arbeiten alle Mikromomente des Schmerzes behandeln, kann ich dann Sympathie dafür finden, dass familiäre Akteure in gewisser Weise diesen Schmerz produzieren, wenn ich verstehe, dass auch sie sich nur versuchen innerhalb einer Gemeinschaft zu positionieren? Liegt unter Umständen Heilung in dieser Erkenntnis? Die Theke wird also nicht bloß Bühne für meine Arbeit, sondern aktiv Teil der Arbeit, durch die sich ein konzeptueller Mehrwert gibt. Das ist ein spannender Moment für mich gewesen, zu sehen wie fluide

eben jeder Kontext einer Arbeit sein kann und zu hinterfragen, ob es Sinn macht eine starre Auslegung forcieren zu wollen.

Dominik: Deine Werke präsentieren ein ambivalentes Verhältnis von bekannten Gegenständen, die durch deinen Eingriff gleichzeitig eine neue Aufladung erhalten. So wirkt beispielsweise die Schnuffeldecke mit Schnuller zugleich bekannt und doch irritierend. In welchem Zusammenhang steht diese Wirkung mit der Suche nach queerer Identität in ländlichen Gegenden?

Matthias: Ich glaube Abstraktion ist grundsätzlich eine der größeren Hürden, mit denen ich mich in meiner Arbeit konfrontiert sehe. Inwiefern sind Klarheit und Abstraktion voneinander abgegrenzt, oder stehen sie unter Umständen in einem ähnlichen Verhältnis wie Handwerk und Kunst selbst? Queer und ländlich aufzuwachsen, geht mit seinen eigenen Herausforderungen einher, ähnlich wie das Annähern an eine künstlerische Arbeit. Auf absurde Weise verhalten sich diese Suchen aber fast konträr zueinander; Identitätsfragen fordern immer mehr Klarheit – Wer bin ich? Wer will ich sein? –, während die Kunst scheinbar immer um weniger Klarheit bittet. Für mich sind die Arbeiten ehrlich gesagt ganz klar. Jede Setzung – von der Materialwahl bis zur Beschaffung – findet für mich total kalkuliert statt und die verwobenen Narrative sind für mich der Antrieb im Schaffensprozess. Aber was ich für mich als „Narrative“ verstehe, sind im grundsätzlicheren viel eher Fragestellungen. Die Arbeit sucht keine Lösung, vielmehr geht es um den Dialog zu diesen Fragestellungen, ähnlich wie die Verarbeitung von Momenten im Tagebuch. Auch wenn der Latex als gewähltes Material mit seiner eigenen konzeptuellen Aufladung daherkommt, ist mir im Prozess der Arbeit im Sinne dieses Dialogs etwas Interessantes aufgefallen; Dadurch, dass das Material nicht für diese Verarbeitungsform ausgelegt ist, wehrt es sich in gewisser Weise gegen mich. Je nachdem wie sehr das Material spannt, verändert es seine Farbigkeit, die Art wie ich Nähe resultiert in Verformungen des Materials, Sonneneinstrahlung und Oxidation lassen das Material schnell altern. Auch wenn sich die Arbeit grundsätzlich immer erst im Kopf entwickelt, ist mir das genaue Produkt nicht bekannt. Es findet vielleicht eine ähnliche Vermittlung von Irritation und Fragestellungen statt wie im Kontext der Identitätsfindung. Grundsätzlich bin ich mir einfach total sicher, dass in der Reflektion – in ihrem unkommentierten Sein – viel mehr Klarheit als in der Lösung ist. Denn für Fragen der künstlerischen Arbeit gibt es genauso wenig eine Lösung wie für identitäre Konflikte. Vielleicht liegt bereits in dem Akt des Hinterfragens und Reflektierens die Lösung. Was also zuvor ganz klar für mich als Schnuffeltuch abgesteckt ist, wird darüber hinaus seine ganz eigene Entität und im Sinne der Frage vielleicht viel mehr als eben dieses Objekt.

Dominik: Und als abschließende Frage: Was würdest du als dein Habitat bezeichnen?

Matthias: Über den ländlichen Kontext hinaus glaube ich, dass mein Habitat vielleicht gar nicht im üblichen Sinne gebunden ist. Vielleicht liegt mein Habitat einfach in mir selbst, in der Reflektion, in der Hinterfragung und in der Verarbeitung.

AUF DEM TEPPICH BLEIBEN

Dominik Olbrisch im Gespräch mit Liska Schwermer-Funke

Dominik: In deiner FRANSGRABEN Serie, die du für das Zeitzeug_Festival 2021 angefertigt und zum ersten Mal präsentiert hast, war der Teppich die Basis deiner Überlegungen. Nach welchen Kriterien hast du weiter Objekte ausgewählt?

Liska: Ich habe die Teppiche auf ihre ästhetischen und erzählerischen Eigenschaften hin untersucht. Die gradlinigen Ornamente des Perserteppichs erschienen mir wie Planzeichnungen abstrakt-zackiger Mobiles oder skurrile Schaltpläne. Ich nahm die konstruktionsartige Ästhetik auf und ergänzte etwa mit faltbarem Tritthocker und einer Anordnung von Diabetruchern. Der kleine, grün gestreifte Badvorleger wiederum löste bei mir Freibadassoziationen aus – ich ergänzte ihn um Objekte und Materialien, die ihn sowohl farblich-formal als auch inhaltlich einbinden. Mit schillernden Fliesen, leerer Sammeltasse und Pool-Flamingo ergibt sich vielleicht eine Arbeit über die Abwesenheit von Wasser?

Dominik: Dein künstlerischer Schwerpunkt liegt in der Malerei. Deine gezeigten skulpturalen Arbeiten bestehen nun durch eine spannende Konstruktion, über die der Raum erschlossen werden kann. Was war für dich der Grund dieser Entscheidung?

Liska: Ich interessiere mich für Schichtung. In offenen, additiven Prozessen bringe ich auf produktive Weise zusammen, was nicht zusammengehört. In meiner Malerei konfrontiere ich sehr unterschiedliche malerische Schichten miteinander, die sich zu einem spannungsvollen Ganzen verdichten. Es reizt mich, dieses Schichtungsprinzip in der Serie FRANSGRABEN von der Fläche in den Raum zu übertragen. Ich erkläre mir den Teppich zum skulpturalen Malgrund und greife statt zur Farbe zu Fundstücken und Material.

Dominik: Deine drei skulpturalen Arbeiten bestehen durch unterschiedliche Materialien, die in Kombination irritieren, aber auch mit Humor gelesen werden können. Welche Rolle spielt für dich die Beschaffenheit der einzelnen Objekte?

Liska: Ich verstehe mich als Materialforscherin, die Fundstücke und Materialien auf ihr künstlerisches Potenzial hin untersucht. Ich registriere ihre Oberflächenbeschaffenheit, den Glanz, ihre spezifische Struktur, Form, Gewicht und Haptik. Dabei sehe ich das einzelne Element immer

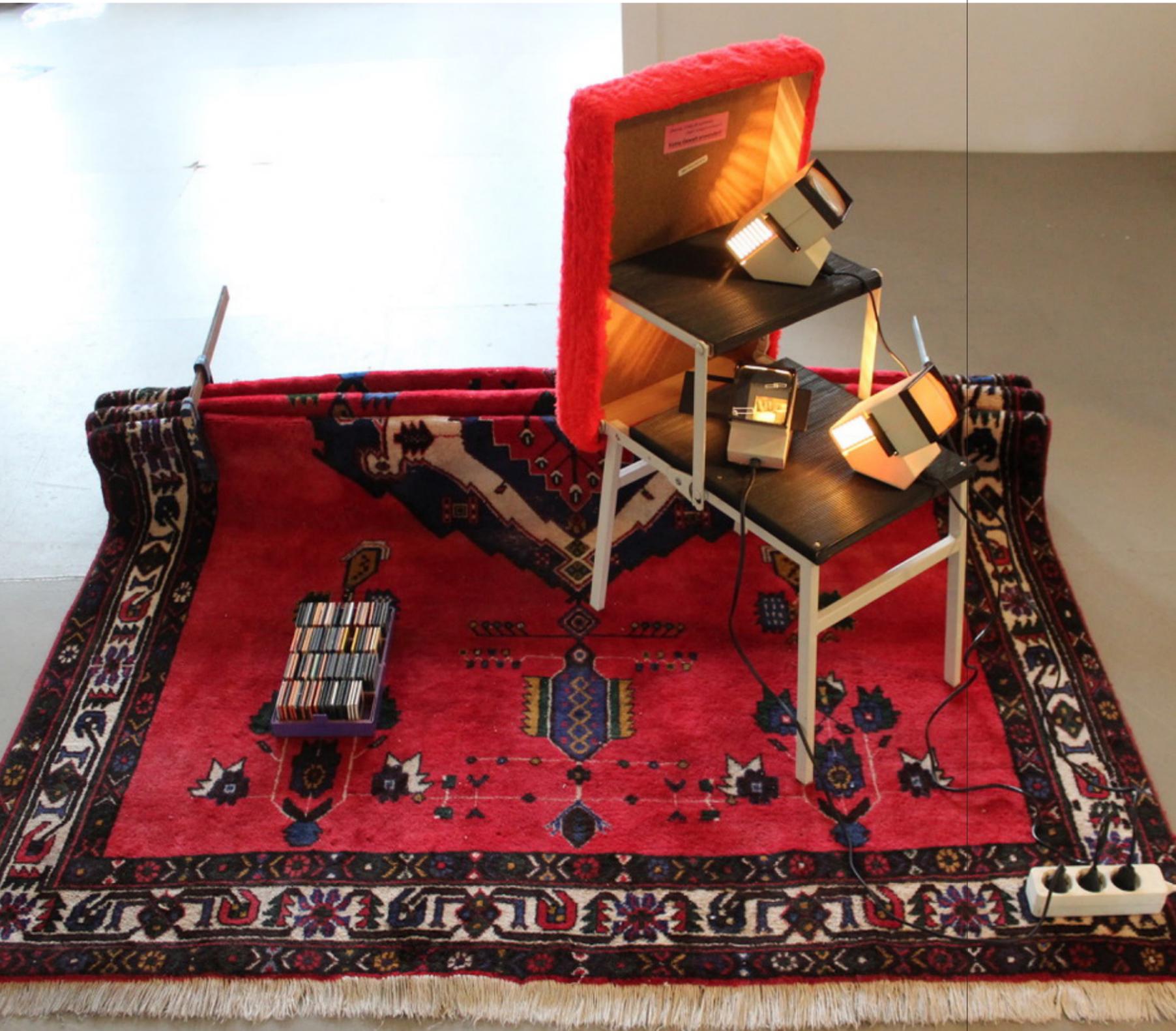


auch als potenzielles Puzzleteil – welche materielle Begleitung bringt den Charakter des Objekts noch stärker zur Geltung? Welche Irritation ermöglicht einen Perspektivwechsel auf das vermeintlich Bekannte? So konfrontiere ich etwa das schwer lineare Metallgestell mit dem organisch sich ausdehnenden, zart schimmernden Pool-Flamingo oder kommentiere den rundlich sich erstreckenden Teppich mit Baumscheibenmotiv

(der schon eine Irritation an sich ist) mit der halbtransparenten, golden schimmernden Häkeltischdecke.

Humor spielt bei mir beruflich wie privat eine große Rolle. Eine humorvolle Grundhaltung ermöglicht mir den produktiven und bejahenden Umgang mit Irritation. Ich freue mich, wenn die Begegnung mit unverhofften Form- und Materialgefügen zu Offenheit gegenüber dem Ungewohnten anregt.

↳ Aus der Serie FRANSGRABEN,
Liska Schwermer-Funke,
mixed Media, 2021, Foto Liska
Schwermer-Funke



*Dominik: Für deine Serie hast du nach gebrauchten Materialien gesucht. Wie weit hast du etwas über die einzelnen Objekte durch ihre Vorbesitzer*innen erfahren bzw. waren die Geschichten ausschlaggebend für deine Auswahl?*

Liska: Einen Großteil der Materialien, die ich für die Serie FRANSGRABEN verwendet habe, habe ich über eBay Kleinanzeigen gekauft und direkt bei den Vorbesitzer*innen abgeholt. Hier und da erzählten sie mir vom bisherigen Kontext und der individuellen Geschichte des jeweiligen Objekts, manchmal war der schnelle und wortarme Übergabemoment einziger Anknüpfungspunkt für etwaige Spekulationen. Im Sinne meiner Idee des Schichtungsprinzips hatte ich oft den Eindruck, dass sich das Kennenlernen im alten Kontext, wie eine erste unsichtbare Schicht ans Objekt haftet. Im weiteren künstlerischen Prozess tauchten Erinnerungen an die ursprünglichen Objektkontexte immer wieder auf, waren aber letztlich weit weniger ausschlaggebend als Materialeigenschaften und Ästhetik.

Dominik: Und eine abschließende Frage – Was würdest du als dein Habitat bezeichnen?

Liska: Habitat als produktive Aufenthaltsstätte, Lebens- und Möglichkeitsraum, das ist für mich zu allererst mein Atelier, das BIOTOP ZACK in Kassel. Hier widme ich mich täglich intensiven Gestaltungsprozessen zwischen Malerei, Materialforschung, Installation, Interaktion und Irritation und kann kaum erwarten, was entsteht. Ein Hoch auf Kunst und Dialog!

WOHNEN UND LEBEN LASSEN

Das Zeitzeug-Festival 2021. Nachbetrachtung eines Besuchers

Vielleicht ist Kunst einfach eine Suchbewegung, welche mit kreativen Mitteln den Puls der Zeit ertasten will, die nicht entlang der Ordnungsmuster der Wissenschaft das Protokoll des Daseins schreibt, sondern einen neugierigen Blick wirft auf alles, was so rumliegt im Leben und es auf ihre besondere Weise gestaltet, detailverliebt, visionär, subjektiv und leidenschaftlich. KünstlerInnen sind vielleicht weniger objektiver ZeitzeugInnen als vielmehr Sammler von Zeitzeug, ein schönes Kompositum, nach dem das Festival benannt ist, in dem eine beinahe unbekümmerte Sicht auf die Welt mitschwingt. Auf der Suche nach ähnlichen Wortpaaren finde ich Fahrzeug, Werkzeug, oder einfach das ordinäre Waschzeug, also die mehr oder weniger wichtigen Utensilien, die man in einem sogenannten Kulturbeutel sammelt. Und schon ist die Brücke geschlagen zum Inhalt dieses frischen und frechen studentischen Festivals, welches ich in den vier Tagen wahrgenommen habe als eine ungeheuer spannende Sammlung von Kulturzeug, mit Kunstverstand, Fleiß und Leidenschaft zusammengepuzzelt von einem ambitionierten studentischen Organisationskomitee der Ruhr-Universität Bochum und der Fachhochschule Dortmund.

Über das diesjährige Thema „Habitat“ habe ich allerdings – und man verzeihe mir das Wortspiel – hab ich in der Tat erst mal etwas nachdenken und im Restwissen meiner klassischen Bildung kramen müssen. Das Wort kommt natürlich aus dem Lateinischen und bedeutet irgendwas mit wohnen. Für solche akademischen Spitzfindigkeiten interessiert sich so recht niemand von denen, die am Donnerstag vor der Tür des Theaters in der Rottstraße stehen und warten, dass es nach Impfpass zeigen und Maskenkontrolle endlich beginnt, die Performance: „Nor. Vom Kirchturm kann man die Zugspitze sehen“

Die junge Frau auf der Bühne dreht auf Rollschuhen ihre Runden um auf dem Boden verteilte Schilder. „Das ist das Dorf“, sagt sie zeigt auf das Schildermuster, das angeordnet ist wie eine Straße aus der Vogelperspektive. „Dort ist die Kirche, dort ist der Bäcker, dort ist die Bushaltstelle.“ Die beschriebenen Orte werden dann in die dritte Dimension aufgebaut durch einen Hocker zum Beispiel, in den eine Drehschiene eingebaut ist, auf der ein kleiner Bus seine Runden dreht, immer im Kreis im ländlich-schwäbischen Einerlei. Und so erzählt sie die Geschichten vom Ort ihres Erwachsenwerdens, mit Hilfe von Puppen, etwa drei kopfwackelnden Hunden, mit denen sie so liebevoll und witzig Charakter und Persönlichkeiten der DorfbewohnerInnen schildert(!), dass man unweigerlich

hineingezogen und beinahe selbst Teil der Erzählung wird. Meine eigene ostwestfälische Dorfvergangenheit wird plötzlich wieder lebendig. Die Schule, der Laden, die Kirche – und die Enge. Wohnen in der Beschaulichkeit heißt auch leben in der Überschaubarkeit. Das reicht irgendwann nicht mehr – bei aller Liebe. In mir jedenfalls keimte seinerzeit mit zunehmendem Bewusstsein von der Weite der Welt das Bedürfnis zu flüchten, raus aus dem grün-grauen stadtfernen Herrgottswinkel. Und tatsächlich fällt mir erst jetzt auf: Die Schilder auf dem Boden weisen alle einen Weg zum Notausgang.

„Habitat“ – ich mache mir die Mühe und ziehe das alte gelbe Langenscheidt-Taschen-Wörterbuch aus dem Regal und lese nach: „Habitate“ bedeutet so viel wie „bewohnen“ oder „heimisch sein“. Im Internet findet sich neben diesen Bedeutungen auch der Vorschlag „habitare“ einfach mit „leben“ zu übersetzen. Wohnen und leben als Synonym? Naheliegend.

Das Zeitzeug-Festival nähert sich dem umfassenden Thema auf unterschiedlichen künstlerischen Wegen. Es versammelt Kunst und KünstlerInnen. Nicht nur in verschiedenen Performances, sondern auch einer Ausstellung, in der im weitesten Sinne Objekte präsentiert werden, herausgelöst aus dem Wohnumfeld, innen wie außen, kreativ verändert und akzentuiert. Bizarre, höchst fantasievolle Teppichskulpturen neben einer Installation, in der ein aufgehängtes abgehäutetes Kaninchen als handgenähtes Symbol einer queeren Identitätssuche im ländlichen Raum einen schmerzvollen „Mikromoment“ einfangen will. Eine performative Lesung vor filmischer Kulisse als Annäherung an die beinahe hermetisch abgeschottete Welt einer Bordellstraße auf St. Pauli oder wie es pointiert im wunderbar gestalteten Programmheft heißt: „Was zum Fick ist wirklich dahinter?“

Daneben zwei weitere Filme. Einer über drei georgische Brüder, die Tag für Tag auf derselben U-Bahnstrecke durch Tiflis fahren und sozusagen einen großen Teil ihres Daseins im Tunnelblick erleben – beklemmend.

Der andere Film thematisiert den diskriminierenden und letztlich menschenverachtenden Kampf von MigrantInnen mit der deutschen Bürokratie – erschreckend.

Ein zweiter Besuch lohnt sich in jedem Fall, aber leider bleibt das ein frommer Wunsch.

Ein heftiger Regen prasselt auf den Bochumer Asphalt. Bei diesem Festival ist man viel auf den Beinen und sollte unbedingt wetterfeste Kleidung bereit halten. Die Spielorte versammeln sich zwar alle in der Innenstadt, fußläufig erreichbar, wie man so schön sagt, und will man Atem holen, frische Luft schnappen, um die vielen sich überlagernden Eindrücke im Kopf zu entwirren, ist es ratsam diesen Weg tatsächlich auch zu machen – auch wenn man dabei nass wird.

Wieder zurück in der Rottstraße. In der wie ein Gewölbe anmutenden Halle neben dem Theater findet das Abschlusskonzert des Tages statt. Ich glaube fast, ich bin der Älteste hier. Ich gucke mich noch mal genauer um, den Menschen um mich herum unauffällig in die Gesichter, aber es bleibt dabei. Allein unter viel viel jüngeren.

Drei oder vier Stühle stehen herum, zu einem Türmchen gestapelt am Rand des Saals, der getaucht ist in ein weißblaues kühles Licht. Ich denke darüber nach mich zu setzen – aber dann bin ich womöglich der einzige.

Die Decke des Saals wölbt sich über mir in einem großen Bogen, fast wie in einem sakralen Raum, heiliges Habitat, denke ich spontan, aber gottseidank rattert in regelmäßigen Abständen die Bochumer Stadtbahn über unseren Köpfen und jeder Gedanke an Realitätsflucht wird für Momente wohltuend gestört.

Auf der Bühne stehen keine Instrumente, ich sehe lauter elektronische Geräte, die Rückseite eines E-Pianos oder Synthesizers, ähnlich einer Heimorgel, viele Kabel und Mikrophone. Wie das unaufgeräumte Raumschiff-Cockpit für zwei Piloten, die vielleicht gleich ins All starten. Ich lehne mich an die Wand, ein bisschen erschöpft vom Programm des Tages und spüre ein leichtes Unwohlsein, da sperrt sich was beim Gedanken an diese Weltraummusik, mein Musikverstand kommt eben nicht recht raus aus der handgemachten Klavierstundenwelt, wo der Konzertsaal ausschließlich voller Geigen hing.

Jetzt setze ich mich doch, sollen sie doch alle gucken!

Und dann die Stimme dieser Frau! Sie kommt irgendwie aus anderen Sphären und schon nach dem ersten Stück bin ich verzaubert von dieser Musik und bleibe es, fasziniert für die ganz kurze nächste Stunde. Die Menschen um mich herum tanzen, sie lassen sich einfangen von den Klängen, sie bewegen sich, werden bewegt und auch ich lasse mich gehen, vorsichtig taste ich mich hinein in diesen Space. Hinter mir setzt sich ein junger Mann auf meinen Stuhl, so als habe er nur darauf gewartet, endlich auch mal ausruhen zu dürfen und er gibt mir das Gefühl, gar nicht mehr so allein zu sein.

Etliche Performances, Installationen, Ausstellungskonzepte, Filme, Workshops, Vorträge – ein überbordendes Programm mit weit mehr als 20 Programmpunkten an 4 Tagen. Alles war nicht zu schaffen. Und am Ende des Abends ist das Glas randvoll.

Am nächsten Tag ist das Wetter auf unserer Seite. Vor dem Bochumer Rathaus werden wir technisch ausgestattet und mit einem Kopfhörer auf den Ohren aufgefordert über den Platz zu gehen, einen Ort zu suchen, ein Kreidequadrat um uns zu ziehen. „Deine Welt ist ein Würfel“ heißt diese interaktive Performance, in der wir ganz praktisch unsere Sinne kennenlernen dürfen vor dem Hintergrund der Frage: „Wo stehst du in der Welt?“ Die Stimme in unseren Ohren gibt Anweisungen, nötigt uns zu Bewegungen, scheucht uns über den Platz, verlangt Entscheidungen von uns, immer unter der Prämisse: „Wo will ich sein, auf welcher Seite will ich stehen?“ Um dies zu beantworten, wird über die fünf bekannten Sinne hinaus und neben dem Gleichgewichtssinn ein weiterer aktiviert: Propriozeption, der sechste, der vergessene Sinn. Propriozeptoren oder Mechanorezeptoren sprechen als „sensible Endorgane in Muskeln, Sehnen und Gelenken auf Zustand und Zustandsänderungen des Bewegungs- und Halteapparats“ an, wie es bei Wikipedia heißt. So werden wir aufgefordert auf einem Bein zu stehen und dabei die Augen zu schließen, wir werden angehalten, uns

in der Gruppe zu koordinieren, indem wir unsichtbare Personen-Dreiecke bilden bei gleichzeitigem Einhalten eines vorgegebenen Abstandes, der Körper wird gefordert, nicht sportlich, aber in seiner Wahrnehmungsfunktion, nach innen und nach außen. Vielleicht nicht schweißtreibend, aber anstrengend diese bewegte Performance, aber es ist eine Anstrengung der guten Art, die Empfindung des Vergnügens forschend, entdeckend und mit Lust herauszukommen aus der passiven Zuschauerhaltung und die überraschende Entdeckung, dass ich auch mit Muskeln und Gelenken hören und sehen kann.

Zum Abschluss des Tages und des Festivals geht es um „Fitness“, eine gemeinsame Bewegungsperformance von Menschen, Pflanzen und Laufbändern. Was ein wenig konstruiert beginnt, wandelt sich im Laufe der folgenden Stunde zu einer gutgelaunten Improvisation über den Wellnesswahn, ein performativer Parforce-Ritt von drei Frauen, die das Fitnessstudio nicht als Muckibude begreifen, sondern sich als Spielplatz für ihre ausufernde Sandkasten-Fantasie erschließen. Und als Habitat für ihre Zimmerpflanzen, die sie immer wieder umräumen, neu gruppieren, die sie liebevoll umsorgen, mit denen sie sich im Gewächshaus einschließen und man ahnt vergnügt, wie sie Köpfe und Blätter zusammenstecken, um mit klammheimlicher Freude zu kichern über die Welt der Muskelpräparate und Nahrungsergänzungsmittel.

Diese unbedarfte Annäherung der drei Spielerinnen an das Thema ist ungewöhnlich erfrischend, immer wieder präsentieren sie neue Einfälle, was man mit diesen Laufbändern jenseits von messbarem Leistungsdruck alles anstellen kann. Am Ende, nachdem sie die Pump- und Powerwelt des Fitnesswahns selbstironisch und spielbesessen umgekrepelt haben, sitzen die drei zusammen und besingen die gelungene Entweihung eines Körperkulttempels. Ich habe eigentlich keine Ahnung, was diese schönen lustig-parodistischen Gesangsnummern mit dem Thema zu tun haben, aber es ist mir auch herzlich egal – es hat einfach Spaß gemacht zuzuhören. Ein toller Abschluss und neunmalklug, wie ich nun mal gern bin, bekenne ich ganz entspannt: Habitavi – ich habe gelebt.

Hans-Peter Krüger

ZEITZEUG – EIN RÜCKBLICK

Was bleibt, wenn wir gehen, ist der Raum in dem wir lebten. Wenn die Zeit verstrichen ist und wie Regen auf den Boden prasselt, ist es das Letzte, das den Raum noch verändert. Räume leben von Veränderungen – Gedanken, Ideen, Gesprächen, Gelächter. Und wenn sich Lebewesen in einem Raum wohlfühlen, dortbleiben und ihren Raum gestalten wollen, dann wird es zu einem Habitat.

In einer frühen Septemberwoche wurden Habitate im Rahmen des Zeitzeug_Festivals erlebt und erforscht; durch Kunst, Performance und Diskussionen wurde das Habitat gelebt. Was das Festival herausstechen ließ, war, dass die Räume, die für die Performances gestellt wurden, nicht nur bespielt, sondern auch als Habitat genutzt wurden. Das Zeitzeug_bewegte sich weg von den typischen Theaterbühnen und den klassischen Ateliers und Ausstellungsorten.

Matthias Theis nutzte die Theke der „Uhle“, einer ehemaligen Gaststätte, um seine Ausstellung „Opa und Oma wohnen auf der Aachenerstraße“ ins Leben zu rufen. An einem urigen Ort, an dem früher Bochumer Familien und Freund*innen zusammengekommen sind um gemeinsam ihren Alltag zu überstehen, wurden durch Theis Ausstellung queere Themen diskutiert, die in der Vergangenheit an diesem alt-ingesessenen und mitunter konservativen Ort wahrscheinlich keinen Raum gehabt hätten. In der Ausstellung in der KulturUhle traf das queere Aufwachsen im Dorf auf den urigen, schummrigen Ruhrpottcharme. Ohne einander der Identität zu berauben lebten an diesem Wochenende die queere, junge Identität und der rustikale Ruhrpottgeist miteinander und nebeneinander. Trotz ihrer Gegensätzlichkeit wurde aus einer ironischen Harmonie ein Wechselspiel, das zu einer Entität mutierte. Die Besuchenden der Ausstellung erlebten eine morbide Wiederbelebung der Theke der KulturUhle – gerade eines von Theis Ausstellungsstücken, eine Sense mit einem latexbezogenen Sensenblatt, verstärkten unabsichtlich diese Wiederbelebung.

Beim Betreten der KulturUhle, noch bevor der Blick auf die Theke und Theis Ausstellung viel, wurden die Besuchenden von Liska Schwermer-Funkes skulpturaler Serie auf Teppichbasis „Fransgraben“ begrüßt. Drei Skulpturen mit einer Gemeinsamkeit: Teppiche. Die Skulpturen standen am Eingang der Ausstellung und luden die Besuchenden ein, sich auf ein Spiel von Farben, Strukturen und Gegenständen einzulassen. Jede Skulptur konnte den Blick der Besuchenden für sich gewinnen und obwohl keine der Skulpturen einander ähnelten, gehörten sie doch zu einer

Familie. Die Teppiche, die die Basis der Skulpturen darstellten, gestalteten die Welt einer jeden Skulptur. Von ihrer Einfachheit entfremdet dienten die Teppiche als Bezug zur Realität für die Besuchenden.

Ein weiterer Ort, der bereits vor dem Zeitzeug_Festival zweckentfremdet und neugedacht wurde ist das Schaubüchchen, ein ehemaliger Kiosk, jetzt ein Kiosk für kleine Künste. Auf 15qm hatten hier zwei Performances Platz ihr Habitat zu zeigen. „Rotating Borders“ von Alina Buchwald und Mara Henni Klimek lies kleine Wesen wie den grünen „Flipper“, das gelbe „Urinsekt“ und die goldene „Viper Wiper“ gegeneinander antreten. Das Besondere an den kleinen Wesen: Ihre Beine bestanden aus verschiedenen Stiften, die durch die Bewegung der Wesen eine Spur hinterließen. Beim Kampf gegeneinander entstand so ein Kunstwerk, anhand dessen man den Verlauf des Kampfes nachvollziehen konnte.

Eine weitere Performance, die man durch die Schaufenster des Schaubüchchens erkennen konnte, war „Wenn wir Glück haben, dann löst es uns ganz auf“ von Meret König und Carla Wyrsh. In ihrer Performance befinden sich Leonce und Leonce hinter einer Glasscheibe. Die Welt um sie herum ist schimmelweich und wird regiert von Langeweile. Befreit von Arbeit haben Leonce und Leonce nun Zeit, das Nichts-tun zu erkunden. Damit einher geht das Einander-Entdecken und das Verschimmeln der Welt, die für eine kurze Zeit im Schaubüchchen existiert.

Nicht nur die Performances und Workshops brachten den Zuschauenden das Konzept des Habitats näher. In den vier Festivaltagen verwandelte sich das Botopia vom Festivalzentrum zur Heimat von Kunstschaffenden, Zuschauenden und Team. Ein Ort, an dem man immer wieder zurückkehren mag, an dem man stetig mit einer Mahlzeit und einem warmen Lächeln unter der Maske empfangen wurde. Obwohl das Ziel des Zeitzeug_Festivals das Erforschen des Habitats war, wurde es durch ein Zusammenspiel von Menschen, die gemeinsam an Orten verweilen, selbst zum Habitat.

Augustina Berger

AUTOR*INNENVERZEICHNIS

Augustina Berger

Augustina Berger studiert Anglistik und Philosophie in Bochum. Sie arbeitet neben ihrer Tätigkeit beim Zeitzeug_Festival bei der Bochumer Stadt- & Studierendenzzeitung (:bsz). Neben ihrer redaktionellen Arbeit schreibt sie an eigenen kreativen Texten.

Eva Brauer

Eva Brauer, M.A. ist Doktorandin an der FH Fulda und Lehrbeauftragte an der FH Dortmund. In ihrer Arbeit beschäftigt sie sich mit institutionellen Raumproduktionen der Polizei und der Sozialen Arbeit, die abgesichert durch staatliche Ressourcen erweiterte Möglichkeiten der Raumkonstitutionen besitzen. Hierbei untersucht sie räumliche Zuschreibungsmuster, die entlang der Kategorien Gender, Class und Race städtische Ein- und Ausschlüsse (re)produzieren.

Jana Lena Jünger

Jana Lena Jünger hat 2021 ihren Bachelor of Arts in den Fächern Geschichte und Erziehungswissenschaften erhalten. Ihre Abschlussarbeit behandelte die Erinnerungskultur im Ruhrgebiet. Derzeit studiert sie Geschichte und Public History an der Ruhr-Universität in Bochum. Ihr Fokus richtet sich auf die Sozial- und Wirtschaftsgeschichte des Ruhrgebiets in der Neueren und Neuesten Geschichte.

Hans-Peter Krüger

Hans-Peter Krüger, geboren 1956, studierte Literatur- und Theaterwissenschaft in Bochum, absolvierte gleichzeitig eine Ausbildung zum Schauspieler. Er arbeitete als freier Schauspieler in Wien und als Regieassistent und Dramaturg an den Städtischen Bühnen Osnabrück. Seit 1987 lebt er in Dortmund und arbeitet freiberuflich als Regisseur, Autor und Schauspieler. 1997 erhielt er den Dramatikerpreis des Bundes der Theatergemeinden, 2002 ein Autorenstipendium des Staatstheaters Dresden. 2005 wurde er zum Augsburger Kurzdramenwettbewerb eingeladen. 2012 wurde er mit dem Tana-Schanzara-Preis ausgezeichnet.

Dominik Olbrisch

Dominik Olbrisch studierte Archäologische Wissenschaften und Kunstgeschichte in Bochum, Dublin und Rom. 2019–21 absolvierte er ein wissenschaftliches Volontariat im Mies van der Rohe Haus in Berlin. Zu seinen Forschungsschwerpunkten gehören Moderne und Zeitgenössische Kunstgeschichte, Architektur der klassischen Moderne, Skulptur ab 1900 und Kunst im öffentlichen Raum. Er ist derzeit als Kunst- und Architekturhistoriker im Rahmen unterschiedlicher freier Projekte in Bochum und Berlin tätig.

Liska Schwermer-Funke

Liska Schwermer-Funke (*1991 in Brilon) studierte Kunst an der Burg Giebichenstein Kunsthochschule Halle (Saale) und in Veliko Tarnovo, Bulgarien. Seit August 2019 betreibt sie in Kassel das BIOTOP ZACK – Raum für Kunst und Dialog. In ihren künstlerischen Arbeiten bewegt sie sich im Spannungsfeld von Malerei und Materialforschung, Interaktion und Installation.

Leo Staatsmann

Leo Staatsmann war 2017/18 als Regieassistent im Zimmertheater Rottweil an der Stückentwicklung „Wenn der Kahn nach links kippt, setze ich mich nach recht“ beteiligt, eines der ersten Theaterstücke, das sich mit rechtspopulistischen Tendenzen auseinandersetzte und mehrere kulturpolitischen Debatten im baden-württembergischen Landtag auslöste. Mit kulturweit verbrachte er ein Jahr in Quito, Ecuador als Aushilfslehrer in einer PASCH-Schule vom Goethe-Institut. 2019 begann er ein Studium der Kulturwissenschaft und Volkswirtschaftslehre an der Humboldt-Universität zu Berlin. Neben seinem Studium arbeitet Leo Staatsmann als BNE-Teamer (Bildung für nachhaltige Entwicklung), zu welchem er 2019–2021 durch „kulturweit“ und die deutsche UNESCO-Kommission ausgebildet wurde. 2021 ging er als Erasmus-Stipendiat an das University College London.

Philip Stoll

Philip Stoll ist bildender Künstler. Er arbeitet mit den Themen Aufmerksamkeit und Zeugenschaft und wurde unter anderem durch die Begegnung und Begleitung mit und durch James Turrell geprägt. In den letzten 15 Jahren hat er mit seiner meditativen Gehpraxis die unsichtbaren Qualitäten von Orten in Europa, Asien, Nordamerika und Ostafrika erforscht. Seine Arbeit löst visuelle Realitäten auf und macht fotografisch das Sichtbare unsichtbar, um das Unsichtbare sichtbar zu machen. Mit langen Fotobelichtungen lässt er ortsspezifisches Licht auf dem Film Spuren formulieren, um so die Qualitäten von Orten zu erforschen. Seit einigen Jahren setzt er sichtbar werdende Potentiale auch praktisch mit Städten und Kommunen um, wie im Projekt WaldparkOase Mannheim.

Matthias Theis

Matthias Theis wurde 2000 in Düren geboren, lebt und arbeitet in Düsseldorf und studiert an der Kunstakademie Düsseldorf bei Dominique Gonzalez-Foerster.

ZEITZEUGFESTIVAL
programm

habitat

09 - 12. september 2021

IMPRESSUM

**Studentische Initiative
Zeitzeug_ Festival
(ehemals megaFon Theaterfestival)**

Ruhr-Universität Bochum
Universitätsstraße 150
GA 03/133
44801 Bochum
Deutschland

Herausgeber

Dominik Olbrisch

Redaktion

Dominik Olbrisch
Alicia Sophie Burmann

Layout

Sophia Allweyer

Kontakt

zeitzeug.festival@gmail.com

ISSN (Print) 2750-2988

ISSN (Online) 2750-3305

Mit freundlicher Unterstützung von:

Ministerium für
Kultur und Wissenschaft
des Landes Nordrhein-Westfalen



