

ausgabe 02

zeitwort

ZeitZeug Festival 2022

Inhalt

Ausgabe 2

EDITORIAL

- 2 **Wo bleibt die Zeit?**
Dominik Olbrisch

BILDESSAY

- 3 **Das Zeitzeug_Festival 2022**
»zählt Zeit« in Bildern

EIN ANSTOSS

- 10 **Zeit zu reflektieren**
Zeitzeug_ Team 2022

BEITRÄGE

- 18 **Zähflüssige Zeit & Ein repetitiver Rhythmus**
Leona Blum
- 20 **Sich selbst im Moment verewigen – Barrikadenkampf, Sightseeing und Fotografie**
Julia Beckmann
- 24 **Zeit, die verstreicht**
Rebecca E. Bednarzyk
- 25 **PLAYING UP! Über zeitliche Verque(e)-rungen und alternative Zukünfte**
Danae Hübner
- 31 **Zeitlos**
Janina Theres Föllmer
- 32 **Ablaufdatum Architektur**
Dominik Olbrisch
- 36 **Das Ruhrgebiet und seine Zeit(en) – Eine Region und seine Geschichte im Spannungsfeld zwischen Erinnerung(en) und Zukunftsvision(en)**
Jana Lena Jünger

- 42 **CLEVER LITTLE CREATURES – Natürliche Vergegenwärtigungsprozesse in der Kunst**
Luise Klonowski

- 48 **Zeit und Realität**
Florian Kunath

- 52 **Zeiträume und Performance. Was tut der Körper... wann, warum, wie lange?**
Cindy Cordt

- 57 **Zeit für Apps**
Ohoude Khadr

- 61 **Nur ein Jahr**
Armin L. Fischer

INTERVIEW

- 62 **Spuren der Zeit – Going Nowhere**
Clara Stolz im Gespräch mit Käthe Löffelmann

EIN RÜCKBLICK

- 65 **Frágiles frente al tiempo / Zerbrechlich im Angesicht der Zeit**
Miguel Ángel Castillo Archundia
- 68 **Zur Reziprozität von Zeit, Raum und Interaktion. Reflexionen beim Zeitzeug_Festival 2022**
Julia Kleine-Bley

ANHANG

- 70 **Autor*innenverzeichnis**

Wo bleibt die Zeit?

Im Jubiläumsjahr geht
Zeitzeug_ zurück auf
seinen Anfang,
zurück in die Geschichte
und zurück in die Zukunft.

Editorial von
Dominik Olbrisch

Zeitzeug_ schon wieder ein Jahr vorbei

Wir schreiben das Jahr 2002. Gemeinsam rufen die damaligen Veranstalter*innen, das ASTA-Kulturreferat, das Kulturbüro BOSKOP und die Studiobühne im Musischen Zentrum zum ersten studentischen Theatertreffen auf. Dem Signal folgen nicht nur Theaterwissenschaftler*innen, sondern auch Theater affine Akteur*innen anderer Fakultäten. An vier Tagen werden im Musischen Zentrum Tanz, Theater und Musik gezeigt und eine Plattform für Austausch geschaffen. Die erste Hürde war damit genommen, doch niemand konnte ahnen was dem ersten Treffen folgen sollte. Mit der Ausgabe 2004 bekam das Festival auch einen richtigen Namen. Als megaFON Festival »schallte« es zum ersten Mal über NRW hinaus. Überregionale Gruppen aus Gießen und Berlin reisten für das Event extra nach Bochum an. Auch das Programm hatte sich diversifiziert. Neben den gesetzten Theaterbeiträgen waren nun auch Lesungen und wissenschaftliche Diskussionen Teil des Festivals. Das Wachstum des Festivals sorgte dafür, dass sich

eine studentische Initiative gründete. Seitdem ist die Initiative verantwortlich für die Entwicklung und Kontinuität des Festivals. 2010 überwand das Festival die Betonmauern der Ruhr-Universität und breitete sich aus. Mit dem Titel »megaFON findet Stadt« waren nun zum ersten Mal Orte im Stadtkern Teil des kulturellen Spektakels. Bühnen des Prinz Regent Theaters und der Rottstr5 wurden damit temporär als Spielort genutzt. »Zeitzeugen der Zukunft vereinigt euch« lautete die Parole für 2012. Im Fokus stand vor allem der Austausch von Theater und anderen Kunstformen. Insbesondere die Vermittlung von Theorie und Praxis war dabei ein entscheidender Aspekt des Festivalkonzepts. Verschiedene Nachwuchswissenschaftler*innen waren eingeladen, um neue Medien zu untersuchen und das Theater als politische Bühne zu diskutieren. Mit jedem Jahr und damit auch mit jedem neuen Festival_Team entstanden neue Bezugspunkte und neue Blickwinkel. Diese enorme Bandbreite zeigte sich an dem facettenreichen Programm,

welches jedes Jahr aufs Neue auf die Beine gestellt wurde. Auch die schwierige Zeit während der Pandemie konnte das Festival überleben. Als digitales Format war das Zeitzeug_ 2020 mit seinem »Apparatus« vertreten und hat das Publikum in den eigenen vier Wänden unterhalten können.

Zeitzeug_ schon wieder ein Festival

20 Jahre später existiert das Festival noch immer und entwickelt sich stetig weiter. Seit letztem Jahr werden die gewonnenen Erlebnisse, Geschichten und Eindrücke der Festivaltage festgehalten. Daher geht auch diese Zeitschrift in die nächste Runde und führt damit die Dokumentation fort. Zum zweiten Mal haben wir zahlreiche Autor*innen für unsere Zeitschrift gefunden, die sich in dieser Ausgabe wissenschaftlich, poetisch, kritisch und dokumentarisch mit dem Aspekt der Zeit auseinandergesetzt haben – Zeit als messbare Struktur, Zeit als Erinnerung, Zeit als Vergänglichkeit und Zeit, die still steht.

Zeitzeug_ schon wieder eine Zeitschrift

Den besonderen Moment richtig in Szene setzen und für die Ewigkeit festhalten. Dieses Verhalten ist womöglich aus dem eigenen Alltag bekannt. Auf Grundlage historischer Beispiele geht **Julia Beckmann** dem Phänomen des Posierens auf den Grund. **Danae Hübner** führt mit den Spielkarten von »Playing up« in einen performativen Handlungsspielraum ein, in dem eine queere Zeitlichkeit erfahrbar gemacht wird. Im Allgemeinen wird beim Bau eines Gebäudes nicht an den kommenden Abriss gedacht. Anders hingegen ist es bei einer temporären Architektur, die bereits bei der Errichtung ein Ablaufdatum besitzt. **Dominik Olbrisch** stellt mit der BlueBox ein Bochumer Bauwerk vor, welches sich seiner zeitlichen Begrenzung entledigt hat und nun eine dauerhafte Institution ist. Das Ruhrgebiet als Region ist einzigartig, wenn man bedenkt, dass seine Geschichte erst im 19. Jahrhundert beginnt. **Jana Lena Jünger** beschreibt diesen kontinuierlichen Wandel zwischen Erinnerungen und Zukunftsvisionen und der andauernden Suche nach einer regionalen Identität. **Luise Klonowski** stellt anhand künstlerischer Positionen Natur als Zeitsystem vor. Auf eine ästhetische Weise verdeutlicht sie Natur als kunstwissen-

schaftliches Motiv, welches in beständiger Abhängigkeit von Zeit zu lesen ist. **Cindy Cordt** thematisiert das Aushalten, das Warten und Verweilen in der performativen Kunst und präsentiert die eigenen praktischen Erfahrungen. Der Moment zwischen Stillstand und der ausführenden Bewegungen ist ein Spiel, welches nicht nur innerhalb des eigenen Körpers, sondern auch beim Publikum eine Spannung auslöst. **Ohoude Khadr** befasst sich mit dem Wert von Kunst. Für sie ist die Zeit angebrochen, sich mit dem Kulturimpact auseinanderzusetzen und das Ungreifbare in messbare Werte umzusetzen. Wie das erfolgen kann, erläutert sie anhand einer App.

Neben den eben beschriebenen wissenschaftlichen Essays haben uns auch poetische Beiträge für diese Ausgabe erreicht, die in Form von Gedichten und Kurzgeschichten der Zeitschrift eine sehr persönliche und emotionale Ebene verleihen. Die Beiträge stammen von **Leona Blum, Rebecca Bednarzyk, Janina Theres Föllmer, Florian Kunath** und **Armin L. Fischer**.

Die Ausstellung im Nirgendhaus in Bochum versammelte während des Festivals drei spannende künstlerische Positionen. **Clara Stolz** sprach mit der Künstlerin **Käthe Löffelmann** über ihre Videoarbeit »Going Nowhere« und die darin thematisierten Spuren der Zeit.

Im Rückblick holen wir den textlichen Teil von **Miguel Ángel Castillo Archundia** Fotoessay nach. Seine Fotografien dienen als Fragmente der Vergangenheit und verdeutlichen gleichzeitig, welchen Wert (Lebens)Zeit in einer kapitalistischen Welt einnimmt. Wochen und Monate der Vorbereitung, um die Stadt in Zeitzeug_ Stimmung zu hüllen. **Julia Kleine-Bley** hat dem Festival an einem Tag ihre Zeit geschenkt und berichtet über ihre Festival Odyssee.

Wir bedanken uns bei allen Beteiligten, die mit uns das Zeitzeug_Jubiläum gefeiert haben und nun Teil dieser Geschichte sind.

Zeitzeug_ schon so spät?

Die Zeit läuft weiter.

Donnerstag

20/10/2022



◊ rechte Seite: Fuck Time - A polite take on why time ain't shit, Marie Küsters, Fotos: Jannis Alden Foster

◊ links oben: Zeitzeug Festival 2022, Eröffnung, Foto: Helmut Bauer

◊ links Mitte: Fuck Time - A polite take on why time ain't shit, Marie Küsters, Foto: Helmut Bauer

◊ links unten: Zeitzeug Festival 2022, Foto: Helmut Bauer





Freitag

21/10/2022



◊ Museum für angewandte Zeit,
Anno Bolender, Nicole Berns & Sandra
Berns, Fotos: Helmut Bauer



◊ linke Seite: Timewise, Al Buchwald, Jana Ida Barkanowitz, Fotos: Jannis Alden Foster

◊ rechte Seite: Rauschen, fau, OvalOffice, Fotos: Helmut Bauer



◊ linke Seite: Aufruhr hinterm Venushügel, newclitsontheblock, Fotos: Helmut Bauer

◊ rechte Seite unten + links: Gloomy Sunday, MARTHA, Fotos: Jannis Alden Foster

◊ rechte Seite Mitte: Ausstellungsansicht, Nirgendhaus, Foto: Jannis Alden Foster

Samstag

22/10/2022







Sonntag

23/10/2022

- ◊ links oben: On the first night we looked at maps, Vöcks de Schwindt, Foto: Helmut Bauer
- ◊ rechts: On the first night we looked at maps, Vöcks de Schwindt, Foto: Helmut Bauer
- ◊ links unten: On the first night we looked at maps, Vöcks de Schwindt, Foto: Jannis Alden Foster





◊ links: Live zeichnen Alanna Dongowski,
Foto: Helmut Bauer

◊ rechts: BÄM BÄM BÄM, Unfug Kollektiv,
Foto: Jannis Alden Foster



Zeit zu reflektieren

Es ist Zeit zu reflektieren: Wir sind ein *weißes*, fast ausschließlich aus bürgerlichen Verhältnissen stammendes Festivalteam und haben uns in der Vergangenheit nicht ausreichend mit den damit verbundenen Privilegien auseinandergesetzt. Insbesondere nicht mit unserem *Weißsein* und der Frage, welche Ausschlussmechanismen und Rassismen wir auf unserem Festival unbewusst reproduzieren. Dafür sind wir dieses Jahr kritisiert worden.

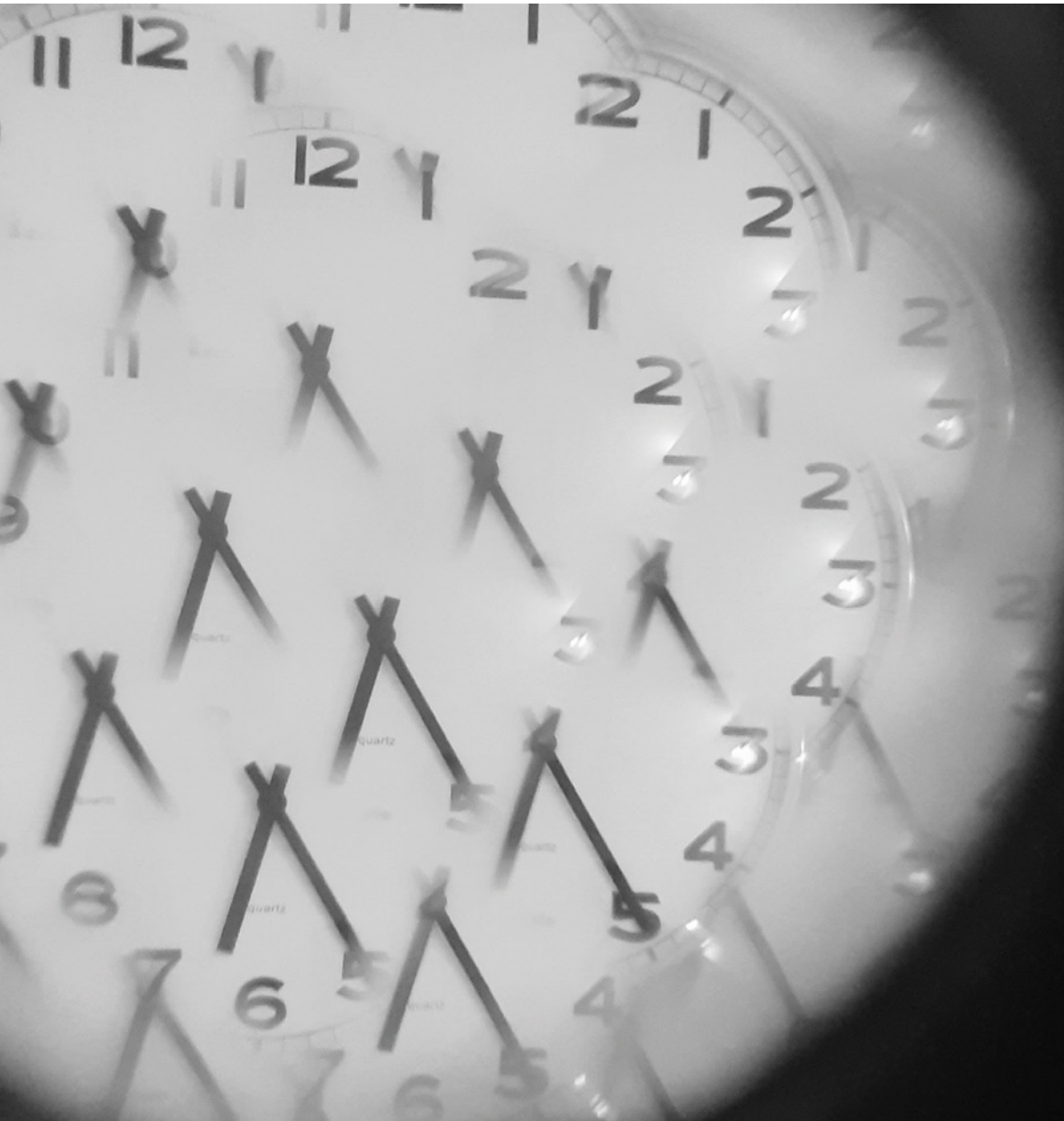
Wir haben hier viel Arbeit nachzuholen und noch vor uns. Wir wollen hiermit keinen Punkt setzen, sondern den Beginn eines Prozesses markieren, der gerade erstmal mit einer Reihe von Fragen beginnt:

Wo und wie haben wir Räume während des Festivals geschaffen, die BIPOC Künstler*innen und Besucher*innen ausgeschlossen haben? Wann haben wir uns rassistisch verhalten? Wo Rassismen reproduziert? Wieso ist unser Team ausschließlich *weiß*? Wie können wir Barrieren abbauen und diverser in unserer Struktur und Auswahl der gezeigten Künstler*innen werden? Welche Maßnahmen können wir ergreifen, um aus unseren Fehlern zu lernen und es in Zukunft besser zu machen?

Auf viele dieser Fragen haben wir noch keine Antworten. Ein erster Schritt beginnt für uns als Team damit, einen Antirassismus Workshop zu machen. Wir erkennen an, dass wir alle in unserem rassistisch geprägten System auch unbewusste Verhaltens- und Handlungsmuster erlernt haben, die zu Ausschlussmechanismen führen.

Die Arbeit, diese bewusst zu erkennen, uns selbst zu hinterfragen und praktische Lösungsansätze für zukünftige Kulturarbeit zu finden, steht nun an. Und auch wenn uns bewusst ist, dass damit viel Arbeit auf uns wartet, sehen wir das auch als Chance, um als Festival zu wachsen, zu lernen und Zeitzeug_ zukünftig zu einem Ort für diversen künstlerischen Austausch zu machen.

Das Zeitzeug_ Team 2022



Fließt die Zeit wirklich kontinuierlich,
in gleich bleibender Geschwindigkeit?
Folgt sie dem Takt der Sekunden, die ich
beim Beobachten des kleinen Zeigers ver-
streichen sehen kann? Fließt meine Zeit
genauso schnell wie deine? Und warte ich
länger, wenn ich mich auf den Lauf der
Zeit konzentriere?

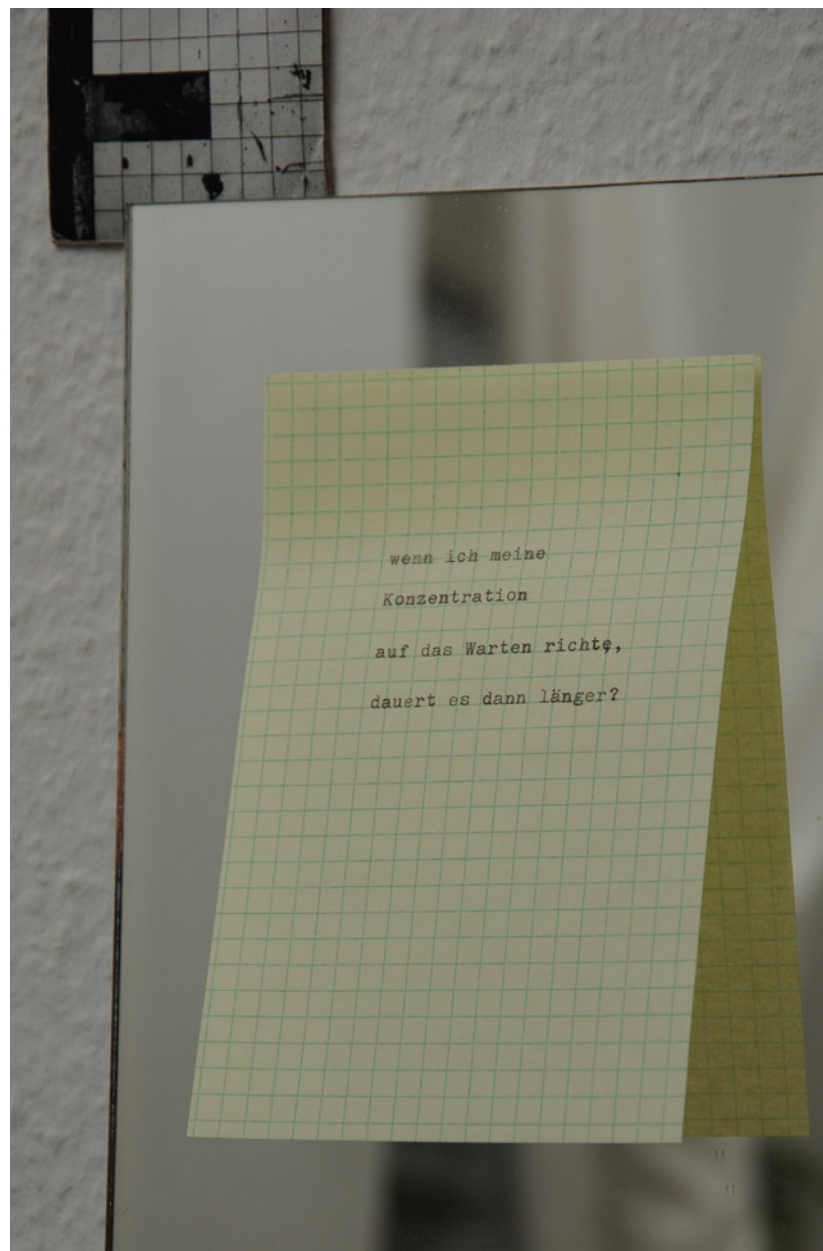
Leona Blum

zähflüssige Zeit

zähflüssige Zeit
wie Honig
der zu lange im Regal stand
beginnt sie
sich dunkel zu färben
Kristalle zu bilden
verfestigt sich
stockt zäh

mein ambivalentes Verhältnis zur Zeit

Ein repetitiver Rhythmus
ein Takt, der mich durch den Tag trägt.
zählbar, messbar, vertraut,
gibt er mir das Gefühl von Sicherheit.
Trippelnd tickt der Zeiger weiter
tippt und klickt.
Ein repetitiver Rhythmus
tickt unablässlich
unerbittlich
lässt mich
zusammenzucken.
Er trägt mich
und treibt mich
durch den Tag.
Hetzt mich immer weiter.
Mir immer schon einen Moment voraus.
Ich haste einen Moment hinterher.
Immer schon davor zu spät.





Sich selbst im Moment verewigen – Barrikadenkampf, Sightseeing und Fotografie

Ein Textbeitrag
von Julia Beckmann

Eine Menschenmenge hat sich im 11. Arrondissement (Stadtbezirk) von Paris versammelt. Hinter ihr führt die Rue Saint-Sébastien mit ihren malerischen Häusern in die Bildtiefe hinein. Die Menschen, die an den Rändern des Bildes stehen, haben den Blick in die Bildmitte gewendet, wo sich eine Gruppe vor einem kaum noch zu entdeckenden Steinhaufen aufgestellt hat. Einige in Uniform sind auf die Steinen hinaufgeklettert und zeigen ihre Schusswaffen. Alle Personen der Gruppe haben sich frontal positioniert und blicken in die Kamera.

Bildnachweis: Anonym, Barrikade in der Rue Saint-Sébastien, Paris 1871, https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Commune_de_Paris_barricade_rue_Saint-S%C3%A9bastien.jpg#filelinks (abgerufen am 5.12.2022)

Die Aufnahme wurde vor 150 Jahren gemacht.¹ Sie zeigt Nationalgardisten, Kommunard*innen und die Pariser Bevölkerung, die zwischen März und Mai 1871, als die sogenannte Pariser Kommune kurzfristig die Herrschaft über die Stadt erlangt hatte, auf einer Barrikade, einem der Verteidigungswälle des Straßenkampfes, posieren. Obwohl die Fotografie im 19. Jahrhundert entstanden ist, wirkt die Art, wie die Menschen sich der Kamera präsentieren, auf uns heutige Betrachter*innen dennoch vertraut – kennen wir die Pose mit dem frontalen Blick zur Kamera schließlich auch von eigenen Urlaubs-, Familien- oder Gruppenfotos.

Woraus resultieren diese Ähnlichkeiten? Wie kommt es, dass sich Bildschemata über 150 Jahre hinweg wiederholen? Und warum posieren Menschen überhaupt für ein Foto?

Die Intention steckt in dem Wunsch, sich in einem wichtigen Moment und zusätzlich an einem symbolisch bedeutsamen Ort zu verewigen. So verweisen die Aufnahmen gleichzeitig auf personale, lokale und – nicht zuletzt – temporale Aspekte der Fotografie.

Die Fotografie ist wie dafür geschaffen, Zeit zu konservieren und als Zeugin für den Moment zu dienen. In der klassischen Theorie zur fotografischen Wirklichkeitsabbildung – deren Ursprung schon im 19. Jahrhundert liegt, die aber besonders in den 1970er Jahren von Rosalind Krauss oder Roland Barthes vertreten wurde – gilt die Fotografie als indexikalisches Zeichen, also als Abdruck, der durch den direkten Kontakt mit dem Original entstanden ist. Der Theorie nach hinterlässt das Licht eine »Spur« auf dem lichtempfindlichen Träger, die das Abbild mit dem realen Objekt als Urheber verbindet. »Diese Eigenschaft der Übertragung oder der Spur verleiht der Fotografie ihren dokumentarischen Status, ihre unbestreitbare Wirklichkeitstreue«,² resümierte die Kunsthistorikerin Rosalind Kraus in einem Essay zur Fotografie. In Die helle Kammer, einem der meistrezipierten Texte zur Fotografie, theoretisiert der Semiotiker Roland Barthes den Abbildungscharakter der Fotografie darüber hinaus in ihrer zeitlichen Dimension: Die Fotografie halte etwas Gegenwärtiges fest, das, sobald wir es betrachten, bereits vergangen ist – sie zeige folglich ein »So-ist-es-gewesen«, einen »abgeschiedenen« Moment einer vergangenen Gegenwart.³

¹ Heute existieren mehrere Abzüge der Fotografie, unter anderem in der Bibliothèque Historique de la Ville de Paris oder dem Fine Arts Museum of San Francisco.

² Rosalind Krauss: Anmerkung zum Index: Teil II (1976/77), in: dies.: Die Originalität der Avantgarde und andere Mythen der Moderne. Hg. v. Herta Wolf, Amsterdam/Dresden 2000, S. 265–276, zit. n. Geimer, Peter: Theorien der Fotografie zur Einführung, Hamburg 2009, S. 30.

³ Roland Barthes: Die helle Kammer, 2. Auflage, Frankfurt am Main 2017, S. 87.

Die bereits beschriebene Fotografie auf der Rue de Saint-Sébastien zeigt die nur kurze Zeit existierende Pariser Kommune, und somit ein »So-ist-es-gewesen«. Im März 1871 hatten die Arbeiter*innen von Paris die Macht an sich gerissen und die Stadt für 72 Tage selbst verwaltet, bis sie von der französischen Regierung, die zwischenzeitlich nach Versailles vertrieben worden war, brutal zurückerobert wurde. Für Karl Marx und Friedrich Engels markierte die Herrschaft der Kommune die erste »Diktatur des Proletariats«, weswegen sie einen wichtigen Platz in der Geschichte der Arbeiterbewegung einnimmt.

Während der kurzen Herrschaft der Kommune entstanden zahlreiche ähnliche Gruppenfotos der Kommunard*innen und der Pariser Bevölkerung auf den Straßen der Stadt. Zentrales Element sind dabei häufig die während des Straßenkampfes errichteten Barrikaden, auf denen sich Nationalgardisten in Uniform und in Zivil gekleidete Menschen gruppieren und posieren. Christine Lapostolle erachtet diese Gruppenfotografien als elementar für die Selbstdarstellung der Kommune: Die gesamte Pariser Bevölkerung, alle Altersklassen und sozialen Schichten, stehen als triumphierende Held*innen vor dem Symbol des erfolgreichen Kampfes gegen das System. Dabei sind die Gesichter der einzelnen Abgebildeten erkennbar; es soll die Teilhabe des Individuums an der kollektiven, historischen Handlung am Ort des Geschehens betont werden.⁴ Analog dazu weist das Vorhandensein dieser Barrikadenbilder, welche Stärke und Kampfkraft, aber auch den Zusammenhalt der Kommune verdeutlichen soll, darauf hin, dass die Kommunard*innen sich über die politische Wirkmächtigkeit von Fotografien im Klaren waren und diese aktiv für sich zu nutzen vermochten.⁵

Der Wunsch des Individuums nach Repräsentation im Bild lässt sich schon seit je her in der Porträtmalerei finden, deren Hauptzweck es war, den eigenen Status zu begründen, was sich in der frühen Studiofotografie fortsetzte. Es entwickelte sich eine eigene Art der Studioästhetik und des Posierens vor der Kamera, die zum einen zwar der Prägung durch die über Jahrhunderte entwickelten Bildtopoi der Malerei,⁶ zum anderen

⁴ Lapostolle, Christine: Actes de la recherche en sciences sociales plus vrai que le vrai. Stratégie photographique et Commune de Paris, in: Actes de la recherche en sciences sociales 73, Penser la politique 2, 1988, S. 67–76, S. 71 f.

⁵ U. a. Hiepe, Richard: Kommune und Fotografie, in: Klaus Schrenk (Hg.): Auf den Barrikaden von Paris, Alltag der Pariser Kommune, Berlin/Hamburg 1978, S. 32; English, Donald E.: Political Use of Photography in the Third French Republic 1871–1914, Ann Arbor (MI) 1984, S. 21; Przyblyski, Jeannene M.: Moving Pictures, Photography, Narrative, and the Paris Commune of 1871, in: Leo Charney/Vanessa R. Schwartz (Hg.): Cinema and the Invention of Modern Life, Berkeley u. a. 1995, S. 253–278, S. 254 f.

⁶ Kaufhold, Enno: Bilder des Übergangs, zur Mediengeschichte von Fotografie und Malerei in Deutschland um 1900, Marburg 1986, S. 65; Jäger, Jens: Photographie, Bilder der Neuzeit, Tübingen 2000, S. 49.

aber den technischen Gegebenheiten geschuldet war. Man posierte in sitzender oder stehender Haltung, meist mit drapierten Accessoires. Um bei der langen Belichtungszeit keine unscharfen Aufnahmen zu erhalten, mussten die Porträtierten in eine Art Gestell »gespannt« werden, das sie in ihrer Position fixierte.⁷

War Fotografie im Allgemeinen und Porträtfotografie im Speziellen in den Anfängen vor allem der gebildeten Oberschicht bekannt und zugänglich, demokratisierte sich in den 1850er Jahren die Verfügbarkeit der Fotografie mit der Einführung des kostengünstigeren Verfahrens der Carte-de-visite – bei dem mehrere Aufnahmen auf eine Fotoplatte gebannt werden konnten – und die Ästhetiken des Selbstabbildens im Foto wurden in breiteren Bevölkerungskreisen bekannt.⁸ Dennoch ist es für die auf den Fotografien der Kommune Abgebildeten, die zum großen Teil der Arbeiter*innenschicht angehörten, eine neue Erfahrung, selbst abgelichtet zu werden, auch wenn sie mit Fotografie bereits vertraut waren. Ein Akt ihrer Revolution war das selbst darstellen als Akteur*innen der neuen Gesellschaftsordnung, auch im Bild. So erschufen sie neue Bildmotive,⁹ rekurrierten und übernahmen dabei allerdings die Posen aus der Studiofotografie. Durch die Idee der Gruppenporträts bekräftigten die Kommunard*innen gleichzeitig ihr Individuum und die kollektive Handlung.

Das bewusste Ins-Bild-Bringen und Posieren an einem bedeutsamen Ort erweitert Roland Barthes temporales Paradigma des »So-ist-es-gewesen« somit noch um den Aspekt des »Ich-bin-hier-gewesen«.¹⁰

Der Wunsch, das »Ich-bin-hier-gewesen« im Bild festzuhalten, lässt sich überall dort feststellen, wo Menschen sich willentlich ins Bild bringen. Besonders stark ist er auch in Urlaubsfotografien erkennbar. Wie oben bereits geschrieben, folgen sie einem ähnlichen Schema wie die Gruppenfotos der Kommunard*innen: An einem für festhaltenswert betrachteten Ort – hier einer touristischen Sehenswürdigkeit, dort dem symbolischen Schauplatz des Straßenkampfes – stellen sich eine oder mehrere Personen auf und blicken frontal in die Kamera. »Das Photo [welches das genannte Motiv abbildet, Anm. d. Autorin] fixiert

die ganz besondere Interaktion [...] zwischen einer Person und einem sanktionierten Ort, zwischen einem außerordentlichen Augenblick des Lebens und einem durch seinen hohen symbolischen Wert außergewöhnlichen Ort«¹¹, wie der Soziologe Pierre Bourdieu es in seiner Studie zum Fotografiegebrauch verschiedener gesellschaftlicher Schichten in Frankreich formulierte.

Im 19. Jahrhundert wurde Reisen immer leichter und für mehr Menschen möglich. Es liegt nahe, dass sich analog auch die touristische Fotografie, wie wir sie heute noch kennen, entwickelte.

Die Niagara-Fälle in Nordamerika sind ein frühes Beispiel: Nachdem sie schon in den 1830er Jahren durch eine Eisenbahnstrecke zugänglich gemacht wurden, entwickelte sich dort ab den 1860ern eine Fotokultur, bei der Menschen vor den berühmten Wasserfällen, allein oder in Gruppen posierten.¹² Verdienten sich an den Niagara-Fällen noch professionelle Fotograf*innen mit den Aufnahmen der Tourist*innen den Lebensunterhalt, können heute alle Menschen zur Kamera (bzw. zum Smartphone) greifen. Das Ablichten vor Sehenswürdigkeiten gehört im 20. und 21. Jahrhundert zu beinahe jedem Urlaub dazu; in den Fotoalben – analog und digital – stapeln sich Fotos, die alle dem bereits genannten Schema folgen. Das Fotografieren der Mitreisenden ist zur performativen und rituellen Handlung geworden, ebenso wie das Posieren in der immer gleichen Pose, wodurch die Fotografien zu »idealtypischen visuellen Dokumente[n] touristischer Praxis« werden.¹³

Das sorgfältig inszenierte Posieren hat sowohl bei den Gruppenbildern der Kommunard*innen sowie heutigen Urlaubsbildern einen gemeinsamen Ursprung in der Porträtfotografie. Die entwickelte Pose ist eine essenziell fotografische Praktik, denn die Fotografierten »erstarr[en], als [würden sie] das Standbild, zu dem [sie] gerade [werden], vorwegnehmen; seine Opazität, seine Bewegungslosigkeit nachahmen.«¹⁴

Dieses »Erstarren« hatte zur Zeit der Aufnahme der Kommunard*innen noch eine viel praktischere Notwendigkeit: Die Belichtungszeit einer Aufnahme in den 1870er Jahren

⁷ Sachsse, Rolf (Hg.): *Fotografie, vom technischen Bildmittel zur Krise der Repräsentation*, Köln 2003, S. 36 ff.

⁸ Freund, Gisèle: *Fotografie und Gesellschaft*, Reinbek bei Hamburg 1993, S. 66.

⁹ Wiedenmann, Nicole: *Revolutionsfotografie im 20. Jahrhundert, zwischen Dokumentation, Agitation und Memoriation*, Köln 2019, S. 119.

¹⁰ Natlacen, Christina: *Picturing Tourists in front of Sights – Amateur Photography and Question of Identity*, in: Kmec, Sonja/Thill, Viviane (Hg.): *Tourists & Nomads, Amateur Images of Migration*, Marburg 2012, S. 69–78, S. 69; Schäfer, Thomas: *Tourismus und Authentizität, zur gesellschaftlichen Organisation von Außeralltäglichkeit*, Bielefeld 2015, S. 244/245.

¹¹ Bourdieu, Pierre: *Eine illegitime Kunst, die sozialen Gebrauchsweisen der Photographie*, Frankfurt am Main 1983, S.47/48.

¹² <https://www.rom.on.ca/en/blog/early-tourist-photography-at-niagara-falls> (abgerufen am 24.10.2022)

¹³ Schäfer: *Tourismus und Authentizität*, S. 240.

¹⁴ Owens, Craig: *Posieren*, in: Wolf, Herta (Hg.): *Diskurse der Fotografie, Fotokritik am Ende des fotografischen Zeitalters*, Frankfurt am Main 2003, S. 92–114, S. 107.

konnte aufgrund der verwendeten, weniger lichtempfindlichen Kollodiumnassplatten noch bis zu 30 Sekunden dauern. Dem entsprechend mussten die Posierenden den Moment aktiv einfrieren und so – wie Walter Benjamin in *Eine kleine Geschichte der Fotografie* schreibt – »in ihn hinein leben«.¹⁵

Heute sind Fotografien »Momentaufnahmen«, die in Bruchteilen von Sekunden geschehen. Mit der kurzen Aufnahmezeit geht ein gewisser Verfremdungseffekt einher. Das, was die Kamera an Bewegung im Gesicht festhält, kann von uns selbst nicht wahrgenommen werden, da es in einem Bruchteil einer Sekunde geschieht. Die Aufnahme scheint uns eine »andere Natur«¹⁶ unserer selbst zu zeigen. Darum werfen wir uns im Angesicht einer Kamera in Pose und versteinern regelrecht, um den Moment des Stillstellens durch die Kamera vorwegzunehmen. Kaja Silverman sieht in dieser Reaktion einen Versuch, trotz des Der-Kamera-Ausgesetzt-Seins ein gewisses Maß an Kontrolle über das Bild zu gewinnen, indem wir uns vertrauten Vorgaben eines vorhandenen »kulturellen Bildrepertoires« bedienen.¹⁷ Die unzähligen Fotos werden somit zu Zitaten voneinander.¹⁸ Das kulturelle Bildrepertoire hat sich über die Jahrhunderte erweitert; allerdings sind die darin gespeicherten Posen der frühen Porträtfotografie über alle Zeiten abrufbar, haben sich vielfach reproduziert und prägen so unser Bildgedächtnis noch heute.

Wie bereits herausgestellt, liegt eine weitere Gemeinsamkeit von Barrikaden- und Urlaubsbildern in ihrem Zweck, sich durch das Foto im Moment zu verewigen. Die zugrundeliegende Intention unterscheidet sich jedoch voneinander. Während die heutige touristische Fotografie zum einen Selbstvergewisserung ist – bei der das »Ich« im Paradigma »Ich-bin-hier-gewesen« besonders betont wird – und zum anderen nach dem Urlaub als vorzuzeigende »Trophäe«, wie Bourdieu es nennt, dient, sind die Fotos der Kommunard*innen aus der politischen Intention heraus geschaffen worden, um die Teilhabe vieler Individuen an einem historischen und revolutionären Ereignis zu bezeugen – repräsentiert durch den symbolischen Ort des Geschehens, die Barrikaden und die Pariser Straßen.

¹⁵ Benjamin, Walter: *Eine kleine Geschichte der Fotografie*, in: ders.: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit, drei Studien zur Kunstsoziologie*, 10. Auflage, Frankfurt am Main 1979, S. 52.

¹⁶ Ebd. S. 50.

¹⁷ Silverman, Kaja: *Dem Blickregime begegnen*, in: Kravagna, Christian (Hg.): *Privileg Blick, Kritik der visuellen Kultur*, Berlin 1997, S. 41-64, S. 49.

¹⁸ Natlacen: *Picturing Tourists in front of Sights*, S. 79.

Das Paradigma des »Ich-bin-hier-gewesen« hat dabei in jedem Fall eine*n Adressat*in. Die Bilder sollen betrachtet werden, wobei die Betrachtenden immer eigene Konnotationen einbringen werden, abhängig davon, ob sie anwesend waren, die abgebildeten Personen kennen oder für sie gänzlich unbekannte Menschen abgebildet sind.¹⁹

Dabei zeigt sich eine weitere temporale Dimension, die Roland Barthes unter seinem bekannten Begriff des *punctum subsumiert*: Er setzt den historischen Zeitpunkt der Aufnahme in Beziehung zum Jetzt ihrer Betrachtung und sieht in dem Aspekt, der uns auf der Aufnahme »besticht«, das Wissen um die vergangene Zeit. Der Augenblick der Aufnahme löst das Abgebildete aus der Zeit heraus; die Blicke der Dargestellten, die vormalig in die Kamera schauten, sehen nun aus der Vergangenheit heraus die Betrachtenden an. Der Effekt des *punctum* wird stärker, je älter eine Fotografie ist. So ist er bei den Fotos der Kommunard*innen besonders stark erlebbar, da hier zusätzlich das Wissen um den Tod der Abgebildeten präsent ist – zum einen durch das Alter des Fotos, zum anderen durch das Wissen, dass die Kommune nur wenige Wochen nach der Aufnahme durch blutige Kämpfe beendet wurde, denen vermutlich viele der Abgebildeten zum Opfer gefallen sein werden. Das Gegenwärtige der in die Kamera blickenden Personen durch den fotografisch konservierten Moment des »So-ist-es-gewesen« und das Vorausahnen der jetzt bereits lange vergangenen Zukunft der Personen, führt zu einer zeitlichen Paradoxie, die uns nicht mehr loslässt.²⁰

¹⁹ Prodder, Phillip: *Das Porträt in der Fotografie*, München 2021, S. 208.

²⁰ Barthes: *Die helle Kammer*, S. 105 ff.; vgl. auch Felfe, Robert: *Zeitformen von Fotografie, oder: Kann man in Bildern handeln?* in: Kisser, Thomas (Hg.): *Bild und Zeit, Temporalität in Kunst und Kunsttheorie seit 1800*, Paderborn 2011, S. 388-404, S. 395 ff.

Zeit, die verstreicht

Eine Kurzgeschichte von
Rebecca E. Bednarzyk

Ich blicke gegen den Wind und ich sehe sie fliegen; Zeit, die verstreicht. Das erste Mal, das mir jemand die leichten Teilchen erklärte, liegt Jahre zurück. Es sind nicht viele, doch ich bin jung und für mich fühlen sich die paar Sommer wie eine Ewigkeit an. Es war ein Freund von mir, jemand, an den ich mich jetzt kaum noch erinnere. Ich habe kein Gesicht vor Augen und keine Farbe einer Stimme, nur die Worte; »Zeit, die verstreicht« sind von ihm geblieben.

»Siehst du sie?«, fragt die Stimme vor einer langen Zeit. Dabei sieht sie auf mich herab als einen kleineren, einen jüngeren Menschen. »Wenn du dich bewegst verschwinden sie. Dann schließt du dich ihnen an, in ihrem Fluss.«

Ich weiß nicht mehr, was ich als kleiner Mensch tat; ob ich mich bewegte, um mich ihnen anzuschließen, oder ob ich stillhielt, um mich auszugrenzen von ihr, der Zeit. Für was wohl die Neugier größer war? Jetzt weiß ich es nicht mehr, aber ich bin auch nicht mehr neugierig. Das Leben ist zu alt, auch jetzt schon in meinem jungen Alter. Vielleicht nähert es sich dem Ende oder vielleicht liegen noch viele Ewigkeiten vor mir. Ich weiß nicht, ob ich sie ertragen kann. Lieber halte ich kurz still und schweige, entziehe mich dem Moment und sehe den Zeiteilchen zu. Sie schweben in der Luft, wirbeln wirt durcheinander und wenn man nur etwas länger hinsieht, erfährt man, dass sie einander folgen. Ich folge ihnen auch. So lebt man sein Leben, so geht man voran. Ich wünschte nur, ich könnte mich an jenen Freund erinnern, der mich alles durchblicken ließ. Seitdem ist die Welt eine andere. Nicht eine bessere. Vielleicht eine fremdere. Vielleicht ist es die Bestimmung derer, die die Zeit erkennen, bald das Leben zu lassen. Vielleicht ist die Erkenntnis jene, über die nichts hinausführt. In diesem Fall hätte ich schon sehr lange gezögert und müsste bald gehen. Ich blicke gegen den Wind. Vielleicht ist es aber auch nur das und nicht mehr; Zeit, die verstreicht.

PLAYING UP!

Über zeitliche Verque(e)rungen und alternative Zukünfte

Ein Textbeitrag von
Danae Hübner

Normative Zeitstrukturen, die Realität entlang linearer, reproduktiver und progressiver Parameter konstruieren, können wirkmächtige Gesellschaftsnarrative festschreiben, die uns diktieren, wann was zu tun ist. Auffassungen von Geschlecht, Identität und Verhaltensweisen können über solche zeitlichen Logiken stabilisiert werden. Die Queer Studies bieten eine Möglichkeit, Aspekte wie Zeitlichkeit jenseits hetero/normativer Ordnungen zu denken. Queerness schafft eine produktive Raum/Zeitlichkeit, die in ihrer radikalen Offenheit Differenzen und ein Sich-Ausprobieren erlaubt, welches sich linearer Entwicklungen und Vorschriften widersetzt. Die Spielkarten von *Playing Up*¹ und die kürzlich erschienene *Gender Edition*², die ich in Kooperation mit der Uni Koblenz erstmalig erproben durfte, eröffnen einen performativen Handlungsspielraum, in dem queere Zeitlichkeit möglich und für Jede*n erfahrbar wird. Konzipiert von Sibylle Peters vom Fundus Theater, laden die Spielkarten von *Playing Up* zur transgenerationellen und kollektiven Erprobung von Live-Art ein, bei der Kinder und Erwachsene gemeinsam als Expert*innen an der Produktion und Wiederaufführung von zeitgenössischen Performances beteiligt sind. Die Welt von *Playing Up* interessiert das zeitlich Andere und Verque(e)re - sie ermutigt zur eigenen Drag-Show, zur Körper Neu/Gestaltung, zur Fernsteuerung von Erwachsenen und zum Kampf gegen sich selbst. Entlang meiner eigenen Erfahrungen und unter Einbindung der Queer Studies und der Performativitätsforschung beschäftigt sich dieser Beitrag mit der Frage, inwiefern im performativen Spiel das zeitlich Andere initiiert und in normative Zeitmechanismen interveniert wird. Wie können dadurch alternative Zukünfte realisiert werden? Inwieweit gelingt ein erster Schritt in Richtung demokratisierter Zukunft, in der queere Realitäten aus/gelebt werden und Kinder als selbstwirksame, selbstbildende sowie wissensmächtige Individuen zur gleichberechtigten Teilhabe an Kunst und Gesellschaft befähigt werden?

Die Un/Möglichkeit der Wiederholung

In ihrem Werk *In a Queer Time and Place* (2005)³ konkretisiert Judith Halberstam ihr Konzept der sogenannten Queeren Zeitlichkeit als jene Zeitlogik, welche dem Modell von Reproduktion, Langlebigkeit und Altersangemessenheit diametral gegenübersteht.⁴ Damit plädiert sie für eine Zeitordnung, die Konzepten von zeitlicher Linearität und Progression entgegengesetzt ist. Die *Playing Up* Karten knüpfen an diese queere Zeitkonzeption an, indem zunächst jede Spielkarte von einer vergangenen Aktion aus der Performancekunst erzählt und eine Handlungsanweisung für deren Wiederaufführung im Jetzt formuliert. Das Vergangene wird hierbei ins alternative Zukünftige verkehrt, die Gegenwart ins spielerische Da/Zwischen verlagert. Dabei geht es nicht um die Reproduktion vergangener Kunstgeschehnisse, sondern um deren bewusste Veränderung. Aus performativitätstheoretischer Sicht ist die Möglichkeit der Reproduktion von ein und demselben grundsätzlich anzuzweifeln. So behauptet Gilles Deleuze etwa, dass der Wiederholung immer schon eine begriffslose Differenz innewohnt.⁵ Entsprechend eröffnen die räumlich und zeitlich differenten Reenactments zeitgenössischer Performances im Rahmen von *Playing Up* Momente der Überlappung, die einerseits die Unmöglichkeit der Wiederholung des Gleichen betonen und andererseits verschiedene Möglichkeiten zur kontextuellen und narrativen Verschiebung bieten.

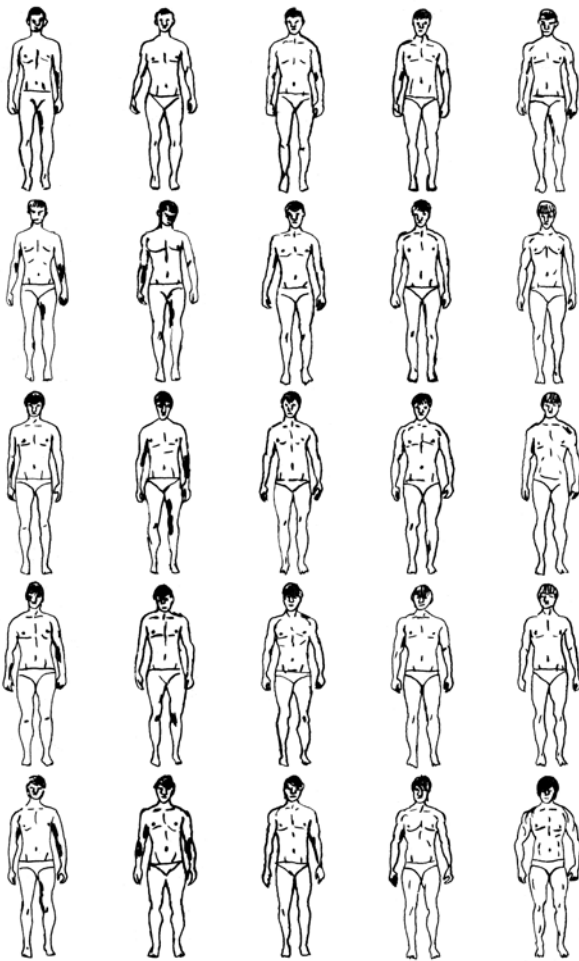
¹ <https://playingup.de>

² <https://gender.playingup.de>

³ Halberstam, Judith (2005): *In a Queer Time and Place: Transgender Bodies, Subcultural Lives*. New York: New York University Press.

⁴ Halberstam, S.1-2,6.

⁵ Vgl. Deleuze, Gilles (1994): *Difference and Repetition*. New York: Columbia University Press.



◊ Zeichnung der Spielkarte Cuts (Gender Edition). Dargestellt ist Cassils fotografische Dokumentation ihrer körperlichen Veränderung im Zeitraffer, Zeichnung/Illustration: David Caines; Grafische Gestaltung: Maja Bechert

Die Spielkarte Cuts erzählt beispielsweise von der gleichnamigen Performance der Künstlerin Cassils, die 45 Tage lang Bodybuilding betrieb, um ihren Körper in eine traditionell männliche, muskulöse Form zu transformieren. Daran anknüpfend ermutigt die Handlungsanweisung die Spieler*innen ihren eigenen Körper neu oder umzugestalten. Dies geschieht jedoch nicht durch exzessives Krafttraining, sondern mithilfe von Gebrauchsgegenständen, die dem eigenen Körper hinzugefügt werden. Die Spielkarte Verschiedene Formen von Protest (Gestern, Heute, Morgen) erinnert an die Performances der Guerrilla Girls, eine Künstlergruppe bestehend aus feministischen Aktivistinnen, die 1984 erstmalig mit Aktionen und Plakaten gegen die Vormachtstellung des Mannes in der Kunst demonstrierten. In ganz ähnlicher Manier hält die Spielkarte dazu an, zu einem Guerrilla Kid zu werden und die eigenen Forderungen auf ein Plakat zu schreiben und öffentlich zu präsentieren. Die Spielkarte Remote Control / Fernsteuerung erzählt hingegen von der Künstlerin Jana Sterbak und ihrem motorisierten Reifrock, den der Zuschauer, samt Performerin, fern steuern konnte. Auch hier katapultiert die Handlungsanweisung die Spieler*innen in ein zeitlich alternatives Jetzt, wenn hier Kinder explizit dazu auffordert werden, die Erwachsenen, per Anweisungen, fern-zusteuern. Im zeitlichen Zusammenfallen von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft verschmelzen die aufeinanderfolgenden Zeitpunkte zu einer Gleichzeitigkeit, in der das Individuum in einen kontinuierlichen Werdensprozess verstrickt wird. Durch die Wiederholung, welche eine Veränderung, eine Verschiebung des Sinns einleitet, lassen sich zeitliche Realitäten entgegen den Prinzipien von chronologischer Linearität und Reproduktion denken.

Von Dekonstruktionen und Verque(e)rungen gesellschaftlicher Normen

Queere Zeitlichkeit, so Halberstam, entzieht sich des Weiteren der Reproduktion, die »als Formen von Verkörperungen kollektiver Logiken«⁶ zu verstehen ist, wie etwa der Wiederholung von sozial-normierter Körperlichkeit oder der Vorstellung von Zwei/Geschlecht/lichkeit. Wenn jene Logiken nicht erneut reproduziert, sondern über die Zeit verändert werden, dann öffnet dies die Möglichkeit für verque(e)rte, andersartige Narrative in Bezug auf Körperlichkeit, Identität und Geschlecht. Eine solche Möglichkeit bietet die Spielkarte Cuts der Gender Edition, welche performative Körperkunst initiiert, die sich von der Reproduktion gesellschaftlich etablierter Körperlogik verabschiedet. Während unserer Erprobung der Spielkarte verwendeten wir Gegenstände wie Klopapierrollen, die wir mit über den Körper gestülpten Nylonstrumpfhosen an unterschiedlichen Körperstellen platzierten. Fixiert an Oberarm und -schenkel ließ die Klopapierrolle ein Bild von einem Körper entstehen, dessen Kraft und Masse, etwa wie beim Bodybuilding, optisch potenziert wurde. An anderen Körperstellen, wie etwa dem Rücken oder dem Fuß, nahmen wir einen teils deformierten, zurückgebildeten Körper wahr. Am Hintern oder der Brust erhielt die Klopapierrolle die Funktion eines Implantats, welches den Körper optisch künstlich erweiterte. Getreu der Posen-kür beim Bodybuilding, präsentierten, inszenierten und photographierten wir unsere transformierten Körper in einem abschließenden Showing. Die modifizierten und ent/fremd(et)en Körper stellen alltägliche, kollektive Normen und Regeln, die uns diktieren, wann ein Körper wie auszusehen und wie er sich in der Öffentlichkeit zu inszenieren hat, konsequent infrage.

Performativität der Geschlechter

Dass sozial-akzeptierte Vorstellungen von Geschlecht, Sex, Begehren und Verhaltensweisen an zeitliche Strukturen gekoppelt sind, verdeutlicht Judith Butlers Konzept der Performativität der Geschlechter. Jenes definiert Geschlechtsidentität »als soziale Konstruktion [...], die durch das ständige Wiederholen und Zitieren von (kulturell überlieferten) Sprechakten und [performativen] Handlungsweisen erst entsteht«.⁷ Geschlechtsidentitäten können demnach nicht als ontologisch gegeben betrachtet werden, »sondern werden gesellschaftlich und historisch bedingt, über die Zeit hergestellt, aufgeführt«.⁸ Zeit, bei Butler, ist explizit an die Wiederholung, oder auch, Re/Inszenierung von tradierten Bedeutungsstrukturen gebunden, die Festschreibungen von Männlichkeit und Weiblichkeit auf der Körperoberfläche sicherstellen.⁹ Dabei birgt das repetitive, zeitliche Moment bei Butler, das Geschlechtsidentität hervor-



◊ links oben: Erprobung der Spielkarte Verschiedene Formen von Protest (Gestern, Heute, Morgen) von Kindern in der Kunsthalle Osnabrück im September 2017, Foto: Angela von Brill

◊ rechts oben: Erprobung der Spielkarte Cuts und abschließendes Gruppenfoto der Studierenden der Universität Koblenz im Mai 2021, Foto: Viktoria Schrade von Brill

bringt, immer auch einen potenziellen Handlungsspielraum, der Möglichkeit zur Veränderung birgt. Ähnlich wie bei Halberstam, spricht auch Butler von der beständigen Möglichkeit die Wiederholung, das heißt, die Reproduktion von Geschlechtsidentität, zu verfehlen oder zu variieren, wodurch »die gängigen Anrufungen von Geschlecht unterbrochen und enthüllt werden«¹⁰ können. In diesem Moment werden Zeitlichkeit und geschlechtliche Identität verque(e)rt. Als Beispiel einer solchen Unterbrechung nennt Butler die widerständige Performanz der Travestie und dem Cross-Dressing.¹¹ Beide stellen eine Möglichkeit dar, die geschlechtlichen Existenzweisen zu parodieren und ihre (soziale) Konstruiertheit sowie performative Natur zu enthüllen.

⁶ Frankenberg, Natascha (2021): Queere Zeitlichkeit in dokumentarischen Filmen: Untersuchungen an der Schnittstelle von Filmwissenschaft und Queer Studies. Bielefeld: transcript, S.29.

⁷ Vgl. Pfeiffer, Malte (2012): Performativität und Kulturelle Bildung. In: Bockhorst, Hildegard/ Reinwand, Vanessa-Isabelle/Zacharias, Wolfgang (Hg.): Handbuch Kulturelle Bildung. München: kopaed, S. 212.

⁸ Frankenberg, S.23.

⁹ Butler, Judith (1990): Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory. In: Case, Sue-Ellen (Hg.): Performing Feminisms: Feminist Critical Theory and Theatre. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, S. 271.

¹⁰ Jungen, Thari (2022): Die Performativität von Fakes. In: Senkbeil, Thomas/Bilgi, Oktay/ Mersch, Dieter/Wulf, Christoph (Hg.): Der Mensch als Faktizität: Pädagogisch- anthropologische Zugänge. Bielefeld: transcript, S.108.

¹¹ Butler, Judith (1991): Das Unbehagen der Geschlechter. Frankfurt am Main: Suhrkamp. S.201.

Die Spielkarte Blackouts bietet den Spieler*innen die Möglichkeit, die sozial-konstruierte Wiederholung von Geschlecht zu variieren. Wer sich traut, der kann sich in einen Drag-King oder eine Drag-Queen verwandeln und sich in der Kunstform des Lypsyncing profilieren. In Anlehnung an die Performance Blackouts (2012), in der Dickie Beau als Drag-Fabulistin weltberühmte Divas wie Marilyn Monroe vor Publikum verkörperte, dürfen die Spieler*innen ein Lied ihrer Wahl lipsyncen, sich verkleiden, schminken, die unterschiedlichen Facetten ihres Selbst spielerisch erproben und dabei ihr Entwurfsselbst, über die Zeit, hybridisieren. So auch Luisa, eine unserer Spielerinnen, die sich dazu entschied, einen männlichen Schlager-Star zu personifizieren. Sie steckte sich ihre Haare hoch, malte sich einen Bart auf und kleidete sich wie er. Mit ihrer Drag-King-Performance inszenierte Luisa ihren weiblichen Körper als männlichen, indem sie eine prototypisch-männliche Geschlechtsidentität aufgriff und sie vom anatomischen Geschlecht entkoppelte, sodass tradierte Geschlechtercodes verque(e)rt wurden. Ich selbst imitierte einen männlichen Rocksänger, der über sein Begehren von einer jungen Frau singt. Dazu kleidete ich mich in überwiegend geschlechtsneutraler Kleidung, die ich mit prototypisch-weiblichen Akzenten und Gesten versah. Indem hier ein weiblicher Körper so inszeniert wird, dass er nur teilweise eine innere Kohärenz von anatomischen Geschlecht und Geschlechtsidentität aufrechtzuerhalten sucht, und zugleich das weibliche Geschlecht als Objekt ihrer Begierde besingt, wird die binäre Geschlechterordnung dekonstruiert und in heteronormative Vorstellungen von Sexualität und Begehren interveniert.

Ähnlich verhielt es sich bei unserer Erprobung von Cuts, bei der wir einen weiblichen Körper durch alltägliche Gegenstände in eine optisch männliche, muskulöse Körperform überführten, die an den hybriden Bodybuilderinnenkörper erinnerte. In Muskelmasse gekleidet, den biologischen Signifikanten des anderen Geschlechts, konstituiert der nackte Körper der Bodybuilderin, so Fen Coles, eine Art permanente Drag-Verkleidung, mit der die Körperoberfläche, über die Zeit, mit einem neuen Handlungs- und Identitätsskript überschrieben wird.¹² Derweil erlaubt die Spielkarte I Quit einen Eingriff in normative Zeitstrukturen, indem sie den Spieler*innen erlaubt, ihren Mittelfinger gegen Warenartikel zu erheben, die ihnen indirekt diktieren, zu welcher Zeit und mit welchem Geschlecht es was zu besitzen gilt. Ziel ist es, sozial-etablierten, geschlechterspezifischen Verhaltensweisen und -regeln zu trotzen und sich von ihnen zu emanzipieren.



In der Arena des Performativen kann der Verlust des Gewohnten eine Befähigung zum Sich-Ausprobieren, zur Fremdwerdung des Selbst, zur kurzweiligen Entlastung von der neoliberalen Notwendigkeit stetiger Selbstinszenierung bedeuten. Mit dieser Befähigung lassen sich heteronormative Zugehörigkeiten zugunsten andersartiger Subjektentwürfe und verque(e)rter Narrative ersetzen. Lebensentwürfe oder Biografien, die sich normativ-zeitlichen Abläufen wie der Institution Familie oder dem Binarismus von Mann und Frau entziehen, können bei Playing Up aktiv nachempfunden werden und nachhaltig an Akzeptanz gewinnen. Gerade für Kinder kann das performative Erlebnis kontingenten Möglichkeitsverhalten eine entscheidende Rolle spielen, wenn man bedenkt, dass sie gesellschaftlich-normierte Körperstile und -formen erst noch im Laufe der Jahre mimetisch erlernen müssen. Jene können sich mithilfe der Spielkarten erst gar nicht verfestigen und binäre Festschreibungen von Männlichkeit und Weiblichkeit von vornherein unterlaufen.

¹² Coles, Fen (1999): Feminine Charms and Outrageous Arms. In: Price, Janet/ Shildrick, Margrit (Hg.): Feminist Theory and the Body: A Reader. Edinburgh: Edinburgh University Press, S.450-1.



◊ links: Zeichnung der Spielkarte Blackouts (Gender Edition). Dargestellt ist Drag-Fabulistin Dickie Beau in seiner Rolle als Marilyn Monroe, Zeichnung/Illustration: David Caines; Grafische Gestaltung: Maja Bechert

◊ rechts: Zeichnung der Spielkarte I Quit / Ich mach Schluss damit (Gender Edition). Dargestellt ist die fotografische Dokumentation (Teil I) einer Reihe von Performances im öffentlichen Raum der Künstlerin Addie Wagenknecht, Zeichnung/Illustration: David Caines; Grafische Gestaltung: Maja Bechert

Rhizomatische Gefüge und kollektive Gänge

Anknüpfend an Butlers Performativitätskonzept exemplifizieren die Spielkarten, dass im Experimentierfeld des Performativen und zeitlich verque(e)ren das stetige Versprechen liegt (zeitliche) Werte und Normen neu zu verhandeln. Es verwundert daher nicht, wenn Halberstam queere Zeiten an identitätspolitische Bewegungen koppelt, die oftmals subkultureller Entwicklungen entspringen.¹³ Halberstam zufolge fordern jene nicht nur die Abkehr von reproduktiven wie heteronormativen Logiken, sondern grundsätzlich auch von binären, hierarchischen Machtstrukturen, die erstere evozieren und, über die Zeit, stabilisieren. Queere Zeiten riskieren einen Blick in die Zukunft, in der sowohl der Binarismus von Mann und Frau, als auch der von Jung und Alt ausgesetzt werden kann.¹⁴ Beiden wird eine schein natürliche Differenz unterstellt, die die Macht des einen über den anderen rechtfertigt. Obwohl gerade Kinder

als Symbolträger unserer Zukunft gelten, ist weiterhin festzustellen, dass ihr Mitsprache- und Mitgestaltungsrecht im privaten sowie öffentlichen Bereich beschränkt bleibt: »In wichtigen gesellschaftlichen Fragen dürfen sie nicht mitbestimmen, obwohl sie mit den Konsequenzen aktueller Handlungen und Entscheidungen von Erwachsenen länger leben werden als diese. In Wissenschaft und Kunst sind sie meist immer noch diejenigen, über die geforscht oder für die produziert wird.«¹⁵

Als Projekt des Hamburger Forschungstheaters (Fundus Theater) wagen die Spielkarten von Playing Up einen ersten Schritt in demokratisierter, verque(e)rter Zukunft insofern als, dass sie ein gemeinsames handeln und forschen erlauben. Das Forschungstheater versteht sich als Laboratorium, in dem eine Verzahnung von Kunst, Wissenschaft und Kindheit hergestellt werden soll.¹⁶ Künstler*innen und Kinder werden hier in einen kollektiven Prozess des Forschens involviert, der dem hierarchischen Machtgefälle von Erwachsenen und Kind entgegen-

¹³ Halberstam, S.2.

¹⁴ Halberstam, S.2.

¹⁵ Gunsilius, Maike; Kowalski, Hannah (2021): Gemeinsam forschen: Einleitung und methodischer Ansatz einer transdisziplinären partizipativen künstlerischen Forschung mit Kindern. In: Lindholm, Sven/ Peters, Sibylle/ Siegmund, Gerald/ Westphal, Kristin (Hg.): Handeln. Entscheiden. Performen: Künstlerische Forschung mit Kindern. Bielefeld: wbv Publikation, S.11.

wirkt. Die performative Praxis von Playing Up eignet sich dazu im besonderen Maße, weil ihr die von Deleuze und Guattari begründete Denkfigur des Rhizoms¹⁷ zugrunde liegt, welche Dichotomien durch ein viel-wurzeliges, in sich verflochtenes System ersetzt, in dem jede/r zum Experten werden kann. Im wechselseitigen Austausch können gesellschaftliche Handlungsimperative, die Kinder von Erwachsenen zunächst erst erlernen müssen, von Grund auf verque(e)rt und spielerisch durchbrochen werden.

Bei Playing Up werden Kinder zu Expert*innen, die selbst erforschen und entscheiden, wann und wie sie ihr (Körper)Selbst in Szene setzen, wann sie sich wie verhalten, kleiden, frisieren, präsentieren. Die Spielkarte Schmerzperformance der Gender Edition thematisiert wortwörtlich die schmerzhafteste Erfahrung von Benachteiligung und ermutigt zum radikalen Umsturz bestehender Machtdispositive. Sie erinnert an Yoko Onos Performance Cut Piece (1964) oder Marina Abramovics Performance Rhythm 0 (1974), in der die Performerinnen den Zuschauer*innen die Macht über ihren Körper erteilen. Schmerzperformance verkehrt das Szenario, indem es Kindern erlaubt selbst gewählte Gegenstände wie Haarklammern oder Bürsten am Körper der Erwachsenen auszuprobieren. Die Erwachsenen sollen am eigenen Leib spüren, wie frustrierend oder schmerzhaft es sein kann, sich in der machtlosen Position eines Kindes zu empfinden. Die Spielkarte Aus der Mappe der Hundigkeit katapultiert Valie Export's gleichnamige Performance aus dem Jahre 1968 ins Jetzt. Auch hier wird die Wiederholung der Performance entscheidend variiert, wenn Kindern die Möglichkeit geboten wird, die Erwachsenen in der Öffentlichkeit an der Leine spazieren zu führen.

¹⁶ Peters, Sibylle (2013): Vorwort. In: Peters, Sibylle (Hg.): Das Forschen aller: Artistic Research als Wissensproduktion zwischen Kunst, Wissenschaft und Gesellschaft. Bielefeld: transcript, S.13.

¹⁷ Vgl. Deleuze, Gilles/Guattari, Félix (1992): Tausend Plateaus: Kapitalismus und Schizophrenie. Berlin: Merve Verlag.

¹⁸ Frankenberg, S.10.

¹⁹ Zimmermann, Mayte (2020): Angewandte Theaterpädagogik. In: Zimmermann, Mayte/ Westphal, Kristin/Arend, Helga/Lohfeld, Wiebke (Hg.): Theater als Raum bildender Prozesse. Bielefeld: wbv Publikation, S.22.

Didaktik und Bildung que(e)r gedacht

Im performativen Spiel wird die gewohnte Begegnung von Erwachsenen und Kind auf den Kopf gestellt und bestehende Machtverhältnisse der bipolaren Gesellschaftsordnung außer Kraft gesetzt, verkehrt. Dadurch werden gewohnte pädagogische Hierarchien des Wissens und Könnens, der Fürsorge und der Erziehung gänzlich aufgelöst, was zur Folge hat, dass mit zeitlich heteronormativen Erwartungen ans Kindsein oder Erwachsensein gänzlich gebrochen wird. Dies birgt ein Verständnis von Bildung, welches Kinder nicht auf zu belehrende Bildungsempfänger*innen reduziert, sondern sie als aktiv handelnde und bedeutungsschaffende Subjekte ernst nimmt, die ihr eigenes Werden in Bezug auf Identität, Geschlecht und Alter von Grund auf mitbestimmen und von vorgelebten Normen bewusst entkoppeln können. Die Playing Up Karten initiieren ein intergeneratives, kollektives Tun, das Kinder und Erwachsene in einen wechselseitigen Gestaltungsprozess verstrickt, welcher die Befähigung für und Teilhabe am dialogisierten Lernen schafft. Dabei bringt der Kollektiv-Körper eine zeitgleiche Verräumlichung mehrerer Gegenwart und Individuen mit sich, die sowohl dem Gemeinsamen, als auch Differenten, dem Vergangenen, als auch Zukünftigen, im Jetzt Platz gewährt. Entgegen des kapitalistischen Zeitregimes entlastet die kollektive Gemeinschaft das Individuum von zeitlich messbarer Produktivität und einem »in der Zeit andauernden linearen Fortschritt«.¹⁸ In der Arbeit als kollektiver Gemeinschaft stellt der performative Prozess das Ziel selbst dar und ist »nicht im Vorfeld auf seinen pädagogischen Output [zu einer bestimmten Zeit] hin festgeschrieben«.¹⁹ Was bei Playing Up passiert ist stets ungewiss und (zeitlich) nicht planbar. Die Hinwendung zum Anderen, zum Gegenüber, die Befürwortung des kollektiven Miteinanders statt Gegeneinander, ist nicht nur seit Anbeginn der Corona Pandemie zum längst überfälligen Handlungsimperativ geworden, sondern gleichzeitig auch zur notwendigen Bedingung dafür, dass die Zeit aus den Fugen geraten kann.

Zeitlos

Ein Textbeitrag von
Janina Theres Föllmer

Zeit ? - 1933

Zeitzeuge

Zeitgeschehen, Zeitsoldat

Zeiten ändern sich

Zeiten ändern dich

Zeitbombe -

Todeszeit

Zeit ? - 2022

Zeitgeschehen, Zeitsoldat

Zeiten ändern sich

Zeiten ändern dich

Zeitzeugin



◊ BlueBox Bochum, 2022
Foto: Dominik Olbrisch

Ablaufdatum Architektur

Ein Textbeitrag von
Dominik Olbrisch



Nicht jedes Gebäude ist für die Ewigkeit bestimmt. Verfall, Sanierung oder ein zeitgemäßer Geschmack führt dazu, dass Bauwerke abgerissen werden. Beim Bauen wird selten über den Abriss eines Gebäudes nachgedacht. Anders verhält es sich bei der ephemeren oder temporären Architektur, die bereits bei der Errichtung ein Ablaufdatum besitzt. Im Allgemeinen finden sich solche Bauten im Bereich des Messe- oder Ausstellungswesens wieder. Bekannte Beispiele sind unter anderem der Crystal Palace (1851) in London für die Weltausstellung, oder Bruno Tauts Glaspavillon (1914) für die damalige Werkbund-Ausstellung. Beide Bauwerke gehören mittlerweile zu den Ikonen der Architekturgeschichte, obwohl sie nur für die kurze Zeit der Ausstellung zu besichtigen waren. Wie bedeutsam

einige dieser besonderen Bauwerke sind, ist beispielsweise am Barcelona Pavillon von Mies van der Rohe abzulesen, der 1929 ausschließlich für die damalige Weltausstellung konzipiert worden war. Im Falle des Barcelona Pavillons von Mies van der Rohe führte aber die enorme architektonische Innovation dazu, dass dieses Gebäude 1983–1986 rekonstruiert und erneut erbaut wurde.¹

Die temporäre Architektur reizt mit ihrer Flüchtigkeit. Der begrenzte zeitliche Rahmen macht aus der Nutzung ein besonderes Event, welches nur als Fotografie der Nachwelt erhalten bleibt. Die eigentliche Raumwirkung und die Aura des Originals erleben nur die, die auch vor Ort waren und das Erlebnis in Erinnerung bewahren – Wochen und Jahre nachdem der Bau bereits wieder abgerissen ist. Dieses »Architektur Happening« führt unweigerlich zu einer gewissen Popularität, denn der neu geschaffene Raum ist vergänglich. Nicht nur durch die zeitliche Komponente scheinen derartige architektonische Strukturen anziehend zu sein. Auch aufgrund der einfachen modularen Auf- und Abbaugegebenheiten kann das Bauwerk schnell auf Änderungen in der Nutzung reagieren. Schon bei Vitruv stand die Architektur an oberster Stelle der Künste.² Mit seinen Kategorien Stabilität, Nützlichkeit und Schönheit beschrieb er dieses Genre, wobei vor allem die Nützlichkeit ausschlaggebend für die Architektur auf Zeit ist. Der Vorteil dieser modularen Bauweise ist es, sich den wechselnden gesellschaftlichen Anforderungen anzupassen.

Der Barcelona Pavillon bildet mit seinem Wiederaufbau eine Ausnahme, doch auch in der unmittelbaren Umgebung lassen sich architektonische Highlights entdecken. Glücklicherweise ist in Bochum eine solche temporäre Architektur erst gar nicht dem Abriss zum Opfer gefallen, sondern konnte dem eigenem Ablaufdatum trotzen. Die BlueBox³ in Bochum an der Lennershofstraße 140 ist 1963 vom Architekten Bruno Lambart errichtet worden. Der finale Bau war 1965 beendet. Auf einem rechteckigen Grundriss erstreckt sich das zweigeschossige Gebäude, inmitten der damals noch nahezu unbebauten Umgebung. Die Bestandteile der Stahl-Glas-Konstruktion stammen aus einer Fertigteilmontage, was einen schnellen Auf- und Abbau erleichtern sollte. Das Erdgeschoss aus Betonmodulen

¹ Zimmermann, Claire: Mies van der Rohe 1886–1969, Köln 2016, S. 42.

² Vitruv: Zehn Bücher über Architektur. Übersetzt und mit Anmerkungen versehen von Dr. Curt Fensterbusch, Darmstadt 1964.

³ Der mittlerweile etablierte Name BlueBox geht auf die Sanierungsphase zurück, bei der das Gebäude, bzw. die großen Glasfassaden mit einer blauen Folie verhüllt gewesen waren. Vgl. baukunst-nrw URL: <https://www.baukunst-nrw.de/objekte/BlueBox-Bochum--2158.htm> (30.10.2022)

fungiert als Sockel für den größeren Stahl-Glas-Kubus, der die erste Etage umfasst. Eine Kassettendecke im Sockel dient als Deckenverkleidung. Lediglich sechs Innenpfeiler stützen die Bedachung und das obere Stockwerk. Im oberen Geschoss befindet sich die filigrane Stahlkonstruktion, die zusätzlich von außen durch Fassadenstützen getragen wird. Das gesamte Gebäude umfasst 2200 m². Über drei Treppenanlagen gelangt man in die obere Etage. Das große Auditorium kann ideal für Veranstaltungen genutzt werden. Weitere Arbeitsräume sind angeschlossen. Die großzügige Raumwirkung wird durch das weiße Mero-Raumtragwerk verstärkt. Ein Lamellensystem an der oberen Glasfassade bedeckt die Hälfte der Fenster und verhindert eine direkte Sonneneinstrahlung in die offenen Räume.

Sowohl der Sockel als auch das Obergeschoss machen durch die großen Glasfronten auf sich aufmerksam. Im Erdgeschoss ist durch die offene Raumwirkung eine direkte Durchsicht möglich. Das obere Geschoss, welches auf allen Seiten über den Sockel hinausragt, wirkt nahezu schwebend. Durch die größere Abmessung des oberen Kubus entsteht ein überdachter Rundlauf.

Als die Ruhr-Universität 1965 die Türen öffnete, war die Mensa noch nicht fertig, weshalb die BlueBox als temporärer Ort für die Verpflegung der Studierenden entstand. 1971⁴ war die große Mensa der Ruhr-Universität vollendet und man stellte sich die Frage, was mit dieser Architektur geschehen sollte? Anfänglich war die Universitätsbibliothek dort untergebracht, bis auch sie 1974 ein eigenes Gebäude auf dem Campus bekam. Zwischenzeitlich stand das Gebäude leer, bis es 1985 von der Universität Köln als Bücherlager genutzt wurde.

1993 entstand die Idee das Gebäude wieder aktiv zu bespielen, doch erst 2001 war es Studierenden der Architektur möglich in das unsanierte Bauwerk einzuziehen. 2008–2010 fand eine umfassende Kernsanierung statt, bei der eine grundlegende Erneuerung der Ausstattung erfolgte. Seitdem ist der Fachbereich Architektur der FH dort zu verorten. Im offenen Untergeschoss mit direktem Durchblick und Verbindung zur äußeren Umgebung befinden sich nun mehrere Arbeitsplätze und Lagerflächen für Modelle. Die oberen Räume sind insbesondere für Veranstaltungen gedacht.

⁴ Hnilica, Sonja: Flexibel. Mensa I der Ruhruniversität Bochum, in: Sonja Hnilica, Markus Jäger, Wolfgnag Sonne (Hg.): Auf den zweiten Blick. Architektur der Nachkriegszeit in Nordrhein-Westfalen, Bielefeld 2010, S. 203.

⁵ Wilhelm, Sonja: Hintergrundbericht: Architektur, Nutzungen, Perspektiven, Mütige Metamorphose. Von der Mensa zum Architekturzentrum, in: BONEWS September 2011, S. 8.



• BlueBox Bochum, Westfassade, 2022
Foto: Dominik Olbrisch

Der Architekt Bruno Lambert greift mit seinem Bauwerk den damaligen Zeitgeist auf. Wie auch Mies van der Rohe mit dem Hauptgebäude des College of Architecture, Planning and Design der Crown Hall (1954–56) in Chicago, verwendet Lambert eine Glas- und Stahlkonstruktion, die nicht nur einfach sondern auch offen wirkt.⁵ Die wenige Jahre später errichtete Neue Nationalgalerie in Berlin zeichnet sich durch einen ähnlichen Charakter aus. Sowohl Lambert als auch Mies van der Rohe thematisieren in ihren Bauten die Idee des universellen Raumes, weshalb der Vergleich dieser beiden Bauweisen naheliegend ist.



Im heutigen Zustand gliedert sich die BlueBox unaufgeregt in das umgebende Gefüge ein. Sie wirkt weder störend, noch dominiert sie das Areal. Sowohl im Sockel als auch im Obergeschoss bieten die großen Fenster einen Blick nach draußen. Gleichzeitig wird aber auch der Blick nach innen geöffnet. Die Wirkung funktioniert auf beiden Seiten und es entsteht ein fließender Austausch von Innen und Außen. An dieser Stelle scheint Bruno Lambert einen besonderen Weg zu gehen, denn im Gegensatz zur Crown Hall oder zur Neuen Nationalgalerie positioniert er sein Gebäude nicht auf einen geschlossenen Sockel, sondern lässt außen und innen ebenerdig ineinander übergehen. Auch im oberen Geschoss ist dies sichtbar, da der Blick ungehindert über den hervorragenden Kubus, wie eine Art gläserner Balkon nach draußen schweifen kann.

Für Architekturfreunde bietet die BlueBox ein wunderbares Beispiel für flexible Baukunst. Trotz oder besser aufgrund der minimalen Baustruktur und der damit verbundenen fluiden Raumnutzung konnte das Bauwerk seinem Ablaufdatum trotzen. Die grundlegende Offenheit in der Nutzung des Gebäudes lässt eine Anpassung an den schnellen gesellschaftlichen Wandel zu. Gleichzeitig macht es die Architektur dadurch auch langlebiger. Es bedarf daher nicht immer einer großen repräsentativen Anlage. Insbesondere in der heutigen Zeit schlägt das Spiel mit der Nutzung und ein kreativer Umgang mit dem Raum die starre und oft imponieren wollende Bauweise.

Das Ruhrgebiet und seine Zeiten.

Eine Region und seine Geschichte im Spannungsfeld zwischen Erinnerung(en) und Zukunftsvision(en)

Ein Textbeitrag
von Jana Lena Jünger



Das Ruhrgebiet – Entstehen einer Region

Immer wieder wird man mit der Frage konfrontiert, wo genau eigentlich die Grenzen des Ruhrgebiets verlaufen – wo fängt es an, wo hört es auf? Der *Regionalverband Ruhr (RVR)* zählt zu dieser Region vier Kreise sowie elf Städte und liefert damit eine recht großzügige Eingrenzung.¹ Wie schwierig die Grenzen von Regionen generell zu definieren sind, zeigt sich in diesem Kontext etwa am Beispiel des Kreises Weesel: der *Landschaftsverband Rheinland (LVR)* beansprucht diesen Kreis als Teil des Rheinlandes², der *RVR* betrachtet ihn als westlichen Teil des Ruhrgebiets. Die Grenzen des Ruhrgebiets sind ebenso unscharf wie die anderer Regionen und müssen je nach Forschungsgegenstand entsprechend definiert werden. Im weiteren Verlauf dieses Beitrags wird die vom *RVR* geographische Verortung der Region übernommen.

■ Kreise
■ Kreisfreie Städte

◉ Basiskarte kreisfreie Städte und Kreise,
Grafik: Regionalverband Ruhr (RVR)

¹ <https://www.rvr.ruhr/politik-regionalverband/staedte-kreise/>, abgerufen am 26.10.2022.

² https://www.lvr.de/de/nav_main/derlvr/organisation/gebietundmitglieder/gebietundmitglieder_1.jsp, abgerufen am 26.10.2022.

Die Region zwischen Rhein, Ruhr, Emscher und Lippe hat sich mit dem Beginn der Industrialisierung aufgrund der reichen Steinkohlevorkommen konstituiert und verändert sich seitdem unentwegt. Der Name ›Ruhrgebiet‹ für diesen geographischen Raum entwickelte sich hingegen erst vor rund 100 Jahren zur Zeit der Weimarer Republik. Bis dahin wurde die Region u.a. als *rheinisch-westfälischer-Kohlenbezirk* bezeichnet, dessen Grenzen in keiner Form definiert waren. Das Problem der territorialen Abgrenzung ist damit keineswegs eines des 21. Jahrhunderts. Erstmals räumlich eingegrenzt wurde die Region mit der Gründung des *Siedlungsverbands Ruhrgebiet (SVR)*, dem Vorgänger des *RVR*, im Jahr 1920. Dieser Definition der Region liegen administrative Grenzen zugrunde.³

Im Gegensatz zu anderen Regionen setzt die Geschichte des Ruhrgebiets erst mit Beginn der Industrialisierung und der Gewinnung von Steinkohle ein. Innerhalb kürzester Zeit entwickelten sich auf Basis dieses Bodenschatzes so weitere Industrien, wovon die Eisenindustrie neben dem Ruhrbergbau als bedeutendste zu nennen ist. Sie ermöglichte nicht zuletzt den Bau der ersten Eisenbahnstrecke, machte sie zugleich aber auch notwendig. Die Art des Steinkohlenabbaus entwickelte sich vom 18. Jahrhundert bis zum Niedergang des Ruhrbergbaus stetig weiter. Das Wachstum und die Entwicklung dieser Region basieren also auf den Säulen Steinkohle und Eisen.⁴

Keine andere Region Deutschlands scheint derart markant durch ihre Schwerindustrie geprägt (gewesen) zu sein wie das Ruhrgebiet. Bereits in den Jahren 1914 (durch den Beginn des Ersten Weltkriegs), 1929-1932 (Weltwirtschaftskrise) sowie 1944-1945 (intensive Luftangriffe der Alliierten im Zweiten Weltkrieg) erlebte der Ruhrbergbau intensive Krisen, die jedoch immer wieder überwunden werden konnten. So erlangte der Steinkohlenbergbau im Ruhrgebiet auch nach Ende des Zweiten Weltkrieges erneut wesentliche Bedeutung – von der einstigen Waffenschmiede avancierte er ab Ende der 1940er Jahre bis zu Beginn der 1950er Jahre sogar zum Motor des Wiederaufbaus und Wirtschaftswunders der Bundesrepublik Deutschland (BRD). Möglich wurde dies durch die Idee Robert Schumans (zu diesem Zeitpunkt französischer Außenminister), der ein Konzept zur gemeinsamen Europäischen Ordnung hervorbrachte: Es war die Geburtsstunde der *Europäischen Gemeinschaft für Kohle und Stahl (EGKS)*, um gemeinsam die Kohle- und Stahlproduktion zu verwalten und zu kontrollieren. Die Aufgaben, die auf die Gründungsländer Belgien, Deutschland, Frankreich, Italien,

Luxemburg und die Niederlande verteilt waren, wurden im Jahr 2002 auf die *Europäische Gemeinschaft (EG)* übertragen. Bereits seit 1993, als die *Europäische Union (EU)* gegründet wurde, war die *EG* Teil dieser Vereinigung.⁵ Deutschland und vor allem das Ruhrgebiet, kann aufgrund seiner zahlreichen Steinkohlevorkommen somit eine Schlüsselrolle im Kontext der Gründung der *EU* zugemessen werden. Dieser Erfolg wird aus der Retrospektive deutlich.



◊ Symbolbild Kohle, Foto: Sara T. Ronge

Der erneute Erfolg des Ruhrbergbaus in der Nachkriegszeit wurde bereits Ende der 1950er unterbrochen. Es setzte eine Krise der Steinkohlenindustrie ein, die nicht mehr wie vorherige Krisen überwunden werden konnte. Der Aufschwung von Mineralöl wurde zu einer ernsten Konkurrenz für die Ruhrkohle; Zechen wurden durch diese Energiewende geschlossen.⁶ 1969 gründete sich in Essen die *Ruhrkohle Aktiengesellschaft (RAG)*, die zahlreiche bis dahin selbstständige Bergbauunternehmen sowie den damaligen Wirtschaftsminister Karl Schiller und den Vorstand der *Industriegewerkschaft Bergbau, Chemie, Energie (IGBCE)*

³ Berger, Stefan: Was ist das Ruhrgebiet? Eine historische Standortbestimmung, in: *APuZ* 1 (2019), S. 4-11, hier S. 4-6.

⁴ Czierpka, Juliane: Der Ruhrbergbau. Von der Industrialisierung bis zur Kohlenkrise, in: *APuZ* 1 (2019), S. 13-19, hier S. 13-14. (Nachfolgend zitiert als: Czierpka: Der Ruhrbergbau.)

⁵ Uertz, Rudolf: Von der Montanunion zur EU. Die Europaidee und ihre politische Realisierung, in: Buchstab, Günter; Uertz, Rudolf (Hrsg.): *Nationale Identität im vereinten Europa*, Freiburg 2006, S. 30-54, hier S. 36-44.

⁶ Czierpka: Der Ruhrbergbau, S. 15-19.



◊ Symbolbild Eisen- und Stahl, Foto: El Eiger

vereinte. In dieser Zeit kümmerte sich die RAG u.a. um die formalen Vorgaben der unzähligen Bergarbeiterwohnungen, um sozialversicherungsrechtliche Fragen ihrer Beschäftigten sowie um die Verwaltung der Kraftwerke.⁷

Aber nicht nur der Ruhrbergbau wurde im 20. Jahrhundert von einer Krise erschüttert, aus der ein unaufhaltsamer und grundlegender Wandel der Region hervorging. Im Jahr 1973 folgte auf die Ölpreiskrise eine Krise in der Eisen- und Stahlindustrie, die nicht mehr abgewendet werden konnte. Der Strukturwandel im Ruhrgebiet wurde u.a. gemeinsam von der Politik, Unternehmern und Gewerkschaften gestaltet. Auch wenn es im 20. Jahrhundert bereits kleinere Versuche gab; erst Ende der 1960er, als ersichtlich wurde, dass der Ruhrbergbau nicht mehr zukunftsfähig war, begann sich aus Bürgerinitiativen eine Industriekultur zu formieren, die bis in die Gegenwart über verschiedene Wege institutionalisiert wurde. Einstige Arbeits- und Produktionsstätten dienen heute als Museumsstandorte, Landschaftsparks oder Orte, an denen kulturelle Veranstaltungen Einzug erhalten haben. Diese Orte werden in der Gegenwart genutzt, ihr Bezug zur Vergangenheit ist jedoch unübersehbar.

Region im Wandel = Geschichte der Region im Wandel?

Im Ruhrgebiet scheint der Wandel und die damit verbundene Geschichte der Region stets durch industrielle Hinterlassenschaften und unterschiedliche Formen aktiver Erinnerung präsent zu sein. Um aber nachvollziehen zu können, woran ein

Wandel der Geschichte der Region exemplarisch ausgemacht werden kann, gilt es an in diesem Abschnitt einige Erinnerungsakteure des Ruhrgebiets zu nennen. Dabei können nicht alle genannt werden, weswegen sich auf ausgewählte institutionelle Akteure konzentriert wird und etwa politische Akteure sowie Privatpersonen und Bürgerinitiativen im Rahmen dieses Beitrages keine Aufmerksamkeit erfahren.

Der Strukturwandel im Ruhrgebiet zieht sich seit Beginn der Kohlenkrise in der Mitte des 20. Jahrhunderts wie ein rotes Band durch die Geschichte der Region. Jedoch sollte sich an dieser Stelle die Frage gestellt werden, ob es nicht seit Anbeginn der Industrialisierung und mit der dadurch bedingten Formierung des Reviers einen stetigen Strukturwandel gab und gibt – der vor den 1960er Jahren zwar nicht institutionell und staatlich begleitet/aktiv mitgestaltet wurde – und ob dieser nicht auch ein Element ist, das die Zeit, die in vielerlei Hinsicht endlich scheint (Lebensdauer von Menschen, Abbau der Ruhrkohle, Blüte der Eisen- und Stahlindustrie), ein stetiger Begleiter ist, der viele Generationen von Menschen begleitet und überdauert hat und dies auch in Zukunft tun wird. Der Wandel an sich entfaltet seine Wirkung erst mit voranschreitender Zeit, wird mit dem Blick in die Vergangenheit ersichtlich und kann z.T. in seinen verschiedenen Facetten erst dann überblickt werden. In der Gegenwart wird so vielfach versucht auf Basis des Vergangenen realistisch erscheinende Zukunftsvisionen zu forcieren.

Dass sich ein wirtschaftlicher Wandel vom Sekundärsektor (industrieller Sektor) hin zum Tertiärsektor (Dienstleistungssektor) vollzogen hat, ist allgemein bekannt und dokumentiert. Vor allem aber hat sich die Region zu einer Wissensregion transformiert, in der unzählige Hochschulen und Universitäten eine Heimat gefunden haben. Was aber ist mit der Geschichte der Region? Wie hat sie sich die Zeit über gewandelt? Dreh- und Angelpunkt dieser Geschichte sind der Ruhrbergbau sowie die Eisen- und Stahlindustrie. Der Strukturwandel im Ruhrgebiet hat u.a. die Etablierung der Industriekultur begünstigt, die in hohem Maß identitätsstiftend für die Menschen in der Region ist.

Aktiv gestaltet und vermarktet wird die Industriekultur, die extrem facettenreich ist, beispielsweise vom eingangs erwähnten RVR, der diese nicht nur aktiv mitkreiert, sondern auch selbst als Institution als Teil der Industriekultur betrachtet werden kann. Ein besonders bedeutsames Projekt in diesem Zusammenhang stellt die *Route Industriekultur* dar. Hier kommt der Geschichte der Region gleich eine mehrschichtige Bedeutung zu Teil. Durch die Auswahl der Standorte, die an die Vergangenheit knüpfen, vereint die Route Ankerpunkte (einstige Arbeitsstätten),

⁷ <https://www.revierkohle.de/rag-ruhrkohle-geschichte/#>, abgerufen am 26.10.2022.

Panoramen (zugänglich und umgestaltete Halden) sowie Siedlungen (Wohnstätten).⁸ An den jeweiligen Standorten wird ein Ausschnitt der Geschichte des Ruhrgebiets erzählt. Damit möchte der *RVR* nicht nur den Menschen vor Ort die Geschichte der Region nahebringen und vielleicht auch identitätsstiftend fungieren, sondern auch Tourist:innen über die Geschichte in die Region holen. Damit wird die doppelte Funktion des *RVR* ersichtlich, der über die *Ruhr Tourismus GmbH* die Region über ihre Grenzen hinaus vermarktet.⁹ Vor zwei Jahrzehnten schien es undenkbar, dass das Ruhrgebiet Tourist:innen anlockt. Und genau daran zeigt sich, wie die Zeit Perspektiven verändern kann. Der Außenblick auf das Ruhrgebiet hat sich verändert, das Image der Region sich gewandelt. Dieser Imagewechsel ist nicht zuletzt auch durch eine geschickte Inszenierung und Vermarktung der eigenen regionalen Geschichte vorangebracht worden. So wird bspw. für *Route Industriekultur* im Jahr 2017 eine Besucher:innenzahl von über sieben Millionen verzeichnet.¹⁰ Die Geschichte des Ruhrgebiets besteht aus vielen kleinen Geschichten und Erzählungen, z.T. standortgebunden, wie etwa bei der *Route Industriekultur*. Dabei zeigt sich, dass Geschehnisse aus einer bestimmten temporären Phase nicht in Gänze erhalten und erzählt bzw. dargestellt werden können. Zum einen entscheidet jede Generation aufs Neue, woran sie erinnern möchte, zum anderen sind Institutionen wie der *RVR* nicht nur Erinnerungsträger, sondern zugleich auch Entscheidungsträger in Bezug auf die Auswahl der erzählten Vergangenheit.

Eine ähnliche Funktion in diesem Geflecht kann der *RAG-Stiftung* zugemessen werden. Sie ist die Nachfolgeorganisation der *RAG Aktiengesellschaft*, nahm im Jahr 2007 ihre Tätigkeit auf und ist verantwortlich für die Finanzierung der Ewigkeitsaufgaben, die der Steinkohlenbergbau mit sich gebracht hat. Vielfach wird den negativen Folgen des Ruhrbergbaus in der Industrie- bzw. Erinnerungskultur wenig Platz eingeräumt. Vielmehr sind immer wieder Meistererzählungen zu finden, in denen die Stärke der Region durch ihre Menschen, die bislang jede Krise überwunden haben, herausgestellt werden. Viele dieser Narrative drehen sich bspw. um den einmaligen Erfolg des Strukturwandels im Ruhrgebiet (der in diesem Narrativ bereits abgeschlossen zu sein scheint), vom Zusammenhalt der ›Kumpel‹ unter Tage oder auch von erfolgreicher Integration zahlreicher Gastarbeiter. Auch wenn die *RAG-Stiftung* sich das sozialverträgliche Ende des Ruhrbergbaus gerne auf die Fahne schreibt, darf nicht vergessen werden, dass es eine ihrer

größten Aufgaben ist, die sog. Ewigkeitsaufgaben, den Nachbarbergbau zu finanzieren. Diese Ewigkeitsaufgaben ergeben sich aus der Landschaft, die über die Zeit der Kohleförderung im Ruhrgebiet unter Tage entstanden ist. Unter anderem gilt es, heute und in der Zukunft Schächte und Strecken zu sichern, Bergschäden zu verhindern oder diese zu beseitigen sowie die Gruben- und Grundwasserhaltung aufrechtzuerhalten, um z.B. Trinkwasser zu schützen sowie Bergsenkungen zu vermeiden. Die *RAG-Stiftung* fördert außerdem Bildung, Wissenschaft und Kultur, sofern ein Zusammenhang mit dem Abbau von Steinkohle im Ruhrgebiet, Saarland und Ibbenbüren besteht. An diesem Faktum lässt sich verdeutlichen, dass auch die *RAG* mit der Zeit einen Wandel als Institution vollzogen hat, der verschiedene Zeitschichten miteinander verbindet.¹¹ Dabei wird auf die Geschichte der Region, die unmittelbar mit der *Ruhrkohle Aktiengesellschaft* in Verbindung steht, geblickt. Die Geschichte der Region sowie die eigene Unternehmensgeschichte sind dabei untrennbar miteinander verknüpft. Aus diesem rückwärts gerichteten Blick ergibt sich aber schließlich der zukunftsgerichtete Blick, indem nicht mehr auf dem Steinkohlenabbau an sich der Fokus liegt, dieser nämlich als Vergangenes akzeptiert wird, sondern auf Disziplinen, die sich aus diversen Perspektiven dieser Thematik nähern, konzentriert wird. Und zwischen Vergangenheit und Zukunftsvision der *RAG-Stiftung* versichert diese ihr Dasein in der Gegenwart. Der *RAG-Stiftung* kann so außerdem eine doppelte Funktion zugeschrieben werden: Sie ist Erinnerungsakteur und versteht sich selbst zugleich als Akteur, der die Zukunft der Region mit determinieren möchte. Die Verbindung zwischen *RAG-Stiftung* und Ruhrbergbau wird auch auf räumlicher Ebene verstärkt: Die Stiftung hat ihren Sitz auf dem Gelände des UNESCO-Weltkulturerbes Zeche Zollverein in Essen. Der Doppelbockförderturm der einstigen weltweit größten Steinkohlenzeche prägt bis heute ein ganzes Stadtbild und ist im Essener Norden in vielen Stadtteilen sichtbar.

An dieser Stelle könnten unzählige weitere Beispiele von institutionellen (Erinnerungs-) Akteuren genannt werden, die alle bestimmte Erzählmuster aufrechterhalten. Dabei darf nicht vergessen werden, dass jeder Akteur, seien es institutionelle oder z.B. Privatpersonen, individuelle Interessen hat, eine bestimmte Geschichte der Region zu erzählen. Dies zu bewerten, ist nicht Aufgabe dieses Beitrages. Dennoch muss darauf hingewiesen werden, dass Geschichte keineswegs objektiv sein kann, sondern stets von Individuen oder Gruppen subjektiv gefärbt wiedergegeben wird und sich so auch mit fortlaufender Zeit verändert.

⁸ <https://www.route-industriekultur.ruhr/route-industriekultur/standorte-der-route/>, abgerufen am 27.10.2022.

⁹ <https://www.ruhr-tourismus.de/ruhr-tourismus/>, abgerufen am 30.10.2022.

¹⁰ <https://www.nrz.de/politik/auf-augenhoehe-mit-dem-eiffelturm-id215789997.html>, abgerufen am 30.10.2022.

¹¹ <https://www.rag-stiftung.de/stiftung>, abgerufen am 30.10.2022.



◊ Zeche Zollverein, Foto: Jana Lena Jünger

Geschichte und Zeit – ein monadisches Verhältnis

Geschichte ist ebenso subjektiv und divergent wie die Zeit. Uhren schaffen es, uns die Zeit im Sinne einer Uhrzeit, die voranschreitet, objektiv zu vermitteln, auch wenn sich ihr Fortschreiten sehr unterschiedlich schnell anfühlen kann – aber dies ist eben eine subjektive Empfindung. Auch geben uns z.B. Kalender, ähnlich wie eine Uhrzeit, einen Rahmen, in dem Zeit strukturiert wird. Die Zeit lässt sich nicht anhalten, auch wenn die Batterie einer Uhr leer ist, läuft die Zeit dennoch weiter. Das Dasein eines jeden Individuums ist endlich, auch wenn die Menschen dies die meiste Zeit ihres Lebens ausblenden. Die Daseinsdauer eines jeden Menschen ist dabei individuell, doch sie ist mit absoluter Garantie bei allen begrenzt. In dieser schier unendlich erscheinenden Zeit, von der ein Individuum nur einen kleinen Bruchteil selbst erleben und die Umstände in einem gewissen Rahmen mitbestimmen darf, versucht es, sein Dasein zu verorten.

Dabei suchen Menschen Fixpunkte in der Vergangenheit, die sie mit sich selbst in Verbindung bringen können, um so eine persönliche Identität bilden zu können. Zu einer Identitätsbildung gehört bei Weitem mehr, aber die Verortung des Selbst in der Gegenwart kann als ein Element davon betrachtet werden. Und wenn von vergangenen Ereignissen gesprochen wird, steht meist das große Wort ›Geschichte‹ im Raum. Die Vergangenheit wird durch voranschreitende Zeit zu dieser und letztlich ist Geschichte überlieferte Vergangenheit. Verschiedene Geschichten, wie bspw. die des Ruhrbergbaus sowie der Eisen- und Stahlindustrie in dieser Region sind in einem bestimmten Zeitfenster zu verorten. Dadurch sind die beiden Pole Geschichte und Zeit monadisch miteinander verbunden. Die Kräfteverhältnisse dieser beiden Pole können sicherlich schwanken. Bspw. ist Zeit in dem Kontext für Geschichte ein bestimmendes Element, wenn es darum geht, ob Erinnerungen in Zukunft erhalten bleiben oder nicht. Dabei kann Zeit sogar als Gefahr für Geschichte gesehen werden. Durch die fortschreitende Zeit kann es sein, dass Teile der Geschichte unbedeutend werden und diese in Vergessenheit gerät. Wird eine Geschichte oder ein Narrativ erst einmal institutionalisiert und erfährt damit breitere Aufmerksamkeit, so ist dieses wiedergegebene Element der Vergangenheit wahrscheinlich resistenter gegen ein mögliches Vergessen als Geschichten, die nicht eine derartige Aufmerksamkeit erfahren. Umgekehrt kann aber Geschichte auch die gegenwärtige Zeit sowie Zukunft beeinflussen. V.a. im Kontext des Steinkohlenabbaus sowie der

Eisen- und Stahlwirtschaft im Ruhrgebiet wird dies deutlich: Bald 60 Jahre nach Einsetzen der unüberwindbaren Krise des Steinkohlenabbaus, bündeln sich Erinnerungen an diese Region noch immer an diesen Fixpunkt. Und auch rund 40 Jahre nach Einsetzen der nicht zu erhaltenen Eisen- und Stahlindustrie beeinflusst die Erinnerung an diese Zeit noch heute die Erinnerungskultur im und an das Ruhrgebiet maßgeblich. Dadurch beeinflusst die Vergangenheit noch heute die Gegenwart.

Schlussbemerkung

Bis hier her ist immer wieder verdeutlicht worden, dass Geschichte und Zeit in einem untrennbaren und einmaligen Verhältnis zueinanderstehen und gar nicht losgelöst voneinander betrachtet werden könnten. Genauso wie die regionalen Grenzen des Ruhrgebiets ist Geschichte keineswegs statisch. Auf die Vielfältigkeit von Geschichte im Kontext des Ruhrgebiets konnte im Rahmen dieses Beitrages nicht eingegangen werden. Oftmals wird diese Vielfalt aber auch von den Meistererzählungen im Kontext von Kohle und Stahl in den Schatten gestellt. Dass diese Narrative außerdem überwiegend männlich geprägt sind, sollte ebenfalls nicht unerwähnt bleiben. Wünschenswert wäre es, wenn in Zukunft vor allem die großen institutionellen Erinnerungsakteure (dazu zählen keineswegs nur der RVR und die RAG-Stiftung) versuchen würden, divergente Narrative aufzugreifen. Wenn sich die Vielschichtigkeit der Region auch in ihrer öffentlichen Wahrnehmung etablieren würde, wäre dies aus historischer Perspektive als Gewinn zu betrachten. Da die Elemente Ruhrbergbau sowie Eisen- und Stahlindustrie für ein regionales Selbstverständnis identitätsstiftend sind, spricht dies vielleicht auch dafür, die Geschichte der EGKS und damit den Weg zur Gründung der EU ins öffentliche Bewusstsein zu bringen. Dabei könnte die Rolle des Ruhrbergbaus Ausgangspunkt dieser Erzählung sein. Womöglich könnte die Erinnerung an den Ruhrbergbau damit auch weiterhin zukunftsfähig bleiben. Außerdem würde der regionalen Identität von Menschen so vielleicht auch ein Anknüpfungspunkt auf nationaler sowie internationaler Ebene gegeben werden.

Wie sich die Geschichte des Ruhrgebiets in Zukunft fortsetzen wird, entscheidet die Zeit und die jeweiligen Akteure. Aber eines ist sicher, wie es bereits Heraklit von Ephesus beschrieb: ›Nichts ist so beständig wie der Wandel‹.

CLEVER LITTLE CREATURES

Natürliche Vergegenwärtigungsprozesse in der Kunst

Ein Textbeitrag
von Luise Klonowski

Begriffe wie Geld, Produktivität, Effizienz und ein meist (männlicher) Heroismus begleiten unser gegenwärtiges Verständnis von Zeit und versuchen sich daran, ihr einen materiell messbaren Wert zuzuweisen. Diese alltägliche und rein funktionale Betrachtung von Zeit und Wachstum steht in einem starken Kontrast zu der offensichtlichen Verbildlichung von natürlichen Wachstums- und Zerfallsprozessen in der Natur, obgleich gerade ihr das Potenzial inne liegt, Zeitgeschichte zu spiegeln und Veränderungen sichtbar zu machen. Welche Bedeutung und Strahlkraft die Erfahrung um die Veränderung von Natur in der Gegenwartskunst hat und wie diese Transformation dabei sogar zu einem zentralen, sichtbaren Motiv von Zeitlichkeit werden kann, untersucht dieses Essay anhand einer Auswahl an exemplarischen Werken. Sie alle eint der Rückbezug auf das nur bedingt Messbare, doch natürliche Anwesende.

Real-Zeit-Systeme im Ausstellungsraum

Den Ausgangspunkt meiner Betrachtung stellt der Konzeptkünstler Hans Haacke dar, der 1936 in Köln geboren wurde und an der Staatlichen Werkakademie in Kassel, der heutigen Kunsthochschule Kassel, studierte, bevor es ihn ab 1965 nach New York verschlug. Dort vollzieht sich in den Jahren von 1967 bis 1969 eine Hochphase in der Annäherung von Kunst und Natur, die sich vor allem in künstlerischen Arbeiten direkt in der freien Natur, der damals aufkommenden Land Art, als auch in der Integration von lebendigem Material im Ausstellungsraum zeigt. Im Zentrum der künstlerischen Untersuchungen stehen die dynamischen Wechselwirkungsprozesse zwischen Mensch und Natur. Mit ihr wird eine bewusstere Raumwahrnehmung, ob im Freien oder in den Galerieräumen, mittels vermeintlich »einfacher« Materialien provoziert. Biologische Metamorphosen werden als potenziell erlebbare Zeitsysteme verstanden – die ephemeren natürlichen Materialien als Träger und Vermittler eben jener benutzt.¹ Hans Haacke, dessen wachsende Kunst-

am-Bau-Arbeit *DER BEVÖLKERUNG*² im Innenhof des Reichstagsgebäudes wohl eine der bekanntesten Werke in Deutschland ausmacht, beschrieb seine Arbeitsweise als

»(...) etwas machen, das Erfahrung und Erlebnisse hat, das auf seine Umwelt reagiert, sich verändert, unsolid ist (...) etwas machen, das auf Licht- und Temperatur-Veränderungen reagiert, das Luftbewegungen unterworfen ist, die Schwerkraft ausnutzt (...) etwas machen, das in der Zeit lebt, den »Betrachter« Zeit erleben läßt (...) Natürliches artikulieren«.³

Einige seiner Arbeiten können als natürliche *unassisted Ready-mades* nach Edward Fry verstanden werden, auch wenn die zu Kunst proklamierten pflanzliche Objekte und biologische Strukturen stets ihren ursprünglichen Charakter behalten.⁴ Genau dies lässt sie zu einem unmittelbaren Träger zeitlicher Strukturen werden – gerade in den Ausstellungsraum überführte pflanzliche Materialien bürgen so das Versprechen von Ursprünglichkeit und Wahrheit in sich. Das besondere bleibt das bewusste Nicht-Eingreifen in natürliche Wachstumsprozesse des Künstlers, die jedoch dennoch mit einem Werk Haackes im Raum manifestiert werden. So auch die Arbeit *Bowery Seeds*, die Haacke 1970 auf dem Dach seines Ateliers realisierte. Für

¹ Vgl. Bertelsheim, Sabine: Pflanzenkunstwerke. Lebende Pflanzen in der Kunst des 20. Jahrhunderts. München 2001, S. 30

² In *DER BEVÖLKERUNG* ließ Hans Haacke im Jahr 2000 eine große Fläche im Innenhof des Reichstagsgebäudes anlegen. Bis heute sind Abgeordnete eingeladen, sie mit Erde aus ihren Wahlkreisen punktuell zu bereichern. In der Mitte zielt der Neon-Schriftzug »Der Bevölkerung« die sich selbst überlassene Fläche, die über die Jahre einem natürlich wachsenden Biotop gleicht. Um auch hier einen Moment der Teilnahme, vielleicht sogar der Zeuginnenschaft zu schaffen, kann auf der Internetseite des Projektes (<https://derbevoelkerung.de/webcam/>) täglich die Veränderung unabhängig vom eigenen geografischen Standort eingesehen werden.

³ Hans Haacke, 1965. In: Fry, Edward: Hans Haacke. Werkmonographie. Schauberg 1972, S. 24

⁴ Vgl. Fry, Edward: Hans Haacke. Werkmonographie. Schauberg 1972, S. 16



dieses häufte er eine kleine Menge an fruchtbarer Erde auf dem Atelierrdach auf und überließ sie schlichtweg sich selbst. Bereits nach einiger Zeit ließen sich unterschiedliche Pflanzenarten im Keim erkennen, welche stets durch die Witterung genährt wurden und auf den natürlichem Pollenflug in dem New Yorker Stadtteil Bowery um sein Atelier beruhten. Ein Jahr lang dokumentierte Haacke die verschiedenen Transformationsprozesse fotografisch und brachte so die Dokumentation der unkultivierten Entwicklung natürlicher Wachstumsstufen in Form von Fotografien und akribisch geführten Zustandsprotokollen in den Ausstellungsraum.⁵ Mit dem Titel *Bowery Seeds* verortet Hans Haacke das werkimmanente Eigenleben örtlich. Für die Visualisierung von Zeitlichkeit relevant ist die wissenschaftliche Einordnung von *Bowery Seeds*. So spricht Jack W. Burnham bei den biologischen unassisted Readymades Hans Haackes von sogenannten **Real-Zeit-Systemen**, die die betrachtenden Personen im Ausstellungsraum Teil eines offenen Entwicklungsprozesses werden lassen.⁶ Mit seinem Werk lädt er Galeriebesucher:innen ein, einer alltäglich scheinenden Entwicklung beizuwohnen, sie zu beobachten, von ihr zu lernen und zeitgleich neue Anknüpfungspunkte und Blickwinkel für die Galerieumgebung zu entdecken.

⁵ Vgl. Cowles, Sarah: Ruderal Aesthetics. In: Rico-Gutiérrez, Luis Fransico/Thorne, Martha: Brooklyn says, »Move to Detroit«. 105th ACSA Annual Meetings Proceedings. Washington 2017, S. 390

⁶ Vgl. Fry, Edward: Hans Haacke. Werkmonographie. Schauberg 1972, S. 10

◊ Maria Thereza Alves, *Seeds of Change: New York – A Botany of Colonization*, 2017, Installation view Vera List Center/Sheila C. Johnson Design Center, The New School, November 2017. Foto: David Sundberg, courtesy Vera List Center for Art and Politics

Auch *Maria Thereza Alves* lässt Galeriebesucher:innen in ihrer *Arbeit Seeds of Change: New York – A Botany of Colonization* zu Akteur:innen von Real-Zeit-Systemen werden. Die multimediale Installation, die sie seit 1999 in ihrer Ausstellungspraxis stetig erweitert, umfasst eine Vielzahl von unterschiedlichen Materialien – für die Betrachtung des Real-Zeit-Systems ist jedoch vor allem ein Teil ihrer Installation im Vera List Center for Art and Politics 2017 wichtig. Hier wurden in einem Arrangement von hochbeetartigen Podesten rund 60 verschiedene Pflanzenarten über die Laufzeit der Ausstellung gezogen und in ihrem Heranwachsen von Besucher:innen beobachtet. Anders als in der Arbeit von Hans Haacke überließ Alves die geschlossene Ausstellungssituation nicht sich selbst, sondern ließ bereits im Vorhinein die Pflanzen für den Ausstellungsraum heranziehen und sie während der Ausstellungszeit pflegen. Sie lassen sich nach Fry also als *assisted Readymades* bezeichnen. Die Samen der ausgestellten Pflanzen stammen hierbei aus sogenannten Ballastsporen, die sich in der Erde anreichern, unkontrolliert vermehren und in Form von Unkraut an der Erdoberfläche wachsen. Nahezu parasitär verharren sie in der Erde, können Jahrzehnte in ihr ruhen, bis günstige klimatische Bedingungen den für die Menschen überirdisch sichtbaren Wachstum anstoßen. Wie der Titel der Installation von 2017 andeutet, handelt es sich in der Ausstellung in New York um ortsspezifische Flora, die auf die Bedeutung der Stadt mit einem der größten und wichtigsten Hafenanlagen im Kolonialismus zurückgeht. Tausende von Schiffen wurden hier entladen und beladen, die meisten von ihnen enthielten Güter und Waren, andere brachten eine Vielzahl von Menschen anderer Kontinente. Zur Stabilisierung der Schiffe – besonders nach der Entnahme des Handelsguts

für die kontrollierte Ausfuhr aus den Kolonien – wurden Tonnen an Sand, sogenannter Ballast, in die Schiffsböden geschüttet und trat eine Reise über die Weltmeere an. Auf diesem Wege gelang seit Beginn der Kolonialgeschichte New Yorks 1646 eine Vielzahl an pflanzlichen Samen in die Stadt, wo sie sich dank ihrer resistenten Struktur ansiedelten und bis heute zu einer zufälligen, häufig unerwünschten Begleitvegetation heranwachsen.⁷ Diese allorts missachteten Ballastpflanzen lassen sich nun durch die Setzung der Künstlerin im Ausstellungsraum erfahren. Mit *Seeds of Change: New York – A Botany of Colonization* weist Maria Thereza Alves in eindrücklicher Art und Weise auf das Speicherungspotenzial von pflanzlichen Gewächsen hin und setzt sie in direkten Bezug zu der Kolonialgeschichte der Stadt New York. Dabei versteht sie die Pflanzen, ähnlich wie Hans Haacke, als Träger von Informationen und Vermittler komplexer Strukturen. Sie werden dank der künstlerischen Setzung wieder zu bewussten und aktiven Akteuren unserer Gegenwart, indem sie eine stärkere Auseinandersetzung mit dem tatsächlich Anwesenden und dessen kollektive Geschichte einfordern.

Die Kollektive Erinnerung in The New Wild

Eine künstlerische Arbeit, die auf den ersten Blick eine ähnliche Herangehensweise suggeriert, ist das Langzeitprojekt *The New Wild* von Franziska Klose. Auch in dieser untersucht die Leipziger Fotografin die Entwicklung von natürlichen Systemen, doch konzentriert sie sich verstärkt auf die fotografische und textliche Dokumentation der vorgefundenen Landschaft in Bitterfeld und Detroit. Dabei greift sie zu keiner Zeit in das vorgefundene Environment ein. In einer Vielzahl von satt grünen Fotografien, die an Thomas Struths beeindruckende Aufnahmen aus dem australischen Regenwald erinnern, skizziert Klose fotografisch das Profil einer Landschaft. Ruhig und friedvoll wachsen Bäume ineinander und überziehen mit ihrer Laubdecke die Erde. Nur selten sind Teile des Himmels zu sehen und so ziehen die Fotografien, lebensgroß und rahmenlos auf die Ausstellungswände tapeziert, die betrachtenden Personen magisch in sich hinein. Fast tropisch kommen sie in ihrer satten Farbigkeit daher, obwohl sie bei genauerer Betrachtung stets bekannte, hiesige Baumarten erkennen lassen. Die fotodokumentarische Studie von Franziska Klose gliedert sich bis zum heutigen Zeitpunkt in zwei abgeschlossene Projekte: Detroit und Bitterfeld. Beide Orte galten lange Zeit als Industriestandorte – Detroit einst für die Automobilindustrie und Bitterfeld lange Zeit als Chemie-



◉ Franziska Klose, *The New Wild: BITTERFELD* (Bitterfelder Straße – Grube Louise), 2011

standort. Erst in jüngerer Geschichte scheinen sie, zumindest stellenweise, sich selbst überlassen zu sein und eine neue post-industrielle Landschaft zu formen. Dass eben jene Orte der Serie *Bitterfeld* einst fester Bestandteil einer DDR-Werkarchitektur waren, lässt sich aus der Fotoserie von Franziska Klose nicht erkennen. Vielmehr scheint in den Fotos der ehemaligen Säurestraße, in der Salpetersäure und Nitratsalze hergestellt wurden, oder der Grube Louise in der Bitterfelder Straße ersichtlich, wie sich die Natur ihren natürlichen Lebensraum zurückerobert. Nahezu biotopartig suggerieren sie einen Reichtum an Pflanzen, die sich weit weg von dem Einfluss des Menschen autonom entwickelt. Zwar ließe sich dies passend und nahezu romantisch über den dokumentierten Landstrich sagen, doch wird so die vorherige, lange und intensive Verschmutzung und Aneignung des ländlichen Raumes von Menschenhand verklärt: Denn das einstige Chemiekombinat Bitterfeld, das mit dem Fall der Mauer 1989 eine lange Phase der Privatisierung durchlief, stellte zuvor das drittgrößte elektrochemische Werk der DDR und den größten Arbeitgeber in Bitterfeld dar. Schornsteine, Förderbrücken, und an Mondlandschaften erinnernde Landzüge prägten die Region:

⁷ Vgl. Maria Thereza Alves 2020. URL: <http://www.mariatherezaalves.org/works/seeds-of-change-new-york-a-botany-of-colonization?c=47> (26.11.2022)



»Unsere Heimatstadt ist heute als ein rauchgeschwärtztes Industriezentrum bekannt. Ein Wald von Schornsteinen reckt sich in den Himmel. Ausgedehnte Fabrikanlagen bilden Stadtteile für sich. In den Straßen pulst ein reges Leben. Sie sind oftmals zu klein, um die großen Menschenmassen aufzunehmen, und zahlreiche Omnibusse winden sich mühsam hindurch. Über allem liegen sehr oft dichte Rauchschwaden als äußeres Kennzeichen emsiger Arbeit zum Wohle aller.«⁸

Mit der Privatisierung nach der Wiedervereinigung verloren rund 12.500 Personen ihre Arbeit und die Region fiel in eine langwierige wirtschaftliche und soziale Krise, von der sie sich bis heute nicht vollständig erholt hat.⁹ Ein Zitat von Regina Bittner aus der von Klose entwickelten Publikation, die eher einem Künstlerbuch als einem Ausstellungskatalog gleichkommt, beschreibt 1998 die Lage der Region als »ökologisches Notstandgebiet«¹⁰. Ähnlich wie im Ruhrgebiet sollte mit dem sogenannten Strukturwandel, der Renaturalisierung und der Neuansiedlung von Industrie eine neue, grünere und wirtschaftlich wieder tragbare Ära eingeleitet werden. Auch in Bitterfeld wurde der Charme und das Potenzial der nostalgischen Erinnerungskultur in stillgelegten Förderanlagen entdeckt, die ähnlich der Route *Industriekultur* im Ruhrgebiet mit dem Land-

⁸ Klose, Franziska: Bitterfeld. Leipzig 2015, S.13. Zit. nach: Bellmann, Walter: Ein Streifzug durch Alt-Bitterfeld. In: ders.: Heimat-Jahrbuch 1955 (Heimatkundliche Schriftenreihe Stadtmuseum Bitterfeld 4). Bitterfeld 1955.

⁹ Klose, Franziska: Bitterfeld. Leipzig 2015, S.9. Zit. nach: Bittner, Regina: Kolonien des Eigensinns. Ethnographie einer ostdeutschen Industrieregion. Frankfurt am Main 1998, S. 70

¹⁰ Ebd.

schaftspark Duisburg-Nord oder dem Essener Gelände Zeche Zollverein in museale Erlebnis- und Erholungsgebiete verwandelt wurden. Hierzu merkt Gerhard Lenz im Jahr 2000 passend an, wie paradox der Umgang und Wertzuspruch eben jener Industrieorte ist: Einst der Natur wohlmöglich größter Feind, werden ehemalige industrielle *Nicht-Orte*¹¹ heute im Zuge der Renaturalisierung »als neue Landschaft entdeckt, und (...) ihre Erhaltung oder Entwicklung [diskutiert]«¹².

Die Fotos der Serie *Bitterfeld*, die zwischen 2011 und 2013 aufgenommen wurden, stellen zeitliche Bestandsaufnahmen einer vermeintlich zweiten, post-industriellen Landschaft dar, welche die Veränderungen der Stadt Bitterfeld offenlegen konnten. Dokumentierend stehen sie für eine Transformationsphase, die auf Grund ihrer fortschreitenden Entwicklung bereits bei der fotografischen Aufnahme ephemere ist. Durch Rückbauprozesse und das bauliche Konservieren einiger Industrieanlagen, deren Musealisierung jedoch nur einen punktuellen Rückbezug erlauben, stellt die post-industrielle Landschaft in *The New Wild* die einzige authentische und originale Weiterentwicklung von Zeit und Natur dar, die auch zukünftig die Spuren der lokalen Geschichte sichtbar macht. Die dokumentierten Landschaften tragen somit das kollektive Gedächtnis der Region in sich, das sich über Jahre in ihr eingeschrieben hat. Zumeist bleiben sie hierbei, wie *The New Wild* anschaulich illustriert, nur fachkundigen Personen auf den ersten Blick sichtbar – denn das satte Grün und die Blüte und Kraft der Bäume überdeckt den kahlen und monokulturellen Wuchs um die noch immer sauren Gewässer der Region. Diese subtile Täuschung wird durch die Betitelung zusätzlich verstärkt: So bezieht sich Franziska Klose hierbei auf den Begriff der Wildnis, der als Ort von *besonderer Natürlichkeit*¹³ ein besonderes Faszinosum für den Menschen darstellt.¹⁴ Eine neugeglaubte Wildnis, die unmittelbar einen natürlichen Ursprung verspricht, kann stets nur eine Natur zweiten Grades sein. Der menschliche Eingriff verhilft ihr zwar zu neuen Formen von Natürlichkeit, doch kommt sie damit nicht an ihre Ursprünglichkeit heran. Klose entschied sich sowohl im Aus-

¹¹ Als Nicht-Ort werden nach Marc Augé Funktionsorte bezeichnet, die keine eigene immaterielle Identitätszuschreibung erfahren. Sicherlich ließe sich in der Besprechung von post-industrieller Landschaft erfragen, ob nicht eine historische und kulturpolitische Aufladung eines Nicht-Ortes retrospektiv erfolgen kann.

¹² Lenz, Gerhard: Versprochene Lebenswelten - von der »Kulturalisierung« des Naturraumes zur Konstruktion »sekundärer Natur«. In: Wolkenkuckucksheim. 2/2000. URL: <http://cloud-cuckoo.net/openarchive/wolke/deu/Themen/992/Lenz/lenz.html> (12.11.2022)

¹³ Vgl. Birnbacher, Dieter: Natürlichkeit. In: Kirchhoff, Thomas: Online Encyclopedia Philosophy of Nature / Online Lexikon Naturphilosophie. Heidelberg 2019, S. 2. URL: <https://journals.ub.uni-heidelberg.de/index.php/oepn/article/view/65541/58385> (13.11.2022)

¹⁴ Ich würde argumentieren, dass in den letzten Jahren in der Alltagskultur, unter anderem geprägt durch die Kombination von sozialer Isolation während der Pandemiezeit und den eindrucksvollen Bildwelten in den sozialen Medien, nahezu eine Renaissance der Wildnis stattgefunden hat, obwohl zumindest in der eurozentristischen Perspektive tatsächliche wilde und ursprüngliche Natur immer seltener zu finden ist.



stellungsraum als auch in ihrer Publikation für eine randläufige Ergänzung ihrer großformatigen Arbeiten. So beschreiben kleine Informationstafeln den ehemaligen Ort, dessen einstige industrielle Nutzung sowie die Pflanzengattungen, die sie heute (wieder-)beleben und erlaubt damit Rückschlüsse über die bereits vergangene Zeit und all jene Zeit, die noch vergehen muss, um von einer tatsächlichen natürlichen Rückeroberung im Sinne von einer ursprünglichen Bodenqualität und Biodiversität sprechen zu können.

Neuordnung und Entschleunigung in der Gegenwart

Anknüpfend an die Überlegung von Ursprung und menschlichen Einfluss auf die gegenwärtige Landschaft eröffnet die filmische Arbeit *Moss does it better (an eco-feminist meditation)* von Marta Popivoda und Ana Vujanović einen spannenden Perspektivwechsel. In der 15-minütigen 2-Kanal-Installation wird eine Annäherung an das ebenfalls vermeintlich Natürliche versucht, dabei jedoch stets die gegenwärtige eigenen Position reflektiert. Originaltöne aus dem Naturschutzgebiet rahmen das Setting und verstärken die visuellen Bilder der Videoarbeit: Sie zeigen den Blick auf grobes, nacktes Gestein zur Linken sowie einen von Moos überzogenen Felsenabschnitt zur Rechten. In der Gegenüberstellung lässt es sich als betrachtende Person nur schwer verorten – welche Perspektive die Betrachtenden einnehmen, wie und ob die beiden Bilder zueinander passen und welche Dimensionen das Gestein in der Realität besitzt, bleiben zunächst unklar. Der Blick, der durch den punktuellen Lichteinfall in einer schattigen, nahezu düsteren Stimmung auf die jeweiligen Bildmittelpunkte geleitet wird, fährt sich in dem vermeintlich stillstehenden Setting fest. Dabei funktioniert die Belichtung als visuelle Rahmung, die das Auge

an die gedämpften Farben gewöhnt. Nur langsam lassen sich kleine Lichtbewegungen in den Schatten erkennen, die organisch und weich auf den Oberflächen nahezu spielerisch und unvorhersehbar zu tanzen beginnen. Was zunächst überraschend als kleine Veränderungen wahrgenommen wird, scheint im nächsten Moment bereits vertraut und so verwundert es, dass sich im Laufe der natürlichen Landschaftsbilder plötzlich unerwartete Fremdkörper in die harmonisch ungestörte Umgebung einfügen. In radikal verlangsamten, teilweise kaum ersichtlichen Bewegungen regen sich die Performerinnen Hana Erdman und Louise Dahl in dem südlich von Stockholm gelegenen Naturschutzgebiet Örlängen, nehmen mit ihren Körpern die vorgefundenen Felsstücke ein, überlagern sie oder passen sich ihrer Form an, um neben ihnen zu koexistieren. Ihre Bewegungen nähern sich an das von der natürlichen Umgebung bestimmte Zeitsystem an, in der der Mensch für gewöhnlich eine untergeordnete Rolle spielt, und führen unsere durch Wachstum, Schnelligkeit und Effektivität geprägte Alltagswahrnehmung von Zeit ad absurdum. Zeitgleich thematisiert die Stimme aus dem Off in ihrer Erzählung das Dominanzverhalten des Menschen gegenüber der Natur, das einst zu der Entstehung eben jener natürlichen Environments führte. Zeitgleich deutet sie eine tiefe Identifikation mit der Natur an: »*The Nature Reserve is an area of human protection of nature from humans. It is a site of our self-reflection and salvation.*«¹⁵ Während sie die Bilder mit ruhiger Stimme begleitet, scheint die weibliche Stimme aufrichtig und warm als fühle sie sich sicher,

¹⁵ Marta Popivoda/Ana Vujanović: *Moss does it better (an eco-feminist meditation)*, 2022, 08'28"- 08'33"

◆ Marta Popivoda/Ana Vujanović, *Moss Does it Better (an eco-feminist meditation)*, 2022
Installationsansicht 12. Berlin Biennale, KW
Institute for Contemporary Art, 11.6.-18.9.2022.
Foto: Silke Briel

ihre Beobachtungen in der Natur zu teilen. Dennoch bleibt das Verhältnis ambivalent: zwar scheint sie sich in stiller Komplizinnenschaft mit der Natur zu wiegen, doch merkt sie zeitgleich an, Teil des auf den Menschen zentrierten Systems zu sein, das für die Zerstörung natürlicher Lebensräume verantwortlich ist. Mit dem Titel der Arbeit verweisen Popivoda und Vujanović auf das Konzept des Ökofeminismus, der nach Mary Mellor als eine Bewegung definiert wird, die einen maßgeblichen Zusammenhang zwischen der Ausbeutung und Geringschätzung der Natur und der Unterdrückung von Frauen* sieht.¹⁶ In Bezug auf den Titel scheint die Erzählung der weiblich gelesenen Person ein klareres Bild zu skizzieren. Der Eindruck der Komplizinnenschaft wird verstärkt durch die Beobachtung und Erzählung über das zu sehende Moos, das sich wie eine zweite Haut über die Felsenteile zieht. Moos als dauergrüne Pflanzen gelten in der Pflanzenwelt als konkurrenzschwach – es sucht sich feuchte Orte, an denen all jene benachbarten Pflanzen auf Grund von Licht- und Nährstoffmangel nicht wachsen können. Da Moos kein komplexes Wurzelsystem ausbildet, kann es sich auch auf steinernen und harten Untergründen ansiedeln. Es lässt sich also beobachten, dass Moos sich in dem natürlichen biologischen System unterordnet – auf schlechte Umweltbedingungen und Veränderungen des natürlichen Klimas reagiert es mit einer natürlichen Verschiebung des Lebensraumes.¹⁷ All jene natürlichen Beobachtungen spiegeln ohne Zweifel den patriarchalen Blick, den der Feminismus seit jeher bekämpft. Dieser ist geprägt durch die (un)ausgesprochene Forderung nach natürlicher Unterordnung, maximaler Anpassungsfähigkeit und einem selbstlosen Lebensstil von Frauen*. Gleichzeitig wird auch die untrennbare Verbindung von Gestein und Moos erwähnt, welche trotz Abhängigkeit überraschend friedvoll ist.¹⁸ All jene Analogien zwischen Natur und Feminismus, Moos und Frauen*, wird in *Moss does it better (an eco-feminist meditation)* durch die Bewegungen der Performerinnen im Nationalpark verstärkt. Nahezu anthropomorphisch verhandeln sie und die anderen anwesenden Akteurinnen in der Videoarbeit subtile Strukturen von Abhängigkeit, Sichtbarkeit und Wirksamkeit.¹⁹ Dabei werden die Betrachter:innen zu stillen Gesprächspartner:innen – insofern sie sich von den berichteten Erzählungen

angesprochen fühlen. Nicht selten entsteht ein ambivalentes Gefühl, wenn das harmonische, beruhigende Bewegtbild auf eine befremdliche und nicht direkt zugängliche Erzählung trifft. In der Kombination aus konspirativen Bildern und mediativer Erzählung eröffnet sich ein eigenes Zeitsystem, das Betrachtende für einen Moment der kapitalistischen Schnelligkeit entfliehen und in einen Spiegel schauen lässt. Neben der eigenen, persönlichen Wahrheit zeigt dieser auch Möglichkeiten einer anderen gegenwärtigen Präsenz auf.

Fazit

All jene vorgestellten Arbeiten veranschaulichen eindrücklich und konkret, wie stark natürliche Landschaften und eine biologische Zeitwahrnehmung auch in der Kunst stets miteinander im Verhältnis stehen, sie verstärken, visualisieren und bewusst umgehen können. Dabei können sie nicht nur als Motiv auftreten, sondern als echte Pflanzen in den Ausstellungsraum überführt werden. So zeigen gerade die Werke von Hans Haacke und Maria Thereza Alves, welches Potenzial natürliche Organismen als simple Erscheinung im Ausstellungsraum innenwohnen kann – gerade als Speichermedium von kollektiver Geschichte stellen sie ein wichtiges Moment in der Wissensweitergabe dar. An ihrer natürlichen physischen Transformation lassen sich Veränderung oder Stillstand besonders passend ablesen und machen sie, nicht zuletzt auf Grund von aussagestarken Metamorphosen zu einem beliebten künstlerischen Material. So konstatiert Claudia Schubert im Kunstforum International abschließend passend:

»Landschaft, so lässt sich feststellen, ist ein sich stets verändernder Lebens-Raum, in dessen Status quo sich Vergangenheit und Zukunft treffen, wo Transformationen – worauf auch immer diese basieren – durchaus in grundlegende Strukturen eingreifen können. (...) Jeder Eingriff wirkt auf das landschaftliche Bild ein – ein steter Prozess der Veränderung ist so in Gang gesetzt.«²⁰

Auf sehr unterschiedliche Weise führen uns die vorgestellten Arbeiten jedoch auch eine natürliche Zeitbewegung vor Augen, deren Erkenntnis und Wahrnehmung Potenzial für ein künftiges Zusammenleben erkennen lassen. Mit ihnen im Kopf schlage ich vor, Natur als kunstwissenschaftliches Motiv in beständiger Abhängigkeit von Zeit zu lesen.

¹⁶ Vgl. Mellor, Mary: *Feminism and Ecology*. Hoboken 2018, S. 1

¹⁷ Aus diesem Grund wird Moos auch als Bioindikator bezeichnet.

¹⁸ Hier wird subtil die Hilflosigkeit der erzählenden Person angedeutet, wenn es heißt: »Once it finds its hospital rock, the moss attaches to it and starts enjoying life – clever little creatures«

¹⁹ Eine weitere sehr passende Referenz zwischen der Videoarbeit und der Publikation von Mary Mellor ist eine kurze Sequenz, in der mehrere Stimmen übereinander die Wörter »bear life« verwenden. Passend hierzu sagt Mellor: »Woman disproportionately bear the consequences of those impacts within their own bodies (dioxin residues in breast milk, failed pregnancies) and in their work as nurturers and carers«. In: Mellor, Mary: *Feminism and Ecology*. Hoboken 2018, S. 2

²⁰ Schubert, Claudia: *Versehrte Natur. Moderne Landschaftsan-eignung und ihre Folgen im Fokus der dokumentarischen Fotografie*. In: *KUNSTFORUM INTERNATIONAL 284: Arkadien in der Krise*. Köln 2022, S.182ff.

Realität und Zeit

Eine Kurzgeschichte
von Florian Kunath



Tag 1

Fünf Uhr morgens, der Wecker klingelt. Ein Geräusch, welches so vertraut ist, mich aber doch immer wieder aus den schönsten Momenten reißt. Zwei Tage ist es her, seit ich es zum letzten Mal hrte und ich weiß, wir haben nun Montag. In der kompletten Dunkelheit, in der ich nichts sehe, ertaste ich den Lichtschalter. Alles wird kurz zu einer weißen Dunkelheit, bevor ich wieder etwas sehe. Ich hasse den Montag, wie fast jeder, den ich kenne, denn das bedeutet, das Wochenende ist vorbei und es beginnt wieder die endlose Schleife des Alltags. Ich hebe mich langsam aus dem Bett und schüttele den Rest Schlaf aus mir. Während ich meinen Tee ziehen lasse, begeben sich ins Bad und beginne mit einer Routine, die selbst am Wochenende kein Ende hat. Ich gebe mir immer eine halbe Stunde Zeit, ein selbstgesetztes Limit, um alles Nötige an jedem Morgen zu erledigen, bevor ich in meine alltägliche Uniform wechsele und mein Selbst im Kleiderschrank zurücklasse. Ich habe nur einen kurzen Fußweg zum Bahnhof. Ich genieße diese Zeit, bis ich mich der Masse der Menschen am Bahnhof anschließe, alle mit demselben Ziel. Beklagen kann ich mich nicht, ich verdiene weder schlecht noch so viel, dass jemand Neid empfinden müsste und da ich alleine lebe, reicht es für alles aus. Auf dem Weg zum Bahnhof muss ich vorbei an einer Bibliothek und durch einen kleinen Park, in dem schon früh dunkle Gestalten, durch Schnüre verbunden mit kleineren dunklen Gestalten, die Rasenflächen durchstreifen, auf der Suche nach dem richtigen Platz. Vor der Bibliothek ist eine Reihe Straßenlaternen, das Flackern

◊ Tag 1, Daniel Pajonk, Digitalpainting, 2022

lässt meinen Schatten immer wieder eins werden mit der noch vorhandenen Dunkelheit der Nacht. Nur eine Ampel trennt mich vom Bahnhof, ich habe aber Glück, oder einfacher gesagt, es ist grün und ich muss meinen Weg nicht kurzzeitig unterbrechen. Im Zug angekommen setze ich mich, wie meistens, auf meinen Stammplatz, dritte Reihe von hinten, rechte Seite. Ich wechsele selten auf die linke Seite, denn dort gibt es nur eine endlose Aneinanderreihung von Häusern, die sich bei Tagesanbruch alle so stark ähneln. Während der Fahrt beginnt es zu regnen. Ich bin nicht vorbereitet und habe meinen Schirm zuhause gelassen. Es ist nur ein kurzer Schauer. Als ich aussteige, ist er schon wieder vorbei. Drei Parallelstraßen weiter von meiner Endstation entfernt liegt mein Arbeitsplatz. Ein siebenstckiges Bürogebäude, nichts besonderes, quadratisch mit einer Front nur aus Glas. Das Firmenlogo spiegelt sich in einer frischen Pfütze zu meinen Füßen. Im dritten Stock ist schon Licht an, also bin ich nicht der Erste an diesem Morgen. Jemand anderes ließ sich wohl noch eher aus seinen Träumen reißen, um diese Woche zu starten. Ich begeben mich an meinen Schreibtisch und beginne mit der Arbeit. Sobald die anderen eingetroffen sind, startet eine mir nur zu vertraute Soundkulisse aus Smalltalk und Geräuschen, welche die monotone Begleitmelodie zu meiner Arbeit ist. Ich starte meistens zur selben Zeit meine Pause. Ich wähle sie mir bewusst dann, wenn die meisten wieder ihrer Arbeit nachkommen, denn hier gibt es einen besonderen Ort, dessen Atmosphäre ich gern allein genieße. Im Innenhof an-



◊ Tag 2, Daniel Pajonk, Digitalpainting, 2022

Tag 2

gekommen nehme ich immer Platz auf einer der noch überdachten Holzbänke und schaue aufs Grün mitten zwischen dem Grau. Aufgrund des Regens sind viele Vögel da, mehr als sonst, sie holen sich die Käfer und Würmer, die von der plötzlichen Nässe noch immer ganz betäubt ihren Weg nicht finden. Wie mein morgenliches Limit ist auch meine Pause eine selbstgesetzte Zeit, etwas worüber ich die Kontrolle bewahre. Schnell hat mich der Alltag zurück, ich setze meine Arbeit bis zum Feierabend fort und beende diesen Tag, wie jeden anderen Arbeitstag, gegen Nachmittag. Die Rückfahrt im Zug bestreite ich mit einer Menge mehr normaler Leute, die sich zu denen mischen, die morgens herkamen und nun eine noch größere Masse bilden. Dies ist immer der Moment, an dem ich mich mit meinen Kopfhörern abschalte und nun meiner eigenen Soundkulisse lausche. Auch wenn ich keine Anstrengung mehr verspüre, falle ich trotzdem abends ins Bett und versinke schnell in das, woraus ich alsbald wieder entrissen werde.

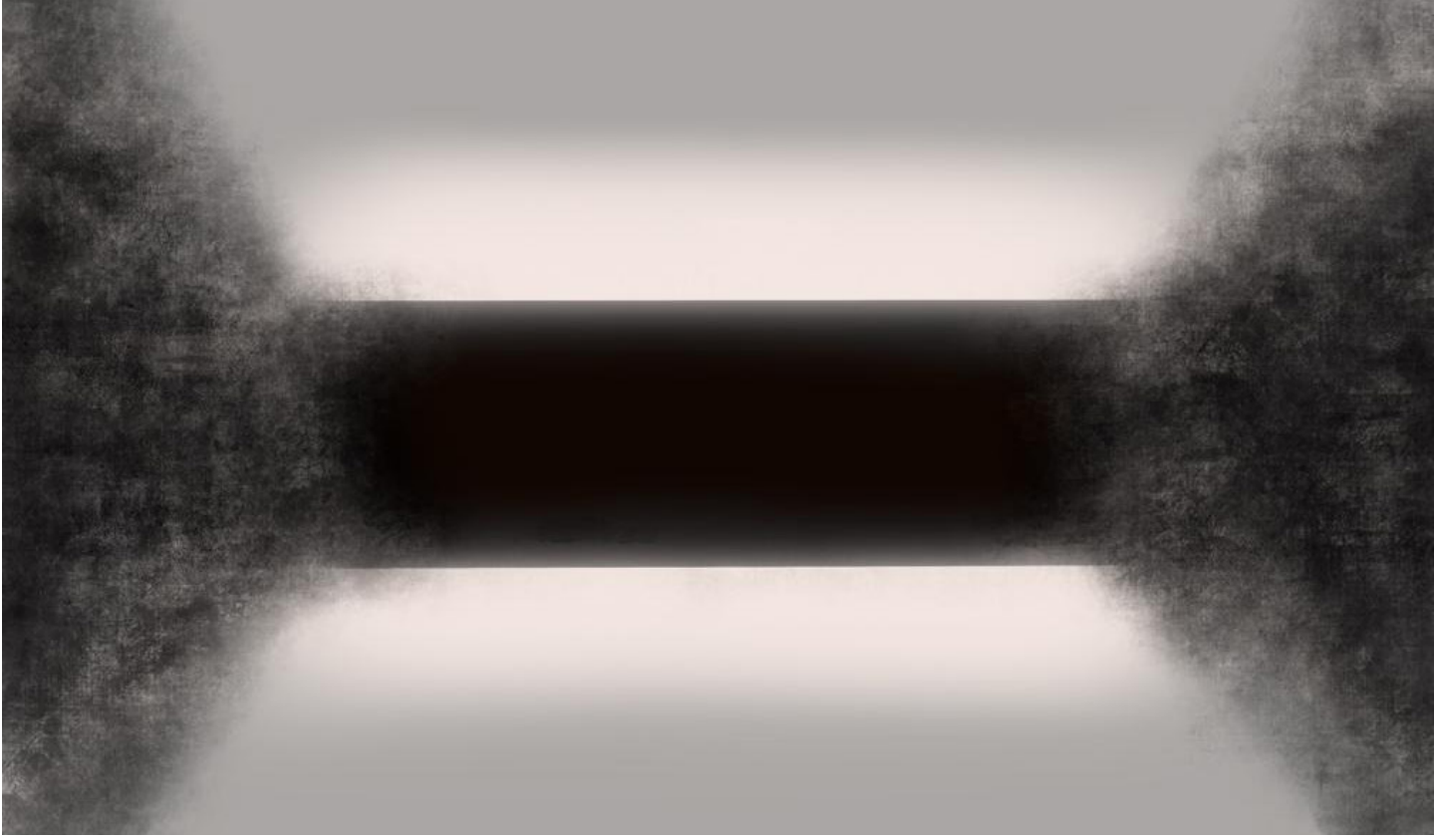
Fünf Uhr morgens, der Wecker klingelt. Ein Geräusch, welches so vertraut ist, mich aber doch immer wieder aus den schönsten Momenten reißt. Zwei Tage ist es her, seit ich es zum letzten Mal hörte und die endlose Schleife des Alltags startet erneut. Ich hebe mich langsam aus dem Bett und schüttele den Rest Schlaf aus mir. Ich fühle mich so endlos durstig, als hätte ich einige Tage nichts mehr getrunken. Während ich meinen Tee ziehen lasse, trinke ich mehrere Gläser Wasser, aber das Gefühl möchte nicht enden. Ich begeben mich ins Bad und beginne mit einer Routine, die selbst am Wochenende kein Ende hat. Ich gebe mir immer eine halbe Stunde Zeit, um alles Nötige an jedem Morgen zu erledigen, bevor ich in meine alltägliche Uniform wechsele. Ich beschreite meinen kurzen Fußweg zum Bahnhof, ich genieße diese Zeit bis ich mich der Masse der Menschen am Bahnhof anschließe. Auf dem Weg zum Bahnhof, vorbei an der Bibliothek und durch den kleinen Park, in dem die dunklen Gestalten wieder früh die Rasenflächen durchstreifen, halte ich kurz inne. Ich stehe unter der flackernden Laterne, die vergnügt mit meinem Schatten spielt. Sie hält ihn gefangen und gibt ihn wieder frei. Eigentlich sollte sich mal jemand darum kümmern, bald wird sie ganz ausfallen. An der Ampel angekommen, welche mich vom Bahnhof trennt, muss ich erneut stehen bleiben. Während ich auf grün warte und mir die wartenden Autos anschau, denke ich kurz, die Insassen eines schwarzen Kleinbusses seien maskiert, meine Augen scheinen noch müde zu sein. Im Zug angekommen setze ich mich auf die linke Seite, dritte Reihe von hinten, da die rechte Seite schon besetzt ist. Während ich mir die endlose Aneinanderreihung von Häusern ansehe, fällt mein Blick auf die Regentropfen, die sich mühsam an der Scheibe entlangdrücken. Es beginnt zu regnen, genau als ich in den Zug steige. Es ist kein heftiger Regen, aber genug, um mich vollständig zu durchnässen, da ich meinen Schirm vergessen habe. Als ich die Tropfen eine Weile beobachte, kommt es mir so vor, als blieben sie plötzlich stehen, doch in dem Moment, als dieser Gedanke kommt, rasen sie blitzartig weiter, als hätte ich sie dabei ertappt, wie sie der Zeit entgehen wollten. Bei dieser Beobachtung

macht sich ein komisches Gefühl in mir breit. Es fühlt sich an, als würde sich etwas Leichtes, aber dennoch Spürbares immer und immer weiter auf meiner Haut ausbreiten. Ich schaue in die Menge, weil ich mich beobachtet fühle. Es ist, als drehe jeder den Kopf weg, wenn ich aufblicke, so wie bei den Regentropfen, als ich sie ertappte wie sie die Zeit zu manipulieren versuchten. Nach drei Parallelstraßen Fußweg bin ich durchnässt vom Regen. Das dreizehnstöckige Bürogebäude glänzt feucht im Morgenlicht und das Firmenlogo spiegelt sich in einer frischen Pfütze zu meinen Füßen. Im dritten Stock ist schon Licht an, also bin ich nicht der Erste an diesem Morgen. Jemand anderes trocknet sicher schon vor allen anderen seine Jacke an den wenigen sichtbaren Heizungen im Büro und nahm es dafür in Kauf eher aus seinen Träumen gerissen zu werden. Ich begeben mich an meinen Schreibtisch und beginne mit der Arbeit. Ich spüre dabei wie die Nässe, überall durchgedrungen, sich auf meiner Haut ausbreitet wie das Gefühl der Blicke im Zug. Nach einer Weile merke ich nur durch das laute Brummen der Elektrogeräte, welches ich nie zuvor wahrgenommen habe, da sonst eine Melodie aus Smalltalk meine Arbeit begleitet, ich meine selbstgesetzte Pausenzeit schon überschritten habe. Der starke Durst setzt wieder ein. Bevor ich mich in den Innenhof begeben, halte ich kurz in der Cafeteria, kaufe mir eine Flasche Limonade, in der Hoffnung das der Geschmack und der Zucker meinen Durst endlich besänftigen. Im Innenhof angekommen nehme ich Platz auf einer der überdachten Steinbänke, welche sich so unbequem anfühlen als säße man schon eine Weile auf dem Boden und eigentlich erfüllen sie keinen anderen Zweck als dass man höher sitzt. Während ich ins Grün sehe und meine Limonade trinke, hört der Regen auf. Dennoch ist kein Vogel oder Insekt zu sehen oder zu hören. Der Innenhof scheint seine eigene abgeschnittene Biosphäre ohne Lebewesen zu bilden, bis auf die Pflanzen ist der Innenhof wie ausgestorben. Ich fühle mich wie betäubt bei dem Gedanken und kehre rasch wieder an meinen Schreibtisch zurück. Damit beende ich meine Pause frühzeitig, sodass ich wieder die Kontrolle über meine selbstgesteckte Zeit bekomme. Ich setze meine Arbeit bis zum Feierabend fort und beende diesen Tag wie jeden anderen Arbeitstag gegen Nachmittag. Die Rückfahrt im Zug bestreite ich mit einer noch größeren Menge normaler Leute, die sich zu denen mischen, die morgens herkamen und nun eine noch größere Masse bilden. In diesen Momenten beschließe ich immer, mich abzuschotten und meine Kopfhörer einzuschalten, aber es gibt diesmal keinen Grund dazu. Es ist still. Die Leute sind mit was anderem als reden beschäftigt und da ist es wieder, dieses Gefühl als würden mich alle beobachten, doch jedes Gesicht, in das ich blicke, weicht mir aus, als sei das Interesse nur eine Täuschung, als beobachten sie mich nur, wenn ich stillhalte. Durch das Gefühl und die zunehmende Enge und Nässe des

Tages entscheide ich mich, eine Station eher auszusteigen. Ich laufe also den Weg zu Fuß nach Hause, es beginnt schon zu dämmern. Der Regen hat sich gelegt und die Luft erwärmt sich so, dass ich mich trockener fühle als zuvor im Zug. Auf dem Weg vorbei an der Bibliothek flackert schon die Straßenlaterne, mal schnell mal langsam, als wolle sie mich vor irgendetwas warnen. Zuhause angekommen entledige ich mich erstmal der nassen Kleidung. Damit ich nicht wieder so durstig aufwache, entschlief ich mich noch eine Flasche Wasser zu leeren bevor ich mich endgültig hinlege. Im Bett, ruhend in der Dunkelheit, schlafe ich vor Anstrengung ein.

Tag 3

Vor lauter Durst wache ich auf, doch trotz geöffneter Augen kann ich nichts sehen. Bis mir plötzlich jemand etwas vom Kopf zieht und das Schwarz einem hellen Weiß weicht. Vor mir steht ein maskierter Mann, er hält den Sack noch in der Hand, der zuvor über meinen Kopf gestülpt war. Er starrt mich an. Da sind noch andere Maskierte, die mich anstarren. Mein Körper beginnt zu schmerzen, als ich mich bewegen will, ich bin gefesselt und gelähmt. Sie müssen mir irgendein Medikament eingeflößt haben, das mir diesen unerträglichen Durst bereitet, welcher nun einem heftigen Schmerz weicht. Der Schmerz fühlt sich an, als zerteilten mir grade sieben Dämonen den Körper mit dreizehn Schnitten. Als teilten sie jedes Gelenk und jede Verbindung sorgfältig voneinander. Das diffuse Flackern der Deckenbeleuchtung lenkt mich jedoch kurz ab. Ich sehe mich um. Ich bin in einem Keller gefangen, den ich nie zuvor gesehen habe und bis auf das Brummen der Elektrogeräte höre ich keine Geräusche, es ist still und ausgestorben. Bis auf mich und die Maskierten ist nichts lebendig, auch wenn sie durch ihre Masken nicht so wirken. Ich will sprechen aber bevor ich kann, spritzt mich einer von ihnen mit einem harten Strahl Wasser an. Bis auf meine Unterwäsche trage ich nichts. Das Wasser breitet sich direkt über meine Haut aus und benetzt alles, mich und den Boden, selbst die Wand und auch die Decke bekommt etwas ab. Es stoppt so plötzlich wie es begann. Ich bemerke meine Armbanduhr, welche ich noch am Handgelenk trage. Sie deutet darauf hin, dass Montag ist. Ich wünsche mir so sehr, es sei der verhasste Montag, jener Montag, der immer gleich ist und nicht dieser Montag. Ich verstehe nicht, was passiert ist, Verwirrung macht sich breit und als ich erneut zu sprechen versuche, kommt wieder Wasser. Ich versuche es wieder als er aufhört, doch eine Schleife. Jedes Mal, wenn ich nur versuche zu sprechen, kommt das Wasser, jedes Mal verlässt aber auch einer von ihnen den Raum. Ich gebe auf, als nur noch der maskierte Dämon mit dem Wasserschlauch vor mir steht. Er beugt sich zu mir nieder. Es ist vorbei, ich werde sterben. In dem Moment sagt er zu mir: »Ja, du wirst sterben!«

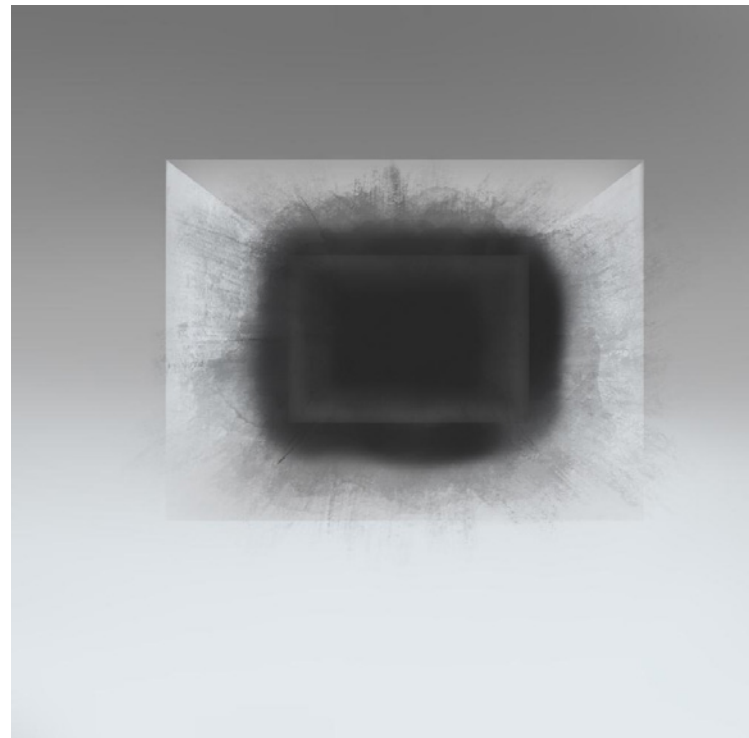


◊ Tag 3, Daniel Pajonk, Digitalpainting, 2022

Völlig regungslos verharre ich, ich will weder sprechen noch ihn ansehen. Er steht auf und verlässt den Raum. Die schwere Metalltür knallt laut zu und lässt mich vor Schreck zusammensinken, genau das rüttelt mich wieder wach. Der Schmerz kommt zurück. Ich bin durchnässt. Allein in diesem Keller. Ich weiß nicht, woher sie kamen oder wie ich zu ihnen kam, mir ist als müsste ich es wissen, aber der Schmerz lässt mich nicht denken und da ist immer noch dieser Durst. Trotz des ganzen Wassers und der Nässe, in der ich sitze, bin ich so durstig. Ich weiß nichts, außer dass Montag ist. Die Zeiger auf meiner Uhr sind von dem vielen Wasser stehengeblieben, mein eigenes Zeitgefühl ist schon lange stehen geblieben und so versuche ich das Flackern der Lampe zu zählen. Doch sie flackert mal schneller mal langsamer, plötzlich ist sie aus. In der Dunkelheit allein gelassen ergreift mich Müdigkeit oder ich werde ohnmächtig. Ich weiß es nicht.

Tag x

Ich befand mich in einem Raum, den ich nicht kannte. Er pulsierte abwechselnd schwarz und weiß, doch ich konnte weder etwas erkennen noch eine Begrenzung wahrnehmen. Laufen ging nicht, ich konnte denken, sehen und fühlen, aber nicht mich bewegen. Das Pulsieren war unrhythmisch, es war gekoppelt an meinen Herzschlag. Beides wurde schneller und langsamer zur selben Zeit. So verbrachte ich eine Weile mit meinen Gedanken, ich begriff nicht, was geschehen war, was real war und was nicht, war dieser Ort real? Ich wusste nichts, nur eins. Ich wünschte mir meinen Montag zurück.



◊ Tag X, Daniel Pajonk, Digitalpainting, 2022



◊ Eine Vorlage zum Nachdenken,
Foto: Arthur Poutignat

Zeiträume und Performance

Was tut der Körper...
wann, warum, wie lange?

Ein Textbeitrag
von Cindy Cordt

Oft werden Aktionen ausgeführt, um eine Reaktion zu provozieren; eine Nicht Reaktion auszuhalten kann dann unerträglich sein. Heute demonstrieren Aktivist*innen und Wissenschaftler*innen, rufen zum Handeln auf, der große Teil der Bevölkerung bleibt aber passiv. Wie ist das aushaltbar? Aushaltbar für den Körper, der existiert, reagiert, animiert und dem Stillstand nicht standhalten kann? In meinen Performances bringe ich die Betrachter*innen an diese Schwelle zwischen Zögern und Handeln, zwischen Innehalten und Eingreifen. In ihren Blickfeldern ereignet sich etwas, sie können entscheiden, nicht Teil dessen zu werden. Gegen ein Rasonieren können sie sich aber kaum wehren, passiert es doch unbewusst und selbst passiv am Rand stehend, nehmen sie schon durch ihre bloße Anwesenheit eben doch Teil an der Aktion. Ein Reagieren jedoch müssen sie selbst bewusst anstoßen und dem stehen beispielsweise Konvention oder Scham entgegen.

In der Performance-Kunst können wir uns diesem Zeitpunkt, wo ein Aufeinandertreffen zum Reagieren oder zur Reaktion animieren kann, immer wieder neu erproben; Hemmungen können nach und nach abgebaut werden und es kann mit Grenzen im körperlichen und räumlichen Sinne experimentiert werden. Das ist faszinierend, kann aber – wie ich in der Arbeit mit jungen Performer*innen immer wieder feststelle – auch verunsichern. Wir Performer*innen ziehen Aufmerksamkeit auf uns und solange diese auf unsere Aktion gerichtet ist und die Gedanken nicht abschweifen, vergeht die Zeit für die Betrachter*in rasend, obwohl sich die Handlung teilweise über Stunden erstrecken kann.

Performances finden oft im öffentlichen Raum statt, hier sollten sich grundsätzlich alle Individuen frei bewegen und am sogenannten öffentlichen Leben teilhaben können, gleichzeitig ist er auch ein Transitort, durch den man eilt, um zu mehr oder weniger dringlichen Terminen zu kommen. Findet eine Performance unangekündigt statt und wird von einigen Passant*innen bemerkt, kann das Eilen unterbrochen werden. Für mich als Performerin ist es ein Kern dieser Kunstform, meinen Körper in diesen öffentlichen Raum zu stellen und mit ihm Begegnungen zu provozieren, die die Zeitwahrnehmung verändern. Diese Begegnungen sind ephemere in der Aktion, doch hoffentlich nachhallend nach der Berührung, dem strategischen Streifen von Grenzen und (Privat-)Spähern.

Protokoll aus der Praxis

In diesem Beitrag möchte ich einen kleinen Einblick in meine künstlerische Arbeit und Lehre im Bereich der Performance an Kunstakademien und -institutionen geben. Beginnen möchte ich mit einer kurzen Beschreibung meiner Performance, die ich 2019 in Strasbourg gemacht habe: Das Setting besteht aus einer mit Nägeln gespickten Stange, an denen silberne Klumpen aufgespießt sind. Ich schnalle einen Gürtel an, er besteht aus metallenen Küchenreihen. Nun beginne ich – freilich unter dem Blick der Anwesenden – die Aktion, sie besteht darin, die Klumpen mit dem Hüftgürtel zu zerreiben. Sie beinhaltet also eine Aufgabe, die ich erfüllen muss, deren Erreichen jedoch durch einige Parameter, die im Vorfeld abgesteckt wurden, erschwert ist. Eine Erschwernis ist die Tatsache, dass die Klumpen so hochgesteckt sind, das ich sie mit der Hüfte nur äußerst schwer erreichen kann. Die Aktion ist auf ein Ziel hingerrichtet, welches man erahnen kann, das jedoch in der Zukunft liegt. Auch die Möglichkeit der Nichterfüllung schwingt mit und scheint sogar wahrscheinlich. Motiviert durch das Mitzittern der Betrachter*innen, die die Aktion beobachtet, kann ich mich sehr weit einem vermeintlichen Scheitern entgegen lehnen. Das Spiel, meine Aktion, geht unermüdlich weiter, beharrlich kreise ich um die Stange, die den Mittelpunkt der Aktion bildet.

Die Betrachterin*innen verfolgen die Bewegungen mit ihren Blicken, sie haben Erwartungen an Ablauf und Ausgang der Aktion, zeigen sich solidarisch, jeder Augenblick könnte sie dazu animieren, ihrerseits aktiv zu werden. Doch Augenblicke reihen sich aneinander und auch das Zögern, in das Geschehen einzugreifen, ist offensichtlich und als eigenständige performativ wirksame Entscheidung der Betrachter*in hinzunehmen.

Als Künstler*in stelle ich wiederholt Erkundungen an und gebe die Erfahrung, wie man den Körper bewusst als künstlerisches Medium einsetzen kann, auch an Studierende weiter; Performance lehren bedeutet hierbei für mich zunächst, die Bewegung im Raum erfahrbar zu machen und das Erfahrene reflexiv von verschiedenen Seiten zu beleuchten. Ich möchte dazu beitragen, Anfangshürden auf dem Weg zur eigenen Live-Aktion zu überwinden. Mit welchen Mitteln kann ich arbeiten, um Langeweile zu provozieren? In welchem Rhythmus erfolgen Wiederholungen? Wie kann ich selbst die verstrichene Zeit einschätzen und wie stundenlanges Agieren aushalten, obwohl mein Körper schmerzt? Es wird deutlich, die Ausgesetztheit des eigenen Körpers, kann bewusst als Mittel eingesetzt werden. Neben dem Austausch über allgemeine grundlegende performative Strategien gebe ich hilfreiche Tipps und fördere dabei immer die Offenheit, Genregrenzen innerhalb der eigenen Aktion zu überschreiten.

In meinen Modulen und Workshops führe ich mittels Übungen an das Erkennen der Ausdruckskraft des eigenen Körpers heran und wir beschäftigen uns mit der Planung der Aktionskunst. Die vorbereitenden Übungen sind teilweise an Schauspielübungen angelehnt und von mir zu Handlungsanweisungen für die Performancekunst abgewandelt. Namentlich Simone Forti¹ und Michael Chechov² haben meine Art, Übungen zu entwickeln geprägt. Diese Übungen sollen für die Wirkweisen von Körpern auf andere Körper sensibilisieren. Eine Übung (Event Score III) lautet etwa: Setzt euren Fokus auf ein bestimmtes Körperteil, geht nun mit diesem voran durch den Raum. Bewegt euch spielerisch und lasst die Bewegung von diesem Körperteil ausgehend starten. Das kann das Handgelenk, sein oder das Knie aber auch innere Organe und das Ohrfläppchen. Anschließende Fragestellungen sind dann beispielsweise, wie sich der Fokus auf einen Körperteil auf meine Bewegung und die Wahrnehmungen davon ausgewirkt hat oder wie ich andere im Raum durch mein Verhalten und meine Haltung beeinflussen kann. Während der Bewegungsstudien sind die Studierenden oftmals mit der Aufmerksamkeit bei den anderen im Raum, Ziel

¹ Performerin, Choreographin und Tänzerin. Bekannt für ihre »Dance Constructions«, die als menschliche Skulpturen im Raum eine körperliche Erfahrung sichtbar machen.

² Der Schauspieler und Regisseur Michael Chechov propagiert in seiner Lehrmethode den menschlichen Körper als wichtigstes Material des Schauspielers, da dieser direkt und unmittelbar vom Zuschauer wahrgenommen wird. (Vgl. z.B. Lenard Petit: Die Chechov Methode. Handbuch für Schauspieler. Leipzig 2014.)

ist es jedoch, sich auf sich im Hier und Jetzt zu fokussieren, was nach und nach auch immer besser gelingt. Meine Art der Vermittlung folgt einem dialogischen Prinzip, sie ist also in erster Linie ein Austausch mit den Teilnehmer*innen über die gemachten Erfahrungen, es versteht sich von selbst, dass ich zuhöre, aber immer auch auf bemerkenswerte Aspekte hinweise wie etwa das provokative Potential dieser ephemeren Kunstform.

Dimensionen

Nicht nur als Künstlerin und Lehrende stelle ich mir die Frage: Auf was ist die Bewegung gerichtet, wo will sie hin, was antizipiert die Ausführende damit in der Zukunft? Je nachdem, ob die Teilnehmer*innen meiner Module mit diesem Feld zum ersten Mal in Berührung kommen oder ein gewisses Maß an

◊ Gewöhnliche Körper ungewöhnliche Kommunikation,
Fotos: Elisa Lohmüller



Erfahrungen haben, benötigt der Einstieg in eine Auseinandersetzung mit dieser und anderen Fragestellungen natürlich Umwege. Um sich körperlicher Grenzen bewusst zu werden und zeitliche Strukturen besser einschätzen zu können, beginne ich mit vorbereitenden Übungen, die konkret auf Raum, Körper und Zeit Bezug nehmen und wechselseitig in Beziehung setzen. Der Körper wird hier als Material wahrzunehmen gelernt, formbar und Formen annehmend. Muskelbewegungen werden bewusst ausgeführt und beobachtet, hier ist auch die wiederholte Bewegung im Fokus, wie ändert sich über einen Zeitverlauf eine vermeintlich gleichbleibende Handlung? Es führt zu Ermüdungserscheinungen, den Arm beispielsweise über einen längeren Zeitraum oben zu halten. Und dabei wird sich außerdem herausstellen, dass eine Armbewegung, den Raum verändert, Signale an andere übermittelt, etc. Die Zeit hat die enorme Kraft, Beziehungen zu verändern, verbringe ich eine gewisse Dauer mit jemandem in einem Raum stehen wir auf einmal anders zueinander, als wenn wir nur aneinander vorbeigerauscht sind. Dieses automatische Knüpfen von zeitlichen Banden können wir auch in der Performance vor Publikum erfahren und bewusst nutzen.

Die von mir vorgegebenen Aktionen scheinen manchmal nur banale Körperübung zu sein; sie dienen jedoch dazu, die Aufmerksamkeit auch auf kleinste Details zu lenken. Über Anfang und Ende einer Aktion und darüber, ob es eine Ordnung im Ablauf gibt, wird nachgedacht. *Trete ich auf oder bin ich schon in meine Handlung verstrickt, wenn das Publikum mich bemerkt?* Die Studierenden beginnen auch mit eigenen Aktionen zu experimentieren und natürlich wird auch viel diskutiert und reflektiert. Doch helfen individuelle Vorstellungen und begriffliche Deutungen bei der Suche nach einer körperlichen Ausdrucksform, die sich zeitlich erstreckt, eine Dauer hat, geplante Elemente hat und vieles auch dem Zufall überlasst? Oder ist doch eher tatkräftiges In-Aktion-Treten erforderlich? Aktives Ausprobieren ist immer am lehrreichsten und nachhaltigsten, daher schließen meine Module auch immer mit *Try Outs* ab, einem Format, mit dem die Teilnehmer*innen sich mit in performativen Aktionen formulierten Anliegen und Themenstellungen an eine Öffentlichkeit wenden. Doch auch in der Vorstellung und im Darüber-reden vollzieht sich die Aktion im Schnelldurchlauf erneut, deren Erfahrung sich bereits in unser Körpergedächtnis eingepägt oder als Reaktion auf archaische Muster zurückgegriffen hat.³

³ Im Körpergedächtnis prägen sich Erfahrung, die wir schon im Mutterleib machen, in unsere Gehirnstruktur ein. Diese unbewussten Prägungen, die im limbischen System gespeichert werden, bestimmen später unsere Verhaltensmuster. Zudem sind im Gehirn Empfindungen gespeichert, die bei typischen Situationen, in die wir als Mensch geraten können, erwartbar sind. Es gibt also einen biographischen und einen kollektiven Erinnerungsspeicher.



Erfahrungen

Als Subjekte werden wir in eine Umgebung hineingeboren und wachsen in ihr auf. Im Idealfall haben wir hier Geborgenheit erlebt. Wenn wir älter werden ziehen wir weiter, nehmen aber Gewohnheiten, Eindrücke und Rituale mit. Diese sind jedoch durch die Erinnerung verklärt. Meine performative Videoarbeit »Heimat im Passepartout« behandelt dieses Thema. Da es sich dabei um eine künstlerische Herangehensweise handelt, ist die Aussage in ein Bild überführt. Mittels einer realen Handlung, die den Betrachter*innen zeitlich versetzt durch das Medium Video vermittelt wird, zeigt sie etwas auf, was die Künstlerin bereits erlebt hat. Von Betrachter*innen-Seite aus ist ein Sich-Hingeben an das Gesehene notwendig, sie müssen die Zeit und den Raum um sich herum vergessen und sich einlassen auf die Bildfolgen, die ihnen geboten werden, um eine ästhetische Erfahrung machen zu können.

Wie wir auch hier sehen, geht bei jeder Entwicklung das Innere dem Äußeren voraus, Gesehenes setzt sich fest, führt zu Handlungen und Veränderungen. Wir gehen kontinuierlich soziale Bindungen ein, schließen uns zu »Subjekt-Verbänden« zusammen;⁴ in diesen herrscht ein Regelsystem, auf das sich die Mitglieder-Verbände untereinander geeinigt haben. Neu hinzugekommen oder hineingeboren müssen wir lernen uns darin zurechtzufinden. Aufgrund dieser interpersonalen Bindungen richten wir uns ein, tragen Empfindungen wie das Heimweh in uns, die Sehnsucht nach dem ehemals Vertrauten,

⁴ Peter Sloterdijk erwähnt diese Subjekt-Verbände in Sphären I und betont, dass diese es »zu keiner ganzen Welt mehr bringen können...und zu isolierten depressiven Punkten einschrumpfen...« (Peter Sloterdijk: Sphären I. Blasen, 5. Aufl. Frankfurt a.M., 74.) Als Grund führt er u.a. den Verlust der Solidarität an, die sollten wir also wieder erlernen und im Alltäglichen leben, um diese Tendenz aufzuhalten.

◊ Heimat im Passepartout, Foto: Cindy Cordt

als Heimat benennbar. Wir richten unseren Blick nach vorne, in die Zukunft, wir wissen: von mir ausgehende Impulse werden von anderen aufgegriffen. So kann unser Handeln ein Ziel haben, manipulieren, schon jetzt auf ein mögliches Morgen hinarbeiten. Möglicherweise erweiterten wir den Austausch und die Beeinflussung ins Virtuelle. Dort herrschen andere Sitten; wir haben Zugang zu globalen Märkten und unser Körper ist keinem unwirtlichen Wetter ausgesetzt. Zu überbrückende Entfernungen und Uhrzeiten verlieren den beschränkenden Charakter. Wir können zwar unsere Ziele mit Hilfe der Gesetze, die in diesem Raum gelten, versuchen zu verfolgen, doch wenn wir gänzliche in diesem Raum leben wollten, würde sich dies schwierig gestalten. Ein Ablegen von Scham und Ängsten erscheint hier leichter, sind wir doch nicht an unsern Körper und seine Einbettung in Raum und Zeit gebunden. Doch wie sehr wir dort auch intimste Details offenbaren, eine Geborgenheit wird sich niemals einstellen.

Kommen wir also zurück in den realen Raum: Bei Performances, die im öffentlichen Raum stattfinden, können Passant*innen aus nächster Nähe einem Geschehen folgen. Viele Performances werden auch dahin konzipiert, dass die Akteurin dem Publikum auf einer Bühne entgegen tritt. Hier, klarer vom Zuschauerraum getrennt, bildet die Bühne eine Insel, auf der – wie auch um sie herum – Konventionen gelten, die sich abheben von den örtlichen Gegebenheiten außerhalb des Gebäudes, in dem sich die Bühne befindet, in dem diese Insel schwimmt. Die Perspektive der Betrachterin*in ist nach vorne auf das Geschehen gerichtet, auch in der Zeit auf ein Vorne hin, auf das, was passieren wird. Für die Agierenden kann hier durch den Einsatz des und die Arbeit mit dem Körper Kritik geäußert, infrage gestellt werden, sowie gesellschaftliche Strukturen hinterfragt werden und auch so eine zukünftige Veränderung angebahnt werden.



- ◊ oben: Beste Absätze mindern zuverlässig die Gefahr überholt zu werden, Foto: Valentine Zeler
- ◊ rechts: Für die Quote nominiert, Foto: Cindy Cordt



Zeitliche Entfaltung

Ein anderer wichtiger Aspekt der Zeit ist die Tatsache, dass ich die Dauer an gewissen Orten anders erlebe als an anderen, je nach Tätigkeit, Umfeld und Stimmung, was Henri Bergson als »durée« bezeichnet. Der erlebte Raum, wie er sich uns erschließt, ist nicht homogen und hat Auswirkungen auf das subjektiv empfundene Vergehen der Zeit und bekommt somit auch eine psychische Komponente. Dimensionen wie Zeit, Vergänglichkeit und Reziprozität begegnen uns auch in der Performance oder Aktionskunst. In der Lehre gilt somit, die Studierenden für die Wirkung äußerer Reize zu sensibilisieren und die eigene innere Erkenntniskraft zu fördern und diese gemeinsam in einem Raum in Bewegung umzusetzen. Zeichnung ermöglicht es, ins Unendliche führende Perspektiven zu erzeugen, während einer guten Performance kann das auch geschehen.

Um über Vermittlung zu sprechen, habe ich mich auf vergangene Aktionen berufen und da liegt die Frage nahe, wie hält man diese Kunstform für die Nachwelt fest? Wenn man mich also fragt, wie Performances dokumentiert werden können, kann ich nur auf die Fotografie verweisen, die jedoch lediglich einen Moment herausreißt. Auch das Festhalten mit Bewegtbild kann die Performance nur unzureichend wiedergeben, hier kann ein*e Betrachter*in vorspulen, um sich schnell einen Überblick zu verschaffen, dann hat sie aber physisch die Dauer nicht aushalten müssen. Auch waren Eindrücke vor Ort nicht nachzuempfinden, sie kann die Aktion nur von einer Seite, der der Filmenden, betrachten. Besser aus meiner Sicht wäre eine Nacherzählung in Wort oder Schrift durch eine Anwesende. Zwar wird durch den zeitlichen Verzug, die Erinnerung nicht in

jedem Detail wiedergegeben oder sogar falsch erinnert, doch kann der Dokumentation die Vermittlung des Erlebnisses vor Ort im live-Moment beigegeben werden. Die Erzähler*in kann über die Wahrnehmungen in einem konkreten Moment der Performance berichten, wie es sich anfühlte, roch, wie lang ihr die Aktion vorkam, denn es kommt bei der Performance weniger auf die generierten Bilder an als auf den Eindruck, den sie im Fluss der Zeit auf die Betrachter*in ausübt und hinterlässt. Eine solche Nacherzählung ist natürlich niemals neutral, sie ist immer interpretierend, immer schon eine »dichte Beschreibung«.⁵ Sie ist aber ein authentischer Erlebnisbericht der erzählenden Person.

Was bei Performances oft noch wichtig ist, ist die Tatsache, dass sie nur dieses eine Mal und oft ganz unvermittelt stattfindet, eine Wiederholung ist war grundsätzlich möglich, nur wird die Aktion dann zu einer gänzlich neuen Arbeit. Alles Impulsive und Unvorhergesehene, der Zufall, die andere Person, die dazukommt, all das lässt die Arbeit in einem konkreten Moment entstehen. Sie entsteht jetzt, das Reden darüber und die Erinnerung können wahren, doch konservieren kann man die Performance nicht.

⁵ Clifford Geertz: Dichte Beschreibung, Beiträge zum Verstehen kultureller Systeme. Frankfurt a.M. 2019, 15.

Zeit für Apps –

die Kulturimpact App V 1.0: das Ungreifbare in messbare Werte übersetzen

Ein Textbeitrag
von Ohoude Khadr

»Ist das Kunst oder kann das weg?« Die Fragestellung hinsichtlich der Aufrechterhaltung des Kulturbetriebes während der COVID-19-Pandemie, besonders im Jahr 2020 ist wahrscheinlich eine andere gewesen. Leider könnte man sich eher vorstellen, dass diese so formuliert war: »Muss das weg und kann das auch weg?« Die erheblichen Einschränkungen bis hin zum kompletten Stillstand von kulturellen Aktivitäten – außer im digitalen Raum – sorgten für diverse Diskussionen nicht nur über den Stellenwert der Kultur, sondern auch über die Wirtschaft, die hinter dem Kulturbetrieb steht. Durch die dramatische Lage wurde sogar über den Kulturbereich bei der Reform des Infektionsschutzgesetzes im letzten Jahr reflektiert und so stand in der Begründung zum § 28a Ziffer 7:

»Die Untersagung und Beschränkung des Betriebs von Kultur- einrichtungen oder von Kulturveranstaltungen sind insbesondere grundrechtsrelevant mit Blick auf die Kunstfreiheit nach Artikel 5 Absatz 3 des Grundgesetzes, der die künstlerische Betätigung selbst (»Werkbereich«), aber auch die Darbietung und Verbreitung des Kunstwerks (»Wirkbereich«) umfasst und damit auf Seiten der Veranstalter wie auch der Künstlerinnen und Künstler selbst wirksam wird. Bei Untersagungen oder Beschränkungen im Bereich der Kultur muss der Bedeutung der Kunstfreiheit ausreichend Rechnung getragen werden.«¹

Aus dieser – auch kulturellen – Krisensituation entstehen idealerweise Impulse, die sich immer wieder der zeitgemäßen Wertermittlung von Kultur widmen und zwar sowohl wirtschaftlich als auch gesellschaftlich. Im Grunde genommen kann man den Wert der Kultur, ob materiell oder immateriell kaum erfassen, da enorm viele Elemente dazu zählen würden. Konkret, wenn es um das Materielle geht, spielt aber der relativ junge Begriff *Kulturwirtschaft* eine entscheidende Rolle, selbst wenn die

offizielle Definition in Deutschland für Kulturwirtschaft (vgl. Wirtschaftsministerkonferenz im Jahr 2009) lange nicht alle relevanten Zahlen mit einbezieht. Nichtsdestotrotz ist dies ein wichtiger und notwendiger Annäherungsversuch. Ebenso schafft die Kultur einiges an ungreifbaren Leistungen, die man vielleicht in messbaren Werte umschreiben kann und so eine Art Kulturindex für Kulturabnehmer:innen erstellt, der ähnlich wie der *Happiness-Index*² als Wertermittlungstool dienen kann.

Darauf basierend strebt dieser Essay alternative Perspektiven im kulturellen Wertermittlungsdiskurs an, ausgehend von verschiedenen Methoden zur Ermittlung von Eintrittspreisen. Das kreative Schaffen soll dabei auf keinen Fall auf den Eintrittspreis reduziert werden. Vielmehr sollte die Preisermittlungsmethode, Kulturschaffende als Tool dienen, um sich mit der eigenen künstlerischen Produktion auseinanderzusetzen und mit dem, was im wirtschaftlichen Sinne verkauft wird. Die in kulturellen Kreisen unerwünschte Beschreibung des kreativen Schaffens als Produkt wäre also in diesem Zusammenhang durchaus zulässig. Ein entscheidender Ansatz hierfür ist der durch Bendixen erweiterter Produktbegriff in die mentale oder geistige Sphäre.³

Das Unternehmen Kultur

Ausgehend vom Produktbegriff nach Bendixen werden nun zwei Kulturorganisationen verglichen mit der Fragestellung, ob diese es geschafft haben, klar definierte Produkte im klassischen marktwirtschaftlichen Sinne anzubieten. Wichtig an dieser Stelle ist die Untersuchung der Value Proposition des kulturellen Produktes, welches angeboten wird.

¹ O. V.: »Kultur-Lockdown – Kommt morgen wieder das Aus?« <<https://www.kulturrat.de/presse/pressemitteilung/kultur-lockdown-kommt-morgen-wieder-das-aus/>>, abgerufen am 07.10.2022.

² Vgl. o. V.: »World Happiness Report« <<https://world-happiness.report/archive/>>, abgerufen am 07.10.2022.

³ Vgl. Peter Bendixen, Die mediale Natur der Produkte, Wiesbaden 2014.

»A value proposition is a statement that conveys what a brand does and how it differs from competitors. It's typically developed as part of a broader marketing strategy and no more than a few sentences long. The initial proposition can be bolstered with statistics and facts that prove the brand's stated value.«⁴

Teatreneu – Barcelona

Krisen waren und bleiben sehr oft die Katalysatoren für Innovation und das Schaffen von Neuem. Im Fall von Teatreneu – einer unabhängigen Theaterkompanie in Barcelona – kann man das sehr positiv bestätigen. Im Jahr 2013 wurden durch die instabile finanzielle Situation in Spanien einige Steuersätze erhöht, unter anderem die Unterhaltungssteuer. Diese wurden schlagartig von 8% auf 21% erhöht. Die Rate der Konzertbesucher blieb selbstverständlich nicht unberührt davon und so musste das Theater nach innovativen Lösungen suchen, um die Besucherzahl wieder zu erhöhen. Bevor die Verantwortlichen dort sich Gedanken um Maßnahmen machen, mussten sie sich die Frage stellen, was sie eigentlich anbieten? Was ist die Leistung des Theaters und dessen Value Proposition? Da es sich um ein Comedy Theater handelt, war das Ziel des Theaters die Zuschauer zum Lachen zu bringen. Primär für dieses Theater war das Produkt Lachen im Fokus und so, gemeinsam mit der Werbeagentur The Cyranos McCann entwickelten sie eine neue Pricing-Methode: die Pay-per-laugh Methode.⁵ Die Methode besagt, dass man als Zuschauer:in nur das bezahlt, was einen zum Lachen gebracht hat. Tablets mit Gesichtserkennungssoftware wurden an der Rückseite der Sitze installiert, so dass die Gesichter der Personen im Publikum erkannt und analysiert werden. Es gab eine Skala, die bei 30 Cent für ein Lächeln anfang und höhere Sätze für ein richtiges Lachen hatte. Maximal bezahlt man aber 24 Euro pro Vorstellung. Diese innovative Preisermittlungsmethode führte dazu, dass die Zuschauerzahl um 35% anstieg und die Karteneinnahmen durchschnittlich um 6 Euro pro Eintrittskarte angestiegen sind.⁶

Nicht nur die Klarheit über das angebotene Produkt oder die eigene Value Proposition wird durch dieses Beispiel bestätigt, durch diese Methode hat auch das Theater den Mitgestaltungsfaktor der Zuschauer angesprochen, denn sie entscheiden durch ihr Lachen, ob die Performance gut war oder nicht. Ein weiterer sozialer Faktor ist die Möglichkeit, die »Resultate« nach jeder Vorstellung auf sozialen Netzwerken zu teilen und

so kontinuierlich für das Theater zu werben. Unabhängig davon lockt dieses – erstmals kostenloses – Angebot Zuschauer:innen, die sonst nie hingegangen wären, d.h. die Zuschauerbasis wird automatisch erweitert.

In 2022 wird diese Methode nicht mehr angeboten, dafür bietet das Theater aber andere Mitgestaltungsmöglichkeiten für seine Zuschauer, etwa wie die Möglichkeit ein Theaterticket selber zu gestalten und zu verschenken.⁷

Berliner Ensemble – Berlin

Nicht nur Krisen bieten eine Gelegenheit für Veränderungen an, so eignen sich auch Neuanfänge. Dies war der Fall für das Berliner Ensemble mit Beginn der 2019/2020 Spielzeit und der Eröffnung des neuen Hauses. Mit der neuen Spielstätte Neues Haus wurde eine neue Bezahlmethode eingeführt, allerdings nur als Experiment für den Eröffnungsmonat. Dabei wurde die Methode *Pay-What-You-Want* angewendet. Es gab keine Vorgaben oder Empfehlungen, wie viel bezahlt werden soll. Die Methode hat an die Fairness des Publikums appelliert.

Laut dem Ensemble haben die Besucher im Durchschnitt weniger pro Ticket bezahlt: etwa 9 Euro im Schnitt pro Karte, wobei die regulären Preise im neuen Haus zwischen 13 und 29 Euro liegen. Allerdings waren insgesamt mehr Zuschauer als sonst da, denn etwa jede:r vierte Besucher:in war erstmals im Berliner Ensemble gewesen.⁸ So erklärt Intendant Oliver Reese: »Wir wollten die Berlinerinnen und Berliner neugierig machen auf unser Neues Haus, und das ist gelungen«.

Leider ist eine Wiederaufnahme dieser Bezahlmethode nicht geplant. Dies könnte damit zusammenhängen, dass das Theater in diesem Monat eher Verluste bei den Ticketeinnahmen gemacht hat. Die Ergebnisse des Experiments sind aber entscheidend, vor allem der deutlich niedrigere Preis pro Ticket stellt viele Fragen im Raum: ist der angebotene Inhalt nicht wertvoll genug für das Publikum? Was kann das Theater verändern? Hat das Publikum in der Phase einfach weniger Geld zum Ausgeben gehabt? Solche Experimente würden als bessere Indikatoren fungieren, wenn sie über längere Zeit betrieben werden. Sicher ist, dass man durch solche Angebote ein viel breiteres Publikum erreicht, das sonst gar nicht erst ins Theater gegangen wäre. Hinsichtlich des Produktes in diesem Fall wird gezeigt, dass das Fehlen des Value Propositions zu keinen positiven Ergebnisse des neuen Bezahlexperimentes geführt hat. Zwar lag das Bestreben darin, einfach die Türen

⁴ Vgl. Catherine Cote: »HOW TO CREATE AN EFFECTIVE VALUE PROPOSITION« <<https://online.hbs.edu/blog/post/creating-a-value-proposition>>, abgerufen am 07.10.2022.

⁵ Vgl. Jane Wakefield: »Comedy club charges per laugh with facial recognition«, <<https://www.bbc.com/news/technology-29551380>>, abgerufen am 07.10.2022.

⁶ Vgl. o.V.: »Pay Per Laugh«, <<https://www.dandad.org/awards/professional/2015/branding/24390/pay-per-laugh/>>, abgerufen am 07.10.2022.

⁷ Vgl. o.V.: »REGALA TEATRE« <<https://teatreneu.com/web/regalateatre>>, abgerufen am 07.10.2022.

⁸ O.V.: »Berliner Ensemble zieht Bilanz zu Bezahlexperiment«, <<https://www.tagesspiegel.de/berlin/aktion-pay-what-you-want-berliner-ensemble-zieht-bilanz-zu-bezahlexperiment/25102632.html>>, abgerufen am 07.10.2022.

des Theaters zu öffnen, um das Publikum auf die neue Spielstätte neugierig zu machen, aber ein konkretes Ziel wurde in diesem Sinne nicht formuliert.

Kultur und Impact

In den genannten Beispielen kann man deutlich erkennen, dass die Preisermittlung für den Eintritt auf keinen Fall mit der Wertermittlung gleichzusetzen ist. Zumindest im letzten Beispiele (vgl. auch die bis 2018 angewandte *Pay-What-You-Wish* Methode des Metropolitan Museums in New York⁹) wird staatliche finanzielle Hilfe bezogen, womit der Eintrittspreis einigermmaßen subventioniert wird, so dass er für ein breiteres Publikum bezahlbar bleibt. Würde man aber die Subventionierung weglassen, dann würden die Eintrittspreise wahrscheinlich explodieren. Einerseits kann man nur schwer die geistigen künstlerischen Leistungen preislich festlegen, andererseits steckt ein riesiger Betrieb hinter jedem Kunstwerk. Wenn es tatsächlich gelingt den wirklichen Preis für ein Konzert- oder Museumsbesuch festzulegen, dann bliebe noch die große Herausforderung den Preis der ungreifbaren Produkte die man nach solchem Besuch als Publikum mitnimmt, denn bei den meisten kulturellen und künstlerischen Projekte und Werke steht der Output nicht im Vordergrund, sondern eher der Outcome und der Impact. Der Begriff Impact ist hier entscheidend und zwar nicht in dessen üblichen Benutzung in der Werbesprache, als Werbewirkung und die »Stärke eines Werbeeindrucks auf den Umworbene(n) (Rezipient)«¹⁰, sondern eher im kulturellen Kontext. Bei einem Theaterstück ist der Output das was man auf der Bühne sieht: Bühnenbild, Requisiten, Schauspieler:innen, die ihre Rollen darstellen etc., wobei der Outcome die Botschaft ist und alles was zwischen den Zeilen steckt, was dann zur dritten und wichtigeren Instanz führt: der Impact. Die kulturelle und künstlerische Wirkung, die tatsächlich etwas in der Gesellschaft beeinflusst und womöglich zu einer sozialen Änderung führt.

Solange dieser Impact unmessbar bleibt, kann man nur schwer eine klare Aussage über die Wertstellung der künstlerischen und kulturellen Wertschöpfung machen. Im Artikel »Die Bemessung von Kreativität« vom Kompetenzzentrum Kultur- und Kreativwirtschaft des Bundes wird über die Internationale Fachkonferenz 2019 zum Thema »Zukünftige Relevanz der Creative Economies – Bekannte und neue Narrative« reflektiert. Man war sich einig, dass man Fakten und vor allem Zahlen für



• Stufen der Wirkungslogik - Phineo

diese Bemessung braucht, so die Frage von der ehemaligen Staatssekretärin im Bundesministerium für Wirtschaft und Energie Claudia Dörr-Voß »Wie, wenn nicht in Zahlen, kann man die volkswirtschaftliche Bedeutung der Kultur- und Kreativwirtschaft messen?«¹¹

Laut Phineo, einem führenden Analyse- und Beratungshaus, lässt sich die Entwicklung von Impact in 7 Stufen unterteilen (Abb. 1).¹² Dabei ist die 7. Stufe die entscheidende, denn diese bestimmt ob eine gesellschaftliche und soziale Veränderung tatsächlich stattgefunden hat und zwar basierend auf die Vorstufen 1 bis 3: ein Projekt oder Aktivität wird für eine bestimmte Zielgruppe geplant und das Angebot wird auch wahrgenommen, vergleichbar mit einem Theaterstück was vorbereitet und aufgeführt wird. Angenommen, das Theaterstück beinhaltet das Thema Inklusion als Zentralbotschaft und das Stück wurde erfolgreich aufgeführt, so beginnen Stufen 4 bis 6, wo die Zielgruppe - in diesem Fall das Publikum - nicht nur ihr Bewusstsein, sondern auch ihr Handeln verändert. Wenn diese 6 Stufen erfolgreich durchlaufen worden sind, dann gäbe es womöglich eine gesellschaftliche Veränderung und zwar in der 7. Stufe. Damit wurde eine gesellschaftliche Transformation erreicht, ein Impact, wo Mitmenschen aus anderen kulturellen Hintergründen oder mit körperlichen Einschränkungen in dem Umfeld des Publikums sich nun als mehr inkludiert fühlen. Diese Entwicklung ist selbstverständlich sehr vereinfacht dargestellt, bildet aber die Grundzüge einer impactvollen Arbeit, die vor allem durch kulturelle und künstlerische Vorhaben realisiert wird.

⁹ Robin Pogrebin: »Met Changes 50-Year Admissions Policy: Non-New Yorkers Must Pay«, <<https://www.nytimes.com/2018/01/04/arts/design/met-museum-admissions.html>>, abgerufen am 07.10.2022.

¹⁰ Franz-Rudolf Esch, Art. »Impact«, in: Gabler Wirtschaftslexikon, <<https://wirtschaftslexikon.gabler.de/definition/impact-35064>>, abgerufen am 07.10.2022.

¹¹ Katharina Nill: »Die Bemessung von Kreativität«, <<https://kreativ-bund.de/kreativdna/bemessung-der-kreativitaet>>, abgerufen am 07.10.2022.

¹² Vgl. Phineo: »Auf dem Weg zum gesellschaftlichen, »Impact« – Was ist soziale Wirkung?«, <<https://www.phineo.org/magazin/was-ist-soziale-wirkung>>, abgerufen am 07.10.2022.

Der Kulturimpact kann mehrere Aspekte beinhalten, die man messen kann. Diese kann man in Kategorien unterteilen:

- Geistige und emotionale Kategorie: nach einem bestimmten kulturellen Angebot fühlt man sich inspiriert, beseelt und geistig bereichert durch neue Ideen und Konzepte.
- Wirtschaftliche Kategorie: basierend auf dem wahrgenommenen Kulturangebot möchte man dazugehörige Bücher, Notenmaterial, Tonträger kaufen oder man plant eine Reise z.B. nach Ägypten nach einem Besuch der Zauberflöte. Die Beiträge durch Besucher und Publikum zum benachbarten gastronomischen Angebote um eine Kulturstätte herum.
- Praktische Kategorie: nach der Teilnahme an einem künstlerisch-kulturellen Workshop ist man motiviert an die Arbeit zu gehen, man ist produktiver, fühlt sich animiert andere kulturelle Angebote wahrzunehmen.
- Soziale Kategorie: menschliche Charakterveränderungen, die durch Kunst und Kultur stattgefunden haben. Diese wiederum haben direkten Einfluss auf die Gesellschaft und ihre Diversität.

Um diese Aspekte auch tatsächlich messbar zu machen, bedarf es der Kooperation von den Rezipienten der Kultur - die Kulturabnehmer:innen, die angenommen bereit wären bei solch einem Vorhaben mitzumachen, da sie direkt die Entwicklung und Wertschätzung von Kultur, die sie genießen und von der sie auch profitieren mitgestalten können. Durch ihre Teilnahme werden wichtige Indikatoren für die jeweiligen Spielstätten und kulturelle Angebote generiert.

Vorgeschlagen wird eine mobile Applikation (mobile App), die im Alltag ähnlich wie die Corona Warn App integriert werden kann. Wie bei einem Happiness-Index, kann die Kulturimpact App durch einfache Fragen und ein dazugehöriges Punktesystem die Wirkung von Kultur auf die einzelnen Kulturabnehmer:innen und die aktive Rolle von Kulturinstitutionen ermitteln.

Die App gestaltet sich immer neu und passt sich den einzelnen kulturellen Angeboten an. Sie wird immer von zwei Seiten bedient: Fragen bzw. Reflexionen von den Institutionen, Kulturhäusern und Künstlern, sowie Input von den Rezipient:innen. Buchungen für kulturelle und künstlerische Angebote können durch die App betätigt werden, so haben Kulturschaffende und Organisatoren einen demographischen Überblick über ihr Publikum und können sämtliche Statistiken generieren, die natürlich gemäß Datenschutzbestimmungen bewertet werden können um Erkenntnisse über das Publikum - oder die Abwesenheit dessen - zu gewinnen. Nach jeder Buchung können durch kurze Umfragen die Erwartungen an das Kunstwerk oder das anstehende kulturelle Angebot angefragt werden. Dasselbe passiert, nachdem das kulturelle Angebot wahrgenommen worden ist, und man vergleicht beide Ergebnisse. Im weiteren Verlauf nach dem Besuch des Theaters oder Museums etc. hat

man die Möglichkeit, in bestimmten Abständen gewisse Punkte zu vergeben für verschiedene Aspekte. Vergleiche hierfür die verschiedenen Kategorien des Kulturimpacts. Fragen, die die App stellen könnte, sind zum Beispiel: Wie habe ich mich nach einem Museumsbesuch gefühlt? Habe ich ein Buch gekauft, das inhaltlich an die besuchte Ausstellung anknüpft? Bin ich froh nach einem Konzertbesuch und kann am nächsten Tag viel produktiver arbeiten? Habe ich kulturell etwas Neues erfahren, vielleicht über ein anderes Land oder eine Bevölkerungsgruppe? Trägt Kultur zum Inklusionsgedanke bei?

In einem weiteren Schritt müssten diese Punkte einem Maßstab oder einer Messeinheit zugeordnet werden, quasi übersetzt werden. Hier könnte man an dem Begriff von Kulturwirtschaft anknüpfen und eine monetäre Anknüpfung anstreben, d.h. Eine gewisse Punktzahl wird zum einen als Kulturimpact Index benutzt für die jeweiligen Institutionen, Künstler, Projekte und zum anderen als finanzieller Wert dargestellt mit dem die Kultur einmal direkt zur Wirtschaft beiträgt und indirekt durch ihren Impact auf die einzelnen Personen und wie sie in ihrer eigenen Rolle in der Gesellschaft fungieren. Auch im Sinne des Audience Developments ist die Datenerhebung zum Kultur-Nutzungsverhalten in größerem Maße (wofür sich die App hervorragend eignen würde) längst überfällig.

Mit einer ausgereiften App-Entwicklung, die sich ständig den Bedürfnissen der Gesellschaft und den Kulturschaffenden anpasst, kann man ziemlich genau erkennen, welche Institutionen und Kulturstätten tatsächlich einen kulturellen Impact leisten. Eins ist dabei klar und zwar dass die Einführung und Benutzung der App das künstlerische Schaffen nicht verhindern darf und zwar so dass man im Kulturbereich nur noch nach einem hohen cultural impact score strebt, indem man die Angebote so kommerzialisiert und nur noch anpasst, ohne dabei eine eigene schöpferische und künstlerische Absicht zu haben. Vielmehr soll die App Kulturschaffende dabei helfen, sich bewusst zu sein, ob die eigene künstlerische Aussage konkret genug war oder ob die künstlerische und kulturelle Absicht erreicht worden ist. Ein cultural impact score würde nicht nur die Förderungswürdigkeit für die einzelnen Kulturstätte stärken, sondern auch die Förderungsnotwendigkeit für Kultur (auch in der freien Szene) im Allgemeinen durch relevante Datengewinnung hervorheben.

Die Kulturimpact-App ist ein gewagter Vorschlag, der erstmal mit sehr viel Aufwand, Recherche und Zeit verbunden ist, vor allem aber auch sehr viel Dialog und Bereitschaft von allen involvierten Seiten benötigt. Dennoch könnte diese die langersehnten Brücke zwischen der wortwörtlich unfassbaren Kunstwelt, die klar strukturierte und zahlenorientierte Wirtschaft schlagen und den Begriff der Kulturwirtschaft um einiges erweitern. Womöglich ist genau diese Verbindung eine noch unerforschte Möglichkeit von der Vereinbarkeit von Technologie, Digitalisierung und Kultur.

NUR EIN JAHR

NUR EIN JAHR
NUR EINEN MONAT EINE
WOCHE EINEN TAG EINE
STUNDE - ACH GÄBE ES DOCH
WENIGSTENS EINE MINUTE
ODER EINEN AUGENBLICK WO
I N N E Z U H A L T E N
A U S Z U H A L T E N W Ä R E
UND WIR FÜR EINEN MOMENT
NICHT WIE DIE NARREN
DAVONLAUFEN WÜRDEN UM
IMMER HINTER ODER VOR DER
STILLE ZURÜCK ZU BLEIBEN
UM DEM IRREN PULSSCHLAG
DER WELT DA DRAUSSEN
B A L D R I A N I S C H E
G E L A S S E N H E I T
VORZUGAUKELN. ALS WÄRE
UNSER LEBEN ZEITVERTREIB

Ein Textbeitrag
von Armin L. Fischer

◊ Dreiklang, Armin L. Fischer, 2017



Spuren der Zeit – Going Nowhere

Clara Stolz im Gespräch
mit Käthe Löffelmann

Als multidisziplinär arbeitende*r Künstler*in war Käthe Löffelmann mit der Videoarbeit Going Nowhere (2020) in der diesjährigen Ausstellung des Zeitzeug_Festivals vertreten.

Going Nowhere zeigt in stillen, aber eindringlichen Aufnahmen das leerräumte Haus, der zu dem Zeitpunkt kürzlich verstorbenen Großmutter. Das Video kann auch auf der Website von Käthe Löffelmann angeschaut werden: kaetheloeffelmann.com.

Clara Käthe, kannst du kurz etwas zu dir und deinem künstlerischen Hintergrund sagen?

Käthe Ich sehe ich mich aktuell als multidisziplinär arbeitende*r Künstler*in, obwohl ich ursprünglich eher aus der Richtung Werbung und Grafikdesign komme und am Anfang gar nichts mit bildender Kunst zu tun haben wollte. Ich bin über Graffiti und Streetart wieder ins Gestalterische reingekommen, was sich immer mehr zu thematischen Arbeiten in bildender Kunst entwickelt hat. Fotografiert habe ich zwar schon immer, aber erst später habe ich begriffen, dass mir Fotografie auch als künstlerische Ausdrucksform wahnsinnig wichtig ist. Über das Fotografische bin ich dann auch zur Videoarbeit gekommen.

Clara Was waren Hintergrund und Entstehungsprozess von Going Nowhere?

Käthe Der persönliche Hintergrund ist, dass die Arbeit Aufnahmen vom Haus meiner kurz vorher verstorbenen Großmutter zeigt bzw. den Moment festhält, in dem ich das Haus zum ersten Mal wiedergesehen habe. Ich war eigentlich gerade im Auslandssemester in Marseille und habe auch das Ausräumen des Hauses nicht mitbekommen. Wegen des ersten Lockdowns 2020 war ich dann wieder zurück in Österreich und habe gemerkt, wie viel in diesen Räumlichkeiten noch mitschwingt.

Clara Wie ist es für dich die Arbeit jetzt, mit fast 3 Jahren Abstand zum Aufnahmezeitpunkt, anzuschauen? Hat sich dein Verhältnis zur Arbeit mit der Zeit verändert?

Käthe Ja, ich muss sagen, mir gefällt die Arbeit jetzt fast noch besser als damals. Going Nowhere war quasi die erste Videoarbeit, die ich gemacht habe und ich glaube immer, wenn man etwas macht, was oberflächlich sehr simpel ist denkt man in dem Moment, dass es viel zu einfach ist. Und zum Zeitpunkt des Machens war das eher noch so »Okay das ist jetzt diese Arbeit«, während ich jetzt retrospektiv auch emotional wieder näher an der Arbeit bin und sie auf mich wirken lassen kann.

Bei Zeitzeug habe ich Going Nowhere dann auch das erste Mal während meiner Anwesenheit und genau so, wie ich es gerne zeigen würde gezeigt und auch das erste Mal persönliches Feedback bekommen, das fand ich total schön. Ich glaube, ich kann die Arbeit jetzt sogar noch besser wertschätzen als damals.

Clara Anschließend daran: Welche Rolle spielt Zeit für dich in Going nowhere?

Käthe Die langen, ruhenden Kameraeinstellungen sind für mich der direkteste Zeitbezug. Aber auch die Zeit, die visuell dargestellt wird, indem man in den Aufnahmen noch Spuren des Wohnens in den Räumen sieht, spielt eine Rolle. In einer Aufnahme sieht man zum Beispiel noch die Spuren von Bildern auf kahlen Wänden. Und in Allem schwingt natürlich auch die Zeit mit, die ein Mensch dort verbracht hat und die Zeit, die man nie zurückholen kann, wenn dieser Mensch nicht mehr da ist. Es geht eigentlich auf vielen Ebenen um Zeit.

Clara Gab es einen schönen oder besonderen Moment im Produzieren oder Ausstellen der Arbeit?

Käthe Für mich ist es immer schön, wenn ich merke, dass die Arbeit Leute so in ihren Bann zieht, dass man gar nicht mehr wegschauen kann. Auch weil es mich in meiner eigenen Wahrnehmung bestätigt, weil es mir mit dem Material ganz ähnlich geht, obwohl ich es schon so oft gesehen habe. Und wenn Leute mir erzählen, dass die Arbeit sie berührt oder ihre Assoziationen mit mir teilen. Es ist einfach schön zu sehen, dass die Arbeit auch bei anderen etwas auslöst.

Clara Du hast Video und Ton getrennt voneinander, auch an unterschiedlichen Orten, aufgenommen und später wieder in Verbindung zueinander gebracht. Was war dein Prozess und wie stehen Ton und Video für dich zueinander?

Käthe Ich wollte bewusst einen Bruch hervorrufen. Der Ton ist eine Mischung aus Aufnahmen vom Waldviertel – der Region in Niederösterreich, in der ich aufgewachsen bin, wo ich aus dem Fenster den Sound von vielen Vogelstimmen aufgenommen habe und Aufnahmen aus meiner damaligen Wohnung in Wien, die an einer großen Kreuzung lag. Ich wollte die Stille mit dem eher lauten der Stadt kontrastieren. Im Sound Design habe ich den Ton dann bewusst so gesetzt, dass er anschwillt und abbricht.



◉ Käthe Löffelmann, *Going Nowhere*, 2022, Nirgendhaus, Bochum, Ausstellungsraum, Foto: Käthe Löffelmann

Clara Du arbeitest auch in anderen medialen Formen. Verbindest du damit Unterschiedliches? Gibt es bestimmte Bezüge, die du zu den einzelnen Medien hast?

Käthe Ja, welches Medium ich wähle ist bei mir auf jeden Fall von dem Thema abhängig das ich bearbeiten will. Was ich an Videoarbeiten bzw. an dieser Form von Videoarbeit gerne mag ist der Kontrast zwischen du hast eigentlich ein Bewegtbild, aber es bewegt sich nichts. Das finde ich extrem spannend und finde, das spiegelt total gut den inneren Zustand von »Dinge auf sich wirken lassen« wider, weil es uns als Betrachter*innen in dieser Antizipation hängen lässt. Bei Fotos geht das zwar auch, aber ich finde Fotos müssen dann noch in einen anderen Kontext gesetzt werden.

Generell wähle ich Foto oder Video, wenn ich Settings auf mich und andere wirken lassen will und wenn ich eigene Emotionen verarbeiten will, ist es oft Malerei. Raumkonzepte kommen meistens dann dazu, wenn ich das Ganze in ein größeres Setting setzen will. Während Streetart eher das Medium ist, das ich wähle, wenn ich etwas wirklich bewusst sagen will.

Clara Und wie bist du zu dieser Form der Videoarbeit gekommen?

Käthe Bevor ich *Going Nowhere* gemacht habe, habe ich in Marseille ein Seminar bei der Videokünstlerin Dora Garcia besucht, die uns die Aufgabe gestellt hat diese Art von stillen Aufnahmen von Orten z.B. Straßenkreuzungen zu machen. Ich fand das total spannend und habe danach immer wieder solche Aufnahmen gemacht. Das war auf jeden Fall eine Art Schlüsselmoment.

Clara Woran arbeitest du aktuell? Und gibt es ein Projekt, auf das du dich 2023 freust?

Käthe Ich hatte vor 2-3 Wochen eine Soloausstellung in Gmünd. Da ging es um Urlaubsorte und -strukturen, auch eigentlich im Bezug zu Zeit. Und darum, wie diese Orte desolat und redundant werden, wenn Zeit vergeht und sich die Bedürfnisse von Menschen ändern. Eine Mischung aus Melancholie und Dystopie.

2023 weiß ich noch gar nicht so genau was passiert, aber ich bewerbe mich gerade für verschiedene Residencies.

Frágiles frente al tiempo

Ein Textbeitrag
von Miguel Ángel Castillo Archundia

Der folgende Text ist Teil der essayistischen Arbeit *Frágiles frente al tiempo* (Zerbrechlich im Angesicht der Zeit) von Miguel Ángel Castillo Archundia. Der Text war durch Versäumnisse unsererseits nicht Teil der diesjährigen Ausstellung. Da die Arbeit sich aus 16 Fotografien und dem Text in spanischer und deutscher Sprache zusammensetzt, wurde sie damit von unserer Seite nicht angemessen ausgestellt.

Zusätzlich ist ein Gespräch von Marina Fervenza mit Miguel Ángel Castillo Archundia auf der Webseite des Zeitzeug zu finden.

Frágiles frente al tiempo

Hay diferentes y muy variadas perspectivas de comprender el tiempo. La fotografía es una perfecta herramienta para reflexionar acerca del mismo. Pues la fotografía es tiempo detenido, congelado, también sirve para observar y estudiar lo pasado. Si pensamos la foto se podría decir que no es otra cosa que fragmentos del pasado detenidos.

En este ensayo se juega con la relación existente entre el tiempo, el ser humano y el contexto que le rodea. La obsolescencia del ser humano tras el paso del tiempo en un mundo capitalista es una reflexión que cobra importancia en este trabajo. El tiempo del capitalismo está directamente relacionado con un ejercicio de producción (de reproducción). Donde los seres que no pueden ser más productivos son desechados. En muchos países la idea de ser desechado no es sólo una metáfora. Se vuelven, estos humanos desechos de un mundo capitalista donde no cabe la vejez. En este sentido no caben los cuerpos que han experimentado el paso del tiempo.

En ensayo presenta una serie de retratos de humanos ancianos de diversas partes de latinoamérica. Particularmente en México. Ellxs son cuerpos que muestran cómo se ve devenir tiempo pasado. Flaquezas físicas, anandono, pobreza extrema, locura... También se muestran risas, placer, memorias, orgullo y sabiduría. Estos rostros son resultado de un mundo que sólo produce, y que en la puerta de entrada de la muerte (el final de su propio ciclo de tiempo) son desechados. A fin de cuentas el tiempo tampoco es tiempo sin la experiencia de la muerte. En este caso muerte de seres desechados, muerte sencilla, muerte en la periferia, muerte que no trasciende. Como usualmente pasa con las muertes (las vidas) de las periferias.

El mismo ser humano que muere en vejez y abandonado alimenta los ciclos del tiempo que envía a las nuevas vidas al mismo mecanismo. Un mecanismo que ese humano padeció y el mismo perpetua. La reproducción de un modo de vivir que garantiza la propia obsolescencia. El tiempo y sus implicaciones no es fijo ni obligado, obedece a un ejercicio de acciones y ejercicios de poder particulares. Los viejos perpetúan, muchas veces, el tiempo que los sepultó.

Y las nuevas vidas? Las que recién llegan a ese ejercicio (consenso, concepto) del tiempo y desde el principio son vinculadas (atadas, comprometidas, vendidas) al ritmo del tiempo en el mundo de la productividad.

También los rostros de los recién nacidos toman espacio en este ensayo, al lado de los viejos. Ambas formas de existir casi igual de frágiles. El anciano por obsolescencia y el recién nacido por inmadurez física. Lo unos llevan menos tiempo en las espaldas los otros llevan demasiado. Ambas existencias igual de frágiles e indefensas ante esta dinámica del tiempo.

Este ensayo es una invitación a reflexionar, por medio de fotografías, acerca del concepto del tiempo. El tiempo que se desarrolla y se consolida en el mundo capitalista.



◉ Ausstellungsansicht, Nirgendhaus Bochum, 2022, Fotoserie Miguel Ángel Castillo Archundia, Foto: Helmut Bauer

Zerbrechlich im Angesicht der Zeit

Es gibt viele und sehr unterschiedliche Perspektiven, die Zeit zu verstehen. Die Fotografie ist ein perfektes Instrument, um über verschiedene Perspektiven/Konzepte der Zeit nachzudenken. Da Fotografien angehaltene, eingefrorene Momente zeigen, dienen sie auch der Beobachtung und Erforschung der Vergangenheit. Fotografien können wir als Fragmente der Vergangenheit verstehen.

Die essayistische Fotografie-Ausstellung spielt mit der Beziehung zwischen der Zeit, dem Menschen und dem Kontext, der ihn umgibt. Ob der Mensch in der kapitalistischen Welt im Laufe der Zeit obsolet wird, ist eine wichtige Frage in dieser Arbeit. Die Zeit des Kapitalismus ist unmittelbar mit der Ausübung der Produktion (Reproduktion) verbunden. Dort, wo Wesen, die nicht mehr produktiv sein können, ausrangiert werden. In vielen Ländern ist die Vorstellung, ausrangiert zu werden, nicht nur eine Metapher. Sie werden zum menschlichen Abfall einer kapitalistischen Welt, in der es keinen Platz für das Alter gibt. Es gibt keinen Platz für die Körper, die den Lauf der Zeit erlebt haben.

In dem Essay werden eine Reihe von Porträts älterer Menschen aus verschiedenen Teilen Lateinamerikas vorgestellt, insbesondere aus Mexiko. Es sind Körper, die zeigen, wie es aussieht, wenn die Zeit vorbei ist. Körperliche Schwächen, Verlassenheit, extreme Armut, Wahnsinn... Sie zeigen auch Lachen, Freude, Erinnerungen, Stolz und Weisheit. Diese Gesichter sind das Ergebnis einer Welt, die nur produziert. An der Pforte des Todes, dem Ende ihres eigenen Zeitzyklus, werden sie weggeworfen. Schließlich ist die Zeit auch keine Zeit ohne Endlichkeit, die Erfahrung des Todes. Der Tod der ausrangierten Wesen, der einfache Tod, der Tod an der Peripherie, der Tod, der nicht transzendiert.

Ein und derselbe Mensch, der im hohen Alter stirbt und verlassen wird, nährt die Zyklen der Zeit, die demselben Mechanismus neue Leben zuführen. Ein Mechanismus, den dieser Mensch erlitten hat und weiterführt. Die Reproduktion einer Lebensweise, die die eigene Obsoleszenz garantiert. Die Zeit und ihre Auswirkungen sind weder festgelegt noch verbindlich; sie gehorcht einer bestimmten Handlung und Machtausübung. Die Alten verewigen oft die Zeit, die sie begraben hat.

Und die neuen Leben? Diejenigen, die gerade erst zu dieser Übung (Konsens, Konzept) der Zeit gekommen sind, sind von Anfang an an den Rhythmus der Zeit in der Welt der Produktivität gebunden, verpflichtet, verkauft.

Auch die Gesichter der Neugeborenen finden in diesem Essay Platz, neben den alten Gesichtern. Beide Bilder der Existenz haben eine Zerbrechlichkeit an sich. Die Alten, weil sie langsam verfallen, und die Neugeborenen, weil sie körperlich noch nicht reif sind. Die einen haben nur noch eine begrenzte Zeit, die anderen haben zu viel. Beide Existenzen sind gleichermaßen zerbrechlich und schutzlos gegenüber dieser Dynamik der Zeit.

Dieser Essay ist eine Einladung, anhand von Fotografien über das Konzept der Zeit nachzudenken. Die Zeit, die sich in der kapitalistischen Welt entwickelt und festigt.



Zur Reziprozität von Zeit, Raum und Interaktion.

Reflexionen beim Zeitzeug_Festival 2022

Ein Rückblick
von Julia Kleine-Bley

Schnell und langsam, hektisch und ruhig, kurz und lang, dynamisch und still, damals und heute, heute und morgen. Sie alle sind Begriffspaare, die uns dauernd im Alltag begegnen und im Laufe eines Tages im munteren Wechsel erfahren werden können. Die Wahrnehmung und Beurteilung von Zeit steht dabei in einem Wechselspiel mit Raum und Interaktion und hängt somit von Aktivitäten, Bewegungen, Begegnungen und daran geknüpften Erwartungen ab. Beim Zeitzeug_Festival wurden Zeitkonzepte und die Wahrnehmung von Zeit in den Fokus gestellt. Mit verschiedensten künstlerischen Positionen wurde an vier Tagen eine Plattform zur Reflexion über Zeit und damit im Zusammenhang stehende Aspekte für die Besucher*innen geschaffen. In Ausstellungen, im Rahmen von Performances, beim Austausch mit den Künstler*innen oder zwischen den Veranstaltungen konnten Besucher*innen für einen oder mehrere Tage bewusst über ihre Wahrnehmung(en) und Assoziationen von Zeit, Geschwindigkeit, Dauer und Zeitgeist nachdenken. Als Festivalbesucherin erlebte ich im Laufe eines Tages eine wahre Achterbahnfahrt der sich wandelnden Zeitwahrnehmungen, die im Folgenden in einem kurzen Abriss geschildert wird.

Die Anreise nach Bochum dauert 1 Stunde. Der Zug ist voll, überall sind grölende Fußballfans zu sehen und zu hören. Die Zugfahrt zieht sich. In Dortmund steigen fast alle Fahrgäste aus und die letzten zehn Minuten der Fahrt sind gleich viel entspannter. Ich hole sogar noch ein Buch raus und nutze die letzten Momente zum Lesen. Vom Bahnhof zur ersten Location brauche ich weitere 15 Minuten. Ein Lauf in strammen Schritten – ich will ankommen und mit dem Programm starten. Einmal quer durch die Bochumer Innenstadt, um zur ersten Ausstellung zu gelangen. Ich kenne mich nicht aus, schaue immer wieder

auf mein Handy, das mich navigiert und nehme wenig von dem wahr, was um mich herum passiert. Ich laufe an Menschen vorbei, vermutlich auch dem oder der einen oder anderen in den Weg. Es finden keine verbalen Interaktionen mit den Menschen statt, die Begegnungen werden in dem Moment aufgrund der an den Tag gelegten Eile eher als störend empfunden.

Am Kortumhäuschen angekommen, tritt direkt ein Gefühl von Ruhe ein. Meine Schritte werden langsamer und koordinierter. Im Eingangsbereich treffe ich auf eine Festivalmitarbeiterin, die mich freundlich begrüßt und mir eine kurze Einführung in die Ausstellung »Timewise« von Al Buchwald und Jana Ida Barkanowitz gibt. Plötzlich ist der Austausch mit einer anderen Person etwas Positives, für das ich gern innehalte, bevor ich mir die Arbeiten ansehe. Das Kortumhäuschen ist klein – allein der begrenzte Raum ließe ein hektisches Laufen durch die Ausstellung nicht zu. Aber das ist nicht der einzige Grund für das langsame Schreiten durch die Räume. Es überrascht mich immer wieder, wie Kunstaussstellungen die Zeit anscheinend langsamer laufen lassen. In der Flut der Bilder, Töne und Videos, mit denen man sich im Alltag konstant konfrontiert findet, und die nur oberflächlich wahrgenommen werden, scheinen Ausstellungen die sonst so geringe Aufmerksamkeits- und Geduldsspanne zu verlängern. Man nimmt sich die Zeit, die man für andere Dinge scheinbar nie hat. Ein Bild nach dem anderen wird aufmerksam betrachtet. Vielleicht sogar aus verschiedenen Perspektiven. Es werden Fotos gemacht. Eine Toninstallation von über drei Minuten erscheint plötzlich gar nicht so lang zu sein. Die Uhren scheinen hier anders zu ticken – und mit Installationen wie dem Tickackomat 1.0 wird dies sogar zwischen den zahlreichen sich unterschiedlich bewegenden

Uhrzeigern und Spiegeln ganz bewusst. Es ist alles eine Frage der Wahrnehmung und aktiven Entscheidung, bewusst durch einen Raum zu schreiten und alle Details darin explorativ zu ergründen. Bewegte man sich außerhalb der Ausstellung mit hinter dem Rücken verschränkten Armen in langsamen, schlenkernden Schritten durch die Welt, würde sich ein fast schon komödiantischer Anblick ergeben. Das macht sich auch direkt bemerkbar, als ich die Ausstellung verlasse und mich auf die Suche nach dem nächsten Spielort mache.

Sofort ändert sich die Gangart. Die Schritte werden wieder schneller, der Blick schweift wieder mehr auf das Telefon in meiner Hand, um den Weg zu finden, als durch die Straßen, durch die ich mich bewege. Dabei habe ich gar keinen Zeitdruck, eigentlich schon fast zu viel Zeit, um den Tag nur auf dem Festival zu verbringen. Ich stoppe, um zwischen den Festivalprogrammepunkten einen schnellen Blick ins Kunstmuseum zu werfen. Ich gehe zur Kasse und finde mich kurz darauf mitten in der Ausstellung »K.I.T.C.H.E.N.« wieder, die zwar kein offizieller Teil des Festivals ist, sich aber thematisch gut eingereiht. Im Museumsfoyer laufe ich durch die Rauminstallation von Marlin de Haan – eine Küche, die der ihrer ehemaligen Wohngemeinschaft nachempfunden ist. Mir werden Kopfhörer ausgehändigt, über die ich Dialogen aus dem WG-Leben der Künstlerin lauschen kann. Eine gerade stattfindende Performance setzt die Gespräche direkt in dem inszenierten Raum in Szene. Die Künstler*innen reden nicht mit dem Publikum, dennoch fühlt es sich so an, als sei ich Teil der Interaktion. Ich sitze auf einem Stuhl am Küchentisch, andere Zuschauer*innen sitzen auf einem Sofa oder lehnen an der Küchentheke, und dazwischen bewegen sich die Künstler*innen. Die Performance lässt mich gedanklich in meine Vergangenheit zurückreisen und ich werde fast schon nostalgisch, während ich an meine eigene Zeit als Studentin und meine ehemalige WG zurückdenke. Letztlich wird aus dem geplanten kurzen Blick ins Museum fast eine Stunde, ohne dass ich es bemerke.

Anschließend mache ich mich auf den Weg zum Nirgendhaus, um die Ausstellung »3 Positionen zum Thema Zeit« zu besuchen. Nachdem ich durch die Installation im Kunstmuseum in der Vergangenheit schwelgte, lässt mich die Videoarbeit »Going Nowhere« von Käthe Löffelmann über die Zukunft nachdenken. Auch hier geht es um einen Raum, der Erinnerungen trägt und sich im Laufe der Zeit und mit der Anwesenheit und Abwesenheit bestimmter Personen verändert oder gar zu einem leeren Ort wird. Die von Löffelmann portraitierte verlassene Wohnung lässt erahnen, dass hier Leben stattfand und Erinnerungen geschaffen wurden, die jedoch an Personen und Bewegung gebunden sind. Mit der Zeit kommen und gehen Menschen, sodass ein Ort zu verschiedenen Zeitpunkten zwar physisch gleichbleibt, sich die Wahrnehmung von diesem jedoch gänzlich verwandeln kann. Ich schaue die Videoarbeit gleich zweimal hintereinander an und denke darüber nach, wie

ich wohl in der nahen oder fernen Zukunft mir jetzt vertraute Orte erleben werde.

Den Abschluss meines Tagesprogramms macht die Performance »Aufruhr hinterm Venushügel« von newclitsontheblock. Nach einer ausgedehnten Kaffeepause mache ich mich also auf den Weg zum Zeitmaul Theater. Ich bin pünktlich, aber bewusst nicht viel zu früh dort. Die Performance fängt jedoch etwas verspätet an, sodass alle Besucher*innen vor dem Theater warten. Ich bin anscheinend die Einzige, die allein dort ist und niemanden kennt. Ich komme mir etwas verloren vor und die Minuten ziehen sich ziemlich, bis die Vorstellung los geht. Schließlich werden jedoch alle ins Theater gebeten. Der Saal ist recht voll, die Performance geht los und wechselt immer wieder von langsamen zu schnellen und zu fast statischen, in der Zeit schwebenden Szenen. Die fast regungslosen Szenen fühlen sich ewig lang an. Die Performerinnen sprechen teilweise direkt das Publikum an, stellen Fragen, stellen sich vor. Dazwischen finden sich immer wieder fast provokativ langgezogene Gesprächspausen. In der Interaktionssituation fühlen sich diese endlos lang an, lassen das Publikum angespannt werden und damit die dynamischen Szenen noch intensiver wirken. Die Vorstellung dauert eine Stunde, die sich nicht ansatzweise wie eine Stunde anfühlt. Ich bin überrascht, als die Performance plötzlich vorbei ist. Nach der Vorstellung mache ich mich auf den Weg zum Bahnhof, lasse mich trotz Verspätungen und vollen Abteilen nicht aus der Ruhe bringen und sinniere über den Tag.

Was ist es nun mit der Zeit? In manchen Situationen nimmt man sie sich, in anderen rennt man im Wettlauf mit ihr. Sie zieht sich oder sie verfliegt. Ob und wie wir sie wahrnehmen hängt dabei auch davon ab, wo wir mit wem sind und was wir machen. Die Reziprozität zwischen Raum, Interaktion und Zeit wird in manchen Situationen deutlicher als in anderen. Vor allem tritt sie hervor, wenn einer der Aspekte in einer Situation verändert wird. Orte, Handlungen, Menschen wandeln sich im Laufe der Zeit. Ein Ort oder Ereignis kann von verschiedenen Menschen komplett unterschiedlich wahrgenommen werden. Ein Ort oder eine Begegnung kann von einem Menschen zu verschiedenen Zeitpunkten anders erlebt werden. Und auch die Zeit selbst und die Endlichkeit dieser für alle von uns wird in manchen Situationen bewusster als in anderen. Und damit auch die Aushandlung dessen, wofür man sich Zeit nimmt oder nehmen möchte. Die diversen Arbeiten der Künstler*innen beim Zeitzeug_Festival gaben im Rahmen von Ausstellungen, Performances und Begegnungen zahlreiche Anstöße, um über Zeit und die Wahrnehmung und Nutzung dieser zu reflektieren. Die dabei entstandenen Ideen, Erlebnisse und Fragen werden die Besucher*innen jedoch vermutlich auch über den Festivalzeitraum hinaus begleiten, sich weiterentwickeln und ihnen immer wieder begegnen.

Autor*innen- verzeichnis

Miguel Ángel Castillo Archundia

Manchmal ein Schriftsteller, manchmal ein Essayist, Fotograf seit langer Zeit. Miguel Ángel Castillo Archundia studierte Kulturphilosophie und interessiert sich für die kolonialen Beziehungen, die (immer noch und in vielerlei Hinsicht) sowohl zwischen Institutionen als auch zwischen Menschen bestehen. Leidenschaftlich für die Fotografie, ihre politische, ästhetische und ethische Komplexität.

Julia Beckmann

Julia Beckmann studierte Museologie und Kunstgeschichte in Leipzig. Bereits während ihres Studiums sammelte sie Erfahrungen im GRASSI Museum für Angewandte Kunst, im Kunstkraftwerk und im Museum der Dinge. Dezeit ist sie als Museologin Teil des Sammlungsdigitalisierungsprojekts im Bauhaus-Archiv in Berlin.

Julia Kleine-Bley

Julia Kleine-Bley studierte Kulturanthropologie und Betriebswirtschaftslehre an der Universität Hamburg, der Johannes Gutenberg-Universität in Mainz und der Tallinna Ülikool in Tallinn. Ihre Masterforschung (2020) verortet sie im Forschungsbereich der Political Ecology. Sie arbeitete an verschiedenen Projekten im In- und Ausland zu ihren weiteren Schwerpunkten mit, zu denen Posthumanismus, Erinnerungskultur und Regionale Kulturforschung zählen. Seit 2021 arbeitet sie als wissenschaftliche Volontärin am Museum Burg Vischering.

Rebecca E. Bednarzyk

Rebecca E. Bednarzyk hat 2020 das Abitur gemacht und anschließend ein Jahr in der Dramaturgie und Theaterpädagogik des Schauspiel Essens gearbeitet. 2021 nahm sie das Studium der Theaterwissenschaft auf und realisiert seitdem nebenher eigene Projekte und schreibt Geschichten und Drehbücher.

Leona Blum

Leona Blums Schaffen bewegt sich zwischen Poesie und bildende Kunst. Von 2012 bis 2016 absolvierte sie eine Ausbildung zur Goldschmiede an der Staatlichen Zeichenakademie in Hanau. Im Anschluss studierte sie an der Kunsthochschule Burg Giebichenstein in Halle. 2022 schloss sie ihr Studium dort ab.

Cindy Cordt

Cindy Cordt ist Performancekünstlerin, zur Zeit lehrt sie an der Staatlichen Akademie der Bildenden Künste in Stuttgart. Ihr Interesse gilt der Bewegung menschlicher Körper im Raum und wie durch diese auf die Möglichkeiten gesellschaftlicher Teilhabe hingewiesen werden kann. 2012 hat sie das Meister-schülerstudium an der Hochschule für Grafik und Buchkunst in Leipzig abgeschlossen. Sie war mehr als sechs Jahre Akademische Mitarbeiterin an der Staatlichen Akademie der Bildenden Künste Stuttgart im Bereich Künstlerische Grundausbildung, lehrte Performance im Masterprogramm Körper, Theorie und Poetik des Performativen sowie im 2. Künstlerisch-wissenschaftlichen Hauptfach Intermediales Gestalten. Momentan leitet sie vertretungsweise eine künstlerische Fachklasse mit vielen medialen Schwerpunkten.

Armin L. Fischer

Armin L. Fischer (1962) arbeitete zunächst als Ernte- und Bauhelfer, als Anstreicher, Bauzeichner, Hausmeister, Maurer, Soldat, Schreiner, Landschaftsgärtner, Restaurator und als Zimmerer. Nach dem Besuch von Fachhochschule, Kunstakademie und anderen Irrenhäusern Tätigkeit als Architekt, bildender Künstler, Literat, Musiker, Produzent und Herausgeber. Seit 1980 Lyrik zum stillen Lesen, seit 2010 Veröffentlichungen in diversen Anthologien u. Zeitschriften in Deutschland und Österreich.

Janina Theres Föllmer

Janina Theres Föllmer studiert Theaterwissenschaft und Komparatistik. Bereits vor dem Studium hat sie als Regisseurin in der freien Szene gearbeitet und möchte dies nach dem Studium weiter ausbauen.

Danae Hübner

Danae Hübner (1991) absolvierte 2020 ihren Master of Education in den Fächern Englisch und Spanisch an der Universität zu Köln. An der Universität Koblenz-Landau studierte sie das Fach Darstellendes Spiel mit dem Schwerpunkt auf zeitgenössischem Theater und Performance. Im Rahmen des Studiums testete sie die neue Playing Up Gender Edition des Fundus Theater/Theatre of Research und arbeitete parallel als Lehrerin und Theaterpädagogin. In ihren künstlerischen Arbeiten bewegt sie sich zwischen Poesie und Performance, interaktiven und grenzüberschreitenden Bewegungsformaten, die gesellschaftliche Bilder von Gender und (medialer) Macht hinterfragen.

Jana Lena Jünger

Jana Lena Jünger hat 2021 ihren Bachelor of Arts in den Fächern Geschichte und Erziehungswissenschaft an der Ruhr-Universität abgeschlossen. Ihre Abschlussarbeit behandelte u.a. die Erinnerungskultur im Ruhrgebiet. Derzeit studiert sie Geschichte und Public History ebenfalls an der Ruhr-Universität. Dabei richtet sich ihr Fokus auf die Montangeschichte sowie auf die Erinnerungs- und Industriekultur im Ruhrgebiet.

Ohoude Khadr

Ohoude Khadr hat schon immer an die Bedeutung der Kultur im Allgemeinen und der Musik im Besonderen geglaubt, da sie eine subtile, aber wirkungsvolle Rolle in der Gesellschaft spielt. Sie ist eine Sawiris-DAAD-Absolventin, die 2012 ihren Master-Abschluss in Operngesang an der Hochschule für Musik Hanns Eisler in Berlin gemacht hat. Auf der Suche nach neuen Herausforderungen arbeitete sie zwei Jahre lang als Business Development Manager bei Arabesque International, einer der wenigen Agenturen für darstellende Künste in der MENA-Region. Nach ihrer Rückkehr nach Deutschland beschloss sie, ihr Studium zu erneuern und begann ihren zweiten Masterstudiengang, diesmal Kultur- und Medienmanagement an der Hochschule für Musik und Theater in Hamburg.

Luise Klonowski

Luise Klonowski hat Kunstgeschichte der Moderne und Gegenwart in Bremen, Coleraine (UK), Cáceres (ES) und Bochum studiert. Ihr fachlicher Schwerpunkt befinden sich im neuen Materialismus, sowie politisch aktivistische Verhandlungen von Macht und Sichtbarkeit in der zeitgenössischen Kunst. Derzeit ist sie Volontärin am Skulpturenmuseum Marl und Vorstandsmitglied der galerie januar e.V. – einem kleinen Kunstverein in Bochum-Langendreer, der sich auf junge Kunst aus der Region spezialisiert hat.

Florian Kunath

Florian Kunath (1987) studierte Kunstgeschichte in Bochum und Düsseldorf. Seit 2006 ist er künstlerisch im öffentlichen Raum durch diverse Gruppen sowie Einzelausstellungen tätig. In seinen Werken befasst er sich mit der Wegwerfkultur unseres Alltags und äußert sich kritisch dazu. Im Wechsel dazu arbeitet er das Oeuvre Gotthard Graubners auf. Derzeit lebt er in Wanne-Eickel und arbeitet in Essen sowie Bochum, für Museen und andere Kulturvereine.

Käthe Löffelmann

Katharina »Käthe«Löffelmann lebt als multidisziplinäre*r Künstler*in in Wien. Neben Video und Fotografie umfasst their Werk unter anderem auch Installationen, Lichtcollagen und (Wand)Gemälde.

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 Kulturreferent, Kurator und Autor in NRW und Berlin tätig.

Clara Stolz

Clara Stolz studiert Kunstgeschichte an der Ruhr-Universität Bochum. Ihre Interessen liegen im Bereich zukunftsorientierte Museumsarbeit, Kuration und journalistische Kulturarbeit. Bei Zeitzeug_ hat sie im Verbund mit anderen die Ausstellung der bildenden Künste unter dem Titel »Nirgendhaus« betreut.

IMPRESSUM

HERAUSGEBER
Dominik Olbrisch

REDAKTION
Dominik Olbrisch
Helena Matkares
Katharina Frölich
Annalena Volk

LAYOUT
Sophia Allweyer

KONTAKT
zeitzeug.festival@gmail.com

Studentische Initiative Zeitzeug_ Festival
(ehemals megaFon Theaterfestival)

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

ISSN (Print) 2750-2988
ISSN (Online) 2750-3305

Mit freundlicher Unterstützung von:



