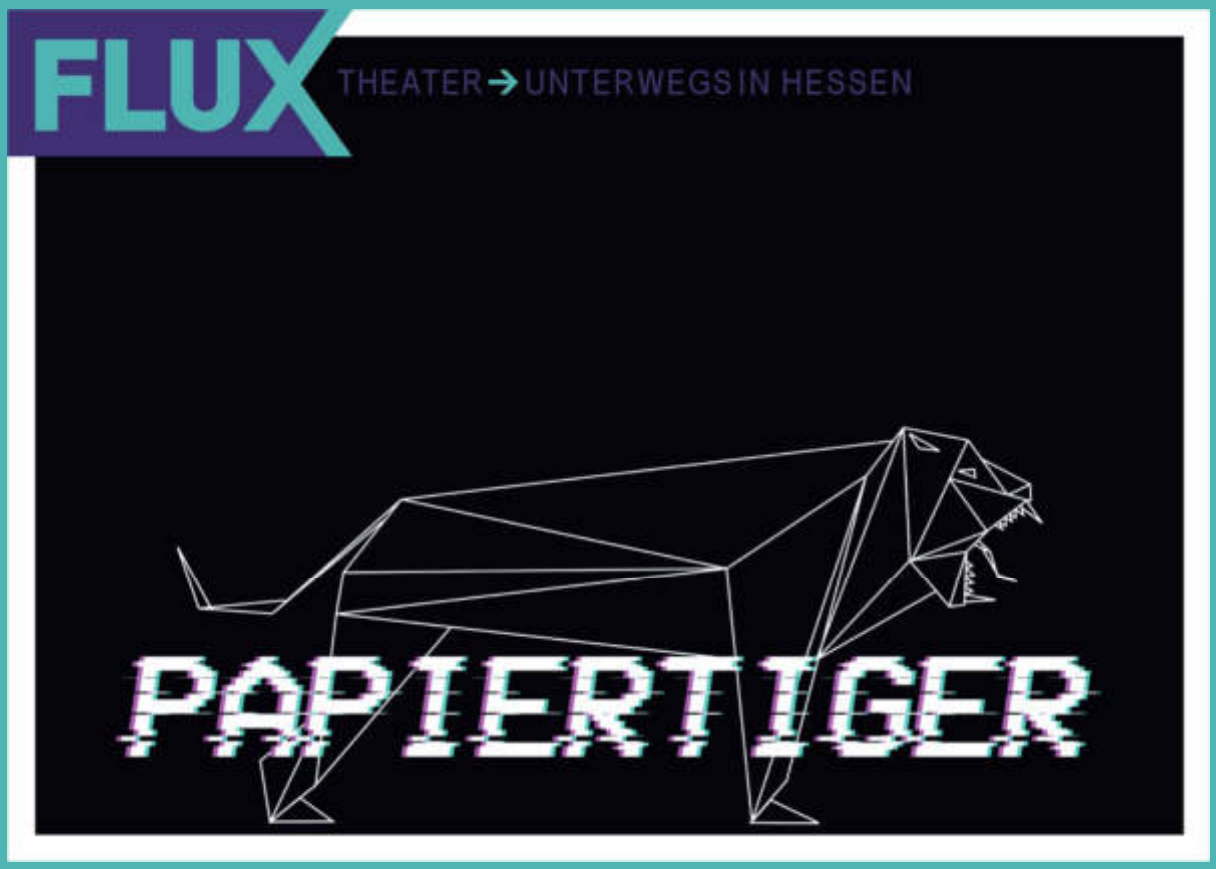
FLUX-Künstlerresidenz



ongoing project

&

Gemeinde Homberg (Efze)

Gefördert im Rahmen des Hessischen Kulturkoffers.

ongoing project

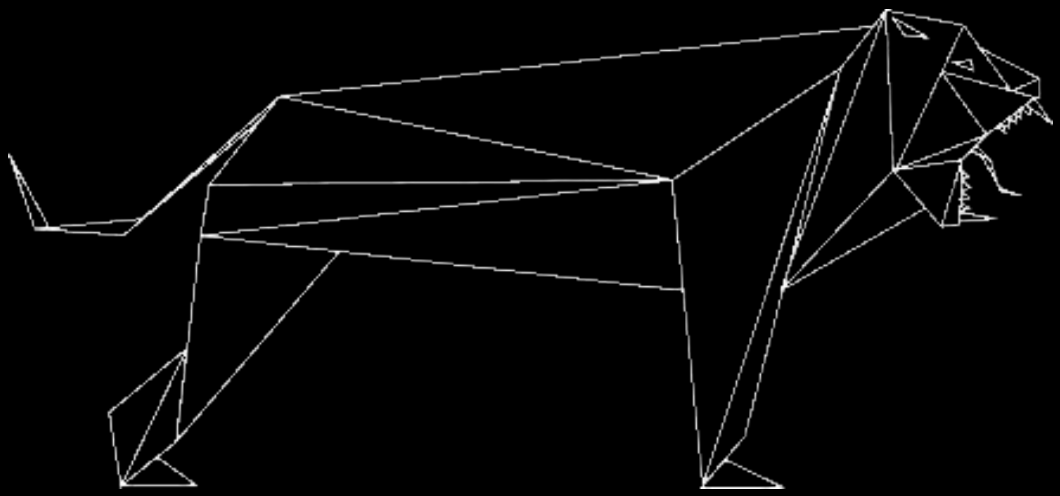
papiertiger

leipziger buchgesellschaft

leipziger buchgesellschaft

ongoing project

papiertiger



"sehen sie, waren das nicht lebendige tiger, eisenharte tiger, echte tiger? letzten endes aber haben sie sich in papiertiger, in tote tiger, in butterweiche tiger verwandelt." mao zedong

leipziger buchgesellschaft
elisabethstraße 17
04315 leipzig

herausgeber*innen und redaktion
triada kovalenko, alexander bauer, jasmin jerat, alma wellner bou,
ferdinand klüsener, chris herzog, lisa schwalb.

beteiligte personen:
elida, aimee, sarah, sera, illia yakovenko, lasse, jannis, mathilda,
alexander bauer, lisa schwalb, ferdinand klüsener, alma wellner bou,
chris herzog, jasmin jerat, triada kovalenko.

gesetzt in:
vcr osd mono designed by riciery lea
expressway designed by ray larabie
linux biolinium by philipp h. poll.

gefördert durch:
das hessische ministerium für wissenschaft und kunst.

ermöglicht durch:
hekulturkoffer hessen.

das residenzprojekt papiertiger wurde initiiert von flux.
es wurde konzipiert und durchgeführt von ongoing project.

logo:
ferdinand klüsener

cover front:
star cluster r136,
by: nasa, esa, and p. crowther (university of sheffield).

cover back:
star cluster r136,
by: nasa, esa, and p. crowther (university of sheffield).

frontispiece:
homberg (efze) 01 by triada kovalenko

gedruckt in deutschland.
© 2018 ongoing project und die autor*innen

internet
www.ongoing-project.org

kontakt
info@ongoing-prproject.org

www.ongoing-project.org

alma wellner bou
lisa schwalb
triada kovalenko
jasmin jerat
alexander bauer
chris herzog
ferdinand klüsener

Inhalt

	Titel	Autor*innen	
I	Editorial	ongoing project	7
II	*Gallerie #01*		11
	Projektdokumentation		
III	*Digitale Kommunikation als antiautoritäre Evaluation: "kreativ" und "frei" - die Künstler kommen! auf der Suche nach Fragen...*	Triada Kovalenko Lisa Schwalb	25
IV	*Zur Beforschung des Residenzprogramms.*	ongoing project	34
V	*Skript: Station 4 - Gegenschule.* *Ort: Zentralgaststätte Otto Jütte.*	Lisa Schwalb Chris Herzog	40
VI	*Wenn du nicht artig bist, kommst du ins Erziehungsheim!*	Delf Schnappauf Marianne Prieß	45
VII	*My mother is a right-wing nationalist and I'm doing nothing.*	Illia Yakoevnko	56
VIII	*Gallerie #02*		63
	Theorie		
IX	*Lehrstück und Assemblage. Zur Poetik nützlicher Fetischstrukturen in den post-zeitgenössischen radiophonen Künsten*	Ferdinand Debord	77
X	*Gallerie #03*		99
	Appendix		
XI	Schulecho RPG	ongoing project	113
XII	*Notizen*		118
XIII	*Förderer und kooperationspartner*		121
XIV	*Impressum*		122

editorial

Herzlich willkommen im neuen Buch von *ongoing project*. Der Band dokumentiert das Projekt *Papiertiger*, das im Rahmen einer FLUX-Künstler*innenresidenz und im Zeitraum von Februar bis April 2018 in der hessischen Kleinstadt Homberg (Efze) von *ongoing project* durchgeführt wurde. Im Rahmen des Projekts wurde für zwei Monate ein temporärer Projektraum am Marktplatz eröffnet, der »Papiertiger« genannt wurde. Im »Papiertiger« fanden öffentliche Kulturveranstaltungen, wie Poetry-Slams und Diskussionsrunden, sowie Umsonst-Cafés und Umsonst-Bars statt, aber auch Workshops mit Schüler*innen der Bundespräsident-Theodor-Heuss-Schule und der Stiftung Beiserhaus. *ongoing project* erarbeitete dabei schließlich einen Audiowalk, der zum Abschluss des Projektes unter großem Besucherandrang präsentiert wurde.

Dem Projekt ging eine interne Vorrecherchephase voraus, in der wir auf Johannes Gröteckes und Thomas Schattners Buch *Der Freiheit jüngstes Kind: '1968' in der Provinz. Spurensuche in Nordhessen* von 2011 aufmerksam wurden.[1] In diesem Zusammenhang entstand dann das Interesse sich in einem Projekt mit den Implikationen von 1968 im Jahr 2018 – d.h. genau 50 Jahre später – auseinanderzusetzen, und die Spurensuche von Grötecke und Schattner im Rahmen einer FLUX-Residenz und damit unweigerlich in der hessischen Provinz aufzugreifen.

Zudem ging dem Projekt auch noch eine zweite Recherchephase voraus, die einzelne Mitglieder von *ongoing project* schon konkret in Homberg (Efze) verbrachten. Dort lernten wir dann auch Thomas Schattner, der als Lehrer an der Bundespräsident-Theodor-Heuss-Schule in Homberg (Efze) arbeitet, persönlich kennen; und dort eröffnete er uns erfreulicherweise die Möglichkeit zur Kooperation mit der Schule und den Schüler*innen.

Auf dieser Grundlage schließlich wurde das Projekt final konzipiert und die Residenz konnte beginnen.

Dieses Buch nun dokumentiert das Projekt *Papiertiger* in Wort und Bild. Es versammelt unterschiedliche Texte und Materialien, die auf unterschiedliche Art und Weise entstanden sind. Es handelt sich um Fotos die im Projektverlauf entstanden sind, um Werbematerialien, die sich im Projektverlauf angesammelt haben, um Texte, die eigens für diese Publikation geschrieben wurden, um Texte, die im Verlauf der Dokumentation des Projektes entstanden sind und um Texte, die Vorträge dokumentieren, die im Projektverlauf gehalten wurden, um Karten zum Audiowalk und um die Druckfahnen von für das Projekt entstandenen Kunstdrucken und darüber hinaus noch vieles mehr.

Hierbei versammelt das Buch insgesamt sechs längere Texte:

Lisa Schwalb und Triada Kovalenko sind nach Beendigung des Projektes in einen Chataustausch mit einigen der Schüler*innen getreten, die am Projekt teilgenommen haben. Der Text »Digitale Kommunikation als “antiautoritäre” Evaluation: “kreativ” und “frei” - Die Künstler kommen! Auf der Suche nach Fragen...« bildet diesen Austausch ab und versammelt entsprechend die Meinungen, Ansichten, Erfahrungen und Kritiken der Projektteilnehmer*innen in einer offenen Gesprächsatmosphäre. Behandelt werden Themen wie Partizipation, die Offenheit von Arbeitsprozessen und die Außenwahrnehmung von künstlerischer Arbeit.

Im Anschluss an die konkrete Projektarbeit in Homberg (Efze), die wir am 15. April abgeschlossen haben, sandte uns Ilona Sauer (Projektleitung FLUX) einen Auswertungsfragebogen zu. Auf der Grundlage eines von der Uni Koblenz zur Analyse ähnlicher Projekte in der Rhein-Main-Region entwickelten Fragebogens soll nun auch die Beforschung und Auswertung künstlerischer Residenzprojekte in Hessen ermöglicht werden. Bei der Beantwortung der

[1] Johannes Grötecke und Thomas Schattner: *Der Freiheit jüngstes Kind. '1968' in der Provinz. Spurensuche in Nordhessen.* Jonas Verlag: Kromsdorf 2011.

Fragen entstand ein Text – in dem wir schließlich zwar einige Fragen übersprungen haben – der aber dennoch umfangreich Auskunft zu strukturellen und allgemein thematischen Fragen im Hinblick auf das Projekt gibt. Entsprechend des Fragebogens unterteilt sich der Text in thematische Blöcke zum Fokus Residenz, Fokus Zusammenarbeit, Fokus Kooperation, Fokus Nachhaltigkeit und Fokus ländlicher Raum. Unter der Überschrift »Zur Beforschung des Residenzprogramms« findet dieser Text nun Eingang in diese Publikation, und gibt dabei Einblick in die Arbeit in künstlerischen Residenzprojekten auf einer Metaebene – und manchmal natürlich auch ganz konkret.

Um besonders den feministischen Aspekt des Projektes hervorzuheben, da er nach Beendigung des Projektes in den sozialen Netzwerken diskutiert wurde, ergänzen wir exemplarisch das Skript einer der Stationen des Audiowalks als Fließtext unter der Überschrift »Station 4 – Gegenschule. Ort: Zentralgaststätte Otto Jütte«. Die Station behandelt vor dem Eingang der Zentralgaststätte Otto Jütte die 1968 in Homberg (Efze) gegründete Gegenschule, und nimmt dabei insbesondere anhand einiger Zeitzeuginnengespräche Bezug auf die Rede von Helke Sander vor der Deligiertenkonferenz des SDS 1968.

Das Skript vermittelt dabei einen kleinen Eindruck von der Textarbeit, die bei der Vorbereitung des Audiowalks stattgefunden hat und macht hoffentlich Lust auf mehr. Der gesamte Audiowalk kann zudem weiterhin auf unserer Website kostenlos heruntergeladen werden,[2] oder auch über unser Webportal kostenlos gestreamt und in Echtzeit mit elektronischer Karte begangen werden.[3]

Neben dem Austausch mit Thomas Schattner entstand im Projektverlauf auch ein reger Austausch mit dem Betreiber des Internetblogs *Homberger Hingucker* Delf Schnappauf, der uns öfter im Rahmen unserer Umsonst-Bar und auch des Poetry-Slams besuchte, trug dabei seine persönliche Recherche und seine persönliche Dokumentation von Gesprächen mit Zeitzeuginnen über die Geschichte der Mädchenheime in Nordhessen an uns heran. Dieser Austausch gipfelte in einem Vortrag, den Delf Schnappauf schließlich gemeinsam mit seiner Frau Marianne Prieß bei der Abschlussveranstaltung am 13. April 2018 im »Papiertiger« veranstalteten, hielt. Eine überarbeitete Niederschrift des Vortrags und Transkriptionen des präsentierten Tonmaterials finden unter der Überschrift »Wenn du nicht artig bist, kommst du ins Erziehungsheim!« Eingang in die Publikation.

Seit mehreren Jahren betreiben wir eine intensive Zusammenarbeit und einen regen Austausch mit dem ukrainischen Künstler Illia Yakovenko. Hierbei haben wir Illia bereits als Gastredner ins *European Ministry of Culture* in Melsungen eingeladen, oder auch als Gesprächspartner für Gregory Sholette zum *Kolleg zur Wiederentdeckung des Klassenbewusstseins* ins Künstlerhaus Mousonturm in Frankfurt a. M.. Das Illia nun auch an *Papiertiger* teilnehmen konnte, wurde über ein 'International Mobility Grant' des British Councils in Kiew ermöglicht. Illia konnte so Workshops mit den Schüler*innen der THS durchführen, größere Sprechrollen für unseren Audiowalk übernehmen und im Rahmen der Abschlusspräsentation schließlich auch einen Vortrag mit dem Titel »My mother is a right-wing nationalist and I am doing nothing« halten. Ein Skript des Vortrags findet Eingang in diese Publikation.

Abschließend führt Ferdinand Debord die radiotheoretischen Überlegungen fort, die er im Kontext der anderen Buchveröffentlichungen von *ongoing project* eröffnet hat. Unter der Überschrift »Lehrstück und Assemblage. Zur Poetik nützlicher Fetischstrukturen in den post-zeitgenössischen radiophonen Künsten« konzipiert er postzeitgenössische und postästhetische radiophone Praktiken im Bezug auf genuin kunstaktivistische Schlüsselkonzepte wie Lehrstück und Assemblage.

Dieses Buch schließt das Projekt *Papiertiger* ab und reiht sich damit in die Reihe unserer vorherigen Buchpublikationen, d.h. *Lehrstück vom Einverständnis* (2014), *European Ministry of Culture* (2016), *Worker's Cinema*

[2] Der Weblink hierfür ist: www.ongoing-project.org/inhalt/papiertiger/papiertiger.zip

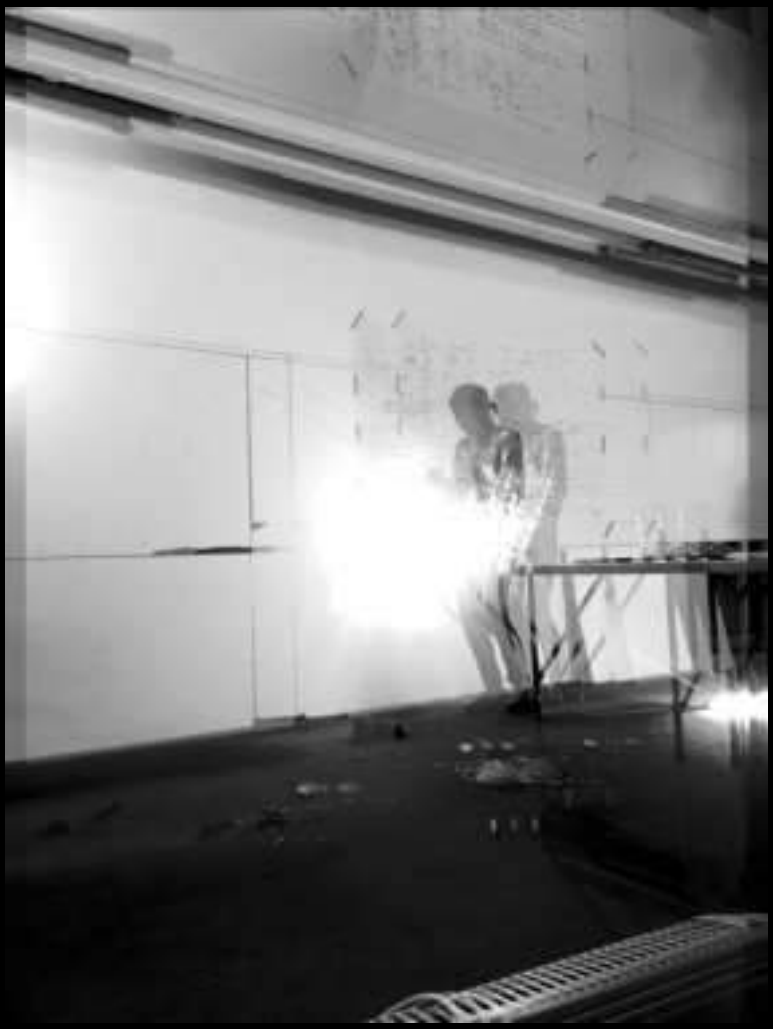
[3] Der Weblink hierfür ist: www.ongoing-project.org/nek/

(2016) ein. Alle unsere Veröffentlichungen sind, obgleich die Druckexemplare größtenteils vergriffen sind, weiterhin auf unserer Homepage einseh- und herunterladbar.

Viel Spaß bei der Lektüre!

ongoing project

gallerie #01



PARFERTIGERR

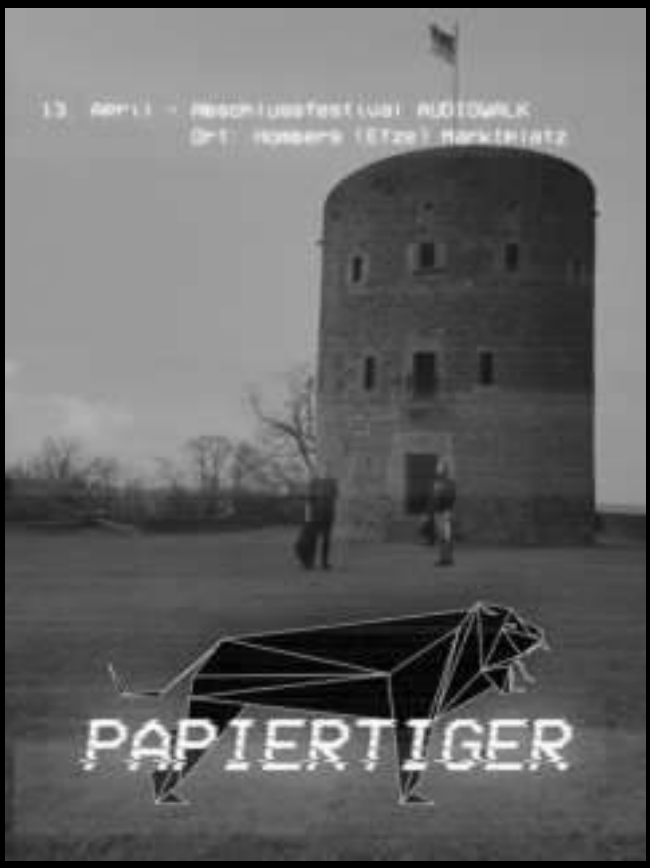
Projektdokumentation

Triada Kovalenko & Lisa Schwalb

Digitale Kommunikation als "antiautoritäre" Evaluation: "kreativ" und "frei" - Die Künstler kommen! Auf der Suche nach Fragen...

App-Nachricht von ongoing project (Triada und Lisa) an die am Projekt beteiligten Schüler*innen:
Liebe Papiertiger-Gruppe,
der Sommer ist so gut wie da, zumindest fühlt es sich sommerlich an. Wir hoffen euch geht es soweit gut – die Schule ist nicht all zu stressig. Wir sitzen gerade an einer Publikation zu Papiertiger und versuchen neben informativen, dokumentarischen Beiträgen auch eine Reflexion. An dieser Stelle sind wir sehr interessiert an euren Meinungen und Sichtweisen und fänden es super cool wenn eure Stimmen auch in der Publikation vertreten wären, einerseits eure Wahrnehmung und andererseits eure Kritik. Wir (Triada und Lisa) hatten die Idee, dass es toll wäre, wenn wir unsere Reflexion in Beziehung zu eurer setzen könnten, also auch von euren Perspektiven was lernen oder auf eure Fragen antworten.... schickt bitte eure Antworten an Triada (privat) sie bleiben dann anonym also feel free.
Wenn irgendetwas unklar ist an den Fragen, schreibt uns jeder Zeit. Vielen, vielen Dank schon mal im Voraus, wir sind gespannt auf eure Antworten. Es wäre toll, wenn ihr es diese Woche schaffen würdet.
Liebe liebe Grüße aus Leipzig Triada und Lisa

Der folgende Text ist in einem digitalen Frage-Antwort-Frage-Antwort-Prinzip entstanden. Zuerst haben zwei Mitglieder von ongoing project Fragen an die Schüler*innen formuliert, dann auf ihre Antworten wieder Fragen für einander formuliert und auf die Frage der jeweils anderen in einem Onlinedokument geantwortet. Der hier abgedruckte Text ist das Ergebnis einer inhaltlichen Organisation aller Fragen und Antworten. Die Ausgangsfragen sind **schwarz** oder **weiß** , die Antworten der Schüler*innen **rot**, die daraufhin formulierten Fragen von einer Person von ongoing project **grün** und die Antworten eine anderen Person von ongoing project **blau**.
Wir danken allen Schüler*innen für das Teilen ihrer Gedanken!



Twitter-Werbemotiv

Fangen wir an. Wem zuerst eine Frage einfällt fängt an (Pause)

Wie würdest du die Gruppendynamik (zwischen Schüler*innen und Schüler*innen, zwischen Schüler*innen und ongoing project) beschreiben?

Es war sehr dynamisch. Da wir am Anfang gedacht hatten, dass es nur Zeitzeugen aus dem Jahr wären, waren wir positiv überrascht und ich fand es jedes Mal sehr angenehm, wenn man zu dem Projekt gekommen ist. Da wir uns auch schon alle untereinander kannten, war das, so fand ich, ein großer Vorteil. So konnte man gleich offen für alles sein, ohne die anfänglichen "Schüchternheitsprobleme" zu haben.

Hast du Fragen an uns und/oder gibt es etwas, das du uns gerne sagen würdest?

Ich habe mich sehr gefreut euch kennengelernt zu haben. Ihr wart immer sehr freundlich und es war mal eine komplett neue und andere Erfahrung mit Künstlern zusammenzuarbeiten.

Ich frage mich inwiefern "Künstler-Sein" oder mit "Künstlern" zusammenarbeiten eine neue Erfahrung für alle war und vor allem wodurch sich dieses "Künstler-Sein" für die Jugendlichen auszeichnet?

Wer weiß, vielleicht ist die Kunstlehrerin an der Schule auch Künstlerin oder es gab eine Musikerin mit der sie außerhalb der Schule was gemacht haben.... hmmm. Ja vielleicht ist dieses Berufsfeld im ländlichen Raum nicht so weit verbreitet – Berufskünstler*innen ziehen in die Städte? Ich glaube, wir haben uns ganz am Anfang als Künstler*innen vorgestellt, haben das aber auch erläutert, was es in unserem spezifischen Fall bedeutet. Jedoch glaube ich, wurden wir den Schüler*innen auf jeden Fall im Vorfeld als Künstler*innen angekündigt. "Die Künstler*innen kommen!" Da wir so angekündigt wurden, was ja auch nachvollziehbar ist und vielleicht die Künstler*innenfigur eher immer etwas von einer mythischen, literarischen Biographie hat, also für mich war das als Jugendliche auf dem Land so, glaube ich lag viel Definitionsmacht auf unserer Seite. "Künstler-Sein" also in unserem Fall: künstlerisches Forschen, viele Ideen ausprobieren, fragen, hinterfragen und das letzte Wort haben ;)

Praktisch habe ich viele verschiedene Arten kennengelernt, mit einem Inhalt auf die verschiedensten Weisen zu arbeiten, vor Allem freier und kreativer als ich es kannte.

Was denkst du? Wozu verhält sich das freier und kreativer? Als... ?

Ich vermute, der Bezug ist schulischer Art, in dessen Kontext oft, aufgrund von Lehrinhalten, die vermittelt werden müssen, von Seiten der Lehrer bereits gewusst wird, was erlernt, erfahren, werden soll und aufgrund von den Zwängen, denen auch LehrerInnen ausgesetzt sind oft der Rahmen fehlt etwas auszuprobieren,, dessen Ergebnis noch nicht vorhersehbar ist. Die Zwänge und Ziele waren vermutlich im Fall von Papiertiger nicht so transparent bzw. eben andere, vielleicht ist kreativ und frei dann "anders" und optional. Handelt es sich bei einer Situation die "kreativ" und "frei" ist um eine Idealsituation die keinerlei Kritik hervorruft, weil es ihrer nicht bedarf? Ich denke, dass "kreativ" und "frei" auch zu Unzufriedenheit führen kann, in der man schnell mit sich selbst und seinen vermeintlichen "Unzulänglichkeiten" konfrontiert werden kann, sodass vielleicht je nach Typ von Spaß bis zu Stress unterschiedliche Reaktionen hervorgerufen werden können.

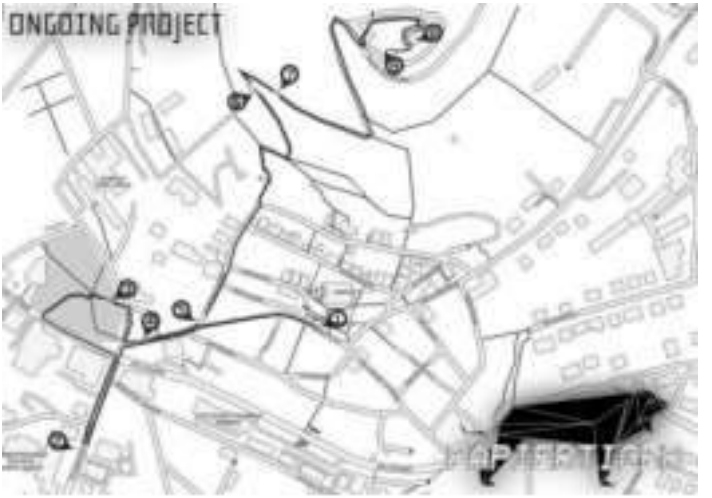
Wenn du eine Sache an dem Projekt kritisieren würdest, was wäre es?

Ich fand es zwar gut, dass wir immer mitbestimmen durften, jedoch fand ich es manchmal zu offen und dadurch etwas unorganisiert.

Wie lässt sich eine Situation herstellen, die Veränderung und Anpassungen von Ideen zulässt, ohne dabei ein Gefühl von Unorganisiertheit zu vermitteln und: ist nicht auch die Transparenz von Fragen im Prozess die noch nicht beantwortet werden können und diese zu teilen eine interessante Methode, für die ein wenig Unordnung/Unorganisiertheit in Kauf genommen werden kann?

Zu offen heißt vielleicht auch verunsichernd an einem Punkt, an dem die Verantwortung nicht gleichmäßig verteilt ist, also an dem Rollen und Status eben nicht aufgelöst sind

Der Papiertiger



Papiertiger-Audiowalk

und Bedingungen auch nicht äquivalent - die Unorganisiertheit kann sich dann vielleicht wie ein Kontrollverlust anfühlen - nach welchen Kriterien wird jetzt entschieden? An dieser Stelle ist es vermutlich ein Balanceakt: Organisierte Mitbestimmung geht das? An dieser Stelle wäre es sicherlich interessant amAnfangdesProjektesbzw.derZusammenarbeit die Organisation der Mitbestimmung gemeinsam zu besprechen oder zumindest transparent zu machen.

Uns wurde im vorhinein gesagt, dass ihr noch gar keine Ideen habt und wir frei entscheiden können was wir machen dürfen, sei es Audiowalk oder Graffiti oder Sonstiges. Doch da ihr pro Stunde/ Tag die wir gemacht haben ein konkretes Konzept hattet, was wir ausarbeiten sollen, war es nicht mehr so "frei" wie mir es dargelegt wurde.

Ich frage mich, warum haben wir es als so offen bzw. frei kommuniziert, dass es einen Audiowalk geben wird stand ja schon am Anfang ziemlich fest, auch weil wir das mit den Förderern* so vereinbart hatten. Glaubst du, es besteht eine allgemeine Skepsis gegenüber dem Format Audiowalk? Also, dass es für Jugendliche als unattraktiv oder unklar erscheinen könnte?

Ich denke, für alle Teilnehmer*innen also nicht nur für die Jugendlichen, war das Format ein neues unter dem sie sich zunächst nichts vorstellen konnten. Vielleicht ist das offen und frei etwas, das noch genauer erklärt werden müsste, zum Beginn eines Prozesses. Also Konzept Audiowalk ja, aber wo gibt es innerhalb dessen Freiheiten und Offenheit?

Wie manche Aufnahmen umgesetzt wurden, der Walk war an sich sehr gut, aber manchmal verwirrend durch den Schnitt

Denkst du, es wurde zuwenig über Vorstellungen von Ordnung und Verwirrung, Konzept und Vermittlung gesprochen? Kunstbegriff?

Ja ich glaube, dass ein längerer gemeinsamer Austausch über das Ergebnis, das Produkt, den Audiowalk sehr produktiv gewesen wäre, jedoch auch aufgrund von zeitlichen Gegebenheiten dieser Austausch zu kurz kam. So war auf jeden Fall die Zusammenarbeit während Recherche und Umsetzung weitaus stärker als bei der konkreten Gestaltung des Audiowalks, der dann schließlich präsentiert und gehört wurde. Die Vorstellung von dem, was am Ende herauskommen kann, waren vermutlich nicht nur heterogen zwischen Schülern und ongoing, sondern bei allen Beteiligten verschieden, jedoch wäre ein Austausch über Ziele und Vorstellungen über das, was am Ende ein Ergebnis eines gemeinsamen Prozesses darstellen soll, wichtig und könnte in zukünftigen Projekten früher zum Thema werden, um allen ein stärkeres Gefühl von Verantwortung und Gestaltungshoheit zu geben.

Was hast du als autoritär empfunden und warum?

Ich habe eigentlich nichts autoritär empfunden. Es war ja unsere freie Entscheidung, daran teilzunehmen. Da wir (Ongoing Project Team und Schüler) immer sehr offen zueinander waren und wir jederzeit die Möglichkeit hatten zu sagen was uns nicht passt, hatte es nie autoritäre Züge.

Kannst du dich an einen Moment erinnern in dem eine Person etwas gesagt hat, was ihr nicht gepasst hat?

Ich kann mich erinnern, dass eine Schülerin, als der Audiowalk fertig geschnitten war, verärgert darüber war, dass ihr Teil, den sie aufgenommen hat, nicht mehr in der Endversion vorkam. Sie hat das sofort kommuniziert und nachgefragt, warum es dazu kam. Und darauf hingewiesen, dass sie sich gewünscht hätte, dass wir es mit ihr abgesprochen hätten.

Ich würde nicht sagen, dass etwas autoritär war. Wir würden eher geleitet und unterstützt, was mir sehr gut gefallen hat.

Was denkst du? An welcher Stelle kann Leitung und Unterstützung autoritär werden?

Wenn es nicht auch möglich ist, sie zu verweigern, also wenn sie totalitär wird. Wenn das Ziel unverrückbar ist und die Mittel zur Erreichung des Ziels in ihrer Form dem Zweck nicht gerecht werden. Wenn also mein Ziel beispielsweise antiautoritäre Verhältnisse sind, ist es schwierig diese durch autoritäres Vorgehen zu erzwingen.

Das ist aber nur ein Beispiel, also explizit wurde das so im Projekt nicht als unser Ziel formuliert. Das Beispiel ist an dieser Stelle eher die Anknüpfung an den 68er-Diskurs.

Was konntest du für dich inhaltlich und praktisch mitnehmen?

Ich habe vor allem etwas über die lokale Geschichte gelernt, aber auch über autoritäre Erziehung und die Zeit der 68er im Allgemeinen. Inhaltlich habe ich sehr viel über autoritäre Erziehung sowie lokale Geschichte erfahren. Praktisch habe ich gelernt, Ideen kreativ umzusetzen

Wie kann man Schüler*innen/Jugendlichen in einer Projektphase das Gefühl geben, dass sie ernst genommen werden?

Eigentlich, denke ich, indem man ihnen auch das Gefühl vermittelt, dass sie uns etwas beibringen können, also kein einseitiges Lernverhältnis ;)

Vielleicht so, dass wir alle (Projektleiter*innen und Teilnehmer*innen) gemeinsam etwas erlernen, lernen? Also wir ebenso über lokale Geschichte etc....?

Ich persönlich habe durch die Zusammenarbeit mit Bewohner*innen viel nicht nur über den Ort Homberg damals gelernt, sondern vor allem die Strukturen, Schwierigkeiten und Netzwerke in dörflichen Orten gelernt, so gesehen war ich selbst ahnungslos und in einer fragenden Position den Schülern gegenüber.

Durch das Projekt habe ich meine Mitschüler noch näher kennengelernt, was super toll war. Den Beruf/Studium an sich kannte ich gar nicht und habe mich so noch mal über eine andere Richtung informiert. Während der Zeit habe ich einen neuen Blick auf die Zusammenarbeit von "älteren" und "jüngeren" Menschen bekommen, was ich mir auch in der Schule wünschen würde

Glaubst zu mit Älteren sind wir gemeint? Hast du den Generationenunterschied selbst erlebt? Wenn ja, was schätzt du daran?

Nein, vielleicht eher die Zeitzeug*innen. Aber ich selber hab auch den Generationsunterschied zu den Schüler*innen gemerkt und hab mich

Poster mit Maomotiv

Abschlussveranstaltung

irgendwie so in der Mitte gefühlt – Vermittlung? Der Generationenunterschied ist für mich in dem Moment interessant, wo ich das Gefühl habe, es geht um die Begegnung, also die Strecke dazwischen. Wenn es nur darum geht, dass die jüngere Generation auf die ältere zuläuft dann geht es nicht um den Unterschied, sondern um eine Hierarchie bzw. dann ist die Frage eine andere, nämlich eine historische. Wenn also das Wissen einseitig verteilt ist, sprich, die ältere Generation spricht, die jüngere Generation interviewt, zuhört und lernt, dann geht es nicht um den Unterschied, um das Thema der Generationen, sondern um ein historisches Moment, aber nicht um Geschichtsschreibung. Ich hab den Generationenunterschied durch das Verhältnis in dem wir zueinander standen erlebt: andere Positionen, andere Momente im Leben, andere Status. Aber auch inhaltlich, wenn es beispielsweise um Familie ging. Das Thema Familie war für mich da sehr präsent.

Wie würdest du die Gruppendynamik (zwischen Schüler*innen und Schüler*innen, zwischen Schüler*innen und ongoing project) beschreiben?

Es herrschte eine sehr gute Gruppendynamik. Da es ein freiwilliges Projekt war, waren alle Schüler, die da waren, interessiert und motiviert mitzuarbeiten. Auch zu ongoing projekt war die Beziehung sehr gut, da wir von Anfang an ernstgenommen wurden und die Gruppe sich super aufeinander eingelassen hat.

Schüler und Schülerinnen: gleichwertig, da alle engagiert und motiviert waren, sind nie Probleme aufgetreten. Schüler und ongoing project: da ihr uns von Anfang an auf Augenhöhe behandelt habt, herrschte eine gute Atmosphäre und man konnte so gut mit euch arbeiten.

Was sind Kriterien, die für das Arbeiten auf Augenhöhe sprechen?

Mir fallen dazu verschiedene Punkte ein: wir waren von Anfang an per du mit allen, wir haben im Prozess viele Fragen gestellt, also nicht gesagt ob etwas so passt oder nicht, sondern alle auch nach ihrer Meinung gefragt, wir waren bedacht darauf, dass sich alle wohl fühlen und mit uns alles besprechen können... Eigentlich war nichts autoritäres da, allerhöchstens wenn mal gesagt wurde was wir wie aufnehmen sollen.

Haben wir den Schüler*innen eigentlich erklärt, warum wir wollen, dass sie die Texte aufnehmen?

Ja ich kann mich erinnern, dass es darum ging, dass vor allem die "kreativeren" Texte, also, z.B. die Ortsbeschreibungen und Nacherzählungen nicht nur von den Jugendlichen gesprochen werden sollten und die essayistischen Texte nur von den Zeitzeugen. Besonders die Durchmischung war wichtig und ich hatte das Gefühl, dass es ihnen auch Spaß gemacht hat, die Texte, die nicht von ihnen geschrieben wurden, einzulesen.

---

5. Für mich war dieses Projekt eine super schöne Erfahrung und Ich nehme viel davon mit. Ich habe mich dabei und vor allem mit euch immer sehr wohl gefühlt und möchte mich dafür nochmal ganz herzlich bei euch bedanken.

DANKE

Was denkst du waren Methoden oder Verhaltensweisen, die dazu geführt haben, dass sich die TeilnehmerInnen wohl gefühlt haben?

haben Snacks und Getränke mitgebracht auch wichtig ;)

5. Ich finde eure Arbeit sehr toll und finde das ihr als Gruppe auch einen guten zusammenhalt habt. Ich habe euch sehr ins Herz geschlossen und würde mich auf noch ein Projekt sehr freuen. Vielleicht klappt es ja :D

---

ongoing project

Zur Beforschung des Residenz-programms.

1 FOKUS RESIDENZ

I. Was war euer Anliegen mit der Residenz und was ist daraus geworden? Was ließ sich realisieren und was nicht?

Auf der Grundlage der ersten Residenz *European Ministry of Culture*, die wir 2015/16 in Melsungen durchgeführt hatten, war unsere Zielsetzung dieses Mal verschiedene Fallstricke zu vermeiden, und stattdessen eine bereits im Vorfeld gut geplante Residenz zu entwerfen, die an in einer lokalen Community tief verwurzelte Themen ansetzt; und uns so bereits im Vorfeld den Zugang zu gut engagierten und gut vernetzten Schlüsselpersonen gewährt. Auf dieser Grundlage war unser Ziel einen bleibenden Beitrag zur lokalen Kulturlandschaft zu schaffen, und darüber weitere Ergebnisse (wie z.B. eine Publikation) anzufertigen, die nicht flüchtig sind. Zudem wollten wir eine zentrale Räumlichkeit nutzen, um Laufpublikum anzuziehen und eine Öffentlichkeit anzusprechen. Diese Ziele haben wir im Großen und Ganzen umsetzen können. Wir hätten uns ab und zu mehr Laufpublikum gewünscht, konnten aber zu langfristig geplanten und offensiv – auch in der lokalen Presse beworbenen Veranstaltungen – ein großes Publikum ansprechen.

II. Mit welchen unterschiedlichen Formaten und Zielgruppen habt ihr gearbeitet?

Wir haben mit Formaten wie Zeitzeug*innengespräche und Interviews, Workshops mit Schüler*innen, Café und Barabende, Kinoabend, Konzert, Audiowalk und Vortrag gearbeitet. Dabei haben wir die Zielgruppen Zeitzeugen*innen, Schüler*innen, Migrant*innen, sowie die Homberger Öffentlichkeit generell angesprochen.

III Mit welchen Herausforderungen und Problemen wart ihr konfrontiert? (strukturell, organisatorisch, künstlerisch?)

Die offenen Formate, wie Café und Barabend wurden z.T. schlecht angenommen, eine Etablierung solcher Formate ist im Rahmen

einer zweimonatigen Residenz eher schwierig zu bewerkstelligen.

IV Artist in Residenz-Gedanke = der Künstler wirkt auf den Ort und der Ort wirkt auf den Künstler. Wie konntet ihr auf den Ort wirken? Haben sich neu Strukturen vor Ort durch die temporäre Residenz ergeben? Wie hat der Ort auf euch gewirkt? Habt ihr auch Impulse für eure eigene künstlerische Praxis erhalten?
Die Frage, inwiefern wir auf den Ort gewirkt haben, ist schwer zu beantworten. Zunächst muss wahrscheinlich geklärt werden, was es heißt auf einen Ort zu wirken. Wir haben sicherlich einen Audiowalk hinterlassen, der weiterhin begehbar ist und sich so irgendwie in die Geschichte der Stadt einschreibt, auch haben wir einige Zeitzeug*innen dazu bewegt, in ihrer Darstellung oder in dem, was sie sagen wollten, Hemmungen zu überwinden und ihrer Narrativierung bestimmter Etappen ihres Lebens oder ihrer Familiengeschichte auch Aspekte zu äußern, die sie lange verschwiegen haben. Insofern haben wir zum Ort ein akustisches Monument hinzugefügt und ihn insofern ganz konkret geprägt, zudem haben wir auf einzelne Personen gewirkt. Auch haben die Schüler*innen in der Arbeit mit uns sicherlich ungewohntes erfahren, oder sind im Hinblick auf zwischenmenschliches Verhalten verunsichert worden.
Was wir definitiv mitgenommen haben ist, dass eine grundlegende, sehr spezifische Planung, die sich bereits im Vorfeld an den bestehenden Diskursen der Ortes abarbeitet eine gute Voraussetzung für einen mehr oder weniger reibungslosen Projektverlauf ist, und das wir da durchaus auch noch weiter gehen können, der Ort für die Residenz selbst sollte auch auf dieser Grundlage ausgewählt werden.

V Was konntet ihr an für euch Künstlerisch-Neuem erproben? Was konntet ihr in der Zusammenarbeit mit Kindern und Jugendlichen an Neuem erproben?
Das Projekt fällt in eine umfangreiche Neu-Ausrichtung der Arbeitsprozesse in unserem Kollektiv, die eine stärkere Hinwendung zu konkreten inhaltlichen und politischen Fragen bedingt hat. In diesem Sinne haben wir in diesem Projekt die konkrete Stratifizierung des Projekt an Hand der inhaltlichen Fragestellung nach der Bedeutung der Ereignisse von 1968 für Homberg (Efze) organisiert. Dies hat sich auch auf die Arbeit mit Kindern und Jugendlichen ausgeweitet, die nicht auf der Grundlage einer abstrakt künstlerischen Fragestellung stattfand sondern sich an inhaltlich historischem Material ausrichten konnte.
Zudem haben wir uns im Rahmen des Projekts an der Übersetzung geschichtlicher Situationen in Pen und Paper Rollenspiele geübt, die wir mit den Kindern und Jugendlichen gespielt haben.

VI Wie habt ihr das Verhältnis von Prozess und Produkt in der Residenz bzw. In den verschiedenen Projekten der Residenz gestaltet?
Gerade die klare Vorstellung von einem Produkt (einem dokumentarischen Audiowalk) eröffnete die Möglichkeit, an verschiedenen Punkten des Prozesses für verschiedene Personen gestalterisch mitzuwirken. Dazu dienten einerseits die Workshops mit den Schüler*innen, aber auch die Gespräche während der offenen Formate Café und Bar mit den Bürger*innen der Stadt Homberg.

VII Worin unterscheidet sich das Residenzformat zur klassischen Projektform im Bildungskontext? Vorzüge/Nachteile?
Anders als klassische Bildungsprojekte richtete sich das Residenzprojekt an unterschiedliche Zielgruppen, für die unterschiedliche Formate zu entwickeln waren, und man ist nicht daran gebunden ausschließlich mit Kindern und Jugendlichen zu arbeiten – dadurch werden strukturelle Transgressionen möglich.

2 FOKUS ZUSAMMENARBEIT

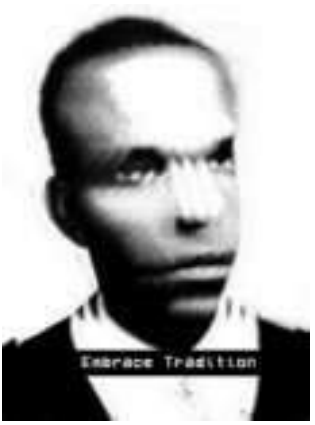
I Welche Möglichkeitsräume sind in der Zusammenarbeit entstanden?
Die Entstehung von Möglichkeitsräumen ist stark an die tatsächliche Bindung der Akteur*innen und Zielgruppen an die lokale Örtlichkeit gebunden. Wenn die Akteur*innen selber z.B. nur mehr oder weniger täglich aus weit entfernten Nachbardörfern anreisen, um in die Schule zu gehen, dabei aber weder ihre Nachmittage, ihre Abende oder ihre Wochenenden im Residenz-Ort verbringen, wird die Bildung konkreter Möglichkeitsräume stark eingeschränkt. Wenn allerdings einen tatsächliche Bindung und das damit einhergehende Interesse an lokalen Strukturen, oder an lokaler Zeitgestaltung gegeben ist. Dort, wo dies geschieht, entstehen Möglichkeitsräume, z.B. in der Zusammenarbeit mit den Jugendlichen aus der Stiftung Beiserhaus, die andererseits dann doch noch in so regide Strukturen eingebunden sind, dass die Möglichkeitsräume, und das gegenseitige Interesse, dass sich in einigen Treffen abgezeichnet haben mag, dann doch erstickt. Andere Möglichkeitsräume zeichnen sich mit politisch per se schon interessierten und engagierten Akteur*innen der Region ab, die zugleich auch schon historisches und kulturelles Engagement mitbringen, und selbstständig bereits Themen bearbeiten und für deren Platzierung Anschluss suchen. Die Bildung von Möglichkeitsräumen dürfte hier dann wiederum an finanzielle und infrastrukturelle Möglichkeiten gebunden sein.

II Wo wurde tatsächlich zusammengearbeitet und wo hat jeder eher selbst Ansätze verfolgt? Welche Formen/Arten der Zusammenarbeit gab es?
Was bedeutet Zusammenarbeit? Und was bedeutet das verfolgen von gemeinsamen Zielen? Eine Zielsetzung stratifiziert letztlich einen gemeinsamen Arbeitsprozess. Wenn im Hinblick auf eine gemeinsame Zielsetzung unterschiedliche Zielsetzungen verfolgt werden, kann dies letztlich doch auch zu einer Form der Zusammenarbeit führen, die das verfolgen eigener Ansätze subsumiert. Hieraus ergibt sich eine Form der Zusammenarbeit, die eine hohe Heterogenität gewährleistet und gestattet.

III War die Zusammenarbeit inspirierend? Nehmt ihr etwas von der künstlerischen Arbeitsweise des Anderen mit?
Besonders inspirierend war die Recherchearbeit von Delf Schnappauf, der uns hier Zugang zu seinen Archiven gewährt hat, und uns damit Einblick in seine Recherchen Zeitzeuginnengespräche hinsichtlich der Vergangenheit der Mädchenheime in der Region gewährt hat.

IV Welche Erfahrungen habt ihr bei der Initiierung von Projekten mit Bildungsinstitutionen im Kontext der Residenz gemacht? Wie seid ihr bei der Initiierung dieser Projekte vorgegangen? Welche Erfahrungen habt ihr bei der Realisierung und Durchführung von Projekten mit Bildungsinstitutionen gemacht?
Die Initiierung der Kooperation mit der Bundespräsident-Theodor-Heuss-Schule ist durch den Kontakt zu Thomas Schattner, Geschichtslehrer und Historiker, zu Stande gekommen. Die Zusammenarbeit gestaltete sich durch sein Engagement sehr unkompliziert, schnell hat sich eine Gruppe von interessierten Schüler*innen gefunden, die kontinuierlich, freiwillig und außerschulisch am Projekt mitgearbeitet haben.
So wurde z.B. auch die Stiftung Beiserhaus per Mail und telefonisch kontaktiert, und es fand ein Kennenlernbesuch statt.

V Welche Gelingensbedingungen würdet ihr für das Initiieren und Durchführen von Kooperationen mit Bildungsinstitutionen benennen?
Persönlicher Kontakt und ein wechselseitiges Interesse. Für einen Erfolg müssen die Institutionen grundsätzlich dafür bereit sein, von gewissen ergebnisorientierten Vorstellungen von Bildung und Erziehung – zumindest im Rahmen der Kooperation – Abstand zu nehmen.



Rosa-Luxemburg-Mem, Ulrike-Meinhoff-Mem, Angela-Davis-Mem, Herbert-Marcuse-Mem, , Frantz-Fanon-Mem

Folgende gemeinfreie Bilder wurden für die Erstellung der Mems genutzt:
Portrait von Rosa Luxemburg, author uknown (wikimedia commons)
Ulrike Meinhof, für die Wiederverwendung markiert entsprechend:
http://www.anticapitalistes.net/spip.php?article2875
Valentina Tereshkova meeting with Angela Davis, by: Yuriy Ivanov;
RIA Novosti archive, image #36716 / Yuriy Ivanov / CC-BY-SA 3.0 5
Herbert Marcuse in Newton, Massachusetts in 1955, by: the Marcuse Family;
This file is licensed under the Creative Commons Attribution-Share Alike 3.0 Unported licensr
Foto de dominio público mejorado en pjwproductions, by: Pacha J. Willka
This file is licensed under the Creative Commons Attribution-Share Alike 3.0 Unported license

VI Welche Erfahrungen habt ihr in der Zusammenarbeit mit FLUX gemacht?
Die Erfahrungen in der Zusammenarbeit mit FLUX waren gut.

VII A) organisatorisch B) inhaltlich-konzeptionell
A) Wir haben organisatorisch im Großen und Ganzen gute Erfahrungen mit FLUX gemacht. Sowohl in der Planung und Vorbereitung, als auch bei der Durchführung wurden wir von FLUX unterstützt. Wobei wir ab und an mit spontanen Änderungen konfrontiert waren mit denen dann umgegangen werden musste.
B) Ilona Sauer hat uns inhaltlich-konzeptionell unterstützt und hat auch ihre persönlichen Erfahrungen als Zeitzeugin in das Projekt eingebracht.

VII Welche Gelingensbedingungen würdet ihr für die Kooperationen mit FLUX benennen?
Die Gelingensbedingungen für eine Zusammenarbeit mit Flux sind ohne Zweifel eine gute organisatorische Zusammenarbeit bereits im Vorfeld, sowie präzise und zielorientierte Absprachen, die gut dokumentiert werden.

3 Fokus Nachhaltigkeit | Was bleibt?

I Die Residenz war eine Art temporäre, künstlerische Intervention in den Ort. Was bleibt davon?
Es ist eine Zusammenarbeit mit verschiedenen lokalen Akteur*innen entstanden, die erwartungsgemäß da am fruchtbarsten war, wo bereits ausgehend von diesen Akteur*innen eine enge Bindung an den Ort bestand. Grundsätzlich bleibt eine weitere gemeinsame Auseinandersetzung mit der Thematik der Mädchenheime in der Region in der gemeinsam Zeitzeuginneninterviews ausgewertet werden. Um dies zu verstetigen wären allerdings weitere Budgets und Projekte in der Region notwendig.

II Konntet ihr Dinge initiieren oder Strukturen

Poster mit Baadermotiv

anlegen, die nachhaltig vor Ort wirken können?
Wir konnten maximal die Strukturen und Grundlagen für dauerhaft nachhaltige Projekte legen. Wenn hier weitere Budgets bestehen würden, könnten bereits initiierte Strukturen verstetigt werden.

III Wie müsste eine Residenz aufgestellt sein, damit man Strukturen vor Ort initiieren kann?
Für die Residenzen müssten wesentlich längere Zeiträume und entsprechende Budgets vorgesehen werden. Die Residenz müsste dabei aus längeren Aufenthalten bestehen, die über einen längeren Zeitraum intermittierend angelegt sind, und die darauf zielen, spezifische Themen und spezifische Formate zu verstetigen bis sie evtl. tatsächlich an lokale Akteur*innen übergeben werden können.

4 Fokus ländlicher Raum

I Worin besteht die Besonderheit, gerade im ländlichen Raum zu arbeiten?
Hinsichtlich der Arbeit im ländlichen Raum bestehen die Besonderheiten darin, dass bereits von Anfang an eine hohe Sichtbarkeit vor Ort gewährleistet ist. Es herrschen kleinere Strukturen vor, die eine Kooperation unkomplizierter gestalten können, als dies manchmal im urbanen Raum der Fall ist.

II Welche ortsspezifischen Themen ergaben sich?
Für die Residenz haben wir ein Thema gewählt, das sich an der Geschichte des Ortes und der dort lebenden Menschen auseinandersetzt. Im Laufe des Prozesses wurde das Thema des Abbaus von Infrastruktur, wirtschaftlichen und Versorgungseinrichtungen in Homberg (Efze) und generell in ländlichen Räumen immer präsenter und hat auch Eingang in den Audiowalk gefunden.

III Mit welchen Problemstellungen oder Herausforderungen ist man bei der künstlerischen Arbeit im ländlichen Raum konfrontiert?
Durch Strukturabbau bzw. Strukturschwächen verlieren ländliche Räume zunehmend an Attraktivität. Die größeren Entfernungen, die Menschen täglich zurücklegen müssen, beim Pendeln zur Arbeit oder zur Schule, verlangen von allen Beteiligten ein höheres Maß an Planung und Vorbereitung. Sog. Laufkundschaft gibt es in ländlichen Räumen quasi nicht.

IV Welche Empfehlungen würdet ihr hier für zukünftige Residenzprojekte geben?
Gute Planung und Recherche vor Ort im Vorfeld der Residenz, um u.A. Kontakte zu Personen, die in den angesprochenen Communities gut vernetzt sind, herzustellen. Eine klare Zielvorstellung und eine thematische, regionale Anbindung ermöglichen gerade eine gestalterische Partizipation von Kindern, Jugendlichen und Bürger*innen.

Lisa Schwalb & Chris Herzog

Station 4 – Gegenschule. Ort: Zentralgaststätte Otto Jütte.

They've got everything you need! Satisfaction guaranteed!

Erklärung der Gegenschule: Für die Abschaffung dieses Systems!
Die von etwa 30 Schüler in Homberg gegründetet Gegenschule versteht sich als Kampfansage an die traditionelle Schule.

*Im Februar 1968 trafen sich Schüler*innen der Bundespräsident-Theodor-Heuss-Schule mit zwei ehemaligen Schülern, mittlerweile Studenten in Frankfurt, in der Gastwirtschaft Otto Jütte und gründeten die Gegenschule.*

[Zeitzeugin 1] Erinnern kann ich mich daran, dass wir quasi als Referenten ehemalige Schüler von unserer Schule, die in Frankfurt im SDS waren, hatten. Und die haben dann so theoretische Sachen auch mal uns so eine Einführung gegeben bei so einem Treffen und Diskussionsnachmittag. Einmal sind wir auch zusammen nach Frankfurt gefahren, mit einer Gruppe von Leuten, die in der Gegenschule waren und haben da einen Kinoabend gemacht.

Bei den zweimal wöchentlich stattfindenden Treffen der Gegenschule ging es neben sexueller Aufklärung auch um Fragen der politischen Bildung und der Selbstorganisation.

[Zeitzeuge 1] Die eigentliche Absicht war, eine von Schülern selbstverwaltete Schule zu schaffen.

Erklärung der Gegenschule: Ihre primäre Funktion wird es sein, sensible Schüler, die Unbehagen an den Lehrplänen und Lehrmethoden des traditionellen Unterrichts empfinden, vorzubereiten dieses Unbehagen artikulieren zu können.

Praktisch hieß dies, dass Texte von Marx, Freud, Reich und Adorno gelesen und diskutiert wurden, darüber hinaus sollte die Anti-Baby-Pille zugänglich gemacht und Sexualität frei ausgelebt werden.

[Zeitzeuge 1] Ich hab dann jede Menge Anti-Baby-Pillen besorgt, aus dem Krankenhaus meines Vaters.

[Zeitzeuge 2] Anti-Baby-Pillen wurden gehandelt so wie heutzutage Rauschgift, am Wochenende ging man ins Manhattan, die hiesige Diskothek und dann wurden die Anti-Baby-Pillen auf der Toilette sozusagen an die Mädels weiterverschachert.

Mit ihren provokanten Statements schaffte es die Gegenschule in die überregionale Presse. Bild-Zeitung und Spiegel berichteten vom Pornoeinbruch in die Schule. Auch die Homberger Öffentlichkeit reagierte teils besorgt teils empört. Jedoch, wie die Polizei verlauten ließ, könne von offizieller Seite nicht eingeschritten werden ,solange nichts Unzüchtiges passiere. Direkte Reaktionen blieben dennoch nicht aus:

[Zeitzeuge 3] Nach dem dritten Mal stand diese Kneipe nicht mehr zur Verfügung, in der Schule davor wurde gewarnt, dort hinzugehen. Dann war es schwierig, überhaupt einen Raum zu finden, wo man sich treffen konnte.

*Dies veranlasste die Gegenschüler*innen weitere Treffen auf dem Schlossberg, unter freiem Himmel abzuhalten.*

Aus dem Artikel "Schafft Ruhe und Ordnung" aus dem Schulecho 1/68, der sich auf die Rede Peter Schneiders vor der Vollversammlung der Freien Universität Berlin 1967 bezieht: Da sind wir auf den Gedanken gekommen, [...] daß wir erst die Hausordnung brechen müssen, bevor wir die Schulordnung brechen können. Da haben wir gemerkt, [...] daß wir gegen den ganzen alten Plunder am sachlichsten argumentieren, wenn wir aufhören zu argumentieren. Das wollen wir jetzt tun.

In einer Nacht im April 68 wurden die Wände des Schulgebäudes mit Graffitis bemalt.

Ab heute John-Lennon-Schule – Vögeln ist schön – Alle Lehrer sind Papiertiger – Vögeln statt Turnen – Free-Love-Center – All you need is love

Am gleichen Tag kam es zu einer Kundgebung der beiden studentischen Hauptakteure der Gegenschule auf dem Schulhof der THS. Sie verkündeten, dass es sich bei der Aktion um eine Reaktion auf den Schulverweis des Chefredakteurs des Schulechos handle, und beleidigten den Schuldirektor persönlich durch ein Flugblatt mit sexuellen Anspielungen.

[Aus dem Artikel "Schafft Ruhe und Ordnung"] Deshalb werden wir nicht mehr immanent kritisieren und womöglich noch Verbesserungs- und Verfeinerungsforderungen stellen. Wir bereiten uns darauf vor, dieses System abzuschaffen. Die Gegenschule

Graffiti-Aktion und Kundgebung wurden schließlich zum Anlass genommen, Strafanzeige gegen die zwei Hauptakteure der Gegenschule zu stellen.

[Zeitzeuge 1] Die Gegenschule galt ja damals als äußerst radikal, aber so radikal waren sie dann auch wieder nicht, also konsequent im Sinne der Idee wäre gewesen, wenn sie jetzt nicht außerhalb der Schule eine Gegenschule gegründet hätten; sondern wenn sie geschlossen in die THS einmarschiert wären, hätten das Rektorat besetzt und gesagt: So, ab jetzt heißt das John-Lennon-Schule und wir, die Schüler, bestimmen jetzt, was hier passiert, die Lehr- und Lerninhalte. Und wir führen jetzt hier freie Liebe ein.

They've got everything you need! Satisfaction guaranteed!

[Zeitzeugin 2] Festgestellt hab ich aber auch, dass bei den Menschen es oft einen Unterschied gibt zwischen dem was sie sagen und wie sie handeln. Das ist mir erst relativ spät aufgefallen.

Werbeplakat im Schaufenster der Tourist-Information Homberg (Efze)

Die Recherche ergab, dass die Gegenschule als Gegenmodell zur traditionellen Schule auch nicht ohne Autoritäten auskam. So wurde berichtet, dass die beiden Studenten aus Frankfurt maßgeblich die Ausrichtung der Gegenschule bestimmten. Als Reaktion auf die Normen der Zeit, war sie nicht davor gefeit, Machtverhältnisse zu reproduzieren. Einige Themen wurden letztlich nur von denjenigen problematisiert, die an ihrem Kampf gegen das System durch Ungleichbehandlung gehindert wurden.

They've got everything you need! Satisfaction guaranteed!

[Zeitzeugin 1] Aus meiner Sicht war es eher so, dass männliche Dominanz, wie sie sich bei der Redaktion auch ausgedrückt hat, oder später an der Uni ganz häufig bei Diskussionsbeiträgen, bei Vollversammlungen, das waren immer, die da in Erscheinung getreten sind und die Frauen haben eher teilgenommen. Ich war auch ziemlich schüchtern und hatte noch ein geringes Selbstbewusstsein zu der Zeit, sodass ich das nicht so theoretisch wahrgenommen hab.

Auszüge der Rede von Heike Sander vor der Delegiertenkonferenz des SDS 1968: Wir werden uns nicht mehr damit begnügen, daß den Frauen gestattet wird, auch mal ein Wort zu sagen, das man sich, weil man ein Antiautoritärer ist, anhört, um dann zur Tagesordnung überzugehen.

[Zeitzeugin 2] Aber Frauen als Zierde eines Vereins zu machen und sie nicht wirklich in ihren Positionen zu respektieren, dass ist ja lange Zeit geschehen und der Prozess sich da wirklich durchzusetzen, ist noch nicht beendet. [...]

[Zeitzeugin 1] Auch später als es um die Frage ging, ob man sich in der Frauenbewegung engagiert, hab ich nicht gemacht. Ich hab

Buffet

eigentlich immer zusammen mich mit anderen engagiert. Egal welchen Geschlechts.

[Zeitzeugin 2] Es ist eigentlich schon so, dass es mehr Spaß macht, wenn man gleichberechtigt kommuniziert. Und ich glaube schon, dass der Konkurrenzkampf eben die Voraussetzung zum Bestehen des kapitalistischen Systems überhaupt ist und wenn man den Kapitalismus abschaffen will, ist man gut beraten, wenn man über das, was Konkurrenz ist, nachdenkt. Und auch über das, was Verweigerung heißt, nachdenkt.

Zuhörer*innen vor der Zentralgaststätte Otto Jütte

Delf Schnappauf & Marianne Prieß

VI wenn du nicht artig bist, kommst du ins erziehungsheim.

oder: wie schnell zwei mädchen ins erzeihungsheim kamen.

Fünfzig Jahre nach den 68ern scheint es nur noch eine verklärte Erinnerung zu geben, die nichts mehr von den Hintergründen weiß oder wissen will.

So heißt es in der *Hessisch-Niedersächsischen Allgemeinen* vom 7. April 2018:

> "vor 50 jahren wirbelten die 68er deutschland durcheinander. musik, sexueller aufbruch oder der wunsch nach einer gesellschaftlichen revolution trieben viele junge menschen an."[1]

Vergessen sind der Vietnamkrieg, die Altnazis in Schulen, Ämtern und Regierungen. Kein Wort vom Widerstand gegen die Notstandsgesetze. Kein Wort von der autoritären Erziehung, die gerade auch in kirchlichen und staatlichen Erziehungsheimen drastisch durchgeführt wurde. In Erziehungsheime kamen Jugendliche aus den durch den Krieg zerstörten oder verstörten Rest-Familien.

Auch ich hörte den Satz: Wenn du nicht artig bist, kommst du ins Erziehungsheim. Vielen jungen Menschen wurde nach dem zweiten Weltkrieges damit gedroht. Bei mir war die Drohung nicht so ernst gemeint. Ich wurde nur ein paar Mal in den dunklen Keller gesperrt. Das war eben die Erziehungspraxis der Zeit, da machte man sich keine Gedanken darüber.

Wie es zwei Mädchen damals ergangen ist, die ins Erziehungsheim kamen, werden sie mit eigenen Worten im Folgenden darstellen.

der muff von tausend jahren

Das Transparent aus der Hamburger Universität: **„Unter den Talaren, der Muff von tausend Jahren"** kennzeichnet sehr gut die Atmosphäre von 1968. Dieser Muff war nicht nur unter den Talaren zu finden, er kam aus allen Ritzen der Gesellschaft, wo er sich eingenistet hatte.

Es ging nicht nur um die „1000 Jahre" des „Dritten Reiches". Der Muff war sogar älter als 1000 Jahre. Obwohl es bereits in den 20er Jahren viele Reformansätze in der Erziehung gab, herrschten die alten Grundsätze vor.

drei schlaglichter

angst:
vor 1.600 Jahren: erbsünde - die ewige strafe

In Nordafrika erfand Bischof Augustinus von Hippo die Erbsünde.[2] Nicht nur Adam hat gesündigt, als er sich von Eva verführen lies und in den Apfel biss. Nach der neuen Lehre von der Erbsünde hat Gott die gesamte Menschheit gestraft, auch alle Nachgeborenen. Die geschlechtliche Zeugung eines neuen Menschen geht mit der Begierde einher, deshalb erbt jeder Mensch die Sünde. Gott strafte in seinem Zorn die Menschen mit einer Kollektivstrafe. Die Mehrheit der Menschen sind verworfene, nur einige wenige sind auserwählt. 397 n. Chr. schrieb Augustinus, dass der Gerechte seine Hände im Blut des Sünders wasche. Die Menschen im römischen Christentum lebten seitdem in Angst. Ein Seelenfolterinstrument wurde geschaffen, wie es Christian Friedrich Delius[3] nennt, das viele Jahrhunderte Macht über die Menschen hatte. DerkErfinder Augustinus wurde von der Kirche heilig gesprochen.

[1] *HNA Schwalmstadt*, 7.4.2018 Bericht zu Hans Schewe.

[2] *Logik des Schreckens, Augustinus von Hippo, Die Gnadenlehre von 397*, hrsg. Kurt Flasch, S. 217.

[3] Friedrich Christian Delius, *Warum Luther die Reformation versemmelt hat, Eine Streitschrift*, Reinbeck 2017.

gehorsam:
vor 500 jahren: unbedingtes gehorsam der obrigkeit

Ein Augustinermönch predigte: Die Menschen schulden Gott unbedingten Gehorsam: Gott wird auf Erden vertreten durch die Obrigkeit bis hinunter zu den Eltern. Lieber eine Ungerechtigkeit ertragen, als ungehorsam zu sein. Die Prediger verkünden Gottes Ordnung.

> "prediger sind die allergrößten totschläger. denn sie ermahnen die obrigkeit, dass sie entschlossen ihres amtes walte und die schädlinge bestrafe. ich habe im Aufruhr alle bauern erschlagen; all ihr blut ist auf meinem Hals. aber ich schiebe es auf unseren herrgott; der hat mir befohlen, solches zu reden ..."[4]

> "bleibst du drüber tot, wohl dir, seligicheren tod kannst du nimmermehr überkommen. denn du stirbst im gehorsam göttlichen wortes und befehls."[5]

Dieser Hassprediger wurde 2017 weltweit geehrt und gefeiert – Martin Luther.

härte:
vor 80 jahren: mutter werde hart

Ab 1934 erhielt jede junge Frau bei der Hochzeit das Buch „Die deutsche Mutter und ihr erstes Kind".[6] In diesem Handbuch zur Säuglingspflege heißt es:

> "von vornherein mache sich die ganze familie zum grundsatz, sich nie ohne anlaß mit dem kind abzugeben."

> "das kind wird gefüttert, gebadet und trockengelegt, im übrigen aber vollkommen in ruhe gelassen"

> "und wenn es schreit? 'dann liebe mutter werde hart.'"

Diese Anleitung ist eine Anleitung zur schwarze Pädagogik. Die letzte Ausgabe dieses Buches erschien, dann schon etwas geändert 1987. Die schwarze Pädagogik herrste über das Jahr 1968 hinaus, gerade auch in kirchlichen und staatlichen Heimen.

wie in den 50er und 60er jahren jugendliche ins heim kamen

Es gab in den 60er Jahren 3000 Heime mit 200.000 Plätzen. Wie viele Kinder zwischen 1945 und 1975 in den Heimen waren, kann nur geschätzt werden. *„Heute leben vermutlich noch mindestens eine halbe, wahrscheinlich aber mehr als eine Million ehemaliger Heimkinder aus dieser Zeit unter uns. Sie sind zwischen 40 und 65 Jahre alt.*", stellt Peter Wensierski 2006 in seinem Buch „Schläge im Namen des Herrn" fest, das entschieden half, diese Zustände in die Öffentlichkeit bekannt zu machen.[7]

Man wusste, was in den Heimen vor sich ging, denn vielen Jugendlichen wurde damals auch in ganz normalen Familien mit dem Heim gedroht.

Auch ich hörte den Satz: Wenn du nicht artig bist, kommst du ins Erziehungsheim. Vielen jungen Menschen wurde nach dem zweiten Weltkrieges damit gedroht. Bei mir war die Drohung nicht so ernst gemeint. Ich wurde nur ein paar Mal in den dunklen Keller gesperrt. Das war eben die Erziehungspraxis der Zeit, da machte man sich keine Gedanken darüber.

Andere mussten ihre Jugend im Erziehungsheim verbringen. Die meisten

[4] Martin Luther, *WA, Tischreden, Band 3*, Weimar 1914, Nr. 2911b, S. 75.

[5] Martin Luther, *WA, Tischreden, Band 3*, Weimar 1914, Nr. 2911b, S. 75..

[6] Johanna Haarer, Erstausgabe 1934, Lehmann, München. Letzte überarbeitete Auflage 1987.

[7] Wensierski, Peter; *Schläge im Namen des Herrn, Die verdrängte Geschichte der Heimkinder in der Bundesrepublik*, Müchen 2006, S. 40.

wurden dort gebrochen und leiden bis heute. Es war Ulrike Meinhof, die erstmals 1069 über das Mädchenheim Breitenau berichtet und damit die Heimkampagne auslöste, die dazu führte dass das Mädchenheim in Breitenau im Schwalm-Eder-Kreis 1972 geschlossen wurde.2006 brachte Peter Wensierski mit seinem Buch die Debatte über Entschädigung für die ehemaligen Heimkinder in Gang. Mit dem später eingerichteten „Runden Tisch zur Heimerziehung“ kam ein kleine finanzielle Entschädigung, die die lebenslangen Schäden aber nie aufheben konnte.

Wie es zwei Mädchen damals ergangen ist, die ins Erziehungsheim kamen, werden sie mit eigenen Worten im Folgenden darstellen.

zwei frauen berichten

Beide Frauen waren als Jugendliche in das Mädchenerziehungsheim Breitenau in Guxhagen gebracht worden. Sie sind von dieser Zeit gezeichnet und haben versucht zu verstehen.

Rosa von Melsungen (Pseudonym) schrieb eine Erzählung in der dritte Person, um etwas Abstand zu haben. In ihren Gemälden stellt sie den gewaltsamen Einschnitt in ihr Leben dar.

Monika Rohde aus Kassel findet in der Poesie ihre Form, den Schrecken auszudrücken. Ihre Geschichte hat bereits Peter Wensierski in seinem Buch veröffentlicht. Wie sie ins Heim kam, erzählte sie 63 Jahre später.

rosa von melsungen

Ausschnitte aus: Die Beschneidung, eine Heimatgeschichte, Rosa von Melsungen, unveröffentlicht

- - -

Melsungen ist eine kleine Fachwerkstadt in Hessen mit vielen roten Geranien vor den Fenstern - das Rathaus ist berühmt für seinen Bartenwetzer.

In den alten Häusern um den Rathausplatz gibt es kleine Kneipen, in denen man gemütlich essen und trinken kann. In einem dieser Lokale, gleich hinter dem alten Brunnen, musste die zwölfjährige Eva nach der Schule Fenster putzen und in viel zu heißem Wasser Besteck spülen. Sie verbrannte sich die Hände, doch die Wirtin sprach von Hygiene und schüttete noch ein bisschen kochendes Wasser nach. Es vergingen einige Monate, bis das Amt ihrer Mutter erzählte, dass Kinderarbeit verboten sei, auch wenn sie das Geld brauchte.

Martha, Evas Mutter, war in jeder Beziehung am Ende, seit sie in einer Nacht und Nebel Aktion mit ihren drei Kindern vor ihrem Junkymann geflüchtet war. Dass dieses Schwein, Hurenbock und Rindvieh auch der Vater ihrer Kinder war, interessierte sie nur insoweit, dass sie jetzt seine Brut großkriegen musste. Eine Last, die sie sich aus Unkenntnis über Schwangerschaftsverhütung aufgebürdet hatte.

Sie wollte diesen Mann nie heiraten, er war bei ihr einquartiert worden. Siebenvierzig, nach dem Krieg, als die Männer aus der Gefangenschaft zurück kamen und wenig Wohnraum zur Verfügung stand.

Gustav, ihr erster Ehemann, ein arischer Mann aus „anständiger Familie“ war im Krieg bei Stalingrad „gefallen“. Den würde sie auch ohne Arme und Beine wieder nehmen, wenn er zurückkäme. So erzählte sie es ihren Kindern.

In einem Jahr würde sie vierzehn und würde ihren Schulabschluss machen. In der Schule waren Leute von der Berufsberatung gewesen und eine nette junge Frau hatte sich mit Eva unterhalten. In dem Gespräch war klar geworden, dass Eva einen künstlerischen Beruf erlernen würde. Eine Ausbildung zur Fotografin vielleicht. Von all dem wusste Martha nichts. Sie hielt die Begabungen ihrer Tochter

für etwas, was ihr noch viel Ärger einbringen würde.

Berufsausbildung für Mädchen war in ihren Augen verschwendete Zeit. Früher oder später würden sie heiraten und Kinder bekommen. Dieses Luder konnte froh sein, wenn sie überhaupt einen abkriegte.

Die Berufsberatung gab ihr einige Adressen aus Kassel, der nächst größeren Stadt, die man mit dem Zug in zwanzig Minuten erreichen konnte. Sie fand schnell einen Fotoladen und schloss einen Lehrvertrag ab. In einigen Wochen würde sie dort anfangen.

Für Eva begann ein neues Leben. Sie fuhr morgens nach Kassel und kam erst mit dem Nachmittagszug um fünf wieder zurück. Sie begann wieder mit ihrer alten Gewohnheit, laut zu singen. Als sie einmal, vom Bahnhof kommend, während eines Sommergewitters ihre nassen Sandalen auszog, und laut singend barfuss durch die warmen Pfützen lief, wurde sie von einer Nachbarsfrau beobachtet. Zuhause erwarteten sie Maria, Martha und noch zwei Frauen, die Eva nur vom Sehen kannte. „Ob sie jetzt völlig übergeschnappt sei," fragte sie Martha, „am helllichten Tag mitten auf der Strasse, sich so zu benehmen, dass ihr die Leute hinterher sahen, man müsse sich ja schämen." Alle vier Frauen redeten auf Eva ein, dass ihre Mutter sie jetzt, in diesen ach so schweren Zeiten, brauchte. Dass Eva dringend eine Mutter brauchte, kam niemandem in den Sinn.

Ein paar Tage später fiel zu ersten Mal das Wort „Heim". Dieser Vorschlag kam von Maria. „Steck sie doch ins Heim," sagte sie zu Martha, „da ist sie unter Aufsicht und du hast eine Sorge weniger." „Die fängt bestimmt bald was mit Männern an, was willst du dann machen?" Bei dem Thema Männer wurde Martha hellhörig. Vielleicht war Eva ja immer so gut gelaunt in letzter Zeit, weil sie in diesem Zug mit dem sie jeden Tag fuhr, Männerbekanntschaften machte. Das Bild der männermordenden Eva im Zug ließ sie nicht mehr los.

Im Mai hatte Eva ihren ersten Urlaub. Sie hatte sich von ihrem Lehrlingsgeld ein paar neue Sachen gekauft. Eine weiße indische Bluse und weiße Riemchensandalen mit kleinen Absätzen. Die Sonne schien schon warm und Eva stand früh auf. Sie freute sich auf die nächsten Tage.

Vielleicht konnte man ja schon schwimmen gehen. Sie machte sich Wasser heiß zum Waschen und betrachtete ihr Gesicht im Spiegel. In der Wohnung war es ungewöhnlich still. Eva kämmte sich ihre langen roten Haare und zog die neuen Sachen an. Schritte kamen die Treppe rauf. Es klopfte und Eva wunderte sich über den frühen Besuch. Martha kam, angezogen und gekämmt, aus ihrem Schlafzimmer. Leise und höflich öffnete sie die Tür. Ein Mann und eine Frau standen dort, beide jung und freundlich lächelnd. Martha bat sie herein. Ein stilles Einverständnis schwebte zwischen den Dreien und die Frau sagte zu Eva, sie solle sich was überziehen und mitkommen. Eva fragte wozu und wohin, und ob das nicht Zeit hätte, es wäre ihr erster Urlaubstag und...

Der Mann fasste sie sanft am Arm und führte sie durch die Tür. „Sei jetzt still, und komm mit", sagte er dabei. Sie gingen zu einem vor dem Haus geparkten Auto. Eva musste sich neben die Frau auf den Rücksitz setzen und der Mann fuhr die Umgehungstrasse entlang, aus Melsungen hinaus. Der Tag, der eben noch leicht und sonnig war, verwandelte sich für Eva in graue, sprachlose Paralyse.

Eine Frau mit grauen Haaren und großer Schürze kam und holte Eva ab. Sie gingen durch einen kleinen, gepflasterten Innenhof. Die Frau hatte einen großen Schlüsselbund an der Schürze, aus dem sie umständlich einen Schlüssel aussuchte, mit dem sie auf der linken Seite des Hofes eine Tür öffnete, um sie gleich wieder hinter Eva abzuschließen. Sie gingen einen langen Gang hinunter, an der linken Seite waren Zellentüren. Sie gingen bis zum letzten Raum gegenüber dem Eingang. Ein sehr hohes, kaltes Badezimmer, mit dicken, von weißen Abflussrohren durchzogener Raum. Links war ein mit Milchglasscheiben und Gittern versehenes Fenster, rechts eine große alte Badewanne auf Füßen. Die Frau ließ heißes Wasser einlaufen und befahl Eva sich auszuziehen. Eva versuchte ihr zu erklären, dass sie sich gerade erst gewaschen habe und ihre Sachen neu und sauber waren. Es interessierte sie nicht.

Evas weiße Sandalen waren Schnickschnack und weiße Blusen würde sie

in Zukunft nicht brauchen. Eva solle sich die Haare mit Läuseshampoo waschen, das sei hier Vorschrift. Sie stellte eine große Flasche mit grünlich aussehendem Inhalt hin und forderte Eva erneut auf, sich endlich auszuziehen. Eva versuchte wenigstens ihre Unterwäsche anzubehalten, doch die Frau nahm ihr sogar den Freundschaftsring weg, den sie von dem Jungen mit der schönen Lederjacke bekommen hatte. Die Frau ging mit Evas Sachen hinaus und schloss die Tür hinter sich ab. Nackt und frierend setzte sich Eva in das heiße Wasser. Nach einer Ewigkeit kam die Frau mit Handtüchern, einer gebrauchten, viel zu weiten Feinrippunterhose und einem bis auf die Füße reichen- den, beigefarbenen Leinenhemd zurück das unangenehm kratzte. Dann führte sie Eva wie eine Kranke den Gang entlang in die erste Zelle. Sie verschloss die Tür und Eva war allein in einem sehr hohen und gleichzeitig sehr schmalem Raum, in dem kaum mehr wie die Breite des eisernen Bettgestells Platz hatte. Ein Nachttopf und ein Stuhl vervollständigten die Einrichtung. Aus dem vergitterten Fenster konnte sie ein paar Meter über den Innenhof auf das gegenüberliegende, düster wirkende Gebäude bli cken. Sie hörte und sah niemanden.

- - -

monika rohde

Ihr Vater blieb im Krieg. Sie fühlte sich als Magd der Mutter und ihrer Halbgeschwister. Sie kannte Hunger und Schläge. Nur beim Lesen konnte sie innerlich fliehen.

Nach Ende der Schulzeit und erneuten Schlägen der Mutter haute sie eines Tages ab.

Sie erzählte im März 2018 im Alter von 77 Jahren:

i

Irgendwann erzähl ich alles!

ii

Ich war ja in der Pubertät. Ich war vierzehn! Und meine Mutter war... naja...

Auf jeden Fall bin ich dann, weil sie geschlagen hat, von zu Hause weggelaufen, ich wusste gar nicht wohin. Ich stand nachts in der Königstrasse; Kaskade-Kino und schaute mir die Auslagen an, und ich merkte nur: Es wird ja immer später! Jetzt bin ich noch eingebunden, es sind noch Leute auf der Straße, und das Kino ist... die letzte Vorstellung ist auch noch nicht zu Ende. Aber dann beginnt ja die Nacht. Ich fühlte mich da warm und geborgen in dieser Kaskade Halle, wo die Fotos, ähm...

Und dann war's aber so, die letzte Vorstellung war zu Ende, Ich weiß das noch ganz genau. Und ich stand da, und denke: Was mach ich denn jetzt! Hier ist doch kein Platz! Wie soll ich denn hier schlafen? An morgen hab ich nicht gedacht, nur: Wie krieg ich die Nacht rum? Ich hatte ja auch kein Geld, gar nichts. Ich bin so weg, weil sie mich geschlagen hat. Und dann trat ein Mann zu mir, und war so nett zu mir, und... und was ich mache, und so weiter. Und dem hab ich erzählt, und da hat der gesagt: Da kommste erst mal mit zu mir. Ich hatte keine... keine... wir waren nicht aufgeklärt, ich wusste nicht, dass mir sexuell was passieren konnte, gar nichts. Also, ich wunde- re mich heute, wie blöd ich war, oder wie naiv ich war, da wundere ich mich jetzt manchmal drüber. Und sehr väterlich, ne...

Der Mann kaufte in der Großmarkthalle Gemüse ein und brachte es zu

Monika Rohde

den kleinen Geschäften in den Dörfern um Kassel. Hier konnte Monika mitarbeiten und bekam ein Zimmer im Haus, die Mutter stimmte zu. Nach einer Vergewaltigung plant die 14jährige ihre Flucht. Wo hin kann sie fliehen? Bei ihre Mutter in Kassel erhielt sie nur wieder Schläge. Bei einem Mädchen, das aus der Zone geflohen war und in der Jugendherberge lebte, fand sie Unterschlupf, bis sie entdeckt wurden und fliehen mussten.

iii

Und dann ham' ma' diese Decken alles schön gepackt also wir mussten weg, ne, das... wir mussten sogar... es war sogar so brenzlig – dass fällt mir jetzt – beim Erzählen fällt einem ja immer was ein – also seh' ich ja Bilder?!

Ich seh' uns gerade wie wir aus dem Fenster geklettert sind, also es war höchste Eisenbahn. Wir konnte gar nicht mehr nachts aus der Tür raus! Ja! ... aus der Haustür in der Jugendherberge, war ja auch abgeschlossen, das war ja sehr streng alles in diesen Jugendherbergen, die hatten ja auch Heimleiter und so naja, und dann sind wir...

Ja, es war die Zeit, es muss August gewesen sein... Es war Zissel [Kasseler Volksfest] ! Und es war die Zeit des Rock'n Rolls! Und es wurde gespielt Tutti Frutti! Und Elvis Presley! Und wir hatten ja kein Radio! Und ähm... meine Mutter hat 'n Radio aber denkste da hätt' ich Elvis Presley drauf gekriegt oder irgendwie. Meine Mutter hatte so ein paar Schallplatten: Ähm...: (singt) Blaue Nacht, oh blaue Nacht am Hafen... Und: (singt) Cindy! Oh Cindy, mein Herz muss traurig sein! Und der gute Hans Albers natürlich auch. Naja und das war ja gefährlich für die Erwachsenen diese... diese Entwicklung, mit Amerika ne?! Und auf jeden Fall hatte ich mal ein Foto gesehen von dem Elvis Presley und das war meine erste Liebe! Diese Augen von dem! ... ne, und ich muss sagen heute: Ich hab mich da nicht verschätzt. Ich weiß heute, das war nicht so'n Halodri! Hinter dem steckte 'ne ganze Menge, hinter dem Elvis Presley. Ja, es war die Zeit des Aufbruchs des Rock'n'Rolls, des Jazz und so., Das war eben, und das war ja für die übrig Gebliebenen vom Krieg, die Leute... das war ja für die furchtbar.

iv

Das war abends wo's dunkel war, wo wir dann da raus geklettert sind. Und die Messe [Kasseler Volksfest „Zissel"] machte irgendwie um zwölf zu. Wir sind dann – es war wunderschönes Wetter, der Himmel war gnädig mit uns – ...wir sind dann an die Fulda, und haben da unser Lager aufgeschlagen und waren glücklich. Und dann hatten wir auch irgendwie schon besorgt, was zum Frühstück, oder hatten was da. Auf jeden Fall war es richtig gemütlich, ich bin ja sowieso so'n Naturfreak. Es war warm und dann sind wir eben auf den Messeplatz, und haben uns amüsiert. Die Jungs in ihren Jeans und ihren Koteletten haben uns hofiert, und... wir haben da rum gekichert, glaube ich, dass ich da genauso gekichert hab, wie sie das heute auch noch machen die Mädchen... (Zwischenfrage: Mit Decken unterm Arm, dann immer dabei?) Die Decken haben wir versteckt, da gab's noch viel Gebüsch und da konnteste auch noch in der Fulda baden, wir haben uns auch da gewaschen, wir hatten alles mitgenommen: Waschlappen Handtücher und so. Wir wussten es ist Sommer, wir haben nicht weiter gedacht wie der Sommer... Wir wussten wir können draußen schlafen, wir werden uns zu essen besorgen. Es war ja auch nicht so, dass wir gar keinen kannten, wir kannten ja... sie kannte jemanden.

v

Also wir haben uns vierzehn Tage in Kassel, ja, ham wa uns äh... äh... und

Gemälde von Monika Rohde, abfotographiert

wenn du nicht artig bist, kommst du ins erziehungsheim.

dann war es so, dass also Zissel war vierzehn Tage, da sollte am nächsten Tag abgebaut werden oder so, und dann haben wir die Nacht also an der Fulda geschlafen – nicht irgendwo anders – also wunderbarer Sternenhimmel, nächster Tag wird schön werden, Sonne scheinen, herrlich. Wir wachen auf, ich steh auf Ich muss mich erstmal strecken ringsum und gucken. Sag ich: "Roswitha was kommt denn da gelaufen? Das sieht aber nicht gut aus!" Da waren es Polizisten. Die haben uns gesucht und haben irgendwie uns... Naja, und dann kamen die und da war es aus mit der Freude und haben uns unsanft mit Polizeigriffen, ich hab das alles erleben müssen ähm... in dieses Auto, und dann wurden wir in den Renthof gefahren...

vi

Wurden wir getrennt und dann habe ich... (Zwischenfrage: Und dann kamst du dann nach Breitenau?) ... na, so schnell ging das... Wenn's so schnell gegangen wäre, wäre es ja gut gewesen. Also, dann hab ich ... also erst in so 'nem... heute weiß dass das der Bereich war des Arztes war, ja, in so einem Zimmer musst ich warten. Da haste keine Möglichkeit gehabt abzuhauen. Dicke fette Türen. Das war zu, ja! Naja, ... nichts von Roswitha, und dann merkte ich ganz schnell: Hier darfste nichts fragen, Und dann wurde ich den Raum geführt, in das sogenannte Arztzimmer, und da sah ich dann zum ersten Mal in meinem Leben einen sogenannten Gynäkologen-Stuhl. Ich wusste aber nicht, was das ist. Ich hab nur gedacht: Was ist das denn? Ja? Und dann wurde ich dumm ausgefragt. Was weiß ich alles nicht mehr. Hab ich wohl erzählt und geweint. Und dann passiert es: Dann sollte ich auf diesen Stuhl klettern und die Beine... und dann muss was in uns Menschen sein, wenn so Gefahr ist, wo du plötzlich begreifst: Ich wusste nur: Das ist ganz schlimm für mich, und da steige ich nicht drauf! [ganz hastig gesprochen] Was wollen sie mit mir machen. Abstrich. Was ist Abstrich? Ja wir müssen gucken, ob du noch Jungfrau bist. Bin ich noch! So ungefähr muss das abgelaufen sein, ja?!

Geweint. Mich gewehrt. Dann gemerkt: Also, fester Griff. Drauf. Dann war aber noch irgendwie ein Pfleger, o'ne Frau war's, glaube ich, das erste war 'ne Frau. Da haben die mich zu zweit da drauf. Und dann: Ich konnte ja 'n Zentner Kartoffeln auf den Rücken tragen. Ich hab die weg geschubst, ja, weil ich, die haben mich nicht gebeten, ob ich da drauf, und wenn... ja, die haben mich mit... und wenn mich keiner bittet, und mir das richtig erklärt, das würde heute noch so sein, da habe ich mich nicht geändert, also ich bin nicht da drauf gegangen, freiwillig. Natürlich hatte ich keine Chance. Es waren dann zwei Pfleger da, die Frau im Hintergrund, und die zwei Pfleger haben mich da drauf! Mit Gewalt! Und jetzt kommt's: Mit Riemen festgebunden! Und haben mich also Zwangs... ich, das war für mich 'ne Vergewaltigung! Und dann die Häme: Ich wäre gar nicht mehr Jungfrau usw.

Ich glaube, da habe ich das erste mal in meinem Leben gelernt still zu sein und hab nichts mehr gesagt, nichts mehr. Aber weil ich also.... ich hab gefleht... mich nicht darauf... mich nicht anzubinden... unter Tränen. Ich hab ihre Augen gesehen! Und sie hatten kein Mitleid... und dann ham se mich abgeführt, und dann kriegte ich, wo ich losgebunden wurde, wollte ich gleich wieder... Und dann, das ging so schnell... Ich wusste auch nicht was das ist.

Kurzum: Sie haben mich in 'ne Zwangsjacke gesteckt! Ich hab das nie verwunden! Sie haben mich in 'ne Zwangsjacke gesteckt und abgeführt! Und weisste wohin? In 'ne Gummizelle! Ich habe 'ne ganze Nacht mit 'ner Zwangsjacke inner Gummizelle da gehockt! Bis zum andern Tag.

vii

Die Frau Jungermann, die Heimleiterin, die hat.. das war n' Auffanglager,

narben

Sie quälten mich!
Sperrten mich ein!-
Ich habe geweint,
Ich habe geschrien.
Sie schlossen mir den Mund - !

Ich hab gekratzt,
Ich hab getreten,
Sie fesselten mich!
Brachen meine Hände,
Zerschlugen mein Gesicht –

Die Wucht Ihrer Schläge
Traf mich – Manchmal
Mitten ins Herz! –

Ich hab mich versteckt,
Ich habe geweint,
Ich hab gezittert,
Ich hab gebebt.

Ich habe geschwiegen

Doch immer
Mit dem Innersten; im Gebet.
Die Wunden schlossen sich - !
Ich schreie wieder!
Singe mit dem Wind.

Die Narben blieben -!
Ein hoher Preis
Für das alte Kind.

Januar 1998

Renthof... für junge Frauen oder Mütter, die die amerikanischen Soldaten gebeten haben ihnen doch Schokolade, oder was zu geben, oder Zigaretten, damit sie tauschen können, damit sie ihren Kindern was zu Essen geben können. Diese jungen Frauen hat die Frau Jungermann eingesammelt, und in die Heime gebracht. Das ist verbrieft. Ich hab's nur bestätigt, ja. Es sollte ja alles unter den Teppich gekehrt werden. (Zwischenfrage: Ja, und die Jungermann war ja dann die Leiterin in Breitenau?) Ja, aber da war sie in schwarzer Lederkleidung. Wie'n Mann damals! Also auf jeden Fall kam dann... wie die Autos waren ja ... Mercedes schwarz, zu der Zeit von Fürsorge und so, Fürsorge... kam 'n Auto, da wurde ich rein gesetzt, aber ich durfte nicht fragen wohin, oder so... (Zwischenfrage: Die Zwangsjacke haben sie dir dann davor abgenommen, war nur die Nacht?) ... war nur die Nacht, ja, ja...

Warum die mich mal mit... guck mal, Gummizelle reicht doch, kannst doch gar nicht da raus, und dann noch 'ne Zwangsjacke, also das ist doch wirklich vorsätzlich äh... ähm... äh... Folter. Deshalb hab' ich da auch geschrieben: Sie folterten mich. Das war Folter. Ich hab auch bestimmt irgendwie blaue Flecken, bin auch im Grunde genommen geschlagen worden, jaja, ja.

Naja, gemessen an dem Holocaust ist es mir gut gegangen, hab ich Glück gehabt, dass ich nicht früher geboren war, zehn Jahre früher, dann wär' da, so wie ich gestrickt bin, dann wär' ich gelandet da, ganz klar.

Als Monika 50 Jahre alt war, arbeitete sie in der Altenpflege. Sie begleitete unter anderem eine bekannte Schauspielerin, einem Wehrmachtsgeneral und wurde einmal zu einem ehemaligen Richter gerufen. Er war Richter des Kasseler Vormundschaftsgerichts gewesen, der Mädchen in die Heime eingewiesen hatte. Er erzählte, wie er gegen die Mädchen hart durchgegriffen hatte. Monika sagte nichts. Er erzählte ihr von seiner Polizeikarriere in der NS-Zeit und war stolz, hart geblieben und nicht umgefallen zu sein. Auch bei den „abgeglittenen Mädchen“ war er hart vorgegangen. In den Heimen habe man ihnen die richtige Zucht beigebracht.

Als es dem Mann immer schlechter ging und er sie immer mehr brauchte, fragte sie ihn ob er sich vorstellen könnte, dass so ein Mädchen aus Breitenau auch so eine Pflege machen könnte wie sie. Seine empörte Antwort: „Niemals“. Monika sagt ihm, dass sie ein Mädchen aus Breitenau ist. Wenige Tage vor seinem Tod erzählte er von schlimmen Dingen aus dem Krieg und fragte jetzt auch, wie sie ins Heim gekommen war, und wie es ihr dort ergangen war. Er habe Tausende von Mädchen in die Heime gebracht, jammerte er. Monika verzieh ihm.

Illia Yakovenko

My mother is a right-wing nationalist and I am doing nothing.

Today, in the age of cultural diplomacy, if you are an artist who travels to another country to present your project it is believed that you are a cultural diplomat. I'm a Ukrainian artist and consequently by the authorities I'm considered to be a cultural diplomat who is currently on his mission.

My idea is that before I deliver my presentation on the announced topic we could reflect together on what exactly has brought me here and what therefore is my precise mission. For that we would need to examine some of EU cultural policies more rigorously. Right now, I'm traveling under the Culture Bridges International Mobility Grant, so I'll read some excerpts from the official paper of the program:

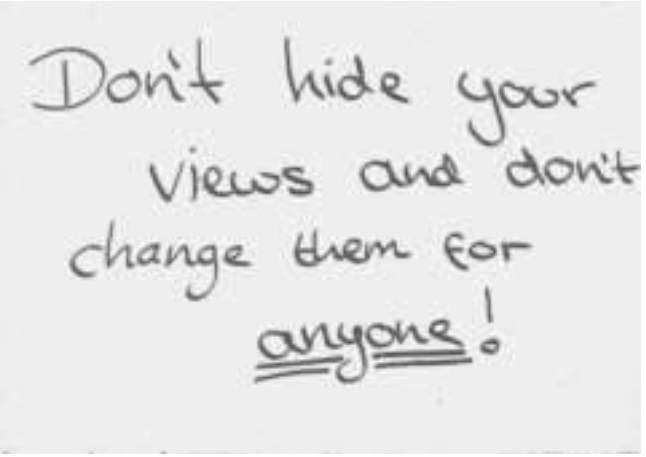
> Culture Bridges is a three-year programme funded by the European to support the development of the cultural sector in Ukraine and to enable it to engage more effectively with cultural organisations and operators in the EU.
>
> Background of the program:
>
> The programme is funded under the EU's support to the implementation of the Association Agreement between the EU and Ukraine, thereby contributing to the development of the cultural and creative industries sectors, and **supporting tolerance and internal cohesion** in Ukraine, and the **promotion of common values**.

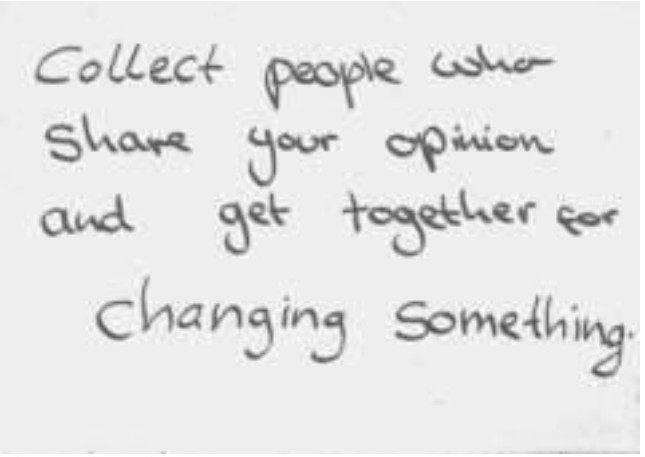
Just to remind you, the Association agreement is the agreement that sparkled the 2014 Maidan Revolution in Ukraine. The president Yanukovych rejected to sign it and people went to the streets to protest his decision. The Association Agreement has a small chapter dedicated exclusively to cultural cooperation between the EU and Ukraine — CHAPTER 24:

Culture

Article 437

Illia Yakovenkos Workshops und Präsentation





Slogans der Schüler*innen

The Parties shall undertake to promote cultural cooperation in order to enhance mutual understanding and foster cultural exchanges, as well as to boost the mobility of art and artists from the EU and Ukraine. – which is I'm doing now.

Article 438

The Parties shall encourage intercultural dialogue between the individuals and organisations in the EU and in Ukraine.

Now, coming back to the Culture Bridges paper again:

The expected results of the Culture Bridges programme are:

· Mutual understanding increased and cultural trends emerging in EU countries and Ukraine shared; EU - Ukraine cultural dialogue established.

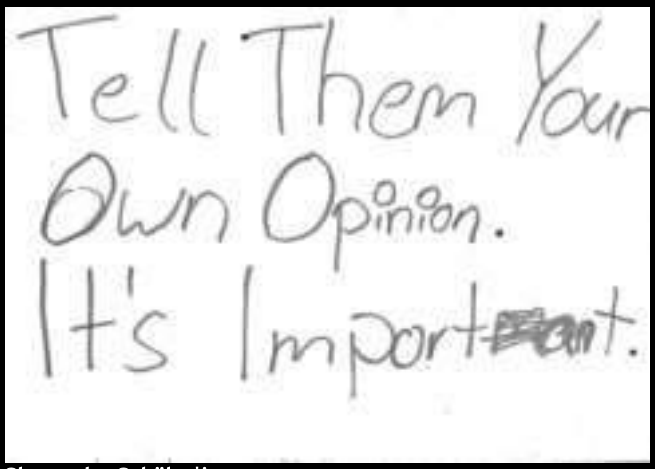
· The level of tolerance in Ukrainian society increases, cultural diversity is preserved and further developed, and internal cultural dialogue promotes reconciliation and internal cohesion within Ukraine.

· Mutual understanding and mutual knowledge between the EU and Ukraine.

The wider justification for the programme is set out in the European Commission's 2016 Joint Communication to the European Parliament and the Council: Toward an EU Strategy for International Cultural Relations ("the Joint Communication").

Let us look inside the Joint Communication:

Culture, and in particular inter-cultural dialogue, can contribute to addressing major global challenges – such as conflict prevention and resolution, integrating refugees, countering violent extremism, and protecting cultural



Slogan der Schüler*innen

heritage.

Cultural exchanges can also bring economic benefits. Global trade in creative products has more than doubled between 2004 and 2013, whilst culture is a central element in the new economy driven by creativity, innovation and access to knowledge. Cultural and creative industries represent around 3% of the global GDP and 30 million jobs.

Culture can therefore help promote job creation and competitiveness both inside the EU and beyond its borders and therefore world cultural heritage and creative industries, can have an important role in achieving inclusive and sustainable development.

In pursuing these objectives, the EU's International Cultural Relations will contribute to making the EU a stronger global actor.

'Cultural superpower' - as Federica Mogherini The High Representative of the Union for Foreign Affairs and Security Policy of the EU puts it in one of her speeches.
To draw some conclusions, my mission is:

1. **To support tolerance and internal cohesion** in Ukraine

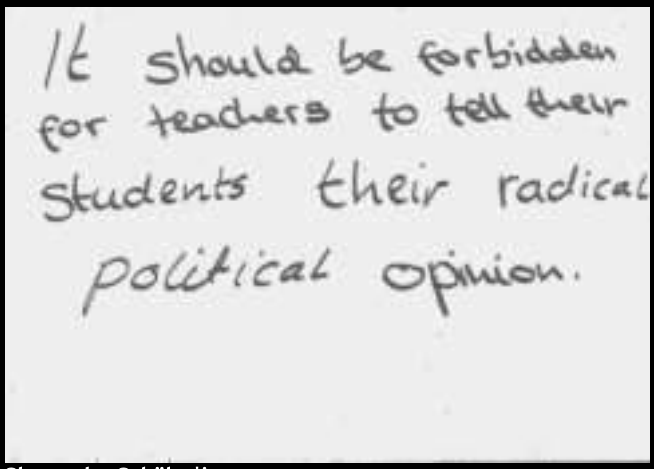
2. To **promote common values between Ukraine and EU**

3. To enhance **mutual understanding and foster cultural exchanges**

4. **To encourage intercultural dialogue**

Behold, I'm a consequence of European Cultural Policies divinely authorized by EU authorities and granted the diplomatic power to fulfill the listed above objectives of my mission! And here is what I have to say:

My mother is a right-wing nationalist
My mother is a right-wing nationalist



Slogan der Schüler*innen

And I am doing nothing
And I am doing nothing

Mother says that in the face of foreign aggression
It is not at all a moral question
And as every normal person would do
She has become a nationalist too

When I'm falling sick with cold or flu
Instead of give me support and say "I love you"
She would tell that people are fighting in trenches
Willing bring to Ukraine some greater changes
And that real tragedies are happening there,
While I'm messing around and getting the country nowhere
People are falling dead there for true
And you're falling sick, shame on you!
And you're falling sick, shame on you!

Every 8th of March of every year
She reminds me a story that I always hear
Of how she hates Rosa Luxembourg and Clara Zetkin
Because feminism that has arrived
Has ruined all women's life
And she doesn't want to work or fix a liking pipe
But just to be a woman
And enjoy of doing nothing

Although Russian is the native language of our family
Sometimes she insists on speaking Ukrainian to be provocative to me
And she would say Russians are not even Slavs
But rather some "black-ass" Tatars

My mother says that the city is crowded with people
Because of the internally displaced people everywhere
Coming from the self-proclaimed DPR
And they are all pro-Russian separatists anyway
Who immediately need to go away

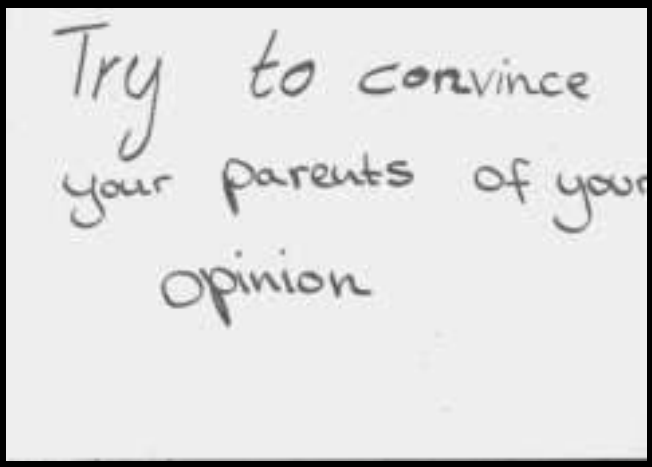
My mother tells that when Hitler came to Mariupol
Occupied by the Nazis during the WWII
It was better than under the Soviet rule
Much better than under the Soviet rule
And that Hitler was a better leader than Stalin
Because he wasn't afraid traveling to the frontline

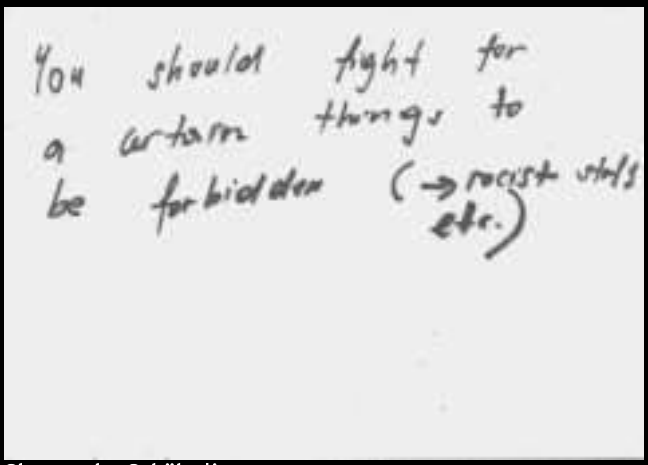
My mother says that there is a war coming soon to Ukraine
Against some EU countries out there
Because more and more left-wings emerge in Europe
supported by Russia

So, I went from Ukraine this whole way through
And I'm asking German people what can I do
And this crazy strange song and monolog
Actually, is an intercultural exchange and dialog
EU cultural policies are flowing through me
This power can help us make the whole world free!

My mother is a right-wing nationalist
My mother is a right-wing nationalist
And I am doing nothing
And I am doing nothing

This performance was followed by a discussion





Slogans der Schüler*innen

gallerie #02

Ferdinand Debord

IX lehrstück und assemblage. zur poetik nützlicher fetischstrukturen in den postzeitgenössischen radiophonen künsten.

Nachdem ich mich ich mich in vorherigen Veröffentlchungen, vornehmlich um die Frage nach der Verschränkbarkeit der Diskurse, die den Kunstaktivismus und die Radiotheorie betreffen, bemüht habe, möchte ich inun in einer zweiten Denkbewegung, die ich al Abfolge von drei Essays anlege, in diesem ersten Essay mit einer Abhandlung über die Frage nach dem Verhältnis unterschiedlicher materialästhetischer Instrumente zur Intervention in die Signifikationsprozesse des Alltäglichen und der Konsumgesellschaft beginnen.

Readymade, Détournement, Objet trouvé, und auch Dokument und Geste haben zweifellos einen großen Einfluss auf die Kunstgeschichte des 20. Jahrhunderts ausgeübt, und können aus der Perspektive der radiophonen Künste sicherlich auch in Bezug zu Konzepten wie dem objet sonore und dem Readytape gesetzt werden. In ihnen tritt ein sich in der Moderne grundlegend wandelndes Kunstverständnis zu Tage, zugleich aber auch eine Materialästhetik und damit ein grundlegend anderer Weltbezug des Werks. Objekte werden der profanen Sphäre des Alltäglichen entnommen, in die sakrale Sphäre der Kunst transponiert, und mit unterschiedlichen Signifikationseffekten inszeniert, oder wiederum vorgeblich von jeglichem Signifikationseffekt gereinigt - und erzeugen so eine ästhetische Präsenz, die sich von den traditionellen Methoden der künstlerischen Bedeutungserzeugung oder Repräsentation grundlegend unterscheidet.

Die Diskurse, die Marcel Duchamp im Hinblick auf die bildende Kunst in Theorie und Praxis initiiert hat, sind im Bezug auf die radiophonen und Klangkünste am deutlichsten von John Cage aufgegriffen worden,[1] und können abseits der radiophonen Experimente, die Duchamp selbst durchgeführt hat,[2] und auch abseits der Einbettung vieler seiner Arbeiten in spezifische künstlerische Disziplinen, in ihrer Theatralität und Performativität auf sämtliche Spielformen der Künste angewandt werden, insofern künstlerische Praktiken, die als Intervention in die Signifikation oder ins Imaginäre vonstattengehen, sich gegenüber medialen Grenzen zwingend transgressiv verhalten. Und insofern können auch theoretische Diskurse, in deren Zentrum die Frage dieser spezifischen Form der Objekthaftigkeit steht, keinesfalls nur medienspezifisch geführt werden.

Entsprechende künstlerische Praktiken bewegen sich dabei gemeinhin in einem ästhetischen Regime, das dergestalt bereits von Immanuel Kant in seiner *Kritik der Urteilskraft* (1790)[3] abgesteckt worden ist, und das das Kunstwerk von seinen Betrachter*innen her denkt. Sie markieren dabei die Objekthaftigkeit ihrer Gegenstände und inszenieren das Verhältnis, das Zusehende oder Zuhörende zur Signifikation einnehmen.

In jüngerer Zeit sind immer wieder Stimmen laut geworden, die einen Austritt aus den Paradigmen der künstlerischen Theorien und Praktiken gefordert haben, die mit der Moderne einhergegangen sind, und die dabei vorschlagen, die ästhetische Erfahrung, die Ästhetik selbst, die ihr inhärente Politisierung der Kunst und die Fragestellungen, die mit ihr einhergehen und darüber hinaus auch das, was Jacques Rancière als ästhetisches Regime bezeichnet hat,[4] zurückzuweisen[5] – und an ihre Stelle eine Poetik oder Autopoetik der Interaktion mit Öffentlichkeit aus der Perspektive der Produktion zu setzen.[6]

Ähnlich radikale Rekonzeptualisierungen von Theater und auch Radio auf der Ebene der Produktion und im Hinblick auf die entsprechenden Apparate der Produktion hat Bertolt Brecht immer wieder in seinen fragmentarischen theater- und radiothereotischen Notizen vorgenommen. In seinen »Katzgraben-Notaten« macht Brecht darauf aufmerksam, dass die Neuheit seines Theaters dabei am Besten durch die Perspektivierung seiner theoretischen Schriften

[1] Man denke nur an Cages *4' 33"* (1952). Zur Beziehung von Duchamp und Cage u.a.: John Cage: „Statements on Duchamp", in: Joseph Masheck (Ed.): *MARCEL DUCHAMP in Perspective.* De Capo Press: Cambridge 2002 [1975], S. 67 - 69. Auf Seite 68 merkt Cage u.a. an: „One way to write music: study Duchamp." Oder aber: John Cage: „John Cage on Marcel Duchamp. An Interview by Moira Roth and William Roth" in: Joseph Masheck (Ed.): *MARCEL DUCHAMP in Perspective.* De Capo Press: Cambridge 2002 [1975], S. 151 - 161.

[2] Vgl. Craig Adcock: „Duchamp's Gap Music. Opertions in the Space Between Art and Noise", in: Douglas Kahn and Gregory Whitehead (Ed.): *Wireless Imagination. Sound, Radio, and the Avant-Garde.* The MIT Press: Cambridge & London 1992, S. 105 - 139.

[3] Immanuel Kant: *Kritik der Urteilskraft.* Felix Meiner: Hamburg 2006 [1790].

[4] Vgl. Jacques Rancière: „Von der Aufteilung des Sinnlichen und den daraus folgenden Beziehungen zwischen Politik und Ästhetik", in: ders.: *Die Aufteilung des Sinnlichen. Die Politik der Kunst und ihre Paradoxien.* Aus dem Französischen von Maria Muhle, sowie Susanne Leeb und Jürgen Link. b_books: Berlin 2006, S. 25 - 34.

[5] Vgl. Boris Groys: *Going Public.* Sternberg Press: Berlin 2010, S. 10ff.

[6] Vgl. ebenda S. 16.

verstanden werden könne. Seine Innovationen seien nicht auf inhaltlicher oder intrinsisch handwerklicher Ebene auszumachen, sondern würden sich viel eher in den Effekten dieses Theaters niederschlagen.[7] Zudem bedingt dies eine gänzlich materialistische Konzeption der Szene als Ideologiezertrümmerung, wie Hans-Thies Lehman, im Rekurs auf einen unvollendeten Text Althussers,[8] hervorhebt.[9]

Eine solche Perspektive, die ich für diesen Essay auch einnehmen möchte, sollte dabei keinesfalls als Negation von Objekthaftigkeit verstanden werden, insofern Objekthaftigkeit *sui generis* eine ontologische Kategorie ist, die nicht negiert werden kann. So markiert die modernistische Ausprägung ihrer Inszenierung eine radikale Deterritorialisierung und das unendliche Spiel der Signifikation, so wie es sich in der Sphäre des ästhetischen Regimes ereignet, wohingegen sich eine postzeitgenössische Objekthaftigkeit ganz einfach aus dem grundsätzlichen Paradigma ihrer Produktion ereignet auf das sie zurückgeführt werden kann (z.B. im Rahmen eines Mapping-Projekts). Es handelt sich daher an dieser Stelle um den Vorschlag, den Praktiken, die im Umfeld des Modernismus in die künstlerische Theorie und Praxis eingeführt worden sind, zaghaft eine Richtung zu geben, die Brechts berühmter Bemerkung hinsichtlich einer Fotografie der Kruppwerke entsprechen mag,[10] und dies vornehmlich daher, da sich solche Tendenzen in mannigfaltigen postzeitgenössischen Praktiken der Gegenwart aufzeigen lassen. Unter dem Postzeitgenössischen sollte dabei kein teleologisches, oder sukzessives Geschichtsverständnis markiert werden, viel mehr gab und gibt es immer wieder in unterschiedlichen historischen Epochen und Konstellationen künstlerische Produkte, die über den begrenzten Horizont des Zeitgenössischen hinausweisen.

Prominent hat Jacques Lacan drauf aufmerksam gemacht, dass Subjektivierung immer Triangulation ist als die Einbettung des Subjekts in den borromäischen Knoten aus Symbolischem, Imaginärem und Realem.[11] Die Subjekte müssen sich zwingend in ihrer Triangulation orientieren und sich an dieser ausrichten. Alles andere ist gemeinhin Psychose (als mangelnde Befähigung zur Objektbildung), und somit geht es an dieser Stelle auch darum den Modernismus in seinen psychotischen Tendenzen zurückzuweisen und sich stattdessen den tatsächlichen Sphären von Produktion, Geschichte und Politik zuzuwenden, so wie sich die höchst diffizile und zugleich alleatorische Komposition in Cages Hörspiel *Roratorio* (1979)[12] ins Verhältnis zu Rimini Protokolls Audiowalk *50 Aktenkilometer* (2011)[13] setzt, in dem Tondokumente aus den Stasiarchiven an entsprechenden Orten in Berlin platziert worden sind.

1 zum verhältnis von repräsentation und ästhetischer präsenz

Die Moderne markiert einen Bruch zwischen Welt und ihrer Darstellung. War Darstellung bis hierhin grundsätzlich entsprechend einer abbildenden Verweisstruktur erfolgt, bedeutet die Moderne nun einen Wandel zu komplexeren Verweisstrukturen und Signifikationseffekten. Werke meinen nicht mehr zwingend das, was sie darstellen, sondern thematisieren viel mehr die Bedingungen ihrer Erscheinens, ihre Materialität oder bemühen sich andere Effekte zu zeitigen, die über ihre bloß abbildende Funktion hinausgehen, um so eine ästhetische Präsenz zu erzeugen, die ihre Rezipient*innen als solche subjektiviert und in das Kunstwerk involviert, und die schließlich aus postzeitgenössischer Perspektive mobilisiert werden kann.

Die ästhetische Präsenz dieser Werke ist dabei zunächst eine Art Fetischstruktur, in der das Werk entgegen der Verweisstrukturen prämoderner, herkömmlicher Text- und Klangstrukturen oder Bildoberflächen, zugleich ist, was es ist, und eben auch nicht ist. In der Moderne wird das Alltägliche insofern gerade in der Verleugnung seines Nutzwertes als Objekt des ästhetischen Genusses erträglich gemacht.

[7] Vgl. Bertolt Brecht: „Notes on Erwin Strittmatter's Play 'Katzgraben'" [1958], in: *Brecht on Theatre. The Development of an Aesthetic.* Edited and Translated by John Willett. Eyre Methuen: London 1964, S. 247 - 251, hier: S. 248.

[8] Louis Althusser: „On Brecht and Marx", in: Warren Montag: *Louis Althusser. Transitions.* Palgrave MacMillian 2003, S. 136 - 149.

[9] Vgl. Hans-Thies Lehmann: „BRECHT LESEN - GESICHTER UND ASPEKTE", in: ders.: *BRECHT LESEN.* Recherchen 123. Theater der Zeit. Berlin 2016 [e-book].

[10] Brecht hatte bekanntlich angemerkt: „Eine Fotografie der Kruppwerke oder der AEG ergibt beinahe nichts über diese Institute. Die eigentliche Realität ist in die Funktionale gerutscht. Die Verdinglichung der menschlichen Beziehungen, also etwa die Fabrik, gibt die letzteren nicht mehr heraus." (Bertolt Brecht: *Gesammelte Werke Band 21.* Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe. Herausgegeben von Werner Hecht, Jan Knopf, Werner Mittenzwei & Klaus-Detlef Müller. Aufbau Verlag. Berlin und Weimar 1989, S. 469.)

[11] Vgl. Jacques Lacan: *Namen-des-Vaters.* Übersetzt von Hans-Dieter Gondek. Turia und Kant Wien 2006 [1953], S. 11–63.

[12] *Roratorio* auf Youtube: https://www.youtube.com/watch?v=bdHe4c10smY

[13] *50 Aktenkilometer* auf Radio Aporee: https://aporee.org/mfm/web/

1.1 der conceptual turn

Dieser Wandel erreicht in der Abstraktionsbewegung der 60er Jahre einen vorläufigen Höhepunkt. Dieser ist häufig als *conceptual turn* bezeichnet worden. Bei der Erzeugung von Kunstwerken tritt ein abstraktes Konzept als Maschine ihrer Erzeugung in den Vordergrund;[14] [15] wobei tradierte Mechanismen der Repräsentation auf dieser Grundlage überschritten und insgesamt zurückgewiesen werden.

Insgesamt findet dieser Wandel dabei in allen Sparten der Künste Anwendung, und wird natürlich auch im Hinblick auf die darstellenden Künste diskutiert. Im Folgenden geht es mir dabei darum, die spezifische Qualität der ästhetischen Präsenz konzeptueller Werke hervorzuheben, den conceptual turn aus der Sphäre der Repräsentationskritik zu kontextualisieren, und schließlich grundsätzliche Unterschiede im Hinblick auf die spezifischen Materialqualitäten hervorzuheben, die einen erneuten gehaltästhetischen Paradigmenwechsel erzeugt haben, und in ihrer Konsequenz einen weiteren postzeitgenössischen Paradigmenwechsel bedingen.

1.1.1 die zwei seiten der ästhetischen präsenz

Sebastian Egenhofer hat darauf aufmerksam gemacht, dass die Moderne einen Umbruch markiert, der sich im Konflikt um die Prävalenz der ikonischen oder indexikalischen Qualität des Werks, gleichwie der Sphären von Repräsentation und Produktion abzeichnet. Ein intrinsisch selbstkonstrolliertes und intentional-aktives Weltverhältnis des sich im Paradigma klassische Repräsentation bewegenden Werks werde demnach vom extrinsisch passiven Weltbezug der konkreten Spur (einer Tiefenzeit oder absoluten Vergangenheit) abgelöst.[16] Es handelt sich hierbei um ein, wie Markus Klammer hervorhebt, Schillern zwischen der Zeit *in* und der Zeit *zu* der das Werk produziert worden ist. Klammer ergänzt: „Die Zeit der Produktion steht »lotrecht« auf die [sic!] Zeit der Rezeption, sie verschwindet in der Simultaneität des Scheins, wie bei Marx die Arbeit im Produkt, im handelbaren Warenfetisch verschwindet."[17]

Man könnte sagen: Die in der Sphäre der Ähnlichkeit operierende Abbildung ergibt sich der Ersetzung durch zunächst vermeintliche selbstidentische Objekte - oder äquivalenter Operationen - die nunmehr von den Spuren einer Historizität gekennzeichnet sind, die allerdings im Modus traumatischer Unverfügbarkeit verharrt. Egenhofer macht insofern auf eine Spaltung der ästhetischen Präsenz in Vorder- und Rückseite aufmerksam, d.h. eine Vorderseite, die sich dem Rezipient*innensubjekt zuwendet, und eine Rückseite, die auf den Produktionsprozess und das institutionelle Verhaftetsein, sowie das Erscheinen selbst verweist.[18] Entsprechend handele es sich um eine in das Werkgeschehen eingeschriebene Heterochronie als – entsprechend Egenhofer – Zeit des Bildes (Werks) und Zeit der Spur, die sich zwischen der ästhetischen Präsenz und der Dimension der Produktion aufspanne. Er schreibt: „Es ist der Streit [...] zwischen der im Spiel der ästhetischen Erfahrung auf die Semantik, die Sprache und den Anderen geöffneten Dimension sinnlicher Gegenwart und der ursprünglich vergessenen Zeittiefe der Sedimentation, die der Träger sowohl der Präsenz der Werke, wie des Bewusstseinsfelds der Subjekte ist."[19]

Im Hinblick auf mein Projekt mag sich dies besonders gut in einer Arbeit wie Robert Morris *Box with the Sound of Its Own Making* (1961) abbilden. Morris Box erzeugt ihre Heterochronie durch eine Aufnahme ihrer Fertigung, die aus dem inneren der vermeintlich selbst identischen Box erklingt, deren Präsenz allerdings gerade durch den Mitschnitt ihrer Fertigung zeitlich entortet und zudem gerade auf die Sphäre ihrer Produktion – als das in ihr Unsichtbare – öffnet.

[14] Vgl. Alexander Alberro: „Reconsidering Conceptual Art, 1966 - 1977", in: ders. & Blake Stimson: *Conceptual Art: A Critical Anthology*. The MIT Press: Cambdrige & London 1999, S. xvi-xxxvii, hier: S. xvii.

[15] D.h. im Hinblick auf die zuvor angesprochenen Beispiele, dass Cages aleatoriosche Kompositionsprinzipien, die seine Materialien nach bestimmten Regeln zum Erscheinen bringen, genauso wie auch Rimini Protokolls heterochrone Platzierung historischer Dokumente an Orten, die diese Dokumente per se längst vergessen haben, als abstrakte Maschine eben der Hervorbringung, der damit einhergehenden ästhetischen Präsenz gedacht werden sollte.

[16] Vgl. Sebastian Egenhofer: *ABSTRAKTION KAPITALISMUS SUBJEKTIVITÄT*. A Fink: München 2008, S. 14.

[17] Markus Klammer: „Rezension zu Sabastian Egenhofer, Abstraktion - Kapitalismus - Subjektivität", in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 74. Band, 2011, S. 280 - 294, hier: S. 283.

[18] Vgl. Sebastian Egenhofer: *ABSTRAKTION KAPITALISMUS SUBJEKTIVITÄT*. S. 15.

[19] Ebenda S. 18.

1.1.2 repräsentation und repräsentationskritik

Es gab nie ein Entkommen aus der Repräsentation. Sie reguliert die Produktion sinnhafter, sprachliche Zeichen und die der Konvention entsprechende Übersetzung konkreter Inhalte in spezifische Kommunikationssysteme,[20] insofern die Subjekte immer schon in sie eingelassen sind, und zugleich auch von ihr hervorgebracht werden[21] – aus der Perspektive der Psychoanalyse ist Repräsentation dabei ganz einfach die Sphäre des Symbolischen.

1967 veröffentlicht Jacques Derrida seinen berühmten Aufsatz »Freud et la scène de l'écriture« in dem er die Beziehung von Präsenz und Repräsentation anhand einiger früher Texte von Freud als Beziehung von Leben und Tod denkt,[22] und eröffnet damit eine spezifische Tradition der Repräsentationskritik, die auf den in Übersetzungprozessen zwischen medialen Repräsentationsystemen entstehende Verschleiß und die dabei intendierte aber an sich unmögliche Stillstellung der Bedeutung aufmerksam macht.

In seinen *Mythologies* (1957) beschreibt Roland Barthes ein Unbehagen hinsichtlich der vorgeblichen Natürlichkeit der Wirklichkeit und konkretisiert: Es sei die Vertauschung von Natur und Geschichte, aus der sich das Selbstverständliche ergebe[23] - und genau hierin schließlich bildet sich wiederum das Verhältnis von Präsenz und Repräsentation - eine Kritik gegenüber spezifischen, natürlich erscheinenden, semiotischen Verhärtungen, die von ihrer jeweiligen tatsächlichen – gern auch ästhetischen – Präsenz immer wieder überstiegen und gesprengt werden.

Astrid Deuber Mankowsky macht darüber hinaus auf das demokratietheoretische Paradigma aufmerksam, dass eine repräsentationskritische Perspektive darauf zielt, „dass der Thron [...] leer bleibt."[24] Als verbindlicher Garant fixierter Bedeutungssysteme werden hierbei Gott und König ausgemacht. Infolge der französischen Revolution, der Säkularisierung und der Enthauptung des Sonnenkönigs wird es als zentraler Gedanke von Demokratisierungsprozessen verstanden, eben diese Leerstelle nicht zu besetzen, sondern vielmehr als Leerstelle zu markieren, und somit geschlossene, als totalitär empfundende Bedeutungssysteme unmöglich zu machen.

Auch Rancière beschreibt immer wieder den Bruch mit einem poetisch repräsentativen Regime der Künste. Dieser Bruch vollzieht sich für Rancière über Schillers Überlegungen hinsichtlich einer ästhetischen Erziehung, aber auch u.a. über Rimbaud und dessen heterogen poetische Entgrenzungen zur Zeit der Pariser Kommune.

Aus dieser Perspektive kann schließlich auch der conceptual turn kontextualisiert werden, der seine Aufmerksamkeit auf die institutionellen und korrelationistischen[25] Determinanten der Verfasstheit der Objekte und weniger auf die in ihnen stillgestellten bzw. repräsentierten Inhalte legt, wobei damit allerdings ab und an die Tendenz einhergeht, die Dinge, die sich unter dem Schleier von Sprache, Repräsentation und gesellschaftlichen Präsentationsmechanismen verbergen, nur erneut zu nivellieren. Dies ist die Grundlage des Paradigmenwechsels, den Egenhofer beschreibt. Er markiert sozusagen die Öffnung auf die Hervorbringung und die kritische Auseinandersetzung mit der mythischen Seinsweise des Werks.

1.1.3 zum readymade in den performativen künsten

Das gesamte Forschungsprojekt, das ich den letzten Jahren in privater Arbeit und einigen unterschiedlichen Veröffentlichungen unternommen habe, nahm seinen Ausgangspunkt im Grunde in einem 2012 von Miriam Dreyse und Florian Malzacher herausgegebenen Buch zu den Arbeiten von Rimini Protokoll. Immer wieder wird dort das Readymade als Konzept im Kontext der Theaterarbeit Rimini Protokoll angesprochen, diskutiert und zur Anwendung gebracht. Die Klärung dieser - mir höchst problematisch erscheinenden -

[20] Vgl. Stuart Hall: „Introduction", in: ders. (Ed.): *REPRESENTATION. Cultural Representations and Signifiyng Practices.* SAGE Publications: London: London, Thousand Oaks & New Delhi 1997, S. 1 - 12, hier: S. 1.

[21] Vgl. Stuart Hall: „The Work of Representation", in: ders. (Ed.): *REPRESENTATION. Cultural Representations and Signifiyng Practices.* SAGE Publications: London: London, Thousand Oaks & New Delhi 1997, S. 13 - 74, S. 54ff.

[22] Vgl. Jacques Derrida: „Freud et la scène de l'écriture", in: ders.: *L'écriture et la différence.* Collection «Tel Quel" AUX ÉDITIONS DU SEUIL: Paris 1967, S. 293 - 340, u.a.: S. 335. Bekanntlich schreibt er dort den berühmten Satz: „La représentation est la mort."

[23] Vgl. Roland Barthes: *Mythologies.* Éditions du Seuil. Paris 1957, S. 9f.

[24] Astrid Deuber-Mankowsky: „Repräsentationskritik und Bilderverbot", in: Michael Zank (Ed.): *Textual Reasoning. Ein Journal des Postmodern Jewish Philosphy Network* (deutsch). Boston: Mai 2000, http:www.bu-edu/mzank/tr-deutsch/archiv/index.html; zuletzt abgerufen: 28.03.2018.

[25] Vgl. Quentin Meillassoux: *After Finitude. An Essay on the Necessity of Contingency.* Translated by Ray Brassier. Continuum: London & New York 2011 [2008], S. 5.

konzeptuellen Anlage, oder theoretischen Reflexion, d.h. dieser spezifischen Anwendung eines vorgeblichen Readymades in den performativen Künsten markiert dabei letztlich das Spannungsfeld aus dem sich der ganze Corpus meiner Reflexionen der letzten Jahre ergeben hat; dabei vor Allem auch, weil ich dieser Konstellation recht kritisch gegenüber stehe.

Florian Malzacher schreibt also:

> "ein mann kommt auf die bühne, projiziert ein paar bilder von hühnern. redet von bodenhaltung. prinzipielle überlegungen zu futter, ungeziefervermeidung, schlachtung. [...].
> peter heller spricht über geflügelhaltung aus dem jahr 1997 bietet sich an, wenn man nach einer urszene sucht für das theater von rimini protokoll. [...].
> [...] peter heller [war] ein schnell realisierter versuch, ein spiel mit dem theater, um gerade diejenigen zu irritieren, die sich [...] ändauernd mit der irritation des theaters beschäftigen. ein theatrales readymade. für stefan kaegi und bernd ernst [...] war es der anfang einer ganzen reihe von untersuchungen darüber, wie mächtig die blackbox als repräsentationsmaschine ist, wie sehr alles, was man in sie hineinstellt, automatisch theater wird."[26]

Malzacher macht hier auf ein frühes, theatrales Experiment von Rimini Protokoll im Studienkontext aufmerksam. Auf der Studiobühne des Instituts für angewandte Theaterwissenschaft in Gießen hält Herr Heller, ein Experte für Geflügelhaltung, im Rahmen der Performance *Peter Heller spricht über Geflügelhaltung* (1997) einen Vortrag über Geflügelhaltung. Sein Vortrag wird hierbei im Rahmen sämtlicher institutioneller Indikatoren einer Theateraufführung präsentiert, und Malzacher postuliert schließlich eine Übertragung des Readymadekonzepts auf das Theater – oder, wenn man so will, auf die Sphäre der zeitgenössischen Performancekunst des auslaufenden 20. und des beginnenden 21. Jahrhunderts.

Zentral für Malzachers Darstellung ist dabei der implizite Verweis auf die institutionelle Kunsttheorie, aus der er wiederum implizit eine institutionelle Theatertheorie ableitet. Entsprechend dieser Theorie, die im Allgemeinen auf Arthur Dantos Aufsatz *The Artworld* (1964) zurückgeführt wird,[27] und die prominent von George Dickie u.a. in *Art and the Aesthetic. An Instituional Analysis* (1974) weitergedacht worden ist,[28] wird Kunst dadurch zu Kunst, dass sie ihm institutionellen Rahmen von Kunstinstitutionen als Kunst präsentiert wird.

Was Malzacher unterschlägt, sind allerdings die konkreten Implikationen des conceptual turn. Malzacher ist stattdessen der Meinung, dass der vornehmliche Genuss, der den Betrachter*innen von *Peter Heller spricht über Geflügelhaltung* gewährt wird, in der Unklarheit darüber liegt, ob es sich bei Peter Heller wirklich um einen Experten für Geflügelhaltung handelt, oder etwa um einen Schauspieler. Der Fokus wird hierbei ausschließlich auf die diskursive Verfasstheit von Peter Heller als Kunstobjekt gelegt, und illustriert somit exemplarisch die Fallstricke korrelationistischer Argumentationsmuster. Tatsächlich aber müsste hier die Implikationen der Produktion, der Sedimentation und des Spurbegriffs, gleichwie die Objekthaftigkeit von Peter Heller - über die Frage nach dessen ontologischen Status als Peter Heller oder Schauspieler hinaus - berücksichtigt werden; so wie sie bereits in den ersten beiden Unterabschnitten dieses Essays angesprochen worden sind, und zudem, inwiefern Rimini Protokoll im Prinzip bereits in Peter Heller auf der Grundlage des conceptual turn über den conceptual turn hinausweist - vielleicht ein wenig im Sinne dessen, was Harry Lehmann Hinwendung zur Gehaltästhetik nennt.[29]

[26] Florian Malzacher: „Dramaturgien der Fürsorge und Verunsicherung. Die Geschichte von Rimini Protokoll", in: Miriam Dreyse und Florian Malzacher (Hg.): *RIMINI PROTOKOLL. EXPERTEN DES ALLTAGS. DAS THEATER VON RIMINI PROTOKOLL.* Alexander Verlag: Berlin & Köln 2007, S. 14 - 45, hier: S. 14f. .

[27] Arthur Danto: „The Artworld", in: *Journal of Philosophy inc.* (Ed.): The Journal of Philosophy, Vol. 61, No. 19, Oct. 15. New York 1964, S. 571 - 584.

[28] George Dickie: *Art and the Aesthetic. An Instituional Analysis.* Cornell University Press. Ithaca and London 1974.

[29] Harry Lehmann: *Gehaltästhetik. Eine Kunstphilosophie.* Wilhelm Fink: Paderborn 2016 [e-book].

1.2 Gehalt und Melancholie

Anschließend an die Diskussion der ästhetischen Präsenz im Geiste der conceptual art wird nun der Frage unterschiedlicher Qualitäten entsprechender Signifikationseffekte nachgegangen, um hieraus schließlich in eine Poetik überzuleiten.

Jüngst hat Harry Lehmann den Begriff des Gehalts in die Kunstphilosophie eingeführt. Und so nahe es für mein Projekt liegt den Begriff der Ästhetik - Lehmann verlässt dieses von Kant abgesteckte Feld nicht - zurückweisen, so nützlich ist dennoch der Begriff des Gehalts. Lehmann schreibt:

> "es handelt sich bei der gehaltsästhetischen wende der zeitgenössischen Kunst um eine umpolung von der material- zur gehaltsästhetik: aus dem primat des materials über den gehalt wird ein primat des gehalts über das material."[30]

Gemeint ist damit offenbar ein veränderter Umgang mit dem, was aus der Perspektive der conceptual art als Material bezeichnet worden ist, insofern eine veränderte Gewichtung auf die Weltbezüglichkeit des Materials festzustellen ist, d.h., nach Lehmann ein Wandel im Hinblick auf die Indifferenz mit der Duchamp einst die Auswahl seiner Readymades betrieben habe, zu einer spezifischen, konzeptuellen, intentionalen, weltbezüglichen, politischen Konnotation in der Auswahl von Objekten, die ins Feld der Kunst transponiert werden.[31] Als gehaltvoll kann Kunst demnach bezeichnet werden, wenn sie sich zur Auswahl und Rahmung ihres Materials konzeptueller Methoden bedient, dabei aber die Kunst als einzige Sphäre ihrer Referenzialität zurückweist.

Als Beispiel kann hier gut Franz Mons Hörspiel *das gras wies wächst* (1969)[32] herhalten. Aus den Permutationen alltäglichen Sprachmaterials (sprachlicher Readymades) dringt emblematisch im Namen Eichmanns zunehmend das Verdrängte der Nazidiktatur hervor.[33] Gerade darin, dass die nazistische Konnotation des ganz alltäglichen Sprachmaterials herausgearbeitet wird, wird dieses zum Gehalt von *das gras wies wächst*. Dabei steht dieses Hörspiel zudem im starken Kontrast zu vielen weniger gehaltvollen Hörspielen von Mon, die sich selbstreflexiv mit der Sprache und dem Hören selbst auseinandersetzen, und insofern gewissermaßen exemplarisch das Spannungsverhältnis zwischen gehaltvollen konzeptuellen und 'nur' konzeptuellen Arbeiten vermessen.

Ein solches Modell erscheint durchaus provokant und so beobachtet Lehmann auch eine Widerspenstigkeit kunsttheoretischer Diskurse gegenüber inhaltlichen oder dann auch den Gehalt betreffenden Fragestellungen und Werken; wobei hierbei durchaus zu beachten ist, dass das Gehalt-Konzept als offensichtliche Fortschreibung der Konzeptkunst verstanden werden muss, und daher nicht einfach im entsprechenden Vokabular vom Tisch gewischt werden kann. Er führt die den Gehalt betreffende Scheu auf die Koventionen hinsichtlich der politischen Funktion der Konzeptkunst im Kontext des kalten Krieges zurück, die dort in der Abgrenzung vom sozialistischen Realismus emblematisch Freiheit und Antitolitarismus verkörpert habe.[34]

Im Folgenden nun wird in Anschluss an Lehmanns Kunstphilosophie die konzeptuelle Operation schlechthin, d.h. das Readymade, und hierbei insbesondere Duchamps *Fountain* (1917), diskutiert und dabei ins Verhältnis zu einer immer wieder in Vergessenheit geratenen und *per se* gehaltvollen und dennoch genuin repräsentations- und institutionskritischen Spielform der darstellenden und radiophonen Künste gesetzt - dem Lehrstück.

Hierbei erzwingen unterschiedliche Arbeiten, die man als Beispiel hinzuziehen kann, wie die *Radiobalette* (2003) von Ligna als Interventionen zum unsachgemäßem Verweilen am Hamburger Hauptbahnhof[35] - der zu diesem Zeitpunkt Schlagzeilen mit der akustischen Verdrängung von Obdachlosen machte - aber auch ein interventionistischer Audiowalk wie *This Sea is Mine* (2012) im Rahmen einer Bürger*innenbewegung zum Erhalt der Küstenregion

[30] Ebenda. Ich zitiere aus dem Kapitel »Gehaltästhetik«.

[31] Vgl. ebenda. Lehmann schreibt unter anderem im Hinblick auf eine Arbeite von Ai Weiwei: „Ein weiteres prominentes Beispiel für Gehaltsästhetik wäre Ai Weiweis Dropping a Han Dynasty Urn [...]. Die Verwandtschaft zur Readymadekunst ist unverkennbar, insofern auch hier ein ›fertiger Gegenstand‹ in Gestalt einer Vase das zentrale Kunstobjekt ist. Allerdings erfüllt diese Keramik nicht das Kriterium ästhetischer Indifferenz, welches nach Duchamp für die Auswahl eines gelungenen Readymades ausschlaggebend war, sondern es handelt sich um Keramik aus der Han-Dynastie (von 206 v. Chr. bis 220 n. Chr.)[...]."

32 das gras wies wächst auf ubu.com: https://ubusound.memoryoftheworld.org/ Sackner-Archive-Audio/Artists-Groups /Mon-Franz /Das-Gras-Wies-Wachst /Franz-Mon_ Das-Gras-Wies-Wachst-Side-A_ Das-Gras-Wies-Wachst_01.mp3 & https://ubusound.memoryoftheworld.org/ Sackner-Archive-Audio/Artists-Groups /Mon-Franz /Das-Gras-Wies-Wachst /Franz-Mon_ Das-Gras-Wies-Wachst-Side-B_ Das-Gras-Wies-Wachst_02.mp3

[33] Vgl. Klaus Schöning: „hörst du das gras wies wächst. Anmerkungen und Zitate zu Franz Mons Hörstücken", in: Heinz Ludwig Arnold (Hg.): *TEXT+KRITIK. Zeitschrift für Literatur. Franz Mon*, Nr. 60. edition Text+Kritik: München 1978, S. 61 - 75, hier S. 68.

[34] Lehmann schreibt: „Es lässt sich immer noch eine gewisse Scheu in den kunsttheoretischen Diskursen beobachten, überhaupt von ›Gehalten‹ in der Kunst zu sprechen. Das Unbehagen geht wohl in erster Linie auf ein Denkmuster aus dem Kalten Krieg zurück. Von ihrer hierarchischen und zum Teil auch totalitären Gesellschaftsstruktur her handelte es sich bei den sozialistischen Gesellschaften im 20. Jahrhundert um vormoderne Gesellschaftsformationen, in denen auch der Kunst noch eine vormoderne repräsentationale Funktion zugewiesen wurde, nämlich in Gestalt eines ›Sozialistischen Realismus‹ ein ideologisch imprägniertes Weltbild abzubilden und zu affirmieren. Dagegen hat die westliche Kunstwelt nach dem Zweiten Weltkrieg die abstrakte

Dalieh in Beirut von der Dictaphone Group[36] eine weitere Differenzierung im Hinblick auf ihren Gehalt. Es ist insofern darüber hinaus auch noch wichtig bloß gehaltvolle Operationen von postzeitgenössischen (aktivistischen) gehaltvollen Operationen zu unterscheiden, die tatsächliche Wirkungsabsichten verfolgen, da wo bloß gehaltvolle Werke sich nur mit einem gesellschaftlich informierten Imaginären aufladen, in das die Betrachter*innen dann zu Gunsten einer ästhetischen Erfahrung subjektiviert werden sollen; mein Diskurs soll sich somit so schließlich auf das öffnen, was Brecht im Umfeld des Lehrstücks und im Hinblick auf die darstellenden Künste den höchsten Produktionsstandard genannt hat. Zudem muss an dieser Stelle ergänzt werden, dass es nicht darum geht, die Ästhetik oder gar die ästhetische Präsenz gänzlich zu negieren, aus der Perspektive einer konzeptuell informierten Poetik kann ästhetische Präsenz vielmehr als Kollateralschaden betrachtet werden, der sich so oder so ereignet, und nur so kann meiner Einschätzung nach der höchste Produktionsstandard erreicht werden.

1.2.1 duchamps readymade

Detailliert rekonstruiert Thierry de Duve in seinem Buch *Kant after Duchamp* (1996) das kunstgeschichtliche Erscheinen des Readymades in Form von Duchamps berühmten Urinal mit dem Titel *Fountain* (1917). Als Gründungsmitglied der 1916 in New York gegründeten Society of Independet Artists Inc., die 1917 eine erste Ausstellung veranstalten will, reicht Duchamp - unter dem Pseudonym R. Mutt - ein auf dem Kopf stehendes und signiertes Urinal zur Präsentation ein, und unterzieht damit die Statuten der Ausstellung - ein jeder soll unter dort dem Motto *No Jury, no prizes* gegen eine Gebühr von 6$ ausstellen können - einem Validitätstest, an dem diese scheitern: das Objekt wird nicht ausgestellt.

Zwar will sich die Society of Independet Artists Inc. vom gestrengen Kunstverständnis konservativer Institutionen wie der National Academy of Design abgrenzen, Fountain allerdings kann auch diesen vorgeblich egalitären Qualitätsansprüchen nicht genüge tun. Und dennoch ist es, wie de Duve anmerkt, im Gegensatz zu all den anderen Amateuren, die ihre Werke im Rahmen der Ausstellung der Society of Independet Artists Inc. präsentieren, schließlich Duchamp, der obwohl er an der Ausstellung seiner Fontäne gehindert wird, letztlich zu großer Bekanntheit gelangt - und großen Einfluss auf den theoretischen und praktischen Kunstdiskurs des zwanzigsten und einundzwanzigsten Jahrhunderts ausübt.[37]

Zunächst hält Duchamp seine Verbindung zur Angelegenheit um R. Mutt und dessen *Fountain* zwar geheim. Obwohl er über den Vorfall der Zurückweisung des Urinals vom Aufsichtsrat der Ausstellung zurücktritt, macht er seine Urheberschaft letztlich nicht deutlich. Allerdings ruft er umgehend eine Zeitschrift mit dem Titel *The Blind Man* ins Leben. Und der Inhalt dieser Zeitschrift, wird - gleich wie die Exponate der Austellung der Society of Independet Artists Inc. - aus Einsendungen ihrer Leser*innen kompiliert; auch wird eine kleine Gebühr erhoben, und natürlich wird schließlich auch *Fountain* im Rahmen dieser Zeitschrift präsentiert und diskutiert.

Und Duchamp inszeniert nun einen Leserbrief in dem er sich anonym als Freund von Richard Mutt ausgibt und dessen Fall schildert:[38] „They say any artist paying six dollars may exhibit. Mr. Richard Mutt sent in a fountain. Without discussion this article disappeared and never was exhibited.“[39] Er fügt nur noch die Fotografie von Alfred Stieglitz an, die den Nachruhm von *Fountain* zementieren wird.

Der Fokus einer Diskussion von Duchamps - tatsächlich industriell massenproduziertem und vom Künstler anschließend ausgewähltem - Urinal

Kunst als Sinnbild der Freiheit gestellt, mit der sich nicht nur keine kommunistischen, sondern überhaupt keine konkreten Gehalte verknüpfen lassen – und in dieser historischen Konstellation, die in der Kultur heute immer noch nachwirkt, fallen gehaltsästhetische Theorien unter den Generalverdacht einer totalitären Fremdbestimmung von Kunst.“ (Ebenda.)

[35] Vgl. die Rekonstruktion eines Flugblatts in dem zur Teilnahme am Radiobalett aufgerufen wurde: LIGNA: „Radioballett., Übung in nichtbestimmungsgemäßem Verweilen. in.: dies.: *AN ALLE! Radio Theater Stadt.* Spector Books: Leipzig 2011, S. 43 - 48; sowie das Skript zum Radiobalett: LIGNA: „Radiobalett“, in: dies.: AN ALLE! Radio Theater Stadt. Spector Books: Leipzig 2011, S. 49 - 66.

[36] *This Sea is Mine* auf Soundcloud: https://soundcloud.com/dictaphone-group/this-sea-is-mine-english

[37] Vgl. Thierry de Duve: *Kant after Duchamp.* An October Book. The MIT Press: Cambridge, Massachusetts 1996, S. 99.

[38] Vgl. ebenda S. 109.

[39] Anonymous: „The Richard Mutt Case“, in: *Blind Man No. 2.* 1917.

abbildung 1: fountain (1917)

Fountain, Urinal "readymade" signed with joke name; early example of "Dada" art. A paradigmatic example of found-art. Photograph by Alfred Stieglitz. Captions read: "Fountain by R. Mutt, Photograph by Alfred Stieglitz, THE EXHIBIT REFUSED BY THE INDEPENDENTS", The Blind Man No. 2, page 4. Editors: Henri-Pierre Roche, Beatrice Wood, and Marcel Duchamp. Published in New York, May 1917.
Verwendet als Bildzitat zu wissenschaftlichen Zwecken entsprechend:
https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Duchamp_Fountaine.jpg

Fountain kann auf die Bedeutung und die Inszenierung des Skandals für die Nachwirkung des Kunstwerks - auch Brecht spricht im Übrigen von der wissenschaftlichen Erzeugung von Skandalen - gelegt werden, oder aber auf das Verhältnis von Signifikation und Ding, d.h. auf eine Analyse des spezifischen Objektwerdungsprozesses, und der diesem inhärente Fetischisierung; oder aber im Hinblick auf die Einbindung des Kunstobjekts in ein wie auch immer geartetes Spektakel der Partizipation. Dabei kann *Fountain* zudem - als um die konzeptuelle Beschaffenheit des Kunstwerks bemühte conceptual art - u.a. von Clement Greenberg Moderne der Medienspezifik deutlich abgegrenzt werden. In Fountain wird nicht das Spezifische des Mediums der Skulptur inszeniert. In all seinen Dimensionen eröffnet *Fountain* stattdessen eine konzeptuelle Arbeit an der Einbindung der Kunst in die Sphären ihrer Produktion und Rezeption.

Im Abgleich mit Rimini Protokolls *Peter Heller* lassen sich hierbei Unterschiede und Überschneidungen feststellen.

Bereits in der Titelgebung zeichnet sich bei *Fountain* eine Umkehrung ab, die sich in der Ausrichtung des Gegenstands wiederholt. Das Urinal wird zur Fontäne und liegt auf dem Rücken. Es ist eine poetische Operation, die den Gegenstand in eine Fetischstruktur einbindet, und die sich im Hinblick auf Peter Heller nicht wiederholt. Peter Heller ist *Peter Heller*. Auch entgegen dem eher höfischen Referenzrahmen, in dem Fontänen gemeinhin verortet werden, aktiviert Peter Heller vielmehr ein proletarisches Imaginäres, dass allerdings nicht wirklich bedient oder klassenkämpferisch inszeniert wird. Bei aller Unterschiedlichkeit in der Inszenierung mag eine Gemeinsamkeit von *Fountain* und Peter Heller wiederum in der Indexikalität ihrer Beschaffenheit und in denen in ihnen enthaltenen der Sphäre der Produktion entstammenden Einschreibungen liegen. Zudem in der Verschiebung des künstlerischen Akts auf den Akt der Auswahl.

Das Readymade ist ein industriell gefertigtes Massenprodukt. De Duve macht im Hinblick auf die Funktion der Farbe im Dispositiv der Malerei darauf aufmerksam. Ehedem seien Farben in der Malerei nach eigenen Rezepten der jeweiligen Maler*innen hergestellt worden. Bedingt durch die Industrialisierung sei allerdings ihre massenhafte Produktion möglich geworden. Duchamps Readymade könne demnach auch als Kommentar auf die Entwertung spezifischer der Malerei inhärenter Traditionen und deren Ersetzung durch industrielle Massenproduktion gelesen werden.[40] Dies trifft auch auf Peter Heller zu. Berufe und ihre Ausübung sind mittlerweile standardisiert und spezifische Personen, die diese Berufe ausüben, können durchaus als Massenprodukte – mit Kumpels aus derselben Sphäre, ganz genauso wie Duchamp von den Kumpels seiner Readymades hinter den Schaufensterscheiben spricht – verstanden werden, und sind grundsätzlich in komplexe Produktionszusammenhänge eingebunden, die spezifische Subjektivierungsprozesse bedingen. Sowohl *Fountain* als auch Peter Heller werden darüber hinaus durch den Akt der Auswahl ihrer Einbettung in herkömmlich kapitalistische Produktionszusammenhänge entzogen, und ihr entsprechender Gebrauchswert wird dabei - für die Dauer ihres Aufenthalts in der Sphäre der Kunst - suspendiert.

Insofern scheint die konzeptuelle Vermessung, die Duchamp im Rahmen seines aggressiven Experiments durchführt, bei Peter Heller von inhaltlichen Fragestellungen überlagert zu werden, und markiert hierin einen Widerspruch zwischen der rein konzeptuellen Arbeit von Duchamp und der deutlich inhaltlichen Arbeit von Rimini Protokoll. Gemeinsam allerdings ist beiden ein durch den Akt der Auswahl bedingter Entzug ihres Gebrauchwerts und zugleich die Inszenierung ihrer ästhetischen Präsenz entsprechend als Rückseite des Kunstwerks - abseits eines herkömmlichen repräsentativen Paradigmas. Malzachers Behauptung es könne sich bei Peter Heller auch um einen Schauspieler handeln, wird hiervon allerdings nachdrücklich ad absurdum geführt. Es ist natürlich zwar durchaus möglich, dass es sich bei Peter Heller um einen Schauspieler handelt, das ganze Bühnenexperiment würde dadurch allerdings

[40] Vgl. Thierry de Duve: *Kant after Duchamp*. S. 163; und auch: Sebastian Egenhofer: „c. Das Ready-made und die Warenform.", in: ders.: *ABSTRAKTION KAPITALISMUS SUBJEKTIVITÄT*. Wilhelm Fink: München 2008, 129 - 137. & Boris Groys: *On The New*. Translated by M. Goshgarian. Verso: London & New York 2014 [1992] [e-book]. („Fountain stages a similar confrontation still more subtly, associating, in a single work, the high tradition of contemplative, all-embracing indifference with modernity's anonymous industrial mass production. The presence of both these levels in one and the same work of art generates a tension that constitutes the work's value.").

sowohl seine Relevanz als konzeptuelles Experiment als auch seine ästhetische Präsenz einbüßen.

Gerade hieran kann zudem die gehaltästhetische Wende, von der Lehmann spricht, erneut festgemacht und gut illustriert werden.

1.2.2 entwendung und signifikation

Im 19. und 20. Jahrhundert werden vielfältige Praktiken der Intervention in Signifikationsprozesse prävalent. Grundsätzlich handelt es sich dabei um Praktiken der Montage und allegorischen Appropriation. Materialien werden montiert und in neue Sinnzusammenhänge gestellt.[41] In seiner Auseinandersetzung mit den Fragen, die die Melancholie und die Allegorie betreffen, liefert hierbei Walter Benjamin mit seinem *Trauerspielbuch* den zentralen Referenztext, auf den in der Regel verwiesen wird, wenn entsprechende Phänomene diskutiert werden. Benjamin verweist in seinem Text auf Dürers Gemälde *Melencolia I*. Die „Gerätschaften des tätigen Lebens"[42] liegen auf diesem Gemälde verstreut und nutzlos herum, keine klare Funktion oder Bedeutung kann ihnen beigemessen werden, und so werden sie zum Gegenstand des Grübelns.

Für Gegenstände in einer solchen – ihres Nutzwerts beraubten – Anordnung öffnet sich eine Sphäre, in der sie kontemplativ in immer wieder neue Bedeutungszusammenhänge gestellt und immer neue Konstellationen gebracht werden können – ohne selbst ihren Zustand verändern zu müssen.[43] Folgt man Buchloh, handelt es sich bei solchen allegorischen Interventionen in die Sphäre der Signifikation entsprechend um melancholische Praktiken, die zudem die konkrete politische Intervention zurückweichen lassen.[44]

In einem anderen berühmten Text äußert sich Benjamin zum epischen Theater und zum Lehrstück. Er umreißt dort eine Anordnung in der ein Fremder eine Tür öffnet und damit eine Unterbrechung im Geschehen hinter der Tür erzeugt. Überrascht unterbricht die bürgerliche Familie, die sich dem Blick des Fremden darbietet, die Gesten ihres Familienstreits und verharrt stillgestellt der Analyse. Durch seine Unterbrechung erzeugt der Fremde für Benjamin somit ein gesellschaftliches tableau in das wir somit Einblick nehmen können, um die so erzeugten Gesten auf ihre gesellschaftliche Verankerung zu befragen.[45] Verhällt es sich nicht auch genauso mit dem Verhältnis, das das Publikum zu Peter Heller einnimmt? Ist es nicht die kurze Unterbrechung des gesellschaftlichen Produktionszusammenhangs durch das Theater, die Peter Heller den Zugang zur Bühne eröffnet, und seine Gesten damit auf die gesellschaftlichen Zusammenhänge ihrer Erzeugung befragbar macht?

Im kulturhistorischen Diskurs, der sich hinsichtlich der Lehrstücke entfaltet, legen Andrzej Wirth und Marta Ulvaeus in ihrem Aufsatz »The Lehrstück As Performance« (1999) die Übertragung der Methoden des Lehrstücks auf die Performancekunst nahe. Dort wo die Grenze von Spielenden und Darstellenden aus postkommunistischer Perspektive überschritten werde, können die Lehrstücke demnach als Libretti für multimediale Performances angesehen werden.[46]

Zwar ist die Frage, wie eine Annäherung an die Lehrstücke stattfinden kann, nicht immer einfach zu beantworten, insofern zum Einen Fragmente vorliegen, in denen Brecht eine unvollständige Theorie des Lehrstücks entwickelt, zum Anderen aber auch einige Lehrstücke selbst als praktische Beispiele vorhanden sind, und dabei die Anlage von Theorie und Praxis gerade auch im Hinblick auf die Aufführungsgeschichte nicht immer gänzlich zur Deckung zu bringen ist. Hierbei lassen sich aber gerade im Hinblick auf die Theorie des Lehrstücks deutliche Überschneidungen mit der conceptual art feststellen, handelt es sich doch bei beiden um unterschiedliche Formen von repräsentationskritischer Metakunst, die sich durch Verfremdungseffekte auszeichnet, und die ihr institutionelles Verhaftetsein reflektiert, sowie zudem

[41] Vgl. Benjamin Buchloh: „Allegorial Procedures: Appropiration and Montage in Contemporary Art", in: Alexander Alberro and Sabeth Buchmann (Ed.): *Art After Conceptual Art.* The MIT Press: Cambridge & London 2006, S. 27 - 51, hier: S. 28ff.

[42] Walter Benjamin: „Der Ursprung des deutschen Trauerspiels", in: Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser (Hrsg.): *Walter Benjamin. Gesammelte Schriften.* Suhrkamp Verlag: Frankfurt a.M.: S. 203 - 431, hier: 319.

[43] Vgl. hierzu auch: Bainard Cowan: „Benjamin's Theory of Allegory", in: *New German Critique*, No. 22, Special Issue on Modernism (Winter, 1981), S. 109 - 122, hier: S. 122.

[44] Vgl. Benjamin Buchloh: „Allegorial Procedures: Appropiration and Montage in Contemporary Art", S. 28. („In his analysis of the historical conditions that generated allegorical practices in European Baroque literature, Benjamin suggests that the rigid immanence of the Baroque - its worldly orientation - leads to the loss of an anticipatory, utopian sense of historical time, and thereby generates a static, almost spatially conceivable experience of time. The desire to act and produce and the idea of a public political practice recede behind a generally dominant attitude of melancholic contemplation.")

[45] Vgl. Walter Benjamin: „WAS IST DAS EPISCHE THEATER? <I>. Eine Studie zu a." [1931], Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser (Hg.): *Walter Benjamin. Gesammelte Schriften II.* Suhrkamp: Frankfurt a.M. 1977, in: S. 519 - 531, hier: S. 522f.

[46] Vgl. Andrzej Wirth & Marta Ulvaeus: „The Lehrstück as Performance", in: Richard Schechner (Ed.): *The Drama Review. German Brecht, European Readings*, Vol. 43, Issue 4, Winter 1999. The MIT Press: Cambridge 1999, S. 113 - 121, hier: S. 113f & 118.

abbildung 2: melencolia I (1514)

Albrect Dürer, Melencolia I, woodcut,source: Biblioteca Digital Hispánica
Verwendet als Bildzitat zu wissenschaftlichen Zwecken entsprechend:
https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Melencolia_I_(Durero).jpg

als Grundlage ihrer eigenen performativen Hervorbringung angesehen werden kann. In Brechts Lehrstücken geht dies allerdings in der Regel mit der Wiederholung eines thanatopolitischen Konflikts zwischen kollektiver Disziplin und individueller Impulsivität einher.[47] Die Nachahmenden werden dort also zu Trägern eines Gehalts, insofern die konkreten Gesten, die in den Lehrstücken (als Gehalt) enthalten sind, die spezifische Historizität der politischen Landschaft ihrer Hervorbringung in die Lehrstücke hineintragen.

Zudem ist den Lehrstücken mittlerweile gelungen selbst Gehalt jeglicher Auseinandersetzung mit ihnen zu werden, insofern bekanntlich nach dem Selbstmord Gudrun Ensslins eine Ausgabe von Die Maßnahme (1930) in ihrer Zelle gefunden worden ist,[48] mit der Unterstreichung der Verse: "Furchtbar ist es, zu töten, aber nicht andere nur, auch uns töten wir, wenn es Not tut, da doch nur mit Gewalt diese tötende Welt zu verändern ist, wie jeder Lebende weiß."[49] Die Tendenzen der Entwicklung einer Ästhetik des Readymades finden sich also gewissermaßen im Lehrstück wieder und werden über die gehaltästhetische Wende nur noch näher an das Lehrstück herangeführt. Tatsächlich geht das Lehrstück allerdings als Methode in seinen partizipativen Implikationen, d.h. im Rollentausch von Spielenden und Betrachtenden über die Implikationen der Readymades und der conceptual art hinaus. Genau hier wird auch melancholische Grübelei durch fröhliches Probieren ausgetauscht.

Peter Heller markiert tatsächlich keine genuin allegorisch melancholische Operation, die die dem tätigen Leben entwendete Gerätschaft dem grübelnden Betrachter im bloßen Herumliegen zur Erprobung mannigfaltiger Sinnzusammenhänge darbietet. Peter Heller umreißt vielmehr die Produktion, Darbietung und Befragung gesellschaftlich bedeutsamer Gesten und damit das Metier des Lehrstücks; und gerade diese - weniger melancholische Form des Nachdenkens über das Alltägliche - scheint es auch zu sein wozu Peter Heller in seiner gehaltästhetischen Tendenz zwingend animiert.[50]

1.2.3 Akustische Objekte und ihre ästhetische Präsenz

Die Extraktion und Appropriation erfolgt aus der Sphäre des Gebrauchswerts gemeinhin als Suspension dieses Gebrauchswerts. Sie geschieht als Transponierung in die Sphäre eines bloßen Tausch- und oder Zeichenwerts.[51] Ähnliche Phänomene treten auch in der Sphäre der akustischen und radiophonen Künste zu Tage. Eine besondere Bedeutung in der Verbreitung entsprechender radiophoner Praktiken kommt tragbaren Aufnahmegeräten (Tonbandgerät und Kassettenrekorder zu Beginn der 60er Jahre) zu,[52] insofern spezifische Geräusche und Feldaufnahmen so schließlich aus ihrem alltäglichen Kontext extrahiert und in einer vom alltäglichen Nutzwert bereinigten Sphäre präsentiert werden können.

Im bayrischen Rundfunk hat sich so gegenwärtig der Begriff Readytape etabliert, um unbearbeitete Gesprächs-, Besuchs oder Geräuschmitschnitte zu subsumieren, unterschlagen werden hierbei aber die Signifikationseffekte, die für die meisten von Duchamps Readymades von so großer Bedeutung sind.

Genauso problematisch erscheint hierbei die Konzeption des Klangobjekts von Pierre Schaeffer, der mit Tonbandaufnahmen Experimente in der Geräuschkomposition vornimmt, und dann in *A la recherche de la musique concrète* (1952)[53] die modernistische Konzeption eines Klangobjekts vorschlägt, welches aus seinem alltäglichen Kontext extrahiert werden kann, um als Klang entsprechend der ihm inhärenten Phänomenologie wahrgenommen und einem bloß akusmatischen Genuss anheim gegeben zu werden;[54] und dann in seinem *Traité des objects musicaux* (1966)[55] anschließend sogar eine Methodologie für die konkrete Geräuschkomposition entwickelt. Schaeffer distanziert sich insofern deutlich von einer Objektkonzeption, gleichwie den entsprechenden Signifikationseffekten, die in der Sphäre der Allegorie vorherrschen. Hierbei

[47] Vgl. Eva Horn: "'Sterbt, aber lernt'. Thanatopolitik in Brechts Lehrstücken", in: Uwe Hebekus/Ingo Stöckmann (Hg.): *Das Totalitäre der Klassischen Moderne. Politische Souveränität der Literatur 1900-1933.* Wilhelm Fink Verlag: München 2007, S. 311- 336, hier: S. 312.

[48] Vgl. Stefan Aust: *Der Baader-Meinhoff-Komplex.* Hoffmann und Campe: Hamburg 1985 [e-book]. Ich verweise auf das Kapitel „Eine gründliche Durchsuchung".

[49] Bertolt Brecht: *Die Maßnahme.* Kritische Ausgabe mit einer Spielanleitung von Reiner Steinweg. edition suhrkamp: Frankfurt am Main 1972 [1930], S. 94.

[50] Neben Readymade und Lehrstück könnte hier noch über das im surrealistischen Kontext situierte *objet trouvé*, das situationistische *détournement* und auch die *Geste* als Unterelement eines Lehrstücks bedacht werden. Zusätzlich zum *Lehrstück* als Konglomerat mehrerer Unterelemente lassen sich auch noch *Collage* und *Assemblage* anführen. Readymade, objet trouvé, détournement und Geste sind dabei entsprechend zunächst Operationen die sich auf singuläre Erscheinungen beziehen, die in jeweils spezifischer Form zu Gunsten einer Objektbeziehung inszeniert werden. Lehrstück, Collage und Assemblage markieren hierbei schließlich vielmehr Konzepte, die mit jeweils unterschiedlichen Zielsetzungen auf Gefüge aus einer Vielzahl von Objekten angewandt werden können. Hinsichtlich readymade und objet trouvé betont Sebastian Egenhofer, dass das Readymade in völliger Indifferenz ausgewählt wird und dabei keinerlei erotische Begehrensstrukturen bedient. Die Fetischstruktur der von ihm initiierten Objektbeziehung, eskamotiert vielmehr den Warenfetisch selbst, wohingegen das objet trouvé als beispielsweise einsamer roter Damenschuh am Strand vom erotischen Hauch der geheimnisvollen Frau umwoben wird, die ihn dort verloren hat. (Vgl. Sebastian Egenhofer: „b. Das surrealistische Imaginäre und das Ready-made als erhabenes Objekt", in: ders.: *ABSTRAKTION KAPITALISMUS UND SUBJEKTIVITÄT.* Wilhelm Fink. München 2008, S. 121 - 128.) Das détournement begreift die kapitalistische Warenwelt als Zeichensphäre die zu Agitations-

kann er also einer Sphäre zugeordnet werden, die der des Readymades konträr gegenübersteht, und die tendenziell eher auf Greenbergs modernistische Ideen medienspezifischer Künste verweist.

Schaeffers Konzeption von Klang ist dabei zunächst von Cages berühmten Experimenten mit Stille und Aleatorik deutlich zu unterscheiden, insofern diesen, wie Kim-Cohen in seiner Studie hinsichtlich der Textualität der Klangkunst hervorhebt, immer schon ein theatraler Grundimpetus als intentionale Inszenierung der Intentionslosigkeit eingeschrieben ist, der die Klänge zwingend eben diesem globalen Signifikationseffekt unterwirft,56 sie dabei allerdings aleatorisch anordnet und dabei als signifizierende Geste selbst recht unspezifisch bleibt. Cages 4'33'' (1952) z.B. ist eine Partitur, die ausschließlich aus Tacets besteht, und somit die Stille bzw. alle anderen sowieso schon im Raum vorhandenen, alltäglichen Geräusche inszeniert

Das Hörspiel Heidi Heimat (2011) von Robert Schoen wiederum ist ein Beispiel für eine äußerst präzise Umsetzung einer am Readymade orientierten Poetik. Migrationsgeschichten werden bei Schoen durch Nacherzählungen von Johanna Spyris Roman Heidis Lehr- und Wanderjahre (1880) inszeniert. Ein deutsches Heimatkonzept und die deutsche Sprache treten hierbei offensichtlich in Konflikt zu den Sprecher*innen, die offenbar keine deutschen Muttersprachler*innen sind, die die Geschichte ihrer Migration erzählen, und sich damit in Kontrast zu einem nationalistischen Konzept von Heimat setzen, wie es als Konnotation in der Titelgebung mitzuschwingen scheint, dann letztlich aber von Spyris Roman wieder konterkariert wird. Es handelt sich hier nicht um bloß unbearbeitete Aufnahmen, viel mehr wird ein profanes Gefüge auf seine Kapaziäten hin untersucht, und dann durch sehr starke signifizierenden Operationen de- und reterritorialisiert – und dabei zudem außerordentlich theatral[57] inszeniert.

Auch von Rimini Protokoll gibt es eine Vielzahl radiophoner Arbeiten, die sich teilweise an Theaterprojekte für den Rundfunk aufbereiten, und teilweise eigenständig radiophon entstehen; es liegt eine Fülle von Hörspielen und Audiowalks vor. Und diese lassen sich aus einer ähnlichen Perspektive wie Peter Heller konzeptualisieren, wobei das Spiel mit Signifikationseffekten teilweise komplexer konzipiert wird als bei Peter Heller, aber eigentlich niemals die Widersprüchlichkeit oder reziproke Dreistigkeit erreicht, wie sie in Duchamps Fountain, oder in Robert Schoen Heidi Heimat zu Tage tritt. So liest u.a. Klaus Peymann in Rimini Protokolls Peymannschimpfung (2007) eine Vielzahl von Drohbriefen vor, die er im Hinblick auf eine Geldspende für eine Zahnbehandlung von Ulrike Meinhoff in Stammheim, erhalten hat, und beschimpft sich damit zumindest selbst – zudem sicherlich in Reminiszenz an Peter Handkes Publikumsbeschimpfung (1966) nur umgekehrt. Die Arbeiten von Rimini Protokoll sind insofern offenbar konzeptuell informiert, betonen in ihrer Ausführung in der Regel allerdings vornehmlich ihren Gehalt.

2 readymade und assemblage

Um die radiophone Kunst des 20. und 21. Jahrhunderts zu verstehen sind die Begriffe der Materialästhetik und der Partizipation unabdingbar. Zutiefst haben sie sich in unterschiedliche radiophone Praktiken eingeschrieben, und diese dann auch bedingt. Im Hinblick das theoretische Modell, dass ich an dieser Stelle in drei Essays entwickeln will, handelt es sich hierbei, um den ersten Essay in dem ich vornehmlich um die Frage einer Materialästhetik und die Wendung dieser in eine Materialpoetik bemühe.

In diesem zweiten Kapitel möchte ich meine Argumentation erneut zwischen den Polen Readymade und Lehrstück entwickeln, insofern es sich um ähnliche und doch unterschiedliche Methoden der Stratifizierung von Material handelt, die von schwer zu unterschätzendem Einfluss auf die jüngere

und Propagandazwecken gegen sich selbst gewandt werden kann. Gerade die Embleme kapitalistisch konsumeristischer Ideologie werden dem détournement zur Grundlage propagandistisch agitatorischer Umkehrung. Die Geste wiederum als still gestellter Index bürgerlichen Alltagslebens gibt ihren Betrachter*innen wiederum Anlass zu umfassenden Überlegungen hinsichtlich der unsichtbaren gesellschaftlichen Konstellationen, die sie hervorgebracht haben. Eine Umkehrung ist hier zunächst nicht nötig, sie wird es erst, wenn sie in der klassenlosen Gesellschaft durch den gemeinsamen Rollentausch in der gemeinsamen Wiederholung von allein zu Stande kommt. In ähnlicher Manier - im Hinblick auf die Betrachter*innenperspektive und die Qualität der Umkehrung - sollten dann auch Collage und Lehrstück unterschieden werden.

[51] In den 70er Jahren beobachtet Jean Baudrillard eine zunehmende gesammtgesellschaftliche Bedeutung des sog. Zeichenwerts, d.h. der Distinktionsbedeutung einer Ware unabhängig von Nutz- und Tauschwert. (Vgl. hierzu: Jean Baudrillard: *La société de sonsommation. Ses mythes, ses structures.* Préface de J. O. Mayer. Denoël: Paris 1970, S. 175f.) Eine Präfiguration des Zeichenwerts im Readymade konstatiert schließlich Sven Lütticken. (Vgl. Sven Lütticken: "Art and Thingsness, Part I: Breton's Ball and Duchamp's Carrot", in: Julieta Aranda, Anton Vidokle & Brian Kuan Wood (Ed.): *e-flux Journal*, #13, February 2010, S. 6.)

[52] In den 70er Jahren beobachtet Jean Baudrillard eine zunehmende gesammtgesellschaftliche Bedeutung des sog. Zeichenwerts, d.h. der Distinktionsbedeutung einer Ware unabhängig von Nutz- und Tauschwert. (Vgl. hierzu: Jean Baudrillard: *La société de sonsommation. Ses mythes, ses structures.* Préface de J. O. Mayer. Denoël: Paris 1970, S. 175f.) Eine Präfiguration des Zeichenwerts im Readymade konstatiert schließlich Sven Lütticken. (Vgl. Sven Lütticken: "Art and Thingsness, Part I: Breton's Ball and Duchamp's Carrot", in: Julieta Aranda, Anton Vidokle & Brian Kuan Wood (Ed.): *e-flux Journal*, #13, February 2010, S. 6.)

[53] Pierre Schaeffer: *A la recherche d'une musique concrète.* Editions du Seuil. Paris 1952.

Geschichte und Praxis der Kunst zur Gänze gewesen sind. Hierbei verweist die Beobachtung, dass das Lehrstück zugleich als Konglomerat von Gesten erscheint, gewissermaßen auf das Konzept der Assemblage, welches in den Texten von Deleuze und Guattari ein Gefüge von Readymades (territoriales Gefüge) zusammenfasst. Und so kann die Analogie zwischen den beiden Modellen maßstabsgerechter entwickelt werden, insofern sich nun die Geste des Lehrstückmodells in Verhältnis zum Readymade setzt, und wiederum das Lehrstück ins Verhältnis zur Assemblage tritt.

Im Unterschied zum Lehrstück in dem die Emphase vornehmlich auf dem partizipativen Charakter der Anordnung liegt, und darin konzeptuelle Effekte vielmehr als begrüßenswerten Nebeneffekt produziert, betont die Assemblage den Materialcharakter ihrer Komposition, und geht in Territorialisierungs- und Deterritorialisierungsprozessen von Readymades als territorialen Markierungen aus. Hierin ermöglicht sie transgressive materialpoetische Territorialisierungsprozesse, die insofern über Lehrstück und Readymade hinweg die Grenze zwischen Kunst und Leben auf das Leben hin überschreiten. Darin weißt die Assemblage letztlich über das Lehrstück hinaus. In diesem Sinne leitet dieses zweite Kapitel in eine transgressive Mobilmachung der ästhetischen Präsenz über, die erst im Postzeitgenössischen ihren Ausdruck findet.

2.1 readymade und assemblage

Hierfür wird an dieser Stelle nun zunächst die Zeitlichkeit des Readymades bestimmt, ehe es auf den Diskurs von Deleuze und Guattari geöffnet und in die Assemblage eingebettet wird. Deutlich muss dabei werden, dass die Zeit des Readymades sich der Zeit der kapitalistischen Akkumulation entzieht und sich dabei auf eine Potenzialität öffnet, die schließlich auf einen neuen Nutzwert hin überschritten werden muss. Das Assemblagedenken von Deleuze und Guattari ist dabei im Kern modernistisch und strebt affektuale Rekomposition an. Zugleich allerdings fassen die Konzepte Assemblage und territoriale Markierung (Readymade) ein extrem konkretes Modell, dass letztlich entsprechend jüngerer postzeitgenössischer Denkfiguren für mein Projekt rekontextualisiert und mobilisiert werden kann. Bekanntlich verstehen Deleuze und Guattari ihre Texte seit ehedem als Baukasten, der jederzeit für das Zeichnen neuer Fluchtlinien instrumentalisiert werden soll.[58]

2.1.1 zur zeitlichkeit des readymades

In seinem berühmten, im original zunächst in englisch veröffentlichten Text »The Civil War in France« nutzt Karl Marx das Wort 'ready-made' bereit 1871, um die Strukturen des Staates kritisch zur Arbeiterklasse ins Verhältnis zu setzen. Er schreibt: “But the working class cannot simply lay hold of the ready-made state machinery, and wield it for its own purposes.”[59] [60]

In diesem Zitat kontrastiert Marx eine schon fertige mit einer nicht näher spezifizierten und vermutlich noch nicht fertigen Staatsmaschinerie. Die schon fertige Staatsmaschinerie kann, laut Marx, von der Arbeiterklasse nicht einfach in Besitz genommen und für eigene Zwecke umfunktionalisiert werden. Offenbar muss diese Staatsmaschinerie also entweder den Zwecken der Arbeiterklasse angepasst werden, oder diese muss sich gänzlich auf eine noch nicht fertige Staatsmaschinerie konzentrieren. Welche Form eine solche Staatsmaschinerie also genau haben kann bleibt genuin unklar.

Vielleicht sollte das Readymade aus eben dieser Perspektive gedacht werden. Als ein Ding, das seinen Gebrauchswert zunächst verlieren muss, um sich auf neue Zwecke für die Arbeiterklasse – oder jede andere beliebige marginalisierte Gruppierung, die an Stelle des Proletariats treten kann – zu

[54] Vgl. hierzu: Seth Kim-Cohen. *In the Blink of an Ear. Toward a Non-Cohlear Sonic Art.* Continuum 2009, S. xvi, 9ff., 12, („Schaeffer's dream for musique concrète is this: the sound signifier signifies only itself; it does not point to some other signified that is meant to be brought forth by the signifying relation. Strictly speaking, Schaeffer's method, his aesthetic, relies on a dis- arming or suspending of semiotic activity in the listening experience.“) 177ff..

[55] Pierre Schaeffer: *Traité des objets musicaux. Essai Interdisciplinaires.* Èditions du Seuil: Paris 1966.

[56] Vgl. Seth Kim-Cohen. *In the Blink of an Ear. Toward a Non-Cohlear Sonic Art*, u.a. S. 20, 33 & 261.

[57] In dem Sinne in dem Michael Fried ehedem von der Theatralität bestimmter Kunstwerke gesprochen hat.

[58] Vgl. Gilles Deleuze & Félix Guattari: *Rhizom.* Aus dem Französischen von Dagmar Berger, Clemens-Carl Haerle, Helma Konyen, Alexander Krämer, Michael Nowak und Kade Schacht. Merve Verlag: Berlin 1977 [1976], S. 40.

[59] Karl Marx: “The Civil War in France”, in: ders.: *The Paris Commune.* With Introduction by Friedrich Engels. New York Labor News Company: New York 1902 [1871], S. 47 - 106, hier: S. 70.

[60] In der deutschen Übersetzung heißt es: “Aber die Arbeiterklasse kann nicht die fertige Staatsmaschinerie einfach in Besitz nehmen und diese für ihre eignen Zwecke in Bewegung setzen.” (Karl Marx und Friedrich Engels: “Der Bürgerkrieg in Frankreich”, in: Institut für Marxismus Leninismus beim ZK der SED (Hg.): *Werke Band 17*, Dietz Verlag: Berlin 1962 [1871], S. 313 - 365, hier: 336.).

öffnen, und um in diesem Prozess schließlich seine eigene Beschaffenheit zu verändern, sei es auf einen Zustand des unfertigen, sei es als konkrete Anpassung auf die Zwecke marginalisierter Gruppierungen hin.

Für Lazzarato installiert Duchamp dabei nicht nur das Readymade sondern die Faulheit selbst als radikalste aller Subjektivierungsweisen und kritischste aller Erschütterungen in die Kunst. Duchamps Verweigerung sei über bloße Arbeitsverweigerung hinausgegangen, und habe sich damit letztlich auf sämtliche Funktionen und Rollen der Gesellschaft zur Gänze bezogen.[61]

Hierin müsse Duchamps Haltung von den klassischen kommunistischen Traditionen unterschieden werden, insofern der Arbeitsbegriff dort gemeinhin einen zentralen Stellenwert eingenommen habe, und dort daher von einer vollständigen gesellschaftlichen Desavouierung nicht die Rede sein könne. Duchamps lebenslange und umfassende Arbeitsverweigerung müsse insofern als tiefgreifender angesehen werden und gehe zudem über die bloße Schönfärberei der Versklavung in der Lohnarbeit durch die Arbeiterbewegung hinaus, die es versäumt habe sich von der Produktivität abwendende Subjektivierungsweisen zu erfinden. Die duchampsche Suspension bedeute vielmehr eine radikale Entwerkung und bedinge letztlich eine gänzlich divergente Subjektivierungsweise. In Duchamps Praxis wiederum könne über den Homo Faber und zugleich auch den Prometheus als gleichwertige Mythen bürgerlicher Ideologie hinaus gegangen werden.[62] Denn gerade die Freiheit des Künstlers zur Kreation habe ihn zum Archetyp des Humankapitals werden lassen, und genau hier auch setzte Duchamps Kritik die sich in einer ganz spezifischen Zeitlichkeit seiner Werke niederschlage, an.[63]

Seine Konzeption der Zeitlichkeit des Readymades entwickelt Lazzarato an Hand von Duchamps Zeichnung *Coffee Mill* (1911). Insbesondere ein kleiner Pfeil in der oberen rechten Ecke von Duchamps Zeichnung, der – als diagrammatisches Zeichen – die Drehbewegung der gezeichnetten Kaffeemühle anzeigt, erregt hierbei Lazzaratos Aufmerksamkeit. Dieser Bewegungsvektor markiere zugleich das Möglichkeitsspektrum oder die Potentialität der Kaffeemaschine.[64]

Hierin markiere sich die Zeit des Ereignisses – vielleicht in gleicher Manier in der Gilles Deleuze einen maßvollen Zeitbegriff unter dem Konzept Chronos subsumiert und einer subversiven Zeit des Äon gegenüberstellt.[65] Nur dieser nicht-chronologischen Zeit, die sich aus der chronologisch kapitalistischen Zeit der Akkumulation herauskatapultiere, sei die Produktion des Neuen angelegt.[66] Die spezifische Zeitlichkeit, die nun vorgeblich insbesondere *Coffee Mill* impliziert, wiederholt sich in *Fountain*, insofern als das der Titel Fontäne eine immer währende, sprudelnde Explosion imaginieren lässt, die aus dem Urinal in die Höhe schießt – genauso wie der Bewegungsvektor, der in *Coffee Mill* eingetragen ist, eine immer währende Kreisbewegung suggeriert – die zugleich tatsächlich in einem immer währenden Stillstand verharrt.

Die künstlerische Praxis, die Duchamp hier anbietet, ist eine künstlerische Methode der Imagination, die den Objektwerdungsprozess in eine Fetischstruktur einbettet, ganz so wie der Knabe in Freud berühmtem »Fetischismus« Aufsatz ehrfurchtsvoll auf dem imaginierten Penis der Mutter beharrt[67] – und darüber hinaus ist es zugleich ein Zustand grübelnder Melancholie. Bekanntlich ermöglicht es gerade der Fetisch dem Knaben einen für ihn unerträglichen Zustand imaginär zu kompensieren und somit sein weiteres gesellschaftliches Funktionieren gerade zu gewährleisten. Vielleicht sollten Lazzaratos Beobachtungen aus einer solchen Perspektive kritisiert und schließlich zurückgewiesen werden.

Die Zeit des Readymades, so wie sie von Lazzarato präsentiert wird, verharrt in einer Utopie des rasenden Stillstands. Sie markiert eine Stillstellung durch Unterbrechung, die ausschließlich die Bewegung der Signifikation initiiert.

Für Marx Gebrauch des Wortes readymade - das bekanntlich im Hinblick auf die Industrialisierung Einzug in den allgemeinen Sprachgebrauch hält, da nun zum ersten Mal massenproduzierte von handgefertigten Waren sprachlichen

[61] Vgl. Maurizio Lazzarato: *The Refusal of Work*. Translated by Joshua David Jordan. Semiotext(e): Los Angeles 2014, S. 5ff.

[63] Vgl. ebenda S. 6ff.

[64] Vgl. ebenda S. 13.

[64] Und stehe damit im deutlichen Kontrast zu futuristischen oder kubistischen Bewegungskonzepten hinsichtlich der Malerei der Jahrhundertwende.

[65] Vgl. Gilles Deleuze: „série de l'Aion", in: ders.: *Logique du Sens*. Les Éditions de Minuit: Paris 1969, S. 190 - 198, hier: S. 191f.

[66] Vgl. Maurizio Lazzarato: *The Refusal of Work*. S. 17f.

[67] Vgl. Sigmund Freud: „Fetischismus" [1927], in: ders.: *GESAMMELTE WERKE. BAND XIV. Werke aus den Jahren 1925 - 1931*. IMAGO PUBLISHING CO. LTD.: London 1948, S. 308 - 318, hier: S. 312.

unterschieden werden müssen - im Hinblick auf eine Staatsmaschinerie, die letztlich den territorialen Markierungen des Nationalstaats entspricht, scheint da eine klarere Perspektive zu bieten. Aus einer solchen revolutionärer Perspektive muss die Öffnung auf eine Zeitlichkeit stattfinden, die den Austritt aus der kapitalistischen Akkumulation bedingt, und dabei über die Staatsmaschinerie hinausweist. Eine solche Perspektive wird sich nicht ausschließlich in einem letztlich singulären Austritt aus gesellschaftlichen Zusammenhängen, oder einer singulären Zurückweisung der Lohnarbeit verwirklichen lassen. Dies haben gerade auch die letzten Jahre bewiesen.

Explizit verdeutlicht dies Gerald Raunig an Hand der Maus Josephine deren Gesang ein kollektives Bedürfnis nach komplementärer De- und Reterritorialisierung aufscheinen lässt.[68]

Außerhalb der sehr spezifischen historischen Konstellationen, die die Utopie der konzeptuellen Künste hervorgebracht haben, scheint daher tatsächlich ein spezifischer neuer performativer Nutzwert für Objekte als Redymades ein zukunftsweisenderes Projekt zu sein.

2.1.2 das ready-made bei deleuze und guattari

In »1837 — De la Ritournelle«[69] beschreiben Deleuze und Guattari die Handlungsmuster des Vogels *Scenopoetes Dentirostris*, der auf einer Waldlichtung einige Blätter umdreht, sich auf einen Ast setzt und schließlich zu singen beginnt, als Territorialisierungsprozess. Es vollzieht sich die Verschaltung heterogener Komponenenten (Blätter, Vogel, Ast) zu einer konsistenten eigenständigen Entität in der die Komponenten jedoch ihre Eigenständigkeit bewahren, zugleich allerdings spezifische Funktionen im Hinblick auf das Gefüge, in das sie eingebunden sind, erfüllen.[70]

Die Blätter, die der *Scenopoetes Dentirostris* umdreht, sind für Deleuze und Guattari dabei territoriale Markierungen. Durch den Prozess der Auswahl wird die spezifische Materie expressiv, und dies bedingt zugleich ihren Status als Readymade.[71] Wenn sich schließlich zudem mehrere Readymades zu einander ins Verhältnis setzen, stecken sie ein Territorium ab, und es kann von einem Äußerungsgefüge oder einer Assemblage gesprochen werden.

Die Verhältnisse in die sich die Readymades setzen werden von Deleuze und Guattari hierbei als motivische und kontrapunktische Anordnung beschrieben, d.h. die Expressivität der Readymades wird durch die Anordnung der Verhältnisse in sie zueinander gesetzt werden stilistisch organisiert. Territoriale Motive entstehen hierbei dadurch, dass expressiv gewordene territoriale Markierungen als Ankerpunkte von Verhältnissen fungieren. Diese Readymades drücken als Motive das Verhältnis von Innen und Außen aus, d.h. die Anordnung der Assemblage/des Äußerungsgefüges als Stil (Binnengefüge) geht über die Auswahl des einzelnen Readymades als Signatur (Untergefüge) hinaus.[72]

Ich erlaube mir die hierfür zentrale Passage aus der deutschen Übersetzung von *MILLE PLATEAUX* zu zitieren, die das Äußerungsgefüge des Scenopoïetes beschreibt:

> "kehren wir noch einmal zum scenopoïetes zurück, dem vogel der magie oder der oper. er ist nicht sehr farbenprächtig (als ob es da eine hemmung gäbe). aber sein gesang, sein ritornell, ist weithin vernehmbar (ist das eine kompensation oder im gegenteil der primärfaktor?). er singt auf seinem singstock (singing stick), einer kletterpflanze oder einem zweig, direkt über der szene, die er vorbereitet hat (display ground) und die er durch abgepflückte und umgedrehte blätter eingrenzt, die einen kontrast zum boden bilden. während er singt, zeigt er offen die gelbe wurzel von bestimmten federn unter seinem schnabel: er macht sich zugleich sichtbar und hörbar. sein gesang bildet ein komplexes und variantenreiches motiv, das aus seinen eigenen noten und denen anderer vögel

[68] Vgl. Gerald Raunig: „Josephine, or streaking the territory", in: ders.: *Factories of Knowledge. Industries of Creativity.* Translated by Aileen Derieg. SEMIOETXT(E) INTERVENTIONS SERIES: Los Angeles 2013, S. 9 - 16, hier: S. 10 & 15.

[70] Das Konzept Ritornell wird zum ersten mal in einem Unterkapitel von Guattaris »The Machinic Unconscious« diskutiert, und dort als Wiederholungsstruktur auf Verhaltenseben präsentiert, die den Zusammenhalt der heterogenen Komponenten eines Äußerungsgefüges bzw. einer Assemblage gewährleistet. (Vgl. Félix Guattari: „The Time of Refrains", in: ders.: *THE MACHINIC UNCONSCIOUS. Essays in Schizoanalysis.* Translated by Taylor Adkins. Semiotext(e): Los Angeles 2011 [1979], S. 107 - 148.)

[71] Vgl. ebenda S. 387f.

[72] Vgl. ebenda S. 397.

besteht, die er in intervallen imitiert. Es entsteht also etwas konsolidiertes, das aus artspezifischen tönen, aus tönen anderer Arten, aus blätterfarben und aus der farbe der kehle "besteht" (beziehungsweise aus all dem seine konsistenz gewinnt): die maschinelle aussage oder das äußerungsgefüge des scenopoïetes."[73]

Im Zitat wird das Readymade als territoriale Markierung vom Refrain/Ritornell ergriffen und überschreitet seine Selbst-Evidenz im Territorialisierungsprozess auf die affektuale Konstellationen eines Äußerungsgefüges hin. In seinem Aufsatz »The Readymade: Art as the Refrain of Life« betont Zepke, dass dieses Readymade vom konzeptuellen Readymade gerade im Hinblick auf die affekthafte Einbindung in Äußerungsgefüge unterschieden werden muss. Kunst werde hier zu Leben indem das Leben selbst als fundamental ästhetischer Prozess gedacht wird.[74] In diese Manier sollten Kunstwerke aus der Perspektive von Deleuze und Guattari auch als auf spezifische Weise in die Welt eingebunden und entsprechende Funktionen entfaltend verstanden werden.[75]

2.1.3 Ontologie und Assemblage

Die Assemblage-Theorie von Deleuze und Guattari ist insbesondere von Manuel DeLanda aufgegriffen, diskutiert und weiterentwickelt worden. DeLanda betont, dass es sich bei einer Assemblage um Ansammlungen von Objekten handelt, die funktionale Relationen miteinander eingehen. In diesen Relationen erst träten bestimmte Kapazitäten der jeweiligen Objekte in den Vordergrund, während andere Kapazitäten ungenutzt im Verborgenen verharren würden, da ihnen die Anknüpfung an funktionale Verknüpfungen verwehrt bliebe. In dieser Verbergung wiederum zeichne sich zugleich das Verhältnis der jeweiligen Assemblage zum Virtuellen ab.[76]

Die einzelnen Komponenten eignen demnach Kapazitäten, die nicht abgeschätzt werden können, da sie im Raum des Virtuellen verharren. Erst im Hinblick auf die Relationen, die sie eingehen, aktivieren sich diese Kapazitäten, und dies führt dazu, dass spezifische Eigenschaften der jeweiligen Komponenten nur in der Anordnung einer jeweils spezifischen Assemblage zu Tage treten, genauso, wie sie in einer anderen wieder verschwinden. Entsprechend kann auch eine jeweilige Assemblage nicht auf die Eigenschaften der Komponenten zurückgeführt werden, aus denen sie zusammengefügt ist, da sie vielmehr diese spezifischen Eigenschaften erst zu Tage fördert. Und entsprechend können auch einzelne Komponenten aus einer Assemblage entfernt werden, ohne dass diese umgehend kollabiert. Zugleich aber treten neue Eigenschaften an entsprechenden Komponenten hervor, wenn sie sich in neue Assemblagen fügen.[77]

Auch Deleuze und Guattari machen entsprechend darauf aufmerksam, dass die Objekte innerhalb der Assemblage als Gefügekonverter fungieren können, d.h. ihre Funktion auf eine andere Assemblage hin verändern. Erneut entwickeln sie dabei ihre Argumentation mit einem Beispiel aus der Ornithologie. Ein Grashalm, der zunächst als Bestandteil des Nestbaus zum Einsatz gebracht wird, kommt im Paarungsverhalten zum Einsatz und wird somit zum Bestandteil einer weiteren Assemblage; er fungiert hier insofern als Assemblagekonverter, oder Komponente einer Passage zwischen zwei Assemblagen.[78] Es werden jeweils gänzlich unterschiedliche Kapazitäten des Grashalms aktiviert.

Deutlich wird dabei zudem inwiefern Objekte Träger von Historizität werden können. Sie erscheinen als territoriale Markierung, die sich in ihrer Anordnung in ein Differenzverhältnis zu ihrem vorhergegangenen Status begeben. Für Neomaterialisten, wie DeLanda, bedeutet dies eine an zäsurhaften Umschlägen (bifurcation) orientierte Geschichte, die sich zugleich auch in ihre Objekte einschreibt.[79] Die Dinge sind, wie sie sind. Zudem aber sind ihre Vergangenheiten virtuell in ihnen anwesend. Insofern bedeutet ein weiterer zäsurhafter Umschlag auch die weitere Virtualisierung des Objekts in dem es

[73] Gilles Deleuze & Félix Guattari: „1837 — Zum Ritornell", in: dies.: *Tausend Plateaus. Kapitalismus und Schizophrenie.* Aus dem Französischen übersetzt von Gabriele Ricke und Ronald Voullié. Merve Verlag: Berlin 1992 [1980], S. 423 - 480.

[74] Vgl. Steven Zepke: „The Readymade. Art as the Refrain of Life", in: O'a Simon & Stephen Zepke (Hg.): *Deleuze, Guattari and the Production of the New.* Continuum: London & New York, 2008, S. 33 - 44, hier: S. 35f.

[75] Vgl. hierzu: Ronald Bogue: „Art and Territory", in: *The South Atlantic Quarterly* 96 Jg., 1997, Issue 3 (Summer). 1997, S. 465 - 482, hier: S. 479.

[76] Manuel DeLanda: *Intensive Science and Virtual Philosophy.* Bloomsburry: London, New Dheli, New York & Sydney 2011 [2002], S. 66.

[77] Vgl. Manuel DeLanda: *Assemblage Theory and Social Complexiy.* Bloomsburry: London, New Dheli, New York & Sydney 2006, S. 10f.

[78] Gilles Deleuze & Félix Guattari: „1837 — Zum Ritornell", S. 323ff.

[79] De Landa schreibt hierzu: „However oversimplified this picture may be, it contains a significant clue as to the nature of nonlinear history: if the different „stages" of human history were indeed brought about by phase transitions, then they are not „stages" at all – that is, progressive developmental steps, each better than the previous one, and indeed leaving the previous one behind. On the contrary, much as water's solid, liquid, and gas phases may coexist, so each new human phase simply added itself to the other ones, coexisting and interacting with them without leaving them in the past. Moreover, much as a given material may solidify in alternative ways (as ice or snowflake, as crystal or glass), so humanity liquefied and later solidified in different forms." (Vgl. Manuel DeLanda: *Assemblage Theory and Social Complexiy*, S. 15f.)

erneut Vergangenheit anhäuft. Was in einem solchen Umschlag stattfindet ist entsprechend eine weitere Einschreibung von Geschichtlichkeit durch ereignishafte Umorganisation auf ontologischer Ebene.

Und um an den Anfang dieses Essays zurückzukehren: Gerade dort wo das Virtuelle wahrnehmbar wird, entsteht erst die ästhetische Präsenz.

2.2 assemblage und/oder lehrstück

1987 übersetzt Brian Massumi Gilles Deleuze und Félix Guattaris *Mille Plateau* ins Englische, und entscheidet sich dabei das *agencement*, eines der zentralen Konzepte des Buches, als *assemblage* zu übersetzen.[80] Massumis Übersetzung erfährt nun zwar Kritik, so merken u.a. John Philipps und Thomas Nail an, dass *assemblage* im Englischen grundsätzlich etwas anderes meint als *agencement* im Französischen - die im Englischen zwar frankophon konnotierte Vokabel *assemblage* bringe gemeinhin eine Vereinigung unterschiedlicher Komponenten zum Ausdruck,[81] existiere zudem auch als genuin französische Vokabel, und verkenne insofern die komplexe Bedeutung des Konzepts in Deleuze und Guattaris Buch; das französische *agencement* konnotiere in seiner Bedeutung eher ein zusammengepuzzeltes Arrangement und bringe eben keine Vereinigung der Komponenten zum Ausdruck[81] - stellt Deleuze und Guattaris Konzept dabei aber zugleich in den Kontext einer spezifischen kunsthistorischen Debatte.

1961 finde eine der, so Stephan Geiger, in Präsentation und Rezeption einflussreichsten Ausstellungen des Museum of Modern Art unter dem Titel *The Art of Assemblage* statt.[82] An ihr macht er den Wendepunkt der ästhetischen Entwicklungen und ihren Umbruch in den 60er Jahren überhaupt fest.[81] Die Ausstellung umfasst auch ein Symposium und es spricht unter anderem Marcel Duchamp. Sie wird von einem Katalog begleitet, von dem Symposium werden Transkripte angefertigt, und die Audiomitschnitte der Vorträge können bis heute in verschiedenen Internetradios und Archiven abgehört werden, genauso wie ein Scan des von William C. Seitz verfassten Katalogs auch online auf der Seite Museum of Modern Art eingesehen werden kann. Der Katalog thematisiert hierbei die Befreiung der Wörter, die Befreiung der Objekte, die Collage als Enviroment, sowie Realismus und Poetik der Assemblage.[83] Die Assemblage erscheint hier als Montage von Alltagsgegenständen und der Gebrauch der Bezeichnung Assemblage wird von Seitz ganz einfach dahingehend gerechtfertigt, als das es sich vornehmlich um Konstruktionen handelt, die zusammengefügt (assembled) worden sind, und nicht gemalt, oder modelliert, oder gar gekratzt.[84] Dieser Sachverhalt scheint Phillips und Nail, die beide aus der Perspektive der Soziologie argumentieren, entgangen zu sein.

Hierbei findet der Assemblage Begriff, in seiner Ausprägung durch Deleuze und Guattari, dann auch schließlich seine Anwendung im medienwissenschaftlichen Bereich,[85] und dabei natürlich auch im Kontext der radiophonen Künste - genauso wie im Übrigen das Lehrstück, das, wie Werner Mittenzwei anmerkt, im Zusammenhang mit Brechts Radiotheorie gesehen werden muss.[86]

Das Lehrstück wiederum ist per se ein avantgardistisches Konzept, dass den meisten anderen avantgardistischen Unternehmungen allerdings voraus hat, dass es auf die Umfunktionierung der Produktionsapparate zielt. Hierbei wird das Lehrstück im Verlauf des 20. Jahrhunderts zunehmend ideologiekritisch beäugt, und auch aus dem Kontext der stalinistischen Schauprozesse zurückgewiesen, wobei sich dann u.a. Reiner Steinweg und Hans-Thies Lehmann, um die Rehabilitation des Lehrstücks bemühen. Überraschend wird das Lehrstück ja dann sogar von Andrzej Wirth und Martha Ulvaeus in den Diskurs der performativen zeitgenössischen Künste inkorporiert.

Hierbei ist mir keine Studie bekannt, die diese beiden Konzepte darstellt

[80] Vgl. Gilles Deleuze & Félix Guattari: *a thousand plateaus. capitalism and schizophrenia.* Translated and foreword by Brian Massumi. University of Minnesota Press: Minneapolis & London 2005 [1987].

[81] Vgl. John Phillips: „Agencement /Assemblage“, in: *THEORY, CULTURE & SOCIETY - Problematizing Global Knowledge: Special Issue.* Volume 23. Nos 2 - 3. March - May 2006, S. 108 - 109, hier: S. 108. & Thomas Nail: „What is an Assemblage“, in: Razvan Amironesei & John Bialeki (Ed.): *Substance,* Volume 46, Number 1, 2017, Issue 142. *Assemblages: (Pre=Political, Ethical and Ontological Perspetives.* John Hopkins University Press: Baltimore 2017, S. 21 - 37, hier: S. 22.

[82] Vgl. Stephan Geiger: *The Art of Assemblage, the Museum of Modern Art, 1961: Die neue Realität der Kunst in den frühen 60er Jahren.* München: Verlag Silke Schreiber 2008, S. 4f.

[83] Vgl. William C. Seitz: The art of assemblage. the museum of modern art: New York 1961, S. 5.

[84] Vgl. ebenda S. 6.

[85] Vgl. Norie Neumark: „Relays, Delays, and Distance. Art/Activism“, in: dies. & Annmarie Chandler (Ed.): *At a Distance. Precursos to Art and Activism on the Internet.* The MIT Press: Cambridge & London 2005, S. 2 - 25, hier: S. 17.

[86] Vgl. Werner Mittenzwei: *Das Leben des Bertolt Brecht.* Band 1. Aufbau Verlag: Berlin 1997, S. 312.

und zueinander in Beziehung setzt, und hierbei ein entsprechendes Modell oder eine Poetik vorschlägt. Wobei gerade aus einem solchen Modell ein tiefes Verständnis von dem gewonnen werden kann, was sich in der Sphäre der radiophonen Künste ereignet.

2.2.1 geste und lehrstück bei brecht und benjamin

In seinen Texten zum epischen Theater und deren Radikalisierung im Lehrstück betont Walter Benjamin, dass Gesten durch die Unterbrechung von Handlungen erzeugt werden. Die berühmte Passage in der er einen Fremden beschreibt, der unvermittelt eine Tür öffnet und so Einblick in eine Familienszene erhält, die durch die von ihm erzeugte Unterbrechung stillgestellt wird, lautet:

> "die entdeckung der zustände vollzieht sich mittels der unterbrechung von abläufen. das primitivste beispiel: eine familienszene. plötzlich tritt da ein fremder ein. die frau war grade im begriff, ein kopfkissen zu ballen, um es nach der tochter zu schleudern; der vater im begriff, das fenster zu öffnen, um einen schupo zu holen. in diesem augenblick erscheint in der tür der fremde. »tableau«, wie man um 1900 zu sagen pflegte. das heißt: der fremde stößt jetzt auf den zustand: zerknülltes bettzeug, offenes fenster, verwüstetes mobiliar."[87]

In dieser von Benjamin beschriebenen Anordnung ist zugleich die Perspektive eines fremden Betrachters eingeschrieben, dem sich ein *tableau* oder ein Zustand aus Gesten und Objekten (in die sich diese Gesten eingeschrieben haben) darbietet. Für Benjamin führt diese Unterbrechung von Abläufe zur Entdeckung der Zustände.[88]

Das Lehrstück kann zudem als ein Prozess für gemeinsam Spielende angesehen werden, die Grenze von Zuschauenden und Spielenden überschreiten und stattdessen gemeinsam lernen.[89] [90] Das gemeinsame Lernen geht hierbei durch den Rollentausch von Statten. Die Gesten unterschiedlicher Rollen sollen abwechselnd wiederholt werden, um so Haltungen zu erlernen und ein Verhältnis zu diesen Haltungen zu gewinnen, um auf dieser Grundlage Diskussionen stattfinden zu lassen, und schließlich in die gesellschaftliche Wirklichkeit eingreifen zu können, und so Veränderungen zu erzielen.

Die Gesten, so könnte man sagen, werden im Lehrstück durch die Unterbrechung auf ihre gesellschaftliche Historizität und Gemachtheit hin geöffnet. Es ist demnach nicht die rein konzeptuelle Sphäre eines imaginären Springbrunnens im Äon, die sich der Reflexion im Lehrstück darbietet, sondern vielmehr eine Vermessung von Äußerungsgefügen, ihrer Kapazitäten und deren Relationalität. Zudem verbleibt diese Anordnung aber auf einer Bühne, die dem Lehrstück zwar zum Podium geworden ist, dabei aber zugleich der Institution des Theaters verhaftet bleibt, dass so lange nicht transformiert wird, wie sich die klassenlose Gesellschaft nicht realisiert hat.

2.2.2 lehrstück und assemblage

Bei all den philosophischen und theoretischen Unterschieden, die sich im Hinblick auf die angesprochenen Theorien und Modelle im Detail aufzeigen ließen, dürfte dennoch deutlich geworden sein, dass Lehrstück und Assemblage-Analyse als Methoden zur Vermessung und Errichtung von Äußerungsgefügen taugen. Aus der Perspektive der Assemblage werden Äußerungsgefüge in ihrer realtweltlichen Eingelassenheit (außerhalb jeglicher Institution der Kunst) analysiert und in ihrer Interrellationalität gedacht - denn nur so konstituieren sie sich als Äußérungsgefüge. Künstlerische Prozesse werden hierbei in der Sphäre der Theorie als direkt ästhetische Territorialisierungsprozesse (konkret

[87] Walter Benjamin: „WAS IST DAS EPISCHE THEATER? <I>. Eine Studie zu Brecht." [1931], S. 522f.

[88] Vgl. ebenda S. 522.

[89] Brecht äußert im Gespräch mit Paul Abraham: „Zum Spielen. Zum Spielen unter sich. Es ist nicht für ein Publikum von Lesern, nicht für ein Publikum von Zuschauern geschrieben, sondern einzig für die paar Jungen, die sich die Mühe machen, es einzuüben. Jeder von ihnen muß von einer Rolle zur nächsten überwechseln und nacheinander den Platz des Angeklagten, der Ankläger, der Zeugen, der Richter einnehmen. Unter dieser Bedingung kann sich jeder in die Diskussion einüben und erlangt schließlich die Kenntnis - die praktische Kenntnis - dessen, was Dialektik ist." (Bertolt Brecht im Gespräch mit Paul Abraham: „Gespräch über <<Die Maßnahme>>", in: *Europe, Revue mensuelle* 35 , 1957, S. 173 f. Rückübersetzt von H.G.; zitiert nach: Reiner Steinweg: „Äußerungen Brechts zum Lehrstück", in: Hildegard Brenner (Hg.): *Alternative, Zeitschrift für Literatur und Diskussion*, Heft 78/79: Berlin 1971, S. 125 - 131, hier: S. 131.)

[90] Ich habe mich bereits an anderer Stelle detailliert mit der Theorie des Lehrstücks auseinandergesetzt. Vgl. Ferdinand Dedord: *Emanzipierte Zuschauer*innen.* Leipziger Buchgesellschaft: Leipzig 2018.

im Wald und auf dem Schulhof beschrieben).

Brechts Lehrstücke wiederum sollen zwar bekanntlich keine klare Lehre, sondern vielmehr eine Haltung vermitteln. Es werden Übungen in der Sphäre der Kunst durchgeführt, die Deterritorialisierungsprozesse in der Sphäre des Leben - aus einer vielleicht klassenbewußten Sphäre - ermöglichen sollen.

Entgegen des konzeptuellen Readymades erzeugt das Readymade bei Deleuze und Guattari (als territoriale Markierung innerhalb der Assemblage), gleichwie die Geste bei Brecht und Benjamin bzw. ihre Einbindung in das Lehrstück eine Fetischstruktur in der Rückbindung an die Historizität und das Virtuelle ihrer Objekte. Für einen Betrachter, den es an sich gar nicht geben soll, erzeugt das Lehrstück seine Fetischstruktur durch den Rollentausch beim Erproben der gesellschaftlichen Rollen, im Hinblick auf die anderen Spielenden. Die Fetischstruktur der territorialen Markierung wiederum manifestiert sich in ihrem Übergang in ein neues ästhetisches Gefüge. Möchte man beide Modelle verschränken, muss das Lehrstück wohl als Vorstufe zur gesellschaftlichen Intervention verstanden werden, die sich schließlich innerhalb der Assemblagen des Alltags oder des Staates zu ereignen hat. Die Gesten, die sich nur in ihrer Interrelationalität zu territorialen Markierungen ereignen, werden so zu Werkzeugen ihrer (konkreten) Deterritorialisierung.

2.2.3 scenopoesie

Für die Psychoanalyse werden unterschiedliche Szenen nur immer wieder zum Anlass sie entsprechend klassischer familialer Strukturen und ödipaler Triangulationen zu narrativieren. Aus schizoanalytischer Perspektive wiederum zeigt sich die Szene als Assemblage von Partialobjekten, die sich der Produktion hingeben und ihres Mappings harren - genauso wie sich das Lehrstück als gestisches Laboratorium vom bürgerlichen Theater abwendet. Das tableau, dass der Fremde, der die Tür öffnet, erblickt ist nicht umsonst eine bürgerliche Familienszene, die zu Analysezwecken unterbrochen wird, um aus gänzlich materialistischer Perspektive befragt zu werden.

Es ist Althusser, der deutlich auf die grundlegend andere Qualität der brechtschen Szene aufmerksam macht. Für Brecht sei das Theater das, was es ist, als historischer Fakt und nur aus dieser Perspektive heraus könne es als neue Praxis, die zugleich die ihr inhärente Mystifizierung unterbindet, etabliert werden. Brechts Theater müsse demnach als Entortung des Theaters von seiner Ideologie, des Stücks von seiner herkömmlichen Konzeption, gleichwie der Schauspieler*innen von ihrer Idee von Schauspiel und zugleich als Präsentation und Interaktion mit Ideologie verstanden werden.[91] In diesem Sinne, genauso wie im Sinne des Scenopoeten, der seine Bühne bereitet bevor er zum Singen ansetzt und hierin seine Szene ausagiert, sollte die Szene der Scenopoesie verstanden werden.

Boris Groys hat jüngst vorgeschlagen die Sphäre der Ästhetik zu verlassen,und durch eine Poetik zu ersetzten.[92] Er schreibt: „In fact there is a much longer tradition of understanding art as poiesis [...] The shift from a poetic, technical understanding of art to aesthetic [...] was relatively recent, and it is now time ro reverse the change [...].“[93]

Genau dies markiert der poetischen Prozess von De- und Reterritorialisierung als technisch analytisches Verständnis von Kunst und ihrer Hervorbringung, genauso, wie die Haltung, die vom Lehrstück hervorgerbacht werden soll, aus einem autopoetischen Prozess der Probierens hervorgeht.

Als analytisches Modell schlage ich nun vor solche Praktiken unter dem Konzept der Scenopoesie zu subsumieren.

[91] Vgl. Louis Althusser: „On Brecht and Marx“, S. 143f.

[92] Vgl. Boris Groys: *Going Public*, S. 10.

[93] Ebenda S. 16.

3 scenopoesie als mobilisierung ästhetischer präsenz

Franco Berardi beschreibt die Antizipation einer deterritorialisierten globalen Ökonomie in der Poesie der Symbolisten. In seiner postreferentiellen Sprache habe Rimbaud den Übergang der Ökonomie in eine Semioökonomie präfiguriert, Rimbauds Deregulation der poetischen Sprache sei dabei äquivalent zur Aufhebung des Goldstandards in der Finanzwirtschaft und zur neoliberalen Deregulierung der Gegenwart.[94] Der Symbolismus als poetische Praxis - die Abtrennung der Wörter von ihren Referenten - sei insofern analog zur Abtrennung der Geldes von der industriellen Produktion. Er schreibt: "This magic of postreferential language anticipated the general process of dereferentialization that occurred when the economy became a semio-economy."[95] Was Berardi beschreibt ist dabei die Antizipation einer deterritorialisierten Finanzwirtschaft in der poetischen Methodik eines Antezessoren der conceptual art.

Die Befreiung der Wörter und in Folge dessen auch die Gleicheit der Elemente sind schlagworthafte Tropen eines ästhetischen Wende, die sich in der Tat in der Sphäre des Symbolismus präfiguriert, und die sich so zudem auch aus dem Inhaltsverzeichnis des Katalogs zur *The Art of Assemblage* lesen lässt. Diese Tropen markieren eine zunehmende Ignorierung konkreter Inhalte, die von ihnen hervorgebracht werden, und in sie eingebettet gewesen sind. Hierbei mag Berardis Text exemplarisch für eine Vielzahl von Kunstheoretiker*innen und Kunstwerken stehen, die diese Wende zunehmend hinterfragen.

Zum Abschluss dieses Essays wende ich mich nun einigen entsprechenden postzeitgenössischen und scenopoetischen Praktiken zu, die diese Problematisierung anerkenennen, und darum bemüht sind ihre Position dahin gehend zu bestimmen. Solche Ansätze gehen über Ansätze, die vornehmlich die künstlerische Arbeit am Imaginären fordern, z.B. im Rahmen eines künstlerischen Populismus, hinaus. Es geht nicht nur darum sozialen Mißstände und unsichtbaren politischen Diskursen in der Sphäre der Kunst Sichtbarkeit und Heterotopien zu schaffen,[96] vielmehr geht es darum künstlerischen Aktivismus mit konzeptuellen Tools zu betreiben.

Stephen Wright verweist in *Toward a Lexicon of Usership* (2014) auf Duchamps Überlegungen hinsichtlich eines reziproken Readymades, und referiert Duchamps kurzen Text »Apropos of 'Readymades'«.[97] Duchamp schlägt dort vor ein beliebiges Gemälde von Rembrandt als Bügelbrett zu benutzen. Wright wiederum deutet dies als Hinweis auf die Möglichkeit der Recylebarkeit von Kunst im Leben;[98] Objekte, die sich in der Sphäre der Kunst zunächst durch die Suspension jeglichen Nutzwerts auszeichnen, könnten somit wieder mit einem unvorhergesehenen Nutzwert versehen werden. Wright schreibt:

> "at any event, an increasing number of art-related practices in the public sphere cannot be adequately understood unless their primary ambition to produce a use-value is taken into account. In trying to grasp what is at stake and at play in many of the art-informed practices which are, today, self-consciously concerned with generating use-value by injecting artistic skills into the real, it is no doubt useful to anchor their approach in art-historical terms."[99]

Wright argumentiert dabei für eine nützliche Kunst aus dem Geiste des Readymade, und rekurriert auf die Suche nach einer Terminologie die den Ausgang aus dem ästhetischen Regime ermöglicht. Eine solche Kunst ereignet sich für Wright dabei im 1:1 Maßstab, d.h. dass die künstlerische Praxis in ihren Mechanismen in der Sphäre des Profanen genauso argiert wie in der Sphäre des Sakralen.

[94] Fanco "Bifo" Berardi: *The Uprising. On Poetry and Finance.* Semiotext(e): Los Angeles 2007, S. 30ff.

[95] Ebenda S. 18f.

[96] Vgl. u.a. Marco Bravalle: „Art Populism and the Alter-Institutional Turn", in: *e-flux journal*, #89, march 2018, S. 1 - 13 [e-book].

[97] Marcel Duchamp: „Apropos of 'Readymades'", in: ders.: *THE ESSENTIAL WRITINGS OF MARCEL DUCHAMP.* Edited by Michel Sanouillet & Elmer Peterson. Thames and Hudson: London 1975, S. 141 - 142.

[98] Vgl. Stephen Wright: *Towards a Lexicon of Usership.* Van Abbemuseum: Eindhoven 2014, S. 52.

[99] Ebenda S. 53.

Auch Mike Watson sucht in seinem Text »Too Crucial too Fail: Paralegality in Italian Social Art Movements« Anschluss an das Readymade, und die mit diesem verknüpften Diskurse, für eine künstlerische Praxis, die über das Readymade hinaus weist.[100] Watson argumentiert dafür, legislative Praktiken künstlerisch zu mobilisieren, bzw. konzeptuelle künstlerische Praktiken für einen postzeitgenössischen Kunstaktivismus zu mobilisieren. Interessant wird Watsons Text zudem insofern Fetischstrukturen für künstlerische Praktiken entworfen werden, die zudem über Ansätze aus dem pataphysischen Spektrum, die offenbar erneut Diskursrelevanz erlangen, hinausgehen.[101]

Im Akt der Deklaration sieht Watson dabei die Überschneidung zwischen Readymade und Legislatur, insofern der Akt der Deklaration in Legislatur und Kunst gleichermaßen arbiträr sei. Dies könne sich die Kunst letztlich zu Nutze machen.

> "the proclamation that 'this is law', 'this is a nation state', or, 'this is the value of X', has no greater basis in fact than the Duchampian declaration 'this is Art'. The difference with the Ducham- pian statement is that it admits of its own basic fallacy from the offset, for 'art' is effectively without definition or purpose. Art is a system of profound disbelief which is opposed to the belief asked of people subjected to economic, political and state systems. Yet in undertaking law - for example - as art, the fundamental similarity between legislation and art gives the lie to the former, which has no greater basis than art itself. Both are predicated on simple declaration as to their own validity and application to a given object or situation."[101]

Zugleich sollte bedacht werden, dass auch solche Praktiken - so vielversprechend und allumfassend sie zunächst klingen mögen - häufig vom Scheitern bedroht sind, genauso, wie die Beispiele die Watson anführt, in der Regel scheitern, insofern sie keine Erfolge im Hinblick auf ihre politischen und legislativen Vorhaben vorweisen können. Und auch die Beispiele, die ich hier angeführt habe, wie u.a. Lignas Radioballette, oder This Sea is Mine von der Dictaphone Group, haben ihren politischen oder legislativen (als formale Konkretion der Politischen) Ziele letztlich nicht durchsetzen können.

Das Modell, dass hier entwickelt worden ist, sollte insofern zunächst als Vermessung der Möglichkeitsspektrums politischer Praktiken in der Sphäre der Kunst angesehen werden - als eine Bestimmung von Begriffen, Konzepten und Praktiken, die zum Einen dazu in der Lage sind postzeitgenössische künstlerische Praktiken, so wie sie sich ereignen, zu fassen, zu beschreiben, und zu verstehen, und dann auch als Vokabular, um über das Trauma des kalten Krieges hinweg zu gehen, und die Inspiration für dringen notwendige neue politische Praktiken auch in der Sphäre der Kunst finden zu können.

[100] Vgl. Mike Watson: „Too Crucial too Fail: Paralegality in Italian Social Art Movements", in: *EIPCP. Europäisches Institut für progressive Kulturpolitik*, aufgerufen am: 19. August 2016.

[101] Vgl. Kuba Szreder: „Productive Withdrawals: Art Strikes, Art Worlds, and Art as a Practice of Freedom", in: *e-flux journal*, #87, december 2017, S. 1 - 13 [e-book].

[101] Mike Watson: „Too Crucial too Fail: Paralegality in Italian Social Art Movements".

gallerie #03

appendix

XI schulecho-rpg

SPIELLEITERKARTE JOURNALIST

Die Aufgabe des Journalisten ist es immer am Ende eines Argumentationsfolge einen Punkt entweder an TEAM SCHULECHO oder an TEAM MINISTERIUM zu vergeben.

Der Journalist würfelt zu Beginn der Runde.

1 - Kultusminister
2 - Staatsekretärin
3 - Redakteur 1
4 - Redakteur 2
5 - Wiederhole den Wurf
6 - Wiederhole den Wurf

Der Journalist würfelt nach jedem Wortbeitrag.

1 - Kultusminister
2 - Staatsekretärin
3 - Redakteur 1
4 - Redakteur 2
5 - Argumentationsfolge beendet.
6 - Sonderereignis - Kommentiere den Gesprächsverlauf aus der Perspektive deiner Rolle.

Wenn zweimal nacheinader die selbe Person gewürfelt wird, fordere den Spieler auf eine den Charakter der Figur unterstreichende Geste zu machen

CHARAKTERKARTE KULTURMINISTER

"Die Erziehung zur Freiheit ist mit Risiken verbunden."

ARGUMENT

1-2: KONSTRUTIV - ERÖFFNE EINEN GESPRÄCHS-ASPEKT DEINER WAHL, DER DEINEM GEGENÜBER EINE KONSTRUKTIVE PERSPEKTIVE BIETET.

3-4: NEUTRAL - ÜBERGIB DIE GESPRÄCHS-ERÖFFNUNG AN DEINEN GEGENÜBER - DER JOURNALIST WÜRFELT ERNEUT.

5-6: DESTRUKTIV - ERÖFFNE EIN NEUES THEMA UND ATTACKIERE DAMIT DEINEN GEGENÜBER UMGEHEND.

GEGEN ARGUMENT

1-2: SYMPHATIE - ENTWICKLE EINE ENTGEGNUNG, DIE ZUM AUSDRUCK BRINGT, DASS DU DEINEM GEGENÜBER AUF GRUND DEINER LIBERALEN GRUNDHALTUNG ZUSTIMMST.

2-4: NEUTRAL - ENTWICKLE EINE ENTGEGNUNG, DIE AN DIE VERNUNFT DEINES GEGENÜBERS APPELIERT.

5-6: ANTIPATHIE - ENTWICKLE EINE ENTGEGNUNG, DIE DEINEM GEGENÜBER KLAR MACHT, DASS DAS JETZT WIRKLICH ZU WEIT GEHT.

CHARAKTERKARTE STAATSSEKRETÄRIN

"Ich würde nicht wollen, dass meine Kinder sowas lesen."

ARGUMENT

1-2:KONSTRUTIV - ERÖFFNE EIN NEUES THEMA UND VERDEUTLICHE DEINEM GEGENÜBER DABEI DEINE VERANTWORTUNG ALS MUTTER.

3-4: NEUTRAL - ÜBERGIB DIE GESPRÄCHS-ERÖFFNUNG AN DEINEN GEGENÜBER - DER JOURNALIST WÜRFELT ERNEUT.

5-6: DESTRUKTIV - ERÖFFNE EIN NEUES THEMA MIT EINER DEUTLICH MORALISCHEN KRITIK.

GEGEN ARGUMENT

1-2: SYMPHATIE - ENTWICKLE EINE ENTGEGNUNG DIE DEIN MÜTTERLICHES VERSTÄNDNIS FÜR JUGENDLICHEN LEICHTSINN ZUM AUSDRUCK BRINGT..

2-4: NEUTRAL - ENTWICKLE EINE ENTGEGNUNG DIE DEINE ZUSTIMMUNG ZU VERANTWOR-TUNGSVOLLER AUFKLÄRUNG ZUM AUSDRUCK BRINGT.

5-6: ANTIPATHIE - ENTWICKLE EINE ENTGEGNUNG, DIE DEINEN ABSCHEU GEGENÜBER PORNOGRAPHIE ZUM AUSDRUCK BRINGT.

CHARAKTERKARTE ERSTER REDAKTEUR VOM SCHULECHO

"Es gehört zu den Stereotypen öffentlicher Diskussion pornographische Werke für schädlich zu halten."

ARGUMENT

1-2:KONSTRUTIV - ERÖFFNE EINEN KRITISCHEN GESPRÄCHSASPEKT ZUMINDEST SO DASS DU DEINEM GEGENÜBER SIGNALISIERST DASS DU GEWILLT BIST IHN ERNST ZU NEHMEN.

3-4: NEUTRAL - ÜBERGIB DIE GESPRÄCHS-ERÖFFNUNG AN DEINEN GEGENÜBER - DER JOURNALIST WÜRFELT ERNEUT.

5-6: DESTRUKTIV - ERÖFFNE EIN NEUES THEMA DASS DEINEM GEGENÜBER VERDEUTLICHT, DASS DU IHN FÜR KEINEN ERNSTZUNEHMEN-DEN GESPRÄCHS-PARTNER HÄLST.

GEGEN ARGUMENT

1-2: SYMPHATIE - ENTWICKLE EINE ENTGEGNUNG DIE DEIN AUTHENTISCHES MITLEID FÜR DEN MANGELNDEN INTELLEKT DEINES GEGENÜBERS ZUM AUSDRUCK BRINGT.

3-4: NEUTRAL - ENTWICKLE EINE ENTGEGNUNG DIE ZUM AUSDRUCK BRINGT DASS DU DEINEM GEGENÜBER NICHT ZUGEHÖRT HAST.

5-6: ANTIPATHIE - ENTWICKLE EINE ENTGEGNUNG, DIE a) ZUM AUSDRUCK BRINGT, DASS DU GESPRÄCH JETZT ABBECHEN MÖCHTEST, ODER b) ZUM AUSDRUCK BRINGT, DASS DU KURZ KACKEN GEHEN MÖCHTEST.

CHARAKTERKARTE ZWEITER REDAKTEUR VOM SCHULECHO

"Moralische Argumente können nicht die Bedeutung der Pressefreiheit aufwiegen."

ARGUMENT

1-2:KONSTRUTIV - ERÖFFNE EINEN GESPRÄCHSASPEKT, DER DEINE KOMPROMISSBEREIT-SCHAF IM HINBLICK AUF EINZELNE FORMULIERUNGEN IM SCHULECHO VERDEUTLICHT.

3-4: NEUTRAL - ÜBERGIB DIE GESPRÄCHS-ERÖFFNUNG AN DEINEN GEGENÜBER - DER JOURNALIST WÜRFELT ERNEUT.

5-6: DESTRUKTIV - ERÖFFNE EIN NEUES THEMA UND VERDEUTLICHE DEINEM GEGENÜBER DASS DIE EINSCHRÄNKUNG DER PRESSEFREIHEIT NICHT TOLERABEL IST. VERDEUTLICHE ZUDEM DEINE POLITISCHEN FORDERUNGEN.

GEGEN ARGUMENT

1-2: SYMPHATIE - ENTWICKLE EINE ENTGEGNUNG, DIE ZUM AUSDRUCK BRINGT, DASS DU DEINEM GEGENÜBER IM AUSTAUSCH AUF DIE REALISIERUNG DEINER POLITISCHEN FORDERUNGEN EVTL. ZUSTIMMEN KÖNNTEST.

3-4: NEUTRAL - ENTWICKLE EINE ENTGEGNUNG, DIE DIE MEINUNG DEINES GEGENÜBERS IN EINKLANG MIT DER PRESSEFREIHEIT BRINGT.

5-6: ANTIPATHIE - ENTWICKLE EINE ENTGEGNUNG, DIE DEINEM GEGENÜBER KLAR MACHT, DASS DU DIESES BÜRO NICHT VERLÄSST EHE ALLE DEINEN POLITISCHEN FORDERUNGEN REALISIERT SIND UND DIE PRESSEFREIHEIT GEWAHRT IST.

notizen

notizen

notizen

förderer und kooperationspartner*innen

IMPRESSUM
1. Auflage: 15 physische Exemplare
uneingeschränkte digitale Verbreitung

ongoing project GbR
Josephstraße 1a
04177 Leipzig

2018, Deutschland

info@ongoing-project.org
www.ongoing-project.org

www.ongoing-project.org

“alle lehrer sind papiertiger” (graffiti an der theodor-heuss schule homberg (efze), 1968)

“papiertiger” ist ein audiowalk in homberg/efze, der kollektive und individuelle erinnerungen an die ereignisse von 1968 (schülerbewegung, raf, sexuelle aufklärung, etc), verhandelt.
zusammen mit bürger*innen und schüler*innen aus homberg werden ereignisse und narrative aus eben dieser zeit verhandelt und auf die gegenwart, anhand von schriftlichen zeugnissen, in zusammenarbeit mit zeitzeug*innen befragt und untersucht. gerade in den 60er und 70er jahren wurde auch von der jugend in der provinz gegen die unverantwortliche ignoranz gegenüber der ns-vergangenheit rebelliert, neben der direkten aktion setzten sie auf revolutionierung der bildung und der bildungsinstitutionen. in bezugnahme auf die sogenannte homberger gegenschule, die für wenige wochen im jahr 1968 in homberg aufklärungsseminare für schüler*innen durchführte, eröffnete ongoing project am homberger marktplatz das atelier "papiertiger", als begegnungs- und veranstaltungsort. der aus der spurensuche entstandene audiowalk, ist dauerhaft in Homberg hörbar und verhandelt den Stadtraum durch die thematisierung einer Zeit, welche die öffentliche ordnung und ihre tabuisierungen in frage stellte.

www.ongoing-project.org