

Veröffentlicht auf kubi-online (<https://www.kubi-online.de>)

Ortsbezogene Performance als raumbildender Prozess. Am Beispiel der künstlerischen FLUX-Residenz Vogelsbergstudio

von Kristin Westphal

Erscheinungsjahr: 2022 / 2021

Stichwörter:

Künstlerische Residenz | FLUX Theater unterwegs | künstlerische Intervention | Künstlerische Forschung | Ländliche Räume

Abstract

Eine Topologie umfasst die Beziehungen, das Prozessuale und nicht zuletzt Zwischenräumliche, das zwischen Kognition und Wahrnehmung, Kommunikations- und Artikulationsweisen, Körpern, Materialitäten, Architektur oder eben auch Landschaft spielt. Unter raumbildende Prozesse sind Bewegungen zu verstehen, die sich als Phänomene der Erfahrungswelten beschreiben lassen, die ästhetische Konstellationen eröffnen und die Bedingungen ihrer medialen Verfasstheit sichtbar machen (vgl. Zimmermann et al 2020). Ein Beispiel hierfür sind ortsbezogene Performances als zu beobachtendes, erkundendes Feld zu verstehen. Durch künstlerische Interventionen in Form von Verrückungen, Unterbrechungen wird ermöglicht, andere Räume wahrzunehmen, anders zu denken und anderes zu machen (Westphal 2013). Beispielhaft wird an einem Dokument einer Künstlerischen Residenz im ländlichen Raum den Fragen nachgegangen, wie sich eine künstlerische Praxis und deren Strategien beschreiben, analysieren lassen und auf welche Weise sie vorhandene Orte zu *Orten des Dritten* umzudeuten vermögen.

Zum Verhältnis von Raum und Ort / Fremdorte

Voranstellen möchte ich zunächst Aspekte einer Topophänomenologie, die mit Bernhard Waldenfels eine Differenz von Ort und Raum begründet, wie sie auf die Differenz von Leib und Körper zurückzuführen ist und bei Plessner als „exzentrische Position des Menschen“ beschrieben wird (Plessner 1981:241). Demzufolge ist der Körper einem Zwiespalt ausgesetzt, insofern als er als Leib hier und jetzt, im Zentrum der Welt und als Körper irgendwo in der Welt ist. Als Leib-Körper werden beide Aspekte vereinigt, wobei das

Wissen und die Wahrnehmung um den Körper im Raum aber nicht unbedingt zur Deckung kommen (vgl. Waldenfels 2000:154). So verhält es sich auch mit dem Raum, *in dem ich mich befinde*, im Unterschied zu dem Ort, *an dem ich mich aufhalte*. Von Ort spricht Waldenfels, insofern jemand oder etwas an *s/einem Ort* sei oder dass etwas an einem bestimmten Ort stattfinde. Der Ort breite sich mehr oder weniger aus, ohne dass er aber Teile hätte. Wichtig ist, dass der Ort mit einem Selbst verbunden sei, das sich hier befindet und dieses Hiersein auch bezeichne. Im Gegensatz zum abstrakten Raum ist ein Ort ein besetzter/ belehnter/ ausgestatteter Ort, den Derrida bis auf die platonische Chora zurückverfolgt (vgl. Waldenfels 2009:32). Jeder Ort hat ein wenigstens minimales Innen. Er ist in sich gefaltet und bildet keine plane Fläche. Er stützt sich nach Marc Augé (Augé 1994:98) auf zumindest ein Ereignis, das stattgefunden hat. Der Raum hingegen ist abstrakt, mess- und teilbar. Raum und Ort sind aber auch keine Dichotomie. Und umgekehrt werden die Räume auch nicht durch die Orte absorbiert. Waldenfels hebt die Doppelfigur eines Ortsraums hervor: das heißt, eine situative Örtlichkeit und eine messbare Räumlichkeit schieben sich ineinander wie die Leiblichkeit des Leibes, der wir sind, und die Körperlichkeit des Körpers, den wir haben. Im Anschluss an Plessner entspräche dem ‚Leibkörper‘ dann eine bestimmte Form von Ortsraum im Sinne, dass wir an einem bestimmten Ort sind und ihn haben (Waldenfels 1997:205). Demzufolge kann es erst unter dieser Voraussetzung gelingen, von ihm zu reden.

Das Verhältnis von Ortsgefühl und Raumwissen kann sich dabei in vielen Nuancierungen bewegen. So kann es weit auseinanderfallen und als Gefühl der Deplatzierung erlebt werden, wenn ich hier bin, aber doch nicht an meinem Ort bin. Und umgekehrt kann es als ein Verbundensein, Heimisch-sein empfunden werden, wenn beides eher zusammenfällt. „Angesichts der Tatsache, daß nicht nur jeder für sich immer auch anderswo ist, sondern daß die Ortsfindung ihrerseits verschiedene Formen annimmt, kann man mit Foucault von Heterotopien sprechen, die den Heteroästhesien der Sinne und den Heterologien der Rede entsprechen.“ (Waldenfels 2009:124) Heterotopien als andere Orte [hetero = anders; topos = Ort], sind „wirkliche Orte, wirksame Orte, die in der Einrichtung der Gesellschaft hineingezeichnet sind, sozusagen Gegenplatzierungen oder Widerlager, tatsächlich realisierte Utopien, in denen die wirklichen Plätze innerhalb der Kultur gleichsam repräsentiert, bestritten und gewendet werden können“ (Foucault 1993:39). Sie werden von Michel Foucault anhand von sechs Grundzügen näher charakterisiert:

Sie bilden erstens eine anthropologische Konstante jeder Gesellschaft, die mannigfaltig Gestalt gewinnen kann und sich in steter Entwicklung verhaftet sieht. So liegt es nahe, dass bestehende Heterotopien zweitens verschwinden und neue Heterotopien entstehen können. Drittens verweist Foucault darauf, dass in Heterotopien die Unvereinbarkeit von Räumen scheinbar überwunden werden kann, indem – wie beispielsweise am Kino, Theater oder Garten aufgezeigt – ganz unterschiedliche Räume zusammentreffen. Ebenso wie Raum nicht ohne Zeit denkbar ist, gehen Heterotopien viertens stets einher mit Heterochronien, d. h. mit zeitlichen Brüchen. Diese zeitlichen Brüche können ewiger Natur (z.B. Museum) oder temporärer Natur (z. B. Jahrmarkt, Straßentheater) sein. Fünftes benennt Foucault Öffnungs- und Schließungsmechanismen, die Heterotopien von den übrigen gesellschaftlichen Räumen trennen und somit als wichtiger Grundzug gelten. Mit Öffnungs- und Schließungsmechanismen sind sowohl der direkte oder strukturelle Zwang zum Besuch eines heterotopen Ortes angesprochen als auch Eingangs- oder Reinigungsrituale. Sechstens und letztes sehen sich Heterotopien nach Foucault dadurch gekennzeichnet, dass ihnen eine illusionäre und kompensatorische Funktion innewohnt.

Waldenfels macht darüber hinaus darauf aufmerksam, dass uns der Andere jederzeit mit einem Nicht-Ort, einem radikalen Ort der Fremdheit konfrontiert. Blick, Wort und Geste des Anderen kommen von einem anderen Ort, an dem ich nicht sein kann (Waldenfels 2009:124). Dieses Moment der Fernnähe bezeichnet Waldenfels als Atopie, der den Topos unterhöhlt und in sich birgt. Der Ort, an dem ich mich befinde, lässt sich zwar kartografieren, die Grenze findet diese Lokalisierung aber in dem Nicht-Ort, an dem das Ortsnetz entspringt. Hannes Böhringer (Böhringer 2014:86) versteht Atopie (atopon altgr.) in der Weise – in Abgrenzung zu Utopie, Dystopie oder Heterotopie, die er als moderne Kunstwörter bezeichnet –, dass etwas nicht an seiner Stelle, an seinem Platz ist, also deplatziert, an eine andere Stelle gerückt, ver-rückt ist.

Nun sind es gerade die Künste, die in ihrer Begegnung mit dem Fremden eine responsive Aisthesis als „Heteroästhesie“ (Waldenfels 1999:11) explizit machen. Sie schaffen einen „Ort des Übergangs, einen Niemandsort, an dem man zögert, verweilt, sich vorwagt, den man hinter sich lässt, aber nie ganz“ (ebd.:9). Fremdheit erscheint dort in Gestalt von „Abweichungen, Störungen, Beunruhigungen, Gegenrhythmen, blinden Flecken, Echowirkungen, Heterophonien, Heterotopien, Gleichgewichtsstörungen, in all dem, was aus dem Rahmen fällt“ (ebd.:14). Die Künste gewähren die Möglichkeit, das Andere, das nur „in der erfinderischen Antwort der Sinne in seiner Unzugänglichkeit zugängig wird“ (ebd.:15), in heterotopischen Spielanordnungen zu erfahren.

Festhalten können wir, dass Schwellen, Grenzen, Ausschlüsse, Zugänge und Unzugänglichkeiten eine zentrale Rolle für eine Topografie des Fremden spielen.

Grundzüge einer ortsbezogenen Performancekunst

Aufgreifen möchte ich eine Form der Performancekunst, die sich sowohl in den Künsten als auch im Theater als eine ortbezogene Performance bzw. ortsbezogenes Theater entfaltet hat und deren Arbeitsweisen wie eine Feldforschung in urbanen und wie hier besprochen auch zunehmend in ländlichen Räumen an Bedeutung gewonnen haben. Im urbanen und ländlichen Raum überschneiden sich ein architektonischer Raum, Landschaftsraum mit einem gesellschaftlichen, ein ästhetisch zu erblickender und ein körperlich-taktiler Raum, Wahrnehmung und soziale Praxis (vgl. Lehmann 2000:27). Berührt werden die Schnittstellen zum Alltagsweltlichen und zum Politischen, die der Wahrnehmung des Randständigen, Unsichtbaren, Abwesenden Raum geben (vgl. Primavesi 2020). Das heißt, es sind häufig Orte, die umstritten oder umkämpft sind, insofern sie mit bestimmten historischen oder politischen Ereignissen oder ökonomischen Interessen verknüpft sind. Ortsspezifisches Theater zeichnet sich demzufolge darin aus, dass der ästhetisch organisierte Raum verknüpft bleibt mit dem realen Raum. Die Grenze zwischen Werk und Rahmen, Perzeption und Partizipation wird unsicher. So kann die eigene Anwesenheit erfahrbar werden als Moment einer künstlerischen Praxis. Selbstreferentiell, aber deswegen nicht tautologisch, wird die Erfahrung selbst Gegenstand der Erfahrung: Die Wahrnehmung ist „eingelassen“ in den Performancevorgang. Zwei Qualitäten sind nach Lehmann in einem solchen Raum der Performance eng miteinander verbunden: Verunsicherung, Ungewissheit, womöglich Angst um die Stabilität der eigenen Position und die Eröffnung eines Spielraums von Möglichkeiten (Lehmann 2000:27).

Ortsspezifisches Theater löst sich von der Vorstellung, Orte, wie die Bühne, als bloßes Resultat von Platzierungen oder den Raum als ein leeres Schema einer black box zu betrachten, das es nur zu füllen gelte. Nicht mehr die Vorführung, sondern das gesamte Theatergeschehen bzw. die Kontextualisierung

eines Theaterereignisses gerät bei all diesen Versuchen in den Blick. Für das ortsbezogene Theater gilt, dass es keine Grenzen hat, um seine Identität abzuschotten, keinen Bühnenhintergrund, der die äußeren Zonen auf ein Zentrum hin organisiert. Auch gibt es keinen günstigen Ort, von dem aus sie anzuschauen sind (Pearson 2010). Das Werk ist eher als Feld denn als theatrales Objekt zu charakterisieren, dergestalt, dass es sich von den Als-ob Bedingungen prästabilisierter Rahmen löst.

Eine der Herausforderungen für eine wissenschaftliche Begleitung ist es nun, eine künstlerische Praxis zu beschreiben, zu analysieren und zu re-kontextualisieren, was sich wie in den Zwischenräumen: zwischen Mensch und Raum vollzieht.

Ein Dokument aus dem „Vogelsbergstudio“

Im Rahmen unseres Koblenzer Forschungsprojekts *Der Dritte Ort? Künstlerische Residenzen in ländlichen Räumen. Grundlagenforschung zur kulturellen Bildung in ländlichen Regionen* (DO_KIL gefördert vom BMBF 12/2019-12/2022) bin ich im Vorfeld, im November 2018, auf eine dreijährig angelegte Residenz gestoßen, die meine besondere Aufmerksamkeit geweckt hat.

Das Anliegen des Forschungsprojekts ist, in einer vergleichenden Untersuchung im Sinne einer Grundlagenforschung ausgewählte Künstlerische Residenzen daraufhin zu befragen, in welcher Weise sie vorhandene ländliche Strukturen und die damit verbundenen sozialen, ökonomischen, demografischen, intergenerationalen, historischen oder politischen Themen unter besonderer Berücksichtigung der aktuellen migrationsgesellschaftlichen Realität aufgreifen und bespielen.

Die Forschungsfragen sind u.a.:

1. Wie greifen Künstlerische Residenzen vorhandene und sich durch den gesellschaftlichen Wandel verändernde ländliche Strukturen und Themen auf und bespielen diese?
2. Welche Strategien werden aufgrund welcher Recherchearbeit von den Residenzkünstler*innen verfolgt und wie werden diese mit den Akteur*innen vor Ort in einen künstlerischen Prozess transformiert und aufgearbeitet?

Das Projekt, auf das ich im Folgenden eingehen möchte, steht im Zusammenhang der Künstlerischen Residenzen von „FLUX Theater unterwegs“ (vgl. Sauer 2022), die von der Projektleitung wie folgt konzeptionell skizziert werden:

„Anknüpfungspunkte der temporären FLUX Künstlerresidenzen sind die besonderen historischen und sozialen Gegebenheiten und Narrationen des jeweiligen Residenzortes und seiner Menschen, aber auch die künstlerischen Handschriften der beteiligten Künstler*innen. Die Theaterschaffenden residieren jeweils zwei bis drei Monate in den Gemeinden und das drei Jahre in Folge. Die beteiligten Künstler*innen bewegen sich in ihrer künstlerischen Arbeit im Spannungsfeld von heimatkulturellen Ansätzen und den damit verbundenen Wünschen der Bewohner*innen und zeitgenössischen Theaterformaten. Dadurch werden „Verrückungen“ ermöglicht, die andere Erzählungen und Bilder von Ländlichkeit zulassen und evozieren.“ (Interview mit Ilona Sauer 2021)

Ausgehend von diesem Konzept richtete sich die Aufmerksamkeit der Künstlerinnen Ruby Behrmann (Szene), Julia Novacek (Film) und Eva Müller (Ton) auf Orte, die sich als „Krisenorte“ bezeichnen ließen,

Orte, die einen gesellschaftlichen Wandel in der Vogelsbergregion anzeigen und Konfliktpunkte eines Modernisierungsprozesses markieren.

„Die Vogelsberger sind sehr verbunden mit ihrer Heimat, aber es gibt auch genügend Zündstoff: Die Windräder auf allen Hügeln, das schlechte Internet, die nicht vorhandene Bahnlinie, die Angst um die Gesundheitsversorgung, die hohe Anzahl von AFD-Wählern und die Leerstände, die es hier trotz Zuzug aus der Rhein-Main-Region gibt.“ (Sauer 2022)

Die Künstlerinnen lebten für ihren ersten Aufenthalt drei Monate in einem leerstehenden Haus der Gemeinde in Volkardtshain, einem Ortsteil von Grebenhain. Zur Verfügung gestellt hatte es der engagierte Bürgermeister der Gemeinde, mit dessen Hilfe sich schnell ein Kontakt zur Nachbarschaft und den Bewohner*innen herstellen ließ. Auf dem Schulgelände der Grundschule eröffneten sie das Studio Vogelsberg, Anlaufstelle für die Kinder der Grundschule und der Nachmittagsbetreuung, aber auch Bewohner*innen, die dem Aufruf der Künstlerinnen folgten, an einem Film über die Gemeinde mitzuwirken.

In einer Episode dieses Films wurde in einer ehemaligen Modellflugzeug Fabrik, die seit einiger Zeit leer steht, gedreht. Hier spricht die Pastorin von Grebenhain über Leerstände, Arbeitslosigkeit und Landflucht anhand der leeren Hallen der Fabrik. Im Anschluss daran tanzen zehn Garde-Mädchen mit einer selbst ausgedachten Choreografie in Superheldinnen-Kostümen in diesem Leerstand.

Festzuhalten ist vorab, dass wir es zuletzt mit einem „Kinofilm“ zu tun haben, der mit Foucault schon eine Heterotopie vorstellt im Sinne, wenn an einem und demselben Ort verschiedene Räume zusammen kommen, die eigentlich unvereinbar sind. So ist das Kino ein Ort, auf dessen zweidimensionale Leinwand ein dreidimensionaler Raum vor einem Publikum projiziert wird (vgl. Zahn 2013:108f.).

Szenische Beschreibung und Reflexion

Wie sich diese Arbeit ästhetisch zeigt, soll an einem Ausschnitt vor dem Hintergrund der theoretischen Überlegungen beschrieben werden. Es stellen sich für die Beschreibung und Analyse Fragen wie: Was lässt uns aufmerken, was irritiert, was affiziert? Wie zeigt sich die Ästhetik des Films mit welchen Mitteln? Wie ist der Einsatz von Ton, Musik, Stimme, Perspektive, Nah- und Fernaufnahmen, Schnitten, O-Tönen der Akteure, Rhythmus der Kameraführung? Was wird wie sichtbar, was bleibt unsichtbar?

Zunächst fällt auf, die Kamera arbeitet mit langen, dennoch rhythmisierten Einstellungen auf die verschiedenen Perspektiven einer leeren Fabrikhalle, die Raum und Zeit geben, den Ort, von dem im Weiteren erzählt wird – gleichzeitig Ort der Aufnahme: auf sich wirken zu lassen, sich einzulassen auf die Stimmung – hervorgerufen durch die Lichtverhältnisse, Materialität und Architektur des Raumes. Nah- und Fernaufnahmen wechseln einhergehend mit einer Zerstreuung einer Zentralperspektive und dem Entzug eines vorausgesetzten Betrachters, der durch die Kameraführende Person – den point of view – stellvertretend über das Blickregime verfügt. Zunächst tastet die Kamera – ohne Ton – förmlich die Innenarchitektur der Halle ab. Riesige Eisengestelle mit Nummern, Schrägen, vertikale und horizontale Elemente, dunkle Nischen oder Fensterfronten mit ihren Lichteinfällen und Schattenwürfen geben die Atmosphäre der Halle wieder. Durch staubige Fenster fällt milchiges Licht, die Bäume draußen wehen im Wind. Stillstand im Innenraum, Bewegung im Außenraum. Nahaufnahmen nehmen Details auf wie eine Ecke eines Fensters, durchsetzt mit Dreck, abgefallenem Mörtel und Spinnweben, einen Käfer, der darin

herumkrabbelt, oder die hinterlassenen Spuren wie die großen hölzernen, alten Pinnwände der ehemaligen Nutzer*innen.

Die Pastorin des Ortes, die zu diesem Ort geführt hat, beginnt ihre Erzählung mit ruhiger, heller Stimme aus dem OFF: *Auf dem Land da gibt es keinen Kult, da wollen die Leute Arbeit haben, da gibt es nur leere Räume.* Nur einmal wird sie in einem der leeren Räume – den Blick nach draußen gewendet sichtbar. Offensichtlich wird, Ton- und Bildaufnahme sind getrennt voneinander hergestellt und für den Film übereinandergelegt worden – gleichsam als ein Ensemble von Dingen überlagern sich Licht, Architektur, Bewegung, Stimme/Ton. Zwei Räume treffen aufeinander. Der erzählte Raum trifft auf die filmische Verräumlichung durch die Künstlerin an dem Ort der Erzählung. So können wir sagen, dass das Sichtbarwerden nicht bloß an einem Ort stattfindet, den es schon gibt, sondern es sich seinen Ort durch die Intervention schafft (vgl. Waldenfels 2009:125).

Am Ende dieser Sequenz wendet sich die Kamera wieder den verwaisten riesigen Eisengestellen zu, die Perspektive auf einen langen Gang zwischen zwei Gestellen gerichtet. Wie aus dem Nichts treten daraus 10 Gardemädchen im Alter von 10 bis 12 Jahren mit rot-goldenen Stiefeln und in blau-roten uniformen Superheldinnenkostümen hervor und laufen tanzend auf die Kamera zu. Über das Kostüm stellen sich mehrere Bezüge her. Zum einen bleiben sie in ihrer Uniformität dem Gardetanzkostümen, wie es die Mädchen gewohnt sind, angelehnt, gleichzeitig verweisen sie in der Gestaltung an die Figur des Superman, eine Figur, die den Mädchen vertraut ist, hier umgemünzt auf eine weibliche Figur ist. Das Kostüm, wie eine zweite Haut um die Körper gelegt, schafft sich dabei einen eigenen Raum nicht nur stofflich, sondern auch imaginär, in der Herstellung von Assoziationen zum Super(wo)mantraum: die Welt vom Bösen zu befreien?

Die Gesten sind filmisch verlangsamt und werden von einer an- und abschwellenden (leise und laut kontrastierend) dynamischen Musik im Wechsel zwischen elektronischen Klängen und rhythmischen Einlagen, die sich ineinanderschieben, überlagert. Akustische Räume verweben sich mit den Räumen der Bewegung. Mit einer zweiten Einstellung erscheinen die Mädchen in einer Gruppenformation, der Kamera zugewendet, in einer leeren Halle. Irritierend erscheinen die Nahaufnahmen, die die ernsten, strengen Gesichter, ihre Blicke teils in die Kamera, teils in die Ferne gerichtet, zeigen. Wie Fremdkörper bewegen sich die Mädchen mit ihrer selbst erdachten Choreografie, die mit dem verlassenen Ort, dem Leerstand nicht so recht zusammenpassen will. Der Eindruck verstärkt sich durch das chorische Sprechen an Kinderreime erinnernd (angelehnt an den Song „I need a hero“ von Bonnie Tyler) und ein hallendes Kindergelächter wie aus der Ferne nachträglich auf den Film gelegt. „Die Mädchen bleiben sich fern und fremd zugleich, kein Lachen huscht über ihre Gesichter, völlig losgelöst von den fröhlichen Realitäten der Tanzgarden, die es in der Vogelsbergregion überall gibt, hineingestellt in die riesige leere Halle zusammen und doch allein.“ (Sauer 2022) Die Sequenz endet mit einem diagonal ausgeführten Standbild der Superheldinnen im Theaternebel eingehüllt – wie zum Abflug bereit. Fiktion und Wirklichkeit durchdringen sich, ein drittes Moment schält sich heraus: Die Zeit des Ortes erscheint losgelöst von der der tanzenden Mädchen. Auch treten Raum und Ort auseinander. Wird durch die Erzählung der Pastorin noch ein Bezug zu dem Ort hergestellt und in der Anwesenheit die Abwesenheit sichtbar, erscheinen die Mädchen dem Ort der Ausführung in der filmischen Perspektive entrückt und deplatziert, ortlos, unbestimmt wie auch ihre Zukunft an diesem Ort. Ein anderer Raum scheint durch – hervorgerufen durch die mittels filmischer, akustischer Techniken verfremdeten Bewegungen, Gesten, Blicke, Stimmen der Mädchen. Atopische Momente treten hervor, die „die heiklen Stellen markieren, wo jeweils Ordentliches in Außerordentliches übergeht“

(Waldenfels 2009:126): ungewöhnlich, auffallend, wunderlich, verkehrt, widersinnig. Diese sonderbare Unterbrechung distanziert uns vom Alltag und erlaubt es uns, derart entrückt, anderes wahrzunehmen, anders zu denken, anderes zu machen, ein anderer zu sein (vgl. Riggers 2019:37f.).

Fazit

Eröffnet wird mit der künstlerischen Bearbeitung ein Raum für Reflexion um das Gewesene, Verlorengegangene, um die gegenwärtigen Probleme, gleichzeitig für Lust und Fantasie, der Klüfte und Abweichungen lokalisiert (vgl. Defert 2014:76), die in einem nie ganz auflösbaren Spannungsverhältnis zu ihrer Umgebung stehen, da sie eben nicht als Alternative des Entweder-Oder, sondern als Verschiebungen fungieren.

So wird mit dem Film verwiesen auf wirkliche, in der Vergangenheit einmal wirksame Orte, die in die Gemeinde eingezeichnet sind und Persönliches sich damit verbindet. Gleichzeitig werden die Orte „ohne eine geografische Fixierung“ (Foucault 1990:40) gezeigt, wie er sich mit den Mitteln der Performance und einer filmischen Bearbeitung spielerisch in seinem Potenzial als anderer Raum entfaltet, der dazu einlädt, Raum anders zu denken.

In einer Art Gegenbewegung wird von den Künstlerinnen zunächst ein Kontext hergestellt zu den Örtlichkeiten der Gemeinde, aber zugleich mit den Mitteln der Künste de-konstruiert, um Neues aufzuscheinen zu lassen. Sind es zunächst die Bewohner*innen, die die Künstlerinnen an Orte geführt haben, an dem sich Gesellschaftliches, Historisches und Persönliches überlagern, sind es umgekehrt die Künstlerinnen, die mit ihren Mitteln einer szenischen und filmischen Gestaltung dazu beitragen, den Bewohner*innen anlässlich einer Kinoaufführung ihren Ort als einen anderen wahrzunehmen. Wir haben es von daher mit einer Erfahrung zu tun, die nicht nur Vergangenes aufarbeitet, gegenwärtige gesellschaftliche Wandlungsprozesse aufgreift und transformiert, sondern mit einer Erfahrung als eine Art Laboratorium, worin neue Erfahrungen gemacht und erprobt werden können (vgl. Waldenfels 2017:263).

Eine Kinoaufführung in einer Gaststätte, selbst als ein Ort informellen Austausches und als ein heterotoper Ort zu verstehen, einzurichten, trägt darüber hinaus zu einer Vervielfältigung bei, die die Residenz temporär und situativ als einen Ort der Versammlung auszeichnet, der gemeinschaftsstiftend ist.

Die Künstlerinnen gehen wieder, hinterlassen aber in unserem Falle einen Film, der die Erfahrungen der an dem Filmprojekt beteiligten Bewohner*innen an ihrem Ort mit anderen teilt. Eine erste Spur wurde gelegt. Im örtlichen Museum Muna in Grebenhain hat der Film einen festen Platz bekommen. Die Künstlerinnen kommen in einem Jahr wieder, um weiterzugehen.

Ein Fazit, der die Perspektive der Forschenden einbindet, ist: Wie ein*e Feldforscher*in ist der*die Künstler*in temporär zwar Teil der Kultur, unterscheidet sich jedoch stets von ihr, in dem er darin als „akzeptierter Beobachter (und Gestalter) dieser Kultur“ (Scholz 2012:130) und somit in gewisser Weise doch als Fremde*r fungiert. Auszugehen ist davon, dass auch die Beobachtenden (Kunstschauffende wie Forschende), beobachtet werden; dass jede*r weiß, dass sie*er ein*e Fremde*r ist und dass sie*er, wenn ihre*seine Beobachtungen bzw. künstlerischen Arbeiten zu Ende gekommen sind, die Kultur verlassen wird. Wir dürfen gespannt sein, welche weiteren Spuren die Künstlerinnen in den weiteren zwei Jahren aufgreifen und hinterlassen haben werden (vgl. Waburg et al 2022).

Verwendete Literatur

- Augé, Marc (1994):** Orte. Nicht-Orte. Übers. von M. Bischoff. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Böhringer, Hannes (2014):** Die Schule: Eine Grille. In: Merkur 68 (776). Stuttgart: Klett-Cotta, 8–91.
- Burghardt, Daniel/Zirfas, Jörg (2019) (Hrsg.):** Pädagogische Heterotopien. Von A – Z. Weinheim. Basel: Beltz. Juventa.
- Defert, Daniel (2014):** Raum zum Hören. In: Foucault, Michel: Die Heterotopien. Der utopische Körper. Zwei Radiovorträge. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 67–92.
- Foucault, Michel (2014):** Die Heterotopien. Der utopische Körper. Zwei Radiovorträge. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Foucault, Michel (1990):** Andere Räume. In: Barck, Karl-Heinz et al (Hrsg.): Aisthesis: Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik. Leipzig: Reclam, 34–46.
- Kranixfeld, Micha (2022):** Bewegungen auf unsicherem Grund. Studio Vogelsberg als ökofeministische Situation und Versammlung. In: Westphal, Kristin et al. (Hrsg.): Kids on Stage. Andere Spielweisen in der zeitgenössischen Theater- und Performancekunst mit Kindern und Jugendlichen. Reihe Theater. Tanz. Performance. Bielefeld: Athena / wbv, i.V.
- Lehmann, Hans-Thies (2000):** Das neue Theater: Urbaner Raum, potentieller Raum. In: Zeitschrift Theater der Zeit 10/2000 Theaterwissenschaftliche Beiträge. Beilage, 27–29.
- Plessner, Helmuth (1981):** Gesammelte Schriften. Bd. VII. Frankfurt am Main.
- Primavesi, Patrick (2020):** Situationen: Öffentliche Räume dramaturgisch denken. In: Umathum, Sandra/Deck, Jan (Hrsg.): Postdramaturgien. Berlin: Neofelis, 246–269.
- Riggers, Eicke (2019):** Nicht am Platze und doch am richtigen Ort. In: Digel, Marion/Goldtschmidtböing, Sebastian /Peters, Sibylle (Hrsg.): Searching for Heterotopia. Andere Räume gestalten. Hamburg: adocs, 32–43.
- Sauer, Ilona (2022):** Passagen: Gehen. Weitergehen. Künstlerische Positionierungen und Spannungsfelder in der Arbeit mit Kindern und Jugendlichen in den FLUX Residenzprojekten. In: Westphal, Kristin et al. (Hrsg.): Kids on Stage. Andere Spielweisen in der zeitgenössischen Theater- und Performancekunst mit Kindern und Jugendlichen. Reihe Theater. Tanz. Performance. Bielefeld: Athena / wbv, i.V.
- Sauer, Ilona (2018):** FLUX. Generationale Begegnungen zwischen Stadt und Land: Die Residenzen. In: Westphal, Kristin/ Bogerts, Theresa/ Uhl, Mareike/Sauer, Ilona (Hrsg.): Zwischen Kunst und Bildung.Theorie, Vermittlung, Forschung in der zeitgenössischen Theater-,Tanz- und Performancekunst. Oberhausen: Athena, 39–61.
- Scholz, Gerold (2012):** Teilnehmende Beobachtung. In: Heinzel, Friederike (Hrsg.): Methoden der Kindheitsforschung. Ein Einblick über Forschungszugänge zur kindlichen Perspektive. 2. Aufl. Weinheim/Basel: Juventa, 116–133.
- Studio Studio (Ruby Behrmann/Eva Müller/Julia Novacek) (2022):** Studio Vogelsberg: Filmisches Arbeiten mittels performativer Strategien im >Dazwischen<. In: Kids on Stage. Andere Spielweisen in der zeitgenössischen Theater- und Performancekunst mit Kindern und Jugendlichen. Reihe Theater. Tanz. Performance. Bielefeld: Athena / wbv, i.V.
- Waburg, Wiebke/Westphal, Kristin/Kranixfeld, Micha/Sterzenbach, Barbara (2022):** Künstlerische Residenzen als Impulse in ländlichen Räumen? Theoretische und empirische Annäherungen. In: Büdel, Martin/ Kolleck, Nina (Hrsg.): Forschung zu ländlichen Räumen in der kulturellen Bildung. Weinheim. Basel, 265–279.
- Waldenfels, Bernhard (2017):** Sozialität und Alterität. Modi sozialer Erfahrung. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Waldenfels, Bernhard (2009):** Ortsverschiebungen. Zeitverschiebungen. Modi leibhafter Erfahrung. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Waldenfels, Bernhard (2000):** Das leibliche Selbst. Vorlesungen zur Phänomenologie des Leibes. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Waldenfels, Bernhard (1999):** Sinnesschwellen. Studien zur Phänomenologie des Fremden 3. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Waldenfels, Bernhard (1997):** Topographie des Fremden. Studien zur Phänomenologie des Fremden 1. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Westphal, Kristin (Hrsg.) (2013):** Räume der Unterbrechung. Theater. Performance. Pädagogik. Oberhausen: Athena.
- Zahn, Manuel (2013):** Les ciné-fils. Film- und bildungstheoretische Überlegungen zum Kino als Bildungsraum und dem Kino-Menschlichem. In: Westphal, Kristin/Jörissen, Benjamin (Hrsg.): Vom Straßenkind zum Medienkind. Raum- und Medienforschung im 21. Jahrhundert. Reihe Räume der Pädagogik. Weinheim und Basel. Juventa, 107–129.
- Zimmermann, Mayte/Westphal, Kristin/Arend, Helga/Lohfeld, Wiebke (2020) (Hrsg.):** Einleitung. In: Zimmermann, Mayte/Westphal, Kristin/Arend, Helga/Lohfeld, Wiebke (2020) (Hrsg.): Theater als Raum bildender Prozesse. Reihe Theater. Tanz. Performance. Bd. 4. Bielefeld: Athena / wbv, 7–15.

Empfohlene Literatur

- Hotspots – Geschichten eines Vulkans:** Ruby Behrmann (Szene), Julia Novacek (Film) und Eva Müller (Ton) <http://studiotudio.org/> (letzter Zugriff am 30.12.2021).
- FLUX-Residenzen:** <https://flux-hessen.de/residenzen/> (letzter Zugriff am 30.12.2021).

Anmerkungen

Dieser Beitrag ist, von Gudrun Beckmann ins Holländische übersetzt, mit dem Titel [FLUX-kunstenaars-residenties: locatiegerichte performance als ruimte-vormend proces](#) in der Zeitschrift Cultuur+Educatie. Kundteducatie in rurale gebieden Heft 57 jaagang 0 | 02, 36-46 erschienen. In einer ähnlichen Fassung unter dem Titel "Atopien. Ortsbezogene Performance als raumbildender Prozess". In: Westphal, Kristin/Bilstein, Johannes/ Stenger, Ursula (2021) (Hrsg.): [Körper denken. Erfahrungen nachschreiben](#). Weinheim. Basel: Beltz, 76-87.

Zitieren

Gerne dürfen Sie aus diesem Artikel zitieren. Folgende Angaben sind zusammenhängend mit dem Zitat zu nennen:

Kristin Westphal (2022 / 2021): Ortsbezogene Performance als raumbildender Prozess. Am Beispiel der künstlerischen FLUX-Residenz Vogelsbergstudio. In: KULTURELLE BILDUNG ONLINE:
<https://www.kubi-online.de/artikel/ortsbezogene-performance-raumbildender-prozess-beispiel-kuenstlerischen-flux-residenz>
(letzter Zugriff am 18.09.2022)

Veröffentlichen

Dieser Text – also ausgenommen sind Bilder und Grafiken – wird (sofern nicht anders gekennzeichnet) unter Creative Commons Lizenz cc-by-nc-nd (Namensnennung, nicht-kommerziell, keine Bearbeitung) veröffentlicht. CC-Lizenzvertrag:
<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.0/de/legalcode>