

The title 'Abandoned Practices' is rendered in a bold, green, sans-serif font. The text is overlaid with several thin, green, hand-drawn outlines of irregular shapes, resembling speech bubbles or abstract forms, which partially obscure the letters. The overall aesthetic is modern and artistic.

Abandoned Practices

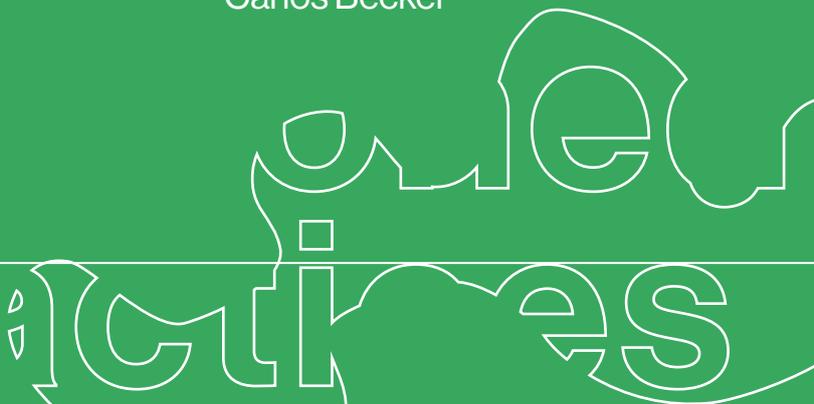
Ein Handbuch für die Kunstvermittlung

Abandoned Practices
Ein Handbuch für die Kunstvermittlung

Labor Europa 2023
Osnabrück

“Abandoned” connotes something that has been left behind and whose use is over. But “abandon” has another meaning, that of indulging in some uninhibited action, giving oneself over completely to something, perhaps only to find later that one has lost interest or that the practice is no longer respected or understood.

Carlos Becker¹



¹ Carlos Becker: “The Space Between What Is and What Wants to Be - The Abandoned Practice of Utopian Thinking”. PAJ: A Journal of Performance and Art, vol. 38, no. 1, January 2016 (PAJ 112), pp. 6–13.

Die gemeinsame Arbeit an einem kreativen Prozess berührt für viele Menschen eine Sphäre, die in ihrem Alltag keine oder nur eine untergeordnete Rolle spielt. In der Begegnung und der kollaborativen künstlerischen Arbeit finden wir ästhetische Formen, Strategien, Gemeinschaft und vielleicht sogar einen Sinn, der uns sonst verschlossen bliebe. Das transformative Potenzial von Kunst als kollektive Praxis ist nicht nur der Grund für viele Kinder, Jugendliche und (junge) Erwachsene, aktiv an diesen Prozessen teilzunehmen, sondern auch für Kunstschaffende und Kulturinstitutionen, solche Prozesse zu initiieren und ihnen einen Raum zu geben.

Auch das internationale Begegnungsprojekt Labor Europa2, das 2023 zum zweiten Mal in Osnabrück stattgefunden hat, hat sich dieser Kraft der Gemeinschaft und der Kunst verschrieben und 30 junge Erwachsene zwischen 18 und 26 Jahren aus 15 europäischen Ländern für zwei Wochen nach Osnabrück eingeladen. In einem von vier Laboren, die von unterschiedlichen Kulturinstitutionen in Osnabrück konzipiert und veranstaltet wurden, hatten die Teilnehmenden Gelegenheit, sich im Austausch mit anderen intensiv einem Thema zu widmen und dieses künstlerischen zu bearbeiten. Dabei hatten sie im Vorfeld die Möglichkeit, sich auf folgende Labore zu bewerben:

Am Ende des Projekts wurden die Ergebnisse der einzelnen Labore in Form von Ausstellungen, Performances und Installationen den anderen Gruppen und einer breiten Öffentlichkeit präsentiert.

1. **Lab Visual Art and Digital Media and Games**
“NOW YOU – Dialoge neu denken”,
Kunstraum hase29 Lab digital Media and Games:
“Mixed Media – Mixed Messages!?”
European Media Art Festival, LAG Jugend & Film Niedersachsen, Medienwerkstatt
2. **Lab history:**
“War and Peace in European Memorial Culture”,
Museumsquartier Osnabrück, Erich Maria Remarque
Peace Center Osnabrück, Gestapokeller and Augus-
taschacht Memorial Sites
3. **Lab performance:**
“Verbannte (Kultur-)Praktiken”,
Kunsthalle Osnabrück, Theater Osnabrück

Das Labor Performance unter der Leitung von Christel Schulte (Kuratorin für Partizipation und Lernen in der Kunsthalle Osnabrück), Joanna Willenbrink (Musik- und Konzertvermittlerin am Theater Osnabrück) und Simon Niemann (Freier Theater- und Kunstvermittler und Künstler) widmete sich dem Thema „Verbannte (Kultur-)Praktiken“ und bewarb dieses in der Ausschreibung wie folgt:

“Im Laufe der Zeit, im Zuge von Technisierung, globaler Pandemien oder repressiver Machtstrukturen gehen (Kultur-)Praktiken verloren oder tauchen neue auf, werden dominant und unmittelbar inkorporiert. Sie formen unser Verständnis von Normalität neu. Praktiken sind kultur- und identitätsstiftend und verhandeln, so simpel oder komplex sie auch sind, immer Fragen nach dem Verhältnis von Subjekt und Gemeinschaft/ von Individuum und Kollektiv. (Kultur-)Praktiken sind Formen der Verkörperung von Identität, sie sind genuin performativ und ermöglichen uns eine Form der Kommunikation über Sprache(n) und Grenzen hinaus. Sie werden weitergetragen, variiert oder eben vergessen, verboten oder entfremdet. Eine Beschäftigung mit verbannten (Kultur-)Praktiken ist dabei aber nicht nur in die Vergangenheit, sondern auch in die Zukunft gerichtet. Müssen wir uns im digitalen und globalisierten Zeitalter irgendwann von Inlandsflügen, Fußgängerzonen oder

Autokinos verabschieden? Das Labor Performance möchte eine europaweit ausgeschriebene künstlerische Recherche initiieren und die Ergebnisse zum Ausgangspunkt einer gemeinsamen künstlerischen Arbeit werden lassen.”

Acht Teilnehmende bildeten im August 2023, mit ihren individuellen Rechercheergebnissen zu einer konkreten verbannten (Kultur-)Praxis, das Labor Performance. Die zusammengetragenen Praktiken dienten als Ausgangspunkt für einen kollektiven und künstlerischen Prozess, welcher in einer Gruppenperformance im Neubau der Kunsthalle Osnabrück kulminierte.

Das vorliegende Handbuch nimmt das Labor Performance als Ausgangspunkt, um den Prozess, das Thema und die konkrete Praxis mit anderen Künstler*innen, Vermittler*innen, Wissenschaftler*innen und allen Interessierten zu teilen. Das Handbuch ist eine heterogene Textsammlung von Gesprächen, konkreten Praxisanleitungen und Reflexionen. Es ist als Wunsch zu verstehen, sich in der eigenen künstlerischen Arbeit mit dem Thema der verbannten (Kultur-)Praktiken auseinanderzusetzen, verschwundene Praktiken wieder sichtbar zu machen und als Inspiration für den eigenen kreativen Schaffensprozess zu nutzen, im Austausch zu bleiben und Netzwerke zu bilden.

Das Handbuch startet mit einem Gespräch zwischen den drei Initiator*innen und Leiter*innen des Labors Performance über ihren Zugang zum Thema des Labors, aber vor allem über die Zusammenarbeit zwischen Institutionen und freien Strukturen und über Fragen nach Vermittlung als eigenständige Kunstform. Anschließend folgen konkrete Handlungsanweisungen der Teilnehmenden, welche gebeten wurden, das Thema in eine aktivierende und performative Aufgabe umzuwandeln und so weiterzugeben. Nachdem Anna Kulida mit einer allgemeinen Einleitung und Einladung zur Entwicklung einer künstlerischen Arbeit beginnt, folgen konkrete Handlungsanweisungen der anderen Teilnehmer*innen sowie von Sophie Schollek, die das Projekt als künstlerische Mitarbeiterin begleitet hat. Die Teilnehmenden waren in der Gestaltung, dem Format und der Länge der Anweisung vollkommen frei. Das Handbuch lädt dazu ein, die Handlungsanweisungen in der eigenen künstlerischen Praxis zu nutzen, zu befragen, weiterzuentwickeln und neu zu denken. Abschließend veröffentlicht das Handbuch eine Textsammlung von Mark Jeffery, Lin Hixson und Matthew Goulish von der School of the Art Institute of Chicago (SAIC). Alle drei leiten seit 2009 einen dreiwöchigen Sommerkurs an der SAIC zum Thema Verbannte (Kultur-)Praktiken und waren eine maßgebliche Inspiration für das Labor Performance. Sie stellen uns in ihren Texten Rechercheergebnisse (Goulish), eine konkrete praxisorientierte Aufgabe (Jeffery) und einen an die Studierenden gerichteten Text zur eigenen Anleitungsposition (Hixson) vor.



Foto: Angela von Brill

Christel Schulte, Kunsthalle Osnabrück (CS)

Joanna Willenbrink, Theater Osnabrück (JW)

Simon Niemann, freier Kunst- und Theatervermittler (SN)

Das Gespräch wurde am 7. März 2024 geführt.

SN: Wir haben zusammen 2023 im Rahmen von Labor Europa das Labor Performance konzipiert, vorbereitet und durchgeführt. Beim ersten Labor Europa, 2018, gab es ebenfalls ein Labor Performance, damals auch schon in Kooperation mit dem Theater Osnabrück, vertreten durch mich, und der Kunsthalle Osnabrück, vertreten durch dich, Christel. Zusätzlich wurde der Performancekünstler Ernesto Pujol eingeladen, mit den Teilnehmenden die Performance The Listeners zu realisieren. Das heißt, wir haben auf dieser Kooperation aufgebaut und sie jetzt fortgesetzt und weiterentwickelt.

CS: Die Struktur innerhalb der Kooperation hat sich nicht verändert, das ist richtig, aber ich möchte ergänzen, dass die jeweiligen Funktionen der beteiligten Personen sich modifiziert haben. Beispielsweise haben wir uns mit dir, Simon, als künstlerische Position für jemanden entschieden, der viel stärker Impulse aus der künstlerischen Kunstvermittlung mitbringt als Ernesto Pujol 2018. Wir an der Kunsthalle sehen Vermittlung explizit als kuratorische Aufgabe, die damit gleichberechtigt zu den anderen künstlerischen und ausstellungskuratorischen Bereichen ist. Ich glaube, es ist wichtig zu verstehen, dass dieses Projekt wieder in einer Institution gelandet ist, die die Idee der Zusammenarbeit von Kunst, Kunstvermittlung und ausstellungskuratorischer Arbeit seit mehr als zehn Jahren ausprobiert und immer wieder erarbeitet. Mit

der Direktion von Julia Draganović hat es 2014 angefangen. Seit vier Jahren sind Anna Jehle und Juliane Schickedanz Direktorinnen des Hauses und haben diese Idee des gemeinsamen Denkens darüber nicht nur fortgeführt, sondern ausgebaut. Und ich kann aus der Perspektive einer institutionellen Vermittlungsleitung, die in einem Team mit freien Vermittler*innen arbeitet, sagen, dass die Arbeit an der Aufhebung der Trennung zwischen Kunst, Vermittlung und Kuration nicht so häufig vorkommt. Gibt es dazu analoge Überlegungen auch bei euch am Theater, Joanna?

JW: Ich habe gerade an die Arbeit in unserer Vermittlungsabteilung gedacht, die seit ca. 15 Jahren personell immer weiter aufgestockt wurde, auf heute vier volle Stellen, sodass tatsächlich auch alle künstlerischen Sparten des Hauses durch eine Person in der Vermittlung vertreten sind. So eine Gruppenstärke der Vermittlungsabteilung ist schon eher seltener zu finden. Primär besteht unsere Arbeit darin, Schulklassen durch praktische Workshops auf den Vorstellungsbereich vorzubereiten. Dabei haben wir über 40 Kooperationsschulen. Aber unsere Zielgruppe sind nicht nur Schüler*innen, sondern auch Erwachsene und sehr diverse und intergenerationale Gruppen. Ich denke, es ist wichtig, dass diese Menschen in der Theaterstruktur mitgedacht werden und fest verankert sind, z.B. bei der Auswahl der Stücke und der Themen, die auf der Bühne verhandelt werden. Mit unserem transkulturellen Bereich wollen wir ex-

plizit für Menschen den Weg ins Theater bereiten, die sonst vielleicht nicht gekommen wären, um das Theater zu erleben, zu genießen und Teil davon zu sein.

SN: Ich würde beschreiben, dass diese hohe Personaldecke es auch ermöglicht, Projekte zu machen, die nicht zwangsläufig an die Inszenierungen gebunden sind. Da finde ich es immer spannend, wie das Verhältnis zueinander ist, also von der Kunst und der Vermittlung. Das gibt es ja in der bildenden Kunst auch. Da wäre es dann keine Inszenierung, sondern die temporäre Ausstellung. Ich glaube, es gibt unterschiedliche Ausprägungen, wie dieses Verhältnis zueinander ist. Vielleicht mal ganz konkret, durch eine szenische Vorbereitung auf den Vorstellungsbesuch oder ein Workshop zur Ausstellung, oder aber es gibt Vermittlungsformate, die sich nicht an bestehenden Werken abarbeiten, sondern ganz eigene Positionen schaffen. Das Labor Performance wäre ja ein Beispiel dafür. Wir haben eher die Möglichkeiten der jeweiligen Kunstform genutzt, Menschen zusammengebracht und zusammen mit den jungen Leuten selbst eine künstlerische Arbeit entwickelt.

CS: Ja, das Projekt geht tatsächlich eher weg von einer nachgeschalteten Vermittlungspraxis. An eine institutionelle Vermittlung werden von unterschiedlichen Publika schon noch häufig Erwartungen nach affirmativer und reproduktiver Vermittlung gerichtet: ein Bedürfnis nach frontaler Wissens-

vermittlung oder dem „Unterrichten“ zu materialbasierten Fertigkeiten, die man nachahmt oder sich aneignen muss, um Kunst zu verstehen. Diese Formate der nachgeschalteten Kunstvermittlung haben wir nach wie vor im Programm. Aber ich glaube, es gibt inzwischen eben ein ganz großes Feld, in dem das nicht mehr das Zentrale ist, sondern in dem eigenen Fragen nachgegangen wird. Daher finde ich Labor Performance ein besonders gutes Beispiel dafür, wie sich so ein Vermittlungskonzept eben emanzipieren kann von einem Anspruch des Nachgeschalteten. Meine Frage wäre, wie solche Momente der Emanzipation in der Gruppe initiiert werden können oder wie Impulse dafür gegeben werden können.

SN: Der Ansatz, den wir gewählt haben, war ja nicht, dass die Menschen mit einer eigenen künstlerischen Arbeit kommen, die dann vor Ort von uns kuratiert wird, sondern wir haben einen thematischen Schwerpunkt gesetzt: Abandoned Practices, haben eine Rechercheaufgabe gegeben, und die jeweiligen Rechercheergebnisse waren der Ausgangspunkt für unsere gemeinsame Arbeit. Wir haben ja erst in diesen zehn Tagen eine Idee davon entwickelt, was dann am Ende für eine Performance präsentiert wird. Das ist, glaube ich, schon ein methodischer Ansatz, der dieser Kooperation zwischen uns dreien auch entspringt und der uns seit Beginn der Planung sehr wichtig war.

JW: Ich würde sagen, in dem, wie wir vorgegangen sind, hat sich die Vermittlung schon emanzipiert, wobei es ja auch klare Erwartungshaltungen gab, wie man etwas inszeniert oder wie so ein Projekt geleitet werden sollte. Wir hatten auch Teilnehmende, die davon ausgegangen sind, dass wir viel mehr in den Prozess eingreifen und eigentlich eine klassische Inszenierung mit Figurenentwicklung etc. machen. Es hat sich also nicht nur die Vermittlung, sondern auch Performance und Kunst, haben sich von einem klassischen Verständnis vom Erklären und Beibringen emanzipiert. Das fand ich eigentlich ganz toll, dass da auch Erwartungshaltungen der Teilnehmenden auf uns zugekommen sind, die wir aber mit unserer Vermittlungsarbeit aufbrechen und erweitern konnten. Wir haben ja viel Zeit und Raum für die Stückentwicklung und gruppenspezifische Prozesse gelegt.

SN: Ein toller Gedanke, Joanna. Ich frage mich, ob dieses Verständnis von Vermittlung und Kunst und unsere Arbeitsweise losgelöst von den institutionellen Strukturen gedacht werden kann, in denen wir gearbeitet haben und noch arbeiten. Denn ich glaube, das wäre nicht überall so möglich gewesen. Vielleicht haben nicht nur wir, sondern auch die Kunsthalle etwas Neues darüber erfahren, was Kunst und Vermittlung sein kann?

CS: Das finde ich interessant und ich glaube, die Beantwortung der Frage liegt in diesen Vor- und Rückwärtsbewegun-

gen, in denen wir uns gerade befinden, also indem wir jetzt auf das Projekt draufschauen. Und ich denke nicht, dass man da wieder so eine Hierarchie einbauen kann, wer von wem als Erstes etwas lernt, sondern dass das Generieren gemeinsamen Wissens genau in diesen Wechselwirkungen zwischen der Praxis und der Institution stattfindet. Das hat auch was damit zu tun, wie ich vermittlerische Praxis begreife, nämlich nicht als ein Bestimmen oder Leiten oder Gestalten für andere Gedanken, sondern es hat eher etwas damit zu tun, Voraussetzungen dafür zu schaffen, dass das passieren kann, was du gerade beschreibst. Das finde ich wichtig zu verstehen. Wenn ich also eine Ausstellung oder eben ein Vermittlungsformat kuratiere, bringe ich auch nicht meine eigene Idee zur Welt, sondern ich fühle mich dafür verantwortlich, Zugänge zu organisieren, Ressourcen zu verteilen und Räume zu öffnen auf eine verantwortungsvolle Weise, so dass andere sie nutzen können. Und dann kommt man vielleicht auch schon ganz schnell zu der Frage von Vermittlung und dass diese dann eigentlich zurücktritt und womöglich eine Form von Unsichtbarkeit erfährt, die sich zugunsten der emanzipierenden Momente von Teilnehmenden in diesem bestimmten Workshop oder Situationen wie Labor Europa entwickeln können. Ich denke darüber nach, wie ein Rahmen für eigene Handlungsfreiheit in Vermittlungssituationen gesetzt werden muss. Und ich glaube, das Labor Performance war im Wege eurer Vermittlungspraxis exemplarisch.

SN: Ich denke gerade noch über die Idee nach, den Raum so zu gestalten, dass man sich selber als anleitende Person überflüssig macht.

CS: Es ist vielleicht ein radikaler Gedanke und gleichzeitig fast eine irritierende Beschreibung dessen, was die eigene Rolle im Rahmen von Vermittlungsmomenten sein kann: Wie sie sich zu Präsenz und Abwesenheit unterschiedlich entscheiden kann. Wie sie wirksam sein kann, indem sie sich zurückzieht und zurücknimmt. Genauso gefällt es mir, mir einen Raum vorzustellen, der eigenständig von Akteur*innen besetzt wird und sich erst dadurch konstituiert.

SN: Ich merke, dass ich da so einen Widerstand habe, weil es mir eher darum geht, die Positionen, die im Raum sind, anzuerkennen, Hierarchien anzuerkennen und transparent zu machen und damit den Teilnehmenden die Möglichkeit zu geben, aktiv auf die Situation einzuwirken. Beim Labor Performance haben wir auch versucht, transparent unterschiedliche Phasen des Projek-

tes transparent zu machen und mit allen Beteiligten zu besprechen. Es gab ja auch Momente, in denen es jemanden brauchte, der die Dinge zusammenbringt und der sich nach den Proben noch konkrete Ideen zum Beispiel zum Ablauf überlegt und diese dann am anderen Tag der Gruppe vorstellt, die dann wieder von der Gruppe verändert werden

können – also ganz klassische dramaturgische Aufgaben. Ich glaube, die Gruppe brauchte auch immer wieder diese Momente, in denen du, Joanna, Sophie Schollek, die die künstlerische Mitarbeit gemacht hat, und ich diese Verantwortung übernommen haben.

JW: Gleichzeitig gab es in den Tagen davor so viele Momente, in denen wir entweder mit Improvisationen, ganz körperlich mit Bewegung und eher impulsiv gearbeitet haben,

wo die Teilnehmenden sich ganz stark auf unsere Impulse eingelassen haben und selbst ganz viel Material zum Prozess reingegeben haben und sich auf die Arbeitsweise eingelassen haben, ohne den Prozess zu hinterfragen. Manche haben dabei aber auch mehr Struktur und Anleitung

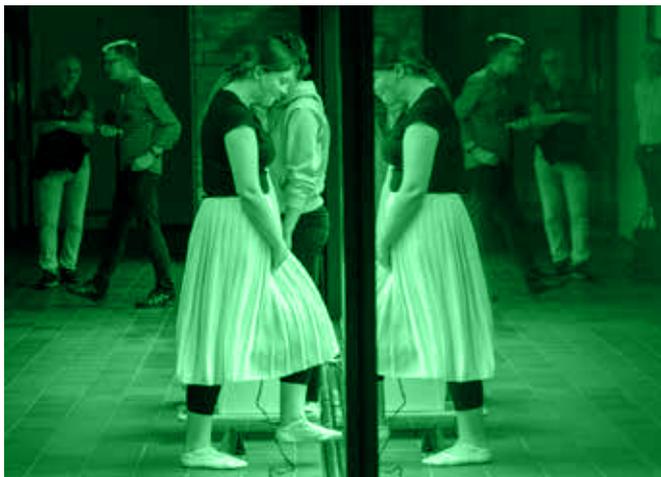


Foto: Angela von Brill

eingefordert, wobei wir gleichzeitig eher die Haltung hatten: Ihr braucht uns gerade wirklich nicht, ihr könnt das ganz allein machen. Es kommt, denke ich, immer auf den Zeitpunkt innerhalb des Prozesses an, wie ich meine eigene Position verstehe. Bin ich gerade eher impulsgebend oder -aufnehmend, reagiere ich eher oder gebe etwas hinein? Am Ende ist es dann ein toller Moment, wenn man so viel Material hat und dann dieses Bedürfnis danach herrscht, dass es nun alles zusammenkommt.

CS: Also ich finde, du beschreibst den Moment total gut, in dem der Unterschied zwischen dem Rahmen, der gesetzt werden muss, und dem der Unsichtbarkeit, aus der die freie Handlungsmöglichkeit für die Teilnehmenden entsteht, deutlich wird. Die Unsichtbarkeit setzt also einen sehr präzise und konturiert gesetzten Rahmen voraus. Und deswegen sind so Begriffe wie Verantwortung überhaupt kein Widerspruch oder Gegensatz zu dem, was ich mit unsichtbar meine.

SN: Ich weiß, was mich an diesem Begriff unsichtbar stört, weil ich glaube, dass die Dinge, von denen wir glauben, dass sie unsichtbar sind, eben nicht unsichtbar sind, weil sie sehr mächtig auf uns einwirken. Wir haben ja gelernt, dass Institutionen, die ja vermeintlich unsichtbar sind, einen ganz starken Einfluss darauf haben, wie wir arbeiten, weil sie Regeln voraussetzen, die wir verinnerlicht haben. So sehr, dass sie

uns eben gar nicht mehr auffallen. Ich suche immer wieder nach diesen unsichtbaren Strukturen und Regeln und will sie sichtbar machen.

CS: Eigentlich müssten wir einen neuen Begriff dafür finden. Am Ende arbeiten wir nämlich tatsächlich alle zur Klärung des Begriffs Rahmung. Und genau mit denjenigen Erfahrungen, die wir machen wollten und machen mussten, haben wir erlebt, dass wir eine Verantwortung für diese Form von Rahmung für einen Raum haben. Eben daraus ergibt sich dann eine Form von Freiheit für die Teilnehmenden, etwas zu gestalten, Dinge zu setzen und zu bearbeiten.

SN: Die Kunsthalle Osnabrück war in dem Prozess, würde ich sagen, etwas präsenter. Wir haben vom Theater viele Ressourcen, wie Kostüme und Requisiten, nutzen können, aber die Kunsthalle war ja nicht nur unser Proben- und Aufführungsort, sondern so etwas wie unser temporäres Zuhause.

CS: Das finde ich einen wirklich schönen Begriff: temporäres Zuhause.

SN: Also für die Teilnehmenden, aber auch für uns. Wir haben z.B. auch einen Schlüssel bekommen. Du, Christel, hast das Labor Europa 2018 ja auch mitgeplant und miterlebt, und jetzt 2023 warst du in der Vorbereitung ganz intensiv dabei und hast die Durchführung aus der Distanz beobachten müssen.

Gibt es dabei etwas, was sich für dich verändert hat in dieser Institution, in der du ja auch schon seit 30 Jahren arbeitest?

CS: Ich denke, es ist wichtig, nochmal klar zu sagen, dass meine berufliche Biografie sich an der Biografie dieses Ortes entwickelt hat. Das kommt ja eher sehr selten vor, weil die meisten Kolleg*innen mindestens zwischenzeitlich woanders gewesen sind und immer wieder neue Impulse durch neue Häuser bekommen haben. Ich habe die stetige Veränderung dieses Hauses über viele Jahre miterlebt und deswegen liegt Veränderung, auch wenn man eigentlich auf den ersten Blick genau das Gegenteil vermutet, fest in mir verankert. In den Jahren zwischen dem ersten Labor Europa 2018 und jetzt, 2023, gab es nicht nur einen Direktionswechsel, sondern ich habe auch vieles verlernen können. Das hat dazu geführt, diesen Durchgang 2023 anders anzuschauen, sehr viel fragender als 2018 mit Ernesto Pujol. Damals war die künstlerische Position dominanter und Vermittlung fand viel mehr im Sinne von Lenkung, auch von Erläuterung und Übermittlung von manifestiertem Wissen statt. Das hat sich in diesem Projekt nicht nur deutlich verändert, sondern es wurde eben einfach auch praktisch anders gehandhabt, weil die Vermittlung und die Kunst durch die personelle Zusammensetzung viel enger zusammengedacht wurde.

SN: Das habe ich auch so erlebt und gleichzeitig denke ich, es braucht Institutionen, die sich als veränderbare und lernende

Institution verstehen. Ich erlebe da das Theater manchmal sogar noch weniger flexibel, wegen seiner Größe, der Menge an Mitarbeiter*innen, aber auch aus seiner Historie heraus. Vermittlung bedeutet also auch immer eine Vermittlung in die Institution hinein.

JW: Ich hänge gerade noch an dem Begriff vom temporären Zuhause. Die Frage ist für mich: Was braucht es eigentlich, um einen Raum zu schaffen, in dem sich so etwas entwickeln kann? Ich habe dabei an unseren Brunch gedacht, den wir am dritten Tag gemeinsam in der Kunsthalle veranstaltet haben. Ich glaube, es braucht aktive Formate und künstlerische Arbeiten, um Institutionen wie die Kunsthalle und das Theater zu Orten der Begegnung zu machen. In London gibt es Museen, wo der Eintritt frei ist und wo auch ein Café vorgeschaltet ist und die Leute sagen: „I come for the cake.“

CS: Und das ist nicht irgendwie im Subtext, sondern das ist eben auch tatsächlich eine konzeptuelle Überlegung. Und eine, die viel Arbeit braucht, aber auch viel Zeit. Gleichzeitig glaube ich ganz fest daran, dass diese Arbeit nie abgeschlossen ist und dass wir uns diese Fragen immer wieder neu stellen müssen. Es gibt diesen Punkt nicht, wo man sagen kann: So, jetzt haben wir es verstanden und jetzt ist hier alles transparent, die ganzen (Macht-)Strukturen.

SN: Aber vielleicht können wir konkret werden. Du hast von

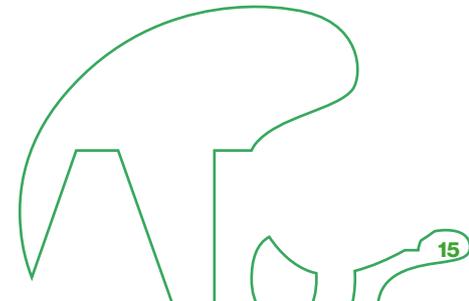
dem Brunch gesprochen, den wir mit den Teilnehmenden gemacht haben, Joanna. In der Vorbereitung zum Thema Abandoned Practices hat das Thema Essen und das Zubereiten von Essen und Rezepte ja immer eine große Rolle gespielt und wir hatten den Wunsch, das in jedem Fall in unsere Probenphase zu integrieren. Vielleicht können wir kurz überlegen, warum das so wichtig für uns war. Nicht nur als gemeinschaftlicher Moment, sondern auch als ästhetischer und performativer Moment.

JW: Zu Beginn des Brunchs gab es eine Art Spiel, durch das man seinen Platz gefunden hat. Es gab Namenskärtchen, an die ein langer Faden gebunden war. Wenn man dem Faden gefolgt ist, ist man zu seinem Platz gekommen. Dazu musste man teilweise unter dem Tisch herklettern oder über den Stuhl eines anderen klettern. Sofort kamen bei den Teilnehmenden Assoziationen von Telefonkabeln auf, die sich früher immer verheddert haben. Die Idee haben wir dann sogar später für die Performance eingebaut. Beim Brunch wollten wir dafür sorgen, dass sich alle willkommen fühlen und eine gute Zeit haben. Es gab viele liebevolle Details, alles war schön angerichtet, es gab Sprudel aus Sektgläsern, kleine Teller mit Aufstrich, Waffelteig und Rührei, sodass man die Dinge auch gemeinsam zubereiten konnte. Wir wollten, dass sie miteinander interagieren, ins Gespräch kommen und sich wohl fühlen. Es war eine Atmosphäre, in der sich alle gemeint gefühlt haben.

SN: Uns war es wichtig, das gemeinsame Essen als eigene ästhetische Praxis zu begreifen. Ich erinnere mich noch an kleine Gesprächsangebote auf Zetteln, mit Fragen, Witzen, die erzählt wurden, Impulse, um miteinander ins Gespräch zu kommen oder Dinge zu tun.

CS: Es geht dabei ja auch nicht nur darum, eine Einladung auszusprechen, sondern auch darum, einen Raum zu schaffen, der aktiv gestaltet werden kann und Spielraum zulässt. Räume dürfen ja auch erobert oder eingenommen werden, und dafür braucht es meiner Meinung nach eine gewisse innere Haltung oder Verfasstheit, um dieses Recht auf Raum auch wahrnehmen zu können. Da reicht keine Headline für einen Workshop oder ein Format. Das, was ihr da gemacht habt, war ja mehr eine Intervention in der Kunsthalle.

JW: Wir haben ja auch sehr genau überlegt, wie wir die einzelnen Aktionen in der Probenphase platzieren. Der Brunch beispielsweise wäre am ersten Tag zu früh gewesen. Später gab es dann noch einen Ausflug in den Wald zu der Steinformation Das hockende Weib. Über die Probenzeit entstand eine Dynamik, sich erst ganz nah mit dem Ort zu verbinden und ihn dann aber auch bewusst zu verlassen, um danach zurückzukommen, das war total sinnvoll.



SN: Und waren wir in dem Projekt Kunstvermittler*innen oder Künstler*innen?

CS: Ich hoffe und glaube, wir haben diese Frage eigentlich überwunden.

SN: Ich glaube schon, dass es da in der Praxis noch eine Trennung gibt, auch wenn wir für uns diesen Unterschied nicht mehr machen. Vielleicht hat das auch etwas mit unterschiedlicher Anerkennung dieser beiden Begriffe zu tun.

CS: Ich bin Künstlerin, Kunstvermittlerin und Kuratorin.

SN: Für mich fühlt es sich immer komisch an, wenn ich sage, ich bin Künstler.

CS: Was stört dich?

SN: Dass die Leute an etwas anderes denken, wenn ich sage: Ich bin Künstler. An etwas, das meiner Arbeit nicht gerecht wird.

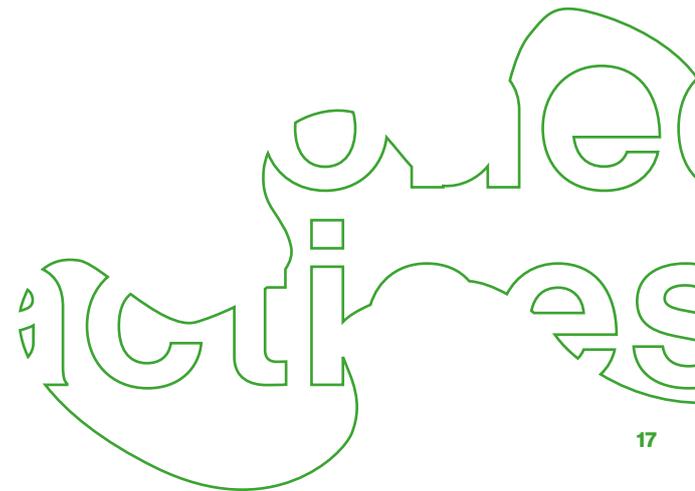
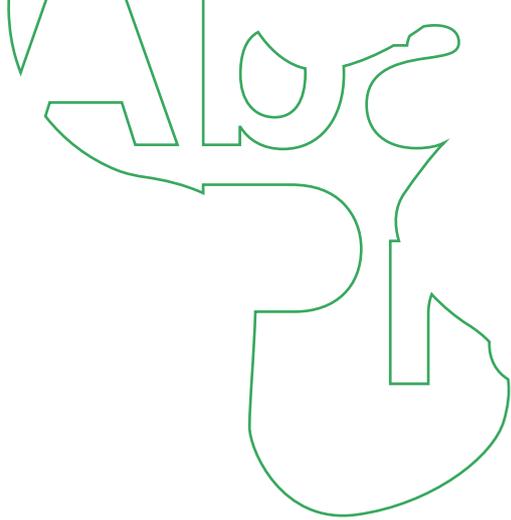
CS: Das Gleiche gilt, glaube ich, auch für Kunstvermittler*in und Kurator*in. Wir haben es doch immer mit einem Spannungsfeld zwischen Erwartungshaltungen und Selbstverständnis zu tun. Mir passiert es oft, dass die Leute fragen: Kunstvermittlerin – also sind Sie denn Kunsthistorikerin? Können Sie das überhaupt?

JW: Ich erlebe oft genau das Gegenteil. Wenn ich sage, dass ich Musikvermittlerin bin, dann sind die Leute oft ganz überrascht, dass ich auch Musik studiert habe, und sagen: Ach, du bist auch Künstlerin. Ich bin Vermittlerin und mir wird deswegen abgesprochen, Künstlerin zu sein oder dass ich eine fundierte Ausbildung habe.

SN: Ich glaube, unser Projekt kann ein Beispiel sein, wie man diese Trennung in der Praxis überwinden kann – nach innen und nach außen. Und es wäre vielleicht eine gute Aussicht, wenn wir uns vornehmen, diese Haltung weiter in unsere Praxis zu tragen.

CS: Ich mach mit.

JW: Ich bin dabei.



Aus der Praxis Handlungsanweisungen aus dem Projekt

Auf den folgenden Seiten finden sich die Handlungsanweisungen, die die Teilnehmenden aus dem Projekt Lab Performance für Sie zusammengetragen haben.

Das Kapitel ist als eine Textsammlung zu verstehen, welche Impulse zum Thema Verbannte (Kultur-)Praktiken für die eigene Praxis liefern möchte. Wir laden explizit dazu ein, die Übungen auf den jeweiligen Arbeitskontext anzupassen, zu variieren und weiterzuentwickeln. Die Dauer der Übungen sowie die Gruppengröße sind unterschiedlich und können von den Ausführenden selbst bestimmt werden.

Die Übungen setzen sich teilweise mit persönlichen Erinnerungen und biografischem Material auseinander. Wir möchten darauf aufmerksam machen, dass die Arbeit mit dieser Form von Material intensive Resonanzen auslösen kann und nicht für alle Teilnehmenden geeignet ist. Die Handlungsanweisungen brauchen in jedem Fall eine vertrauensvolle und geschützte Arbeitsatmosphäre.



Der kreative Prozess

Anna Kulida // Ukraine

Einen kreativen Prozess von Grund auf zu beginnen, kann schwierig sein, wenn man nur ein Thema hat. Die Schwierigkeit, aber auch das Schöne daran ist, dass man dem Thema jede beliebige Bedeutung geben kann. Du musst es zu deinem eigenen machen. Ich schlage dafür sieben Schritte vor:

1. Überlege, was dieses Thema für dich persönlich bedeutet, welche Assoziationen, Gefühle oder Erinnerungen es bei dir aufkommen lässt. Du könntest zu Beginn ein Wortnetz oder eine Collage erstellen, um alle deine kreativen Ideen festzuhalten.
2. Entscheide dich für eine inhaltliche Richtung, in die das Projekt führen soll. Entscheide dich für eine Idee, die sich von allen anderen unterscheidet, die dich begeistert und die du mit der Welt teilen möchtest, weil du denkst, es ist wichtig, dass sie geteilt wird.
3. Die nächste Phase ist die Recherche. Lies Bücher, Internetartikel, besuche Orte, die mit dem Thema zu tun haben und sprich mit anderen Menschen darüber. Die Recherchephase ist wichtig, um dein Thema besser zu durchdringen und dich ganz in dein Thema einfühlen zu können.
4. Dann geht es endlich an die Kreation einer Performance. Du kannst damit beginnen, einen Ort zu finden, an dem deine Performance stattfinden soll, und dir Gedanken über die Ausstattung und die Gegenstände machen, die du für die Performance brauchst.
5. Beginne mit der Arbeit an der Performance. Du kannst mit einem Entwurf anfangen oder direkt zur Tat schreiten und improvisieren. Probier beide Möglichkeiten aus. Sammle dein Material und verschaff dir einen Überblick darüber, was am Ende alles in der Performance passieren soll. Die Schritte 4 und 5 können auch miteinander vertauscht werden oder parallel stattfinden.
6. Wenn du eine klare Vorstellung davon hast, wie die Performance aussehen soll, kannst du die einzelnen Teile proben und nötigenfalls Änderungen vornehmen. Es ist immer eine gute Idee, sich einen Blick von außen zu verschaffen und die Performance schon vor der Premiere einem kleinen Publikum vorzustellen, bei dem sich die Performenden wohlfühlen.
7. Wenn du schließlich mit dem Ergebnis zufrieden bist, ist es an der Zeit, die Performance mit dem Rest der Welt zu teilen und die Erfahrung in vollen Zügen zu genießen!!!

Briefe schreiben

Ewa Kwiatosz // Poland

Für mich sind Briefe eine großartige Möglichkeit, meine Herausforderungen und Unsicherheiten zu formulieren, zu zeigen, wie ich mich wirklich fühle, etwas zu sagen, was ich nicht von Angesicht zu Angesicht sagen kann. In meiner Handlungsanweisung geht es also um die eigenen Gefühle. Die Übung selbst kann intensive Gefühle auslösen, die vielleicht auch noch länger nachwirken. Darum ist es wichtig, einen möglichst angenehmen Raum zu schaffen und auf die Resonanz verantwortungsvoll zu reagieren. Achtet aufeinander.

Handlungsanweisung:

Nicht nur der Geist oder das Gehirn können Gefühle empfinden, oder? Wir können spüren, wie sie sich in einem oder mehreren Teilen unseres Körpers sammeln und sich durch Spannung, Schmerz, Zittern, Schaudern, Kälte- oder Wärmegefühl usw. äußern. Jeder Körper reagiert anders. Bei dem ersten Teil geht es darum, sich zu überlegen, wie und wo der Körper die Emotionen spürt, wie er auf Beispielsituationen reagiert. Aber es geht nicht darum, die Emotionen zu benennen! Es geht nur darum, ihre Präsenz und Eigenschaften zu spüren. Jeder bekommt einen Zettel mit aufgedruckten oder aufgemalten Umriss eines menschlichen Körpers. Du kannst diese Umrisse auch selbst zeichnen. Sammle einige konkrete Beispiele, in denen du ein bestimmtes Gefühl deutlich empfunden hast, oder nutze

die Beispielsituationen am Ende der Aufgabe. Das können positive, aber auch weniger positive Situationen sein. Finde für jede Situation eine Farbe und markiere die jeweilige Situation mit der Farbe, indem du sie damit unterstreichst oder eine farbige Fläche daneben malst. Finde für jede Situation einen Platz im Körperumriss und male ihn aus. Wie du ihn ausmalst, kann auch von Bedeutung sein. Wenn alle fertig sind, könnt ihr euch gegenseitig von eurem Bild erzählen und erklären, wie genau ihr die Gefühle in diesen Situationen empfindet. Teilt nur das, was ihr teilen möchtet, und nur, solange ihr euch dabei wohlfühlt. Im zweiten Teil schreiben alle einen Brief an eine nahestehende Person, in dem er*sie seine*ihre Gefühle mitteilt, die er*sie in einem persönlichen Gespräch nicht teilen kann. Zum Beispiel, weil die Beziehung nicht mehr besteht, die Person nicht mehr da ist oder der*die Schreibende sich wohler fühlt, die Dinge in einem Brief zu sagen. Denk daran, dass es kein leidvoller Brief sein muss. Der Brief sollte ehrlich sein, aber du musst dich auch dabei wohlfühlen, wenn du ihn mit anderen teilst. Um die Anonymität zu wahren, kannst du dir ein Pseudonym für die Person ausdenken. Wenn du den Brief fertig geschrieben hast, lies ihn für dich und beobachte, was er mit deinem Körper macht, welche Gefühle er auslöst. Welche spezifischen Teile des Briefes verursachen welche Gefühle, welche Teile deines Körpers sind davon betroffen und wie? Spürst du Spannung, Schmerz etc.? Verändert sich das beim Lesen?

Beispielsituationen

1. Du hast gerade deinen Koffer für eine lange Reise gepackt.
2. Es gibt ein Problem, mit dem du fertig werde
3. Du hast einen Brief bekommen, aber du weißt nicht, wer ihn geschickt hat und ob es eine gute oder schlechte Nachricht ist.
4. Du wachst an einem freien Tag auf und hast keine Pflichten oder Aufgaben zu erledigen.
5. Du bist gerade an einer Person vorbeigegangen, die du früher gekannt hast, und du weißt, dass diese Person dich auch erkannt hat.
6. Du weißt, dass du eine nahestehende Person wieder enttäuschen wirst.
7. Du sitzt in einem überfüllten Bus und plötzlich steigt die Mehrheit der Fahrgäste aus.



Still, we move: Anleitung zum Handeln

Dualtogh McDonnell-Grundy // Ireland

Bei dieser konzeptuellen Handlungsanweisung geht es darum zu untersuchen, wie wir als Individuen in einer Welt der Informationsüberflutung versuchen, das, was uns begegnet, durch körperliche Akte der Übersetzung und Umwandlung in alltägliche Handlungen zu verarbeiten. Der Titel des Konzepts ist eine Neuinterpretation des Zitats von Galileo Galilei „und sie bewegt sich doch“, das eine Reaktion auf den trotz überwältigender Gegenbeweise sich haltenden Glauben war, die Erde sei der Mittelpunkt des Universums und stehe still. „Still, we move“ bezieht sich darauf, wie wir uns als Individuen weiterhin bewegen und die Welt um uns herum verarbeiten, um der Informationsüberflutung, die wir in unserem Alltag erleben, zu widerstehen. Durch unsere alltäglichen Praktiken und Routinen versuchen wir, in immer schwierigeren Zeiten einen Sinn zu finden, indem wir uns miteinander und mit den Landschaften um uns herum verbinden. Durch diese Handlungsanweisung soll die Rohheit unserer alltäglichen Bewegungen und Interaktionen sichtbar gemacht, der menschliche Wunsch, weiterzumachen, hervorgehoben werden. Sie soll das Gewicht des kolossalen Verlustes aufzeigen, der uns droht, wenn uns unsere wertvollen Ressourcen genommen werden, wenn diese alltäglichen Praktiken aufgegeben werden und nicht mehr sein dürfen.

Die Aufgabe besteht darin, dass sich zwei Personen in einem Raum treffen und eine Aktion der kollektiven Partnerschaft durchführen. Sie werden Anweisungen aufzeichnen und erstellen, auf die das jeweilige Gegenüber in Echtzeit reagiert, wobei die Anweisungen in eine performative und kollaborative Aktion übersetzt und u

Schritt 1: Wahl eines Raums

Bevor ihr beginnt, einigt euch gemeinsam auf den Raum, in dem ihr diese Aufgabe durchführen werdet. Wählt einen Raum, in dem ihr euch wohlfühlen und eurem*r Partner*in vertrauen könnt. Das kann im Freien sein, in einer verlassenen Lagerhalle, an einem öffentlichen Ort – was immer euch beiden am besten gefällt. Die Aktion wird sowohl von eurer Beziehung zu diesem Raum als auch von eurer Beziehung zueinander geprägt sein. Sie wird das Ergebnis eurer Bereitschaft sein, sich die Zeit zu nehmen, um zu erkunden, was es bedeutet, genau in diesem Moment physisch anwesend zu sein, und wie sich Handlungen, ob real oder performativ, auf unsere Umgebung und aufeinander auswirken. Ihr habt auch die Möglichkeit, eure Interaktion aufzuzeichnen oder ein Publikum einzuladen, um eine andere Perspektive auf eure Reaktionen zu erhalten.

Schritt 2: Treffen im Raum

Trefft euch in eurem Raum. Vergewissert euch, dass ihr euch

beide wohlfühlt, wenn eine*r die*den andere*n anleitet, und vereinbart etwaige Zusatzbedingungen, zum Beispiel wie lange ihr die Aktion durchführen wollt.

Wärmt euch für 5–10 Minuten durch Körperübungen auf und entspannt dabei euren Geist.

Step 3: Aufzeichnung der Anweisung

(Dies kann mit jedem Smartphone oder sonst geeigneten Aufnahmegerät erfolgen) Sucht euch im Raum einen Ort, in dem ihr weit von eurem*r Partner*in entfernt seid. Schaut euch um und nehmt euch einen Augenblick Zeit, um im Raum zu atmen. Wenn ihr euch bereit fühlt, beginnt mit der Aufzeichnung einer Reihe von Anweisungen, auf die euer* eure Partner*in in Echtzeit reagieren soll. Achtet darauf, dass ihr Pausen lasst, damit euer* eure Partner*in genügend Zeit hat, auf jede Anweisung zu reagieren. Diese Anweisungen können abstrakt oder konkret sein, wie ihr möchtet – versucht, nicht zu viel darüber nachzudenken. Im Mittelpunkt der Aktion steht die Reaktion auf jede Anweisung und nicht die Anweisungen selbst. Ihr könnt euch in diesen Anweisungen auch auf euch selbst beziehen, um die Interaktion zwischen euch beiden zu fördern.

Step 4: Befolgung der Anweisung

Nachdem die Aufnahme beendet ist, tauscht miteinander eure Geräte und bereitet euch darauf vor, mit euren Reaktionen zu beginnen. Setzt eure Kopfhörer auf, spielt die

Aufnahme ab und folgt den Anweisungen. Ihr könnt entscheiden, ob ihr die Anweisungen wortgetreu befolgt oder einen abstrakteren Ansatz wählt – das hängt von euch ab und natürlich auch von den Anweisungen selbst. Es gibt keinen richtigen Weg, auf die Anweisungen zu reagieren. Auch hier gilt: Versucht, nicht zu viel nachzudenken. Folgt immer eurem ersten Impuls, und wenn ihr eine Anweisung verpasst, geht zur nächsten über. Am Anfang fühlt es sich vielleicht unangenehm an, aber im Laufe der Übung werdet ihr immer mehr Vertrauen zu euch selbst und eurem* eurer Partner*in gewinnen und euch führen lassen.

Step 5: Bewertung

Wenn die Aufnahme beendet ist, nehmt euch einen Moment Zeit, um zu reflektieren, wie ihr euch während der Aufgabe gefühlt habt. Tauscht euch anschließend über die Reaktionen des Publikums aus oder seht euch die Aufzeichnung an. Was war zu sehen? Was wurde sichtbar gemacht? Was nicht? Könnt ihr eine Geschichte sehen, was spiegeln die Handlungen wider? Was bedeuten eure Handlungen für den Raum und die anderen?



Die Geschichte dahinter

Kyle Mullins // Ireland

Ich möchte euch dazu einladen, über einen technischen Aspekt von verbannten (Kultur-)Praktiken nachzudenken. Mich hat beschäftigt, dass Menschen heutzutage Streaming-Dienste nutzen und keine DVDs oder – um noch weiter zurück zu gehen – VHS-Kassetten und VHS-Player mehr verwenden. Die Erinnerungen aber bleiben. Wenn man zum Beispiel Anfang der 2000er geheiratet hat, wurde die Hochzeit mit großer Wahrscheinlichkeit auf einem VHS-Rekorder aufgenommen und das Video in ein Band umgewandelt.

Handlungsanweisung

Begeht euch auf die Suche nach einer VHS-Kassette. Wenn ihr selbst keine mehr besitzt, fragt in eurer Familie oder geht auf den Flohmarkt. Macht die VHS-Kassette zum Gegenstand eurer eigenen kleinen Performance. Untersucht sie und überlegt, was für Erinnerungen ihr damit assoziiert. Ihr könnt euch Notizen machen oder einen ganzen Text schreiben. Als Nächstes denkt euch ein konkretes Ereignis aus, das vielleicht auf der VHS-Kassette dokumentiert ist, und erarbeitet eine kurze performative Sequenz, in der ihr anderen von dieser Geschichte erzählt. Schaffe eine visuelle Verbindung zwischen deiner Geschichte und der VHS-Kassette.

Zwischen den Zweiten

Karl Mulligan // Ireland

1. Denke an einen Ort, der in deinem Leben eine wichtige Bedeutung hat. Zum Beispiel ein Geschäft, in das du gerne gehst.
2. Beschreibe den Ort aus heutiger Perspektive und warum er dir so wichtig ist. Schreibe einen Text darüber, wie der Ort in 20 Jahren aussehen könnte. Wird es ihn überhaupt noch geben? Was wird sich verändert haben und warum? Wie wird der Ort aussehen, wie wird er sich anfühlen und riechen? Wer wird diesen Ort noch besuchen? Wie wird sich dein Verhältnis zu dem Ort verändert haben?
3. Gehe mit einer Gruppe von Menschen an diesen Ort und erzähle ihnen deine Geschichte.

Foto: Angela von Brill



Re-visiting

Sophie Schollek // Germany

Der Körper, in dem du heute bist, ist der Körper, in dem du bis heute jeden Tag gelebt hast. Es ist der Körper, der sich immer verändert. Es ist der Körper, der immer derselbe bleibt. Es ist der Körper, der nie vergisst. Vielleicht hast du nicht ganz vergessen, was dein Körper in der Kindheit gesehen und erlebt hat. Welche Rituale aus der Kindheit haben sich in deinem Körper manifestiert? Sie könnten dich auffordern, dich zu erinnern. Es gab Dinge, die du im Interesse des Älterwerdens verbannt hast, die du aber hättest behalten können. Was fehlt in deinem Erwachsensein?

Verlasse das Gebäude, in dem du dich befindest - Suche eine belebte Straße - Erwinnere dich - Hast du als Kind jemandes Hand gehalten, als du die Straße überquert hast? - Halte diese Hand noch einmal. - Wenn du keine Hand zum Halten hast, suche dir eine. - Frage eine andere Person, die die vorbeifahrenden Autos beobachtet, ob ihr die Straße gemeinsam überqueren könnt. - Frage sie, ob du ihre Hand halten darfst. - Halte sie.

Wann hast du aufgehört, eine Hand zu halten, die dich führen könnte?

Die dir helfen könnte?

Die sich mit dir verbinden könnte?

Die dich brauchen könnte?

Halte jeden Tag wieder eine Hand.

Ein neues / altes Spiel

Ana Trif // Romania

Handlungsanweisung 1

Nimm dir einen Moment Zeit, um die an die Spiele zu erinnern, die du als Kind in den Schulpausen mit deinen Klassenkamerad*innen oder an den langen Sommernachmittagen mit den Kindern aus der Nachbarschaft gespielt hast. Teile diese Spiele mit der Gruppe. Wenn Spiele darunter sind, die den anderen unbekannt sind, bringe sie der Gruppe bei. Dazu gehören die Regeln und die Bewegungsabläufe eines jeden Spiels. Gibt es in den Spielen Lieder oder Abzählreime, bringe den anderen auch diese bei. Übersetze die Texte nicht ins Englische, sondern bringe sie den anderen in der Originalsprache bei. Beginnt zu spielen.

Handlungsanweisung 2

Überlege dir drei Handlungen, die heute nicht mehr allgemein üblich sind, zum Beispiel den Rand eines Briefumschlags ablecken, einen Stift in Tinte tauchen, Telefonnummern und Geburtstage in einen Kalender schreiben. Du kannst auch darüber nachdenken, wie du in deiner Kindheit oder Jugend mit Geräten umgegangen bist und wie du heute mit ihnen umgehst. Vielleicht hat sich der Umgang geändert, da sie sich im Laufe der Jahre weiterentwickelt haben. Suche dir ein Gerät aus, bei dem sich der Umgang verändert hat. Versuche die Bewegungsabläufe mit dem Gerät auf eine einzige, präzise Geste zu reduzieren, die du jedes Mal identisch wiederholen kannst. Sobald du das geschafft hast, verändere die Qualität und Größe der Bewegungen, den Rhythmus, verwende Wiederholungen, erforsche die Bewegungsqualität und nimm die neuen Bewegungsmuster, die du entdeckt hast, bewusst wahr. Am Ende der Improvisationen kannst du eine kleine Choreografie entwickeln.

Gastbeiträge von der School of the Art Institute of Chicago

Abandoned Practices war ein dreiwöchiger Kurs, der von 2009 bis 2023 in der Abteilung für Performance an der School of the Art Institute of Chicago stattfand.

Dozent*innen:

Matthew Goulish: Schreiben

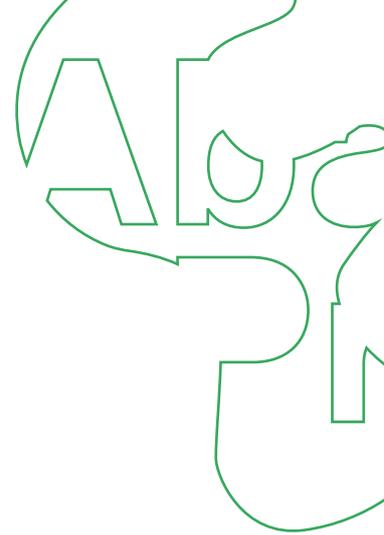
Lin Hixson: Performance

Mark Jeffery: Performance

Dieser dreiwöchige Sommer-Intensivkurs blickt nach vorne, indem er zurückblickt, Praktiken erforscht, umsetzt und verkörpert, die aus dem einen oder anderen Grund im Zuge des Fortschritts vernachlässigt und in die Archive der Geschichte verbannt worden sind. Die Studierenden beteiligen sich an der Veranstaltung mit individuellen und gemeinschaftlichen Projekten in Form von Texten, Installationen, Dokumentationen und Live-Performances. Dozent*innen und Gastwissenschaftler*innen werden Vorträge zum erweiterten Themenfeld halten. Abandoned Practices ist ein aufkommendes Forschungsgebiet, auf dem Alan Read vom King's College in London, Autor von *Theatre, Intimacy, and Engagement: The Last Human Venue*², Pionierarbeit geleistet hat.

Der Kurs ist als ein thematischer Treffpunkt konzipiert, wo die allgemein beschleunigten Zeitlichkeiten des 21. Jahrhunderts – sei es in Form der wirtschaftlichen und künstlerischen Globalisierung, der unaufhörlichen Modernisierung von Technologien oder des allgemeinen Wandels im Verständnis des Begriffs lokal – behandelt werden. Der Kurs geht nicht davon aus, dass wir eine gemeinsame Vergangenheit haben, sondern vielmehr, dass wir miteinander eine gemeinsame Strategie des Nachdenkens über unsere Vergangenheit entdecken könnten, eine Strategie, um die verschiedenen verbannten Praktiken, die einst das Gewöhnliche definierten, neu zu imaginieren und zu inszenieren.

² Alan Read: *Theatre, Intimacy & Engagement. The Last Human Venue*. Basingstoke and New York: Palgrave Macmillan, 2009.



Geisterzeichen

Matthew Goulish / Dienstag, 11. Juli 2023

Das Haus in der 1926 North Halsted Street, das heute im Besitz der School of the Art Institute of Chicago ist und die Roger Brown Study Collection beherbergt, gehörte einst dem Künstler Roger Brown. An der Nordseite des Hauses befindet sich eine große, verblasste Anzeige für die Daily News, eine Abendzeitung, die von 1876 bis 1978 in Chicago erschien. Wir nennen solche veraltete, „gegenstandslose“ Werbung in Form von Wandmalereien oder Plakaten ghost signs, wörtlich übersetzt „Geisterzeichen“.

Geisterzeichen zeigen, wie das Aufgegebene überall um uns herum bestehen bleibt, offensichtlich und identifizierbar, wenn wir wissen, wie man es erkennt, wie man es liest: die Marginalien einer Stadt, die in der Gegenwart fortbestehende Vergangenheit. Die meisten Geisterzeichen, wie das von The Daily News, bestehen aus materiellen Gründen fort. An Ziegelsteinmauern lassen sie sich nur schwer oder mit großem Aufwand beseitigen. Manche Geisterzeichen nehmen jedoch andere Formen an. Ich habe eine besondere Vorliebe für solche Spuren im Boden unter unseren Füßen, wie die Straßenbahnschienen, die gelegentlich die Straßenoberfläche durchbrechen.

Im späten neunzehnten und frühen zwanzigsten Jahrhundert führten die Bemühungen, günstige und zuverlässige Pflasterungsmethoden und -technologien für schlam-

mige städtische Straßen zu finden, zur Entwicklung von Holzstraßen. Der Bostoner Baumeister Samuel Nicholson entwickelte 1848 erstmals Holzblockpflaster. Diese Pflasterung wurde in Städten in den gesamten Vereinigten Staaten populär. Bis 1871 pflasterte die Stadt Chicago mehr als fünfzig Meilen ihrer Straßen mit Holzblöcken. Diese Praxis wurde bis ins zwanzigste Jahrhundert fortgesetzt, trotz des verheerenden Brandes in jenem Jahr, der nicht nur die hölzernen Gebäude, sondern auch die hölzernen Straßen der Stadt zerstörte.

In Chicago gibt es noch eine mit Holz gepflasterte Allee zwischen der North Astor Street und der North State Street, einen halben Block südlich der North Avenue, unmittelbar südlich des Kardinalsgebäudes der Erzdiözese Chicago und in der Nähe des Surgical Science Museum. Sie war ursprünglich 1909 mit in Kreosot getränkten Zedernholzblöcken gepflastert worden. Die Stadt und Nachbarschaftsverbände restaurierten die Allee 2011 mit Blöcken aus pennsylvanischem Robinienholz. Viele Menschen gehen jeden Tag über diese Allee, ohne zu merken, dass sie auf Robinienholzblöcke und nicht auf Pflastersteine treten. 1989 entwarf der Künstler Vito Acconci die Floor Clock, eine Kunstinstallation, die in einer riesigen funktionierenden Uhr besteht, für die der Boden eines öffentlichen Parks als Zifferblatt dient, dessen Granitziffern als Bänke genutzt

werden können. Das Kreisen des Minutenzeigers veranlasst die Menschen, sich zu bewegen, wenn sie auf einer Ziffer in seinem Weg sitzen, oder die Bank mit der zuletzt passierten Zahl zu wählen, um 55 Minuten lang ungestört zu sitzen. Die Stadt Chicago erwarb das Werk. Sie installierte es 1992 auf dem Ogden Plaza, 429 North Columbus Drive, sechs Blocks nördlich unseres SAIC-Gebäudes, 280 South. Die Floor Clock funktionierte nur wenige Monate lang, bevor sie außer Betrieb gesetzt wurde.

Auf der Website der Stadt heißt es: „Leider fehlen die beweglichen Zeiger seit vielen Jahren, und die Ziffern scheinen durch Skateboards beschädigt worden zu sein.“ Die Formulierung „durch Skateboards beschädigt“ deutet auf das zweite Leben dieses Werks hin, das mit seinen geraden Granitbänken und dem offenen Platz perfekt für einen einfachen Speedgrind ist.

Die Schönheit des Werks lag, wie bei vielen von Acconcis Werken, in seiner übertriebenen Unbeholfenheit. Was denken die Menschen heute über diese übergroßen Ziffern ohne Funktion? Erkennen sie das Geisterhafte, die zeigerlose Uhr?

Es gibt Geisterzeichen, die wir einfach nicht mehr wahrnehmen, weil wir vielleicht vergessen haben, wie man sie erk-

ennt, da wir ihre Bedeutung nicht mehr verstehen. Welchen Unterschied macht es, frage ich mich, wenn wir uns erinnern, wenn wir die Zeichen bemerken oder nicht? Wir können nur erahnen, welche Zeichen unserer Zeit jetzt auf dem Weg sind, Geister zu werden.

Anleitung und kollaborative Methoden

Lin Hixson

D. W. Winnicott (britischer Psychologe) war der Ansicht, dass Künstler*innen Menschen sind, die von der Spannung zwischen dem Wunsch, zu kommunizieren, und dem Wunsch, sich zu verstecken, angetrieben werden. Wenn Sie heute mit anderen als Regisseur*innen, Darsteller*innen oder allein arbeiten, ist es wichtig, dies anzuerkennen und geduldig mit sich und anderen zu sein, wenn Sie diese Regungen empfinden.

Über den Prozess der Anleitung und der Zusammenarbeit mit anderen möchte ich ein paar Gedanken mit ihnen teilen. Es sind Dinge, die viele von Ihnen wissen, aber ich möchte sie gerne sagen, weil das manchmal hilfreich ist.

Zunächst möchte ich über die Anleitung von anderen bei der Arbeit an einem Werk sprechen.

Es gibt viele verschiedene Möglichkeiten, anzuleiten. Sie müssen nicht zu einer anderen Person werden, um andere anzuleiten. Das bedeutet nicht unbedingt, dass Sie schon im Voraus genau wissen müssen, was Sie tun. Vielmehr ist es wichtig, dass Sie Ihre Ideen als unvollständig, als halbe Ideen betrachten. Es ist die Gruppe, die Ihre Ideen vervollständigt. Sie arbeiten dabei mit Ihnen zusammen. Sie sind jedoch dafür verantwortlich, den Überblick über Ihr Material zu behalten, Entscheidungen zu treffen und diese Entschei-

dungen Ihrer Gruppe mitzuteilen. Berücksichtigen Sie die Stärken der Personen, mit denen Sie zusammenarbeiten. Vielleicht ändern Sie etwas, um ihre Stärken zu nutzen, um etwas einzufangen, das Sie nicht erwartet haben, das Sie überrascht hat. Jeder von Ihnen in diesem Kurs hat eine besondere Präsenz. Sie haben das bei der Arbeit miteinander gesehen. Das ist eine besondere Gabe. Diese Gruppe hat sich zu diesem Zeitpunkt zusammengefunden, und das wird nicht noch einmal in der gleichen Weise geschehen. Achten Sie also darauf, was jeder Einzelne zu Ihrer Arbeit beiträgt.

Wenn Sie eine Probe leiten, seien Sie sensibel für die Bedürfnisse der Menschen. Jeder hat eine andere Arbeitsweise. Wie helfen Sie den anderen, zu verstehen, worum Sie sie bitten, wenn Sie eine Probe leiten? Möglicherweise müssen Sie Ihre Ideen jedem Einzelnen auf andere Weise darlegen, da jeder Einzelne anders versteht.

Es ist auch wichtig zu wissen, dass viele Menschen es mögen, wenn man ihnen sagt, was sie tun sollen. Wenn Sie also wissen, was Sie wollen, scheuen Sie sich nicht davor. Aber vielleicht haben Sie nur eine vage Vorstellung, wenn Sie zur Probe kommen. Seien Sie also bereit, verschiedene Dinge auszuprobieren.

Geben Sie Ihre Ängste oder Unsicherheiten bezüglich Ihrer Arbeit nicht an Ihre Kolleg*innen weiter. Sie brauchen Unterstützung, um mit Ihnen zu arbeiten.

Betrachten Sie sich als Lehrer*in auf die großzügigste und unarroganteste Weise. Hören Sie anderen zu.

Seien Sie geduldig.

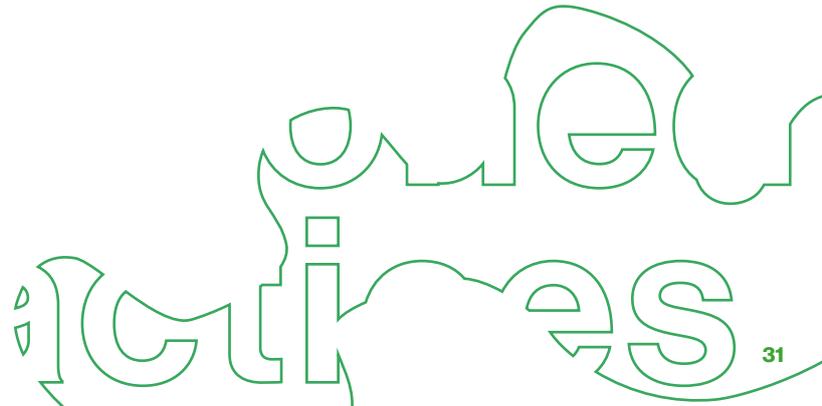
Sie bestehen aus vielen „Sies“. Wählen Sie dasjenige, das für andere am hilfreichsten ist.

Scheuen Sie sich nicht, auf eine Frage zu antworten: „Ich weiß es nicht. Aber ich werde darüber nachdenken und mich bei Ihnen melden.“

Wenn Sie von anderen angeleitet werden oder in der Arbeit anderer auftreten – seien Sie offen. Versuchen Sie zu unterstützen, was die Person zu tun versucht, auch wenn Sie es nicht verstehen oder es auf eine andere Art und Weise verstehen möchten. Ich werde das eher mit meinem großen Zeh als mit meinem Verstand verstehen. Oder versuchen Sie, etwas mit halbem Verständnis zu tun. Wenn Sie etwas nicht tun können, sei es körperlich oder gefühlsmäßig, dann tun Sie es nicht. Lassen Sie es Ihre*n Anleiter*in sofort wissen. Es gibt immer einen anderen Weg, das zu tun, worum

Sie gebeten werden.

Und schließlich gilt sowohl für die Anleiter*innen als auch für die Darsteller*innen: Überwinden Sie Ihre Abneigungen und Vorbehalte. Machen Sie sich selbst größer, um auf neue Weise zu arbeiten oder Dinge auszuprobieren, die Sie allein nicht tun würden.



Recherche für 2-Minuten-Soloarbeit

Mark Jeffery

Die Schwelle und die verbannte Praxis

The theoretical arena that Agamben is drawing upon here is that of the twentieth century anthropologists of sacrifice such as Marcel Mauss and Georges Bataille. In their work sacrifice was once the thing that removed things from the sphere of the profane to the sacred, from human to divine. Usefully for performance, theatricality and its interest in liminal processes and shifts, Agamben notes that the threshold is what is important in this context. The threshold across which the practice, the object (or in religious terms the victim) must cross is one which is often only discernable through the performances that occur there. For instance, the simplest form of profanation is that of the gesture of touch, in ethnographic terms a contagion, that returns something from one sphere to another across a strictly marked threshold.³

Was ist ein Theater? Das Wort Theater bedeutet wörtlich „der Ort des Sehens“: Wir gehen an einen solchen Ort, um zu sehen. Dort wird etwas gezeigt – eine Show –, und das ist es, was es dort zu sehen gibt. Aber wenn wir die Show entfernen würden, bliebe uns dann nichts, eine leere Leinwand?

³ Alan Read: „Abandoned Practices & Endangered Uses: Performance & the Recovery of Disciplinary Diversity.“ Lecture at King's College London, UK, February 2009.

Augusto Corrieri

Wir möchten Sie einladen, den Standort des ehemaligen Iroquois Theatre zu besuchen, das sich in unmittelbarer Nähe des heutigen Gebäudes 162 North State Street befand. (Der Brand des Iroquois Theatre ereignete sich am 30. Dezember 1903 in Chicago, Illinois. Es ist der tödlichste Theaterbrand und der tödlichste Brand eines einzelnen Gebäudes in der Geschichte der Vereinigten Staaten. Mindestens 605 Menschen starben durch den Brand, aber nicht alle Todesfälle wurden gemeldet, da einige der Leichen vom Brandort entfernt wurden.)

Wo liegt die Schwelle?

Was bleibt?

Was passiert hier heute?

Welche Aktivität fand hier vorher statt?

Nutzen Sie die Antworten auf diese Fragen, um eine Grundlage für Ihre Solo-Performance auf dem vorgesehenen Platz A zu erarbeiten.



Foto: Hussein Al-Dabash

Lin Hixson

Ich möchte Ihnen für das Privileg danken, in den vergangenen drei Wochen mit Ihnen zusammenarbeiten zu dürfen.

Sie sind mit einer Neugier an das Thema Verbannte Praktiken herangegangen, die auf ein Verstehen abzielte, das ein wenig über das Verstehen hinausging, und haben dabei erstaunliche Werke geschaffen.

Ich war Zeugin Ihres kreativen Arbeitens, aus dem Bekannten ins Unbekannte, wie auf einer Reise. Dabei ging es nicht darum, dass Sie alles, was Sie wussten, vergaßen, sondern eher darum, dass Sie an einen Ort kamen, an dem, so schien es mir, vertraute Gewohnheiten außer Kraft gesetzt waren und von wo Sie mit dem Wunsch hinausgingen, herauszufinden, was Sie noch nicht wussten.

Bitte vertrauen Sie weiterhin darauf.

Unterschätzen Sie nicht die Kraft Ihrer kreativen Praxis in all ihren Formen – ob extraklein, klein, mittel, groß oder extra-groß. Wir brauchen sie dringend, nicht nur, um das Leben mit seinen Herausforderungen und seiner Komplexität zu verstehen, sondern auch, um anders zu denken und die Probleme anzugehen, mit denen wir heute konfrontiert sind.

Wenden Sie sich in ihrer täglichen Praxis den anderen zu.

Zeigen Sie sich in jedem Moment so, wie Sie es hier für uns alle und für jeden Einzelnen getan haben.

Haben Sie Visionen, Stück für Stück, Tag für Tag, als gewohnheitsmäßige tägliche kreative Praxis in einem täglich mit anderen geteilten Raum, auch wenn sie nicht gegenwärtig, sondern abwesend sind – leise Stimmen aus der Ferne: unsere Lehrer*innen, unsere Mentor*innen, Begleiter*innen in menschlicher Gestalt, aber auch in Form eines Buches, eines Gemäldes, des Internets, einer Landkarte, eines Vogels oder einer vertrockneten Blume.

Ich danke Ihnen nochmals für Ihr Dasein, Ihre Arbeit und Ihre unfassbare Großzügigkeit.



Foto: Angela von Brill

Impressum

Editorial:

Simon Niemann

Co-editorial

Kunsthalle Osnabrück

Theater Osnabrück

Autor*innen:

Matthew Goulish, Lin Hixson, Mark Jeffery, Anna Kulida, Ewa Kwiatosz, Dualtagh McDonnell-Grundy, Karl Mulligan, Kyle Mullins, Simon Niemann, Sophie Schollek, Christel Schulte, Ana Trif, Joanna Willenbrink

Druck:

Günter Druck GmbH

Übersetzung:

Magnus Chrapkowski

Design:

Marlies Wieking

Fotos:

Angela von Brill, M. Hussein Al-Dabash

© 2024 Simon Niemann und Autor:innen,
Kunsthalle Osnabrück, Theater Osnabrück

www.osnabrueck.de/labor-europa

Mit freundlicher Unterstützung von



ISBN 978-3-00-081152-4

WORLD
ACTIVITIES

ABC
PI

ISBN 978-3-00-081152-4