

Landschaft als Mitspielerin?

Ortsbezogene Performance in ländlichen Räumen

Kristin Westphal, Micha Kranixfeld

»Jetzt ist alles noch da, jetzt könnt
ihr alles noch sehen und hören und
darüber sprechen.«

(Kind in »Ghostwriting Odenwald«)

»Die mögliche Welt ist schon da
und korreliert mit uns.«

(Haß 2014: 11)

1. Einleitung

Die Zentrierung auf den Anthropos als einzigen Akteur von Geschichte wie Theater ist mit dem Zeitalter des Anthropozäns in Frage gestellt. Unsere Vorstellungen einer Grenzziehung von Natur und Kultur sind überholt. Kunst und Bildung sind herausgefordert, das Verhältnis von Kultur und Natur zu befragen und neu zu denken. Zu beobachten sind verstärkt Praktiken in den Performancekünsten, die sich einer anthropogenen Zukunft widmen. Sie denken urbane, rurale, industrielle Landschaften mit Performance zusammen. Gestein, Meer und Wald sind dann nicht nur Hintergrund für Performances, sondern erscheinen als Kräfte anderer Formen des Lebens, von denen das Menschliche existenziell abhängig ist. Diese Perspektive rührt in ethischer Hinsicht an die Verantwortung für die Kommenden. Im Rahmen unserer fortlaufenden Beobachtung von Kollaborationen zwischen Bewohner*innen ländlicher Räume und Gast-Künstler*innen setzen wir uns mit dem Landschaftsbegriff auseinander und fragen, welche Rolle Landschaft dabei als *Mitspielerin* einnimmt. In den ortsspezifischen Projekten, die wir im Rahmen

des BMBF-Forschungsprojekts »Der Dritte Ort? Künstlerische Residenzen in ländlichen Räumen« (DO_KiL) begleiten, wird Landschaft zum Verhandlungsraum zwischen Generationen, in den menschliche Erfahrung eingeschrieben ist und an dem sich neue Erfahrungen am Schnittpunkt von Kunst, Natur und Bildung herausbilden können (vgl. Waburg et al. 2022).

2. Landschaft im Zeitalter des Anthropozäns

Eine Erweiterung des Verständnisses von Landschaft, auf die unter den Bedingungen der Globalisierung planetare Situation, hat zu dem geführt, was heute im 21. Jahrhundert verstärkt unter dem *Zeitalter des Anthropozäns* kritisch diskutiert wird. Die Erweiterung geht einher mit der Erkenntnis, dass wir es mit einer erstmaligen Kreuzung von Erd- und Menschheitsgeschichte zu tun haben, die auf die erste Industrialisierung und die einhergehenden Erfindungen wie die Dampfmaschine datiert wird, und in der kurzen Zeitspanne von nur 150 Jahren zu einem zunehmend irreversiblen Ungleichgewicht für Klima und Biodiversität geführt hat (vgl. Wulf 2020: 191ff.).¹

Naturlandschaften existieren aus dieser veränderten Perspektive nicht mehr, »sowenig wie eine isolierte Naturgeschichte, so sie auf vielfache Weise vermessen und effizienten Verwertungsstrategien unterworfen sind« (Demuth 2021: 58). Nach Donna Haraway haben wir es – zugespitzt formuliert – mit nicht mehr auseinander zu dividierenden (und beschädigten) »NaturKulturen« (Haraway 2018) zu tun. Das Neudenken von Landschaft führt uns Demuth zufolge zu einem »Modell, das sich löst von der gängigen Auffassung, bei nicht-menschlichen Lebewesen hätte man es mit passiven Größen zu tun, die sich an gewisse Umwelten anpassen müssten« (ebd.: 61). Begreift man aber Flora und Fauna und die vielen anderen Mitwirkungen – darunter auch den Menschen – »als formative Kräfte und aktive Gestalter von Landschaften, lässt sich Landschaft sinnvoll nur als dynamischer Begriff auffassen, der aus dem diskursiven Wechselspiel von natural-sozialem Raum und symbolischem, imaginärem Raum hervorgeht« (ebd.). An diesem Wechselspiel beteiligen sich auch die von uns beobachteten Künstler*innen bei ihrer Arbeit in ländlichen Räumen, die aus dem Bereich der Performance kommend meist

1 Der Begriff ist auf Eugene F. Stoermer und den niederländischen Meteorologen Paul Crutzen zurückzuführen. Er kündigt einen Paradigmenwechsel nicht nur in den Naturwissenschaften an, sondern darüber hinaus in Kultur, Politik, Alltag etc.

interdisziplinär arbeiten. Dafür müssen sie sich über die kulturellen Denk- und Sehtraditionen hinausbewegen, in deren Grenzen Landschaft bislang gedacht wurde.

3. Landschaft und Subjekt im »Theater des Menschen« und darüber hinaus

François Jullien (2016) weist darauf hin, dass Landschaft von Anfang an dem Primat der visuellen Wahrnehmung unterworfen wurde. Dieses Primat ergab sich aus der im Europa der Renaissance entwickelten Vorstellung eines spezifischen Subjekt-Objekt-Verhältnisses, das dem wissenschaftlichen Dispositiv dieser Zeit entsprach: Gegenüber standen sich der Mensch »als ein autonomes, zur Initiative befähigtes Subjekt und [eine] von ihm [isolierte] Welt« (Jullien 2016: 26). In dieser Matrix trat der Mensch in der Rolle des »Beobachters« als das »Subjekt« der Freiheit auf, während sich die »Natur«, die die Landschaft als ein »Ob-jekt« darbot, auf der anderen Seite befand (ebd.).

Die Vorstellung einer Spaltung von Betrachter und Welt findet sich auch im bürgerlichen Kunsttheater, das sich zeitgleich entwickelte. Das *Theater des Menschen*² bildete sich wie das neuzeitliche vorstellende Denken und das cartesianische Subjekt in den Umbrüchen der Renaissance heraus. Seine spezifische Ausprägung wurde im Theater in architektonischer Hinsicht durch den Umgang mit Perspektivität konturiert (vgl. Müller-Schöll 2019: 72).

»Das Theater des Menschen ist das durch vielfältige Formen der Disziplinierung gehegte, Programmen der Erziehung auf der Ebene von Spielern und Zuschauern unterworfenen, in den Dienst der Vernunft genommene Organon der (bürgerlichen) Aufklärung.« (ebd.: 73)

Ausgegrenzt und tabuisiert wurden andere Theaterformen und Versammlungen. Im antiken Theater hatte Landschaft eine bedeutsame Rolle gespielt, um die Verbindung von Stadt-Land, Zentrum und Peripherie zu markieren und durch eine Offenheit der freien Bühne in die Landschaft hinein das große *Andere* zu bedeuten. In der Neuzeit jedoch verschloss sich der Theaterraum vor der natürlichen Landschaft und damit auch vor der vormals symbiotischen

2 Ein Begriff, den Walter Benjamin in seinem Aufsatz zur Sprache verwendet und dem *Theater überhaupt* gegenüberstellt (vgl. Müller-Schöll 2019).

Beziehung zur Natur/Landschaft, die für den Menschen mit Zugehörigkeit und Schutz einherging (vgl. Dreyer 2014; Raddatz 2018; Haß 2020). Hans-Thies Lehmann bezeichnet diese schmerzhaftige Trennung als »Geburt des modernen Subjekts« (Lehmann 1991). Im Mittelpunkt steht nun der Mensch, um sich selbst mit Hilfe der Wissenschaften als Herrscher und Baumeister des Seins, seiner inneren wie äußeren Natur, aufzuschwingen und sich in der Folge mit einer schwer berechenbaren Erde konfrontiert zu sehen (vgl. Westphal 2022a).

Die Künste und Bildung bekommen angesichts dessen für Fragen unserer Zukunft – für unser Überleben – einen bedeutsamen Akzent, indem sie herausgefordert sind, unser Verständnis des Verhältnisses von Selbst und Welt, Kultur und Natur neu zu ergründen und zu thematisieren. Aktuelle Diskurse (vgl. Bilstein/Westphal 2019; Bilstein/Zirfas 2017; Aktas 2020; Wulf 2020; Senkebeil et al. 2022) heben derzeit »die Kontingenzen, die Fragilität und Verletzlichkeit unserer Welt hervor, in der wir leben, bevor wir sie denken oder bedenken« (Meyer-Drawe 2018: 42). Schon Hannah Arendt (1958) sprach von einer Erdentfremdung, einer Verkennung von Leiblichkeit und einer Leugnung der Erdverbundenheit, die sie mit der Kategorie *Natalität*³ einzufangen suchte. Solche Perspektiven sind – wie bei Meyer-Drawe formuliert – mit der Hoffnung verbunden, dass vielleicht dadurch das Selbst zur Anschauung der Welt komme und seinen Blick dafür öffne, dass wir unter Umständen in einer Frist existieren, welche ein Umdenken und ein anderes Handeln verlange (ebd.).

4. Landschaft als Mitspielerin in der Performancekunst

Bereits mit der Historischen Avantgarde, in den 1960er-Jahren mit FLUXUS und den Happenings und verstärkt in den 1980er-Jahren, sind zeitgenössische Praktiken im Theater und insbesondere in den Performancekünsten zu beobachten (Live Art, Site-Specific Performance, ortsspezifisches Theater, Video- und Audio-Walks oder neue Formen des Landschaftstheaters), die sich teils einer anthropogen ausgerichteten Gegenwart und Zukunft widmen und das im Theater des Menschen Verdrängte oder Vergessene zum Vorschein bringen. Wichtige Impulse gingen von Gertrude Stein, (dem späten) Heiner Müller

3 Natalität, ebenso wie die Mortalität versteht sie als eine Grundstruktur des Daseins, die in sich die Verantwortungsübernahme sowohl zur Gestaltung der eigenen Existenz wie auch der gemeinsam geteilten Welt einschließt.

und Robert Wilson aus. Sie holten Landschaften – jenseits einer Naturalisierung⁴ – auf neue Weise für Theater und seine Darstellungspraktiken zurück (vgl. Lehmann 1997; Vujanović 2018; Westphal 2021; Nitschmann/Vaßen 2021; Haß 2022; Gabriel et al. 2022).

Landschaften wie das Meer, Gestein, Gewässer, die Wüste oder der Wald, aber auch urbane Landschaften, Industrielandschaften sind heute nicht nur als Hintergrund und Spielraum für Performances zu sehen, sondern als Kräfte anderer Formen des Lebens, von denen die Menschheit selbst existenziell abhängig ist und bestimmt wird. Im Mittelpunkt einer solchen performativen Praxis steht nicht mehr der Mensch allein, sondern die Auseinandersetzung mit »Lebensverhältnissen, indem sie den materiell erfahrbaren Spielort inszenieren und zugleich zum Schauplatz anderer, imaginärer Räume machen« (Primavesi 2020: 253). Sie lösen sich von der Vorstellung, Landschaft sei ein idealisiertes Bild, ein visuelles Phänomen, das es von einem ausgewählten Standpunkt zu betrachten gelte und auf pittoreske Aspekte reduziert werden könne, und dabei »den Boden, das Territorium, das lebendige Milieu, in das sie sich einfügt, sowie ihre klimatischen Charakteristika« (Pechullon 2020: 107) und ihre kulturellen Ressourcen (vgl. Jullien 2017) oder affektiven Bindungen zwischen dem Menschen und Ort vergesse.

Eine Auseinandersetzung mit dem abendländischen Denken der Repräsentation und dem Weg zu einer anderen, nicht länger vom Standpunkt *des Menschen* geprägten Theaterpraxis vollzieht der Performer und Performanceforscher Mike Pearson der Universität Wales, Aberystwyth. Landschaft ist für ihn weder eine Art und Weise des Sehens, eine Projektion kultureller Bedeutungen, noch ist sie nur als reines Setting einer Performance zu betrachten. Vielmehr zeichne sie sich zuallererst durch den Horizont, den Boden, durch Atmosphäre oder Dinge aus (vgl. Pearson 2010: 94). Weiter schreibt er unter Bezug auf den Raumtheoretiker und Philosophen Edward T. Casey:

»But landscape is [...] also a *sensuous display*, a variegated scene of perception and action. It is a domain of experience; a charged background of affective capacities and tension acting as a catalyst for corporeal practice and performance.

4 In diesem Sinne sei auch verwiesen auf die Arbeiten des Landschaftsbühnenbildners Adolphe Appias aus Hellerau von 1910 bis 1914. Robert Wilson hat das Vorwort zur Neuherausgabe von Appias Schriften verfasst (vgl. Beacham 2006).

It is a locus of affect: an intensity, a field of awe, irritation or serenity which exceeds, enters into, and rages over the sensations and emotions of a subject who feels; affect thus denotes the shifting mood, tenor, colour of intensity of places and situations. By attaching materialities to affectivities, and perceptions to places, the landscape does not structure a subject but orients a way of living.« (Pearson 2010: 94, Herv. i.O.)

In dieser Sichtweise löst sich ortsspezifische Performancekunst von der Vorstellung, den Aufführungsort (sei es eine Bühne oder ein Wald) bloß als Resultat von menschlichen Platzierungen zu betrachten. Über die Performance gelangt die Situation in den Blick. Sie hat keine klar umrissenen Grenzen, keinen Bühnenhintergrund, der die äußeren Zonen auf ein Zentrum hin organisiert (vgl. ebd.: 142). Auch gibt es nicht den einen günstigen Ort, von dem aus sie anzuschauen wäre. Eine Site-Specific Performance ist eher als Feld, denn als theatrales Objekt zu charakterisieren, dergestalt sie sich von den Als-ob-Bedingungen prästabilisierter Rahmen löst.

Mit der Hervorbringung von Situationen werden Nähe und Distanz, Aktivität und Passivität, Teilnahme und Beobachtung, Aktion und Reflexion, Realität und Fiktion in fließende Übergänge gebracht; mit anderen Worten ausgedrückt: entgrenzt (vgl. Primavesi 2020: 248; Westphal 2022b). Die damit einhergehende Recherchearbeit und reflektierte Beobachtung – vergleichbar mit einer wissenschaftlichen Feldforschung – benötigt die Schärfung der Wahrnehmung für Details und laterale Eindrücke, die dem Randständigen, Unsichtbaren, Abwesenden Raum geben. Ein wesentliches Moment für diese Praxis künstlerischer Topografien, die Ulrike Haß (2014: 363) als »szenische Ökologie« bezeichnet, ist der Einfluss konkreter Orte und deren Umgebung auf die Hervorbringung und Bearbeitung szenischer Situationen. Insbesondere eine Vielfalt an Praktiken des Gehens – »The Art of Walking as an Embodied Practise« (Pearson 2010: 11) – haben dazu beigetragen, Landschaft als MitspielerIn wahrzunehmen.⁵ Gehen erscheint dann als eine allgegenwärtige ästhetische Aktivität, als Widerstand gegenüber dem postindustriellen und postmodernen Verlust von Raum, Zeit und Körperlichkeit. Gehen heißt, sich zu orientieren, sich zu verlieren, zu verirren, einzudringen, unterzutauchen, zu wandern, vorwärtszugelangen. Dabei wird erfahren, wie sich

5 Vgl. vertiefend zu den Praktiken insbesondere von Audio-Walks bei Primavesi (2020). Althans (2022) geht dem Motiv des Gehens bei Walter Benjamin nach, um es in Beziehung zu einem Audio-Walk zu setzen.

körperliche Rhythmen mit visuellen Ereignissen verknüpfen und wie der Blick mitwandert (vgl. ebd.: 94).

Pearson hebt ein weiteres Moment hervor, wie Landschaft aktiv Einfluss auf die Spielweise nehmen und sie prägen kann: In Landschaft kann auch Erinnerung eingelagert sein, deren Orte, Wege und Pfade die Choreografie einer Performance mit-bestimmen (vgl. ebd.: 95). Die Performance Studies von Pearson gehen daher simultan nicht nur der räumlichen, sondern auch der zeitlichen Dimension nach: »Performance becomes a topographic phenomenon of both natural history and local history.« (Pearson 2006: 3) Für Pearsons Verständnis von Site-Specific Performance sind zusammengefasst grundlegend drei Akteure maßgeblich, die jeweils in ein Verhältnis treten, ineinander greifen bzw. sich verschränken: Ort, Öffentlichkeit und Theater.

»The place [...] is an active agent – either formally (in architectural or spatial terms) or socially and culturally (in political, ownership or historical terms). [...] The public is an active agent and theatre doesn't exist until it/they is/are engaged.« (Pearson 2010: 37)

Eine derartige Performancekunst, wie sie sich im Zuge des *spatial turn* und *topographical turn* herausgebildet hat, führt uns vor, dass sich Selbst- und Weltverhältnisse ständig durchdringen bzw. verflechten und bedingen. Eine scharfe Trennung bzw. Dualismen wie Stadt-Land, lokal-global, Eigenes und Fremdes, Innen-Außen, Natur-Kultur, Subjekt-Objekt, Produktion-Rezeption sind in diesem Denkmodell nicht mehr haltbar.

Für Bildungsprozesse bzw. soziale Prozesse am Schnittpunkt von Kunst, Natur und Bildung heißt das in phänomenologischer Lesart, diese als responsive Antwortgeschehen vor dem Hintergrund einer leiblichen Verwicklung in sozio-kulturelle Lebenswelten in ländlichen Räumen zu begreifen. Bildung ist dann nicht als Aneignungsprozess eines souveränen Subjekts zu verstehen, der ihm mehr oder weniger äußerlich, weil rational, bleibt. Das Subjekt gerät vielmehr in eine doppelte Position: Es ist ein aktives Selbst, sofern es Antworten hervorbringt, indem es sich leiblich-konkret auf das Andere wie hier fokussiert auf die ländliche Kultur/Landschaft einlässt, und es ist zugleich Teil eines Kontextes, dem es sich erfahrend überlässt und über den es nicht vollständig verfügt und gerade nicht auf sich selbst zurückkommt.

5. »Ghostwriting Odenwald« – Landschaft als Mitspielerin bei *willems&kiderlen*

Einen solchen Prozess haben die Künstler*innen des Duos *willems&kiderlen* gemeinsam mit Kindern aus der hessischen Gemeinde Lautertal im Rahmen der FLUX-Künstler*innenresidenzen eröffnet. Über drei Jahre hinweg haben sie zunächst nach den Zuschreibungen von Kindheit auf dem Land gefragt, sich im Folgejahr auf die Suche nach dörflichen Nischen begeben und im dritten Jahr den Odenwald und die damit verbundenen Selbstbeschreibungen der Bevölkerung in den Blick genommen.⁶ Dabei entwickelte sich über die Zeit ein Netzwerk aus Menschen und Institutionen, die die Arbeit der Künstler*innen durch Gespräche, das Bereitstellen von Ressourcen oder als Performer*innen begleiteten.⁷ Die künstlerische Arbeit von *willems&kiderlen* lässt sich mit Melanie Hinz als »Forschendes Theater« beschreiben:

»Zweck und Probeverfahren sind bei Forschendem Theater auf die forschende Untersuchung impliziter Wissensbestände zur Beantwortung von Forschungsfragen ausgerichtet. Dabei stellt die Aufführung/Performance kein fertiges Endergebnis dar, sondern bietet einen weiteren, nun kollektiven, öffentlichen Reflexionsraum für ein *Forschen aller*.« (Hinz 2018: 99, Herv. i.O.)

So luden die Künstler*innen im ersten Jahr gemeinsam mit Kindern aus der Gemeinde zum Live-Audio-Walk auf den Spuren ihrer Alltagswege und Imaginationsräume ein und versammelten das Publikum im zweiten Jahr im Anschluss an eine Lecture Performance an einer langen Kaffeetafel (s. Abb. 1).

Für den Theaterforschungsprozess im dritten Jahr stellten die behördlichen Auflagen zum Gesundheitsschutz während der Covid19-Pandemie ein Hindernis dar: Der anstelle einer Performance entstandene Film-Essay »Ghostwriting Odenwald« wurde (bislang) nicht öffentlich in der Gemeinde aufgeführt. Da er jedoch mit der gleichen künstlerischen Strategie entstand und zudem als Weiterführung der Residenzen des Vorjahres verstanden werden kann, wird er von uns trotzdem als Teil dieses Prozesses von *willems&kiderlen* eingeordnet.

6 Vgl. Sauer 2022. Dokumentationen der drei Projekte sowie der Film »Ghostwriting Odenwald« sind unter <https://dielautertalprotokolle.de> abrufbar. Vgl. auch FLUX 2022.

7 Siehe zur Frage des notwendigen Vertrauens auch Kranixfeld/Sterzenbach 2022.

Abb. 1: *Lecture Performance »Nischenland«* (2019) von willems&kiderlen.



© willems&kiderlen 2019

Wir nähern uns dem Film, den Kim Willems gemeinsam mit Charlotte Bösling umsetzte, vor allem aus dem von Pearson entwickelten Verständnis des Ortsspezifischen. Zu berücksichtigen ist für unsere Analyse darüber hinaus, dass wir es mit einem Film und seiner medialen Verfasstheit zu tun haben und nicht mit der unmittelbaren performativen Praxis im Feld. Das heißt in Anlehnung an Keppler/Peltzer (2019: 2), Filme »als Reaktionen auf das gesellschaftliche Umfeld zu verstehen, in welchem sie entstanden sind« und sie auf ihren – »sei es eher stabilisierenden, sei es eher transformierenden – Beitrag zur Bearbeitung des gesellschaftlichen Sinnvorrats« (ebd.: 5) hin zu untersuchen. Aus diesem Grund informierten die Analyse ergänzend auch Protokolle aus der teilnehmenden Beobachtung während der Drehphase sowie ein Interview mit dem Regisseur Kim Willems. Im Folgenden soll »Ghostwriting Odenwald« anhand von Schlüsselszenen auf die Frage hin untersucht werden, welche Vorstellung von Landschaft hier entwickelt wird und in welcher Weise Mensch und Landschaft in Beziehung gesetzt werden.

5.1 Landschaft und Bewegung

Der Odenwald ist eine Mittelgebirgslandschaft in Hessen, die nach der intensiven Ausbeutung lokaler Steinbrüche den Bewohner*innen inzwischen nur noch wenig wirtschaftliche Perspektiven bietet und vor allem als Naherholungsgebiet und Lebensraum dient. In der ersten Einstellung des Films – einer Autofahrt bei Nacht (s. Abb. 2) – ist von der Landschaft zunächst jedoch wenig zu sehen. Wie in David Lynchs Thriller »Mulholland Drive« (2001) legen die Scheinwerfer Teile der Landschaft frei und lassen sie gleich darauf wieder verschwinden.

Abb. 2: Autofahrt (Screenshot aus »Ghostwriting Odenwald«).



© Charlotte Bösling 2021

Damit wird sowohl der mysteriös-unheimliche Unterton von »Ghostwriting Odenwald« gesetzt, als auch das Unterwegssein zwischen Personen und Schauplätzen eingeführt, das den Film, aber auch die künstlerische Arbeit in der Gemeinde Lautertal bestimmte. Regisseur Kim Willems bezeichnete Autofahrten als »unabdingbar« (I_4_K[1]: 356)⁸, um die für die künstlerische Residenz notwendigen Bewegungen zu realisieren: Das Pendeln zwischen seinem Wohnort Frankfurt a.M. und dem Arbeitsort Gadernheim während der Aufenthalte, sowie das Umherschweifen innerhalb der Gemeinde vom Drehtermin in der Schule oder im Wald zum Interview am Stall oder Steinbruch,

8 Hierbei handelt es sich um eine projektinterne Bezeichnung für die geführten Interviews.

zur Schreibarbeit in der Ferienwohnung. Die erste Einstellung reflektiert diese Arbeitsweise und leitet zugleich darauf hin, dass der Film die Betrachtenden zu verschiedenen Orten und Bewohner*innen der Gemeinde führen wird; von den Enkel*innen zu den Großeltern, vom Wohnzimmer in den Wald, vom Landwirt zum Steinmetz. Dieses Motiv des In-Bewegung-Seins und der damit verbundenen Perspektivwechsel setzt sich fort: »Ghostwriting Odenwald« zeigt die Landschaft des Odenwalds als Ort beständiger Bearbeitung durch den Menschen von der Römerzeit bis in die Steinmetzwerkstätten der Gegenwart. Aber er zeigt auch die Landschaft selbst in Bewegung.

Abb. 3: *Felsenmeer* (Screenshot aus »Ghostwriting Odenwald«).



© Charlotte Bösling 2021

Immer wieder wechselt der Film zwischen unterschiedlichen Geschwindigkeiten. Mal fegen die Wolken über das Tal hinweg, mal blickt man lange auf scheinbar unbewegliche Steine (s. Abb. 3), die sich jedoch tatsächlich in einer Milliarden Jahre andauernden Bewegung befinden: Das ›Felsenmeer‹ ist aus Erdplattenverschiebungen hervorgegangen und verändert sich durch Erosionen unmerklich, aber beständig.⁹ Bemerkenswerterweise erzeugt der Film den Eindruck einer Bewegung durch die Landschaft, obwohl er selbst aus einer Reihe von statischen Aufnahmen besteht, deren Bildausschnitt sich in den einzelnen Einstellungen nicht verändert. Diese Illusion von Bewegung entsteht

9 In der lokalen Sage wird dieses *Felsenmeer* als Produkt eines Streits zwischen Riesen erklärt, die sich mit den Steinen bewarfen – was zugleich abbildet, wie weit landschaftliche Prozesse menschliche Vorstellungskraft überschreiten.

erst im Schnitt, der Kontraste und Bezüge herstellt. Die Darstellung von Landschaft aus der Zentralperspektive ist in den Einstellungen noch anwesend, aber zugleich durch die Montage schon überschrieben.

5.2 Landschaften und Akustik

Das Verlassen der Zentralperspektive zeigt sich auch in einer Reihe von Regenbildern (s. Abb. 4) und Höreindrücken: Der Regen sammelt sich langsam auf einer Fliese, prasselt in den Blättern eines dichten Buschs, fließt eine Bordsteinrinne entlang, erzeugt Rauschen auf dem Asphalt einer Gasse, versickert dumpf im Sportplatz.

Abb. 4: Regen (Screenshot aus »Ghostwriting Odenwald«)



© Charlotte Bösling 2021

Die Montage-Möglichkeiten des Films zeigen einzelne Momente eines Gesamtereignisses, das durch menschliche Wahrnehmung nicht vollständig erfasst werden kann. Der jeweilige Eindruck hängt vielmehr von der Positionierung des Körpers (bzw. der den Körper der Zuschauenden stellvertretenden Mikrofone) innerhalb des Klangereignisses ab. Der Film führt hier vor, wie die Gesamtheit einer Landschaft selbst mithilfe technischer Apparate die Möglichkeiten menschlicher Wahrnehmung übersteigt.

Der Odenwald als akustischer Raum zeigte sich auch während der Dreharbeiten als interessanter Mitspieler: Man hörte Kühe aus großer Weite und aus einer anderen Richtung Metallarbeiten, vermischt mit lauten Rufen von

einem nah gelegenen Spielplatz und dem Grundrauschen der Automobile. Verschiedene Schauplätze des Films durchdrangen sich in diesem Moment gegenseitig. »Ghostwriting Odenwald« greift diese Momente im Schnitt auf, schafft aber Kombinationen und Zusammenhänge, die es vor Ort so nicht zu erleben gab. Dabei mischen die Künstler*innen immer wieder einen bedrohlich-unheimlich klingenden Soundteppich unter die Landschaftsaufnahmen. Der Umgang mit den Klängen – man könnte auch sagen Klanglandschaften – vor Ort ist insofern konsequent, als wir im Anthropozän den Sound der uns umgebenden Landschaften kaum noch erfahren können: Die Theaterwissenschaftlerin und Künstlerin Stefanie Wenner, die seit einiger Zeit auf Wanderschaft durch Ostdeutschland ist, begründet diese Leerstelle mit der »Dominanz der menschlichen Handschrift, oder besser der menschlichen Maschinenführung, als prägende Signatur der Kulturlandschaften« (Wenner/Behrendt 2021: 16).¹⁰ Sie beschreibt einen überwältigenden, menschengemachten Soundtrack, der bis weit in die Wälder die Tiere übertöne (vgl. ebd.). Für die Niederlande beschreibt der Autor Geert Mak, dass die allgegenwärtige Stille in ländlichen Räumen in den 1950er-Jahren verloren gegangen sei (vgl. Mak 1996: 96). Bis dahin hatte es kaum Motoren gegeben; einzelne Geräusche wie das Hämmern des Dorfschmieds oder ein umfallender Eimer waren teils über große Strecken hörbar – das Dorf somit auch eine akustische Einheit innerhalb der Landschaft, die es umgab. Mit der Verbreitung des Motors wurde Stille zu einer historischen Erfahrung, die in weiten Teilen des Westens nur die älteren Generationen noch gemacht haben.

5.3 Landschaften und Zeitlichkeit

Unterschiede in der generationalen Erfahrung spielen eine wiederkehrende Rolle in den Arbeiten von *willems&skiderlen*, die in den Vorjahren in Gadernheim nach der Spezifik und Zuschreibungen von Kindheit auf dem Land fragten oder dörfliche Nischen untersuchten. Der Film macht generationale Unterschiede bzw. Differenzen erfahrbar, indem er Kinder Sätze aus Interviews mit ihren Großeltern nachsprechen lässt: Der Film erzielt mit dem Nachsprechen einen Verfremdungseffekt, der die Erinnerung der Großmutter stellenweise aus ihrem zeitlichen Bezug löst. An manchen Stellen wirkt es irritierenderweise so, als sei der große wirtschaftliche Umbruch vor einigen Jahrzehnten, der

10 Sie dazu auch ihren Beitrag in diesem Band.

durch das Ende der lokalen Steinindustrie ausgelöst wurde, eine unmittelbare Erfahrung des Kindes selbst, an anderen so, als sei der Inhalt der Sätze, die gesprochen werden, vom Kind gar nicht verstanden und nur aufgesagt. Regisseur Kim Willems beschreibt dies im Interview so:

»Die Leute, die da sprechen, durch die sprechen irgendwie noch andere Zeiten mit, durch die sprechen irgendwie andere Biografien mit. Da steht nicht nur diese Person einzeln, sondern die ist eingebettet in so'n größeren zeitlichen Kontext.« (l_4_K[2]: 59–63)

Das betrifft auch die Großeltern, die im Film neben eigenen Erinnerungen auch zwei Sagen und ein Volkslied vortragen, in denen sich Erfahrungen vorhergehender Generationen spiegeln, an die sie anknüpfen konnten. Doch welche Erinnerung, welche Tradition der Großeltern ist noch relevant für eine vor der Kulisse der Klimakatastrophe aufwachsende Generation? Wirken Heimatlieder, wie das über den schönen Odenwald, in dem man seine letzte Ruhe finden möchte, aus junger Perspektive nicht zynisch? Erzählt die unterhaltsame Sage von einem Streit über die Nutzung einer Lichtung aus heutiger Sicht nicht vor allem von der lange zurückreichend menschlichen Ausbeutung der Natur? Das im Film dargestellte Verhältnis von Großeltern und Kindern rückt die Frage der Weitergabe und des Erbes auf eine Weise in den Blick, in der die Brüche des Strukturwandels ländlicher Räume, und wie sie das Generationenverhältnis prägen, spürbar werden. Der erzählerische Kniff des Films besteht nun darin, das Generationenverhältnis durch die zeitliche Perspektive des Lebens auf der Erde an sich zu rahmen:

»Spätestens in 6,7 Milliarden Jahren wird die Sonne ihre größte Ausdehnung erreicht haben und alles Wasser auf der Erde wird verdampfen und einen toten Planeten Erde zurücklassen.« (Kind in »Ghostwriting Odenwald«)

Aus dieser zeitlichen Perspektive erscheint Vergänglichkeit unvermeidlich. »Jetzt ist alles noch da«, verkündet entsprechend die Kinderstimme, gleichsam als Ghostwriterin des Odenwalds (s. Abb. 5). »Jetzt könnt ihr alles noch sehen und hören und darüber sprechen.«

Der Film endet schließlich mit der gleichen Einstellung, mit der er begonnen hat, die man nun aber schon anders lesen könnte: als Fahrt durch eine Welt ohne Sonne (s. Abb. 2). Durch die Wiederholung eröffnet der Film die Möglichkeit, ihn als Loop zu betrachten. Er bietet eine Lesart an, die auch unser Ver-

ständnis veränderte. Sahen wir den Film zunächst innerhalb der Rahmung der Künstler*innen als

»eine mehrgenerationale Begegnung, in der die Erzählungen, Erinnerungen, Lebensgeschichten und Umbruchserfahrungen einer älteren Land-Generation erforscht, gesammelt und anschließend von einer jüngeren Generation performativ angeeignet und in Szene gesetzt werden« (Wilms&Kiderlen 2021: o.S.),

trat nach mehrmaligem Sehen des Films die Landschaft selbst mehr hervor. Die damit einhergehenden Wechselwirkungen und Bezüge werden von uns mit dem Fokus entlang der Parameter Körper, Bewegung, Raum, Akustik und Zeitlichkeit reflektiert.

Abb. 5: Kinder (Screenshot in Graustufen aus »Ghostwriting Odenwald«).



© Charlotte Bösling 2021

6. Fazit

In »Ghostwriting Odenwald« kommt Landschaft in ihren vielfältigen Schichten als sich wandelndes, akustisches und zeitliches Phänomen mit den Mitteln des Films zur Darstellung und gibt den Odenwald als einen eigenständigen Akteur zu erkennen. Die vielen Bezüge auf die Ortsgeschichte, regionale Mythen und lokale Schauplätze können den Film vor allem für ein lokales Publikum als

Perspektivverschiebung erlebbar machen. Eine Verschiebung, die quer zu den dominanten Erzählungen des wirtschaftlichen Niedergangs der Steinindustrie oder dem Romantischverklärten des Odenwald-Marketings verläuft, die beide die Landschaft auf eine Funktion als Nutzungsobjekt des Menschen begrenzen. »Ghostwriting Odenwald« dagegen legt den Betrachtenden nahe, das Unheimliche, Unzugängliche der Landschaft, in der wir leben, mitsamt der eigenen Abhängigkeit und Endlichkeit unseres Daseins schätzen zu lernen. Darin liegt keine romantisch anmutende Traurigkeit, kein mahndendes Wort, sondern eher ein Gefühl, das Carl Lavery als »a kind of exhilaration and joy in mutability and transformation« (Lavery 2019: 264) beschreibt.

Die künstlerische Arbeit von *willemsSkiderlen* bewegt sich in ähnlicher Richtung wie eine ganze Reihe von Ansätzen in Kunst, Kultur und Bildung, die gegenwärtig an der Entwicklung veränderter Landschaftsverständnisse und -darstellungen arbeiten (vgl. Anders 2018; Hissnauer/Stockinger 2021). In der deutschen Literatur etabliert sich z.B. derzeit das aus den USA stammende Genre *Nature Writing*, das in der Beschreibung von Naturphänomenen immer das eigene Verhältnis mitreflektiert, woraus sich potentiell ein Landschaftsverständnis entwickeln kann, »das Natur nicht lediglich entlegen hinter Dörfern in ruralen Regionen, sondern als uns umgebend begreift – als Mitwelt statt Umwelt und wir selbst ein Teil davon« (Braun/Rosenthal 2021: 195).

Für eine künstlerische Transformation, die Landschaft als *Mitwelt* und wie wir hier als *Mitspielerin* versteht, bedeutet es, da, wo sich das Ländliche verändert, das Landschaftliche neu zu betrachten, und umgekehrt. Die Notwendigkeit dafür ergibt sich nicht zuletzt aus den eingangs beschriebenen gegenwärtigen Herausforderungen, das Verhältnis des Menschen zu Natur und Kultur grundlegend umzudenken. Die Perspektive auf Landschaft als Mitspielerin in den partizipativ angelegten ortsbezogenen Performances am Schnittpunkt von Kunst, Natur und Bildung kann dabei kulturelle Bildung in ländlichen Räumen neu und anders akzentuieren.

Quellen

- Althans, Birgit (2022): »Un-Heimlichkeit der Kinder im Theater: Still Out There & Das Bucklicht Männlein«, in: Kristin Westphal et al. (Hg.), *KIDS ON STAGE*, S. 139–159.
- Aktas, Ulas (2020) (Hg.): *Vulnerabilität: Pädagogisch-ästhetische Beiträge zu Korporalität, Sozialität und Politik*, Bielefeld: transcript.

- Anders, Kenneth (2018): »Es geht um Freiheit. Über die ländliche Kultur als Gegenstand öffentlicher Förderung und eine Kulturelle Bildung als Landschaftliche Bildung«. URL: <https://www.kubi-online.de/artikel/geht-um-freiheit-ueber-laendliche-kultur-gegenstand-oeffentlicher-foerderung-kulturelle> (09.02.2023).
- Arendt, Hannah (1958): *Vita activa oder vom tätigen Leben*, München: Piper Verlag.
- Beacham, Richard C. (2006): *Adolphe Appia. Künstler und Visionär des modernen Theaters*, Berlin: Alexander Verlag.
- Bilstein, Johannes/Zirfas, Jörg (2017): »Diesseits und Jenseits der Ökonomie oder: Zum Geben und Nehmen in der Erziehung«, in: dies. (Hg.), *Das Geben und Nehmen. Pädagogisch-anthropologische Zugänge zur Sozialökonomie*, Weinheim/Basel: Beltz Juventa, S. 7–39.
- Bilstein, Johannes/Westphal, Kristin (2019): *Tiere. Pädagogisch-anthropologische Reflexionen*, Wiesbaden: VS Springer.
- Braun, Peter/Rosenthal, Caroline (2021): »Sehnsuchtsort Natur. Von Ralph Waldo Emerson bis Peter Wohlleben: Schreiben über Natur in den USA und in Deutschland«, in: Werner Nell/Marc Weiland (Hg.), *Gutes Leben auf dem Land? Imaginationen und Projektionen vom 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart*, Bielefeld: transcript, S. 167–197.
- Demuth, Volker (2021): »Landschaftsentfaltung«, in: *Lettre International* 135, S. 52–62.
- Dreyer, Matthias (2014): *Theater der Zäsur. Antike Tragödie im Theater seit den 1960er Jahren*, München: Fink.
- FLUX (2022): *Residenzen*. URL: <https://flux-hessen.de/residenzen> (26.11.2022).
- Gabriel, Leon et al. (2022): »Elements Matter: New Relationalities in Colonial Modernity«, in: *The Nordic Journal of Aesthetics*. Vol. 31, No. 64: *Aesthetics Relations*, Routledge, S. 25–45, doi:10.7146/nja.v31i64.134219 (02.09.2023).
- Haß, Ulrike (2014): »Von der Schau-Bühne zur Architektur und über das Theater hinaus. Raumbildende Prozesse bei Sabbatini, Torelli, Pozzo und Appia«, in: Ulrike Haß/Norbert Otto Eke/Irina Kaldrack (Hg.), *Bühne. Raumbildende Prozesse im Theater*, Paderborn: Fink, S. 345–370.
- Haß, Ulrike (2020): *Kraftfeld Chor*, Berlin: Theater der Zeit.
- Haß, Ulrike (2022): »Unerklärliches Felsgebirge. Chor der Steine«, in: *Lettre Internationale* 136, S. 96–102.
- Haraway, Donna (2018): *Unruhig bleiben. Die Verwandtschaft der Arten im Chtuluzän*, Frankfurt a.M.: Campus.

- Hinz, Melanie (2018): »Forschendes Theater als Transfer impliziten Wissens. Von der Recherche zur Performance«, in: Melanie Hinz et al. (Hg.), *Forschendes Theater in Sozialen Feldern. Theater als Soziale Kunst III*, München: kopaed, S. 81–102.
- Hissnauer, Christian/Stockinger, Claudia (2021): »Gutes Leben in der Uckermark – intermedial. Gegenwärtige Narrative des Provinzerzählens und ein allgemeines Modell medialer Raumproduktion«, in: Werner Nell/Marc Weiland (Hg.), *Gutes Leben auf dem Land? Imaginationen und Projektionen vom 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart*, Bielefeld: transcript, S. 141–165.
- Jullien, François (2016): *Von Landschaft leben oder Das Ungedachte der Vernunft*, Berlin: Matthes&Seitz.
- Jullien, François (2017): *Es gibt keine kulturelle Identität. Wir verteidigen die Ressourcen einer Kultur*, Berlin: Matthes&Seitz.
- Keppler, Angela/Peltzer, Anja (2019): »Die soziologische Filmanalyse – Relevanz, Vorgehen und Ziel«, in: Alexander Geimer/Carsten Heinze/Rainer Winter (Hg.), *Handbuch Filmsoziologie*, Wiesbaden: Springer VS, S. 1–18.
- Kranixfeld, Micha/Sterzenbach, Barbara (2022): »Eine Frage des Vertrauens. Aushandlungen von Macht in Anbahnungsprozessen partizipativer künstlerischer Residenzen in ländlichen Räumen«, in: Friederike Falk/Eliana Schüler/Isabelle Zinsmaier (Hg.), *Zeitgenössische Theaterpädagogik. Macht- und diskriminierungskritische Perspektiven*, Bielefeld: transcript, S. 97–112.
- Lavery, Carl (2019): »How Does Theatre Think Through Ecology?«, in: Martina Bleeker et al. (Hg.), *Thinking Through Theatre and Performance*, London: Bloomsbury, S. 257–269.
- Lehmann, Hans-Thies (1991): *Theater und Mythos. Die Konstitution des Subjekts im Diskurs der antiken Tragödie*, Stuttgart: Metzler.
- Lehmann, Hans Thies (1997): »From Logos to Landscape«, in: *Contemporary Dramaturgy, Performance Research* 2(1), S. 55–60.
- Mak, Geert (1996): *Wie Gott verschwand aus Jorwed. Der Untergang des Dorfes in Europa*, München: btb.
- Meyer-Drawe, Käte (2018): *Die Welt als Kulisse. Übertreibungen in Richtung Wahrheit*, Paderborn: Ferdinand Schöningh Verlag.
- Müller-Schöll, Nikolaus (2019): »Über Theater überhaupt und das Theater des Menschen«, in: Leon Gabriel/Nikolaus Müller-Schöll (Hg.), *Das Denken der Bühne. Szenen zwischen Theater und Philosophie*, Bielefeld: transcript, S. 59–80.

- Nell, Werner/Weiland, Marc (Hg.) (2021): Gutes Leben auf dem Land? Imaginationen und Projektionen vom 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart, Bielefeld: transcript.
- Nitschmann, Till/Vaßen, Florian (2021) (Hg.): Heiner Müllers KüstenLANDSCHAFTEN. Grenzen – Tod – Störung, Bielefeld: transcript.
- Pearson, Mike (2006): In Comes I. Performance, Memory and Landscape, London: Palgrave Macmillan.
- Pearson, Mike (2010): Site-Specific Performance, London: Palgrave Macmillan.
- Pelluchon, Corine (2020): Wovon wir leben. Eine Philosophie der Umwelt und Ernährung, Darmstadt: wbg.
- Primavesi, Patrick (2020): »Situationen: Öffentliche Räume dramaturgisch denken«, in: Sandra Umathum/Jan Deck (Hg.), Postdramaturgien, Berlin: Neofelis, S. 246–268.
- Raddatz, Frank M. (2018): »Bühne und Anthropozän«, in: Lettre International 122, Berlin, S. 66–73.
- Sauer, Ilona (2022): »Passagen: Gehen – Weitergehen. Künstlerische Positionierungen in der Arbeit mit Kindern und Jugendlichen in den FLUX-Residenzen«, in: Kristin Westphal et al. (Hg.), KIDS ON STAGE, S. 339–354.
- Senkbeil, Thomas/Bilgi, Oktay/Mersch, Dieter/Wulf, Christoph (Hg.) (2022): Der Mensch als Faktizität. Pädagogisch-anthropologische Zugänge, Bielefeld: transcript.
- Vujanović, Ana (2018): »Landscape dramaturgy: Space after perspective«, in: Ingrid Midgard Fiksdal (Hg.), Thinking alongside, Oslo: The Oslo National Academy of The Arts, S. 159–170.
- Waburg, Wiebke/Westphal, Kristin/Kranixfeld, Micha/Sterzenbach, Barbara (2022): »Künstlerische Residenzen als Impulse in ländlichen Räumen? Theoretische und empirische Annäherungen«, in: Martin Büdel/Nina Koll-eck (Hg.), Forschung zu ländlichen Räumen in der kulturellen Bildung, Weinheim/Basel: Beltz Juventa, S. 265–279.
- Wenner, Stefanie/Behrendt, Eva (2021): »Das Verhältnis von Natur und Kultur neu erzählen«, in: Theater heute 6, S. 14–17.
- Westphal, Kristin (2021): »Atopien. Ortsbezogene Performance als raumbildender Prozess«, in: Kristin Westphal/Johannes Bilstein/Ursula Stenger (Hg.), Körper denken. Erfahrungen nachschreiben (= Räume in der Pädagogik, Band 11), Weinheim/Basel: Beltz Juventa, S. 76–85.
- Westphal Kristin (2022a): »Bauen nach Katastrophen. Theater und Anthropozän am Beispiel einer Performance mit Kindern«, in: Thomas Senkbeil et al.

(Hg.), *Der Mensch als Faktizität. Pädagogisch-anthropologische Zugänge*, Bielefeld: transcript, S. 247–264.

Westphal, Kristin (2022b): Ortsbezogene Performance als raumbildender Prozess. Am Beispiel der künstlerischen FLUX-Residenz Vogelsberg-studio. URL: <https://www.kubi-online.de/artikel/ortsbezogene-performance-raumbildender-prozess-beispiel-kuenstlerischen-flux-residenz> (09.02.2023).

Westphal, Kristin/Althans, Birgit/Dreyer, Matthias/Hinz, Melanie (2022) (Hg.): *KIDS ON STAGE. Andere Spielweisen in der Performancekunst. transgenerational. transkulturell. transdisziplinär* (= Theater. Tanz. Performance, Band 7), Bielefeld: Athena/wbv.

willems&kiderlen (2021): *Die Lautertal Protokolle*. URL: <https://dielautertalprotokolle.de> (09.02.2023).

Wulf, Christoph (2020): *Bildung als Wissen vom Menschen im Anthropozän*, Weinheim/Basel: Beltz Juventa.

Filme

MULHOLLAND DRIVE (USA 2001, R: David Lynch).

GHOSTWRITING ODENWALD (DE 2021, R: Kim Willems).