

GEISTERBAHN

16.-18. März 2023
STUDIO PERAGINE / Hamburg

Inhalt

INTERVIEWS

«In das Kostüm ist die Rolle bereits eingeschrieben»	05
«Eine Choreographie der Blicke»	09
«Abfallprodukte monumentaler Naturaufnahmen»	13

ESSAY

Geisterbahnen. 7 Versuche über das Gespenstische	17
--	----

«In das Kostüm ist die Rolle bereits eingeschrieben»

Katharina Duve im Interview mit Moritz Frischkorn

Moritz Frischkorn Wenn ich das richtig in Erinnerung habe, dann ist der Ausgangspunkt deiner Arbeit ein inneres Bild, das dir relativ plötzlich erschienen ist. Wo und wann ist es aufgetaucht?

Katharina Duve Dieses innere Bild ist in einem ganz alltäglichen Moment aufgetaucht, als ich zur Uni gefahren bin, wo ich jetzt arbeite. Das war morgens um neun Uhr an der Ecke Stephansplatz, direkt vor dem Casino beim Dammtor. Das ist so ein Dreh- und Angelpunkt in Hamburg, wo aus allen Richtungen Menschen kommen und morgens zur Arbeit fahren. Da war sehr viel los und das war selbstverständlich und normal. Zur-Arbeit-Fahren ist ziemlich neu für mich. Das machen ja viele Leute, aber als Künstlerin war ich lange eher ungebunden und bin irgendwann irgendwohin gefahren. Diese Routine – morgens um 8:30 oder 9:00 Uhr fahren alle irgendwo hin und haben dann Mittagspause und um 18:00 ist Feierabend – diesen kollektiven Moment habe ich deshalb sehr stark empfunden.

Auf einmal hatte ich so einen Zeitsprung oder Wiedergänger. Ich habe mich plötzlich an die Zeit der Pandemie erinnert, wo all das nicht möglich war. Diese Ströme – jede*r fährt irgendwo hin und ist unterwegs, alle zusammen in einer großen Bewegung – all das war ja durch Corona einfach aufgehoben. Da ist in mir dieses innere Bild von einer Instanz entstan-

den, die sich mir gegenüberstellt. Der kollektive Fluss wurde plötzlich von einer Art physischen Macht unterbrochen. Ich habe auf dieser Kreuzung im Rückblick noch einmal gespürt, wie sehr das Leben von außen unterbrochen worden ist, vom Virus, könnte man sagen, aber in der letzten Instanz auch von der Staatsgewalt. Und diese Gewalt, die Bewegung zulässt oder unterbindet, habe ich plötzlich körperlich gespürt.

Moritz In dem Moment, wo dieses innere Bild zu dir kam, hatte es da schon eine Form?

Katharina Ja, das war eine Art Demonstrationspolizisten-Trupp, der im Gegenlicht auf mich zugelaufen ist. Das war auch so eine Art Wiedergänger-Bild. Kurz vorher hatte ich einen Film gesehen hatte, in dem es um Söldner in Belarus ging und in dem erzählt wurde, wie dort Söldner systematisch Menschen quälen und jegliche Form von Protest oder Demonstrationen unterbinden. Diese Filmbilder und meine eigene Erfahrung haben sich miteinander verquickt, weil ich unterbewusst nach einem Bild für die persönlichen Erfahrung der Unterbrechung dieses kollektiven Bewegungsflusses gesucht habe. Das habe ich im Fall von Corona natürlich verstanden. Aber was ist eigentlich, wenn das passiert und ich gar nicht verstehe, warum? Wenn ich auf die Straße gehen

und demonstrieren möchte, weil ich mich als Bürgerin wehren will, und dann treten auf einmal Söldner oder eine namenlose Gewalt auf, die mich physisch davon abhält, irgendwo hinzufahren oder Präsenz zu zeigen?

Moritz Das heißt, dieses innere Bild wird von dir als Söldner bezeichnet? Das ist ja eine sehr widersprüchliche, paradoxe Figur...

Katharina Genau. Der Söldner ist ja etwas anderes als ein Polizist. Ein Polizist hat eine Art Identität, er hat einen Namen oder Nummer, die an seiner Brust stehen. Er ist eine gelistete Persönlichkeit. Der Söldner hingegen ist eine anonyme Person, die aus dem *Off* kommt. Er verkörpert eine namenlose physische Gewalt, die Menschen daran hindert, gegen Staatsinteressen einzutreten. Der Söldner, könnte man sagen, ist die Superlative eines uniformierten Menschen. Und er ist eine Art Geisterfigur: eine handelnde Macht, die Einfluss nimmt auf die Situation, ohne greifbar oder verortbar zu sein. Sie ist schwirrend, fast virtuell. Gleichzeitig treten Söldnertruppen in Konfliktgebieten auf der ganzen Welt auf. Sie haben Einfluss auf Kriege, auf die Unterdrückung von Menschen, auf die Stabilisierung von problematischen Machtstrukturen...

Moritz Der Söldner ist ohne Identität und ohne bestimmte Nationalität. Vielleicht liegt ein zweites Paradox darin, dass er eine fluide, bewegliche Entität ist, die gleichzeitig Stillstand produziert und bestehende Grenzen stabilisiert?

Katharina Total, das stimmt. Er tut das auf ziemlich archaische Art und Weise,

also mit Muskelkraft. Das ist wirklich wie ein Heer, das dann dasteht. Aber gleichzeitig sind Söldner innerlich sehr sprunghaft. Ich habe gelernt, dass Söldner oft Männer aus ganz armen Verhältnissen sind und von Null auf 100 quasi fünf Gesellschaftsschichten überspringen. Sie bekommen eigene Häuser, haben viel Geld, die Kinder kriegen Studienplätze, usw.

Moritz Was ist das für ein Prozess, in dem du dieses innere Bild dann materialisiert hast?

Katharina Ich habe es zunächst in meinem Skizzenbuch festgehalten, damit es nicht verliere. Danach habe ich versucht, es praktisch zu übertragen und dafür mit Kostümbildnern zusammengearbeitet. Keine Stylisten, sondern sehr gute Schneider, die auch Konstruktionen bauen können. Gemeinsam haben wir ein Kostüm entwickelt, das die Proportionen des menschlichen Körpers verzerrt und 50 Zentimeter größer ist als ein normaler Mensch. Dabei ist eine Figur im Kostüm entstanden: 2,20 m hoch, also ein wenig größer als der größte Basketballspieler sein könnte. Es ist eine Konstruktion, die auf den Schultern sitzt, mit Plateauschuhen.

In einem zweiten Schritt filme ich das Kostüm jetzt vor Greenscreen. Es war schnell klar, dass ich nicht eine ganze Armee bauen können, deshalb muss das Kostüm digital vervielfältigt werden. Die digitale Multiplikation der Figur passt gut, finde ich, weil der Prozess etwas Künstliches hat und die Austauschbarkeit der Figur hervorhebt. In der Ausarbeitung dieses inneren Bildes fallen mir immer weitere Sachen auf. Jetzt grade habe ich zu

Militärparaden in Nordkorea und China recherchiert, wo große Menschenmengen sehr präzise marschieren. Das sind wirklich geometrische Figuren, in denen das Individuum verschwindet. Irgendwie hat das Bild aber auch etwas von David Bowies *Heroes*. Gegenlicht im Nebel, das steckt da auch drin.

Moritz Für mich verweist das Kostüm auch auf das Konzept der sozialen Rolle, weil man es an- und wieder ausziehen kann, so wie man vermeintlich auch Rollen an- und auszieht. Gleichzeitig hinterlässt die Arbeit eines Söldners Spuren im Körper.

Katharina Ich habe das Kostüm jetzt eigentlich so konzipiert, dass man es tatsächlich in einem Stück irgendwo hinhängen oder hinstellen kann. Man sieht also diese Hülle, in die man hineinschlüpfen kann, die aber auch ohne Inhalt schon menschlich aussieht. Mir ist wichtig, dass das Kostüm wie ein Roboter ist, der gerade keinen Strom hat. Wenn ein Mensch drinnen ist, ist der Treibstoff da, um die Figur anzutreiben. Aber eigentlich werden dir alle Entscheidungen, die du im Kostüm triffst, abgenommen. Du ziehst es an und in das Kostüm ist deine Choreografie bereits eingeschrieben. In dem Moment, wo du es überziehst, gibst du deine Entscheidungsfreiheit auf. Das kennt man von der Konfrontation mit Polizisten, die ja auch immer sagen: Das kann ich gar nicht entscheiden, ich bin nicht verantwortlich.

Moritz Aus welchem Material ist das Kostüm gefertigt?

Katharina Das ist eine Art Funktionsstoff. Ich bin gerade mit der Überlegung

beschäftigt, ob ich das Kostüm von seiner Funktion als Uniform entferne. Aber dann habe ich gemerkt, das ist Quatsch. Ich glaube, es muss relativ pur sein und nicht zu verschnörkelt. Ich werde jetzt noch ein paar Details verändern, aber es bleibt eine Uniform, etwas ganz Funktionales. Im Rahmen von GEISTERBAHN zeige ich jedenfalls ein *work in progress*. Das ist eher eine Art Auftakt, um mich weiter mit dem Feld der Sicherheitspolitik und ihren Figuren zu beschäftigen. Dieses Kostüm wird jetzt in verschiedenen Räumen und Medien durchgearbeitet, das hier ist nur die erste Auflage.

Moritz Du konfrontierst uns in deiner Arbeit mit der namenlosen Figuration zeitgenössischer Sicherheitspolitik, einer potentiell unendlich reproduzierbaren Figur ohne Gesicht und ohne Namen, die sich vampirisch von menschlichem Fleisch ernährt. Wenn diese Söldnerfigur eine Art Krisengeist ist, welche Begegnung mit dem Geist stellt deine Arbeit her?

Katharina Wie das Video funktioniert, kann ich noch gar nicht sagen. Die Begegnung mit dem Kostüm jedenfalls ruft wirklich ein bisschen Grusel hervor. Gleichzeitig macht das auch Spaß. Es sieht lustig aus und passt ziemlich gut zur GEISTERBAHN. Wenn jemand das Kostüm trägt und damit herumläuft, hat es einen unheimlichen, gleichzeitig aber auch einen witzigen Effekt, etwas Spielerisches. Für das Video suche ich noch nach einer Form der Leichtigkeit oder des absurden Spaßes am Grusel. Ich plane auch, dass man die Figur nicht komplett im Kostüm eingekleidet sieht, sondern dass der Performer nur die Jacke oder

nur Schuhe anhat. Du siehst echte Menschen, ihre Arme und Füße usw., aber eben auch Teile der Montur, die wie ein Bausatz ist, aus dem sich die ganze Figur zusammensetzt. Erst in der Zuspitzung entsteht dann ein Heer, dass sich choreographisch bewegt. Mich interessiert die Frage: Wo beginnt eigentlich das Kostüm und die Künstlichkeit und wo hört das Organische

oder Natürliche des Körpers auf? Dabei wird die Figur nicht nur zusammengesetzt, sondern auch entleert. Und ich suche nach dem einer Qualität des Übernatürlichen. In der indonesischen Geisterkultur gibt es die Figur eines fliegenden Frauenkopfs mit Innereien. In ihr liegt etwas Fantastisches, das mich begeistert. Danach suche ich auch für diese Arbeit.

«Eine Choreographie der Blicke»

TÒ SU alias Martina Mahlknecht und Martin Prinoth im Interview mit Moritz Frischkorn

Moritz Frischkorn In eurer Arbeit «Reports from the Void» portraitiert ihr die Kriegsfotograf*innen Michela Iaccarino und Giuseppe Carotenuto. Wie habt ihr sie kennengelernt?

Martin Prinoth Der Film ist als kollaboratives Projekt entstanden, bei dem wir die beiden Fotograf*innen durch ihre Archive aus zehn Jahren Krieg und Katastrophen begleiten. Dass ich Giuseppe kennengelernt habe, ist schon länger her. Damals war ich im Studium und habe meinen Abschlussfilm in Neapel gedreht. Michela sind wir über Giuseppe begegnet. Beide konnten sich schon als Kinder. Nach vielen Jahren der Distanz sind die Beiden sich erst in der skurrilen, katastrophalen Zeit des Bürgerkrieges in Libyen wieder begegnet.

Martina Mahlknecht Als wir Michela kennengelernt haben, fanden wir es spannend, auch die Position einer Frau einzubinden. Frauen sind im Beruf der Kriegsfotografie gar nicht so selten, bleiben jedoch oft unbeachtet. Wir haben uns außerdem gefragt, ob wir tatsächlich in ein Krisengebiet reisen wollen, um die Katastrophe unsererseits zu vervielfältigen oder ob es nicht viel interessanter wäre, zusammen in die Archive zu schauen und dort nach Geschichten zu suchen. Dann kam Corona...

Martin ... und hat unsere Entscheidung deutlich beeinflusst. Michela und Giuseppe sind zu diesem Zeitpunkt selbst nicht mehr in Krisengebiete gereist. Was ja auch krass war, dass Journalist*innen ihre Arbeit nicht mehr tun konnten, nicht mehr berichten konnten. Stattdessen sind wir also in der Zeit zurückgereist.

Moritz Euer Film portraitiert die beiden Fotograf*innen an Hand von Fotografien. Es werden Bilder der Beiden in einem Atelier gezeigt, auch ein Gemälde spielt eine Rolle. Im Zentrum eures Films aber stehen etwa eine Handvoll Bilder, welche die Portraitierten selber in unterschiedlichen Krisen- und Kriegsgebieten aufgenommen haben. Wie habt ihr diese Bilder ausgewählt?

Martina Das war ein fragiler Prozess, weil wir Bildern ausgewählt haben, die wir nicht selbst gemacht haben. Zugleich besitzen die Bilder selbst eine prekäre Qualität, weil darauf Menschen zu sehen sind, die an einem fremden Ort zu einem unbekanntem Zeitpunkt porträtiert wurden und dort verbleiben. Sie haben also etwas Geisterhaftes an sich. Dabei ist uns nochmal deutlich geworden, wie sehr die Person, die aufnimmt, die Situation der Aufnahme mitgestaltet oder mitbestimmt. Sie ist

nicht wegzudenken aus der Situation, die sie abbildet. Gleichzeitig bleibt sie ein blinder Fleck. Deswegen haben wir bewusst Bilder ausgewählt, in denen dieser blinde Fleck sichtbar wird.

Moritz Ich habe beim Schauen gedacht: Man könnte den Film auch als eine Studie über Hände und Augen bezeichnen. Immer wieder sieht man die Hände der Fotograf*innen mit ihrer Ausrüstung und ihren Fotos, und man sieht die Augen – ängstliche, trostlose, konzentrierte Augen – der Fotografier-ten. Was steckt darin, in dieser Gegenüberstellung von Hand und Auge?

Martin Die meisten der ausgewählten Bilder sind Fotos, auf denen die fotografierte Person den Blick auf die Fotograf*innen zurückwirft. Der Fokus auf die Blicke hat sich bereits am Anfang herauskristallisiert. Das mit den Händen kam dann im Schnitt dazu. Es ist immer spannend, was sich über den längeren Prozess der Entstehung eines Filmes hinweg zeigt, wie sich bestimmte Dinge hervortun. Und das waren tatsächlich die Hände. Wahrscheinlich zeigt sich darin so etwas wie eine Suche, eine Archäologie des Fotografierens oder des Archivierens, das etwas Haptisches an sich hat.

Martina Gleichzeitig hat es auch zu tun mit Machen, Handlung, Agentur. Also die Hände als Zeichen für Gestaltung. Im Film erzählt Michela zum Beispiel von einem Foto, auf dem ein Plakat von Gaddafi abgebildet ist und von jungen Männern mit Gewehren, die dran vorbeigehen und immer in dem Moment schießen, in dem der Fotograf auf den Auslöser drückt. Irgendwie stecken auch in dieser Geschichte die

Hände drinnen, als Handlung oder Agentur der Fotografin.

Moritz Michela sagt das ganz am Anfang eures Films: Sobald irgendein Aufnahmegerät vorhanden ist, verändert sich die Situation radikal.

Martin Ja, genau. Und in diesem Zusammenhang meint sie auch unsere Aufnahmen. Sobald wir unsere Mikrofone und Kameras dabei hatten, haben diese Geräte die Situation unseres Gesprächs mitbestimmt.

Moritz Euer Film ist eine Reflektion über Bilder an Hand des Topos der Kriegsfotografie. Er setzt aber den Bildern etwas gegenüber: die Stimme, die sich zu erinnern versucht, die immer wieder brüchig wird, die einordnet und über dasjenige erzählt, was nicht abgebildet werden konnte oder durfte oder was nie das Licht der Welt erblickt. Was lernen wir über Bilder, gerade in der Gegenüberstellung zur Stimme?

Martin Man könnte auch andersherum fragen: Was kann die Sprache, was das Bild nicht kann?

Martina Kriegsfotografie ist heute selbst eine Maschinerie geworden. Bilder des Leids oder des Krieges verlieren mit der digitalen Vervielfältigbarkeit enorm an Wert. Wenn du Glück hast, verkaufst du ein Bild und kriegst dann 50 € dafür. Das ist katastrophal. Und damit stellt sich die Frage: Warum? Warum noch in solche Krisengebiete fahren und Fotos machen? Diese Frage lässt sich aber nicht so leicht beantworten. Deshalb, und auch das haben unsere Gespräche mit

Giuseppe und Michela gezeigt, ist es wichtig, tiefer zu gehen, die Bilder also in einen Kontext zu stellen und die Menschen in den Fokus zu nehmen, die Zeugnis ablegen können.

Moritz Zeigt sich in der Gegenüberstellung von Stimme und Bild auch das Verhältnis von Gedächtnis und Erinnerung? Das Bild versteinert und bildet ab, muss aber durch die Narration der Erinnerung immer wieder aktualisieren werden?

Martin Ja. Anders als das Gesprochene und die Erinnerung, die im Jetzt stattfindet, ist das Bild ja wirklich eine Versteinierung der Vergangenheit. Über das erinnernde Gespräch, das wir vor Ort geführt haben, transportieren wir die Bilder ins Hier und Jetzt. Das war eine unserer Fragen: Wie kann man Fotos, die ohne Erinnerung und Sprache vielleicht sinnbefreit oder nicht zumutbar, jedenfalls nicht kontextualisierbar wären, in eine Erzählung, eine Narration bringen?

Martina Das ist auch verwandt mit der Idee Walter Benjamins, dass im Film und in der Fotografie Tote plötzlich wieder lebendig werden. Sie sind vergangen, erscheinen uns aber wieder als gegenwärtig, wie Geister.

Moritz Sind Gesichter, die uns in «Reports from the Void» begegnen, also Geister?

Martin Wir wissen nicht, ob die Menschen, die auf den Fotos abgebildet sind, noch am Leben sind. Wir wissen auch nicht, was mit ihnen passiert ist. Das Einzige, was wir haben, ist die Erinnerung der Fotograf*innen, also

von denjenigen, die den Auslöser gedrückt haben. Wir können die Biographie der Fotografierten nicht nachzeichnen. Dadurch werden sie zu lebenden, echten, natürlichen Menschen, die aber keinerlei Körper haben. Sie sind wie Phantasmen: Erscheinungen ohne Körperlichkeit.

Moritz Im Soundtrack spielt das Geräusch von Feuer immer wieder eine Rolle. Worauf verweist es?

Martin Das Feuer referiert auf das Gemälde, das am Anfang des Filmes zu sehen ist und den Ausbruch des Vesuvs im Jahr 79 nach Christus zeigt. Von diesem Ausbruch wissen wir durch einen Augenzeugenbericht von Plinius dem Jüngeren. Das war unser Startpunkt: Am Golf von Neapel, hat gewissermaßen der erste uns überlieferte Augenzeugenbericht der Menschheit stattgefunden. Ist Plinius der Jüngere also der erste Journalist, der über eine Krise berichtet? Das Feuer referiert zugleich auf die drohende Katastrophe, die jederzeit möglich ist. Wir haben die Arbeit am Film angefangen, bevor der Ukrainekrieg ausgebrochen ist. Als das passiert ist, war es ein solcher Moment des Feuers, das unter der Erde brodelte und tatsächlich an die Oberfläche kommt.

Moritz Ihr arbeitet als Künstler*innen-duo und habt eine gemeinsame Familie. Mit Michela und Giuseppe portraitiert ihr in «Reports from the Void» zwei Menschen, die ebenfalls mit Bildern arbeiten, die außerdem – wenn ich das richtig verstanden habe – in der Vergangenheit ein enges, vielleicht sogar ein Liebesverhältnis miteinander hatten. Ist der Film auch ein Selbstporträt?

Martin Ja, das ist eine sehr schöne Beobachtung. In der Planung und im Machen selber habe wir festgestellt, dass es natürlich Elemente der Spiegelung gibt. Der Film deutet eine Liebesgeschichte zwischen Beiden an. Ich mag das, dass diese mögliche Liebe mitschwingt und das Dialogische unserer Arbeit aufgreift.

Martina Im Film gibt es diese Choreografie der Blicke: Michela schaut mit ihrer Fotokamera auf Giuseppe und umgekehrt schaut Giuseppe auf Michela. In diesem Moment verschwimmt immer Einer, während er den Anderen sichtbar macht. Dieser Prozess erzählt viel über Kollaboration.

Moritz Für GEISTERBAHN übersetzt ihr den Film jetzt in ein installatives Setting? Aus welchem Gedanken heraus erfolgt die Übersetzung?

Martina Auch das Filmset in Neapel war ein künstliches Setting. Das Inszenieren von Räumen im Film und außerhalb des Films spielt in unserer Praxis überhaupt eine große Rolle. Da die beiden Fotograf*innen immer auf Reisen sind, arbeiten sie nicht wirklich in einem Studio. Dann kam Corona und damit die Frage: Wie machen wir das jetzt? Und so kam die Idee mit dem Fotostudio auf. Im Zusammenhang mit GEISTERBAHN finden wir es spannend, dieses Setting zu wiederholen, damit es nochmal als Setzung sichtbar wird. Dabei spiegeln wir das Filmset fast wie ein Negativ: Anstatt den weißen Raum des Fotostudios zu zeigen, in dem der Film gedreht wurde, verkehren wir ihn in seiner Farbigkeit. Das Negativ als Erinnerung, als Wiederholung.

«Abfallprodukte monumentaler Naturaufnahmen»

Jonas Woltemate im Interview mit Moritz Frischkorn

Moritz Frischkorn Für Deine Arbeit «The Best is Yet to Come» greifst du auf Material aus deinem eigenen Archiv zurück. Wo hast du diese Aufnahmen gemacht?

Jonas Woltemate An unterschiedlichen Orten. Das Material aus Hamburg und Umgebung habe ich in der Fischbeker Heide gefilmt. Es sind aber auch Außenaufnahmen aus Lettland dabei. Und es gibt Material, dass ich auf einer Zugfahrt aus dem Fenster aufgenommen habe.

Moritz Ich weiß von dir, dass du relativ regelmäßiger Waldspaziergänger bist. Ist es Teil deiner Praxis, mit der Kamera zu spazieren?

Jonas Nein, meine Aufzeichnungen passieren nicht zufällig. Manchmal mache ich Handyaufnahmen, wenn ich irgendwas interessant finde. Aber das nehme ich nicht *for real* auf, sondern um etwas auszuprobieren. Wenn ich etwas in der Natur filme, dann eigentlich immer gezielt. Dann fahre ich dorthin, um zu filmen und nehme genau dafür meine Kamera mit.

Moritz Wie hast du die Aufnahmen, die jetzt Teil der Arbeit sind, ausgewählt?

Jonas Ich würde sagen, das sind im Grunde genommen Abfallprodukte der Naturaufnahmen, die ich in den letzten Jahren gemacht habe. Ich habe oft mit

der Idee gearbeitet, Landschaftsgemälde als Video abzubilden. Dabei sind eigentlich immer Totalen von Landschaften oder Waldansichten entstanden. Mir ist zunehmend aufgefallen, dass ich dabei sehr stark inszenierte Bilder produziere, die versuchen, die Natur als etwas Kraftvolles, Monumentales, Lebendiges zu zeigen. Die Aufnahmen, die ich für diese Arbeit ausgewählt habe, sind ganz anders: Es sind Bilder, bei denen dieser Inszenierungsmechanismus in Frage gestellt wird, bei denen die Natur, für mein Empfinden, instabil wird und in Bewegung gerät.

Moritz Du denkst also in der Arbeit auch über Naturbilder nach, über dein eigenes Naturbild und über gesellschaftliche Naturbilder. Was ist der Anlass dafür?

Jonas Naja, ich denke erst mal über mein eigenes Naturbild nach, bzw. das Naturbild, mit dem ich mich künstlerisch befasst habe. Und stelle dabei fest, dass mein eigenes Naturbild im Widerspruch zu einem Naturbild steht, das ich in unserer Gegenwart verorten würde. Heute steht Natur für etwas, das in Gefahr ist. Sie stellt eben nicht mehr eine starke Kontinuität dar, sondern durchläuft einen gewaltvollen Transformationsprozess, der uns alle betrifft. Natur ist instabil geworden. Sie ist nicht mehr selbstverständlich.

Moritz In deiner Arbeit «The Best is Yet to Come» stellst Du diesen instabilen Naturaufnahmen anderes Material zur Seite. Was ist das für anderes Material und was willst du uns damit erzählen?

Jonas Genau. Ich versuche diesem Naturmaterial etwas gegenüberstellen, was meine individuelle Perspektive oder mein persönliches Verhältnis zu diesen Naturbildern thematisiert und dabei eine Frage formuliert: Wie verhalte ich mich zu den Naturbildern, mit denen ich mich da beschäftige?

Moritz Dieses zweite Bildmaterial sind – vielleicht dürfen wir das verraten – Aufnahmen von Dir selbst.

Jonas Diese Bilder habe ich relativ zu Beginn der Beschäftigung mit diesem Projekt aufgenommen, letztes Jahr im Sommer. Da ging es in meiner Recherche noch um ein begriffliches Dreieck von Krise, Medien und mir als Person. Das ist eigentlich ein dreieinhalb-minütiges Video, in dem ich tanze und auf Kopfhörern Musik höre. Davon sind nur noch Bruchstücke in der Arbeit übriggeblieben. Aber mir kam es schlussendlich so vor, als hätten diese beiden unterschiedlichen Bildmaterialien noch etwas miteinander zu tun, als könnte das gut funktionieren, sie zu verbinden, weil es mir um eine individuelle Verantwortung in Bezug auf Krisen geht.

Moritz Gleichzeitig verfremdest du dein Material stark, indem du es schneidest und auf zwei gegenüberliegende Leinwände projizierst. Was passiert dabei?

Jonas Es geht mir um zwei Effekte: Erstens hat die Betrachterin nicht mehr die Möglichkeit, beide Projektionen auf einen Blick zu sehen. Sie muss sich bewegen, sich aktiv verhalten, um beide Projektionen zu sehen. Sie muss Entscheidungen treffen, wohin sie schaut, obwohl die Arbeit auch eine gewisse Blickrichtung vorgibt. Gleichzeitig wird sie, durch ihre Position zwischen den Projektionen, ein bisschen zu nah an die Bilder herangeführt. Ich erhoffe mir dadurch, dass die Betrachterin auch physisch involviert wird, dass durch die Bewegung das Materials ein Effekt von visueller Überforderung oder sogar Schwindel entsteht.

Moritz Worin besteht nun das Gespenstische? Wo begegnen wir hier Gespenstern?

Jonas Als ich die Bilder ausgewählt habe, haben mich die digitale Verwischung und Spuren interessiert, die entstehen, wenn man das Material, das in *25 frames per second* gefilmt ist, verlangsamt abspielt. Diese Verwischungen stellen für mich eine seltsame Atmosphäre her, das Material bekommt dadurch eine unheimliche Qualität. Die Verwischungen und Spuren lassen das, was da gezeigt wird, nicht mehr so eindeutig wirken. Durch Bilder, die sich wiederholen oder eine Redundanz haben, entwickelt das Material fast etwas Figürliches, z.B. wenn man die Bäume vorbeiziehen fahren sieht und sich diese Bewegung wiederholt. Vielleicht sind das die Gespenster eines verlorengegangenen romantischen Bezugs zur Natur?

Moritz Und was bedeutet der Titel der Arbeit?

Jonas «The Best is Yet to Come» ist ein Versprechen, mit dem ich, da wo ich lebe, aufgewachsen bin. Das hat viel damit zu tun, mit welchem Blick und mit welcher Haltung ich der Welt begegne. Und mit meinen Privilegien.

Darum geht es in der Arbeit. Der Titel bringt für mich aber nicht die Enttäuschung darüber zum Ausdruck, dass sich dieses Versprechen im Kontext beispielsweise der Klimakrise nicht einzulösen scheint, sondern mir geht es um die wichtige Erkenntnis, dass diese Prämisse noch nie allgemeingültig war.

Geisterbahnen – 7 Thesen über das Gespenstische

Ein Essay von Moritz Frischkorn

These 1. Trauma, Trauer und «die Zeit ist aus den Fugen»

// Das Gespenst ist Teil eines unabgeschlossenen Trauerprozesses, es vergegenwärtigt uns das, was noch nicht vergangen ist, aber Vergangenheit werden soll. //

In seinem Buch *The Body Artist* lässt der amerikanische Autor Don DeLillo einen Wiedergänger auftreten. Es ist ein Mann, der wie ein Kind aussieht und unheimlich helle Haut, aber keine klaren Gesichtszüge hat. Dieses alterslose Wesen, das den Namen Mr. Tuttle trägt, taucht plötzlich im Landhaus der titelgebenden Performancekünstlerin Lauren Hardt auf. Seine wichtigste Fähigkeit besteht gerade darin, bestimmte Sätze des verstorbenen Ehemanns wortgleich und in exakt der Tonlage ihr Mannes zu wiederholen. Einem Bauchredner oder fehlgeleiteten Radio gleich, gibt Tuttle Bruchstücke vergangener Gespräche wieder, als würden sie im Jetzt ablaufen.

Offensichtlich ist die Begegnung mit diesem Geist Teil des Trauerprozesses der Protagonistin des Romans. Ihr Mann hat sich erschossen. Ob sie bei der Selbsttötung zugegen war, bleibt offen. Solange aber die Erinnerungen an ihren Mann noch nicht als Vergangenheit abgespeichert sind, werden sie in Person des unheimlichen Mr. Tuttle wie in Dauerschleife abgespielt. Dabei

taucht das Gespenst gerade dort auf, wo man es vielleicht am wenigsten erwartet würde: Zuhause.

Sigmund Freud hat in seinem Aufsatz *Das Unheimliche* darauf hingewiesen, dass dieses Unheimliche oft dort auftaucht, wo man sich heimelig fühlt. Er definiert das Unheimliche als Altbekanntes, das zum falschen Zeitpunkt oder am falschen Ort wiederkehrt. Seine Überlegungen zum Unheimlichen stehen in Verbindung mit einer allgemeinen Theorie des Traumatischen, die er in seinem Text *Jenseits des Lustprinzips* ausformuliert: Erfahrungen und Erlebnisse, so Freud, die sich, gerade weil sie das Gehirn mit einer Überzahl von sinnlichen Eindrücken überfordern, nicht in eine erinnernde Narration integrieren lassen, tauchten als Flashbacks wieder auf. Sie nehmen die Form von unmittelbaren visuellen Eindrücken an, die weder in die Vergangenheit noch in die Jetztzeit zu gehören scheinen. Das traumatische Ereignis ist also gerade dasjenige, zu dem das Ich keine Geschichte bilden kann: Es stellt eine Krise dar, welche die Selbstnarration des Subjekts unterbricht. Altbekanntes – das traumatische Erlebnis – taucht am falschen Ort und zum falschen Zeitpunkt wieder auf. Das Gesetz chronologischer Zeit wird unterbrochen – *time is out of joint*, wie Hamlet sagt – aber

auch räumliche Begrenzungen scheinen plötzlich nicht mehr gültig. Oft ist das Gespenstische dabei Teil eines unabgeschlossenen Trauerprozesses. Es zeigt an, dass etwas erst noch bewältigt werden muss.

These 2. Die Krise, die Wiederkehr der Peripherie und politische Gespenster

// Das Gespenstische weist auf eine individuelle oder gesellschaftliche Krise hin, es zeigt an, welche Orte, Verhältnisse oder Erfahrungen verdrängt oder externalisiert werden, ohne dass sie jedoch verschwinden. Es ist die Figur einer Rückkehr der Marginalisierten, des Randes, der Peripherie. //

Mich interessiert das Gespenstische hier als eine Figur unserer Gegenwart. Während Hamlet die Familienstreitigkeiten oder Wertetraditionen einer untergehenden Adelsklasse verhandeln mag, während die Romantiker im Unheimlichen ihre Verbundenheit mit einer Natur zelebrierten, die angesichts der Industrialisierung plötzlich fragwürdig erschien, so spricht das Gespenstische heute von unserem ganz eigenen, ohnmächtigen Krisenbewusstsein. Heute, so meine Behauptung, erzählte uns das Gespenstische – jenseits aller großen oder klassischer Erzählungen – vor allem etwas über eine Krise der Externalisierung.

Externalisierung ist ein Begriff der Soziologie und Volkswirtschaftslehre, der darauf verweist, dass bestimmte Kosten von Handlungen nicht von denjenigen Akteuren übernommen oder bezahlt werden, welche die Handlung durchführen oder von ihr profitieren.

Externalisierung, so könnte man sagen, ist die Verdrängungsleistung nicht eines Individuums, sondern einer Gesellschaft. Wir Europäer*innen leben, so nennt es der Soziologe Stephan Lessenich, in einer Externalisierungsgesellschaft. Wir sind es gewohnt, bestimmte Kosten unserer Handlungen nicht selbst zu bezahlen. Das gilt v.a. für die ökologischen, sozialen, menschlichen, und politischen Kosten unserer fortwährenden wachsenden Konsumtion, die nur mit Hilfe einer ebenso rasant wachsenden, geisterhaften Sicherheitsarchitektur gewährleistet werden kann.

Man kann unsere Epoche also als gespenstischem Moment bezeichnen, insofern diese in unserem Konsum angelegten Externalisierung langsam in sich zusammenbrechen. Dabei kehren diejenigen Wesen und Agenturen zurück, werden sichtbar oder vernehmbar, die wir so lange aus unserem Blickfeld und Bewusstsein verbannt hatten. Wann aber hat dieser geisterhafte Moment unserer Geschichte begonnen? War es der sog. «Sommer der Migration» im Jahr 2015, oder sind es die Bilder der Finanzkrise und ihrer gewaltvollen Auswüchse in Griechenland im Jahr 2008, die diesen gespenstischen Moment initiierten? Womöglich aber müssen wir noch weiter in die Vergangenheit zurückkehren, an den Beginn der liberalen Moderne, die heute ihrem langsamen Zusammenbruch beizuwohnen scheint:

In der afro-amerikanischen Musik, Literatur und Theorie wird die Figur der *waterbabies* evoziert. *Waterbabies* sind Föten von schwangeren Frauen, die auf der Passage von Westafrika nach Ame-

rika von Bord der Skalvenschiffe geworfen und ermordet wurden. Diese Föten können, so die Erzählung, aus dem wässrigen Milieu des Mutterleibs direkt in den Ozean übergehen und dort überleben, weil sie nie gelernt haben, Luft zu atmen. In dem Musikalbum *The Quest* des Detroit-er Techno-Kollektivs Drexciya wird angekündigt, dass diese Wassergeister eines Tages auftauchen und unsere westlichen Städte heimsuchen werden, vielleicht um sich zu rächen, oder um uns an ihrem verloren gegangenen Wissen teilhaben zu lassen.

Die afroamerikanische Theoretikerin Christina Sharpe bezeichnet die liberale Moderne dementsprechend als ein post-traumatisches Zeitalter. Diese Epoche sei gekennzeichnet, so Sharpe, durch das Bild einer gigantischen Heckwelle, die sich hinter dem Skalvenschiff, genau wie hinter unserer kollektiven Existenz als privilegierter Konsumgesellschaft, herzieht und in der ebenjene Geister auftauchen, die wir jahrhundertlang zu verdrängen versucht haben. Diese Geister, unzählige *uncanny babies* unterschiedlichster Elemente, sind die wahren politischen Gespenster unserer Zeit. Sie klagen uns an.

These 3. Jenseits des Rahmens. Bilder und Sprachlosigkeit.

// Das Gespenst zeigt eine Krise der Narration oder des bildnerischen Formwillens an. Als formlose Kraft weist das Gespenst uns auf andersartige, zukünftige Modi der Darstellung hin. Es fordert uns auf, die eigene Sprachlosigkeit zu überwinden. //

Wir – d.h. Menschen zum Beispiel in West-Europa – sind es gewohnt, das Unheimliche in Bildern zu bannen. Man könnte behaupten, die erste und wichtigste Funktion von Bildlichkeit wäre es, genau dasjenige in Bann zu halten, was das Subjekt überschwemmt: Animalität, Begehren, das Unterbewusste, Leid, Schmerz, Schönheit, usw. Liegt heute die primäre Funktion visueller Medien vielleicht gerade darin, den allweltlichen Bürgerkrieg in Videoschnipsel zu zerteilen, die für westliche Augen gerade noch kommensurabel sind?

Die Arbeit «Reports from the Void» der beiden Filmmacher*innen Martina Mahlke und Martin Prinoth konfrontiert uns mit solchen Bildern. Mahlke und Prinoth, die unter dem Label TÒ SU gemeinsame Arbeiten machen, portraituren darin die Kriegsfotograf*innen Michela Iaccarino und Giuseppe Carotenuto an Hand einer Handvoll deren eigener Bilder: Bilder von Menschen in Libyen, aus der Ukraine, und von anderen Krisen und Kriegsschauplätzen dieser Welt. Die namenlosen, geisterhaften Gesichter, die in diesen Bildern abgebildet sind, schauen uns dabei direkt an, sie schauen in die Kamera und durch die Kamera hinweg in unsere Ausstellungsräume, unsere Magazine und Zeitungen und unsere Wohnzimmer.

Zugleich werden die Bilder im 17-minütigen Film von TÒ SU mit Erzählungen der beiden Fotograf*innen konfrontiert und vermischt. Wo das Auge des westlichen Publikums im Alltag weiterwandert, weil es gegenüber der abgebildeten Gewalt schon längst abgestumpft ist, werden die Stimmen der beiden

portraitierten Dokumentarist*innen brüchig, weich, verletzlich. Dabei zeigt sich einerseits die Vulnerabilität und Fragwürdigkeit ihrer dokumentarischen Arbeit: In wessen Namen dokumentieren sie das Leid? Was passiert, nach dem Moment der Abbildungen, mit den geisterhaften Erscheinungen, die auf ihren Bildern zu sehen sind? Wohin verschwinden diese Leben, die im Moment der Fotografie für immer verewigt werden?

In der Arbeit TÒ SU wird andererseits ein Auftrag formuliert, der über das Kunstwerk hinausweist: Wir müssten beginnen, die eigene Sprachlosigkeit anzuerkennen. Im Bezug auf die verdrängten, marginalisierten, entrechteten Geister unserer liberalen, westlich dominierten Weltordnung, so scheint es, wäre zunächst ein Sprechakt notwendig, der die eigene Überforderung anzeigt und markiert. Auch darauf weisen uns Gespenster hin: Wir haben keine Worte für sie, wir können ihnen keine Form geben.

Hier liegt auch die mediale Dimension des Gespenstischen begründet. Geister und Gespenster sind Artefakte bekannter medialer Apparate – der Fotografie, des Radios, des Kinos – die dabei zugleich deren Ambivalenz aufdecken: Einerseits bieten sich diese Medienapparate als Heimstätte des Gespenstischen an. Die Kunst wird damit zur Herberge derjenigen Geister, die der privilegierte Alltag westlicher, neo-liberaler Gesellschaften verdrängt. Zugleich verweist die Formlosigkeit und Nicht-Darstellbarkeit des Gespenstes darauf, dass alle bisher existierenden Modi der Sinnstiftung, der Erzählung und Abbil-

dung von Gegenwart offensichtlich mangelhaft sind. Sie sind nicht genug, nicht gut genug. Das Gespenst, der Krisengeist, so könnte man sagen, fordert uns dazu auf, andere Geschichten zu produzieren, andere Fotos zu machen, neue Formen der Erzählung von Welt zu erfinden.

These 4. Von der Handlungsmacht der Dinge

// Das Gespenstische ist die formlose Sprache desjenigen, was als Jenseits menschlicher Subjektivität markiert ist. Es ist der Ausdrucksmodus des Dinglichen oder Nicht-Menschlichen. //

Es ließe sich über Gespenster auch Folgendes sagen: Gespenster erlauben es denjenigen, die nicht oder nicht ausreichend gehört werden, zu Gehör zu kommen. Oder anders gesagt: Dasjenige, was eigentlich tot und stumm sein sollte, kann als Geist präsent werden. Leicht ließe sich diese Überlegung auch auf unsere Dingwelt beziehen. Seit dem Beginn der Moderne sind wir es gewohnt, Dinge als stumme, leblose Materialgefäße zu verstehen. Dabei besteht die ethisch-philosophische Grundlage der liberalen Moderne, deren Ende wir möglicherweise gerade erleben, in einer doppelten Logik der Ausbeutung, die u.a. die Anthropologin Kathryn Yusoff beschrieben hat: Im selben Maße, wie nicht-weiße, nicht-männliche, nicht-heterosexuelle Menschen als Anderes definiert und damit gewaltvoll ausgebeutet werden können, werden sogenannte ‚natürliche Ressourcen‘ als passives, lebloses Material gekenn-

zeichnet und derselben ausbeuterischen Gewalt übergeben.

Wenn nun aber die Dinge selbst zu sprechen beginnen, wenn sie ihre von außen auferlegte Stille und den ihnen fälschlicherweise zugesprochenen Stillstand aufgeben, werden sie zu Gespenstern. Der Geist dieses Zeitalters könnte damit beispielsweise auch den Namen eines Virus tragen: Hat uns doch gerade der Coronavirus – diese untote Wesen an der Grenze von Leben und Tod – gezeigt, wie anfällig die moderne Maschinerie des Konsums, der Mobilität und faustischen Produktivität ist, die ja gerade dafür verantwortlich war, dass das Virus sich so schnell und nachhaltig über den gesamten Planeten ausbreiten konnte. In unsere Welt gekommen ist es erst, als die Grenze zwischen unserem Lebensbereich und dem Lebensbereich anderer Spezies immer durchlässiger wurde, als sich die Wildnisgrenze verschoben hat. Diesen gespenstischen Verkehr zwischen den Spezies und Wesen gilt es heute zu verstehen. Die allgemeine Verletzlichkeit aller lebendigen und nicht-lebendigen Dinge muss erst noch anerkannt werden. Nur dann kann der lange Trauerprozess, der mit dem Ende der liberalen Moderne einhergeht, bewältigt werden.

These 5. Management, Logistik und ihre Geister

// Management und Logistik agieren heute als Geister. Zugleich aber ist das Gespenst deren Anti-Struktur. Es ist die Wiederkehr der verdrängten Arbeit im Konsumobjekt, es spricht über die Verstrickung von Lebensverhältnissen

jenseits effizienter Steuerungsmechanismen und ubiquitärer Externalisierungen. //

Heute gibt es immer mehr Dinge, die sprechen. Joaquin Phoenix spricht mit einem gespenstischen Betriebssystem, das den Namen Her trägt. Unser Iphone, der Fernseher oder unsere Stereoanlage sprechen mit uns. ChatGPT erobert die Filterblasen. Wenn ich aber hier von Dingen schreibe, die sprechen können, meine ich andere, nicht unbedingt algorithmische Formen der Dingsprache. Ich denke beispielsweise an die Belegschaft der großen Foxconn Fabriken in China, die während der Coronapandemie ihre Arbeitsorte nicht verlassen durften, damit sie sich keiner Infektion aussetzen konnten, während die Produktion der glänzenden Smartphones unbedingt weitergehen musste. Ich rede von den Menschen, die in einer Art repetitiven Sklavinnenarbeit die Displays von Mobiltelefonen testen, indem sie in horrender Schichtarbeit immer wieder dieselben Gesten mit ihren Fingern wiederholen müssen. Stellen Sie sich vor, diese Stimmen würden, vermittelt durch das Ding selbst, zu uns sprechen. Die ausgebeutete Arbeit, von der schon Marx behauptete, sie wäre auf gespenstische Art und Weise im Konsumobjekt enthalten, würde endlich zur Artikulation kommen.

Derjenige Mechanismus, andererseits, der die Dinge zum Schweigen, der Externalisierung als Schutzmechanismus westlichen Bewusstseins verstärkt oder in Funktion hält, trägt den Namen Management. Oder besser: Logistik.

Logistik selbst ist ein Gespenst, eine unsichtbare, gottgleiche algorithmische Steuerungsinstanz, die dafür sorgt, dass Mensch- und Dingbewegungen ständig reibungslos ablaufen, nie zum Stillstand kommen.

Damit dieser unendliche Bewegungsfluss am Laufen bleibt, braucht es zuweilen eine geisterhafte Personifikation seiner unendlichen Macht. Diesen Krisengeist stellt die Künstlerin Katharina Duve in ihrer Arbeit «Der Söldner. Ein Krisengeist» dar. Dabei arbeitet sie präzise genau das Paradox heraus, das neo-liberale Kontrollgesellschaften auszeichnen: Kontrolle existiert heute als namenlose, schattengleiche Entität, die zugleich überall ihre Finger im Spiel hat, in allen Krisen gleichzeitig auftaucht. Dabei ist die Sicherheitsinstanz des Söldners zugleich vollkommen fluide und ortlos, sorgt an den Orten ihres gespenstischen Erscheinens aber gerade dafür, dass diejenigen Dinge, die vermeintlich eine Störung des immergleichen Arbeits- und Informationsflusses sind, stillgestellt werden.

Wir wohnen also einem Kampf der Schatten bei. Im Nebel der logistischen Flüsse treten die guten gegen die bösen Geister an: Unsichtbar gemachte Agenturen jenseits des Menschlichen verschaffen sich das Wort, während die Geisterhand der Logistik, zuweilen personifiziert durch die gespenstische Erscheinung des Söldners, den Fluss zu erhalten trachtet. Können wir in diesen Kampf noch eingreifen?

These 6. Was früher einmal Natur genannt wurde

// Das Gespenst ist ein unsichtbarer Konnektor, es bringt uns mit Energien und Agenturen in Verbindung, die uns genau in dem Maße anziehen, wie wir sie noch nicht verstehen oder nie ganz verstehen werden können. //

Die Gesamtheit aller organischen und anorganischen, aller materiellen und nicht-materiellen, aller menschlichen und nicht-menschlichen Fließbewegungen hat früher einmal anders geheißen. Sie wurde Leben genannt. Oder: Natur. Ungefähr vor 200 oder 300 Jahren begann der Prozess, indem diese kosmische Ganze zumindest in Europa auseinanderzufallen begann, weil man danach trachtete, es vollkommen zu unterwerfen.

Mit unterschiedlichen Naturbildern setzt sich auch die Arbeit «The Best is Yet to Come» von Jonas Woltemate auseinander. Sie nimmt dabei Bezug auf tradierte Formen der europäischen Landschaftsmalerei. Man mag bei den Bildern dieser Videoarbeit entweder an romantische Naturdarstellungen oder an niederländische Landschaftsgemälde des ausgehenden 16. Jahrhunderts erinnert sein. Woltemate bringt diese stehenden Bilder, die heute nur noch einer gebildeten Mittelschicht als vage Erinnerungsbilder aus dem Museum zugänglich sind, mit Hilfe digitaler Bildbearbeitung in Bewegung. Dabei geraten sie ins Flirren, entwickeln aus sich selbst heraus eine Art

digitales Rauschen. Sie zeitigen einen Art Eigenrhythmus, der die Betrachterin körperlich affiziert.

Das flirrende Rauschen der Videobilder dieser Arbeit ruft möglicherweise ein Gefühl des Unheimlichen hervor. Dieses geisterhafte Gefühl könnte dann als Teil eines un abgeschlossenen Trauerprozesses gedeutet werden, der einerseits die eigenen Privilegien überprüft und damit andererseits einen mikroskopisch kleinen Beitrag zur Beerdigung der ebenso gewaltvollem wie wundervolle Epoche der liberalen Moderne beizutragen sucht. Mit den Gespenstern unserer Zeit in Austausch zu treten, bedeutete dann, eine neue Narration und Bildsprache zu finden, die für die nicht-menschlichen, die dinglichen Handlungsmächte der Peripherie, des Randes, des Formlosen empfänglich wären. Das Gespenst würde dabei, zumindest versuchsweise, das Potential übernehmen, das früher einmal fälschlicherweise einer erfundenen Entität namens Natur zugeschrieben wurde. Es wäre dann der Name für all diejenigen Kräfte und Agenturen, die unsere Konsumgesellschaft, getrieben von der kindlichen Fantasie eines unendlich gierigen Akkumulationsprozesses, immerzu zu unterdrücken, zu verdrängen und zu externalisieren versucht hat, die aber heute nicht mehr schweigen wollen.

These 7. Geisterbahnen der Berührung

// Wer den Geistern begegnet, der wappnet sich für die Zukunft. Kontakt mit ihnen erlaubt uns, das Alte gehen zu

lassen, um unbekannte, neue Modi der Berührung zuzulassen. //

Damit wir das veraltete Selbstverständnis eines autonomen Subjekts, das über die Welt herrschen will, gehen lassen können, müssen wir lernen, den Geistern zu begegnen. Wir brauchen künstlerische Formen, die diejenigen Energien und Kräfte greifbar und verständlich machen, die sich unserer rationalen, vermessenden, akkumulierenden Vernunft entziehen. Dazu gehört auch die Fähigkeit, sich selbst gerade von denjenigen Kräften affizieren zu lassen, die unsichtbar, formlos und vermeintlich inexistent sind.

Wer diese Fähigkeiten erlernen wollte, der könnte sich beispielsweise von der Arbeit des Duos Granderath&Oliveira in der Kunst der Geisterfotografie einweisen lassen. Als spielerisches, interaktive Set-Up lädt ihre Arbeit dazu ein, seinen eigenen Sinn für das Atmosphärische und Mysteriöse weiter zu schulen, um dabei Zeugnis von Kräften abzulegen, die wir nicht beherrschen können. Damit würde sich der Kreis schließen. Wir kehrten zurück in die Vormoderne, zu dem Moment in der Geschichte, in dem sich Frauen und andere marginalisierte gesellschaftliche Gruppen die Kommunikation mit den Geistern und Gespenstern als einen Modus des Zur-Sprache-Kommens jenseits der Mehrheitsgesellschaft und außerhalb diskursiver Grenzen aneigneten. Wir trauerten dann um uns selbst, um das narzisstische, größenwahnsinnige Selbst, das aufzugeben wir noch lernen müssen. Diesen Trauerprozess abzuschließen, dabei könnten uns die Geister vielleicht helfen.

Unsere Gegenwart wird von vielfältigen, miteinander verknüpften Krisen bestimmt. Ein zentrales Merkmal dieser komplexen Krisenlage ist die Tatsache, dass sie in einem privilegierten, westlichen Alltag noch nicht oder nur teilweise erfahrbar wird. Im Angesicht einer andauernden, medial vermittelten Bedrohungslage reagieren wir mit Verdrängung auf ein Weltgeschehen, für das wir uns mitverantwortlich fühlen.

GEISTERBAHN ist eine simulierte Begegnung mit den (bösen) Geistern der Gegenwart. In Form eines offenen Parcours macht die Ausstellung das Gefühl des Gespenstischen erfahrbar, das uns heute im Angesicht multipler Krisen heimsucht. Dafür werden künstlerische Arbeiten präsentiert, die uns mit folgenden Fragen konfrontieren: Welche Gespenster umgeben uns? Wie können wir mit den (Krisen-)Geistern unserer Zeit Kontakt aufnehmen? Und können diese, sofern wir ihre Koexistenz akzeptieren, zu Verbündeten werden?

Gefördert vom Fonds Darstellende Künste aus Mitteln der Beauftragten der Bundesregierung für Kultur und Medien im Rahmen von NEUSTART KULTUR.



