Wastelands?

Kultur und Affekträume auf dem Land

Tracing cultural and affective places in rural areas



Birgit Althans, Mirjam Lewandowsky,
Fiona Schrading, Janna R. Wieland

DE
G

Wastelands?

Kultur und Affekträume auf dem Land

Tracing cultural and affective places in rural areas

BIRGIT ALTHANS, MIRJAM LEWANDOWSKY,
FIONA SCHRADING, JANNA R. WIELAND

DE GRUYTER

Inhaltsverzeichnis

Table of Content

	Vorwort von Gabrielle Ivinson/Foreword by Gabrielle Ivinson	4
	Einleitung/Introduction	10
I		
Affekt-Landschaften	Am Wasser/By the Sea	24
Affective Landscapes	Im Wald/In the Forest	32
	Fragiles Watt/Fragile Mudflat	46
	Himmel und Wolken/Sky and Clouds	54
	Das Fischsterben und seine Bilder/Fish Die-Off and Its Images	72
	Hühner und ihre Böden/Chickens and Their Soils	86
	Wind/Wind	96
II		
(Ge)schichten	Einen Feldweg entlang/Along a Field Path	110
Historical Layers	Die Finnischen Jäger/The Finnish Jägers	124
	Infrastrukturen des Verschwindens/Infrastructures of Disappearing	138
	Abgehängt-Sein/Being Suspended	148
	Was dem Verschwinden anhaftet/What Sticks to the Disappearing	154
	Markieren/Marking	168
	Von Schreibmaschinen/On Typewriters	174
	Fremd-Sein?/Being Strange?	180
III		
Affektive Pädagogiken	Land sehen/Land Ahoy	192
Affective Pedagogies	Zukunftscampus/talentCAMPus	200
	An der Rampe/At the Ramp	208
	Im M.1/In the M.1	222
	Alles vor Ort/Everything on Site	238
	Pädagogiken der Verortung/Pedagogies of Belonging	248
IV		
Apparate der Forschung	Sinne/Senses	258
Apparatures of	(K)ein Bild machen/(Not) Taking Photographs	264
Research	Neomaterialistische Arbeit mit Bildern/Neomaterialist Work with Images	274
	Figuren/Figures	280
	Im Auge des Zufalls/In the Eye of Coincidence	284
V		
Glossar & Index	Affektive Bilder/Affective Images	291
Glossary & Index	Affektive Pädagogik/Affective Pedagogy	292
	Affektive Relationalität/Affective Relationality	293
	Affektive Resonanz/Affective Resonance	294
	Affektive Tonalität/Affective Tonality	295
	Affekträume/Affective Spaces	296
	Anhaften/Stickiness	297
	Performative Materialität/Performative Materiality	298
	VerAntworten/Response-ability	299
	Index/Index	300
	Quellen/References	302
	Bildnachweis/Credits for Figures	318
	Karten der Forschungsfelder/Maps of the Research Fields	326
	Danksagung/Acknowledgments	332
	Impressum/Imprint	334

GABRIELLE IVINSON

Vorwort

Foreword

This book is alive. It brings landscape alive. This book changes what is understood as landscape studies. The first-person narrative style creates an intimate bond between the authors and the reader. A sequence of vignettes takes the reader on a series of journeys that hop between the three regions. By anchoring stories in elements of landscape such as beach, mudflats, forest floor, sky, clouds and water, we feel and see life from different perspectives. Each place comes into view in multiple kaleidoscopic dimensionalities in which colour, scale and materiality take precedence over cartographic location. Accordingly, there is no one Friesland, one Oderbruch and/or one Hohenlockstedt. Each vignette has its own tempo and style. In some we are treated to unusual scientific explanations of, for example, birds or air particles; others include philosophical treaties on alienation, belonging or clouds and many are deeply personal memories of a specific beach, bedroom or building. The eclectic styles lure the reader into different understandings of landscape. In this book, landscapes are first and foremost affective landscapes; they speak to us lyrically.

Yet, this is not just an aesthetic journey, it is an intellectual one as well. We are challenged to rethink a gentle stroll across a soft pine forest floor, sun glinting through branches, as the narration make us confront dark memories deep in the Holstein Forest. The smallest of things – a piece of barbed wire, a mound, a stake of wood – open passageways into histories underfoot.

Open Access. © 2025 the author(s), published by Walter de Gruyter GmbH, Berlin/Boston. CC BY This work is licensed under the Creative Commons Attribution 4.0 License. https://doi.org/10.1515/9783111390444-001

Dieses Buch ist lebendig. Es erweckt Landschaften zum Leben. Es verändert, was bisher unter Landschaftsforschung verstanden wurde. Die Erzählweise in der ersten Person schafft eine intime Verbindung zwischen den Autorinnen und den Leser*innen. Eine Reihe von Vignetten nimmt die Leser*innen mit auf eine Reise, die zwischen drei Regionen hin und her schwingt. Indem Geschichten in Elementen der Landschaft verortet werden – in Strand, Watt, Waldboden, Himmel, Wolken und Wasser –, fühlen und sehen wir Leben aus unterschiedlichen Perspektiven. Jeder Ort entfaltet sich in vielfältigen kaleidoskopischen Dimensionen, in denen Farbe, Größenordnungen und Materialität mehr Gewicht haben als die kartografische Verortung. Es gibt nicht das eine Friesland, das eine Oderbruch oder das eine Hohenlockstedt. Jede Vignette folgt ihrem eigenen Rhythmus, ihrer eigenen Sprache. Manche entführen uns zu unerwarteten wissenschaftlichen Erklärungen etwa über Vögel oder Luftpartikel, andere entfalten philosophische Betrachtungen über Fremdheit, Zugehörigkeit oder Wolken und viele führen in zutiefst persönliche Erinnerungen – an einen bestimmten Strand, ein Schlafzimmer, ein Gebäude. Die Vielfalt der Stile verlockt dazu, Landschaft auf immer neue Weise zu begreifen. In diesem Buch sind Landschaften vor allem anderen immer *Affektive Landschaften*; sie sprechen zu uns auf lyrische Weise.

Doch dies ist nicht nur eine ästhetische Reise, es ist auch eine intellektuelle. Wir werden dazu aufgefordert, einen gemächlichen Spaziergang über einen weichen Waldboden, während das Sonnenlicht durch die Zweige bricht, neu zu betrachten, denn die Erzählung bringt uns dazu, tief im Holsteiner Wald dunklen Erinnerungen zu begegnen. Die kleinsten Dinge – ein Stück Stacheldraht, ein Hügel, ein Holzpfahl – öffnen Zugänge zu den Geschichten, die unter unseren Füßen verborgen liegen. Ein Militärbunker, eine Munitionsfabrik, Schützengräben und Schießstände, die unter Laub, Moos und Erde verschwanden, kommen wieder zum Vorschein. Indem die

A military bunker, an ammunitions factory, trenches, rifle ranges disappearing beneath foliage, moss and earth are noticed. By throwing the emphasis on materiality, we are asked to bear witness to the past, to re-remember – troops being readied for war, Polish women pressed into labour in munitions factories or chemical weapons stored in bunkers. These passages invoke the half-life of two world wars refusing to disappear. And just as we are sucked down into a depressive state, we find that those very bunkers now harbour thriving colonies of bat species – Pipistrelle, Natterer and Daunbenton bats. We find out that the constant noise of human activity in the military compound deterred animal predators enabling deciduous trees to proliferate then and continue to flourish now. We are led to think about what takes hold when other, more than human forms of life find nooks and crannies in human-made destructive processes. The juxtaposition of the generative life inherent in forces beyond human design fills the reader with feelings of abundance even while confronted with the carnage and abysmal legacies of capitalist, colonial, imperial and agricultural ingresses that have poisoned landscapes, seas and rivers in these sometimes wastelands.

At times the vignettes become autobiographical. One of the authors is not averse to ruminating about her childhood in intimate detail; she describes the feeling of the shadow of clouds dappling her body as she lay on her back in her room as a child. Another author describes the messiness and labour

Materialität in den Blick rückt, werden wir aufgefordert, die Vergangenheit zu bezeugen, uns neu zu erinnern – an Soldaten, die auf ihren Kriegseinsatz vorbereitet wurden, an polnische Frauen, die in Munitionsfabriken zur Arbeit gezwungen wurden, an chemische Waffen, die in Bunkern lagerten. Diese Passagen beschwören die Halbwertszeit zweier Weltkriege herauf, die sich weigern, zu verschwinden. Doch gerade als wir in eine düstere Stimmung gesogen werden, erfahren wir, dass ebenjene Bunker heute eine blühende Fledermauskolonie von Zwerg-, Fransen- und Wasserfledermäusen beherbergen. Wir hören, dass der ständige Lärm menschlicher Aktivitäten auf dem Militärgelände das Wild fernhielt, sodass dort Laubbäume ungehindert wachsen konnten und auch heute noch gedeihen. Wir werden dazu angeregt, darüber nachzudenken, was entstehen kann, wenn andere, mehr-als-menschliche Lebensformen in von Menschen verursachten zerstörerischen Prozessen Nischen und Ritzen finden. Diese Gleichzeitigkeit des schöpferischen Lebens, das Kräften jenseits menschlicher Absichten innewohnt, erfüllt die Leser*innen mit einem Gefühl von Fülle – selbst angesichts der Verwüstung und der abgründigen Hinterlassenschaften kapitalistischer, kolonialer, imperialer und landwirtschaftlicher Eingriffe, die Landschaften, Meere und Flüsse dieser manchmal versehrten Orte vergiftet haben.

Manchmal werden die Vignetten autobiografisch. Eine der Autorinnen scheut sich nicht, ihre Kindheit in intimen Details zu reflektieren; sie beschreibt, wie sich die Schatten vorbeiziehender Wolken auf ihrem Körper bewegten, wenn sie als Kind auf ihrem Kinderzimmerboden lag. Eine andere Autorin beschreibt die manchmal chaotische und mühselige Arbeit der ethnografischen Feldforschung, die dieses bemerkenswerte Buch erst möglich gemacht hat. Sie beschreibt, wie sie endlose Landstraßen entlangfährt, um tief in unbekannte Dörfer einzutauchen, nur um festzustellen, dass der Ort, auf den sie sich so gefreut hatte, ihr verschlossen bleibt, die Restaurants

of the ethnographic fieldwork that made this remarkable book possible. She describes driving down endless rural byways to burrow deep into unfamiliar villages only to find the place she had so looked forward to finding is shut, the restaurants are closed and all that can be found to eat is a greasy kebab. Telling us of the unopened bottle of wine sitting on the table in the desolate hotel room makes the reader feel the sparse decor, the loneliness and the challenges of fieldwork undertaken when the grey mist never lifts and the rain never stops. Yet, the reader is not left to fall into depression. The mood flips when the researcher happens upon an elderly local who offers snippets of his or her life story providing an authentic feel for the place that no fieldwork planning could have yielded or anticipated.

By the end of the book, we feel we have met every form of nonhuman and human life. We meet trees, gravel, sand, mud, crabs, birds, fish, chicken, mines, petroleum, gas, clouds, ghosts and more. We meet creative young people who etch into the sand patterns of their feelings of being enclosed during the Covid-19 pandemic before plunging into the sea to have their dreams doused like a kind of joyous baptism. We meet Achim and Björn who share their knowledge of the forest; Frauke Greuel of Hohenlockstedt who works with concentration camp memorials; Joke Pouliart, mudflat guide and expert on local bird extinction in the Wadden Sea; singer-songwriter Reinhard Mey as the pilot who wrote 'Über den Wolken' (Above the Clouds) in the 1970s;

geschlossen sind und es nur einen ziemlich fettigen Döner zu essen gibt. Wenn sie uns von der ungeöffneten Flasche Wein erzählt, die auf dem Tisch in dem verlassenen Hotelzimmer steht, spüren wir die karge Einrichtung, die Einsamkeit und die Herausforderungen der Feldforschung, wenn sich der graue Nebel nie zu lichten scheint und der Regen nie aufhört. Doch müssen Leser*innen nicht befürchten, dauerhaft in Depressionen versetzt zu werden. Denn die Stimmung ändert sich, als die Forscherin auf eine ältere Bewohnerin trifft, die ihr Ausschnitte aus ihrer Lebensgeschichte erzählt und ein authentisches Gefühl für den Ort vermittelt, das keine Feldforschungsplanung so hätte hervorbringen oder vorhersehen können.

Am Ende des Buches haben wir das Gefühl, jeder erdenklichen Form von nichtmenschlichem und menschlichem Leben begegnet zu sein. Wir treffen auf Bäume, Kies, Sand, Schlamm, Krebse, Vögel, Fische, Hühner, Minen, Erdöl, Gas, Wolken, Geister und mehr. Wir treffen auf kreative junge Menschen, die Abdrücke ihrer Gefühle des Eingeschlossenseins während der Covid-Pandemie in den Sand zeichnen, bevor sie sich ins Meer stürzen, ihre Träume darin wie in einer Art freudigen Taufe eintauchend. Wir treffen Achim und Björn, die mit uns ihr Wissen über den Wald teilen; Frauke Greuel aus Hohenlockstedt, die mit KZ-Gedenkstätten zusammenarbeitet; Joke Pouliart, Wattführer und Experte für das lokale Vogelsterben im Wattenmeer; Reinhard Mey, hier als Pilot auftauchend, den die Umgebung des Flugplatzes Mariensiel 1974 dazu brachte, „Über den Wolken“ zu schreiben; Kalli, der sich von seiner Kneipe verabschiedet; Jörg Engelhardt, der heute Affenskulpturen herstellt, wo einst eine nationalsozialistische Künstlerkolonie geplant war; die Finnischen Jäger; sowie zahlreiche Skulpturen, Künstler*innen, Kulturvermittler*innen, Historiker*innen, Aktivist*innen und Wissenschaftler*innen, die ihr persönliches und fachliches Wissen teilen. Die Geschichten wurden durch innovative Methoden wie die *Sensory*

Kalli, who says goodbye to his pub; Jörg Engelhardt, who now makes monkey sculptures where a National Socialist artists' colony was once planned; the Finnish Jägers and numerous sculptures, artists, teachers, historians, activists and scientists who share their personal and expert knowledge. The stories were elicited through innovate methods such as sensory ethnography and artistic research formats, including the mobile performative installations the *WandelBar* (created by Janna Wieland and the artist Martha Szymkowiak) and *The Mobile Complaints Office* (created by Elise von Bernstorff and the artist Gonzalo Barahona), as well as the artistic workshop for young people *What Colour Is the Future? Holo in 100 Years* (created by Fiona Schrading and artist Insa Schülting). The third part of the book, *Affective Pedagogies*, explores the practices of three different institutions of cultural education in rural areas and describes, for example, workshops orchestrated by a range of artists who also enrolled the surrounding landscapes and places to perform affective pedagogies of belonging. The extensive list of interviews documented in the reference section is testament to the impressive scale and care with which the ethnographic fieldwork was conducted.

Scenic photographs are artfully juxtaposed with blocks of texts setting off reverberations that communicate messages far beyond the words alone. In addition to the texts, pictures and soundscapes were also created by the authors, a team of researchers with different disciplinary backgrounds: Birgit Althans,

Ethnography und künstlerische Forschungsformate herausgearbeitet und mit Hilfe von Künstler*innen aus dem Bereich Theater und bildender Kunst vor Ort inszeniert. Der dritte Teil des Buches, *Affektive Pädagogiken*, untersucht die Praktiken dreier unterschiedlicher Institutionen der kulturellen Bildung in ländlichen Räumen und beschreibt u. a. künstlerische Workshops, die auch die umliegenden Landschaften und Orte mit einbezogen haben, um affektive Pädagogiken der Zugehörigkeit zu praktizieren. Die umfangreiche Liste der im Quellenverzeichnis dokumentierten Interviews zeugt von dem beeindruckenden Umfang und der Sorgfalt, mit der die ethnografische Feldforschung durchgeführt wurde.

Atmosphärische Fotografien werden kunstvoll mit den Texten verwoben, wodurch Resonanzen entstehen, die Botschaften weit über die Worte hinaus vermitteln. Neben den Texten wurden auch Bilder und Klanglandschaften von den Autorinnen geschaffen – einem Team von Forscherinnen mit unterschiedlichen disziplinären Hintergründen: Birgit Althans, Erziehungswissenschaftlerin und Expertin für kulturelle Bildung, Mirjam Lewandowsky, Kunstwissenschaftlerin mit dem Schwerpunkt Film und Fotografie, Fiona Schrading, Medien- und Kulturwissenschaftlerin mit Fokus auf Affekttheorie, und Janna Wieland, Kulturanthropologin, die visuelle Methoden entwickelt. Die Fotografien sind ästhetisiert. Sie sind so gerahmt, dass bestimmte Merkmale der Landschaften betont werden, wodurch ästhetische Affekte entstehen, die die Leser*innen dazu bringen, Freiheit, Dunkelheit, Nervosität, Unruhe, Zustimmung oder Freude zu empfinden. Beim Betrachten der Bilder nehmen die Leser*innen die Haltung der Fotografin ein, etwa indem sie den Kopf imaginär in den Nacken legen, um zu beobachten, wie sich Wolkenformationen von Schäfchenwolken in Drachen verwandeln, während sie über den Himmel ziehen. Die leicht schwindelerregenden Affekte werden

an educational scholar with expertise in cultural education, Mirjam Lewandowsky, an art scholar with a focus on photography and film, Fiona Schrading, a media and cultural researcher focusing on affect theory, and Janna Wieland, a cultural anthropologist developing visual methodologies. The photographs are beautified. They are framed to accentuate specific features of landscape, creating aesthetic affects that move the reader to feel freedom, darkness, edginess, disquiet, affirmation and joy. Looking at pictures the reader echoes the stance taken by the photographer, for example, to imaginatively crane the head upwards to watch cumulous cloud formations morph from lambs into dragons as they move across the sky. The slightly dazing affects are achieved by the artful combination of scenic photographs strategically placed beside blocks of text setting off reverberations that communicate as well. The texts also have aesthetic qualities. For example, the repetitive use of a word in a vignette, such as, 'closed', 'closed', 'closed' beside restaurants, bars, and shops makes us feel the previous liveliness of a rural place wasting away as older generations watch their young people leave to find more lucrative jobs in cities. The pictures incite moods and change the angle of vision. These stylistic and visual entanglements allow the reader pause, feel and think hard about issues that many academic texts pass over too quickly. Encountering the book becomes a voyage of anticipation – what new vistas will appear with the next turn of the page? Yet, more than this, the creative style enables the reader to confront difficult and troubling histories of places in palatable

durch die kunstvolle Kombination von Landschaftsaufnahmen erzielt, die strategisch neben Textblöcken platziert sind und so einen Nachhall erzeugen, der weit über die Worte allein hinausgeht. Auch die Texte selbst besitzen eine ästhetische Qualität. Wenn zum Beispiel in einer Vignette immer wieder das Wort *geschlossen*, *geschlossen*, *geschlossen* neben Restaurants, Bars und Läden auftaucht, spüren wir, wie die frühere Lebendigkeit eines ländlichen Ortes langsam verschwindet, während ältere Generationen dabei zusehen, wie ihre Kinder wegziehen, um in den Städten bessere Jobs zu finden. Die Bilder rufen Stimmungen hervor und verändern den Blickwinkel. Diese stilistischen und visuellen Verschränkungen lassen die Leser*innen innehalten, nachspüren und intensiv über Themen nachdenken, die in vielen akademischen Texten zu schnell abgehandelt werden.

Die Begegnung mit diesem Buch wird zu einer Reise voller Erwartungen – welche neuen Perspektiven werden sich auf der nächsten Seite eröffnen? Vor allem aber ermöglicht das Buch durch seine kreative Erzählweise den Leser*innen, sich durch eine Reihe von lebendigen, atmenden, affektiven Begegnungen auf eine zugängliche, greifbare Weise mit den schwierigen und beunruhigenden Geschichten von Orten auseinanderzusetzen. Wir brauchen dringend neue Wege, um unsere Geschichten in den heutigen Zeiten lebendig zu halten. Gibt es eine bessere Möglichkeit, dazu beizutragen, als Landschaften in all ihren Schichten als affektives Geflecht darzustellen, das von allen Arten von menschlichem und mehr-als-menschlichem Leben, Schönheit, Komplexität, Fülle und Hoffnung durchzogen ist?

ways, through a series of living, breathing, affective encounters. We urgently need ways to keep our histories alive in these current times. What better way to achieve this than by portraying landscapes as affective meshworks richly layered with all kinds of human and more-than human life, beauty, complexity, abundance and hope.

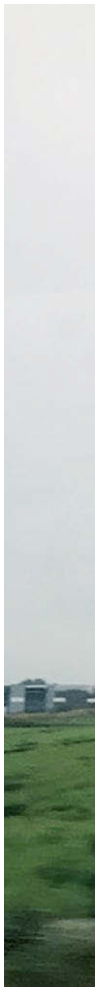
BIRGIT ALTHANS
MIRJAM LEWANDOWSKY
FIONA SCHRADING
JANNA R. WIELAND

Einleitung

„Kollektive[s] affektive[s] Schreiben […] bedeutet, dass wir nicht über den Affekt schreiben, sondern durch und mit dem Affekt.“ (Militz et al. 2019, 430, übers. F.S.)

Introduction

“Collective affectual writing … proposes not that we write about affect, but through and with affect.” (Militz et al. 2019, 430)



This book is about rural areas as *affective spaces*, about places and landscapes and about how they are experienced and lived. Every place forms a “knot of stories”, as anthropologist Tim Ingold (2011, 154) puts it, where objects, bodies, events, atmospheres and more-than-human actors are set in motion together, and “each becomes bound up in the other’s story” (see ibid., 160). In the contributions to this book, we follow the ‘tangled’ histories, transformed landscapes, historical traces and practices of cultural education in three different rural regions in Germany: the Oderbruch (Brandenburg), Wilhelmshaven and Friesland (Lower Saxony) and the municipality of Hohenlockstedt (Schleswig-Holstein), whose places and histories we conceptualise and make describable as *affective spaces*. Concerning what we encountered in the process, we want, on the one hand, to understand what constitutes the concept of the affective space, initially taken as heuristic, and, on the other, to trace how these places come to be and how – with which methods and with which stance on research – they can be studied and described.

We understand *affective spaces* as fabrics of relations of more-than-human worlds, where non-human actors such as landscapes, air, atmosphere, things and so on, play an active role and which result from an ordinary “lived and experienced being-in-relation” (Slaby et al. 2016, 69, transl. F.S.).[→] They include the “affective tonality” (see Massumi 2011; Slaby/von Scheve 2019; Slaby et al. 2016) of specific places with their moods and materials as well as the perceived “embracing atmosphere[s]” (Massumi 2011, 65).[→] We take

● Affective Spaces

●● Affective Tonality

Open Access. © 2025 the author(s), published by Walter de Gruyter GmbH, Berlin/Boston. CC BY This work is licensed under the Creative Commons Attribution 4.0 License. https://doi.org/10.1515/9783111390444-002

Dieses Buch handelt von ländlichen Räumen als *Affekträumen*, von Orten und Landschaften und davon, wie sie erlebt und gelebt werden. Jeder Ort bildet einen „Knotenpunkt von Geschichten“, so der Anthropologe Tim Ingold (2011, 154, übers. F.S.), wo Dinge, Körper, Geschehnisse, Stimmungen und mehr-als-menschliche Akteur*innen miteinander in Bewegung geraten und „in die Geschichte des jeweils anderen“ verwickelt werden (vgl. ebd., 160, übers. F.S.). In den Beiträgen dieses Buches folgen wir den ‚verwickelten‘ Geschichten, transformierten Landschaften, historischen Spuren und Praktiken kultureller Bildung in drei unterschiedlichen ländlichen Regionen Deutschlands: im Oderbruch (Brandenburg), Wilhelmshaven und Friesland (Niedersachsen) und der Gemeinde Hohenlockstedt (Schleswig-Holstein), deren Orte und Geschichten wir als *Affekträume* konzeptualisieren und beschreibbar machen wollen. Mit Bezug auf das, was uns dabei begegnete, wollten wir einerseits verstehen, was – das zunächst heuristisch angenommene – Konzept des Affektraums ausmacht, andererseits auch nachvollziehen, wie diese Räume entstehen und wie man sie – mit welchen Methoden, mit welcher Forschungshaltung – untersucht und beschreibt.

Affekträume fassen wir als Beziehungsgeflechte von mehr-als-menschlichen Welten auf, an denen auch nicht-menschliche Akteur*innen wie Landschaften, Luft, Atmosphäre oder Dinge etc. aktiv mitwirken und die aus einem alltäglichen „gelebte[n] und erlebte[n] In-Beziehung-Stehen“ (Slaby et al. 2016, 69) hervorgehen.[→ Glossar] Sie umfassen die „affektive Tonalität“

● Affekträume



1 Unterwegs im Tourbus der Julabü/Travelling on the Julabü Tour Bus [Foto/Photo: Janna R. Wieland]

(Massumi 2010; Slaby 2019; Slaby et al. 2016) von konkreten Orten mit ihren Stimmungen und Materialitäten, auch den gespürten „uns einhüllende[n] Atmosphäre[n]“ (Massumi 2010, 165).[→ Index; → Glossar] Wir schließen hier an einen Strang der kulturwissenschaftlichen Affekttheorie an, die den Affekt als konstitutive Relationalität zwischen unterschiedlichen Körpern, Objekten und Umwelten auffasst (vgl. u. a. Deleuze 1988; Slaby/von Scheve 2019; Massumi 2002; Gregg/Seigworth 2010; Seyfert 2019; Ivinson 2022). Affekte, so die Erziehungswissenschaftlerin und Affektforscherin Gabrielle Ivinson, verbreiten sich „wie durch Ansteckungen: zwischen Körpern, zwischen Subjekt und Objekt und zwischen Innen und Außen. […] [Sie] sind nicht mit bereits existierenden Subjekten und kognitiven Gedanken verbunden, sondern bewegen sich transversal durch Körper und über Oberflächen und nehmen weitere Schwingungen aus allen Arten von Materie auf“ (Ivinson 2022, 125, übers. B.A.).

Affektive Tonalität

Affekte beziehen sich demnach nicht auf individuelle, mentale Zustände, sondern auf die relationale Dynamik zwischen Akteur*innen und Umwelten.[→ Index; → Glossar] Die Ethnologin Kathleen Stewart beschreibt sie als „buchstäblich bewegende Dinge“: „Dinge, die in Bewegung sind und die durch ihre Fähigkeit, zu affizieren und affiziert zu werden, definiert sind“ (Stewart 2007, 4, übers. F.S.). „Sie sind Dinge, die geschehen. Sie ereignen sich in Impulsen, Empfindungen, Erwartungen, Tagträumen, Begegnungen […], in Öffentlichkeiten und sozialen Welten aller Art, die Menschen in etwas einfangen, das sich wie *etwas* anfühlt“ (ebd., 2, übers. F.S.). An diese Ansätze anschließend, die die Verwobenheit von Affekten mit lokalen Umwelten, Konfigurationen und Situationen betonen, umfassen *Affekträume* für uns weit mehr als individuelle Empfindungen von Menschen – sie beschreiben ein Geflecht von Affizierungen, in das Landschaften, Infrastrukturen, Objekte und Umwelten ebenso eingebunden sind wie individuelle und kollektive Modi des Fühlens.

Affektive Relationalität

up a strand of affect theory in the cultural sciences that understands affect as a constitutive relationality between different bodies, objects and environments (see, among others, Deleuze 1986b; Slaby/von Scheve 2019; Massumi 2002; Gregg/Seigworth 2010; Seyfert 2019; Ivinson 2022). Affects, according to the professor of education and affect scholar Gabrielle Ivinson, spread “like contagions and do not respect boundaries: between bodies, between subject and object and between interiors and exteriors … . [They] are not associated with pre-existing subjects and cognitive thought and instead travel transversally through bodies and across surfaces picking up further vibrations from all manner of matter” (Ivinson 2022, 125).

In this view, affects do not refer to individual mental states but to the relational dynamic between actors and environments.[→] The ethnologist Kathleen Stewart describes them as “literally moving things”: “things that are in motion and that are defined by their capacity to affect and to be affected” (Stewart 2007, 4). “They’re things that happen. They happen in impulses, sensations, expectations, daydreams, encounters …, in publics and social worlds of all kinds that catch people up in something that feels like *some*thing” (ibid., 2). Building on these approaches, which emphasise that affects are woven into local environments, configurations and situations, we understand *affective spaces* as encompassing much more than the individual sensations of people: they describe a fabric of affects in which landscapes, infrastructures, objects and environments are just as embedded as individual and collective modes of feeling.

Affective Relationality



2 Forschungswerkstatt/ Research Workshop [Foto/Photo: Mirjam Lewandowsky]

Das Buch bezieht sich auf die Forschungsprozesse, -materialien und Ergebnisse, die im Kontext des BMBF-Forschungsprojekts *Wasteland? Ländlicher Raum als Affektraum und Kulturelle Bildung als Pädagogik der Verortung* zwischen 2020–2023 an der Kunstakademie Düsseldorf entstanden sind. Das transdisziplinäre Forschungsprojekt beforschte drei unterschiedliche Institutionen kultureller Bildung (Theater, Kunststiftung, Museum) und deren lokalen Umraum sowohl mit ethnografischen Praktiken (ethnografische Interviews, teilnehmende Beobachtung), Praktiken des „Dérive" (Debord 2005), Mitteln der „Sensory Ethnography" (Pink 2015), als auch mit künstlerischen Forschungsformaten. Wir suchten unseren Feldzugang über

This book engages with the research processes, materials and outcomes generated between 2020 and 2023 in the context of the research project *Wasteland? Ländlicher Raum als Affektraum und Kulturelle Bildung als Pädagogik der Verortung* (Wasteland? Rural Areas as Affective Space and Cultural Education as Pedagogy of Belonging), which was based at the Art Academy Düsseldorf and funded by the German Federal Ministry of Education and Research. This transdisciplinary research project investigated three different institutions of cultural education (theatre, art foundation, museum) and their local environments with ethnographic practices (ethnographic interviews, participant observation), practices of *dérive* (Debord 2005), means of "sensory ethnography" (Pink 2015) and with formats of artistic research. We sought our access to the field through institutions as well as through local cultural initiatives and everyday cultural practices in villages. In addition to the institutions and their local environment that we understood as *affective spaces* in their particular regional frameworks, we also followed traces in the transformed 'naturecultural' landscapes, which we conceptualized as "affective landscapes" (Ivinson/Renold 2013b, 379) and described in their 'performative materiality', in practices and politics that shape them.[→] One central question of the project was *whether* and *how affective belongings* and *relations* can be addressed in *processes of cultural and artistic education* (inside and outside institutions). When designing our research, we had recourse to the insights and developments of previous projects on *responsive*



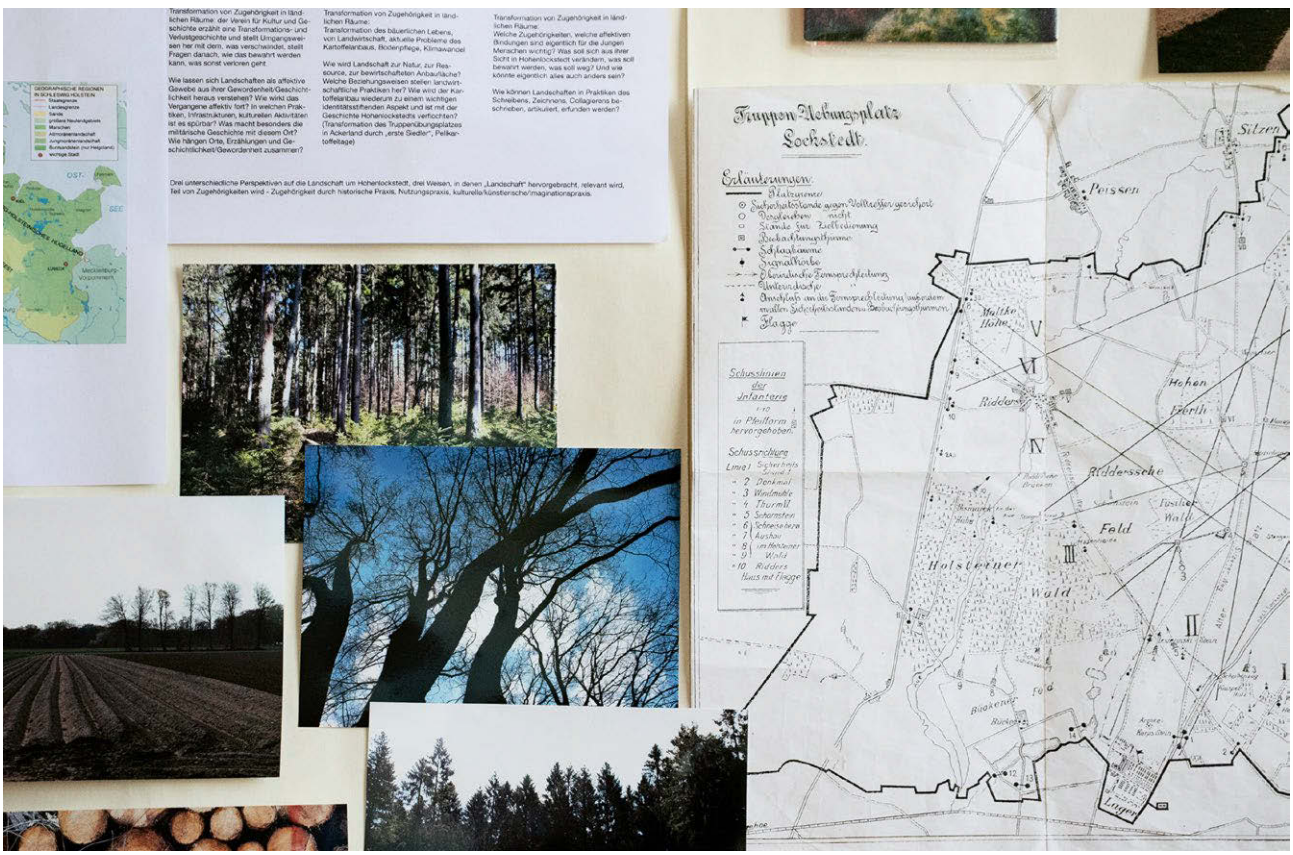
3 Forschungswerkstatt zur Publikation/ Research Workshop for the Publication [Foto/Photo: Janna R. Wieland]

●● Performative Materiality

die Institutionen sowie über lokale kulturelle Initiativen und dörfliche kulturelle Alltagspraktiken. Neben den Institutionen und ihrem lokalen Umraum, die wir in ihren jeweiligen regionalen Rahmungen als *Affekträume* begriffen, folgten wir zusätzlich Spuren der naturkulturell transformierten Landschaften um sie herum, die wir als „affective landscapes“ (Ivinson/Renold 2013b, 379) begriffen und in ihrer ‚performativen Materialität‘, in Praktiken und Politiken, die diese prägen, beschrieben.[→ Index; → Glossar] Eine zentrale Frage des Projekts war dabei, *wie* und *ob* in *Prozessen kultureller und künstlerischer Bildung* (innerhalb und außerhalb der Institutionen) *affektive Verortungen* und *Relationen* adressierbar werden. Im Forschungsdesign wurde auf Erkenntnisse und Entwicklungen vorhergehender Projekte zur *responsiven* Forschung (vgl. Althans/Engel 2016) zurückgegriffen: Auf Methoden wie das *Method-Mixing*, in dem mit Methoden qualitativer Forschung auf die künstlerische und pädagogische Praxis des Felds reagiert wurde, und Formate wie *Method Labs* und *Feedbacktreffen* mit den Kooperationspartner*innen aus dem Feld, in denen Forschungsmaterialien gemeinsam mit Wissenschaftler*innen und Kulturschaffenden diskutiert wurden.

Performative Materialität

Eine wichtige Rolle spielte im Forschungsaufbau und -prozess der transdisziplinäre Ansatz des Projekts. Die drei besagten *Affekträume* wurden von vier Forscherinnen unterschiedlicher Ausbildung und disziplinärer Prägung (Kulturanthropologie, Kunst-, Kultur- und Medienwissenschaft sowie Erziehungswissenschaft) und unterschiedlichen Alters beforscht. Im Austausch zu den Forschungsmaterialien im Team kamen diese unterschiedlichen Blickweisen, die Prägung durch die jeweiligen ‚diskursiven Rucksäcke‘ immer wieder zum Vorschein. Auch der Forschungsprozess selbst, der Austausch im Team konnte – und sollte – ein *Affektraum* sein. Wichtig hierbei war die



4 Forschungswerkstatt zur Klimawoche/Research Workshop at the Climate Week [Foto/Photo: Mirjam Lewandowsky] 14

feministisch-performative Perspektive des *New Materialism*, in deren Kontext wir Forschungspraktiken als materiell-semiotische Auseinandersetzungen verstanden, als „gemeinsames *Inkrafttreten* eines Forschungsprozesses, der Forschungssubjekte, alle Arten von Werkzeugen, wissenschaftliche Diskurse, Werte, Normen und Forschungsobjekte umfasst" (Schadler 2019, 217, übers. F.S.). Diese Perspektive auf das gemeinsame Werden des Forschungsapparates widerspricht der traditionellen Auffassung von Forschung als Repräsentation von vorkonstituierten Objekten (vgl. Barad 2012; Vannini 2015).

Die Beiträge dieses Bandes sind deshalb bestrebt, *Affekträume* als *mit* der und *durch* die Medialität der Forschungsapparate und der im Forschungsprozess produzierten Transkripte, Beschreibungen, Fotos, Videos und Tondokumente konstituiert zu beschreiben. Daher wurde auch die Rolle von (fotografischen) Bildern für uns relevant, u. a. die Frage, wie Bilder zu performativen Mit-Akteuren im ethnographischen Forschungsprozess werden.[→ Neomaterialistische Arbeit mit Bildern, S. 274] Bilder verstehen wir nicht als passive Objekte, sondern als aktive Akteure, als Teil eines größeren Netzwerks von materiellen und sozialen Beziehungen. Wir betrachten sie nicht als bloße Abbilder einer vorgängigen Wirklichkeit, sondern als materiell-diskursive Objekte, die in einem bestimmten kulturellen, politischen und sozialen Kontext produziert werden und damit selbst veränderbar sind (vgl. Althans et al. 2023, 395).[→ (K)ein Bild machen, S. 264]

Die Arbeit mit Bildern und multisensorischen Methoden wurde auch deshalb relevant, da sich Affekträume der Repräsentation verweigern und so mehr-als-repräsentationale Methoden der Affektforschung erfordern (vgl. Knudsen/Stage 2015). Diese Räume zu beforschen bedeutet, etablierte methodologische Ansätze „auf erfinderische Weise" zu nutzen, um sich mit den „affektiven Prozessen des sozialen Lebens auseinanderzusetzen" (ebd., 1, übers. J.W.) – ein *Method-Mixing* eben. So arbeiteten wir mit dem interdisziplinären

research (see Althans/Engel 2016) and to methods such as *method mixing*, in which artistic and pedagogical practices in the field are responded to with methods from qualitative research, as well as formats such as *method labs* and *feedback meetings* with the partners from the field, in which research materials were discussed with scholars, cultural professionals and artists.

The project's transdisciplinary approach played an important role in the research design and process. The three aforementioned *affective spaces* were studied by four researchers of different educations, disciplines (cultural anthropology; art, culture and media studies; and pedagogy) and ages. These different perspectives – the influence of a given 'discursive backpack' – repeatedly came out in the team's exchange over the research materials. Even the research project itself, the team's exchange, could – and should – be an *affective space*. An important role was played here by the feminist-performative perspective of New Materialism, in the context of which we understood research practices as material-semiotic engagements, as a "shared *enactment* of a research process that includes research subjects, all types of tools, scientific discourses, values, norms and research objects" (Schadler 2019, 217). This perspective on the co-emergence of the research apparatus contradicts the traditional view of research as the representation of pre-constituted objects (see Barad 2007; Vannini 2015).

The contributions to this volume therefore strive to describe *affective spaces* as constituted *with* and *by means of* the mediality of research

5 Unterwegs im Oderbruch/
En Route in the Oderbruch
[Foto/Photo: Janna R. Wieland]



Forschungsansatz der *Sensory Ethnography* (vgl. Pink 2015)[→ Sinne, S. 258], um andere Wahrnehmungsformen einzuüben und neben ethnografischen auch künstlerische und ästhetische Forschungspraktiken zu entwickeln, um auf die multisensorischen und affektiven, oft nicht-verbalen Aspekte der Forschungssituationen reagieren zu können. Zusätzlich zum responsiven und multi-sensorischen Design entwickelten wir deshalb in den drei Forschungsfeldern in Kooperation mit Akteur*innen vor Ort sowie in Zusammenarbeit mit Künstler*innen jeweils ein partizipatives und künstlerisches Format, das, die bestehende Kulturarbeit der Institutionen aufgreifend, zugleich noch

apparatuses and the transcripts, descriptions, photos, videos and sound documents produced in the research process. For that reason, the role of (photographic) images also became relevant for us, for example, the question of how images become performative co-actors in the process of ethnographic research.[→] We understand images not as passive objects but as active actors, as part of a larger network of material and social relations. Rather than seeing them as mere representations of a preexisting reality, we view them as material-discursive objects that are produced within specific cultural, political and social contexts, making them inherently subject to change (see Althans et al. 2023c, 395).[→]

● Neomaterialist Work with Images, p. 274

● (Not) Taking Photographs, p. 264

Working with images and multisensory methods also became important because affective spaces resist representation and therefore require more-than-representational methods of affect research (see Knudsen/Stage 2015). Researching these spaces means using established methodological approaches "in inventive ways" in order to "engage with the immaterial and affective processes of social life" (ibid., 1) – that is to say, *method mixing*. We therefore work with the interdisciplinary research approach of *sensory ethnography*[→] (see Pink 2015) to practice other forms of perception and to develop not only ethnographic but also artistic and aesthetic research practices in order to be able to respond to the multisensory and affective, often nonverbal aspects of research situations. Therefore, in addition to the responsive and multisensory design, we developed, in cooperation with local actors and in

● Senses, p. 258

einen anderen Zugang zu den Affekträumen ermöglichte.[→ Was dem Verschwinden anhaftet, S. 154; → Pädagogiken der Verortung, S. 248; → (K)ein Bild machen, S. 264] „Künstlerische Forschung steht und fällt nicht mit einer Verbindung zum Künstlerischen, sondern zum Ästhetischen" (Henke et al. 2020, 18, übers. M.L.). Als intervenierende und intermittierende Praxis kann sie „verwandeln oder [...] verschieben und in überraschende, manchmal auch unverständliche Richtungen voran[...]treiben" (ebd.) Mit gezielt ästhetischen und gestalterischen Setzungen werden Fragen von Körperlichkeit, Affekten und Intensitäten in die Forschung eingebunden.

Um Orte und deren Verwobenheit mit Geschichten als *Affekträume* zu beschreiben, arbeiten wir in dieser Publikation mit ethnographischen Vignetten (vgl. Bloom-Christen/Grunow 2022). Die Vignette ist ein ethnografisches Subgenre, das die Textur und Intensität der beforschten Orte wahrnehmbar und fühlbar machen kann: „Vignetten zeigen eher, als dass sie erklären" (ebd., 15, übers. F.S.). Als experimentelle Art ethnographischen Schreibens zielen Vignetten auf eine empathische Beziehung mit dem, wovon sie handeln, und können so die beforschten Affektzusammenhänge spürbar werden lassen.

ZUM AUFBAU DES BUCHES

Der Aufbau dieses Buches ist nicht linear und nicht primär chronologisch angelegt. Wir arbeiten mit einer indexikalischen Referenzstruktur, die auch individuelle Lesarten ermöglicht. Die Bilder, Texte, Figuren, Orte und Themen der einzelnen Beiträge treten so miteinander ins Gespräch und ermöglichen, die dynamischen Verstrickungen von menschlichen und mehr-als-menschlichen Akteur*innen in der Affektforschung erlebbar zu machen.

Im Kapitel *Affekt-Landschaften* fassen wir Landschaften als ein Geflecht affektiver und materieller „Naturkulturen" auf (Haraway 2016, 2018; Latour 2018). Landschaften sind demnach nicht gleichzusetzen mit *Natur* als Hintergrundkulisse für menschliches Handeln, sie bilden vielmehr, so

collaboration with artists, a participatory and artistic format for each of the three research fields. These formats, while building on the existing cultural work of the institutions, also made a different approach to the affective spaces possible.[→] Artistic research "stands and falls not with a connection to the artistic, but to the aesthetic" (Henke et al. 2020, 18). As an intervening and intermittent practice, it can "transform ... (everyday worlds) or caus[e] shifts in them and, in surprising and sometimes incomprehensible ways, driv[e] them forward" (ibid.). With targeted aesthetic and design emphases, issues of corporeality, affects and intensities are incorporated into the research.

● What Sticks to the Disappearing, p. 154; Pedagogies of Belonging, p. 248; (Not) Taking Photographs, p. 264

To describe places and how they are interwoven with stories as *affective spaces*, in this book we work with ethnographic vignettes (see Bloom-Christen/Grunow 2022). The vignette is an ethnographic subgenre that can make it possible to perceive and feel the texture and intensity of the places being researched: "what vignettes do is show, rather than tell" (ibid., 15). As an experimental form of ethnographic writing, vignettes aim to establish an empathetic relationship with the subject of the vignette, and in this way can make it possible to sense the affective relations being studied.

ON THE STRUCTURE OF THE BOOK

The structure of this book is not linear and not primarily chronological. We work with an indexical referential structure that makes individual readings possible. The images, texts, figures, places and themes of the individual contributions



6 Landschaftsbilder und ihre Titel/Landscape Images and Their Titles [Foto/Photo: Janna R. Wieland]

unsere These, dynamische *mehr-als-menschliche Gefüge* des *Affizierens* und *Affiziert-werdens*. Dabei fragen wir nicht nur nach der Bedeutung, die Landschaften für die jeweiligen *Affekträume* in diesen Regionen haben, sondern auch, welche Bedeutung ihnen in den Praktiken der Institutionen kultureller Bildung eingeräumt wird. So werden beispielsweise Wasser, Sand und Strand in *Am Wasser* zur Bühne für die Aushandlung des pandemischen Alltags des Jugendclubs der Julabü (Junge Landesbühne Niedersachsen Nord). *Im Wald* wird Landschaft als ein mehr-als-menschliches Gefüge sichtbar, das vom Spuk des Vergangenen durchzogen bleibt. In *Das Fischsterben und seine Bilder* wirft die Diskrepanz zwischen einer Umweltkatastrophe und seiner medialen Rückkoppelung Fragen zum Verhältnis von Text und Bild auf. Die Beiträge *Himmel und Wolken* und *Wind*, die u. a. von der Idee von Elementen als Akteuren inspiriert sind, zeigen, wie stark die Elemente zur Wahrnehmung von Landschaften, Stimmungen und Atmosphären beitragen (vgl. Papadopoulos et al. 2021).

In *(Ge)schichten* verfolgen wir Spuren vergangener und andauernder Transformationen in ländlichen Räumen, die untrennbar mit Ortsgeschichten, Praktiken von Vereinen, Vergangenheit und Gegenwart verwoben sind und zeigen, wie Orte und Landschaften politisch werden. Aus diesen Spuren lassen sich „affective histories" (Walkerdine 2016) skizzieren, die den Umgang von Orten mit ihrem kulturellen Erbe, Traditionen und Praktiken nachzeichnen. *Die Finnischen Jäger* thematisiert das Nachleben militärischer Vergangenheiten und damit verbundene Erinnerungs- und Gedenkpraktiken in Hohenlockstedt. In *Infrastrukturen des Verschwindens* steht die Forscherin unerwartet vor vielen (saisonbedingt) verschlossenen Türen und gerät damit in einen Zustand, der auf lakonische Art und Weise vorführt, was Strukturwandel auf dem Land bedeutet. *Markieren* beschäftigt sich mit kolonialen Vergangenheiten in Wilhelmshaven. In *Was dem Ver-*

enter into dialogue with one another and make it possible to experience the dynamic entanglements of human and more-than-human actors in affect research.

In the chapter 'Affective Landscapes', we look at landscapes as a fabric of affective and material "naturecultures" (Haraway 2016; Latour 2004). In this view, landscapes should not be equated with *nature* as a mere backdrop for human activity but rather form, we argue, a dynamic *more-than-human assemblage of affecting and being affected*. We not only ask about the significance the landscapes have for the *affect spaces* in these regions but also about the meaning attributed to them in the practices of cultural education institutions. For example, in 'By the Sea', water, sand and beach become the stage for the youth club of the Julabü (Junge Landesbühne Niedersachsen Nord/Young State Theatre Niedersachen Nord) to negotiate everyday life during the pandemic. 'In the Forest' shows landscape as a more-than-human assemblage that is permeated by the ghosts of the past. 'Fish Die-off and Its Images' illustrates the discrepancy between an environmental catastrophe and its media feedback into questions of the relationship of text and image. The contributions 'Sky and Clouds' and 'Wind', which are inspired by, among other things, the idea of elements as actors, demonstrate how much the elements contribute to the perception of landscapes, moods and atmospheres (see Papadopoulos et al. 2021; Peters 2015).

In 'Historical Layers', we pursue traces of past and ongoing transformations in rural areas that are inseparably interwoven with local histories, practices of associations, the past and the present and show how places and landscapes

schwinden anhaftet wird mit der partizipativen Installation *WandelBar* gefragt, was bleibt, wenn ein Ort von Bedeutung verschwindet. Am Ende werden unterschiedliche Perspektiven auf Fremd-Sein und Befremden in Frage gestellt.[→ Fremd-Sein?, S. 180]

Affektive Pädagogiken verhandelt Praktiken dreier unterschiedlicher Institutionen kultureller Bildung in ländlichen Räumen und die Frage, wie diese Ortsbezüge erzeugen. Gesucht wird dabei ein lokales Wissen, das alle brauchen, um vor Ort zu sein.[→ Pädagogiken der Verortung, S. 248] In den Vignetten wird deutlich, dass dieses Wissen körperlich-sensorisch und situiert entsteht. Lokale künstlerische Praktiken oder Theaterclubs zeigen, wie die Institutionen in ihrer Arbeit den lokalen Umraum einbeziehen und auf diesen reagieren. Wie etwa die künstlerische Recherche im Jugendclub-Projekt *Land Sehen* der Julabü zeigt. Mit Praktiken des Theaters inszenieren Kinder und Jugendliche ihre Vorstellung zur Zukunft[→ Zukunftscampus, S. 200], die besonders die gefühlten Gedanken reflektieren. In *An der Rampe* erkunden junge Menschen in einem Kunst- und Aktionsprojekt das eigene Umfeld und befragen kritisch gesellschaftliche Verhältnisse. Der Beitrag *Pädagogiken der Verortung* fragt danach, was es in Zeiten des digitalisierten, mobil strukturierten, globalen Kapitalismus heißt, sich zu bewegen, in dem man an einem Ort bleibt (vgl. Anders 2019), und affektive *response-ability* zu entwickeln.

Die Beiträge in *Apparate der Forschung* beschäftigen sich mit der Handlungsmacht und dem Eigensinn der technisch-medialen Apparate, Figuren, Objekte und Materialien, mit denen und durch die geforscht wurde. Sie bestimmten mit, was (un)sichtbar, (un)hörbar und (un)fühlbar wurde. Indem sie bestimmte Schnitte setzen und Unterschiede produzieren, die von Bedeutung sind (vgl. Barad 2012), bringen Forschungsapparate (wie



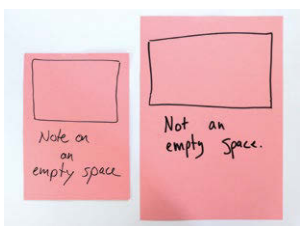
7 Warten im Oderbruch/Waiting in the Oderbruch [Foto/Photo: Janna R. Wieland]

Aufzeichnungstechnologien, aber auch künstlerische Formate) die beforschten Affekträume mit hervor.[→ (K)ein Bild machen, S. 264; → Neomaterialistische Arbeit mit Bildern, S. 274] So entstehen aus dem, was einen aufmerksam werden lässt, unterschiedliche Figuren. Die in den Vignetten versammelten Figuren stellen unabgeschlossene affektive Relationen her, fungieren als Denkfiguren im Forschen und Schreiben.[→ Figuren, S. 280] Und auch der Zufall entscheidet mit, wann etwas wie erscheint.[→ Im Auge des Zufalls, S. 284]

Wastelands? handelt von ländlichen Räumen als „patches" (Tsing 2015, 62), durchzogen von unterschiedlichen Zeiten, Akteur*innen, Geschichten, die einander überlagern, von Spuren, die ebenso von dem zeugen, was war, wie von dem, was kommt. In diesem Sinne handelt es von der Unmöglichkeit eines *leeren* Raums, von der Überfülle von *Affekträumen*, von „der Unerforschlichkeit der Welt und der unzähligen Zustände, die daraus hervorgehen" (Glissant 2021, 30).

become political. From these traces we can sketch "affective histories" (Walkerdine 2016) which map how places engage with their cultural heritage, traditions and practices. 'The Finnish Jägers' addresses the afterlife of military pasts and the associated memory and commemoration practices in Hohenlockstedt. In 'Infrastructures of Disappearing', the researcher is unexpectedly standing in front of many (seasonally) closed doors and thus falls into a state that laconically demonstrates what structural change in the countryside means. 'Marking' is about colonial pasts in Wilhelmshaven. 'What Sticks to the Disappearing' looks at the interactive installation *WandelBar* and asks what remains when a place that matters disappears. Finally, in *'Being Strange?'* various perspectives on being strange and alienating are questioned.

'Affective Pedagogies' explores the practices of three different institutions of cultural education in rural areas and the question of what connections to the places they produce. It is a search for local knowledge that everyone needs in order to be on site.[→] The vignettes make it clear that this knowledge emerges in a corporeal-sensory and situated manner. Local artistic practices or theatre clubs show how institutions relate to their local environment and respond to it in their work. The artistic research in the Land Sehen (Land Ahoy) project of the Julabü youth club is an example of this. Children and teenagers stage their visions of the future[→], reflecting especially on the felt thoughts. In 'At the Ramp', young people explore their own surroundings in an art and action project and critically question social conditions. The con-



8 Zeichnungen aus dem Method Lab II/ Drawings from the Method Lab II [Foto/Photo: Janna R. Wieland]

● Pedagogies of Belonging, p. 248

● talentCAMPus, p. 200



9 Respect My Fucking Pronouns [Foto/Photo: Fiona Schrading]

tribution 'Pedagogies of Belonging' asks what it means to move by staying in one place in times of digitised, movably structured, global capitalism (see Anders 2019) and developing affective *response-ability.*

The contributions in 'Apparatuses of Research' address the agency and the obstinacy of technological-media apparatuses, figures, objects and materials through which and with wich research is conducted. They determined in part what became (in)visible, (in)audible and (im)palpable. By enacting certain cuts and producing differences that matter (see Barad 2007), research apparatuses (such as recording technologies but also artistic formats) co-create the researched affective spaces.[→] In this way, various figures emerge from what catches one`s attention. The figures gathered in the vignettes produce unfinished affective relations, function as figures of thought in the process researching and writing.[→] And coincidence also decides in part when something appears and how.[→]

● (Not) Taking Photographs, p. 264; Neomaterialist Work with Images, p. 274
● Figures, p. 280
● In the Eye of Coincidence, p. 284

Wastelands? is about rural areas as "patches" (Tsing 2015, 62), permeated by different times, actors and histories that layer upon each other, with traces that testify both to what they were and to what will come. In that sense, it is about the impossibility of an *empty* space and about the excess of *affective spaces*, "of the world's inexplorable quality and the infinite states that result from that" (Glissant 2009, 36).

Affekt-Landschaften

Affective Landscapes



10 Landschaft an der Oder mit Forscherin/Landscape on the Oder with Researcher [Video-Standbild/Videostill: Mirjam Lewandowsky]

JANNA R. WIELAND

Am Wasser

„Wenn du etwas affizierst, wirst du offen dafür, selbst affiziert zu werden, und zwar auf eine etwas andere Art und Weise, als du es vielleicht im Moment zuvor warst. Du hast einen Übergang vollzogen, wie geringfügig auch immer. Du hast eine Schwelle übertreten. Affekt ist dieses Überschreiten einer Schwelle unter dem Gesichtspunkt, dass sich Fähigkeiten verändern." (Massumi 2015, 103, übers. J.W.)

By the Sea

"When you affect something, you are opening yourself up to being affected in turn, and in a slightly different way than you might have been the moment before. You have made a transition, however slight. You have stepped over a threshold. Affect is this passing of a threshold, seen from the point of view of the change in capacity." (Massumi 2015, 103)

When the Julabü youth club, led by theatre educator and artist Anna-Lena Rode, starts its annual project in 2021, the presence programme of the Landesbühne Niedersachsen Nord (Young State Theatre Niedersachen Nord) in Wilhelmshaven is largely suspended due to the COVID-19 pandemic. Performances were cancelled or were presented digitally or on a small-scale outdoors. Rehearsals for the youth project *BY THE SEA. Zuhause* (*BY THE SEA. At Home*) were also thoroughly influenced by the pandemic.

Under the conditions of the COVID-19 measures, work was initially carried out online, later on the Südstrand in Wilhelmshaven in individual and small group rehearsals, from which – instead of an originally planned live performance – a film was created as a substitute format, which was shown in the Kunsthalle Wilhelmshaven as part of the 2021 accompanying programme of the exhibition *BY THE SEA. Land Art, Performance, Minimal Art exhibition* (see Stegmann 2022). The exhibition was the starting point for the artistic and performative exploration of the youth club's rehearsals. It suggested the theme water and sea, although during the rehearsal the originally planned focus on the theme water and sea gradually took a backseat to the young people's concerns about daily life during the pandemic.[→]

● Water, Everyday Life

ONLINE REHEARSALS DURING THE PANDEMIC

Through the digital windows of the video call we – young people, the rehearsal director and I – look at one another and try to keep an eye on those opposite

Open Access. © 2025 the author(s), published by Walter de Gruyter GmbH, Berlin/Boston. CC BY This work is licensed under the Creative Commons Attribution 4.0 License. https://doi.org/10.1515/9783111390444-003

Als der Jugendclub der Julabü unter der Leitung der Theaterpädagogin und Künstlerin Anna-Lena Rode sein jährliches Projekt 2021 startet, ist das Präsenzprogramm der Landesbühne Niedersachsen Nord in Wilhelmshaven auf Grund der Pandemie weitestgehend eingestellt. Aufführungen werden abgesagt, finden digital statt oder in kleinteiligen Formaten im Freien. Auch die Probenzeit des Jugendprojekts *BY THE SEA. Zuhause* ist umfassend von der Pandemie beeinflusst. Unter den Bedingungen der COVID-19-Maßnahmen wurde zunächst online, später am Südstrand in Wilhelmshaven in Einzel- und Kleingruppenproben gearbeitet, aus denen – statt einer ursprünglich geplanten Live-Aufführung – als Ersatzformat ein Film entstanden ist, der in der Kunsthalle Wilhelmshaven im Rahmen des Begleitprogramms 2021 der Ausstellung *BY THE SEA. Land Art, Performance, Minimal Art* gezeigt wurde (vgl. Stegmann 2022). Die Ausstellung stellte den Ausgangspunkt der künstlerischen und performativen Auseinandersetzung der Proben des Jugendclubs dar. Sie legte die Themensetzung *Wasser* und *Meer* nahe, wobei die ursprünglich geplante Auseinandersetzung mit dem Thema Wasser während der Proben allmählich hinter die Belange des pandemischen Alltags der Jugendlichen rückte.[→ Index]

● Alltag, Wasser

ONLINEPROBEN IM PANDEMISCHEN ALLTAG

Durch die digitalen Fenster des Video-Calls schauen wir – die Jugendlichen, die Probenleiterin und ich – uns gegenseitig an und versuchen in einer ersten Theaterübung den Blick des Gegenübers zu halten. Wer wen durch die digitalen Fenster genau anschaut, ist unklar, denn die Laptopkamera und Zoom verschieben unsere Blickachsen und lassen nur erahnen, ob sich Blicke treffen, wer in mein digitales Fenster oder das einer anderen Person schaut.



11 Proben am Südstrand/Rehearsals on the Southern Beach [Sofern nicht anders angegeben, sind die Fotos in diesem Beitrag von Janna R. Wieland/Unless otherwise credited, the photos in this contribution are by Janna R. Wieland, Julabü]

Berührung und Blickkontakt aus der analogen Probe verschieben sich hin zu einem vagen Fokussieren des eigenen Computers und Handys. Die Probenleitung choreografiert die Jugendlichen und mich durch die digitale Probe. Erste Assoziationen zum Thema Wasser und Meer schreiben die Jugendlichen auf ein Whiteboard im Onlineprogramm, diejenigen ohne Laptop schreiben über den Handy-Chat ihre Assoziationen auf. Ein Mädchen sagt, Meer verbinde sie immer mit zuhause, weil sie am Meer aufgewachsen sei. Andere bestätigen, dass das Meer so etwas wie ein Gefühl von Zuhause hervorrufe. Die Probenleitung Anna-Lena Rode geht auf diesen Aspekt ein und fragt: „Alle sagen, Meer ist zuhause. Doch wie ist es aktuell zuhause?“ (Feldnotizen 20.04.2021) In der Übertragung von Ideen der künstlerischen Produktion der Ausstellung auf das Jugendprojekt beginnt eine Diskussion über Alltag und Kunst. Dabei wird deutlich, dass Kunst im öffentlichen Raum bzw. außerhalb der institutionellen Räume eine Verschiebung des Fokus bewirke, hin zum alltäglichen Tun als einer Form künstlerischer Praxis an gewohnten und gewöhnlichen Orten. Die Jugendlichen diskutieren darüber, wann etwas Kunst wird. Wo sind die Übergänge? Eine Jugendliche fragt daraufhin: „Muss Kunst überhaupt gezeigt werden? Muss sie sichtbar sein?“ (ebd.) Eine weitere Jugendliche äußert sich zögernd und sagt schüchtern, dass sie es schön fände, „einen Ansatz für sich selbst zu setzen und zu sagen: Das ist mein Ausdruck. Ich nehme meinen Alltag und mache daraus Kunst“ (ebd.). In der Online-Probe und im weiteren Verlauf der Proben zu *BY THE SEA. Zuhause* wird immer wieder deutlich, dass die Pandemie jeden Flecken des Alltags der Jugendlichen, auch während der Probenarbeit, für sich beanspruchte, sich wie ein dichtes und affektives Gewebe über diese Zeit legte.[→ Glossar] Die Pandemie taucht immer wieder in Nebensätzen auf, wenn über Regulationen und Einschränkungen gesprochen wird. Es schwingt ein Gefühl, eine Stimmung mit, die sich über die Online-

● Affekträume

us in our first theatrical rehearsal. It is unclear exactly who is looking at whom through the digital windows, because the laptop camera and zoom shift our lines of vision and only allow us to guess whether our eyes are meeting, who is looking into my digital window or that of another person. Touch and eye contact from the analogue sample shift towards a vague focus on one's own computer and mobile phone. The rehearsal director is choreographing the young people and me by means of a digital rehearsal. The young people write their initial associations on the topic of water and sea on a whiteboard in the online programme, while those without a laptop write down their associations via mobile phone chat. One girl says that she always associates the sea with home, because she grew up by the sea. Others confirmed that the sea evoked something like a feeling of home. The rehearsal director, Anna-Lena Rode, addresses this aspect and asks: "Everyone is saying that the sea is home. But what is it currently like at home?" (Field Notes 20 April 2021) By transferring ideas from the artistic production of the exhibition to the youth project, a discussion about everyday life and art begins. It becomes clear that art in public space or outside institutional spaces causes a shift in focus towards everyday activities as a form of artistic practice in familiar and ordinary places. The young people discuss when something becomes art. Where are the transitions? When is art? A young person then asks: "Does art have to be shown at all? Does it have to be visible?" (ibid.) Another young person expresses hesitation and says shyly that she would like "to set an approach for myself and say: This is my expression. I take my everyday life and



12 Stuhl im Wasser / Chair in the Water [Video-Standbild / Videostill: Julabü]

● Stimmung

● Körper

Proben, über die späteren Proben am Südstrand in Wilhelmshaven legt.[→ Index] Wie ein Vorhang verhaltener, gedrückter und gedämpfter Stimmung erschöpfter und energieloser Körper, die, ähnlich wie die instabile Internetverbindung während der Zoom-Treffen, Stimmen und Gesichter ins Stocken und Wackeln bringt.[→ Index]

DER STRAND ALS BÜHNE

Der Strand als Probenort wird zur Bühne, auf der an Alltäglichem, an Erinnerungen, Vergangenheiten, aber auch Unsicherheiten und Formen des Ausdrucks gearbeitet wird. Es wird improvisiert, bereits in Online-Proben Improvisiertes verfestigt, zu Hause im Lockdown geschriebene Texte beim Vorlesen am Strand mit der Umgebung verbunden. Es sind flüchtige Momente, in denen auch das Rauschen des Windes und Wassers, Stimmen aus der Ferne, die Bewegungen und die theatralen Momente der Theaterprobe zusammenkommen. Die Frage aufgreifend „Aber wie ist es aktuell zuhause?“ bringen die Jugendlichen ihre häuslichen Zimmer mit an den Strand, indem sie die Wände ihrer Zimmer im Sand nachformen. Die entstehenden Umrisse von rechteckigen Abdrücken im Sand zeichnen die jeweiligen Zimmer der Jugendlichen nach, in denen sie am Strand mit dem Sand und Meer Szenen ihres Alltags während der COVID-19-Lockdowns nachspielen (vgl. Feldnotizen 21.07.2021; 28.07.2021).

Eine Jugendliche rennt von einer Ecke der Linie im Sand zur anderen, sie möchte den engen Ecken ihres sehr kleinen Zimmers – hier die Linien im feuchten Sand – entwischen und durchlebt im theatralen Spielen das Zurückgeworfen-Sein in die eigenen vier Wände während der Lockdowns. Sie ist unruhig und fokussiert zugleich, manchmal entgleitet ihr der Blick. Ihr Blick schweift in die Ferne, er wirkt auf mich undeutlich und angestrengt zugleich, als wolle sie etwas fokussieren oder als sehe sie etwas in der Ferne

turn it into art” (ibid.). In the online rehearsal and in the further course of the rehearsals for *BY THE SEA. Zuhause*, it becomes obvious that the pandemic has taken over every aspect of the young people’s everyday lives, even during rehearsals, covering them like a dense and affective fabric.[→] The pandemic keeps cropping up in minor sentences when they talk about regulations and restrictions. There is a feeling, a mood, that resonates throughout the online rehearsals and the later rehearsals on the south beach in Wilhelmshaven.[→] Like a curtain of subdued moods of exhausted and unenergised bodies, which, like the unstable internet connection during Zoom meetings, caused voices and faces to falter and shake.[→]

● Affective Spaces

● Atmosphere

● Body

THE BEACH AS STAGE

The beach as a rehearsal site becomes a stage on which they work on the everyday, memories, pasts, but also on uncertainties and forms of expression. They improvise, consolidate what they have already improvised in online rehearsals and combine texts written at home during lockdown with the surroundings by reading them aloud on the beach. They are fleeting moments in which the rustling of the wind and of the water, voices from the distance, the movements and theatrical moments of the rehearsal come together. Taking up the question “But what is it currently like at home?” the young people bring their rooms at home to the beach by recreating their walls of their rooms in the sand. The making of rectangular imprints in the sand traces the outlines



(oder etwas Vergangenes im eigenen Zimmer). Die Zeichnung im Sand wirkt auf mich wie eine Art „Nachleben“ (Didi-Hubermann 1999, 15, mit Verweis auf Aby Warburg)[→ Index], das sich in den Abdrücken materialisiert. Ein „Zusammentreffen eines *da* und eines *nicht-da*, einer *Berührung* und einer *Abwesenheit*“ (ebd., 26). Die Jugendliche am Strand drückt mit ihren Füßen Abdruck um Abdruck in den Sand. Sie läuft von imaginärer Wand zu imaginärer Wand, als wolle sie dem Raum entfliehen, den Bedingungen

● Geister

of the young people's respective rooms, in which they re-enact scenes from their everyday lives on the beach with the sand and sea during the COVID-19 lockdowns (see Field Notes, 21 July 2021; 28 July 2021).

A teenager runs from one corner of the lines in the sand to the other; she wants to escape the narrow corners of her very small room – here the lines in the damp sand – and in theatrical play experiences being thrown back into her own four walls during the lockdowns. She is restless and focussed at the same time, sometimes her gaze slips away. Her gaze wanders into the distance, it seems indistinct and strained at the same time, as if she wants to focus on something or as if she sees something in the distance (or something past in her own room). The drawing in the sand appears to me like a kind of "afterlife" (Didi-Hubermann 1999, 15, with reference to Aby Warburg, transl. J.W.)[→], which materialises in the imprints. A "collision of a *there* and a *not there*, of a *contact* and of an *absence*" (ibid., 26). The teenager on the beach presses footprint after footprint into the sand. She runs from imaginary wall to imaginary wall as if she wants to escape the room, the conditions of the pandemic, the walls of her room. The square suggestion of the room in the sand becomes a small square full of imprints through her running steps.

● Ghosts

The *imprint*[1], as the art historian and philosopher Georges Didi-Huberman describes it, emphasises the *touch* of an absence, a "lasting power of [its] relationship to time, which corresponds to the phantom-like effect of 'ghosts',

1 My colleague Mirjam Lewandowsky got me using the print as discussed by Georges Didi-Huberman for analysis and asking how the print can be used to produce connections to the place.

der Pandemie, den Wänden ihres Zimmers. Die quadratische Andeutung des Zimmers im Sand wird durch ihre rennenden Schritte zu einem kleinen Quadrat voller Abdrücke.

Der Abdruck[1], wie der Kunsthistoriker und Philosoph Georges Didi-Hubermann ihn beschreibt, betont die *Berührung* einer Abwesenheit, eine „bleibende Kraft [ihres] Verhältnisses zu Zeit, die der phantomhaften Wirkung von ‚Gespenstern', von einem *Nachleben* entspricht: von etwas, das fortgegangen ist und das doch bei uns bleibt, in unserer Nähe bleibt, um uns ein Zeichen seiner Abwesenheit zu geben" (ebd., 26). Über den *Abdruck* entsteht eine Berührung zum Ort – auch sensorisch und performativ zum Sand, Meer, Wasser – und zu anhaltenden wie auch vergangenen Erfahrungen[→ Index] während der Pandemie und ihrem Alltag. Ich höre das Knarzen des Sandes, Worte der Probenleitung, die vom Wind[→ Index] verschluckt werden. Die Jugendliche steigert ihre Geschwindigkeit und bleibt immer zu an der gleichen unsichtbaren Linie im Sand stehen, die ihr Zimmer darstellen soll. Ihr mit Linien angedeutetes Zimmer im Sand verschwindet[→ Index] allmählich durch die Wellen der nahenden Flut.

Eine andere Jugendliche ist sehr ruhig. Sie sagt, sie wolle Negative machen, „wie ein Negativ vom Foto" (Feldnotizen 21.07.2021; 28.07.2021), damit ein Abdruck von ihr bleibe. Sie drückt in langsamen Bewegungen mit ihrem Körper *Negative* in die Umrisse ihres Zimmers im Sand. Sie geht mit Bedacht von einer Pose zur nächsten und hinterlässt Abdrücke im Sand. Ihr Ausdruck ist ernst, melancholisch und sehnsüchtig zugleich. Sie sagt: „Da muss doch etwas bleiben" (ebd.). Ihre Worte und die Weise, wie sie spricht und mit welcher Langsamkeit sie jeden Abdruck exakt in den Sand prägt, bekommen vor dem Hintergrund der Entbehrungen und Kontaktsperren der Pandemie eine andere Aussage. Ihre „performative Aussage" (Deleuze/Guattari 1992, 115) ist innerhalb dieser Umstände „von Gewicht" (Barad 2003, 801, übers. J.W.):

1 Meine Kollegin Mirjam Lewandowsky brachte mich darauf die Bezüge des Abdrucks über Georges Didi-Hubermann anzuschauen und wie diese Bezüge zum Ort herstellen können.

- Erfahrungen
- Wind
- Verschwinden



14 Am Wasser, im eigenen Zimmer / By The Sea, in One's Own Room [Video-Standbild / Videostill: Julabü]

of an *afterlife*: of something that has gone away and yet remains with us, remains near us, to give us a sign of its absence" (ibid., 26). The *imprint* creates a contact to the place – also sensory and performative to the sand, the sea, the water – and to ongoing as well as past experiences[→] during the pandemic and its everyday life. I hear the creaking of the sand, the words of the rehearsal director being swallowed by the wind.[→] The teenager increases her speed and always stops at the same invisible line in the sand, which is supposed to portray her room. er room in the sand, hinted at with lines, gradually disappears[→] through the waves of the approaching tide.

- Experience
- Wind
- Disappearing

Another young person is very quiet. She says she wanted to make negatives, "like a negative of a photo" (Field Notes, 21 July 2021; 28 July 2021) so that an impression of her remains. She slowly presses negatives into the outline of her room in the sand with her body. She moves carefully from one pose to the next, leaving imprints in the sand. Her expression is serious, melancholic and longing at the same time. She says: "Something must remain" (ibid.). Her words and the way she speaks and the slowness with which she imprints each mark precisely in the sand take on a different meaning against the backdrop of the deprivations and contact restrictions of the pandemic. There is no "performative expression" (Deleuze/Guattari 1992, 115, transl. J.W.) outside the circumstances that produce it. A *performative expression* "comes to matter" (Barad 2003, 801) according to the situation in which it is made or uttered: "it is not the same thing and it is not the same expression; it is not the same bodily



15–18 Negative im Sand/Negatives in the Sand [Video-Standbild/Videostill: Julabü]

„[…] es ist nicht dieselbe Sache und auch nicht dieselbe Aussage; es ist nicht die selbe körperliche Situation und auch nicht dieselbe körperlose Transformation. Bei Körpern spricht man von Transformation, aber sie selber ist körperlos, geschieht innerhalb der Äußerung“ (Deleuze/Guattari 1992, 115).

Die Jugendlichen rahmen ihre Alltage an einem anderen Ort (am Südstrand) neu, machen somit eine Verschiebung, in der das Alltägliche zur Kunst und der gewohnte Ort, der Strand, umgedeutet und zur Bühne wird. In diesem Vollzug wird das Watt zum Ventil, durch das ein unmittelbares Affiziert-werden, eine Berührung, eine (Ver)Wandlung im Kontakt mit dem kalten feuchten Sand vor Ort, am Strand in Wilhelmshaven, entsteht.

In einem Interview, das ich bereits 2020 mit der Probenleitung, Theaterpädagogin und Künstlerin Anna-Lena Rode geführt habe, hebt sie hervor, dass es eine „wichtige künstlerische Erfahrung“ (Rode, Interview 19.08.2020) sei, wenn die Menschen, mit denen sie arbeite – in diesem Fall Jugendliche –, „selbst auf der Bühne“ (ebd.) stehen. Sie beschreibt diesen Moment als Erfahrung der Befähigung, zwischen Realitäten wählen zu können: „Ich stehe da selbst, aber [ich] bin auch eine Rolle“ (ebd.). Aus theaterpädagogischer Perspektive sei es wichtig, einen Raum zu schaffen, in dem solche Erfahrungen gemacht werden können, und Proberäume als sicherere Orte auszuprobieren und wertgeschätzt zu werden. (vgl. ebd.) Die Jugendlichen sind „gut im Körper“ (ebd.), wie es Rode beschreibt, nehmen ihre eigene künstlerische Praxis ernst und lassen sich von ihrem zufälligen Publikum[→ Index] auf der Strandpromenade nicht aus der Rolle bringen. Durch die Anwesenheit des zufälligen Publikums wird die Probensituation zur Aufführung.

Im Laufe der Proben rücken die mit/am Sand, Wind, Wasser verhandelten Zimmer-Abdrücke der Jugendlichen in den Vordergrund, als Aushandlungen der von ihnen durchlebten Situationen und Emotionen während der Pandemie. Die Jugendlichen erleben die Pandemie in ihren Zimmern,

● Zufall

situation and it is not the same bodiless transformation. With bodies one speaks of transformation, but it itself is bodiless, happens within the utterance” (Deleuze/Guattari 1992, 115, transl. J.W.). The young people reframe their everyday lives in a different place (on the south beach), thus creating a shift in which the everyday becomes art and the familiar place, the beach, is reinterpreted and becomes a stage. In this process, the mudflats become an outlet through which an immediate being affected, a touch, a transformation is made in contact with the cold, damp sand on site, on the beach in Wilhelmshaven.

In an interview I conducted with rehearsal director, theatre educator and artist Anna-Lena Rode back in 2020, she emphasises that it is an “important artistic experience” (Rode, Interview 19.08.2020) when the people she works with - in this case young people – “are on stage themselves” (ibid.). She describes this moment as the experience of being able to choose between realities: “I am standing there myself, but [I] am also a role” (ibid.). From a theatre pedagogical perspective, it is important to create a space in which such experiences can be made and to try out rehearsal spaces as safer places and to be valued. (cf. ibid.) The young people are “good in their bodies” (ibid.), as Rode describes it, take their own artistic practice seriously and do not let their random audience[→] on the beach promenade throw them off their stride. The presence of the random audience turns the rehearsal situation into a performance.

Over the course of the rehearsals, the young people’s room impressions, negotiated with/on the sand, wind and water, come to the fore as negotiations



19 Negative im Sand/Negatives in the Sand [Video-Standbild/Videostill: Julabü]

● Coincidence



20 Wascht eure Träume ab/ Wash Away Your Dreams [Foto/ Photo: Anna-Lena Rode, Julabü]

●● Affektive Pädagogik

● Schwelle

in ihrem Alltag und in der theatralisch-performativen Aushandlung dieser Zeit hier am Strand auf ganz unterschiedliche Weise, obwohl sie sich in derselben Krisenzeit bewegen. So werden die Erfahrungen während der Pandemie im eigenen Zimmer bei einer Person zu einer zeitlichen Dehnung, bei einer anderen zu einer sich streckenden Zeit, die immer zu nach dem Sinn fragt und nach dem, was „bleibt" (Feldnotizen 21.07.2021; 28.07.2021). Es sind gemeinsame Erfahrungen und doch sind sie nicht „gleichbedeutend mit dem Erleben des Gleichen" (Jamouchi 2020, 62, übers. J.W.).[→ Index; → Glossar] Die Künstlerin Samira Jamouchi verweist mit Brian Massumi auf die „unterschiedlichen Arten des Erlebens einer gemeinsamen Erfahrung" (ebd.) insbesondere in ästhetischen Lernprozessen. Mit Massumi argumentiert, verstehen sich diese (Lern)Prozesse als eine Schwelle[→ Index], die im Vollzug des Affizierens und Affiziert-werdens überschritten wird. Der Vollzug eines Übergangs „wie geringfügig auch immer. Es wird eine Schwelle übertreten. Affekt ist dieses Überschreiten einer Schwelle unter dem Gesichtspunkt, dass sich Fähigkeiten verändern" (Massumi 2015, 103, übers. J.W.). Ob eine Schwelle überschritten, eine Wandlung (Transformation), ein Erlebnis besonders prägend oder intensiv ist, geschieht demnach ganz unterschiedlich.

Ganz am Ende der Probe sagt die Probenleitung zu mir: „Wir haben alle eine Beziehung zum Strand, zum Sand, zum Wasser. Aber die Leute, die hier sind, die hier vorbeilaufen, die würden das, was wir hier machen, nie machen. Das ist es, was es so emotional macht" (Feldnotizen 21.07.2021; 28.07.2021); und zu den Jugendlichen sagt sie: „Rein ins Wasser, wascht euch eure Träume ab" (ebd.).

of the situations and emotions they have experienced during the pandemic. The young people experience the pandemic in their rooms, in their everyday lives and in the theatrical-performative negotiation of this time here on the beach in very different ways, although they are in the same time of crisis. For one person, the experiences during the pandemic in their own room become a temporal extension, for another a stretching time that always asks for meaning and what "remains" (Field Notes Field Notes, 21 July 2021; 28 July 2021).

They are shared experiences and yet they are not "synonymous with experiencing the same" (Jamouchi 2020, 62).[→] With Brian Massumi, the artist Samira Jamouchi refers to the "collectiveness of a situation [that] affects us differently" (ibid.), especially in aesthetic learning processes. As Massumi argues, these (learning) processes are understood as a threshold[→] that is crossed in the act of being and becoming affected: "You have made a transition, however slight. You have stepped over a threshold. Affect is this passing of a threshold, seen from the point of view of the change in capacity." (Massumi 2015, 103) Whether a threshold is crossed, a change (transformation), an experience is particularly formative or intense, therefore happens in very different ways.

●● Affective Pedagogy

● Threshold

At the very end of the rehearsal, the rehearsal director says to me: "We all have a relationship to the beach, to the sand, to the water. But the people who are here, who walk past here, they would never do what we do here. That's what makes it so emotional" (Field Notes, 21 July 2021; 28 July 2021); and to the young people she says: "Get in the water, wash off your dreams" (ibid.).

FIONA SCHRADING

Im Wald

„Gespenster […] sitzen nicht still. Sie hinterlassen Spuren; sie stören unsere Pläne. Sie brechen durch das Pflaster. Sie erzählen uns von alten Zeiträumen und zeitgenössischen Zeitschichten, die sich in Landschaften überlagern.“ (Tsing et al. 2017, G8, übers. F.S.)

In the Forest

“[G]hosts … don’t sit still. They leave traces; they disturb our plans. They crack through pavements. They tell us about stretches of ancient time and contemporary layerings of time, collapsed together in landscapes.” (Tsing et al. 2017, G8)



21 Im Holsteiner Wald/In the Holstein Forest [Sofern nicht anders angegeben, sind die Fotos in diesem Beitrag von Fiona Schrading/Unless otherwise credited, the photos in this contribution are by Fiona Schrading]

Open Access. © 2025 the author(s), published by Walter de Gruyter GmbH, Berlin/Boston. This work is licensed under the Creative Commons Attribution 4.0 License. https://doi.org/10.1515/9783111390444-004

Unterwegs mit dem Förster Björn Berling und dem Ortshistoriker Achim Jabusch vom Verein für Kultur und Geschichte streife ich durch den Holsteiner Wald in der Gemeinde Hohenlockstedt, der sich zwischen den Ortsteilen Hohenlockstedt, Ridders, Bücken und dem Flugplatz Hungriger Wolf erstreckt.[1] Wir gehen die beliebten Spazierwege entlang, laufen im Fichtenwald auf weichem Waldboden, stehen am Ufer der Rantzau, stolpern durch Gebüsch und über umgestürzte Baumstämme, zwängen uns durch Birken hindurch, stehen auf alten Hügelgräbern, an Bunkern, Hochsitzen und kleinen Seen. Durch Björns und Achims Erzählungen[→ Index] werden Spuren sichtbar[→ Index], die von vergangenen und gegenwärtigen Praktiken des „landscaping“ (vgl. Wylie 2007) zeugen, von politischen, jagd- und forstwirtschaftlichen, mehr-als-menschlichen Geschichten, vom Nachleben der militärischen Vergangenheiten von Hohenlockstedt als ehemaligem Militärlager, Truppenübungsplatz und Rüstungsproduktionsstätte. Hier im Wald überlagern sich unterschiedliche Zeitlichkeiten, durchkreuzen sich zahlreiche Geschichten mit offenen Enden und prekäre Koordinationen eines artenübergreifenden Zusammenlebens. Der Holsteiner Wald bildet eine „Gleichzeitigkeit von bisherigen Geschichten“ (Massey 2005, 12, übers. F.S.), eine „verspukte Landschaft“ (Tsing et al. 2017, G1, übers. F.S.), durchzogen von „geisterhaften Formen vergangener Geschichten“ (Mathews 2017, G154, übers. F.S.), Geschehnissen und Nutzungspraktiken; eine Landschaft-im-Werden, in der jedes Ding eine – materielle, untrennbar naturkulturelle – Geschichte *ist*, die wiederum in andere Geschichten verwickelt wird (vgl. Ingold 2011, 160).

„Wir sind jetzt hier bei knapp über 300 Hektar Waldstück, das ist der Holsteiner Wald. Und das sind hier knappe 30 Hektar altes Munitionsdepot, wobei der ganze Wald hier militärisch geprägt ist. […] Also wir werden gleich an alten Schießständen noch aus Kaisers Zeiten vorbeikommen“, sagt Björn, während wir mit seinem Hund Alba durch den Wald gehen (Berling,

1 Ich möchte an dieser Stelle ganz herzlich Björn Berling für die spannende Waldführung danken. Ein besonderer Dank geht an Achim Jabusch, der mir während der „Kaiserlichen Übungsplatztour“ und in vielen weiteren Gesprächen viel Spannendes und Wissenswertes aus der Geschichte Hohenlockstedts erzählte.

- Walking Interviews
- Spuren



Accompanied by the forester Björn Berling and local historian Achim Jabusch from the Association for Culture and History of Hohenlockstedt, I am roaming through the Holstein Forest in the municipality of Hohenlockstedt, which extends between the districts of Hohenlockstedt, Ridders, Bücken and the Hungriger Wolf airfield.[1] We are walking along the popular paths, through the spruce forest over the soft forest floor, standing at the bank of the Rantzau, stumbling through the brush and over fallen tree trunks, squeezing through the birches, standing on old burial mounds, at bunkers, raised hides and small lakes. Björn's and Achim's stories[→] reveal traces[→] that bear witness to past and present practices of 'landscaping' (see Wylie 2007), to political, hunting and forestry, more-than-human stories, to the afterlife of the military pasts of Hohenlockstedt as a former military camp, training area and munitions production facility. Here in the forest different temporalities overlap, numerous stories with open ends intersect, and precarious coordinations of multi-species coexistence come together. The Holstein Forest forms a "simultaneity of stories-so-far" (Massey 2005, 12), a "haunted landscape" (Tsing et al. 2017, G1), permeated by the "ghostly forms of past histories" (Mathews 2017, G154), events and practices of use; a landscape-in-the-making, in which everything *is* a – material, inseparably naturalcultural – story which in turn becomes entangled in other stories (see Ingold 2011, 160).

"We have now just over 300 hectares of forest here, that is the Holstein Forest. And this here is an old munitions depot of 30 hectares; the whole

1 I would like to thank Björn Berling very much for the fascinating forest tour. My special gratitude goes to Achim Jabusch, who told me many fascinating and informative things about the history of Hohenlockstedt during the Imperial Training Area Tour and in many other conversations.

- Walking Interviews
- Traces

Interview 25.4.2022). „Das ist auch alles ein relativ junger Wald, also einen Baum über 120 wird man hier kaum finden. Das sind alles so 60-, 70-jährige Lärchen hier und hier drüben die Fichte auch." (ebd.) Die Stämme der Fichten neben uns bilden ein geordnetes Muster vertikaler Linien in verschiedenen Dicken und Brauntönen, zwischen denen in der Sonne glänzende Partikel auf- und niedersteigen. Der Wind erzeugt ein unablässiges lautes Brausen in den dunkelgrünen Baumkronen.[→ Index] Es ist ein sehr schöner Nadelwald, der Boden ist dick mit Nadeln und weichen Moospolstern ausgelegt. Braun in allen Schattierungen, gedämpftes Moosgrün und sonnenhelles neues Fichtengrün. Das ist eine Waldästhetik, erzählt Björn, wie sie die ältere Bevölkerung noch gewohnt ist: die schönen vertikalen Strukturen eines Nadelwaldes ohne viel Unterholz und Altholz – eine Waldstruktur, die aber ökologisch problematisch ist. „Dass der Laubwald viel echterer Wald ist oder viel näher an der Natur dran ist als das hier, das muss sich erst mal noch weiter verbreiten", sagt er (ebd.). Gleichzeitig ist es nicht die „Natur", die den Laubwald hervorbringt, sondern forstwirtschaftliche Praktiken, denn ohne forstliche Eingriffe, erklärt Björn, wird sich die Fichte immer weiter reproduzieren. Er erzählt, dass die Fichten, die im Holsteiner Wald immer noch zahlreich vertreten sind, von der Aufforstungswelle nach dem Zweiten Weltkrieg zeugen, als Holzknappheit herrschte. Und die Engländer haben mit ihren Reparationshieben einiges von den alten Buchen- und Eichenbeständen entfernt.[2] Viele von den weit älteren Buchen- und Eichenbeständen, die hier noch zu finden sind, zeugen von alten Wegen, die sie einstmals säumten, und von alten Knicks[3] aus Zeiten, als der Wald noch Ackerland war. „Hier", sagt Björn und weist auf eine kleine, kaum sichtbare Erhebung, die sich durch den Wald zieht, „das ist eine alte Feldgrenze. Hier war Bauer Bernd und da war Bauer Anton. Und dazwischen haben sie ihre Lesesteine hingeworfen. [...] Und auf diesen Knicks findet man auch Eichen [und Buchen],

● Wind

2 Die Reparationszahlungen, die die Deutschen nach dem zweiten Weltkrieg an die Alliierten leisten mussten, umfassten auch Holz. Die durch die „Reparationshiebe" verursachten Kahlschlagflächen wurden häufig mit Fichte wiederaufgeforstet. Auch im Holsteiner Wald wurden 1947 einige Bäume gefällt und nach Großbritannien abtransportiert. Der zuständige Förster rekrutierte dafür Kriegsgeflüchtete als Arbeitskräfte (vgl. Schäfer 2018, 40).

3 „Knicks" bezeichnet mit Hecken oder Bäumen bepflanzte Erdwälle zur traditionellen Begrenzung landwirtschaftlicher Nutzflächen, die besonders in Schleswig-Holstein als Wind- und Erosionsschutz auch eine kulturhistorische Bedeutung haben.

forest has been marked by the military. ... In a moment we will pass the old firing ranges from imperial times", Björn says, as we walk through the forest with his dog, Alba (Berling, Interview 25 April 2022). "It is all also a relatively young forest, so you are hardly likely to find a tree over 120 here. These here are all larches, 60 or 70 years old, and the spruces over here too." (ibid.) The trunks of the spruces next to us form an ordered pattern of vertical lines of various thickness and shades of brown, between which particles rise and fall, glittering in the sun. The wind produces a constant loud roaring in the dark-green treetops.[→] It is a very beautiful coniferous forest; the floor has a thick layer of needles and soft pillows of moss. Brown in all its shades, muted moss green, new, sun-bright spruce green. That is an aesthetic of the forest, Björn says, that the older population is still accustomed to: the beautiful, vertical structures of a coniferous forest without lots of undergrowth or old wood – but it is a forest structure that is ecologically problematic. "That the deciduous forest is a much more authentic forest, or much closer to nature than this here, has yet to spread", he says (ibid.). At the same time, it is not 'nature' that produces the coniferous forest but rather forestry practices, because without intervention, Björn explains, the spruce will continue reproducing. He tells me that spruces are still well represented in the Holstein Forest, which is evidence of the wave of reforesting after the Second World War when there was a shortage of wood. And the English removed some of the old beeches and oaks with their 'reparation blows'.[2] Many of the much

● Wind

2 The reparation payments that the Germans had to make to the Allies after the Second World War included wood. The clearcut areas resulting from the 'reparation blows' (*Reparationshiebe*) were often replanted with spruces. In 1947, several trees were felled in the Holstein Forest as well and transported to the United Kingdom. The forester responsible recruited war refugees as workers (see Schäfer 2018, 40).



22 Am Schießstand/At the Firing Range

older stands of beeches and oaks that are still found here are evidence of old roads that they once lined or of old *Knicks*[3] from when the forest was still farmland here. "Here", Björn says, pointing to a small, barely visible incline running through the forest, "that is an old field borderline. Here was Farmer Bernd and there was Farmer Anton. And between them they threw down the stones they had pulled from their fields. ... And on these *Knicks*, you will also find oaks [and beeches] that are significantly older than the other trees. ... This old beech here, it must be 140 years old. So it remembers when rye was still planted here and the horse-drawn cart was driven here every day" (ibid.). Björn is working on significantly increasing the share of deciduous trees in the Holstein Forest; he wants to create a more diverse forest with many different species of trees and age structures in the same area. This remaking of the forest is urgently necessary because of climate change especially.[→] Just recently, a storm knocked over many spruces again, which are also acutely threatened by drought stress and bark beetles. "If we do nothing, then a catastrophic system will develop" (ibid.), says Björn, because the spruce will always grow back. It rejuvenates so well in part because its shoots are hardly eaten at all by wild animals, because they prick too much. Now and again, we come across traces that wild animals have left behind on young shoots, like the chewed-off sprout of a young mountain maple or freshly planted trees on which a young roebuck has rubbed his antlers. "So now we have to set a little copper in motion and move the roebuck in the direction of venison trade

3 The word *Knicks* refers to mounds of earth planted with hedges or trees that traditionally demarcated areas used for agriculture, and in Schleswig-Holstein in particular are historically important as wind and erosion protection.

● Climate Change

die deutlich älter sind als der Restbestand. […] Auch diese alte Buche hier, die ist bestimmt 140 Jahre alt. Also die kennt das noch, als hier noch Roggen angebaut und mit dem Pferdefuhrwerk jeden Tag hergefahren wurde“ (ebd.). Björn arbeitet daran, den Laubwaldanteil im Holsteiner Wald deutlich zu erhöhen; er möchte einen artenreicheren Wald schaffen mit vielen unterschiedlichen Baumarten und Altersstrukturen auf derselben Fläche. Dieser Waldumbau ist gerade angesichts des Klimawandels dringend notwendig.[→ Index]

● Klimawandel

Gerade erst hat ein Sturm wieder viele Fichten umstürzen lassen, die auch vom Trockenstress und Borkenkäfern akut bedroht sind. „Wenn man nichts tut, dann entwickelt sich ein Katastrophensystem“ (ebd.), sagt Björn, denn die Fichte wird immer nachwachsen. Dass sie sich so gut verjüngt, liegt auch daran, dass ihre Schösslinge kaum vom Wild gefressen werden, da sie so pikst. Immer wieder kommen wir an Spuren vorbei, die das Wild an jungen Schösslingen hinterlassen hat, wie der abgebissene Trieb eines jungen Bergahorns oder frisch gepflanzte Bäume, an denen ein junger Rehbock sein Geweih gerieben hat. „Deshalb müssen wir jetzt mal ein bisschen Kupfer in Bewegung setzen und den Rehbock in Richtung Wildhandel befördern, damit sich das die Waage hält“, sagt Björn (ebd.). Die Wildsteuerung durch Jagd ist für ihn ein zentraler Teil seiner Praxis als Förster, denn nur durch ein sinnvolles „Waldwildverhältnis“ kann der Waldumbau funktionieren, betont er. Unterwegs hält er Ausschau, ob Hochsitze durch den Sturm beschädigt wurden. Anders als ein Großteil der (privaten) Jägerschaften, die sich einen großen Wildbestand wünschen und gerne vor allem männliche Tiere schießen, um das Geweih (die „Knochen“) als Trophäe zu erlangen, geht es ihm um eine ökologische Form der Jagd.[4] Die muss sich aber erst noch stärker durchsetzen gegen die über Jahrhunderte gewachsenen Traditionen der Trophäenjagd. Die Strukturen der Jägerschaft wirken auch in den Abschusskriterien für die unterschiedlichen Wildarten fort, die ökologisch

4 Björn ist Vorsitzender des Ökologischen Jagdverbandes von Schleswig-Holstein, der sich für eine „ökologische und tierschutzgerechte Jagdausübung“ einsetzt (vgl. https://www.oejv.org/bundesverband).

to keep things in balance”, says Björn (ibid.). He sees controlling wildlife by hunting as a central part of his practice as a forester, because only remaking the forest will only work with a sensible “forest-wildlife ration”, he emphasises. On the way, he keeps an eye out for raised hides that were damaged by the storm. Unlike a majority of the (private) hunters, who want a large stock of game and prefer to hunt male animals to get their antlers (the ‘bones’) as a trophy, he is interested in an ecological form of hunting.[4] It has yet to prevail over the centuries-old traditions of trophy hunting. The structures of hunting continue to influence the criteria for shooting the different varieties of game, which are not always ecologically reasonable. “We have completely different concerns”, says Björn, “so it’s important to me that the forest grows and that the animals are healthy. But not that there are as many as possible, and not that their antlers are as large as possible” (ibid.).

4 Björn is the chairman of the Ökologischer Jagdverband (Ecological Hunting Association) of Schleswig-Holstein, which advocates for ‘ecological and animal-friendly hunting’; see https://www.oejv.org/bundesverband.

“If you look over there, you will see a small hill in the background. That was the bullet stop. That means they were shooting from here at targets set up back there”, says the local historian Achim Jabusch (Jabusch, Interview 22 April 2022), as we are standing in front of the ruins of an old firing range from the time when the Holstein Forest and all of present-day municipality of Hohenlockstedt and its forests, fields and small villages was one large military training area. The *Lockstedt Camp* was one of the most important training areas in the German Reich at the time and during its ‘heyday’ it housed as many as 20,000 soldiers and 5,000 horses (see Papke 1982, 10), until it was



23 Buchenschössling/Beech Shoot



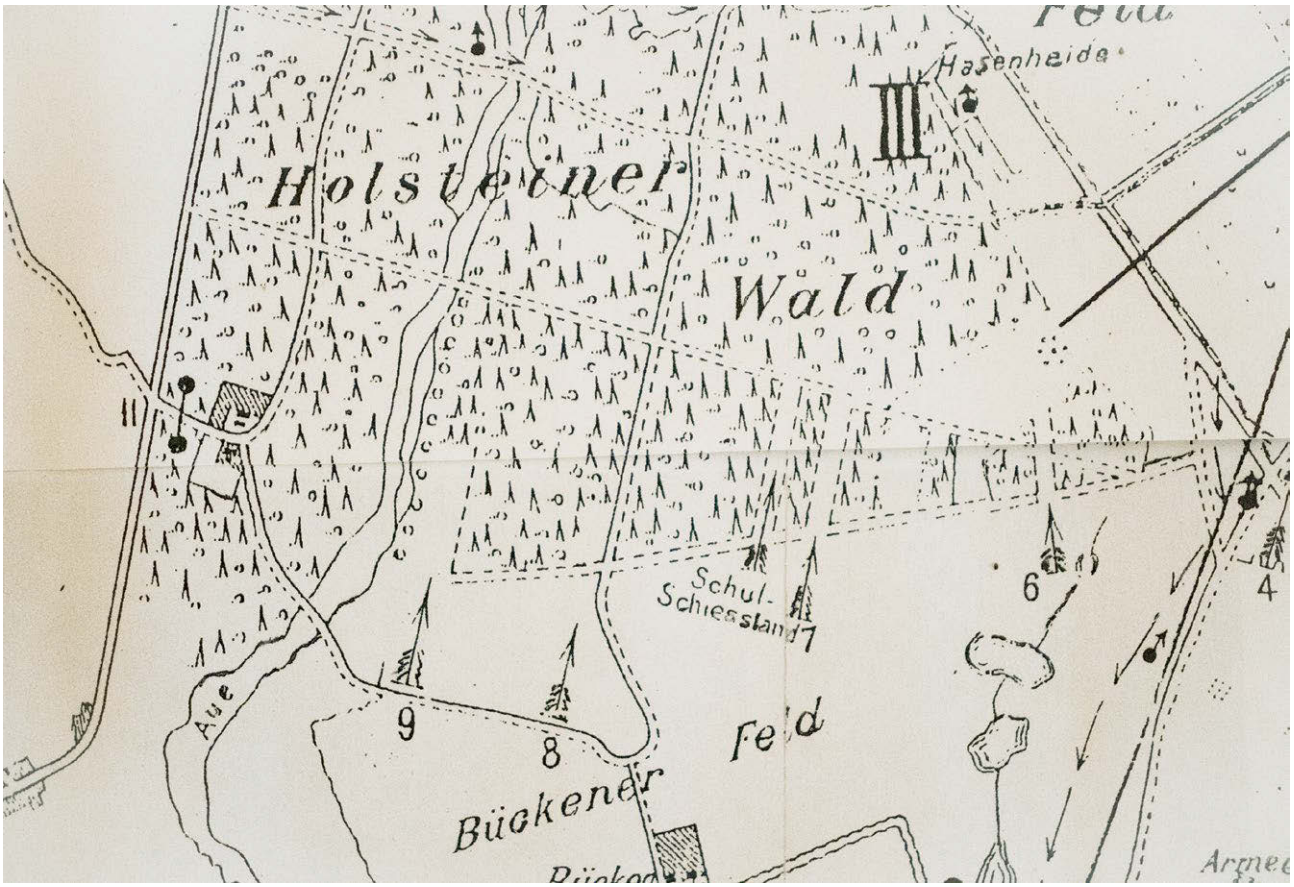
24 Hochsitz im Schierenwald/ Raised Hide in the Schieren Forest

nicht immer sinnvoll sind. „Da schlagen völlig verschiedene Herzen“, sagt Björn, „Also mir ist wichtig, dass der Wald wächst und dass die Tiere gesund sind. Aber nicht, dass es möglichst viele sind, und nicht, dass sie möglichst große Geweihe haben“ (ebd.).

„Wenn du jetzt da rüber guckst, kannst du hinten so einen kleinen Hügel erkennen. Das ist der Kugelfang gewesen. Das heißt, sie haben von hier geschossen auf Scheiben, die da hinten aufgebaut waren“, sagt der Ortshistoriker Achim Jabusch (Jabusch, Interview 22.4.2022), als wir an den Überresten eines alten Schießstandes stehen, aus der Zeit, in der der Holsteiner Wald sowie das gesamte Gebiet der heutigen Gemeinde Hohenlockstedt mit ihren Wäldern, Feldern und kleinen Ortschaften ein großer Truppenübungsplatz war. Das *Lockstedter Lager* war einer der bedeutendsten Truppenübungsplätze des damaligen Deutschen Reiches und beherbergte zur „Glanzzeit“ bis zu 20.000 Soldaten und 5000 Pferde (vgl. Papke 1982, 10), bis mit dem Ende des Ersten Weltkrieges der Militärstandort aufgelöst wurde.[→Index] Achim zeigt mir die Überreste von Schießständen, Schützengräben und Bunkern. Bruchstücke von historischen Erzählungen, Anekdoten und Geschichten verweben sich mit langen Zeiten, in denen wir schweigend im Unterholz umherstreifen, nach dem Weg suchen, eine historische Karte studieren, auf der Orientierungspunkte, Schießstände und Schussrichtungen eingezeichnet sind.

● Militär

Wir machen an einer Infotafel halt, die in einen Baumstamm eingelassen ist. Es ist eine von mehreren Stationen der *Kaiserlichen Übungsplatztour*, die der Verein für Kultur und Geschichte 2008 entwarf, für Interessierte aus dem Ort und für finnische Besuchergruppen. Ein schon verblassendes Foto zeigt die sogenannten *Finnischen Jäger* in einem Schützengraben. „Das ist



25 Historische Karte des Truppenübungsplatzes/Historical Map of the Lockstedt Military Training Area



26 Im Schützengraben/ In the Trench [Foto/Photo: Achim Jabusch]

nur ein Beispielfoto“, erklärt Achim, „eigentlich ist das in Lettland“ (Jabusch, Interview 22.4.2022). Wir gehen einige Meter in den Wald hinein, bis wir zu den Überresten eines Schützengrabens kommen, den Soldaten hier vor über 100 Jahren übungsweise ausgehoben haben. Den vorderen Teil hat der Verein mit neuen Holzpfählen abgestützt. Wir schlendern eine Weile etwas unentschlossen durch das dicke, braune Laub um den Schützengraben herum, steigen hinab und wieder hinaus. „Die sind von hier oftmals direkt an die Front gegangen“, sagt Achim dann. „Zum Beispiel die 238. Infanteriedivision, die ist im Dezember 1916 hier aufgestellt worden, 10.000 Mann. Und sie sind nach vier Monaten nach Flandern gegangen“ (ebd.). Ich versuche mir vorzustellen, wie hunderte von Soldaten hier durch den Wald laufen und robben, wie sie Schützengräben ausheben und Granaten werfen, wie sie scherzen und ein Erinnerungsfoto machen. Vor meinem inneren Auge verwischen die Gesichter dieser zahlreichen Leben ineinander, zu undeutlichen, blassen grauen Streifen. Ich denke an das, was markiert bleibt, und das, was verschwindet und vergessen wird. Ich denke an die Finnischen Jäger, die in der Erinnerungskultur von Hohenlockstedt noch sehr lebendig sind.[→ Die Finnischen Jäger, S. 124] Wie Gespenster sind sie etwas Abwesendes, das fortfährt zu wirken, entfalten sie das Nachleben eines Vergangenen, das nie ganz vorüber ist.[→ Index] Der Holsteiner Wald zeugt von den Verstrickungen unterschiedlicher Zeiten, von nachlebenden Spuren des Vergangenen, die aber zugleich nicht zu trennen sind von Praktiken des Erinnerns und Vergessen, von Praktiken, mit denen Vergangenes als Geschichte markiert und umgeschichtet wird.[→ Index] Ich blicke auf den Schützengraben hinab. Wie durchziehen geisterhafte Überreste des Vergangenen Landschaften und Orte, die Kontinuitäten von Leben, wo brechen sie, verschwinden sie oder tauchen sie auf? Dann sagt Achim: „Komm, stell dich mal in den Schützengraben, ich mache ein Erinnerungsfoto von dir“ (ebd.).

● Geister

● Markieren

closed when the First World War ended.[→] Achim shows me the remains of firing ranges, trenches and bunkers. Fragments of historical tales, anecdotes and stories are interwoven with long periods silently wandering in the undergrowth, searching for the path, studying a historical map on which the points of orientation, firing ranges and directions for shooting are marked.

We stop in front of an information board mounted into a tree trunk. It is one of several stops on the *Kaiserliche Übungsplatztour* (Imperial Training Area Tour) that the Association for Culture and History of Hohenlockstedt designed in 2008 for interested locals and for groups of Finnish visitors. An already faded photograph shows the so-called *Finnish Jägers* in a trench. “The photo is just an example”, Achim explained, “it was actually taken in Latvia” (Jabusch, Interview 22 April 2022). We go into the forest a few metres until we arrive at the remains of a trench that soldiers dug here as an exercise more than a hundred years ago. The association has propped up the front part with new wooden posts. We saunter indecisively for a while through thick, brown foliage around the trench, climbing down and back out. Then Achim says: “Often, they went directly to the front from here. For example, the 238th Infantry Division had been stationed here in December 1916. 10,000 men. And after four months, they were sent to Flanders” (ibid.). I try to imagine hundreds of soldiers running and crawling through the forest here, digging trenches and throwing grenades, making jokes and taking souvenir photos. In my mind’s eye, the faces of these many lives blur into unclear, pale-grey stripes.

● Military





27–28 Historische Postkarten des Truppenübungsplatzes/Historical Postcards of the Lockstedt Military Training Area

Mittlerweile sind Björn und ich von den Wegen abgebogen und laufen durchs Unterholz. Ein schmaler Pfad bleibt frei, dort, wo ein Zaun das ehemalige Munitionsdepot der Bundeswehr vom Rest des Waldes abtrennte. Nach dem Abzug der Bundeswehr übernahmen die Schleswig-Holsteinischen Landesforsten den sogenannten *Muna-Wald* im Jahr 2009. Seit 2021 ist der Wald auch für die Bevölkerung zugänglich. „Das haben wir letztes Jahr alles weggerissen", sagt Björn, „hier war also 3 Meter Stacheldraht mit S-Draht oben drin. Das benutze ich jetzt als Rückegasse"[5] (Berling, Interview 25.04.2022). Rissige Teerstraßen und viele bewachsene Bunker zeugen noch von der ehemaligen militärischen Nutzung. In den Bunkern, in denen ehemals Munition gelagert wurde, wohnen jetzt die Fledermäuse. Mit den *Fledermausbunkern Hohenlockstedt* richteten die Landesforsten ein für den Artenschutz wichtiges Winterquartier ein. Hunderte Zwergfledermäuse, Fransenfledermäuse und Wasserfledermäuse verbringen in kleinen Kästen und hinter Riffelblechen in den leeren Bunkern ihre Winter (vgl. Forstwirtschaft in Deutschland 2023); im Sommer kann man sie über den Muna-Teich fliegen sehen, in dem früher die Soldaten badeten.

5 Rückegassen sind forstwirtschaftliche Wege, die zum (maschinellen) Transport von gefällten Bäumen angelegt werden.

In den Muna-Wald (Muna ist die Kurzform für Munitionsanstalt) ist auch die Zeit des Nationalsozialismus eingeschrieben: „Aus Tarnungsgründen hatte die hiesige Baumschule Diekmann und Timm, Elmshorn, 300 000 Bäume geliefert, die alle angepflanzt, den heutigen Munawald bilden" (Papke 1982, 135). Die Laubbäume des Muna-Waldes sollten die Munitionsbunker und Arbeitshäuser einer großen Heeresmunitionsanstalt[6] vor den Augen der Alliierten verbergen, die 1934 in diesem Teil des Waldes sowie einem Teil des heutigen Hohenlockstedts errichtet wurde.[→ Index] In der von einem sieben Kilometer langen Stacheldrahtzaun umschlossenen Anlage arbeiteten bis zum Kriegsende tausende Menschen, vor allem Frauen, Zwangsarbeiter*innen und Kriegsgefangene verschiedener Nationen (vgl. Schröder 2000, 5).

6 Rund 370 sogenannte *Munitionsanstalten* (abgekürzt als „Muna") wurden zwischen 1933 und 1945 in ländlichen Gebieten Deutschlands von den Teilstreitkräften der Wehrmacht (Heer, Luftwaffe, Marine) gebaut und betrieben (vgl. Schäfer 2018, 7–8; Förderverein MUNA-Museum Grebenhain e. V.).

● Nationalsozialismus

I think about what remains marked and what disappears and is forgotten. I think about the Finnish Jägers, which is still very much alive in the culture of memory of Hohenlockstedt.[→] Like ghosts, they are something absent that continues to have an effect; they unfold the afterlife of something past that is never entirely over.[→] The Holstein Forest bears witness to the entanglements of different times, to lingering traces of pasts, which at the same time cannot be separated from practices of remembering and forgetting by which the past is marked and reassembled as history.[→] I look down into the trench. How do ghostly remains of the past run through landscapes and places, the continuities of life, where do they break, disappear or emerge? Then Achim says: "Come on, stand in the trench, and I'll take a souvenir photo of you" (ibid.).

● The Finnish Jägers, p. 124

● Ghosts

● Marking

In the meantime, Björn and I have turned off the paths and are walking through the underbrush. A narrow path remains free where a fence separated the former munitions depot of the Bundeswehr from the rest of the forest. When the Bundeswehr left, the State Forests of Schleswig-Holstein took over the so-called *Muna-Forest* in 2009. Since 2021, the forest has been open to the public. "We tore all of that out last year", says Björn, "there were three metres of barbed wire here with razor wire on top. I use it as a logging trail now"[5] (Berling, Interview 25 April 2022). Roads with cracked tarred and many overgrown bunkers still bear witness to their former military use. Now bats live in the bunkers where the munitions were once stored. With the *Hohenlockstedt Bat Bunkers*, the state foresters set up winter quarters important for

5 Logging trails are forestry paths created for the (mechanical) transport of felled trees.



29 Fledermausbunker Hohenlockstedt / Bat Bunkers

protecting endangered species. Hundreds of pipistrelle bats, Natterer's bats and Daubenton's bats spend the winter in small crates and behind checkered plates in the empty bunkers (see Forestry in Germany 2023); in the summer, they can be seen flying above the Muna Pond where soldiers once swam.

The era of National Socialism is also inscribed in the Muna-Forest (Muna is an abbreviation of *Munitionsanstalt* (Munitions Facility)): "The local Diekmann und Timm nursery in Elmshorn delivered 300,000 trees to use as camouflage that were planted and form today's Muna forest" (Papke 1982, 135). The deciduous trees of the Muna-Forest were intended to conceal from the Allies the munition bunkers and workhouses of a large army munitions facility that had been built in this part of the forest and in part of present-day Hohenlockstedt in 1934.[6; →] In the facility, surrounded by a barbed-wire fence seven kilometres long, thousands of people worked until the end of the war, above all women, forced labourers and prisoners of war from various countries (see Schröder 2000, 5). They manufactured munitions for the Second World War, filling grenades and shells, sewing cartridge bags, cleaning shells that returned from the war covered in dirt using toxic chemicals. Traces of the polluted waste water can still be found in the forest's soil (see Schäfer 2018, 25).[→] Chemical weapons were also stored in the bunkers in the forest, which were hectically transported away shortly before the British arrived in 1945 and later sunk in the North Sea near Helgoland, where they still lie, as the nerve gas Tabun slowly seeps into the water (see Schäfer 2018, 37–38;



30 Fledermausbunker Hohenlockstedt / Bat Bunkers

6 Around 370 so-called *Munitionsanstalten* (Muna for short) were built and operated between 1933 and 1945 in rural areas in Germany by the branches of the armed forces (army, air force, navy) (see Schäfer 2018, 7–8; Förderverein MUNA-Museum Grebenhain e.V.).

- National Socialism
- Soil

Sie „laborierten“ Munition für den Zweiten Weltkrieg, das heißt, sie befüllten Granaten und Patronenhülsen, nähten Kartuschenbeutel, reinigten aus dem Krieg zurückkehrende erdverschmierte Hülsen unter Einsatz giftiger Chemikalien. Spuren der giftigen Abwässer finden sich bis heute im Boden des Waldes (vgl. Schäfer 2018, 25).[→ Index] Auch Kampfstoffgranaten wurden in den Bunkern im Wald gelagert, die kurz vor dem Eintreffen der Engländer 1945 hektisch abtransportiert und später in der Nordsee bei Helgoland versenkt wurden, wo sie bis heute liegen, während das Nervengift Tabun langsam ins Wasser sickert (vgl. Schäfer 2018, 37–38; Expertenkreis Munition im Meer o.J.). Ein Teil der Bunker der Heeresmunitionsanstalt wurde 1948 zu Wohnungen umgebaut, die das Wohnviertel *Muna* bildeten, das es auch heute noch gibt (vgl. Schäfer 2018, 42). Die dortigen Straßen sind nach den Herkunftsorten der Geflüchteten benannt, die nach dem Zweiten Weltkrieg dort unterkamen. Im Muna-Wald wurden viele Bunker gesprengt. Laubbäume und Gestrüpp wachsen über die vielen verbliebenen Erdwälle, die die Bunker einst verbargen. Ab und zu sieht man noch Reste von Betonmauern oder verrosteten Stahlstangen unter dem dicken braunen Laub hervorragen.[→ Index] Äste brechen unter meinen Füßen, als ich mit Achim auf einen dieser Sprenghügel klettere. Um uns herum eine unruhige Landschaft, die Sprenghügel und Birken bilden einen unregelmäßigen Rhythmus und verdecken die Sicht. Über uns das unaufhörliche Rauschen der Baumkronen, zwischendurch das Dröhnen eines Sportflugzeugs, das über dem Wald kreist. „Dort war der Bunkereingang!“, sagt Achim und zeigt auf eine Lücke im unregelmäßigen Kreis des Hügels (Feldnotizen 12.5.2022). Ich starre in die leere Mitte des Sprenghügels hinunter, als gäbe es hier etwas zu sehen. Aber hier ist nichts als Wald, keine Infotafel, kein Hinweisschild verweist auf die ehemalige Heeresmunitionsanstalt. Diese Sprenghügel sind nichts anderes als Erde, Blätter und Bäume, und doch

● Boden

● Verwitterung

Expertenkreis Munition im Meer, n.d.). Some of the bunkers of the military munitions facility were converted into apartments in 1948 that now form the *Muna* residential neighbourhood (see Schäfer 2018, 42). Its streets are named after the former towns of the refugees who were housed there after the Second World War. Many of the bunkers in the Muna-Forest were blown up. Deciduous trees and brushwood grow over the many earth banks that had once concealed the bunkers. Now and again, you can still see the remains of concrete walls or rusty steel rods peek out of the thick brown foliage.[→] Branches break beneath my feet as I climb one of these earth banks with Achim. The landscape around us is uneven; the mounds and birches create an irregular rhythm and block the view. The ceaseless rustling in the treetops above us, the drone of a small plane circling the forest above us. “That was once the entrance to the bunker!” Achim says, pointing to a gap in the irregular circle of the mound (Field Notes 12 May 2022). I am staring into the empty centre of the mound as if there were something to see there. But there is nothing but forest here, no information board, no sign refers to the former army munitions facility. These mounds are nothing but earth, leaves and trees, and yet the mounds trace the outlines of the bunkers that once stood here. Their absence is dug into the forest with the force of the explosives with which many hands of workers, including many imprisoned forced labourers, worked daily. Later, in old photographs, I see the faces of young women from Ukraine and Russia with the same forest behind them (see Vietzen 2020, 154–156). They were

● Weathering

zeichnen die Hügel die Umrisse der Bunker nach, die einmal hier standen. Ihre Abwesenheit ist in den Wald eingegraben mit der Wucht jenes Sprengstoffs, mit dem viele Hände von Arbeiter*innen, unter ihnen viele internierte Zwangsarbeiter*innen, täglich hantierten. Auf alten Fotos blicke ich später in die Gesichter junger Frauen aus der Ukraine und Russland, hinter ihnen derselbe Wald (vgl. Vietzen 2020, 154–156). Untergebracht wurden sie in alten Pferdeställen des ehemaligen Militärlagers. Die sogenannten ‚Ostarbeiter' galten in der ideologischen Rassenhierarchie des Nationalsozialismus als ‚Untermenschen', ihnen wurden mit dem ‚Ostarbeitererlass' jegliche Rechte abgesprochen; sie mussten das Abzeichen ‚Ost' tragen und die gefährlichsten und schmutzigsten Arbeiten verrichten (vgl. ebd., 11–22). Hier im Wald, im Boden, in den Bäumen, aber auch in Hohenlockstedt, wo einige der heute umgebauten Bunker und Arbeitshäuser noch erhalten sind, lebt diese Vergangenheit fort. Für sie eine Erinnerungs- und Gedenkpraxis zu finden, bleibt aber schwierig. „Diese Verdrängung dieser Vorgänge, was hier in diesen zwölf Jahren passiert ist, ist hier im Ort noch ganz präsent", erzählt mir die Hohenlockstedterin Frauke Greuel, die sich in KZ-Gedenkstätten für die Aufarbeitung des Nationalsozialismus engagiert. „Die reden nicht mit dir darüber! Die können dir alles erzählen, über Finnland und so weiter, aber dass hier eine Munitionsfabrik war, dass hier Zwangsarbeiter waren, dass hier auch Menschen gestorben sind – Nein" (Greuel, Interview 16.12.2023).[→ Index] Wir stehen noch eine Weile auf dem Erdhügel, es ist kühl, unbequem, ich halte mich an einer dünnen Birke fest. Ich atme ein. Es riecht nach feuchtem Wald und Erde.

● Verschwinden

Der Muna-Wald lebt weiter. Zahlreiche Laubbäume wie Birke, Ahorn, Eiche und Linde wachsen hier – vielleicht die Nachfahren der einst hier angepflanzten Bäume. Dass sich hier ein prächtiger Laubwald entwickeln konnte, kommt auch daher, dass durch den ständigen Betrieb des Militärs

housed in the old stables of the former military camp. In the ideological racial hierarchy of National Socialism's, so-called 'Eastern labourers' were considered 'sub-humans'; the Ostarbeitererlass (Eastern Labourer Decree) deprived them of all rights; they had to wear the *Ost* (East) badge and perform the most dangerous and dirtiest tasks (see ibid., 11–22). Here in the forest, in the soil, in the trees but also in Hohenlockstedt, where some of the converted bunkers and workhouses still stand, this past lives on. Finding a practice of memory and memorial for it remains difficult. "The repression of these processes over the last twelve years is still quite present here in the town", Frauke Greuel of Hohenlockstedt tells me; she works with concentration camp memorials on the process of coming to terms with the National Socialist past. "They don't talk to you about it! They can tell you everything, about Finland and so on, but not that there was a munitions factory here, that forced labourers were here, that people also died here – No" (Greuel, Interview, 16 December 2023).[→] We stand around on the earth mound for a while; it is cool, uncomfortable; I hold on to a slender birch. I breathe in. It smells of damp forest and soil.



31 Überreste der Munitionsbunker im „Muna-Wald"/Remains of the Munitions Bunkers in the "Muna-Forest"

● Disappearing

The Muna-Forest lives on. Many deciduous trees grow here, such as birch, maple, oak and lime – perhaps the descendants of the trees once planted here by the tree nursery. Such a splendid deciduous forest was possible because the military's constant activity kept the wildlife away, Björn explains to me, and so there was no browsing damage on the trees (see Berling, Interview, 25 April 2022). Tree-covered mounds form an irregular pattern around



32–33 Überreste der Munitionsbunker im „Muna-Wald“/Remains of the Munitions Bunkers in the “Muna-Forest”



das Wild ferngehalten wurde, erklärt mir Björn, und es so nicht zu Verbissschäden kam (vgl. Berling, Interview 25.04.2022). Baumbewachsene Hügel bilden ein unregelmäßiges Muster um uns herum, darunter die Überreste von gesprengten Munitionsbunkern. Die Hügel nutzt Björn jetzt als natürliche Hochsitze für die Jagd. Einmal sehen wir im Unterholz von weitem ein Reh. Wir kommen an kleinen Lichtungen vorbei, auf denen alte Lagerhallen der Bundeswehr standen, jetzt sind sie dicht von Pionierbaumarten besiedelt. Lange betrachten wir die kleinen Lärchen und Hainbuchen, die sich dicht an dicht auf den Stellen drängen, auf denen einmal die Lagerhallen standen. „Hier wird mal ein Mischwald entstehen“, sagt Björn (ebd.).

us, among them the remains of the demolished munitions bunkers. Björn now uses the mounds as natural raised hides for hunting. Once we see a deer in the underbrush from afar. We pass small clearings where Bundeswehr warehouses once stood; now they are densely covered with pioneer varieties of trees. For a while, we look at the small larches and hornbeams, crowded together where the warehouses once stood. “One day a mixed forest will be created here”, Björn says (ibid.).





JANNA R. WIELAND

Fragiles Watt
Fragile Mudflat

The grey mudflat lies before me[1], smooth under my bare feet. It is cool, and I sink in; small heaps from sandworms cast their shadows and line the wave-shaped traces of the sea on the mudflat.[→] We wade through the narrow channels, listening to the voice of the nature, landscape and mudflat guide Joke Pouliart. Now and again his voice reaches me but cut off by the briskly whistling wind.[→] We still have time before the tide returns. Awed that we are still allowed to walk on the sea floor at low tide, we steer towards the island Minsener Oog, which is a UNESCO World Natural Heritage Site. The Wadden Sea has been a UNESCO biosphere reserve since the 1990s (see Pouliart, Interview, 6 October 2022). Below us, billions of microorganisms, shells, crabs, sandworms and much more romp about below us – as well micro-plastics. The mudflat is a CO2 reservoir. The wind, low tide, high tide and the power of the water and its currents determine every year anew where the channels will run the following year, where salt marshes will grow and where sandbanks will be washed away again.[→] (see Althans et al. 2023a, 2024b)

The Wadden Sea as a natural-cultural landscape and as a more-than-human assemblage does not appear as untouched nature, but as a transformed, political landscape permeated by affects and conflicts. In the Anthropocene, landscapes are always also endangered and damaged ecologies and are more than ever subject to the pressure of transformation through climate change, diminishing resources, energy extraction, nature and animal

1 This is a revised and abridged version of 'Zugänge zu affektiven Landschaften' and 'Durchs Niedersächsische Wattenmeer' in Althans et al. 2023a and 'Durchs Niedersächsische Wattenmeer' in Althans et al. 2023b.

- Traces
- Wind
- Water, Soil



Open Access. © 2025 the author(s), published by Walter de Gruyter GmbH, Berlin/Boston. CC BY This work is licensed under the Creative Commons Attribution 4.0 License. https://doi.org/10.1515/9783111390444-005

1 Dies ist die überarbeitete und gekürzte Version des Textes *Zugänge zu affektiven Landschaften* (Althans et al. 2023a), *Durchs Niedersächsische Wattenmeer* (ebd.) und *Durchs Niedersächsische Wattenmeer* aus Althans et al. (2023b).

- Spuren
- Wind

Vor mir liegt das graue Watt[1], flach unter meinen nackten Füßen. Es ist kühl und ich sinke ein, kleine Häufchen der Wattwürmer werfen ihre Schatten und säumen die wellenförmigen Spuren des Meers auf dem Watt.[→ Index] Wir waten durch die Priele, lauschen der Stimme des Natur-Landschafts- und Wattführers Joke Pouliart. Seine Stimme erreicht mich immer wieder abgehackt durch den frisch pfeifenden Wind.[→ Index] Noch haben wir Zeit, bevor die Flut zurückkommt. Ehrfürchtig, bei Ebbe auf dem Meeresgrund laufen zu können, steuern wir auf die Insel Minsener Oog zu, die zum UNESCO-Weltnaturerbe gehört. Das Wattenmeer ist bereits seit den 1990er Jahren UNESCO-Biosphärenreservat (vgl. Pouliart, Interview 06.10.2022). Unter uns tummeln sich Milliarden von Mikroorganismen, Muscheln, Krebse, Wattwürmer und vieles mehr – auch Mikroplastik. Das Watt ist CO_2-Speicher. Der Wind, Ebbe und Flut und die Gewalt des Wassers mit seinen Strömungen entscheiden jedes Jahr aufs Neue, wo die Priele im nächsten Jahr verlaufen werden, wo Salzwiesen anwachsen oder auch Sandbänke wieder weggeschwemmt werden (vgl. Althans et al. 2023a, 2024b).[→ Index]

- Wasser, Boden

Das Wattenmeer als eine naturkulturelle Landschaft und als ein *mehr-als-menschliches Gefüge* zeigt sich nicht als unberührte Natur, sondern als transformierte, politische, von Affekten und Konflikten durchzogene Landschaft. Landschaften sind im Anthropozän immer auch gefährdete und beschädigte



35 Watt/Mudflat [Sofern nicht anders angegeben, sind die Fotos in diesem Beitrag von Janna R. Wieland/Unless otherwise credited, the photos in this contribution are by Janna R. Wieland]

36 Wattwanderung/
Hiking on the Mudflat



Ökologien und stehen mehr denn je unter Transformationsdruck durch Klimawandel, Ressourcenabbau, Energiegewinnung, Natur- und Tierschutz, Nahrungsmittelproduktion (u. v. m.). Das Wattenmeer ist von Spuren durchdrungen, die auf den Konflikt zwischen dem Schutz des Wattenmeeres als Weltnaturerbe und dem Ausbeuten seiner Ressourcen hinweisen.[→ Index] So finden sich Spuren von Kies- und Sandabbau, Erdöl- und Gasförderung, Tourismus, Fischerei, Schiffsverkehr, historischer wie aktueller militärischer Nutzung bei gleichzeitigem Küstenschutz. Am Horizont thronen Schiffe der Marine an der Fahrtrinne, die in den Jadebusen führt (vgl. Althans et al. 2023a, 2024b).[→ Index]

● Ressource

● Militär, Tourismus

protection, food production and much more. The Wadden Sea is permeated by traces that point to the conflict between protecting the Wadden Sea as a World Natural Heritage Site and exploiting its resources.[→] There are therefore traces of gravel and sand mining, petroleum and gas extraction, tourism, fishing, shipping and historical and current military use in parallel with protecting the coast. On the horizon are enthroned several navy ships at the shipping channel leading into the Jade Bight.[→] (Althans et al. 2023a, 2024b)

● Resource

● Military, Tourism

The current economic location threatens to endanger the Wadden Sea as a World Heritage Site: “climate change-related changes will potentially exacerbate existing problems” (Fasting et al. 2012, 24, transl. J.W.). Every four years, the Trilateral Wadden Sea Conference is held, and ministers of the environment from Denmark, the Netherlands and Germany meet to discuss the development of environmental zones. Joke Pouliart has also been invited as an expert. Against the backdrop of conflicts between environmental and natural protection and the agricultural industry, development finds itself in a “double bind” (Spivak 2012, 104). On the one hand, there is a contradictory affective space with growing concerns about environmental disasters and extreme weather events, and on the other, fears in agriculture of restrictions due to environmental measures. A conflict that influences the expansion of the environmental and development zone of the biosphere reserve and could jeopardise the status of the Wadden Sea as a UNESCO World Heritage Site

Der heutige Wirtschaftsstandort droht das Wattenmeer als Weltnaturerbe zu gefährden, "[d]urch klimawandelbedingte Veränderungen werden sich bereits bestehende Problemlagen potenziell verschärfen" (Fasting et al. 2012, 24). Alle vier Jahre findet die Trilaterale Wattenmeerkonferenz statt, bei der sich die Umweltminister*innen aus Dänemark, den Niederlanden und Deutschland treffen und über die Entwicklung der Umweltzonen sprechen. Auch Joke Pouliart ist dort als Experte eingeladen. Vor dem Hintergrund der Konflikte zwischen Umwelt- und Naturschutz und Agrarindustrie/Landwirtschaft befindet sich die Entwicklung in einem „double bind" (Spivak 2012, 104). Auf der einen Seite ein widersprüchlicher Affektraum mit der wachsenden Sorge vor Umweltkatastrophen und Extremwetterereignissen, auf der anderen Seite die Befürchtungen der Landwirtschaft vor Einschränkungen durch Umweltmaßnahmen. Ein Konflikt, der die Ausweitung der Umwelt- und Entwicklungszone des Biosphärenreservates beeinflusst und den Status des Wattenmeers als UNESCO-Weltnaturerbe ins Kippen bringen kann (vgl. Pouliart, Interview 06.10.2022). Es ist ein affektiver Spannungsraum, zwischen Naturschutz, Landwirtschaft und wirtschaftlichen Interessen. Mit der Entscheidung von mehreren Landkreisen der Region, nicht Teil einer Entwicklungszone zu werden, sind u. a. ausbleibende Finanzierungen verbunden, die Einfluss auf nachhaltige Bildungsarbeit- und Programme in der Region und ihre Landschaften haben (ebd.).[→ Index] Die Bedeutung von Umweltbildung, wie sie durch Kooperationen und Bildungsprogramme (u.a. Wattführungen und Vogelbeobachtungsprogramme) vermittelt wird, bietet die Möglichkeit, Kindern und Jugendlichen die Zusammenhänge von Ökologie und Klimawandel nahezubringen und langfristig Verhaltensänderungen zu bewirken, so Pouliart (ebd.). Weiter zeichnet sich ab, dass ein Bedarf an integrativer Landschaftskommunikation bestehe, die verschiedene Interessensgruppen an einen Tisch bringen kann. Wie etwa in Kooperationen

● Kulturelle Bildung

(see Pouliart, Interview, 6 October 2022). It is an affective space of tension between nature conservation, agriculture and economic interests. The decision of several counties in the region not to become part of a development zone is associated with a lack of funding, among other things, which has an impact on sustainable educational work and programmes in the region and its landscapes (ibid.).[→] According to Pouliart (ibid.), the importance of environmental education, as conveyed through cooperation and educational programmes (including mudflat tours and birdwatching programmes), offers the opportunity to teach children and young people about the connections between ecology and climate change and to bring about long-term changes in behaviour. It is also becoming apparent that there is a need for integrative landscape communication that can bring different interest groups together. For example, in co-operations between agricultural businesses, schools and universities. Pouliart emphasises the relevance of "bringing the topic of the Wadden Sea and the national park into schools" (ibid.), for example in the biosphere schools in the region, such as the primary school in Carolinensiel (see ibid.). Pouliart is concerned with creating an "awareness" of the Wadden Sea, "of this unique landscape in front of the dykes" (ibid.).

● Cultural Education

On a mudflat hike along the edge of the dunes on the island, we learn that around ten to twelve million birds migrate across the Wadden Sea and its islands, the area with the most birds in Central Europe and a hub for coastal



37 Terminal/Terminal

von Landwirtschaftsbetrieben, Schulen und Universitäten. Pouliart betont, die Relevanz dafür, dass das „Thema Wattenmeer und Nationalpark in die Schulen rein wandert“ (ebd.), wie beispielsweise in den Biosphärenschulen in der Region, etwa die Grundschule in Carolinensiel (vgl. ebd.). Pouliart gehe es darum ein „Bewusstsein“ zum Wattenmeer zu schaffen, „zu dieser einzigartigen Landschaft vor den Deichen“ (ebd.).

Auf einer Wattwanderung am Rand der Dünen auf der Insel erfahren wir (ich und mein Team), dass etwa 10–12 Millionen Vögel jährlich durch das Wattenmeer und seine Inseln ziehen, das vogelreichste Gebiet in Mitteleuropa und Drehscheibe für Küstenzugvögel. Ich mache Fotos, die wie Postkarten aussehen und mir in ihrer Ästhetik Gefühle von etwas Unschuldigem, Ursprünglichem und zugleich Natürlichem aufdrängen. Zugleich erzählt Pouliart vom Artensterben durch den Klimawandel aufgrund weltweit veränderter Jahreszeitenzyklen. So ist das „Büffet“ für Vögel aufgrund verfrühter Jahreszeiten mancherorts bereits geschlossen, wenn sie diesen erreichen. Die Vogelwartin auf der Minsener Oog begrüßt uns mit: „Uns geht es gut, aber den Vögeln geht es schlecht“. Sie weist auf das dramatische Sterben von Vögeln wie den Flussseeschwalben im Zuge von aktueller Vogelgrippe und Klimawandel hin, indem sie unterschiedliche laminierte Infokärtchen mit Bildern und Weltkarten in die Luft streckt. (Althans et al. 2023a, 2024b) Ich denke an das Buch *Arts of Living on a Damaged Planet*, in dem das „shifting baseline syndrome“ beschrieben ist – ein Begriff aus der Ökologie, geprägt durch den Meeresbiologen Daniel Pauly (Tsing et al. 2017, G6-G7). Damit ist gemeint, dass sich der Bezug (*die Baseline*) zu den umgebenden Landschaften über Generationen hinweg verändert. Es kommt zu einem *shift*, da Wissen vergangener Zeiten verschwindet. Transformierte und zerstörte Landschaften werden zu einer neuen Realität. Es ist das Vergessen an

migratory birds. I take photographs that look like postcards whose aesthetic immediately evokes in me feelings of something innocent, original and natural. At the same time, Pouliart talks about extinction resulting from climate change affecting the cycles of the seasons worldwide. The ‘buffet’ for birds is already closed in some places when they arrive, because seasons are occurring earlier. The ornithological warden on Minsener Oog greets us: “We are doing fine, but the birds are doing poorly.” She points to the dramatic dying off of birds such as the common tern currently from avian flu and climate changes, holding out various laminated information cards with photographs and world maps. I think of the book *Arts of Living on a Damaged Planet*, which describes “shifting baseline syndrome” – a term from ecology coined by the marine biologist Daniel Pauly (Tsing et al. 2017, G6-G7). It means that the relation to surrounding landscapes (the baseline) changes over generations. Transformed and ruined landscapes become the new reality. It is forgetting as such, the book says, that remakes landscapes.[→] I see changed landscapes and ecologies that cause us to forget as landscape once was: “Forgetting, in itself, remakes landscapes, as we privilege some assemblages over others. Yet ghosts remind us. Ghosts point to our forgetting, showing us how living landscapes are imbued with earlier tracks and traces” (ibid., G6).[→] It is an affective fabric that spans the Wadden Sea landscape, which is characterised by contradictory and conflict-laden negotiations between agriculture and nature conservation, between economic use and protective measures. In a

● Disappearing

● Ghosts

Verschwinden

Geister

Anhaften
Klimawandel

sich, wie es im Buch heißt, das die Landschaften neu formt.[→ Index] Ich sehe veränderte Landschaften und Ökologien, die uns vergessen lassen, wie Landschaft vorher einmal war: „Das Vergessen an sich formt die Landschaften neu, da wir bestimmte Assemblagen gegenüber anderen bevorzugen. Doch die Geister erinnern uns. Geister weisen auf unser Vergessen hin und zeigen uns, wie lebendige Landschaften von früheren Spuren durchdrungen sind“ (ebd., G6, übers. J.W.).[→ Index] Es ist ein affektives Gewebe, das sich über die Wattenmeer-Landschaft spannt, das sich in widersprüchlichen und konfliktreichen Aushandlungen zwischen Landwirtschaft und Naturschutz, zwischen wirtschaftlicher Nutzung und Schutzmaßnahmen wiederfindet. In einer Natur- und Kulturlandschaft wie dem Wattenmeer stehen die Möglichkeiten des artenübergreifenden Zusammenlebens und der ortsgebundenen Bindungen auf dem Spiel. Diese Bindungen – sowohl affektive als auch nachhaltige wie auch ökonomische – entscheiden mit darüber, wie Landschaft in Zukunft aussehen kann. Mehr oder weniger massive Eingriffe durch den Menschen wie Besiedelungen, Landwirtschaft, Off-Shore-Anlagen, Flüssigerdgasterminals und Industrie verändern Ökologien und die Beziehungen, die mehr-als-menschliche Akteur*innen im Wattenmeer eingehen. Sie hinterlassen häufig gefährdete und beschädigte Ökologien (vgl. ebd.). So stehen in und mit Landschaften Möglichkeiten artenübergreifenden Zusammenlebens ebenso auf dem Spiel wie sich verändernde Potenziale ortsbezogener und affektiver Bindungen (*attachments*) (vgl. Althans et al. 2023a, 176–77; Althans et al. 2023b; Anderson 2022).[→ Index; → Glossar]





39 Deichschutzbereich / Dike Reserve

natural and cultural landscape such as the Wadden Sea, the possibilities of interspecies coexistence and local ties are at stake. These ties - both affective and sustainable as well as economic - will help decide what the landscape can look like in the future. More or less massive human interventions such as settlements, agriculture, offshore facilities, liquid natural gas terminals and industry transform ecologies and the relationships that more-than-human actors enter into in the Wadden Sea. They often leave behind endangered or damaged ecologies (see ibid.). Possibilities of multi-species coexistence in and with landscapes are at play as well as changing potentials of site-specific and affective attachments (see Althans et al. 2023a, 176–77; Althans et al. 2023b; Anderson 2022).[→]

Stickiness
Climate Change


1996 Deichhöhe NN+ 8,20m
Deichhöhe 1982 NN+ 6,30 m
Orkanflut
NN+ 5,30 m
am 16/17.2.1962
Neujahrsflut
Februarsturmflut NN+ 5,10 m
am 3/4.2.1825
Allerheiligenflut NN+ 4,30 m
am 1/2.11.1570

BIRGIT ALTHANS

Himmel und Wolken
Sky and Clouds



41 Wind in Dangast/Wind in Dangast [Sofern nicht anders angegeben, sind die Fotos in diesem Beitrag von Janna R. Wieland/Unless otherwise credited, the photos in this contribution are by Janna R. Wieland]

Open Access. © 2025 the author(s), published by Walter de Gruyter GmbH, Berlin/Boston. This work is licensed under the Creative Commons Attribution 4.0 License. https://doi.org/10.1515/9783111390444-006

Wind, Infrastrukturen, Fische



Die ländlichen Räume, in denen das Projektteam forschte, sind alle von einer flachen Landschaft geprägt. Das bedeutet zugleich, dass der Himmel einen sehr großen Teil der Landschaft ausmacht. Das ist in urbanen Umgebungen, in denen der Himmel meist von Häusern und Straßen begrenzt ist, kaum vorstellbar. „Da hat der Himmel 180°. Das könnt ihr euch gar nicht vorstellen“, so Hajo Eickhoff, in Nordfriesland geborener Philosoph, während einer Tagung in Berlin. Auch in Ostfriesland sagt man: 90 Prozent Himmel und 10 Prozent Erde sind 100 Prozent Ostfriesland. Das gilt auch für die Landkreise Wangerland und Friesland, die Teil der Affektraumforschung waren. Der hier vorliegende Beitrag basiert jedoch nicht auf durchgeführten ethnographischen Forschungen, sondern beschreibt rückblickend ein Aufwachsen in enger affektiver Beziehung zu einer Landschaft und die damit verbundene Entwicklung eines „situated knowledge“, eines lokalen Wissens, das es erlaubt, „fähig zu werden, angemessen zu antworten auf das, was man zu sehen gelernt hat“ (Haraway 1988, 583, übers. B.A.). „Situated knowledge“, so verwendet die englische Erziehungswissenschaftlerin Carol Taylor den Begriff der feministischen Wissenschaftstheoretikerin Donna Haraway bei einem retrospektiv motivierten Spaziergang in Liverpool, „das bedeutet verkörpertes, spezifisches, besonderes, nicht-unschuldiges, verantwortliches, nicht-transzendentes Wissen“ (Taylor 2020, 13, übers. B.A.). Also u. a. auch inkorporiertes Wissen, Körper-Wissen. Ich erinnere mich tatsächlich vor allem anderen an die körperliche Erfahrung eines scheinbar endlosen, weiten und stets in Bewegung befindlichen Himmels, mit dem ich dort aufwuchs und dessen Wetterlagen, Wolken- und Licht-Stimmungen man ausgeliefert war. Und ist. Unter einem endlosen Himmel bleibt man immer klein. Steht man auf dem Deich oder am Strand, gehen am Horizont Wasser[→ Index; → Am Wasser, S. 24; → Fragiles Watt, S. 46] und Himmel ineinander über. Die Weite des Himmels scheint den ihn betrachtenden Menschen in sich aufzusaugen,

aufzuheben. Aber der erhebende Blick in den Himmel wird gleichzeitig zur touristisch-ökonomischen Ressource[→ Index; → Fragiles Watt, S. 46; → Hühner und ihre Böden, S. 86], als Landschaftserfahrung gepriesen, die man mit vielen Menschen teilt. Einheimische, Touristen[→ Index; → Fragiles Watt, S. 46; → Einen Feldweg entlang, S. 110; → Fremd-Sein?, S. 180], die *Fremden*, wie sie in meiner Kindheit hießen, kommen hierher, um genau diesen Himmel und *die Luft* zu genießen, um den *Kopf frei zu kriegen* und die mit diesem Blick assoziierte Freiheit gleich mitzubuchen. Nach klassisch liberalem Narrativ wird Freiheit so als „das Fehlen äußerer Einschränkungen, Grenzen oder Behinderungen hinsichtlich meines Tuns oder meiner Bewegungen im Raum" aufgefasst, wie der Soziologe Nikolaj Schultz in *Landkrank* durchaus kritisch anmerkt (Schultz 2024, 54).

- Ressource, Wind
- Tourismus, Himmel

Diese ganz räumlich wahrzunehmende Freiheit des endlos scheinenden Himmels wurde in den 1960er und 1970er Jahren, den Jahren meines Aufwachsens, symbolisch massiv aufgeladen. Denn, daran wurden wir als hedonistische Heranwachsende in den 1970er Jahren stets erinnert: Der jetzt so scheinbar endlos leere Himmel hat einen historischen Kontext. Vorher war er angstbesetzt. Für die Älteren bedeutete Himmel auch: Abwesenheit von Bomben, von Krieg, der noch nicht so lang, 15–25 Jahre, zurücklag. In Wilhelmshaven erzählte nicht nur *Opa*, sondern auch *Oma* bei Familienfeiern *vom Krieg*; davon, wie es war, in den Nächten, in denen es *Bomben regnete*, Alte, Kranke und Kinder immer wieder in die Luftschutzbunker und wieder heraus schleppen zu müssen; und die Menschen, die im Krieg aus den vormaligen Ost-Gebieten flüchten mussten, berichteten von ihren Ängsten während der großen Trecks über das Haff, dem plötzlichen Beschuss aus einem Himmel voller feindlicher Flieger ausgesetzt zu sein. In diesem Kontext – dem Himmel als befreitem, säkularisiertem, aber dennoch symbolischem Ort, der zwar fern, aber trotzdem als umgebender Raum, als Weite, körperlich-sensorisch

The rural regions where the project team did their research are all characterised by a flat landscape. That also means that the sky makes up for a very large part of the landscape. That is difficult to imagine in urban environments, where the sky is usually blocked by buildings and streets. 'There, the sky is 180 degrees. You can't even imagine it', said Hajo Eickhoff, a philosopher born in North Frisia, at a conference in Berlin. In East Frisia, too, they say: ninety percent sky and ten percent earth are one hundred percent East Frisia. That is also true for the districts of Wangerland and Friesland, which were part of our study of affect space. The present essay is not, however, based on the ethnographic research conducted, but rather describes in retrospect growing up with a close affective relationship to a landscape and the associated development of a "situated knowledge", a local knowledge that allows us "to become answerable for what we learn how to see" (Haraway 1988, 583). It is also, among other things, incorporated knowledge, body knowledge. I do indeed remember more than anything else the physical experience of the seemingly endlessly wide, constantly moving sky with which I grew up, to whose weather conditions and moods of clouds and light one was exposed.

And still is. Beneath an endless sky, one remains small forever. When standing on the dike or on the beach, water[→] and sky[→] merge at the horizon. The widening of the sky seems to nullify and raise up whoever is watching it. But at the same time the uplifting gaze into the sky becomes a touristic, economic resource[→], praised as an experience of landscape that one shares

- Wind, Infrastructures, Fish
- By the Sea, p. 24; Fragile Mudflat, p. 46
- Resource, Wind
- Fragile Mudflat, p. 46; Chickens and Their Soils, p. 86

erfahrbar war – entstanden die Soundtracks, die uns in den 1970ern bei unseren Himmelswahrnehmungen begleiteten, affizierten und diesen Raum für die Boomer-Generation auch politisierten.

SOUNDTRACKS UND DEUTSCH-DEUTSCHE HIMMELSERFAHRUNGEN

1974 schrieb Reinhard Mey, während er seine Fluglizenz auf dem kleinen Flugplatz in Wilhelmshaven/Mariensiel erwarb: *Über den Wolken*. Der Refrain „Über den Wolken muss die Freiheit wohl grenzenlos sein" machte ein eigentlich sehr technikaffines und dem Flugbetrieb huldigendes Lied bis heute zu einer Freiheitshymne. Ähnlich war es 1971 John Lennon ergangen. Sein ursprünglich als Kinderlied gedachtes *Imagine*[1] – bis heute die Friedenshymne überhaupt – eröffnet den leeren, freien Himmel als Möglichkeitsraum: „Imagine there's no heaven. It's easy if you try. No hell below us. Above us, only sky". Christa Wolf, die wir, wie viele DDR-Autor*innen in dieser Zeit, verschlangen, war in ihrer Ost-West-Erzählung *Der geteilte Himmel* von 1973 skeptischer: „Den Himmel können sie nicht zerteilen, sagte Manfred spöttisch. Den Himmel? Dieses ganze Gewölbe von Hoffnung und Sehnsucht, von Liebe und Trauer? ‚Doch', sagte sie leise, ‚der Himmel teilt sich zu allererst '" (Wolf 1973, 187). Der in den Westen unfreiwillig ausgebürgerte Dichter und Liedermacher Wolf Biermann überlegte beim Flug über die Berliner Mauer, was wohl geschähe, wenn die Triebwerke aussetzen würden und er als *Preußischer Ikarus* (Biermann, 1978) jetzt abstürzte, ob wohl „gesamtdeutscher Rauch aufstiege über dem deutschdeutschen Hundeblau" (Biermann 1978, 207). Der Künstler Gerhard Richter, ebenfalls ein Ost-West-Wanderer, verwendete während seiner *Wolkenstudien* 1969 in der Druckgrafik *Wolken (Edition 24)* zwei seiner auf einem Flug gemachten Fotografien als *Ready-mades*, und, so lesen ihn die Kurator*innen der Ausstellung *Wolken. Von Gerhard Richter bis zur Cloud* noch 2023, „collagierte

1 John Lennon berichtete Jahre später in einem Interview, dass das Lied und insbesondere sein Titel ‚Imagine' stark von Yoko Onos Arbeiten als Konzept-Künstlerin beeinflusst waren, dokumentiert in ihrem Künstler-Buch ‚Grapefruit': „Ich war damals nicht Manns genug, ihre Verdienste offiziell anzuerkennen … Das Lied hätte wirklich "von Lennon/Ono" heißen müssen. (Lennon/Ono 2018, 26).

with many people. Locals, tourists[→], the *strangers*, as they were known when I was a child, come here to enjoy precisely this sky and *the air*, to *free up their heads* and to book this freedom associated with this view along with it. According to the classical liberal narrative, freedom is viewed as a "lack of external constraints, limits or obstructions regarding my actions of movements in space", as the sociologist Nikolaj Schultz remarks quite critically in Land Sickness (Schultz 2023, 61).

● Tourism, Sky
● Fragile Mudflat, p. 46; Along a Field Path, p. 110; Being Strange?, p. 180

This entirely spatial perception of the freedom of a seemingly endless sky took on massive symbolic significance in the 1960s and 1970s when I was growing up. For we hedonistic adolescents in the 1970s were constantly reminded: the empty sky that now seems so endless has a historical context. Before, it was filled with fear. For older people, the sky also meant in the 1970s: the absence of bombs, of war, which was not all that long ago, fifteen to twenty-five years. In Wilhelmshaven, not only *Grandpa* but also *Grandma* spoke *of the war*: what it was like in the nights when it literally *rained bombs*. The old, the sick and children had to drag themselves down into the air-raid shelter and back out, again and again; and the people who had to flee from the formerly German regions in the East during the war told of their fears during the great trek across the Courland Lagoon, being exposed to sudden shooting from a sky full of enemy planes. In that context – of the sky sensed as a liberated, secularised but nonetheless symbolic place that was far away but could be

zwei Wolkenhimmel übereinander, – sinnbildlich für zwei Welten, für Ost und West?“ (Lanzl/Ohlig 2023, 44). Biermann nahm, wie auch Richter, den Blick auf den Himmel als Teil politisch gerahmter Landschaften mit ins Exil: „Auf dem Friedhof von Montmartre/ weint sich aus der Winterhimmel, und ich sprang mit dünnen Schuhen/ über Pfützen, darin schwammen/ Kippen, die sich langsam öffnen/ Kötel von Pariser Hunden/ Und so hat ich nasse Füße, als ich Heines Grab gefunden“ (Biermann 1982, 110).

Affektive Tonalität

Im Außen, in der umgebenden Landschaft, lassen sich die eigenen Stimmungen und Gestimmtheiten mit dem Wetter identifizieren. Die Wetterlage, insbesondere der Himmel, scheint dann die eigene Stimmung, bedrückt bzw. heiter zu sein, zu spiegeln. Der Philosoph und Affekttheoretiker Brian Massumi bezeichnet dies als *affektive Tonalität*: „etwas, indem wir uns wiederfinden, und nicht etwas, das wir in uns finden. Es ist eine uns einhüllende Atmosphäre, die gleichzeitig das Zentrum des Geschehens ist, da es das allgemeine Empfinden qualifiziert. Die affektive Tonalität ist das, was wir normalerweise eine ‚Stimmung‘ nennen“ (Massumi 2010, 165).[→ Index; → Glossar; → Hühner und ihre Böden, S. 86; → Wind, S. 96] Und: „Die Stimmungen sind […] das Wettergeschehen unserer Erfahrung. Sie sind nicht deren tatsächliche Inhalte. Die Inhalte sind Niederschläge, Tropfen der Erfahrung, ein Regen aus Worten und Gesten des Mikro-Klimas, das in diesem Moment das Leben darstellt“ (ebd.). Peter Sloterdijk merkt dazu aus phänomenologischer Perspektive an, dass, wenn man vom menschlichen Dasein in Form einer impliziten Meteorologie sprechen könne, das Wort *Grau* wahrscheinlich viel Verwendung finden würde (vgl. Sloterdijk 2023, 10).

Tatsächlich war zur Zeit meines Aufwachsens an der Nordsee nicht nur der Himmel oft grau, wolkenverhangen, sondern auch die kollektive Stimmungslage vieler Menschen meiner (Boomer-)Generation in den ausgehenden 1970er

experienced bodily as a surrounding space, as a scope – soundtracks were made in the 1970s that accompanied and affected our feelings facing the sky and also politicised that space for the boomer generation.

SOUNDTRACKS AND GERMAN-GERMAN EXPERIENCES OF THE SKY

In 1974, while earning his pilot's license at a small airport in Wilhelmshaven/ Mariensiel, singer-songwriter Reinhard Mey wrote 'Über den Wolken' (Above the Clouds). The refrain – 'Above the clouds, freedom must be limitless' – turned a song that was actually framed very technically and paid homage to aviation – into a hymn of freedom, as it is still heard today. John Lennon has made a similar experience. 'Imagine', originally conceived as a song for children,[1] – the epitome of a hymn of freedom today – opened the free, empty sky as a space of potentialities: "Imagine there's no heaven. It's easy if you try. No hell below us. Above us, only sky." Christa Wolf, whose work we devoured in the Federal Republic of Germany (BRD), like that of many other writers from the GDR at the time, was more sceptical in her East-West story *Der geteilte Himmel* (*They Divided the Sky*) of 1973:

> **At least they can't divide the sky', Manfred said in mocking tone. The sky? This enormous vault of hope and yearning, love and sorrow? 'Yes, they can', she said. 'The sky is what divides first of all. (Wolf 2013, 191)**

1 John Lennon reported years later that the song and in particular the title was inspired by Yoko Ono's artist-book *Grapefruit*: 'I wasn't man enough to let her have credit for it. … It should really have said 'Lennon/Ono' on that song' (Lennon/Ono 2018, 26).



42 Graue Wolkenbank/Grey Cloud Bank

The poet and song writer Wolf Biermann, who was expatriated to the West against his will, was thinking as he flew over the Berlin Wall what would likely happen if the engines were to fail and he crashed as a "Prussian Icarus" (Biermann 1978), whether perhaps the "Pan-German smoke would rise up across the German-German dog-blue sky" (Biermann 1978, 207). The artist Gerhard Richter, another East-West wanderer, used as ready-mades for his *Wolkenstudien* (Cloud Studies) of 1969 in the print *Wolken* (Clouds) (no. 24 in the catalogue raisonné of editions) two photographs that he had taken on a flight and, as the curators of the exhibition *Clouds: From Gerhard Richter to Cloud Art* described it as late as 2023, collaged "two cloud formations above each other – symbolizing two worlds, East and West?" (Lanzl/Ohlig 2023, 46, transl. B.A.). Biermann, like Richter, took the view of the sky as part of politically framed landscapes with him into exile:

> On the graveyard by Montmartre / tears drop down from winter heavens, and I'm vaulting in thin sneakers/over puddles, therein leaven / Cold fags as the slowly swim past / Scat piles of Parisian hounds and / So I stood with rain-soaked feet at / Heine's grave, once I had found it (Biermann 1982, 110, transl. Lukas Biermann 27.9. 2024).

Outside, in the surrounding landscape, our own moods and dispositions can be identified with the weather. The weather conditions, especially the sky, seems

und 1980er Jahren, – in beiden Teilen Deutschlands. In der BRD – damals geprägt durch massive Auseinandersetzungen zwischen Staat, RAF und ihren Sympathisant*innen sowie durch Bürger*innen-Proteste zur Energie- und Aufrüstungspolitik – empfanden viele Vertreter*innen meiner Generation sie als *Die bleierne Zeit* (nach dem Film von Margarethe von Trotta aus dem Jahr 1981). Der Journalist Sergej Lochthofen überschrieb diese Jahre in der DDR, seine Autobiografie überhaupt mit *Grau*: „In meiner Erinnerung waren es vor allem die Grautöne, die das Leben in der Deutschen Demokratischen Republik prägten. Das Grau des Industrienebels, der nicht Smog genannt werden durfte. […] Graue Menschen in einem grauen Land" (Lochthofen 2014, 19). Und auch der DDR-Exilant Gerhard Richter hatte in beiden Teilen Deutschlands eine klare Position zur Aussagekraft der Farbe Grau erworben, die er in seinen Gemälden oft verwendete: „Grau ist für mich die willkommene und einzig mögliche Entsprechung zu Indifferenz, Aussageverweigerung, Meinungslosigkeit, Gestaltlosigkeit" (Richter 2008, 215). Es gab im ausgehenden 20. Jh. jedoch noch andere, ermutigendere künstlerische Perspektiven auf das Grau des Himmels. Unser aus Bayern stammender Kunstlehrer, nicht unter dem oft bedeckten, grauen norddeutschen Himmel aufgewachsen, wendete dies positiv. Er huldigte nicht nur den grauen Schmutzrändern in unseren Tuschkästen mit dem Hinweis, dass in Grau alle anderen Farben enthalten seien, sondern zeigte uns den Dokumentarfilm Peter Schamonis über Friedensreich Hundertwassers Schiff *Regentag*. In diesem wetterte der Künstler zwar auch gegen die die Menschenwürde verletzende Uniformität von Plattenbauten und das Chaos der geraden Linie, aber er begrüßte Regentage als *seine Tage* und feierte den Horizont – und damit den Himmel: „Der Horizont ist ein großer Anhaltspunkt. Der Horizont ist etwas, an den man sich klammern kann. […] Da die Welt in Unordnung gerät, braucht der Mensch eigentlich nur noch den Horizont […] alles andere kann er dazu erfinden" (Schamoni 1972, Trailer zum Film).

to reflect one's own mood, with being depressed or cheerful. The philosopher and affect theorist Brian Massumi calls this *affective tonality*: "something we find ourselves in, rather than finding in ourselves. An embracing atmosphere that is also at the very heart of what happens because it qualifies the overall feel. Affective tonality is what we normally call a 'mood'" (Massumi 2011, 65).[→] And: "moods … are the weather patterns of our experience. They're not actual contents of it. The contents are precipitation, drops of experience, a rain of words and gestures in the micro-climate that is life at this moment" (ibid., 65-66). Peter Sloterdijk comments on this from a phenomenological perspective noting that if one could speak of human existence in the form of an implicit meteorology, the word grey would probably be used a lot (see Sloterdijk 2023, 10).

Affective Tonality
Chickens and Their Soils, p. 86;
Wind, p. 96

When I was growing up by the North Sea, not only was the sky often grey and cloud-covered but so was the collective mood of many people of my (boomer) generation in the late 1970s and in the 1980s—in both parts of Germany. West Germany at the time was marked by the massive conflicts between the state, the RAF (Rote Armee Fraktion; Red Army Faction) and its sympathisers as well as protests against energy and armament policies, and many of my generation saw it as 'the leaden time' (after the 1981 feature film by Margarethe von Trotta, 1981). The journalist Sergej Lochthofen described these years in East Germany, and his autobiography in general, under the title *Grau* (Grey): "As I remember it, it was above all shades of grey that characterised life in the

WOLKEN

Der sowohl körperlich wie imaginär enge Bezug zum Himmel, so scheint es, wird auch über die Verbindung erzeugt, die entsteht, wenn man die über ihn hinziehenden Wolken betrachtet. Wolken inszenieren die flache Landschaft, halten sie in Bewegung. Sie ersetzen, je nach Jahreszeit, die Berge anderer Landschaften: Im Frühling und Herbst türmen und ballen sie sich, segeln wie riesige Kreuzfahrtschiffe oder Tanker über das Land, werfen Schatten und rahmen das Sonnenlicht. Während meiner Abiturvorbereitungen im Frühling, das weiß ich noch, ging ich zum Strand, klemmte mich in die eiserne Strandschutzmauer und lernte, während die Wolken den Himmel verschatteten, und hielt bei den Wolkenlücken meine Nase in die Sonne. Schon als Kind bin ich enge Beziehungen zu Wolken eingegangen. Ich lag gerne auf dem Rücken in meinem Zimmer und zog, anhand der über meine Augenlider und meinen Körper[→ Index; → Glossar; → Am Wasser, S. 24; → Pädagogiken der Verortung, S. 248; → Sinne, S. 258; → Neomaterialistische Arbeit mit Bildern, S. 274] kriechenden Schatten, Rückschlüsse über die Größe der Wolken am Himmel. In Norddeutschland wechselt das Wetter oft, auch darüber geben die Wolkengebilde und ihre Farbgebung Aufschluss: Sich zusammenballende, schnell aufziehende Wolkenbänke in Blau, Grau und Schwarz verheißen meist nichts Gutes, weiße, hoch am blauen, hohen Himmel segelnde Wolkengebirge dagegen einen schönen Tag – weiße Türme in Hammerform signalisieren aufziehendes Gewitter. Man gewöhnt sich daran, diese Formationen mit eigenen Stimmungen und Gefühlen zu verknüpfen. Gestimmtheiten scheinen sich oft mit einem kurzen Blick zum Himmel zu (er)klären, werden dort gespiegelt. Auch in den Ausformungen der Wolken scheint sich „etwas, in dem wir uns wiederfinden, und nicht etwas, das wir in uns finden“ (Massumi 2010, 165), zu materialisieren. Ein Vorgang, der auch mit dem erweiterten Verständnis *performativer Materialität*[→ Index; → Glossar; → (K)ein Bild machen, S. 264] der Physikerin und Wissenschaftstheoretikerin Karen Barad als

Affektive Pädagogik
Körper, Wind, Markieren

Performative Materialität

German Democratic Republic. The grey of the industrial fog that could not be called ‘smog.’ … Grey people in a grey country” (Lochthofen 2014, 19). The GDR exile Gerhard Richter also took a clear position on the expressive power of the colour grey in both parts of Germany, using it often in his paintings: “To me, grey is the welcome and only possible equivalent for indifference, noncommitment, absence of opinion, absence of shape” (Richter 2009, 92). In the late twentieth century, however, there were other, more encouraging artistic perspectives on the grey of the sky. Our art teacher, who was from Bavaria and thus had not grown up under the grey, often-overcast sky of northern Germany, put a positive spin on it. He not only praised the dirty grey edges of our paintboxes by noting that grey contains all other colours but showed us Peter Schamoni’s eponymous documentary film about Friedensreich Hundertwasser’s ship *Regentag* (Rainy Day). In it, the artist fulminates against the uniformity of concrete-slab buildings that violates human dignity and the chaos of the straight line but also greets rainy days as *his days* and celebrates the horizon – and hence the sky: “The horizon is a great starting point. The horizon is something you can cling to. … Because the world is falling into disorder, people really only need the horizon … , everything else they can invent” (Hundertwasser, trailer for the film, 1972).

CLOUDS

It seems that both the physical and imagined relationship to the sky is produced by the connection that results when looking at clouds passing over



43 Minsener Oog / Minsener Oog

one's head. Clouds dramatise the flat landscape, set it in motion. Depending on the season, they replace the mountains of other landscapes: in the spring and autumn, they pile up and cluster together, sail across the countryside like enormous cruise ships or tankers, cast shadows and frame the sunlight. When I was studying for my college entrance exams in the spring, I still remember that I went to the beach, squeezed myself into the iron retaining wall at the beach and studied my book when the clouds blocked the sky by sticking my nose into the sun during the gaps in the clouds. Even as a child, I already had close relationships with clouds. I was used to lie on my back in my room and guess the size of the clouds in the sky based on the shadows crossing my eyelids and body.[→] In Northern Germany, the weather changes often; the shapes and colours of the clouds provide information about the change in weather as well: gathering, rapidly climbing cloudbanks in blue, grey and black usually herald nothing good; mountains of white clouds sailing high in the blue sky, by contrast, point to a beautiful day; white hammer-shaped towers signal an approaching storm. One becomes accustomed to connecting these formations to one's own moods and feelings. Dispositions can often be explained by a quick look at the sky, because they are mirrored there. Even the cloud formations seem to materialise "something we find ourselves in, rather than finding in ourselves" (Massumi 2011, 65). It is a process that could also be expressed as "how matter comes to matter" (Barad 2003, 801), referring here to the notion of performative materiality[→] of the physicist and theorist

Affective Pedagogy
Bodies, Wind, Marking
By the Sea, p. 24; Pedagogies of Belonging, p. 248; Senses, p. 258; Neo-materialist Work with Images, p. 274

Performative Materiality
(Not) Taking Photographs, p. 264

„how matter comes to matter“ (Barad 2003, 801) beschreibbar wäre. Wolken bzw. Wolkenbilder bilden Figuren[→ Index; → Glossar; → Die Finnischen Jäger, S. 124; → Was dem Verschwinden anhaftet, S. 154; → An der Rampe, S. 208; → Figuren, S. 280], die dazu auffordern, ihnen Namen zu geben, mit ihnen in Kontakt zu treten, eine – wenn auch sehr flüchtige – Beziehung einzugehen.

Anhaften
Figuren

WOLKENSTUDIEN

Wolken sind flüchtige Erscheinungen. Manchmal scheinen sie schwer über dem Land zu hängen, meist bewegen sie sich aber doch: „Die Wolkenschiffe fahren über Land/ Und lassen ihre schweren Ketten schleifen/ Und ziehen lange Furchen durch das Land/ Die Ketten reißen, wenn die Anker fassen/ Das Herz zerwühlen und beschweren./ Die Wolkenschiffe aber lassen sich nicht bewegen umzukehren“ (Biermann 1998). Die Betrachtung von Wolken veranschaulicht besonders deutlich, was Brian Massumi grundsätzlich für die Wahrnehmung aller Objekte geltend macht. Man fühle sich mit ihnen körperlich, affektiv verbunden: „Das Potenzial, das wir im Objekt sehen, ist eine Weise, über die unser Körper verfügt, um zu diesem Teil der Welt, in dem es sich befindet, um zu diesem speziellen Moment des Lebens eine Verbindung herzustellen. Was wir abstrakt sehen, wenn wir direkt und unmittelbar ein Objekt sehen, ist gelebte Relation, eine Lebensdynamik“ (Massumi 2010, 136).[→ Index; → Glossar; → Wind, S. 96; → Was dem Verschwinden anhaftet, S. 154; → Fremd-Sein?, S. 180]

Affektive Relationalität, Anhaften
Affekträume

Die Wolken wechseln ununterbrochen ihre Form und ihre Größe, während man sie betrachtet, sie ziehen wie ein Schiff durch den Himmel, werden vom Schäfchen zum Drachen, sie lösen sich auf oder schieben sich zusammen. All das hängt von der Stellung der betrachtenden Person und deren Blick auf die Lichtquelle ab.

Das bestätigt sogar die Meteorologie (vgl. Kirsche 2023, 54) aus naturwissenschaftlicher, quantifizierender und Distanz nehmender Perspektive.

of science, Karen Barad. Clouds or cloud formations form figures[→], which challenge us to name them, to encounter them, to establish a relationship – albeit a very fleeting one.

Stickiness
Figures
The Finnish Jägers, p. 124; What Sticks to the Disappearing, p. 154; At the Ramp, p. 208; Figures, p. 280

CLOUD STUDIES

Clouds are fleeting phenomena. Sometimes they seem to hang heavily over the countryside, but usually they move: “The cloud ships drive all over the country / And trail their heavy chains along the ground / And draw long furrows through the countryside / The chains are breaking when anchors grasping / weigh down and churn up the heart. / But the cloud ships cannot be moved to turn back.” (Biermann 1998, transl. B. A.). Looking at clouds illustrates particularly clearly what Brian Massumi claims as fundamental to perceiving all objects. One feels a physical, affective relationship to them: “The potential we see in the object is a way our body has of being able to *relate* to the part of the world it happens to find itself in at this particular life’s moment. What we abstractly see when we directly and immediately see an object is *lived relation* – a life dynamic” (Massumi 2011).[→]

Affective Relationality, Stickiness
Affect Spaces
Wind, p. 96; Being Strange?, p. 180

Clouds constantly change in size and shape while we are looking at them; they cross the sky like ships, turn from lambs into dragons, break up or push together. It all depends on the observer’s position and view of the light source.

Die Meteorologie definiert Wolken als *Hydrometer*, die „aus winzigen Wasser- oder Eisteilchen besteh[en], die in der Luft schweben und gewöhnlich die Erdoberfläche nicht berühren. […] Wolken entstehen durch Kondensation oder Sublimation in der mit Wasserdampf übersättigten Luft aus geeigneten Aerosolpartikeln“ (ebd.). Sie finden sich in der Troposphäre – den untersten 9 bis 17 km der Atmosphäre – und werden in 10 Wolkengattungen, 14 Wolkenarten, 9 Wolkenunterarten und 9 Begleitwolken und Sonderformen (vgl. ebd.) unterschieden. Man beruft sich dabei immer noch auf die ersten Klassifikationen von Wolkengruppen, die Luke Howard als einer der ersten Wolkenforscher 1803 festgelegt hatte:

> *Cirrus* (Wolke, die aus parallelen, wellenförmigen, oder sehr feinen Streifen besteht und sich nach allen Richtungen ausdehnen kann); *Cumulus* (Convexe oder kegelförmige Haufen, die sich über einer horizontalen Grundfläche erheben); *Stratus* (sehr ausgedehnte, in einem fortlaufende, horizontale Wolkenschicht, die sich unterwärts vergrößert). (Howard 1803 zit. in 2013, 188)

Howard beschrieb verschiedene *Modificationen* der drei Wolkengruppen – u. a. den *Cumulo-Cirro-Stratus*, uns bestens bekannt als: „Die Regenwolke. Eine Wolke oder ein System aus Wolken, woraus Regen herabfällt. Es ist eine horizontale Schicht, über welcher der *Cirrus* sich ausdehnt, während der *Cumulus* von allen Seiten und von unten her hineintritt“ (ebd.). Diese *Modificationen* sind meteorologisch in drei *Wolkenstockwerke* unterteilt: Oben die *Cirren*, die *hohen Wolken*, in der Mitte *Altocumulus*-Wolken, die *Schäfchenwolken*, und im untersten Stockwerk die *tiefen Wolken Stratocumulus* und *Stratus* (vgl. Kirsche 2023, 56).

Even meteorology confirms this from the scientific, quantifying, distanced perspective (see Kirsche 2023, 55). Meteorology defines clouds as a *hydrometer* consisting of “tiny particles of water or ice, or both, floating in the air and usually not touching the Earth’s surface. … Clouds are formed by condensation or sublimation of air saturated with water vapor on suitable aerosol particles” (ibid.). They are found in the troposphere – the lowest nine to seventeen kilometres of the atmosphere – and meteorologists distinguish between ten genera, fourteen types, nine subtypes and nine accompanying clouds and special forms (see ibid.). They still refer to the first classifications of groups of clouds established in 1803 by Luke Howard, one of the first cloud researchers:

> *Cirrus* (Parallel, flexuous, or diverging fibres, extensible by increase in any or in all directions); *Cumulus* (Convex or conical heaps, increasing upward from a horizontal base); *Stratus* (A widely extended, continuous, horizontal sheet, increasing from below upward). (Howard 1832, 7)

Howard described various *modifications* of the three groups, e.g. *Cumulo-Cirro-Stratus*, well known to us: “The Rain cloud. A cloud, or system of clouds from which rain is fall. It is a horizonal sheet, above which the Cirrus spreads, while the Cumulus enters it laterally and from beneath” (ibid., p. 8), 8 Meteorologists divide these *modifications* into three levels: at the top, the

Es fällt schwer, die anfangs beschriebenen, individuell erfahrenen und benannten Wolkenbilder, mit denen affektive Beziehungen eingegangen wurden, in diesen objektivierenden Klassifikationen wiederzuerkennen. Mittlerweile nimmt jedoch auch die Klimaforschung eine andere Beziehung zu den Wolken auf. Der Meteorologe und Klimaphysiker Markus Quante forscht u. a. im Kontext der Weltraumforschung zu den Cirren, die nicht nur „eindrucksvolle Bilder an den Himmel“ zeichnen,[→ Index; → Glossar; → (K)ein Bild machen, S. 264; → Neomaterialistische Arbeit mit Bildern, S. 274; → Figuren, S. 280] sondern auch „eine gewichtige Rolle im Strahlenhaushalt der Erde“ spielen und damit einen deutlichen Einfluss auf unser Klima haben: „Im Gegensatz zu den kühlenden tiefen Wasserwolken zeigen die hohen Eiswolken im Mittel einen erwärmenden Effekt im Klimasystem, eine Art Wolkentreibhauseffekt. Daher ist ihr Verhalten aufgrund einer möglichen positiven Rückkopplung im zukünftigen, sich erwärmenden Klima von besonderem Interesse“ (Quante 2023, 60). *Cirren* haben auch Einfluss auf den Wasserkreislauf und können Niederschlagsbildung bis zum Starkregen anregen. Für die Klimaeffekte sind die mikrophysikalischen Eigenschaften ihrer Eispartikel interessant, die man ggf. mittels *Climate Engineering* ausdünnen könnte. In diesem Feld seien jedoch, so Quante, die Unsicherheiten über potenzielle Nebeneffekte noch sehr groß. Er sucht u. a. die Kooperation mit der Kunst[→ Index; → Himmel und Wolken, S. 54; → Was dem Verschwinden anhaftet, S. 154; → Land sehen, S. 192; → An der Rampe, S. 208; → Im M.1, S. 222; → (K)ein Bild machen, S. 264], die sich im 21. Jh. ebenfalls verstärkt mit Klimaphänomen beschäftigt, um seine Faszination für die „Geheimnisvollen Cirren“ (Quante 2023) zu veranschaulichen und zu teilen.

● Bilder, Fische
● Affektive Bilder

● Künstlerische Praxis, Künstlerische Forschung

Denn von Beginn an, seit Anfang des 19. Jahrhunderts, war die Wissenschaft der *Cloud Studies* davon geprägt, dass „das beobachtete Objekt – sei es eine einzige Wolkenfotografie, sei es eine wissenschaftliche Wolkenbeobachtung als Ganzes“ – unablässig zurückfragt: „Wie beobachtest Du? Wenn es um

***cirri*, the *high clouds*; in the middle *altocumulus* clouds, the *fleecy clouds*; and on the lowest level the *low clouds*, *stratocumulus* and *stratus* (see Kirsche 2023, 57).**

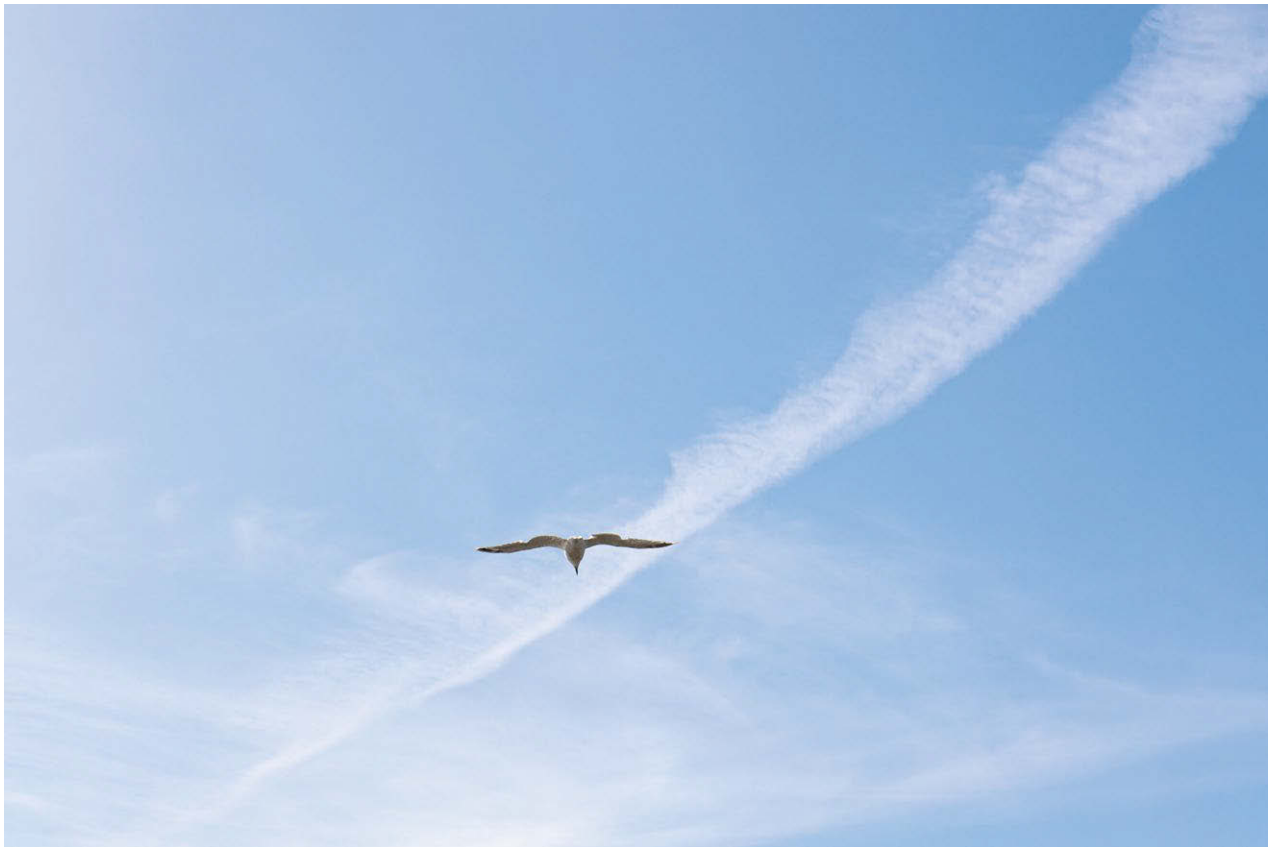
It is difficult to recognise in these objectifying classifications the individually experienced and named cloud formations that form affective relations. In the meantime, however, climate researchers have also adopted another relationship to clouds. In the context of space research on *cirri*, the meteorologist and climate physicist Markus Quante studies them in the context of space research, among other things, noting they are not just “impressive images in the sky”[→] but also play an “an important role in the Earth’s radiation balance” and hence clearly influence our climate: “Unlike the cooling low clouds, high ice clouds generally cause warming within the climate system – a kind of cloud greenhouse effect. Their behavior is thus of particular interest, due to possible reinforcing reactions in a warmer future climate, which could further escalate warming” (Quante 2023, 61). *Cirri* also influence the water cycle and can stimulate the formation of precipitation even to the point of heavy rain. The microphysical properties of their ice particles are interesting for climatic effects as they could perhaps be thinned by means of *climate engineering*. In this field, according to Quante, there is still great uncertainty about potential side effects. He is seeking cooperation with, among others, artists[→], who in the twenty-first century have been increasingly engaged with illustrating climatic phenomena and share his fascination with “mysterious cirri” (Quante 2023).

● Images, Fish
● Affective Images
● (Not) Taking Photographs, p. 264; Neomaterialist Work with Images, p. 274; Figures, p. 280

● Artistic Practice, Artistic Research
● Sky and Clouds, p. 54; What Sticks to the Disappearing, p. 154; Land Ahoy, p. 192; At the Ramp, p. 208; In the M.1, p. 222; (Not) Taking Photographs, p. 264

Wolken geht, ist eine Objektbeschreibung ohne Selbstbeschreibung nicht zu haben", so der Schriftsteller Marcel Beyer in seinem Überblick über die *Wolkenstudien* des 19. und frühen 20.Jh. (Beyer 2013, 117). Dies sei eine Besonderheit der Wolkenstudien: „Während sich auf dem Weg von der Naturforschung zu den Naturwissenschaften Mechanismen herausbilden, um ästhetische Sensation und Erkenntnisbildung als klar voneinander geschiedene Regungen zu begreifen, scheint dem Wolkenkundler eine solche Unterscheidung fremd, wenn nicht unmöglich. Sein Wunsch, ein Phänomen zu erfassen, ist untrennbar mit dem Wunsch verbunden, sich von diesem Phänomen erfassen zu lassen" (ebd., 117–118). So bekannte der Wolkenforscher William Clement Ley 1878 in seinem Vortrag über *Clouds and Weather Signs* vor der meteorologischen Gesellschaft in London: „Ich kann Ihnen keine Muster der Gegenstände vorlegen, über die ich sprechen soll. Ich kann keine Feder- oder Haufenwolke hier an diesen Ort bringen, und dann die Eigenthümlichkeit derselben untersuchen und demonstrieren" (Ley 2013, 192). Er zitierte die Wolkenbilder *Kamel*, *Wiesel*, *Walfisch* als drei Zustandsmomente einer Wolke am Himmel eines imaginären Landschaftsgemäldes, die schon in *Hamlet* vorkamen. Mit *Kamel*, *Wiesel*, *Walfisch* veranschaulichte Ley so lediglich eine Grundschwierigkeit der Wolkenkunde: Ihre Gegenstände lassen sich „nicht konservieren, nicht präparieren, nicht archivieren" (Beyer 2013, 119). Ley stellte resigniert fest: „Inzwischen möchte ich hier nochmals die Nothwendigkeit eigner persönlicher Erfahrung in diesem besonderen Studium hervorheben und die Unmöglichkeit, die Kunst der Wolkenbeobachtung mitzutheilen" (Ley 2013, 192) . Wolkenbilder sind eben nicht *evidenzbasiert*. Was Ley hier Ende des 19. Jh. für die Wolkenstudien konstatierte, beschreibt die Physikerin und feministische Wissenschaftstheoretikern Karen Barad Anfang des 21. Jh. als *Intraaktion*. „Die Relata existieren nicht schon vor den Relationen, vielmehr entstehen Relata in Phänomenen durch spezifische

From the beginning, since the early nineteenth century, the science of cloud studies has been characterised by the fact that 'the object under observation – be it an individual cloud photograph, be it scientific cloud observation as a whole' – is constantly accompanied by the question: "How do you observe? When it comes to clouds, any object description involves a self-description", says the writer Marcel Beyer in *Wolkenstudien / Cloud Studies*, an overview of the nineteenth and early twentieth centuries (Beyer 2013, 124). He defines this as a unique quality of cloud studies: "As the study of nature gave way to the natural sciences, mechanisms evolved to understand aesthetic sensation and the desire for knowledge as clearly distinct impulses. And yet for nephologists such a distinction seems alien, even impossible: their desire to grasp a phenomenon is inextractably bound to the desire to be grasped by this phenomenon" (ibid., 124). The cloud researcher William Clement Ley confessed in his lecture "Clouds and Weather Signs" before the Meteorological Society in London in 1878: "I cannot exhibit to you specimens of the object of which I am about to speak, I cannot bring a cirrus or a cumulus cloud into this room, and then proceed to examine or point out its peculiarities" (Ley 1879, 106). He cited the cloud formations *camel*, *weasel*, *whale* as three states of a cloud in the sky of an imaginary landscape painting, which already occurred in *Hamlet*. With *camel*, *weasel* and *whale*, Ley was simply illustrating a basic difficulty of cloud studies: its subjects cannot be "conserved, nor embalmed, nor archived" (Beyer 2013, 126). Ley observed with resignation: "What I insist



44 Möwe und Cirre/Seagull and Cirre

upon here is the necessity of individual experience in this particular study, and the impossibility of imparting the art of cloud observation" (Ley 1879, 106). Cloud formations are not *evidence based*. What Ley observed of cloud studies at the end of the nineteenth century was described by the physicist and feminist theorist of science Karen Barad in the early twenty-first century as *intra-action*: "[R]elata do not preexist relations, rather, relata-within-phenomena emerge through specific intra-actions" (Barad 2007, 140). This specific relationality links *cloud studies* close to the affect space research of the *Wasteland?* project described here.

CLOUD STUDIES: AFFECTIVE RELATIONS BETWEEN ART AND SCIENCE

For that reason, despite constant advancements in cloud measurements in connection with the developments of aviation and photography in the nineteenth century, landscape painters in particular were repeatedly asked to depict the properties of clouds. In some cases, the artists refused to perform this task. That happened, for example, in the case of Johann Wolfgang von Goethe, who was a great advocate of Luke Howard's system for classifying clouds and, in his function as natural scientist, translated it into German himself and tried it out in a cloud diary (Goethe 2013, 187–88). When he asked Caspar David Friedrich via a mutual friend "whether he could not perhaps paint for him these three central cloud forms [cirrus, cumulus and stratus], as

Intraaktionen“ (Barad 2012, 20). Diese besondere Relationalität verbindet die *Wolkenstudien* mit der hier beschriebenen Affektraumforschung des Projekts *Wasteland?*

WOLKENSTUDIEN: AFFEKTIVE RELATIONEN ZWISCHEN KUNST UND WISSENSCHAFT

Deshalb kam es – trotz der kontinuierlichen Weiterentwicklung der Wolkenmessungen im Verbund mit der Entwicklung von Luftfahrt und Fotografie im 19. Jh. – immer wieder zu Anfragen insbesondere an das Genre der Landschaftsmalerei, Wolken in ihren Besonderheiten darzustellen. Es kam jedoch auch vor, dass die Künstler sich dieser Aufgabe verweigerten. So geschehen u. a. bei Johann Wolfgang von Goethe, einem großen Anhänger des Wolkenklassifikationssystems Luke Howards, das er selbst – in seiner Funktion als Naturwissenschaftler – ins Deutsche übersetzt und in einem Wolkentagebuch erprobt hatte (Goethe 2013, 187–188). Als er bei Caspar David Friedrich über eine gemeinsame Freundin anfragte, „ob er nicht vielleicht diese drei zentralen Wolkenformen [Cirrus, Cumulus und Stratus, B.A.] für ihn malen könne, als eine Art Schaubild, dann hätte er sie immer vor Augen, ohne aus dem Fenster schauen zu müssen“ (Goethe, zit. n. Illies 2023, 197), handelte er sich eine glatte Absage ein. Friedrich antwortet, dies sei nicht seine Auffassung von Kunst[→ Index; → Was dem Verschwinden anhaftet, S. 154; → Land sehen, S. 192; → An der Rampe, S. 208; → Im M.1, S. 222], zudem fürchte er, dass „künftig die leichten, freien Wolken sklavisch in diese Ordnungen eingezwängt werden“ (Friedrich, zit. n. ebd., 198). „Wolken sind für Friedrich nicht einfach Wolken“ (Illies 2023, 212). Es war bekannt, dass man ihn beim *Luft-Malen* nicht stören durfte. Wolken waren ihm Materialisationen einer spirituellen Präsenz, der er sich in der Natur affektiv verbunden fühlte. Eine seiner bekanntesten Äußerungen zu seiner Landschafts- und Luft-Malerei lautet: „Ich muss allein bleiben und wissen,

● Künstlerische Praxis

a kind of diagram, then he would always have them before his eyes without having to look out the window” (Goethe, quoted in Illies 2023, 197), he got a flat refusal. Friedrich responded that he did not share this view of art[→], moreover he feared that “in the future the easy, free clouds would slavishly be forced into these categories” (Friedrich, quoted in ibid., 198). “To Friedrich, clouds were not simply clouds” (Illies 2023, 212). It was well known that he should not be disturbed when painting “the air”. Clouds were for him the materialisations of a spiritual presence to which he felt affectively connected in nature. One of his most famous statements about his landscape and plein air painting was: “I have to remain alone and know that I am alone to observe and feel nature completely. I have to devote myself to my surroundings to be what I am” (Friedrich, quoted in ibid., 231).

This affective ‘getting in touch’ with their surroundings, including clouds, clearly applies to twenty-first century artists as well and their efforts to come to terms with the damaged and endangered naturecultures of the Anthropocene. In her 2024 exhibition, *Wish You Were Gay*, Anne Imhof presents a series of AI-generated images of clouds taken after atomic bombs were exploded. Asked why she painted these *dangerous clouds*, she replied “Cloud paintings are a historical genre. I am interested in the idea of looking at the sky and discovering something there, presenting things. The wish to paint closeups of nuclear detonations resulted, on the one hand, from simple fear of a nuclear way, from the horror. On the other hand, from the fascination for the

● Artistic Practice
● What Sticks to the Disappearing, p. 154; Land Ahoy, p. 192; At the Ramp, p. 208; In the M.1, p. 222

dass ich allein bin, um die Natur vollständig zu schauen und zu fühlen. Ich muss mich dem hingeben, was mich umgibt, um das zu sein, was ich bin“ (Friedrich, zit. n. ebd., 231).

Diese affektive Kontaktaufnahme zum in der Umgebung Gegebenen, u. a. Wolken, gilt offensichtlich auch für Künstler*innen des 21. Jahrhunderts und ihrer Auseinandersetzung mit den beschädigten und gefährdeten NaturKulturen des Anthropozäns. Anne Imhof präsentiert 2024 in ihrer Ausstellung *Wish you were gay* eine KI-generierte Bilderserie von Wolken-Fotografien, die nach Atombombenexplosionen entstanden. Gefragt, warum sie diese *gefährlichen Wolken* male, antwortet sie: „Wolkenbilder sind ein historisches Genre. Mich interessiert die Idee in den Himmel zu schauen und dort etwas zu entdecken, sich Dinge vorzustellen. Der Wunsch, Close-ups von Nukleardetonationen zu malen, entstand einerseits aus der simplen Angst vor einem Atomkrieg, vor dem Grauen. Andererseits aus der Faszination für die sonderbare Schönheit, die eine solche Explosion als Bild erzeugt. […] Ich wollte zugleich einen hyperrealistischen und artifiziellen Himmel malen“ (Imhof 2024, 54).

Auch die Künstlerin und Physikerin Angela Schwank beschäftigt sich mit anthropogen erzeugten Wolken, mit den *Cirren*, die durch die Kondensstreifen des nach der Covid-Pandemie wieder verstärkten Flugverkehrs über Wien entstehen. Der Himmel erscheint ihr dabei „[g]ezeichnet von Kondensstreifen, die eine Art künstlicher Cirren sind.“ Und: „Vernebelt von Wolken, die sich aus Kondensstreifen entwickeln, vergleicht er sich dem Geschehen am Boden: Himmel wie Erde, ein verkehrsassimilierter Raum. Sichtbar sind die Cirren auch vom Weltraum aus. In meiner Welt-Cirrus-Karte markieren von Kratzern durchzogene Flecken Regionen hohen Flugverkehrs“ (Schwank 2023, 50). Der Klimaphysiker Markus Quante, mit dem sie sich dazu austauscht, kommentiert:

unusual beauty that such an explosion produces as an image. … I wanted to painting a sky that was at once hyper-realistic and artificial” (Imhof 2024, 54).

The artist and physicist Angela Schwank works with clouds produced anthropogenically: with the *cirri* produced by contrails of air traffic over Vienna, which increased again after the COVID-19 pandemic. The sky seems to her to be “[s]carred by contrails, a type of artificial cirrus cloud, and fogged over by icy clouds that develop from contrails, it is comparable to what is happening on the ground. The signatures of air traffic are visible even from space. In my World Cirrus Map, diffuse grey spots marked by scratches indicate regions of high air traffic” (Schwank 2023, 50). The climate physicist Markus Quante, with whom she also interacts, comments:

> The signatures of air traffic in the cirrus sky preoccupy the artist … a great deal. She formulates her thesis about the clouds losing structure by being reshaped by discharged contrails. The delicate natural structures of cirri are modified or even completely covered up. We human beings alter the skyscape enormously with our particle emissions; in many regions, intense air traffic also disturbs the view of a natural cloudy sky (Quante 2021, 64).

Quante emphasises that these works were inspired in part by science. In both Schwank’s works and Quante’s research clouds are increasingly actors

> Die Signaturen des Flugverkehrs am Cirrushimmel beschäftigen die Künstlerin [...] sehr. So formuliert sie ihre These zum Strukturverlust der Wolken durch deren Überformung durch ausfließende Kondensstreifen. Natürliche Feinstrukturen von Cirren werden dabei modifiziert oder gar gänzlich überdeckt. Wir Menschen verändern das Himmelsbild durch unsere Partikelemissionen ohnehin schon gewaltig, der intensive Flugverkehr verstellt zudem in vielen Regionen den Blick auf einen natürlichen Wolkenhimmel. (Quante 2021, 64)

Quante betont, dass diese Darstellungen auch wissenschaftlich inspirieren würden. Wolken werden sowohl in Schwanks Arbeiten wie auch in Quantes Forschung immer mehr zu Akteuren, die *intraagieren*. Durch diese Perspektiven auf Wolken wird der Himmel zum Affektraum. Erneut, wie schon in den *Wolkenstudien* Ende des 19. Jh., kommen hier künstlerisches und wissenschaftliches Interesse zusammen, verschränken sich, verschmelzen aber nicht. Der Freiheitsraum Himmel scheint im 21. Jh. schon wieder eingeschränkt. Der Flugverkehr gleicht dem der Autobahnen, gleichzeitig verlangt die politische Situation Europas erneut eine stärkere militärische Flugraumsicherung. Schade eigentlich ...

who *intra-act*. These perspectives on clouds turn the sky into an affect space. Once again, as in the *cloud studies* of the late nineteenth century, artistic and scientific interests come together, dovetailing but not fusing. In the twenty-first century, the sky as a space of freedom seems restricted once again. Air traffic is like the motorways; at the same time, Europe's political situation demands greater military security of air space. A shame, really.

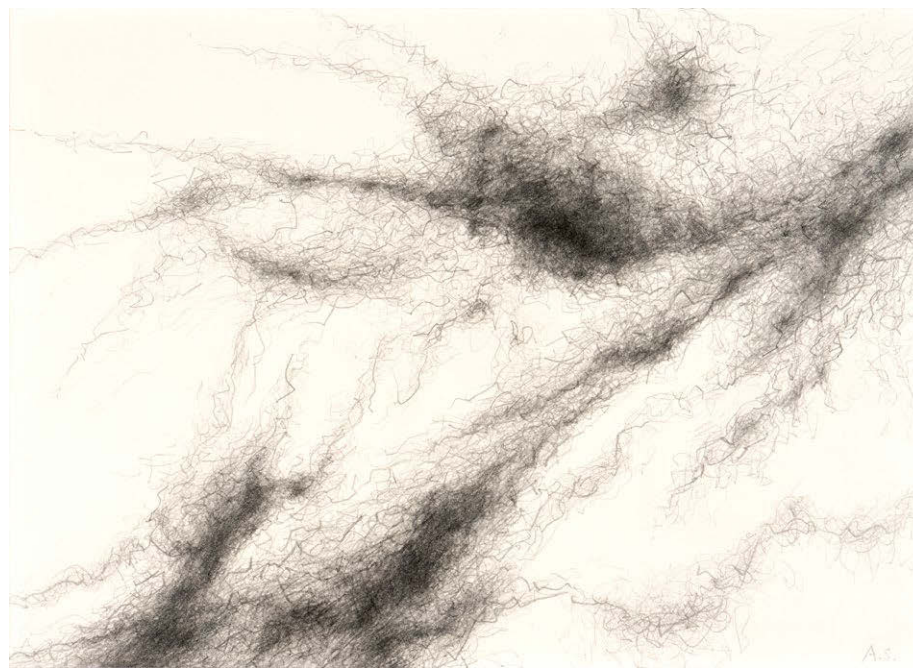


45 Der Himmel als Landschaft/The Sky as a Landscape [Foto/Photo: Angela Schwank]

46 Campus Caeli [Zeichnung/ Drawing: Angela Schwank, Foto/ Photo: Johannes Novohradsky]



47 Cirrus Intortus [Zeichnung/ Drawing: Angela Schwank, Foto/ Photo: Johannes Novohradsky]



MIRJAM LEWANDOWSKY

Das Fischsterben und seine Bilder

„Verwundbarkeit ist nicht nur Menschen vorbehalten." (Barad, Karen 2018, 238, übers. M.L.).

Fish Die-Off and Its Images

"Woundedness is not reserved for human beings alone." (Barad 2018, 238)

Our ethnographic research employs many imaging apparatuses, technologies and media: video and still cameras, computers, notebooks with drawings on paper and more. What knowledge does what media produce and how do those media help determine what is researched – from my perspective of art and media studies? Using the following example of the environmental catastrophe in the Oder River that occurred in August 2022, I would like to show how text and image dovetail in my own situated visual practice.

THE GREAT DYING

On 9 August 2022, a ship's captain on the Oder observed a large number of dead fish and informed the responsible authorities. Over the course of a few days, this sighting had grown into the Oder's largest environmental catastrophe yet.[→] Masses of dead fish where floating on the surface of the Oder, in the Oderbruch: tadpoles, hake, bream, catfish, carp, roach, shellfish, crayfish and many more. The Leibniz-Institut für Gewässerökologie und Binnenfischerei (IGB; Leibniz Institute of Freshwater Ecology and Inland Fisheries) estimated between 200 and 400 tonnes at the beginning of the catastrophe, according to reporting by the *Märkische Oderzeitung* (Winkler et al. 2022), as much as fifty percent of the entire stock of fish was said to have perished (see *Tagesschau Online* 2022).

The animals were killed off by a large increase in golden algae caused by the water's high salinity. This was confirmed in a report of 30 September 2022

Water



Open Access. © 2025 the author(s), published by Walter de Gruyter GmbH, Berlin/Boston. This work is licensed under the Creative Commons Attribution 4.0 License. https://doi.org/10.1515/9783111390444-007

In unserer ethnographischen Forschung kommt eine Vielzahl von bilderzeugenden Apparaten, Technologien und Medien zum Einsatz: Video- und Fotokameras, Computer, Notizbücher mit Zeichnungen auf Papier, u. a. Welches Wissen erzeugen welche Medien und wie bestimmen sie mit, was – aus meiner kunst- und medienwissenschaftlichen Perspektive – beforscht wird? Am folgenden Beispiel der Umweltkatastrophe in der Oder, die im August 2022 stattgefunden hat, möchte ich zeigen, wie sich Text und Bild in der eigenen situierten Bildpraxis miteinander verschränken.

DAS GROSSE STERBEN

Wasser

Am 9. August 2022 beobachtete ein Schiffskapitän in der Oder eine große Anzahl toter Fische und informierte die zuständigen Behörden. Im Laufe weniger Tage wuchs sich diese Beobachtung zur bisher größten Umweltkatastrophe der Oder aus.[→ Index] Massenhaft trieben Kadaver auf der Wasseroberfläche der Oder, im Oderbruch: Quappen, Hechte, Brassen, Welse, Karpfen, Rotaugen, Muscheln, Krebse und viele mehr. Zwischen 200 und 400 Tonnen schätzte das Leibniz Institut für Gewässerökologie und Binnenfischerei zu Beginn der Katastrophe laut der Berichterstattung der *Märkischen Oderzeitung* (Winkler et al. 2022), bis zu 50% des gesamten Fischbestands sollen verendet sein (vgl. Tagesschau Online 2022).

Zum Tod der Tiere führte eine starke Vermehrung der Goldalge, die durch einen hohen Salzgehalt im Wasser verursacht wurde. Dies wurde am 30.9.2022 in einem Expertenbericht unter der Leitung des Umweltbundesamts bestätigt, den das Bundesministerium für Umwelt, Naturschutz, nukleare Sicherheit und Verbraucherschutz veröffentlicht hat (vgl. Pressemitteilung



48 Landschaft an der Oder/Landscape at the Oder [Alle Fotos in diesem Beitrag von Mirjam Lewandowsky/All photos in this contribution are by Mirjam Lewandowsky]

des BMUV 2022). ‚Prymnesium parvum', so der Fachbegriff der Alge, ist für die Fische giftig. Sie enthält Toxine, die die Zellmembranen der Fische, insbesondere die dünnhäutigen und gut durchbluteten Kiemen, auflösen und die Fische ersticken ließen (ebd.).

Und die Katastrophe könnte sich, so die Warnung im Bericht, jederzeit wiederholen, wenn der Wasserstand im nächsten Sommer aufgrund der Hitze wieder niedrig ist, was wiederum zu hohem Lichteinfall führt, was wiederum das Algenwachstum noch weiter anregt, was wiederum zum Tod der Fische führt (vgl. Baier 2023, Biermann et al. 2023).[→ Index] Woher genau der hohe Salzgehalt des Oderwassers ursprünglich gekommen ist, ist bis heute nicht abschließend geklärt. Die Einleitungen seien alle genehmigt gewesen. Im Zuge der Ermittlungen konnten allerdings allein in Polen 282 illegale Einleitungsstellen festgestellt werden. Zu einer Anklage reichten die Ermittlungen bislang aber nicht (vgl. Pallokat 2022).

● Klimawandel

Diese und andere Details waren mir bekannt, als ich am 22. September 2022, ein paar Wochen nach der Katastrophe, in Groß Neuendorf im Oderbruch am frühen Morgen an einer Anlegestelle stehe und Videos und fotografische Aufnahmen des Flusses mache.[→ Index] Es handelt sich um spontan aufgenommene, lose konzipierte Fotografien, mit denen ich die frühmorgendliche Stimmung einfangen wollte. Die Luft war kalt und der Nebel lichtete sich. Es war, als ob die vage durchscheinenden Oberflächen ein Massengrab freigaben, in dem vor kurzem Tausende von Fischen verendet waren.

● Bilder

Die Aufnahmen erzeugten bei mir schon beim ersten Betrachten ein Unbehagen wegen ihrer vermeintlich romantischen Stimmung, die durch Unschärfen, Pastelltöne oder Nebel erzeugt wird.[→ Index] Im grellen Gegenlicht der aufgehenden Sonne erzählen sie genauso von den Bedrohungen des Klimawandels und von den freiwilligen Helfer*innen vor Ort, die die Fischkadaver

● Unbehagen

on expert reports conducted under the direction of the Umweltbundesamt (Federal Office of the Environment), published by the Bundesministerium für Umwelt, Naturschutz, nukleare Sicherheit und Verbraucherschutz (BMUV; Federal Ministry for the Environment, Nature Conservation, Nuclear Safety and Consumer Protection) (see the press release BMUV 2022). Prymnesium parvum, the scientific name for the alga in question, is poisonous to fish. It contains toxins that break down the cell membranes of fish, especially in thin-skinned and well-perfused gills, causing the fish to suffocate (ibid.).

And the report warns that the catastrophe could be repeated at any time if the water level next summer is low again because of the heat, which leads to a high incidence of light, in turn further stimulating algae growth and killing fish (see Baier 2023, Biermann et al. 2023).[→] The high salt content of the water of the Oder has yet to be definitively explained. All the discharges had been approved. Investigations have determined that there were 282 illegal discharge points in Poland alone. The investigations have not yet been sufficient to bring charges (see Pallokat 2022).

● Climate Change

I was aware of these and other details when I was standing on the dock in Gross Neuendorf in the Oderbruch early in the morning on 22 September 2022, a few weeks after the catastrophe, making videos and taking photographs of the river.[→] They were loosely conceived photographs taken spontaneously to capture the early-morning atmosphere. The air was cold, and

● Images

aus dem Wasser geholt, in Säcke gepackt und abtransportiert haben, damit sie verbrannt werden konnten. Der Gestank toter Fische, so meinten viele, sei unerträglich gewesen. Aber die Oderbrüchler*innen halten zusammen, wie sie es schon bei anderen Katastrophen wie dem Hochwasser von 1997 getan haben, so heißt es oft in Gesprächen mit Bewohner*innen (vgl. Anders/Fischer 2020). Und während die einen von der größten Naturkatastrophe sprechen, die die Oder je erlebt hat, gibt sich die ältere Generation, zuversichtlicher. „Die Oder wird sich schon wieder erholen", erzählt mir ein Journalist der *Märkischen Oderzeitung* in einem Gespräch vor Ort (Feldnotizen 22.09.2022).

Auf der Website der *Tagesschau* blickt mir ein ruhig daliegendes, in schillernden Farben schimmerndes Tier mit offenem Mund und aufgebahrt auf der opaken Wasseroberfläche entgegen (vgl. Tagesschau Online 2022). Die Oder leuchtet ähnlich wie auf meinen Bildern in Rosa, Rot und Blautönen. Es wirkt, als ob der Fisch auf obszön schöne Weise in Szene gesetzt worden sei, ähnlich wie in religiös konnotierten barocken niederländischen Stillleben. Reale Katastrophen werden in der Fotografie oft mit Überwältigungsstrategien medial ästhetisiert, auch Kriegsschauplätze sind mittlerweile fast gewohnte Bilder. Trotzdem nimmt mich das Bild des Fisches in Besitz, als eine Art optischer Weichmacher.

MEDIALE AKTUALISIERUNGEN

Welche Allianzen gehen die medialen Bilder mit den Bildern ein, die ich nachträglich vom Ort des Geschehens gemacht habe? Und wie re- oder dekonstruieren sie das Ereignis?

Meine Fotografien verbinden sich auf paradoxe Art mit dem vergangenen Ereignis. Sie sind hier weniger als Zeichen von Evidenz, sondern als eine Art diskontinuierliche Spur zu sehen, die der Ort bewahrt, obwohl das

the fog was clearing. It was as if vaguely translucent surfaces were revealing a mass grave where thousands of fish had recently perished.

When seeing them for the first time, the photographs already gave me a feeling of discomfort because of their supposedly Romantic effect produced by blurriness, pastel colours and fog.[→] In the harsh backlighting from the rising sun, they tell us about the dangers of climate change as well as the volunteer helpers at the site who pulled the dead fish from the water, packed them in sacks and took them away to be burned. The stench of the fish was unbearable, many of them said. But the people of Oderbruch stuck together, as they had done in early catastrophes such as the flood of 1997, as conversations with the residents often revealed (see Anders/Fischer 2020). And where some speak of one of the worst natural catastrophes the Oder has ever experienced, the older generation is more confident: "The Oder will recover again", a journalist from the *Märkische Oderzeitung* says to me in a conversation on site (Field Notes, 22 September 2022).

Discomfort

On the *Tagesschau* website, an animal shimmering in iridescent colours is lying calmly with its mouth open on the opaque surface of the water and looking at me (see *Tagesschau Online* 2022). The Oder is similarly glowing in shades of pink, red and blue in my photographs. (It looks as if the fish has been staged in an obscenely beautiful way, similar to religiously connoted baroque Dutch still lifes. Real catastrophes are often aestheticized in the medium of



49 Landschaft an der Oder/Landscape at the Oder









51 Landschaft an der Oder/Landscape at the Oder



Vergangene vergangen ist und uneinholbar bleibt, aber in der Erinnerung aktualisiert wird (vgl. Geimer 2022).

Hier überlagern sich verschiedene Zeitlichkeiten im Wissen um das im August stattgefundene Fischsterben und dessen Medienberichterstattung und das Aufsuchen des Tatortes wenige Wochen später. Fotografische Bilder sind häufig als Zeugen des Realen verstanden worden. Ihre Evidenz bestehe darin, zu bestätigen, dass etwas an einem bestimmten Ort zu einer bestimmten Zeit vor der Kamera gewesen ist. Doch welche Realität, welche Emanation des Wirklichen, die schon bei Roland Barthes umstrittenen war, ist hier gemeint (vgl. Barthes 1980)? Der Zeitpunkt der Aufnahme des Bildes mischt sich mit vergangenen Zeiträumen, die Darstellung mit der Imagination, und nur die Tatsache, dass ich am gleichen Ort bin, an dem vor Kurzem noch sehr viel mehr Fische lebten, lädt diese Fotografien auf. Meine Bilder thematisieren die postkatastrophale Landschaft nicht nur als das, was nach der Katastrophe geschieht. Sie zeigen auch eine andauernde Alltäglichkeit, in der das, was passiert ist, neu besetzt und aktualisiert und zusammengebracht wird mit dem, was noch da ist.[→ Index]

● Alltag

Die Bilder sind teilweise so abstrakt, dass sie viel Raum für Assoziationen geben, ein Konzept, das Künstler seit der Minimal Art vielfach auch in Bezug auf Landschaft genutzt haben. Diese Art der bildhaften Auratisierung, die dadurch stattfinden kann, hat Theodor Fontane als Reisender im Oderbruch schon im 19. Jahrhundert beschrieben: „Wer nach Küstrin kommt und einfach das alte graugelbe Schloss sieht, das, hinter Bastion Brandenburg, mehr häßlich als gespensterhaft aufragt, wird es für das Landarmenhaus halten und entweder gleichgültig, oder wohl gar in ästhetischem Mißbehagen an ihm vorübergehen; wer aber weiß, ‚hier fiel Kattes Haupt; an diesem Fenster stand der Kronprinz', der sieht den alten unschönen Bau mit anderen Augen an" (Fontane 1997, 5).

photography using strategies to overwhelm; in the meantime, even theatres of war have become almost ordinary images. Nevertheless, this image of the fish affects me like some kind of visual softener.

MEDIA ACTUALISATIONS

What alliances do images from the media form with the pictures I took of the site afterwards? And how do we reconstruct or deconstruct the event?

In a paradoxical way, my photographs combine with the event in the past. They should be seen not so much signs of evidence than as a kind of discontinuous trace that the site preserves even though the past is past and cannot be brought back but is rather actualised in memory (see Geimer 2022).

Different times overlap in our knowledge about the fish die-off that occurred that August, about reporting on it in the media and visiting the scene of the crime a few weeks later. Photographic images are often understood to bear witness to the real. Their evidence consists in confirming what happened in front of the camera in a certain place at a certain time. But what reality, what emanation of the real, which was already controversial in Roland Barthes's work, is meant here (see Barthes 1981)? The moment at which a photograph is taken mixes with past times as does the depiction with the imagination, and only that fact that I was in the same place where many more fish were living quite recently, gives these photographs a special charge. My images do not just address the post-catastrophic landscape as what happens after

Diese kurzen Überlegungen führen schon auf absurde Weise vor, wie sehr Bilder eher von der Intensität als von Repräsentation bestimmt sein können. Sie gehen Allianzen ein mit Ereignissen innerhalb der Forschung, aber auch mit den Bildern eines kollektiven Bildgedächtnises, das in einer durch und durch mediatisierten Welt untrennbar mit den eigenen Bildern verbunden ist. Doch während andere angesichts der medialen Bilderflut der Katastrophe eher abstumpfen, interessiere ich mich für die Ambivalenzen, die in diesen Fotografien stecken. Ich interessiere mich für das, was sie nicht zeigen. Es ist ein Modus der Intensität im Verhältnis von Affekt und Bild, der mich mit den Bildern verbindet. Das hängt mit dem Entzug von Information und der Bildlichkeit von Fotografien zusammen. Nur im Entzug kann sich ein Bild konturieren, das zugleich blind bleibt. Denn mehr als hellblaue, rosa und weiß schimmernde Flecken, die in sanften Verläufen zur Sonne hin heller werden, sehe ich in einigen Bildern eigentlich nicht. Die feuchte Luft liegt nur in meiner Imagination wie eine Decke über dem Wasserbett, unter der der Fluss nicht nur als Lebensader erscheint, sondern auch als Ressource, Müllbett, Naherholungsgebiet oder Grenze zu Polen: ein politisches, wirtschaftliches, soziales Gefüge, durchtränkt von Gedanken an romantische Landschaftsmalerei.

Bekanntermaßen ist die Fotografie ein Lichtbild, das durch Einwirkung von Licht auf eine photosensible Oberfläche erzeugt wird. Diese „Naturmagie“ (zit. n. von Amelunxen 1988, 33), wie William Henry Fox Talbot den analogen Lichtabdruck noch bewundernd nannte, wurde später zum bescheideneren „Fetzen“ der Wirklichkeit (Didi-Huberman 2007, 113), wie es bei Georges Didi-Huberman heißt, und ist keineswegs unschuldig. Auch ihre Erfindung und die Rede von Realität sind eingebettet in soziokulturelle Gefüge, geschichtliche Kontexte, die die Art und Weise, wie wir wahrnehmen, bestimmen.

the catastrophe. They also show an ordinariness that continues in which what happened is reoccupied, actualised and brought together with what is still there.[→]

Some of the images are so abstract that they leave room for associations – a concept that artists have employed since Minimal Art, often with reference to landscape. The visual auraticisation that can result from this was already described in the nineteenth century by Theodor Fontane when he was traveling in the Oderbruch: “Anyone who comes to Küstrin and simply sees the old greyish-yellow castle that looms up behind the Brandenburg Bastion, more ugly than ghostly, would mistake it for a poorhouse in the countryside and pass by either indifferently or even in aesthetic disregard; but those who know ‘Katte’s head fell here; the crown prince stood in this window’, will see the old, unlovely building with different eyes” (Fontane 1997, 5).

These brief reflections already demonstrate in an absurd way how much photographs can be determined more by their intensity than as representations. They form alliances with what happens during the research process but also with the images of a collective visual memory that is inseparably connected with one’s own images in a thoroughly mediatised world. But where others tend to become deadened by the flood of media images of the catastrophe, I am interested in the ambiguous qualities these photographs conceal. I am interested in what they do not show. It is a mode of intensity in the relationship

Möglicherweise lässt KI die Rede von Wirklichkeit bald tatsächlich nebulös werden. Dennoch können Fotografien nach wie vor affektiv wirksam werden. Susan Sontag hat ihre Aussage der 1970er Jahre, dass Fotografien von Gräueltaten die Menschen eher abstumpfen lassen, revidiert. Später schreibt sie, dass fotografische Bilder gerade dann besonders wirkmächtig sind, wenn wir mit ihnen das Leiden anderer betrachten (vgl. Sontag 2005a).

Zögern

Das ist einer der Gründe, weshalb ich zögere, die Fotografien für wissenschaftliche Zwecke zu verwenden.[→ Index] Letztendlich habe ich mich doch dafür entschieden und dieses Zögern als produktive Kraft anerkannt. Denn in ihm wird, so Joseph Vogl, „zwangsläufig der Boden aufgewühlt, auf dem überhaupt sich eine Welt, ein Weltverhältnis konstituiert“ (Vogl 2007, 25). Die Anerkennung der wirkmächtigen Gefüge von Bild und Text bedeutet, dass Affekträume nicht unabhängig von ihrem jeweiligen Habitat und Milieu gedacht werden können, in dem sie ihre Wirksamkeit entfalten: „[E]s gibt keine Identität einer Praxis unabhängig von ihrer Umgebung“, wie Isabelle Stengers feststellt (Stengers 2005, 187, übers. M.L.). So können auch zufällig geschossene, spontan produzierte Fotografien affektive Relationen mit hervorbringen, die sonst vielleicht unsichtbar geblieben wären.[→ Glossar]

Affektive Relationalität

of affect and image that connects me to the photographs. It has to do with withdrawal from information and from the visuality of photographs. Only in withdrawal can an image take shape and at the same time remain blind. For in several images I don't really see more than spots shimmering in bright blue, pink and white, gradually becoming brighter over gentle courses towards the sun. For it is only in my imagination that the humid air lies like a blanket over the bed of water, under which the river looks not only like a lifeline but also like a resource, a rubbish heap, a greenbelt recreation area or a border with Poland: a political, economic and social structure suffused with ideas from Romantic landscape painting.

The photograph is, as is well known, an image from light, produced by its effect on a photosensitive surface. This “natural magic” (quoted von Amelunxen 1988, 33), as William Henry Fox Talbot named the analogue calotype is later to be called more modestly “shreds” of reality, as Georges Didi-Huberman (2008) writes, and it is by no means innocent. Its invention and the talk of reality are also imbedded in a sociocultural structure, in historical contexts that determine the way we perceive. Perhaps AI will indeed soon make talk of reality nebulous. Nevertheless, photographs can still function affectively. Susan Sontag later revised her statement in the 1970s that photographs tend to harden us to human cruelties. Later she wrote that photographic images can be especially effective when we regard the pain of others (see Sontag 2003).



52 Landschaft an der Oder/Landscape at the Oder

That is one of the reasons I hesitate to use my photographs for scientific purposes.[→] In the end, I decided to do so after all and recognised that hesitation as a productive force. Because, according to Joseph Vogl, "by necessity, this will churn up the ground on which a world, and a relation to that world, is constituted" (Vogl 2019, 24). Acknowledging the effective assemblage of image and text means not thinking of affective places as independent of their particular habitat and milieu where their effectiveness unfolds: "[T]here is no identity of a practice independent of its environment", as Isabelle Stengers has observed (Stengers 2005, 187). Even randomly shot, spontaneously produced photographs can bring out affective relations that would perhaps otherwise have remained invisible.[→]

● Hesitating

●● Affective Relationality

MIRJAM LEWANDOWSKY

Hühner und ihre Böden

„Es ist von Gewicht, welche Welten Welten verwirklichen. Es ist von Gewicht, wer wen isst und wie gegessen wird.“ (Haraway 2018, 226).

Chickens and Their Soils

“It matters which worlds world worlds. It matters who eats whom and how.” (Haraway 2016, 165)



53 Demonstration der Bürgerinitiative Oderbruch auf dem Marktplatz in Letschin/Demonstration by the Oderbruch Civic Action Group at the Market Square in Letschin [Alle Fotos in diesem Beitrag von Mirjam Lewandowsky/All photos in this contribution are by Mirjam Lewandowsky]

Open Access. © 2025 the author(s), published by Walter de Gruyter GmbH, Berlin/Boston. This work is licensed under the Creative Commons Attribution 4.0 License. https://doi.org/10.1515/9783111390444-008

Im Oderbruch gibt es eine hohe Konzentration von Massentierhaltungsanlagen. In dem dünn besiedelten Landstrich kommen auf die etwa 57.000 Menschen mehr als 1,5 Millionen Tiere, die auf eine fast unheimliche Art und Weise unsichtbar bleiben, wie von der Landschaft verschluckt. Weder der Tourismus noch die Betreiber haben aus verschiedenen Gründen Interesse daran, dies zu ändern. Diese Zahlen stehen auf einem Plakat einer Demonstration von einer Bürgerinitiative, die an einem winterlichen Tag im April 2022 gegen eine geplante Legehennenmastanlage protestiert. Der Konflikt, der sich um den Bau dieser Anlage entsponnen hat, brachte zwei diametral entgegengesetzte Positionen zutage, die aus dem gleichen Impuls des Sorgetragens für Menschen und Tiere entspringen. Und so hat dieser Konflikt auch affektive Stimmungen erzeugt, die in Abwesenheit derer auftauchten, um die es eigentlich geht: die Hühner.[→ Index]

● Stimmung

BEI WIND UND WETTER

Nach einer Autofahrt von 50 Minuten erreiche ich an einem eiskalten Märztag den Marktplatz in Letschin. Der Wind[→ Index] weht stark und trotz meiner Neugierde auf die angekündigte Demonstration der Bürgerinitiative Oderbruch verlasse ich bei diesem Wetter nur ungern den Schutz meines Fahrzeugs (vgl. Bürgerinitiative Oderbruch 2024). Es ist eine merkwürdige Zwischenzeit, in der es einerseits zu warm ist für den Winter und andererseits zu kalt für Sommer. Die Bäume sind noch kahl, der Frühling ist noch weit weg, aber trotzdem schon in Reichweite.

● Wind

Entgegen meiner Erwartung hat sich auf dem Marktplatz nur eine kleine Gruppe von Demonstrant*innen mit Windjacken, dicken Pullovern und Mützen zusammengefunden. Auf aufgestellten Bierbänken ist Infomaterial ausgelegt, auf einer Staffelei sind Protestschilder angebracht: „Tierfabriken stoppen“, „Eierlegemaschinen“ und die Frage „Braucht es noch mehr



The Oderbruch has a high concentration of facilities for factory farming. This sparsely populated strip of land has around 57,000 people but more than 1.5 million animals, which remain invisible in an almost uncanny way, as if swallowed by the landscape. For different reasons, neither the tourist industry nor the farmers have any interest in changing this. These numbers were on a poster in a demonstration by a civic action group on a wintery day in April 2022 to protest a planned feed factory for laying hens. The conflict that had resulted from the building of the facility exposed two diametrically opposed positions deriving from the same impulse to care for people and animals. This conflict therefore produced affective moods that occurred in the absence of what it was truly about: the chickens.[→]

● Atmosphere

IN WIND AND WEATHER

After driving by car for fifty minutes on an icy cold day in March, I arrive at Marktplatz in Letschin. The wind[→] is blowing hard, and despite my curiosity about the planned demonstration by the Bürgerinitiative Oderbruch (Oderbruch Civic Action Group), I am reluctant to leave the protection of my car in this weather (see Bürgerinitiative Oderbruch 2024). It is a strange interim period in which it is too warm for winter and too cold for summer. The trees are still bare; spring is still far away but nevertheless already within reach.

● Wind

Contrary to my expectations, only a small group of demonstrators had gathered on Marktplatz, wearing windbreakers, thick pullovers and caps.

Massentierhaltung im Oderbruch?“. Der Wind zerrt an allem, was nicht festgezurrt ist, und droht Papiere, die nicht mit Gummibändern fixiert sind, durch die Luft zu wirbeln. Er zieht in jede Pore meines Körpers. Die Handvoll Teilnehmer*innen haben ihre Mützen tief ins Gesicht und die Schultern hochgezogen. Das „Trotzdem“ des Protests spiegelt sich im heutigen Wetter wider. Wir demonstrieren.

Der Marktplatz in Letschin, in dessen Mitte seit den Bomben im Frühjahr 1945 lediglich noch ein Turm der einst von Friedrich Schinkel erbauten Kirche aus dem Boden ragt, ist weitläufig. Die umliegenden Häuserreihen sind zu weit entfernt voneinander, als dass sie dem Wind Einhalt gebieten könnten. Rings um den Kirchturm, neben dem die Demonstration stattfindet, befinden sich ein Bäcker, ein Bestattungsinstitut, eine ehemalige Schule, die heute einen Coworking Space[→ Index] beherbergt, ein verriegeltes Hi-Fi-Geschäft, ein Seniorenheim etc. Außer den Demonstrant*innen sind an diesem Tag nur wenige Menschen unterwegs. Hier und da fährt ein Auto vorbei, ganz selten sieht man jemanden zum Bäcker gehen. Eigentlich wirkt der Marktplatz wie ausgestorben.

● Kulturelle Bildung

WO WÜRDEN HÜHNER ABKOTEN?

Die Bürgerinitiative engagiert sich schon länger gegen den Bau von Megaställen. Auf ihrer Website erfährt man, dass Bauherr und Auftraggeber der Legehennenmastanlage in Ortwig die Odegagruppe ist, eine Agrargenossenschaft, die auf ihrer Website mit naturnaher Tierhaltung wirbt und bereits mehrere Mastanlagen im Oderbruch betreibt. Eine junge Bäuerin wirbt auf der Website lächelnd für artgerechte Haltung, Tierwohl, kurze Lieferketten und regionale Erzeugnisse mit kurzen Transportwegen, während sie im lichtdurchfluteten Stall ein Küken streichelt (vgl. Odega 2024).

Informational material has been spread out on beer-garden benches; protests signs are standing on an easel: “Stop the animal factories”, “Egg-laying machines”, and the question “Does Oderbruch need more factory farming?” The wind tugs on everything that is not tied down and threatens to send the papers not held down by rubber bands flying into the air. It enters every pore of my body. The handful of participants have pulled their caps way down into their faces and drawn up their shoulders. The protest’s ‘in spite of it all’ sense is mirrored in today’s weather. We are demonstrating.



54 Demonstration der Bürgerinitiative Oderbruch auf dem Marktplatz in Letschin/ Demonstration by the Oderbruch Civic Action Group at the Market Square in Letschin

The market square in Letschin, in the centre of which looms just a single tower of the church once built by Karl Friedrich Schinkel, the rest having been bombed in the spring of 1945, is spacious. The surrounding rows of houses are too far apart to offer any protection from the wind. The church tower where the demonstration is taking place is surrounded by a bakery, a funeral home, a former school that now houses a coworking space[→], a locked-up stereo store, a retirement home and so on. Apart from the demonstrators, only a few people are out and about today. A car drives past now and again; very occasionally, someone is seen entering the bakery. The square feels deserted, really.

● Cultural Education

WHERE WOULD THE CHICKENS DEFECATE?

The civic action group has been working for some time now to prevent the building of factory chicken coops. On their website one learns that the devel-

Auch die Mastanlage bei Ortwig im Oderbruch ist mit einem „innovativen Haltungskonzept“ geplant, das sich am FairMast-Prinzip nach dänischem Vorbild orientiert. Die Idee ist, „die moderne Nutztierhaltung so zu gestalten, dass die Tiere in tiergerechteren Ställen ihr natürliches und artgemäßes Verhalten in hohem Maße ausleben können“ (vgl. Fairmast 2024). In der geplanten Anlage sollen die Tiere auf einem 16 ha großen Gelände neben dem Stall auch genug Auslauf haben. Zudem soll das gesamte Gelände mit Pappeln bepflanzt werden, um den Hühnern den nötigen Schatten und Schutz vor Greif- und Raubvögeln zu bieten. Der Kot würde so über die gesamte Auslauffläche verteilt und aufgrund der Durchwurzelung der angepflanzten Bäume und Sträucher das Einsickern von schädlichen Stoffen in das Grundwasser gering gehalten werden, so das Versprechen des Planungskonzepts.[→ Index] Das Konzept sieht außerdem den Bau einer meterlangen, mit Hackschnitzeln gefüllten Betonwanne vor dem Stall vor, die die Exkremente der Hühner auffangen soll, damit sie nicht in den Boden gelangen. Man hatte nämlich beobachtet, dass Freilandhühner oft dann abkoten, wenn sie den Stall verlassen.

● Boden

Die Vorkehrungen gegen die von den Hühnern verursachten Emissionen seien aber unzureichend, wie Thomas Quade, der Sprecher der Bürgerinitiative, betont. Ein Problem sei beispielsweise, dass die Wurzeln der Pappeln eine so große Menge an Nitrat überhaupt nicht aufnehmen könnten und dass die Nitratbelastung des Bodens durch den Kot selbst bei einer großen Flächenverteilung viel zu hoch sei. „*Wenn* die Hühner aber den ganzen Auslauf nutzen, kacken sie ja nicht nur zu 90 Prozent vor den Stall, sondern auch eben unter die Pappeln. Und dass Pappeln solche Mengen an Kot aufnehmen, ist eine totale Mär. Das ist schon widerlegt worden, dass das überhaupt nicht so ist. Aber den Leuten kann man eben sowas erzählen“ (Quade, Interview 09.04.2022).

oper and contractor for the feeding lot for laying hens in Ortwig is the Odega group: an agricultural cooperative whose website promotes near-nature animal husbandry and already operates several feeding lots in the Oderbruch. On the website, a smiling young farmer promotes species-appropriate husbandry, animal welfare, short supply chains and regional products with short transport routs, as she strokes a chick in a coop flooded with light (see Odega 2024).

The feeding lot near Ortwig in the Oderbruch is also being planned according to an ‘innovative concept of husbandry’ based on the FairMast principle after the Danish model. The idea is to “design modern animal husbandry so that the animals in pens better suited to their species can largely live their lives in natural ways appropriate to their species” (see Fairmast 2024). The planned facility will have a sixteen-hectare pasture next to the coop to give the animals enough room to exercise. Moreover, poplars will be planted on the entire pasture to provide the chickens with adequate shade and protection from birds of prey. Their droppings would therefore be distributed across the entire pasture and the roots of the trees and shrubs will minimise the seepage of harmful materials into the groundwater, or so the planning proposal promises.[→] It also proposes building a metre-long concrete trough in front of the coop to be filled with chopped straw that will catch the chicken excrement and prevent it from reaching the soil. It has been found, namely, that free-range chickens often defecate as they are leaving the coop.

● Soil



55 Demonstration der Bürgerinitiative Oderbruch auf dem Marktplatz in Letschin/ Demonstration by the Oderbruch Civic Action Group at the Market Square in Letschin

Er kritisiert vor allem die mangelnde Kommunikation mit den Anwohner*innen und fordert Aufklärung, denn die Emissionen, „die sieht man ja nicht. Wenn bei einem Schornstein schwarzer Rauch herauskommt, würden schon viele fragen, ob das sein muss. Aber hier …" (ebd.).

Auf der Website der Bürgerinitiative werden viele weitere Gründe aufgelistet, die gegen die Errichtung der Mastanlage sprechen: Neben den Exkrementen würden auch verabreichte Antibiotika, die bei einer so großen Anzahl an Tieren oft zum Einsatz kommen, die umliegenden Felder und Gewässer verunreinigen; Geruchs- und Lärmbelästigung in den angrenzenden Ortschaften würden zunehmen (vgl. Bürgerinitiative Oderbruch 2024). Außerdem fordert die Initiative eine angemessene Umweltverträglichkeitsprüfung, da die geplante Mastanlage direkt neben dem Vogelschutzgebiet *Mittlere Oderniederung* errichtet werden soll, was bei einem schon vorhandenen Gutachten noch gar nicht berücksichtigt worden sei.

Beide Parteien, so viel wird jetzt schon klar, setzen sich für Tierwohl, Umweltverträglichkeit und nachhaltiges Wirtschaften ein, nur verstehen beide Seiten vollkommen Unterschiedliches darunter. Während die Bürgerinitiative anregt, weniger Eier zu essen, damit Massentieranlagen überhaupt nicht erst entstehen müssen, entwickelt die Odegagruppe artgerechte Konzepte, um der Nachfrage gerecht zu werden. Das sogenannte „Klima-Ei" als regionales Erzeugnis mit kurzen Lieferketten und in Bioqualität soll für nachhaltiges Wirtschaften stehen (vgl. Märkische Oderzeitung 07.05.2021). Durch Klagen, die die Bürgerinitiative zusammen mit dem BUND – Bund für Umwelt und Naturschutz eingereicht hat, hat sich der Prozess des Genehmigungsverfahrens schließlich so weit verzögert, dass die Anlage drei Jahre nach Beginn des Genehmigungsverfahrens nicht realisiert werden

These measures to reduce the emissions caused by chickens are inadequate, as the Bürgerinitiative spokesman Thomas Quade emphasises. One problem, for example, is that the roots of poplars cannot absorb such a large quantity of nitrates, and so even with such a large pasture the manure will result in nitrate soil pollution that is far too high. "*If* the chickens use the entire pasture, and don't just crap in front of the stall ninety percent of the time, but rather under the polars. It is totally a fairy tale that poplars can absorb such quantities of excrement. That has been proven that that is not the case at all. But you can just tell people that anyway."(Quade, Interview, 9.4.2022).

He criticises above all the lack of communication with residents and calls for education, because the emissions "are not seen. When black smoke is seen coming out of a smokestack, many people will ask whether it is really necessary. But here …" (ibid.).

The website of the Bürgerinitiative lists many other arguments against building the feeding lot: in addition to excrement, the antibiotics often used in such large quantities on animals will pollute the surrounding fields and bodies of water; odour and noise pollution will increase in neighbouring villages (see Bürgerinitiative Oderbruch 2024). The group is also calling for appropriate environmental impact assessments, since the planned feeding lot is to be built right next to the Mittlere Oderniederung bird sanctuary, which was not taken into account at all in an existing report.

wird, wie es der lokalen Berichterstattung zu entnehmen ist (vgl. Märkische Oderzeitung 13.10.2023).

AFFEKTIVE STIMMUNGEN

Stimmung

Das führt zu Freude auf der einen Seite, zu Unmut auf der anderen.[→ Index] Gregor Beyer etwa, Geschäftsführer des Forum Natur und Leiter des Landwirtschaftsamtes Märkisch-Oderland, fordert: „Es wird Zeit, sich über sehr grundsätzliche Fragen zu unterhalten, wenn selbst hochmoderne und nach maximalen Tierschutzstandards konzipierte Investitionen in der Landwirtschaft an den Planungsverfahren scheitern. Das führt dazu, dass Lebensmittel aus dem Ausland eingeführt werden müssen, anstatt auf regionale Kreisläufe zu setzen. Wenn Mehrheiten in den Regionen keine Bedeutung mehr haben, dann stellt das nicht nur die Frage nach dem konkreten Investitionsvorhaben, sondern auch die Frage, in was für einem Land wir eigentlich leben wollen!“ (ebd.)

In den Frust über die Bedingungen der landwirtschaftlichen Produktion im Spannungsfeld von Ökologie, Nachhaltigkeit, Politik, Wirtschaftlichkeit, Tierwohl und Umweltschutz mischt sich auch noch eine andere Stimmung, wie Detlef Brauer, der Geschäftsführer der Odegagruppe, andeutet: „Diese [Bürgerinitiative] besteht insbesondere aus Bürgern, die im Wesentlichen aus dem Berliner Umfeld stammen und Grundstücke im Oderbruch erworben haben, um ihre Wochenenden in unserer schönen Region zu verbringen“ (ebd.). Eine Behauptung, die nach Aussage von Thomas Quade völlig haltlos sei, da ein Großteil der Bürger*innen der Initiative vor Ort leben würden, wie auf der Website zu lesen ist.

Dennoch steht sie im Raum, schwingt in der Diskussion mit und transportiert das, was Brian Massumi „affektive Tonalitäten“ nennt: „[…] Affektive Tonalität ist etwas, in dem wir uns wiederfinden, und nicht etwas, das wir

This much is clear already: both sides are advocating animal welfare, environmental compatibility and sustainable farming, but they understand those things entirely differently. Whereas the Bürgerinitiative encourages eating fewer eggs, so that factory farms are not necessary in the first place, the Odega group is developing species-appropriate proposals to meet the demand. The so-called ‘climate egg’ as an organic regional product with short supply chains is supposed to represent sustainable farming (see *Märkische Oderzeitung*, 7.5.2021). Lawsuits filed by the Bürgerinitiative and the BUND (Bund für Umwelt und Naturschutz; Federation for the Environment and Nature Conservation) have delayed the approval process so much that the facility will not be completed three years after the process began, as it clear from local reporting (see *Märkische Oderzeitung*, 13.10.2023).

AFFECTIVE MOODS

Atmosphere

That makes one side happy and the other annoyed.[→] Gregor Beyer, for example, the managing director of Forum Natur and director of the Office of Agriculture for the Märkisch-Oderland, says: “It is time to talk about very fundamental issues when even very modern investments in agriculture conceived with the highest standards for animal protection fail in the planning process. That leads to food having to be imported from abroad rather than relying on regional circulation. If majorities in the regions no longer have any meaning, it raises not only the question of specific investment plans but also the question of the kind of country we want to live in!’”(ibid.)

in uns finden. Es ist eine uns einhüllende Atmosphäre, die gleichzeitig das Zentrum des Geschehens ist, da es das allgemeine Empfinden qualifiziert. Die affektive Tonalität ist das, was wir normalerweise eine ‚Stimmung' nennen" (Massumi 2010, 165, übers. M.L.).[→ Index; → Glossar]

Affektive Tonalität

Der alte Konflikt zwischen Städtern und Landbevölkerung klingt hier wieder an. Im öffentlichen Diskurs über Landwirtschaft und ihre Nutzungsformen werden schnell moralische Urteile gefällt und Stereotype reproduziert: hier der ökologisch denkende Städter, der biologische und nachhaltige Anbauformen befürwortet, da die industriellen Agrarkonzerne, die auf größtmöglichen Profit aus sind, Böden und Tiere im Sinne einer kapitalistischen Produktionslogik verstehen etc.

In den gegensätzlichen Stimmen zu den geplanten Mastanlagen zeigt sich, wie der Konflikt auch in weitere Beziehungen und Konflikte verwickelt ist, in die Stadt-Land-Beziehung des Oderbruchs mit Berlin, in (Vor-)Urteile über ihre Bewohner*innen, in die eigene persönliche Lebenssituation, in die Abhängigkeiten der Landwirtschaft von politischen und kommunalen Entscheidungen. Affekte unterscheiden sich jedoch, wie Brian Massumi betont, von der Emotion des konkreten Ausdrucks dahingehend, dass sie nicht „besitzbar oder wiedererkennbar" sind und eine Form der „autonomen Intensität" haben, die nicht in bewussten Reaktionen aufgeht, sich aber in körperlichen Reaktionen wie Zuspruch oder Abneigung manifestieren kann (vgl. Massumi 2002, 24–28).

Während Thomas Quade auf der Demonstration der Bürgerinitiative Oderbruch spricht, ist der Wind teilweise so stark, dass das Aufnahmegerät die Sprache verschluckt.[→ Index] Die Störgeräusche auf dem Aufnahmegerät sind schwer zu beschreiben, obwohl jeder sie schon einmal gehört hat. Es ist irgendetwas zwischen Pfeifen, Kratzen und Grollen. Die Geräusche erschweren später beim Wiederhören das Verstehen, weil die Worte trotz

Wind

Frustration over the conditions for agricultural production in the areas of tension between ecology, sustainability, politics, economics, animal welfare, and environmental protection mixes with yet another mood, as Detlef Brauer, the managing director of the Odega group, indicates: "This [citizens action group] consists large of citizens who are from around Berlin but have acquired properties in the Oderbruch to spend their weekends in our beautiful region" (ibid.). According to Thomas Quade, this assertion is completely untenable, since the majority of members of the initiative live in the area, as is clear from the website.

Nevertheless, that feeling is in the air, resonates in the discussion, and transports what Brian Massumi calls 'affective tonalities': "Affective tonality is something we find ourselves in, rather than finding in ourselves. An embracing atmosphere that is also at the very heart of what happens because it qualifies the overall feel. Affective tonality is what we normally call a 'mood'" (Massumi 2011, 65).[→]

Affective Tonality

The old conflict between urban and rural populations echoes here once again. In the public discourse on agriculture and how it is employed, people are quick to make moral judgements and reproduce stereotypes: on the one hand, urbanites who think about ecology and advocate ecological and sustainable forms of farming and, on the other, industrial farming corporations that want to maximise profits and understand land and animals according to a logic of capitalist production.



56 Demonstration der Bürgerinitiative Oderbruch auf dem Marktplatz in Letschin/ Demonstration by the Oderbruch Civic Action Group at the Market Square in Letschin

Windschutzes des Mikrofons von der Bewegung des Windes stark überlagert werden. Es ist fast so, als hätte sich das Wetter in die vielstimmige Debatte über die Mastanlage eingemischt.

MATTERS OF CARE

Es gibt im oben genannten Für und Wider zur Legehennenmastanlage zwei ‚Dinge', über die gesprochen wird, die selbst aber keine Stimme zu haben scheinen: die Hühner und die Böden. Dabei sind sie die eigentlichen Protagonisten. Die Tatsache, dass die Hühner stumm bleiben, bedeutet aber nicht, dass sie nicht sprechen (vgl. Despret 2019). In dem genannten Konflikt werden die Hühner als Statisten beschrieben, die vorgezeichnete Wege gehen, das tun, was sie tun sollen und die immergleiche Arbeit des Eierlegens verrichten.[→ Index] Wenn über Böden gesprochen wird, hallen Worte wie Nutzfläche oder Sickergrube giftiger Stoffe wider. Beide, Hühner und Böden, werden zu Ressourcen erklärt, die nutzbar gemacht werden. Die Hennen und Böden haben sich mir wie der Wind beim Forschen ‚in den Weg gestellt'. Dadurch werden sie zu „Dinge[n], für die Sorge zu tragen ist", wie es die feministische Science and Technology-Forscherin Maria Puig de la Bellacasa formuliert (Puig de la Bellacasa 2017, 18, übers. M.L.). Sorge für mehr-als-menschliche Dinge versteht sie nicht als moralisches Urteil (pro/contra ökologische/industrielle Landwirtschaft). Sorgetragen funktioniert für sie eher als Aushandlungsprozess, indem die Frage, was es heißt, wie wer durch welche Handlungen (oder auch Handlungen, die nicht stattfinden) wen befähigt, sich zu kümmern, immer wieder neu gestellt wird.

Ressource

Interessanterweise geht es ihr nicht darum, wie man sich besser oder mehr kümmern kann, sondern um eine Aufmerksamkeit für jene „vernachlässigten Dinge" – in diesem Fall Hühner und Böden. Diese Aufmerksamkeit beruht nicht auf ethischer Verpflichtung oder individueller Moral, sondern

The opposing voices on the planned feeding lot show how the conflict is entangled in other relationships and conflicts, such as the rural-urban relationship of the Oderbruch and Berlin, (pre)judgements about their residents, one's own personal living situation and how agriculture is dependent on political and community decisions. As Brian Massumi emphasises, however, affects differ from the emotion of the specific expression in that they are not 'ownable or recognizable' and have a form of 'autonomic intensity' that is not manifested solely in conscious reactions but also in physical ones such as receptivity or aversion (see Massumi 2002, 24–28).

When Thomas Quade is speaking at the Bürgerinitiative's demonstration, the wind is sometimes so strong that the recorder swallows his words.[→] It is very difficult to describe the sounds of this interference, even though everyone has heard them at some point. It is something between whistling, scratching, and rumbling. When listening again later, the noises make it difficult to understand him because, despite the windscreen on the microphone, his words are drowned out by the movement of the wind. It is almost as if the weather had been meddling in the polyvocal debate about the feeding lot.

Wind

MATTERS OF CARE

In the pro and contra about the feeding lot for laying hens described above, there are two 'things' that are talked about that seem to have no voice of their

ist eingebettet in „vitale materiale Kräfte, die an den Zwängen des Lebensalltags und der Aufrechterhaltung des Lebens beteiligt sind“ (ebd., 22). Wir tragen nur dort ernsthaft Sorge, wo sich die Frage des „wie sich sorgen“ aufdrängt (ebd., 6).

Dementsprechend ist es von Belang, wenn Thomas Quade von der Bürgerinitiative Oderbruch die Fenster seines Hauses schließt, wenn der Bauer nebenan auf seinem Feld den Boden düngt.

Es sind diese und andere Geschichten, zufällige Begegnungen und Ereignisse, die mitbestimmen, wann und wie Weisen des Sorgetragens artikuliert werden, genauso wie die Tatsache, dass die Legehennenmastanlage gar nicht gebaut wird.

own: chickens and their soils. Yet they are the real protagonists. The fact that chickens remain silent does not mean that they do not speak (see Despret 2019). In the aforementioned conflict, the chickens are described as extras who take the paths laid out for them, do what they are supposed to do, and perform the unchanging task of laying eggs.[→] When there is talk about soils, words echo such as usable area or cesspit of hazardous materials. Both the chickens and the soils are declared to be resources that are made useful. The hens and the soils have ‘got in the way’ the research, like the wind. In the process, they become “matters of care”, as the feminist science and technology scholar Maria Puig de la Bellacasa (Puig de la Bellacasa 2017, p. 18) puts it. She does not understand care for more-than-human things to be a moral judgement (pro/con ecological/industrial agriculture). For her, caring functions more like a process of negotiation in which one asks again and again the question of what it means, how who enables whom to care for themselves and by which actions (or nonactions).

Resource

Interestingly, she is not concerned in how one can care better or more but in getting attention for the ‘neglected things’ – in this case, chickens and pastures. This attention is not based on ethnical obligation or individual morality but is embedded in “vital material forces involved in the constraints of everyday continuation and maintenance of life” (ibid., 22). We truly care only when the question of “how to care” comes up (ibid., 6).



57 Demonstration der Bürgerinitiative Oderbruch auf dem Marktplatz in Letschin/Demonstration by the Oderbruch Civic Action Group at the Market Square in Letschin

Accordingly, it matters when Thomas Quade of the Bürgerinitiative Oderbruch closes the windows of his house when the farmer next door is fertilising the soil of his field.

It is such stories and others, chance encounters and events, that help determine when and how ways of caring are articulated, just like the fact that the feeding lot is not being built at all.

BIRGIT ALTHANS

Wind

Wind



The play *LAND SEHEN* (Land Ahoy), a production by Julabü, the Junges Theater Oldenburg, and the Junges Theater Bremen, with young people from all three regions in the north, which was accompanied by Janna R. Wieland from the beginning (see "Land Sehen"), is a theatre project that resulted from the associations, poems, notes and ideas of young people that reminded me in many surprising details – maypoles, puke ditches at parties on farms, constant headwind – of my own time as a teenager there. Yes, the headwind, the omnipresent wind.[→]

● Wind

I cannot recall a ride in the car on a country road near the coast during which my mother didn't say, "Look how the wind has bent the trees in one direction. It always comes from the sea."[→] Animals, too, my mother showed me, always stand with their backside to the wind. When horses and cows came out of the stable for the first time after winter, they would initially go crazy, greeting it bucking and kicking. Even later in the year, when they had grown accustomed to him again, they always raised their ears up and sniffed, breathing the scents it was transporting.

● Water

The constant wind shapes the landscape, moving through grass and grain and bending the trees in one direction. People respond to it by planting trees in the flat countryside around their houses and farms and on both sides of the streets and build *Knicks*, earth mounds with trees, to protect meadows and fields from soil erosion.

Open Access. © 2025 the author(s), published by Walter de Gruyter GmbH, Berlin/Boston. This work is licensed under the Creative Commons Attribution 4.0 License. https://doi.org/10.1515/9783111390444-009

Das Stück *LAND SEHEN*, eine Produktion der Julabü, des Jungen Staatstheaters Oldenburg und des Jungen Theaters Bremen mit Jugendlichen aus allen drei Regionen, das von Janna R. Wieland von Beginn seiner Entstehung an begleitet wurde[→ Land sehen, S. 192], ist ein Theaterprojekt, das aus Assoziationen, Gedichten, Notizen und Ideen von Jugendlichen entstand und mich in überraschend vielen Details – Maibäume, *Kotzgräben* bei Partys auf den Bauernhöfen, ständiger Gegenwind – an meine eigene Teenager-Zeit dort erinnerte. Ja, der Gegenwind, der omnipräsente Wind.[→ Index]

● Wind

Ich kann mich an keine Autofahrt auf der Landstraße nahe der Küste erinnern, ohne dass meine Mutter gesagt hätte: „Guck mal, wie der Wind die Bäume in eine Richtung verbogen hat. Der kommt hier immer vom Meer.“[→ Index]

● Wasser

Auch die Tiere, das zeigte mir meine Mutter, stellten sich stets mit dem Hinterteil zum Wind. Wenn Pferde und Kühe nach dem Winter aus dem Stall erstmals nach draußen kamen, drehten sie zunächst durch und begrüßten ihn bockend und ausschlagend. Auch später im Jahr, wieder an ihn gewöhnt, stellten sie beim Rauskommen immer die Ohren auf und schnupperten nach den Gerüchen, die er transportierte.

Der stetige Wind formt die Landschaft, fährt durch Gras und Getreide und biegt die Bäume in eine Richtung. Die Menschen reagierten darauf, indem sie im flachen Land rund um ihre Häuser und Bauernhöfe und beidseits der



Straßen Bäume pflanzten und *Knicks*, Erdwälle mit Baumbestand, errichteten, mit denen Weiden und Äcker gegen die Bodenerosion geschützt wurden.

In Wilhelmshaven, wo das Festival *Hart am Wind* z. T. in der Spielstätte TheOs stattfindet, sieht man gegenüber, am Südstrand, ebenfalls solche vom Wind in eine Richtung gebürsteten Bäume. Ein Kunstwerk hat dies dort aufgegriffen und zeigt drei Kopf-Silhouetten auf Fahnenstangen, die immer die Windrichtung anzeigen.

Deren Vorbilder in der Natur, windgebeugte Bäume und Sträucher, werden *Windflüchter* genannt. Der Philosoph Rainer Guldin führt in *Philosophie des Windes* aus:

> Bäume und Sträucher, deren Gestalt über die Jahre hinweg durch die Winde modelliert wurden. Ihr der Wetterseite abgeneigter Wuchs ist in der Regel einseitig verstärkt. Der Windwuchs der Bäume zeigt sich in der deutlichen Schiefstellung des Stammes und der Herausbildung einer fahnenförmigen Krone. Diese Bäume flüchten vor dem Wind, in die von diesem bestimmte Himmelsrichtung, ohne ihm wirklich entkommen zu können. […] In Ostfriesland werden Windflüchter als Windläufer, auf Plattdeutsch Windlooper bezeichnet, Windflüchter mit stark ausgeprägtem Fahnenwuchs werden dort auch Windharfen genannt. (Guldin 2023, 209–10)

Der Begriff Windharfe ist nicht zufällig, denn der Wind ist ein Medium, ein Übersetzer. So bezeichnete Walter Benjamin sogar Vorhänge als „Dolmetscher für die Sprache des Windes“ (Benjamin zit. n. Guldin 2023, 209). An wehenden Vorhängen, sich überschlagender Wäsche auf der Leine, flatternden Fahnen, wiegenden Baumkronen oder -blättern wird der Wind, selbst unsicht-

In Wilhelmshaven, where the festival Hart am Wind (Hard on the Wind) took place, in part, on the TheO stages, one also sees opposite it, on the southern beach, such trees brushed in one direction by the wind. A work of art picked up on this and shows three silhouettes of heads on flagpoles, always indicating the direction of the wind.

Their models in nature – trees and bushes bent by the wind – are called *Windflüchter* (wind dodgers). The philosopher Rainer Guldin explains in *Philosophie des Windes*:

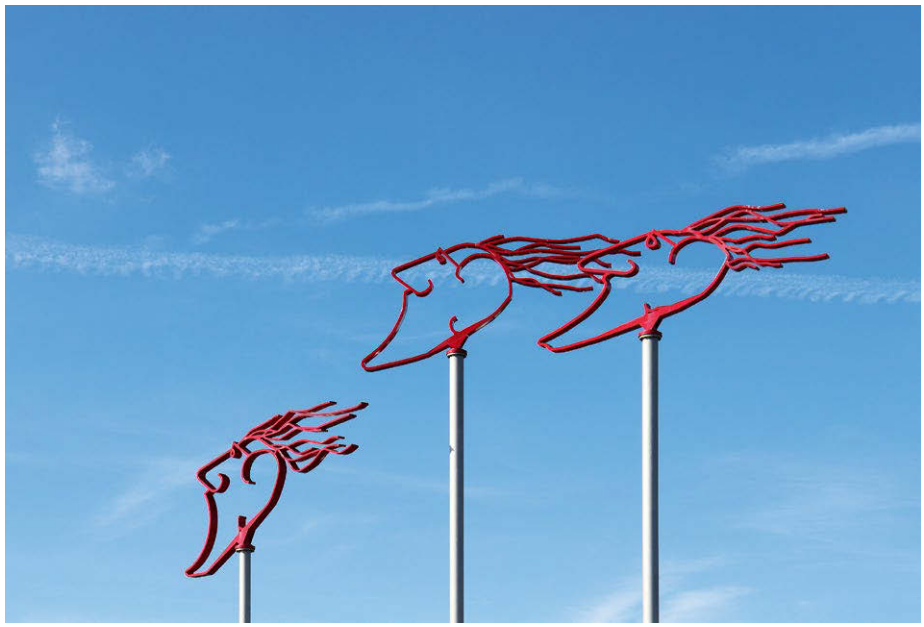
> **Trees and shrubs whose form has been modelled by winds over the years. As a rule, the growth facing the weather is increased on one side. The growth of the trees in the wind is seen in the clearly slanted trunk and the formation of a flag-like treetop. These trees 'dodge' the wind into the direction of the compass that it determines but without really being able to escape it. … In East Frisia, wind dodgers are called *Windläufer* (wind runners), or *Windlooper* in Low German. Wind dodgers with especially pronounced flag growth are also called *Windharfen* (wind harps) there. (Guldin 2023, pp. 209–10)**

The term 'wind harp' is no coincidence, since the wind is a medium, a translator. Walter Benjamin even calls curtains "interpreters of the language of the wind" (Benjamin quoted in Guldin 2023, 209). Fluttering curtains, laundry fold-



59 Windharfe/Wind Harp [Foto/Photo: Oskar Marx]

60 Windskulptur/Wind Sculpture [Foto/Photo: Janna R. Wieland]



bar, durch die Bewegung, die er verursacht, sichtbar, zugleich auch hörbar. Der Wind kann flüstern und brausen, aber auch brüllen und heulen. Zu den liebsten Geräuschen meiner Kindheit zählt das Rauschen der Pappelblätter im Wind. Hört man sie morgens, weiß man, dass die Sommerferien oder zumindest der Sommer da sind. Gleiches signalisiert das *Ping, Ping, Ping*, das Schlagen der Takelung der Fahnenmaste und der Segelboote im Hafen.

Der Wind, der auf dem Schulweg mit dem Fahrrad immer Gegenwind zu sein schien, ist auch Thema des Stücks *LAND SEHEN*. Hier ging es nicht darum, zur Schule zu fahren, sondern zur Party, bei der schon vorher klar ist, dass man sich betrinkt. Deshalb das Fahrradfahren, gegen den lästigen Wind.

ing over on the clothesline, rocking treetops and foliage make it possible to see and hear the wind, otherwise invisible, from the movement that it causes. Wind can whisper and roar but also rage and howl. One of my most favourite sounds from childhood was the rustle of poplar leaves in the wind. When you hear it in the morning, you know that it's the summer school holidays, or at least summertime. That is also signalled by the *ping, ping, ping* of the beating of the rigging of the flagpoles and sailboats in the harbour.

The wind, which always seemed to be a headwind when riding a bicycle to school, is also a theme of the play *LAND SEHEN*. In that case, it was not about riding to school but to a party where you know beforehand that you will be getting drunk. That's why you ride a bike: against the annoying wind. In the play, in the scene 'Holländer' (Dutch Bikes), in which two people on exercise bikes simulate riding bikes in front of a group moving in chorus:

"Like every good village kid, she has a drinking bike, usually a Dutch bike. A Dutch bike offers a lot of stability and is indestructible, with it you can comfortably ride fifteen kilometres to the next 'good' *everyone makes air quotes in their current pose* party 'without landing in the ditch' *with clenched teeth:* 'Only in a headwind you have lost'" (script of *Land Sehen*, 12 December 2022).

I know the feeling of being tipsy while a riding a bike home from some party along a lonely country road, with ditches to the right and left. Always a headwind, yes, but usually not so bad at night in the summer, when it's softer and gentler. On the way to school in the morning, it was often clammy, gusty

61 Fahnen im Wind/Flags in the Wind [Foto/Photo: Oskar Marx]



Im Stück heißt es in der Szene *Holländer*, in der zwei Personen auf Hometrainern vor einer chorisch agierenden Gruppe das Fahrradfahren simulieren:

> „Sie hat wie jedes gute Dorfkind ein Saufrad, in der Regel ein Holländer. Ein Holländer bietet besonders viel Stabilität und ist unzerstörbar damit kann man bequem 15 km zur nächst ‚guten' *alle machen Gänsefüßchen in ihrer aktuellen Haltung* ‚Party radeln ohne im Graben zu landen' *mit zusammen gebissenen Zähnen:* ‚Nur bei Gegenwind hast du verloren'" (Skript Land Sehen, 12.06.2022).

and icy. The same thing going back, because the wind always reversed; it was always a headwind, never a tailwind. The constant presence of the wind, reliably unpredictable, has remained. The wind was and still is – there. It becomes the physical space of experience that can be seen in an affective relation[→] and tonality.

Affective Relationality

WIND AS AN AFFECTIVE RELATION

The wind was not only a constant companion in my childhood, against which one could lean forward, stumbling, or get pushed backwards by it when it blew powerfully on the dike; that tugged your hair and ears; that whipped your face so you had to bow your head. When you got home, you were *blown through*, air purified, your face sandpapered by the interaction with wind and that salt that it always carried along from the sea – "wind burn", as the Irish environmental geography scholar Patrick Bresnihan calls it (Bresnihan 2021, 152). On the beach, you breathed in rhythm with the waves in which the wind became visible. It was everywhere, on your whole body[→], blowing through your clothes. "The whole-body experience of the wind, being shoved, battered around, thrown over and carried away, conveys, in the case of the invisible wind, a special experience of powerlessness that challenges you to defend yourself" (Guldin 2023, 274).

Body

But its touch could also be very gentle. One of my girlfriends from my schooldays, who let me leaf through her diaries, which were actually books

Das Gefühl, nachts auf einem einsamen Landweg angetrunken, mit Gräben rechts und links, auf dem Fahrrad von irgendeiner Party nach Hause unterwegs zu sein, kenne ich. Immer Gegenwind, ja, aber nachts im Sommer meist nicht so schlimm, eher weich und sanft. Morgens auf dem Weg zur Schule gerne mal nass, böig und eisig. Zurück genauso, denn der Wind drehte immer wieder, man hatte stets Gegen-, nie Rückenwind. Die ständige Präsenz des Windes, erwartbar unberechenbar, ist geblieben. Der Wind war und ist – da. Er wird zum körperlichen Erfahrungsraum, der in affektiver Relation[→ Index; → Glossar] wie Tonalität in den Blick genommen werden kann.

Affektive Relationalität

WIND ALS AFFEKTIVE RELATION

Der Wind war nicht nur ein Begleiter meiner Kindheit, gegen den man sich vorwärts stolpernd anlehnen konnte oder der einen rückwärts anschob, wenn es am Deich kräftig blies; der an Haaren und Ohren zog; das Gesicht peitschte, so dass man den Kopf beugen musste. Kam man nach Hause, war man *durchgepustet*, luftgereinigt, das Gesicht durch das Zusammenwirken von Wind und Salz, das der Wind stets mit sich führt, vom Meer abgeschmirgelt, „wind burn", wie der Ire Patrick Bresnihan es nennt (Bresnihan 2021, 152). Am Strand atmete man im Rhythmus mit den Wellen, in denen der Wind sichtbar wurde. Er war überall, am ganzen Körper[→ Index], blies durch die Kleidung hindurch. „Die ganzkörperliche Winderfahrung, das Geschubst-, Herumgestoßen-, Umgeworfen-, und Weggetragen-Werden vermitteln im Fall des unsichtbaren Windes eine besondere Erfahrung der Machtlosigkeit, die zur Gegenwehr herausfordert" (Guldin 2023, 274).

Körper

Aber seine Berührung konnte auch sehr sanft sein. Eine meiner Schulfreundinnen, die mir erlaubte, in ihren Tagebüchern, die eigentlich Gedichtbücher waren, zu blättern, während sie Orgeln übte, hat unsere ekstatische Teenager-Zeit mit dem Wind sehr gut festgehalten: „Der Wind war überall/

of poems, while she practiced the organ, captured our ecstatic time with the wind as teenagers very well: "The wind was everywhere / it touched my body / It was pleasantly warm / I felt my body / me / The trees rushed / I had a sense of / security with nature / I was not afraid to be alone / with myself and the wind" (anonymous).

The philosopher Michel Serres, who studied the wind as part of his *philosophy of meteors* developed an alternative idea of space and time based on wind and weather. He describes, in *Le Passage du Nord-Ouest*, the wind as a whole-body experience from the perspective of a sailor on the open sea. He personifies the wind: it has hands of different sizes with which it can slap, but: "The gentler, small blows are like kisses. The wind is a slap that dissolves into countless tiny kisses: *il se brise en petites bises*" (Serres 1980). The anthropologist Tim Ingold understands the whole-body experience of the wind as a *being in the midst* in a *weather-world* that one experiences with the whole body, not by observing: "We do not touch the wind, nevertheless things feel different when it is windy compared to when it is calm. For we touch *in* the wind. Wind is an experience of feeling, just as the brilliance or cloudiness of the sky is an experience of light. In our movements of action and perception we respond to the wind, as other creatures do" (Ingold 2005, 103). Ingold not only grasps the wind, much like Brian Massumi with his concept of "affective tonality"[→], as "something we find ourselves in, rather than finding in ourselves" (Massumi 2011, 65) but also derives from it a radically different

Affective Tonality

er berührte meinen Körper/ Er war angenehm warm/ ich spürte meinen Körper/ mich/ Die Bäume rauschten/ in mir war ein Gefühl/ der Geborgenheit mit der Natur/ ich hatte keine Angst allein zu sein/ mit mir und dem Wind“ (Anonym).

Auch der Philosoph Michel Serres, der den Wind als Teil seiner *Philosophie der Meteore* untersuchte und anhand von Wind und Wetter eine alternative Vorstellung von Raum und Zeit entwickelte, beschreibt in *Hermes V. Die Nordwestpassage* den Wind als ganzkörperliche Erfahrung aus Sicht eines Matrosen auf offener See. Der Wind wird bei ihm personifiziert und hat bei ihm Hände unterschiedlicher Größen, mit denen er Ohrfeigen verteilen kann, aber: „Die sanfteren kleinen Schläge sind wie Küsse. Der Wind ist eine Ohrfeige, die in zahlreiche kleine Küsse zerfällt: *il se brise en petites bises*“ (Serres 1994, zit. n. Guldin 2023, 278).

Der Anthropologe Tim Ingold fasst die ganzkörperliche Erfahrung des Windes als *Mittendrin-Sein* in einer *Weather-World*, die man ganzkörperlich, nicht durch Beobachtung erfährt: „Wir berühren den Wind nicht, trotzdem fühlen sich die Dinge anders an, wenn es windig, als wenn es ruhig ist. Denn wir berühren *uns* im Wind. Wind ist ein Gefühlserlebnis, so wie der Glanz oder die Bewölkung des Himmels ein Lichterlebnis ist. In unserer Handlungs- oder Wahrnehmungsbewegung reagieren wir auf den Wind wie andere Lebewesen auch“ (Ingold 2005, 103, übers. B.A.). Ingold fasst die Winderfahrung nicht nur, ähnlich wie Brian Massumi mit seinem Begriff der ‚affektiven Tonalität‘[→ Index; → Glossar], als „etwas, in dem wir uns wiederfinden, und nicht etwas, das wir in uns finden“ (Massumi 2010, 165), sondern leitet daraus eine radikal andere Anthropologie ab (vgl. Ingold 2011). Ingold fasst die Welt, ähnlich wie Donna Haraway in ihrem *Cyborg-Manifesto* (1995)[1] es tut, nicht mehr als Kombination verschiedener Gegensatzpaare wie Subjekt und Objekt, Natur und Kultur auf, sondern alles als untrennbar ineinander verwickelt. Eine Landschaft ist dann keine Oberfläche, die man von drinnen nach draußen

Affektive Tonalität

1 „Natur und Kultur werden neu definiert. Die eine stellt nicht mehr die Ressource für die die Aneignung und Einverleibung durch die andere dar.“ (Haraway 1995, 35–36)

anthropology (see Ingold 2011). Much like Donna Haraway in her “Cyborg Manifesto” (1985),[1] Ingold no longer understands the world as the combination of various pairs of antitheses such as subject and object, nature and culture but rather as everything inseparably intertwined. Then a landscape is not a surface that one views from inside outward but something that is experienced sensorily, corporeally *through* its elements, as if through a medium such as the wind. The wind is an equal actor in this: “For not only do the winds give shape and directions to people’s lives, they are also creatively (and destructively) powerful in their own right. It is not that they *have* agency they *are* agency. The wind, to repeat, *is* its blowing, not a thing that blows” (Ingold 2007, 31).

1 “Nature and culture are reworked, the one can no longer be the resource for appropriation or incorporation for the other” (Haraway 2016, 9).

WIND AS AFFECT SPACE

In the twenty-first century, in the context of the escalating climate crisis of the Anthropocene, people are trying to make the omnipresent energy of the wind available, to use it economically for a transformation of energy with lower production of CO2, to make the planet climate neutral. This idea is not new; as long ago as 1967 the philosopher Georges Bataille was astonished by the ‘limitedness’ of classical economies because they did not use the superabundance of solar energy that was present globally at no cost. At the same time, he criticised the one-sided focus of *limited economies* on growth, which increases the pressure on the planet that already results from energy relationships and the conditions of natural growth:

betrachtet, sondern etwas, was man vielmehr *durch* ihre Elemente hindurch sensorisch-körperlich, wie durch ein Medium, etwa durch Wind, erfährt. Der Wind ist dabei ein gleichberechtigter Akteur: „Denn die Winde geben dem Leben der Menschen nicht nur Form und Richtung, sie sind auch selbst auf ihre Weise schöpferisch (und zerstörerisch). Sie *haben* nicht nur *agency*, sie *sind agency*. Der Wind, um es noch einmal zu sagen, *ist* sein Wehen, nicht ein Ding, das weht" (Ingold 2007, 31, übers. B.A.).

WIND ALS AFFEKTRAUM

Im 21. Jahrhundert, im Kontext der sich zuspitzenden Klimakrise des Anthropozäns, versucht die Menschheit sich die omnipräsente Kraft des Windes verfügbar zu machen, ihn für eine Energiewende mit verminderter CO_2-Produktion, hin zur angestrebten Klimaneutralität des Planeten, ökonomisch zu nutzen. Diese Idee ist nicht neu, schon 1967 wunderte sich der Philosoph Georges Bataille über die „Beschränktheit" klassischer Ökonomien, den gigantischen Überfluss der kostenlos global vorhandenen Sonnenenergie nicht in ihren Produktionssystemen zu verwenden. Er kritisiert dabei jedoch die einseitige Ausrichtung der *Beschränkten Ökonomien* auf Wachstum, die den Druck auf den Planeten erhöht, der an sich schon durch die energetischen Verhältnisse und natürliche Wachstumsverhältnisse besteht:

> Die Sonnenstrahlung verursacht den Überfluss der Energie auf dem Erdball. Aber zunächst empfängt die lebende Materie diese Energie und akkumuliert sie in den durch den Raum gesetzten Grenzen. Sie strahlt sie zurück oder verschwendet sie, aber bevor sie einen nennenswerten Teil an das Zurückstrahlen abgibt, nutzt sie sie maximal zum Wachstum aus. […] Unter der Voraussetzung eines konstanten Verhältnisses zwischen dem Volumen der lebenden Masse und den lokalen,

> **Solar radiation results in a superabundance of energy on the surface of the globe. But, first, living matter receives this energy and accumulates it within the limits given by the space that is available to it. It then radiates or squanders it, but before devoting an appreciable share to this radiation it makes maximum use of it for its growth…. But taking into account a constant relation of the biomass to the local climatic and geological conditions, life occupies all the available space. These local conditions determine the intensity of the pressure exerted in all directions by life. (Bataille [1949] 1988, 29–30)**

Bataille still described this pressure of energy in ecological metaphors. In the twenty-first century, the cultural studies scholar Birgit Schneider writing on themes of energy understands this pressure of growth that is now produced by the weight of the *technosphere* is constantly growing in a completely material sense: "A research team from the geology department of the University of Leicester estimated the weight in 2016 to be more than thirty trillion tonnes, which would weigh more than fifty kilogrammes on every square metre of the globe. (Zalasiewicz et al. 2016) An average rotor blade of a wind turbine weighs twenty-five tonnes" (Schneider 2024, 76).

That is a lot of material weight on rural space and its natureculture-landscapes to transform the element wind or air described above into energy or electricity as a central economic resource[→] for participation in the digital

Resource, Sky

> klimatischen und geologischen Gegebenheiten nimmt das Leben den gesamten verfügbaren Raum ein. Diese lokalen Gegebenheiten bestimmen die Intensität des Drucks, den das Leben nach allen Richtungen ausübt. (Bataille 1988 [1967], 54–55)

Bataille beschrieb diesen energetischen Druck noch metaphorisch-ökologisch. Im 21. Jh., so die zu Energiethemen forschende Kulturwissenschaftlerin Birgit Schneider, nimmt dieser Wachstumsdruck, nunmehr durch das Gewicht der *Technosphäre* erzeugt, ganz materiell, stetig zu: „Ein Forscher*innen-Team des Fachbereichs Geologie der Universität Leicester schätzte das Gewicht im Jahr 2016 auf über 30 Billionen Tonnen, eine Masse, die mit mehr als 50 Kilogramm auf jedem Quadratmeter des Erdballs lastet. (Zalasiewicz u. a. 2016) Ein durchschnittliches Rotorblatt einer Windkraftanlage wiegt 25 Tonnen“ (Schneider 2024, 76).

Das ist viel Gewicht an Material, das zur Verwandlung vom oben beschriebenen Element Wind bzw. Luft in Energie bzw. Strom, als zentrale ökonomische Ressource[→ Index] für die Teilhabe an der digitalen globalen Marktwirtschaft in Voraussetzung der Aufrechterhaltung des gesellschaftlichen Wohlstands, auf dem ländlichen Raum und seinen NaturKultur-Landschaften lastet. Diese sind inzwischen zu *Energielandschaften* geworden:

Ressource, Himmel

> Gesellschaften sieht man die Energiesysteme an, die sie betreiben, denn sie durchdringen Umwelt und Alltag. Stauseen, Ölfelder, Flächenversiegelung mit Teer, Braunkohlegruben, Solarfelder, Windkraftanlagen – sie alle sind deutlich sichtbare Zeichen von Energielandschaften, also von Landschaften, die für die Energiegewinnung umgeformt wurden. Eine Gesellschaft entscheidet über Teile der Gesellschaft oder andere Gesellschaften hinweg, welche Flächen sie für die Energiegewinnung

global market economy as a precondition for maintaining society's prosperity. In the meantime, familiar landscapes have become *energy landscapes*:

> You can judge societies by the energy systems that power them, because they permeate the environment and everyday life: reservoirs, oil fields, sealing off surfaces with tar, coalmines, solar fields, wind farms – they are all clearly visible signs of energy landscapes, that is, landscapes that have been transformed for energy production. One society decides of the heads of part of the society or of other societies which areas it will sacrifice for energy production. The concept of the *sacrificed zone* comes from that; it tries to measure the social and ecological price connected with such decisions. (ibid.)

Schneider qualifies this by saying the term originated in the age of land conquest, colonisation and the establishing of industries in regions where the Indigenous inhabitants of North America used to live. At the same time, she points out that this conflict is currently happening again in Norway, where there are plans to build the largest wind farm in Europe, and the Sami who live in the region are struggling bitterly to preserve their culture and nomadic lifestyle (see ibid.). Patrick Bresnihan sees colonial features in the way politicians and large global corporations are trying to turn Ireland into a global leader in wind farms: In all colonial land conquests, first the *terra nullius* is

> opfert. Daher rührt der Begriff der *sacrificed zone*, der den sozialen und ökologischen Preis zu fassen sucht, der mit solchen Entscheidungen zusammenhängt. (ebd.)

Schneider schränkt ein, dass der Begriff ursprünglich aus der Zeit der Landnahmen und Industrieansiedlungen in Regionen stammt, in denen nordamerikanische Indigene lebten. Zugleich weist sie darauf hin, dass sich dieser Konflikt aktuell in Norwegen wiederholt, wo der größte Windpark Europas gebaut werden soll und die *Samen*, die in dieser Region leben, erbittert um den Erhalt ihrer Kultur und nomadischen Lebensweise kämpfen (vgl. ebd.). Auch der Kulturwissenschaftler Patrick Bresnihan sieht im Vorgehen der Politik und großer globaler Unternehmen bei ihren Bestrebungen, Irland zu einer führenden globalen Windkraftanlagen-Zone zu machen, koloniale Züge: In allen kolonialen Landnahmen werde die *Terra Nullius* zunächst von allen bereits bestehenden Bindungen und epistemischen Praktiken befreit, als Orte der *großzügigen Leere*, *leer, aber voller Ressourcen*, vorgestellt (und konstruiert), dann würden Grenzen gezogen, Land kartiert, kategorisiert und geordnet; das so virtuell Angeeignete wird produktiv, nutzbar gemacht und den Interessen der kolonisierenden Macht untergeordnet.

> Es ist etwas schwieriger, sich diese extraktive, grenzüberschreitende Logik in Bezug auf Wind vorzustellen, denn Wind hat keinen Körper oder Territorium. Das heißt aber nicht, dass er nicht einer Logik der Extraktion unterworfen werden kann. Der Wind wird auf bestimmte nichthumane Eigenschaften reduziert – nämlich auf potenzielle Energie –, die durch die technische Beherrschung intelligenter Energienetze aktiviert werden kann. Dieser Prozess ist weder überraschend noch spektakulär, sondern umfasst neue Bereiche des technowissenschaftlichen

freed from any preexisting attachments and epistemic practices and then imagined (and constructed) as a place of *bountiful emptiness*, *empty but full resources*, then frontiers are drawn and the land mapped, categorised and ordered; that which has been appropriated in this way becomes productive, is made useful, and is harnessed to the interests of the colonising power.

> **It is harder to imagine these extractive, frontier logics relating to wind because wind is not body or territory. Yet that does not mean it cannot be subjected to the logics of extraction. Wind is being reduced to certain inhuman properties – namely, potential energy – that can be activated through the technical mastery of smart energy grids. This process is not sudden or spectacular but involves new fields of technoscientific expertise, the expansion of physical infrastructures, the geological extraction of minerals, and the repurposing of entire landscapes. Wind may not have body, but its capture, circulation, and use within energy-intensive capitalism does. (Bresnihan 2021, 155)**

Bresnihan's perspective on the apparatuses of wind used by industry, politics and economics could become associated with the individual and collection affective experiences of wind described above. A landscape with wind farms is not a surface that one views from inside outward but rather one that is experienced sensorily, corporeally *through* its parks, as if through the transformed,

> Fachwissens, den Ausbau physikalischer Infrastrukturen, die geologische Gewinnung von Mineralien und die Umwidmung der vorhandenen Landschaften. Wind mag keinen Körper haben, aber seine Erfassung, Zirkulation und Nutzung im energieintensiven Kapitalismus schon (Bresnihan 2021, 155, übers. B.A.).

Diese Perspektive Bresnihans auf die industriellen und politisch-ökonomisch betriebenen Apparate der Windnutzung lässt sich hier mit den anfangs beschriebenen individuell-kollektiven affektiven Wind-Erfahrungen verschränken. Eine mit Windkraftanlagen versehene Landschaft ist keine Oberfläche, die man von drinnen nach draußen betrachtet, sondern eine, die man *durch* ihre Anlagen hindurch sensorisch-körperlich, durch den transformierten, umgenutzten Wind, in den Geräuschen und Schatten der Rotorblätter, durch die die Nachtdunkelheit durchbrechenden, blinkenden roten Lampen der Anlagen erfährt. Plötzlich ist man wieder *Mittendrin* in der *Weather-World* (Ingold 2005), ihr ganzkörperlich ausgesetzt. Wind bzw. der Umgang mit der Ressource Wind wird so zum *Affektraum*, in dem verschiedene Interessen, gesellschaftliche, ökonomische und individuelle, humane und nicht-humane, aufeinandertreffen und sich – affektiv – verschränken. Auch das erzeugt (jetzt: politischen) Druck: „Der deutsche Staat darf im Interesse des Gemeinwohls entscheiden, wo Wälder und Gemeinden der Energiegewinnung zu weichen haben. Das Grundrecht auf Energie steht hier über den Interessen Einzelner. Gleichzeitig gibt es auch ein Recht auf unversehrte Natur. Um solche gefährdeten Gebiete entstehen Kampfzonen“ (Schneider 2024, 76).

Schneider fragt sich hier einerseits, ob die Diskussion, ob Windkraftanlagen *sacrificed zones* entsprechen, hilfreich ist, ist sich aber andererseits sicher, dass im Fall der Windkraftanlagen ästhetische Fragen zu politischen Fragen werden. Das sieht auch der Journalist Adam Soboczynski so.

repurposed wind, in the noises and shadows of the rotor blades, through the blinking red lamps of the park that pierce the darkness at night. Suddenly, one is back *in the midst* of the *weather-world* (Ingold 2005), one's whole body exposed to it. Wind, or rather dealing with wind as a resource, thus becomes an *affect space* in which different interests – societal, economic and individual human and nonhuman – meet and dovetail (affectively). That too produces pressure (now political): "The German state is permitted to decide in the interest of the common good where forests and municipalities must give way to the production of energy. The basic right of energy outweighs the interests of individuals here. At the same time, there is a right to unspoilt nature. And such endangered regions become battle zones" (Schneider 2024, 76).

Schneider is, on the one hand, asking whether discussing if wind farms are *sacrificed zones* or not is helpful, but she is, on the other hand, certain that in the case of wind farms aesthetic questions become political questions. The journalist Adam Soboczynski sees it the same way. In his article "Abschied von der Landschaft" (Farewell to the Landscape), he mocks his own aesthetically formed view of landscapes, on the one hand, while expressing outrage over their transformation into energy landscapes, on the other:

> Anyone heading out to the Baltic Sea from Berlin today will travel for large stretches through seemingly endless wind farms, through industrial facilities whose height exceeds all proportions, forcefully rotating,

In seinem Artikel *Abschied von der Landschaft* macht er sich einerseits über die eigene ästhetisch geprägte Landschaftsauffassung lustig, zeigt sich anderseits von den Transformationen zu Energielandschaften entsetzt:

> Wer sich heute von Berlin aus auf den Weg an die Ostsee macht, fährt über weite Strecken durch schier endlose Windparks, durch hohe, die Proportionen sprengende, schwer rotierende, in der Nacht rot blinkende Industrieanlagen – wie eine dystopische Fantasie aus einem Science-Fiction-Film. Innerhalb weniger Jahre hat sich das Wechselspiel aus industrialisierter Stadt und in weiten Teilen lediglich landwirtschaftlich verzweckter Natur aufgelöst. (Soboczynski 2024, 51)

Und er fügt hinzu: „Zur Ungeheuerlichkeit dieser Entwicklung gehört, dass sie klaglos hingenommen werden muss“ (ebd.). Wer Windräder oder Solarparks aus ästhetischen Gründen ablehne, habe scheinbar den Ernst der Lage nicht verstanden: „Die Energiewende ist derart alternativlos und zeitgemäß, dass sich jedes Argument gegen die Rabiatheit, mit der sie durchgeführt wird, erübrigt“ (ebd.). Schließlich seien wir *selbst schuld*, da unsere Lebensweise dazu führe, dass Landschaft geopfert werden müsse, um die fatalen Folgen der Wohlstandsvermehrung zu begrenzen.

Der Wind soll dabei jetzt, wie die industriell um-genutzten Landschaften vor ihm, helfen. Er soll als unbegrenzt vorhandene Ressource dienen. Ob er da klaglos mitmacht? Oder, wie anfangs im Theaterstück zitiert, uns *Gegenwind* erfahren lässt? Die Zunahme der globalen Unwetter und Stürme verheißt nichts Gutes…

blinking red at night – like a dystopian fantasy out of a science fiction film. Within a few years, the interplay of industrialised city and nature repurposed solely for agriculture for large stretches has broken down. (Soboczynski 2024, 51)

And he adds: “One of the monstrous things about this development is that it has to be accepted without complaint” (ibid.). Anyone who rejects wind turbines or solar parks for aesthetic reasons has apparently failed to understand the seriousness of the matter: “The energy transition is timely and has no alternative so that any argument against the ruthlessness with which it is being carried out is superfluous” (ibid.). After all, we are *guilty ourselves*, since our lifestyle meant that the landscape had to be sacrificed to limit the fatal consequences of increasing prosperity.

Like the industrially repurposed landscapes before it, wind is supposed to help with this. It is supposed to be a resource of unlimited availability. Will it take part without complaining? Or, as in the play quoted above, will it make us experience a *headwind*? The global increase in bad weather and storms promises nothing good.

(Ge)schichten
Historical Layers



62 Feldweg mit Skulptur in Jäckelsbruch/Field Path with a Sculpture in Jäckelsbruch
[Video-Standbild/Videostill: Mirjam Lewandowsky]

MIRJAM LEWANDOWSKY

Einen Feldweg entlang

„In jedem einzelnen Fall könnte man annehmen, dass die historischen Ereignisse ihre Spuren hinterlassen haben und diese Spuren wie halbe Leben weiterleben […].“ (Walkerdine (2016), 702, übers. M.L.)

Along a Field Path

“In each case, we could suggest that historically what had happened left its traces and those traces, like half lives, still lived on.” (Walkerdine 2016, 702)



63 Feldweg in Jäckelsbruch/Field Path in Jäckelsbruch [Sofern nicht anders angegeben sind die Fotos in diesem Beitrag von Mirjam Lewandowsky/Unless otherwise credited, the photos in this contribution are by Mirjam Lewandowsky]

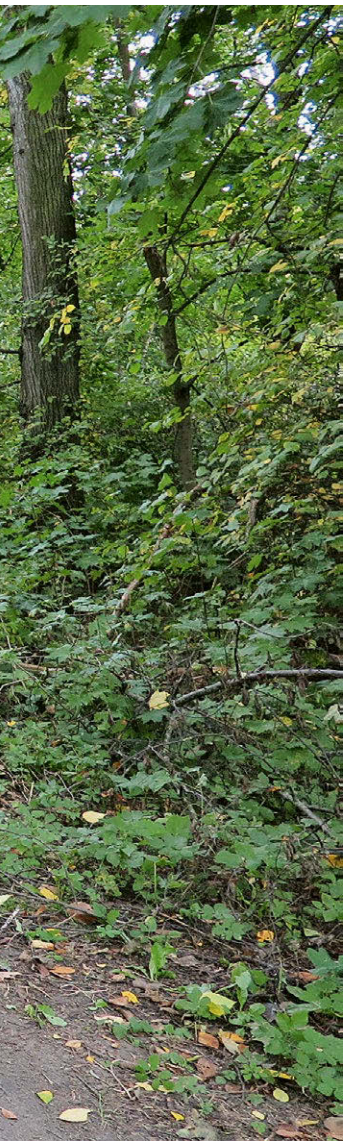
Open Access. © 2025 the author(s), published by Walter de Gruyter GmbH, Berlin/Boston. This work is licensed under the Creative Commons Attribution 4.0 License. https://doi.org/10.1515/9783111390444-010

In Jäckelsbruch, einem Ortsteil von Eichwerder bei Wriezen im Oderbruch, verläuft entlang eines kleinen Dorfes ein unscheinbarer Feldweg. Der Weg ist gesäumt von wild gewachsenem Gestrüpp und führt am Ende auf einen weiten, ungesäumten Acker, einen von vielen im umliegenden Land. Neben dem Feldweg ragen verwitterte, französisch anmutende Gartenplastiken durch das Geäst. Das sommerliche sattgrüne Laub der Bäume kreuzt entstellte Gesichter mit abgeschlagenen Nasen, über die sich Moose und Flechten wie Fell über Körper gelegt haben.[→ Index] Standhaft halten die antik anmutenden, mit Blumen bekränzten Figuren Panflöte oder Wasserkrug. Sie sind Teil der Gartenarchitektur, die Gottfried Palm 1833 anlegen ließ. Um sie herum erstreckte sich das ehemalige Schloss Jäckelsbruch, das Friedrich Wilhelm Jäckel 1780 erbauen ließ und das heute nicht mehr existiert.

● Verwitterung

WAS HEISST ES, AM ORT ZU SEIN?

Nebenan arbeitet der Künstler Jörg Engelhardt in seinem Atelier an der Ausgestaltung mehrerer Affen. „Affen“, so Engelhardt, „haben mich schon immer interessiert“ (Engelhardt, Interview 29.09.2021). Viele sind aus Holz gefertigt, einige kleine mit rot bemalten Mündern und Ohren in Bronze gegossen, ein paar Linolschnitte hängen an der Wand. „Das mach ich alles selbst“, sagt er und zeigt auf Böcke und Werkzeuge, mit denen die Form hergestellt wird. Von überall her schauen Affen. Etwas größere Affen hocken vor einem Regal, auf dem sich Büsten und Skulpturen seines verstorbenen Vaters Horst Engelhardt türmen, der ebenfalls Bildhauer war.



Es gibt nicht viele Ateliers, in denen Kunstwerke mehrerer Generationen nebeneinander anzutreffen sind. Mit den Affen begleitet der Sohn das Werk des Vaters, das er zugleich ehrt und ausstellt. „Ich muss ja keine Ausstellung

machen, es ist ja alles hier“ (ebd.). Im Zusammenspiel mit dem Körper des Künstlers und dem Material entsteht bei meinem Besuch nicht nur ein Raum, in dem, wie Engelhardt sagt, „alles gleich ist. Buddeln, wühlen, schwitzen, schnaufen, ob Guss, modellieren oder digital arbeiten. Alles ist gleichwertig“, sondern auch ein sozialer Raum, in dem die Arbeit von Generationen auf die Situation der Kunstschaffenden heute trifft (ebd.). Auch auf seiner Website nutzt Engelhardt das Atelier als Ort, an dem sich verschiedene Metamorphosen ereignen können. Es ist seine Werkstatt, aber auch ein Ort der künstlerischen Selbstinszenierung. Es funktioniert „wie eine Kirche“, den Kamin nutzt er als „Altar“ (ebd.). Auf ihm befinden sich am Tag meines Besuchs Äste, Abgüsse, kleine Bronzen, Torsi, ein Lautsprecher, Pfauenfedern und Fischgräten und immer wieder Affen. In diesem Kuriositätenkabinett bedruckte er während der Coronazeit auch Klopapierrollen, die in den Supermärkten zeitweise ausverkauft waren, beim Künstler aber für etwas mehr als den Normalpreis erhältlich waren. Auf seiner Facebookseite thront Engelhardt gut ausgeleuchtet zwischen Affen und anderen Tieren und feiert ironisch den Geniekult des Künstlers. Er nutzt das Atelier als *Carte de Visite*, wie dies Künstler schon seit Mitte des 19. Jahrhunderts taten, und spielt mit der Kunstgeschichte sowie auch diesem Ort, der seine eigene Geschichte mitbringt (vgl. Klant 1995, 37–39).

Vor diesem Kamin traf schon der Bildhauer Arno Breker ab 1940 wichtige Entscheidungsträger des Dritten Reichs. Er nutzte eben jenes Atelier vor allem als *showroom*, wie Engelhardt meint. Das Atelier, 1940 von Friedrich Tamm erbaut, war Teil eines großzügigen Anwesens, das Adolf Hitler dem Bildhauer persönlich zu dessen 40. Geburtstag geschenkt hatte (Mallwitz 2020, 6). An jenem Ort mit einem repräsentativen Schloss, Atelier, Holzschuppen, Pumpenhäuschen, Schwimmbad und einer angrenzenden Parkanlage ließ er Kindergeburtstage feiern und Feste ausrichten.

In Jäckelsbruch, a district of Eichwerder, near Wriezen in the Oderbruch, an unremarkable field path runs along a small village. The path is lined by rampantly overgrown underbrush and ends at a broad, unbordered field, one of many in the surrounding countryside. Next to the field path, weathered French-looking garden sculptures loom up through the branches. The lush, green summer foliage of the trees crosses disfigured faces with broken-off noses on which mosses and lichens cover like fur on bodies.[→] The antique-looking, flower-crowned figures steadfastly hold a Pan flute or water jug. They are part of the garden architecture that Gottfried Palm had installed in 1833. Jäckelsbruch Castle, which Friedrich Wilhelm Jäckel had built in 1780, once sprawled around them, but it no longer stands.

Weathering

WHAT DOES IT MEANT TO BE IN THE PLACE?

Nearby, the artist Jörg Engelhardt is working on several apes in his studio. “Apes”, Engelhardt says, “have always interested me” (Engelhardt, Interview, 29 September 2021). Many are made of wood; several are cast in bronze, with mouths and ears painted red; a few linocuts hang on the wall. “I make them all myself” he says, and points to stands and tools he uses to make the forms. Apes are watching from everywhere. Some larger apes are crouched in front of a shelf with towers of busts and sculptures by his late father, Horst Engelhardt, who was also a sculptor.



64 Gartenskulptur am Feldweg/Sculpture by the Field Path



65 Gartenskulptur am Feldweg/Sculpture by the Field Path

Vor dem auffällig hohen Fenster im Westgiebel des Ateliers „mit dem Blick in die unendliche Weite der Landschaft“ (Breker 1972, 297) plante Breker auch eine Künstlerkolonie im nahegelegenen Wriezen, in der bis zu 10.000 Menschen, darunter zahlreiche Zwangsarbeiter aus Frankreich, Italien oder Polen, in Bildhauerwerkstätten arbeiten und die Reichshauptstadt Berlin sowie das Nürnberger Reichsparteitagsgelände mit monumental heroischen Skulpturen bestücken sollten. Auf den 100.000 Quadratmetern an der Mahlerstraße wurden fabrikhallengroße Werkstätten gebaut. In einem 45 m langen Gebäude wurde eine Steinwerkstatt für die Marmor- und Granitbearbeitung, eine Gipsgießerei und eine Werkstatt mit speziellen Apparaturen errichtet, mit der die überlebensgroßen Plastiken Brekers gefertigt werden konnten. Dazu gab es zwei Lagerhallen, eine Werksküche, Speiseräume, ein Büro und anfangs fünf Baracken als Unterkunft für die Beschäftigten (vgl. Trimborn 2011, 275–76.). Für das damals nicht einmal 8.000 Einwohner umfassende Städtchen Wriezen war das eine beachtliche Dimension. Von Jäckelsbruch aus steuerte Breker die Steinbildhauerwerkstätten, die von anfangs 16 Mitarbeitern zu Beginn 1944 auf 180 Mitarbeiter angewachsen waren (Mallwitz 2020, 51, 56, Bundesarchiv, R 4606/4579). Noch im Spätsommer 1944 „häuften sich [im Schloss Jäckelsbruch] intime Festlichkeiten bei Kerzenlicht, Kammermusik und delikatem kalten Buffet“ (Mierendorff 1971, 5). Und „[u]m sich selbst, und illustre Gäste vom Kriegsgeschehen abzulenken, ließ Breker etwa im Herbst 1944 aus Paris eine Theatergruppe und ein Kabarett kommen.[→ Index] Die Kriegsgefangenen, der Niederlage des Dritten Reiches und ihrer baldigen Befreiung sicher, lachten, bis ihnen die Tränen hinunterliefen“, schreibt Marta Mierendorff, die Anfang 1944 als Stenotypistin in den Steinbildhauerwerkstätten dienstverpflichtet worden war (ebd.).

● Militär

There are not a lot of studios in which works of art by several generations are found side by side. With his apes, the son is accompanying the oeuvre of his father, which he also honours and exhibits. “I don’t have to organise an exhibition; it is all here” (ibid.). On my visit, the interplay of the artist’s body and the material not only resulted in a room in which, as Engelhardt says, “everything is the same. Digging, burrowing, sweating, huffing and puffing, whether casting, modelling or working digitally. It’s all of equal value”, but also in a social space in which the work of generations meets the situation of artists working today (ibid.). On his website, too, Engelhardt use the studio as a place where various metamorphoses can happen. It is a working place but also a place to present himself as an artist. It functions “like a church”; he uses the fireplace as an “altar” (ibid.). On the day I visited, there were branches, casts, small bronzes, torsos, a loudspeaker, peacock feathers, fishbones, and even more apes on the mantel. During the COVID-19 lockdowns, he also jammed rolls of toilet paper into this cabinet of curiosities, since it was sometimes sold out in the supermarkets, and he sold it for a little more than the normal price. On his Facebook page, Engelhardt is enthroned, well lit, amid the apes and other animals and ironically celebrates the cult of the artist as genius. He uses his studio as a *Carte de Visite*, as artists have done since the mid-nineteenth century, playing with the history of art and with this place, which contributes its own history (see Klant 1995, 37–39).

In front of this fireplace, the sculptor Arno Breker met important decision makers of the Third Reich from 1940 onwards. He used this studio above all as





66–67 Jörg Engelhardt in seinem Atelier/ Jörg Engelhardt in his Studio



68 Ruinen des Ateliers 1976/ Ruins of the Studio 1976 [Foto/ Photo: Horst Engelhardt]

● Geister

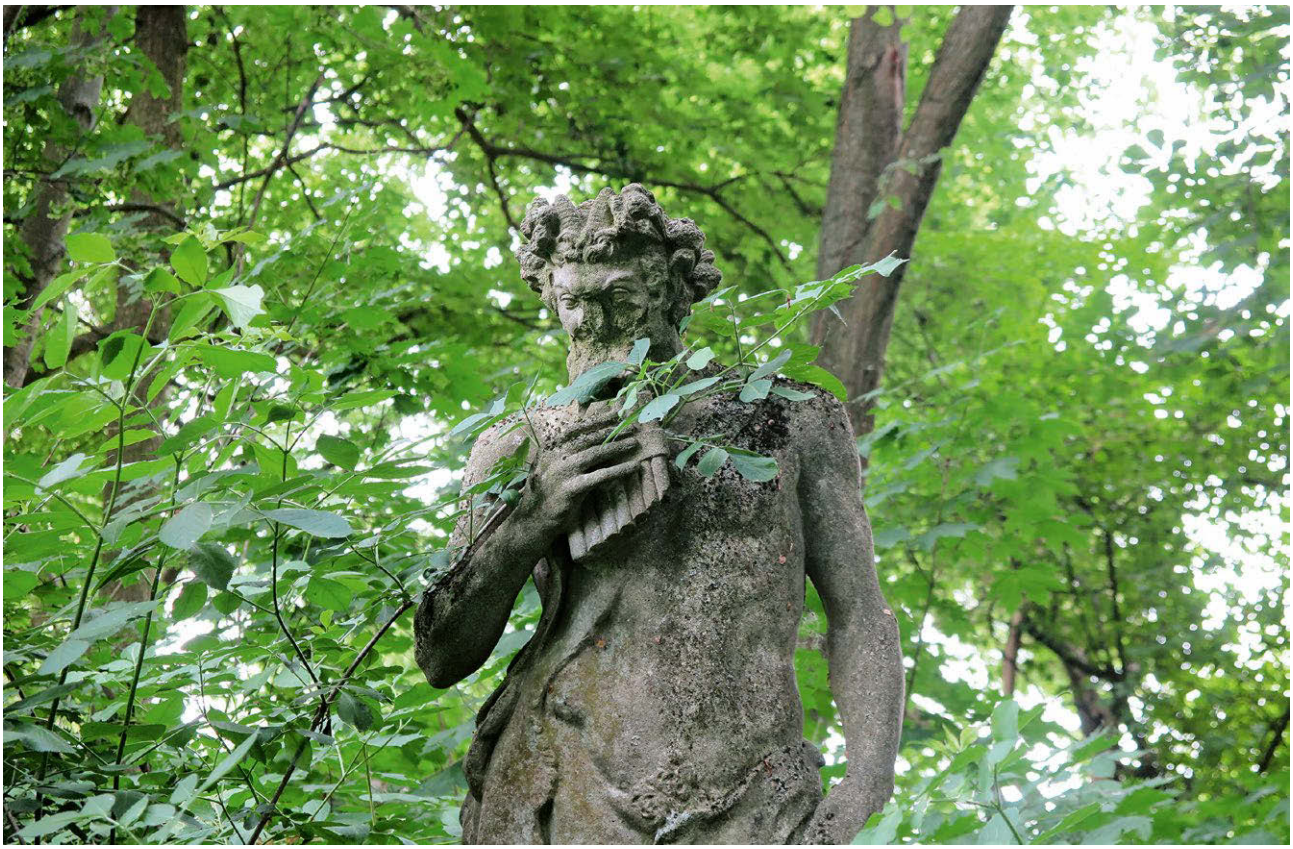
Die lieblich erscheinenden Figuren entlang des Feldwegs sind wie die Geschichte des Ortes mit dem Dickicht so verwachsen, dass ich mir einen Weg durch das Geäst bahnen muss, um näher heranzukommen. Käfer und Spinnen krabbeln über den Boden. Die trockenen Reste vom Laub des vergangenen Herbstes knacken und knistern bei jedem Schritt. Peu à peu tauchen überwachsene steinerne Sockelplatten auf. Die einst gleichmäßig grauen Steine sind bereits mit den Grüntönen der Pflanzen verschmolzen und seit langem sich selbst überlassen. Auch die Unwegsamkeit des Gestrüpps macht darauf aufmerksam, dass hier einmal anderes Leben war. Es erzählt nicht nur von wechselnden Jahreszeiten, sondern auch von Besiedelung, Großmachtfantasien und Schädlingsbefall.[→ Index]

WAS HEISST ES, EINEN ORT ZU TEILEN?

Die Figuren sind noch da, während viele von Brekers Büsten sowie sein Hab und Gut in den letzten Tagen des Krieges entweder zerstört oder abtransportiert worden sind. Horst Engelhardt antwortet in einem Film auf die Frage, ob die Aura des Ortes für ihn ein Problem darstellt: „Das ist schon ein Problem. Und das wird jetzt sogar in jüngster Vergangenheit immer mehr zum Problem. Früher war das gar nicht so. Denn dieser Brekertourismus nimmt ja unwahrscheinlich zu. Viele wollen an den Ort der Vergangenheit und suchen noch alte Figuren, um eine schnelle Mark zu machen oder irgendwas und sich so ein kleines Stückchen noch zu ergattern. Das ist schon unheimlich belastend. Weil das ist halt nicht das Engelhardt Atelier, sondern das Breker Atelier. Und das bleibt's wahrscheinlich auch, auch wenn ich jetzt 80 werde. Das ist belastend. Dieser Ruf des Breker Ateliers, der schwebt über der Landschaft. Das hab ich eben auch früher nie so gedacht. Wahrscheinlich ist der erste, der da drin ist in dem Ding, oder der das gebaut hat, oder hat aufbauen lassen, oder hat's geschenkt gekriegt, dass man das nich wegwischen kann"

a showroom, Engelhardt believes. The studio, built in 1940 by Friedrich Tamm, was part of an expansive estate that Adolf Hitler personally had given the artist as a gift for his fortieth birthday (Mallwitz 2020, 6). In this place with its stately castle, studio, woodsheds, pump house, swimming pool and adjacent park, he hosted children's birthday parties and celebrations.

In front of the strikingly tall window of the western gable of the studio, "with a view into the infinite expanse of the landscape" (Breker 1972, 297), Breker was also planning an artists' colony in nearby Wriezen, where as many as 10,000 people, including numerous forced labourers from France, Italy and Poland, would work in sculpture studios to produce monumental heroic sculptures for the Reich's capital Berlin and for the Nazi Party Rally Grounds in Nuremberg. On 100,000 square metres on Mahlerstrasse, factory-scale working spaces were built. In a building forty-five metres long, a masonry workshop for marble and granite was set up as well as a workshop with special equipment to make Breker's larger-than-life-size sculptures. There were also two warehouses, a factory kitchen, dining halls, an office, and in the beginning five barracks to house the workers (see Trimborn 2011, 275–76.). For the small town of Wriezen, which had less than 8,000 residents at the time, those were considerable dimensions. Breker ran the sculpture workshops from Jäckelsbruch; the original sixteen employees had increased to 180 by the beginning of 1944 (Mallwitz 2020, 51, 56, Bundesarchiv, R 4606/4579). In the late summer of 1944, Jäckelsbruch Castle was still having "frequent intimate celebrations



69 Pan im Gestrüpp/Pan in the Underbrush



70 Gartenskulptur am Feldweg/Sculpture by the Field Path

Tourismus

(Dammbeck 1992, Min. 00:44.28).[→ Index] (Engelhardts Sohn wird knapp 30 Jahre später auf die gleiche Frage antworten, dass das Erbe „überhaupt kein Problem sei“, aber gleichzeitig einräumen, dass er schon mal Leute zum Tag der offenen Tür aus seinem Atelier hinausgeworfen habe, als sie neonazistische Ansichten äußerten. Bemerkenswert ist, dass beide Engelhardts mit der Vergangenheit des Ortes unterschiedlich umgehen. Während der eine die Geschichte als belastend empfindet, integriert der andere das, was dem

Anhaften

Ort anhaftet[→ Index; → Glossar], in seine Arbeit als Künstler und verlangt deshalb: „Kauft vom lebenden Künstler.“

Diese Art von geisterhafter Nachbarschaft kann man mit Astrid Schrader „abgründige Intimitäten“ nennen (Schrader 2015, 669). Ihr Verhältnis zueinander beruhe nicht auf Symmetrie, Gleichheit und Empathie, sondern auf Asymmetrie.

Schrader folgt hier Ideen von Jacques Derrida und des Umweltphilosophen Ted Toadvine, indem sie die Ähnlichkeit und die Andersheit von Nachbarschaften als gleichwertig anerkennt. So ist Jäckelsbruch ein Ort, an dem Gleichzeitiges und Ungleichzeitiges auf unterschiedliche Weise stattfinden kann. Es bleibt der gleiche Ort, obwohl die Geschichte für Vater und Sohn unterschiedlich ist. Und ist doch ein Ort, der ständig in Transformation begriffen ist. Je mehr die Flechten und Moose die alten Gartenskulpturen vereinnahmen, desto mehr verwebt sich ihre Geschichte und die der Plastiken. Abgründige Nachbarschaften spricht Schrader auch nicht-menschlichen Akteur*innen zu. So werden die Skulpturen des Vaters zwischen den Skulpturen des Sohnes und den Gartenskulpturen, den Pflanzen und Tieren des Feldwegs zu Akteur*innen, die mitbestimmen, wie Jäckelsbruch zu einem Ort der Nachbarschaften wird. Denn zum Ort gehören immer wieder auch bisher vernachlässigte Geister. Vor der Übernahme

with candlelight, chamber music and exquisite cold buffets” (Mierendorff 1971, 5). And ‘[t]o distract himself and his illustrious guests from the events of the war, Breker had a theatre troupe and a cabaret come from Paris in the autumn of 1944, for example.[→] The prisoners of war, confident that the Third Reich would soon be defeated and they would be liberated, laughed until they wept’, wrote Marta Mierendorff, who had been conscripted to work as a steno-typist in the sculpture workshops in early 1944 (ibid.).

Military

Like the history of the town, the delightful figures along the field path are so overgrown with underbrush that we have to clear a way through the branches to get closer. Beetles and spiders are crawling over the ground. The dried remnants of foliage from the previous autumn snap and crackle at every step. Little by little, overgrown stone pedestals appear. The once smooth, grey stones have long since blended with and succumbed to the green shades of the plants. The impassability of the underbrush also makes it clear that life was once different here. It tells not only of the changing seasons but also of settlement, fantasies of great power and pest infestations.[→]

Ghosts

WHAT DOES IT MEANT TO SHARE A PLACE?

The figures are still there, whereas many of Breker’s busts and his belongings were either destroyed or transported away in the final days of the war. In a film, when asked whether the aura of the place is a problem for him, Horst

durch Breker nutzte die Portraitmalerin Anne Bernhardi zusammen mit ihren Schwestern die Räumlichkeiten des Schlosses (Walravens 2021, 12). Darüber spricht heute fast keiner mehr. Bemerkenswerterweise war auch sie Künstlerin. Nur hat sie weniger Spuren hinterlassen.[→ Index] Einige aber doch, die den Feldweg und mich zu affektiven Geschichten verweben und „gemeinsame Bedeutungen hervorbringen, die über Hunderte von Jahren existiert haben und weitergegeben worden sind“ (Walkerdine 2016, 699, übers. M.L.).

● Geister

SPUREN DER VERWITTERUNG FOLGEN

Die Gartenplastiken stehen vermutlich seit Mitte des 19. Jahrhunderts, als das Schloss gebaut wurde, an der gleichen Stelle. Gesäumt vom Flöte spielenden Pan und der Füllhorn blasenden Fortuna sollten die Besucher*innen zum Schloss geleitet werden. Wann die Verwitterung einsetzte, ist unklar, aber heute verfallen die Figuren zusehends. Die Figuren verlieren an Gestalt bis hin zur Gestaltlosigkeit. Sie passen sich der Umgebung an, werden fossile, löchrige Steine, die abhängig vom Wetter und seinen Schwankungen sind. Denn Verwitterung kommt von Witterung und bezeichnet einen Prozess des Übergangs von Substanzen, einen Zeitraum, in dem Veränderung stattfindet.[→ Index] Die Figuren begegnen mir auf dem Feldweg wie alte Bekannte: Sie sind „Dinge, die Wirkung haben. Dinge, die in einem Kreislauf von Aktion und Reaktion gefangen sind. Keine einfachen oder in sich abgeschlossenen Dinge, sondern Dinge, die, wie die Sinne, buchstäblich hervorspringen in Momenten, in denen man sich zurückzieht oder in Deckung geht […]“ (Stewart 2008, 71, übers. M.L.).

● Verwitterung

In diesem Aufmerksam-Werden liegt eine gewisse Instabilität, eine Art Nicht-Wissen, wie die Dinge vor Ort sich mit der Geschichte des Ortes verbinden. Das ist der Grund, warum ich hier langsamer werde und verweile:

Engelhardt responds: “It is certainly a problem. And in the recent past it has been a growing problem. It wasn’t like that at all before. This Breker tourism is increasing unbelievably. People want to return to the place of the past and a still looking for old statues to make a quick penny or to get a small piece. That is incredibly tiresome. Because then it’s not the Engelhardt studio but rather the Breker studio. And it will probably still be that way when I’m eighty. That is tiresome. The reputation of the Breker studio lingers over the landscape here. I never used to think that. Probably the first person who is in the thing, or who built it, or had it built, or got it as a gift is something you cannot brush off” (Dammbeck 1992, min. 44:28).[→] Nearly thirty years later, Engelhardt’s son replies to the same question that the legacy is ‘not a problem at all’, but then immediately concedes that at the last open house he threw people out of his studio after they expressed neo-Nazi views. It is striking that the two Engelhardts deal with the place’s past differently. Whereas the one finds its history tiresome, the other integrates that which sticks to the place[→] into his work as an artist and hence proposes: “Buy from the living artist.”

● Tourism

●● Stickiness

Such ghostly proximities can be called, following Astrid Schrader, ‘abyssal intimacies’ (Schrader 2015, 669). According to her, their relationship to one another is based not on symmetry, sameness and empathy but on asymmetry.

Schrader is following here ideas from Jacques Derrida and the environmental philosopher Ted Toadvine in recognising the similarity and difference of neighbourhoods as of equal value. Jäckelsbruch is thus a place where

weil das Forschen hier einer anderen Logik folgt als der Logik der Intention. Die Spuren sind einfach da. Man muss am Feldweg nur ihre Fährten aufnehmen (vgl. Macfarlane 2016).[→ Index]

Spuren

Arno Breker genoss auch nach Kriegsende in der Bundesrepublik großes Ansehen. Seine Büste von Ludwig Erhard aus dem Jahr 1973 kommentierte der Portraitierte mit Verweis auf Brekers künstlerisches „Fundament", das ihn „alle politische Gunst und Missgunst" überdauern lasse (Brauneis 2021, 15). Schon davor stellte Marta Mierendorff die Frage nach der (Un)Abhängigkeit des Künstlers Arno Breker von der Gesellschaft, in der er lebte und wirkte: „Kann er [der Künstler], Kunst produzieren, die eine Diktatur bestätigt, und festigt und ‚hinterher', wenn sie zusammengebrochen ist, sich darauf berufen, nur Künstler und politisch ohne Verantwortung gewesen zu sein?" (Mierendorff 1971, 5) Und 1992 stellt der Filmemacher Lutz Dammbeck in seinem preisgekrönten Film *Zeit der Götter* wieder die gleiche Frage: „Kann man das trennen, das Ästhetische vom Politischen? Gibt es das, die Autonomie der Kunst?!" (Dammbeck 1992, Min. 01:08:47) Die Frage, ob Künstler und Kunst unabhängig von ihrer gesellschaftlichen und politischen Situation arbeiten können, ist aktueller denn je und gerade heute wieder Ausgangsfrage zahlreicher Diskussionen und Auseinandersetzungen (vgl. z. B. Rauterberg 2019), wenn Kunstwerke mit antisemitischem Inhalt abgehängt werden, wie jüngst auf der documenta 15 in Kassel geschehen (vgl. z. B. Monopol 2022). Oder wenn Ausstellungen von Künstler*innen abgesagt werden, die sich unmittelbar nach dem Terrorakt am 7. Oktober 2023 propalästinensisch äußerten.

Dies alles hängt mit dem Feldweg zusammen. Denn Landschaften sind nicht nur gezeichnet von vergangener und gegenwärtiger Nutzung und den Spuren ihrer Bewirtschaftung. Sie können auch ästhetisch-politisch wirksam

the simultaneous and the non-simultaneous can occur in different ways. It remains the same place even though its history is different for father and son. And yet it is a place that is constantly transforming. The more the lichen and moss take over the old garden sculptures, the more their history and that of the sculptures becomes intertwined. Schrader attributes abyssal intimacies to non-human actors as well. For example, the father's sculptures among the son's sculptures and the garden sculptures, among the plants and animals of the field path become actors that determine how Jäckelsbruch becomes a place of intimacies. Because ghosts that have been neglected are always part of a place. Before it was taken over by Breker, the portraitist Anne Bernhardi and her sisters used the rooms in the castle (Walravens 2021, 12). Hardly anyone talks about that anymore. She too was an artist, but she left fewer traces behind.[→] There are some, however, and they weave the field path and me into affective histories and produce "common meanings that may have existed and been passed down over hundreds of years" (Walkerdine 2016, 699).

Ghosts

FOLLOWING THE TRACES OF WEATHERING

The garden sculptures have presumably been standing in the same place since then middle of the nineteenth century, when the castle was built. Visitors were supposed to be guided to the castle alongside Pan playing a flute and Fortuna holding a cornucopia. It is unclear when the weathering began, but the sculptures are increasingly falling apart today. The figures are losing



71 Überwachsener Sockel/Overgrown Pedestal

their shape to the point of formlessness. They are adapting to their surroundings, becoming fossils, porous stones dependent on the weather and its fluctuations. "Weathering" comes from "weather" and describes a process of substances, a period of time during which change occurs.[→] The figures on the field path meet me like old friends: they are '[t]hings that have impact. Things caught in a circuit of action and reaction. Not simple or self-contained things, but things like the way the senses literally jump in moments of spacing out or ducking for cover' (Stewart 2008, 71).

● Weathering

In this becoming attentive lies a certain instability, a kind of not-knowing how the things in a place are connected to the history of the place. That is why I slow down here and spend time: because research here follows a different logic than the logic of intention. The traces are simply there. One simply has to pick up their trail on the field path (see Macfarlane 2012).[→]

● Traces

Even after the war ended, Arno Breker enjoyed high standing in West Germany. Ludwig Erhard said of Breker's portrait bust of him from 1973 that the artist's "basis" would "outlast all political favour and disfavour" (Brauneis 2021, 15). Even before that, Marta Mierendorff raised the question of the artists in/dependence from/on the society in which he lived and worked: "Can he [the artist] produce art that affirms and solidifies a dictatorship and then 'afterwards', when it has collapsed, claim to have been only an artist without any political responsibility?" (Mierendorff 1971, 5) And in his award-winning



72 Überwachsener Sockel, Detail / Overgrown Pedestal, Detail

film *Zeit der Götter* (Age of the Gods) of 1992, the filmmaker Lutz Dammbeck asks the same question again: 'Can one separate that, the aesthetic from the political? Does it exist, the autonomy of art?!' (Dammbeck 1992, min. 1:08:47) The question of whether the artist and art can work independently of their social and political situation is more topical than ever and especially today the opening question of numerous discussions and debates (see, for example, Rauterberg 2019), when works of art with anti-Semitic content are taken down, as recently happened at Documenta 15 in Kassel (see, for example, Monopol 2022). Or when exhibitions by artists who made pro-Palestinian statements immediately after the act of terrorism on October 7, 2023, are cancelled.

All of this is connected to the field path. Because landscapes are not just marked by their past and present use and the traces of their cultivation. They can also have aesthetic and political effects. Jörg Engelhardt has inherited not only his father's legacy but also those of Arno Breker, Anne Bernhardi, and many other human and more-than-human actors who have left traces behind in this place. Against that backdrop, a few apes in his studio are not just deep in contemplation but also looking to the side, slightly confused, as if they knew that they are following an idea of the heroic Aryan man that has fallen into disfavour. Since June 2022, the Oderbruch, with around thirty-six towns, bears the official seal of European Cultural Heritage, for which it applied on the initiative of many local associations and networks. Thus far, the grounds in Jäckelsbruch have not been included.

werden. Jörg Engelhardt tritt neben dem künstlerischen Erbe seines Vaters auch das von Arno Breker, Anne Bernhardi und vielen anderen menschlichen und mehr-als-menschlichen Akteur*innen an, die Spuren an diesem Ort hinterlassen haben. Vor diesem Hintergrund sind ein paar Affen in seinem Atelier nicht nur tief in sich selbst versunken, sondern schauen auch leicht verwirrt zur Seite, als ob sie wüssten, dass sie auf die in Missgunst geratene Idee des heldenhaften arischen Menschen folgen. Seit Juni 2022 trägt das Oderbruch mit rund 36 Orten offiziell das Siegel „Europäisches Kulturerbe“, das auf die Initiative vieler lokaler Vereine und Netzwerke hin erworben werden konnte. Das Gelände in Jäckelsbruch gehört bislang nicht dazu.





73 Überwachsener Sockel / Overgrown Pedestal

FIONA SCHRADING

Die Finnischen Jäger
The Finnish Jägers

We are standing in a kind of semicircle around the large black so-called *Jägerdenkmal* (Jäger memorial) installed in Hohenlockstedt in 1939.[1] To the left and right of the monument, two soldiers in dark uniforms are positioned. Large, dark-green wreaths with colourful ribbons are lying in a long row before our feet. On the 'Ehrenhain' (Grove of Honour) – a small park with a collection of memorials to the fallen of First and World Wars, located on the Finnische Allee in Hohenlockstedt – German and Finnish guests are tightly gathered. On the left side stands an honour guard from the German-Finnish Reservist Sodality, holding the Jäger Battalion banner. On the right, slightly to the side, the Hohenlockstedt marching band, which is accompanying the wreath laying as it does every year. It plays 'Ich hatte einen Kameraden' (I had a comrade) and 'Jägermarsch' (Jäger March), whose text was written by a Finnish Jäger.[→] The laying of wreaths at the Jäger memorial is a central ceremony of *Finnentag* (Finnish Day), which is held annually in Hohenlockstedt and is dedicated to the arrival of the first Finnish Jägers, a group of young men who from 1915 onwards came disguised as scouts from Finland to the military camp of *Lockstedter Lager* to receive military training. The goal of the so-called Jäger movement was to prepare militarily for the struggle for independence from the Russian Empire, to which Finland then belonged as a grand duchy, and they found an ally in Germany (see Ahlbäck 2010, 105). In February 1918, after Russia had been shaken by two revolutions, Finland had already declared its independence, and the situation in Finland was



1 The Jäger memorial was designed by the former Finnish Jäger and sculptor Lauri Leppänen. Installed by the SA Vocational School in Hohenlockstedt in 1939, more than 200 former Finnish Jägers took part in the opening ceremony.[→] The front of the monument reads: "Mighty Germany took in Finland's young men and educated them to be soldiers in its renowned army" (see Schäfer 2015, 71–73).

- National Socialism
- Military

Open Access. © 2025 the author(s), published by Walter de Gruyter GmbH, Berlin/Boston. This work is licensed under the Creative Commons Attribution 4.0 License. https://doi.org/10.1515/9783111390444-011

Wir stehen in einer Art Halbkreis um das große schwarze, 1939 in Hohenlockstedt errichtete sogenannte Jägerdenkmal herum.[1] Links und rechts des Denkmals stehen zwei Soldaten in dunkler Uniform. Eine lange Reihe großer, dunkelgrüner Kränze mit farbigen Bändern liegt wartend vor unseren Füßen. Auf dem Ehrenhain – ein kleiner Park mit einer Ansammlung von Denkmälern für die Gefallenen des Ersten und Zweiten Weltkriegs an der Finnischen Allee in Hohenlockstedt – stehen dicht gedrängt deutsche und finnische Gäste. An der linken Seite steht ein Ehrenzug der deutsch-finnischen Reservistenkameradschaft, die Jägerfahne haltend. Auf der rechten Seite, etwas abseits, der Musikzug Hohenlockstedt, der wie jedes Jahr die Kranzniederlegung musikalisch begleitet. Er spielt zwischendurch ‚Ich hatte einen Kameraden' und den ‚Jägermarsch', dessen Text ein Finnischer Jäger verfasste.[→ Index] Die Kranzniederlegung am Jägerdenkmal ist ein zentraler Festakt des jährlich in Hohenlockstedt stattfindenden *Finnentags*, der der Ankunft der ersten Finnischen Jäger gewidmet ist, einer Gruppe junger Männer, die ab 1915 als Pfadfinder getarnt aus Finnland ins damalige Militärlager *Lockstedter Lager* kamen, um sich militärisch ausbilden zu lassen. Ziel der sogenannten *Jägerbewegung* war es, sich militärisch auf den Unabhängigkeitskampf gegen das Russische Kaiserreich vorzubereiten, zu dem Finnland als Großfürstentum damals gehörte, und in Deutschland fanden sie einen Verbündeten (vgl. Ahlbäck 2010, 105). Im Februar 1918, nachdem

1 Das Jägerdenkmal wurde vom Finnischen Jäger und späteren Bildhauer Lauri Leppänen entworfen. Ausgerichtet von der damaligen SA-Berufsschule in Hohenlockstedt fand 1939 eine feierliche Einweihung statt, an der über 200 ehemalige Finnische Jäger teilnahmen.[→ Index] Auf der Vorderseite des Denkmals steht: „Das mächtige Deutschland nahm Finnlands junge Männer auf und erzog sie in seinem ruhmreichen Heer zu Soldaten" (vgl. Schäfer 2015, 71–73).

- Nationalsozialismus
- Militär



74 Kranzniederlegung am Finnentag/Wreath Laying on Finnish Day [Sofern nicht anders angegeben, sind die Fotos in diesem Beitrag von Fiona Schrading/Unless otherwise credited, the photos in this contribution are by Fiona Schrading]

Russland von zwei Revolutionen erschüttert worden war, Finnland bereits schon seine Unabhängigkeit erklärt hatte und sich die Lage in Finnland zu einem drohenden Bürgerkrieg zuspitzte, kehrte ein Teil der Finnischen Jäger nach Finnland zurück,[2] wo sie in die neu gebildeten Regierungstruppen – die sogenannte „Weiße Armee" – eingegliedert wurden, an deren Seite sie in einem kurzen, aber blutigen Bürgerkrieg gegen die sogenannten „Roten Garden" kämpften, die ein sozialistisches Finnland gründen wollten. Mit entscheidender militärischer Hilfe Deutschlands gelang der „Weißen Armee" der Sieg. Trotz des multinationalen Charakters des Bürgerkriegs war es in erster Linie ein Krieg zwischen zivilen finnischen Mitbürger*innen, die um die Kontrolle des gerade unabhängig gewordenen Staates kämpften (vgl. Tepora/Roselius 2014, 4–5).[3] Zum *Finnentag*, der von der Gemeinde organisiert wird und dem Gedenken der Finnischen Jäger gewidmet ist, kommen jährlich viele Besucher*innen nach Hohenlockstedt, darunter auch viele namhafte militärische und politische Vertreter*innen, wie beispielsweise der Oberbefehlshaber der finnischen Streitkräfte, der (ehemalige) Innenminister Schleswig-Holsteins, der Kreispräsident des Kreises Steinburg (vgl. Mehlert 2020) oder Vertreter der finnischen Botschaft (vgl. Mehlert 2023).

An einem kleinen hölzernen Rednerpult halten der Bürgermeister von Hohenlockstedt sowie der Vorsitzende der Finnischen Jägerstiftung[4] jetzt kurze Ansprachen, die die Bedeutung der Finnischen Jäger für den ‚Freiheitskampf' Finnlands hervorheben und an deren „Mut und Opferbereitschaft" (vgl. Mehlert 2022) erinnern. Der Bürgermeister schließt seine Rede mit den Worten: „Wir Hohenlockstedter dürfen stolz auf dieses Ereignis sein und uns zusammen mit unseren finnischen Freunden darüber freuen. Ich bin mir sicher, dass diese Tradition auch in Zukunft weiterleben wird und das Gedenken der finnischen Jäger stets in Ehren gehalten wird."[5; → Index] In den

2 Nur diejenigen Finnischen Jäger, die sich verpflichteten, „für die Werte des weißen Finnland und des kaiserlichen Deutschland" zu kämpfen, durften zurückkehren, während diejenigen, die sich mit den Sozialisten solidarisierten, nicht gegen andere Finnen kämpfen wollten oder aus anderen Gründen gegen das Bataillon rebellierten, in Deutschland blieben oder erst nach dem Bürgerkrieg heimkehrten (vgl. Hentilä/Hentilä 2020, 35).

3 Einschließlich der Opfer von Terror, Exekutionen und Internierung starben ungefähr 38.000 Menschen. Die weißen Sieger errichteten in Kasernen und Festungen Südfinnlands Gefangenenlager und internierten dort etwa 80.000 Menschen (vgl. Meinander 2014, 189). Der Prozess, der schließlich zur unabhängigen Republik Finnland führte, mündete so zugleich in eine nationale Katastrophe, „die das finnische Volk in Sieger und Besiegte, Patrioten und Verräter, Opfer und Täter spaltete und die politische und psychische Landschaft über Generationen hinweg prägte" (Tepora/Roselius 2014, 5, übers. F.S.).

4 Unterstützt wird der Finnentag auch von der finnischen Jägerstiftung und dem Traditionsverband Jägerbataillon Nr. 27 e.V., die sich zum Ziel setzen, „die Erinnerung an das Jägerbataillon Nr. 27 sowie sein geistiges Erbe zu

worsening to the point that there was a risk of a civil war, some of the Finnish Jägers returned to Finland,[2] where there were integrated into the newly formed government troops – the so-called White Army – on whose side they fought the so-called Red Guards, who wanted to establish a socialist Finland, in a brief but bloody civil war. With crucial military assistance from Germany, the White Army was victorious. Despite the multinational character of the civil war, it was primarily a war between Finnish civilians who were fighting for control of the state that had just become independent (see Tepora/Roselius 2014, 4–5).[3] On *Finnish Day*, which is organised by the municipality and is dedicated to the memory of the Finnish Jägers, many visitors come to Hohenlockstedt annually, including many renowned military and political figures, such as the Commander of the Finnish Defence Forces, the (former) Minister of the Interior of Schleswig-Holstein, the President of the District of Steinburg (see Mehlert 2020), and members of the Finnish embassy (see Mehlert 2023).

At a small wooden lectern, the mayor of Hohenlockstedt and the chairman of the Finnish Jägers Foundation[4] are giving brief speeches emphasising the importance of the Finnish Jägers in Finland's "struggle for liberation" and recalling their "courage and willingness to make sacrifices" (see Mehlert 2022). The mayor of Hohenlockstedt concludes his speech with these words: "We, the people of Hohenlockstedt, can be proud of this event and rejoice in it together with our Finnish friends. I am certain that this tradition will live on in

2 Only those Finnish Jägers who committed to fighting "for the values of White Finland and imperial Germany" were permitted to return, while those who sympathised with the socialists, did not want to fight other Finns or rebelled against the battalion for another reason remained in Germany or returned home after the civil war (see Hentilä/Hentilä 2020, 35).

3 Including the victims of terror, executions and internment, approximately 38,000 people died. The victorious Whites set up camps for prisoners in barracks and fortresses in southern Finland and interned around 80,000 people there (see Meinander 2014, 189). The process that ultimately led to an independent Republic of Finland also resulted in a national catastrophe "that split the Finnish nation into the victors and the defeated, patriots and traitors, victims and perpetrators, and affected the political and mental landscape for generations" (Tepora/Roselius 2014, 5).

4 *Finnish Day* is also supported by the Finnish Jägers Foundation and the Traditional Association of the Jäger Battalion No. 27, which have made it their goal to "preserve the memory of the Jäger Battalion No. 27, maintain its spiritual legacy and keep up the ideals that led to the battalion's creation"

pflegen und aufrecht zu erhalten und außerdem die Ideale, die zur Schaffung des Bataillons geführt haben, zu wahren“ (vgl. Traditionsverband Jägerbataillon Nr. 27 e. V o.J.). Der Traditionsverband hat auch die Finnische Abteilung im Museum am Wasserturm in Hohenlockstedt gestaltet.

● Tradition

5 Zitiert nach der Videoaufzeichnung des *Virtuellen Finnentags* 2021 (Amt Kellinghusen 2021, 00:12:44–52).

6 An dieser Stelle möchte ich gerne dem Verein für Kultur und Geschichte von Hohenlockstedt und besonders der Vorsitzenden ganz herzlich danken für die vielen spannenden Einblicke in ihre Arbeit und die Geschichte Hohenlockstedts. Ein herzlicher Dank geht auch an die Deutsch-Finnische Gesellschaft Hohenlockstedt.

7 Bürgermeister Wolfgang Wein (Amt Kellinghusen 2021, 00:11:21–24).

8 Vgl. Texttafel in der *Finnischen Abteilung*, Museum am Wasserturm.

9 Vgl. ein zur 100-Jahr-Feier angefertigtes Roll-Up „Die Bedeutung der Jäger für die finnische Unabhängigkeit“ in der *Finnischen Abteilung*, Museum am Wasserturm.

Reden auf dem *Finnentag* ebenso wie in der sogenannten des Museums am Wasserturm, das der Verein für Kultur und Geschichte von Hohenlockstedt seit 2002 ehrenamtlich betreibt,[6] begegnet mir eine ‚Jägererzählung‘, die in Hohenlockstedt eine spezifische Dichte und Kohärenz angenommen zu haben scheint. Diese Erzählung enthält im Kern eine Heldengeschichte: Sie handelt von mutigen finnischen jungen Männern, die sich „auf den gefährlichen Weg ins Unbekannte“ aufmachen, „vom Gedanken beflügelt, bald für die Befreiung ihres Vaterlandes vor der russischen Herrschaft zu kämpfen“ (Botschaftsrat Marco Pribilla, zit. n. Mehlert 2023), von Entbehrungen und Freiheitswillen und schließlich von einer siegreichen Heimkehr nach Finnland, wo die Finnischen Jäger, unterstützt durch die deutsche Armee, „rechtzeitig […] in den Freiheitskampf“[7] eingriffen, das „geistige Rückgrat der Regierungstruppen“[8] bildeten, denen sie zum Sieg verhalfen und so die „Unabhängigkeit besiegelten“[9]. Auch wenn der Konflikt als Bürgerkrieg benannt wird, wird der Kampf der Finnischen Jäger auf Seiten der Regierungstruppen doch immer wieder als ‚Freiheitskampf gegen Russland‘ gerahmt. Diese Erzählung ringt dem blutigen finnischen Bürgerkrieg von 1918 eine Heldengeschichte ab und verleiht zugleich Hohenlockstedt die Bedeutung, die „Wiege“ oder der „Grundstein“ der finnischen Unabhängigkeit zu sein: „Die Finnen nennen Hohenlockstedt würdevoll die Wiege der finnischen Freiheit“ (Hans-Joachim Grote, zit. n. Mehlert 2020). Dass Hohenlockstedt dadurch „wie so eine Pilgerstätte“ für die Finnen sei, wie es ein Mitglied des Vereins für Kultur und Geschichte formuliert, dass viele finnische Besucher*innen jedes Jahr nach Hohenlockstedt kommen und der Ort von Seiten des (internationalen) Militärs und der Politik dafür gewürdigt wird, verleiht ihm eine Bedeutsamkeit und Eigenheit. Zugleich wird durch die Finnischen Jäger auch eine spezifische Verbindung zu den (militärischen) Vergangenheiten des Orts hergestellt. Aus der von zahlreichen Transformationen und Umbrüchen

the future and the memory of the Finnish Jägers will always be honoured.”[5;→] In the speeches on *Finnish Day* and in the so-called *Finnish Section* of the ‘Museum am Wasserturm’ (Museum by the Water Tower), which has been operated voluntarily by the Association for Culture and History of Hohenlockstedt since 2002,[6] I find a ‘Jäger narrative’ that seems to have taken on a specific gravity and coherence in Hohenlockstedt. The core of this narrative has a story of heroes: It is about brave, young Finnish men who set off “on the dangerous path into the unknown, driven by the idea of soon fighting the liberation of their fatherland from Russian rule” (Counsel Marco Pribilla, quoted in Mehlert 2023), a story about hardships, the desire for freedom and finally by a victorious return to Finland, where the Finnish Jägers, supported by the German army, intervene “at the right time … in the war for liberation”[7], forming the “spiritual backbone of the government troops”[8], whom they help to victory and thus “sealing [Finland’s] independence”[9]. Although the conflict is also referred to as a civil war, the battle of the Finnish Jägers on the side of the government troops is nevertheless repeatedly framed as a “war of liberation against Russia”. This narrative wrests a story of heroes from the bloody Finnish civil war of 1918 and at the same time makes Hohenlockstedt the ‘cradle’ or ‘cornerstone’ of Finnish independence: “The Finns respectfully call Hohenlockstedt the cradle of Finnish freedom” (Hans-Joachim Grote, quoted in Mehlert 2020). That Hohenlockstedt has become “something like a pilgrimage site” for the Finns, as a member of the Association for Culture

(see Traditionsverband Jägerbataillon Nr. 27 e.V. n.d.). The Traditional Association also designed the *Finnish Section* in the Museum by the Water Tower in Hohenlockstedt.

5 Video recording of the *Virtual Finnish Day* in 2021 (Amt Kellinghusen 2021, 00:12:44–52).

● Tradition

6 I would like to sincerely thank the Association for Culture and History of Hohenlockstedt and especially the chairwoman for many fascinating insights into their work and the history of Hohenlockstedt. My sincere gratitude also goes out to the German-Finnish Association of Hohenlockstedt.

7 Mayor Wolfgang Wein (Amt Kellinghusen 2021, 00:11:21–24).

8 See text panel in the *Finnish Section*, Museum by the Water Tower.

9 See a roll-up prepared for the centennial: “The importance of the Jägers for Finnish independence” in the *Finnish Section*, Museum by the Water Tower.

gezeichneten Ortsgeschichte, die von Militarisierung und der Gewalt beider Weltkriege geprägt ist, in denen der Ort als Militärausbildungslager (Erster Weltkrieg) und Rüstungsproduktionsstätte (Zweiter Weltkrieg) diente, zieht die ‚Jägererzählung' ein spezifisches historisches Ereignis heraus, um das herum sich in Hohenlockstedt eine Praxis des „historischen Erinnerns" (historical remembrance) entwickelt hat, wie es der Historiker Jay Winter nennt (vgl. 2009, o.S., übers. F.S.). Mit dem Begriff des „historischen Erinnerns" wendet sich Winter gegen eine Unterscheidung zwischen einer objektiven Geschichte, die außerhalb von Praktiken existiert, und Erinnerungspraktiken, die wahr oder falsch sein können. Wenn eine Gruppe (öffentlich) zusammenkommt, „um sich an die Vergangenheit – ihre Vergangenheit – zu erinnern, konstruieren sie eine Erzählung, die nicht nur ‚Geschichte' und nicht nur ‚Erinnerung' ist" (ebd., übers. F.S.), so Winter. In der sozialen Praxis des „historischen Erinnerns" wird eine spezifische Relation zur Vergangenheit hergestellt und in einer gemeinsam geteilten Erfahrung bekräftigt, die im Falle Hohenlockstedts den Ort mit einem positiv besetzten historischen Ereignis koexistieren lässt, auf das der Ort „stolz sein kann", wie es der Bürgermeister betont, und das das Hohenlockstedt der Gegenwart in die ‚Wiege der Unabhängigkeit Finnlands' verwandelt. In Anlehnung an Emma Waterton (2020), die beschreibt, wie bestimmte Erinnerungsorte und historische Ereignisse zu „leuchtenden Objekten" werden können, zu wichtigen Knotenpunkten, die eine Anziehungskraft ausüben und andere Ereignisse und Objekte beeinflussen und mitdefinieren können (vgl. 239), lässt sich etwas Ähnliches vielleicht auch von den Finnischen Jägern sagen: Als „leuchtende Objekte" der Ortsgeschichte überstrahlen sie zahlreiche andere Vergangenheiten, Geschichten und Erinnerungen, die mit ihnen koexistieren.

Der *Finnentag* und seine festen Rituale des Gedenkens scheinen wichtig für die Aufrechterhaltung der ‚Jägererzählung' und die spezifische Verbin-

and History puts it, with many Finnish visitors coming to Hohenlockstedt each year and the town being recognized by the (international) military and politics, adds to its significance and uniqueness. At the same time, the Finnish Jägers also produce a specific connection to the (military) pasts of the place. From the town's history, marked by numerous transformations and upheavals, by militarisation and the violence of two world wars in which the town served as a military training camp (First World War) and army munitions facility (Second World War), the 'Jäger narrative' extracts a specific historical event around which a practice of "historical remembrance", as the historian Jay Winter (2009, n.p.) calls it, has taken shape in Hohenlockstedt. With the concept of "historical remembrance", Winter rejects a distinction between an objective history that exists outside of practices and practices of memory that can be true or false. When a group comes "together in public to remember the past – their past – they construct a narrative that is not just 'history' and not just 'memory'" (ibid.), says Winter. In the social practice of "historical remembrance", a specific relationship to the past is established and reinforced through a shared experience, which in the case of Hohenlockstedt allows the town to coexist with a positively charged historical event of which the town "can be proud", as its mayor emphasises, and that transforms the Hohenlockstedt of the present into the "cradle of Finland's independence". Following Emma Waterton (2020), who describes how specific sites of remembrance and historical events can become "bright objects", important focal points that



75 Gedenkkranz/Memorial Wreath

dung zum Vergangenen, die sie herstellt. Gedenkveranstaltungen stärken die „Klebrigkeit“ (stickiness) bestimmter Erzählungen des Vergangenen, um die herum sich Gemeinschaften „anhaften“ und zusammenhalten können (vgl. Drozdzewski et al. 2019, 263).[→ Index; → Glossar] Sie „verstärken bestimmte Erzählungen durch ihre Regelmäßigkeit und die Wiederholung bestimmter Elemente, aus denen sie sich zusammensetzen“ (ebd., 262, übers. F.S.), wobei sie einerseits „bestimmte Erinnerungen und bestimmte Arten des Erinnerns stärken und schützen“ (ebd., 263, übers. F.S.), andererseits zugleich auch die Verbindung der Teilnehmer*innen mit dieser Erzählung erneuern und die Weise, wie sie sich über diese Erzählung zu einem ‚Wir‘ formen können, das erinnert. Als immer auch ritualisierte und affektive Ereignisse stellen Gedenkveranstaltungen ein Gefühl der Verbundenheit auch über die Zeiten hinweg her (vgl. ebd.). Wie es der ehemalige Präsident der Jägerstiftung 2021 formulierte: „Der Finnentag ist ein einzigartiges Fest, das uns Finnen und Deutschen sowie die heutige und die vergangenen Generationen verbindet und gleichzeitig auch einen Ausblick in die europäische Zukunft weist“ (Amt Kellinghusen 2021, 00:22:14–30). Insofern haben Gedenkveranstaltungen ebenso mit der Vergangenheit wie mit der Zukunft zu tun, in der „diese Tradition […] weiterleben wird“ (ebd., 00:12:53–57).

Anhaften

Ich beobachte, wie die großen Gedenkkränze aus Tannengrün jetzt feierlich nach vorne getragen und am Jägerdenkmal niedergelegt werden. Verstohlen schieße ich ein paar Fotos. Ich habe das unbehagliche Gefühl, auf der Gedenkveranstaltung in ein unausgesprochenes „feeling right“ (Wegner 2021, 8) verwickelt zu werden, das in der Atmosphäre mitschwingt, in Bezug darauf, wie die Finnischen Jäger als ‚Helden‘ für ihren Einsatz für die Unabhängigkeit Finnlands geehrt werden, während der komplexe politische Kontext des blutigen Bürgerkriegs ausgeblendet bleibt. Ich spüre wieder ein diffuses

exert a pull and can influence and help define other events and objects (see ibid., 239), something similar can perhaps be said of the Finnish Jägers as well: as “bright objects” of the town’s history, they outshine numerous other pasts, stories and memories that coexist with them.

Finnish Day and its set rituals of remembrance seem important to maintain the ‘Jäger narrative’ and the specific connection to the past that it produces. Commemorative events reinforce the “stickiness” of specific narratives of the past to which communities can ‘stick’ and through which they can be held together (see Drozdzewski et al. 2019, 263).[→] They “reinforce specific narratives through regularity and the repetition of particular elements from which they are comprised” (ibid., 262), which on the one hand “reinforce and protect particular memories and particular ways of remembering” (ibid., 263), while at the same time renewing the participants’ connection to this narrative and the way in which they can form themselves into a ‘we’ that remembers through this narrative. As events that are always also ritualised and affective, commemorative events produce a feeling of connection also across different times (see ibid.). As former president of the Jäger Foundation put it in 2021: “Finnish Day is a unique festival that connects us Finns and the Germans as well as present and past generations and at the same time offers a look ahead to the future of Europe” (Amt Kellinghusen 2021, 00:22:14–30). In that sense, commemorative events are related both to the past and to a future in which “this tradition … will live on” (ibid., 00:12:53–57).

Stickiness

Unbehagen, als körperlich-affektives „Gefühl, dass etwas nicht stimmt“ (Ahmed 2017, 27, übers. F.S.), und das damit zu tun hat, dass in der Weise, wie die Finnischen Jäger als ‚Helden‘ eines ‚Befreiungskriegs‘ geehrt werden, an ihnen auch militaristische Affekte, Werte, Skripte und Rituale haften (vgl. Wegner 2021). Es ist eine diffuse „Gefühltheit“ (vgl. Welland 2021) und „Anhaftung“ (vgl. Chisholm/Ketola 2020) des Militarismus, die sich mir hier aufdrängt. Der Aufruf, ‚stolz‘ auf ein Ereignis zu sein, das mit einem blutigen, schrecklichen Bürgerkrieg in Zusammenhang steht, bei dem Tausende von Menschen getötet, misshandelt, exekutiert und in Lager interniert wurden, erzeugt bei mir eine „affektive Dissonanz“ (vgl. Wegner 2021, 1, übers. F.S.) und löst Unbehagen aus.[→ Index]

● Unbehagen

DEUTSCH-FINNISCHER WEIHNACHTSBASAR

Die Finnischen Jäger begegnen mir in Hohenlockstedt auch als mehr und anderes als die auf der (militärisch geprägten) Gedenkfeier am *Finnentag* aufgerufene Heldenfigur, an der (militaristische) Werte und Affekte von Mut, Opferbereitschaft, ‚Jägergeist‘, Freiheit und des nationalen Triumphs haften.[→ Index; → Figuren, S. 280] Sie begegnen mir auch als ‚Dinge von Belang‘, die eng mit dem Ort verknüpft und nicht von den zahlreichen Verbindungen, Freundschaften und Geschichten abzutrennen sind, die sie hervorgebracht haben und weiter erzeugen. Mit Sara Ahmed gesprochen bilden sie „klebrige Objekte“ (sticky objects) (vgl. Ahmed 2014, 91, übers. F.S.), an denen Relationen, Geschichten und Affekte „haften“, die spezifische Verbindungen zwischen Ideen, Werten und Geschehnissen herstellen und aufrechterhalten.[→ Index; → Glossar] Im Sinne von Bruno Latours „haarigen Objekten“ (Latour 2018, 37) bestehen sie aus zahlreichen Verknüpfungen, Beziehungen und Verwicklungen, „die genauso wenig gesichert sind wie sie selbst“ (ebd., 39). Manche dieser Verknüpfungen reichen zu den Freundschaften zurück, die sich damals zwischen den

● Figuren

●● Affektive Relationalität

I observe how the large memorial wreaths of fir sprigs are now solemnly carried to the front and laid down at the Jäger memorial. Furtively, I take a few photographs. I have the uneasy feeling of having been caught up in an unspoken “feeling right” (Wegner 2021, 8) that resonates in the atmosphere of this commemorative event in relation to the Finnish Jägers being honoured as ‘heroes’ for their commitment to Finland’s independence while the complex political context of the bloody civil war is left out. Once again, I feel a diffuse discomfort, a physical, affective “uneasy sense of something amiss” (Ahmed 2017, 27), which is connected to the way the Finnish Jägers are honoured as the ‘heroes’ of a ‘war of liberation’, as militaristic affects, values, scripts and rituals also stick to them (see Wegner 2021). It is a diffuse “feltness” (see Welland 2021) and “attachment” (see Chisholm/Ketola 2020) of militarism that imposes itself on me here. The call to be ‘proud’ of an event that is connected to a bloody, terrible civil war in which thousands of people were killed, abused, executed and interned in camps produces an “affective dissonance” in me (Wegner 2021, 1) and evokes discomfort.[→]

● Discomfort

GERMAN-FINNISH CHRISTMAS BAZAAR

The Finnish Jägers whom I encounter in Hohenlockstedt are something more than and other than the heroic figures evoked by the (military-influenced) memorial celebration on *Finnish Day*, to whom stick (militaristic) values and affects of courage, willingness to make sacrifices, ‘Jäger spirit’, freedom and



76 Finnische Abteilung im Museum am Wasserturm/Finnish Section in the Museum by the Water Tower

national triumph.[→] I also encounter them as "matters of concern" (Latour 2004, 22) that are closely tied to the place and cannot be separated from numerous connections, friendships and stories that they produced here and continue to produce. In the words of Sara Ahmed, they form "sticky objects" (Ahmed 2014, 91), to which stick relationships, stories and affects that produce and maintain specific connections between ideas, values and events.[→] In the sense of Bruno Latour's "tangled objects" (2004, 22) they consist of numerous attachments, relations and entanglements that are "as ill assured as themselves" (ibid., 24). Some of these links go back to the friendships that formed between the Finnish Jägers and the local population to which oral and written memories, anecdotes and stories stick. Over the decades, a wide-ranging network of connections, reciprocal visits and personal friendships has developed, which was consolidated by Hohenlockstedt and Lapua in Finland becoming partner cities in 1973. Other connections with Finland resulted from the founding of a German-Finnish Society, an exchange programme of the volunteer fire department, a 'Finland working group' in the school, the creation of a *Finnish Section* in the Museum by the Water Tower, the establishment of an annual German-Finnish Christmas Bazaar and much more. Even today, the municipality, the Association for Culture and History and the German-Finnish Society regularly welcome groups of visitors from Finland. The way the Finnish Jägers live on in Hohenlockstedt is inseparable from the relations they maintain, which lend them a certain density and

● Figures
● Figures, p. 280

●● Affective Relationality

77 Jägerfiguren/Jäger Figures



Finnischen Jägern und der örtlichen Bevölkerung entsponnen, an die sich mündlich wie schriftlich weitergetragene Erinnerungen, Anekdoten und Geschichten haften. Über die Jahrzehnte hinweg ist ein verzweigtes Netz aus Verbindungen, gegenseitigen Besuchen und persönlichen Freundschaften entstanden, das 1973 mit einer Städtepartnerschaft mit Lapua in Finnland verfestigt wurde. Weitere Verbindungen mit Finnland entstanden durch die Gründung einer Deutsch-Finnischen Gesellschaft, ein Austauschprogramm der Freiwilligen Feuerwehr, eine ‚Finnland AG' in der Schule, die Einrichtung einer *Finnischen Abteilung* im Museum am Wasserturm, die Etablie-

affective weight. And because these connections remain mutable and are renegotiated again and again, it remains open as to 'what' the Finnish Jägers in Hohenlockstedt can become in the future. It also remains open how the place will coexist with its pasts and how the past and present will fold into one another in ever new and different ways.

When I arrive at the German-Finnish Christmas Bazaar in December 2022, which the German-Finnish Society of Hohenlockstedt organises annually at Hohenlockstedt's primary school, many people are standing in small groups in front of the entrance eating bratwursts and drinking mulled wine; a cheese stand is selling skewers of cheese and Finnish bread cheese. In the entrance hall, elk stew is being served from large thermal containers. In the assembly hall, which is shaped like an enormous hexagram, many people crowd past the colourful stands where residents of Hohenlockstedt and environs are selling homemade items: socks and headbands, jewellery and candles, jam and biscuits, fretwork and Christmas gnomes, lollipops and soaps. The stand of the Finnish-German Association from Lapua offers rye bread and pirogi from Karelia and delicately woven wool blankets and dishtowels. In the centre of the assembly hall, where now fully occupied tables and chairs stand ready for the coffee break, I meet Gunther Fleckenstein, the chairman of the German-Finnish Society, and Günter Hoffmann, the honorary chairman, who warmly welcome me. Over coffee, the two tell me about the German-Finnish Society, which was founded in 1978 to cultivate



78 Jägerkennzeichen/
Insignia of the Jäger

rung eines jährlichen deutsch-finnischen Weihnachtsbasars u. v. m. Auch heute empfangen die Gemeinde, der Verein für Kultur und Geschichte und die Deutsch-Finnische Gesellschaft regelmäßig finnische Besucher*innengruppen. Die Art und Weise, wie die Finnischen Jäger in Hohenlockstedt fortleben, ist nicht von den Beziehungen abtrennbar, die sie aufrechterhalten, ihnen eine gewisse Dichte und affektives Gewicht verleihen. Und da diese Verknüpfungen veränderbar bleiben und immer wieder neu verhandelt werden, bleibt auch offen, zu ‚was' die Finnischen Jäger in Hohenlockstedt künftig werden können. Ebenso bleibt offen, wie der Ort mit seinen Vergangenheiten koexistieren wird, auf welche Weise Vergangenes und Gegenwärtiges sich immer neu/anders ineinanderfalten werden.

Als ich im Dezember 2022 am Deutsch-Finnischen Weihnachtsbasar ankomme, den die Deutsch-Finnische Gesellschaft von Hohenlockstedt jedes Jahr in der Grundschule organisiert, stehen viele Menschen vor dem Eingang in kleinen Grüppchen, essen Bratwürste und trinken Glühwein; ein Käsestand verkauft Käsespieße und finnischen Brotkäse. In der Eingangshalle wird aus großen Wärmebehältern Elchgeschnetzeltes ausgeteilt. Auch in der Aula, die wie ein riesiger Sechsstern geformt ist, drängen sich viele Menschen an bunten Ständen vorbei, an denen Bewohner*innen aus Hohenlockstedt und Umgebung Selbstgemachtes anbieten: Socken und Stirnbänder, Schmuck und selbstbedruckte Kerzen, Marmelade und Kekse, Laubsägearbeiten und Weihnachtswichtel, Lollis und Seifen türmen sich hier. Der Stand des Finnisch-Deutschen Vereins aus Lapua bietet Roggenbrot und Piroggen aus Karelien und fein gewebte Wolldecken und Geschirrhandtücher an. In der Mitte der Aula, wo vollbesetzte Tische und Stühle für die Kaffeepause bereitstehen, treffe ich Gunther Fleckenstein, den Vorsitzenden der Deutsch-Finnischen Gesellschaft, und Günter Hoffmann, den

connections to Finland, host Finnish travel groups and organise cultural and sporting events, with the Christmas Bazaar as its largest event, which has grown over the four decades of its existence. In the meantime, however, they have been somewhat "shunted aside" (Fleckenstein/Hoffmann, Interview, 26 November 2022), because the Association for Culture and History has taken over much of it. "But the connections we established, we've maintained them to this day", Günter Hoffmann says proudly, "and I would say about 70 percent of the connections that are kept up today are based on the German-Finnish Association and the friendships we made" (ibid.). He tells me that he helped establish the connection to the Finnish Jägers and later to the Finnish partner city of Lapua: "I am an eyewitness to the history of the Jägers; I was the first one in Finland back then! 1956! For 35 years, I built that up!" (ibid.) After the Second World War, the Finnish Jägers wanted to reestablish contact with Hohenlockstedt in the 1950s, he tells me, and so he, the mayor at the time, the fire chief and a nephew of former mayor Wilhelm Käber made the first trip to Finland in response to an invitation from the fire department of Turku to a jubilee. "There we were handed over to the former Finnish Jägers", Hoffmann says, "and then passed from one Jäger to the next through all of Finland, from Vaasa to Mikeli, to everywhere, to General Valve in Helsinki up to Rovaniemi on the Arctic circle, and back from there. By the end, I had travelled some 6,500 kilometres!" (ibid.) His eyes light up as he talks about his many visits to Finland, visiting friends, going on skiing tours, and traveling across the



79 Finnische Abteilung im Museum am Wasserturm/Finnish Section in the Museum by the Water Tower

Ehrenvorsitzenden, die mich herzlich begrüßen. Bei einem Kaffee erzählen mir beide von der Deutsch-Finnischen Gesellschaft, die 1978 gegründet wurde, um die Verbindungen zu Finnland zu pflegen, finnische Reisegruppen zu betreuen und kulturelle und sportliche Veranstaltungen zu organisieren, wobei die größte Veranstaltung der Weihnachtsbasar ist, der seit ungefähr 40 Jahren existiert und immer größer wurde. Mittlerweile seien sie aber etwas „aufs Abgleis geschoben worden“ (Fleckenstein/Hoffmann, Interview 26.11.2022), weil der Verein für Kultur und Geschichte einen Großteil übernommen habe. „Aber unsere Verbindungen, die wir aufgebaut haben, die haben wir aufrechterhalten bis zum heutigen Tag“, sagt Günter Hoffmann stolz, „und ich würde sagen, dass 70 Prozent der Verbindungen, die heute bestehen, aufgrund der Deutsch-Finnischen Gesellschaft und der Freundschaften, die man aufgebaut hat, gepflegt werden“ (ebd.). Er erzählt, dass er die Verbindung zu den Finnischen Jägern und zur späteren finnischen Partnerstadt Lapua mitaufgebaut habe: „Ich bin noch ein Zeitzeuge der Jägergeschichte, ich war als erster damals in Finnland! 1956! Ich hab das 35 Jahre lang aufgebaut!“ (ebd.) Nach dem Zweiten Weltkrieg wollten die Finnischen Jäger in den 1950er Jahren den Kontakt zu Hohenlockstedt wieder herstellen, berichtet er, und da sei er gemeinsam mit dem damaligen Bürgermeister, dem Feuerwehrhauptmann und einem Neffen des ehemaligen Bürgermeisters Wilhelm Käber eine erste Reise nach Finnland angetreten, als sie einer Einladung von der Feuerwehr aus Turku zu einer Jubiläumsfeier folgten. „Dort sind wir den ehemaligen Finnischen Jägern übergeben worden“, sagt Herr Hoffmann, „und sind dann von einem Jäger zum anderen weitergereicht worden, durch ganz Finnland, von Vaasa nach Mikeli, nach überall hin, nach Helsinki zu General Valve bis nach Rovaniemi oben am Polarkreis, von dort wieder zurück. Das waren dann nachher mal 6.500 Kilometer, die ich gefahren war!“ (ebd.) Seine Augen glänzen,

country. He had certainly been to Finland more than a hundred times, he says. Gunther Fleckenstein, who was stationed at the Hungriger Wolf as commander of a regiment of army pilots, until the garrison was closed in 2004, reports that he had been involved in promoting an exchange between the German army and the Finnish military and had also accompanied the mayor on visits to Finland when the contact intensified again in the 1990s (see ibid.). Their stories make it clear that the connections established over the decades to the Finnish Jägers and to Lapua also always depended on the efforts of certain individuals and that it was not always certain whether and how these connections would be maintained. There had been times when the municipality no longer wanted to have anything to do with its partner city, Fleckenstein says. “It always depended on the mayors, on personalities”, he says (ibid.). Their stories also carry a nostalgic element. In the 1990s, the last Finnish Jäger died. “General Valve. I still have letters from him at home that we exchanged”, Hoffmann recalls. All of the people who accompanied him on his first trip to Finland in 1956 are also dead. “I am the only one who is still here!” he says and coughs into his napkin (ibid.). I look around the hall where many visitors of all ages are strolling around. Presumably, many of the younger visitors no longer have any connection to the Finnish Jägers, I think, or perhaps they have heard about them at some point. Today, too, there is a lot of uncertainty about how the German-Finnish connections will be maintained. It is very questionable how



80 Deutsch-Finnischer Weihnachtsbasar/ German-Finnish Christmas Bazaar

als er von seinen vielen Finnlandbesuchen berichtet, von Besuchen bei Freund*innen, von Skitouren, von Reisen kreuz und quer durch das Land. Bestimmt sei er über 100-mal in Finnland gewesen. Gunther Fleckenstein, der als Regimentskommandeur bei den Heeresfliegern im Hungrigen Wolf stationiert war, bis der Standort 2004 aufgelöst wurde, berichtet, dass er sich für einen Austausch zwischen der Bundeswehr und den finnischen Streitkräften engagiert hat und auch den Bürgermeister zu Besuchen in Finnland begleitete, als sich in den 1990er Jahren der Kontakt wieder intensivierte (vgl. ebd.). Die Erzählungen machen deutlich, dass die über die Jahrzehnte aufgebauten Verbindungen zu den Finnischen Jägern und zu Lapua immer auch vom Engagement einzelner Personen abhingen und dass nicht immer ganz sicher war, ob und wie diese Verbindungen weitergeführt werden. Es habe auch schon Zeiten gegeben, wo die Gemeinde mit der Städtepartnerschaft nichts mehr zu tun haben wollte, erzählt Herr Fleckenstein. „Das liegt immer an den Bürgermeistern, an Persönlichkeiten", sagt er (ebd.). In die Erzählungen mischt sich auch ein nostalgisches Element. In den 1990er Jahren verstarb der letzte Finnische Jäger. „General Valve. Ich habe noch Briefe von ihm zuhause, die wir gewechselt haben", sagt Herr Hoffmann. Auch die Personen, die ihn bei seiner ersten Finnlandreise 1956 begleiteten, sind alle schon verstorben. „Ich bin noch der Einzige, der noch da ist!", sagt er und hustet in seine Serviette (ebd.). Ich blicke in der Halle umher, wo viele Besucher*innen jeden Alters umherschlendern. Vermutlich haben viele gerade der jüngeren Besucher*innen keinen Bezug mehr zu den Finnischen Jägern, überlege ich, haben vielleicht mal von ihnen gehört. Auch heute ist in der Weise, wie die deutsch-finnischen Verbindungen weitergeführt werden, vieles nicht sicher. Wie es weitergeht mit der Deutsch-Finnischen Gesellschaft und auch dem Finnisch-Deutschen Verein in Lapua ist sehr fraglich, seufzt Herr Fleckenstein, „es kommt nichts Junges nach, und wir

the German-Finnish Society and also the Finnish-German Association in Lapua will continue, sighs Fleckenstein, "no young people are joining, and we old folks have to haul tables and set up chairs, and so on, and it's getting harder and harder" (ibid.). Many associations complain about a lack of new members, they say, as members grow older and their numbers constantly shrink. Without younger people, if no one wants to take over their work, everything will be lost.[→] They have already considered integrating the German-Finnish Society into the Association for Culture and History, but it too is having problems attracting new members. "Who knows what will happen. We won't be able to stop it" (ibid.), says Fleckenstein, shrugging his shoulders.

Disappearing

As the associations change, perhaps the way in which the Finnish Jägers live on in Hohenlockstedt will also change. The *Finnish Section* in the Museum by the Water Tower and the *Finnish Day* have certainly been established as "enduring supports … that anchor the memory into the future" (Assmann 2006, n.p., transl. F.S.). But commemorative practices are filled with life precisely through their embedding into affective and social connections, and they can disappear if the need to connect with specific events of the past fades, according to Winter: "[T]he event becomes hollow" (2006, 72). At such a moment, he adds, "commemorative sites and practices can be revived and re-appropriated. The same sites used for one purpose can be used for another" (ibid.).

Alten müssen Tische schleppen und Stühle aufbauen und so weiter, und das wird immer schwieriger“ (ebd.). Den fehlenden Nachwuchs beklagen ja viele Vereine, sagen sie, während die Mitglieder immer älter werden und die Mitgliederzahl stetig schrumpft. Und ohne Nachwuchs, wenn niemand ihre Arbeit übernehmen möchte, geht das alles verloren.[→ Index] Sie haben schon darüber nachgedacht, die Deutsch-Finnische Gesellschaft in den Verein für Kultur und Geschichte zu integrieren, die aber ebenfalls Nachwuchsprobleme haben. „Wer weiß, was kommt. Wir werden es nicht mehr aufhalten“ (ebd.), sagt Herr Fleckenstein achselzuckend.

● Verschwinden

Mit der Veränderung der Vereine wird sich vielleicht auch die Weise, wie die Finnischen Jäger im Ort fortleben, verändern. Mit der *Finnischen Abteilung* im Museum am Wasserturm und dem *Finnentag* sind sicherlich „dauerhafte Stützen, […] die die Erinnerung in die Zukunft hinein befestigen“ (Assmann 2006, o.S.), geschaffen worden. Aber Gedenkpraktiken werden gerade durch ihre Einbindung in affektive und soziale Zusammenhänge mit Leben erfüllt und können verschwinden, wenn das Bedürfnis zerfällt, sich mit spezifischen Ereignissen des Vergangenen zu verbinden, so Winter: „[D]as Ereignis wird hohl“ (2006, 72, übers. F.S.). In einem solchen Moment, fügt er hinzu, können auch „Gedenkstätten und -praktiken wiederbelebt und neu angeeignet werden. Dieselben Stätten, die für einen Zweck genutzt wurden, können auch für einen anderen verwendet werden.“ (ebd., übers. F.S.).

„Es gibt niemals nur einen einzigen Berührungspunkt zwischen *einer* Vergangenheit, *einer* Gegenwart und *einem* Ort; vielmehr gibt es vielfältige Verbindungen mit vielfältigen Vergangenheiten an einem Ort, der selbst immer wieder neu ‚getan‘ wird“, so Waterton (2020, 246, übers. F.S.). Orte setzen sich aus „widersprüchlichen Momenten“ zusammen, die sich nicht in eine linear vorwärts fließende Zeit einfügen, sondern vielfältig ineinander gewebte

“There is never, then, a single point of contact between *a* past, *a* present, and *a* place; rather, there are multiple connections with multiple pasts in a place that is made over and again”, Waterton notes (2020, 246). Places are composed of “discordant moments” that do not come together in a singular time flowing forwards linearly but instead form a complex fabric of interwoven times (ibid.). In the folding of times into one another, the Finnish Jägers represent one point of contact (among others) that reconfigures past and present in such a way that certain meanings, values and affects come to the surface while others remain hidden. At the same time, this process always remains unfinished, and the way the past inhabits the present, and vice versa, remains mutable, just as the Finnish Jägers remain a figure with somewhat blurry outlines.

Zeiten bilden (ebd.). In diesem Ineinanderfalten von Zeiten bilden die Finnischen Jäger einen Berührungspunkt (unter anderen), der Vergangenes und Gegenwärtiges auf eine Weise umschichtet, sodass bestimmte Bedeutungen, Werte und Affekte an die Oberfläche treten, während anderes verborgen bleibt. Zugleich bleibt dieser Prozess immer unabgeschlossen, bleibt die Weise, wie das Vergangene das Gegenwärtige bewohnt – und umgekehrt –, veränderbar, ebenso wie die Finnischen Jäger eine Figur mit gewissermaßen unscharfen Umrissen bleiben.

MIRJAM LEWANDOWSKY

Infrastrukturen des Verschwindens

Infrastructures of Disappearing



81 Werksgelände/Factory Site [Alle Fotos in diesem Beitrag von Mirjam Lewandowsky/All photos in this contribution are by Mirjam Lewandowsky]

Open Access. © 2025 the author(s), published by Walter de Gruyter GmbH, Berlin/Boston. CC BY This work is licensed under the Creative Commons Attribution 4.0 License. https://doi.org/10.1515/9783111390444-012

Wie so oft sind es Alltäglichkeiten, die eine Landschaft klingen, sie „melodisch“ werden lassen. Mit dem Begriff der „melodischen Landschaft“ stellen Gilles Deleuze und Félix Guattari eine Verbindung zwischen dem Sonoren und der Landschaft her und verstehen die Melodie selbst als eine klangliche Landschaft (Deleuze/Guattari 1992, 435). Beim Singvogel etwa würden sich in Abhängigkeit zu seiner Umwelt rhythmische Figuren ausbilden, die sich mit jeder Bewegung weiter transformieren und entwickeln. In Tim Ingolds Worten bedeutet dies, dass der Vogel mit seinem Gesang „in Resonanz geht mit dem Gesang der Erde“ (Ingold 2012, 11). Wie die affektive Resonanz einer Landschaft im Oderbruch beschreibbar wird, darum soll es im Folgenden gehen.[→ Glossar] Der Text basiert auf Feldnotizen, die das Ankommen in Groß Neuendorf, einem kleinen Ort an der Oder, beschreiben.

● Affektive Resonanz

Im März 2022 suchte ich für einen Feldforschungsaufenthalt eine Unterkunft in Groß Neuendorf. Da die Angebote saisonabhängig sind und die Saison noch nicht begonnen hatte, waren alle Unterkünfte, die ich angefragt hatte, nicht verfügbar. Eigentlich suchte ich eine ebenerdige Unterkunft, um Kontakt mit dem Boden zu haben, auf dem ich mich bewege. Am liebsten an der Oder, mit weitem Blick in die Landschaft, oder ein einsames Loose-Gehöft. Ich komme aus der Stadt und meine Vorstellung von einem naturnahen Ort war geprägt von Ruhe, Weite und häuserfreier Landschaft. Ich wollte den Vögeln lauschen in einer idyllischen Umgebung mit viel Natur ringsum, um meine ethnographischen Forschungen fortzuführen. Das Umfeld sollte stimmen und das zeigen, von dem ich glaubte, es würde Ländlichkeit bedeuten. Allein schon deshalb wollte ich im „Erlebnishof Uferloos“ nächtigen. Dort scheinen Vogelkenner und Naturliebhaber tätig zu sein, zumindest verspricht das die Website. Aber dort beherbergte man schon eine ukrainische Flüchtlingsfamilie und eine Person in Corona-Quarantäne,

As so often, the ordinary things that a landscape resonates make it ‘melodic’. With their concept of the “melodic landscape”, Gilles Deleuze and Félix Guattari connect sonority and landscape and understand the melody itself as a landscape in sound (Deleuze/Guattari 1992, 353). The songbird, for example, forms rhythmic figures that depend on its surroundings and that further transform and develop with every movement. In Tim Ingold’s words, this means that the bird, in its singing, “resonates with the song of the earth” (Ingold 2012, 11). The following text is about how to describe the affective resonance of a landscape in the Oderbruch.[→] This text is based on field notes describing my arrival in Gross Neuendorf, a small village on the Oder.

● Affective Resonance

In March 2022, I was looking for a place to stay in Gross Neuendorf while doing field research. Because the offerings depend on the season, and the peak season had not yet begun, all the places I had asked about were not available. I was looking for a place on the ground floor, in order to have contact with the soil on which I was moving. Ideally, on the Oder, with a broad view of the landscape, or an isolated Loose-Gehöft (homestead farm). I come from the city, and my idea of a natural place is of calm, expanse, and a landscape with no buildings. I wanted to listen to the birds in an idyllic environment with lots of nature around me while continuing my ethnographic research. My surroundings should be right and have what I



82 Geschlossenes Restaurant/Closed Restaurant

● Infrastruktur

wie eine Gärtnerin vor Ort berichtete, die ich zufällig antraf, als ich nach einem Zimmer fragte.

Stattdessen bin ich nach einer eineinhalbstündigen Autofahrt von Berlin kommend in einem ehemaligen Maschinenhaus für den Getreideumschlag am alten Hafen in Groß Neuendorf gelandet. Das Gebäude ist jetzt ein turmhohes Hotel und mit Abstand das größte Haus im ganzen Dorf. Es wird familiär geführt, die Besitzer*innen machen alles selbst. In das Zimmer im zweiten Stock gelangt man ohne Aufzug. WLAN gibt es nicht. Auf meine Frage, wo ich denn zu Abend essen könne, bekomme ich beim netten Empfang die Antwort, dass das nicht so einfach sei. In Groß Neuendorf gibt es kein Restaurant mehr, auch keinen Bäcker und keine Post. Das nächste Restaurant ist neun Kilometer entfernt.[→ Index] Es befindet sich in Letschin, heißt Landhaus Treptow, wirbt mit guter deutscher Küche und ist der einzige Ort, an dem ich heute Abend essen könnte. Oder ich müsste einige Kilometer weiterfahren. Ich arrangiere mich in diesem mehrstöckigen Haus mit 1980er-



83 Maschinenhaus in Groß Neuendorf/Machine Hall in Gross Neuendorf

84 Landschaft an der Oder/
Landscape by the Oder



Jahre-Einrichtung, einer Skaterbahn nebenan und stelle meine mitgebrachte Weinflasche, für die ich (noch) keinen Öffner habe, auf dem Nachttisch ab. Vögel zwitschern, man hört sie deutlich. Ich lasse das Fenster offen, obwohl es winterlich kalt ist, und höre den Vögeln zu.

Es ist meine Art anzukommen, mich mit dem Gebiet, in dem ich bin, vertraut zu machen. Das Gequassel der wenigen kleinen Kinder auf der Skaterbahn neben dem Haus mischt sich mit dem Gezwitscher. Ein Greifvogel breitet auf der Hinfahrt seine Flügel hoch oben in den Wipfeln eines

associated with the rural. For those reasons alone, I wanted to stay at the Erlebnishof Uferloos. It seemed to have lots of bird experts and nature lovers, or at least its website promised that. But it was already housing a family of Ukrainian refugees and one person in coronavirus quarantine, as a gardener whom I happened to meet there told me when I asked her about a room.

Instead, after driving an hour and a half from Berlin, I've arrived in a former machine hall for grain shipment at the old harbour in Gross Neuendorf. The building is now a towering hotel, by far the largest building in the whole village. It is run by a family; the owners do everything themselves. The room on the second floor is reached without an elevator. There is no wi-fi. When I ask the nice person at the reception where I can get dinner, I'm told that it's not so easy. Gross Neuendorf no longer has a restaurant, and no bakery or post office. The nearest restaurant is nine kilometres away.[→] It is located in Letschin, is called the Landhaus Treptow, advertises its home-style German food and is the only place I can eat tonight. Or I would have to drive a few kilometres further. I settle into the multi-storey house with furnishings form the 1980s and a skateboard park next door, and place the bottle of wine I have brought along, for which I don't (yet) have an opener, on the table by the bed. Birds chirp; they can be heard clearly. I leave the window open, even though it is wintry cold, and I listened to the birds.



85 Landschaft an der Oder/
Landscape by the Oder

● Infrastructure

86 Fischkopfskelette/
Fish Head Skeletons



Baumes einer Allee aus. Beim Schreiben ertappe ich mich dabei, dass ich weder die Bäume noch die Vögel auf Anhieb genauer identifizieren könnte.

Das Wort „Zu“ gewinnt im Oderbruch eine größere Bedeutung als anderswo. Als ich abends in mein Mietauto steigen will, bleibt es verschlossen. Die App auf dem Handy, mit der man das Auto öffnen kann, reagiert nicht. Das Netz auf dem Parkplatz lässt nur einen Balken zu. Der reicht nicht, um die App zu starten. Ich wechsele mehrmals den Ort, um irgendwie doch Empfang zu bekommen. Irgendwann loggt sich das Handy in ein polnisches Netz ein. Schnell öffne ich das Auto, denn der Akku des Handys ist fast leer.[→ Index]

● Verschwinden

This is my way of arriving, of familiarising myself with the place where I am. The gabbing of a few small kids at the skate park next door mixes with the chirping. A bird of prey spreads its wings on landing high up in the top of a tree on the avenue. As I write, I realise that I cannot identify straightaway the trees or the birds more closely.

The word ‘closed’ is more significant in the Oderbruch than elsewhere. When I want to climb into my rental car in the evening, it remains locked. The app on my mobile phone to open the car is not responding. In the carpark, the network is showing just one bar. That’s not enough to start the app. I change places several times to get reception somehow. At some point, my phone connects to a Polish network. I quickly open the car because the phone’s battery is almost dead.[→]

● Disappearing

The road to the country inn in Treptow is bathed in pink light. Dusk offers a picture-book sunset over the leafless trees. When I arrive on Marktplatz in Letschin in the evening around six, I find the only restaurant that was recommended to me for dinner is closed without any indication why. According to the listed hours, it should have been open.

The entrance to a kebab shop is glowing on the empty square. Several people speaking Polish are serving me at once, perhaps because I am the only guest. In addition to a vegetarian kebab and pierogi, I take a dark beer with me and head home. The scent of garlic, grease and onions rises out of the plastic bag. Meanwhile, a text from a friend arrives:



87 Verschlossene Tür / Closed Door

Der Weg zum Landgasthof in Treptow ist in rosafarbenes Licht getaucht. Die Abendröte legt sich über laublose Äste, ein Sonnenuntergang wie aus dem Bilderbuch. Als ich abends gegen 18 Uhr auf dem Marktplatz in Letschin ankomme, finde ich das einzige Restaurant, das mir für ein Abendessen empfohlen wurde, ohne Angabe von Gründen geschlossen vor. Den Öffnungszeiten zufolge hätte es offen sein müssen.

Auf dem menschenleeren Marktplatz leuchtet der Eingang einer Dönerbude. Dort bedienen mich mehrere polnisch sprechende Personen gleichzeitig, vielleicht weil ich der einzige Gast bin. Zusammen mit einem vegetarischen Döner und Pierogi nehme ein Schwarzbier mit und mache mich auf den Heimweg. Aus der Plastiktüte riecht es nach Knoblauch, Fett und Zwiebeln. Währenddessen kommt eine SMS-Nachricht einer Freundin:

> *UKRAINE. Heute Abend um 20 Uhr die Kirchenglocken läuten. Schaltet auch die Lichter in euren Häusern aus, um Putin zu zeigen, dass wir lieber im Dunkeln sitzen als sein Gas und Öl zu kaufen. Dies ist eine Aktion, die zeitgleich in London (19 Uhr), Zentraleuropa (wir), Kiew (21 Uhr) und Moskau (22 Uhr) stattfindet. Leitet diese Nachricht bitte weiter.*

Später bekomme ich die Nachricht von mehreren Freunden geschickt. Der Krieg in der Ukraine ist an diesem Tag vier Tage alt. Um 20 Uhr mache ich das Licht aus und sitze in meinem Zimmer im Maschinenhaus im Dunkeln. Ich bin ganz alleine. Außer mir gibt es in Sichtnähe nicht einmal ein Wohnzimmerlicht in einem benachbarten Haus. Einzig eine Straßenlaterne beleuchtet den einsamen Weg entlang der Oder. Polen am anderen Ufer liegt auch fast völlig im Dunkeln. Ein paar wenige rot blinkende Punkte von Windkrafträdern sind zu sehen. Ansonsten herrscht völlige Dunkelheit und Stille.[→ Index]

● Stimmung

> ***UKRAINE. Tonight at 8 p.m., the church bells will ring. Turn off the lights in your homes to show Putin that we would rather sit in the dark than buy his gas and oil. This is an action taking place simultaneously in London (7 p.m.), Central Europe (us), Kyiv (9 p.m.) and Moscow (10 p.m.). Please forward this message.***

Later, I receive the message from several friends. The war in Ukraine is four days old today. At 8 p.m., I turn the light off and sit in the dark in my room in the machine hall. I am all alone.

Apart from me, there is not even a living-room light in a neighbouring house in sight. A single streetlamp lights the lonely road along the Oder. On the other bank, Poland, too, is almost completely dark. A few dots blinking red from wind turbines can be seen. Otherwise, complete darkness and silence reign.[→]

● Atmosphere

The Landfrauen café is also dark. The building is for sale, as a sign on the wall makes clear. There are various efforts to find a new tenant. The rural woman's association here is very active. The women ran a café and a pension here before they closed. The chairwoman of the association later explains that the search had been held up by the pandemic. It is frustrating because they really need a place to meet since there is no longer a restaurant either. The association is also trying to contact local politicians for its search and sees to it that the cyclists taking the European Cycle Route can get cakes and



87 Geschlossenes Landfrauencafé / Closed Landfrauencafé

Dunkel ist es auch im Landfrauencafé. Das Gebäude steht zum Verkauf, wie ein Hinweisschild an der Hauswand zeigt. Dabei gibt es vielfältige Bemühungen, einen neuen Pächter zu finden. Auch der Landfrauenverein ist hier sehr engagiert. Die Landfrauen haben dort vor der Schließung ein Café und eine Pension betrieben. Die Vorsitzende des Vereins erklärte später, dass die Suche pandemiebedingt ins Stocken geraten sei. Das sei frustrierend, weil der Bedarf an einer Begegnungsstätte eigentlich gegeben sei, da es auch kein Restaurant mehr gibt. Der Verein unterhält für die Suche auch Kontakte zur Lokalpolitik und engagiert sich dafür, dass die Radfahrer, die den Europaradweg hier entlangfahren, auf dem Töpfermarkt oder beim Erntekronenbinden mit Kuchen und Gebäck versorgt werden (Feldnotizen 25.01.2023). Aber auch ohne Begegnungsstätte finden sich die Landfrauen zusammen; oft treffen sie sich jetzt einfach privat, wie die Vorsitzende lächelnd meint.

Während der Coronapandemie hat auch das Ladencafé und die Einkaufsgemeinschaft Immergrün in Bad Freienwalde geschlossen, die sich aufgrund der ausbleibenden Gäste nicht mehr halten ließen. „Zu“ war im November 2021 auch auf der Facebookseite des Oderbruch Museums Altranft zu lesen. Im Zuge der Maßnahmen zu COVID-19 hatte die Museumsleitung entschieden, die Arbeit ruhen zu lassen, da unter diesen Umständen eine Weiterarbeit nicht möglich sei. Seit dem 24. November 2021 galt 3G am Arbeitsplatz. Das bedeutete, dass Beschäftigte die Testpflicht erfüllen und den vollen Impfschutz oder eine Genesung nachweisen mussten, wenn sie am Arbeitsplatz erschienen.[→ Index] Die Testpflicht galt unabhängig von der

● Alltag



89 Verschlossene Orte / Closed Places

Anzahl der Personen des Betriebs und auch für Veranstaltungen. Von einer Schließung bedroht ist auch ein nahegelegenes Gehöft mit Unterkunftsmöglichkeiten und Restaurantbetrieb. Die Betreiber*innen finden keinen Nachfolger, das Restaurant zu bewirtschaften, so erzählt es mir jemand vor Ort. Diese Liste ließe sich noch weiterführen.

● Wind

Am nächsten Morgen trägt der Wind[→ Index] durch das offene Fenster Gänse- und Entengeschrei in mein Hotelzimmer. Auch Tauben gurren. Graugänse fliegen tief und nah über das Wasser, die Enten schnattern laut. Ein Graureiher stapft durch das sumpfige Ufer der gleichmäßig fließenden Oder.

Die Betreiberin des Maschinenhauses hat im Frühstücksraum ein Frühstück für mich zubereitet. Wir kommen ein wenig ins Gespräch, natürlich über den Fluss. Ich bin nach wie vor der einzige Gast und sitze vor einer großen Fensterfront mit Blick auf die Oder. Ein Balken versperrt mir ein wenig den Blick. Während der gesamten Zeit meines Frühstücks kommt kein Mensch am angrenzenden Oder-Neiße-Radweg vorbei, nicht einmal ein Hundebesitzer bei einem morgendlichen Spaziergang.

● Wasser

Mein Blick verliert sich immer wieder in der Oder unter dem wolkenbedeckten Himmel.[→ Index] Die gleichmäßige Strömung ohne viel Wellenbewegung verleiht dem Fluss paradoxerweise eine außergewöhnliche Starre, obwohl er fließt. Was unter der Oberfläche in dem Fluss passiert, lässt sich nur erahnen. Die Hechte, von denen die Fischer früher lebten und die in Massen zu fangen waren, sind heute nur noch mit Glück aus dem Wasser zu holen. Ein Onkel, so erzählt die Betreiberin des Maschinenhauses, habe vor ein paar Jahren einen 90 cm langen Hecht aus der Oder gezogen. Der Mann sei mittlerweile tot. Und oben in Hohenwutzen gab es einen Fischer, der einmal einen Wels an der Angel hatte, der so groß war wie er selbst. Auch dieser Fischer sei schon gestorben. Auf der gegenüberliegenden polnischen

cookies at the ceramics market or the harvest wreath ceremony. (Field Notes, 25 January 2023). But even without a meeting place, the women get together; often, they just meet in someone's home, the chairwoman tells me, smiling.

During the COVID-19 pandemic, the Immergrün café and shopping cooperative in Bad Freienwalde are also closed for lack of visitors. In November 2021, the Facebook page of the Oderbruch Museums Altranft also reads 'Closed'. In the wake of COVID-19 measures, the museum administration has decided to give it a rest since they could not work under the circumstances. The 3G rule is in force at the workplace since 24 November 2021. That means that employees have to take a test or prove they are fully vaccinated or have recovered when they show up at work each day.[→] The test is obligatory regardless of the number of employees and applies to events as well. A nearby farm with lodging and a restaurant is also at risk of closing. The people running it cannot find anyone to take over the restaurant, a local tells me. This list could go on.

● Everyday Life

The following morning, the wind[→] carries the cries of geese and ducks through the open window into my hotel room. Doves coo as well. Grey geese are flying low and close to the water; the ducks quack loudly. A grey heron trudges through the marshy bank of the steadily flowing Oder.

● Wind

The woman running the machine hall have prepared a breakfast for me in the breakfast room. We talk a little, about the river as well, of course.

Uferseite ist keine Ortschaft zu sehen. Ich denke an die alten Auenwälder, die es früher hier gegeben hat, und ihre fruchtbaren Böden. Regelmäßige Überflutungen hatten Mineralien und Ablagerungen in den Böden hinterlassen, auf denen zahlreiche Pflanzen wuchsen. Heute gibt es noch vereinzelt Reste mit Eichen, Eschen und Ulmen, etwa bei Markenthun (Markocin) oder Bellinchen (Bielinek).

Mit dem Ankommen in Groß Neuendorf gehen Infrastrukturen des Verschwindens einher. Als ich diese Notizen auf einem Method Lab vorlese, meint einer der Gäste, ein Hongkong-Chinese aus Kanada, dass der Text dem entspreche, was er selbst fühle, wenn er in diese Landschaft des Oderbruchs komme. Er meint diese Landschaft in Moll. Über Landschaften können sich Stimmungen transportieren, die, ohne auf direkte Ereignisse zu verweisen, in Körpern resonieren: der Strukturwandel in ländlichen Regionen, die Stadt-Land-Beziehungen, Ortsgeschichten, alltägliche soziokulturelle Praktiken und Kulturlandschaften. So wie der Vogel mit seinem Gesang „in Resonanz geht mit dem Gesang der Erde“ (Ingold 2012, 11), so werden Affekträume[→ Glossar] in den alltäglichen Praktiken, in den Weisen des Affizierens und Affiziert-werdens in Relationen von Individuen und Landschaften geformt.

● Affekträume

I am still the only guest and am sitting in front of a large window overlooking the Oder. A beam partially blocks my view. The whole time I am eating my breakfast, not a single person passes on the adjacent Oder-Neisse cycle path, not even a dog owner on a morning walk.

My gaze gets lost again and again in the Oder beneath the overcast sky.[→] Paradoxically, the steady current without much wave movement makes the river seem extraordinarily motionless even though it is flowing. I can only guess what is happening under the river's surface. The pikes from which the fishers once earned their livelihood here when they could be caught en masse can now be caught only with some luck. The woman running the machine hall tells me that her uncle pulled a pike ninety centimetres long out of the Oder a few years ago. The man has died in the meantime. And up in Hohenwutzen there was a fisherman who had a catfish on his line that was as big as he was. That fisherman too has died. No town can be seen opposite on the Polish side. I think about the old riverside forests that were once here and their fertile soil. Regular flooding left minerals and other deposits on the soil, on which numerous plants grew. Today, there are still isolated remnants, with oaks, ashes and elms, around Markocin and Bielinek, for example.

● Water



90 Reifenspuren/Tracks

Arriving in Gross Neuendorf goes hand in hand with infrastructures of disappearing. When I read these notes before a Method Lab, one of the guests – a chinese person from Canada – says that the text is in keeping with what he



91 Bahnhofsschild Altranft / Altranft Train Station Sign

feels when he arrives in the Oderbruch landscape. He means this landscape in a minor key. Landscapes can convey moods that, without referring directly to events, resonate in bodies: structural change in rural regions, urban-rural relationships, local histories, everyday socio-cultural practices and cultural landscapes. So, like the bird whose song 'resonates with the song of the earth' (Ingold 2012, 11), affective spaces[→] are formed in everyday practices in the ways of affecting and being affected in relationships of individuals and landscapes.

● Affective Spaces

BIRGIT ALTHANS

Abgehängt-sein
Being Suspended



92 Abgeschnittene Schienen/Cut-Off Rails [Sofern nicht anders angegeben, sind die Fotos in diesem Beitrag von Janna R. Wieland/Unless otherwise credited, the photos in this contribution are by Janna R. Wieland]

Open Access. © 2025 the author(s), published by Walter de Gruyter GmbH, Berlin/Boston. This work is licensed under the Creative Commons Attribution 4.0 License. https://doi.org/10.1515/9783111390444-013

In Wilhelmshaven steht man insbesondere im Hafengebiet immer wieder vor Schienen, die ins Leere laufen, zugewachsen oder abgeriegelt sind.

Die rostigen, überwachsenen Schienen an diesen Orten erinnern an die Geschichte des Kriegshafens im Nationalsozialismus[→ Index], an die Werft, an riesige Schlachtschiffe und U-Boote, an Marine-Soldaten und ihre Familien, an die Werftarbeiter*innen und die Zwangsarbeit von Kriegsgefangenen.[→ Index] Aber sie erinnern die *eingesessenen* Wilhelmshavener*innen, Fries- und Wangerländer*innen auch daran, dass früher Schmalspurbahnen[→ Index] bis an die Küstenorte, fast bis zum Strand fuhren. Es bestand sogar eine Bahnlinie quer durch Friesland, Wangerland und bis zum Strand in Schillig, wie eine Abiturklasse aus Jever in einer Projektarbeit (Geschichtskurs des Mariengymnasiums Jever 2005) herausfand. Das Bahnfahren wurde immer dann ausgebaut, wenn es ein militärisches Interesse gab. So wurde die Schilligbahn, die von Jever über Hohenkirchen und Carolinensiel nach Schillig fuhr, 1898 in Betrieb genommen und bis zum Ende des Ersten Weltkriegs ausschließlich für das Militär genutzt. Gleiches geschah im Zweiten Weltkrieg. Zwischendurch konnten sie auch die Bauern für landwirtschaftliche Produkte und den öffentlichen Personenverkehr nutzen, rentiert hatte sich dies aber nur in den Sommermonaten, aufgrund des Tourismus. Die zweite dunkle Kriegszeit stellte zugleich die Blütezeit des Wilhelmshavener Bahnverkehrs dar, wie ein Wikipedia-Eintrag (Wikipedia 2024) erläutert. Bedingt durch den Status als Kriegsmarine-Standort, fuhr zwischen 1938 und 1939 täglich ein Schnelltriebwagen über die sogenannte *Amerikalinie* von Wilhelmshaven bis zum Lehrter Bahnhof in Berlin. Nach dem Krieg fuhren als sogenannte *Langverbindungen* von den 1950er bis in die 1970er Jahre D-Züge nach Basel oder Zürich; saisonal auch sogenannte *Gastarbeiterzüge* nach Jugoslawien oder Griechenland. Während der Woche der Hannover-Messe gab es sogar 1. Klasse-Wagen im *Messe-Kapitän*-Sonderzug. Der Personenzugverkehr versickerte

- Nationalsozialismus
- Militär
- Spuren

In Wilhelmshaven, especially around the harbour, one often finds oneself standing in front of rails that go nowhere or are overgrown or blocked.

The rusty, overgrown rails in these places recall the history of this naval port under imperial rule and National Socialism[→], the shipyard, the enormous battleships and submarines, the military seamen and their families, the shipyard workers and the forced labour of war prisoners.[→] But they also remind long-time residents of Wilhelmshaven, Friesland and Wangerland that narrow-gauge rails here once extended to the coastal towns[→], almost to the shore. There was even a rail line across Friesland, Wangerland and up to the shore in Schillig, as a school class from Jever learned during a project (history class of the Mariengymnasium in Jever in 2005). Train lines were always developed when there were military interests. For example, the Schillig line from Jever via Hohenkirchen and Carolinensiel to Schillig began operation in 1898 and was used exclusively by the military until the end of the First World War. The same thing happened during the Second World War. Between the wars, it was used for agricultural products by farmers and for public transportation, but the latter was only worthwhile in the summer months when there was tourism. The two dark periods of war were the heyday of train travel in Wilhelmshaven as a Wikipedia entry explains (Wikipedia 2024). Because it was a location for the navy, in 1938 and 1939 an express train ran daily on the so-called America Line from Wilhelmshaven to Lehrter Bahnhof in Berlin. After the war, from the 1950s into the 1970s, expressed made so-called

- National Socialism
- Military
- Traces



93 Überwachsene Schienen/ Overgrown Rails



94–95 Baum in Schiene/
Tree in Rails



in der Region in den 1970er Jahren, man bekannte sich zum Auto (vgl. Kopper 2007). Die Anbindung an die touristischen Küstenorte, die dortigen Mutter-Kind-Kurheime und Rehabilitationseinrichtungen sowie der Fährverkehr zu den Inseln sollte möglichst mit dem privaten PKW oder, wenn dies nicht möglich war, dem Taxi oder dem *Tidebus*[1] bewältigt werden. Dies führte zur Schließung der Bahnlinien und Aufgabe der Bahnhöfe an der Küste und, damit verbunden, zur Aufgabe von deren Hinterland. Auch auf dem Land blickt man oftmals auf verrottende Schienen.[→ Index] So wie hier in Wiefels:

Einer der Hauptansprechpartner der *Wasteland?*-Forscher*innen im Dorf Wiefels[→ Index; → Was dem Verschwinden anhaftet, S. 154] konnte, als die Bahn noch fuhr, aus

1 Ein an die Tide angepasster Busverkehr, der den Bahnreisenden (eigentlich) ermöglichen soll, die Fähren zu den Inseln zu erreichen.

● Verwitterung

● Verschwinden

long-distance connections to Basel and Zurich; seasonal so-called guest worker trains travelled to Yugoslavia and Greece. During the week of the trade fair in Hannover, there were even first-class cars with the 'Messe-Kapitän' (Fair Captain) special train. In the 1970s, passenger traffic in the region fizzled out as people switched to cars (see Kopper 2007). Connections for tourists to coastal towns, the mother-and-child cures and rehabilitation facilities there, and ferry traffic to the islands was supposed to handle as far as possible with private automobiles or, when that was not feasible, taxis or the Tidebus.[1] This led to the closing of train lines and abandonment of stations on the coast and, along with them, the abandonment of the hinterlands. In the countryside, too, one is often looking at decaying rails.[→] For example, here in Wiefels:

> One of the main contacts in the village of Wiefels for the *Wasteland?* researchers[→] was able to look out the window and see the train in the distance in time to catch it, when the train was still running. Today, all that is left here are some of the old Klöckner rails from 1941, which are gradually falling apart. Those who have no car or cannot drive because they do not yet or no longer have a driver's licence can only hope that the local public transport will arrive, at least when school is in session.

In a conversation after a chance encounter at the train station in Jever[→], where some trains still stop today, an elderly man told researcher Janna R.

1 Buses scheduled around the tides that are supposed to make it possible for (would-be) train travellers to reach the ferries to the islands.

● Weathering

● Disappearing

● What Sticks to the Disappearing, p. 154

● Chance

● By the Sea, p. 24

dem Fenster schon aus der Ferne die Bahn sehen, um sie rechtzeitig zu erwischen. Heute liegt an dieser Stelle nur ein restliches Stück der alten Klockner Schienen von 1941, die allmählich zerfallen. Und die, die kein Auto haben oder nicht fahren können und ihren Führerschein noch nicht oder nicht mehr haben, hoffen, dass der ÖPNV dann auch kommt, zumindest zu Schulzeiten.

● Zufall

Bei einem Gespräch, das sich bei einer zufälligen[→ Index; → Am Wasser, S. 24] Begegnung auf dem Bahnhof in Jever (an dem auch aktuell noch einige Züge halten) ergab, erzählt ein älterer Mann der Forscherin Janna R. Wieland, welche emotionalen – affektiven – Beziehungen ihn mit dem heruntergefahrenen Bahnverkehr verbinden.[→ Index; → Glossar] Er sagt:

●● Affektive Relationalität, Anhaften
● Affekträume

> Die Treppe ist noch von damals. Das hier, die Überdachung, wo Sie sitzen, ist erst später dazu gekommen. In den 1990er Jahren gebaut. Damals gab es auch eine Fußgängerunterführung. Wissen Sie, man kann das nicht wissen, Sie kommen hier hin und denken das ist so oder so, der Unterschied ist, es gibt Zeitzeugen wie mich [...] früher gab es hier drei Gleise, komplett angebunden, die ganze Küste bis Carolinensiel [...] jetzt nur nach Esens und dann eine Lücke [...] die ärgern sich heute. Wegen der Privatisierung der Bahn. Stellenabbau. Früher haben hier vier Mitarbeiter*innen gearbeitet. Ich konnte von München bis an die Küste durchfahren. Jetzt ist alles elektronisch. Früher stand da hinten jemand und hat die Schranken gekurbelt. Jetzt, wenn die Elektronik ausfällt, sind hier alle aufgeschmissen. Die Elektronik kommt an ihre Grenzen, da machen wir uns abhängig und sind nicht mehr handlungsfähig [...]. (Wieland, Feldnotizen 02.10.2021)



96 Bushaltestelle Endzeteler und Funnixer Straße / Bus Stop at the Intersection of Endzeteler and Funnixer Street 151

Er lässt den Blick schweifen, über das eine Gleis, das es heute noch gibt, und dann etwas weiter nach hinten, auf die zwei weiteren Gleise und den damaligen Bahnsteig, die zwischen Bäumen und Bewachsung kaum noch erkennbar sind. Es ist still, der Wind strömt leise durch die Hitze. „Die Natur hat sich das jetzt seit ca. 20, 30 Jahren alles zurückgeholt. Auf dem dritten Gleis wachsen jetzt Birken“ (ebd.). Der alte Bahnsteig ist noch zu sehen, aber fast verschwunden.[→ Index] Er spricht weiter:

● Infrastruktur

> Ich war früher Kapitän […] als ich 1959 das erste Mal in Hamburg den Geruch einer Dampflock/Dampfmaschine gerochen habe und […] der Klang, das werde ich nicht vergessen. Das könnt ihr euch nicht vorstellen, da ihr keine Zeitzeugen seid. Fakt ist, dass man diese Momente, das Gefühl, das damit verbunden ist, nicht einfangen kann. Wir können es nur erzählen […]. (ebd.)

Das Gefühl des Abgehängt-Seins ist nachvollziehbar. Die Deutsche Bahn hat Wilhelmshaven im Kontext der Bahnreform (Schell 2009) ganz real *abgehängt*, als sie ihren Personenzugverkehr nach Wilhelmshaven mit Aufgabe des Interregio-Verkehrs 2002 einstellte. Interessant ist, dass dies immer noch so ist. Immerhin soll Wilhelmshaven eine der zentralen Energie-Drehscheiben Deutschlands werden (vgl. Erb 2024). Obwohl der Schienenverkehr jetzt endlich elektrifiziert und zweigleisig ausgebaut ist, wird Wilhelmshaven nicht von der Deutschen Bahn, sondern von der Nordwestbahn, und zwar mit erheblichen Zugausfällen aufgrund von Personalknappheit, angefahren.

Wieland about the emotional – affective – relationships that connect him to the scaled-down train traffic.[→]

●● Affective Relationality, Stickiness
● Affect Spaces

He says:

> This stairway is still original. That, the roof where you are sitting, was added later. Built in the 1990s. At that time, there was also a pedestrian underpass. You know … you can't know that, you come here and think that is like this or like that, but the difference is, there are eyewitnesses like me … there used to be three tracks here, completely connected, the whole coast up to Carolinensiel … now just to Esens and then a gap … people get annoyed today. Because of the privatization of the train system. Staff reductions. Four people used to work here. I could travel straight from Munich to the coast. Now everything is electronic. In the old days, somebody stood back there and cranked the barriers. Now, when the electronics fail, and everyone here is in fix. Electronics are reaching their limits, because we are dependent on them and no longer able to act. (Wieland, Field Notes, 2 October 2021)



97 Bahnhof / Train Station


98 Schienen in Wilhelmshaven / Rails in Wilhelmshaven

He looks around, across the one platform that's still standing, and then a little further back, at two more tracks and the platform from back then, barely visible amidst the trees and growth. It is quiet; the wind streams quietly through



99 Schienen in Jever/Rails in Jever

the heat. 'Nature has taken everything back for around twenty or thirty years now. Birches are growing on the third track now' (ibid.). The old track can still be seen but has almost disappeared.[→] He continues:

Infrastructure

> I used to be a captain … in 1959, when I first smelled a steam locomotive in Hamburg and … the sound, I will never forget it. You can't even imagine it, because you didn't witness it. The fact is you can't capture those moments, the feeling associated with them. We can simply tell the tale. (ibid.)

The feeling of being suspended is understandable. Deutsche Bahn truly left Wilhelmshaven *suspended* in the context of its reform when it ended passenger train travel to Wilhelmshaven by abandoning Interregio service in 2002. It is interesting that this is still the case. Be that as it may, Wilhelmshaven is supposed to become a central energy hub for Germany (see Erb 2024). Although the trains have finally been electrified and a second track added, Wilhelmshaven is not served by Deutsche Bahn but by Nordwestbahn, and many trains are cancelled for lack of personnel.

JANNA R. WIELAND

Was dem Verschwinden anhaftet

„Gefühle können an manchen Objekten haften und über andere gleiten.“ (Ahmed 2014, 8, übers. J.W.)

What Sticks to the Disappearing

“Feelings may stick to some objects, and slide over others.” (Ahmed 2014, 8)

In the summer of 2022, I meet the former chair of the village council Arthur Janssen in Wiefels. In a Walking Interview taking us through the place, he tells the story of the village, anecdotes about the Kegel- und Bosselverein (Bowling and Bowls Club), the annual maypole but also about a community that is growing older and changing. Many of the aging people in the village can no longer – as they once did – take care of the village, but the generational shift is working better here than in other places. The recently renovated village community house was once a school. In a special aesthetic, the newly renovated meets old objects here. Mounted on the freshly painted walls and next to modern decorations on the windowsills is a glass display case with trophies, pennants and coats of arms.[→]



100 Alter Fahrkartenschrank/ Cabinet for Tickets

● Walking Interviews

Next to the stairs in the entry stands a cabinet that Janssen shows me with pride in his voice. The cabinet holds old-style tickets of thick pink or yellow cardboard. Tickets from a time when there was still a train station in Wiefels. “You need to leave some of them here for me”, he told the construction workers who were dismantling the rails, “our children and grandchildren no longer know that there were once rails here” (Janssen, Interview, 8 June 2022). Now there is a bike path there the train line once ran. “The rails were here and … here the rails still ran parallel, where the cars were decoupled, where the farmers could carry off their chemical fertilisers or charcoal and briquets and all that sort of thing” (ibid.).

Open Access. © 2025 the author(s), published by Walter de Gruyter GmbH, Berlin/Boston. CC BY This work is licensed under the Creative Commons Attribution 4.0 License. https://doi.org/10.1515/9783111390444-014



101 Dorfgemeinschaftshaus in Wiefels/Village Community House in Wiefels

● Walking Interviews

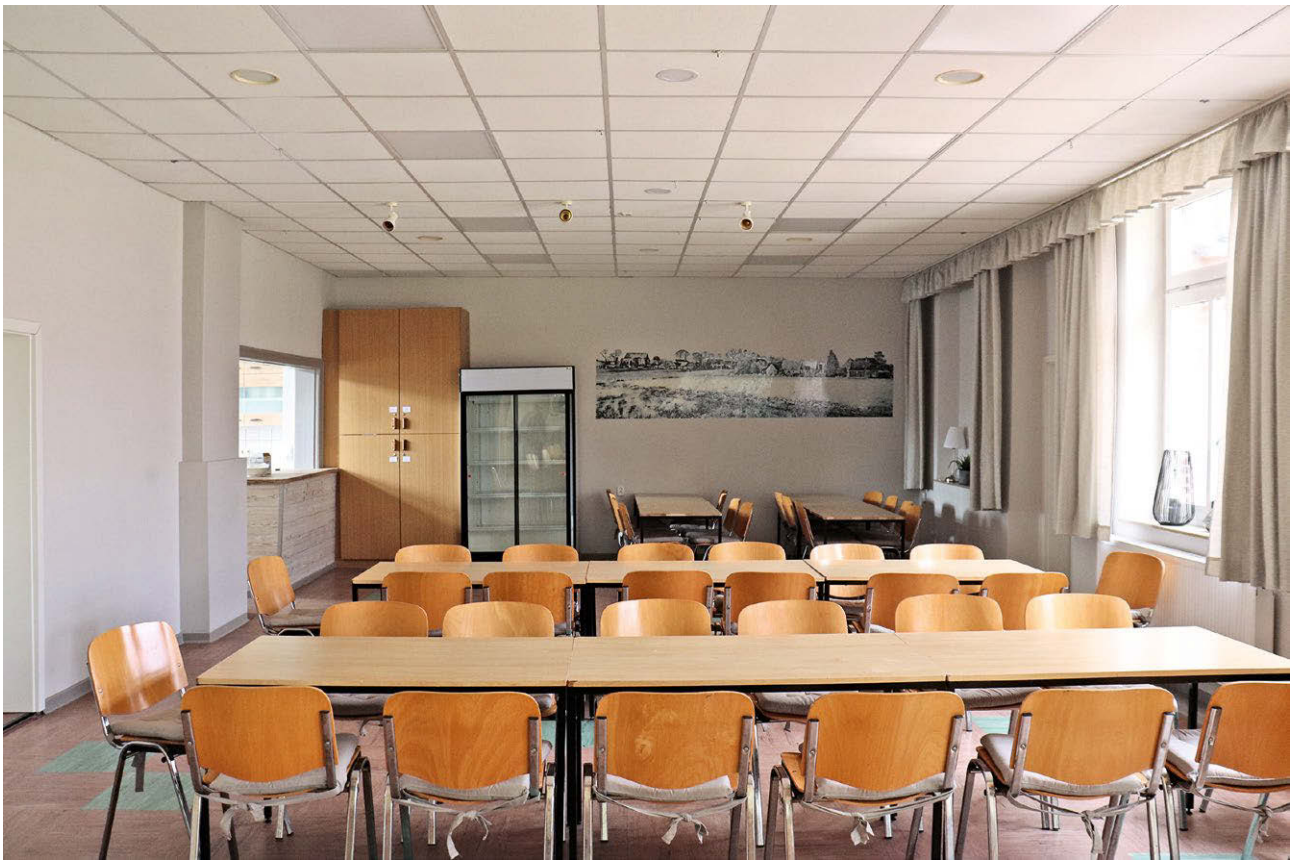
Im Sommer 2022 treffe ich mich mit dem ehemaligen Dorfvorsitzenden Arthur Janssen in Wiefels. In einem Walking Interview, das uns durch den Ort führt, erzählt er von der Dorfgeschichte, Anekdoten vom Kegel- und Boßelverein, dem jährlichen Maibaum, aber auch von der Gemeinschaft, die älter werde, sich verändere. Viele der alternden Menschen im Dorf können sich nicht mehr – wie früher – um das Dorf kümmern, doch der Generationswechsel klappe hier besser als an anderen Orten. Das erst kürzlich renoviere Dorfgemeinschaftshaus war einst eine Schule. Hier trifft neu Renoviertes auf alte Objekte in einer besonderen Ästhetik. An den frisch gestrichenen Wänden und neben moderner Dekoration auf den Fenstersimsen hängt an der Wand eine Glasvitrine mit Pokalen, Wimpeln und Wappen. [→ Index]

Neben der Treppe im Eingangsbereich steht ein Schrank, den Janssen mir mit Stolz in der Stimme zeigt. Im Schrank finden sich die damaligen Bahntickets, rosa oder gelb aus dicker Pappe. Tickets einer Zeit, als es in Wiefels noch eine Bahnstation gab. „Einen Teil müsst ihr mir hier hinlegen", habe er damals den Bauarbeitern gesagt, die die Schienen abbauten, „unsere Kinder und Enkelkinder wissen ja gar nicht mehr, dass hier noch Schienen waren" (Janssen, Interview 08.06.2022). Dort, wo damals die Bahntrasse verlief, ist heute ein Fahrradweg. „Hier lagen die Schienen und […] hier liefen die Schienen noch parallel dazu, wo dann die Waggons abgestellt wurden, wo die Bauern dann ihren Kunstdünger wegholen konnten, oder Kohle und Briketts und sowas alles" (ebd.).

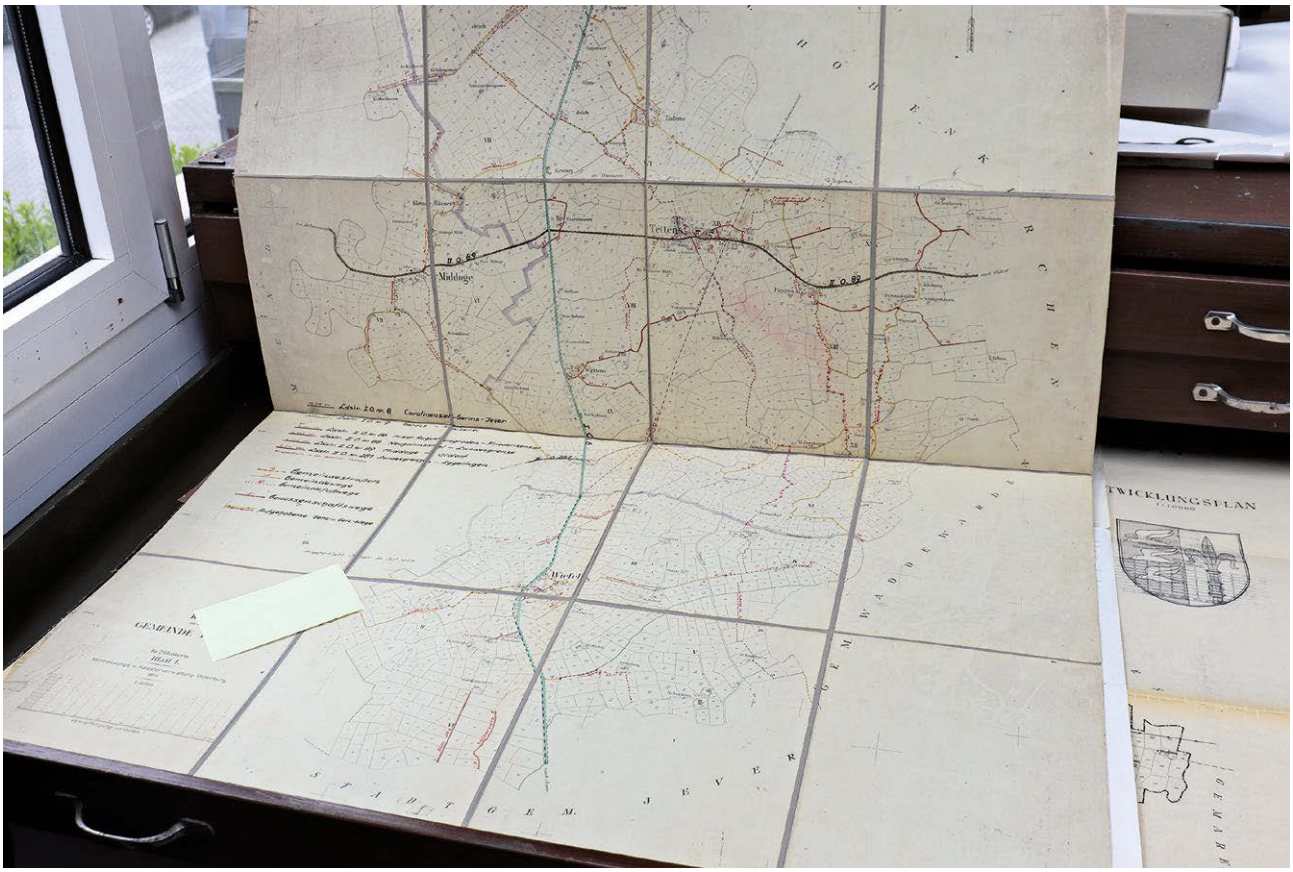


102 Schienen in Wilhelmshaven/Rails in Wilhelmshaven

In Hohenkirchen besuche ich die Geschichtswerkstatt Wangerland e. V. Beim Betreten der Räume werde ich auf ein Archiv voller Bücher und Gegenstände aus der Region aufmerksam. Fünf ältere Personen (Renate Peters, die



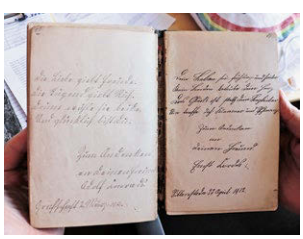
103 Dorfgemeinschaftshaus/Village Community House [Sofern nicht anders angegeben, sind die Fotos in diesem Beitrag von Janna R. Wieland/Unless otherwise credited, the photos in this contribution are by Janna R. Wieland]



104 Kartenschrank der Geschichtswerkstatt Wangerland e.V./Map Cabinet of Wangerland History Workshop

In Hohenkirchen, I visit the Geschichtswerkstatt Wangerland e.V. (Wangerland History Workshop). As I enter its rooms, I notice an archive full of books and objects from the region. Five older people (Renate Peters, the current chairwoman, and four other members) greet me warmly and "*klönen*"[1] in Low German. Over coffee and biscuits, we chat about my research interests and how the Geschichtswerkstatt works. Over the course of the past thirty years, they have written a chronicle "of nearly all the larger towns in the Wangerland" (Geschichtswerkstatt Wangerland e.V. 2024). Heino Harms is working on a chronicle of Wiefels – he shows me a few of the still unpublished papers on his computer. Siggi Bleeck recently archived the friend books from the early twentieth century that a woman brought by. Martin Ahrends is working on a chronicle of the farms in the Wangerland. He shows me a map on the wall that says the number of agricultural businesses has declined from around 500 to around 90. In addition to the difficulties of the generational shift in many towns with superannuated populations, which is evident in many clubs as well (including the Geschichtswerkstatt), they agree that "at the moment, we are subject to crazy structural change. Times changing insanely quickly … . Restaurants are not surviving in the villages" (Geschichtswerkstatt Wangerland e.V., Interview, 9 June 2022), and in the future farms will be abandoned as well (see ibid.).

1 Having a pleasant chat.



105 Freundschaftsbuch/Friendship Book



106 Historische Karte/Historical Map

In Tettens, with the artist Martha Szymkowiak – with whom I am developing the artistic research in the region – I meet Kalli (Karl Friedrich Reiners) in front

1 gemütlich geplaudert

aktuelle Vorsitzende, und vier weitere Mitglieder) begrüßen mich herzlich und klönen[1] Platt(deutsch). Zu Kaffee und Keksen reden wir über mein Forschungsinteresse und die Arbeitsweisen der Geschichtswerkstatt. Im Lauf der letzten 30 Jahre haben sie „für fast alle größeren Orte im Wangerland“ (Geschichtswerkstatt Wangerland e. V. 2024) eine Chronik geschrieben. Heino Harms arbeitet an einer Chronik über Wiefels – er zeigt mir ein paar der noch unveröffentlichten Seiten auf seinem Computer –, Siggi Bleeck archiviert die kürzlich von einer älteren Frau vorbeigebrachten Freundschaftsbücher aus den Anfängen des 20. Jahrhunderts, Martin Ahrends wiederum arbeitet an einer Chronik zu Höfen im Wangerland. Er zeigt auf eine Karte an der Wand, mit dem Hinweis, dass sich die Anzahl der landwirtschaftlichen Betriebe von etwa 500 auf etwa 90 verringert habe. Neben Schwierigkeiten des Generationenwechsels an vielen Orten, einer Überalterung der Gesellschaft, was in vielen Vereinen (auch der Geschichtswerkstatt) deutlich werde, sind sie sich darüber einig, dass „wir im Augenblick einem wahnsinnigen Strukturwandel unterliegen. Also einer wahnsinnig schnell veränderbaren Zeit. […] Die Gastronomie auf den Dörfern überlebt nicht“ (Geschichtswerkstatt Wangerland e. V., Interview 09.06.2022) und perspektivisch würden auch Höfe leerstehen (vgl. ebd.).

In Tettens treffe ich mit der Künstlerin Martha Szymkowiak – mit der ich die künstlerische Forschung in der Region entwickle – vor der Kneipe *Hof von Wangerland* auf Kalli (Karl Friedrich Reiners), einen älteren Mann, der sein Auto belädt. Auf die Frage, ob es im Hof etwas zu essen gebe, sagt er: „Schon länger nicht mehr“ (Feldnotizen 29.11.2022), denn es sei „schwieriger mit Corona geworden“ (ebd.). Er finde kein Personal mehr. Den Gasthof gebe er Ende 2022 auf, er werde ihn verkaufen. Nur das „Catering für die Alten in der Gegend“ (ebd.) mache er aktuell noch, damit diese einmal am Tag eine warme Mahlzeit bekämen und nicht ins Altersheim müssten. Eine tägliche



107 Hof von Wangerland/
The Hof von Wangerland Pub

of the Hof von Wangerland pub, an elderly gentleman loading his car. When we asked if there was anything to eat in the pub, he said: “Not for a long time” (Field Notes, 29 November 2022), because “it got harder with COVID-19” (ibid.). He can’t find staff anymore. He closed the restaurant at the end of 2022 and plans to sell it. The only thing he still does is “catering for the elderly in the area” (ibid.) so that they get a hot meal once a day and don’t have to go to a retirement home. A daily tour of around 60 km. However, this will be discontinued from the beginning of 2023. He has to move on now, but we should come to the pub from 5:00 pm.



108 Vor der Theke/In Front of the Bar



109 An der Theke mit Kalli im Hof von Wangerland/In Front of the Bar with Kalli in the Hof von Wangerland Pub

As he suggested, we visit the Hof von Wangerland that evening. We enter the rustic pub; it smells of stale cigarettes. The mood is cheery, familiar, but also a little down. There are many last times: the last payout of the savings club. The last evenings. Funerals, weddings, birthdays and the parties of the Tetten Rot-Weiss sports club were celebrated at the Hof von Wangerland. At noon, pupils from the school in Tetten would come by for lunch. We are invited to the demolition party. Kalli writes down his number; he uses WhatsApp, he says. And holds up his mobile phone. The men at the bar have their own pennant at their regular table, which they embroidered themselves “Club of Cuban herbal tea lovers”. They drink grog. For once, we are allowed to drink along. Kalli offers Printen to go with it. The gestures that stick to the last times turns the pub into a “meaningful location” (Anderson 2022, 393, with reference to Tim Cresswell).[→]

●● Stickiness



110 Sparclub im Hof von Wangerland/Savings Club at the Hof von Wangerland Pub

Tour von etwa 60 km. Das falle allerdings ab Anfang 2023 weg. Jetzt müsse er weiter, aber wir sollen doch ab 17:00 Uhr zur Kneipe kommen.

Wie vorgeschlagen, besuchen wir noch am selben Abend den *Hof von Wangerland*. Wir betreten die urige Kneipe, es riecht nach alten Kippen. Die Stimmung ist heiter, vertraut, aber auch etwas gedrückt. Es gibt viele letzte Male. Die letzte Auszählung zum Sparclub. Die letzten Abende. Im *Hof von Wangerland* wurden Trauerfeiern, Hochzeiten, Geburtstage und Vereinsfeste des Sportvereins Tettens Rot-Weiß gefeiert. Mittags kamen die Schüler*innen der Schule Tettens zum Mittagstisch vorbei. Wir werden zur Abrissparty eingeladen. Kalli schreibt mir seine Nummer auf, er kann WhatsApp, sagt er. Und hält das Handy hoch. Die Männerrunde am Tresen hat am Stammtisch ihren eigenen Wimpel, selbst bestickt mit „Club der kubanischen Kräutertee Liebhaber". Sie trinken Grog (Wasser, Zucker, Rum). Ausnahmsweise dürfen wir mittrinken. Kalli reicht Printen dazu. Die Gesten, die den *letzten Malen* anhaften, verwandeln die Kneipe in einen „bedeutsamen Ort" (Anderson 2022, 393, mit Verweis auf Tim Cresswell, übers. J.W.).[→ Index; → Glossar]

Anhaften

In der Begegnung mit Menschen vor Ort kommen immer wieder Geschichten, Dinge und Objekte zur Sprache, die gesammelt, bewahrt oder erhalten werden.[→ Index] Was wird mit diesen Dingen verbunden? Was haftet ihnen an? Dem Geografen Ben Anderson zufolge geht mit bestimmten Dingen eine *gefühlte* Verbundenheit einher, die es notwendig erscheinen lasse, diese zu bewahren oder zu pflegen (vgl. ebd., 394).

Sammeln

Anfang 2023 kontaktieren wir Kalli erneut. Der Gasthof ist zu diesem Zeitpunkt verkauft. Wir haben seit Beginn des Projekts und in der Entwicklung der künstlerischen Forschung gezögert, uns zu sehr mit Fragen des Verschwindens als Teil des ländlichen und generationalen Wandels auseinanderzusetzen.[→ Index] Doch mit der Schließung des *Hof von Wangerland* drängte

Verschwinden, Zögern

In our contact with local people, we often hear stories, things and objects that are collected, preserved or conserved.[→] What is associated with these things? What is it that sticks to them? What is attached to them? According to geographer Ben Anderson, certain things go hand in hand with a felt sense of attachment that makes it seem necessary to preserve or care for them (see ibid., 394).

Collecting

We contact Kalli at the beginning of 2023. The pub is sold at this point. Since the beginning of the project and in the development of the artistic research, we have hesitated to deal with questions of disappearance as part of rural and generational change.[→] However, with the closure of the Wangerland farm, this became a pressing issue once again. Also linked to the mood of the weather. It's a rainy day, the drops are pattering on the windscreen, endless rainy roads lined with fields. Enveloped in grey, cold wetness creeps under the skin.[→]

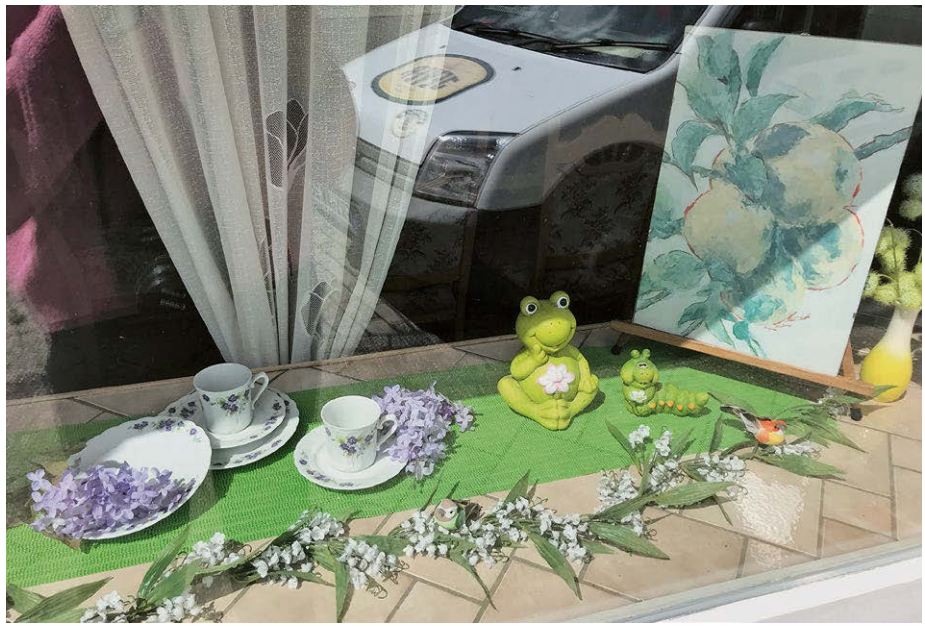
Disappearing, Hesitating

Atmosphere

In the artistic research we developed from the process, Martha Szymkowiak and I addressed our uneasiness and the associated mood of disappearing.[→] Artistic research is characterised by "its own form of thinking as distinguished from that of established artistic and scientific praxis." (Henke et al. 2020, 13). Although artistic praxis and artistic research are "kindred" (ibid., 18), artistic research is more about an aesthetic praxis in which the "attribute of *art* is not essential … but rather the term *aisthesis*, sensual knowledge" (ibid.). Thus

Discomfort

111 Im Fenster des Gasthofes/
In the Window of the Pub



sich dies erneut auf. Auch verbunden mit der Stimmung des Wetters. Es ist ein regnerischer Tag, die Tropfen prasseln auf die Windschutzscheibe, endlose verregnete Straßen, gesäumt von Feldern. Grau umhüllt, kalte Nässe kriecht unter die Haut.[→ Index]

● Stimmung

In der aus dem Forschungsprozess heraus entwickelten künstlerischen Forschung adressieren Martha und ich unser Unbehagen und die damit verbundene Stimmung des Verschwindens.[→ Index] Künstlerische Forschung zeichnet sich „gegenüber etablierter künstlerischer wie auch wissenschaftlicher Praxis durch eine eigene Weise des Denkens“ (Henke et al. 2020, 13) aus. Dabei sind künstlerische Praxis und künstlerische Forschung zwar

● Unbehagen

the figure of disappearance, of change and its affective relations became guiding and led us to ask how we can respond to disappearance with an aesthetic practice of research. With a mobile and installative pub counter entitled “WandelBar”, we planned to visit various places in the region and ask what remains when a place of meaning disappears. Such as the pub, the shop or the club next door. Who and how can the things, stories and places that have disappeared be cared for and looked after?[→] We placed an advert in a local newspaper asking which things and stories that had been kept or had disappeared would be relevant to be shown as loans in the “WandelBar”. As a result, we received various emails and phone calls about various things, including pewter plates with pictures of bowling and boßel clubs that could still be “saved” before a pub was demolished, photos of trophies from the de Voss pub and photos of old Delft wall tiles with the note: “What I’m sending as photos now won’t exist a second time …. It was a coincidence that I was able to take these photos back then” (Poppenga 2023). A former sailor invites us into his sailor’s pub, which he has faithfully recreated in his garden. A mirror from the old Central Theatre in Varel also reaches us and becomes part of the WandelBar.

● Figures, Emplacement

What is attached to these things? Whether and how certain objects take on meaning depends on what memories are associated with them and how “histories that remain alive” (Ahmed 2014, 8) in the objects. The collected objects



112 Grau/Grey



113 Bushaltestelle Endzeteler und Funnixer Straße/Bus Stop at the Intersection of Endzeteler and Funnixer Street



114 Offen/Open [Foto/Photo: Martha Szymkowiak, Janna R. Wieland]

„verschwistert“ (ebd., 18), doch gehe es in der künstlerischen Forschung vielmehr um eine ästhetische Praxis, in der „nicht das Attribut Kunst wesentlich, sondern der Begriff der Aisthesis, der sinnlichen Erkenntnis“ (ebd.), zentral wird. So wurde die Figur des Verschwindens, des Wandels und ihre affektiven Relationen wegweisend und brachten uns dazu, zu fragen, wie wir mit einer ästhetischen Praxis des Forschens auf das Verschwinden antworten können. Mit einem mobilen und installativen Kneipentresen mit dem Titel *WandelBar* planten wir verschiedene Orte in der Region zu besuchen und fragen danach, *was bleibt*, wenn ein Ort von Bedeutung verschwindet. Wie etwa die Kneipe, der Laden oder der Verein von nebenan. Wer kann sich um die verschwundenen Dinge, Geschichten und Orte kümmern? Wie kann dafür gesorgt werden?[→ Index] In einer regionalen Zeitung schalteten wir eine Anzeige, in der die Leserschaft dazu ermutigt wurde, Vorschläge für Objekte und Erzählungen (*von Belang*) einzureichen, die in der *WandelBar* als Leihgaben präsentiert werden könnten. Daraufhin erreichten uns diverse E-Mails und Anrufe zu verschiedenen Dingen, darunter Zinnteller mit Bildern von Kegel- und Boßelvereinen, die vor dem Abriss einer Kneipe noch ‚gerettet‘ werden konnten, Fotos von Pokalen der Kneipe *de Voss* sowie Fotos alter Wandkacheln (*Delfter Fliesen*) mit dem Hinweis: „Was ich da nun als Fotos schicke, gibt es nicht ein zweites Mal. […] Es war ein Zufall, dass ich die Aufnahmen damals machen konnte“ (Poppenga 2023). Ein ehemaliger Matrose lädt uns in seine Seemannskneipe ein, die er in seinem Garten originalgetreu nachgebaut hat. Auch ein Spiegel aus dem alten Central Theater Varel erreicht uns und wird Teil der *WandelBar*.

● Figuren, Verortung



115 „WandelBar“ in Hohenkirchen/„WandelBar“ in Hohenkirchen [Foto/Photo: Martha Szymkowiak] 162



116 Dorffest in Hohenkirchen/ Village Festival in Hohenkirchen

Was haftet diesen Dingen an? Ob und wie bestimmte Gegenstände Bedeutung gewinnen, hängt davon ab, welche Erinnerungen mit ihnen verbunden werden und wie in den Objekten „Geschichten insofern lebendig bleiben" (Ahmed 2014, 8, übers. J.W.). Die gesammelten Objekte wie etwa die Kacheln, der Spiegel oder Zinnteller – oder wie in Wiefels die Schienen und in der Geschichtswerkstatt Wangerland e. V. die Chroniken – machen demnach Verbindungen zu vergangenen Geschehnissen, Erfahrungen und Begegnungen. Mit Ben Anderson könnten sie auch als „Objekte des Verbindens" (Anderson 2022, 399, übers. J.W.) beschrieben werden, die durch die (Ver)Bindung mit vergangenen Gefühlen und Affekten, etwas Besonderes mit sich bringen und sich somit in ein „Versprechen" (ebd., übers. J.W.) verwandeln. Auch die *WandelBar* unternimmt den Versuch, etwas zu versprechen, und übernimmt in ihrer „ästhetische[n] Gestaltung den Status eines Wissensobjekt" (Bippis 2018). Unterwegs auf einem Dorffest in Hohenkirchen und dem Musenfest am Schloss Jever, das der Theatermacher Frank Fuhrmann über die Landesbühne ausrichtet, kommen wir über den von uns gestalteten *WandelBar*-Tresen ins Gespräch.

An der *WandelBar* trifft Altes auf Neues. Die gesammelten Gegenstände sind Teil des Inventars, die Wände des kastenartigen Wagens aus hellem Holz, zugleich bilden üppige Getränkespender aus Glas mit unterschiedlich farbigen Säften und Flüssigkeiten einen Blickfang. Die *WandelBar* verspricht, ein Kneipentresen zu sein, zugleich ist sie eine Performance und ein Forschungsprojekt in der/dem wir hinter dem Tresen mehrfache Rollen (Gastgeberin, Forscherin, Performerin) einnehmen. Bierdeckel werden zum Ort von Notizen und dem Festhalten von Erinnerungen – der eigenen und derer der Gäste. Wir werden affektiv verwickelt. Es gibt keine Getränkekarte – was zunächst für Irritationen sorgt, dann zu Neugierde führt –, die Gäste sind eingeladen, sich Gerüche, Geschmäcker und Geschichten

such as the tiles, the mirror or the pewter plate - or, as in Wiefels, the rails and in the Geschichtswerkstatt Wangerland e. V. the chronicles - thus make connections to past events, experiences and encounters. With Ben Anderson, they could also be described as "objects of attachment" (Anderson 2022, 399), which bring something special with them through their connection with past feelings and affects and thus transform themselves into a "promise" (ibid.). The *WandelBar* also attempts to promise something and adopts in its "aesthetic design the status of an object of knowledge" (Bippus 2018, transl. J.W.). On the road at a village festival in Hohenkirchen or at the Musenfest at Jever Castle organised by the theatre director Frank Fuhrmann with the Landesbühne, we get talking at the WandelBar counter we designed.

Old and new meet at the *WandelBar*. The assembled objects are part of the inventory; the bright wood walls of the box-shaped car and the lavish glass soda fountain with various colourful juices and fluids catch the eye. The *WandelBar* promises to be a pub counter, but at the same time it is a performance and a research project in which we take on multiple roles behind the counter (hostess, researcher, performer). Beer mats become a place for notes to record memories – one's own and those of the guests. We are intertwined affectively. There is no list of drinks – which at first confuses people but then makes them curious – the guests are invited to assemble the scents, tastes and stories that are associated with a bar, pub and sociable moments and

117 Der trübe Deich/
The Murky Dike



zusammenzustellen, die sie mit Bar, Kneipe und geselligen Momenten verbinden. Die Getränkespender, gefüllt mit handelsüblichen Säften und Getränken, werden spielerisch zu Attributen der Erinnerung an den Kneipentresen. So entstehen fiktive Getränke, die von Qualm und Kopfschmerzen zeugen, andere Getränke *schmecken* nach Gastfreundschaft und Stammtisch. Andere handeln von Herzklopfen, von etwas Urigem oder bieten einen Kummerkasten. Im Assoziieren über Gerüche, Geschmäcke und Geschichten berichten zwei ältere Damen, dass sie nie in Bars oder Kneipen gegangen sind, doch dass sie, „damals hatte man nicht viel Geld“ (Feldnotizen 17.08.2023),

became playful attributes of the bar. Fictional drinks are made that cause smoke and headaches; other drinks *taste* like hospitality and a regulars' table. Others are about heartbeats, something rustic or provide a complaints box. Making associations about the scents, tastes and stories, two elderly women say they never went to pubs or bars but because "people didn't have a lot of money back then" (Field Notes, 17 August 2023), they always went to the milk stand. They would get a large milkshake and drink it slowly to make it last. They could not have afforded "more than a shake" (ibid.). One couple talks about the pub called "Das Bett", where there were always peanuts. In addition to sociable, funny and lovely moments, they also address dark sides such as alcoholism, violence and pubs as places with masculine connotations. People talk out of the sewing box, eyes light up now and again and many reminisce. Many of the places they talk about no longer exist. Moments of closeness are created, intimate, almost private moments in which people talk about loss, but also about beautiful things.

Artistic research allows for forms of encounter that also touch on physicality, feelings, intensities and materialisations of disappearance, an 'tacit knowledge" (Polanyi 2016). With its focus on the processes of producing, making and acting (Fischer-Lichte 2021), the WandelBar promises to be a place where we can respond to disappearance for a brief moment by playing with smells, flavours and beer mats.[→] A playful response in a sociable and humorous

Response-ability

immer in die Milch-Buden gegangen sind. Dort haben sie sich einen großen Milch-Shake geholt und ewig an diesem getrunken, um die Zeit hinauszuzögern. „Mehr als einen Shake“ (ebd.) hätten sie sich nicht leisten können. Ein Pärchen berichtet von der Kneipe *Das Bett*, dort habe es immer Erdnüsse gegeben. Neben den geselligen, witzigen und schönen Momenten werden auch die Schattenseiten thematisiert, wie Alkoholismus, Gewalt und Kneipen als eher männlich geprägte Orte. Es wird aus dem Nähkästchen geplaudert, hin und wieder leuchten die Augen, viele schwelgen in Erinnerungen. Zahlreiche Orte, von denen erzählt wird, gibt es nicht mehr. Es entstehen Momente der Nähe, intime, fast private Momente, in denen von Verlust, aber auch von schönen Dingen erzählt wird.

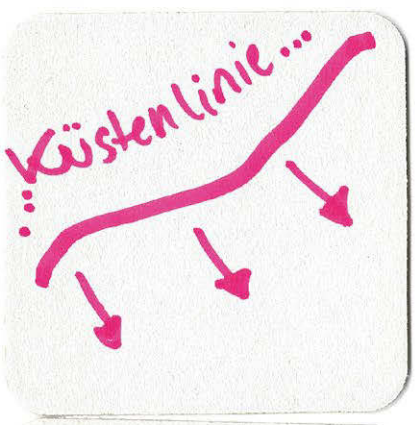
Die künstlerische Forschung lässt Formen der Begegnung zu, die auch Körperlichkeit, Gefühle, Intensitäten und Materialisierungen des Verschwindens berühren, ein „implizites Wissen“ (Polanyi 2016). Mit ihrem Fokus auf die Prozesse des Hervorbringens, Machens und Handelns (Fischer-Lichte 2021) verspricht die *WandelBar* ein Ort zu sein, an dem im Spielen mit Gerüchen, Geschmäckern und Bierdeckeln für einen kurzen Moment auf das Verschwinden geantwortet werden kann.[→ Index; → Glossar] Ein spielerisches Antworten in geselliger und humorvoller Weise kann uns „in engen Kontakt mit den Dingen [bringen]. Wir können in der Gegenwart einer Begegnung glücklich affiziert sein; man wird von etwas positiv affiziert, auch wenn dieses Etwas nicht als Objekt im Bewusstsein erscheint. Auf eine gute Weise affiziert zu sein, kann das Kommen und Gehen von Objekten überleben. […] Das bedeutet jedoch nicht, dass die Objekte, an die man sich als glücklich erinnert, immer an ihrem Platz bleiben“ (Ahmed 2010, 31, übers. J.W.).[→ Index]

Response-ability

Miteinander

way “puts us into intimate contact with things. We can be happily affected in the present of an encounter; you are affected positively by something, even if that something does not present itself as an object of consciousness. To be affected in a good way can survive the coming and going of objects…. However, this does not mean that the objects one recalls as being happy always stay in place.” (Ahmed 2010, 31)[→]

Togetherness


Küstenlinie...


verweilen
VERWEILEN


HOME OFFICE ?
TOURISMUS
GASTRONOMIE


Süßlicher Geruch

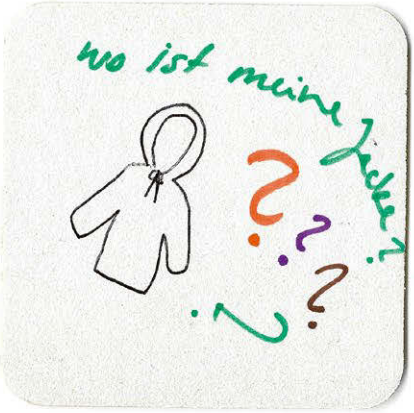

Kiste Bier zuhaus
...


FRIKADELLEN


DORF
KRUG


WATT
sande


Alkohol + Auto
DORF-ÖFFIS = ERROR !
= ERROR !


wo ist meine Jacke ?


TREFF PUNKT


→ anderer Ort für Gemeinschafts gefühl
vermisst ?
KINO

einkehren

EINKEHREN

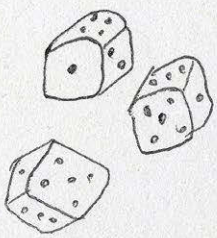


ERDNUSSRESTE AM BODEN



IM "BETT"





SPAR CLUB AN DIE MACHT!

morgens 5 Uhr:

SPIEGELEIER





GAST STÄTTE

KNEIPE

max 20 Leute

~~3~~ 4 qm²

up'n prüfstand

Leider verloren

JANNA R. WIELAND

Markieren
Marking



119 Dérive in Wilhelmshaven/Dérive in Wilhelmshaven [Sofern nicht anders angegeben sind die Fotos in diesem Beitrag von Janna R. Wieland/Unless otherwise credited, the photos in this contribution are by Janna R. Wieland]

Open Access. © 2025 the author(s), published by Walter de Gruyter GmbH, Berlin/Boston. CC BY This work is licensed under the Creative Commons Attribution 4.0 License. https://doi.org/10.1515/9783111390444-015

- Militär, Zufall
- Unbehagen



Am Anfang meines Zugangs zur Region Friesland und Wilhelmshaven stand ein *Dérive*. Mit dem *Dérive* als Methode des „Umherschweifens“ trete ich mit der Stadt Wilhelmshaven in Kontakt (vgl. Debord 2005, 65-69; vgl. Burckhardt 2006, 257). Die zufälligen Begegnungen, die der *Dérive* forciert, brachten mich an ehemalige Torpedohallen, den Militär- und Marinehafen, das monumentale Rathaus, leerstehende Klinkerbauten mit teils eingeworfenen Fenstern sowie an Kriegsdenkmälern vorbei, jene, die der Kaiserzeit frönen, von Matrosenaufständen zeugen und an Weltkriege erinnern.[→ Index] Die hiermit verbundene Stadtgeschichte, imperiale Architektur und Narrative von Heldengeschichten lösten in mir ein tiefes Unbehagen aus.[→ Index]Das Anliegen zur Dekolonialisierung Wilhelmshavens trete dem Redakteur Benno Schirrmeister „nirgends in Deutschland deutlicher hervor als in der Kulisse dieser Stadt, die als ein Freilichtmuseum des Imperialismus durchgehen könnte: Wilhelmshaven und deutscher Imperialismus sind untrennbar miteinander verbunden. Die Stadt, einst nur für ihn erbaut, ist heute seine monumentale Allegorie“ (Schirrmeister 2022). Wilhelmshaven war Ausgangspunkt für „grausame Kolonialverbrechen“ (ebd.). Das Kanonenboot *SMS Habicht* der kaiserlichen Marine gelangte mit seinen Strafexpeditionen zwischen 1880 und 1905 u. a. nach Kamerun, Neu-Mecklenburg in Papua-Neuguinea und nach Namibia, wo die deutschen Truppen unter Generalleutnant Lothar von Trotha den Genozid an den Herero und Nama begangen haben. Erst seit 2021 wird der Völkermord von Deutschland anerkannt (vgl. ebd.; vgl. Bundeszentrale für Politische Bildung 2021).

Die Soziologin Çiğdem Inan betont, dass sich durch die „gewalt- und kolonialgeschichtliche[…] Expansion Europas“ (Inan 2023, 199) moderner Rassismus konstituiert habe und sich als „affektiver Schauplatz“ (ebd.) im Kontext von imaginärer Vergemeinschaftung, Nationalstaatlichkeit und Rassifizierung zeige. Kolonialismus verstehe sich daher nicht als ein historisch

abgeschlossenes Ereignis, „sondern auch [als] eine Gegenwart, die bis heute andauert“ (Netzwerk Affekt und Kolonialismus 2024). Ein Andauern „rassistischer Ungleichheitsverhältnisse“ (Inan 2023, 206) und mit diesen verbundene *negative Affekte*, die häufig individualisiert und ins Private delegiert würden, anstatt sie in ihren strukturellen und geschichtlichen Kontexten zu betrachten (ebd.). Der damit fortbestehende „moderne Rassismus“ (ebd., 199) und seine „epistemische Gewalt“ (Spivak 2004) zeigt sich auch konkret im Forschungsfeld, in der imperialen Kulisse Wilhelmshavens sowie in konkreten Praktiken vor Ort wie „Blackfacing“ (vgl. Ogette 2022, 18) auf einem Dorffest in Friesland, die Wiederholung des „N-Wortes“ (ebd., 66) seitens des Publikums in der Podiumsdiskussion zu *Schwarze Geschichte in Wilhelmshaven* oder die Reproduktion von Rassismen in einem eigentlich rassismuskritischen Theaterstück (Feldnotizen 04.11.2021, 13.05.2022, 26.06.2023). Das *DeKol Netzwerk Nordwest*, angesiedelt in Wilhelmshaven, Oldenburg und Bremen, betont, dass die „Ausgangssituation für viele BIPoC in Niedersachsen und vor allem in ländlichen Gebieten“ (DeKol 2024) kaum Möglichkeiten biete, sich über Alltagsrassismus im Zusammenhang von „kolonialen Kontinuitäten“ (ebd.) sowie zu „gesellschaftlichen Machtstrukturen der weißen Dominanzgesellschaft“ (ebd.) auszutauschen.[→ Index] In Wilhelmshaven treffe ich mich mit der Künstlerin, Pädagogin und Aktivistin Wilma Nyari, die das Netzwerk *DeKol* mitgegründet hat. Sie setzt sich für einen „sensiblen Umgang mit Kolonialen Strukturen und Kontinuitäten ein“ (ebd.). Im Interview, das ich 2022 mit Nyari mache, fragt sie: „Wer schreibt die Geschichte auf? Wer erzählt die Geschichte? Aus welcher Perspektive wird die Geschichte erzählt?“ (Nyari, Interview 10.08.2022) Mit Diana Thiam hat sie unter anderem – im Kontext des *Runden Tischs Dekolonialisierung* – einen Beschluss im Wilhelmshavener Stadtrat zur Ächtung des N-Worts mit vorangebracht. An Fragen zum gewaltvollen geschichtlichen

● Alltag

My approach to the region of Friesland and Wilhelmshaven began with a dérive. Using the dérive as a method of ‘wandering around’, I came into contact with the city of Wilhelmshaven (see Debord 2005, 64–65; see Burckhardt 2006, 257). The coincidental encounters that the dérive forces (ibid.) brought me past former torpedo hangars, the military and naval harbour, the monumental town hall, empty brick buildings with partially broken windows, as well as war memorials, those that celebrate the imperial era, bear witness to sailor uprisings and recall world wars.[→] The related urban history, imperial architecture and narratives of heroic stories triggered a deep sense of discomfort in me.[→] According to editor Benno Schirrmeister, “nowhere in Germany is the desire to decolonise Wilhelmshaven more evident than in the setting of this city, which could pass for an open-air museum of imperialism: Wilhelmshaven and German imperialism are inextricably linked. The city, once built solely for it, is today its monumental allegory” (Schirrmeister 2022). Wilhelmshaven was the starting point for “atrocious colonial crimes” (ibid.). Between 1880 and 1905, the Imperial Navy’s gunboat SMS Habicht went on punitive expeditions to Cameroon, New Mecklenburg in Papua New Guinea and Namibia, where German troops under Lieutenant General Lothar von Trotha committed genocide against the Herero and Nama. The genocide has only been recognised by Germany since 2021 (see ibid.; see Bundeszentrale für Politische Bildung 2021).

● Military, Coincidence

● Discomfort

The sociologist Çiğdem Inan emphasises that modern racism was constituted by the ‘violent and colonial-historical … expansion of Europe’ (Inan

120 Dérive in Wilhelmshaven/
Dérive in Wilhelmshaven



Erbe Wilhelmshaven anschließend hat sie mit dem Ethnologen und Afrikawissenschaftler Sebastian-Manès Sprute im Kulturausschuss Wilhelmshaven die „Rolle der Marine kritisch in Frage gestellt“ (ebd.), somit auch die des Deutschen Marinemuseums und des Küstenmuseums Wilhelmshaven (ebd.). In einer umgekehrten Sammlungsgeschichte erforscht Sprute u.a. in Wilhelmshaven ethnologische Museumsbestände zum materiellen Erbe Kameruns und weiterer ehemaliger deutscher Kolonien mit Schwerpunkt auf Kolonialgeschichte, Provenienzforschung und „Ethnologie der Zeit“ (Sprute 2020). Das Andauern kolonialer Kontinuitäten und das „affektive Gewicht kolonialer Vergangenheiten“ (Al-Saji 2018, 331, übers. J.W.) schreibt sich nicht

2023, 199, transl. J.W.) and that it presents itself as an ‘affective arena’ (ibid.) in the context of imaginary communitisation, nation-statehood and racification. Colonialism is therefore not understood as a historically concluded event, “but also as a present that continues to this day” (Netzwerk Affekt und Kolonialismus 2024, transl. J.W.). A persistence of “racist relations of inequality” (Inan 2023, 206) and the negative affects associated with them, which are often individualised and delegated to the private sphere instead of being considered in their structural and historical contexts (ibid.). The “modern racism” (ibid., 199) that thus persists and its “epistemic violence” (Spivak 2004) is also evident in the research field, in the imperial setting of Wilhelmshaven, as well as in concrete practices on site, such as “blackfacing” (see Ogette 2022, 18) at a village festival in Friesland, the repetition of the “N-word” (ibid., 66) by the audience in the panel discussion on Black History in Wilhelmshaven or the reproduction of racisms in a theatre play that is actually critical of racism (Fieldnotes 04. November 2021, 13. May 2022, 26. June 2023). The DeKol Network Northwest, based in Wilhelmshaven, Oldenburg and Bremen, emphasises that the “initial situation for many BIPoC in Lower Saxony and especially in rural areas” (DeKol 2024, transl. J.W.) offers hardly any opportunities to discuss everyday racism in the context of “colonial continuities” (ibid.) and “social power structures of the white dominant society” (ibid.).[→]

● Everyday Life

In Wilhelmshaven, I meet with the artist, educator and activist Wilma Nyari, who co-founded the DeKol network. She works for a “sensitive ap-

nur materiell in Orte, Gebäude und Namen ein, sondern findet seine Kontinuität auch in konkreten Handlungen. Es ist auch eine affektive Kontinuität, die sich in Wilhelmshaven aufdrängt. Die Schwere des „affektiven Gewichts“ (ebd.) historisch-gewaltvoller Vergangenheiten markiert und affiziert Körper ungleich. Durch kontinuierlich erzeugte und aufrechterhaltene Affekte und Emotionen werden Körper in ungleichen Affizierungsverhältnissen „rassistisch, genderbezogen und sexualisiert markiert“ (Inan 2023, 198, übers. J.W., mit Verweis auf Tolia-Kelly 2006).[→ Index]

● Körper, Markieren



proach to colonial structures and continuities” (ibid.). In the interview I conducted with Nyari in 2022, she asks: “Who writes the history? Who tells the story? From which perspective is the story told?” (Nyari, Interview August 10, 2022) Together with Diana Thiam, she contributed to a resolution in the Wilhelmshaven City Council to ban the N-word in the context of the Decolonisation Round Table. Following on from questions about Wilhelmshaven’s violent historical heritage, she and the ethnologist and Africa scholar Sebastian-Manès Sprute “critically questioned the role of the navy” (ibid.) in the Wilhelmshaven Cultural Committee, including that of the German Navy Museum and the Wilhelmshaven Coastal Museum (ibid.). In a reverse collection history, Sprute researches ethnological museum holdings in Wilhelmshaven, among others, on the material heritage of Cameroon and other former German colonies with a focus on colonial history, provenance research and the “ethnology of time” (Sprute 2020). The persistence of colonial continuities and the “affective weight of colonial pasts” (Al-Saji 2018, 331) is not only materially embedded in places, buildings and names, but also finds its continuity in concrete behaviour. It is also an affective continuity that imposes itself in Wilhelmshaven. The gravity of the “affective weight” (ibid.) of historically violent pasts marks and affects bodies unequally. Through continuously created and maintained affects and emotions, bodies are “racialized, gendered and sexualized markedness” (ibid., see Tolia-Kelly 2006) in unequal relations of being affected.[→]

● Body, Marking



121 Rathaus in Wilhelmshaven / Town Hall in Wilhelmshaven

JANNA R. WIELAND

Von Schreibmaschinen
On Typewriters

In a walking interview through Wilhelmshaven on the work of the Julabü with theatre maker Frank Fuhrmann, he talks about his first project at the Landesbühne (State Theatre Niedersachen Nord): *Wir haben den Kopf noch fest auf dem Hals* (We Still Have Our Heads Firmly on Our Necks), which he realised in 1991 together with the former employees of the Olympia typewriter factory and the Bürgerbühne. "The Olympia factory in Wilhelmshaven was the first important place here for me" (Fuhrmann, Interview, 20 August 2020).[→] They worked out a play about the history of the typewriter factory (see ibid.) that addressed the protests and the role of the factory for the residents. "The commitment of the performers was enormous. Most of them knew that they would soon lose their jobs. It was that much more important to demonstrate with this play the meaning this factory had for Wilhelmshaven" (Fuhrmann 2020, 50). The project is the precursor of many place- and experience-based theatre productions that Fuhrmann and his colleagues have done since with children, teenagers, and adults, for example, *Der Fall Wiefels*, *250 Jahre Accumer Mühle* (The Case of Wiefels: 250 Years of the Accumer Mühle), the *Musenfest* (Muse Festival) in Jever, similar projects with Julabü's children and youth club, cooperations such as *Watt Schön* and its own productions such as *Kasper Hauser* currently.[→] Trained as a special teacher at the Universität Oldenburg and influenced by Ingo Scheller, in his work Fuhrmann follows the credo of experienced-based learning and theatrical performance as a way of learning.[→] His goal is to "enable people to create new experiential spaces

- Walking Interview
- Experience, Emplacement
- Cultural Education

Open Access. © 2025 the author(s), published by Walter de Gruyter GmbH, Berlin/Boston. This work is licensed under the Creative Commons Attribution 4.0 License. https://doi.org/10.1515/9783111390444-016

In einem Walking Interview durch Wilhelmshaven zur Arbeit der Julabü mit dem Theatermacher Frank Fuhrmann erzählt dieser von seinem ersten Projekt an der Landesbühne *Wir haben den Kopf noch fest auf dem Hals*, das er 1991 gemeinsam mit der ehemaligen Belegschaft des Schreibmaschinenwerks Olympia und der Bürgerbühne umsetzte. „Das Olympiawerk in Wilhelmshaven war für mich der erste wichtige Ort hier“ (Fuhrmann, Interview 20.08.2020).[→ Index] Es wurde ein Theaterstück erarbeitet, das die Geschichte des Schreibmaschinenwerks, die Proteste und die Rolle des Werks für die Bevölkerung thematisierte. „Das Engagement der Mitspieler*innen war riesig. Die meisten wussten, dass sie bald ihren Arbeitsplatz verlieren würden. Umso wichtiger war es, mit diesem Stück zu zeigen, welche Bedeutung diese Fabrik für Wilhelmshaven hatte“ (Fuhrmann 2020, 50). Das Projekt ist Vorläufer vieler orts- und erfahrungsbezogener Theaterproduktionen, die Fuhrmann gemeinsam mit seinen Kolleg*innen bis heute mit Kindern, Jugendlichen und Erwachsenen erarbeitet, wie etwa *Der Fall Wiefels*, *250 Jahre Accumer Mühle*, das *Musenfest* in Jever, ähnliche Projekte im Kinder- und Jugendclub der Julabü, Kooperationen wie *Watt Schön* oder eigene Produktionen wie aktuell *Kasper Hauser*.[→ Index] Ausgebildet als Sonderpädagoge an der Universität Oldenburg mit Einflüssen von Ingo Scheller verfolgt Fuhrmann in seiner Arbeit das Credo des erfahrungsbezogenen Lernens und des szenischen Spiels als Lernform.[→ Index] Es geht ihm darum, „durch diese Arbeit Menschen neue Erfahrungsräume machen zu lassen“ (Fuhrmann, Interview 20.08.2020). Die Didaktik des erfahrungsbezogenen Lernens ist für ihn „eine Grundlage zur Entwicklung von selbstbewussten Menschen“ (Fuhrmann 2020, 61). Neben den Kinder- und Jugendclubs der Landesbühne bieten Formate wie die Bürgerbühnen die Gelegenheit,

- Walking Interview
- Erfahrung, Verortung
- Kulturelle Bildung



122 Busfahrt zur Aufführung “Unser Olympia”/Bus Ride to the Performance of “Our Olympia” [Foto/Photo: Janna R. Wieland] 175

generationsübergreifend mit „Menschen unterschiedlicher kultureller und sozialer Herkunft [...] gemeinsam künstlerische Projekte zu entwickeln und zu präsentieren“ (ebd., 49).

Im ehemaligen Olympia-Werk in Roffhausen inszeniert Fuhrmann gemeinsam mit der Bürgerbühne 2023 den Theaterspaziergang *UNSER OLYMPIA*, der als Dokumentartheater auf Recherchen und auf Interviews mit ehemaligen Mitarbeiter*innen aufbaut. Der Rundgang startet mit einer gemeinsamen Busfahrt zu den Werkshallen des ehemaligen Olympia Werks, die die allmorgendliche Fahrt der damaligen Belegschaft nachempfindet. Wir bekommen vom Busfahrer einen Lageplan mit den Stationen im Olympia-Werk. Der Motor des alten Busses rattert, im langsamen Tempo fahren wir in Richtung Werk. Zu Hochzeiten der Schreibmaschinenproduktion vom Band zählte das Unternehmen Olympia weltweit über 20.000 Beschäftigte. In Roffhausen bei Wilhelmshaven strömten täglich um die 10.000 Beschäftigte ins Werk, wie wir zu Beginn des Rundgangs durch leerstehende Hallen und Straßen erfahren.

An der ersten Rundgangstation erzählt eine Dame stolz von ihren Erfolgen im Schreibwettbewerb mit ihrem neusten Olympia-Model. Beinahe jede Sekretärin in Deutschland und Europa habe damals auf einer Olympia-Schreibmaschine getippt. Mit Musik untermalt gibt es einen geschichtlichen Überblick: 1948 startet die Schreibmaschinenproduktion vom Band in Roffhausen, der Ort gilt als Hoffnungsträger in der kriegszerstörten Region. Fachkräfte aus der ehemaligen militärischen Werftproduktion finden Arbeit bei dem Schreibmaschinenhersteller, in den 1960er Jahren werden Gastarbeitende u. a. aus Griechenland angeworben. In kürzester Zeit wird Olympia der wichtigste Arbeitgeber der Region. Aus Lautsprechern erklingt das Lied *Das ist das Wirtschaftswunder* (Feldnotizen 07.05.2023, vgl. Wöhler 2023, 11–12).

through this work” (Fuhrmann, Interview, 20 August 2020). The didactic method of experience-based learning is for him “a foundation for developing self-confident people” (Fuhrmann 2020, 61). In addition to the children and youth club of the Landesbühne, venues such as the Bürgerbühne provide cross-generational opportunities “to jointly develop and present artistic projects with people from different cultural and social backgrounds” (ibid., 49).

In the former Olympia factory in Roffhausen, Fuhrmann and the Bürgerbühne present the theatrical stroll *UNSER OLYMPIA* (Our Olympia) in 2023, a documentary theatre piece based on research and interviews with former employees. The tour begins with a bus ride to the halls of the Olympia factory to convey a sense of the staff’s daily ride in the morning at the time. The bus driver gives us a map with the stations in the Olympia factory. The motor of the old bus rattles; we drive slowly towards the factory. At peak production of typewriters on the assembly line, Olympia had more than 20,000 employees worldwide. In Roffhausen, near Wilhelmshaven, around 10,000 employees streamed to the factory daily, as we learn at the beginning of the tour of empty halls and streets.

At the first station of our tour, a woman proudly relates her successes in the typing competition with her latest Olympia model. Nearly every secretary in Germany and Europe typed on an Olympia typewriter at the time. There is a historical overview with background music: In 1948, typewriter production

123 Bürgerbühne TANZ/
Citizens Theatre DANCE
[Foto/Photo: E. Kauffels, Julabü]



Weiter hinten in der Werkshalle bewegen sich mehrere Personen der Bürgerbühne TANZ in blauen Röcken, weißen Blusen und Kopftüchern. In rhythmischen Bewegungen performen sie tänzerisch ihren Arbeitsalltag. Ihre Bewegungen wiederholen sich, es sind rhythmische und zugleich mechanische Abläufe, in ihren Gesten inszenieren sie eine immer gleiche Fließbandarbeit. Die eine schneller, die andere langsamer. Eine setzt sich auf, streckt sich, greift nach etwas, tauscht etwas an ihrer imaginierten Schreibmaschine aus – ein Papier, das Farbband, eine wackelnde Taste? Sie tippt weiter, in einem anderen Tempo als die anderen. Immer wieder steht eine von ihnen auf. Sie macht eine Pause, dann wieder weiter. Ich bin in der Situation. Der Tanz

began on the assembly line in Roffhausen; the town is a source of hope in a region destroyed by the war. Skilled labourers from the former military shipyard found work at the typewriter maker; in the 1960s, guest workers were recruited from Greece, among other places. Loudspeakers play the song "Das ist das Wirtschaftswunder" (*That Is the Economic Miracle*) (Field Notes, 7 May 2023, see Wöhler 2023, 11–12).

Further back in the factory hall, there are several people from the Bürgerbühne TANZ in blue skirts, white blouses and headscarves. In rhythmical movements, they perform their daily work in a dance. Their movements repeat in rhythmical yet mechanical sequences; their gestures dramatise the sameness of their work on the assembly line. Some are faster, others slower. One stands up, stretches, reaches for something, replacing something on her imaginary typewriter – a piece of paper, a ribbon, a loose key? She resumes typing, at a different tempo than the others. Again and again, one of them stands up. She takes a break and then continues. I am in the situation. The dance evokes imagined images in me, a 'what it could have been like'. Then the tour continues. We walk along the street along the various wings of the factory. Young people from Julabü stand around casually performing their break, drinking beer, smoking, gossiping. Someone else passes on a moped. I catch scraps of conversation from an audience member who worked at Olympia in its final years and always took her cigarette and coffee break back there (she points). Small anecdotes and reactions from the audience make it



124 Reenactment der Demonstration/Reenactment of the Demonstration [Foto/Photo: E. Kauffels, Julabü]

ruft bei mir imaginierte Bilder auf, ein „wie es gewesen sein könnte". Dann geht es weiter. Wir laufen die Straße zwischen den verschiedenen Werkstrakten entlang. Jugendliche der Julabü stehen lässig herum und inszenieren ihre Pause, trinken Bier, rauchen, tratschen. Eine weitere Person kommt mit einem Moped vorbei. Ich schnappe Wortfetzen einer Zuschauerin auf, die noch in den letzten Jahren bei Olympia gearbeitet hatte und da hinten, sie zeigt in die Richtung, immer ihre Raucher- und Kaffeepause gemacht hat. Durch kleine Anekdoten und Reaktionen des Publikums wird deutlich, dass einige der Zuschauenden einen Bezug zum Olympia-Werk haben, hier gearbeitet haben – es sei besonders gewesen, bei Olympia zu arbeiten. Dieser ortsbezogene und erfahrungsbezogene Moment stellt eine besondere Verbindung zwischen Publikum (auch mir), den Performenden, dem Ort, der Geschichte und dem Jetzt her. Welche Vergangenheiten werden hier wie hergestellt?[→ Index] Ein Reenactment, bei dem reinszenierte, fiktive und doch real anmutende Geschichten entstehen, die Erinnerungen und Bezüge zum Ort herstellen – eine Stimmung, die nostalgische Gedanken an eine vergangene Zeit und den Verlust eines verlorenen Kampfes um das Werk, den Arbeitsplatz, für mich spürbar macht.[→ Index] Es entstehen „ausdrucksstarke Bewegungsmuster oder Gestalten, die sich aus Bewegung, Zeit, Kraft, Raum zusammensetzen [...], die einen Inhalt ‚mit sich tragen' und ihm eine ‚zeitliche und intensive Kontur' (2010, 23) geben" (Gibbs 2015, 224, übers. J.W; mit Verweis auf Stern 2010). Wir durchlaufen weitere Stationen, landen auf einer Abteilungsparty im Jahre 1968 und in einer Ausstellung, die die Geschichte griechischer Arbeitsmigrant*innen des ehemaligen Olympia-Werks thematisiert (vgl. Wöhler 2023).

● Verschwinden

● Geister, Stimmung

Den Höhepunkt der Aufführung bildet der Arbeitskampf der 1980er und 1990er Jahre zum Erhalt der Arbeitsplätze. Eine Großdemonstration von 1991 wird reinszeniert, bei der auch das Publikum Teil der Demonstration

clear that several of the audience members have a connection to the Olympia factory and worked here – it was something special, working at Olympia. This place- and experience-based moment carries a special connection between the audience members (including me), the performers, the place, the history and the present. Which pasts are created here?[→] A re-enactment in which restaged, fictional and yet seemingly real stories emerge and memories and connections to the place are produced – a mood that makes palpable nostalgic thinking about a past time and the loss of a battle over the factory, over jobs.[→] It produces "patterns of expressive movement or gestalts that are composed of movement, time, force, space ... 'carry a content along with them', providing it with a 'temporal and intensity contour'" (Gibbs 2015, 225, see Stern 2010, 23). We pass through more stations, arriving at a department party in 1968 and at an exhibition about the history of Greek migrant workers at the Olympia factory (see Wöhler 2023).

● Disappearing

● Ghosts, Atmosphere

The high point of the theatre performance is the labour struggles of the 1980s and 1990s to protect jobs. A large demonstration from 1991 is restaged, and the audience becomes part of the demonstration and the workers. It becomes clear that the economic situation in the wake of technological transformation and issues of local politics after German reunification led to mass dismissals and in 1992 to the closing of the Roffhausen/Wilhelmshaven location (Field Notes, 7 May 2023; see Landesbühne Niedersachsen Nord 2024; see also Wöhler 2023, 8). The tour ends with conversation in the

und Belegschaft wird. Es wird deutlich, dass die wirtschaftliche Situation in Folge des technologischen Wandels und standortpolitscher Fragen nach der Wiedervereinigung zu Massenentlassung und 1992 zur Schließung des Standorts Roffhausen/Wilhelmshaven führen wird (Feldnotizen 07.05.2023; vgl. Landesbühne Niedersachsen Nord 2024; vgl. Wöhler 2023, 8). Der Rundgang findet seinen Ausklang in Gesprächen in dem im Aufbau befindlichen Olympia-Museum und in einem Bistro auf dem Werksgelände. Im gemeinsamen Feedbacktreffen betont Fuhrmann in Bezug auf die Frage, welche Affekträume Theater eröffnen könne: „Wo kann ich berühren? Ich muss körperlich angerührt sein, dass da was passiert. Ich kann aber auch nicht angerührt sein, und trotzdem ist es unterhaltsam. Affekte haben auch immer etwas mit Erinnerung zu tun, ich bringe schon etwas mit“ (Fuhrmann, Feedbacktreffen 06.02.2024). So kann der Theaterrundgang beispielsweise einen Zugang über das Erlebnis ermöglichen, über das, was auch an Erinnerungen oder Erfahrungen (in Bezug auf das Olympia-Werk) bereits mitgebracht wird. Ortsbezogenes und erfahrungsbezogenes Lernen (ebd.) zeigt sich hier in einem Involviert-sein und Affiziert-werden, in einer Schwelle, so geringfügig diese auch zu sein vermag (vgl. Massumi 2011, 103).[→ Index; → Glossar]

Affektive Pädagogik
Schwelle

Olympia Museum, which is under construction, and in a bistro on the factory grounds. In the joint feedback meeting, Fuhrmann emphasises in response to the question about the affect spaces that theatre can open up: “Where can I affect? I have to be affected physically for something to happen. But I can also not be affected but it is still entertaining. Affects always have something to do with memory, I already bring something with me” (Fuhrmann, Feedback Meeting, 6 February 2024). The theatre tour can, for example, provide access to the experience by means of the memories or experiences (connected with the Olympia factory) that the audience brings. Place- and experience-based learning (ibid.) is revealed here in a being involved and being affected, a threshold, however slight (see Massumi 2015, 103).[→]

Affective Pedagogy
Threshold

BIRGIT ALTHANS

Fremd-Sein?
Being Strange?

In the context of our research on affect spaces, we also learned that affect spaces can be produced during the research process itself, or one can suddenly be 'in the midst of it'. As specified in the plan of the research project, the entire *Wasteland?* team would travel together to one of the three affect spaces, a rural region, once a year. One of these team excursions led to the Oderbruch. We stayed in a very nice pension with a large garden, rented bicycles in the neighbourhood, explored the Oder along its dikes, looked over at Poland on the other side of the river, followed the streets through the sparsely populated countryside, saw cranes passing overhead during the day and heard wild geese and ducks calling at night.

In general, we felt very at ease there and seemed to get along well with the owner of the pension. Until the day of departure and the ritual of presenting and paying the bill. When it was my turn, as the project leader and oldest member of the team, and when I was alone with the owner, she suddenly called me 'Mrs Adenauer' several times when presenting my bill. Fine, both ex-chancellor Adenauer[1] and I have names starting with A. Mistakes can be made, but more than three times in a row? In the small office, being addressed like this during the payment of the bill, suddenly I felt literally 'pressed against the wall', associated with the political history of two separated Germany's by the woman, who until then had seemed quite nice, and wasn't able to react. In retrospect, the scene can be read a harbinger of the escalation that followed: We had told the owner that we wanted to stay until



1 As the first chancellor of the Federal Republic of Germany, Konrad Adenauer did not recognise the German Democratic Republic as a state but instead regarded it as a region occupied by the Soviet Union – the Soviet Zone. He could not accept the division of Germany either and early on sought strong ties with the West on order to amend the division as much as possible and to 'liberate' the GDR; see https://www.konrad-adenauer.de/politikfelder/seite/ost-und-deutschlandpolitik/.

Open Access. © 2025 the author(s), published by Walter de Gruyter GmbH, Berlin/Boston. This work is licensed under the Creative Commons Attribution 4.0 License. https://doi.org/10.1515/9783111390444-017

Im Kontext unserer Affektraum-Forschung konnten wir auch erfahren, dass im Forschungsprozess selbst Räume für Affekte erzeugt werden können bzw. wie man plötzlich ‚mittendrin' sein kann. Das gesamte *Wasteland?*-Team suchte, wie im Forschungsdesign angelegt, einmal im Jahr einen der drei untersuchten Affekträume, eine ländliche Region, gemeinsam auf. Eine dieser Team-Exkursionen führte in das Oderbruch. Wir kamen in einer sehr schönen Pension mit großem Garten unter, mieteten in der Nachbarschaft Fahrräder, erkundeten die Oder entlang ihrer Deiche, blickten dabei auf die nahe polnische Grenze auf der anderen Flussseite, folgten den Straßen durch das dünn besiedelte Land, sahen tagsüber Kraniche ziehen und hörten nachts Wildgänse oder Enten rufen. Wir fühlten uns dort insgesamt sehr wohl und schienen auch gut mit der Pensionswirtin auszukommen. Bis zum Tag der Abreise und dem Ritual des Ausstellens und Bezahlens der Rechnung. Als ich als Projektleiterin und Älteste im Team mit dem Bezahlen meiner Rechnung *dran* war und mich allein mit der Pensionswirtin befand, nannte sie mich beim Ausstellen meiner Rechnung mehrfach „Frau Adenauer". Gut, der Ex-Kanzler Adenauer[1] und ich fangen beide mit *A* an. Eine Verwechslung? Aber drei Mal hintereinander? Ich fühlte mich in dem kleinen Büro durch diese beiläufig ausgesprochenen Adressierungen während des Begleichens der Rechnung plötzlich von der, mir bis dahin eigentlich als sehr nett erscheinenden, Frau wie an die Wand gedrückt und unfähig, zu reagieren. Im Nachhinein war die Szene dann wie ein Vorbote zu der später folgenden Eskalation lesbar: Wir hatten mit der Wirtin besprochen, dass wir am Abreisetag noch bis zum Mittag bleiben würden, um vor Ort noch eine

1 Konrad Adenauer erkannte als erster Kanzler der Bundesrepublik Deutschland die DDR als Staat nicht an, sondern betrachtete sie stets als besetzte Region der Sowjetunion – die Sowjetzone. Er konnte auch die Teilung Deutschland nicht akzeptieren und strebte schon früh eine starke Westbindung der BRD an, um die Teilung möglichst zu revidieren und die DDR zu „befreien". https://www.konrad-adenauer.de/politikfelder/seite/ost-und-deutschlandpolitik/



125 Vögel am Himmel/Birds in the Sky [Video-Standbild/Videostill: Mirjam Lewandowsky]

Nachbesprechung machen zu können, und hatten deshalb die Rechnung sehr großzügig aufgerundet. Aufgrund von Missverständnissen in der Kommunikation über den genauen Zeitpunkt erschien plötzlich der Pensionswirt und schimpfte aufgebracht: „Wir sind hier keine Wärmestube!“ – und wir fanden uns quasi vor die Tür gesetzt. In einem kurzen E-Mail-Austausch im Nachgang drückte die Pensionswirtin ihr Bedauern aus, entschuldigte sich jedoch nicht. Ich deutete dies für mich durch den Adenauer-Link als sowohl politische wie emotionale Zurückweisung der Wirte einer erneuten *Landnahme*, ihr liebevoll restauriertes Haus mit *Fremden* teilen zu müssen (auch wenn sie dafür bezahlten).

Eine ähnlich deutliche Szene der Zurückweisung, wie sie der dänische Soziologe Nikolaj Schultz bei seinem Aufenthalt auf der französischen Mittelmeerinsel Porquerolles ganz explizit erfuhr. Er war dorthin im heißen Sommer aus Paris geflohen, u. a. auch vor seiner Einsicht, in allen Alltagspraktiken und -dingen unlösbar Teil des Anthropozäns zu sein, und beschreibt, wie er frühmorgens einen ihm eigens empfohlenen, besonders abgelegenen Strand aufsuchte. Dort trifft er auf eine „verzweifelte alte Frau“, die sich ihm nähert und ihm verdeutlicht, was er ihr mit seiner Flucht vor seinen Pariser Problemen antut. Er zitiert, womit sie ihn direkt ansprach:

> Verzeihen Sie mir, wenn ich störe, aber könnten Sie vielleicht irgendwo woanders hingehen? Ich laufe schon den ganzen Morgen durch die Sonne und finde keinen Platz, wo ich mich hinlegen oder ausruhen könnte. Ich wohne schon mein ganzes Leben auf dieser Insel, aber jetzt gibt es hier keinen Platz mehr für mich. Ich kann keinen einzigen Meter Strand für mich selbst finden. Ich bin hier geboren, ich bin eine Porquerollaise, aber ich weiß nicht mehr, wo ich hingehen könnte. (Schultz 2024, 48)

noon on the day of departure in order to have a follow-up conversation at the place and had therefore rounded the bill up quite generously. Owing to misunderstandings in our communication about the exact timing, the owner suddenly appeared and scolded us angrily: ‘This isn’t a homeless shelter!’ – and in essence we were thrown out. In a brief email exchange afterwards, the owner expressed regret but did not apologise. With the link to Adenauer, I interpreted this as the owner’s political and emotional rejection of a renewed land grab, of having to share her lovingly restored house with strangers (even if they have paid for it).

It was a scene of rejection almost as clear as the one that the Danish sociologist Nikolaj Schultz explicitly received on a stay on the French Mediterranean island of Porquerolles. He had fled there from Paris in the hot summer because, among other reasons, he had realised he was inseparably part of the Anthropocene in all everyday practices and things. He described how, early one morning, he was looking for an especially remote part of the beach that had been recommended to him. There, he met a ‘desperate old woman’ who approached him and made it clear to him what he was doing to her by escaping his problems in Paris. He quotes what she said to him directly:

> I’m sorry to disturb you, but can’t you please go somewhere else? I’ve been walking in the sun all morning, but I can’t find any place to lie

● Tourismus

Nun ist das Tourismusaufkommen[→ Index; Fragiles Watt, S. 46; → Himmel und Wolken, S. 54; Einen Feldweg entlang, S. 110; Fremd-Sein?, S. 180] im Oderbruch wahrscheinlich nicht mit dem auf Porquerolles zu vergleichen. 15.000 Menschen kommen täglich im Sommer auf die Insel. Aber offensichtlich gab es ein ähnliches Gefühl, durch das Ankommen von Fremden das eigene Territorium befremdet oder sogar als entfremdet wahrzunehmen.

Diese Wahrnehmung ist mir vertraut. In meiner Kindheit hieß es auch immer: „Wenn die Fremden kommen". Gemeint war dann die touristische Saison an der Küste, wenn Menschen kamen und ihre Ferien an der Nordsee verbrachten. Sie erschienen und verschwanden[→ Index; → Am Wasser, S. 24; → Im Wald, S. 32; → Fragiles Watt, S. 46; → Die Finnischen Jäger, S. 124; → Infrastrukturen des Verschwindens, S. 138; → Was dem Verschwinden anhaftet, S. 154; → Von Schreibmaschinen, S. 174; → Zukunftscampus, S. 200] ungefähr zum gleichen Zeitraum wie die Schwalben. Menschen wie Vögel waren Sommergäste. Während die Zugvögel beim Insektenfangen pfeilschnell verwirrende Bögen zogen und ihre Nester an den seltsamsten Orten bauten, plantschten ‚die Fremden' im Meer. Sie stöhnten, wenn es tidebedingt wieder nicht da war, füllten Strände wie Straßen, besetzten mit ihren speziellen Soundscapes die Gaststätten, Fähr- und Ausflugsschiffe und sorgten während der Saison dafür, dass alle Preise anstiegen. *Die Fremden* waren damals jedoch *wandernde Fremde*, sie kamen und gingen wieder. Sie entsprachen somit nicht Georg Simmels berühmter Definition des *Fremden*:

● Verschwinden

> Es ist also nicht der Fremde [...] gemeint, als der Wandernde, der heute kommt und morgen geht, sondern als der, der heute kommt und morgen bleibt, sozusagen der potenziell Wandernde, der, obgleich er nicht weitergezogen ist, die Gelöstheit des Kommens und Gehens nicht ganz überwunden hat. (Simmel 2002 [1908], 47)

down or rest. I have lived on this island all my life, but now there is no more space for me. I cannot find a single metre of beach left for me. I was born here, I am *Porquerollaise*, but I no longer know where to go. (Schultz 2023, 52–53)

Now, the rise of tourism[→] in the Oderbruch presumably cannot be compared to that of Porquerolles, where 15,000 people arrive on the island daily in the summer. But clearly there is a similar feeling that the arrival of *strangers* is making one's own territory estrange or even making them feel estranged themselves.

● Tourism
● Fragile Mudflat, p. 46; Sky and Clouds, p. 54; Along a Field Path, p. 110; Being Strange?, p. 180

This perception is familiar to me. When I was a child, people were always saying: 'When the strangers come'. They meant the tourist season on the coast, when people came to spend their holidays on the North Sea. They appeared and disappeared[→] around the same time as the swallows. The people and the birds were summer guests. While the migratory birds made confusing turns, lightning fast, as they caught insects and built their nests in the oddest places, the 'strangers' splashed around in the sea. They groaned when the water was not there because of low tide, filled both the beaches and the streets, occupied the inns, ferries and excursion ships with their special soundscapes and caused all the prices rise during the season. The strangers were then still wandering strangers; they came and then left again. Consequently, they did not fit Georg Simmel's famous definition of the *stranger*:

● Disappearing
● By the Sea, p. 24; In the Forest, p. 32; Fragile Mudflat, p. 46; The Finnish Jägers, p. 124; Infrastructures of Disappearing, p. 138; What Sticks to the Disappearing, p. 154; On Typewriters, p. 174; talentCAMPus, p. 200

Auch Nikolaj Schultz bezieht sich auf Simmels Definition, wenn er versucht zu verstehen, warum er als Fremder die Insel-Beheimatete so irritierte. „Der Fremde war stets eine Gestalt an der Grenze zwischen Distanz und Nähe, eine Figur innerhalb der Gruppe, aber nicht aus ihr“ (Schultz 2024, 49). Schultz versteht sein touristisch gerahmtes Fremd-Sein auf Porquerolles als eines, das in den Augen der Frau jetzt, im 21. Jh., kein nur *wanderndes* mehr, sondern eines von „Neuankömmlinge/n“ ist, „die nicht nur auf ihrer Insel einfallen, sondern auch ihren Boden verändern und sie von ihrem Territorium *entfremden*. Sie kennt mich nicht, aber sie erkennt ihr Land auch nicht wieder“ (Schultz 2024, 49–50).[→ Index; → Im Wald, S. 32; → Fragiles Watt, S. 46; → Hühner und ihre Böden, S. 86; → Infrastrukturen des Verschwindens, S. 138] Simmel präsentiert in seinem *Exkurs über den Fremden* Fremd-Sein als eine – affektive – Wechselwirkung. Der Fremde wirke deshalb so fremd, weil er zugleich so ähnlich sei: „Der Fremde ist nur ein Element der Gruppe selbst, – ein Element, dessen immanente und Gliedstellung zugleich ein Außerhalb und ein Gegenüber einschließt“ (Simmel 2002, 47).

● Boden

Eine solche Auffassung von *Fremden* trifft auch für die große Personengruppe zu, die nach dem Zweiten Weltkrieg in Friesland und Wangerland auftauchte. Sie waren Deutsche, aber aus den Ostgebieten. Sie sprachen Deutsch, aber mit einem anderen Klang. Sie waren den Menschen vor Ort ähnlich, aber kamen von weit weg. In einem Interview im Kontext der *Wasteland?*-Forschung erzählte mir Frau D. von ihrer Flucht als Kind im Winter 1945 aus Westpreußen, zusammen mit Mutter und Schwester, im Treck, über die gefrorenen Flüsse, der Angst, als deren Eisdecke vorsätzlich gesprengt wurde und Menschen und Tiere ertranken; vom Ankommen mit dem Güterzug, der Registrierung und Markierung[→ Index; → Im Wald, S. 32; → Markieren, S. 168] als Geflüchtete. Eindringlich beschrieb sie die erste Unterbringung in großen Lagern und dann auf Bauernhöfen, im Stall: „Waschen musstest du dich, ja,

● Markieren

The stranger is thus being discussed here, not in the sense often touched upon in the past, as the wanderer who comes today and goes tomorrow, but rather as the person who comes today and stays tomorrow. He is, so to speak, the potential wanderer: although he has not moved on, he has not quite overcome the freedom of coming and going. (Simmel 1950, 402)

Nikolaj Schultz also refers to Simmel's definition when trying to understand why he as a stranger irritated the island's resident so much. "The stranger was always a character on the border of distance and proximity, a figure *in* the group but not *of* the group" (Schultz 2024, 54). Schultz understands his own strangeness as tourist on Porquerolles as one who in the eyes of the woman is in the twenty-first century no longer just a *wandering* one but also that of a 'newcomer' who "not only intrudes upon her land, but also alters her soil and *estranges* her from her territory. She does not recognize me, but neither does she recognize her land" (Schultz 2024, 55).[→] In his *excursus on the stranger*, Simmel presents being strange as an –affective – interaction. The stranger appears so strange precisely because he is so similar at the same time: "The stranger ... is an element of the group itself. His position as a full-fledged member involves both being outside it and confronting it" (Simmel 1950, 402–3).

● Soil
● In the Forest, p. 32; Fragile Mudflat, p. 46; Chickens and Their Soils, p. 86

im Stall. Mutti hatte da eine Bank und da stand eine Schüssel, und mehr war nicht. Plumpsklo“ (Frau D., Interview 03.01.2024). Dort mussten sie körperlich harte Arbeit leisten: „Ja, Mutti musste immer mithelfen. Wir hatten damals Schule. Sauber machen hatte Mutti, und dann ging sie ja beim Bauernhof, beim Bauern arbeiten. […] Mutti hat Mist gestreut, die hat beim Dreschen geholfen, die war –, also jeden Tag, melken und Rüben verziehen und hocken“ (ebd.). Frau D. geht mit ihrer Schwester in die Schule und in die Kirche, trotzdem wird beiden fast die Konfirmation – das Ritual der symbolischen Aufnahme in die Gemeinde – verweigert und seitens des Pastors „mit viel Theater“ (ebd.) schwergemacht. Frau D. beschreibt ein ihr auch im Nachhinein stets präsentes Gefühl des Fremd-Seins und Fremd-Bleibens, das sie, trotz Heirat, Hausbau, Familiengründung und des hohen Ansehens, das die Familie aufgrund ihres kontinuierlichen ehrenamtlichen Engagements in der Dorfgemeinschaft genießt, seitdem nie verloren habe:

„Es kommt immer wieder durch. […] Vor Jahren kam hier doch mal der Apfelwagen vom Alten Land. […] Ne, so und nun stand ja Frau N. da, die ist ja nun Friesin […], Frau F. und ich, wir warteten. Da kommt die alte Frau W., begrüßt jeden mit Handschlag und mich lässt sie stehen. Wie kommst du dir dann vor? Wir standen ja alle so nebeneinander“ (ebd.). Es gibt hier in der Region viele Personen aus West- und Ostpreußen, Schlesien und Pommern, die sich nach und nach in die Dörfer im ländlichen Raum integrierten. Sie bauten Häuser, wie die Straßennamen in vielen Dörfern – Breslauer, Danziger Straße – dokumentieren. Was sie nicht bezeugen, sind die Traumata der Flucht, die sich, wie Frau D. immer wieder betont, nicht wirklich erzählen ließen: „Das ist richtig vom Krieg, Vertreibung, diese ganze Geschichte, die hier jetzt auch aus der Ukraine herkommen. Wir waren auch traumatisiert, Birgit, nur wir konnten es niemandem erzählen, weil das keiner hören wollte. Und darum haben sich ja so viele erhängt, die konnten –, die konnten das

This view of the stranger also applies to the large group of people who turned up in Friesland and Wangerland after the Second World War. They were Germans but from the former eastern territories. They spoke German, but it had a different sound. They were similar to the locals but came from far away. In an interview in the context of our *Wasteland?* research, Mrs D told me of her flight from West Prussia in the winter of 1945 as a child with her mother and sister, with a column of refugees, across frozen rivers, of their fear when the ice covering was deliberately blasted and people and animals drowned; of their arrival by freight train, of registering and being marked[→] as refugees. Forceful, she described being housed first in large camps and then on farms, in the stable: “You had to wash, you yourself, yes, in the stable. Mum had a bench and there was a bowl standing on it, and nothing more. Outhouse” (Mrs D., Interview, 3 January 2024). They had to do hard physical labour: “Yes, mum always had to help. We were in school then. Mum had to clean, and then she went to work on the farm, for the farmer … . Mum spread manure; she helped with the threshing, she was – every day, milking and harvesting turnips, crouching” (ibid.) Mrs D. and her sister went to school and to church; even so, they were almost refused confirmation – the ritual symbolising acceptance into the community – with the pastor raising ‘lots of fuss’ to make it difficult (ibid.). Mrs D. also describes a feeling of being strange and remaining strange that was constantly present afterwards, which she has never overcome, despite getting married, building a house, starting a

Marking
In the Forest, p. 32; Marking, p. 168

nicht verarbeiten, und sie konnten das nicht erzählen, und keine Befreiung […] Ja, aber das wollte doch keiner hören, und die Friesen schon gar nicht. Dann brauchtest du –. Nein. Nur die untereinander, die Geflüchteten, praktisch, oder Vertriebenen, die haben sich dann ausgetauscht" (ebd.).

Frau D. beharrt deshalb auch auf der Bezeichnung *Vertriebene*, die sie angemessener findet als *Geflüchtete*. Sie argumentiert dabei ähnlich wie Hannah Arendt, die 1943 in den USA nicht als *Einwanderin* bezeichnet werden wollte und das Wort *Flüchtlinge* präziser fand:

> ‚Flüchtlinge' sind heutzutage jene unter uns, die das Pech hatten, mittellos in einem neuen Land anzukommen, und auf Hilfe der Flüchtlingskomitees angewiesen waren. […] Wir haben unser Zuhause und damit die Vertrautheit des Alltags verloren. Wir haben unseren Beruf verloren und damit das Vertrauen eingebüßt, in dieser Welt irgendwo von Nutzen zu sein. Wir haben unsere Sprache verloren und mit ihr die Natürlichkeit unserer Reaktionen, die Einfachheit unserer Gebärden und den ungezwungenen Ausdruck unserer Gefühle. (Arendt 2016 [1943], 9–10)

Michael Steinert, Leiter des Küstenmuseums Wilhelmshaven, sieht die Geschichte der Stadt seit ihrer Gründung eng mit Migration verknüpft: „Migration ist eine Konstante in der Stadtgeschichte von Wilhelmshaven. Mit der Stadtgründung kamen zahlreiche Hafenarbeiter in die Region. Die Seestreitkräfte hielten sich häufig nur begrenzte Zeit in der Stadt auf. Die Integration der Zuwanderer ist bis heute eine ständige Herausforderung für die Stadt" (Steinert, Interview 21.05.24). Beim Wiederaufbau der Stadt spielte die Beteiligung der aus den Ostgebieten Geflüchteten eine große Rolle. „Werke wie Achilles, Olympia und andere wurden mit Facharbei-

family and the great respect that the family enjoys because of their constant volunteer work for the village community: "It comes out again and again …. Years ago, the apple cart from the old country arrived here once …. Nah, and so now Mrs N is standing there, she is a Frisian by birth, after all …. Mrs F. and I, we're waiting. Old Mrs W. comes up and greets everyone with a handshake but leaves me standing there. How do you feel then? We were all standing next to each other" (ibid.). Here in the region, there are a lot of people from West and East Prussia, Silesia and Pomerania, who gradually integrated into the villages in this rural space. They built houses, as the street names in many villages – Breslau, Danzig Street – document. What they don't testify to are the traumas of their flight, which, as Mrs D emphasises again and again, cannot really be told:

> **That is really from the war, expulsion, this whole story, like the ones coming here from Ukraine now as well. We were traumatised too, Birgit, only we couldn't tell anyone, because no one wanted to hear it. And that is why so many hanged themselves, who could not, who could not process that, and they couldn't talk about it, and so no release …. Yes, but nobody wanted to hear that, especially not the Frisians. Then you needed … no. Only amongst themselves, the refugees, in essence, or the expelled, they then talked about it (ibid.).**

ter*innen aus Osteuropa aufgebaut“ (ebd.).[→ Von Schreibmaschinen, S. 174] Trotz dieser Erfolgsgeschichte bestätigt auch Steinert aus der eigenen Familiengeschichte heraus, dass es die Vertriebenen/Geflüchteten damals auf dem Land sehr schwer hatten, insbesondere die Frauen, weil einige Bauern offenbar sexuelle Dienstleistungen erwarteten.

●● Affektive Relationalität, Anhaften
● Wind
● Affekträume

Die *Fremden*, das Gefühl des *Fremd-Seins* und *Fremd-Bleibens* sind, bezieht man sich auf Simmels Definition, erwartbare affektive Relationen[→ Index; → Glossar; → Himmel und Wolken, S. 54] im ländlichen Raum. Simmel bezeichnete dies als die (affektive) Wirkung des Fremden, „die nicht etwa einen bloßen Abstand oder Unbeteiligtheit bedeutete, sondern ein besonderes Gebilde von Ferne und Nähe, Gleichgültigkeit und Engagiertheit“ (Simmel 2002, 49).

Für uns als Forschende, für Tourist*innen wie für Geflüchtete und Zugezogene gilt, dass im Auftauchen als *Fremde*, vermittelt durch eine Außenperspektive, notwendigerweise das *Gewohnte* der eigenen, lokalen Dorf-Gemeinschaft irritiert wird. Der Erziehungswissenschaftler Sebastian Schinkel, der in seiner ethnographischen Studie *Familiäre Räume* Praktiken des Wohnens und des Gewohnten in ihrer Verschränkung untersuchte, beschreibt dies u. a. als modellierende und stabilisierende Wirkung vertrauter (performativer) Materialität auf die Alltagspraxis: „In ihrer relativen Beständigkeit fungieren die Materialitäten als Gedächtnisträger der Praxis – nicht nur hinsichtlich aktueller Verhaltensmuster und -reglements, sondern auch in biographischen Bezugnahmen auf die eigene Vergangenheit. […] Das Alltagsleben ‚zuhause‘ ist vergleichsweise orientierungssicher, weil die vertraute Umgebung in ihren Routinen ‚inkorporiert‘ wird und diese Orientierungen von der Materialität der Umgebung mitgetragen werden“ (Schinkel 2013, 16–17).

Ich verstehe deshalb die anfangs beschriebene zurückweisende Geste im Oderbruch wie Nikolaj Schultz sein Aufeinandertreffen mit der

That is also why Mrs D insists on the expression *the expelled*, which she finds more appropriate than *refugees*. Hannah Arendt made a similar argument; in the United States in 1943 she did not want to be called an *immigrant* and found the word *refugee* more precise:

> Now ‘refugees’ are those of us who have been so unfortunate as to arrive in a new country without means and have to be helped by Refugee Committees … . We lost our home, which means the familiarity of daily life. We lost our occupation, which means the confidence that we are of some use in this world. We lost our language, which means the naturalness of reactions, the simplicity of gestures, the unaffected expression of feelings. (Arendt 1943, 69)

Michael Steinert, the director of the Küstenmuseum Wilhelmshaven, regards the history of the city since its founding as closely intertwined with migration: “Migration is a constant in the history of the city of Wilhelmshaven. When the city was being founded, numerous port workers came to the region. The naval forces often stayed in the city for a limited time. The integration of immigrants has been a constant challenge for the city” (Steinert, Interview, 21 May 2024). The participation of refugees from the East played an important role when rebuilding the city after the war. “Factories such as Achilles, Olympia and others were built up with specialised workers coming from Eastern Europe” (ibid.).[→] ● On Typewriters, p. 174

Porquerollaise: als Erosion des Vertrauten und als Affektraum: „Menschliche Bestrebungen, Tourismus-Marketing, soziale Organisationen, klimatische Prozesse und geophysikalische Aktivitäten, all das ineinander verwoben: ein Netz dynamischer Zusammenhänge zwischen $C0_2$-Emissionen, Hitze, Urlaubern, Ferienzeiten, Schiffen, Boden und Öl, Wasser und Sand, mit der Folge, dass sich das Land dieser Frau ständig verkleinert“ (Schultz 2024, 49). Dies Fremd-Sein zu akzeptieren, so die Erfahrung, gehört ebenfalls zum *situated knowledge*.

Despite this history of success, Steinert confirms from his own family history that the expelled/refugees had a very difficult time in the countryside back then, especially the women, because some farmers apparently expected sexual services.

The feeling of *being strange* and *remaining strange* are, if one relates them to Simmel's definition, affective relations that are to be expected[→] in rural areas. Simmel called this the (affective) effect of the stranger; it "does not simply involve passivity and detachment; it is a particular structure composed of distance and nearness, indifference and involvement" (Simmel 1950, 54).

For us as researchers, for tourists and for refugees and newcomers, turning up as a *stranger*, conveyed by an external perspective, necessarily throws off the *familiar* of the local village community. The education scholar Sebastian Schinkel, who in his ethnographic study *Familiäre Räume (Family Spaces/ Family Habits)* studies practices of dwelling and the familiar in their habits, describes this as, among other things, a modelling and stabilising effect of familiar (performative) materiality on everyday practice: "In their relative stability, materialities function as ways to store the memories of practices – not only with respect to current behaviour patterns and rules but also in biographical connections to one's own past … . Daily life 'at home' is comparatively secure in its orientation because familiar surroundings are 'incorporated' into its routines, and these orientations are supported by the materiality of the surroundings" (Schinkel 2013, 16–17).

Affective Relationality, Stickiness
Wind
Affect Space
Sky and Clouds, p. 54

I therefore understand the rejecting gesture in the Oderbruch described above just as Nikolaj Schultz does his meeting with the woman from Porquerolles: as an erosion of the familiar and as an affect space: "Human aspirations, tourist marketing strategies, social organisations, climatic process and geo-physical activities, all woven together; a web of dynamic encounters between CO2 emissions, heat, travellers, holiday schedules, ships, soils and oils, waters and sand, which the result that the woman's land is vanishing" (Schultz 2023, 54). Accepting this being strange, one learns, is also part of *situated knowledge*.

Affektive Pädagogiken

Affective Pedagogy



126 „Am Wasser“ Jugendclub der Julabü / “By The Sea” Julabü Youth Club
[Foto / Photo: Janna R. Wieland, Julabü]

JANNA R. WIELAND

Land sehen
Land ahoy



127 Mit LAND SEHEN in Bremen/With LAND AHOY in Bremen [Sofern nicht anders angegeben sind die Fotos in diesem Beitrag von Janna R. Wieland, Julabü/Unless otherwise credited, the photos in this contribution are by Janna R. Wieland, Julabü]

Open Access. © 2025 the author(s), published by Walter de Gruyter GmbH, Berlin/Boston. This work is licensed under the Creative Commons Attribution 4.0 License. https://doi.org/10.1515/9783111390444-018



Nach dem Motto „Leinen los für Hart am Wind!“ startet alle zwei Jahre das Norddeutsche Theaterfestival *HART AM WIND* für professionelles norddeutsches Kinder- und Jugendtheater. 2022 bringt das Festival erstmals das Junge Theater Bremen, die Julabü, das Theater Laboratorium und das Junge Staatstheater Oldenburg kooperativ zusammen. Mit 11 Produktionen aus Norddeutschland präsentiert es eine „ästhetische Vielfalt und den künstlerischen Anspruch professioneller Kinder- und Jugendtheater-Ensembles“ (Julabü 2024).[→ Index] Das vielschichtige Festivalprogramm umfasste neben gezeigten Produktionen eine Vielzahl von Kooperationen zwischen den ausrichtenden Theatern. Eine generationsübergreifende Jury aus den drei Theaterhäusern entwickelte gemeinsame Auswahlkriterien für die Theaterstücke, dabei wurde u. a. der Fokus auf Fragen des Empowerments und diskriminierungssensibles Theater gelegt.[1] Auch versuchte die Auswahl den klassischen Themenkanon von Theaterproduktionen zu hinterfragen und die aktuelle weltpolitische Lage miteinzubeziehen. Beispielsweise thematisierten das im TheOs gezeigte Stück *Hope Spot Ocean* oder die Produktion *Watt Schön*, eine Produktion der Julabü mit der niederländischen Theatergruppe Pier 21, Themen wie Klimawandel und Nachhaltigkeit in Zusammenhang mit der Nordsee und dem niedersächsischen Wattenmeer.[→ Fragiles Watt, S. 46] Während des Festivals sorgten die sogenannten Windmacher*innen (eine Gruppe der Kinderclubs der drei Theater) mit kleinen Interventionen für Stimmung[→ Index] und begleiteten gemeinsam mit einer Studierendengruppe der Stiftung Universität Hildesheim Fachgespräche zur Nachbearbeitung der gezeigten Stücke. Für das Festival entwickelten 17 Jugendliche zwischen 13 und 20 Jahren im Rahmen der Theaterclubs der ausrichtenden Theater eine eigene Performance. Mit dem Titel *LAND SEHEN* begaben sie sich auf eine künstlerische Recherche in „Bremen, Oldenburg, Wilhelmshaven & umzu“ (Julabü 2024). Die Recherche umfasste gegenseitige Besuche, gemeinsame

● Künstlerische Praxis

1 Fragen nach den im Theater vermittelten Rollen und Identitäten, sowie nach positiven Vorbildern werden aufgegriffen.

● Stimmung

Under the motto “Cast off for *Hart am Wind*!”, the North German theatre festival HART AM WIND for professional North German children’s and youth theatre is held every two years. For the first time in 2022, the festival brought together the Junges Theater Bremen, the Julabü, the Theater Laboratorium and the Junges Staatstheater Oldenburg. With a total of eleven productions from northern Germany, it showcased “aesthetic diversity and the artistic standards of professional children’s and youth theatre ensembles” (Julabü 2024).[→] In addition to the productions presented, the varied festival programme also included several collaborations by the host theatres. A cross-generational panel drawn from the three theatres developed common selection criteria for the plays, including placing the focus on issues of empowerment and non-discriminatory works.[1] The selection also attempted to examine classic themes in drama and include issues prevalent in the global political situation of the moment. For example, TheO’s play *Hope Spot Ocean* and the Julabü’s production *Watt Schön* in conjunction with the Dutch theatre group Pier 21, broached issues such as climate change and sustainability relating to the North Sea and the mud flats of Lower Saxony.[→] During the festival, the Windmacher (the Windmakers, a group drawn from the three theatres’ children’s clubs) provided additional atmosphere with artistic interventions.[→] With the help of a student group from the University of Hildesheim Foundation, they moderated discussions about post-production issues of the plays. For the festival, as part of the host theatres’ drama clubs, seventeen young people

● Artistic Practice

1 Issues of roles and identities conveyed in the theatre and *positive* role models were scrutinised.

● Fragile Mudflat, p. 46

● Atmosphere



128 Landschaftsbilder und ihre Titel / Landscape Images and Their Titles

und getrennte Proben. Es wurde nach „Perspektiven und Verbindendem [gefragt], mit Sehnsüchten, Stereotypen, Visionen und Wetterverhältnissen jongliert“ (Hart am Wind 2022, 35).

Forschend begleite ich den Entstehungsprozess des Projekts *LAND SEHEN*, das in einem offenen Prozess startet, in dem die Teilnehmer*innen der drei Jugendclubs in Bremen, Oldenburg und Wilhelmshaven sich zunächst jeweils vor Ort auf eine kreative, persönliche und ortsbezogene Suche begeben. In den ersten Proben in der Wilhelmshavener Gruppe an der Julabü nähern sich die Teilnehmer*innen über die assoziative Betitelung von Landschaftsfotos, angeleitet von Stefanie Kaufmann, ihrer Recherche in ländlichen Räumen: „Überlegt euch Dinge, die auch in den Bildern sein könnten, auch Brüche und Irritationen“ (Feldnotizen 02.11.2021). Aus der Kombination der Titel und Fotos entstehen neue Bilder. Ein Rapsfeld wird mit dem Titel „gelbes Meer“ versehen, das Landschaftsbild eines in den Wolken verschwindenden Windrads wird mit „Rakete“, „Deep Meaning“ und „Verschwinden in der Natur“ betitelt. Auch kommen Titel wie „Verschwunden“, „Krimi“, „die Tage werden kürzer“, „dunkles Mal“, „Hoch hinaus“, „Kopf in den Wolken?“ oder „Leere“ ins Spiel. Zu einem Bild, auf dem eine Landstraße und Allee zu sehen sind, durch die die letzten Sonnenstrahlen blitzen, fallen die Assoziationen „Romantik“, „der geheime Weg“ und „Narnia“. Die Probenleitung ist gut vorbereitet, eng getaktet, sie choreografiert durch die Probe. Im Hintergrund läuft Musik, während sich die Jugendlichen zu den Bildern im Kopf und ihren assoziierten Titeln zu improvisierenden Szenen in Dreiergruppen beraten. Eine von vielen Szenen ist eine Liebesgeschichte zweier Personen, die sich aus der Ferne Briefe und Gedichte senden. Sie lesen diese abwechselnd vor: „Mein Liebster, ich musste beim letzten Mal daran denken …“ Sie macht eine lange Pause, es klingt sehr dramatisch und sehnsuchtsvoll. „Meine Liebste … wie schön … ich muss

aged between thirteen and twenty developed their own performance. Taking the title of *LAND SEHEN*, they undertook some artistic research on “Bremen, Oldenburg, Wilhelmshaven & umzu” (Julabü 2024). The research covered visiting one another and rehearsing together and separately. “Perspectives and connections were investigated, with yearnings, stereotypes, visions and weather conditions” (Hart am Wind 2022, 35).

I am accompanying the development process of the LAND SEHEN project as a researcher, which starts as an open process in which the participants of the three youth clubs in Bremen, Oldenburg and Wilhelmshaven initially embark on a creative, personal and location-based search on site. In the first rehearsals of the Wilhelmshaven group at the Julabü, the participants approached their research in rural areas using the associative titles of landscape photographs, guided by Stefanie Kaufmann. “Consider the things that could also be in the images, disruptions and irritations” (Field Notes 2 November 2021). New images arose from combining the titles and photos. A rapeseed field was given the title of ‘Yellow Sea’, the landscape image of a wind turbine disappearing into the clouds is named ‘Rocket’, ‘Deep Meaning’ and ‘Disappearing into Nature’. Other titles came into play such as ‘Disappeared’, ‘Whodunnit’, ‘The Days Are Getting Shorter’, ‘Dark Time’, ‘Fly High’, ‘Head in the Clouds?’ and ‘Emptiness’. One image, where a rural road and avenue, along which the last rays of the sun are shining, evokes the associations of ‘Romantic’, ‘The Secret Path’ and ‘Narnia’. Well prepared, her

immerzu an Narnia denken …“ Sie lesen sich Liebesbriefe vor. Im Laufe der Proben zu *LAND SEHEN* werden (Liebes)briefe/gedichte auch an das Land oder an die Stadt immer wieder aufgegriffen und werden später Teil der im Festival aufgeführten Performance. In Probenprozessen von Performance und postdramatischem Theater, bei denen das Skript im Prozess entsteht, gibt es immer wieder Situationen und Szenen, die entstehen – transformative Momente von künstlerischen und ästhetischen Prozessen –, die später nicht mehr in der Aufführung auftauchen, und doch sind sie konstituierender Teil des Prozesses.[→ Index; → Glossar]

Affektive Pädagogik

Die in den Recherchen, den gegenseitigen Besuchen in Dangast, Wilhelmshaven, Bremen und Oldenburg improvisierten und entwickelten Szenen werden in gemeinsamen Proben an den drei Orten nach und nach zusammengebracht. In der ortsbezogenen, erfahrungsbezogenen sowie mobilen Arbeit von *LAND SEHEN* wird in verschiedenen Formaten geprobt, improvisiert, es werden Texte geschrieben, verworfen und wieder zusammengefügt. Manches kommt in das Bühnenstück, manches verbleibt als Erfahrung im Moment, im Prozess. Es sind gemeinsame Erfahrungen, die die Jugendlichen in *LAND SEHEN* machen, und doch sind sie "nicht gleichbedeutend mit dem Erleben des Gleichen" (Jamouchi 2020, 62, übers. J.W.). Die Jugendlichen untereinander, die Theaterpädagog*innen, die involvierten Schauspieler*innen und ich als Forschende durchleben dieselben Momente, erleben aber nicht das Gleiche: „Das Erreichen einer gemeinsamen Erfahrung ist nicht gleichbedeutend mit dem Erleben des Gleichen. Dies gilt sowohl für einen Lernkontext als auch für eine künstlerische Erfahrung. […] Die Kollektivität einer Situation wirkt auf uns unterschiedlich. Eine Transformation versetzt uns und die Menschen, die um uns herum zusehen, in eine andere Position des Miteinanders, ohne uns notwendigerweise in der gleichen Art des

time well-managed, the rehearsal director choreographed her way through the rehearsal. Music played in the background while the young people, in groups of three, conferred about the images in their heads and their associated titles to create improvised scenes. One of the many scenes was a love story between two people who send each other letters and poems from afar. They read these in turn: “My darling, last time I had to think about it …” She pauses for a long time, it sounds very dramatic and wistful. “My sweetest girl … how beautiful … I am always reminded of Narnia”. They read the love letters aloud to one another. During the rehearsals for *LAND SEHEN* (love) letters/poems to the land or the town were also seized upon and later became part of the festival performance. In the rehearsal processes of performance and post-dramatic theatre, during which the script was developed, there were always situations and scenes that arose – transformative moments of artistic and aesthetic processes – that did not emerge in the performance, and yet were a constituent part of the process.[→]



129 Der Jugendclub der Julabü zeigt den Bremer und Oldenburger Jugendclubs Wilhelmshaven/The Julabü Youth Club Shows the Bremen and Oldenburg Youth Clubs Wilhelmshaven

Affective Pedagogy

The scenes improvised and developed in the research, the visits to Dangast, Wilhelmshaven, Bremen and Oldenburg gradually came together in joint rehearsals at the three locations. Various formats were tried out and improvised in the location-related and experience-specific and peripatetic work for *LAND SEHEN,* scripts were written, discarded and woven together again. Some of the work was used in the play, some remained as an experience in

Seins/Tuns/Denkens zu vereinen“ (ebd., 62, übers. J.W.). In der theaterpädagogischen Arbeit des Projekts sind „künstlerische und soziale Methoden untrennbar miteinander verbunden. [Sie] ist daher künstlerisch und sozial zugleich. Sie führt zu eigenständigen Formen künstlerischer Produktion“ (Theaterpädagogisches Manifest 2020).[→ Index]

● Miteinander

In einer Szene des späteren Bühnenstücks werden Orte als ein Gefühl beschrieben. Die Orte, an denen die Jugendlichen leben, werden wie Personen, wie Geliebte oder wie Freunde adressiert.[→ Index] „Ich mag dich. Ich mag den Fluss, der dich durchzieht“ (Julabü Skript Land Sehen, 12.06.2022). „Oft werde ich schief angeschaut, wenn ich sage, dass du mir gefällst. Viele Menschen verstehen unsere Beziehung nicht, machen dich mir gegenüber schlecht, wenn sie von deinen ‚hässlichen Gebäuden‘ und deiner ‚Trostlosigkeit‘ erzählen.“ Oder: „Nie ist man ganz allein in dir. Du klebst an uns“. „Es tut mir leid, dass ich dich eine Zeit lang mal gehasst habe, nur um dann zu entdecken, wie schön du eigentlich bist“ (ebd.). Die Beziehungen und Bindungen (*attachments*) zu bestimmten Orten, die die Jugendlichen beschreiben, stellen mehr-als-menschliche Beziehungen her. In ihren optimistischen, aber auch ambivalenten und konfligierenden Bezügen deuten sie Möglichkeiten von Affekten an, die nicht nur Bindungen des Anhaftens, sondern auch Prozesse des partialen Loslösens (*cultivate partial detachments*) kultivieren (vgl. Anderson 2022, 405–06; vgl. Berlant 2011).[→ Index; → Glossar] Der Affekttheoretiker Ben Anderson betont in Rekurs auf Doreen Massey, dass ein progressiver Ortssinn (*sense of place*) darin bestehe, Bindungen sowohl als Anhaftungen als auch als Loslösungen zu betrachten, um spezifische Beziehungen zum Ort herstellen zu können (vgl. Anderson 2022, 405–06). So äußert sich eine Teilnehmerin zu Wilhelmshaven, wo sie lebt, und zur Rolle des Theaterspielens:

● Verortung

●● Anhaften

the moment, in the process. The young people participating in *LAND SEHEN* had experiences in common, and yet these are "not synonymous with experiencing the same" (Jamouchi 2020, 62). The young people amongst themselves, the theatre teachers, the actors involved and I, as a researcher, lived through the same moments, but we did not experience the same thing. "Achieving a common experience is not synonymous with experiencing the same. This is common for both a learning context and an artistic experience. … The collectiveness of a situation affects us differently. A transformation puts us, and people watching around us, in a different position of togetherness, without necessarily merging us in the same way of being/doing/thinking" (Jamouchi 2020, 62). In the project's theatre education work, "artistic and social methods [are] inextricably connected with each other. [It] is therefore artistic and social at the same time. It results in independent forms of artistic production" (Theaterpädagogisches Manifest 2020).[→]

● Togetherness

In one scene of the later stage play, places are described as a feeling. The places where the young people live are addressed like people, like lovers or friends.[→] "I like you. I like the river that flows through you" (Julabü Script Land Sehen, 12 June 2022). "I am often looked at askance when I say that I like you. Lots of people do not understand our relationship, put you in a bad light when they speak of your 'ugly buildings' and your 'desolation'". Alternatively, "No one is ever completely alone in you. You stick to us" (ibid). "I'm sorry that I hated

● Emplacement

130 Generalprobe LAND SEHEN/Rehearsal for LAND AHOY



„Ich will raus aus meiner Stadt. Habe kaum etwas, was mich hier hält. Bin an dem Punkt meines Lebens, wo ich alles andere sehen will außer das, was ich schon kenne. Ich mag es hier momentan einfach nicht. Viel zu langweilig. Also mein gewöhnliches Umfeld. Ich will raus aus meinen bisherigen Erinnerungen, neue Erfahrungen schaffen, die anders sind. So wie hier beim Theater. Manche denken zwar, das ist Zeitverschwendung. Mein Onkel sagt immer: Kultur braucht man nicht. Ich sollte lieber was Sinnvolles machen, mich mehr auf die Arbeit konzentrieren oder so. Aber das denke ich nicht. Hier kann ich sein wie ich bin. Hier bin ich frei.“ (Julabü Skript Land Sehen, 12.06.2022)

you for a long time only to discover how beautiful you actually are" (ibid.). The relationships and attachments to certain places that the young people describe establish more-than-human relationships. In their optimistic, but also ambivalent and conflicting references, they indicate possibilities of affects that cultivate not only bonds of attachment, but also processes of partial detachment (see Anderson 2022, 405–06; see Berlant 2011).[→] In recourse to Doreen Massey, Ben Anderson, the affect theoretician emphasises that a progressive sense of place consists of both bonds and adherence as well as detachments in order to be able to create specific relationships to the place (see Anderson 2022, 405–06). This is how a participant expresses herself about Wilhemshaven, where she lives, and the role of theatre:

Stickiness

> "I want to get out of my town. There's barely anything to keep me here. I'm at the point in my life where I want to see everything other than the things I already know. I simply don't like it here at the moment. Far too boring. My usual environment, that is. I want to escape from my memories made so far and have new experiences that are different. Like here in the theatre. Some people think that it's a waste of time. My uncle always says that we don't need culture. That I should rather do something meaningful, concentrate more on work, or something. But I don't think so. Here I can be myself. Here, I am free." (Julabü Skript Land Sehen, 12 June 2022)

Erfahrung

Im theaterpädagogischen, ortsbezogenen und erfahrungsbezogenen Arbeiten, wie es an der Julabü – und hier in *LAND SEHEN* – avisiert wird, geht es um ein Selbstverständnis der eigenen Rolle.[→ Index] Wie es die Theatermacher*innen und Theaterpädagog*innen Frank Fuhrmann, Stefanie Kaufmann, Britta Hollmann und Marion Pochanke zusammenfassen, gehe es um den Weg, (wie etwa in der Recherche und den Besuchen in *LAND SEHEN*) „wie wir dahin gekommen sind“ (Feedbackgespräch 04.01.2021). Darum, „Räume für Austausch zu schaffen, Begegnungsräume zu schaffen. Nach außen, aber auch nach innen zu überlegen, welche Fragen sind relevant, welche Fragen stellen sich?“ (ebd.) Auch gehe es darum, „durch das Schaffen von Räumen zu ermächtigen, kreativ zu sein oder kreativ zu werden. Einen Rahmen zu geben, also Räume, die es ermöglichen, gestaltet werden zu können“ (Feedbackgespräch 04.01.2021).[→ Index]

Kulturelle Bildung

Experience

In educational theatre, location-specific and experiential work, as the Julabü sees it – and here in *LAND SEHEN* – is about understanding one's own role.[→] The dramatists and theatre educationalists, Frank Fuhrmann, Stefanie Kaufmann, Britta Hollmann and Marion Pochanke summarise it as taking the path (as for example in the research and the visits in *LAND SEHEN*) of "How we got there" (Feedback Interview Julabü, 4 January 2021). This is why we "create space for exchanging ideas and space for encounters. To consider outwardly, but also inwardly which issues are relevant and which questions emerge" (ibid.) It is also about "empowering people to be creative or to become creative by creating spaces. To provide a framework, i.e. spaces that make it possible to be creative" (Feedback Interview Julabü, 4 January 2021).[→]

Cultural Education



131 Generalprobe LAND SEHEN/Rehearsal for LAND AHOY

JANNA R. WIELAND

Zukunftscampus talentCAMPus



Everyday Life

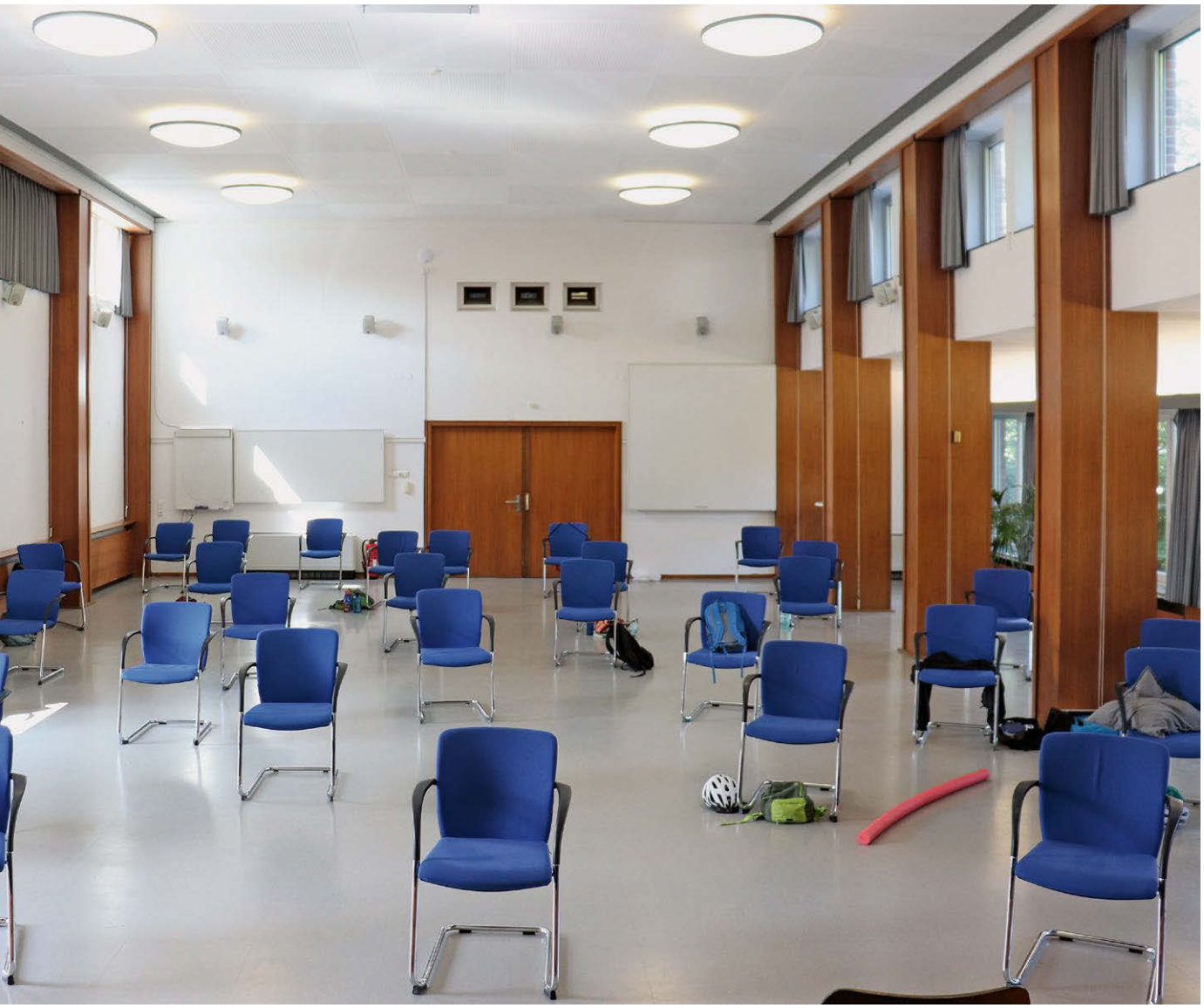
In summer 2020, the Julabü's *talentCAMPus GET STARTED! BUILD THE FUTURE! Simply save the world – WHV 2030* (transl. J.W.) took place in cooperation with the Junge Volkshochschule Wilhelmshaven and the Point Youth Centre. The summer holiday offer for children and young people aged 10 to 14 falls between lockdowns during the COVID-19 pandemic. As they enter the building of the WHV adult education centre, the participants quickly pull FFP2 masks out of their trouser pockets and onto their faces. We walk past COVID-19 information signs and a table with disinfectant. The chairs in the auditorium of the adult education centre are meticulously spaced so that the participants sit on the blue upholstered metal chairs 1.5 metres apart. The chairs creak as they sit down. They only take off their masks when they are seated.

Theatre maker and workshop leader Frank Fuhrmann introduces the theatre educators and actors with whom he leads the talentCAMPus. Over the course of several days, future scenarios are developed in conversations, improvisations, scenes and still images, which are presented to adult experts in everyday life as well as parents and family during and at the end of the week. After a welcome round in which the children and young people introduce themselves to each other from their seats, Fuhrmann asks how the pandemic has gone for the participants so far.[→] Some fingers shoot up. One participant stretches up particularly high. Some of them express frustration and

Open Access. © 2025 the author(s), published by Walter de Gruyter GmbH, Berlin/Boston. CC BY This work is licensed under the Creative Commons Attribution 4.0 License. https://doi.org/10.1515/9783111390444-019

Im Sommer 2020 findet der *talentCAMPus RANGEHEN! ZUKUNFT BAUEN! Einfach mal die Welt retten – WHV 2030* der Julabü in Kooperation mit der Jungen Volkshochschule Wilhelmshaven und dem Jugendzentrum Point statt. Das Sommerferienangebot für Kinder und Jugendliche im Alter von 10 bis 14 Jahren fällt in eine Zeit zwischen Lockdowns der COVID-19 Pandemie. Beim Betreten des Gebäudes der Volkshochschule WHV ziehen sich die Teilnehmer*innen vor der Tür noch schnell die FFP2-Masken aus der Hosentasche ins Gesicht. Wir gehen an COVID-19-Hinweisschildern vorbei und an einem Tisch mit Desinfektionsmitteln. Die Stühle in der Aula der Volkshochschule sind in akribisch bemessenen Abständen zueinander gestellt, sodass die Teilnehmer*innen auf den blau gepolsterten Metallstühlen im Abstand von 1,5 m zueinander sitzen. Beim Hinsetzen knarzen die Stühle. Erst sitzend nehmen sie ihre Masken ab.

Der Theatermacher und Workshopleiter Frank Fuhrmann stellt die Theaterpädagog*innen und Schauspieler*innen vor, mit denen er gemeinsam durch den talentCAMPus leitet. In Gesprächen, Improvisationen, Szenen



132 Workshopraum der Volkshochschule Wilhelmshaven/Workshop Room in the Adult Education Centre Wilhelmshaven
[Sofern nicht anders angegeben sind die Fotos in diesem Beitrag von Janna R. Wieland/Unless otherwise credited, the photos in this contribution are by Janna R. Wieland]

und Standbildern werden über mehrere Tage hinweg Zukunftsszenarien entwickelt, die während und am Ende der Woche erwachsenen Expert*innen des Alltags sowie Eltern und Familie vorgestellt werden. Nach einer Begrüßungsrunde, in der sich die Kinder und Jugendlichen von ihren Plätzen aus gegenseitig vorstellen, fragt Fuhrmann, wie denn die Pandemie für die Teilnehmer*innen bisher verlaufen sei.[→ Index] Einige Finger schnellen in die Höhe. Ein Teilnehmer streckt sich besonders hoch. Einige von ihnen äußern sich frustriert und genervt, wie sich Schule und Unterricht im Lockdown gestaltet. Sie thematisieren den digitalen Unterricht und den immensen Leistungsdruck von Seiten der Schule. Eine weitere Teilnehmerin erzählt, sie habe „kein Zeitgefühl, da der Alltag weg war" (Feldnotizen, 18.08.2020), auch Langeweile und Einsamkeit werden genannt. Manche aus der Gruppe schauen verlegen zu Boden, andere signalisieren Zustimmung mit stillem Nicken oder rufen dazwischen und erhaschen dabei die Aufmerksamkeit der anderen. Auch sei es in dieser Situation belastend, bei getrennten Eltern zu leben, erzählt eine weitere Teilnehmerin. Sie mache sich Sorgen um ihre Eltern und Großeltern und schaut dabei verlegen zu Boden. Jemand anderes sagt, er könne „nicht schlafen, da es jemandem in der Familie schlecht" (ebd.) gehe. Auch vermisse er seine Freunde und sei traurig darüber, dass „so viele Menschen sterben" würden, dass es „erschreckend [sei], dass viele [Menschen] nicht glauben, dass es das Corona Virus gibt" (ebd.). Andere erzählen, dass sie ihre Familien ganz neu kennengelernt haben, eine schöne Zeit hatten und merkten, wie viele Freunde sie doch haben.

● Alltag

Der Theatermacher Frank Fuhrmann erklärt, dass es in diesem Talent Campus darum gehe, „Szenarien" zu entwickeln, heutige wie zukünftige. Szenario, erklärt er, setzt sich aus „Szene" und „Nario" zusammen. „Sich zu überlegen, geht das nur mit dem Kopf, oder geht das auch mit den Füßen? Gibt es für die Zukunft positive Ideen? Gibt es negative Ideen?" (ebd.)

annoyance at how school and lessons are organised during lockdown. They talk about digital lessons and the immense pressure from the school to perform. Another participant said she had "no sense of time because everyday life was gone" (Field Notes, 18 August 2020, transl. J.W.), and boredom and loneliness were also mentioned. Some of the group look sheepishly and a bit lost at the floor, others signal their agreement by nodding silently or shouting in between, thereby catching the attention of the others. Living with separated parents is also stressful in this situation, says another participant. She worries about her parents and grandparents and looks down at the floor in embarrassment. Someone else says that they "can't sleep because someone in the family is unwell" (ibid.). He also misses his friends and is sad that "so many people are dying" and that it is "frightening that many [people] don't believe that the coronavirus exists" (ibid.). Others say that they got to know their families in a completely new way, had a great time and realised how many friends they have.

Theatre maker Frank Fuhrmann explains that this Talent Campus is about developing *scenarios*, both present and future. Scenario, he explains, is made up of *scene* and *nario*. 'Thinking about whether it can only be done with the head or with the feet? Are there any positive ideas for the future? Are there negative ideas?" (ibid.) The aim is to collect various topics and ideas in order to develop play scenes from them. In a brainstorming session, the participants write topics on pieces of paper and then take it in turns to present them

Es gehe um das Sammeln verschiedener Themen und Ideen, um daraus Spielszenen zu entwickeln. In einem Brainstorming schreiben die Teilnehmer*innen Themen auf Zettel und tragen diese dann auf einer kleinen Bühne abwechselnd vor. Auffällig oft werden die Themen Klimawandel, Artensterben, COVID-19 sowie Verlust und Tod genannt.[→ Index] Ein Teilnehmer sagt, er mache sich Sorgen um „weniger Zusammenhalt der Menschheit“ und wünsche sich, mehr Gleichgewicht zwischen ärmeren und reicheren Menschen zu schaffen – „ärmere Menschen sollen ein besseres Leben bekommen“ (ebd.). Eine Teilnehmerin sagt, sie habe Angst, dass Frauenrechte verschwinden, ein Jugendlicher (der einzige PoC) sagt, er sorge sich, dass Rassismus nicht verschwinde, andere äußern die Angst vor der „Überwachung durch künstliche Intelligenz“ (ebd.), vor einer Diktatur, vor einem 3. Weltkrieg, vor schlechten Noten, vor der Suche nach einer Zukunft, davor, dass Trump wieder Präsident wird, davor, dass „die Welt den Bach runter geht“ (ebd.), davor, keinen Job zu bekommen, arbeitslos zu sein und kein Geld zu haben (ebd.).[→ Index] In einer Nachbesprechung der Workshopleiter*innen Ramona Krohn, Vasilios Zavrakis und Fuhrmann äußern sie ihre Überraschung darüber, dass sich die Kinder und Jugendlichen trauten, ihre Ängste und Verletzlichkeit trotz anfänglicher Schüchternheit vor den anderen auf der Bühne vorzutragen.

● Klimawandel

● Verschwinden

In einem – hier beispielhaft skizzierten – Szenario bzw. Szene des Workshops stehen Teilnehmer*innen auf der Bühne. Eine weitere Teilnehmer*in bietet ihnen im gespielten Szenario Geld an. Erst sagen sie, dass sie nicht bestechlich sind. Doch dann hören sie die Summe, die ihnen für ihre vermeintliche Expertise angeboten wird und nehmen den Auftrag mit leuchten Augen an. Sie sollen ein Mittel entwickeln, das für die Massentierhaltung förderlich ist und die Tiere dicker mache, ein Mastmittel, das zu mehr

on a small stage. The topics of climate change, species extinction, COVID-19 and loss and death are mentioned conspicuously often.[→] One participant says that he is worried about “less cohesion of humanity” (ibid.) and would like to see more balance between poorer and richer people – “poorer people should get a better life” (ibid.). One participant says they are afraid that women’s rights will disappear, one young person (the only PoC in the group) says they are worried that racism will not disappear, others express fear of “surveillance by artificial intelligence” (ibid.), being subject to a dictatorship, the possibility of a third world war, receiving bad school grades, looking for a future, that Donald Trump will be elected president of the United States again, of “the world going down the drain” (ibid.), of not getting a job, being unemployed and having no money (ibid.).[→] In a debriefing by the workshop leaders, including Ramona Krohn, Vasilios Zavrakis and Frank Fuhrmann, they expressed their surprise that the children and young people dared to express their fears and vulnerability on stage despite their initial shyness.

● Climate Change

● Disappearing

In a scenario or scene in the workshop – example outlined here – participants are standing on the stage. Another person offers them money. At first, they say that they cannot be tempted, but then they find out about the sum offered for their supposed expertise and accept the offer with eyes aglow. They are expected to develop a means, a fattening agent, conducive to intensive livestock farming, to ensure that animals get fatter and increase

Profit führen soll. Sie nennen das Mittel „Spakosan“ und obwohl ihnen bewusst ist, dass es giftig sein wird, bereiten sie es in ihrem Labor mit viel Freude und gehässigem Lachen vor. In einer späteren Szene wird deutlich, dass „Spakosan“ eine Pandemie auslösen wird. In einem späteren Szenario breitet sich das Virus aus. Alle fangen an zu husten und fallen von ihren Stühlen. Nur ein Roboter-Tier wackelt noch über die Bühne (vgl. Feldnotizen, 19.08.2020). Das Szenario geht unter die Haut. Die Thematisierung von Massentierhaltung, Korruption, einem tödlichen Virus sind real, und doch holen sich die zwei Schauspielenden viel Gelächter (auch mein Gelächter) ein, da sie das „Spakosan“ auf witzige Weise zusammenmischen und dabei die Zuschauenden mit ihrem gehässigen Gelächter anstecken. In einem weiteren Szenario wird thematisiert, dass die Teilnehmer*innen die früheren Generationen für die heutigen Missstände auf der Welt verantwortlich machen. Am Ende des Szenarios ruft ein Mädchen: „Jetzt ist es zu spät!“ (ebd.) und schmeißt in theatraler Geste dazu mit ihrem Fuß eine Pyramide aus Plastikbechern um. Auch die während der Workshop-Woche eingeladenen erwachsenen Expert*innen des Alltags, die den Kindern und Jugendlichen Feedback zu ihren erarbeiteten Szenarien geben, finden nur wenige passende Antworten auf die Missstände der aktuellen Zeit. Die Themen und der Kummer, den die jungen Menschen artikulieren, hinterlassen bei mir Gefühle von Machtlosigkeit. Der Geograf Glenn Albrecht formuliert das Konzept der „Solastalgie“ als eine Form des Kummers (Albrecht et al. 2007, 95). Mit Solastalgie ist die Belastung gemeint, die durch Einflüsse von Umweltbelastungen entsteht und auf Menschen einwirkt, wenn sie mit den Veränderungen vor Ort und ihrer Zeit umgehen müssen. Solastalgie steht im Gegensatz zu Nostalgie, Melancholie oder Heimweh und betrifft den Kummer vor Ort durch ein erlebtes Ausgesetzt-Sein (vgl. ebd., 95).

profits. They name the agent “Spakosan” and although they know that it will be toxic, they prepare it in their laboratory joyfully and with malicious laughter. In a later scene it becomes clear that *Spakosan* will trigger a pandemic. In a later still scenario, the virus begins to spread. Everyone begins to cough and fall off their chairs. The only thing to waddle across the stage is a robotic animal (see Field Notes 19 August 2020). The scenario gets under your skin. The issues of intensive livestock farming, corruption, a fatal virus are very real and yet the two actors generate a lot of laughter (my laughter, too) because they concoct the *Spakosan* wittily and infect the audience with their spiteful mirth.

In another scenario, the participants hold previous generations responsible for the grievances in the world today. At the end of the piece, a girl shouts, “It’s too late now!” (ibid.) and dramatically kicks over a pyramid of plastic cups. Even the adult experts of everyday life invited during the workshop week who gave feedback to the children and young people on the scenarios they had developed are unable to give fulsome answers to the grievances of the current time. The themes and the sorrow articulated by the young people leave me with feelings of powerlessness. Glenn Albrecht, the geographer, coins the concepts of “solastalgia” as a type of grief (Albrecht et al. 2007, 95). The geographer Glenn Albrecht formulates the concept of “solastalgia” as a form of grief (Albrecht et al. 2007, 95). Solastalgia refers to the stress made by environmental pressures that affect people as they cope

Die gespielten Szenarien hinterlassen (bei mir und im Probenraum) affektive Stimmungen, die die Sorgen, Ängste, aber auch Hoffnungen der Kinder und Jugendlichen auf gewisse Weise (für einen kurzen Moment) einfangen und so eine spielerisch-theatrale Begegnung des kaum Sagbaren (an)bieten.[→ Index] Und doch geht diese affektive Begegnung über den Kummer hinaus, da die Kinder und Jugendlichen auf ihre Weise die Szenarien überspitzen und so in eine amüsante Richtung bringen. Die Themen bleiben ernst, doch der spielerische (teils humorvolle) Umgang macht sie artikulierbar. Es entsteht ein Raum (zumindest für die Zeit des Workshops), in dessen Rahmen Erfahrungen und Affekten begegnet werden kann.[→ Index] In der Begegnung mit ihren Ängsten inszenieren die Kinder und Jugendlichen auch hoffnungsvollere Szenarien. In einem dieser positiveren Szenarien werden zwei der Teilnehmer*innen mit einer Zeitmaschine versehentlich ins Jahr 2030 gebeamt. Etwas benommen laufen die beiden im Wald umher. Sie können ihren Ohren und Augen kaum trauen, denn die Blätter der Bäume rascheln und die „zerstörte Natur blüht, der Wald ist da“ (Feldnotizen, 19.08.2020). Vorne auf der Bühne (in dieser Szene auf einer Lichtung) stehen weitere Personen im Kreis. Die beiden Zeitreisenden erzählen, dass sie aus dem Jahr 2020 kommen. Einer aus dem Kreis erwidert daraufhin: „Ah, war das nicht die Zeit mit den Masken, da haben doch alle Leute Masken getragen und Abstand gehalten. Zu dem Thema habe ich in Geschichte eine 2 geschrieben“ (ebd.).

Die entwickelten Szenen und Szenarien im Workshop zeigen Möglichkeiten erfahrungsbezogener Theaterarbeit auf, wie auch mit schweren, belastenden Zeiten und Themen spielerisch umgegangen werden kann.[→ Index; → Glossar] Der entstandene Probenraum und dessen Rahmen ermöglicht es, Affekte zu artikulieren – zugleich können Affekte „als die Intensität“ verstanden werden, „die kein einziger Körper zu besitzen vermag“ (Hickey-Moody/

Stimmung, Kulturelle Bildung

Erfahrung

Affektive Pädagogik

with changes in place and time. Solastalgia stands in contrast to nostalgia, melancholy or homesickness and relates to the grief experienced on site as a result of being exposed (see ibid., 95). The acted scenarios in this theatre-workshop leave behind affective moods that capture the worries, fears, but also hopes of the children and young people in a certain way (for a brief moment) and thus offer a playful theatrical encounter of the barely sayable[→] And yet this affective encounter transcends the sorrow as the children and young people exaggerate the scenarios in their own way and take them in an entertaining direction. The subject matter remains serious, yet the playful (sometimes humorous) way it is handled ensures that it can be articulated. A space is created (at least during the workshop) with a framework in which experiences and affects can be encountered.[→] In confronting their fears, the children and young people also enact more hopeful scenarios. In one of these more positive scenarios, two of the participants are accidentally beamed back to the year 2030 in a time machine. The two walk around the forest in a daze. They can hardly believe their ears and eyes as the leaves on the trees rustle and the “destroyed nature blossoms, the forest is here” (Field Notes, 19 August 2020). At the front of the stage (in this scene in a clearing), other people stand in a circle. The two-time travellers say that they are from the year 2020. One of the people in the circle replies: “Ah, wasn’t that the time with the masks, when everyone wore masks and kept their distance? I wrote a good mark on that topic in history” (ibid.).

Atmosphere, Cultural Education

Experience

Willcox 2020, übers. J.W.), sie sind Übergänge, Intensitäten und zugleich relationale „öffentliche Gefühle“ (Cvetkovich 2012; Berlant/Stewart 2019, übers. J.W.).[→ Index] In der Workshopwoche zeigt sich ein Format und Raum, der diese sichtbar und artikulierbar machen kann. Zugleich bleibt offen, was von diesem gemeinsam erlebten und gefühlten Affektraum bleibt. Wie wirkt dieser nach, was trägt er fort?

Schwelle

The scenes and scenarios developed in the workshop show how experiential theatre work can be used to deal with difficult, stressful times and topics in a playful way.[→]

The rehearsal space created and its framework make it possible to articulate affects - at the same time, affects can be understood “as the intensity” (Hickey-Moody/Willcox 2020, 2), “that no one body is able to own” (ibid.), they are transitions, intensities and at the same time relational “public feelings” (Cvetkovich 2012; Berlant/Stewart 2019).[→] How does it affect us, what does it carry forward?

Affective Pedagogy

Threshold



133 Stühle mit Abstand/Chairs Set at a Prescribed Distance

FIONA SCHRADING

An der Rampe
At the Ramp



134 An der Rampe/At the Ramp [Sofern nicht anders angegeben sind die Fotos in diesem Beitrag von Fiona Schrading/Unless otherwise credited, the photos in this contribution are by Fiona Schrading]

Open Access. © 2025 the author(s), published by Walter de Gruyter GmbH, Berlin/Boston. This work is licensed under the Creative Commons Attribution 4.0 License. https://doi.org/10.1515/9783111390444-020

1 Alle Namen der Teilnehmer*innen wurden geändert.

2 Das Projekt *Holo Rampe* (Holo ist die Kurzform für Hohenlockstedt) fand im Rahmen des von der Co-Leiterin Claudia Dorfmüller initiierten *Programms für junge Menschen* statt, das seit 2019 fester Bestandteil des *Lokalprogramms* der Arthur Boskamp-Stiftung ist. Das *Programm für junge Menschen* veranstaltet künstlerische Workshops und Aktionen für und mit jungen Menschen, u. a. in Kooperation mit dem Jugendzentrum Hohenlockstedt und der Wilhelm-Käber-Schule.



Silas[1] steht oben auf der Laderampe an der Ecke der Einfahrt des M.1, des Veranstaltungsorts der Arthur Boskamp-Stiftung, und liest seine „Protestrede" laut vor, in den Hof, den Ort hinein, manchmal bleibt ein Spaziergänger neugierig stehen: „Mich nervt es, dass jeder zweite Mensch nur an sich denkt." Samu schreit: „Stop disapproving of the LGBTQ+ Community!" Und Jan ruft in das Mikrofon: „Mich nervt, dass die Erwachsenen denken, sie kennen uns besser, als wir uns selber kennen" (rampe:aktion 2021a). Die alte Laderampe ist der Ausgangspunkt für das Kunst- und Aktionsprojekt *Holo Rampe*[2], das für und mit jungen Menschen aus Hohenlockstedt und Umgebung während sechs (verteilter) Aktionswochen im Frühling und Sommer 2021 stattfand, initiiert von den Künstler*innen und Kulturvermittler*innen Christian Limber, Miriam Trostorf und Christian Diaz Orejarena sowie Claudia Dorfmüller, der damaligen Leiterin des Lokalprogramms und Co-Leiterin der Arthur Boskamp-Stiftung. Ausgangsidee des Projekts war es, die Laderampe der Stiftung als „Zwischenraum" – zwischen öffentlichem Raum und Institution – gemeinsam mit jungen Menschen aus Hohenlockstedt und Umgebung neu zu gestalten, zu bespielen, zu erfinden und im Experimentieren mit unterschiedlichen künstlerischen Praktiken wie Video, Text, Sounds, Siebdruck, Performance und Dokumentarfilm spielerisch das eigene Umfeld und andere mögliche Lebensweisen zu erkunden sowie gesellschaftliche Verhältnisse zu befragen (vgl. rampe:aktion 2021b). Von der Rampe aus schallen Musik und Texte nach Hohenlockstedt hinein, die vom alltäglichen Abhängen am Spielplatz handeln, von den eigenen vier Wänden, vom Supermarktparkplatz und Waldwegen, von Schule und Mobbing, Lockdown und Playstation, von Anime und Frust.

Die Rampe wird in den nächsten Wochen zum Ausgangspunkt für unterschiedliche künstlerische Aktionen, ein Ort zum gemeinsamen Planen, Entwerfen, Experimentieren, und zu einem Treffpunkt, an dem wir abhängen,

3 Die Corona-Pandemie, die im Frühling 2021 noch mit voller Wucht das gesellschaftliche Leben bestimmte, beeinflusste auch dieses Projekt stark. So konnte die erste Aktionswoche nur online stattfinden und erst ab der zweiten Aktionswoche war dann unter Vorsichtsmaßnahmen wie täglichem Testen, Maske tragen, Abstand halten ein Zusammenkommen ‚live' möglich.

● Alltag

Limo trinken, Mittag essen, besprechen, was ansteht oder wie der Tag so war. Zu Fuß oder mit dem Fahrrad kommen die Teilnehmenden morgens nach und nach an der Rampe an, machen die obligatorischen Coronatests[3], quatschend, lachend, mal müde, mal aufgedreht. Auf der Rampe oder im Hof auf verteilten Stühlen und Sitzsäcken sitzend sprechen wir über nichts Bestimmtes, über Alltägliches, was es so Neues gibt; über Schule, Anime-Filme, neue Musiktipps von Simon.[→ Index] Manchmal greift Nadia spontan zum Mikro und interviewt uns gespielt ernst, moderiert eine Vorstellungsrunde: „Guten Tag! Können Sie sich bitte vorstellen?" – „Und wie geht es Ihnen?" Oder sie stellt uns (mit viel Gelächter und Rufen der anderen dazwischen) Fragen wie: „Was finden Sie schön an Hohenlockstedt?" – „Was würden Sie tun, wenn Hohenlockstedt nicht wäre und Sie etwas hier bauen dürften?" – „Was würden Sie tun, wenn Sie Bürgermeisterin wären?"

Während der sechs Aktionswochen wird *Holo Rampe* zu einer Form des temporären Zusammenkommens, einem geteilten, aber unterschiedlich erlebten Erfahrungsraum, der dazu ermutigt, Fragen zu stellen: Was umgibt mich jeden Tag? Wie will ich leben und wie leben eigentlich andere Menschen? Wie fühlt sich das Bekannte an, wie sieht das Unbekannte aus? Was ist Gemeinschaft? Was möchte ich gerne verändern? Was empfinde ich als gerecht oder ungerecht in meinem Leben und in der Welt? Was ist Erwachsen-Sein für mich? Und wie wäre eine Welt ohne Erwachsene? Was ist Reichtum? Und wie könnte eigentlich alles ganz anders sein? Ausgehend von diesen und vielen weiteren Fragen schreiben die Teilnehmer*innen Texte und Banner, drehen Videos und Filme, machen Soundaufnahmen und Interviews, entwerfen Kostüme und erfinden Geschichten.



135 Siebdruck/Screen Printing

Der Fokus des Projekts liegt dabei auf dem Prozess und nicht auf einem angestrebten Endergebnis, darauf, ein Setting, einen „Rahmen" herzustellen, in dem sich alle Beteiligten auf soziale wie künstlerische Prozesse einlassen

Silas[1] is standing up on the loading ramp at the corner of the M.1 drive, the venue of the Arthur Boskamp-Foundation, and is reading his 'protest speech' out loud, into the yard, into the place; occasionally a pedestrian stops, curious: "I'm annoyed that every second person thinks only of themselves!" Samu shouts: "Stop disapproving of the LGBTQ+ Community!" And Jan shouts into the microphone: "It annoys me that adults think that they know us better than we know ourselves!" (rampe:aktion 2021a) The old loading ramp is the starting point for the art and action project *Holo Rampe*[2], which took place for and with young people from Hohenlockstedt and its vicinity during six action weeks over the spring and summer of 2021. It was initiated by the artists and cultural educators Christian Limber, Miriam Trostorf and Christian Diaz Orejarena as well as Claudia Dorfmüller, the then-director of the local programme *M.1 Lokal* and co-director of the Arthur Boskamp-Foundation. The initial idea for the project was to redesign and playfully reinvent the loading ramp as an "intermediate space" – between public space and institution – together with young people from Hohenlockstedt and the surrounding area, and to playfully explore their own environment and other ways of living by experimenting with different artistic methods such as video, text, sounds, screen-printing, performance and documentary film, and to question social conditions (see rampe:aktion 2021b). From the ramp, music and lyrics resonate through Hohenlockstedt, telling stories about everyday life – hanging out at the playground, one's own four walls, the supermarket

1 All names of the young participants have been changed.

2 The *Holo Rampe* programme (Holo is short for Hohenlockstedt) was held as part of the *Programm für junge Menschen* (programme for young people) initiated by the (former) co-director Claudia Dorfmüller, which has been an integral part of the Arthur Boskamp-Foundation's *Lokalprogramm* (local programme) since 2019. The *Programm für junge Menschen* arranges artistic workshops and activities for and with young people, including cooperations with the Jugendzentrum (youth centre) Hohenlockstedt and the Wilhelm-Käber School, amongst others.

136 Banner an der Rampe/
Banner at the Ramp



können und „in dem Rahmen versuchen, alles so offen wie möglich zu halten“ (rampe:aktion, Interview 21.05.2021).[→ Index] Das bedeutet für die Kunstvermittler*innen, sich auf die Unvorhersehbarkeit des Prozesses einzulassen und immer wieder auszuprobieren, welche Bedingungen, welche Vorgaben, welche Impulse oder welche Spielräume es braucht. „Das Miteinander lässt sich vorbereiten, antreiben, es lässt sich herstellen und pflegen, es lässt sich verändern, bewusst und unbewusst. Aber es lässt sich nicht planen und nicht beherrschen“ (rampe:aktion, Interview 03.09.2021).[→ Index] Diese Praxis einer performativen Kunst- und Kulturvermittlung[→ Index] lässt sich als eine

● Künstlerische Praxis
● Miteinander
● Performativität

parking lot and forest paths, school and bullying, lockdown and Playstation, anime and frustration.

Over the following few weeks, the ramp becomes the launch pad for various artistic actions, a place for planning together, designing, experimenting and a meeting place where we hang out, drink sodas, eat lunch, discuss what's coming up or how the day unfolded. By and by, the participants arrive at the ramp in the morning, on foot or by bicycle, take their obligatory COVID-19 tests[3], chatting, laughing, sometimes tired, sometimes excited. Sitting on the ramp or in the yard on scattered chairs and beanbags, we chat about this and that, whatever is new: school, anime films, Simon's new music tips.[→] Sometimes, Nadia grabs the mic and interviews us in a playfully serious way, moderating a round of introductions. “Hello! Would you introduce yourself, please?” – “And how are you?” Or, with much laughter and heckling from the others, she asks us questions, such as: “What do you think is nice about Hohenlockstedt?” – “What would you do if Hohenlockstedt did not exist and you could build something here?” – “What would you do if you were mayor?”

Over the six weeks of the project, *Holo Rampe* becomes a form of temporary gathering, a shared space of experiences, yet experienced differently, encouraging people to ask questions: What surrounds me every day? How do I want to live and how, in fact, do other people live? What does the familiar feel like, and what does the unknown look like? What is community? What would I like to change? What do I believe is just or unjust in my life and in the

3 The coronavirus pandemic, which was still having a major impact on social life in the spring of 2021, also had a significant influence on this project. For example, the first week of activities could only take place online, and it was only from the second week of activities onwards that it was possible to meet 'live' under precautionary measures such as daily testing, wearing masks and keeping our distance.sammenkommen ‚live‘ möglich.
● Everyday Life

„Pädagogik der Kollaboration“ beschreiben, die explorativ, beziehungsorientiert und auf kollektive Arbeitsprozesse ausgerichtet ist (vgl. Jamouchi 2020, 51, 61), in der die Vermittler*innen sich als Teil des Prozesses verstehen und zugleich die eigene Praxis kritisch befragen. Eine Praxis, die die Vermittler*innen als „kollaborativ“[4] beschreiben: „Nicht so partizipativ von oben herab, sondern eher sich so daneben zu stellen, zusammen zu laufen und vielleicht an den richtigen Stellen so einen Schritt zurückzumachen oder so. [Um] einen Weg, so einen Raum zu öffnen, ein Setting herzustellen [...] wo man halt sein kann! Wo alle ausprobieren können und irgendwie neu sein können oder so!“ (rampe:aktion, Interview 21.05.2021)

Dieser Prozess, in den auch ich kollaborativ miteinbezogen wurde,[5] bringt die jungen Menschen, die Kunstvermittler*innen und mich in unseren unterschiedlichen Positionierungen zusammen, vermittelt etwas zwischen uns, verwickelt uns in (affektive) gemeinsame Situationen und Aktionen, in denen wir auch mehrdeutige Rollen einnehmen können und zumindest teilweise die Zuordnung dessen, wer was an wen vermittelt, wer wen beforscht oder befragt, mit ins Spiel gebracht wird.

4 Dabei beziehen sie sich u. a. auf Mark Terkessidis (2018), für den Kollaboration eine „Zusammenarbeit [beschreibt], bei der die Akteure einsehen, dass sie selbst im Prozess verändert werden“ (14) – „Im Zentrum der kollaborativen Kunst als sozialer Praxis steht [...] der Schaffensprozess als gemeinsame Anstrengung, die möglichst vielen anderen Ausdrucksmöglichkeiten gibt“ (264).

5 An dieser Stelle möchte ich mich ganz herzlich bei allen Teilnehmer*innen und besonders bei den Kunstvermittler*innen dafür bedanken, dass ich Teil dieses spannenden Projekts und Prozesses werden durfte, für die vielen anregenden Gespräche und eine tolle Zeit zusammen, in der ich sehr viel gelernt habe.

(NICHT) ERWACHSEN-SEIN

Wir sitzen an mehreren Tischen, vor uns Papiere und Stifte, schreiben Wörter und Sätze auf, die wir an die Wände hängen und aus denen später gemeinsame Soundcollagen entstehen werden. Ausgangspunkt sind die drei Stichpunkte Gerechtigkeit/Ungerechtigkeit, Reichtum/Armut und Erwachsen-Sein. Zwischendurch herrscht aufgeregtes Durcheinandergerede, dann wird es wieder ruhiger, wir überlegen, schreiben etwas auf, schweifen ab. Wir diskutieren über das ‚Erwachsen-Sein‘, das von den Teilnehmer*innen zuvor schon in unterschiedlicher Weise in anderen Texten und Gesprächen thematisiert wurde, als einen Begriff, an dem widersprüchliche Affekte haften[→ Index; → Glossar]:

●● Anhaften

world? What does being grown-up mean for me? And what would the world be like without grown-ups? What is wealth? And how could everything be completely different? Taking these and other questions as a starting point, the participants write texts and banners, shoot videos and films, make sound recordings and interviews, design costumes and invent stories.

The project's focus is centred on the process and not on a desired end result, on creating a setting, a “framework” in which all participants can engage in social and artistic processes, while also striving “to keep everything as open as possible within this framework” (rampe:aktion, Interview 21 May 2021).[→] For the art educators, this means embracing the unpredictability of the process and continually experimenting with which conditions, guidelines, impulses or how much leeway is needed. “It is possible to prepare, drive, create, maintain and change togetherness consciously and unconsciously. But it cannot be planned and cannot be controlled.” (rampe:aktion, Interview 3 September 2021).[→] This practice of performative art and cultural education[→] can be described as a “pedagogy of collaboration” that is exploratory, relationship-focused and oriented towards collective work processes (see Jamouchi 2020, 51, 61), in which the cultural educators see themselves as part of the process and at the same time critically question their own practice. This is a practice that the educators describe as being “collaborative”[3]: “Not as participative from the top down, but rather standing alongside, running together and perhaps taking a step back in the right places, or something

● Artistic Practice

● Togetherness
● Performativity

3 In doing so, they refer (among other things) to Mark Terkessidis (2018), for whom collaboration describes a “working together in which the actors accept that they themselves will be changed in the process“ (14, transl. F.S.) – “At the heart of collaborative art as a social practice is ... the creative process as a joint effort that gives as many others as possible possibilities of expression” (264, transl. F.S.).



137 Filmdreh auf dem Bauernhof / Film Shoot in the Farmyard

like that. [In order] to open up a path, a space, so to speak, creating a setting … where you can just be! Where everyone can try things out and can be new in some way or other!" (rampe:aktion, Interview 21 May 2021)

This process, in which I was also included in a collaborative way,[4] brings the young people, the art educators and me together in our different stances, conveys something between us, involves us in common (affective) situations and actions, in which we can take on ambiguous roles and, at least in part, the assignment who communicates what to whom, who researches or interviews whom is blurred.

4 At this point, I would like to thank all participants and particularly the art educators most heartily for allowing me to be part of this exciting project and process, for the many stimulating conversations and a wonderful time spent together during which I have learned many things.

(NOT) BEING GROWN-UP

We are sitting at several tables, paper and pens in front of us, writing down words and sentences that we hang on the wall and from which we will create jointly devised sound collages. The starting points are the three topics: justice/injustice, wealth/poverty and being grown-up. From time to time, there is lively, chaotic chatter, then it becomes calmer again as we reflect, write something down, drift off. We discuss 'being grown-up' as a topic that has already been tackled in various ways by the participants in other texts and discussions, as a term to which contradictory affects stick[→]: On the one hand, 'being grown-up' is associated with a promise of greater self-determination – "Being grown-up means that you don't have to do things secretly and you're allowed to do everything" (rampe:aktion 2021c) – which is simultaneously

Stickiness

Einerseits steht das ‚Erwachsen-Sein' für ein Versprechen für mehr Selbstbestimmung – „Erwachsen sein heißt, man muss nichts heimlich machen und darf alles" (rampe:aktion 2021c) –, das zugleich mit dem Gefühl in Verbindung steht, dass sie als Kinder und Jugendliche oft nicht gehört werden und dass das, was sie als Nicht-Erwachsene sagen, denken und tun, in den Augen der souveränen Erwachsenen-Subjekte weniger klug und bedeutsam ist: „Viele Erwachsene denken, Kinder haben eh keine guten Ideen", sagt Thomas, und: „Niemand hört auf Kinder!" (Feldnotizen, 19.07.2021) Andererseits handelt das ‚Erwachsen-Sein' aber auch noch von etwas anderem, von etwas, das weniger wünschenswert ist, sondern eher Gefühle der Ablehnung hervorruft: von dem Druck, ein souveränes Subjekt („erwachsen") sein/werden zu müssen, das die Kontrolle über sich selbst hat, das immer weiß, was zu tun ist. „Wenn man erwachsen ist, darf man noch weniger anders sein. Als Erwachsener muss man nämlich funktionieren. Man muss wissen, was man machen will. Ständig werde ich gefragt, was ich werden will, was ich machen will. Als ob ich das jetzt wissen müsste", sagt Samu (Feldnotizen, 19.07.2021). „Erwachsen" steht hier für so etwas wie ein sich selbst besitzendes Subjekt, für die, die souverän sind, nicht-verletzlich, kein ADHS oder andere „Mental Health Issues" (ebd.) haben. Die jungen Menschen erzählen von ihren Mobbing-Erfahrungen in der Schule, dem Gefühl mentalen und körperlichen ‚Anders-Seins' und dem Gefühl, nicht anders sein zu dürfen. Davon, wie es sich anfühlt, unter dem Druck zu stehen, „funktionieren" zu müssen, von dem Gefühl, daran zu scheitern, zu diesem selbstbestimmten Subjekt zu werden. Eine der Soundcollagen, die aus der gemeinsamen Textproduktion entstehen, handelt von dieser Ambivalenz, dieser widersprüchlichen Bindung an das ‚Erwachsen-Sein' und zugleich von einem widerständigen Moment gegen den Druck, „erwachsen" zu sein/zu werden, der Weigerung, sich ihm zu unterwerfen, dem Beharren auf: „Ich bin anders als die Erwachsenen."

connected to the feeling that as children and young people, they are frequently not heard and that what they say, think and do as non-adults is seen as being less intelligent and meaningful in the eyes of genuine grown-ups. "Many adults think that children don't have any good ideas", says Thomas, and: "No one listens to children!" (Field notes, 19 July 2021) On the other hand, 'being grown-up' is also about something else, something that is less desirable and more likely to provoke feelings of rejection: the pressure to be/become a sovereign subject (a 'grown-up') who is in control of oneself, who always knows what to do. "When you are a grown-up, you're allowed to be even less different. As a grown-up, you have to actually function [properly]. You have to know what you want to do. I'm constantly asked what I want to be, what I want to do. As if I should know that now", says Samu (Field notes, 19 July 2021). 'Grown-up' here means something like a self-possessed subject, for those who are sovereign, non-vulnerable, do not have ADHD or other "mental health issues" (ibid.). The young people relate their experiences of bullying in school, the feeling of being mentally and physically different and the feeling of not being allowed to be different. They talk about how it feels to be under pressure to 'perform', of the feeling of failing to become this self-determined subject. One of the sound collages arising from the joint production of texts tackles this ambivalence, this contradictory attachment to 'being grown-up' and at the same time it refers to a moment of resistance to the pressure of being/becoming 'grown-up', the refusal to submit to it, the insistence on the idea that "I am different to the grown-ups".



138 Filmdreh auf dem Bauernhof/ Film Shoot in the Farmyard



139 Textfragmente/
Text Fragments

Ich bin anders als die Erwachsenen, weil ich mich nicht unbedingt rumkommandieren lasse.
Ich bin anders als die Erwachsenen, weil ich nicht alles darf.
Weil ich noch vieles ausprobieren möchte. Weil ich andere Gedanken habe.
Ich bin anders als die Erwachsenen, weil ich nicht unbedingt alles weiß.
Ich bin anders als die Erwachsenen, weil ich einfach anders bin, mental und körperlich.
Einem Erwachsenen würde ich gerne mal ins Gesicht sagen, dass sie nicht besser sind als wir. Dass ich machen will, wozu ich Lust habe.
Akzeptiert eure Kinder, akzeptiere deine Kinder, denk nicht nur an Geld.
Das würde ich einem Erwachsenen gerne direkt ins Gesicht sagen: Lass mich bitte einfach mal so machen. Sorry, dass ich halt nicht alles weiß.
Ich weiß halt nicht, was ich später einmal werden will. Ich bin halt anders.
Lasst mich bitte einfach mal in Ruhe. […]
Ich hasse es, wenn meine Eltern denken, dass ich nicht allein klarkommen könnte. […]
Erwachsene sagen immer: „Du kannst das nicht!“ […]
An Erwachsenen nervt mich, dass sie uns rumkommandieren wollen. […]
An Erwachsenen nervt mich, dass sie oft nicht auf Kinder hören, wenn es um wichtige Sachen geht.
An Erwachsenen nervt mich, dass sie denken, sie könnten alles.
(rampe:aktion 2021c)

In dieser Situation, die sicherlich von mir und den anderen Teilnehmer*innen jeweils ganz unterschiedlich erlebt wurde, in der sich unterschiedliche Erfahrungen, Auseinandersetzungen mit gesellschaftlichen Verhältnissen und damit verbundene „gewöhnliche Affekte“ (vgl. Stewart 2007) und

I am different to the grown-ups, because I don’t necessarily allow myself to be ordered around.
I am different to the grown-ups because I am not allowed to do everything. Because I would like to try out a lot of things. Because I think differently.
I am different to the grown-ups because I don’t necessarily know everything.
I am different to the grown-ups, because I am simply different, mentally and physically.
I would like to tell a grown-up to their face that they are not better than us. That I want to do what I feel like doing.
Accept your children, don’t just think of money.
I would like to tell a grown-up to their face: Just let me do it my way. Sorry that I don’t know everything. I simply don’t know what I want to be later in life.
I’m just different. Just leave me in peace. …
I hate it when my parents think that I can’t manage on my own. …
Grown-ups always say: “You can’t do that!” …
What annoys me about grown-ups is that they want to boss us around. …
What annoys me about grown-ups is that they often don’t listen to children when it comes to important matters.
What annoys me about grown-ups is that they think they can do everything (rampe:aktion 2021c).

„schlechte Gefühle“ (vgl. Cvetkovich 2012, 3, transl. F.S.) überkreuzen, entsteht vielleicht so etwas wie ein Raum für Nicht-Souveränität (vgl. Berlant 2016), ein Raum, in dem ein „Anders als die Erwachsenen“ stattfinden oder artikuliert werden kann.[→ Index; → Glossar]

Affektive Pädagogik

„DENN HÄTTEN WIR EINE ANDERE WELT, WÄRE ES GEILER“

Eine Filmsequenz zeigt eine mit Bildern behängte Zimmerwand, vorbeiziehende Häuserreihen, verschwommene Füße auf dem Pflaster, eine Coronamaske hängt vom Balkon, vorbeiziehende Wolken, ein Spielplatz. Eine Frau auf einem Plastikgartenstuhl sitzt in einem gepflegten Garten mit allerlei Deko-Objekten, eine Stimme fragt: „Warum sagt man, dass die Deutschen Kartoffeln sind?“ Eine weite leere Wiese hinter Zäunen. Vollgestellte Regale in einem Trödelladen. „Wie viel verdienen Sie?“ Eine Frau mittleren Alters, die sich auf einen Zaun stützt, im Hintergrund stehen und liegen einige Kühe, eine Stimme sagt: „Hallo, ich bin Nadia und ich möchte Sie heute ein paar Fragen stellen.“ Ein Mann sitzt vor einer Vitrine mit unterschiedlichen Wimpeln und sagt: „Ich finde, Rassismus ist zu bekämpfen, und das mit aller Deutlichkeit.“ Fünf junge Menschen stehen auf einer grünen Wiese, verharren still in unterschiedlichen Posen, dann ein kahler Acker, ein auf dem Boden zusammengekauerter Körper, eine weitere Person blickt direkt in die Kamera, die Fäuste geballt. Im Hintergrund flüstern Stimmen, werden lauter, vermischen sich zu einem Chor: Einsamkeit, Selbstbestimmung, Leistungsgesellschaft, Gewalt, Kontrolle, Patriarchat, Tierquälerei, niemand hört auf Kinder. Eine große Pappmachékugel auf zwei Beinen, die wie ein fremder Planet aussieht, geht über den Rewe-Parkplatz. Eine aus Pappe gebaute Roboterhand kratzt über einen großen Stein. In einem Kornfeld bewegen sich mehrere große, bunte Figuren langsam auf die Kamera zu, im Vordergrund eine die Zähne fletschende Kartoffel.[6; → Index]

6 Einige der hier beschriebenen Filmsequenzen sind im Trailer zu „Das Kartoffeluniversum“ (AT) zu sehen: https://vimeo.com/694872661.

Figuren



140 Im Kornfeld, Videostill aus „Das Kartoffeluniversum“ (AT)/In the Grain Field, Videostill from “The Potato-Universe” [Video: rampe:aktion]



141 An der Bushaltestelle, Videostill aus „Das Kartoffeluniversum“ (AT)/At the Bus Stop, videostill from “The Potato-Universe” [Video: rampe:aktion]

Die unterschiedlichen Filmsequenzen, mal poetisch, mal dokumentarisch oder auch fiktional, sorgfältig inszeniert oder spontan, mit dem Handy oder mit der professionellen Kamera, erzählen von einer filmischen Erkundung Hohenlockstedts und zugleich (er)finden sie den Ort in filmischen Bildern oder zeigen vielmehr einen Ort, den es nicht gibt und der zugleich in den Bildern sichtbar wird: Es entsteht etwas Neues, das den Anspruch erhebt, wirklich zu sein. Sie handeln vom Spiel vor und hinter der Kamera, von Fragen, die zur Suche nach Bildern anregen, und von Befragungen mit der Kamera. Sie handeln von dem, was die jungen Menschen alltäglich umgibt, und dem, was es nicht gibt, von Bekanntem und Unbekanntem, und davon, was andere dazu zu sagen haben. Die Filmsequenzen stehen mit den im Projekt gestellten Fragen in Verbindung, aber sie übersetzen nichts, sie repräsentieren nichts, sie erzeugen vielmehr neue Bilder, in denen sich

In this situation, which has certainly been experienced very differently by me and the other participants, in which various experiences, engagements with social conditions and “ordinary affects” (see Stewart 2007) and “bad feelings” (see Cvetkovich 2012, 3) linked to these intersect, perhaps something like a space for “nonsovereignty” (see Berlant 2016) can emerge, a space in which ‘being different from the grown-ups’ can occur or be articulated.[→]

Affective Pedagogy

“BECAUSE IF WE HAD A DIFFERENT WORLD, IT WOULD BE AWESOME”

A film sequence shows the wall of a room, hung with pictures, rows of houses passing by, blurred feet on the pavement, a coronavirus mask hanging on the balcony, clouds scudding past, a playground. Sitting on a plastic garden chair is a woman in a well-tended garden, boasting all kinds of decorative objects. A voice asks, “Why do people say that Germans are potatoes?” A vast, empty field behind fences. Fully stocked shelves in a junk shop. “How much do you earn?” A middle-aged woman, leaning against a fence, in the background a few cows are standing or lying down, a voice says, “Hello, I’m Nadia and I’d like to ask you a few questions today.” A man is sitting in front of a display case filled with various pennants and says, “I think we should fight against racism and that with absolute clarity.” Five young people are standing in a green meadow, in various poses, unmoving, then there is a bare field, a body curled up on the ground, another person looks directly into the camera with

Inszeniertes, Dokumentarisches und Fiktionales vermischen, in denen Szenen aus dem Alltag, die „Erwachsenenwelt“ und die fiktive Welt des „Kartoffeluniversums“ auf eine Weise in Relation treten, aus/in der vielleicht auch Hohenlockstedt etwas anderes wird.

„Wir haben Kostüme hergestellt, womit wir zum Kartoffelplaneten gegangen sind. Denn hätten wir eine andere Welt, wäre es geiler. Die Kostüme haben uns legit inspiriert, weiterzumachen mit den Videos. Da haben wir Menschen aus Holo besucht und gefragt, was sie zu Rassismus denken und auch, was sie zu uns denken.“[7]

7 Ausschnitt aus der Rede der Teilnehmer*innen bei der großen Abschlussausstellung im M.1 am 04.09.2021.

Eine Serie der Filmsequenzen zeigt unterschiedliche Bewohner*innen Hohenlockstedts in ihrem Zuhause oder an ihrem Arbeitsplatz, die von den Teilnehmer*innen interviewt werden. Dabei konfrontieren sie die „Erwachsenen“ auch mit Fragen nach gesellschaftlichen Verhältnissen, wie beispielsweise: „Sind Sie reich?“ – „Wie finden Sie die Jugend heute?“ – „Wie stehen Sie zum Thema Rassismus?“ – „Wie findest du, dass die jungen Mädchen rauchen oder auch andere Sachen machen?“ – „Ist das Geld in Hohenlockstedt gerecht aufgeteilt?“

In einer anderen Serie werden die Teilnehmer*innen selbst zu Darsteller*innen vor der Kamera. Angelehnt an Übungen des Theaterpädagogen Augusto Boal inszenieren sie unterschiedliche Posen auf dem Acker, der Wiese, am Waldrand, in denen es darum geht, mit dem Körper ein bestimmtes Gefühl auszudrücken, und lassen so performte Affekte zu Bildern werden. Gleichzeitig entstehen mehrere Filmszenen mit von den Teilnehmer*innen entwickelten und hergestellten Kostümen, die von Figuren und Kreaturen des „Kartoffeluniversums“ handeln: unangepasste, merkwürdige, gefährliche und fröhliche Andere einer Welt, die wie eine Fluchtlinie quer zur „Erwachsenenwelt“ und dem „Gerechtigkeitsplaneten“ verläuft. In den Filmszenen geschieht keine dramatische Handlung, nichts Actionreiches

fists clenched. In the background voices are whispering, becoming louder, mingle together into a chorus: loneliness, self-determination, meritocracy, violence, control, patriarchy, animal cruelty, nobody listens to children. A large papier-mâché ball on two legs, looking like an alien planet, walks across the Rewe supermarket car park. A cardboard robot hand scratches over a large stone. In a grain field, several large, colourful figures slowly move towards the camera, in the foreground there's a potato baring its teeth.[5; →]

These different film sequences, sometimes poetic, other times documentary-style or fictional, carefully staged, or spontaneous, recorded on a mobile phone or with a professional camera, relate a cinematic exploration of Hohenlockstedt and at the same time, they (re)invent the town in cinematic images, alternatively display a place that does not exist and which, at the same time, becomes visible in the images: something new emerges that claims to be real. The film sequences are about playing in front of and behind the camera, about questions that spark the search for images, and about explorations with the camera. They are about the things that surround the young people every day, and about what is not there, about the familiar and the unfamiliar, and what others have to say about it. The film sequences are linked to the questions asked in the project, but they do not translate or represent anything, rather they create new images in which staged things, documentary and fictional elements blend together, in which scenes of everyday life, the 'Grown-up World' and the fictional world of the 'Potato Universe'

5 Some of the film sequences described here can be seen in a trailer for The Potato Universe: https://vimeo.com/694872661.
● Figures

oder Heldenhaftes. Die Kreaturen wandeln einfach langsam durch die Straßen von Hohenlockstedt, blicken auf den Lohmühlenteich, warten an der Bushaltestelle, gehen durchs Kornfeld. Sie gehen unbestimmt weiter, ohne irgendwo anzukommen, „un/an/geeignete Andere“ vom „Science-Fiction-Ort, der einfach Anderswo genannt wird“ (Haraway 2017, 53, 36), in den Straßen von Hohenlockstedt.

appear in such a way from/in which also perhaps Hohenlockstedt will become something different.

“We have made costumes which we took to the potato planet. Because if we had a different world, it would be awesome. The costumes have totally inspired us to keep making videos. We visited people from Holo and asked them what they think about racism, and also what they think of us.”[6]

In a series of the film sequences different inhabitants of Hohenlockstedt are shown in their home or at their workplaces and being interviewed by the participants. In the conversations, they confront the ‘grown-ups’ with questions about societal issues, such as: “Are you rich?” – “What do you think of the youth of today?” – “What is your stance on racism?” – “What do you think about young girls smoking or doing other things?” – “Is wealth fairly distributed in Hohenlockstedt?”

In another series, the participants themselves become the performers in front of the camera. Drawing on exercises of the theatre educationalist Augusto Boal, they stage various poses on the field, the meadow, the edge of the woods, using their bodies to express a specific feeling and thus turning performed affects into images. At the same time, several film scenes are developed with the costumes created and made by the participants, dealing with characters and creatures of the ‘Potato Universe’: non-conformist, strange, dangerous and joyful others from a world that runs like a line of flight across the ‘Grown-up World’ and the ‘Planet of Justice’. There is no dramatic

6 Excerpt from the participants’ speech at the large closing exhibition in the M.1 on 4 September 2021.

142 An der Lohmühle, Videostill aus „Das Kartoffeluniversum“ (AT)/At the Mill Pond, videostill from “The Potato-Universe” [Video: rampe:aktion]

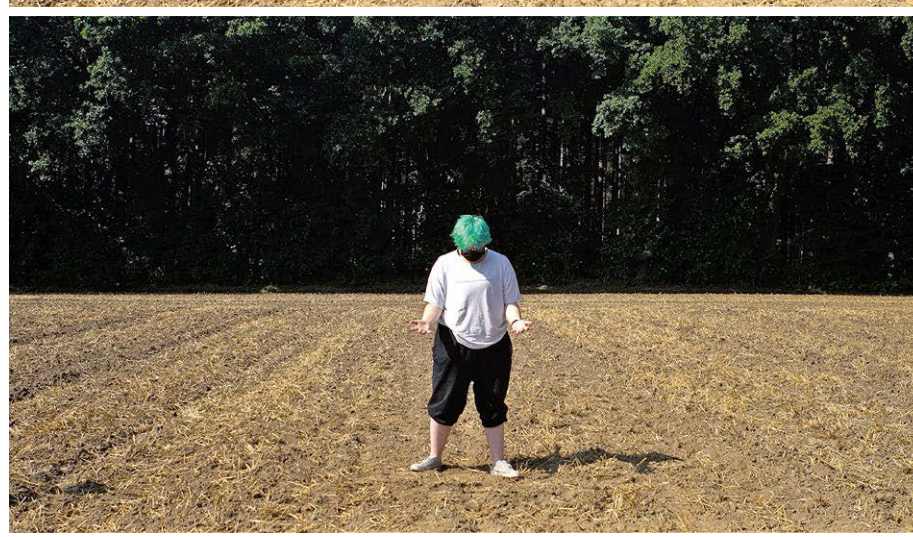


action, no full-on action or heroics in the film scenes. The creatures simply wander slowly along the streets of Hohenlockstedt, look at the mill pond, wait at the bus stop, meander through the grain field. They move without purpose, without arriving anywhere, in the streets of Hohenlockstedt, “inappropriate/d others” from a “science fictional, speculative factual, SF place called, simply, elsewhere” (Haraway 1999, 320, 314).

143–145 Auf dem Acker, Videostill aus „Das Kartoffeluniversum“ (AT)/On the Field, videostill from “The Potato-Universe” [Video: rampe:aktion]







FIONA SCHRADING

Im M.1

In the M.1

At the heart of Hohenlockstedt, a rural community in the middle of Schleswig-Holstein, ensconced between several supermarkets and historic buildings that are still preserved from the times of the former *Lockstedter Lager* military camp, stands the historic military building M.1 (Massivbaracke 1).[→] Since 2007, the Arthur Boskamp-Foundation has been running a dedicated art and cultural programme there, the appeal of which extends far beyond the village.[1] As usual, I get off at the Finnische Allee bus stop and look up at the large building, the fenced-in garden with its yellow garden furniture and the adjoining exhibition hall with its tall, elongated windows. Depending on the season and weather, the place feels somewhat deserted, or warm and inviting. Now in July, this brick building is bathed in bright sunshine. Shouldering my rucksack, I walk around the building into and head inside. As always, I am warmly welcomed and offered the opportunity to stay in one of the guest apartments, where not only the artistic directors and artists but also other guests often find accommodation. This is how the M.1 is not just a venue for events, but offers a place for informal gatherings and networking, a place for living, cooking, working and eating together. This exceptional warmth and hospitality are a distinguishing feature of the Arthur Boskamp-Foundation. With the M.1, the foundation has established a vibrant hub for arts and culture in Hohenlockstedt, where contemporary art, interdisciplinary formats of cultural education, and active participation in cultural and societal processes by the local community come together. With its spacious rooms, guest apartments,

● Military

1 The program and background information about the Arthur Boskamp Foundation can be found on the website: https://www.m1-hohenlockstedt.de.



Open Access. © 2025 the author(s), published by Walter de Gruyter GmbH, Berlin/Boston. CC BY This work is licensed under the Creative Commons Attribution 4.0 License. https://doi.org/10.1515/9783111390444-021

● Militär

Mitten in Hohenlockstedt, einer ländlichen Gemeinde in der Mitte Schleswig-Holsteins, zwischen mehreren Supermärkten und historischen Gebäuden, die noch aus Zeiten des ehemaligen Militärlagers *Lockstedter Lager* erhalten sind, steht das historische Militärgebäude M.1 (*Massivbaracke 1*).[→ Index] Darin betreibt die Arthur Boskamp-Stiftung seit 2007 ein engagiertes Kunst- und Kulturprogramm, dessen Strahlkraft weit über den Ort hinausreicht.[1] Wie immer steige ich an der Bushaltestelle *Finnische Allee* aus und blicke auf das große Gebäude, den umzäunten Garten mit den gelben Gartenmöbeln und die daran anschließende Ausstellungshalle mit den großen, langgezogenen Fenstern; je nach Jahreszeit und Wetter wirkt es etwas verlassen oder warm und einladend. Jetzt im Juli liegt das Backsteingebäude im strahlenden Sonnenschein. Den Rucksack schulternd gehe ich um das Gebäude herum ins Haus. Wie immer werde ich herzlich begrüßt und kann in einer der Gästewohnungen übernachten, in denen neben den künstlerischen Leiter*innen und den Künstler*innen auch immer wieder andere Gäste unterkommen. Dadurch bietet das M.1 neben dem Veranstaltungsprogramm auch einen Ort des informellen Zusammenkommens und Austauschs, des gemeinsamen Wohnens, Kochens, Arbeitens und Essens. Diese besondere Herzlichkeit und Gastfreundschaft zeichnet die Arthur Boskamp-Stiftung aus. Sie hat mit dem M.1 einen vielfältigen Kunst- und Kulturort in Hohenlockstedt etabliert, in dem zeitgenössische Kunst, spartenübergreifende Formate kultureller Bildung und aktive Mitwirkung an kulturellen und gesellschaftsgestaltenden

1 Das Programm und Hintergründe zur Arthur Boskamp-Stiftung finden sich auf der Webseite: https://www.m1-hohenlockstedt.de.



146 Eingang des M.1/Entrance to the M.1 [Sofern nicht anders angegeben sind die Fotos in diesem Beitrag von Fiona Schrading/Unless otherwise credited, the photos in this contribution are by Fiona Schrading]



147 Queer Bar „Out of the Closet – Into the Drinks"/Queer Bar "Out of the Closet – Into the Drinks" [Foto/Photo: Robert Hamacher]

café and garden, and not forgetting the Foundation's lively programme, the M.1 provides an infrastructure that allows multiple uses, connections and interests to coexist and link up together. It is a place of encounters, in which quite different people can come together, "where there is an overlap between different social groups, and the context does not depend on a religious denomination or any kind of membership fee" (Bailer, Interview 09.11.2020). "This has always been very important to me: that it's a welcoming house," emphasises Bettina Kruse, who is responsible for the organisation and administration of the Foundation, "and I believe that's a defining characteristic of this foundation, ... that it is truly a place where you can feel comfortable, and where people are taken seriously in what they do and who they are, while still enjoying the freedom that they need" (Kruse, Interview 24.07.2020). I have experienced this culture of openness and hospitality for myself in the way in which the Foundation not only actively involved me in the (online) team meetings and on-site activities but also supported this research project with genuine engagement.[2]

IN THE GARDEN

After my arrival, I go out into the M.1's garden. This is where the Berlin-based artists Paul Niedermayer and Hendrik Weber are currently standing on a ladder, attaching skirts, trousers, shirts and dresses to the ropes of a shade sail, preparing for this evening's *Queer Bar* that Paul has organized with Agnieszka Roguski, the artistic director of M.1. Hendrik, today's co-host of the Queer

2 At this point, I would like to express my heartfelt thanks to the entire team of the Foundation for their warm welcome, the wonderful support, and the many fascinating conversations, events and encounters that I have been able to enjoy in the M.1 which have enriched me greatly.



148 Garteneingang des M.1/ Garden Entrance to the M.1

Prozessen der Menschen vor Ort zusammentreffen. Mit den großen Räumen, Gästewohnungen, Café und Garten sowie dem engagierten Stiftungsprogramm bietet das M.1 eine Infrastruktur, die vielfältige Nutzungsweisen, Anschlüsse und Interessen zulässt, die koexistieren und miteinander in Verbindung treten können. Es ist ein Begegnungsort, an dem ganz unterschiedliche Menschen zusammentreffen können, „wo eine Überschneidung stattfindet von verschiedenen sozialen Gruppen und der Kontext weder von einer Konfession abhängt noch von irgendeinem Mitgliedsbeitrag“ (Bailer, Interview 09.11.2020). „Das ist mir immer sehr wichtig gewesen, dass das ein freundliches Haus ist“, wie es Bettina Kruse betont, die für die Organisation und Verwaltung der Stiftung zuständig ist, „und das macht diese Stiftung auch sehr aus, finde ich, […] dass es wirklich ein Ort ist, an dem man sich wohlfühlen kann und wo auch Leute einfach ernstgenommen werden in ihrem Tun und ihrem Sein und trotzdem die volle Freiheit genießen, die sie brauchen“ (Kruse, Interview 24.07.2020). Diese Willkommenskultur und Offenheit der Stiftung habe ich auch selbst erfahren können, in der Weise, wie die Stiftung auch mich sowohl in die (Online-)Teammeetings als auch vor Ort aktiv involvierte und das Forschungsprojekt unterstützte.[2]

2 An dieser Stelle möchte ich mich ganz herzlich bei dem gesamten Team der Stiftung bedanken für die herzliche Aufnahme, die große Unterstützung, die vielen spannenden Gespräche, Situationen, Veranstaltungen, Begegnungen, die ich im M.1 haben durfte und mich sehr bereichert haben.

IM GARTEN

Nach meiner Ankunft gehe ich hinaus in den Garten des M.1. Hier stehen gerade die Berliner Künstlerin Paul Niedermayer und Hendrik Weber auf einer Leiter und befestigen Röcke, Hosen, Hemden und Kleider an den Seilen des Sonnensegels, eine Vorbereitung auf die an diesem Abend stattfindende *Queer Bar*, die Paul gemeinsam mit der Künstlerischen Leiterin des M.1, Agnieszka Roguski, organisiert. Hendrik, der heutige Co-Host der *Queer Bar*, hat die Kleidungsstücke aus dem Sozialkaufhaus mitgebracht, passend zum Motto „Out of the Closet – Into the Drinks“: „Der persönliche

Bar, has brought the clothing with him from the charity shop in keeping with tonight's motto "Out of the Closet – Into the Drinks": "This personal wardrobe [will be] reopened in the garden of the M.1" (M.1 Arthur Boskamp-Foundation 2022). A mobile bar is going to be set up, electricity laid, refrigerators and illuminated signs connected, while candleholders, lanterns, and ashtrays are scattered across the tables. The Queer Bar sign next to the hedge has become a permanent fixture in the garden: a large metal sign with lettering announcing 'Studio 42. Bar & Music', originally from the *Högerbau,* a building in Hohenlockstedt steeped in history and one which the Foundation is currently restoring and renovating in accordance with listed building requirements.[3] Studio 42, a former rock bar located in the Högerbau, was once an important gathering spot and nightclub in the village—until it had to close due to the building's dilapidated condition. The sign has been given an unusual new lease of life here: the word 'Queer' now stretches boldly across the original lettering in bright pink. Repurposing and recombining items of furnishing from Studio 42 and other local bars in Hohenlockstedt has been a key element of the Queer Bar concept designed by Paul in 2021 as part of the GOSSIP programme cycle curated by Agnieszka Roguski. The idea was to create a new place out of existing elements by blending and mixing elements from different times and styles to show "how familiar something seemingly 'other' can be" (M.1 Arthur Boskamp-Foundation 2021).[→] The Queer Bar is more than a place to party together. It is seen as a meeting place, platform, and safe space for

3 The Högerbau is a former "Soldatenheim" (soldiers' home) designed by the architect Fritz Höger, built in the former military camp 'Lockstedter Lager'. Over the years, the building has seen various uses: as a church, as a residential and commercial building, as a restaurant, cinema café, club and party venue: https://www.m1-hohenlockstedt.de/hoegerbau/.

● Artistic Practice

Kleiderschrank [wird] im Garten des M.1 erneut geöffnet“ (M.1 Arthur Boskamp-Stiftung 2022). Eine mobile Bar wird aufgebaut, Strom wird gelegt, Kühlschränke und Leuchtschilder angeschlossen, Kerzenständer, Laternen und Aschenbecher auf den Tischen verteilt. Das *Queer Bar*-Schild an der Hecke ist mittlerweile fester Bestandteil des Gartens geworden: ein großes Metallschild mit der Aufschrift „Studio 42. Bar & Musik“, das aus dem *Högerbau* stammt, einem geschichtsträchtigen Gebäude in Hohenlockstedt, das die Stiftung aktuell denkmalgerecht saniert und umbaut.[3] Dort war die Rockkneipe *Studio 42* ein wichtiger Treffpunkt und Nachtclub im Ort, bis sie aufgrund der Baufälligkeit des Gebäudes schließen musste. Das Schild erhält hier ein ungewöhnliches zweites Leben: In Pink steht „Queer“ quer über der ursprünglichen Schrift. Die Nutzung und das Neukombinieren von Einrichtungselementen aus dem *Studio 42* und anderen lokalen Gastronomien in Hohenlockstedt war ein zentraler Teil des von Paul 2021 entworfenen Konzepts der *Queer Bar* im Rahmen des von Agnieszka Roguski kuratierten Programmzyklus *GOSSIP*. Es ging darum, im Vermischen unterschiedlicher Zeiten und Stile einen neuen Ort aus bestehenden Elementen zusammenzusetzen, um zu zeigen, „wie vertraut vermeintlich Anderes sein kann“ (M.1 Arthur Boskamp-Stiftung 2021).[→ Index] Die *Queer Bar* ist mehr als ein Ort zum gemeinsamen Feiern. Sie versteht sich als Treffpunkt, Plattform und Schutzraum für queere Menschen im ländlichen Raum, als Austausch- und Vernetzungsmöglichkeit, als politisches Statement, um gesellschaftliche Strukturen und Klischees zu hinterfragen und vor allem „Vorstellungen darüber, wie und was Geschlecht sein muss“ (ebd.). Ursprünglich nur für drei Abende geplant, ist die *Queer Bar* vom kuratorischen Programm ins Lokalprogramm der Stiftung überführt und damit fester Bestandteil des Veranstaltungsprogramms geworden. Agnieszka und Paul führen sie fort, in Zusammenarbeit mit Gästen der *Queer Bar*-Community, die als Co-Hosts die Abende thematisch gestalten.

3 Der *Högerbau* ist ein vom Architekten Fritz Höger entworfenes ehemaliges Soldatenheim, das 1911 im damaligen Militärlager *Lockstedter Lager* errichtet wurde. Später wurde das Gebäude als Kirche, als Wohn- und Gewerbeort mit unterschiedlichen Nutzungen, als Gaststätte, Verzehrkino und Partyraum genutzt. Vgl. https://www.m1-hohenlockstedt.de/hoegerbau/.

● Künstlerische Praxis

queer people in a rural area, as an opportunity to exchange experiences and fostering connections, as a political statement to challenge societal structures and clichés and, above all, “ideas of how and what gender should be” (ibid.). Originally planned as a three-evening event, the Queer Bar transferred from the curatorial programme to the Foundation’s local programme and became a permanent part of the events programme. Agnieszka and Paul continue to run it, collaborating with members of the Queer Bar community, who as co-hosts shape the evenings with their own thematic contributions.

Evening arrives and the guests drift in slowly. They sit on the yellow garden furniture, chat and drink ‘Pink Panties’, this evening’s special. They are a colorful mix of people of varying ages. They live in the neighbourhood and Hohenlockstedt, in surrounding villages and the district town of Itzehoe. People passing through the area also arrive, who have heard about the Queer Bar from somewhere or other, people from the M.1 network in Hamburg, and guests of Agnieszka and Paul from Berlin. Some are already Queer Bar community regulars, but there are new people too: a group of friends from the neighbourhood, a few older people from Hohenlockstedt and two youths, sitting apart from everyone, scribbling in their notebooks. Very varied conversations and encounters take place as people sit at the tables or lean on the bar. Hendrik sells a few of the clothes hanging around us, that the guests pull on immediately. We drink Dithmarscher Pils, we smoke, we chat, sometimes we bop a bit, then more wildly to the music as it gets louder.

149 Queer Bar-Schild/ Queer Bar Sign [Foto/Photo: Robert Hamacher]



Es wird Abend und die Gäste treffen langsam ein. Sie sitzen auf den gelben Gartenmöbeln, quatschen und trinken „Pink Panties“, den Drink des Abends. Es ist ein bunt gemischtes Publikum von Menschen unterschiedlichen Alters. Sie kommen aus der Nachbarschaft und Hohenlockstedt, aus den umliegenden Ortschaften und der Kreisstadt Itzehoe. Hinzu kommen Durchreisende, die irgendwo von der *Queer Bar* gehört haben, Personen aus dem Netzwerk des M.1 aus Hamburg und Gäste von Agnieszka und Paul aus Berlin. Einige sind bereits Stammgäste der *Queer Bar*-Community, aber es gibt auch einige Neue: eine Freund*innengruppe aus der Nachbarschaft, ein paar ältere Menschen aus Hohenlockstedt und zwei Jugendliche, die etwas

The Queer Bar creates a new meeting place, a new public sphere in an intimate setting, a small new community. How different curatorial and artistic practices can generate different moments of becoming public and the way in which in/visibilities can change in these moments or become an issue for negotiation is also generally a matter that has interested Agnieszka Roguski in her curatorial work during her three year tenure (2021–2023) as artistic director at M.1: “I think, when it comes to curating, it’s always a question of: So, *how* and *what* can I make public? And what exactly are the conditions for this? … The leeway I have is found in the various formats I implement to create quite different moments of being public, which I then shape differently according to the community or medium. This puts the focus on who comes together, why and how” (Roguski, Interview 23.10.2021). In her programme cycles of GOSSIP, EXCLUSIVITIES and GHOSTING she develops different formats, including several exhibitions, podcast series, seminars with students, live and online panel discussions, Instagram reels, educational workshops, live radio broadcasts, and the Queer Bar. Each of these formats addresses in different ways the (digital) art public, art enthusiasts from the region, Hamburg and Kiel, as well as local residents, establishing various connections and relations.[4] Curating contemporary art in rural Hohenlockstedt also always means for the artistic directors dealing with the “balancing act” (ibid.), of connecting with current academic discourses in the art world, while also finding points of contact to the local community.

4 More about Agnieszka Roguski’s curated programme: https://www.m1-hohenlockstedt.de/kuratieren/2021-2022/.

abseits in ihre Notizbücher schreiben. An den Tischen sitzend oder an der Bar lehnend ergeben sich ganz unterschiedliche Gespräche und Begegnungen. Hendrik verkauft einige der um uns hängenden Klamotten, die sich die Gäste direkt überziehen. Wir trinken Dithmarscher Pils, wir rauchen, wir quatschen, wir bewegen uns mal nebenbei, mal ausgelassen zur jetzt lauteren Musik.

Die *Queer Bar* schafft einen neuen Ort des Zusammenkommens, eine neue Öffentlichkeit im intimen Rahmen, eine kleine neue Community. Wie sich durch unterschiedliche kuratorische und künstlerische Praktiken unterschiedliche Öffentlichkeitsmomente herstellen lassen, wie sich Un/Sichtbarkeiten darin verändern oder zur Verhandlungssache werden, ist auch generell eine Frage, die Agnieszka Roguski in ihrer kuratorischen Arbeit während ihrer dreijährigen Zeit (2021–2023) als künstlerische Leiterin am M.1 interessierte: „Ich finde, alles was Kuratieren angeht, ist immer eine Frage von: Also *wie* kann ich *was* öffentlich werden lassen? Und was sind genau die Bedingungen dafür? […] mein Spielraum besteht in den unterschiedlichen Formaten, die ich umsetze, um ganz unterschiedliche Öffentlichkeitsmomente zu schaffen und die ich dann je nach Community oder Medium unterschiedlich gestalte. Das setzt den Fokus auf die Art und Weise, wie wer warum zusammenkommt“ (Roguski, Interview 23.10.2021). In ihren Programmzyklen GOSSIP, EXCLUSIVITIES und GHOSTING entwickelte sie unterschiedliche Formate wie mehrere Ausstellungen, Podcast-Reihen, Seminare mit Studierenden, Live- und Online-Talkrunden, Instagram-Reels, Vermittlungsworkshops, Live-Radio-Broadcasts und eben die *Queer Bar*, die jeweils auf unterschiedliche Weise die (digitale) Kunstöffentlichkeit, Kunstinteressierte aus der Region, Hamburg und Kiel sowie Bewohner*innen vor Ort adressieren und unterschiedliche Anschlüsse und Beziehungen herstellen.[4]

4 Zu Agnieszka Roguskis kuratorischem Programm: https://www.m1-hohenlockstedt.de/kuratieren/2021-2022/.



150 Queer Bar-Plakate an der mobilen Bar/Queer Bar Posters at the Mobile Bar [Foto/Photo: Robert Hamacher]

Zeitgenössische Kunst im ländlichen Hohenlockstedt zu kuratieren, bedeutet für die künstlerischen Leiter*innen immer auch, mit dem „Spagat" (ebd.) umzugehen, einerseits an aktuelle akademische Diskurse der Kunstwelt anzuschließen und zugleich Anknüpfungspunkte an den Ort zu finden.

> Ich finde, mit einem Ort umzugehen bedeutet nicht nur, Zeit an dem Ort zu verbringen und den Ort dann gewissermaßen aufzumischen, sondern bedeutet auch, den Ort mit anderen Räumen zu verbinden. Also seine Örtlichkeit ein wenig aufzubrechen. […] Für mich bedeutet Kuratieren auch, Kontexte herzustellen, und es wäre einfach eine vertane Chance, diesen Kontext nur in Hohenlockstedt zu sehen […]. Ich finde es schön, zu beobachten, was sich dann aus neuen Beziehungen ergibt, was letztendlich für den Ort entsteht oder von diesem Ort in andere Richtungen ausgeht. (ebd.)

Gerade in den immer wieder neuen Impulsen, Verknüpfungen, Beziehungen und Netzwerken, die die eigentlich alle eineinhalb Jahre wechselnden künstlerischen Leiter*innen im *M.1 Kuratieren*-Programm der Stiftung mit in den Ort hineintragen, während gleichzeitig im Kontext des *M.1 Lokalprogramms* in Zusammenarbeit mit ehrenamtlichen Akteur*innen aus Hohenlockstedt Formate für Menschen vor Ort gestaltet werden, zeigt sich auch die Stärke des M.1, einen „Knotenpunkt" (ebd.) zu bilden, aus dem immer wieder Neues hervorgehen kann. Die drei aktuellen Programme der Stiftung mit unterschiedlicher (internationaler, regionaler und lokaler) Ausrichtung – *M.1 kuratieren*, *Förderpreise* und *M.1 Lokal* – bilden den institutionellen Rahmen für ein sich veränderndes Gefüge von Kunst- und Kulturtätigkeiten, das auch durch wechselnde Akteur*innen mit- und umgestaltet wird: „Und das ist so ein bisschen auch das Grundprinzip, dass man Menschen machen lässt. […]

> **I think, dealing with a place doesn't just mean spending time there and then in a way stirring up the place, but it also means connecting that place with other spaces. That is, breaking the locality of the place up a little. … For me, curating also means creating contexts, and it would be simply a missed opportunity to see this context only in Hohenlockstedt. … I think it's nice to observe what evolves from new relationships, what ultimately comes up for the place, or sets out in other directions from this place. (ibid.)**

The strength of the M.1 lies in its ability to serve as a "hub" (ibid.) from which new ideas, connections, and collaborations continually emerge. This also evident in the ever-new impulses, relationships and networks that the artistic directors bring with them to the village, who rotate every one and a half years a part of the Foundation's curating programme, while at the same time formats for local people are being developed in cooperation with volunteers from Hohenlockstedt in the context of the local programme. The Foundation's three current programmes – M.1 kuratieren, Förderpreise and M.1 Lokal – with their distinct international, regional, and local focuses, are forming the institutional framework for a constantly changing assemblage of art and cultural activities, a framework which is also shaped and reshaped with, and by, a changing range of actors: "And this is a glimpse of the basic principle, that you let people do their own thing. … You have to let go and let them get

Man muss abgeben und machen lassen“ (Boskamp, Interview 25.07.2020). Aktuell entsteht mit der Sanierung des historischen ‚Högerbaus‘ zudem eine vierte Programmsäule der Stiftung. In dem Gebäude soll zukünftig neben Wohnungen, einem Café und einem Saal für Veranstaltungen auch das Residency-Programm für Künstler*innen und Wissenschaftler*innen *holo:deck* stattfinden. Wie sich auch an der *Queer Bar* zeigt, bildet die Stiftung ein dynamisches, veränderbares institutionelles Gefüge, das sich auch durch die Praktiken und Konzepte der Kurator*innen verändert und weiterentwickelt und Netzwerke über den Ort hinaus aufspannt. Auch Bewohner*innen vor Ort gestalten das *Lokalprogramm* aktiv mit, wie den *Filmclub*, den *Kochclub*, das *Repair-Café* oder das selbstorganisierte *Internationale Dorfmagazin 255ς1*. Ein Gefüge, das das Team des M.1 als „Durchlässigkeit“ (Dorfmüller, Feedbacktreffen 26.11.2020) und als eine „Bewegung, die immer von Innen nach Außen geht“ (Kruse, ebd.), beschreibt. Die Akteur*innen tragen sozusagen „ihre Welt“ (Boskamp, Interview 25.07.2020) mit in ein dynamisches „Innen“ ein, verändern es, können ihre Funktion wechseln und „das dann wieder nach außen tragen und immer wieder reinkommen und wieder rauskommen“ (Kruse, Feedbacktreffen 26.11.2020). Innen und Außen sind in diesem Sinne keine stabilen Gegebenheiten, während sich die Frage „*Wie* möchte diese Institution existieren?“ (Dorfmüller, Interview 23.07.2020) immer wieder neu stellt und das Team der Stiftung zur Aushandlung, Sorge und Diskussion anregt. Ein wiederkehrendes Thema ist dabei auch, wie mehr Menschen im Ort und in der Region erreicht werden können und „wie man das Haus noch mehr nutzen könnte“ (Kruse, Feedbacktreffen 26.11.2020). „Wie wichtig diese Arbeit auch ist, die sichtbar zu machen. Wir haben so oft auch diese Kritikpunkte von außen: Was macht ihr da eigentlich?“ (ebd.) Viele Hohenlockstedter*innen kennen das Programm der Stiftung nicht, nehmen „die Stiftung selbst mit einer ganz großen Barriere wahr“ (Roguski,

on with it” (Boskamp, Interview 25.07.2020). With the ongoing renovation of the historic ‘Högerbau’, the Foundation is currently also establishing a fourth pillar of the programme. In addition to apartments, a café and an events hall for the community, the building will also host a residency programme, called ‘holo:deck’, for artists and researchers in the future. As can also be seen at the Queer Bar, the Foundation is creating a dynamic, changeable institutional structure that also alters and develops by means of the curators’ practices and concepts, and builds networks beyond the village. Inhabitants of the village also actively co-design the local programme, which includes the Movie Club, the Cookery Club, the Repair Café and the self-organised International Village Magazine 255ς1. The M.1 team describes this changeable institutional structure as “porosity” (Dorfmüller, Feedback Meeting 26.11.2020) and as a “movement that always flows from the inside towards the outside” (Kruse, ibid.). The actors involved bring “their world” (Boskamp, Interview 25.07.2020) into a dynamic “inside”, transforming it, can shift their roles and “then take it back outside and come in and out again and again” (Kruse, Feedback Meeting 26.11.2020). Inside and outside are, in this sense, not not fixed states, while the question “*How* would this institution like to exist?” (Dorfmüller, Interview 23.07.2020) is always asked anew, prompting the foundation’s team to engage in continuous negotiation, care, and dialogue. A recurring theme here is also how to reach more people in the village and in the region and “how we could use the building even more” (Kruse, Feedback Meeting 26.11.2020). “It’s so

Interview 23.10.2021) oder interessieren sich einfach nicht für Kunst – „Das ist nichts für mich“, wie mir ein Hohenlockstedter schlicht sagte. „Da sind viele festgefahrene Ideen, was Kunst ist oder was Pohl-Boskamp oder die Arthur Boskamp-Stiftung“[5], so die ehemalige künstlerische Leiterin Sascia Bailer, die in ihrer kuratorischen Praxis zum Thema *Care*[6] viel Arbeit und Engagement mit einbrachte, um Hemmschwellen abzubauen, Beziehungsnetzwerke aufzubauen und die Leute „in ihrem Alltag abzuholen“ (Bailer, Interview 09.11.2020). Durch den regelmäßigen Wechsel der künstlerischen Leiter*innen entstehen auch Brüche in temporär aufgebauten sozialen Zusammenhängen. Andererseits können immer wieder neue Formate und Öffentlichkeiten – wie etwa mit der *Queer Bar* – geschaffen werden.[→ Index]

IM CAFÉ

Im Café des M.1 stehen viele Menschen plaudernd in kleinen Grüppchen zusammen oder sitzen an den im Raum verteilten Tischen und essen Kuchen. Das Team des M.1 teilt Kaffee und Kuchen aus, während Mitglieder des *Internationalen Dorfmagazins 255ς1* eine Ecke des Cafés für ihre später stattfindende performative Redaktionssitzung vorbereiten. Die Leiterinnen der Stiftung, Ulrike Boskamp und Claudia Dorfmüller,[7] stehen am Eingang und begrüßen herzlich die durch den Garten ankommenden Gäste. Es sind einige Besucher*innen aus Hohenlockstedt und Umgebung gekommen sowie auch Gäste aus Berlin. Laute Stimmen und Gelächter. Bekannte und unbekannte Gesichter. Heute ist die Abschlussveranstaltung des Programmzyklus GHOSTING und zugleich auch letzte Veranstaltung der künstlerischen Leiterin Agnieszka Roguski. Auf Einladung von Agnieszka präsentieren neben dem selbstorganisierten Dorfmagazin auch der Comic-Kurs *Holo Comics* und der *Filmclub M.1* ihre Auseinandersetzungen mit dem Thema ‚Geister‘. Zwei Teilnehmer*innen von *Holo Comics* zeigen uns nebenan im Werkstattraum

5 Das historische Gebäude M.1, dessen Erhalt auch einen Teil des Stiftungszwecks bildet, ist als ehemalige Soldatenunterkunft, Flüchtlingsunterkunft und pharmazeutische Fabrik mit der Geschichte des Orts verwoben. Arthur Boskamp siedelte nach dem Zweiten Weltkrieg in den Räumen des M.1 das Pharmaunternehmen G. Pohl-Boskamp an, das auch heute noch einen wichtigen Arbeitgeber für Hohenlockstedt darstellt. Selbst ein Amateur-Künstler, wandelte er in den 1980er Jahren das M.1 in ein „Kunsthaus“ um, in dem Kunst von Ärzt*innen, seine eigenen Werke und auch Arbeiten lokaler Bildender Künstler*innen ausgestellt wurden. Manche Hohenlockstedter*innen bezeichnen deshalb das M.1 häufig noch als „Kunsthaus“ oder die Stiftung als „Pohl-Boskamp-Stiftung“. Dass die Arthur Boskamp-Stiftung unabhängig von dem Pharmazieunternehmen existiert, ist vielen nicht klar.

6 Zu Sacia Bailers Programm: https://www.m1-hohenlockstedt.de/de/2019-2020/.

● Verortung

7 Bis Ende 2023 war Claudia Dorfmüller Co-Leiterin der Stiftung und Verantwortliche für das *M.1 Lokalprogramm*, seit Januar 2024 hat Katja Schroeder die Co-Leitung übernommen.

important to make visible how valuable this work is. We often hear these criticisms from outside: What do you actually do there?” (ibid.) Many residents of Hohenlockstedt are not familiar with the Foundation’s programme, perceive “the Foundation itself with/as a very large barrier” (Roguski, Interview 23.10.2021) or are simply not interested in art – “It’s not my cup of tea,” as one resident told me simply. “There are lots of entrenched ideas about what art is or what Pohl-Boskamp or the Arthur Boskamp-Foundation is”,[5] says the former artistic director Sascia Bailer, who dedicated a lot of work and passion in her curatorial practice on the theme of *Care*[6] to breaking down barriers, building relational networks, and “meeting people in their everyday lives” (Bailer, Interview 09.11.2020). The regular rotation of the artistic directors inevitably creates disruptions and cracks in the temporary social connections that have been established. On the other hand, this rotation also allows for the continual creation of new formats, audiences and publics – as has happened for example with the Queer Bar.[→]

IN THE CAFÉ

In the café of the M.1, many people are standing around chatting together in small group, while others sit at scattered tables enjoying slices of cake. The M.1 team share out coffee and cake while the members of the International Village Magazine 255ς1 prepare a corner of the café for their performative editorial meeting which is to take place later. Ulrike Boskamp and Claudia

5 The historic M.1 building, the preservation of which is also part of the Foundation’s purpose, is entwined with the history of the village as it has served as accommodation for soldiers and refugees and a pharmaceutical factory. After the Second World War, Arthur Boskamp moved the G. Pohl-Boskamp pharmaceutical company into the premises. This company continues to be an important employer in Hohenlockstedt. An amateur artist himeself, he adapted the M.1 into an ‘art house’ in the 1980s, in which his own work and works by artists and local visual artists were exhibited. As a result, some inhabitants of Hohenlockstedt often describe M.1 as the “Kunsthaus” (art house) or the Foundation as the “Pohl-Boskamp-Stiftung” (foundation). It is not clear to some that the Arthur Boskamp Stiftung is independent of the pharmacy company.

6 More about Sacia Bailer’s programme: https://www.m1-hohenlockstedt.de/de/2019-2020/.

● Emplacement

151 Im Café des M.1, Abschlussveranstaltung GHOSTING / In the M.1 Café, Closing Event GHOSTING



die im Kurs entstandenen zeichnerischen Arbeiten der Kinder und Jugendlichen; dann führt uns Agnieszka durch die von ihr kuratierte Ausstellung GHOSTING, in der sieben Positionen von zeitgenössischen internationalen Künstler*innen gezeigt werden. So kommen an diesem Nachmittag internationale Kunst und lokale künstlerische und kulturelle Praktiken zusammen und damit auf der institutionellen Ebene die Programme *M.1 Kuratieren* und *M.1 Lokal* als zwei Bereiche, die im M.1 koexistieren und „unterschiedliche Schwerpunkte setzen und jeweils eine gewisse Autonomie haben" (Roguski, Interview 23.10.2021).

Dorfmüller[7], the Foundation's directors, are standing at the entrance, warmly welcoming the guests arriving from the garden. Visitors from Hohenlockstedt and the surrounding area mingle with guests from Berlin. The air buzzes with laughter and lively voices. Familiar faces and new ones. Today marks the closing event of the GHOSTING programme cycle and simultaneously serves as the farewell event for the artistic director Agnieszka Roguski. At Agnieszka's invitation, in addition to the self-organised International Village Magazine, the 'Holo Comics' Club and the Movie Club are also presenting their explorations on the topic of 'ghosts'. In the next-door workshop space, two participants from 'Holo Comics' show us the ghost-drawings created by the children and young people; then Agnieszka guides us through the GHOSTING exhibition she has curated, in which works by seven international contemporary artists are displayed. In this way, international art and local artistic and cultural practices are brought together on this afternoon, bridging at the institutional level the curational and the local programme as two areas that co-exist in the M.1, each establishing "different focal points while maintaining a certain degree of autonomy" (Roguski, Interview 23.10.2021).

In its local programme, M.1 Lokal, developed by Micha Bonk and further expanded since 2018 by co-director Claudia Dorfmüller, the Foundation gradually designed various event formats. Working with local actors, these are organised for the village with the aim of involving people from the locality with "their own ideas, their own interests, concerns and needs" (Dorfmüller,

7 Claudia Dorfmüller was the co-director of the Foundation and responsible for the *M.1 Lokalprogramm* until the end of 2023. Katja Schroeder took up the co-directorship in January 2024.

In ihrem von Micha Bonk entwickelten und ab 2018 von der Co-Leiterin Claudia Dorfmüller weiter ausgebauten *Lokalprogramm* entwickelte die Stiftung sukzessive verschiedene Veranstaltungsformate. Sie werden in Zusammenarbeit mit lokalen Akteur*innen für den Ort gestaltet, mit dem Ziel, die Menschen aus dem Ort „auch mit ihren eigenen Ideen, mit ihren eigenen Interessen, Anliegen und Bedürfnissen" (Dorfmüller, Interview 24.07.2020) einzubinden. Formate wie der inklusive *Kochclub*, das Erzählcafé *Holo Miteinander* (im Rahmen des kuratorischen Programms der künstlerischen Leiterin Sascia Bailer), der *Filmclub*, das *Repair-Café*, das *Programm für junge Menschen* oder das selbstorganisierte *Internationale Dorfmagazin 255ς1* gehen über die klassische Kunst- und Kulturvermittlung hinaus. Sie werden von den ehrenamtlichen Akteur*innen aktiv selbst- oder mitgestaltet und bieten Räume für kulturelle und gesellschaftsgestaltende Prozesse, für Begegnungen und ein soziales Miteinander. „Im M.1 kommen Leute zusammen, nicht aufgrund von Religion, Verwandtschaft oder Nachbarschaft. Das Tolle an dieser Begegnungsstätte ist, dass Leute ohne eine verbindende Eigenschaft zusammenkommen können", wie es ein Teilnehmer des Erzählcafés formulierte (Feldnotizen, 13.06.2020). „Ich finde, Gemeinschaft ist die Grundlage für kulturelle Produktion und kulturelles Miteinander", so Claudia, „und deswegen finde ich es wichtig, diese Begegnungsräume zu schaffen und zu sagen: Ok, wir kommen zusammen und fangen an, uns als Gemeinschaft zu formen. Und zu gucken, was dann daraus auch entsteht" (Dorfmüller, Interview 23.07.2020).[→ Index] Gerade im ländlichen Hohenlockstedt, in dem sich vieles in Vereinsstrukturen oder im Privaten abspielt, bietet das Lokalprogramm besondere künstlerische wie kulturelle Formate des Austauschs, in denen unterschiedliche Ansichten, Ideen und kulturelle Praktiken zusammentreffen. Dabei entstehen immer wieder auch intensive Momente des Aushandelns gesellschaftlicher Verhältnisse, des Sich-Verändern-Lassens

● Miteinander

Interview 24.07.2020). Formats such as the inclusive Cookery Club, the Storytelling Café 'Holo Miteinander' (Together in Holo) (as part of the curatorial programme run by the artistic director Sascia Bailer), the Movie Club, the Program for Young People and the self-organised International Village Magazine go beyond traditional art and cultural education. They are actively self- or co-created by the participants and offer spaces for cultural and societal shaping processes, for encounters, and for social interaction. "People come together in M.1, not based on their religion, family ties or neighbourhood. What's wonderful about this meeting place is that people can come together without having a specific unifying trait," as one of the Storytelling Café participants put it (Field Notes, 13.06.2020). "I think that community is the basis for cultural production and cultural togetherness," says Claudia, "and that's why I think it's important to create these spaces for people to meet and say: Okay, let's get together and start to form ourselves as a community. And to see what then comes of it" (Dorfmüller, Interview 23.07.2020).[→] In rural Hohenlockstedt particularly, where many events take place within association structures or in private settings, the local programme offers unique artistic and cultural formats of exchange in which different perspectives, ideas, and cultural practices dovetail. In so doing, there are repeated intense moments of negotiating societal conditions, of allowing to change you, of discussing and listening. According to cultural scholar Vanessa-Isabelle Reinwand, the question "How do we want to live together as humans in the 21st century, how

● Togetherness

von anderen, des Diskutierens und Zuhörens. Die Frage „Wie wollen wir als Menschen im 21. Jh. zusammenleben, wie wollen wir unsere Kultur(en) gestalten und welche Aufgabe kommt dem einzelnen Subjekt dabei zu?“ formuliert die Kulturwissenschaftlerin Vanessa-Isabelle Reinwand als die ästhetische Grundfrage einer Kulturellen Bildung, die kulturelle Teilhabe, Partizipation, soziales Miteinander und Öffentlichkeit in den Mittelpunkt stellt (2012, 113).[→ Index] In diesem Sinne bietet das M.1 auch einen Ort, an dem das, was und wie Kultur sein kann, ausgehandelt und verändert werden kann. Es bildet eine Infrastruktur, in der zeitgenössische Kunst und lokale künstlerische und kulturelle Praktiken zusammentreffen – eine physische wie auch „affektive Infrastruktur“, in der immer wieder neue Verbindungen, Anhaftungen und Formate geschafft werden, die auch wiederum auf gesellschaftliche Strukturen zurückwirken können (vgl. Bosworth 2023; Berlant 2016).[→ Index] Mitten in Hohenlockstedt formt es sozusagen einen eigenen, veränderlichen *Affektraum*, der von den Spuren vergangener Geschichten und Praktiken geprägt bleibt und zugleich Möglichkeiten des Anders-Werdens bereithält. [→ Glossar]

Kulturelle Bildung

Infrastruktur

Affektraum

Geister „erzählen Geschichten mit offenem Ende“, sagt Agnieszka Roguski, als wir im halbdunklen Dämmerlicht der großen Ausstellungshalle stehen (Feldnotizen, 27.10.2023).[→ Index] Neben zwei großen installativen Arbeiten sind drei Filme auf einer großen Leinwand zu sehen, die unterschiedliche Kontexte und Schauplätze aufrufen und mehrere Zeiten und Orte überlagern und zusammenfließen lassen. Das Thema GHOSTING verweist einerseits auf den plötzlichen (digitalen) Kontaktabbruch, andererseits auch auf die Weise, wie Geister Unruhe stiften, die Gegenwart heimsuchen und aufstören können, wie sie verschiedene Zeiten miteinander vermischen und ihnen so auch ein kritisches Potential zukommt (ebd.). Die Fenster der Ausstellungshalle sind von innen mit Stoffen verhängt, in die an manchen Stellen zwei

Geister

do we want to shape our culture(s), and what role does the individual subject have in this?” (2012, 113) is the most fundamental aesthetic question of a cultural education that places cultural participation, social togetherness and the public sphere at its center.[→] In this respect, M.1 also offers a place in which where, what and how culture can be, can be negotiated and transformed. It forms an infrastructure in which contemporary art and local artistic and cultural practices meet – a physical as well as ‘affective infrastructure’ in which ever-new connections, attachments, and formats are continually created, which in turn can have an impact on social structures (see Bosworth 2023; Berlant 2016).[→] It creates its own, mutable ‘affective space’ in the centre of Hohenlockstedt, a space that remains marked by traces of past stories and practices and at the same time holds possibilities for being and becoming differently.[→]

Cultural Education

Infrastructure

Affective Spaces

Ghosts “tell open-ended stories,” says Agnieszka Roguski, as we stand in the twilight of the large exhibition hall (Field Notes, 27.10.2023).[→] Alongside two large-scale installations, three films can be seen on a big screen, each evoking different contexts and settings, allowing several times and places to overlap and flow together. The theme of GHOSTING refers on the one hand to the sudden (digital) break in contact, and on the other to the way in which ghosts stir unrest, haunt and disturb the present, mixing different times together and thus carrying a critical potential (ibid.). The windows of the exhibition hall are hung with fabric on the inside, in which two small

Ghosts



152 Ausstellung GHOSTING/ GHOSTING Exhibition

kleine Öffnungen eingefügt sind, wie zwei Augen, durch die man hinaus in den Ort oder hinein in die Stiftung blicken kann. Auf der Rückseite der Leinwand zeichnet sich eine unregelmäßige Landschaft unter großen Laken ab. „Das sind Möbel vom Dachboden des M.1“, erklärt Agnieszka (ebd.). Ein Großteil der Materialien des von Martha Schwindling entworfenen Ausstellungsdesigns greifen auf Mobiliar und Stoffe aus dem Stiftungsgebäude zurück. GHOSTING verweist auch auf die Geister des M.1, die Geschichten des Vergangenen, die Weise, wie das Gebäude als ehemalige Soldatenunterkunft, Berufsschule der SA, Flüchtlingsunterkunft, Produktionsort der Pharmaziefirma Pohl-Boskamp und „Kunsthaus“ mit der Geschichte des Orts verwoben ist; es verweist aber auch auf mögliche, kommende und andere Zukünfte (vgl. Roguski, Interview 13.12.2022). „Die Ausstellung reagiert auch auf die aktuelle Umbruchsituation der Stiftung, die sich aktuell mit dem zukünftigen Residency-Programm *holo:deck* neu ausrichtet“, erzählt Agnieszka (Feldnotizen, 27.10.2023) – ein weiterer Raum für neue Geschichten, künstlerische Praktiken und Formen des Zusammenkommens in Hohenlockstedt.



153 Geister-Porträts von „Holo Comics“/Ghost Portraits by “Holo Comics” [Foto/Photo: Svenja Kirsch]



154 Installationsansicht GHOSTING/Installation View of GHOSTING [Foto/Photo: Jens Franke]



openings are made in some places, like two eyes, through which you can see out towards the village or into the Foundation. On the rear of the screen an irregular landscape looms out under large sheets. "These are items of furniture from the M.1 attic," explains Agnieszka (ibid.). Most of the materials used in the exhibition design, created by Martha Schwindling, are sourced from furniture and and fabrics within the Foundation building. GHOSTING refers to the ghosts of the M.1, the stories of the past, the way in which the building is interwoven with the history of the village, as a former military barracks, a vocational school for the NS-Stormtroopers, a refugee shelter, a production site for the pharmaceutical company Pohl-Boskamp and a local 'art house'. But it also points towards possible, emerging and alternative futures (see Roguski, Interview 13.12.2022). "The exhibition also responds to the Foundation's current upheaval as it is currently redefining and repositioning itself with the upcoming residency programme 'holo:deck'," explains Agnieszka (Field Notes, 27.10.2023) – which will be a further space for new stories, artistic practices and ways of coming together in Hohenlockstedt.



155 Außenansicht GHOSTING/Exterior View of GHOSTING [Foto/Photo: Jens Franke]

MIRJAM LEWANDOWSKY

Alles Vor Ort

„Gewöhnliche Affekte sind öffentliche Gefühle, die in einer breiten Zirkulation beginnen und enden, aber sie sind auch der Stoff, aus dem scheinbar intime Leben gemacht sind. Sie geben den Kreisläufen und Strömen die Form eines Lebens.“ (Stewart 2007, 2, übers. M.L.)

Everything on Site

“Ordinary affects are public feelings that begin and end in broad circulation, but they’re also the stuff that seemingly intimate lives are made of. They give circuits and flows the forms of a life.” (Stewart 2007, 2)



156 Jugendliche auf einem Biobauernhof/Young People on an Organic Farm [Sofern nicht anders angegeben sind die Fotos in diesem Beitrag von Mirjam Lewandowsky/Unless otherwise credited, the photos in this contribution are by Mirjam Lewandowsky]

Open Access. © 2025 the author(s), published by Walter de Gruyter GmbH, Berlin/Boston. CC BY This work is licensed under the Creative Commons Attribution 4.0 License. https://doi.org/10.1515/9783111390444-022

ES IST SO RUHIG HIER

Alltägliches Geschehen ist geprägt von kontinuierlichen, sich ständig verändernden Beziehungen, Weisen des Zusammenlebens, aus denen Neues entsteht und Altes vergeht (vgl. Stewart 2007). Damit für Kinder und Jugendliche im ländlichen Oderbruch dieser Um- oder Lebensraum erlebbar wird, hat das Team um Kenneth Anders und Lars Fischer im Oderbruch Museum Altranft das Bildungsmodul der „Heim(at)arbeit" im Rahmen des Konzepts der landschaftlichen Bildung entwickelt (vgl. Anders et al. 2020). Die Schüler*innen von umliegenden Gymnasien und Oberschulen besuchen dabei in Begleitung von nichtschulischem Personal einen Tag lang verschiedene Akteur*innen der Region und lernen deren Arbeitsorte durch eigenes Nachfragen kennen: Was gefällt Ihnen an Ihrem Beruf am meisten? Was machen Sie den ganzen Tag? Was ist die wichtigste Ressource für Ihre Arbeit? Warum arbeiten Sie hier?

Landschaftliche Bildung verstehen Anders u. a. als „raumbezogene Kulturelle Bildung. Sie will Menschen dazu ermutigen, sich ihren Raum sprachlich, handwerklich, ästhetisch und philosophisch als Ressource anzueignen. Sie zielt auf die Wahrnehmung, das Begreifen und Verstehen des menschlichen Habitats, Lebensraums – seiner Landschaft – und begreift die Kommunikation über den geteilten Raum als schöpferische Tätigkeit. Landschaftliche Bildung soll dazu beitragen, sich mit den Spielregeln, die in den Raum hinsichtlich unseres Naturverhältnisses sowie unserer sozialen Praxis eingeschrieben sind, auseinanderzusetzen und diese nach ihren verschiedenen Möglichkeiten zu befragen" (Anders et al. 2020, 5). In diesem Konzept von Landschaft als „geteiltem Raum" (ebd.) ist von vornherein eine Relationalität mitgedacht, insofern Raum einerseits als territorialer und geographisch aufgeteilter Raum, der unterschiedlich und mit unterschiedlichen Interessen genutzt wird, sowie andererseits als sozialer und emotionaler

IT IS SO CALM HERE

Everyday events are characterised by continuous, constantly changing relationships, ways of living together from which new things arise, and the old passes away (see Stewart 2007). To ensure that this environment or living space can be experienced by children and young people in rural Oderbruch, the team around Kenneth Anders and Lars Fischer developed the educational model of 'Heim(at)arbeit' (local history (home)work) in the Oderbruch Museum Altranft as part of the concept of landscape education (see Anders et al. 2020). The school students from neighbouring secondary schools, accompanied by non-academic staff, visit various actors in the region for a day and learn about their workplaces by asking their own questions: What do you like most about your job? What do you do all day long? What is the most important resource for your work? Why do you work here?

Amongst other things, Anders sees landscape education as "spatial cultural education. It aims to encourage people to appropriate their space as a resource in terms of language, craftsmanship, aesthetically and philosophically. Its focus is perceiving, comprehending and understanding the human habitat, living space – its landscape – and sees communicating about the shared space to be a creative activity. Landscape education should contribute towards tackling the rules of the game that are inscribed in the space in terms of our relationship to nature and our social practice, and question these according to their various options" (Anders et al. 2020, 5). In this concept of

Kulturelle Bildung

Raum, in dem Prozesse des Zusammenlebens stattfinden, aufgefasst wird. Um diese Prozesse wahrnehmbar zu machen, wird in Kooperationen mit umliegenden Schulen das Konzept in den schulischen Alltag integriert.[→ Index]

Einer der Schüler stellt dem Betreiber eines Co-Working-Space in Letschin an einer Feuerstelle im Garten sitzend die Frage, was denn ein Co-Working-Space überhaupt sei, und blickt erstaunt und interessiert, als dieser erklärt, dass man sich hier temporär einen Arbeitsplatz mieten kann und man sich das als eine „Mischung aus Urlaub und Arbeit" vorstellen kann (Feldnotizen 21.06.2022). „Und dann machen wir noch regelmäßig Veranstaltungen, einmal im Monat den Unternehmer*innen-Stammtisch [...] Das sind dann so lockere Runden, in denen dieser Netzwerkgedanke, das Miteinander-Sprechen im Vordergrund steht" (ebd.). Ein Fotograf, den eine Jugendliche nach seiner Motivation fragt, antwortet: „Wenn man jemanden anspricht, und jemand beginnt zu erzählen, das ist toll" (Feldnotizen 30.09.2021).

Die Jugendlichen notieren sich Stichpunkte auf ihre Zettel: „Ich arbeite gern mit Menschen" (ebd.). Nach dem Besuch erhalten die Schüler*innen ein Mitgebsel, mit dem später zusammen mit entstandenen Fotografien und Notizen in der Werkstatt des Museums gearbeitet wird. Das kann ein Taubenring von einem Biobauernhof, ein selbst gemachtes Quartett, ein altes Werkzeug oder Ähnliches sein. In der Werkstatt des Museums entstehen dann Zeichnungen, Drucke oder Objekte, die aus den Notizen, Fotografien und Erinnerungen der Schüler*innen entstehen. „Hier ist alles Bio", hat eine Schülerin nach dem Besuch eines Biobauernhofs in Oderaue notiert. Oder: „So viel Arbeit, dass ich dabei manchmal das Essen vergesse" (ebd.). Diese Objekte werden später in einer Ausstellung präsentiert und in den Schulen diskutiert. Durch dieses „ästhetische Forschen", wie die Veranstalter*innen es nennen (Anders et al. 2020, 18; vgl. Kämpf-Jansen 2001), entstehen Arte-



157 Druck aus der Werkstatt / Print during the Print Workshop

landscape as a "shared space" (ibid.) includes a relationality from the outset, insofar as space is understood, on the one hand, as a territorially and geographically shared space that is used differently and with different interests, and, on the other hand, as a social and emotional space in which coexistence processes happen. To make these processes evident, this concept is integrated into everyday school life in cooperation with neighbouring schools.[→]

Cultural Education

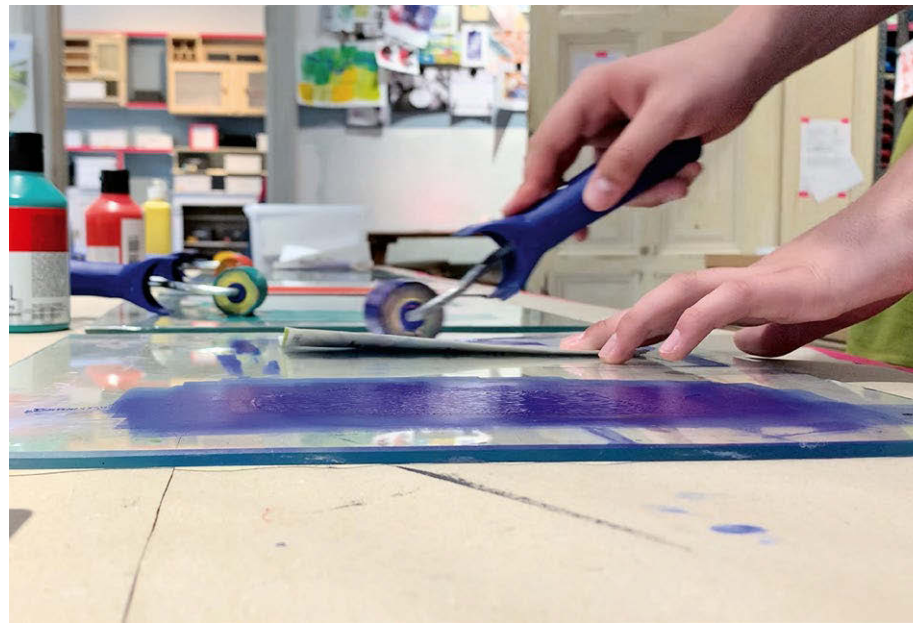
Sitting by a fire pit, one of the school students asks the manager of a co-working space in Letschin what a co-working space actually is, and looks amazed and interested when the latter explains that people can rent a temporary workstation here and see it as a "combination of holiday and work" (Field Notes 21.06.2022). "And then we hold regular events, a monthly entrepreneurs' social. ... These are really relaxed groups where the main idea is to network and talk to one another" (ibid.) A photographer, asked by a young person about his motivation, replies: 'It's great when you speak to someone and they begin to explain' (Field Notes 30.09.2021).

The young people make notes on their slips of paper: "I like working with people" (ibid.). Following the visit, the school students receive a little gift, which will be worked on later in the museum's workshop using the resulting photographs and notes. The gift might be a pigeon ring from an organic farm, a homemade card game, an old tool or something similar. Drawings, prints and objects are created in the museum's workshop from the notes,



158 Werkstatt im Oderbruch Museum Altranft / Print Workshop at Oderbruch Museum Altranft

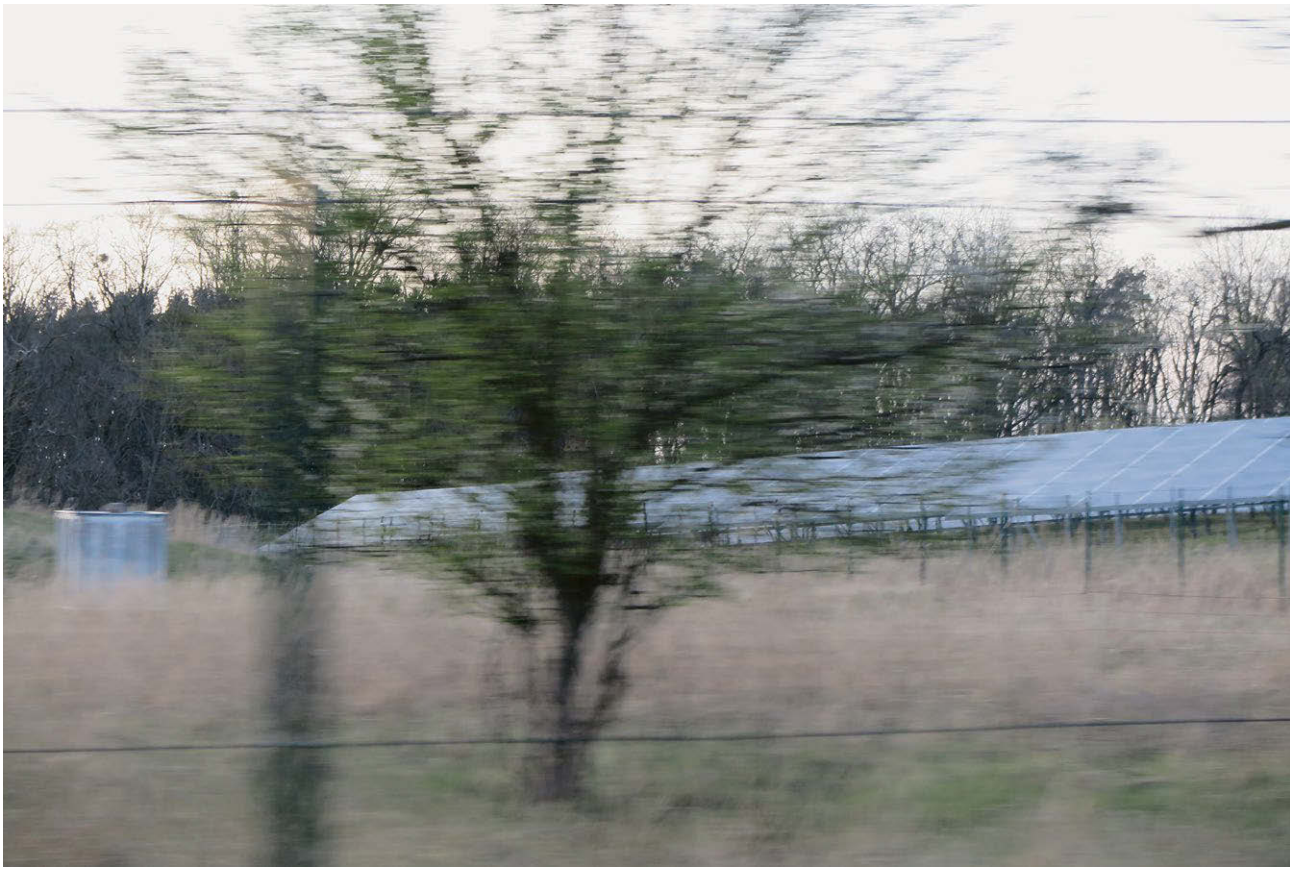
159 In der Druckwerkstatt des Oderbruch Museum Altranft/ In Oderbruch Museum Altranft's Print Workshop



fakte, die Bezüge der Schüler*innen zur eigenen Umgebung und den dort wohnenden Akteur*innen auf eine Weise herstellen, die die eigene Fähigkeit zur Reflexion, Befragung und Betrachtung herausfordert. (vgl. Anders et al. 2020). Auffallend ist, dass die Fotos oder Gegenstände, die die Schüler*innen auswählen, oft haptisch wahrgenommen werden. „Oh, das ist aber weich", ruft eine Schülerin und streichelt ein über einen Stuhl gehängtes Schaffell beim Besuch eines Fotografen. Auch die Fotos, mit denen gearbeitet wird, werden nach Kriterien ausgewählt, die die Schüler*innen selbst setzen. „Komm, wir nehmen den Hund." „Nee, der sagt doch nichts aus." „Nee, wir nehmen ditte" (Feldnotizen 30.09.2021).

photographs and the students' memories. "Everything is eco here", noted one student after her visit to an organic farm in Oderaue. Alternatively, they say: "There's so much work that I sometimes forget to eat" (ibid). As a result of this 'aesthetic research' as the event organisers call it (Anders et al. 2020, 18; see Kämpf-Jansen 2001), artefacts are made that establish references between the students and their environment and the actors living there in such a way that challenges their ability to reflect, question and observe (see Anders et al. 2020). It is striking that the photos or objects that the students choose are often noticed on a haptic level. On a visit to a photographer's, one student says "Oh, isn't that soft", stroking a sheepskin hanging over a chair. The photographs that are used are also selected according to criteria chosen by the students themselves. "Let's take the dog", "No, it doesn't convey anything", "No, we'll take this one' (Field Notes 30.09.2021).

In order to reach the partner's scattered villages, the students are driven there by volunteer helpers in their own cars. During one such trip, a smiling student in the ninth grade at the Salvador Allende school in Wriezen describes the passing landscape while looking out of the window: "Everything looks the same here. Fields, trees, avenues, more fields" (Field Notes 22.06.2022). Like many other school students, he goes to school on the bus. The long avenues of trees typical of Brandenburg, that give structure to the flat agricultural fields or large photovoltaic systems are a familiar sight for him. Another student says, "It is so peaceful here" (ibid.).



160 Vorbeiziehende Landschaft/Landscape Passing by [Video-Standbild/Videostill: Janna R. Wieland]

Even in these presumably perfunctory comments uttered about the landscape, much becomes clear on this trip about the students' relationship to their environment.[→] Considering the way in which they look out of the window, the questions they ask the partners and how they react to the answers, the way that they handle the material in the workshop, select the photographs and present them later, we could concur with Kathleen Stewart that those connections can be detected that "have an effect" (Stewart 2007, 128). What is noticeable is not individuals' feelings or sensitivities, but connections of people and landscapes, practices, thoughts, technologies, that do not focus on clear answers, but on "textures of knowledge" (ibid., 129).

● Emplacement

HORSEFLIES IN THE MUSEUM

The fact that the Oderbruch Museum Altranft's practice of landscape education has already been implemented nationwide (see Krüger/Warburg 2023) demonstrates the extent to which museum education practices can contribute to creating affective spaces. In order to make regional self-descriptions possible, however, regional education is only one of several anchor points that highlight the museum's work. As part of set annual themes, between twenty and thirty inhabitants of Oderbruch were interviewed, putting their perspectives about the region under the spotlight (annual themes: 2016 craftsmanship; 2017 water; 2018 agriculture; 2019 architecture; 2020 people; 2021 obstinacy; 2022 nature; 2023 youth; 2024 church). These regional self-descriptions then

Um zu den verstreut liegenden Orten der Wirtschaftspat*innen zu gelangen, werden sie von ehrenamtlichen Helfer*innen in ihren Privatautos gefahren. Auf einer solchen Fahrt beschreibt ein Schüler der 9. Klasse der Oberschule Salvador Allende in Wriezen die vorbeiziehende Landschaft lächelnd mit einem Blick aus dem Fenster: „Hier sieht alles gleich aus. Felder, Bäume, Alleen, wieder Felder“ (Feldnotizen 22.06.2022). Wie viele andere Schüler*innen fährt auch er mit dem Bus zur Schule. Die für Brandenburg typischen langen Baumalleen, die die flache Landschaft aus landwirtschaftlich genutzten Feldern oder großen Photovoltaikanlagen strukturieren, sind für ihn ein vertrautes Bild. Eine weitere Schülerin meint: „Es ist so ruhig hier“ (ebd.).

Schon in diesen vermeintlich achtlos dahingesagten Kommentaren zur Landschaft wird auf dieser Fahrt viel über das Verhältnis der Schüler*innen zu ihrer Umgebung deutlich.[→ Index] In der Art, wie sie aus dem Fenster schauen, welche Fragen sie den Wirtschaftspat*innen stellen und wie sie auf deren Antworten reagieren, wie sie mit dem Material in der Werkstatt umgehen, die Fotos auswählen und sie später präsentieren, werden, so könnte man mit Kathleen Stewart sagen, jene Verbindungen spürbar, die „eine Wirkung haben“ (Stewart 2007, 128). Was spürbar wird, sind nicht Gefühle oder Befindlichkeiten einzelner Personen, sondern Verbindungen von Personen und Landschaften, Praktiken, Gedanken, Technologien, die nicht auf eindeutige Antworten, sondern auf „Texturen des Wissens“ zielen (ebd., 129).

● Verortung

RINDERBREMSEN IM MUSEUM

Dass die Praxis der landschaftlichen Bildung vom Oderbruch Museum Altranft ausgehend bereits überregional Anwendung gefunden hat (vgl. Krüger/Warburg 2023), zeigt, wie sehr museale Bildungspraktiken dazu beitragen können, Affekträume hervorzubringen. Um regionale Selbstbeschreibungen zu

form the base themes for the changing exhibitions in the rooms of the former manor house in Altranft, into which flow quotes from the interviewees and photographers or other materials from the museum's inventory, and also artistic debates. Theatre projects, festivals, events, readings, salon discussions and other things contribute towards the museum being not merely a place where knowledge and objects are exhibited, discussed and debated, but also a meeting place or a stage for everyman, giving every inhabitant a voice.

"Diversity of perspective has been very important from the outset. And this very immediate proximity to the actors, attempting to generate the projects from these perspectives" (Anders, Interview 04.10.2020).

We can see a lot of initiative, voluntary work and commitment that goes into achieving this.[→] "My people certainly put in a lot of extra work", says Kenneth Anders, one of the two programme directors at Oderbruch Museum Altranft (Anders, Feedbacktreffen 15.12.2023). Even at the start of the research, it was evident that there were key figures and 'connectors' in the museum and in the region, but also in the other regions of research, who often shape and connect the rural areas on their own initiative. They can be described as people who "dedicate their lifeblood to the socio-cultural work in rural areas" (Kegler 2017, 221–222). One example of this is the structure of a network connecting a total of forty-two cultural heritage sites, the village museums, archaeological and architectural monuments, pumping stations, water- and windmills, churches and

●● Response-ability

ermöglichen, ist die landschaftliche Bildung allerdings nur einer von mehreren Ankerpunkten, die die Arbeit des Museums markieren. Im Rahmen festgelegter Jahresthemen werden etwa 20–30 Bewohner*innen des Oderbruchs interviewt, ihre Perspektive auf die Region wird in den Mittelpunkt gerückt (2016 Handwerk; 2017 Wasser; 2018 Landwirtschaft; 2019 Baukultur; 2020 Menschen; 2021 Eigensinn; 2022 Natur; 2023 Jugend; 2024 Kirche). Diese regionalen Selbstbeschreibungen bilden dann die inhaltliche Grundlage für die wechselnden Ausstellungen in den Räumen des ehemaligen Gutshauses in Altranft, in die Zitate der Interviewten, Fotografien oder weitere Materialien aus dem Museumsbestand sowie künstlerische Auseinandersetzungen miteinfließen. Theaterprojekte, Feste, Veranstaltungen, Lesungen, Salongespräche und mehr machen das Museum nicht nur zu einem Ort, an dem Wissen und Objekte ausgestellt, diskutiert und verhandelt werden, sondern auch zu einem Versammlungsort oder einer Bühne für jedermann, um so jedem/jeder Bewohner*in eine Stimme zu geben.

„Perspektivvielfalt war von vornherein ganz wichtig. Und diese sehr starke Nähe zu den Akteuren, zu versuchen, die Projekte aus diesen Perspektiven heraus zu generieren“ (Anders, Interview 04.10.2020).

Response-ability

Um das zu ermöglichen, ist viel Eigeninitiative, ehrenamtliche Arbeit und Engagement zu beobachten.[→ Index; → Glossar] „Meine Leute leisten eh schon viel zusätzliche Arbeit“, meint Kenneth Anders, einer der beiden Programmleiter des Oderbruch Museums Altranft (Anders, Feedbacktreffen 15.12.2023). Schon zu Beginn der Forschung hat sich gezeigt, dass es im Museum wie in der Region, aber auch in den anderen beforschten Regionen Schlüsselfiguren oder Konnekteur*innen gibt, die oft durch Eigeninitiative den ländlichen Raum gestalten und vernetzen. Sie können als Personen beschrieben werden, die mit „Herzblut der soziokulturellen Arbeit im ländlichen Raum

farmyards of the region. This structure, which was essentially driven forward by Tobias Hartmann was an important basis for the Oderbruch for being the first landscape ever to be awarded the European Cultural Heritage Label in 2022.

In addition, it was noticeable that the actors' practices in the rural area were characterised by multiple types of expertise. So, for example, Kenneth Anders had also written a play. The premiere of *Die Kümmerer* (The Carers), which deals with country life and its challenges in a humorous way, was postponed because of the pandemic and not performed until over a year later, in the Oderbruchhalle in Golzow, amongst other places.

There are many of these key figures with their multiple talents both in the region and also in Oderbruch Museum. In this way, Peter Herbert, the (former) collections manager in Oderbruch Museum Altranft, combined his private collection activities with his work in the museum. In the beginning, managing the collection in the museum consisted largely of deaccession – i.e. separating items worth collecting from those devoid of interest, as he reports but the work also involved reordering the archive and dating and restoring objects.[→] In a walking interview through the museum's premises, he said with a smile: "We are always hidden away somehow and no one really sees if we are doing something meaningful or not" (Herbert, Interview 09.03.2021). In addition to the work in the shadows, Peter Herbert is also a collector of beetles. In his local dialect he says, "And in this respect I got a type of horsefly from a visitor – it was pretty squashed. She asked if I could give it a makeover? I said,

Collecting

verschrieben“ sind (Kegler 2017, 221–22). Ein Beispiel hierfür ist der Aufbau eines Netzwerks von insgesamt 42 Kulturerbeorten, das Dorfmuseen, Boden- und Baudenkmäler, Schöpfwerke oder Schiff- und Windmühlen, Kirchen oder Bauernhöfe der Region miteinander verbindet. Dieser Aufbau, der im Wesentlichen von Tobias Hartmann vorangetrieben wurde, war eine wichtige Basis für das Oderbruch, um 2022 als erste Landschaft überhaupt das Siegel „Europäisches Kulturerbe“ verliehen zu bekommen.

Auffällig war außerdem, dass plurale Expertisen der Akteur*innen die Praktiken im ländlichen Raum prägen. So hat beispielsweise Kenneth Anders auch ein Theaterstück geschrieben. Die Premiere von *Die Kümmerer*, in dem es auf humorvolle Weise um das Landleben und seine Herausforderungen geht, wurde coronabedingt verschoben und erst über ein Jahr später aufgeführt, u. a. in der Oderbruchhalle in Golzow.

Diese Schlüsselakteur*innen mit pluralen Expertisen sind sowohl in der Region als auch im Oderbruch Museum Altranft zahlreich. So verknüpft sich bei Peter Herbert, dem (ehemaligen) Sammlungsbetreuer im Oderbruch Museum, eine private Sammlungstätigkeit mit der Arbeit im Museum. Die Betreuung der Sammlung im Museum bestand anfangs zu großen Teilen aus Deakzession – also daraus, sammlungswürdige von sammlungsunwürdigen Objekten zu trennen –, wie er berichtet, aber auch aus der Neuordnung des Archivs und der Datierung und Restauration von Objekten.[→ Index] Bei einem Walking Interview durch die Räumlichkeiten des Museums meint er lachend: „Wir sind ja immer irgendwie im Verborgenen und keiner sieht wirklich, ob wir hier wat sinnvolles tun oder nicht“ (Herbert, Interview 09.03.2021). Zu dieser Arbeit im Verborgenen kommt hinzu, dass Peter Herbert auch Käfersammler ist. „Und hier hab ick so ne Rinderbremse von ner Besucherin jekriegt – die war ziemlich zermatscht: Ob ick ihr die schick machen kann? Hab ick gesagt:

● Sammeln



161 Ernte Dank Fest im Oderbruch Museum Altranft / Harvest Thanksgiving at Oderbruch Museum Altranft



162 Ausstellungsansicht Oderbruch Museum Altranft/ Exhibition View of Oderbruch Museum Altranft

Ja, kann ick machen. Musste irgendwann wieder abholen! So, jetzt hab ick ihr die schick jemacht, aber jetzt isse noch nich wieder jekommen! (lacht). Also man kann auch zermatschte Insekten restaurieren. Und son Quatsch mach ick dann zuhause“ (ebd.). Herbert hat über Jahrzehnte eine über 6.000 Exemplare umfassende Käfersammlung angelegt und auch selbst neue Käferarten entdeckt, die im Oderbruch Erstfunde sind. Die Sammlung wurde im Mai 2022 im Oderbruch Museum Altranft ausgestellt und befindet sich mittlerweile in Besitz des Senckenberg Deutschen Entomologischen Instituts in Müncheberg.

yes, I can. Had to pick it up again at some point! So, I made it all nice for her, but she never came back! (laughs). So, we can also repair squished insects. And I do all that nonsense at home” (ibid.). It has taken Herbert decades to create a comprehensive beetle collection, even discovering new species of beetle, which are first finds in Oderbruch. The collection was put on display in May 2022 in Oderbruch Museum Altranft and is now in the possession of the Senckenberg Deutsches Entomologisches Institut in Müncheberg.



163 „Das Gespinst“ künstlerische Arbeit von Antje Scholz/„Das Gespinst“ Artistic Work by Antje Scholz

Antje Scholz can also be described as a key person with multiple areas of expertise. She is responsible for curatorial work in the museum and contributes her expertise as an artist to this area. She is, amongst other things, a member of the group of female artists called Endmoräne which puts together location-based art projects in abandoned sites in Brandenburg. She not only “designs” the exhibitions, as she emphasises, but also the look of the museum (Scholz, Interview 13.03.21). She has a say in which exhibits are to be displayed and how and where, and also suggest that many of the decisions she make – the choice of location or sight axis – are not necessarily made rationally but can only be felt. In one of the rooms, her work *Das Gespinst* (2017) (The Web) can be viewed. It deals with Oderbruch’s topography, illustrating the residential areas, water conditions and geographical location of the region in three dimensions and is a draw for museum visitors, offering a spatial experience of what it means to be in Oderbruch.



164 „Das Gespinst“ künstlerische Arbeit von Antje Scholz/ „Das Gespinst“ Artistic Work by Antje Scholz

Auch Antje Scholz kann als eine solche Schlüsselfigur mit pluralen Expertisen beschrieben werden. Sie ist verantwortlich für die kuratorische Arbeit im Museum und bringt dort ihre Expertise als Künstlerin ein. Sie ist u. a. Mitglied der Künstlerinnengruppe *Endmoräne*, die ortsbezogene Kunstprojekte an verlassenen Orten in Brandenburg realisiert. Im Museum „gestaltet“ sie, wie sie betont, nicht nur die Ausstellungen, sondern auch das Erscheinungsbild des Museums mit (Scholz, Interview 13.03.21). Sie bestimmt mit, an welchen Orten welche Ausstellungsstücke wie zu sehen sind, und deutet auch an, dass manche Entscheidungen, die sie trifft – die Wahl der Orte oder Blickachsen –, nicht unbedingt rational erfasst, sondern nur gefühlt werden können. In einem der Räume ist ihre Arbeit *Das Gespinst* (2017) über die Topographie des Oderbruchs zu sehen, die die Siedlungen, Wasserverhältnisse und geographische Lage der Region dreidimensional veranschaulicht. Sie ist ein Anziehungspunkt für Besucher*innen des Museums und ermöglicht eine räumliche Erfahrung von dem, was es heißt, sich im Oderbruch zu befinden.

Viele der Tätigkeiten der Akteur*innen rund um das Museum gehen über das hinaus, was man gemeinhin als Hobby bezeichnen würde. In ihnen zeigt sich latentes Wissen, das mit in die Praktiken und Tätigkeiten rund um das Museums einfließt. Diesem „latenten Wissen“ ist ein aktiv-passives Moment immanent, das im „Modus des Verborgenseins“ (Khurana 2007, 9) noch nicht in Erscheinung getreten ist, aber auch nicht abwesend ist. Als „akut gegebene Ungegenwärtigkeit“ (ebd., 143) verknüpft es einen vergangenen Zustand und dessen zukünftige Manifestation in einer noch nicht greifbaren Gegenwart (Vgl. Haverkamp 2004; Gumbrecht 2012). Um dieses Wissen ist auch das Oderbruch Museum Altranft mit seinem Konzept der landschaftlichen Bildung bemüht, das durch die „Ausrichtung auf die eigene Bevölkerung“ und die „Beziehungsarbeit mit dem Publikum“ (Anders/Fischer 2015, 11) auch die sie umgebende Landschaft als Lebensraum zum Vorschein bringt.

Many of the actors' activities around the museum exceed what would generally be called a hobby. They reveal latent knowledge that flows into the practices and activities throughout the museum. This "latent knowledge" contains an active-passive moment, which in the "mode of concealment" (Khurana 2007, 9) has not yet emerged, but is also not absent. As "acutely given unpresence" (ibid., 143) it links a past condition and its future manifestation in a present that is not yet tangible (see Haverkamp 2004; Gumbrecht 2012). The Oderbruch Museum Altranft also strives for this knowledge with its concept of landscape education, which is characterised by its "focus on its own population" and "relationship work with the public" (Anders/Fischer 2015, 11) also reveals the surrounding landscape as a habitat/living space.

BIRGIT ALTHANS

Pädagogiken der Verortung

Pedagogies of Belonging

With *Wasteland?* researchers are involved in the hunt for pedagogies of belonging[1] in a four-year research process in affective relationships with landscapes, the elements (wind, water, earth), climate, municipal and local politics and traditions, global futures and local losses, with non-human actors, materials and technologies.[→] Following various suggestions from partners in the co-operation, the search involved dealing with creative, affective and sometime pedagogically framed transformations in familiar regions. On the one hand, we examined the work done by cultural institutions and their respective relationship to the region – their belonging.[→] On the other hand, we investigated the practices of actors from rural areas working with their cultural traditions and infrastructures. In doing this, we went more and more into the space and the landscape we explored, its particular mood[→] and atmosphere and specific materiality. In this process, for example, we followed a (didactic) suggestion from one of our partners, Kenneth Anders and the Oderbruch Museum Altranft: "Humankind's relationship to space – our development under the specific conditions of a place and a landscape – is becoming increasingly lost in our schools. An awareness about who I am and what this surrounding is doing to me can, however, be developed in a wonderful way in cultural education" (Anders 2019, 40, transl. B.A.).

We took an ethnographic approach, framed by neo-materialistic and theories of affect theory. In this process, we referred, for example to Sarah Pink's concept of *sensory ethnography*[→], and reflected the performative

1 The term 'Pedagogies of Belonging' was preferred here to the direct translation 'Localisation Pedagogies', as 'localisation' appeared to be too geographical or technological term. The term 'belonging', which is often used in postcolonial theory, seemed more appropriate.

Affective Relationality
Wind
Sky and Clouds, p. 54
Emplacement
Atmosphere
Senses, p. 258

Open Access. © 2025 the author(s), published by Walter de Gruyter GmbH, Berlin/Boston. This work is licensed under the Creative Commons Attribution 4.0 License. https://doi.org/10.1515/9783111390444-023

Die *Wasteland?*-Forschenden sind auf der Suche nach *Pädagogiken der Verortung* im vierjährigen Forschungsprozess in affektive Beziehungen mit Landschaften, den Elementen (Wind, Wasser, Boden, Wetter), kommunalen und lokalen Politiken und Traditionen, globalen Zukünften und lokalen Verlusten, mit nicht-menschlichen Akteuren, Materialien und Technologien verwickelt worden.[→ Index; → Glossar; → Himmel und Wolken, S. 54] Gesucht wurde, dabei verschiedenen Anregungen unserer Kooperationspartner*innen folgend, nach dem kreativen, affektiven, manchmal auch pädagogisch gerahmten Umgang mit Transformationen in vertrauten Regionen. Zum einen wurde die Arbeit von Kulturinstitutionen und ihr jeweiliger Bezug zur Region – ihre Verortung[→ Index] –, zum anderen die Praktiken von Akteur*innen aus dem ländlichen Raum im Umgang mit ihren kulturellen Traditionen, aktuellen Transformationen und Infrastrukturen beforscht. Wir setzten uns dabei immer mehr mit dem Raum und der Landschaft, in die wir uns begaben, ihrer besonderen Stimmung[→ Index] und Atmosphäre und spezifischen Materialität auseinander. Dabei folgten wir z. B. einer (didaktischen) Anregung eines unserer Kooperationspartner, Kenneth Anders und des Oderbruch Museum Altranft: „Der Raumbezug des Menschen – unsere Entfaltung unter den konkreten Bedingungen eines Ortes und einer Landschaft – ist in unseren Schulen immer mehr verloren gegangen. Ein Bewusstsein darüber, wo ich bin und was diese Umgebung mit mir macht, kann allerdings in der kulturellen Bildung wunderbar entwickelt werden“ (Anders 2019, 40).

Affektive Relationalität
Wind
Verortung
Stimmung

Wir gingen, gerahmt durch neomaterialistische und affekttheoretische Theorien, ethnographisch vor. Dabei bezogen wir uns etwa auf Sarah Pinks Konzept der *Sensory Ethnography*[→ Sinne, S. 258], und reflektierten die performative Materialität[→ Index; → Glossar] der von uns in der jeweiligen Situation eingesetzten Medien ausgehend von deren affektivem Potenzial: Was zeigt ein Bild? Wann fühlen wir uns veranlasst, verpflichtet, herausgefordert, ein Bild

Performative Materialität

materiality[→] of the media we use in the respective situation, based on its affective potential: What does an image show? When do we feel prompted, obliged, challenged to take a picture – and when not? When is a video a better option? What does the sound in the recording devices do with the noises we hear in the village? How does the village feel *here* anyway?

In the same way, we observed and heard how the different institutions and actors in these places reacted to the affective space surrounding them. How did they handle the current global challenges (the pandemic, climate and energy crisis, changes in the political atmosphere, the familiar landscape) and their local effects during our period of investigation? How did they react with their cultural programmes to these transformation processes? Which questions, discussion forums, spaces and methods did they offers, and when and what for? Who were these avenues and projects even open to? How, particularly in the villages, was the knowledge and experience of the older people used, or was it restricted to these people? How do we arrive at *situated knowledge*? With whom and how diversely did the cultural institutions work together on this project?

In this process, we observed very different affective pedagogics in the institutions and in the villages. For example, we particularly took into consideration artistic projects with children and young people, such as *Heim(at) arbeit* (Oderbruch), *talentCAMPus* (Wilhelmshaven) and *Holo Rampe* (Hohenlockstedt). The children and young people were asked: What do you like most

Performative Materiality

zu machen – und wann lieber nicht? Wann ist ein Video besser? Was macht der Ton in den Aufnahmegeräten mit den Geräuschen, die man vor Ort hört? Wie fühlt sich der Ort *hier* überhaupt an?

Genauso schauten und hörten wir, wie die unterschiedlichen Institutionen und Akteur*innen an diesen Orten auf den Affektraum reagierten, der sie umgab. Wie gingen sie mit aktuellen globalen Herausforderungen (der Pandemie, Klima- und Energiekrise, Veränderungen der politischen Atmosphäre, Transformationen der vertrauten Landschaft) und deren lokalen Auswirkungen während unseres Untersuchungszeitraums um? Wie reagierten sie mit ihren kulturellen Angeboten auf diese Transformationsprozesse? Wie boten sie welche Fragen, Diskussionsforen, Räume, Methoden wann und weshalb an? Wem standen diese Zugänge und Projekte überhaupt offen? Wie wurde, insbesondere in den Dörfern, auf das Wissen und die Erfahrung der Älteren als Formen lokalen Wissens zurückgegriffen und ist es auf diese beschränkt? Wie kommt man hier zum *situated knowledge*? Mit wem arbeiteten die Kulturinstitutionen dabei wie divers zusammen?

Wir beobachteten dabei sehr unterschiedliche affektive Pädagogiken in den Institutionen und in den Dörfern. Beispielsweise nahmen wir besonders künstlerische Projekte mit Kindern und Jugendlichen, wie *Heim(at)arbeit* (Oderbruch), *talentCAMPus* (Wilhelmshaven), *Holo Rampe* (Hohenlockstedt), in den Blick. Die Kinder und Jugendlichen wurden gefragt: Was mögt ihr besonders an diesem Ort? Was erhofft ihr euch? Womit habt ihr zu kämpfen? Und: Wie wollt ihr das ausdrücken, darstellen, performen? Wir konnten auch beobachten, dass die Kinder und Jugendlichen die Älteren zurückfragten: Was mögt ihr besonders an diesem Ort? Was bedrückt, verfolgt euch hier?

Wir wurden dabei unterstützt von unseren Partner*innen aus den verschiedenen Forschungsfeldern, von Künstler*innen und internationalen Kol-

about this place? What do you hope for? What are you struggling with? And: How do you want to express, represent, perform this? We also noticed that the children and young people returned the question to the older people: What do you like most about this place? What is depressing or haunts you here?

During this process, we were supported by our partners in various fields of research, by artists and international colleagues in our Method Labs, who were also working in various disciplines in the area of *Pedagogies of Belonging* including cultural geographers, curators, cultural and educational scientists. Our British colleagues supported us with their affect theoretical and educational research experience in reading local practices and spotting their *ghosts* (see Ivinson/Renold 2013a, 2013b, 2016, 2021). There were hints and corrections to our readings in feedback meetings with our theory partners. We tested our observational and writing skills in workshops on Nature Writing, and in our work with artists, we discovered the differences between scientific and artistic research. From all of this, we not only learned how necessary it is to have a *Pedagogy of Belonging*, but also that it already exists. It just needs to become more visible as such in the public sphere and in education studies and political debates. In addition, we learned from our cooperation partners' concepts, from landscape education in Altranft and from pedagogical theatre and artistic approaches that generated local references and situated knowledge.

leg*innen in unseren *Method Labs*, die in unterschiedlichen Disziplinen ebenfalls zu *Pädagogiken der Verortung* arbeiteten: Kulturgeograph*innen, Kurator*innen, Kultur- und Erziehungswissenschaftler*innen. Unsere britischen Kolleginnen unterstützten uns mit ihrer affekttheoretischen und erziehungswissenschaftlichen Forschungserfahrung dabei, örtliche Praktiken zu lesen und ihre *Geister* auszumachen (vgl. Ivinson/Renold 2013a, 2013b, 2016, 2021). In Feedbacktreffen mit den Theoriepartner*innen gab es Hinweise und Korrekturen unserer Lesarten, in Workshops zum *Nature Writing* testeten wir unsere Beobachtungs- und Schreibkünste, und bei der Arbeit mit Künstler*innen erlebten wir die Unterschiede zwischen wissenschaftlicher und künstlerischer Forschung. Aus all dem erfuhren wir nicht nur die Notwendigkeit einer *Pädagogik der Verortung*, sondern zugleich, dass es sie schon gibt. Sie muss nur als solche noch breiter im öffentlichen Raum und in erziehungswissenschaftlichen und politischen Debatten sichtbar werden. Wir lernten dabei u. a. aus Konzepten unserer Kooperationspartner*innen, der landschaftlichen Bildung in Altranft oder von theaterpädagogischen und künstlerischen Ansätzen, die Ortsbezüge und situiertes Wissen erzeugten.

Eine *Pädagogik der Verortung* könnte dann z. B. umrissen werden als: zu wissen, wo man lebt, was dort traditionell gegessen, produziert und angebaut wird, welche Tiere und Pflanzen es gibt – das lernte man früher in der Grundschule in Heimatkunde, einem Fach, das in den 1970er Jahren abgeschafft wurde (vgl. Schwartz 1977; Hasse 1987). Kenneth Anders ist zuzustimmen, wenn er moniert, dass die stattdessen im weiterführenden Schulsystem etablierten Fächer *Bildung für nachhaltige Entwicklung* und *Umweltbildung* dies nicht ersetzten, da sie das Nachhaltigkeitsproblem eher als ein globales thematisieren und den konkreten Ort meist vernachlässigen (vgl. Anders 2019). In der Allgemeinen Erziehungswissenschaft kritisiert man das Konzept der Bildung für nachhaltige Entwicklung hingegen als „Zuviel des

A *Pedagogy of Belonging* could then be described as: knowing where you live, what is traditionally eaten, produced and grown there, what animals and plants there are – this was something you used to learn in *Heimatkunde*, local history and geography, at primary school, a subject that was abolished in the 1970s (see Schwartz 1977; Hasse 1987). We can agree with Kenneth Anders's complaint that the alternative subjects of *Sustainable and Environmental Education* established in the secondary school system do not replace *Heimatkunde* because they address the issue of sustainability more as a global problem and usually neglect specific locations (see Anders 2019). On the other hand, in General Education Studies, the concept of education for sustainable development is criticised as "too much of a good thing" as "at the same time, the expression and catalyst of pedagogical hubris, a (self-) overestimation of the possibilities of pedagogical influence on others and the future on a socio-historical scale" (Hamburger 2023, 154). In 2006, Jürgen Hasse summarised from a discourse theory perspective that education's 'meaningless politically rhetorical phrase' for sustainability had "watered environmental education down into an educational policy consensus machine" (Hasse 2006, 29). Bob Jickling and Stephen Sterling, environmental and sustainability education scholars, understand "post-sustainability and environmental education" to be the need for "a rethink of the purpose, culture, content, and direction of education. … Perhaps it is time to get off the signifier bandwagon and do some fundamental rethinking of education and its purposes to a rapidly changing global context" (Jickling/Sterling 2017, 5–6; transl. B.A.).

Guten“, als „zugleich Ausdruck und Katalysator einer pädagogischen Hybris, einer (Selbst-)Überschätzung der Möglichkeiten pädagogischer Einflussnahme auf Andere und Künftiges in einem gesellschaftlich-geschichtlichen Maßstab“ (Hamburger 2023, 154). So resümiert Jürgen Hasse 2006 aus diskurstheoretischer Perspektive, dass die „politisch-rhetorische Leerformel“ der Bildung für Nachhaltigkeit die Umweltbildung „zu einer bildungspolitischen Konsensmaschine weichgespült“ habe (Hasse 2006, 29). Die Umwelt- und Nachhaltigkeitsbildungswissenschaftler Bob Jickling und Stephen Sterling verstehen unter „Post-Nachhaltigkeit und Umweltbildung“ das Bedürfnis für „ein Überdenken von Zweck, Kultur, Inhalt und Ausrichtung der Bildung. […] Vielleicht ist es an der Zeit, den Signifikanten-Blasmusikwagen zu verlassen und die Bildung und ihre Ziele in einem sich rasch verändernden globalen Kontext grundlegend zu überdenken“ (Jickling/Sterling 2017, 5–6, übers. B.A.).

Während die Bildung für Nachhaltigkeit somit in der Krise scheint und mit den eigenen Ansprüchen hadert, übernehmen mittlerweile Jagdvereine vor Ort, eher zufällig, die früher durch den Heimatkundeunterricht abgedeckte, konkrete Wissensvermittlung über lokale Flora und Fauna.[→ Im Wald, S. 32] Dabei ist es tatsächlich unabdingbar, ebenso lokal wie auch global bzw. planetar zu denken. Es ist wichtig, zu wissen, wozu das örtliche Klima die Menschen zwingt und wie Lokales – ganz konkret und materiell sichtbar – mit Planetarem verschränkt ist. Es ist entscheidend, welche Bodenqualitäten es gibt, wie stark der Wind vor Ort weht, ob er den Boden[→ Index] erodieren lässt, ob man in einer eher trockenen oder feuchten Region lebt und was das mit einem macht. Ob tatsächlich schon klimawandelbedingte[→ Index] Veränderungen sichtbar werden: Mehr Hitze im Sommer, mehr Regen im Winter? Was sagen die Älteren vor Ort dazu? Wie reagiert die Politik darauf? Was sagt die Kultur? Welche Traditionen gibt es vor Ort? Welche werden hochgehalten, welche warum verdammt? Wie reagiert man vor Ort auf soziale Transfor-

- Boden
- Klimawandel

Whereas sustainability education seems to be in crisis and is struggling with its own demands, rather by chance, local hunting clubs are now taking over, purely by chance, conveying the specific knowledge about local flora and fauna that used to be taught in *Heimatkunde*, the lessons on local history and geography.[→] In fact, it is actually essential to think locally as well as globally and planetary. It is important to know how the local climate obliges people to behave, and how local matters – very specific and materially visible matters – are intertwined with the wider issues facing the planet. It is crucial to know about the soil quality, how strongly the wind blows locally, whether it erodes the soil[→], whether you live in a dry or damp region and what effect that has on you. Are climate change-related conditions actually already visible[→]: Is it hotter in summer, is there more rain in winter? What do the senior citizens in the village have to say about it? How are politicians reacting to it? What does culture have to say? What traditions are there locally? Which are upheld, and which are discarded, and why? How do people react locally to social transformations and identity politics and to changes to energy landscapes?[2] Local, regional, federal level, European, cross-border, global ones? This makes a localized, sensual, physical, aesthetic knowledge of *belonging* desirable that is at the same time building democracy by creating accessible and specific programmes for all that encourage and invite everyone to participate. The interweaving of producing cultural and scientific knowledge and knowledge transfer appears to be particularly productive for *Pedagogies of Belonging*

- In the Forest, p. 32
- Soil
- Climate Change

2 Since Germany's decision to phase out nuclear energy and its associated expansion of renewable energies, a new perspective in landscape research has opened up (see Gailing, Leibenath 2013).

mationen und Identitätspolitiken und Transformationen zu Energielandschaften?[1] Lokal, regional, auf Bundesebene, europäisch, grenzübergreifend, global? Ein *verortetes*, sinnliches, körperliches, ästhetisches Wissen, das gleichzeitig demokratiebildend ist, indem es für alle zugängliche und konkrete Angebote schafft, die auffordern und einladen, mitzumachen. Dabei erscheint die Verschränkung von kultur- und naturwissenschaftlicher Wissensproduktion und Wissensvermittlung für *Pädagogiken der Verortung*en besonders produktiv, denn diese wirkt sinnlich-ästhetisch-körperlich – nachhaltig. Das zeigt sowohl die Kunsthalle Wilhelmshaven, die seit 2021 immer wieder Ausstellungen in Kooperation mit der Landesbühne Niedersachsen Nord & Julabü und lokalen Naturkunde-Institutionen zu den Elementen und zu lokalen Themen veranstaltet – 2021 By the Sea, 2023 *Gezwitscher – Kunst aus der Vogelperspektive*, 2023 *Oh Clouds, Oh Storms, Oh Winds – Kunst im Sturm*, 2024 *Fossile Energie/Fragile Zukunft* –, wie auch das Oderbruch Museum Altranft in seinen Jahresthemen-Ausstellungen, an denen die Community beteiligt wird, oder das Lokalprogramm des M.1.

Es geht bei den angedachten *Pädagogiken der Verortung* um ein lokales, situierendes Wissen, das alle brauchen, ob durchreisend, zugezogen, vor Ort geboren oder geflüchtet. *Pädagogiken der Verortung* suchen Beziehungen, zu Orten, Menschen, Tieren und Dingen, sind Verbindungen knüpfende, Traditionen und ihren Geistern nachspürende, affektive Pädagogiken, die gleichzeitig körperlich-sensorisch verortend und global agieren.[→ Index; → Glossar]

Affektive Pädagogik

„Handle an Deinem Ort, denke mit der Welt“, fordert der Dichter und postkoloniale Theoretiker Édouard Glissant in seiner ‚Philosophie der Weltbeziehung‘ (Glissant 2021, 39). Denn „[d]ie Welt leben heißt: zuallererst deinen Ort prüfen, seine Schwächen, seine Energien, seine Eingebungen, seine Kraft zur Veränderung oder zum Bleiben. Das Politische. Den Ort leben bedeutet das Gleiche wie die Welt sagen“ (ebd., 75).

1 Seit Deutschlands beschlossenem Ausstieg aus der Atomenergie und dem damit verbundenen Ausbau erneuerbarer Energien hat sich eine neue Perspektive der Landschaftsforschung entwickelt (vgl. dazu Gailing, Leibenath 2013)

because it has a sustainability that is sensual, aesthetic and physical. This is on show both at the Kunsthalle/ Art Gallery Wilhelmshaven, which, since 2021, has been organising exhibitions in cooperation with the Landesbühne & Julabü and local natural history institutions on the elements and local themes – in 2021 *By the Sea*, in 2023 *Gezwitscher – Kunst aus der Vogelperspektive/ Chirping /Twittering – Art from a Birds-eye View*, in 2023 *Oh Clouds, Oh Storms, Oh Winds – Kunst im Sturm/Art in Storm* , in 2024 *Fossile Energie/ Fragile Zukunft – Fossil Energy – Fragile Future* and also the Oderbruch Museum Altranft in its annual themed exhibitions, in which the community is involved, and the M.1's local programme.

The proposed *Pedagogies of Belonging* deal with a local, situated knowledge that everyone needs, whether they are travelling through, moving here, born locally or have left. *Pedagogies of Belonging* seek relationships to places, people, animals and things, they are affective pedagogies that forge connections, trace traditions and their spirits, and at the same time behave physically and sensorially in a localised and global manner.[→] In his “Poetics of Relation”, the poet and post-colonial theoretician, Édouard Glissant requires us to “work in your town, place, locally, think with the world”, (Glissant 2021, 39). For “to live in the world means, first of all to examine your place, its weaknesses, its energies, its inspirations, its power to make changes or to remain as it is. The Political. To live in the place/village means to say the same as the world” (ibid., 75).

Affective Pedagogy



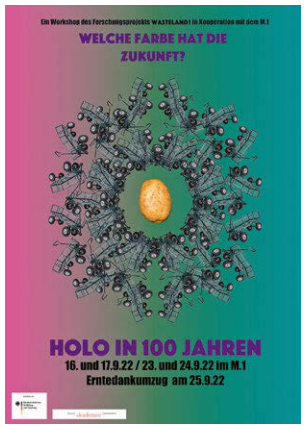
165 Wagen „Holo in 100 Jahren“/Wagon “Holo in 100 Years” [Foto/Photo: Fiona Schrading]

Dazu abschließend einen kurzen Einblick in eines der drei im Forschungsprojekt entstandenen partizipativen und künstlerischen Formate, hier in Hohenlockstedt.

Welche Farbe hat die Zukunft? Wie könnte Hohenlockstedt in 100 Jahren aussehen? Kann in Zukunft eigentlich alles ganz anders sein? Angeregt von diesen und weiteren Fragen veranstalteten Fiona Schrading und die Künst-

Finally, a brief look at one of the three participatory and artistic formats created in the research project here in Hohenlockstedt.

What colour is the future? What might Hohenlockstedt look like in 100 years? Could everything be completely different in the future? Inspired by these and other questions, Fiona Schrading and the artist and art mediator Insa Schülting, in co-operation with the M.1 Arthur Boskamp Foundation and the Hohenlockstedt youth centre organised a workshop for and with children and young people entitled ‘What Colour Is the Future? Holo in 100 Years’. The aim of the workshop was to build a cart for the harvest festival procession marking the Hohenlockstedter potato days, where various ideas for “Future Holo” can be thought out, invented and experimented with. The traditional harvest festival procession at which decorated carts, village associations, tradesmen, clubs, the voluntary fire brigade and many more travel through Hohenlockstedt, is the climax of the annual Hohenlockstedt potato days. As a result, the project is both a format of cultural education linked to the foundation’s already established art and mediation practice, and also a joint artistic intervention based on the traditions of the village.



166 Plakat zum Workshop „Welche Farbe hat die Zukunft?“/Poster for the Workshop“What Colour Is the Future?” [Design: Insa Schülting]

lerin und Kunstvermittlerin Insa Schülting in Kooperation mit der M.1 Arthur Boskamp-Stiftung und dem Jugendzentrum Hohenlockstedt einen Workshop für und mit Kindern und Jugendlichen in Hohenlockstedt mit dem Titel „Welche Farbe hat die Zukunft? Holo in 100 Jahren“. Ziel des Workshops war es, gemeinsam einen Wagen für den Erntedankumzug der Hohenlockstedter Pellkartoffeltage zu bauen, auf dem unterschiedliche Ideen für ein „Zukunfts-Holo“ erdacht, erfunden und experimentiert werden können. Der traditionelle Erntedankumzug, bei dem die Dorfschaften, Gewerbetreibende, Vereine, die Freiwillige Feuerwehr u. v. m. mit eigenhändig geschmückten Wagen durch Hohenlockstedt fahren, ist Höhepunkt der jährlichen Hohenlockstedter Pellkartoffeltage. So bildete das Projekt einerseits ein Format kultureller Bildung, das an die bereits etablierte Kunst- und Vermittlungspraxis der Stiftung anschloss, andererseits auch eine gemeinsame künstlerische Intervention in die Traditionen des Orts.



167 Auf dem Erntedankumzug/At the Harvest Festival Parade [Foto/Photo: Fiona Schrading]

Apparate der Forschung

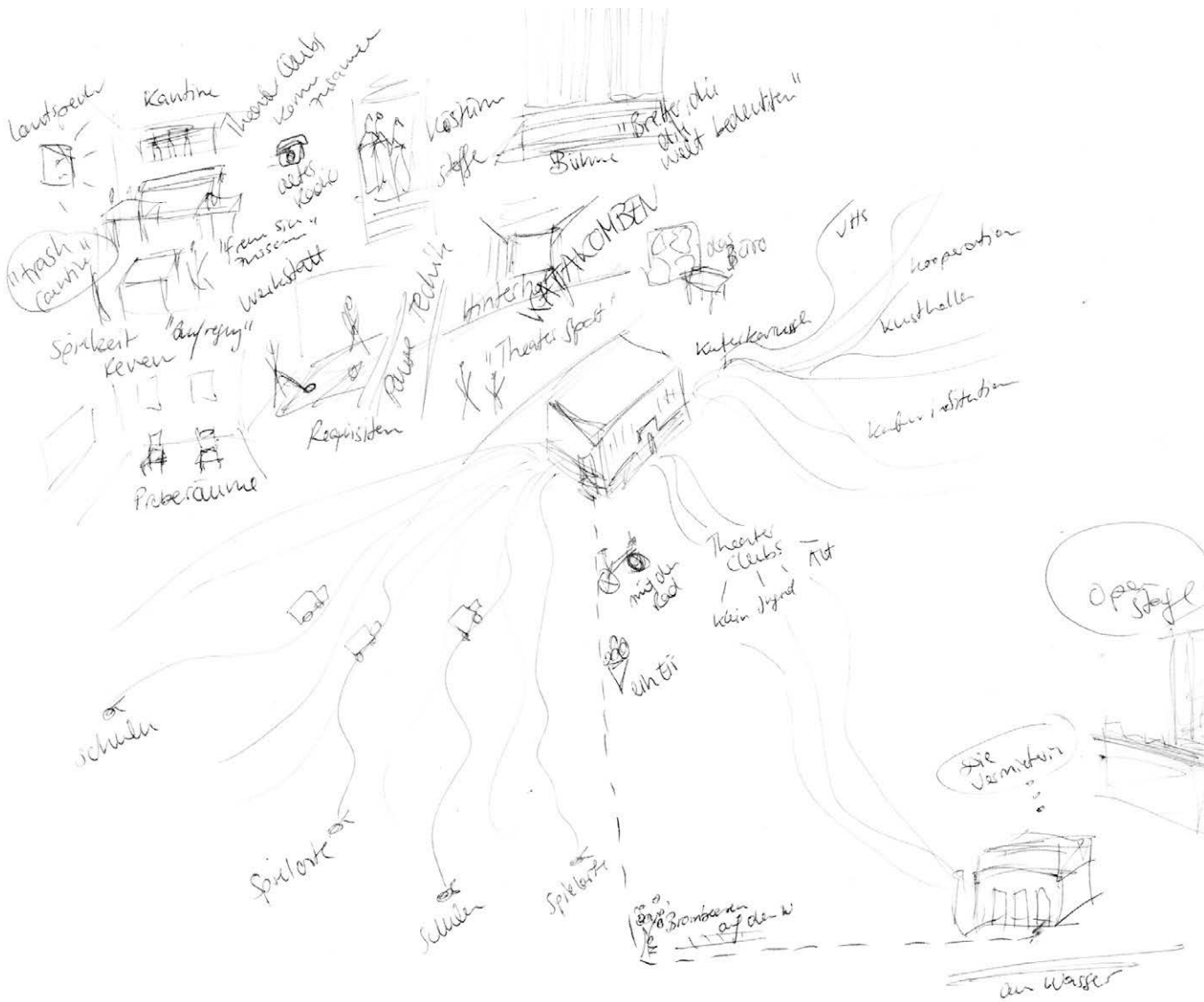
Research equipment



168 Karte aus dem Method Lab II/Map from Method Lab II [Foto/Photo: Janna R. Wieland]

JANNA R. WIELAND

Sinne
Senses



169 Karte zum Walking Interview mit Anna-Lena Rode/Map for the Walking Interview with Anna-Lena Rode
[Sofern nicht anders angegeben sind die Fotos in diesem Beitrag von Janna R. Wieland/Unless otherwise credited, the photos in this contribution are by Janna R. Wieland]

Open Access. © 2025 the author(s), published by Walter de Gruyter GmbH, Berlin/Boston. CC BY This work is licensed under the Creative Commons Attribution 4.0 License. https://doi.org/10.1515/9783111390444-024

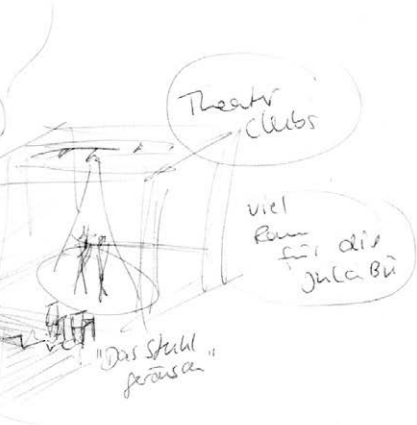
Wie kann ein Text entstehen, der auf affektive Dimensionen reagiert, für sie „durchlässig", sensibel wird? Wie können aus dem empirischen Material „ethnografische Orte" (Pink 2015, 48, übers. J.W.) als Vignetten und somit Affekträume verdichtet und beschrieben werden? Im Schreiben ethnografischer Vignetten geht es uns darum, gelebte Affekte der Forschung so zu transportieren, dass sie ebenfalls für die Leser*innen erfahrbar werden (ebd., 8). Die ethnografische Vignette „ermöglicht es, das zu zeigen, was ansonsten erklärt würde" (vgl. Bloom-Christen/Grunow 2022, 1, übers. J.W). So zeigen die Anthropologin Kathleen Stewart und die Kultur- und Affekttheoretikerin Lauren Berlant in ihren Vignetten anhand von Beispielen Möglichkeiten auf, wie Affekte als Teil ethnografischer Orte ins Schreiben gebracht werden können, als „Denk- und Schreibweise mit/zu Affekten" (Stewart 2007, 7, übers. J.W.). Wie auch Stewart und Berlant versammeln wir in unseren Vignetten alltägliche, gewöhnliche Affekte, Körper, Orte und verbinden diese mit Fragen der Wirk- und Handlungsmacht von Dingen, Sounds, Räumen, Landschaften und Atmosphären sowie „situierter Wissen" (Haraway 1995, 73) und verkörperter Verortung (*emplacement*) der Forschenden selbst.[→ Index]

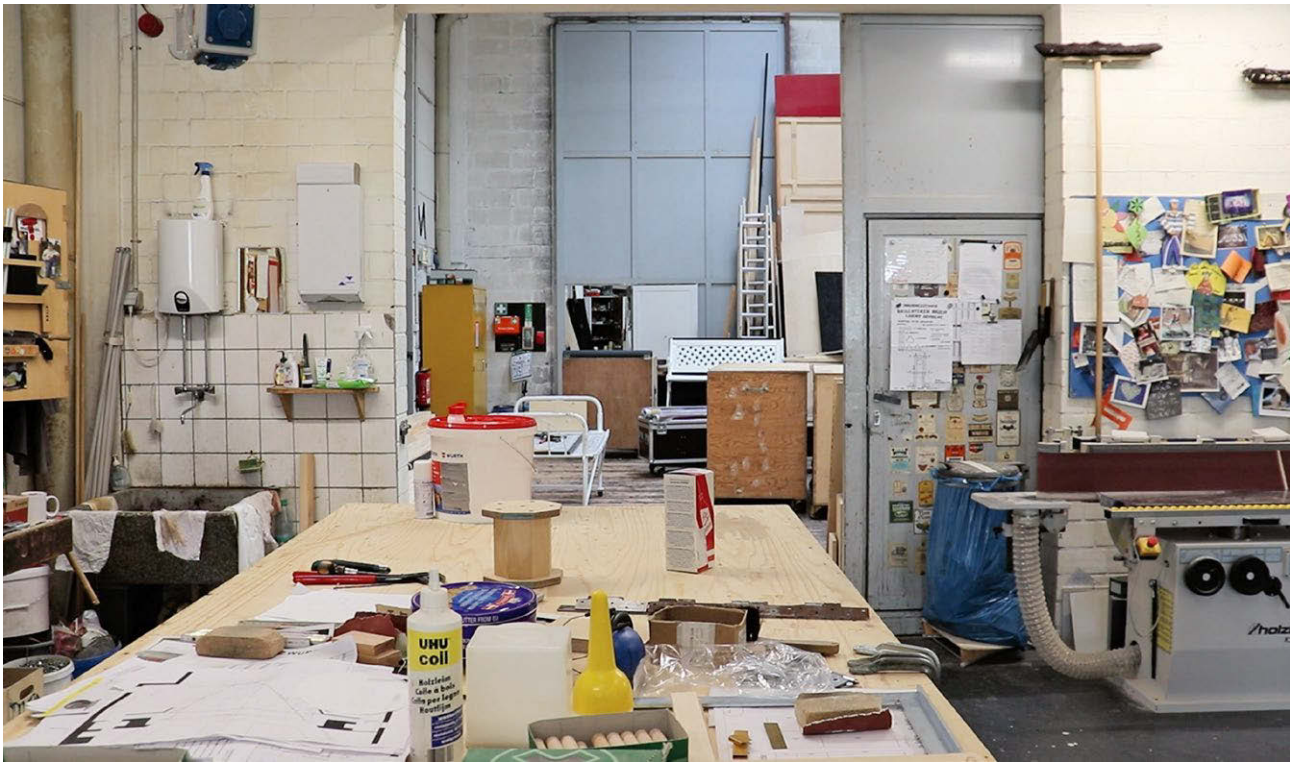
● Stimmung

In den Vignetten *Im Wald*[→ Im Wald, S. 32] und *Das Fischsterben und seine Bilder*[→ Das Fischsterben und seine Bilder S. 72] arbeiten Mirjam Lewandowsky und Fiona Schrading in diesem Band ihr „verkörpertes verortet sein" (Pink 2015, 125, übers. J.W.), also ihr Eingebunden-Sein an einem ganz spezifischen Ort, heraus und nähern sich so über Ansätze der *Sensory Ethnography* einer verkörpert-affektiven Erforschung von Orten, Geschichten, menschlichen und nicht-menschlichen Akteur*innen und diese umspannenden affektiven Gewebe.[→ Index]

● Verortung

Die *Sensory Ethnography* der Sozialanthropologin Sarah Pink bietet einen Rahmen, den „verkörperten Verpflichtungen" (Pink 2015, 28, übers. J.W.) innerhalb der Forschung zu begegnen. Ausgehend davon, dass Affekträume mit und im Forschungsprozess hervorgebracht werden, ist auch die Rolle





170 Werkstatt an der Landesbühne Niedersachsen Nord/Workspace at the State Theatre Niedersachen Nord

How can a text be made that reacts to affective dimensions, that becomes *permeable* and sensitive to them? How can "ethnographic places" (Pink 2015, 48) be condensed and described as vignettes and seen as affect spaces from the empirical material? When writing ethnographic vignettes, we are concerned with transporting lived affects of research in such a way that they can also be experienced by readers (see ibid., 1). The ethnographic vignette "allows one to perform what otherwise has to be described". (Bloom-Christen/Grunow 2022, 8). In their vignettes, the anthropologist Kathleen Stewart and the cultural and affect theorist Lauren Berlant use examples to show how affects can be brought into writing as part of ethnographic places, as a "mode of thinking and writing on the affects" (Stewart 2007, 7). Like Stewart and Berlant, in our vignettes we bring together everyday, ordinary affects, bodies and places and link these to questions of the agency and power of things, sounds, spaces, landscapes and atmospheres as well as "situated knowledge" (Haraway 1988, 575) and the embodied emplacement of the researchers themselves.[→] In the vignettes *In the Forest*[→] and *Fish Die-Off and Its Images*[→] in this volume, Mirjam Lewandowsky and Fiona Schrading work out their "emplacement" (Pink 2015), i.e. their embeddedness in a very specific place, and thus approach an embodied-affective exploration of places, histories, human and non-human actors and the affective fabrics that encompass them through approaches of sensory ethnography.[→] The sensory ethnography of social anthropologist Sarah Pink offers a framework for encountering "em-

- Atmosphere
- In the Forest, p. 32
- Fish Die-Off and Its Images, p. 72
- Emplacement

der Forschenden, die „Situiertheit der Ethnograph*in“ (Pink 2015, 33, übers. J.W.) und somit der „erlebende, wissende und situierte Körper“ (ebd., 28, übers. J.W.) zentral für den Forschungsprozess.[→ Index] Als Forschende stehen wir nicht außerhalb einer sozialen, sinnlichen und materiellen Umwelt, sondern sind stets integraler Bestandteil von Forschungs- und Analyseprozessen und insofern auch nicht unabhängig von Weltanschauungen und Machtverhältnissen (vgl. Pink 2015, 25). Wie bereits in Ansätzen des Neomaterialismus und seit den 1960er Jahren in feministischer Wissenschaftstheorie formuliert, bringt das Forschen die Konfigurationen und Gegenstände, die untersucht werden, mit hervor (vgl. Bippus 2018).[→ Neomaterialistische Arbeit mit Bildern, S. 274] In Anlehnung an Pinks *Sensory Ethnography* wurde die Methode des „gemeinsamen Gehens“ (Pink 2015, 111, übers. J.W.) als spezifische Form des Interviews für den Zugang zu Orten und ihren Affekträumen wichtig, besonders während der Pandemie bot sie Möglichkeit, Interviews auch draußen umzusetzen.[→ Index; → Im Wald, S. 32, → Was dem Verschwinden anhaftet, S. 154] Das *Walking Interview* als „multisensorische Aktivität“ (ebd., übers. J.W.) und als sensorisch-ethnographische Methode brachte uns näher in das Forschungsfeld, da im Laufen und Spazieren gemeinsame Rhythmen erlebt werden können (vgl. ebd.). So versteht sich Spazieren einerseits als Alltagspraxis, zum anderen als Forschungsmethode (ebd., 111, 113). Es geht um ein Erleben, das ein anderes ist als eine bloße Erzählung von einem Ort. Um Zugänge zu affektiven Gefügen an bzw. von und mit Orten zu bekommen, wurde in dieser Forschung neben teilnehmender Beobachtung und ethnografischen Interviews sowie *Walking Interviews* auch die Methode des Dérive zentral. Der Dérive stand ganz am Anfang unseres Zugangs zu den drei beforschten Regionen. Er versteht sich als spezifische Weise des „Spazierens“, die sich klar vom Spaziergang und Reisen unterscheidet. Es geht zum einen um ein „Umherschweifen“, um ein Sich-treiben-Lassen (siehe hierzu Burckhardt 2006, 257).

- Körper
- Walking Interviews

bodied engagements” (Pink 2015, 28) within research. Based on the assumption that affective spaces are produced with and in the research process, the role of the researcher, the “situatedness of the ethnographer” (Pink 2015, 33) and thus the “experiencing, knowing and emplaced body” (ibid., 28) is also central to the research process.[→] As researchers, we do not stand outside a social, sensory and material environment, but are always an integral part of research and analysis processes and are therefore not independent of worldviews and power relations (see Pink 2015, 25). As already formulated in neomaterialist approaches and, since the 1960s, in feminist theory of science, research also produces the configurations and objects that are investigated (see Bippus 2018).[→] Based on Pink’s Sensory Ethnography, the method of “walking with others” (Pink 2015, 111) became important as a specific form of interview for accessing places and their affective spaces, especially during the pandemic it offered the opportunity to conduct interviews outdoors.[→] The Walking Interview as a “multisensorial activity” (Pink 2015, 111) and as a sensory ethnographic method brought us closer to the field of research, as common rhythms can be experienced when walking and strolling (see ibid.). Walking is thus understood on the one hand as an everyday practice and on the other as a research method (ibid., 111, 113). It is about an experience that is different from a mere narrative of a place. In order to gain access to affective fabrics in, from and with places, the *dérive* as a method became central to this research, alongside participant observation, ethnographic interviews and

- Body
- Neomaterialist Work with Images, p. 274
- Walking Interviews
- In the Forest, p. 32; What Sticks to the Disappearing, p. 154

Zum anderen geht es darum, ein bestimmtes Spielverhalten festzulegen, dem das „Umherschweifen“ folgt, und so zufällige Begegnungen zu forcieren. Guy Debord führt das Konzept der *Theorie des Umherschweifens* (*Theory of the Dérive*) in Anlehnung an die Situationisten ein und versteht dieses als untrennbare Erkundung psychogeographischer Natur und der Behauptung eines konstruktiven Spielverhaltens (vgl. Debord 2005, 64–65).

Ethnografische Dérives und Spaziergänge können daher die Möglichkeit bieten, Orte und die mit ihnen verknüpften Atmosphären, Erfahrungen, Spuren etc. auch für die Forschenden körperlich erfahrbar zu machen. So können *Walking Interviews* „eine bewusste Auseinandersetzung mit der Umwelt“ anstoßen und „Erinnerungen, Assoziationen sowie affektive und emotionale Verknüpfungen in Bezug auf Räume empirisch zugänglich“ (Kühl 2016, 35) machen.[→ Index]

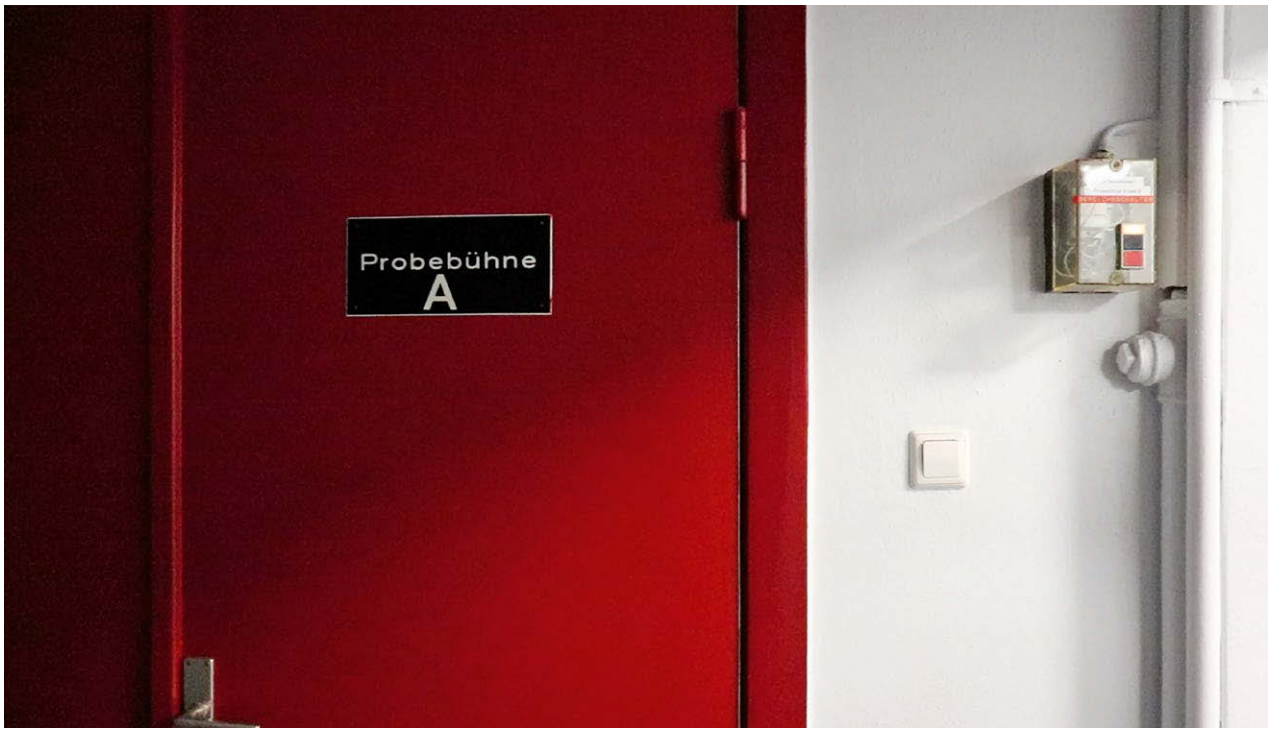
● Erfahrung

walking interviews. The *dérive* was at the very beginning of our approach to the three researched regions. It is understood as a specific way of “walking”, which is clearly different from walking and travelling. On the one hand, it is about “wandering around”, about letting oneself drift (see Burckhardt 2006, 257). On the other hand, it is about establishing a certain play behaviour that is followed by “wandering around” and thus forcing chance encounters. Guy Debord introduces the concept of *The Theory of the Dérive* in reference to the Situationists and understands this as an inseparable exploration of a psychogeographical nature and the assertion of constructive play behaviour (cf. Debord 2005, 64–65). Ethnographic *dérives* and walks can therefore offer the possibility of making places and the atmospheres, experiences, traces etc. associated with them physically tangible for the researchers. Walking interviews can thus initiate “the process of making sense of the environment” and make “thoughts, memories and meanings ascribed to a certain place more detailed while they experience this place at the same time” (Kühl 2016, 35).[→]



171 Kostüme an der Landesbühne Niedersachsen Nord / Costumes at the State Theatre Niedersachen Nord

● Experience



172 Backstage an der Landesbühne Niedersachsen Nord/Backstage at the State Theatre Niedersachen Nord



173 Der Hinterhof des Theaters/The Backyard of the Theatre

MIRJAM LEWANDOWSKY

(K)ein Bild machen

„Es geht nämlich bei dieser Geste um ein Suchen nach einem Standpunkt, von dem aus ein Bild zu machen ist, und sogleich nachher, um ein Suchen eines anderen Standpunktes. […] Das ist etwas neues, dieses beim Bildermachen zahlreiche Standpunkte einnehmen wollen.“ (Flusser 1998, 134–135)

(Not) Taking Photographs

“This gesture is about looking for a point of view from which to take a picture, and then immediately afterwards about looking for another angle …. This is something new, this desire to take up numerous viewpoints when taking pictures.” (Flusser 1998, 134–135)

We have noticed that in the research process (photographic) pictures and videos themselves become performative co-actors that can create affective spaces (see Althans et al. 2023c). They are involved in a network of material and social relationships in generating knowledge and play a crucial part in shaping the research apparatus. Their performative materiality[→] – their physical structure, their mediality, the way in which they are made and (re) produced and their use – makes them not simply images of a previous reality, but material-discursive objects that become productive in a specific cultural, political and social context. As Donna Haraway argues, they can contribute towards making complex information more accessible and understandable, and also make power relations and biases more visible (see Haraway 1995). Consequently, we asked ourselves how image-based knowledge can be explored as a practice of memory and testimony between showing and withdrawing (see Huffschmid 2015; Geimer 2022). In our field research, there were often situations in which we could not, or did not want to take any photographs. It seemed either inappropriate or unsuitable. Sometimes, we simply forgot to because so much was happening in the field. We analysed this observation as to who or what actually motivated the researchers in the field (not) to take a photograph.

Performative Materiality

Often, we found the camera to be a nuisance, creating a distance with the action and distracting from what was happening in the field. Also, the camera

Open Access. © 2025 the author(s), published by Walter de Gruyter GmbH, Berlin/Boston. This work is licensed under the Creative Commons Attribution 4.0 License. https://doi.org/10.1515/9783111390444-025

Performative Materialität

Wir haben festgestellt, dass (fotografische) Bilder und Videos im Forschungsprozess selbst zu performativen Mit-Akteuren werden, die Affekträume hervorbringen können (vgl. Althans et al. 2023c). Sie sind in einem Netzwerk von materiellen und sozialen Beziehungen an der Generierung von Wissen beteiligt und prägen den Forschungsapparat entscheidend mit. Ihre performative Materialität[→ Index; → Glossar] – ihre physische Struktur, ihre Medialität, die Art und Weise, wie sie hergestellt und (re)produziert werden, sowie ihr Gebrauch – macht sie nicht zu bloßen Abbildern einer vorgängigen Wirklichkeit, sondern zu materiell-diskursiven Objekten, die in einem bestimmten kulturellen, politischen und sozialen Kontext produktiv werden. Sie können, wie Donna Haraway argumentiert, dazu beitragen, komplexe Informationen zugänglicher und verständlicher, aber auch Machtverhältnisse und Voreingenommenheiten sichtbarer zu machen (vgl. Haraway 1995). Folglich fragten wir uns, wie sich bildbasiertes Wissen als Praxis der Erinnerung und des Zeugnisses zwischen Zeigen und Entzug ausloten lässt (vgl. Huffschmid 2015; Geimer 2022). In der Feldforschung gab es oft Situationen, in denen wir keine Aufnahmen machen wollten oder konnten. Es erschien entweder unangebracht oder unpassend. Manchmal vergaßen wir es auch einfach, weil im Feld so viel passierte. Aus dieser Beobachtung heraus haben wir uns damit auseinandergesetzt, wer oder was die Forscher*innen im Feld eigentlich befähigt, (k)ein Bild zu machen.

Oft haben wir die Kamera als Störfaktor empfunden, der eine Distanz zum Geschehen herstellt und ablenkt von dem, was im Feld passiert. Die Kamera hat oft auch nicht das aufgenommen, was sie einfangen sollte, so dass die Entscheidung für ein Bild auch eine Gratwanderung zwischen Abwägen, spontaner Geste und bewusstem Drücken des Auslösers gewesen ist. Aber natürlich entstanden auch unzählige Bilder, die später beim erneuten Sichten

often did not record what it should have done, so that deciding to take a picture was a balancing act between spontaneous gestures and consciously pressing the shutter. But naturally, countless pictures were taken, which have been arranged and selected when looked at again. The new arrangement of the pictures has, in our experience, produced discontinuities and altered the process of research.

In addition, the pictures have entered a relationship with other images of a collective memory; an experience which it is impossible to imagine life without these days in our world saturated by media. And they have also entered a relationship with the articles.[→] The relationships between text and image were particularly interesting to me because they produced a type of "visual uncertainty" as Roland Barthes describes it (Barthes 1982, 11). The text is not a commentary on the images, and the images are not an illustration of the text. It is only in their mutual relationship to each other that a way of representation emerges that leaves room for the affectively effective.

Fish Die-Off and Its Images, p. 72

We could say that these different ways that we deal with images are aesthetic.[→] The ethnographic research is also visible here as an aesthetic practice which grants the activity of image-making itself a specific form of knowledge production. In dealing with photographs, the media-specific paradox of photography between showing and withdrawing comes to light. This was discussed in the team. In relation to the affective spaces in particular, research

Images

arrangiert und ausgewählt wurden. Das neue Konstellieren der Bilder hat, so unsere Erfahrung, Diskontinuitäten erzeugt und den Prozess des Forschens verändert.

Außerdem sind die Bilder in ein Verhältnis zu anderen Bildern eines kollektiven Gedächtnisses getreten. Eine Erfahrung, die in unserer von Medien geprägten Welt nicht mehr wegzudenken ist. Und sie sind auch ins Verhältnis zu Texten getreten.[→ Das Fischsterben und seine Bilder, S. 72] Text-Bild-Verhältnisse waren besonders für mich so interessant, weil sie eine Art „visuelles Schwanken" erzeugen, wie Roland Barthes es bezeichnet (Barthes 1981, 11, übers. M.L.). Der Text ist kein *Kommentar* zu den Bildern und Bilder sind keine Illustrationen zum Text. Erst im gegenseitigen Sich-aufeinander-Beziehen entsteht eine Weise der Darstellung, die Raum lässt für das affektiv Wirksame.

● Bilder

Diese verschiedenen Arten und Weisen, wie wir mit Bildern umgegangen sind, sind, so könnte man sagen, ästhetischer Art.[→ Index] Die ethnographische Forschung wird hier auch als eine ästhetische Praxis sichtbar, die der Tätigkeit des Bildermachens selbst eine spezifische Form der Wissenserzeugung zugesteht. Dabei tritt im Umgang mit Fotografien das medienspezifische Paradox der Fotografie zwischen Zeigen und Entzug zutage. Dies wurde im Team diskutiert. Gerade in Bezug auf Affekträume scheint die Forschung als ästhetische Praxis aber besonders produktiv zu sein. Denn so können wir, wie Sarah Pink mit Verweis auf Justin Spinney schreibt, „beginnen, ein Vokabular für das Unaussprechliche zu konstruieren, und so kann die Sprache beginnen, eine größere Rolle dabei zu spielen, wie wir das Verkörperte, das Flüchtige und das Sinnliche begreifen" (Spinney 2008, zit. nach Pink 2015, 89, übers. M.L.).

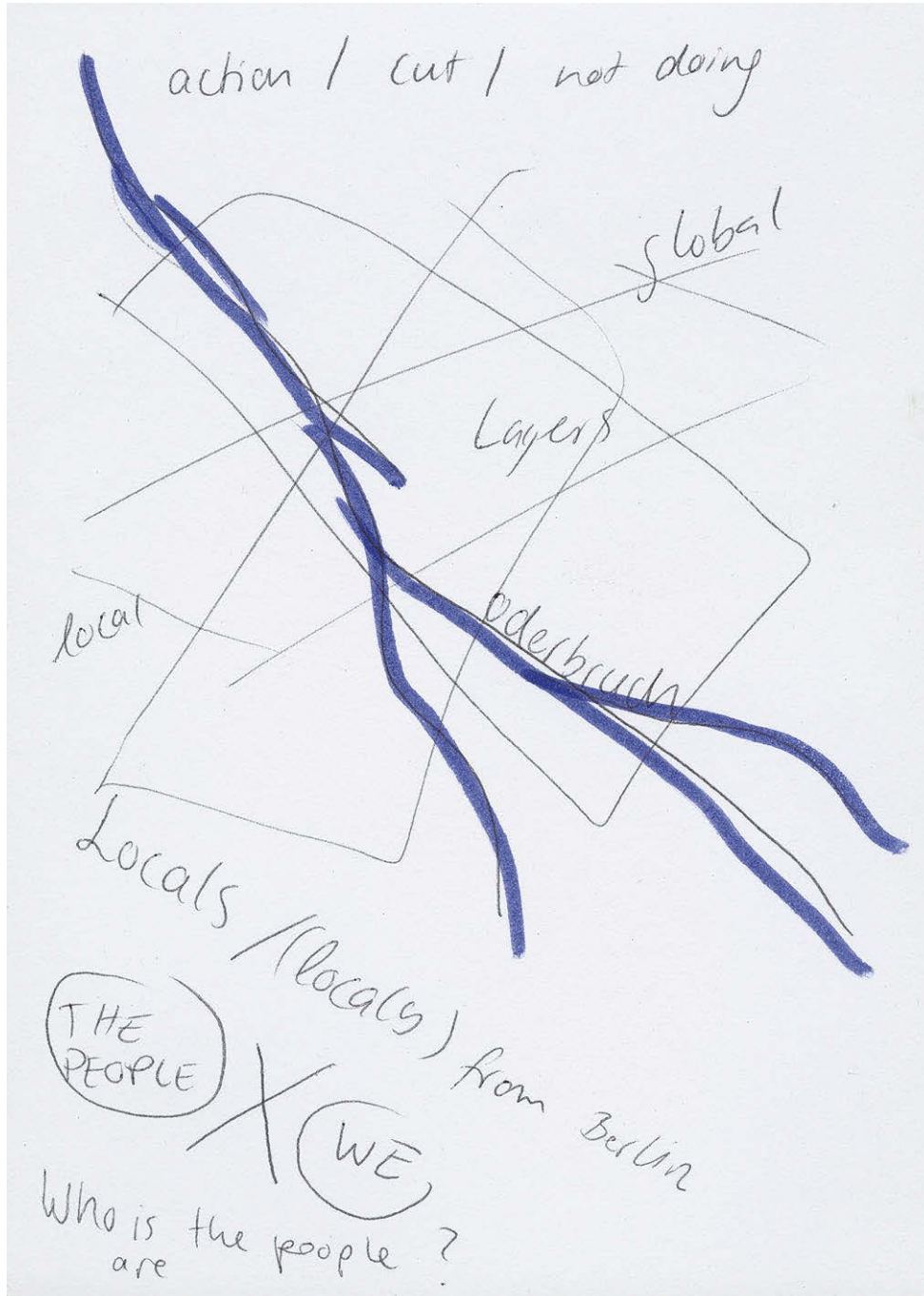
In diesem Zusammenhang wurden aber auch diejenigen Situationen interessant, in denen wir keine Bilder gemacht haben. Ich erinnere mich an eine

as an aesthetic practice appears to be especially productive. Because in the same way that Sarah Pink writes referring to Justin Spinney, "we begin to construct a vocabulary for the unspeakable and thus language can begin to play more of a role in how we understand and represent the embodied, the fleeting and the sensual" (Spinney 2008, zit. nach Pink 2015, 89).

In this context, those instances in which we did not take any photographs also became interesting. There was a situation which remains in my memory as part of the artistic and participative interventions in the research fields. An important part of our research practice in the three rural regions was developing artistic research, in pairs with an artist or artistic researcher respectively.[→] The premise for this was accepting that it is precisely integrating sensory, physical and performative forms of knowledge in research that can address the non-discursive and non-linguistic dimensions of affects. The mobile *WandelBar* that took place in Frisia had been developed by Janna R. Wieland together with stage designer and artist Martha Szymkowiak. Fiona Schrading organised the workshop *Welche Farbe hat die Zukunft? Holo in 100 Jahren* (What Colour Is the Future? Holo in 100 Years' Time) with artist and art mediator Insa Schülting in Hohenlockstedt. One remarkable aspect of the project was that we developed these interventions from the ethnographical process and 'in response'[→] to it and implemented them as performative, time-bound and place-specific interventions.

● Artistic Research

●● Response-ability



174 Skizze aus dem Method-Lab III/Sketch from the Method Lab III [Janna R. Wieland]

Situation im Rahmen der künstlerischen und partizipativen Interventionen im Feld, die mir nachhaltig im Gedächtnis geblieben ist. Ein wichtiger Teil unserer Forschungspraxis in den drei ländlichen Regionen war die Entwicklung von künstlerischer Forschung, jeweils im Duo mit einer Künstlerin oder künstlerisch Forschenden.[→ Index] Ausgangspunkt dafür war die Annahme, dass gerade die Einbindung von sinnlichen, körperlichen und performativen Wissensformen in der Forschung es vermag, die nicht-diskursiven und nicht-sprachlichen Dimensionen der Affekte zu adressieren. In Friesland fand die mobile Kneipe *WandelBar* statt, die Janna R. Wieland zusammen mit der Bühnenbildnerin und Raumkünstlerin Martha Szymkowiak entwickelt hat, in Hohenlockstedt veranstalteten Fiona Schrading und die Künstlerin und Kunstvermittlerin Insa Schülting den Workshop *Welche Farbe hat die Zukunft? Holo in 100 Jahren.* Eine Besonderheit des Projekts war, dass wir diese drei Interventionen aus dem ethnographischen Prozess heraus und „in response“[→ Index; → Glossar] zu diesem entwickelten und als performative, zeitlich begrenzte und ortsspezifische Interventionen umsetzten.

● Künstlerische Forschung

●● Response-ability

Für das Oderbruch entwickelte Elise von Bernstorff zusammen mit dem Künstler Gonzalo Barahona *Die mobile Beschwerdestelle*, die ich beforschte. Sie ist als performative mobile Installation konzipiert worden und bestand aus einem roten Bollerwagen, der mit Luftballons geschmückt war, einem kleinen Dach und eigens dafür entwickelten Formularen und Stempeln, die Bürger*innen an unterschiedlichen Orten im Oderbruch auf humorvolle Weise auffordern sollten, „sich zu erleichtern“, also mittels (anonymer) Formulare (eigene) Beschwerden einzureichen. Auf einem Dorffest in einer kleinen Gemeinde im Landkreis Märkisch-Oderland wurde im Garten hinter dem Gemeindehaus eine mobile Beschwerdestelle eingerichtet.[1] Der bunte Bollerwagen stand beim Fest am Rand eines Zeltes neben einer Bühne, auf

1 Das Dorffest war einer von mehreren Orten (eine Kreuzung in Groß Neuendorf am Oder-Neiße-Radweg, ein Hof im Rahmen des Tages der offenen Gärten, die Oderbruch-Halle Golzow), an dem die künstlerische Forschung stattfand. Die Bürger*innen waren dazu aufgerufen, ihre (eigenen) Beschwerden mittels (anonymer) Formulare einzureichen. Wer mochte, konnte Kontaktdaten angeben. Elise von Bernstorff versprach, die Beschwerde weiterzuverfolgen und die Ergebnisse an die Bürger*innen zurückzugeben, um so eine Feedbacksituation zu ermöglichen.

For the Oderbruch, Elise von Bernstorff developed in conjunction with the artist Gonzalo Barahona *Die mobile Beschwerdestelle* (The Mobile Complaints Office), which I researched.

It was conceived as a mobile performative installation at various places in Oderbruch in a light-hearted way to ‘unburden themselves’, i.e. submit their (own) complaints using (anonymous) forms. It consisted of a red handcart, decorated with balloons, a small roof and custom-developed forms and stamps which citizens could request. At a village festival in a small community in the region of Märkisch-Oderland, the mobile complaints office was set up in the garden behind the village hall.[1] The colourful handcart at the festival stood at the edge of a tent, by a stage, on which the programme was due to launch with performances of music and dance. The arriving festival-goers did notice the strikingly colourful decorated cart, but usually passed on by or reacted rather unwillingly to the invitation offered by Elise and me to get involved in the project. The two students managing the project tried their best to motivate the visitors to participate, but the uptake was very low. Even the beverage supplier, who I had engaged in an innocuous conversation, declined saying, “What should I complain about?” Yet he was the one, who after hesitating, was moved to leave a comment. “Capitalism and everything that came after the Fall of the Berlin Wall, ruined lots of things. It was mainly the Treuhand [which privatised East German enterprises], where a lot of losers came and took over the companies. And ran them into the ground. Still, what

1 The village festival was one of several places (an intersection in Groß Neuendorf on the Oder-Neiße cycle path, a courtyard during the Open Gardens Day, the Oderbruch-Halle Golzow), where the artistic research was taking place. Citizens were invited to submit their (own) complaints using (anonymous) forms. If they wished, they could leave their contact details. Elise von Bernstorff promised to follow up the complaints and return the results to the citizens, creating a feedback loop.

der bald das Programm des Dorffestes mit Musik- und Tanzeinlagen eröffnet werden sollte. Die ankommenden Bürger*innen bemerkten den farblich auffälligen und geschmückten Wagen zwar, gingen aber meist vorüber beziehungsweise reagierten meist eher unwillig auf Elises und meine Einladung, sich auf das Projekt einzulassen. Die beiden Studentinnen, die das Projekt betreuten, versuchten ihr Bestes, um die Bürger*innen zur Teilnahme zu motivieren, aber die Resonanz war sehr gering. Selbst der Getränkehändler, den ich in ein unverfängliches Gespräch verwickelt hatte, winkte ab mit den Worten: „Worüber soll ich mich denn beschweren?“ Doch war er es, der sich nach anfänglichem Zögern zu einem Kommentar hinreißen ließ. „Der Kapitalismus und alles, was nach der Wende kam, hat viel kaputt gemacht. Das war vor allem die Treuhand, da kamen ganz viele Loser und haben die Betriebe übernommen. Und runter gewirtschaftet. Naja, was sollten wir machen? […] Und die Politiker, die machen doch was sie wollen. Die fahren irgendwo weit weg in fremde Länder, in korrupte Länder. Aber was hier passiert, interessiert die doch überhaupt nicht“ (Feldnotizen 10.06.2023). Ich hörte ihm zu und nahm seinen Frust zur Kenntnis, konnte ihn aber nicht dazu bewegen, an der Beschwerdestelle ein Formular auszufüllen. Auch der Hinweis, dass seine Beschwerde an die zuständige Behörde weitergeleitet, nachverfolgt und die Ergebnisse auf seinen Wunsch an ihn zurückgegeben würden, führte nicht weiter.

Unbehagen

Mehr und mehr stellte sich das unangenehme Gefühl ein, an diesem Ort ein Fremdkörper zu sein.[↪ Index] Als die Musik einsetzte und folkloristisch gekleidete Frauen das Tanzbein schwangen, war es nahezu unmöglich, mit den Bürger*innen ins Gespräch zu kommen. Also warteten wir ab. Junge Mädchen traten auf, mit rosa-weiß gepunkteten Schleifchen im Haar, in variierenden Kostümen und Choreographien. „Karneval“, sagt eine junge schlanke Frau mit feinen Gesichtszügen, „ist hier ganz groß“ (ebd.). Man könnte sich an

could we do? … And the politicians, they just do what they want. They go off a long way away into some foreign country or other corrupt countries. But they are not interested in the least in what is happening here” (Field Notes 10.06.2023). I listened to him and acknowledged his frustration, but I couldn’t persuade him to fill out a form at the complaints office. Even telling him that his complaint would be forwarded to the competent authority, followed up and the results returned to him at his request did not have any effect.

Discomfort

Increasingly, the eerie feeling of being an alien body in this place embedded itself in me.[↪] When the music started and women in folkloric attire began to put their best foot forward, it was almost impossible to have a conversation with anyone. So, we waited. Young girls, with red and white dotted ribbons in their hair, and wearing varied costumes performed different dances. “Carnival”, says a young, slim woman with fine features, “is a big thing here” (ibid.). At this point you could ask why the performance was accepted as carnival and the brightly coloured handcart, that could surely be seen as a part of carnival, was not. My task, managing the event in a research capacity, suddenly took an unexpected turn. I was sitting on a bench in the middle of the tent, trying to make something positive of the situation, clapping in time with the music when the young woman next to me asked who we in fact were. I explained that we were working on a research project, financed by the Federal Ministry of Education and Research, and that we were based at the art academy in

dieser Stelle fragen, warum die Aufführung als Karneval akzeptiert wurde und der knallig bunte Bollerwagen, der durchaus auch als karnevalesk gelten könnte, nicht. Meine Aufgabe, das Geschehen forschend zu begleiten, nahm plötzlich eine unerwartete Wendung. Ich saß auf einer Bank in der Mitte des Zeltes und versuchte der Situation etwas Positives abzugewinnen, klatschte im Takt mit, als die junge Frau neben mir mich fragte, wer wir eigentlich seien. Ich erklärte ihr, dass wir in einem Forschungsprojekt arbeiten, das vom Bundesministerium für Bildung und Forschung finanziert wird, dass wir von der Kunstakademie Düsseldorf kommen. Und dass das hier ein Kunstprojekt ist. Bei dem Wort Kunst lächelte sie belustigt und meinte, dass das den Leuten hier „viel zu hoch" sei. Und dass sie das Projekt nicht abwerten wolle, aber wir seien aus dem Westen, das sei ein Problem, so kämen wir nicht an die Leute ran. Das nächste Mal, so meinte sie, sollten wir unbedingt auch Assistent*innen aus dem Osten nehmen, dann hätten wir hier leichteren Zugang. Ich blickte sprachlos zu den beiden Studentinnen hinüber, die mittlerweile frustriert neben der Bühne saßen, und spürte eine Enge im Brustkorb. Mein sowieso schon vorhandenes Unbehagen in dieser verfahrenen Situation steigerte sich noch mehr. Wieso wurden wir in dieser Situation, knapp 30 Jahre nach dem Mauerfall, als Westdeutsche markiert?[→ Index] Und wodurch wurde diese Markierung ausgelöst? Die Tatsache, dass wir als Westdeutsche gelabelt wurden, im Vergleich zu den ostdeutschen Dorfbesucher*innen als anders wahrgenommen wurden, befremdete mich.

● Markieren

Während eines Method Labs, zu dem wir Expert*innen unterschiedlicher Disziplinen eingeladen hatten, um unser Material mit ihnen zu diskutieren, führte diese Situation zu einer intensiven Diskussion. Dass die junge Frau das Gespräch mit mir gesucht hatte, wurde als „Akt der Gastfreundschaft" gewertet. Die Betonung der Differenz zwischen Ost und West wurde wie

Düsseldorf and that there was an art project taking place here. At the word 'art' she smiled, amused, and said that would go 'over the heads' of the people here. And that she did not want to speak detrimentally about the project, but we were clearly from the west [of Germany], and that would be a problem because we would not be able to connect with the people. Next time, she opined, we should definitely also engage assistants from the east of the country, as that would give us better access to the people here. Speechless, I looked over towards the two students who were now sitting next to the stage, frustrated, and felt a tightness in my chest. The unease I already felt in this situation increased even more. Why were we labelled as West Germans in this situation, almost 35 years after the Fall of the Berlin Wall?[→] And what had triggered this labelling? The fact that we had been marked out as West Germans, in contrast to the East German visitors to the village disconcerted me.

● Marking

This situation resulted in an intense discussion during a method lab to which we invited experts from various disciplines to discuss our material with them. The fact that the young woman had sought me out for the conversation was evaluated as an 'act of hospitality'. The emphasis on the difference between east and west was commented on as follows: 'If people feel that something isn't working, they look for explanations and say this is the difference. In East Germany, people see themselves in a different light' (Sound recording/Recording Method-Lab #3, 05.07.2023). Without encouraging it, we were

folgt kommentiert: „Wenn Menschen das Gefühl haben, dass etwas nicht funktioniert, suchen sie nach Erklärungen und sagen, es ist der Unterschied. In Ostdeutschland identifizieren sich die Menschen anders“ (Tonaufnahme/Recording Method-Lab #3, 05.07.2023). Ohne dass wir es wollten, waren wir in die deutsch-deutsche Problematik, in Fragen von Täter und Opfer verstrickt worden. Ohne dass wir es wollen, sind wir immer schon in bestimmte Machtverhältnisse, politische und gesellschaftliche Strukturen eingebunden und von vornherein mit bestimmten Zuschreibungen versehen (vgl. Bose 2019; Schnurr/Laliberté 2016). Dabei kann beim Eintauchen in bestimmte bestehende gesellschaftliche Verhältnisse weder die eigene Positionierung noch die der anderen vorbestimmt werden.

Bilder

Um Zugänge zu affektiven Gefügen zu bekommen, war es methodisch aber wichtig, auch unsere verkörperte, affektive, sensorische Situiertheit als Forscherinnen mit einzubeziehen und unsere teils biografisch, teils disziplinär geprägten Erfahrungen zu berücksichtigen. Dabei macht es auch einen Unterschied, wer mit welchen Medien wann und wie forscht. Auf dem Dorffest sind nahezu keine Fotografien entstanden. Sie hätten die Distanz zwischen den Feiernden und uns noch vergrößert.[→ Index] Doch auch das hat etwas bewirkt. Kein Bild zu machen, war Ausdruck eines Unbehagens, das zu einem entscheidenden Motor der Forschung wurde, einem „sweaty concept“, wie Sarah Ahmed schreibt: „Ein ‚sweaty concept‘ kann aus einer schwierigen körperlichen Erfahrung entstehen. Die Aufgabe besteht darin, bei der Schwierigkeit zu bleiben, diese Schwierigkeit weiter zu erforschen und freizulegen“ (Ahmed 2017, 13). Schwitzig ist ein schönes Wort für die Intensität der Forschung. Es beschreibt treffend die Atmosphäre, in der wir uns als Praktiker*innen und Forscher*innen vor Ort im Feld befunden haben, oft auch unabhängig vom Wetter. Dass dieser Zustand des Unbehagens

entangled in the German vs German problem, in issues of perpetrators and victims. Without wishing it, we are always wrapped up in political and social structures and find various things attributed to us from the outset (see Bose 2019; Schnurr/Laliberté 2016). One's own position, nor that of others, can be predetermined when immersing oneself in certain existing social situations.

To gain access to affective structures however, it was important to also include as researchers our embodied, affective, sensory situatedness and to take into consideration our part-biographical, part-disciplinary experiences. Here, it also makes a difference who does research with which media, and when and how. Hardly any photographs were taken at the village festival; they could have increased the distance between the festival-goers and us.[→] But it did have some effect. Not taking photographs was an expression of a lack of ease that became a crucial driving factor of research, a 'sweaty concept', as Sarah Ahmed writes: "A sweaty concept might come out of a bodily experience that is trying. The task is to stay with the difficulty, to keep exploring and exposing this difficulty." (Ahmed 2017, 13). 'Sweaty' is a good word to describe the intensity of research. It accurately captures the atmosphere that we, as practitioners and researchers, have experienced on site in the field, often unrelated to the weather. The fact that this condition of discomfort is not fleeting is, however, also significant. The emphasis lies on the 'staying with' that Donna Haraway indicates in the title of her book *Staying with the Trouble*.

Images

aber nicht momenthaft bleibt, ist auch von Bedeutung. Die Betonung liegt auf dem „staying with", das Donna Haraway bereits im Titel ihres Buches *Staying with the trouble* andeutet. Sie bezeichnet dies als „eigensinnige Art [sich] verwandt [zu] machen" (Haraway 2018, 13). Sich verwandt machen bedeutet neben dem Sich-Einlassen auf eine Situation, auf die Landschaft oder auf andere mehr-als-menschliche Akteur*innen auch die Anerkennung der Eigendynamiken des Feldes. Und dazu gehört auch, Störungen oder Unbehagen ernst zu nehmen. Insofern ist das Gefühl, das einen zögern[→ Index] oder aufhorchen lässt, ein wichtiger methodischer Baustein bei der Erforschung von Affekträumen. „Unbehagen ist eine Form der ‚affektiven Methodologie' [...], bei der Affekte zu Werkzeugen werden, die Forscher nutzen können, um Forschungsprobleme auf neue Weise zu betrachten, anstatt Hindernisse zu überwinden, zu verarbeiten oder beiseitezuschieben" (Wegner 2021, 1). Im Nachklang dieser Situation dachte ich daran, wie oft ich in Gesprächen mit Akteur*innen die Auswirkungen des Systemwechsels, die der Fall der Mauer 1989 mit sich brachte, gespürt habe. Eine solche Reaktion wie auf dem Dorffest hat nicht nur mich, sondern auch die Studentinnen überrascht: „Jetzt weiß ich endlich, was ein Affektraum ist" (Feldnotizen vom 10.06.2023).

● Zögern

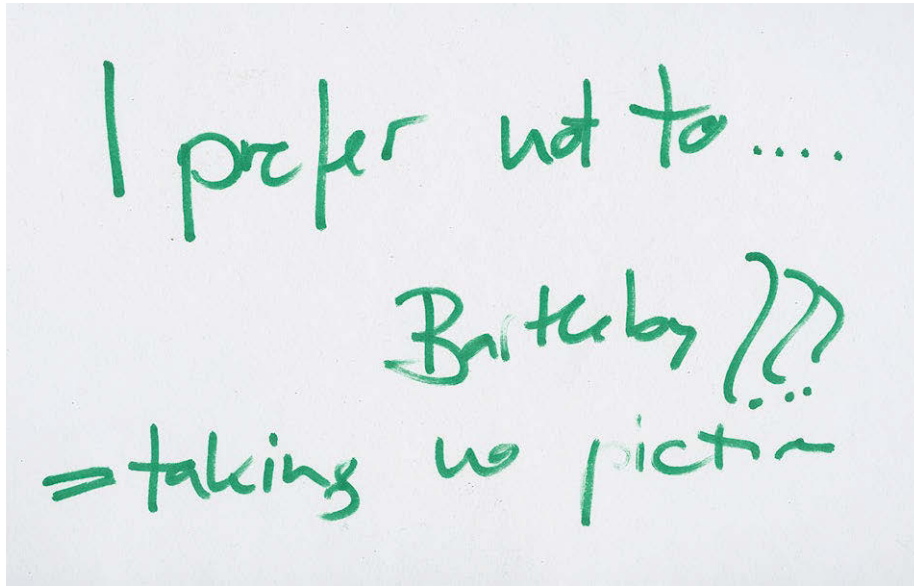
In den Forschungswerkstätten des Projekts tauchten immer wieder die Fragen auf, wann Forschung eigentlich künstlerisch wird und wann nicht, wie sich die eigene Forschungspraxis selbst als ästhetisch wirksam verstehen lässt und, vor allem, welches Wissen künstlerische Forschung generiert. Bereits erste Versuche, Merkmale für die verschiedenen Praktiken zu identifizieren, deuteten die Verschränkung der Fragen an, die während der gesamten Laufzeit des Projekts virulent blieben. Versuche der Abgrenzung haben wir zugunsten der Frage verabschiedet, wie wir welche Praktiken beschreiben und darstellen können und wie sie dazu beitragen, Affekträume

This staying "requires making oddkin", as she describes it (Haraway 2016, 4). In addition to engaging with a situation, the landscape or other more-than-human actors, making oneself oddkin also means recognising the field's own dynamics. And this includes taking disruptions or discomfort seriously. To this extent, the feeling that causes you to hesitate[→] or listen carefully is an important building block in researching affective spaces. "Discomfort is a form of "affective methodology" ... in which affects become tools researchers can use to consider research problems in new ways, rather than obstacles to overcome, work through, or stuff aside" (Wegner 2021, 1). In following up this situation, I thought about how often, in conversations with actors I had sensed the fallout of the change of system brought about by the Fall of the Berlin Wall in 1989. Both I and the students had been surprised by such a reaction at the village festival: "Finally I understand what an affective space is" (Field Notes 10.06.2023).

● Hesitating

In the project's research workshops the questions arose repeatedly about when research was actually artistic and when it wasn't, how one's own research practice can be understood as aesthetically effective and, above all, what knowledge artistic research generates. The initial attempts to identify characteristics for the various practices indicated the interrelationship of questions that remained pertinent throughout the project. We abandoned attempts at demarcation in favour of asking how we can describe and represent

175 Skizze aus dem Method-Lab III/Sketch from the Method Lab III [Foto/Photo: Mirjam Lewandowsky]



wahrnehmbar zu machen. Während verschiedener Forschungswerkstätten verhandelten wir einerseits die Problematik der Einordnung der immer noch umstrittenen Forschungsrichtung in die akademische Wissensgenerierung (vgl. Dombois et al. 2012; Henke et al. 2020; Klein 2010) und diskutierten andererseits das Potenzial von performativen Praktiken in sozialen Kontexten (Hinz et al. 2018; Stemmler 2014). „Das Wissen", so formuliert es Julian Klein, „nach dem künstlerische Forschung strebt, ist ein gefühltes Wissen" (Klein 2010, 27). Es zeichne sich, so liest man in einem jüngeren Manifest zur künstlerischen Forschung, „durch eine eigene Weise des Denkens aus" (Henke et al. 2020, 13). Ihr Potenzial liegt darin, „Unbestimmtheit zuzulassen, Negativität zu integrieren und Anschaulichkeit zu suchen" (ebd.).

which practices and how these contribute to making affective spaces discernible. We discussed the problem of classifying the ongoing controversial direction of research in generating academic knowledge (see Dombois et al. 2012; Henke et al. 2020; Klein 2010) and also discussed the potential of performative practices in social contexts (Hinz et al. 2018; Stemmler 2014) in various research workshops. "The knowledge", as Julian Klein phrases it, "that artistic research strives for is a sensed knowledge" (Klein 2010, 27). As we see in a recent manifesto on artistic research "by means of our own way of thinking." (Henke et al. 2020, 13). Its potential lies in "allowing uncertainty, integrating negativity and seeking clarity" (ibid.).

JANNA R. WIELAND

Neomaterialistische Arbeit mit Bildern

Neomaterialist Work with Images



176 Neomaterialistische Arbeit mit Bildern/Neomaterialist Working with Images [Sofern nicht anders angegeben sind die Fotos in diesem Beitrag von Insa Schülting/Unless otherwise credited, the photos in this contribution are by Insa Schülting; Mapping: Janna R. Wieland]

Open Access. © 2025 the author(s), published by Walter de Gruyter GmbH, Berlin/Boston. This work is licensed under the Creative Commons Attribution 4.0 License. https://doi.org/10.1515/9783111390444-026

1 Dieser Text zeigt einen Ausschnitt aus Althans et al. 2023c

Im Durchblättern der Fotografien,[1] die ich innerhalb der sensorisch-ethnografischen Forschung gemacht habe, fällt auf, dass viele Bilder nicht das zeigen, was ich einzufangen versuchte. Der Eigensinn des technisch-medialen Apparats in seiner Performativität und Handlungsmacht (*agency*) vollzieht einen Schnitt, der eine Differenz zwischen dem, was ich als Forschende sehe, und dem, was nicht sichtbar wird, in Kraft setzt. Dieser *gemeinsame* Schnitt bildet etwas anderes ab als das, was ich während des Fotografierens auf der Linse sehe, spüre oder imaginiere – und doch drücke ich auf den Auslöser der digitalen Spiegelreflexkamera. Ich versuche, durch die *Linse* gewöhnliches Affektgeschehen (*ordinary affects*) (vgl. Stewart 2007, 1) einzufangen, das sich im Forschungsfeld während Theaterproben ereignet – zumeist in flüchtigen Moment(aufnahmen), die dann geschehen, wenn etwas schon vorbei und passiert ist. Fotografische Bilder dienten mir im Forschungsprozess

● Bilder

als Werkzeug, als Erinnerungsstütze und als Archiv.[→ Index] Sie sind eine Auswahl, ein Schnitt, und sie sind nicht immer *schön*, sie sind flüchtig, können etwas in Kraft setzen, ohne ein Abbild zu sein, sie sind voller Spuren, die auf Affektgeschehen und auf Ausschnitte von Materialitäten, Räumlichkeiten,

● Stimmung

Stimmungen und Handlungen verweisen.[→ Index] Fotografieren als ein Ereignis zwischen der fotografierten Situation und dem/der Fotografierenden erhebt immer auch den Anspruch, sich einzumischen, einzudringen oder zu ignorieren (vgl. Sontag 2005b, 8). Die Rolle des *Sich-Einmischens* ist insbesondere in der ethnografischen Forschung, die sich dadurch auszeichnet, vor Ort zu sein, stets eine Gratwanderung zwischen einem Innen und Außen – ein Involviert-Sein (vgl. Pink 2015, 28) –, einerseits mittendrin und zugleich (mit dem Blick, der Kamera) von außen drauf. Aus einer neomaterialistischen Perspektive lassen sich meine Position als Forscherin, Forschungsapparat und -objekt jedoch nicht binär in ein Innen (subjektiv) und Außen (objektiv) trennen, indem ich als Forschende aus externer Position ein separates Objekt



While flicking through the photographs[1] I took during the ethnographic sensory research, I realised that many of them didn't show what I was trying to capture. The stubbornness of the technical-media apparatus in its performativity and agency creates an intersection that brings into effect a difference between what I see as a researcher and what is not visible. This *common cut* depicts something other than what I see, feel or imagine on the lens while taking the photo and yet I press the shutter release of the digital SLR camera. Through the *lens,* I attempt to capture *ordinary affects* (see Stewart 2007, 1) that occur in the research field during theatre rehearsals, mostly in fleeting moment, that then occur when something is already past and gone. Photographic images served me as a tool in the research process, as a memory aid and as an archive.[→] They are a selection, a cut, and they are

1 This text is an extract from Althans et al. 2023c.

● Images

not always beautiful, they are fleeting, can enact something without being an image, they are full of traces that refer to events of affect and to fragments of materialities, spaces, atmospheres and actions.[→] Photography as

● Atmosphere

an event between the photographed situation and the photographer always also claims to interfere, intrude or ignore (see Sontag 2005b, 8). The role of *involving yourself* – especially in ethnographic research characterised by being in the location – is always a delicate balance between an inside and an outside – a being involved (see Pink 2015, 28) on the one hand in the thick of the action and at the same time (with the gaze, the camera) looking on


China-Restaurant
Bambuspalast

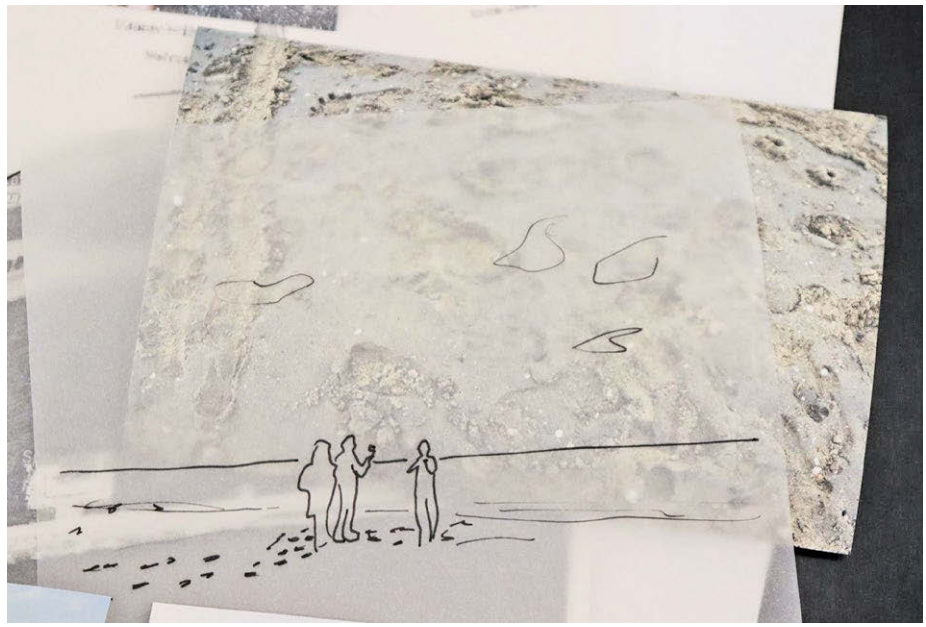


mit ihm innewohnenden Eigenschaften durch meine Forschungsergebnisse repräsentiere (vgl. Schadler 2019, 217). In der teilnehmenden Beobachtung werden permanent Entscheidungen getroffen – oder, mit Karen Barad gesprochen, „agentielle Schnitte" (Barad 2012, 34–35) vollzogen – über das, was wahrgenommen wird und worauf ich mich besonders in Aufzeichnungs- und Darstellungspraktiken fokussiere. Agentielle Schnitte (*agential cuts*) geschehen Barad zufolge durch den Untersuchungsapparat selbst. (Forschungs)Apparate versteht Barad als materielle Bedingungen der (Un)Möglichkeit einer Materialisierung. Sie sind weder neutrale Untersuchungsinstrumente, noch nehmen sie ein bestimmtes Ergebnis deterministisch vorweg (vgl. ebd., 34–35). Vielmehr nimmt der (Forschungs)Apparat Schnitte vor und setzt so bestimmte Differenzen in Kraft (*enacting*). Dies ist wiederum an die Forschungsperspektive der Forscherin gekoppelt, ihr „verkörpertes verortet sein" (*emplacement*) (Pink 2015, 125), an ein „situiertes Wissen" (Haraway 1988, 575), das die *bestimmten* Fragen, die gestellt werden, erst ermöglicht. In ihrem Konzept des situierten Wissens hinterfragt Haraway die Idee von orts- und körperloser, scheinbar neutraler Objektivität und setzt dem entgegen, „Objektivität als positionierte […] Rationalität" (ebd., 91, übers. J.W.) zu betrachten. Dabei geht es nicht darum, den Anspruch auf Objektivität generell aufzugeben, sondern spezifische Verortungen, auch die eigene, mitzudenken. Die eigene partiale Verortung und Situierung – Wissen als ein stets verkörpertes – kann somit nicht wegobjektiviert werden.[→ Index] Als situierte Forscherin, die sich als Teil des Forschungsapparats und somit als Teil des Phänomens versteht, agiere/reagiere ich nicht *über*, sondern im Sinne einer „Denkweise *mit*" (Neimanis 2018, 244, übers. J.W.) *innerhalb* des Felds und seiner materiell-diskursiven Praxis und der damit einhergehenden Wirkkraft/Wirkmacht (*agency*) von Affekten, Dingen, Orten, Zeitlichkeiten, Klängen und Bildern (vgl. Wieland 2019). Mit dem (Forschungs)Apparat, dem

● Körper, Verortung

from the outside. From a neomaterialist perspective, however, my position as a researcher, research apparatus and research object cannot be divided binarily into an inside (subjective) and outside (objective), in that I as a researcher represent a separate object with its inherent characteristics through my research results from an external position. It is a position of "exteriority within" (see Schadler 2019, 217).

In participant observation, decisions are constantly being made – or, in the words of Karen Barad, "agential cuts" (Barad 2012, 34–35) – about what is perceived and what I focus on in particular in recording and presentation practices. According to Barad, agential cuts occur through the research apparatus itself. Barad understands (research) apparatuses as material conditions of the (im)possibility of materialisation. They are neither neutral instruments of investigation, nor do they deterministically anticipate a certain result (see ibid., 34–35). Rather, the (research) apparatus makes cuts and thus *enacting* certain differences. This, in turn, is linked to the researcher's perspective, her "emplacement" (Pink 2015, 125), to a "situated knowledge" (Haraway 1988, 575), that makes the *specific* questions asked possible in the first place. In her concept of situated knowledge, Haraway questions the idea of placeless and disembodied, seemingly neutral objectivity and counters this by considering "objectivity as positioned … rationality" (ibid., 91). This is not about giving up the claim to objectivity in general, but rather about considering specific emplacements, including one's own. One's own partial emplacement and situatedness



Forschungsdesign, den beteiligten menschlichen und nicht-menschlichen Akteur*innen sowie den Forschenden selbst werden die Relevanzen, die in der Forschung entstehen, erst als solche hervorgebracht – ein gemeinsames Inkraftsetzen: „shared enactment" (Schadler 2019, 217; vgl. auch Barad 2007, 178).

– knowledge as something that is always embodied and emplaced – cannot therefore be objectified away.[→] As a situated researcher who sees herself as part of the research apparatus and thus as part of the phenomenon, I do not act/react about, but in the sense of "thinking with" (Neimanis 2018, 244) within the field and its material-discursive practice and the associated agency of affects, things, places, temporalities, sounds and images (see Wieland 2019). With the (research) apparatus, the research design, the human and non-human actors involved and the researchers themselves, the relevancies that are made in research are first produced as such – a "shared enactment" (Schadler 2019, 217; see also Barad 2007, 178).

Body, Emplacement

FIONA SCHRADING

Figuren

„Figurationen sind performative Bilder, die bewohnt werden können. Verbal oder visuell können Figurationen verdichtete Landkarten von anfechtbaren Welten sein.“ (Haraway 1997, 11, übers. F.S.)

Figures

“Figurations are performative images that can be inhabited. Verbal or visual, figurations can be condensed maps of contestable worlds.” (Haraway 1997, 11)

How can affective interrelations from the three rural regions be condensed, described and made tangible through and with the ethnographic material?[→] Which actors, scenes, places and objects are relevant and what effects do they themselves have in the vignettes and images? In this process, *figures* and *figurations* became interesting to us as a concept for those inseparable material-semiotic-cultural entities that gained relevance and a certain momentum of their own in engaging with the ethnographic material or writing the vignettes.[→] For example, figures such as wind, fish, landscape, disappearance, Finnish Jägers, sand, ghosts, cultural education, and many others have affected us in the research process and have made us think. How do they become visible in the research material, how do they gain in density and contour, and where can moments of friction, ambivalence and loose ends be found? At the same time, these figures also intervene in the research process, can change it and put it into a new perspective. Figures do not necessarily have to have a physical form (see Latour 2015, 53-54); they can be persons as well as “objects, structures, values and meanings”, according to Cornelia Schadler (2019, 217). Understanding them as figures makes it possible to think of them as both real and imaginary at the same time (see Haraway 1997, 3), as material-semiotic entities that are enacted differently in varying practices, structures and contexts. Produced in material-semiotic processes, figures are not naturally or ahistorically given, but they are real (see Schadler 2019, 217) – entangled in specific social worlds, practices, landscapes and

Senses, p. 258

Figures

Open Access. © 2025 the author(s), published by Walter de Gruyter GmbH, Berlin/Boston. This work is licensed under the Creative Commons Attribution 4.0 License. https://doi.org/10.1515/9783111390444-027

Figuren

Wie können durch und mit dem ethnographischen Material affektive Zusammenhänge aus den drei ländlichen Regionen verdichtet, beschreibbar und spürbar gemacht werden?[→ Sinne, S. 258] Welche Akteur*innen, Szenen, Orte und Objekte werden dabei relevant und welche Wirkungen entfalten sie selbst in den Vignetten und in den Bildern? Dabei wurde die *Figur* für uns interessant als ein Begriff für jene untrennbar materiell-semiotisch-kulturellen Entitäten, die in der Auseinandersetzung mit dem ethnographischen Material oder in den Vignetten eine Relevanz und eine gewisse Eigendynamik erlangten.[→ Index] So sind es beispielsweise Figuren wie Wind, Fische, Landschaften, Verschwinden, Finnische Jäger, Sand, Geister, kulturelle Bildung u. v. m., die uns im Forschungsprozess affiziert haben und uns zum Denken bringen: Wie werden sie im Forschungsmaterial sichtbar, wie gewinnen sie an Dichte und Kontur und wo sind Momente der Reibung, der Ambivalenz, der losen Enden zu finden? Zugleich intervenieren diese Figuren auch in den Forschungsprozess, können ihn verändern und neu perspektivieren. Figuren müssen nicht unbedingt eine physische Gestalt haben (vgl. Latour 2019, 93–95); sie können Personen sein „ebenso wie Objekte, Strukturen, Werte und Bedeutungen", so Cornelia Schadler (2019, 217, übers. F.S.). Sie als Figuren aufzufassen, ermöglicht es, sie als zugleich real wie imaginär zu denken (vgl. Haraway 1997, 3), als materiell-semiotische Entitäten, die in unterschiedlichen Praktiken, Gefügen und Kontexten jeweils unterschiedlich hervorgebracht werden. Hervorgebracht in materiell-semiotischen Prozessen sind Figuren nicht natürlich oder ahistorisch gegeben, aber real (vgl. Schadler 2019, 217) – verwickelt in konkrete soziale Welten, Praktiken, Landschaften und Affekträume. Figuren können, Donna Haraway folgend, auch als verdichtete „performative Bilder" (1997, 11, übers. F.S.) verstanden werden, die als Knotenpunkte und „Eintrittspunkte *[entry points]*" (1998, 138, übers. F.S.) für den ethnographischen Prozess fungieren können: „aus jeder [Figur] kann man eine ganze Welt entfalten" (ebd., übers. F.S.).

affective spaces. Following Donna Haraway, figures can also be understood as condensed "performative images" (1997, 11), that can function as cross-over points and "entry points" (1998, 138) for the ethnographic process: "Out of each [figure] you can unpack an entire world" (ibid.).

There are figures that have affected us in the research process and which we follow – while at the same time we are reassembling them in a new and different way from the research material. They are neither representations of the research situations, nor images of real 'objects out there'. Figures are always local, specific, situated. They are not representative or self-identical, but contain shifts "that can trouble identifications and certainties" (Haraway 1997, 11). These figures create a certain optics that includes us as researchers as well as the research apparatus that helped produce them. They form "condensed maps of contestable worlds" (ibid.), which are not based on a representational separation between materiality, words and worlds: "We inhabit and are inhabited by such figures" (ibid.).

Es sind Figuren, die uns im Forschungsprozess affiziert haben und denen wir folgen – während wir sie zugleich neu und anders aus dem Forschungsmaterial zusammensetzen. Sie sind weder Repräsentationen der Forschungssituationen noch Abbilder realer ‚Objekte da draußen'. Figuren sind immer lokal, spezifisch, situiert. Sie sind nicht repräsentativ oder selbstidentisch, sondern beinhalten Verschiebungen, „die Identifikationen und Gewissheiten stören können" (Haraway 1997, 11, übers. F.S.). Diese Figuren stellen eine bestimmte Optik her, die uns als Forscherinnen mit beinhaltet ebenso wie den Forschungsapparat, der sie mit hervorgebracht hat. Sie bilden „verdichtete Karten von umstrittenen Welten" (ebd.), die nicht auf einer repräsentationalen Trennung zwischen Materialität, Worten und Welten basieren: „Wir bewohnen und werden bewohnt von solchen Figuren" (ebd.).





179 Unterwegs im Watt/Out and About in the Mudflats [Foto/Photo: Janna Wieland]

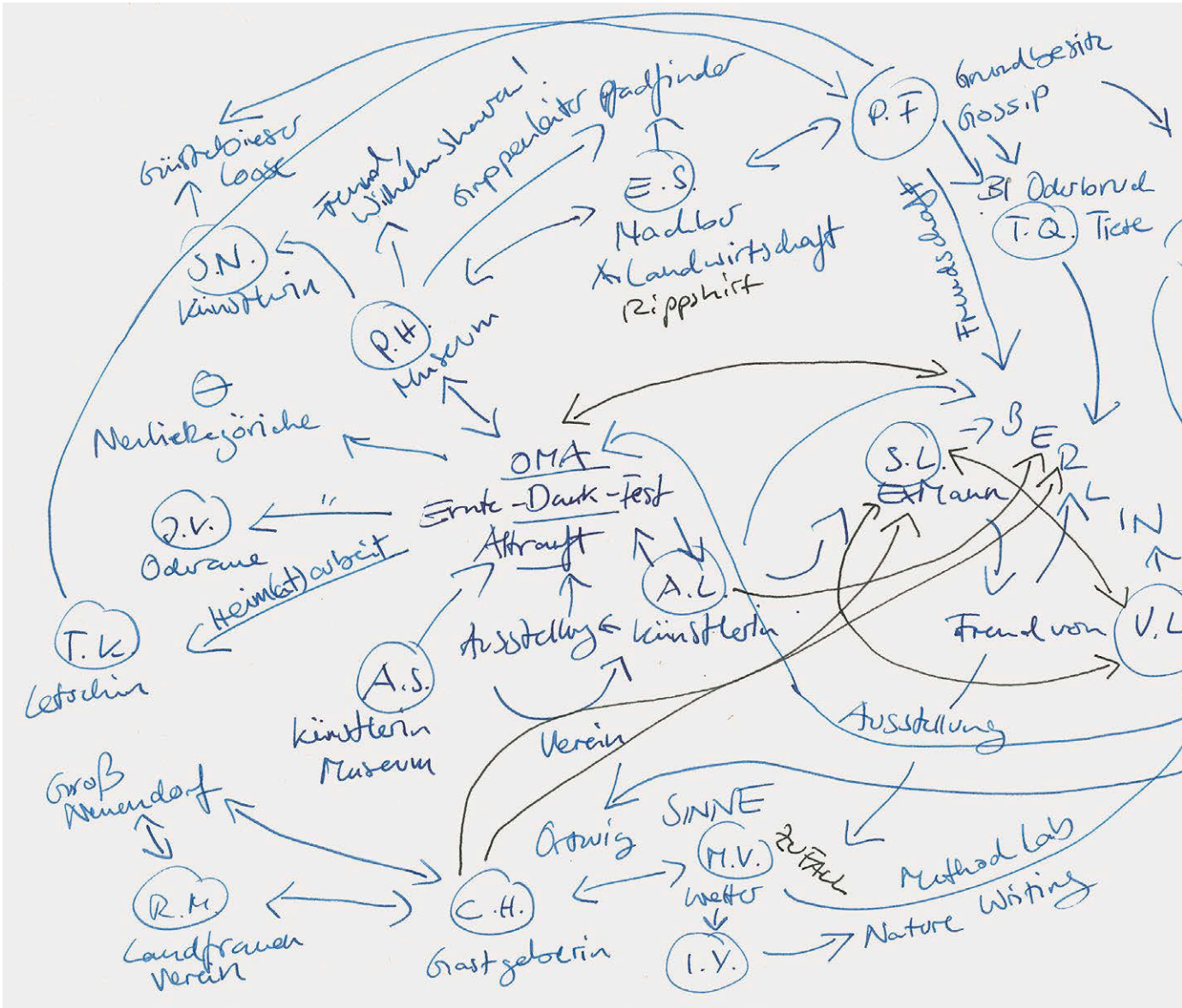
MIRJAM LEWANDOWSKY

Im Auge des Zufalls

„In Gefügen entwickeln sich Muster absichtsloser Koordination. Um solche Muster wahrnehmen zu können, muss man das Zusammenspiel zeitlicher Rhythmen und Größenordnungen in den sich ansammelnden divergierenden Lebensweisen beobachten.“ (Tsing 2020, 40)

In the Eye of Coincidence

“Patterns of unintentional coordination develop in assemblages. To notice such patterns means watching the interplay of temporal rhythms and scales in the divergent lifeways that gather” (Tsing 2015, 23)

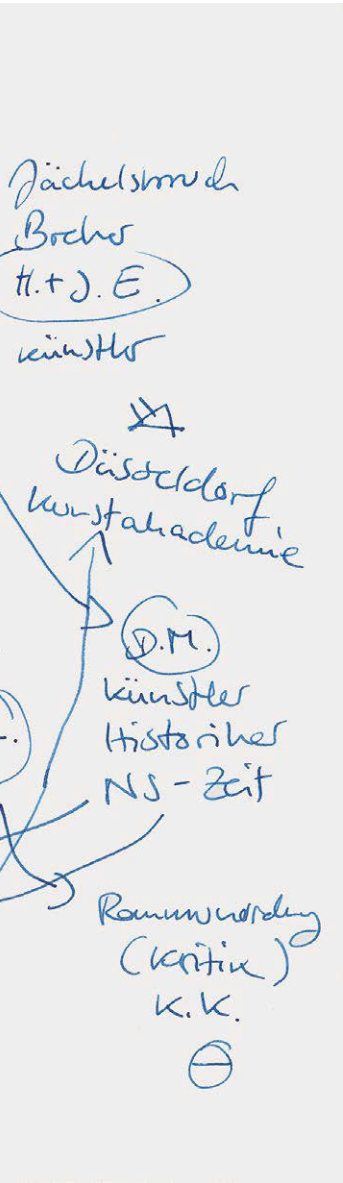


180 Geflecht des Oderbruchs/The Web of the Oderbruch [Skizze/Sketch: Mirjam Lewandowsky]

Open Access. © 2025 the author(s), published by Walter de Gruyter GmbH, Berlin/Boston. This work is licensed under the Creative Commons Attribution 4.0 License. https://doi.org/10.1515/9783111390444-028

Um „Muster absichtsloser Koordination“ (Tsing 2020, 40) wahrnehmen zu können, muss man dem Zufall einen gewissen Spielraum geben. Zufälle sind nicht kontinuierlich, sondern erscheinen, wenn sie wahrgenommen werden, als „agentielle Schnitte“ (Barad 2007, 175), als plötzlich auftretende Begebenheiten, die eine Situation unwiderruflich und unbeabsichtigt verändern. Man kann sie nicht herbeiführen. Sie sind unverfügbar und nicht vorhersehbar. Die Voraussetzung dafür, dass Zufälle produktiv werden können, ist eine Art „absichtsloses Forschen“, das offen bleibt für das, was kommt. Dazu gehört, sensorisch zu forschen[→ Sinne, S. 258] und mit dieser Unsicherheit umzugehen, um auf die unerwarteten Momente aufmerksam zu werden. Es ist wichtig, zu betonen, dass absichtsloses Forschen nicht unstrukturiert oder unkontrolliert ist. Den Zufall ernst zu nehmen, ermöglicht vielmehr, Flexibilität und Offenheit in den Forschungsprozess zu integrieren, was zu einem tieferen Verständnis für die Komplexität der affektiven Gefüge im Feld führt.

● Zufall



Zufälle prägen auch den ethnographischen Forschungsalltag. Schon bei einem der ersten Aufenthalte traf ich beim Besuch des Erntedankfests im Oderbruch Museum Altranft überraschenderweise eine Freundin aus Berlin, die mich mit weiteren Personen, Orten, Strukturen und Landschaften vernetzte.[→ Index] Von diesem Dorf ausgehend hat sich in der Folge ein Netzwerk aus losen Verbindungen entsponnen, deren Folgen den Forschungsprozess fortwährend in unterschiedliche Richtungen veränderten. Damit das Netzwerk jedoch nicht ein bloßes Narrativ meiner Forschung bleibt, soll an einem Beispiel kurz erörtert werden, wie hier aus einem „Netzwerk“ ein „Geflecht“ (*meshwork*) geworden ist (Ingold 2010, 11, übers. M.L.). Der Begriff stammt von Tim Ingold und macht Prozesse des Werdens stark. Im Unterschied zu einem Netzwerk, in dem es darum geht, etwas zusammenzufügen oder zu verbinden, nimmt Ingold mit dem Begriff des „Geflechts“ diejenigen

Prozesse in den Blick, die sich an Linien entlang, nicht *als* Linien konturieren. Er beschreibt das anschaulich am Beispiel eines Spinnennetzes, das aus dem Körper der Spinne entspringt und entlang dessen sie sich bewegt. Ingold versteht es als „Erweiterungen des Wesens der Spinne" (Ingold 2008, 210–11, übers. M.L.). Daher seien die Verstrickungen (*entanglements*) mit der sie umgebenden Welt nicht als Verbindungen (*connections*) zu sehen, die Vorgänge zwischen zwei Dingen beschreiben, sondern als Linien an den Dingen entlang, die auch die kreativen Prozesse des Machens nicht außer Acht lassen. „Wenn ich also von der Verstrickung der Dinge spreche, dann meine ich das wörtlich und präzise: nicht ein Netz von Verbindungen, sondern ein Geflecht von ineinander verwobenen Linien des Wachstums und der Bewegung" (Ingold 2010, 3, übers. M.L.).

Wenn in der ethnographischen Forschung Orte, Personen, Dinge und Landschaften miteinander verwebt werden, wird der Raum zu einem, in dem man sich bewegt und von dem man bewegt wird. Er breitet sich aus, verdichtet sich an bestimmten Stellen und während er dies tut, hinterlässt er Spuren, die andere Knotenpunkte ermöglichen. „‚Raum' bezeichnet die Möglichkeit, dass jedes Ding seine Geschichte ist und dass diese Geschichten vielfältig sind. Gemeinsam weben sie das Geflecht" (Ingold 2017, 115).

In einem Interview mit den Künstler*innen Angela Lubic und Gunhild Kreuzer im Jahr 2020 kam die Frage nach dem Verhältnis von Kunst und Pädagogik auf. Die beiden Künstlerinnen hatten gerade ein Projekt im Oderbruch Museum Altranft realisiert. Ihre Aufgabe bestand darin, das Netzwerk des Museums zur Region zu visualisieren. Die Strategie der regionalen Selbstbeschreibung, die das Museum in verschiedenen Formaten verfolgt, sollte hier künstlerisch umgesetzt werden. Für diese Visualisierung des Netzwerks des Oderbruchs haben die beiden Interviews mit zufällig ausgewählten Vereinen oder anderen aktiven Engagierten geführt, aus denen sie einzelne Sätze

In order to be able to perceive "patterns of unintentional coordination" (Tsing 2015, 23), a certain margin must be left for coincidences. Coincidences are not continuous but appear when noticed as "agential cuts" (Barad 2007, 175), as events that suddenly occur, that change a situation irrevocably and unintentionally. They cannot be brought about by people. Coincidences are unavailable and unpredictable. The prerequisite for coincidences being productive is a sort of 'unintentional research' that is left open for what might happen. This includes sensory research[→] and dealing with this uncertainty to become aware of the unexpected moments. It is important to emphasise that non-intentional research is not unstructured or uncontrolled. Rather, taking coincidences seriously allows flexibility and openness to be integrated into the research process, thus leading to a deeper understanding for the complexity of the affective assemblages in the field.

● Senses, p. 258

Coincidence also shapes everyday ethnographic research. As early as my initial sojourns, when visiting the harvest festival in Oderbruch Museum Altranft, I surprisingly met a friend from Berlin, who linked me up with other people, places, structures and landscapes.[→] Starting from this village, a network of loose connections had emerged, the consequences of which constantly moved the research process in different directions. So that the network does not remain a mere narrative for my research, a brief example should be given as to how a "meshwork" evolved from a "network" (Ingold 2010, 11). This term was coined by Tim Ingold and gives strength to the processes of becoming. In contrast

● Coincidence

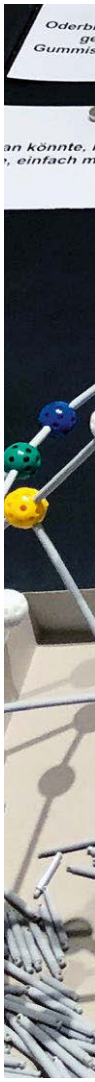
extrahiert, anonym auf Postkarten gedruckt oder als Spruchband im Ausstellungsraum angebracht haben. „Ich wohne in einem Dorf, wo nichts vorhanden ist“, „Ich brauche Leute, die zupacken und mitdenken“ oder „Manche Sachen hab ick einfach gemacht, hab mir keen Okay eingeholt“, um einige Beispiele zu nennen. Weil das Netzwerk eine immense Größe aufweist und die Vorbereitungen coronabedingt verändert werden mussten, haben sich die Künstlerinnen für eine zufällige Auswahl der Interviewpartner entschieden. Dann stellten sie ein Netzwerk zum Anfassen aus Kugeln und Stäbchen her, das von den Besucher*innen des Museums beliebig verändert werden konnte. Daneben gab es eine grafische Karte, die die sozialen Netzwerke veranschaulichte. Im Unterschied zur Vorstellung des Teams im Museum, das eine möglichst umfassende Darstellung des Netzwerks bevorzugt hätte, legten die beiden Künstlerinnen das Augenmerk u. a. auf zeitliche Variablen, indem sie das Netzwerk vorläufig und veränderbar erscheinen ließen.

Daran schloss sich für mich die Frage nach dem problematischen Verhältnis von Kunst und Pädagogik an. Diese Aushandlung, wo Pädagogik anfängt und wo Kunst aufhört, wo man Momente des Künstlerischen ausmachen und wie man diese beschreibbar machen kann, war ab diesem Moment eine offene Frage im Team. Sie spielte sowohl bei der Erforschung von Zugehörigkeitsgefühlen wie auch bei der Frage, wie Praktiken der kulturellen Institutionen dazu beitragen können eine Rolle.

to a network, which involves merging or connecting things, Ingold takes the concept of the “mesh” to focus on those processes that contour themselves along lines, not *as* lines. He describes it vividly using the example of a spider’s web that emerges from the spider’s body and along which web the creature moves. Ingold sees it as an “expansion of the spider’s being” (Ingold 2008, 210–11). Therefore, the entanglements with the world around the spider are not to be seen as connections that describe processes between two things, but as lines along the things that do not ignore the creative processes of working. “Thus, when I speak of the entanglements of things, I mean this literally and precisely: not a network of connections, but a meshwork of interwoven lines of growth and movement” (Ingold 2010, 3).

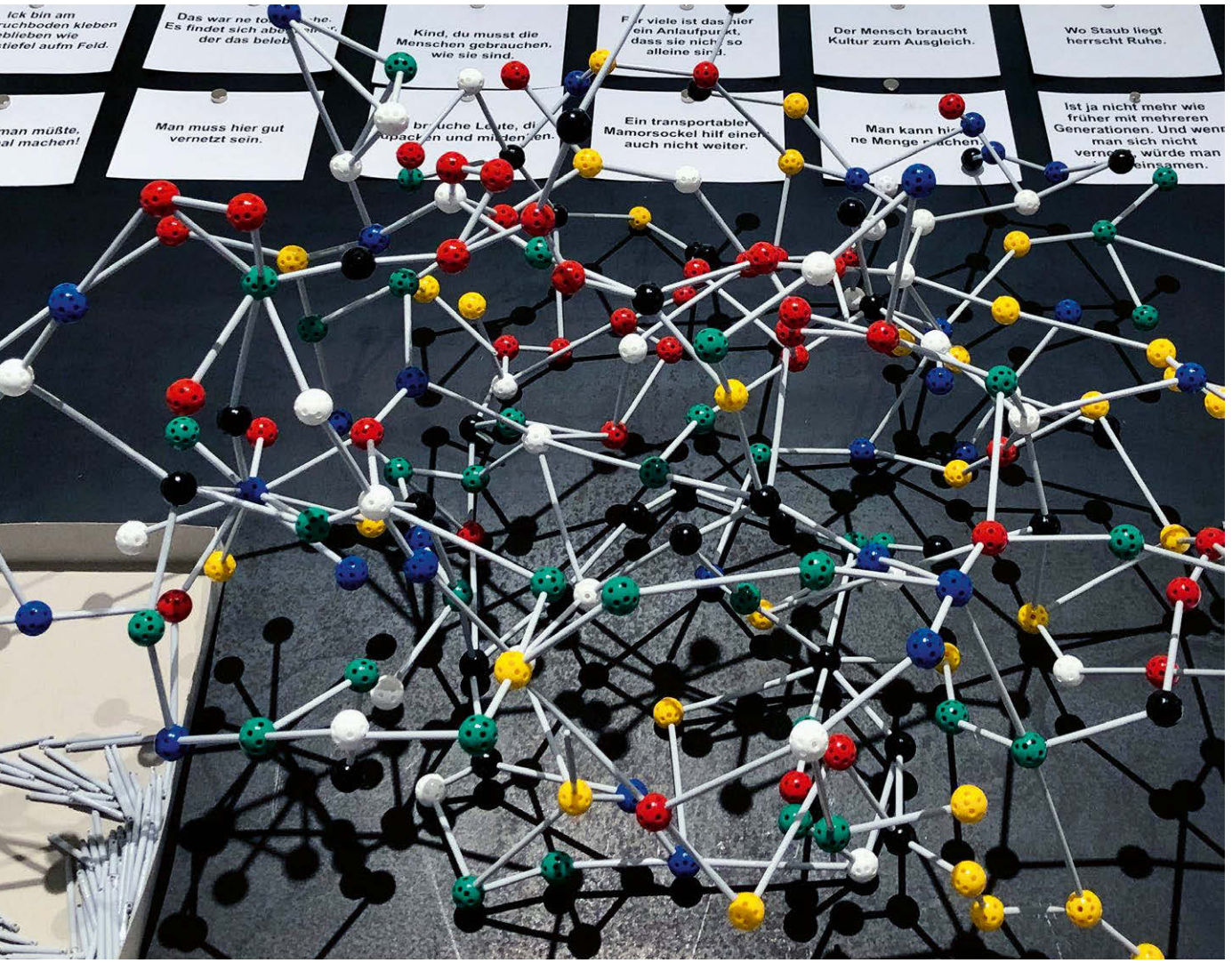
When places, people, things and landscapes in ethnographical research are interwoven, the space becomes one in which we move and by which we are moved. It expands, condenses in certain areas and while it does this, it leaves marks that allow other points of interchange. “In other words, ‘space’ denotes the possibility that every thing is its story, and that these stories are multiple. Together, they weave the meshwork. (Ingold 2017, 115).

The issue of the relationship between art and pedagogy arose in an interview in 2020 with the artists Angela Lubic and Gunhild Kreuzer. They had both just completed a project in Oderbruch Museum Altranft in which their task was to



visualise the museum's network with the region. The intention was to artistically implement in various formats the strategy of regional self-description that the museum follows. To visualise the Oderbruch network the two interviews were conducted with randomly chosen clubs or other people who were actively involved. They extracted individual sentences from the interviews, printed them anonymously on postcards or created banners in the exhibition space from them. Some examples (written in the local dialect) include: "I live in a village where nothing happens", "I need people who get stuck in and think straight" or "I have simply done things, but haven't been given the go-ahead". Because the network covers an enormous area and the preparations had to be altered due to the pandemic, the two artists decided to interview a random selection of people. Then they created a network of balls and sticks that could be touched and changed by museum visitors as they wished. Next to it was a graphic map illustrating the social networks. In contrast to the museum team's vision that had preferred the most comprehensive representation of the network possible, the two artists drew attention to temporal variables, among other things, by making the network appear fluctuating and transient.

For me, this resulted in questioning more closely the problematic relationship between art and pedagogy. This debate as to where pedagogy begins and art ends, where identifying moments of the artistic and how to describe them was an open question in the team from that moment on. It had implications in exploring feelings of belonging and in discovering how cultural institutions' practices can contribute to this issue.



181 Gunhild Kreuzer und Angela Lubič: Das vernetzte Dasein. Eine Erkundungstour mit künstlerischer Landkarte und performativen Auftritten/Gunhild Kreuzer and Angela Lubič: The Networked Existence. An Exploratory Tour with an Artistic Map and Performative Performances [Foto/Photo: Angela Lubič]

Glossar

Glossary

AFFECTIVE IMAGES

Images are closely integrated into the dynamics of affective events. They can have an intense effect on the viewer and depending on how they are used, they can also influence ethnographic research. Drawings, photos and videos became actors in a relational affect event as part of the research structure. According to Deleuze, we do not understand affective images as passive representations of objects, but rather as an active force carrying potentials and intensities (see Deleuze 1996).[→] They are complex formations of sense and sensibility and can develop a power of action themselves that both physically challenge and influence our perception and feelings, our usual thought patterns and conventional ideas (see Bredekamp 2015; Belting 2001).

Images

Affective Images are not limited to visible surfaces or specific media but are intersections in a dynamic process of affecting and being affected. In our research, both our own image practice and (social) media image practices are described as intersections of an affective relationality with its own qualities and intensities that do not work independently of each other (see Massumi 2002). In their circulation, they can cause immediate physical reactions and intense effects, that are not necessarily conveyed through conscious reflections. In addition, they can inspire people to stand for a specific political office (see Rancière 2006; Schankweiler 2016). – M. L.

Open Access. © 2025 the author(s), published by Walter de Gruyter GmbH, Berlin/Boston. This work is licensed under the Creative Commons Attribution 4.0 License. https://doi.org/10.1515/9783111390444-029

AFFEKTIVE BILDER

Bilder sind stark in die Dynamiken von Affektgeschehen eingebunden. Sie können intensive Wirkungen auf den Betrachter haben und je nach Gebrauch auch die ethnographische Forschung mitbestimmen. Zeichnungen, Fotos oder Videos wurden als Teil des Forschungsapparats selbst zu Akteuren eines relationalen Affektgeschehens. Affektive Bilder verstehen wir Deleuze zufolge nicht als passive Repräsentationen von Objekten, sondern als aktive Kraft, die Potenziale und Intensitäten in sich trägt (vgl. Deleuze 1996).[→ Index] Sie sind komplexe Formationen von Sinn und Sinnlichkeit und können selbst Handlungsmacht entfalten, die unsere Wahrnehmung und unsere Gefühle, unsere gewohnten Denkmuster und konventionellen Vorstellungen auch körperlich herausfordern und beeinflussen (vgl. Bredekamp 2015; Belting 2001).

● Bilder

Affektive Bilder sind nicht auf die sichtbare Oberfläche oder bestimmte Medien beschränkt, sondern sind Knotenpunkte in einem dynamischen Prozess des Affizierens und Affiziert-werdens. In unserer Forschung lassen sich sowohl die eigene Bildpraxis als auch Bildpraktiken der (sozialen) Medien als Knotenpunkte einer affektiven Relationalität beschreiben, die eigene Qualitäten und Intensitäten hat, die nicht unabhängig voneinander wirken (vgl. Massumi 2002). In ihrer Zirkulation können sie unmittelbare körperliche Reaktionen und intensive Wirkungen hervorrufen, die nicht unbedingt durch bewusste Reflexion vermittelt werden, außerdem können sie dazu inspirieren, sich für eine bestimmte politische Position einzusetzen (vgl. Rancière 2006; Schankweiler 2016). – M.L.

AFFEKTIVE PÄDAGOGIK

Wenn wir in unseren Beiträgen von *affektiver Pädagogik* sprechen, liegt der Blick auf den transformativen Momenten von künstlerischen und ästhetischen Prozessen. Affekte verstehen wir, wie es die intersektionale Erziehungswissenschaftlerin Anna Hickey-Moody formuliert, selbst als

AFFECTIVE PEDAGOGY

When we speak of *affective pedagogy* in our articles, the focus is on the transformative moments of artistic and aesthetic processes. We understand affects in the same way as Anna Hickey-Moody, the intersectional educationalist, phrases it, even as pedagogical as these affects refer to the transformative moments of bodies (Hickey-Moody 2016, 261; see de Riba Mayoral/Estalayo Bielsa 2020, I).[→] Processes of affecting and being affected, observing the processes and the threshold of completion, offers the opportunity to think of pedagogy and education beyond the constructs of identity (Hickey-Moody 2016, 258) and based on relations and intra-actions (Barad 2007, 353). Drawing together questions of affect with questions of education opens our eyes to non-human actors that can also include atmospheres, places and things.[→] Water, sand and beach were, for example, key factors in the Julabü's youth club's artistic work in negotiating everyday life during the pandemic.[→] We are concerned with how bodies can alter through experiencing affect and being affected (see Hickey-Moody 2016, 261).[→] In the words of philosopher Brian Massumi, this means seeing affects as crossing a threshold from the point of view that these have the ability to change (see Massumi 2015, 103). „However, the way an affect is experienced, and the way(s) in which an affect works, will always be specific to the body in question." (Hickey-Moody 2016, 262) "There is no sameness of

● Body

● Atmosphere

● By the Sea p. 24

● Experience

pädagogisch, da sie auf die transformativen Momente von Körpern verweisen (Hickey-Moody 2016, 261; vgl. de Riba Mayoral/Estalayo Bielsa 2020, I). [→ Index]

● Körper

Prozesse des Affizierens und Affiziert-werdens, das Prozessuale und die Schwelle des Vollzugs zu betrachten, bietet die Möglichkeit, Pädagogik und Bildung jenseits von Identitätskonstruktionen (vgl. Hickey-Moody 2016, 258) und ausgehend von Relationen und Intra-aktionen (Barad 2007, 353) zu denken. Fragen des Affekts mit Fragen von Bildung zusammenzubringen, öffnet den Blick auf nicht-menschliche Akteure, die auch Stimmungen, Orte und Dinge umfassen können. [→ Index] Wasser, Sand und Strand wurden beispielsweise in der künstlerischen Arbeit des Jugendclubs der Julabü zentral in der Aushandlung des pandemischen Alltags. [→ Am Wasser, S. 24] Uns geht es darum, wie durch eine Erfahrung des Affizierens und Affiziert-werdens sich Körper verändern können (vgl. Hickey-Moody 2016, 261). [→ Index]

● Stimmung

● Erfahrung

Mit dem Philosophen Brian Massumi formuliert hieße dies, Affekte als ein Überschreiten einer Schwelle unter dem Gesichtspunkt zu betrachten, dass diese die Fähigkeiten haben, zu verändern (vgl. Massumi 2015, 103). „Die Art und Weise, wie ein Affekt erlebt wird, und die Art und Weise(n), wie ein Affekt wirkt, sind jedoch immer spezifisch für den betreffenden Körper“ (Hickey-Moody 2016, 262, übers. J.W.). Affekte sind dabei nicht eindeutig, ihnen ist eine „affektive Differenz in ein und demselben Ereignis – eine kollektive Individuation“ (Massumi 2015, 109–10, übers. J.W.) eigen. Wir verstehen daher ästhetische (Lern)Prozesse als eine Schwelle, die im Vollzug des Affizierens und Affiziert-werdens überschritten werden kann (vgl. ebd., 103). [→ Index] – J.W.

● Schwelle, Kulturelle Bildung

AFFEKTIVE RELATIONALITÄT

Mit dem Begriff der *affektiven Relationalität* schließen wir an einen Strang der kulturwissenschaftlichen Affekttheorie an, die den Affekt als

affect” (Massumi 2015, 109–10): Affects are not unambiguous, they contain an “affective difference in the same event – a collective individuation” (ibdi.) Therefore, we see aesthetic (becoming) as a threshold, that can be crossed in completing/undergoing affect and being affected (see ibid., 103). [→] – J. W.

● Threshold, Cultural Education

AFFECTIVE RELATIONALITY

In using the term *affective relationality*, we are following a strand of cultural studies’ affect theory, which interprets the affect as a constitutive relationality between various bodies, objects and environments (see Slaby/von Scheve 2019; Massumi 2002; Gregg/Seigworth 2010; Seyfert 2019). According to this, affects do not refer to individual mental states, rather to the relational dynamic between actors and environments, on a ‘basic reference event; (Slaby et al. 2016, 74). Like many affect theorists, Brian Massumi derives the term of affect from the work of the philosopher Baruch Spinoza who used it to indicate the power of bodies to affect other and to be affected by them. [→] “‘We do not know the extent of what the body can do.’ This statement of ignorance is a provocation; we speak of consciousness and its decisions, of the wall and its effects, of a thousand ways of moving our bodies, of controlling our bodies and our passions, but *we have no idea of the extent of what the body can do*” (Spinoza quoted in Deleuze 1988, 27). Gabrielle Ivinson, the educationalist and affect theoretician indicates that Spinoza imagines the spirit and body as a continuous substance, which is different to René Descartes’s view. Spinoza

● Body

konstitutive Relationalität zwischen unterschiedlichen Körpern, Objekten und Umwelten auffasst (vgl. u. a. Slaby/von Scheve 2019; Massumi 2002; Gregg/Seigworth 2010; Seyfert 2019). Affekte beziehen sich demnach nicht auf individuelle, mentale Zustände, sondern auf die relationale Dynamik zwischen Akteur*innen und Umwelten, auf ein „grundlegendes Bezugsgeschehen“ (Slaby et al. 2016, 74). Der Affekttheoretiker Brian Massumi leitet, wie viele Affekttheoretiker*innen, den Begriff des Affekts vom Philosophen Baruch Spinoza ab, der damit auf die Macht von Körpern hinwies, andere zu affizieren und von ihnen affiziert zu werden.[→ Index] „‚Man weiß nicht, was der Körper alles vermag …‘ Diese Unwissenheitserklärung ist eine Provokation, wir sprechen vom Bewusstsein und seinen Beschlüssen, vom Willen und seinen Wirkungen, von tausend Mitteln, den Körper zu bewegen, den Körper und die Leidenschaften zu beherrschen – aber *wir wissen nicht einmal, was der Körper alles vermag*“ (Spinoza zit. in Deleuze 1988, 27). Die Erziehungswissenschaftlerin und Affekttheoretikerin Gabrielle Ivinson weist darauf hin, dass Spinoza sich anders als René Descartes Geist und Körper als eine durchgehende Substanz vorstellte, als *den Stoff, aus dem das Leben gemacht ist*, und „dabei nicht zwischen menschlicher und nicht-menschlicher Materie unterschied. Personen entstehen so durch relationale Grundsubstanzen, die aus mehreren Elementen bestehen, einschließlich Umgebungen, Diskursen und Körpern in prozesshaften Assemblagen“ (Ivinson 2022, 125, übers. B.A.). Affekte, so Ivinson, verbreiten sich in affektiven Relationen „wie durch Ansteckungen: zwischen Körpern, zwischen Subjekt und Objekt und zwischen Innen und Außen. Affekte entstehen nicht im Inneren. Sie sind nicht mit bereits existierenden Subjekten und kognitiven Gedanken verbunden, sondern bewegen sich transversal durch Körper und über Oberflächen und nehmen weitere Schwingungen aus allen Arten von Materie auf“ (ebd., 125, übers. B.A.). – B.A.

● Körper

sees it *as the stuff of which life is made* and he did not differentiate between human and non-human matter.

“We imagine persons coming into being through relational matrices made up of multiple elements including environments, discourses and bodies in processual assemblages Affects spread like contagions and do not respect boundaries: between bodies, between subject and object and between interiors and exteriors. Affects do not emerge from the interiors of stable bodies and are not associated with pre-existing subjects and cognitive thought and instead travel transversally through bodies and across surfaces picking up further vibrations from all manner of matter.” (Ivinson 2022, 125) – B. A.

AFFECTIVE RESONANCE

In contrast to *affective tonality*, the term *affective resonance* refers to a response movement based on the principle of echo or resonance.[→] It is a “type of relational affective dynamics” which can be described “as a reciprocal modulation of the individuals involved” (Mühlhoff 2022). In so doing, it is important to emphasise that this movement is not a relation between given entities, but that the members of the relationship unfold in the experiences of relational affective events (see Slaby et al. 2016; Mühlhoff 2019). In the case of affective resonance, we are dealing with dynamic and reciprocal power and effect relationships between actors and their environments, and their being embedded in social, cultural and political contexts. Affective resonance is

● Affective Tonality

AFFEKTIVE RESONANZ

Affektive Tonalität

Der Begriff *affektive Resonanz* bezeichnet anders als *affektive Tonalität* eine Antwortbewegung, die auf dem Prinzip des Echos oder Widerhalls beruht.[→ Index] Sie ist ein "Typus relationaler Affektdynamiken, der als wechselseitige Modulation der beteiligten Individuen" beschrieben werden kann (Mühlhoff 2022). Dabei ist wichtig zu betonen, dass diese Bewegung keine Relation zwischen vorgegebenen Entitäten ist, sondern dass sich die Beziehungsglieder in den Erfahrungen von relationalen affektiven Geschehen entfalten (vgl. Slaby et al. 2016; Mühlhoff 2019). Bei affektiver Resonanz handelt es sich um dynamische und wechselseitige Kraft- und Wirkungsverhältnisse von Akteur*innen und ihren Umwelten und um ihr Eingebettet-Sein in soziale, kulturelle und politische Kontexte. Affektive Resonanz ist eine „Grundform dynamischer Reziprozität im Sozialen; man gelangt zu diesem Begriff, wenn man die Frage nach der *Dynamik* stellt, in der sich das Affizieren und Affiziert-werden in Relationen mehrerer Individuen entfaltet" (Mühlhoff 2018, 21).

Wir verwenden den Begriff der Resonanz, um die oft transformative Beziehung zwischen Individuen und ihren Umwelten zu beschreiben. Mit diesem Begriff geht es uns um die Fähigkeit, Affektgeschehen zu erspüren und darauf zu reagieren. Indem wir auf affektive Resonanzen im Forschungsfeld achten, können wir beispielsweise untersuchen, wie und an welchen Stellen Ortsgeschichten, Landschaften und kulturelle Praktiken zusammentreffen, wie darin Affekträume verhandelt werden oder neue affektive Relationen entstehen. Darin nehmen wir Formen affektiver Dissonanz ernst, indem wir uns auch damit beschäftigen, wie wir als Forscher*innen in (affektive) Resonanz oder Dissonanz mit dem Feld treten. Das eigene Unbehagen in Situationen oder Konstellationen kann dann selbst wirkmächtig werden und Affekträume hervortreten lassen (vgl. Wegner 2021; Hemmings 2012; Chadwick 2021). – M.L.

a "basic form of dynamic reciprocity in the social sphere; we arrive at this concept when questioning the *dynamics,* in which processes of affecting/being-affected unfold in relation to several individuals" (Mühlhoff 2018, 21).

We use the term of resonance to describe the often-transformative relationship between individuals and their environments. This term refers to the ability to sense and react to affective events. By paying attention to these resonances in the field of research, we can examine, for example, how and where local stories, landscapes and cultural practices converge, how affective places are dealt with or new affective relationships arise. We take forms of affective dissonance seriously by also bearing in mind how we as researchers in (affective) resonance or dissonance approach the field. Our own discomfort in situations or configurations can then become powerful and allow affective spaces to emerge (see Wegner 2021; Hemmings 2012; Chadwick 2021). – M. L.

AFFECTIVE TONALITY

Here, we refer to the terminology used by the philosopher and affect theoretician Brian Massumi. He describes *affective tonality* as 'something in which we find ourselves, and not something we are finding in ourselves. It is an embracing atmosphere that is envelops us and is at the same time the centre of the action, as it qualifies the general feeling' (Massumi 2010, 165). Massumi borrows this concept from Alfred North Whitehead, who sees this

AFFEKTIVE TONALITÄT

Wir beziehen uns hier auf die Begrifflichkeit des Philosophen und Affekttheoretikers Brian Massumi. Er bezeichnet als *affektive Tonalität* „etwas, in dem wir uns wiederfinden, und nicht etwas, das wir in uns finden. Es ist eine uns einhüllende Atmosphäre, die gleichzeitig das Zentrum des Geschehens ist, da es das allgemeine Empfinden qualifiziert" (Massumi 2010, 165). Massumi entlehnt diesen Begriff von Alfred North Whitehead, der dies als eine Form von Übergang versteht und am Beispiel der Wut erklärt. Wut und die damit verbundenen „Worte und Gesten sind der wütende Inhalt, der sich von einem Moment zum nächsten wiederholen und variieren kann" (ebd., 164). „Gewusst-gefühlt, gedacht-gefühlt. Die gedacht-gefühlte Virtualität der Wut ist das virtuelle Ereignis einer unbemerkten Kontinuität im Hintergrund, die von einem Moment [...] zum nächsten führen kann" (ebd., 164–65). Massumi ergänzt und veranschaulicht, diesmal mit Bezug auf Gilbert Ryle: „Die affektive Tonalität ist das, was wir normalerweise eine ‚Stimmung' nennen. Die Stimmungen sind [...] das Wettergeschehen unserer Erfahrung. Sie sind nicht deren tatsächliche Inhalte. Die Inhalte sind Niederschläge, Tropfen der Erfahrung, ein Regen aus Worten und Gesten des Mikro-Klimas, das in diesem Moment das Leben darstellt" (ebd.).[→ Index] In den *Wasteland?*-Forschungen konnten wir die affektive Tonalität gut am Beispiel von Landschaften als Affekträumen nachvollziehen. – B.A.

● Stimmung

AFFEKTRÄUME

Mit dem Begriff des *Affektraums* beziehen wir uns u. a. auf den Soziologen Andreas Reckwitz (2012a), der aus einer praxeologischen Perspektive affektive Räume als in relationalen, sozialen Praktiken entstehende Lebensräume beschreibt – allerdings mit einer entscheidenden Verschiebung: Während Reckwitz menschliche Akteure in „Raum-Artefakt-Arrangements" (ebd., 44)

as a form of transition and explains it using the example of anger. Anger and the associated 'words and gestures of angry content, which can repeat and vary from one moment to the next' (ibid., 164). "Consciously felt, thoughtfully felt. Anger's thoughtfully felt virtuality is the virtual event of an unremarked continuity in the background, which can lead from one moment ... to the next" (ibid., 164–65). Massumi adds and illustrates, referring this time to Gilbert Ryle: "Affective tonality is what we usually call a 'mood'. The moods are ... the weather event of our experience. They are not its actual content. The content is precipitation, drops of experience, rain of words and gestures of the micro-climate that represents life in this moment" (ibid.).[→] In the *Wasteland?* research we were able to understand affective tonality well using the example of landscapes as affect spaces. – B.A.

● Atmosphere

AFFECTIVE SPACES

With the concept of *affective space*, we refer, among others, to the sociologist Andreas Reckwitz (2012b), who, amongst others, describes affective spaces from a praxeological perspective as living environments that emerge in relational, social practices – however with a crucial shift in meaning: Whereas Reckwitz puts human actors in the centre in "artefact-space arrangements" (ibid., 256), we understand affective spaces as more-than-human worlds. We conceive of affective spaces as tangles of relations, in which non-human actors such as landscapes, air, atmosphere or things, etc. also play a part. In

in den Mittelpunkt stellt, verstehen wir Affekträume als mehr-als-menschliche Welten. Affekträume begreifen wir als Beziehungsgeflechte, an denen auch nicht-menschliche Akteur*innen wie Landschaften, Luft, Atmosphäre oder Dinge etc. mitwirken. Damit schließen wir an Ansätze der kulturwissenschaftlichen Affekttheorie an, die den Affekt als konstitutive Relationalität zwischen Körpern und Umwelten auffassen (vgl. u. a. Slaby/von Scheve 2019; Massumi 2002; Gregg/Seigworth 2010; Seyfert 2019). Diese relationale Affektivität[→ Index; → Glossar] lässt sich als ein „inter- und sogar transpersonales Prozessgeschehen" (Slaby et al. 2016, 70–71) fassen. Affekte, so der Soziologe Robert Seyfert, formieren sich distributiv und kollektiv als Teil eines affektiven Gefüges (oder „Affektif", wie er es nennt) (vgl. Seyfert 2019, 126–27) und lassen sich insofern nicht unabhängig von den Situationen, Orten, Beziehungsgeflechten denken, in denen sie wirken. Der Philosoph Jan Slaby bezeichnet die Konstellation eines spezifischen Orts als eine „affektive Anordnung" (vgl. Slaby 2019), die Körper, Dinge, Räume, Diskurse und Materialitäten umfasst, die sich zu einer Formation von wechselseitigem Affizieren/Affiziert-Sein zusammenschließen.[→ Index; → Glossar] An diese Ansätze anschließend, umfassen Affekträume weit mehr als individuelle Empfindungen von Menschen – sie beschreiben ein Geflecht von Affizierungen, in das Landschaften, Infrastrukturen, Objekte und mehr-als-menschliche Umwelten ebenso eingebunden sind wie individuelle und kollektive Modi des Fühlens. – F.S.

Affektive Relationalität

Affektive Tonalität

ANHAFTEN

Die feministische Theoretikerin Sara Ahmed entwickelt ein Denken des Affekts als *klebrig*, als etwas, „was haften bleibt, oder das, was die Verbindung zwischen Ideen, Werten und Objekten aufrechterhält oder bewahrt" (Ahmed 2010, 29, übers. F.S.).[→ Index; → Glossar] Angelehnt an Ahmeds Begriff des *Anhaftens* entwickelten wir im Forschungsprozess eine Perspektive darauf, wie

Anhaften

doing so, we draw on approaches from (cultural) affect studies, which conceptualize affects as a constitutive relationality between bodies and environments (see Slaby/von Scheve 2019; Massumi 2002; Gregg/Seigworth 2010; Seyfert 2019). This relational affectivity[→] can be understood as an "inter- and even transpersonal process" (Slaby et al. 2016, 70–71, transl. F.S.). Affects, as sociologist Robert Seyfert suggests, form distributively and collectively as part of an affective arrangement (or "Affektif" as he calls it) (see Seyfert 2019, 126–27) and, as such, cannot be thought of independently of the situations, places and relational networks in which they occur. Philosopher Jan Slaby (2019) refers to the constellation of a specific place as an "affective arrangement", which encompasses bodies, things, spaces, discourses and materialities that join together to create a formation of mutual affecting/being-affected.[→] Following these approaches, affective spaces encompass far more than the individual feelings of people: They describe an entanglement of affections in which landscapes, infrastructures, objects and more-than-human environments are just as embedded as individual and collective modes of feeling. – F. S.

Affective Relationality

Affective Tonality

STICKINESS

The feminist theorist Sara Ahmed develops a conception of affect as *sticky,* as something that "sticks, or what sustains or preserves the connection between ideas, values, and objects" (Ahmed 2010, 29).[→] Bulding on Ahmed's concept

Stickiness

sich an bestimmte Orte, Figuren, Momente, Bilder und Objekte aus dem Forschungsfeld Affekte *haften* (können). Wie und woran sich Affekte (an) haften, ist kontingent; als relationale Dynamiken gehören Affekte nichts (intrinsisch) zu, vielmehr schaffen sie Verbindungen und Bindungen zwischen Körpern, Orten, Welten (vgl. Ahmed 2014, 11). Affekt „ist der unsichtbare Klebstoff, der die Welt zusammenhält" (Massumi 2002, 217, übers. F.S.), so der Affekttheoretiker Brian Massumi.

Die *Klebrigkeit* des Affekts betrifft aber auch die Anhaftungen, die wir sinnlich und körperlich im Forschungsprozess erfuhren, die Weise, wie wir affektiv in das Forschungsfeld verwickelt wurden. Die affektiven Verstrickungen während der Forschung zeigen auch auf, wie wir uns als Forscherinnen in den (machtdurchzogenen) sozialen Strukturen des Feldes verorten (mussten) und dass Affekte immer bereits partiell und kontextualisiert sind (vgl. Åhäll 2018, 40). Dabei schließen wir auch an feministische Ansätze aus der *affektiven Geografie* an, die die Aufmerksamkeit auf die „emotionalen Verschränkungen" (vgl. Laliberté/Schurr 2016, 73, übers. F.S.) im Feld als wichtigen Teil einer epistemologischen Praxis richten (vgl. Laliberté/Schurr 2016; Schurr/Abdo 2014; Schurr 2014).

● Figuren

Die Beiträge dieser Publikation folgen spezifischen Figuren[→ Index; → Figuren, S. 280], Objekten und Bildern, an denen Affekte (an)haften, aber zeigen auch die Weise, „wie wir uns als Forscher*innen einen Weg ‚durch das Feld fühlen'" (Laliberté/Schurr 2016, 74, übers. F.S.), über Momente des Affiziertwerdens[→ Index; → Glossar], des Unbehagens[→ Index], der affektiven Resonanz[→ Glossar] oder Dissonanz im Forschungsprozess. – F.S.

●● Affektive Relationalität
● Unbehagen
● Affektive Resonanz

PERFORMATIVE MATERIALITÄT

Der Begriff der *performativen Materialität* wurde von der feministischen Wissenschaftstheoretikerin und Physikerin Karen Barad 2003 in ihrem

of *stickiness,* we developed in the research process a perspective on how affects *stick* to specific places, figures, moments, images and objects from the research field. How and to what affects 'stick' is contingent; as relational dynamics, affects do not inherently belong to anything, rather, they create connections and attachments between bodies, places, worlds (see Ahmed 2014, 11). Affect "is the invisible glue that holds the world together" (Massumi 2002, 217), as affect theorist Brian Massumi puts it.

The *stickiness* of affect also concerns the attachments which we experienced physically and sensually in the research process, the way in which we had become affectively entangled in the research field. The affective entanglements during the research also indicate how we, as researchers, were positioned and had to position ourselves in the (power-ridden) social structures of the field, and that affects are always already partial and contextualised (see Åhäll 2018, 40). In this way, we also draw on feminist approaches from *affective geography*, which direct attention to the "emotional entanglements" (Laliberté/Schurr 2016, 73) in the field as an important part of an epistemological practice (see Laliberté/Schurr 2016; Schurr/Abdo 2014; Schurr 2014).

The contributions of this publication follow specific figures[→], objects and images to which affects stick, but also show the way in which "we as researchers 'feel our way' in the field" (Laliberté/Schurr 2016, 74) through moments of being-affected[→], discomfort[→], affective resonance[→] and dissonance in the research process. – F. S.

● Figures
● Figures, p. 280

●● Affective Relationality
● Discomfort
● Affective Resonance

Artikel *Posthumanist Performativity. Toward an Understanding How Matter Comes to Matter* geprägt. Sie griff dabei Judith Butlers *Geschlechtsperformativität* (vgl. Butler 1991) und die daran anschließende Rekonzeptualisierung von Materie als Materialisierung (vgl. Butler 1995) auf und erweiterte sie um die Auffassung, dass auch Materie performativ sei: „Alle Körper, und nicht nur ‚menschliche' Körper, materialisieren sich und gewinnen Relevanz durch die schrittweise Intraaktivität der Welt – ihre Performativität. […] Körper sind keine Gegenstände mit vorgegebenen Grenzen und Eigenschaften; sie sind materiell-diskursive Phänomene. ‚Menschliche' Körper sind nicht wesentlich verschieden von ‚nicht-menschlichen'" (Barad 2012, 42–43).[→ Index] Der Begriff der performativen Materialität, der Materie als Form des Werdens auffasst, war für uns sowohl für die Beobachtung von Praktiken in den Affekträumen wie auch für den Umgang mit und in den Apparaten der Forschung überaus wichtig, da so nicht nur beschreibbar wurde, was passierte, wenn Materialien und Kinder und Jugendliche aufeinandertrafen, sondern auch, was sich im Forschungsprozess in der Intra-Aktion mit Medien ereignete. – B.A.

● Körper

RESPONSE-ABILITY

Der Begriff *response-ability* ist doppeldeutig. Er benennt zum einen, so Donna Haraway, die Notwendigkeit, auf Naturkulturen überhaupt erst einmal zu antworten (*response*) „und die Idee eines responsablen gemeinsamen Lebens und Sterbens auf einer beschädigten Erde nicht aufzugeben" (Haraway 2018, 10). Damit ist zugleich die damit verbundene Fähigkeit (*response-ability*) gemeint, das *Mit-Werden* (*becoming-with*) mit anderen Gefährten wie Tieren und Cyborgs „mit-zu-denken" (Haraway 2018, 60). Donna Haraway plädiert dafür, *response-ability* nicht nur wissenschaftlich, sondern auch ästhetisch zu fassen und dabei das Riskante und Brüchige

PERFORMATIVE MATERIALITY

The term *performative materiality* was coined by Karen Barad, the feminist science and physicist, in 2003 in her article "Posthumanist Performativity. Toward an Understanding How Matter Comes to Matter". She took up Judith Butler's *gender performativity* (see Butler 1991) and the associated reconceptualisation of matter as materialisation (see Butler 1995) and expanded it to include the view that matter is also performative: "All bodies, and not just 'human' bodies, materialised and come to matter through the world's iterative intra-activity – their performativity … . Bodies are not objects with inherent boundaries and properties; they are material-discursive phenomena 'human' bodies are not essentially any different from 'non-human' ones" (Barad 2012, 42–43, org. 2003, 823).[→] The term of performative materiality, of matter as a form of becoming, was extremely important for us both for observing practices in the affect spaces and for working with and in the apparatus of research, as this not only made it possible to describe what happened when materials and children and young people encountered each other, but also what happened during the research process in the intra-action with media. – B. A.

● Body

RESPONSE-ABILITY

The term *response-ability* is ambiguous. On the one hand, according to Donna Haraway, it notes the necessity to respond to natural cultures in the first place (*response*) "and the idea of not giving up on a responsible common

zu betonen: Für die Darstellung der beschädigten Naturkulturen des Anthropozäns sollten Narrationen formuliert werden, die mit „Worten, aber auch in Bildern […] mich und meine LeserInnen in Wesen und Muster verflechten, die auf dem Spiel stehen“ (Haraway 2018, 11). Karen Barad fasst Verantwortung als *Verschränkung*: „Verschränkungen sind dabei keine Verflechtungen separater Entitäten, sondern vielmehr irreduzible Beziehungen von Verantwortlichkeit“ (Barad 2015, 108–09). Sie denkt *response-ability* historisch als ein „Antworten, verantwortlich sein, für das, was wir (von der Vergangenheit oder Zukunft) erben, für die verschiedenen Relationalitäten von Erbschaft, die ‚wir‘ sind, die Nicht-Zeitgenossenschaft des Gegenwärtigen anerkennen und auf sie eingehen, sich in Risiko begeben, sich selbst riskieren […], sich der Unbestimmtheit zu öffnen durch das Bewegen hin zum Kommenden“ (ebd., 108). Während der Affektraumforschung wurde der Begriff sowohl für die Beschreibung der Handlungen im und zum Feld als auch für die Reflexion der eigenen Forschungshaltung immer relevanter. – B.A.

life and death on a damaged earth” (Haraway 2018, 19). At the same time, it means the associated ability (*response-ability*) to “think with” the *becoming-with* with other “naturalcultural species” (Haraway 2018, 60, transl. B.A.) such as animals and cyborgs. Haraway advocates grasping *response-ability* not merely academically, but also aesthetically whilst emphasising its riskiness and fragility: narrations should be formulated to represent the damaged natural cultures of the Anthropocene, narrations that “interlace me and my readers in being and patterns, in words and also images that are at stake” (Haraway 2018, 11, transl. B.A.). Barad expresses responsibility as *entanglements*: “Entanglements are not intertwinings of separate entities, but rather irreducible relations of responsibility” (Barad 2015, 108–09, transl. B.A.). She thinks of *response-ability* historically as an “answer, being responsible for what we inherit (from the past or the future) for the different relationalities of inheritance that ‘we’ are, recognising and responding to the non-temporality of the present, taking risks, risking ourselves … , opening up to indeterminacy by moving towards what is to come” (ibid., 108, transl. B.A.). During the affect space research, the term became ever more relevant both for describing the activities in and around the field and for reflecting on one’s own approach to research. – B. A.

Index

Index

Open Access. © 2025 the author(s), published by Walter de Gruyter GmbH, Berlin/Boston. This work is licensed under the Creative Commons Attribution 4.0 License. https://doi.org/10.1515/9783111390444-030

Affektive Pädagogik/
Affective Pedagogy
31; 61/62; 179; 195; 205/206;
216/217; 253

Affektive Relationalität/
Affective Relationality
12/12; 63; 84/85; 101/100;
130/131; 151/152;
187/188; 249/248; 296; 297

Affektive Tonalität/Affective Tonality
12/10; 58/60; 92; 102/101; 296

Alltag/Everyday Life
25/24; 82/83; 144/145; 170/171;
202/200; 210/211

Anhaften/Stickiness
51/52; 63; 117/118; 129; 151/152;
158/157;
187/188; 196/197; 212/213; 296

Bilder/Images
65; 74; 266/265; 271; 275;
291/290

Boden/Soil
41/40; 47/46; 89; 184; 252

Erfahrung/Experience
29; 175/174; 198; 205; 262;
292/291

Figuren/Figures
63; 130/131; 162/159; 216/218;
281/280; 297

Fische/Fish
55/56; 65

Geister/Ghosts
28; 38/39; 51/50; 115/117;
118/119; 178; 234

Himmel/Sky
56/57; 104/103

Infrastruktur/Infrastructure
55/56; 140/141; 152/153; 234

Klimawandel/Climate Change
36/35; 51/52; 74; 203; 252

Körper/Body
27; 60/62; 101/100; 172; 261;
278; 292/291; 293/292; 298

Kulturelle Bildung/
Cultural Education
49; 88; 175/174; 198; 205; 234;
240; 292

Künstlerische Praxis/
Artistic Practice
65; 68; 193; 211/212; 226/225

Künstlerische Forschung/
Artistic Research
65; 268/266

Markieren/Marking
38/39; 60/62; 184/185; 270

Militär/Military
37/38; 48; 114/117; 125/124; 149;
169/170; 223/222

Miteinander/Togetherness
165; 196; 211/212; 233

Nationalsozialismus/
National Socialism
39/40; 125/124; 149

Performative Materialität/
Performative Materiality
14/13; 61/62; 249; 265/264

Performativität/Performativity
211/212

Ressource/Resource
48; 56; 93/94; 104/103

Response-ability/Response-ability
165/164; 244/243; 268/266

Sammeln/Collecting
158; 245/244

Spuren/Traces
33; 47/46; 119/120; 149

Stimmung/Atmosphere
27; 87; 91; 143; 159/158; 178;
193; 205; 249/248; 259/260;
275; 292/291; 295

Schwelle/Threshold
31; 179; 206; 292

Tourismus/Tourism
48; 56/57; 117/118; 183

Tradition/Tradition
127

Unbehagen/Discomfort
74/75; 130; 159/158; 169/170;
269; 297

Verortung/Emplacement
162/159; 175/174; 196; 231;
243/242; 249/248;
259/260; 278

Verschwinden/Disappearing
29; 42; 51/50; 136/135; 142; 150;
158; 178;
183; 203

Verwitterung/Weathering
41; 111/112; 118/120; 150

Walking Interviews/
Walking Interviews
33; 155/154; 175/174; 261

Wasser/Water
25/24; 47/46; 97/96; 145/146

Wind/Wind
29; 34; 47/46; 55/56; 56; 60/62;
73; 87; 92/93;
97/96; 145; 187/188; 249/248

Zögern/Hesitating
84/85; 158; 272

Zufall/Coincidence
30; 151/150; 169/170; 285/286

Quellen

References

Open Access. © 2025 the author(s), published by Walter de Gruyter GmbH, Berlin/Boston. This work is licensed under the Creative Commons Attribution 4.0 License. https://doi.org/10.1515/9783111390444-031

Åhäll, Linda (2018)
Affect as Methodology: Feminism and the Politics of Emotion, in: *International Political Sociology* 12, 36–52.

Ahlbäck, Anders (2010)
Soldiering and the Making of Finnish Manhood. Conscription and Masculinity in Interwar Finland, 1918–1939, Turku: Åbo Akademi University.

Ahmed, Sara (2010)
Happy Objects, in: Gregg, Melissa/Seigworth, Gregory J. (Hrsg.): *The Affect Theory Reader*, Durham/London: Duke University Press, 29–51.

Ahmed, Sara (2014)
The Cultural Politics of Emotion. Second Edition, Edinburgh: Edinburgh University Press.

Ahmed, Sara (2017)
Living a Feminist Life, Durham/London: Duke University Press.

Albrecht, Glenn/Sartore, Gina-Maree/Connor, Linda/Higginbotham, Nick/Freeman, Sonia/Kelly, Brian/Stain, Helen/Tonna, Anne/Pollard, Georgia (2007)
Solastalgia: the distress caused by environmental change, in: *Australasian Psychiatry* 15(1), 93–98.

Al-Saji, Alia (2018)
Hesitation as Philosophical Method—Travel Bans, Colonial Durations, and the Affective Weight of the Past, in: *The Journal of Speculative Philosophy* 32(3), 331–59.

Althans, Birgit/Engel, Juliane (2016)
Responsive Organisationsforschung. Methodologien und institutionelle Rahmungen von Übergängen, Wiesbaden: Springer.

Althans, Birgit/Lewandowsky, Mirjam/Schrading, Fiona/Wieland, Janna R. (2023a)
Zugänge zu affektiven Landschaften, in: Krüger, Jens Oliver/Waburg, Wiebke/Westphal, Kristin/Kranixfeld, Micha/Sterzenbach, Barbara (Hrsg.): *Landschaft – Performance – Teilhabe. Ländliche Räume in kultureller Bildung und künstlerischer Praxis,* Bielefeld: Transcript, 175–79.

Althans, Birgit/Lewandowsky, Mirjam/Schrading, Fiona/Wieland, Janna R. (2023b)
Affektive Landschaften? Zum Verhältnis von Affekt, Landschaft und ethnographischer Forschung, in: Kolleck, Nina/Fischer, Luise (Hrsg.): *Kulturelle Bildung in ländlichen Räumen: Transfer, Ko-Konstruktion und Interaktion zwischen Wissenschaft und Praxis*, Leverkusen-Opladen: Barbara Budrich, 46–61.

Althans, Birgit/Lewandowsky, Mirjam/Schrading, Fiona/Wieland, Janna (2023c)
Enacting Media: Zum Verhältnis von Forschungsapparat und Affektforschung, in: *MEDIENwissenschaft: Rezensionen | Reviews* 40(4), 395–417.

Amt Kellinghusen (2021)
Finnentag 2021, Youtube-Video, https://www.youtube.com/watch?v=z9eqzzoHoFQ (30.05.2024).

Anders, Kenneth (2019)
Sich Bewegen indem man am Ort bleibt, in: Landesinstitut für Schule und Medien Berlin-Brandenburg (LISUM) (Hrsg.): *3 Kulturschulen. Ergebnisse und Erfahrungen aus dem Projekt, Erproben, Vernetzen, Verankern: Kulturelle Bildung an Schulen in die Fläche'*, Ludwigsfelde-Struveshof: Landesinstitut für Schule und Medien Berlin-Brandenburg, 40–45.

Anders, Kenneth/Fischer, Lars (2015)
Museum Altranft – Werkstatt für ländliche Kultur, hrsg. vom Büro für Landschaftskommunikation, https://oderbruchmuseum.de/wp-content/uploads/2018/03/2015_museum_konzeption_mail.pdf (30.5.2024).

Anders, Kenneth/Fischer, Lars (2020)
Menschen, Oderaue: Aufland.

Anders, Kenneth/Klüve, Pia/Hartmann, Anne/Schlüter, Mona (2020)
Spiel mit dem Raum. Landschaftliche Bildung im Oderbruch, https://oderbruchmuseum.de/wp-content/uploads/2021/01/Publikation_LabiKorrektur.pdf (14.09.2022).

Anderson, Ben (2022)
Forms and scenes of attachment: A cultural geography of promises, in: *Dialogues in Human Geography 2023* 13(3), 392–409.

Arendt, Hannah (2016)
Wir Flüchtlinge [1943], Stuttgart: Reclam.

Assmann, Aleida (2006)
Der lange Schatten der Vergangenheit. Erinnerungskultur und Geschichtspolitik, München: C.H. Beck, eBook Version.

Baier, Tina (2023)
Das darf doch nicht wahr sein, in: *Süddeutsche Zeitung Online*, 29.1.2023, https://www.sueddeutsche.de/wissen/oder-fischsterben-oder-katastrophe-1.5740437?reduced=true (08.08.2023).

Barad, Karen (2003)
Posthumanist Performativity: Toward an Understanding of How Matter Comes to Matter, in: *Signs: Journal of Woman and Society* 28(3), 801–31.

Barad, Karen (2007)
Meeting the Universe Halfway: Quantum Physics and the Entanglement of Matter and Meaning, Durham/London: Duke University Press.

Barad, Karen (2012)
Agentieller Realismus, Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Barad, Karen (2015)
Verschränkungen, Berlin: Merve.

Barad, Karen (2018)
Troubling Time/s and Ecologies of Nothingness: Re-turning, Re-membering, and Facing the Incalculable, in: Fritsch, Matthias/Lynes, Philippe/Wood, David (ed.): *Eco-Deconstruction. Derrida and Environmental Philosophy*, New York: Fordham University Press, 206–48.

Barthes, Roland (1980)
Die helle Kammer. Bemerkung zur Fotografie, Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Barthes, Roland (1981)
Das Reich der Zeichen, Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Barthes, Roland (1982)
Empire of Signs, New York: Hill and Wang.

Bataille, George (1985)
Die Aufhebung der Ökonomie [1967], Berlin: Matthes & Seitz.

Bataille, George (1988)
Die Beschränkung der Ökonomie. Der verfemte Teil. (Org. La part maudite. Erstveröffentlichung Paris: Edition Minuit; 1967 Neudruck in „L'Usage des Richesses." Paris_ Edition Minuit)

Belting, Hans (2001)
Bild-Anthropologie. Entwürfe einer Bildwissenschaft, München: Wilhelm Fink.

Berlant, Lauren (2011)
Cruel Optimism, Durham/London: Duke University Press.

Berlant, Lauren (2016)
The commons: Infrastructures for troubling times, in: *Environment and Planning D: Society and Space* 34(3), 393–419.

Berlant, Lauren/Stewart, Kathleen (2019)
The Hundreds, Durham/London: Duke University Press.

Beyer, Marcel (2013)
Wolken, in: Beyer, Marcel/Völter, Helmut (Hrsg.): *Wolkenstudien*, Leipzig: Spector Books, 117–23.

Biermann, Kai/Dmitruczuk, Anita/Lüdemann, Dagny/Nejezchleba, Martin/Polke-Majewski, Karsten/Vernohr, Sascha (2023)
Warum stoppt niemand das Sterben?, in: *ZEIT Online*, 29.6.2023, https://www.zeit.de/wissen/2023-06/oder-polen-fischsterben-goldalge (08.08.2023).

Biermann, Wolf (1978)
Preußischer Ikarus. Lieder, Balladen, Gedichte, Köln: Kiepenheuer & Witsch.

Biermann, Wolf (1982)
Auf dem Friedhof von Montmartre, in: Biermann, Wolf: *Verdrehte Welt – das seh' ich gerne. Lieder, Balladen, Gedichte, Prosa*, Köln: Kiepenheuer & Witsch, 110.

Biermann, Wolf (1998)
Die Wolkenschiffe [1979]. *Bearbeitung des Gedichts „So viel Vergänglichkeit im frühen Sommer" von Jürgen Rennert. Booklet zur CD: Hälfte des Lebens*, Altona: Wolf Biermann Lieder Produktion.

Bippus, Elke (2018)
Künstlerische Forschung aus einer feministischen Perspektive, in: *Blickpunkt Zeitschrift der IG Bildenden Kunst* (45), 4–7, 02.03.2018, https://igbildendekunst.at/bildpunkt_/953/ (29.05.2024).

Bloom-Christen, Anna/Grunow, Hendrikje (2022)
What's (in) a Vignette? History, Functions, and Development of an Elusive Ethnographic Subgenre, in: *Ethnos*, 1–19.

Bosworth, Kai (2023)
What is 'affective infrastructure'?, in: *Dialogues in Human Geography* 13(1), 54–72.

Bredekamp, Horst (2015)
Der Bildakt. Frankfurter Adorno-Vorlesungen 2007, Berlin: Klaus Wagenbach.

Breker, Arno (1972)
Im Strahlungsfeld der Ereignisse, Preußisch Oldendorf: Schütz.

Bresnihan, Patrick (2021)
Tilting at Windmills, in: Papadopoulos, Dimitris/Puig de la Bellacasa, Maria/Myers, Natasha (Hrsg.): *Reactivating Elements. Chemistry, Ecology, Practice*, Durham/London: Duke University Press, 151–75.

Bridge, Gavin (2001)
Resource Triumphalism: Postindustrial Narratives of Primary Commodity Production, in: *Environment and Planning A: Economy and Space* 33(12), 2149–73.

Bundesministeriums für Umwelt, Naturschutz, nukleare Sicherheit und Verbraucherschutz (2022)
Oder-Fischsterben: Eingeleitetes Salz führte zur Massenvermehrung giftiger Alge, Pressemitteilung Nr. 133/22 vom 30.09.2022, https://www.bmuv.de/pressemitteilung/oder-fischsterben-eingeleitetes-salz-fuehrte-zur-massenvermehrung-giftiger-alge (08.08.2023).

Bundeszentrale für politische Bildung (2021)
Völkermord an Herero und Nama: Abkommen zwischen Deutschland und Namibia, 22.06.2021, https://www.bpb.de/kurz-knapp/hintergrund-aktuell/335257/voelkermord-an-herero-und-nama-abkommen-zwischen-deutschland-und-namibia/ (02.06.2024).

Burckhardt, Lucius (2006)
Warum ist Landschaft schön? Die Spaziergangswissenschaft, Berlin: Martin Schmitz.

Bürgerinitiative Oderbruch (2024)
https://www.bi-oderbruch.org (02.06.2024).

Butler, Judith (1991)
Das Unbehagen der Geschlechter, Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Butler, Judith (1995)
Körper von Gewicht. Die diskursiven Grenzen des Geschlechts, Berlin: Berlin-Verlag.

Chadwick, Rachelle (2021)
On the politics of discomfort, in: *Feminist Theory* 22(4), 556–74.

Chisholm, Amanda/Ketola, Hanna (2020)
The Cruel Optimism of Militarism: Feminist Curiosity, Affect, and Global Security, in: *International Political Sociology* 14, 270–85.

Cvetkovich, Ann (2012)
Depression: A Public Feeling, Durham/London: Duke University Press.

Dammbeck, Lutz (2011)
Zeit der Götter. Der Bildhauer Arno Breker, Berlin: absolut Medien.

De Riba Mayoral, Silvia/Estalayo Bielsa, Paula (2020)
Affect as Pedagogy, in: *Matter: Journal of New Materialist Research* 1(2), 50–74.

Debord, Guy (2005)
Die Theorie des Umherschweifens, in: *Der Architekt* 11–12 (05), 64–69.

DeKol (2024)
Offizielle Website „Dekoloniales Netzwerk Nordwest", https://dekol-nordwest.de/ (02.06.2024).

Deleuze, Gilles (1988)
Spinoza. Praktische Philosophie, Berlin: Merve.

Deleuze, Gilles (1996)
Das Bewegungsbild. Kino 1, Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Deleuze, Gilles/Guattari, Felix (1992)
Tausend Plateaus. Kapitalismus und Schizophrenie, Berlin: Merve.

Despret, Vinciane (2004)
The body we care for. Figures of Anthropo-Zoo-Genesis, in: *Body & Society* 10(2–3), 111–34.

Didi-Hubermann, Georges (1999)
Ähnlichkeit und Berührung. Archäologie, Anachronismus und Modernität des Abdrucks, Köln: DuMont.

Didi-Huberman, Georges (2007)
Bilder trotz allem. München: Wilhelm Fink.

Dombois, Florian/Bauer, Ute Meta/Mareis, Claudia/Schwab, Michael (Hrsg.) (2012)
Intellectual Birdhouse. Artistic Practice as Research, London: Koenig Books.

Drozdzewski, Danielle/Waterton, Emma/Sumartojo, Shanti (2019)
Cultural memory and identity in the context of war: Experiential, place-based and political concerns, in: *International Review of the Red Cross* 101(1), 251–72.

Erb, Andreas (2024)
„Ich fühle mich von dem Thema direkt angesprochen". Demonstrationen gegen Rechtsextremismus prägen die Städte. Was sagen Oberbürgermeister zur Lage?, in: *#stadtvonmorgen. Die Plattform für die Transformation der Stadt*, 23.01.2024, https://www.stadtvonmorgen.de/energie/wilhelmshaven-hat-geliefert-11765/l (03.06.2024).

Expertenkreis Munition im Meer (o. J.)
Munition im Meer – Einleitung, Munitionsbelastung der deutschen Meeresgewässer, https://www.schleswig-holstein.de/uxo/DE/Kurzfassung/kurzfassung_node.html (24.05.2024).

Fairmast (2024)
Vorreiter im Bereich Tierschutz, https://www.fairmast.de/gut-zu-wissen/ (03.06.2024).

Fasting, Birgit/Ahlhorn, Frank/Meyerdirks, Jürgen (2012)
Biosphärenreservat „Niedersächsisches Wattenmeer" Teilvorhaben „Speichern statt Pumpen", in: Bundesamt für Naturschutz (Hg.): *BfN-Skripten 316, Biosphärenreservate als Modellregionen für Klimaschutz und Klimaanpassung,* Dokumentation des Workshops 28.09.–29.09.2010 Blumberger Mühle, Angermünde, https://www.bfn.de/sites/default/files/BfN/service/Dokumente/skripten/skript316.pdf (27.05.2024).

Fischer-Lichte, Erika (2021)
Ästhetik des Performativen, Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Flusser, Vilém (1998)
Standpunkte. Texte zur Fotografie, hg. von Andreas Müller-Pohle, Göttingen: European Photography.

Fontane, Theodor (1997)
Wanderungen durch die Mark Brandenburg, Erster Teil. Die Grafschaft Ruppin, Berlin: Aufbau Verlag.

Förderverein MUNA-Museum Grebenhain e. V.
Muna-Museum Grebenhain, https://www.lag-gedenken-in-hessen.de/?page_id=301 (31.05.2024).

Forstwirtschaft in Deutschland (2023)
Gute Nachrichten für den Fledermausschutz in Schleswig-Holstein, https://www.forstwirtschaft-in-deutschland.de/aktuelles/news-detailansicht/news/gute-nachrichten-fuer-den-fledermausschutz-in-schleswig-holstein/ (24.05.2024).

Fuhrmann, Frank (2020)
Schicksal Schlicktown. Mein Leben als Theatermacher, Norderstedt: BoD-Books on Demand.

Gailing, Ludger/Leibenath, Markus (Hrsg.) (2013)
Neue Energielandschaften – Neue Perspektiven der Landschaftsforschung, Wiesbaden: Springer VS-Verlag.

Geimer, Peter (2022)
Die Farben der Vergangenheit. Wie Geschichte zu Bildern wird, München: C.H. Beck.

Geschichtskurs des Mariengymnasiums Jever (2005)
Zugverbindung Jever – Schillig – Hohenkirchen und der Begriff der Batterie (Wangerland), unveröffentlichte Schulprojektarbeit des Geschichtskurs von Herrn Michalik, 13. Jahrgang des Mariengymnasiums Jever.

Geschichtswerkstatt Wangerland e. V. (2024)
Website der Geschichtswerkstatt Wangerland e. V., https://hohenkirchen.de/schaufenster/geschichtswerkstatt-wangerland-ev (30.05.2024).

Gibbs, Anna (2015)
Writing as Method: Attunement, Resonance, and Rhythm, in: Knudsen, Britta T./Stage, Carsten (Hrsg.): *Affective methodologies: Developing Cultural Research Strategies for the Study of Affect*, Basingstoke: Palgrave Macmillan, 222–36.

Glane, Friedel (2023)
Betreff: *Eine „Kneipe" erzählt Geschichten*, Mail vom 28.04.2023.

Glissant, Eduard (2009)
Philosophie de la Relation. Poesie en entenue, Paris: Gallimard.

Glissant, Eduard (2021)
Philosophie der Weltbeziehung. Poesie der Weite, Freiburg: Wunderhorn.

Goethe, Johann Wolfgang (2013)
Wolkentagebuch 1820–1822, in: Beyer, Marcel/Völter, Helmut (Hrsg.): *Wolkenstudien*, Leipzig: Spector Books, 187–88.

Gregg, Melissa/Seigworth, Gregory J. (ed.) (2010)
The Affect Theory Reader, Durham/London: Duke University Press.

Guldin, Rainer (2023)
Philosophie des Windes. Versuch über das Unberechenbare, Bielefeld: Transcript.

Gumbrecht, Hans Ulrich (2012)
Nach 1945. Latenz als Ursprung der Gegenwart, Berlin: Suhrkamp.

Hamborg, Steffen (2023)
Zuviel des Guten – Proklamationen und Realitäten der Bildung im Spiegel von Nachhaltigkeit und Transformation, in: *DDS: Die Deutsche Schule* 115(2), 153–61.

Haraway, Donna (1988)
Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective, in: *Feminist Studies* 14(3), 575–99.

Haraway, Donna (1995)
Die Neuerfindung der Natur. Primaten, Cyborgs und Frauen, Frankfurt am Main/New York: Campus.

Haraway, Donna (1997)
Modest_Witness@Second_Millennium. FemaleMan©_Meets_OncoMouseTM. Feminism and Technoscience, London/New York: Routledge.

Haraway, Donna (1998)
How Like a Leaf. An Interview with Thyrza Nichols Goodeve, London/New York: Routledge.

Haraway, Donna (1999)
The Promises of Monsters: A Regenerative Politics for Inappropriate/d Others, in: Wolmark, Jenny (ed.): *Cybersexualities. A Reader in Feminist Theory, Cyborgs and Cyberspace*, Edinburgh: Edinburgh University Press, 314–66.

Haraway, Donna J. (2016)
Staying with the trouble. Making kin in the Chthulucene, Durham/London: Duke University Press.

Haraway, Donna (2017)
Monströse Versprechen. Die Gender- und Technologie-Essays, Hamburg: Argument.

Haraway, Donna J. (2018)
Unruhig bleiben. Die Verwandtschaft der Arten im Chtuluzän, Frankfurt am Main/New York: Campus.

Hart am Wind (2022)
Festival Programmheft, https://festival-hartamwind.de/wp-content/uploads/2022/05/Programmheft-Hart-am-Wind-2022-_web.pdf (29.05.2024).

Hasse, Jürgen (1987)
Heimat. Anmerkungen über nie erreichte Ziele. Schule vor neuen Aufgaben?, Oldenburg: Universität Oldenburg. Zentrum für pädagogische Berufspraxis.

Hasse, Jürgen (2006)
Bildung für Nachhaltigkeit statt Umweltbildung? Starke Rhetorik – Schwache Perspektiven, in: Hiller, Bettina/Lange M. (Hrsg.): *Bildung für Nachhaltige Entwicklung. Perspektiven für die Umweltbildung*, Münster: Zentrum für Umweltforschung, 29–43.

Haverkamp, Anselm (2004)
Latenzzeit. Wissen im Nachkrieg, Berlin: Kadmos.

Hemmings, Claire (2012)
Affective solidarity: Feminist reflexivity and political transformation, in: *Feminist Theory* 13(2), 147–61.

Henke, Silvia/Mersch, Dieter/van der Meulen, Nicolaj/Strässle, Thomas/Wiesel, Jörg (2020)
Manifest der Künstlerischen Forschung. Eine Verteidigung gegen ihre Verfechter versetzt mit „Bildstücken" – Deklination einer Collage von Sabine Hertig, Zürich/Berlin: diaphanes.

Hentilä, Marjaliisa/Hentilä, Seppo (2020)
1918 – Das deutsche Finnland. Die Rolle der Deutschen im finnischen Bürgerkrieg, Bad Vilbel: Scoventa.

Hickey-Moody, Anna (2016)
A Femifesta for Posthuman Art Education: Visions and Becomings, in: Taylor, Carol A./Hughes, Christina (Hrsg.): *Posthuman Research Practices in Education*, London: Palgrave Macmillan, 258–66.

Hickey-Moody, Anna/Willcox, Marissa (2020)
Feminist affect and children's embodied trauma, in: *Matter: Journal of New Materialist Research* 1(2), 1–26.

Hinz, Melanie/Kranixfeld, Micha/Köhler, Norma/Scheuerle, Christoph (Hrsg.) (2018)
Forschendes Theater in sozialen Feldern. Theater als Soziale Kunst III, München: kopaed.

Hooks, Bell (2009)
Belonging a Culture of Place. Routledge: London.

Howard, Luke (2013)
Über die Modification der Wolken [1803], in: Beyer, Marcel/Völter, Helmut (Hrsg.): *Wolkenstudien*, Leipzig: Spector Books, 186–87.

Huffschmid, Anne (2015)
Risse im Raum: Erinnerung, Gewalt und städtisches Leben in Lateinamerika, Wiesbaden: Springer VS.

Illies, Florian (2023)
Zauber der Stille. Caspar David Friedrichs Reise durch die Zeiten, Frankfurt am Main: S. Fischer.

Imhof, Anne (2024)
Wie sieht die Endlichkeit aus?, in: *DIE ZEIT* (21), 8. Mai 2024, 54.

Inan, Çiğdem (2023)
Affekttheoretische Perspektiven auf Rassismus, in: Nationaler Diskriminierungs- und Rassismusmonitor/Polat, Serpil (Hrsg.) (2023): *Rassismusforschung I: Theoretische und interdisziplinäre Perspektiven*, Bielefeld: Transcript, 191–230.

Ingold, Tim (2005)
The Eye of the Storm. Visual Perception and the Weather, in: *Visual Studies* 20(2), 97–104.

Ingold, Tim (2007)
Earth, Sky, Wind and Weather, in: *Journal of the Royal Anthropologist Institute* 13, 19–38.

Ingold, Tim (2008)
When ANT meets SPIDER; social theory for arthropods, in: Knappett, Carl/Malafouris, Lambros (Hrsg.): *Material agency: towards a non-anthropocentric approach*, New York: Springer, 209–15.

Ingold, Tim (2010)
Bringing Things to Life: Creative Entanglements in a World of Materials, in: *ESRC National Centre for Research Methods NCRM Working Paper Series* 05(10), https://hummedia.manchester.ac.uk/schools/soss/morgancentre/research/wps/15-2010-07-realities-bringing-things-to-life.pdf (30.05.2024).

Ingold, Tim (2011)
Being Alive. Essays on movement, knowledge and description, London/New York: Routledge.

Ingold, Tim (2012)
Introduction, in: Ingold, Tim/Janowski, Monica (Hrsg.): *Imagining Landscape. Past, Present, Future*, London/New York: Routledge, 1–18.

Ingold, Tim (2017)
Knowing from the Inside. Correspondences Tim Ingold, Aberdeen: University Aberdeen.

Ivinson, Gabrielle (2022)
Staging Affects for Kid's Migrant Theatre, in: Westphal, Kristin/Althans, Birgit/Dreyer, Matthias/Hinz, Melanie (Hrsg.): *Kids on Stage. Andere Spielweisen in der Performancekunst. transgenerational. transkulturell. transdisziplinär*, Oberhausen: Athena, 123–38.

Ivinson, Gabrielle/Renold, Emma (2013a)
Valley's girls. Re-theorizing bodies and agency in semirural post-industrial locale, in: *Gender and Education* 25(6), 704–21.

Ivinson, Gabrielle/Renold, Emma (2013b)
Subjectivity, Affect and Place. Thinking with Deleuze and Guattari's Body without Organs to explore young teen girls becomings in post-industrial locale, in: *Subjectivity* 6, 369–90.

Ivinson, Gabrielle/Renold, Emma (2016)
Girls, Camera, (Intra)Action: Mapping Posthuman Possibilities in a Diffractive Analysis of Camera-Girl-Assemblages in Research, Gender, Corporeality and Place, in: Taylor, Carol/Hughes, Christina/Ulmer, Jasmine (Hrsg.): *Posthuman Research Practices in Education*, London/New York: Palgrave Macmillan, 168–85.

Ivinson, Gabrielle/Renold, EJ (2021)
What more do bodies know? Moving with the Gendered Affects of Place, in: *Body & Society* 85(1), 85–112.

Jamouchi, Samira (2020)
Affective togetherness in arts education: Lingering on a performative approach to wool felting, in: De Riba Mayoral, Silvia/Estalayo Bielsa, Paula (Hrsg.): *Affect as Pedagogy*, *Matter: Journal of New Materialist Research* 1(2), 50–74.

Jickling, Bob/Sterling, Stephen (2017)
Post-Sustainability and Environmental Education. Remaking Education for the Future, London: Palgrave Macmillan.

Julabü Skript Land Sehen (2022)
Skript Land Sehen der Jugendclubs von Junge Theater Bremen, Junge Landesbühne Wilhelmshaven (Julabü), Junge Staatstheater Oldenburg, Stand von 12.06.2022.

Julabü (2024)
Hart am Wind, https://landesbuehne-nord.de/events/hart-am-wind/ (29.05.2024).

Kämpf-Jansen, Helga (2001)
Ästhetische Forschung. Wege durch Alltag, Kunst und Wissenschaft, Köln: Tectum.

Kegler, Beate (2017)
Ganz nah dran. Ländliche Kulturarbeit zwischen Breiten- und Soziokultur, in: Schneider, Wolfgang/Kegler, Beate/Koß, Daniela (Hrsg.): *Vital Village Development of Rural Areas as a Challenge for Cultural Policy / Entwicklung ländlicher Räume als kulturpolitische Herausforderung,* Bielefeld: Transcript, 215–24.

Khurana, Thomas (2007)
Unvordenkliche Nachwirkung. Anmerkung zur Zeitlichkeit der Latenz, in: Khurana, Thomas/Diekmann, Stefanie (Hrsg.): *Latenz. 40 Annäherungen an einen Begriff*, Berlin: Kadmos, 142–47.

Kirsche, Uwe (2023)
Wolken. Ein kurzer Blick hinter die meteorologischen Kulissen, in: *Wolken. Von Gerhard Richter bis zur Cloud. Stiftung Kunst und Natur. Museum Sinclair*, 54–59, https://kunst-und-natur.de/images/downloads/230221_MSH_Wolken_Broschuere_d-e_Ansicht_mittel.pdf (30.05.2024).

Klant, Michael (1995)
Künstler bei der Arbeit von Fotografen gesehen, Ostfildern-Ruit: Cantz'schen.

Klein, Julian (2010)
Was ist künstlerische Forschung?, in: *Gegenworte* 23(1), 25–28.

Knudsen, Britta T./Stage, Carsten (2015)
Affective Methodologies. Developing Cultural Research Strategies for the Study of Affect, New York: Palgrave Macmillan.

Kopper, Christoph (2007)
Die Bahn im Wirtschaftswunder. Deutsche Bundesbahn und Verkehrspolitik in der Nachkriegsgesellschaft, Frankfurt am Main/New York: Campus.

Krüger, Jens Oliver/Waburg, Wiebke/Westphal, Kristin/Kranixfeld, Micha/Sterzenbach, Barbara (Hrsg.) (2023)
Landschaft – Performance – Teilhabe. Ländliche Räume in kultureller Bildung und künstlerischer Praxis, Bielefeld: Transcript.

Kühl, Jana (2016)
Walking Interviews als Methode zur Erhebung alltäglicher Raumproduktionen, in: *Europa Regional* 23.2015(2), 35–48, https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:0168-ssoar-51685-8 (03.06.2024).

Laliberté, Nicole/Schurr, Carolin (2016)
Introduction. The stickiness of emotions in the field: complicating feminist methodologies, in: *Gender, Place & Culture* 23(1), 72–78.

Landesbühne Niedersachsen Nord (2024)
UNSER OLYMPIA. Ein Theaterspaziergang der Bürgerbühne in Kooperation mit dem Heimatverein Schortens, der Stadt Schortens und der IG Metall Oldenburg/Wilhelmshaven, https://landesbuehne-nord.de/unser-olympia-archiv/ (27.05.2024).

Lanzl, Christina/Ohlig, Moritz (2023)
Einleitung, in: *Wolken. Von Gerhard Richter bis zur Cloud. Stiftung Kunst und Natur. Museum Sinclair*, 4–17, https://kunst-und-natur.de/images/downloads/230221_MSH_Wolken_Broschuere_d-e_Ansicht_mittel.pdf (30.05.2024).

Latour, Bruno (2004)
Politics of Nature. How to Bring the Sciences into Democracy, Cambridge/London: Harvard University Press.

Latour, Bruno (2005)
Reassembling the Social. An Introduction to Actor-Network-Theory, Oxford: Oxford University Press.

Latour, Bruno (2018)
Das Parlament der Dinge. Für eine politische Ökologie, Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Latour, Bruno (2019)
Eine neue Soziologie für eine neue Gesellschaft, Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Lennon, John/Ono, Yoko (2018)
Imagine. Jon. Yoko. London: Thames & Hudson.

Ley, William Clement (2013)
Vierte Vorlesung. Wolken und Wetterzeichen [1879], in: Beyer, Marcel/Völter, Helmut (Hrsg.): *Wolkenstudien*, Leipzig: Spector Books, 192–93.

Lochthofen, Sergej (2014)
Grau. Eine Lebensgeschichte aus einem untergegangenen Land, Reinbek: Rowohlt.

M.1 Arthur Boskamp-Stiftung (2021)
Queer Bar, https://www.m1-hohenlockstedt.de/kuratieren/2021-2022/in-visibilities/gossip/queer-bar/ (31.05.2024).

M.1 Arthur Boskamp-Stiftung (2022)
Out of the Closet – Into the Drinks, https://www.m1-hohenlockstedt.de/de/kalender/2022/7/30/out-of-the-closet/ (31.05.2024).

Macfarlane, Robert (2016)
Alte Wege, Berlin: Matthes & Seitz.

Mallwitz, Detlef (2020)
Künstlerkolonie Wriezen. Gründung – Untergang – Abwicklung 1940–1950, Katalog zur gleichnamigen Ausstellung, Wriezen: Stadt Wriezen.

Märkische Oderzeitung (2021)
Legehennenanlage – Odega holt das „Klima-Ei" der Waldhühner ins Oderbruch, 07.05.2021, https://www.moz.de/lokales/seelow/tierwohl-legehennenanlage-_-odega-holt-das-_klima-ei_-der-waldhuehner-ins-oderbruch-56719270.html (30.05.2024)

Märkische Oderzeitung (2023)
Millionenverlust statt Klima-Ei aus dem Oderbruch, 13.10.2023, https://www.moz.de/lokales/seelow/tierhaltung-in-mol-millionenverlust-im-genehmigungsverfahren-statt-klima-ei-aus-dem-oderbruch-71938097.html (30.5.2024).

Massey, Doreen (2005)
For Space, London/Thousand Oaks/New Delhi: Sage Publications.

Massumi, Brian (2002)
Parables for the Virtual. Movement, Affect, Sensation, Durham/London: Duke University Press.

Massumi, Brian (2008)
The Thinking-Feeling of What Happens, in: *INFLeXions 1/2008, How is Research-Creation?,* http://www.inflexions.org/n1_massumihtml.html (02.06.2024).

Massumi, Brian (2010)
Ontomacht. Kunst, Affekt und das Ereignis des Politischen, Berlin: Merve.

Massumi, Brian (2011)
Semblance and Event. Activist Philosophy and the Occurrent Arts, Cambridge/London: MIT Press.

Massumi, Brian (2015)
The power at the end of the economy, Durham/London: Duke University Press.

Mathews, Andrew S. (2017)
Ghostly Forms and Forest Histories, in: Tsing, Anna/Swanson, Heather/Gan, Elaine/Bubandt, Nils (Hrsg.): *Arts of Living on a Damaged Planet*, Minneapolis: University of Minnesota Press, G145–56.

Mehlert, Kristina (2020)
Innenminister Hans-Joachim Grote lobt deutsch-finnische Freundschaft, 01.03.2020, in: *Norddeutsche Rundschau Online*, https://www.shz.de/lokales/itzehoe/artikel/innenminister-hans-joachim-grote-lobt-deutsch-finnische-freundschaft-41807164 (30.05.2024).

Mehlert, Kristina (2022)
Grundstein der Freiheit im Lockstedter Lager gelegt, 27.02.2022, in: *Norddeutsche Rundschau Online*, https://www.shz.de/lokales/kellinghusen/artikel/finnentag-in-hohenlockstedt-grundstein-der-freiheit-im-lockstedter-lager-gelegt-22716859 (30.05.2024).

Mehlert, Kristina (2023)
Finnentag zeigt Parallelen zu Russlands kriegerischen Machenschaften vor 108 Jahren und heute, 05.03.2023, in: *Norddeutsche Rundschau Online*, https://www.shz.de/lokales/kellinghusen/artikel/finnentag-in-hohenlockstedt-mit-kranzniederlegungen-44279393 (30.05.2024).

Meinander, Henrik (2014)
Finnlands Geschichte. Linien, Strukturen, Wendepunkte, Bad Vilbel: Scoventa.

Method Lab #3 (2023)
Tonaufnahme/Recording Method Lab #3, Kunstakademie Düsseldorf 05.07.2023.

Mierendorff, Marta (1971)
Steinblock für einen Heldenpenis, in: *Frankfurter Rundschau*, 03.04.1971, 3.

Militz, Elisabeth/Faria, Caroline/Schurr, Carolin (2019)
Affectual intensities: Writing with resonance as feminist methodology, in: *Area* 52(2), 429–36.

Monopol (2022)
Documenta-Eklat: Entschuldigungen, Erklärungsversuche und Forderungen, 22.06.2022, https://www.monopol-magazin.de/antisemitismus-eklat-auf-der-documenta-entschuldigungen-erklaerungsversuche-und-forderungen (08.04.2023).

Mühlhoff, Rainer (2018)
Immersive Macht: Affekttheorie nach Spinoza und Foucault, Frankfurt: Campus.

Mühlhoff, Rainer (2019)
Affective Resonance, in: Slaby, Jan/von Scheve, Christian (Hrsg.): *Affective Societies: Key Concepts*, London/New York: Routledge, 189–99.

Mühlhoff, Rainer (2022)
Affektive Resonanz, in: *Affective Societies: Key Concepts Online,* hrsg. vom SFB 1171 Berlin, https://key-concepts.sfb-affective-societies.de/articles/affektive-resonanz-version-1-0/ (24.06.2024).

Nancy, Jean-Luc (2013)
Corpus II: Writings on Sexuality, New York: Fordham University Press.

Neimanis, Astrida (2018)
Material Feminisms, in: Braidotti, Rosi/Hjavajova, Maria (Hrsg.): *Posthuman Glossary,* New York: Bloomsbury, 242–44.

Netzwerk Affekt und Kolonialismus (2024)
Offizielle Website des Netzwerks Affekt und Kolonialismus, https://www.sfb-affective-societies.de/forschung/affect-colonialism-weblab/index.html und https://affect-and-colonialism.net/ (02.06.2024).

Odega (2024)
Video zur Geflügelwirtschaft, https://www.odega.de/gefluegelwirtschaft/ (02.06.2024).

Ogette, Tupoka (2022)
Ein rassismus-kritisches Alphabet, München: cbj.

Pallokat, Jan (2022)
Fischsterben in der Oder bleibt ungeklärt, in: *Tagesschau Online,* 28.12.2022, https://www.tagesschau.de/ausland/fischsterben-oder-127.html (08.08.2023).

Papadopoulos, Dimitris/Puig de la Bellacasa, Maria/Myers, Natasha (Hrsg.) (2021)
Reactivating Elements. Chemistry, Ecology, Practice, Durham/London: Duke University Press.

Papke, Erwin (Hrsg.) (1982)
Pickelhauben und Kartoffeln. Aus der Geschichte Hohenlockstedts, Itzehoe: E. A. George.

Peters, John Durham (2015)
The Marvelous Clouds. Toward a Philosophy of Elemental Media, Chicago, IL: University of Chicago Press.

Pink, Sarah (2015)
Doing Sensory Ethnography, London/Thousand Oaks/New Delhi: Sage Publications.

Polanyi, Michael (2016)
Implizites Wissen, Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Poppenga, Gerrit (2023)
Betreff: *Bilder einer längst vergangenen Zeit…*, Mail vom 06.05.2023.

Puig de la Bellacasa, María (2017)
Matter of care. Speculative ethics in More than Human Worlds, Minneapolis/London: University of Minnesota Press.

Quante, Markus (2021)
Künstlerbuch Cirren, 2021, in: Schwank, Angela: *Künstlerbuch Cirren*, https://www.angela-schwank.at/texte-zur-malerei/ (30.05.2024).

Quante, Markus (2023)
Geheimnisvolle Cirren, in: *Wolken. Von Gerhard Richter bis zur Cloud. Stiftung Kunst und Natur. Museum Sinclair*, 60–65, https://kunst-und-natur.de/images/downloads/230221_MSH_Wolken_Broschuere_d-e_Ansicht_mittel.pdf (30.05.2024).

rampe:aktion (2021a)
Soundcollage aus den „Protestreden", Audiodatei.

rampe:aktion (2021b)
Soundcollage „Erwachsene vs. Jugend", Audiodatei.

Rancière, Jacques (2006)
Politik der Bilder, Zürich/Berlin: diaphanes.

Rauterberg, Hanno (2019)
"Der Teufelskreis demokratischer Kunst: Das Publikum will mehr Mitsprache, zu Recht. Der Preis aber ist hoch." in: *Die Zeit (14.11.2019)*

Reckwitz, Andreas (2012a)
Affektive Räume. Eine praxeologische Perspektive, in: Mixa, Elisabeth/Vogl, Patrick (Hrsg.): *E-motions. Transformationsprozesse in der Gegenwartskultur*, Wien: Turia + Kant, 23–44.

Reckwitz, Andreas (2012b)
Affective spaces: a praxeological outlook, in: *Rethinking History* 16(2), 241–58.

Reinwand, Vanessa-Isabelle (2012)
Künstlerische Bildung – Ästhetische Bildung – Kulturelle Bildung, in: Bockhorst, Hildegard/Reinwand, Vanessa-Isabelle/Zacharias, Wolfgang (Hrsg.): *Handbuch Kulturelle Bildung*, München: kopaed, 108–14.

Richter, Gerhard (2008)
Text 1961 bis 2007. Schriften, Interviews, *Briefe*, Köln: Walter König.

Schadler, Cornelia (2019)
Enactments of a New Materialist Ethnography: Methodological Framework and Research Processes, in: *Qualitative Research* 19(2), 215–30.

Schäfer, Siegfried (2015)
Das königlich preußische Jägerbataillon Nr. 27 im Lager bei Lockstedt, Sonderausgabe des Lockstedter Lager Couriers, Hohenlockstedt: Selbstverlag.

Schäfer, Siegfried (2018)
Die Heeres-Munitionsanstalt im Wehrkreis X Lockstedter Lager 1934–1945 und die Zeit von 1945–1949, Lockstedter Lager Courier, Hohenlockstedt: Selbstverlag.

Schamoni, Peter (1972)
Hundertwassers Regentag, Peter Schamoni Filmproduktion.

Schankweiler, Kerstin (2016)
Affektive Dynamiken von Bildern in Zeiten von Social Media. Bildzeugenschaften aus Ägypten, 2010–2013, in: *kritische berichte* 1, 72–85.

Schell, Manfred (2009)
Die Lok zieht die Bahn, Berlin: Rotbuch.

Schinkel, Sebastian (2013)
Familiäre Räume. Eine Ethnographie des ‚gewohnten' Zusammenlebens als Familie, Bielefeld: Transcript.

Schirrmeister, Benno (2022)
Kolonialer Alptraum: Wilhelmshavens Last der Vergangenheit, in: *TAZ Online Ausgabe*, 03.04.2022, https://taz.de/Wilhelmshavens-Last-der-Vergangenheit/!5844372/ (02.06.2024).

Schneider, Birgit (2024)
Landschaft, in: *Zeitschrift für Medienwissenschaft (ZfM)* Heft 30, Jahrgang 16, 76–78.

Schrader, Astrid (2015)
Abyssal intimacies and temporalities of care: How (not) to care about deformed leaf bugs in the aftermath of Chernobyl, in: *Social Studies of Science* 45(5), 665–90.

Schröder, Carsten (2000)
Der NS-Schulungsstandort Lockstedter Lager. Von der ‚Volkssportschule' zur SA-Berufsschule ‚Lola I', in: *Informationen zur Schleswig-Holsteinischen Zeitgeschichte* 37, 3–26.

Schultz, Nikolaj (2023)
Landsickness, Cambridge: Polity Press

Schultz, Nikolaj (2024)
Landkrank, Berlin: Suhrkamp.

Schurr, Carolin (2014)
Emotionen, Affekte und mehr-als-repräsentationale Geographien, in: *Geographische Zeitschrift* 102(3), 148–16.

Schurr, Carolin/Abdo, Katharina (2014)
Rethinking the place of emotions in the field through social laboratories, in: *Gender, Place & Culture* 23(1), 120–33.

Schwank, Angela (2023)
Cirren-Installation, in: *Wolken. Von Gerhard Richter bis zur Cloud. Stiftung Kunst und Natur. Museum Sinclair*, 50, https://kunst-und-natur.de/images/downloads/230221_MSH_Wolken_Broschuere_d-e_Ansicht_mittel.pdf (30.05.2024).

Schwartz, Erwin (Hrsg.) (1977)
Von der Heimatkunde zum Sachunterricht, Braunschweig: Westermann.

Serres, Michel (1994)
Hermes V. Die Nordwest-Passage, Berlin: Merve.

Seyfert, Robert (2019)
Beziehungsweisen. Elemente einer relationalen Soziologie, Weilerswist: Velbrück Wissenschaft.

Simmel, Georg (2002)
Exkurs über den Fremden [1908], in: Merz-Benz, Peter Ulrich/Wagner, Gerhard (Hrsg.): *Der Fremde als sozialer Typus. Klassische soziologische Texte zu einem aktuellen Phänomen*, Konstanz: UVK/UTB, 47–53.

Slaby, Jan/von Scheve, Christian (Hrsg.) (2019)
Affective Societies: Key Concepts, London/New York: Routledge.

Slaby, Jan/Mühlhoff, Rainer/Wüschner, Philipp (2016)
Affektive Relationalität. Umrisse eines philosophischen Forschungsprogramms, in: Eberlein, Undine (Hrsg.): *Zwischenleiblichkeit und bewegtes Verstehen – Intercorporeity, Movement and Tacit Knowledge*, Bielefeld: Transcript, 69–108.

Sloterdijk, Peter (2023)
Wer noch kein Grau gedacht hat, Berlin: Suhrkamp.

Soboczynski, Adam (2024)
Abschied von der Landschaft, in: *DIE ZEIT* (19), 24. Mai 2024, 51.

Sontag, Susan (2003)
Regarding the Pain of Others, New York: Picador.

Sontag, Susan (2005a)
Das Leiden anderer betrachten, Frankfurt am Main: S. Fischer.

Sontag, Susan (2005b)
On Photography, New York: RosettaBooks.

Spivak, Gayatri Chakravorty (2004)
Righting Wrongs, in: *The South Atlantic Quarterly* 103, 523–81.

Spivak, Gayatri Chakravorty (2012)
An Aesthetic Education in The Era of Globalization, Cambridge/London: Harvard University Press.

Sprute, Sebastian-Manès (2020)
Weltzeit im Kolonialstaat: Kolonialismus, Globalisierung und die Implementierung der europäischen Zeitkultur in Senegal, 1880–1920, Bielefeld: Transcript.

Stegmann, Petra (Hrsg.) (2022)
Ausstellungskatalog, *BY THE SEA. Land Art, Performance, Minimal Art*, Wilhelmshaven: Kunsthalle Wilhelmshaven.

Stemmler, Susanne (2014)
Wahrnehmung, Erfahrung, Experiment, Wissen Objektivität und Subjektivität in den Künsten und den Wissenschaften, Zürich/Berlin: diaphanes.

Stengers, Isabelle (2005)
Introductory Notes on an Ecology of Practices, in: *Cultural Studies Review* 11(1), 183–96.

Stern, Daniel (2010)
Forms of Vitality: Exploring Dynamic Experience in Psychology, the Arts, Psychotherapy, and Development, New York: Oxford University Press.

Stewart, Kathleen (1996)
A space on the side of the road, New Jersey: Princeton University Press.

Stewart, Kathleen (2007)
Ordinary Affects, Durham/London: Duke University Press.

Stewart, Kathleen (2008)
Weak theory in an unfinished world, in: *Journal of Folklore Research* 45, 71–82.

Tagesschau online (2022)
25 bis 50 Prozent der Fische verendet, https://www.tagesschau.de/inland/oder-fischsterben-111.html#:~:text=Polen%20will%20noch%20in%20diesem,der%20Fische%20in%20der%20Oder (08.08.2023).

Taylor, Carol (2020)
Walking as (trans-)disciplinary mattering: a speculative musing on acts of feminist discipline, in: Taylor, Carol A./Hughes, Christina/Ulmer, Jasmine B. (Hrsg.): *Transdisciplinary Feminist Research. Innovations in Theory, Method and Practice*, London/New York: Routledge, 4–15.

Tepora, Tuomas/Roselius, Aapo (Hrsg.) (2014)
The Finnish Civil War 1918. History, Memory, Legacy, Leiden/Boston: Brill.

Terkessidis, Mark (2018)
Kollaboration, Berlin: Suhrkamp.

Theaterpädagogisches Manifest (2020)
Das Theaterpädagogische Manifest, https://www.butinfo.de/sites/default/files/downloads/manifest_2020_0.pdf (29.05.2024).

Tolia-Kelly, Divya P. (2006)
Affect – An Ethnocentric Encounter? Exploring the ‚Universalist' Imperative of Emotional/Affectual Geographies, in: *Area* 38(2), 213–17.

Traditionsverband Jägerbataillon Nr. 27 e. V (o. J.)
Traditionsverband Jägerbataillon Nr. 27 e. V., Lebenswerk der Jäger, https://jp27.fi/?lang=de (30.05.2024).

Trimborn, Jürgen (2011)
Arno Breker. Der Künstler und die Macht, Berlin: Aufbau.

Tsing, Anna Lowenhaupt (2015)
The Mushroom at the End of the World. On the Possibility of Life in Capitalist Ruins, Princeton/Oxford: Princeton University Press.

Tsing, Anna Lowenhaupt (2020)
Der Pilz am Ende der Welt. Über das Leben in den Ruinen des Kapitalismus, Berlin: Matthes & Seitz.

Tsing, Anna Lowenhaupt/Swanson, Heather/Gan, Elaine/Bubandt, Nils (Hrsg.) (2017)
Arts of Living on a Damaged Planet, Minneapolis: University of Minnesota Press.

Umweltbundesamt (2022)
Fischsterben in der Oder, August 2022, Expertenbericht, Stand 30.09.2022, https://www.bmuv.de/fileadmin/Daten_BMU/Download_PDF/Naturschutz/Bericht_-_Fischsterben_in_der_Oder_20220929_bf.pdf (30.5.2024).

Vannini, Phillip (2015) (Hrsg.)
Non-Representational Methodologies. Re-Envisioning Research, London/New York: Routledge.

Vietzen, Walter (2020)
Zwangsarbeitende im Kreis Steinburg 1939–1945. Eine Spurensuche. Band 1: von Aasbüttel bis Kellinghusen, Norderstedt: BoD-Books on Demand.

Vogl, Joseph (2007)
Über das Zaudern, Zürich/Berlin: diaphanes.

Vogl, Joseph (2019)
On Tarrying. New York: Seagull.

von Amelunxen, Hubertus (1988)
Die aufgehobene Zeit: Die Erfindung der Photographie durch William Henry Fox Talbot, Berlin: Nishen.

von Bose, Käthe (2019)
Affekte im Feld. Zu Ethnografie und race, class, gender, in: Klomann, Verena/Frieters-Reermann, Norbert/Genenger-Stricker, Marianne/Sylla, Nadine (Hrsg.): *Forschung im Kontext von Bildung und Migration,* Wiesbaden: Springer VS, 153–66.

Walkerdine, Valerie (2016)
Affective history, working-class communities and self-determination, in: *The Sociological Review* 64(4), 699–714.

Walravens, Hartmut (2021)
Die Portraitmalerin Anne Bernhardi, in: Walravens, Hartmut (2021): *Die Potsdamer Porträtmalerin Anna Bernhardi (1868–1944), eine frühe Sinologin. Tagebuch-Fragmente von ihrem Aufenthalt in Tianjin und ihrer Tätigkeit als Mädchenschullehrerin 1905–1912*, Books on Demand, 12.

Waterton, Emma (2020)
Memorialising War. Rethinking heritage and affect in the context of Pearl Harbor, in: De Nardi, Sarah/Orange, Hilary/High, Steven/Koskinen-Koivisto, Eerika (Hrsg.): *The Routledge Handbook of Memory and Place*, London/New York: Routledge, 237–48.

Wegner, Nicole (2021)
Ritual, Rhythms, and the Discomforting Endurance of Militarism: Affective Methodologies and Ethico-Political Challenges, in: *Global Studies Quarterly* 1, 1–10.

Welland, Julia (2021)
Feeling and militarism at Ms Veteran America, in: *International Feminist Journal of Politics* 23(1), 58–79.

Wieland, Janna R. (2019)
Die Arbeit ‚mit' Bildern als kulturanthropologische und raumtheoretische Denkweise, in: Althans, Birgit/Maier, Carla J. (Hrsg.): *Arenen transkultureller Bildung: Resonanzen/Interferenzen. Special Issue der Zeitschrift Paragrana, Internationale Zeitschrift für Historische Anthropologie,* Berlin/New York: Walter de Gruyter, 34–48.

Wikipedia (2024)
Bahnstrecke Oldenburg–Wilhelmshaven, https://de.wikipedia.org/wiki/Bahnstrecke_Oldenburg%E2%80%93Wilhelmshaven (03.06.2024)

Winkler, Tim/Weigle, Martin/Dahrendorf, Melanie/Hutzelmann, Vera/Schröder Dietrich/Jastram, Oliver (2022)
Fischsterben in der Oder – Liveblog, in: *Märkische Oderzeitung MOZ*, 27.08.2022, https://www.moz.de/nachrichten/brandenburg/tote-fische-in-der-oder-hunderte-liter-gift-im-fluss-_-polnische-medien-berichten-ueber-fischsterben-65933413.html (11.08.2023).

Winter, Jay (2006)
Sites of Memory and the Shadow of War, in: Erll, Astrid/Nünning, Ansgar (Hrsg.): *Cultural Memory Studies. An International and Interdisciplinary Handbook*, Berlin/New York: Walter de Gruyter, 61–74.

Winter, Jay (2009)
Historians and Sites of Memory, in: Boyer, Pascal/Wertsch, James V. (Hrsg.): *Memory in Mind and Culture*, Cambridge: Cambridge University Press, Kindle-Version.

Wöhler, Maike (2023)
„In Deutschland wartet das Paradies auf uns". Die Olympia Werke und die griechische Arbeitsmigration in Nordwestdeutschland, Bielefeld: Transcript.

Wolf, Christa (1973)
Der geteilte Himmel, München: dtv.

Wylie, John (2007)
Landscape, London/New York: Routledge.

Zalasiewicz, Jan/Williams, Mark/Waters, Colin Neil/Barnosky, Anthony D. (2016)
Scale and Diversity of the Physical Technosphere: A geological perspective, in: *The Anthropocene Review* 4(1), 9–22.

INTERVIEWS

Anders, Kenneth (2020)
Interview, geführt von Mirjam Lewandowsky am 04.10.2020, Altranft.

Anders, Kenneth (2023)
Feedbacktreffen mit Kenneth Anders, Lars Fischer, Antje Scholz, Manuela Vieser, Isaac Yuen, Tobias Hartmann und Bernd Röseler, geführt von Mirjam Lewandowsky am 15.12.2023, Altranft.

Bailer, Sascia (2020)
Interview, geführt von Fiona Schrading am 09.11.2020, Online-Videocall.

Berling, Björn (2022)
Walking Interview, geführt von Fiona Schrading am 25.04.2022, Holsteiner Wald, Hohenlockstedt.

Boskamp, Ulrike (2020)
Interview, geführt von Fiona Schrading am 25.07.2020, Hohenlockstedt.

Frau D. (2024)
Interview, geführt von Birgit Althans am 03.01.2024, Wilhelmshaven.

Dorfmüller, Claudia (2020)
Interview, geführt von Fiona Schrading am 24.07.2020, Hohenlockstedt.

Dorfmüller, Claudia (2020)
Feedbacktreffen und Ideenaustausch mit Ulrike Boskamp, Claudia Dorfmüller, Bettina Kruse und Joerg Franzbecker, geführt von Fiona Schrading am 26.11.2020, Online-Videocall.

Engelhardt, Jörg (2021)
Interview, geführt von Mirjam Lewandowsky am 29.09.2021, Jäckelsbruch.

Feedbacktreffen (2021)
Feedbacktreffen mit Frank Fuhrmann, Stefanie Kaufmann, Britta Hollmann, Marion Pochanke, geführt von Janna R. Wieland am 04.01.2021, Wilhelmshaven.

Fleckenstein, Gunther/Hoffmann, Günter (2022)
Interview, geführt von Fiona Schrading am 26.11.2022, Hohenlockstedt.

Fuhrmann, Frank (2020)
Walking Interview, geführt von Janna R. Wieland am 20.08.2020, Wilhelmshaven.

Fuhrmann, Frank (2024)
Feedbacktreffen mit Frank Fuhrmann, Stefanie Kaufmann, Olaf Strieb, Marion Pochanke, Caroline Wybranietz, geführt von Janna R. Wieland am 06.02.2024, Wilhelmshaven.

Geschichtswerkstatt Hohenkirchen e. V. (2020)
Gespräch mit Martin Ahrends, Siggi Bleeck, Heino Harms, Wilhelm Oltmanns, Friedrich von Cölln, Renate Peters, Johann Wilhelm Peters, geführt von Janna R. Wieland am 09.06.2022, Hohenkirchen.

Greuel, Frauke (2023)
Interview, geführt von Fiona Schrading am 16.12.2023, Hohenlockstedt.

Herbert, Peter (2021)
Walking Interview, geführt von Mirjam Lewandowsky am 09.03.2021, Altranft.

Jabusch, Achim (2022)
Fahrradtour *Kaiserliche Übungsplatztour* und Walking Interview, geführt von Fiona Schrading am 22.04.2022, Hohenlockstedt.

Janssen, Arthur (2022)
Walking Interview, geführt von Janna R. Wieland am 08.06.2022, Wiefels.

Kruse, Bettina (2020)
Interview, geführt von Fiona Schrading am 24.07.2020, Hohenlockstedt.

Kruse, Bettina (2020)
Feedbacktreffen und Ideenaustausch mit Ulrike Boskamp, Claudia Dorfmüller, Bettina Kruse und Joerg Franzbecker, geführt von Fiona Schrading am 26.11.2020, Online-Videocall.

Nyari, Wilma (2022)
Interview, geführt von Janna R. Wieland am 10.08.22, Wilhelmshaven.

Pouliart, Joke (2022)
Interview, geführt von Birgit Althans und Janna R. Wieland am 06.10.2022, Carolinensiel.

Quade, Thomas (2022)
Interview, geführt von Mirjam Lewandowsky am 09.04.2022, Letschin.

rampe:aktion (2021)
Interview mit Christian Limber, Christian Diaz Orejarena, Miriam Trostorf, Claudia Dorfmüller, geführt von Fiona Schrading am 21.05.2021, Hohenlockstedt.

rampe:aktion (2021)
Interview mit Christian Limber, Christian Diaz Orejarena, Miriam Trostorf, geführt von Fiona Schrading am 03.09.2021, Hohenlockstedt.

Rode, Anna-Lena (2020)
Walking Interview, geführt von Janna R. Wieland am 19.08.2020, Wilhelmshaven.

Roguski, Agnieszka (2021)
Interview, geführt von Fiona Schrading am 23.10.2021, Online-Videocall.

Scholz, Antje (2021)
Walking Interview, geführt von Mirjam Lewandowsky am 13.03.21, Altranft.

Steinert, Michael (2024)
Interview, geführt von Birgit Althans am 21.05.2024, Küstenmuseum Wilhelmshaven.

Bildnachweis
Credits for Figures

Open Access. © 2025 the author(s), published by Walter de Gruyter GmbH, Berlin/Boston. This work is licensed under the Creative Commons Attribution 4.0 License. https://doi.org/10.1515/9783111390444-032

1 Unterwegs im Tourbus der Julabü, zwischen Esens und Wittmund 2020/Travelling on the Julabü Tour Bus, between Esens and Wittmund 2020, Foto/Photo: Janna R. Wieland

2 Forschungswerkstatt/Research Workshop, Kunstakademie Düsseldorf 18.04.2022, Foto/Photo: Mirjam Lewandowsky

3 Forschungswerkstatt zur Publikation/ Research Workshop on Publication, Kunstakademie Düsseldorf 18.04.2022, Foto/Photo: Janna R. Wieland

4 Forschungswerkstatt zur Klimawoche/ Research Workshop on Climate Week, Kunstakademie Düsseldorf 27.04.2022, Foto/Photo: Mirjam Lewandowsky

5 Unterwegs im Oderbruch/En Route in the Oderbruch, Altranft 2021, Foto/Photo: Janna R. Wieland

6 Landschaftsbilder und ihre Titel/Landscape Images and Their Titles, Wilhelmshaven 2022, Foto/Photo: Janna R. Wieland

7 Warten im Oderbruch/Waiting in the Oderbruch, Baasee 2021, Foto/Photo: Janna R. Wieland

8 Zeichnungen aus dem Method Lab II/Drawings from the Method Lab II, Kunstakademie Düsseldorf 2022, Foto/Photo: Janna R. Wieland

9 Respect My Fucking Pronouns, Kunst- und Aktionsprojekt Holo Rampe/Holo Rampe art and action project, M.1 Arthur Boskamp-Stiftung, Hohenlockstedt 2021, Foto/Photo: Fiona Schrading

10 Landschaft an der Oder mit Forscherin/Landscape on the Oder with Researcher, Oderbruch 2022, Video-Standbild/Videostill: Mirjam Lewandowsky

11 Proben am Südstrand/Rehearsals on the Southern Beach, Wilhelmshaven 2021, Foto/Photo: Janna R. Wieland, © Julabü

12 Stuhl im Wasser/Chair in the Water, Videostill aus dem Trailer BY THE SEA. Zuhause/Video still from the trailer BY THE SEA. At Home, Wilhelmshaven 2021, Video-Standbild/Videostill: © Julabü

13 Abdrücke/Imprints, Julabü, Wilhelmshaven 2021, Foto/Photo: Janna R. Wieland

14 Am Wasser, im eigenen Zimmer/By The Sea, in Ones Own Room, Videostill aus dem Trailer BY THE SEA. Zuhause/Video still from the trailer BY THE SEA. At Home, Video-Standbild/Videostill: © Julabü

15–19 Negative im Sand/Negatives in the Sand, Videostill aus dem Trailer BY THE SEA. Zuhause/Video still from the trailer BY THE SEA. At Home, Video-Standbild/Videostill: © Julabü

20 Wascht eure Träume ab/Wash Away Your Dreams, Wilhelmshaven 2021, Foto/Photo: Anna-Lena Rode, © Julabü

21 Im Holsteiner Wald/In the Holstein Forest, Hohenlockstedt 2022, Foto/Photo: Fiona Schrading

22 Am Schießstand/At the Firing Range, Hohenlockstedt 2022, Foto/Photo: Fiona Schrading

23 Buchenschössling/Beech Shoot, Holsteiner Wald/Holstein Forest, Hohenlockstedt 2022, Foto/Photo: Fiona Schrading

24 Hochsitz im Schierenwald/Raised Hide in the Schieren Forest, Hohenlockstedt 2022, Foto/Photo: Fiona Schrading

25 Historische Karte des Truppenübungsplatzes von 1914/Historical Map of the Lockstedt Military Training Area from 1914, im Besitz des Vereins für Kultur und Geschichte von Hohenlockstedt e. V./owned by the Association for Culture and History of Hohenlockstedt e. V., Foto/Photo: Fiona Schrading

26 Im Schützengraben/In the Trench, Hohenlockstedt 2022, Foto/Photo: Achim Jabusch

27–28 Historische Postkarten des Truppenübungsplatzes/Historical Postcards of the Lockstedt Military Training Area, Postkartensammlung von Ulrike Boskamp/Postcard collection by Ulrike Boskamp, Foto/Photo: Fiona Schrading

29–30 Fledermausbunker Hohenlockstedt/ Bat Bunkers, Hohenlockstedt 2022, Foto/Photo: Fiona Schrading

31–33 Überreste der Munitionsbunker im „Muna-Wald"/Remains of the Munitions Bunkers in the "Muna-Forest", Hohenlockstedt 2022, Foto/Photo: Fiona Schrading

34 Pionierbäume/Pioneer Trees, Hohenlockstedt 2022, Foto/Photo: Fiona Schrading

35 Watt/Mudflat, Schillig 2022, Foto/Photo: Janna R. Wieland

36 Wattwanderung/Hiking on the Mudflat, mit Joke Pouliart/with Joke Pouliart, Minsener Oog 2022, Foto/Photo: Janna R. Wieland

37 Terminal/Terminal, Wilhelmshaven 2023, Foto/Photo: Janna R. Wieland

38 Schiff/Ship, zwischen Minsener Oog und Schillig/between Minsener Oog and Schillig, 2022, Foto/Photo: Janna R. Wieland

39 Deichschutzbereich/Dike Reserve, Schillig 2022, Foto/Photo: Janna R. Wieland

40 Fluten/Tides, Wilhelmshaven 2022, Foto/Photo: Janna R. Wieland

41 Wind in Dangast/Wind in Dangast, Dangast 2022, Foto/Photo: Janna R. Wieland

42 Graue Wolkenbank/Grey Cloud Bank, Wilhelmshaven 2022, Foto/Photo: Janna R. Wieland

43 Minsener Oog/Minsener Oog, 2022, Foto/Photo: Janna R. Wieland

44 Möwe und Cirre/Seagull and Cirre, Wilhelmshaven 2023, Foto/Photo: Janna R. Wieland

45 Der Himmel als Landschaft/The Sky as a Landscape, 2019, Foto/Photo: Angela Schwank

46 Campus Caeli, Graphit auf Papier/Graphite on paper, 2020, Zeichnung/Drawing: Angela Schwank, Foto/Photo: Johannes Novohradsky

47 Cirrus Intortus, Graphit auf Papier/Graphite on paper, 2020, Zeichnung/Drawing: Angela Schwank, Foto/Photo: Johannes Novohradsky

48–52 Landschaft an der Oder/Landscape at the Oder, bei Groß Neuendorf/near Groß Neuendorf, 2022, Foto/Photo: Mirjam Lewandowsky

53–57 Demonstration der Bürgerinitiative Oderbruch auf dem Marktplatz in Letschin/Demonstration by the Oderbruch Civic Action Group on the Market Square in Letschin, 09.04.2022, Video-Standbild/Videostill: Mirjam Lewandowsky

58 Althans Jugendfoto/Althans' Youth Photo, Wilhelmshaven 1970, private Fotosammlung Birgit Althans/private photo collection Birgit Althans, Foto/Photo: Janna R. Wieland

59 Windharfe/Wind Harp, Wilhelmshaven 2024, Foto/Photo: Oskar Marx

60 Windskulptur/Wind Sculpture, Wilhelmshaven 2023, Foto/Photo: Janna R. Wieland

61 Fahnen im Wind/Flags in the Wind, Wilhelmshaven 2024, Foto/Photo: Oskar Marx

62 Feldweg mit Skulptur in Jäckelsbruch/Field Path with a Sculpture in Jäckelsbruch, 2022, Video-Standbild/Videostill: Mirjam Lewandowsky

63 Feldweg in Jäckelsbruch/Field Path in Jäckelsbruch, 2021, Foto/Photo: Mirjam Lewandowsky

64–65 Gartenskulptur am Feldweg/Sculpture by the Field Path, Jäckelsbruch 2021, Video-Standbild/Videostill: Mirjam Lewandowsky

66–67 Jörg Engelhardt in seinem Atelier/Jörg Engelhardt in his Studio, Jäckelsbruch 2021, Foto/Photo: Mirjam Lewandowsky

68 Ruinen des Ateliers 1976/Ruins of the Studio 1976, Foto/Photo: Horst Engelhardt, in: Mallwitz, Detlef (2020): Künstlerkolonie Wriezen. Gründung, Untergang, Abwicklung 1940–50, Ortwig/Oder: O-Book.

69 Pan im Gestrüpp/Pan in the Underbrush, Jäckelsbruch 2021, Foto/Photo: Mirjam Lewandowsky

70 Gartenskulptur am Feldweg/Sculpture by the Field Path, Jäckelsbruch 2021, Foto/Photo: Mirjam Lewandowsky

71 Überwachsener Sockel/Overgrown Pedestal, Jäckelsbruch 2021, Foto/Photo: Mirjam Lewandowsky

72 Überwachsener Sockel, Detail/Overgrown Pedestal, Detail, Jäckelsbruch 2021, Foto/Photo: Mirjam Lewandowsky

73 Überwachsener Sockel/Overgrown Pedestal, Jäckelsbruch 2021, Foto/Photo: Mirjam Lewandowsky

74 Kranzniederlegung am Finnentag/Wreath Laying on Finnish Day, Hohenlockstedt 2022, Foto/Photo: Fiona Schrading

75 Gedenkkranz/Memorial Wreath, Hohenlockstedt 2021, Foto/Photo: Fiona Schrading

76 Finnische Abteilung im Museum am Wasserturm/Finnish Section in the Museum by the Water Tower, Hohenlockstedt 2022, Foto/Photo: Fiona Schrading

77 Jägerfiguren/Jäger Figures, Museum am Wasserturm/Museum by the Water Tower, Hohenlockstedt 2021, Foto/Photo: Fiona Schrading

78 Jägerkennzeichen/Insignia of the Jäger, Museum am Wasserturm/Museum by the Water Tower, Hohenlockstedt 2022, Foto/Photo: Fiona Schrading

79 Finnische Abteilung im Museum am Wasserturm/Finnish Section in the Museum by the Water Tower, Hohenlockstedt 2022, Foto/Photo: Fiona Schrading

80 Deutsch-Finnischer Weihnachtsbasar/German-Finnish Christmas Bazaar, Hohenlockstedt 2022, Foto/Photo: Fiona Schrading

81 Werksgelände/Factory Site, Groß Neuendorf 2022, Foto/Photo: Mirjam Lewandowsky

82 Geschlossenes Restaurant/Closed Restaurant, Groß Neuendorf 2022, Foto/Photo: Mirjam Lewandowsky

83 Maschinenhaus in Groß Neuendorf/Machine Hall in Groß Neuendorf, 2022, Foto/Photo: Mirjam Lewandowsky

84–85 Landschaft an der Oder/Landscape by the Oder, Groß Neuendorf 2022, Foto/Photo: Mirjam Lewandowsky

86 Fischkopfskelette/Fish Head Skeletons, Groß Neuendorf 2022, Foto/Photo: Mirjam Lewandowsky

87 Verschlossene Tür/Closed Door, Groß Neuendorf 2022, Foto/Photo: Mirjam Lewandowsky

88 Geschlossenes Landfrauencafé/Closed Landfrauencafé, Groß Neuendorf 2022, Foto/Photo: Mirjam Lewandowsky

89 Verschlossene Orte/Closed Places, Groß Neuendorf 2022, Foto/Photo: Mirjam Lewandowsky

90 Reifenspuren/Tracks, Altranft 2021, Foto/Photo: Mirjam Lewandowsky

91 Bahnhofsschild Altranft/Altranft Train Station Sign, Altranft 2021, Foto/Photo: Mirjam Lewandowsky

92 Abgeschnittene Schienen/Cut-Off Rails, Wilhelmshaven 2021, Foto/Photo: Janna R. Wieland

93 Überwachsene Schienen/Overgrown Rails, Wilhelmshaven 2021, Foto/Photo: Janna R. Wieland

94-95 Baum in Schiene/Tree in Rails, Wiefels 2022, Foto/Photo: Janna R. Wieland

96 Bushaltestelle Endzeteler und Funnixer Saße/Bus Stop at the Intersection of Endzeteler and Funnixer Street, Wittmund 2022, Foto/Photo: Janna R. Wieland

97 Bahnhof/Train Station, Jever 2021, Foto/Photo: Janna R. Wieland

98 Schienen in Wilhelmshaven/Rails in Wilhelmshaven, Wilhelmshaven 2021, Foto/Photo: Janna R. Wieland

99 Schienen in Jever/Rails in Jever, Jever 2021, Foto/Photo: Janna R. Wieland

100 Alter Fahrkartenschrank/Cabinet for Tickets, Wiefels 2022, Foto/Photo: Janna R. Wieland

101 Dorfgemeinschaftshaus in Wiefels/Village Community House in Wiefels, Wiefels 2022, Foto/Photo: Janna R. Wieland

102 Schienen in Wilhelmshaven/Rails in Wilhelmshaven, Wilhelmshaven 2021, Foto/Photo: Janna R. Wieland

103 Dorfgemeinschaftshaus/Village Community House, Wiefels 2022, Foto/Photo: Janna R. Wieland

104 Kartenschrank der Geschichtswerkstatt Wangerland e. V./Map Cabinet of the History Workshop in Wangerland, Hohenkirchen 2022, Foto/Photo: Janna R. Wieland

105 Freundschaftsbuch/Friendship Book, Geschichtswerkstatt Wangerland e. V./Wangerland History Workshop, Hohenkirchen 2022, Foto/Photo: Janna R. Wieland

106 Historische Karte/Historical Map, Geschichtswerkstatt Wangerland e. V./Wangerland History Workshop, Hohenkirchen 2022, Foto/Photo: Janna R. Wieland

107 Hof von Wangerland/The Hof von Wangerland Pub, Tettens 2022, Foto/Photo: Janna R. Wieland

108 Vor der Theke/In Front of the Bar, Hof von Wangerland/The Hof von Wangerland Pub, Tettens 2022, Foto/Photo: Janna R. Wieland

109 An der Theke mit Kalli im Hof von Wangerland/ In Front of the Bar with Kalli in the Hof von Wangerland Pub, Tettens 2022, Foto/Photo: Janna R. Wieland

110 Sparclub im Hof von Wangerland/Savings Club at the Hof von Wangerland, Tettens 2022, Foto/Photo: Janna R. Wieland

111 Im Fenster des Gasthofes/In the Window of the Pub, Hof von Wangerland/The Hof von Wangerland Pub, Tettens 2022, Foto/Photo: Janna R. Wieland

112 Grau/Grey, Carolinensiel 2022, Foto/Photo: Janna R. Wieland

113 Bushaltestelle Endzeteler und Funnixer Straße/ Bus Stop at the Intersection of Endzeteler and Funnixer Street, bei Wittmund/near Wittmund, 2022, Foto/Photo: Janna R. Wieland

114 Offen/Open, bei Tettens/near Tettens, 2022, Foto/Photo: Martha Szymkowiak, Janna R. Wieland

115 „WandelBar" in Hohenkirchen/„WandelBar" in Hohenkirchen, Wangerland 2023, Foto/Photo: Martha Szymkowiak

116 Dorffest in Hohenkirchen/Village Festival in Hohenkirchen, Wangerland 2023, Foto/Photo: Janna R. Wieland

117 Der trübe Deich/The Murky Dike, Schillig 2022, Foto/Photo: Janna R. Wieland

118 Bierdeckel/Beer Mats, Artefakte der künstlerischen Forschung/Artefacts of Artistic Research, in Hohenkirchen und Jever/in Hohenkirchen and Jever, 2023, Scan: Martha Szymkowiak, Janna R. Wieland

119–120 Dérive in Wilhelmshaven/Dérive in Wilhelmshaven, 2020, Foto/Photo: Janna R. Wieland

121 Rathaus in Wilhelmshaven/Town Hall in Wilhelmshaven, 2023, Foto/Photo: Janna R. Wieland

122 Busfahrt zur Aufführung "Unser Olympia"/ Bus Ride to the Performance of "Our Olympia", Roffhausen 2023, Foto/Photo: Janna R. Wieland, © Unser Olympia, Julabü

123 Bürgerbühne TANZ/Citizens Theatre DANCE, Unser Olympia/ Our Olympia, Roffhausen 2023, Foto/Photo: E. Kauffels, © Unser Olympia, Julabü

124 Reenactment der Demonstration/Reenactment of the Demonstration, Unser Olympia/ Our Olympia, Roffhausen 2023, Foto/Photo: E. Kauffels, © Unser Olympia, Julabü

125 Vögel am Himmel/Birds in the Sky, Ortwig 2022, Video-Standbild/Videostill: Mirjam Lewandowsky

126 „Am Wasser" Jugendclub der Julabü/ "By The Sea" Julabü Youth Club, Wilhelmshaven 2021, Foto/Photo: Janna R. Wieland, © By The Sea, Julabü

127 Mit LAND SEHEN in Bremen/With LAND AHOY in Bremen, Bremen 2022, Foto/Photo: Janna R. Wieland, © Land Sehen, Julabü

128 Landschaftsbilder und ihre Titel/Landscape Images and Their Titels, Proben von LAND SEHEN/ Theatre Rehearsals of LAND AHOY, Wilhelmshaven 2021, Foto/Photo: Janna R. Wieland, © Land Sehen, Julabü

129 Der Jugendclub der Julabü zeigt den Bremer und Oldenburger Jugendclubs Wilhelmshaven/The Julabü Youth Club Shows the Bremen and Oldenburg Youth Clubs Wilhelmshaven, Wilhelmshaven 2022, Foto/Photo: Janna R. Wieland, © Land Sehen, Julabü

130 Generalprobe LAND SEHEN/Rehearsal for LAND AHOY, Oldenburg 2022, Foto/Photo: Janna R. Wieland, © Land Sehen, Julabü

131 Generalprobe LAND SEHEN/Rehearsal for LAND AHOY, Oldenburg 2022, Foto/Photo: Janna R. Wieland, © Land Sehen, Julabü

132 Workshopraum der Volkshochschule Wilhelmshaven/Workshop Room in the Adult Education Centre Wilhelmshaven, "talentCAMPus RANGEHEN! ZUKUNFT BAUEN! Einfach mal die Welt retten – WHV 2030"/ "*talentCAMPus GET STARTED! BUILD THE FUTURE! Simply save the world – WHV 2030",* Julabü, Wilhelmshaven 2020, Foto/Photo: Janna R. Wieland

133 Stühle mit Abstand/Chairs Set at a Prescribed Distance, "talentCAMPus RANGEHEN! ZUKUNFT BAUEN! Einfach mal die Welt retten – WHV 2030"/ "*talentCAMPus GET STARTED! BUILD THE FUTURE! Simply save the world – WHV 2030",* Julabü, Wilhelmshaven 2020, Foto/Photo: Janna R. Wieland

134 An der Rampe/At the Ramp, Kunst- und Aktionsprojekt Holo Rampe/Art and action project Holo Rampe, M.1 Arthur Boskamp-Stiftung/ M.1 Arthur Boskamp Foundation, Hohenlockstedt 2021, Foto/Photo: Fiona Schrading

135 Siebdruck/Screen Printing, Kunst- und Aktionsprojekt Holo Rampe/Art and action project Holo Rampe, M.1 Arthur Boskamp-Stiftung/ M.1 Arthur Boskamp Foundation, Hohenlockstedt 2021, Foto/Photo: Fiona Schrading

136 Banner an der Rampe/Banner at the Ramp, Kunst- und Aktionsprojekt Holo Rampe/Art and action project Holo Rampe, M.1 Arthur Boskamp-Stiftung/ M.1 Arthur Boskamp Foundation, Hohenlockstedt 2021, Foto/Photo: Fiona Schrading

137–138 Filmdreh auf dem Bauernhof/Film Shoot in the Farmyard, Kunst- und Aktionsprojekt Holo Rampe/Art and action project Holo Rampe, M.1 Arthur Boskamp-Stiftung/M.1 Arthur Boskamp Foundation, Hohenlockstedt 2021, Video-Standbild/Videostill: Fiona Schrading

139 Textfragmente/Text Fragments, Kunst- und Aktionsprojekt Holo Rampe/Art and action project Holo Rampe, M.1 Arthur Boskamp-Stiftung/M.1 Arthur Boskamp Foundation, Hohenlockstedt 2021, Foto/Photo: Fiona Schrading

140 Im Kornfeld, Videostill aus „Das Kartoffeluniversum" (AT)/In the Grain Field , videostill from "The Potato-Universe", Art and action project Holo Rampe, M.1 Arthur Boskamp-Stiftung/M.1 Arthur Boskamp Foundation, Hohenlockstedt 2021, © rampe:aktion, Videostill: Fiona Schrading

141 An der Bushaltestelle, Videostill aus „Das Kartoffeluniversum" (AT)/At the Bus Stop, videostill from "The Potato-Universe", Art and action project Holo Rampe, M.1 Arthur Boskamp-Stiftung/M.1 Arthur Boskamp Foundation, Hohenlockstedt 2021, © rampe:aktion, Videostill: Fiona Schrading

142 An der Lohmühle, Videostill aus „Das Kartoffeluniversum" (AT)/At the Mill Pond, videostill from "The Potato-Universe", Art and action project Holo Rampe, M.1 Arthur Boskamp-Stiftung/M.1 Arthur Boskamp Foundation, Hohenlockstedt 2021, © rampe:aktion, Videostill: Fiona Schrading

143–145 Auf dem Acker, Videostill aus „Das Kartoffeluniversum" (AT)/On the Field, videostill from "The Potato-Universe", Art and action project Holo Rampe, M.1 Arthur Boskamp-Stiftung/M.1 Arthur Boskamp Foundation, Hohenlockstedt 2021, © rampe:aktion, Videostill: Fiona Schrading

146 Eingang des M.1/Entrance to the M.1, M.1 Arthur Boskamp-Stiftung/M.1 Arthur Boskamp Foundation, Hohenlockstedt 2021, Foto/Photo: Fiona Schrading

147 Queer Bar „Out of the Closet – Into the Drinks"/ Queer Bar "Out of the Closet – Into the Drinks", M.1 Arthur Boskamp-Stiftung/M.1 Arthur Boskamp Foundation, Hohenlockstedt 2022, Foto: Robert Hamacher

148 Garteneingang des M.1/Garden Entrance to the M.1, M.1 Arthur Boskamp-Stiftung/M.1 Arthur Boskamp Foundation, Hohenlockstedt 2021, Foto/Photo: Fiona Schrading

149 Queer Bar-Schild/Queer Bar Sign, M.1 Arthur Boskamp-Stiftung/M.1 Arthur Boskamp Foundation, Hohenlockstedt 2022, Foto: Robert Hamacher

150 Queer Bar-Plakate an der mobilen Bar/Queer Bar Posters at the Mobile Bar, M.1 Arthur Boskamp-Stiftung/M.1 Arthur Boskamp Foundation, Hohenlockstedt 2022, Foto: Robert Hamacher

151 Im Café des M.1, Abschlussveranstaltung GHOSTING/In the M.1 Café, Closing Event GHOSTING, 28.10.2023, M.1 Arthur Boskamp-Stiftung/M.1 Arthur Boskamp Foundation, Hohenlockstedt 2023, Foto/Photo: Fiona Schrading

152 Ausstellung GHOSTING/GHOSTING Exhibition, 28.10.2023, M.1 Arthur Boskamp-Stiftung/M.1 Arthur Boskamp Foundation, Hohenlockstedt 2023, Foto/Photo: Fiona Schrading

153 Geister-Porträts von „Holo Comics"/Ghost Portraits by "Holo Comics", M.1 Arthur Boskamp-Stiftung/M.1 Arthur Boskamp Foundation, 28.10.2023, Hohenlockstedt 2023, Foto/Photo: Svenja Kirsch

154 Installationsansicht GHOSTING/Installation View of GHOSTING, Ausstellung GHOSTING Kapitel II/Exhibition GHOSTING Chapter II, Ausstellungsdesign/Exhibition Design: Martha Schwindling, M.1 Arthur Boskamp-Stiftung/M.1 Arthur Boskamp Foundation, Hohenlockstedt 2023, Foto/Photo: Jens Franke

155 Außenansicht GHOSTING/Exterior View of GHOSTING, Ausstellung GHOSTING/Exhibition GHOSTING, Ausstellungsdesign/Exhibition Design: Martha Schwindling, M.1 Arthur Boskamp-Stiftung/M.1 Arthur Boskamp Foundation, Hohenlockstedt 2023, Foto/Photo: Jens Franke

156 Jugendliche auf einem Biobauernhof/Young People on an Organic Farm, Oderaue 2021, Foto/Photo: Mirjam Lewandowsky

157 Druck aus der Werkstatt/Print during the Print Workshop, Oderbruch Museum Altranft, 2021, Video-Standbild/Videostill: Mirjam Lewandowsky

158 Werkstatt im Oderbruch Museum Altranft/Print Workshop at Oderbruch Museum Altranft, 2021, Foto/Photo: Mirjam Lewandowsky

159 In der Druckwerkstatt des Oderbruch Museum Altranft/In Oderbruch Museum Altranft's Print Workshop, Oderbruch Museum Altranft, 2021, Video-Standbild/Videostill: Mirjam Lewandowsky

160 Vorbeiziehende Landschaft/Landscape Passing by, Oderbruch 2021, Video-Standbild/Videostill: Janna R. Wieland

161 Ernte Dank Fest im Oderbruch Museum Altranft/Harvest Thanksgiving at Oderbruch Museum Altranft, Oderbruch 2022, Foto/Photo: Mirjam Lewandowsky

162 Ausstellungsansicht Oderbruch Museum Altranft/Exhibition View of Oderbruch Museum Altranft, Altranft 2022, Foto/Photo: Mirjam Lewandowsky

163–164 „Das Gespinst" künstlerische Arbeit von Antje Scholz/„Das Gespinst" Artistic Work by Antje Scholz, eine Anschauung vom Wassersystem im Oderbruch/A visualisation of the water system in the Oderbruch, Installation, Oderbruch Museum Altranft, 2022, Foto/Photo: Mirjam Lewandowsky

165 Wagen „Holo in 100 Jahren"/Wagon "Holo in 100 Years", Hohenlockstedt 2022, Foto/Photo: Fiona Schrading, Insa Schülting

166 Plakat zum Workshop „Welche Farbe hat die Zukunft?"/Poster for the workshop "What Colour Is the Future?", Hohenlockstedt 2022, Design: Insa Schülting

167 Auf dem Erntedankumzug/At the Harvest Festival Parade, Workshop „Welche Farbe hat die Zukunft? Holo in 100 Jahren"/Workshop "What colour is the future? Holo in 100 years", Hohenlockstedt 2022, Foto/Photo: Fiona Schrading

168 Karte aus dem Method Lab II/Map from Method Lab II, Kunstakademie Düsseldorf/Art Academy Düsseldorf, 2022, Karte/Map, Foto/Photo: Janna R. Wieland

169 Karte zum Walking Interview mit Anna-Lena Rode/Map for the Walking Interview with Anna-Lena Rode, Wilhelmshaven, 19.08.2020, Zeichnung/Drawing, Foto/Photo: Janna R. Wieland

170 Werkstatt an der Landesbühne Niedersachsen Nord/Workspace at the State Theatre Niedersachen Nord, Walking Interview mit Anna-Lena Rode an der Julabü/Walking Interview with Anna-Lena Rode at Julabü, Wilhelmshaven, 19.08.2020, Video-Standbild/Videostill: Janna R. Wieland

171 Kostüme an der Landesbühne Niedersachsen Nord/Costumes at the State Theatre Niedersachen Nord, Walking Interview mit Anna-Lena Rode an der Julabü/Walking Interview with Anna-Lena Rode at Julabü, Wilhelmshaven, 19.08.2020, Video-Standbild/Videostill: Janna R. Wieland

172 Backstage an der Landesbühne Niedersachsen Nord/Backstage at the State Theatre Niedersachen Nord, Walking Interview mit Anna-Lena Rode an der Julabü/Walking Interview with Anna-Lena Rode at Julabü, Wilhelmshaven, 19.08.2020, Video-Standbild/Videostill: Janna R. Wieland

173 Der Hinterhof des Theaters/The Backyard of the Theatre, Walking Interview mit Anna-Lena Rodean der Julabü/Walking Interview with Anna-Lena Rode at Julabü, Wilhelmshaven, 19.08.2020, Video-Standbild/Videostill: Janna R. Wieland

174 Skizze aus dem Method-Lab III/Sketch from the Method Lab III, Kunstakademie Düsseldorf/Art Academy Düsseldorf, 2023, Skizze/Sketch: Janna R. Wieland, Foto/Photo: Mirjam Lewandowsky

175 Skizze aus dem Method-Lab III/Sketch from the Method Lab III, Kunstakademie Düsseldorf/Art Academy Düsseldorf, 2023, Foto/Photo: Mirjam Lewandowsky

176–178 Neomaterialistische Arbeit mit Bildern/Neomaterialist Working with Images, Method Lab I, Hamburg 2021, Mapping: Janna R. Wieland, Foto/Photo: Insa Schülting

179 Unterwegs im Watt/Out and About in the Mudflats, Minsener Oog 2022, Foto/Photo: Janna Wieland

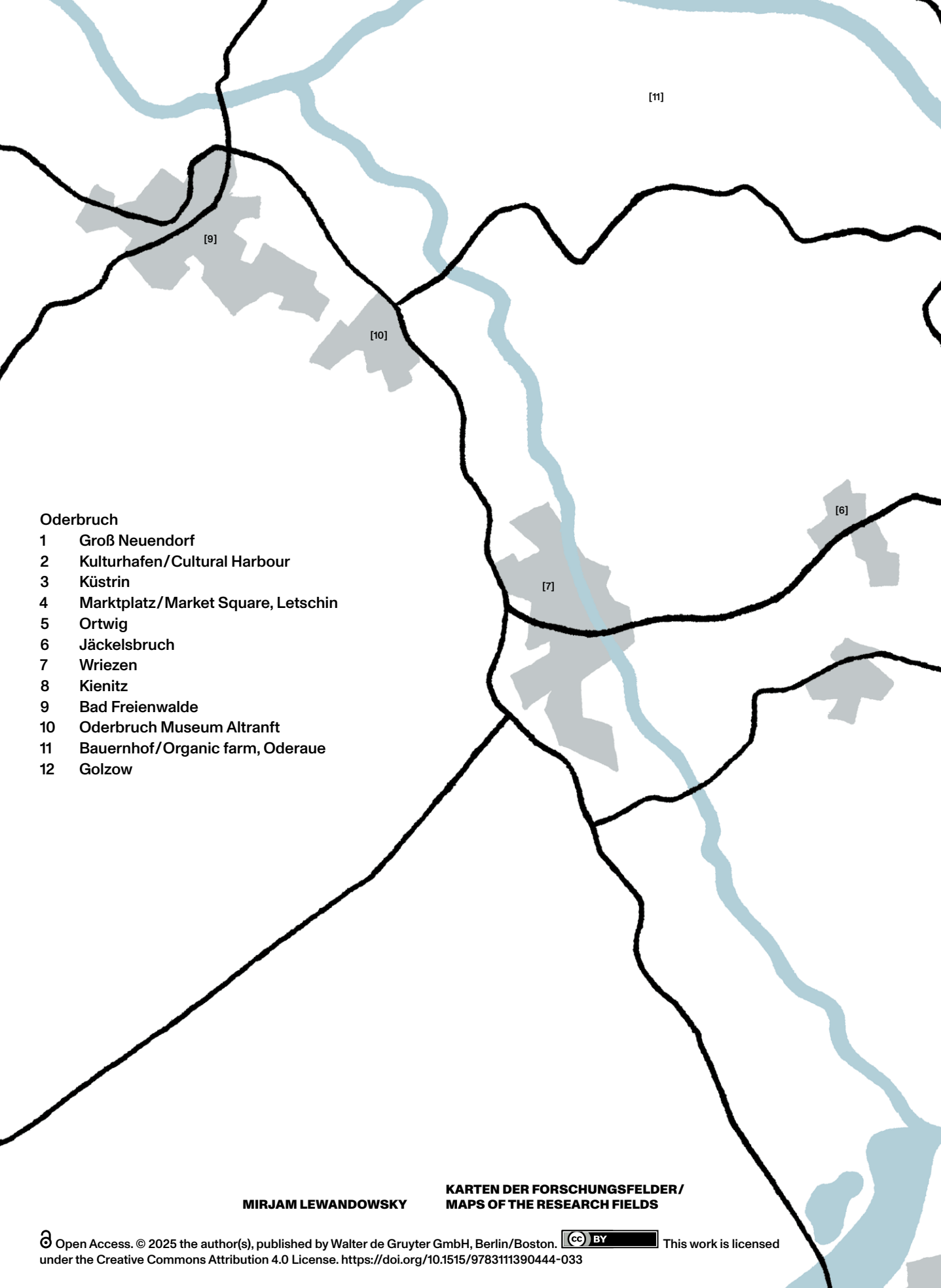
180 Geflecht des Oderbruchs/The Web of the Oderbruch, 2020–2023, Skizze/Sketch, Foto/Photo: Mirjam Lewandowsky

181 Gunhild Kreuzer und Angela Lubič: Das vernetzte Dasein. Eine Erkundungstour mit künstlerischer Landkarte und performativen Auftritten/Gunhild Kreuzer and Angela Lubič: The Networked Existence. An Exploratory Tour With an Artistic Map and Performative Performances, Oderbruch Museum Altranft, Altranft 2020, Foto/Photo: Angela Lubič, © Gunhild Kreuzer/Angela Lubič

COVER

182 Vorbeiziehende Landschaft/Landscape passing by, Oderbruch 2021, Video-Standbild/Videostill: Janna R. Wieland, Bearbeitung/Edit: Lukas Esser

183–184 Landschaft an der Oder/Landscape at the Oder, bei Groß Neuendorf/near Groß Neuendorf, 2022, Foto/Photo: Mirjam Lewandowsky



Oderbruch

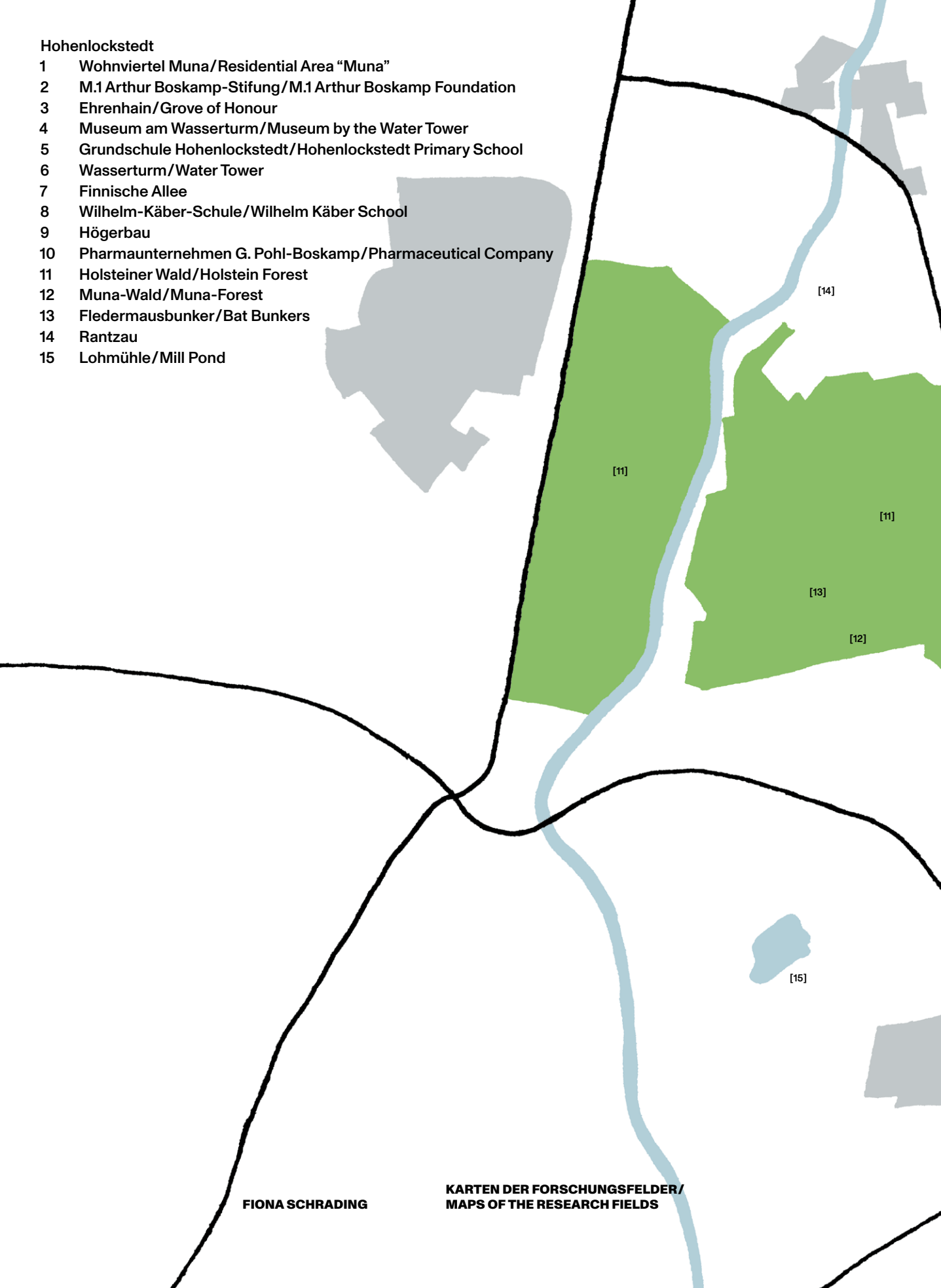
1 Groß Neuendorf
2 Kulturhafen/Cultural Harbour
3 Küstrin
4 Marktplatz/Market Square, Letschin
5 Ortwig
6 Jäckelsbruch
7 Wriezen
8 Kienitz
9 Bad Freienwalde
10 Oderbruch Museum Altranft
11 Bauernhof/Organic farm, Oderaue
12 Golzow

MIRJAM LEWANDOWSKY

KARTEN DER FORSCHUNGSFELDER/ MAPS OF THE RESEARCH FIELDS

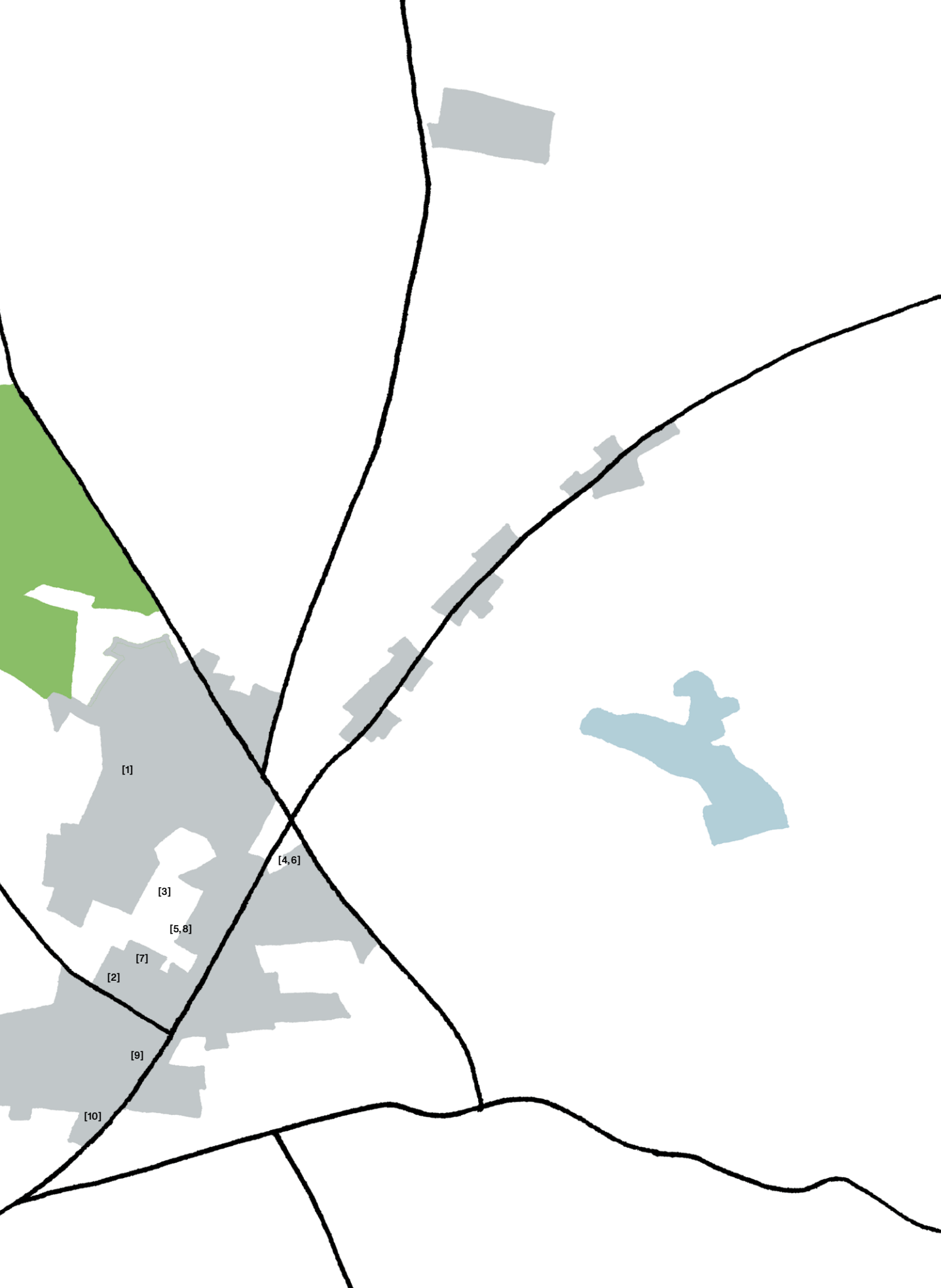
Open Access. © 2025 the author(s), published by Walter de Gruyter GmbH, Berlin/Boston. This work is licensed under the Creative Commons Attribution 4.0 License. https://doi.org/10.1515/9783111390444-033


[5]
[1,2]
[8]
[3] ↘
[4]
[12] ↘



FIONA SCHRADING

KARTEN DER FORSCHUNGSFELDER/ MAPS OF THE RESEARCH FIELDS


[1]
[4,6]
[3]
[5,8]
[7]
[2]
[9]
[10]

Wilhelmshaven
1 Julabü, Junge Landesbühne Niedersachen Nord/Young State Theatre Niedersachen Nord
2 Kunsthalle Wilhelmshaven/Art Gallery Wilhelmshaven
3 Junge Volkshochschule Wilhelmshaven/Adult Education Centre Wilhelmshaven
4 TheOs
5 Südstrand/Southern Beach

Roffhausen
6 Ehemaliges Olympia Werk/Former Olympia Factory

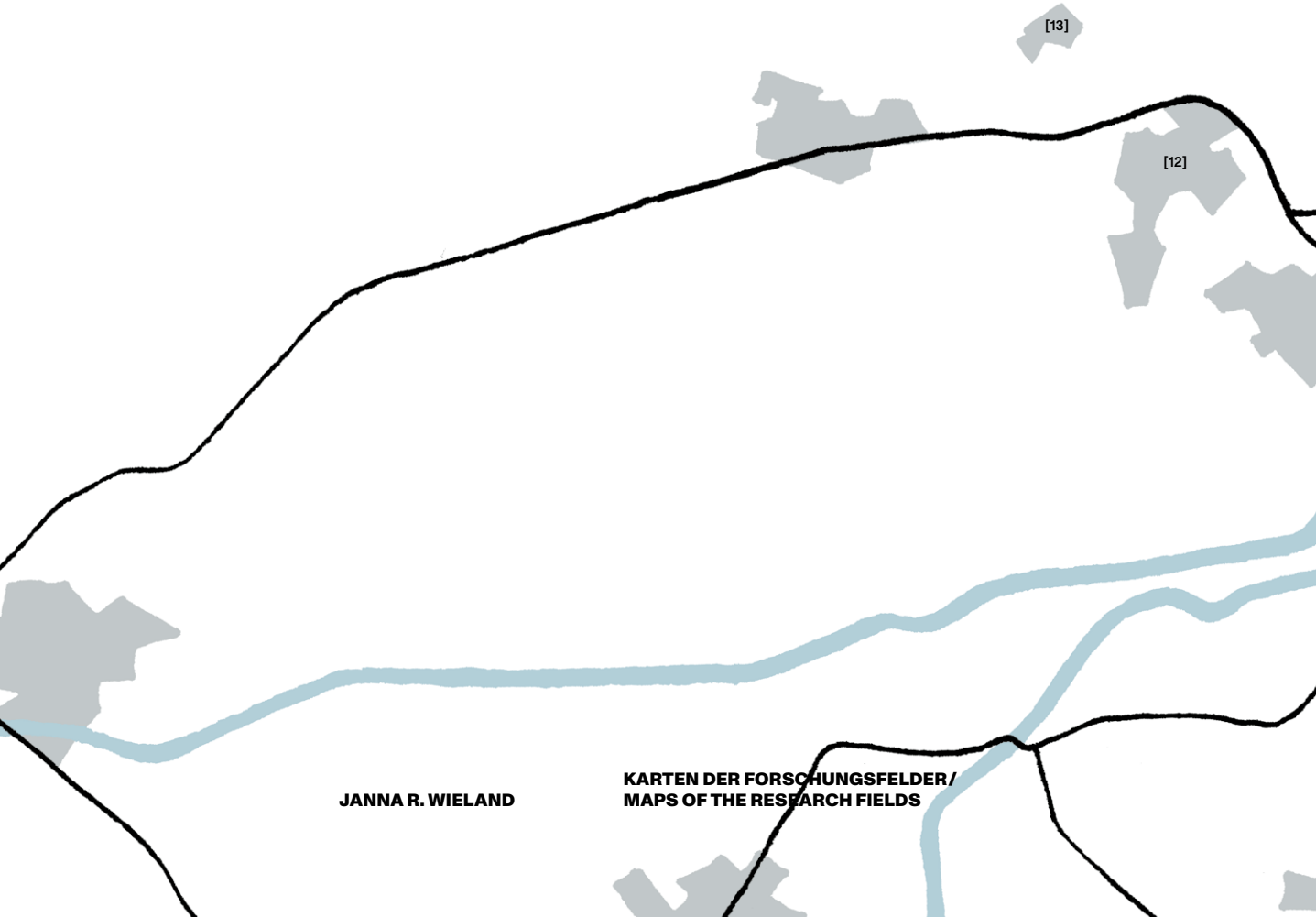
Hohenkirchen
7 Geschichtswerkstatt Wangerland e.V./History Workshop in Wangerland

Tettens
8 Hof von Wangerland/Hof von Wangerland Pub

Oldenburg
9 Theater Laboratorium/Theatre Laboratory
10 Junges Oldenburgisches Staatstheater/Young State Theatre Oldenburg

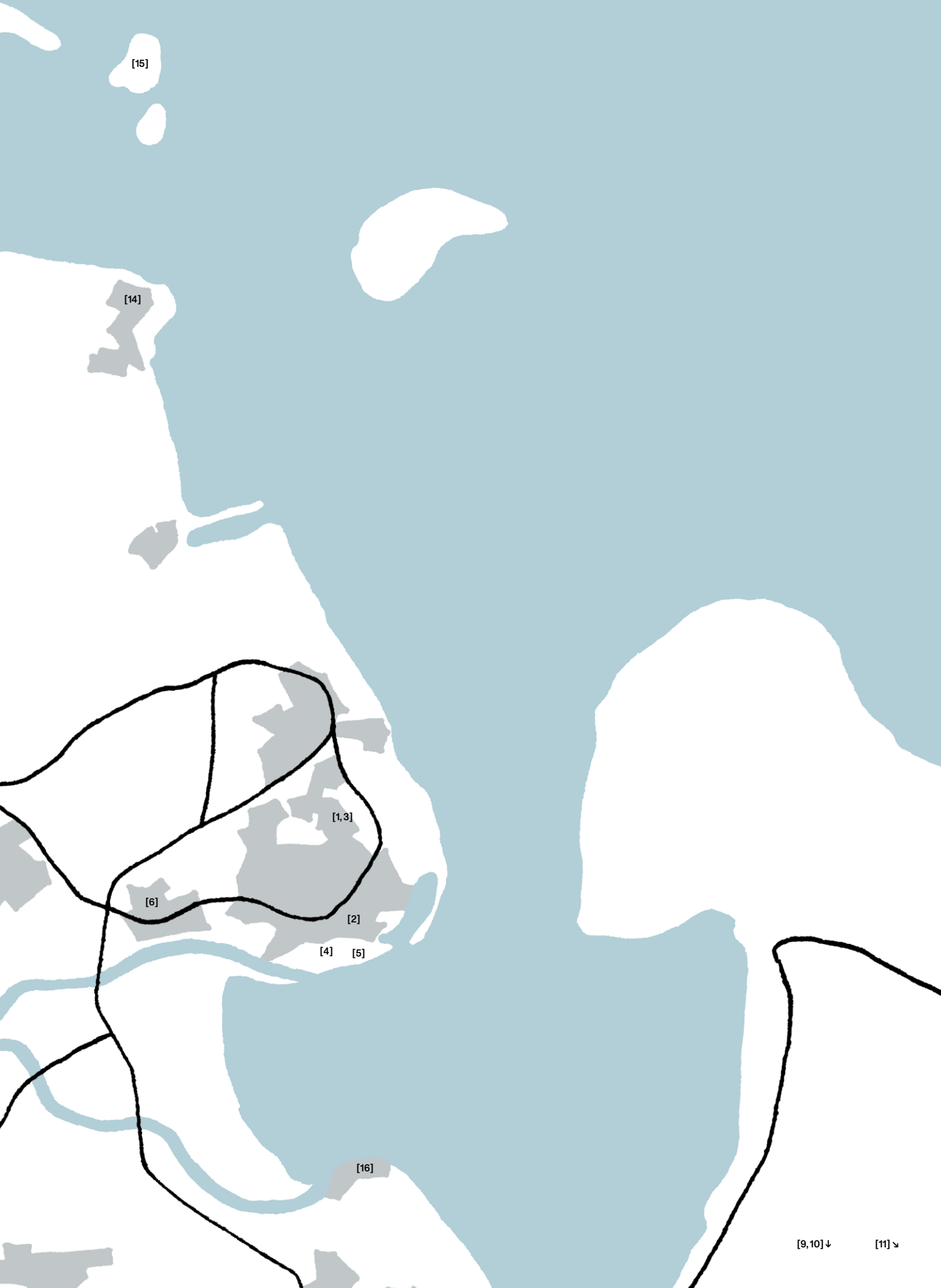
Bremen
11 Junges Theater Bremen/Young State Theatre Bremen

12 Jever
13 Wiefels
14 Schillig
15 Minsener Oog
16 Dangast



JANNA R. WIELAND

KARTEN DER FORSCHUNGSFELDER/
MAPS OF THE RESEARCH FIELDS


[15]
[14]
[1,3]
[6]
[2]
[4]
[5]
[16]
[9,10]↓
[11]↘

Danksagung
Acknowledgments

Kenneth Anders
Martin Ahrends
Sascia Bailer
Janine Bäuerle
Thomas Bedenk
Sonja Bedenk
Björn Berling
Elise von Bernstorff
Lukas Biermann
Pamela Biermann
Rüdiger Blaschke
Siggi Bleeck
Miriam Bornewasser
Ulrike Boskamp
Frauke Burmeister
Friedrich von Cölln
Anne-Lena Cordts
Lara Dade
Christian Diaz Orejarena
Günter Dombert
Claudia Dorfmüller
Werner Duckstein
Jörg Engelhardt
Philipp Felsch
Lars Fischer
Gunther Fleckenstein
Regina Fock
Olivia Franke
Joerg Franzbecker
Michaela Frey
Nicola Freyer
Frank Fuhrmann
Elisabeth Ganseforth
Sarah Geibel
Friederike Gesing
Friedel Glane
Frauke Greuel
Heino Harms
Antje Hachenberg
Marion Hackl
Michael Helten
Peter Herbert
Jörg Hischke
Günter Hoffmann
Corinna Hoffmann
Britta Hollmann
Gabrielle Ivinson
Achim Jabusch
Radio Jade
Anja Janssen
Arthur Janssen
Jugendclub der Julabü
Peter Jünemann
Stefanie Kaufmann
Irene Kastner
Jule Korte
Gunhild Kreuzer
Ursel Kreuzmann
Bettina Kruse
Jeffry von Laun
Christian Limber
Dagmar Lorenz-Meyer
Angela Lubic
Detleff Mallwitz
Daniela Mandel
Elisabeth Manthey
Ramona Melchert
Winfried Mende
Meike Nielsen
Josefine Ninow
Wilma Nyari
Maria Nydahl
Wilhelm Oltmanns
Charlotte Perka
Renate Peters
Johann Wilhelm Peters
Rüdiger Pohlmann
Marion Pochanke
Joke Pouliart
Romy Meister
Gerrit Poppenga
Inga Reimers
EJ Renold
Anna-Lena Rode
Agnieszka Roguski
Bernd Röseler
Kerstin Runkel
Cornelia Schadler
Jürgen Schmidt
Antja Scholz
Insa Schülting
Bernd Senne
Andrea Suter
Tuomas Tepora
Dieter Thara
Asmus Trautsch
Stephan Trinkaus
Miriam Trostorf
Viola Vahrson
Michaela Vieser
Sonja Weingang
Merle Welling
Kristin Westphal
Philip Wiehagen
Kim Winter
Udo Wöbking
Isaac Yuen
Vasilios Zavrakis
Kevin Schnabelrauch
Michael Steinert
Michael Stockhausen
Martha Szymkowiak
Maren Tapken
Angela Schwank
Frau D.
Holo Rampe Team
Markus Quante
Karl Friedrich Reiners

Für die ausgezeichnete Zusammenarbeit und Gestaltung des Buches danken wir besonders Lukas Esser.

Impressum

Imprint

Herausgeber*innen/Editors
Birgit Althans, Mirjam Lewandowsky,
Fiona Schrading, Janna R. Wieland

Projektmanagement/Project management, De Gruyter
Martina Kupiak

Produktion/Production, De Gruyter
Stefanie Kruszyk

Lithografie/Lithography
LVD, Berlin

Übersetzer*innen/Translators
Lisa Davey, Steven Lindberg

Gestaltung und Satz/Design and Layout
Lukas Esser

Druck und Herstellung/Print and Production
FINIDIR, s.r.o.

Förderkennzeichen/Funding Code
FKZ 01JKL1917

Institution/Institution
Kunstakademie Düsseldorf

Library of Congress Control Number
2025934010

ISBN 978-3-11-138984-4
e-ISBN (PDF) 978-3-11-139044-4
DOI https://doi.org/10.1515/9783111390444

Bibliographic information published by the Deutsche Nationalbibliothek
The Deutsche Nationalbibliothek lists this publication in the Deutsche Nationalbibliografie; detailed bibliographic data are available on the internet at http://dnb.dnb.de.

© 2025 the author(s), editing © 2025 Birgit Althans, Mirjam Lewandowsky, Fiona Schrading, Janna R. Wieland published by Walter de Gruyter GmbH, Berlin/Boston, Genthiner Straße 13, 10785 Berlin. This book is published with open access at www.degruyter.com.

Questions about General Product Safety Regulation
productsafety@degruyterbrill.com

Creative Commons Attribution 4.0 International



This work is licensed under the Creative Commons Attribution 4.0 International License. For details go to https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/. Conditions of the Creative Commons license apply only to original material. Re-use of material from other sources (marked with source citation) such as charts, illustrations, photos, and text excerpts may require further permission to use from the respective rights holder.

GEFÖRDERT VOM



Das dieser Publikation zugrunde liegende Forschungsprojekt wurde mit Mitteln des Bundesministeriums für Bildung und Forschung unter dem Förderkennzeichen FKZ 01JKL1917 gefördert. Die Verantwortung für den Inhalt dieser Veröffentlichung liegt bei den Autorinnen.

The research project on which this publication is based was funded by the Federal Ministry of Education and Research under the funding code FKZ 01JKL1917. Responsibility for the content of this publication lies with the authors.

BIRGIT ALTHANS

Birgit Althans, Prof. Dr., Professorin für Pädagogik an der Kunstakademie Düsseldorf. Forschungsschwerpunkte: Kulturwissenschaftliche Fragen der Erziehungswissenschaft, Forschungsfragen und -methoden des Material Feminism/Neo-Materialismus, Historische und Pädagogische Anthropologie. Aktuelle Forschungsprojekte: Filmprojekt „Tentakel der Akademie"; Publikationsprojekt „Materialität von Geschlecht und pädagogischer Autorität – Interferenzen von Körpern und Dingen in Bildungsinstitutionen".

Birgit Althans, Prof Dr, Professor of Pedagogy at the Düsseldorf Academy of Art. Main areas of research: Cultural studies in education studies, research issues and methods of material feminism/neo materialism, historical and educational anthropology. Current research projects: video film project "Tentacles of the Academy"; and publication project "Materiality of Gender and Pedagogical Authority – Interferences of Bodies and Things in Educational Institutions".

MIRJAM LEWANDOWSKY

Mirjam Lewandowsky, Dr., ist Kunst- und Medienwissenschaftlerin und hat zu Fragen der Glaubwürdigkeit von fotografischen Bildern promoviert. Forschungsschwerpunkte: bildwissenschaftliche Fragen des Neuen Materialismus und der Affektforschung, Geschichte und Theorie von Film und Fotografie, Ästhetik, Kunst- und Medientheorie des 19. bis 21. Jahrhunderts. Aktuelles Publikationsprojekt: „Künstlerfilme der ehemaligen DDR. Eine theoretische Reflexion".

Mirjam Lewandowsky, Dr, is an art and media scholar and has a doctorate on questions of the credibility of photographic images. Main areas of research: image theory and practice ("Bildwissenschaft") of new materialism and affect studies, history and theory of film and photography, aesthetics, art and media theory of the 19th to 21st centuries. Current publication project: "Artist films of the former GDR. A theoretical reflection".

FIONA SCHRADING

Fiona Schrading ist Medienkulturwissenschaftlerin, arbeitet aktuell im Forschungsprojekt „Waste/Land/Futures: Intergenerational relations in places of abandonment and renewal across Europe" (2024-2028) an der Goethe-Universität Frankfurt, sowie an ihrem Promotionsprojekt zum Thema „Un/Doing Time. Re-Lokalisierungen von Vergangenheit und Zukunft im Anthropozän". Ihre Forschungsinteressen umfassen Theorien des (queer-feministischen) neuen Materialismus, feministische Wissenschafts- und Technikforschung, post- und dekoloniale Theorie und Affektforschung.

Fiona Schrading is a media and cultural studies scholar currently working on the research project "Waste/Land/Futures: Intergenerational relations in places of abandonment and renewal across Europe" (2024-2028) at the Goethe University Frankfurt, as well as on her doctoral project on "Un/Doing Time. Re-localizations of Pasts and Futures in the Anthropocene". Her research interests include theories of (queer-feminist) new materialism, feminist science and technology studies, post- and decolonial theory, and affect studies.

JANNA R. WIELAND

Janna R. Wieland ist Kulturanthropologin, empirische Kulturwissenschaftlerin und Urban Designerin. Gegenwärtige Arbeitsschwerpunkte sind die Forschung zu ästhetischer Praxis in Theaterprobenprozessen, feministische Wissenschaftsforschung und Methoden, queer-feministische Schreib- und Darstellungsweisen, Neuer feministischer Materialismus, Sensory Ethnography.

Janna R. Wieland is a cultural anthropologist, empirical cultural scientist and urban designer. Current research interests include research on aesthetic practice in theatre rehearsal processes, feminist science studies and methods, queer feminist writing and performance, (feminist) new materialism, Sensory Ethnography.