

Asphalt, Steine, Scherben

Asphalt, Steine, Scherben

Gedanken zur Aneignung in der
Gemeinschaftsarbeit von
Sophia Kesting und Dana Lorenz

Christina Natlacen



Monumental erhebt sich die teilweise schon brüchige Glasfassade eines postmodern anmutenden Gebäudes im Bild. Schräg angeschnitten, steht es als monolithischer Block da, dessen Äußeres die Wolken am Himmel widerspiegelt, ohne jedoch einen Hinweis auf eine konkrete räumliche Verortung zu geben. Andere Aufnahmen aus der Serie *Asphalt, Steine, Scherben* von Sophia Kesting und Dana Lorenz lassen aufgrund der stilistischen Nähe der architektonischen Details darauf schließen, dass dasselbe Gebäude auch fotografisch von innen erschlossen wurde: Der Lichteinfall durch ein Glasdach, die Einfassung eines Durchgangs mit den gleichen quaderförmigen Blöcken aus Sandstein oder etwa die achtteiligen Wandnischen, welche die oktagonale Form des Gebäudes aufgreifen, korrespondieren mit dem Äußeren auf mehreren Ebenen. Für die Leipzigerinnen und Leipziger ist dieses Gebäude kein unbekanntes. Es handelt sich um die 1987 fertiggestellte Bowlinganlage am Wilhelm-Leuschner-Platz, die nach Plänen von dem auch für das benachbarte zweite Gewandhaus verantwortlichen Architekten Winfried Sziegoleit erbaut wurde und den Unterbau des in den 1920er Jahren entstandenen Umspannwerks integrierte. Seit 1998 geschlossen, ist eine Renovierung und neue Nutzung derzeit ausständig.

Die Bowlingbahn symbolisiert damit im Kleinen das Provisorium des Wilhelm-Leuschner-Platzes als Ganzes, der als größte Innenstadtbrache Leipzigs noch immer einer einheitlichen architektonischen Gestaltung harrt. Der im 19. Jahrhundert als Königsplatz bekannte Ort wurde an der Wende zum 20. Jahrhundert umgestaltet und zeichnete sich danach durch Ausstellungsgebäude, eine Markthalle sowie Hotels und Warenhäuser aus. Der unmittelbar am Ring gelegene

Platz wurde im Zweiten Weltkrieg größtenteils zerstört und bis heute nicht erneuert.¹ Im besten Sinne des Artistic Research machen es sich Kesting und Lorenz seit 2012 zur Aufgabe, den Platz künstlerisch zu umkreisen und zu beforschen. Als wesentlicher Referenzrahmen dafür dient ihnen sowohl die Geschichte des Platzes, insbesondere in Hinblick auf die DDR-Zeit, als auch das Bewusstsein über den in Schwebelage befindlichen gegenwärtigen Zustand. Als Vertreterinnen der Nachwende-Generation, wie sie sich selbst bezeichnen², sind sie einerseits nie direkt mit der problematischen Historie konfrontiert gewesen, weisen aber genug Wissen und Sensibilität auf, um reflektiert und sorgsam mit dem Erbe umzugehen. Wichtigstes Mittel ihrer künstlerischen Herangehensweise sind ihnen dabei verschiedene Strategien der Aneignung. Konzepte der Aneignung sind in den letzten Jahren in der Kunst zu einem wichtigen Thema geworden, vorbereitet durch eine Auseinandersetzung mit Aneignungspraktiken im Alltagsleben innerhalb der Kulturwissenschaften.³ Im Folgenden sollen drei wesentliche Ebenen der künstlerischen Aneignung, die für die Serie *Asphalt, Steine, Scherben* grundlegend sind, herausgearbeitet werden. Aneignung findet zunächst in Bezug auf den konkreten Ort als Raumaneignung statt. Zweitens werden Mittel der performativen Körperinszenierung gewählt, um sich den geschichtlichen und zeitgenössischen Gehalt über Personen anzueignen. Und schließlich tritt Aneignung zusätzlich auf einer medialen Ebene auf, indem eine bestimmte fotografische Technik, die sich durch einen historischen Bezug auszeichnet, für die Aufnahmen angewandt wird. All diese Strategien der Aneignung greifen auf komplexe Weise ineinander und eröffnen einen Denk-Raum, der über Bilder funktioniert.



Der Wilhelm-Leuschner-Platz ist wie viele andere Bereiche in der Innenstadt Leipzigs einer jener Orte, in die sich Geschichte eingeschrieben hat. Verschiedene Zeitebenen treffen hier aufeinander: Das Spektrum reicht vom Gebäude der heutigen Stadtbibliothek, das ursprünglich als Museum für Kunsthandwerk in den 1890er-Jahren erbaut wurde, über die Bedeutung des Platzes während des SED-Regimes, als die Montagsdemonstrationszüge daran tangential vorbeiführten bis hin zur aktuellen Diskussion um die zukünftige Errichtung eines Freiheits- und Einheitsdenkmals. Seit kurzem beherbergt der Platz einen Zugang zum prestigeträchtigen S-Bahnprojekt durch die Leipziger Innenstadt und die mittlerweile fertig gestellte Propsteikirche. Kesting und Lorenz sind sich allzu bewusst, dass jede fotografische Intervention nur eine temporäre Bestandsaufnahme sein kann. Sie nutzen das Vorläufige und Prozesshafte dieses Nicht-Ortes⁴, um einen eigenen utopischen Raum zu entwerfen. Ist die Utopie mit ihrer visionären Qualität stets in die Zukunft gerichtet, wird jedoch gleichzeitig das Augenmerk auf den Gehalt des Vergangenen gelegt. Fast alle Fotografien können im Sinne einer Spurensicherung gelesen werden. Sie sind reich an Hinweisen und Einschreibungen von dem, was einmal zu einem bestimmten Zeitpunkt gewesen ist: Graffiti, heruntergestürzte Skulpturen, ein einsamer abgestellter Kastenwagen, Spuren im Schnee oder Relikte temporärer Aktivitäten – diese Dinge sind, wie die Fotografie allgemein, Indizien von etwas einmal Da-Gewesenen.⁵ Aleida Assmann betont in ihrem Beitrag „Geschichte findet Stadt“, dass nicht nur die bekannten Orte der nationalen Gedenk- und Erinnerungsarbeit für die Spurensicherung wichtig sind, sondern ebenso die Nicht-Orte. Sie weist in diesem Zusammenhang auf den Unterschied

zwischen Raum und Ort hin: Während Raum den Vorgang des architektonischen Planens und Bauens bezeichnet, sind Orte „demgegenüber dadurch bestimmt, dass an ihnen bereits gehandelt bzw. etwas erlebt und erlitten wurde“⁶. Daher zeugt der neue Raumdiskurs nicht nur von einem Bewusstsein „für Raum als ein zentrales Dispositiv der Macht, der Repräsentation, der Gestaltung, sondern auch für Orte in ihrer Konkretheit und Unverwechselbarkeit“⁷. Der Wilhelm-Leuschner-Platz vereint beides gleichzeitig in sich, wenn auch derzeit infolge des vagen Planungsstadiums ein Ungleichgewicht zugunsten der Qualität als Ort gegeben ist. Die spatiale Aneignung findet dabei einerseits zum Zeitpunkt des Fotografierens vor Ort statt, wird dann aber nochmals in der Nachbearbeitung der Bilder fortgeführt. Das Arrangieren der Einzelaufnahmen zu Diptychen und Serien, deren Anordnung im Ausstellungsraum selbst – kurz: die ganze Arbeit am Display dient dazu, neue Beziehungen der Teile eines Ganzen sowie eine dialogische Struktur der Bilder herzustellen.

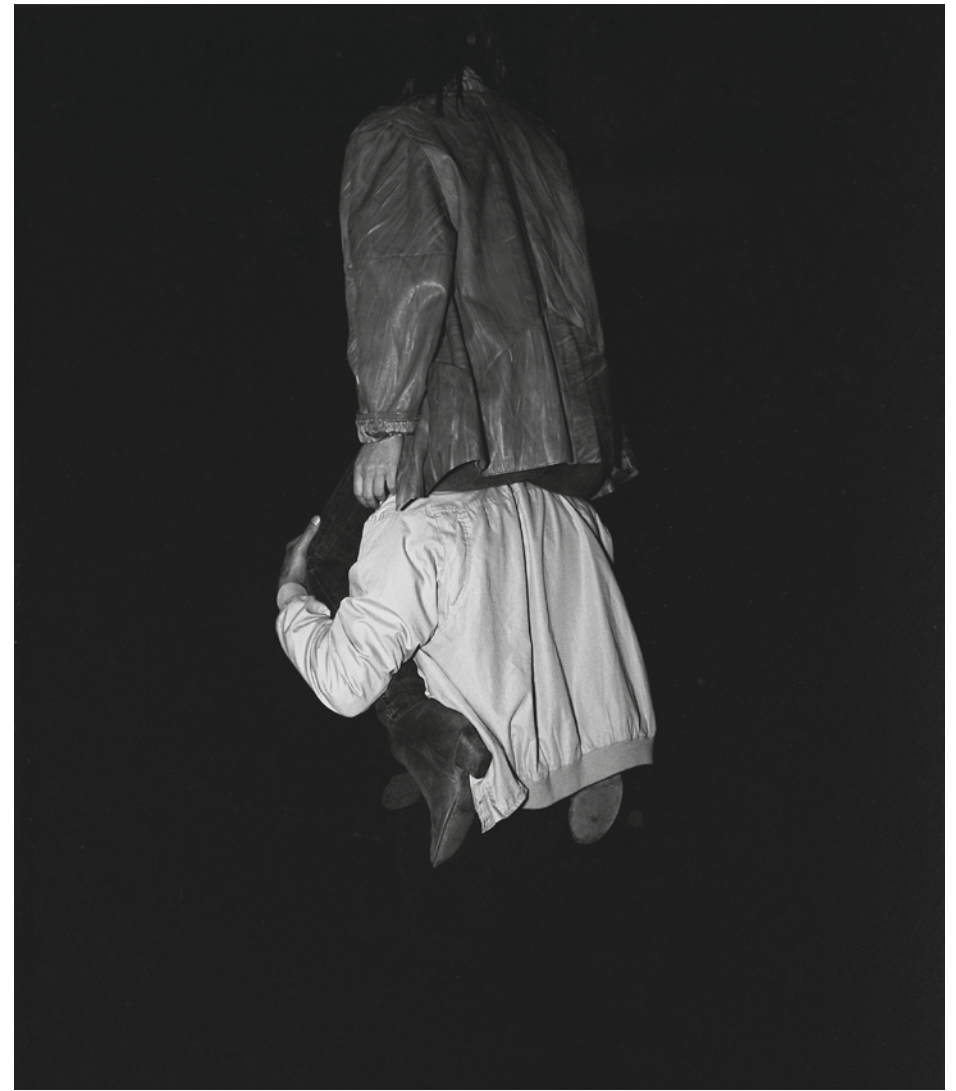
Die nächste Ebene der Aneignung in der Arbeit *Asphalt, Steine, Scherben* entsteht aus dem Wissen, dass Raum nicht nur über seine architektonischen Setzungen, sondern ganz entscheidend auch über menschliche Handlungen definiert wird. Spätestens mit den Studien von Henri Lefebvre und Pierre Bourdieu rückte der soziale Raum in das allgemeine Bewusstsein.⁸ Raum ist demnach keine vorgegebene Entität, sondern wird erst durch die Anwesenheit und die Handlungen der darin agierenden Personen produziert. Sophia Kesting und Dana Lorenz wenden parallel zu den dokumentarisch ausgerichteten Architekturaufnahmen ebenso das Mittel der Personeninszenierung an. Das Verfahren der Inszenierung behauptet damit innerhalb der





gesamten Serie einen mit der Dokumentation gleichberechtigten Platz. Sie arbeiten mit Akteurinnen und Akteuren, die sie in den Raum nach ihren Vorstellungen hineinstellen oder sie nach kurzen Anweisungen selbstbestimmt eine Position finden lassen. Auf diesem Weg suchen sie nach „Konstellationen“⁹, die ein Spannungsfeld zum Ort ergeben. Für diese Anordnungen von meist zwei bis drei Personen sind sowohl die Blickrichtungen ein entscheidendes Kriterium als auch der Leerraum zwischen den Körpern. Es sind statische, stille Inszenierungen, die sichtbar werden. Wie eingefroren und seltsam verloren wirken die Personen auf dem entkontextualisierten Platz, der durch die realen Personen, die nicht interagieren, noch mehr in Schwebe gerät. Eine Steigerung erfährt die Inszenierung dadurch, dass mitunter auch bereits vorhandene Posen nachgestellt werden. Es sind insbesondere Aufnahmen von Demonstrierenden aus der Zeit der Wende, die als Vorlage dienen und dadurch die Inszenierung zu einer Re-Inszenierung erweitern. Die Re-Inszenierung ist dabei eine Strategie der Selbstaneignung von Geschichte durch eine nachgeborene Generation mit dem Ziel einer Durchdringung von Vergangenheit und Gegenwart.

Schließlich tritt Aneignung auch in Form der fotografischen Technik auf. Die bewusste Wahl der Schwarz-Weiß-Fotografie stellt eine Referenz auf die fotografische Praxis in der DDR dar. Der Rückgriff auf diese mit der Historie in enger Beziehung stehende Darstellungsweise setzt sich in der Wahl der Kamera, einer analogen Mittelformatkamera der Firma Mamiya, fort.





Aufgrund der technischen Vorgaben, die dem Projekt eine konzeptuelle Ausrichtung verleihen, tritt die individuelle zeitgenössische Handschrift hinter der historischen Referenz zurück. Auch die Tatsache, dass Kesting und Lorenz das gesamte Projekt als Gemeinschaftsarbeit konzipieren, das sich durch eine kollektive Autorinnenschaft auszeichnet, zeugt davon. Dem eigenen Fotografieren ging dabei eine Auseinandersetzung mit ausgewählten Positionen der DDR-Fotografie voran. Es sind zum einen die in der Nacht mit einer Blitzlichtkamera und später mit einer Infrarot-Kamera gemachten Aufnahmen von Erasmus Schröter, die als Bezugspunkt dienen. Ohne dass es die Passantinnen und Passanten im nächtlichen Leipzig merken, wurden diese im öffentlichen Raum fotografiert und erscheinen auf den Bildern unwirklich aus dem Schwarz der Nacht herausgeschält. Zum anderen orientieren sich die Künstlerinnen an den Aufnahmen von Peter Oehlmann. Auch er bediente sich eines starken Blitzes, der das Augenmerk nur auf bestimmte Details im Bild legt und so die Wirklichkeit fragmentarisch wiedergibt. Zusätzlich übernehmen Kesting und Lorenz das Hilfsmittel eines Reflektors, der das Blitzlicht streut und so eine gleichmäßige Beleuchtung auf größerer Fläche ermöglicht. Das Benutzen von Blitzlicht war, wie Kai Uwe Schierz schreibt, bei vielen künstlerisch arbeitenden Fotografinnen und Fotografen der DDR verpönt.¹⁰ Zu stark war die Lenkung eines bestimmten Blicks und zu rau die Ästhetik mit den ausgeprägten Schlagschatten, als dass dies mit der geforderten neutralen dokumentierenden Haltung konform gegangen wäre. Die Künstlichkeit des Blicks wird in *Asphalt, Steine, Scherben* noch durch eine nachträgliche Bearbeitung der Abzüge in der Dunkelkammer gesteigert, die sowohl die Grauwerte weiter nuanciert als auch einer

Steigerung des Schwarz dient. Die beiden Fotografinnen gehen in ihrer Aneignung von der Ostfotografie über die ursprüngliche Technik und Ästhetik hinaus und haben auch hier das Ziel vor Augen, die Vergangenheit mit der Gegenwart zu verknüpfen.

Alle diese zum Tragen kommenden Strategien der Aneignung greifen in die vorhandene Realität ein und deuten diese künstlerisch um. Ganz allgemein ist es so, dass, wie Rahel Jaeggi schreibt, die „Aneignung das Angeeignete nicht unverändert [lässt]. Deshalb bedeutet z. B. eine ‚Aneignung‘ öffentlicher Räume mehr, als dass man sie bloß benutzt. ‚Zu Eigen‘ macht man sie sich, sofern diese von dem, was man in ihnen und mit ihnen tut, geprägt werden, sich durch die aneignende Benutzung verändern und durch sie erst eine bestimmte Gestalt – wenn auch nicht notwendig im materiellen Sinne – gewinnen.“¹¹



¹ Vgl. Horst Riedel, *Stadtlexikon Leipzig von A bis Z*, hrsg. von Pro Leipzig. Leipzig 2005, S. 644f.

² Ich danke Sophia Kesting und Dana Lorenz ganz herzlich für die interessante Zusammenarbeit und ihre hilfsbereite Unterstützung. Eine Vielzahl an Informationen entnehme ich einem gemeinsamen Gespräch, das am 11. November 2014 in Leipzig stattfand.

³ Federführend waren die Theorien, die Michel de Certeau in seinem im Original 1980 erschienenen Buch *Arts de faire* entwickelt hat (auf Deutsch *Die Kunst des Handelns*, 1988 in Berlin erschienen).

⁴ Ein Nicht-Ort ist nach Marc Augé ein für die moderne Gesellschaft symptomatischer Ort ohne Geschichte und Identität, an dem keine menschlichen Interaktionen stattfinden (vgl. Marc Augé, *Orte und Nicht-Orte. Vorüberlegungen zu einer Ethnologie der Einsamkeit*. Frankfurt a. M. 1994).

⁵ „Es-ist-so-gewesen“ als Wesensmerkmal der Fotografie ist eine der Hauptthesen aus Roland Barthes' *Die helle Kammer*. Frankfurt a. M. 1989, vgl. insbesondere S. 86f.

⁶ Aleida Assmann, „Geschichte findet Stadt“, in: Moritz Csáky und Christoph Leitgeb (Hrsg.), *Kommunikation – Gedächtnis – Raum. Kulturwissenschaften nach dem ‚Spatial Turn‘*. Bielefeld 2009, S. 13–27, hier insbesondere S.16.

⁷ Ebd.

⁸ Vgl. Henri Lefebvre, *The Production of Space*. Oxford 1991 und Pierre Bourdieu, „Physischer, sozialer und angeeigneter physischer Raum“, in: Martin Wentz (Hrsg.), *Stadt-Räume*, Band 2 der Reihe ‚Die Zukunft des Städtischen‘. Frankfurt a. M. et al. 1991, S. 26–34.

⁹ So die eigene Bezeichnung der Künstlerinnen.

¹⁰ Vgl. Kai Uwe Schierz, „Höfgen tags – Leipzig nachts. Helfried Strauß und Erasmus Schröter an der Hochschule für Grafik und Buchkunst“, in: Susanne Knorr et al. (Hrsg.), *Die andere Leipziger Schule. Fotografie in der DDR*, Ausst. Kat. Kunsthalle Erfurt. Bielefeld 2009, S. 40–53.

¹¹ Rahel Jaeggi, „Aneignung braucht Fremdheit“, in: *Texte zur Kunst*, Heft 46, 2002, S. 60–69, hier S.62.