

BILDPROBEN

Durchgangsort für Bilder

Eva Sturm

Die Bilder, als die man erscheint, gehören einem nicht.

Aber: Erstens, könnte eingewendet werden, ist man doch kein Bild. Und zweitens gehören einem doch (hoffentlich) die Bilder, als die man erscheint! Und drittens sieht man Bilder und *ist* doch keines, oder.

Was ein *Bild* ist, steht seit einigen Jahren allerorten zur Diskussion.¹ Ist es das, was man sieht, oder das, was man erinnert oder was man darstellt. Aber ein Bild ist doch zweidimensional und man ist nicht flach, könnte man einwenden. Es sei denn, man sieht auch Räume als Bilder und Bilder als Räume.

Gilles Deleuze², auf den ich mich in meinem Bildverständnis beziehen will, geht noch weiter. Er schreibt, alles sei Bild und die Bilder würden kaum ruhig halten. Sie würden sich ständig verändern und es bedürfe einer ganzen Menge an Anstrengung, um sie ruhig zu stellen. Der Körper, so schreibt er, sich auf Henri Bergson beziehend, sei nur der Durchgangsort für Bilder [*lieu de passage*].³ Er wird durchkreuzt von Bildern, durch diese selbst erst hergestellt.⁴

Will sagen: Wir *sind* Bilder. Und nichts jenseits davon.

Und was wir dann sehen, wenn wir jemandem gegenüber treten, ist ein ganzes Bündel von Bildern, gefasst in einer Person, dauernd in Bewegung. Es sei denn, es wird ruhig gehalten, so wie die Körper in der Frühzeit der Fotografie still gehalten werden mussten.⁵ Oder so wie Touristen im Vordergrund eines Motivs vor der Kamera starr werden, ein Lächeln auf den Lippen, von dem sie denken, dass es in Zukunft „gut“ aussehen würde.

Der Körper, dieser Durchgangsort, ist laut Deleuze dabei selbst als Bild zu denken, das ständig gerahmt wird. Er wird nur deshalb nicht als *Bild* wahrgenommen, weil er die sich ständig bewegenden

¹ Vgl. z.B. Vortragsreihe zur Theorie der Bewegten Bilder an der Bauhaus Universität Weimar 2008 (www.uni-weimar.de/medien/bildmedien/aktuell/aktuell.htm, zuletzt abgefragt am 9.8.2010).

² Gilles Deleuze, 1925–1995, französischer Philosoph.

³ Vgl. Gabriele Klein, *Bewegung und Moderne: Zur Einführung*, Hamburg 2004 (vgl. www.transcript-verlag.de/ts199/ts199_1.pdf#search=%22klein%20gabriele%20,,bewegung%20und%20moderne“%22; zuletzt abgefragt am 17.8.2006).

⁴ Einige der folgenden Passagen siehe auch: Eva Sturm, „Überraschende Bilder. Arbeiten mit dem, was sich zeigt in kunstpädagogischen und Kunstvermittlungs-Zusammenhängen. Oder: Wiederholung und Differenz in der Bildungsarbeit“, wird erscheinen in: Alexander Henschel, Eva Sturm, Manuel Zahn (Hg.), *Jahrbuch Kunstpädagogische Positionen*, 2011.

⁵ Die Daguerreotypen des 19. Jahrhunderts kamen wegen ihrer langen Belichtungszeit zunächst nur in der Architekturfotografie zum Einsatz. Ab Mitte des 19. Jahrhunderts wurden vermehrt Porträtaufnahmen damit angefertigt.

Bilder/die Bewegung *hinter der Vorstellung eines Subjekts* verschwinden lässt.⁶ Also: Ich bin Ich. Alles unter einen Hut. Erkennst Du mich wieder?

Will sagen, man sieht die Bewegungen, die Unruhe, die vielen verschiedenen Bilder nicht, die einen Körper konstituieren, weil das Bild eines möglichst ganzheitlich hergestellten Subjekts darüber liegt. Der Körper sei in diesem Sinn ein Ort, an dem „gerahmte Bilder“ entstehen können: Erinnerungen und Wahrnehmungen, so Deleuze weiter.⁷ „Das ist“, nebenbei erwähnt, „genau der Vorgang, aus dem eine *Kadrierung* [beim Filmen] besteht: bestimmte Einwirkungen werden in der Bildfeldbegrenzung isoliert, [...]“⁸ Man kann erkennen, es geht gleichzeitig um Bilder und um Film. Es geht um Zeit und um Zeigen. In etwa so: In seinem eigenen Film mitspielen.

Seraphina Lenz macht dies gegen Ende ihres Park-Projekts möglich: Alle spielen im Park-Film mit und zeigen – und das ist das Konzept des Films –, was ein solcher Park-Film sein und zeigen kann.⁹

Die These lautet, dass Seraphina Lenz alle/s zusammen auf die Bühne bringt: etwas davon, als Film und als wiederkehrendes Projekt. Sie macht wahrnehmbar, was wer wahrnimmt und wie; wie sich wer selbst wahrnimmt bzw. wahrgenommen/gesehen werden will – in einem bestimmten Zusammenhang.

Alles ist in Bewegung, sagt Gilles Deleuze. Es sei denn, man fixiert es, hält es fest. Zum Beispiel die Bilder mit der Kamera oder mit sonst einem Reproduktionsmittel, also einem technischen Gerät, in einem Medium, in dem die Bilder gespeichert werden können. Dann gibt es ein Standbild oder ein Bewegungsbild (einen Film). Dann kann man entscheiden ob man sich in dem Aufgezeichneten wiederfinden mag, ob etwas davon dem eigenen Bild von sich entspricht. Sehe ich gut aus? Kann ich mich spiegeln?¹⁰ Man verschenkt die Bilder, hängt sie auf, trägt sie bei sich, tut sie in den Pass, man klagt und wirft sie weg. Nein! So will ich nicht erscheinen. Ja! So sehr wohl. So sieht es gut und richtig aus.

Man vergleicht.

Was ist an Bildangeboten vorgegeben, wie sieht das bei den anderen aus, wie soll es sein, wo und wie weichen meine Bilder ab. Was repräsentiert man oder frau, was möchte man gerne darstellen auf der Bühne der Wahrnehmbarkeit.¹¹

⁶ Gilles Deleuze, *Das Bewegungs-Bild*, Frankfurt a.M. 1989, S. 89, Hervorh. ES.

⁷ Mit Deleuze-Bergson gedacht: „Lebewesen ‚lassen gewissermaßen jene äußere Wirkungen, die ihnen gleichgültig sind, durch sich hindurchgehen‘; dadurch werden die anderen isoliert und eben durch diese Isolierungen zu ‚Wahrnehmungen‘.“ Ebd., S. 91.

⁸ Ebd.

⁹ *Filmpark*, Werkstatt für Veränderung 2008

¹⁰ Vgl. dazu Jacques Lacan, „Das Spiegelstadium als Bildner der Ichfunktion“, in: *Schriften I*, hg. von Norbert Haas, Frankfurt a.M. 1975, S. 61f.

¹¹ „Laut einer Studie sollen immer mehr Internetuser sich selbst, Leute aus dem Freundeskreis oder Arbeitskollegen auf Google oder einer anderen Suchmaschine suchen. Die Studie wurde vom Pew Internet und American Life Project im Dezember vergangenen Jahres mit 1.623 Internetsurfern durchgeführt. Die Studie ergab, dass 47 % der Befragten sich schon einmal selbst im Internet gesucht hatten.“ (Nachricht aus dem Jahr 2007: www.shortnews.de/id/691795/Immer-mehr-Menschen-googeln-sich-selbst, zuletzt abgefragt am 10.8.2010).

Noch einmal zur Verdeutlichung:

Stellen Sie sich vor, Sie gehen durch die Stadt oder durch einen Park. Überall Bilder in Bewegung. Und wenn die Bilder ruhig halten, auf Plakatflächen zum Beispiel oder als Standbilder inszeniert, bewegen Sie sich im Verhältnis zu den Bildern. Eine Gruppe Jugendlicher geht vorbei. Ein ganzes Meer von Bildern kommt Ihnen entgegen und Sie sehen die Bilder. Was Sie sehen, ist mit Geräuschen untermalt, Gesten, Bierflaschen, die an der richtigen Stelle klimpern Die richtigen Bewegungen, die falschen. Junge Damen in Miniröcken, die Schminke sitzt, die Frisur ist neu angelegt, die Miene aufgelegt wie ein Buch. Sind das die richtigen Bilder oder die falschen, bin ich falsch in meiner Lektüre oder gibt es gar keine richtigen und falschen Bilder. Wer bestimmt das?

Man kann gleich sehen: Solch eine Sicht auf Menschen und Welt ist nicht geprägt von der Vorstellung, da ginge jemand durch die Gegend, zum Beispiel durch Berlin-Neukölln, mit einer stabilen Identität, durch sichere Grenzen gekennzeichnet, sondern da ist jemand, der oder die dauernd entsteht, sich eigentlich dauernd verändert, *bildet*, sich entwirft, ein Bild von sich machen will, und gleichzeitig gehen alle Bilder, die wahrgenommen werden, durch eine/n durch. Und zwar ganz egal, wie alt, woher und wohin unterwegs.

Klar bleibt auch vieles gleich. Sonst ginge es ja zu wie bei Alice im Wunderland, die sich dauernd verändert. Ganz schön de-stabilisierend.

Gilles Deleuze schreibt nun davon, dass sich eigentlich alles ständig verändert, in dem es sich in unzähligen Variationen wiederholt. Siehe Natur, siehe Bäume oder sonstige Gewächse. Von Menschen, in Kulturen hineingewachsen, wird dabei sehr viel Mühe und Aufwand betrieben, immer wieder das Gleiche herzustellen, also Identisches und nicht Abweichendes.¹² Traditionen, Wiederholungen, so handeln und aussehen wie die anderen. Regeln einhalten, stabile Grenzen machen. Vergleichbare Kleidung, Haarschnitt, schnell erkennbar in seiner Botschaft und gut identifizierbar. Differenz, als Abweichung, vor allem, wenn zu stark, wird vermieden, oder wenn, dann möglichst gering gehalten; so gering, dass man das angestrebte Bild, das was man wahrnehmen und repräsentieren will, nicht gefährdet. Die Unterschiede mögen sitzen wie selbst ausgewählte Kleidungsstücke. Und: das Spiel kann beginnen. Wenn die Differenzen zu groß sind, werden sie abgewehrt, verdrängt, als „das Andere“ abgespalten.

Nicht sehen

¹² Gilles Deleuze, *Differenz und Wiederholung*, München 1997.

Seraphina Lenz arbeitet mit Bildern. Sie stellt sie auf die Probe. Und sie fügt den bestehenden Bildern etwas hinzu. Bestehende Bilder sind die Bilder, die ihr entgegenkommen und die ihr gezeigt und erzählt werden.

Sie schaut und nimmt wahr, was sie sieht. Abweichungen von dem, was gesagt wird, (Bild-)Vorgaben, als falsch kategorisierte Bilder.

Sie macht kleine Einsprengsel, nimmt Umsortierungen vor, die dann das Bild insgesamt verändern.

Sie baut das Zusammenspiel des Immer-Gleichen um, und auf einmal wird etwas sichtbar, das bisher nicht denkbar war.

Das tat sie auch, als sie noch vorwiegend in ihrem Atelier arbeitete, als sie Rauminstallationen baute, Bild- und Objektsituationen. Irgendetwas passte immer nicht ganz – ins Bild. Etwas war an einer eigenartigen Stelle, zu leicht, zu schwer, verdreht, verschoben.

Ein Fisch zwischen zwei riesigen Glasflaschen eingeklemmt.¹³

Ein anderer, der versucht, sich in ein waagrecht eingespanntes Glasrohr zu zwängen.¹⁴

Emotionale Reaktionen auf solche und ähnliche ruhig gestellte, gebaute, in Ausstellungen und im Katalog gerahmte Bilder, vor denen man sich als Betrachterin oder Betrachter hin und her bewegt, um alles zu sehen, und dabei immer auch nicht sieht, sind die Folge. Nicht sieht?

Nicht sieht, denn man kann niemals den Überblick bekommen über alle möglichen Bilder. Das ist das eine. Das andere aber ist mindestens genauso unangenehm: Was man sieht, enthält immer einen blinden Fleck, etwas, das man nicht sehen kann, das aber die Voraussetzung für das eigene Sehen ist. Physiologisch gesprochen ist dieser blinde Fleck die Verbindung des Auges zum Gehirn, also die Bedingung des Sehens. Metaphorisch gesprochen, erzählt er davon, dass man immer in dem enthalten ist, was man sieht.

Man sieht also den Fisch in zwei unmöglich-unangenehmen Situationen und man sieht sich.

Unweigerlich ist man also in allen Bildern enthalten, auch im Fisch-Bild, ohne es zu sehen. Vielleicht sehen das die anderen, aber nur vielleicht.¹⁵

Und wieder geht es um Bilderherstellungen, um das Sehen und um den Körper, der die Installationen ansieht oder sie umkreist und in welchem Bilder wachgerufen werden. Was siehst Du, wird gefragt.

Und dann wird behauptet: Und wenn es ganz anders aussehen würde, zum Beispiel – so –, was wäre dann? Tut es aber nicht. Und tut es doch. Hier und jetzt wird auf die Probe gestellt. Siehst Du, Du siehst gar nicht. Schau. Film ab!

¹³ *Fischgläser*, Glasflaschen, Köderfisch, Seil. 110 x 70 x 36 cm, in: *Seraphina Lenz. Stipendiatin im Künstlerdorf Schöppingen 1996/97*.

¹⁴ *Willi*, Silikon, Fingergold, Glasrohr, Reagenzglasalter. 7 x 155 x 19 cm, in: ebd.

¹⁵ Vgl. Jacques Derrida, *Aufzeichnungen eines Blinden. Das Selbstporträt und andere Ruinen*, hg. von Michael Wetzl, München 1997. Jacques Derrida schreibt über Zeichnungen von Blinden aus dem Louvre. In seinem Schreiben ist auch er blind. Er tastet sich durch die Bilder wie mit zwei Blindenstöcken.

Man kann sich vorstellen: Seraphina Lenz ging durch die Stadt wie Jedefrau und Jedermann. Sie kam von Münster über Paris wieder nach Münster, dann nach Berlin und inszenierte 2001 erstmals ein Projekt, an dem sie viele Menschen beteiligen wollte und musste, um es durchführen zu können. *grüne Nacht* erleuchtete 2001 ein Hochhaus der Gropiusstadt nach Plan. Ein Bild entstand. Die Arbeit mit den Leuten war entscheidend, um es herstellen zu können, dann die Kamera. Und entscheidend war, zu erfahren, welche Rolle Kunst im Alltag der Menschen spielt und spielen kann, so Seraphina Lenz. Und ich füge hinzu: und Bilder und Selbstbilder und der Einsatz von Medien.

Mit Menschen zu arbeiten, ist etwas anderes, als ein Objekt zu bauen. Das war bald deutlich und es barg einen großen Reiz. Das Atelier wurde in Raum und Zeit ausgedehnt, die künstlerischen Handlungen auf ganz andere Strukturen angewendet, in ganz anderen Kontexten umgesetzt, zu sozialen Räumen erweitert.

Partizipation als Sichtbar-Werden

Nun währt die Geschichte der sogenannten *Partizipationskunst*, also jener Kunstrichtung, in der Künstlerinnen und Künstler ihre Ateliers verlassen und in ihren künstlerischen Aktionen nicht nur mit Fisch und Glas, sondern mit Menschen zusammenarbeiten, bald 90 Jahre, und es wurde viel darüber diskutiert und geschrieben.¹⁶ Sie begann Anfang des letzten Jahrhunderts mit der Idee, das Publikum der Kunst sei nicht einfach Zuschauer, sondern Teilhaber, und mit der daraus sich ergebenden Konsequenz, dieses Publikum aktiv teilnehmen und mitgestalten zu lassen, am Prozess der Entstehung von Kunst.¹⁷ Die politischen Implikationen sind von Anfang an klar und zeigen sich bis heute in unzähligen Facetten: Es geht um Mitschrift am Text des Öffentlichen, um Mitsprache (Give a Voice / Take a Voice), es geht um Sichtbar-Werden von Menschen, die sonst nicht in Erscheinung treten, um Mitbestimmung des eigenen Erscheinens, um Mitgestaltung von Welt als Bild und Bilderflut. Wie wird man wahrgenommen, was kann gesagt und gezeigt werden, von wem, und wie kann man darauf zeigen, dass das herkömmlicherweise nur „legitimierte“ oder medial anerkenbare/anerkannte Personen sind, die das festlegen. Woraus sich schließen lässt, es geht um ein soziales Problem. Denn die Frage, wer sichtbar werden „darf“ (und wer zeigen „darf“), ist gesellschaftspolitisch hoch brisant.¹⁸ Welche Bilder werden sichtbar? Von wem, wie bestimmt und wie kontextualisiert?

¹⁶ Vgl. Eva Sturm, „Kunst und Partizipation. Anfänge/Einwände/Trotzdem“, in: NGBK (Hg.), *pöpp 68. privat öffentlich persönlich politisch*, Berlin 2009, S. 129f.

¹⁷ Vgl. z.B. Stella Rollig, „Zwischen Agitation und Animation. Aktivismus und Partizipation in der Kunst des 20. Jahrhunderts“, in: Stella Rollig, Eva Sturm (Hg.), *Dürfen die das? Kunst als sozialer Raum. Art/Education/Cultural Work/Communities*, Wien 2002, S. 128f.

¹⁸ Vgl. ebd.

„Unsere Absicht ist klar“, proklamierte zum Beispiel in Antwort darauf die New Yorker Künstlergruppe Group Material Ende der 1970er Jahre.¹⁹ „Wir fordern alle auf, die gesamte Kultur, die wir für selbstverständlich gehalten haben, in Frage zu stellen.“²⁰ Group Material luden Leute aller Gesellschaftsschichten ein, ihre Bilder auszustellen. In diesem Fall meinte „Bilder“ reale Bilder in Rahmen oder ohne Rahmen, also angehaltene, gespeicherte Bilder. Und „Ausstellen“ meinte „Zeigen“: in einem Kunstraum, der ein Galerieraum war. Eine neue Art von Galerieraum, denn sonst wird vorher schon aussortiert, was zu sehen gegeben werden soll.

Interessant ist, einen Unterschied zwischen Group Material und Seraphina Lenz zu markieren, obwohl doch beide Projekte „partizipatorisch“ angelegt sind.

Erstere sind politische Kämpfer, nennen sich Aktivisten. Sie arbeiten in New York zur Zeit der Reaganomics²¹, als Sozialkürzungen an der Tagesordnung sind. Sie wollen kämpfen, konkret und politisch. Wie: Indem sie auf soziale Missstände, soziale Ungerechtigkeiten und Marginalisierungen hinweisen, indem sie Bilder auftauchen lassen, Menschen Repräsentationsflächen bieten, die sonst nicht sichtbar werden (dürfen).

Seraphina Lenz ist, so meine These, in erster Linie Beobachterin, sie ist Aufgreiferin und ästhetische Verschieberin von Bildern, die sie wahrnimmt, die ihr entgegengebracht werden. Der politische Impetus ist an Letzterem nicht so explizit ablesbar, nicht so absichtlich demonstrativ wie an Ersterem. Gleichwohl ist er vorhanden. Es gibt nicht ein Einerseits und ein Andererseits, also Aktivismus hier und Beobachten und beobachtend Handeln da, sondern viele Graustufen dazwischen. Die Kategorien springen wie die Absichten. Sie schillern und schlagen unterschiedliche Wellen.

Auch haben sich die Formen des Widerstandes²² und das Verständnis des Öffentlichen²³ in den letzten 30 Jahren verändert. Während Group Material noch in der Tradition des *Civil rights movement* der 1960er Jahre für politische Rechte aufstanden und *dagegen* kämpften, um etwas zu verändern, hat sich mittlerweile vielerorts eine andere Protestkultur ausgebildet, in der Bilder und Verhaltensweisen an den Tag gelegt und inszeniert werden, die durch Zufügung stören, verwirren, dekonstruieren. Manchmal werden Dinge nur im veränderten Kontext gezeigt und machen dadurch ein *Daneben* deutlich, Differenzen, die nicht wahrgenommen werden wollen, tauchen als verdrängte auf. Denn die

¹⁹ Group Material Calendar of Events. 1980–1981, zit. nach Jan Avigikos, „Group Material Timeline: Activism as a Work of Art“, in: Nina Felshin (Hg.), *But is it Art? The Spirit of Art as Activism*, Seattle, Washington 1995, S. 85f.

²⁰ Übersetzt von ES. Group Material im O-Ton: „We will show art that tends to be under-represented or excluded from the official art world due to the art’s sexual, political, ethnic, colloquial, or unmarkable nature ... Our work is accessible and informal without scarifying complexity and rigor ... We invite everyone to question the entire culture we take for granted.“ Ebd.

²¹ Reaganomics ist eine Wortkreation aus „Reagan“ und „economics“ und bezeichnet eine bestimmte neoliberale Wirtschaftspolitik der USA.

²² Gerald Raunig (Hg.), *Bildräume und Raumbilder. Repräsentationskritik in Film und Aktivismus*, Wien 2004.

²³ Boris Buden, „Öffentlicher Raum als Übersetzungsprozess“, in: ebd., S. 45f.

sozialen Ungerechtigkeiten und die Probleme sind nicht weniger geworden. Aber darauf hat es Seraphina Lenz nicht in erster Linie abgesehen. Sie ist eher neugierig auf das, was da ist und ruhig gesehen werden kann – in aller Komplexität, Kompliziertheit, Widersprüchlichkeit.

Da ist zum Beispiel jene Szene im Film²⁴, in der Jugendliche ihre Rapper-Texte sprech-singen. Sie halten sich nah beisammen, kuscheln geradezu, um sich gegenseitig als vor der Kamera Repräsentierte stützen zu können. Es ist schon eine Mutprobe, öffentlich, also hier vor dem Objektiv aufzutreten. Es könnte schiefgehen, das heißt, Bilder können entstehen, auch Klänge, die man nicht so gerne zu sehen und zu hören geben will.

Die jungen Männer treten „einfach“ auf. Sie sind Teil der vielen Bilder, die uns aus dem Carl-Weder-Park dargeboten werden. Zumindest scheinbar tun sie das, denn auch das Dokumentarische ist inszeniert, medial erwirkt und in seinen Kombinationen, im Schnitt²⁵ sehr überlegt eingesetzt.

Es gibt auch andere Bilder, die deutlich inszenierter sind, in denen mit dem Vorführen theatralisch gespielt wird. Zum Beispiel jene Bilder von weißen Mädchen, die sich – wie in Standbildern – kaum in der (inszenierten) Wiese bewegen, ruhig halten, in zum Teil viel zu großen Kleidern, wie Feen im geborgten Kostüm, unschuldig, alltäglich, schön und scheinbar naiv.

Oder jene Bilder, in denen Kinder so tun, als wäre jenes Schwimmbad noch da, welches mittlerweile eine grasbewachsene Beton-Stein-Skulptur-Mulde im Park ist. Früher war da ein Plantschbecken, erzählt der Nachbar vom Balkon, der die Ereignisse immer wohlwollend beobachtet.²⁶ Die Kinder spielen, als wäre da noch eiskaltes Wasser, sie schwimmen und spritzen sich gegenseitig nass, schubsen sich und werden immer übermütiger – wie im richtigen Schwimmbad.

Die Bildungseffekte geschehen hier mit und ohne Absicht und ohne politisch demonstrierte Geste. Das Sichtbar-Werden resultiert aus einem diskreten Beobachten des sozialen Park-Raums als ästhetischem und politischem Raum. Alle schauen genauer. Seraphina Lenz steckt die Kinder an und gibt den Betrachterinnen, die stets auch zu Beteiligten werden, die Schau-Verantwortung selbst in die Hand. Seht her, was hier los ist, scheint sie zu sagen. Nicht: Alles muss anders sein und jemand muss befreit werden.

Und die entstehenden Bilder – zum Beispiel die Bilder von den imaginär badenden Kindern – sind ein Theater und machen deutlich, dass man Räume anders benutzen, sie und sich mit anderen Bildern belegen kann. Man kann mit Bildern spielen, den Körper als *Durchgangsort* für Bilder kostümieren mit den falschen Bildern, die auf einmal zu richtigen werden. Und es erweist sich: Das ist die Frage.

²⁴ *Filmpark*, Werkstatt für Veränderung, 2008.

²⁵ Den Schnitt für den Park-Film realisierte Daniel Kunle.

²⁶ *Filmpark*, Werkstatt für Veränderung, 2008.

Gewünschte Bilder tauchen auf, wie Traumfetzen oder Visionen, konterkariert durch andere Wahrnehmbarkeiten am Bildrand, die schräg dazu stehen. Die Medialität und Inszeniertheit der Situation wird deutlich.

Was ist also die Funktion von Seraphina Lenz als Künstlerin? Ist sie politische Aktivistin? Jein. Sie ist auf jeden Fall ästhetische Aktivistin, die Bilder durcheinanderbringt, sie zur Debatte stellt, sich dabei mehr oder weniger einmischt. Seraphina Lenz ist auf jeden Fall die Regisseurin der Ereignisse. Eine Regisseurin, die die Teilnehmenden mitmischen, mitbilden und mitsprechen lässt. Denn die Ereignisse entstehen in einer Mischung aus dem, was sie als Bilder im Kopf hat, und dem, was ihr entgegenkommt. Nie, sagt sie, hat sie vorher gewusst, was tatsächlich passieren würde. Aber so wie viele Partizipationskünstlerinnen und Partizipationskünstler bleibt sie diejenige, die die Bilder zu einem Gesamtzusammenhang fügt.²⁷ Wobei der Gesamtzusammenhang kein Ganzes bildet, keine Vollständigkeitsgeste oder eine Haltung des So-ist-es vortäuscht. Er stellt sich lose dar, als Collage, in der die Bilder mit- und auch nebeneinander anmarschieren, sich brechen und kommentieren. Was sich ergibt, ist eine Versammlung von Möglichkeiten und Daneben-Möglichkeiten. Das ist zugleich widerständig und konstruktiv.

Was aber ist Veränderung

2002 gewann Seraphina Lenz also den Wettbewerb für den Carl-Weder-Park in Neukölln. Sie begann ihr Zehn-Jahres-Projekt mit der aus der Situation vor Ort gewonnenen These, dass die Anwohner ständig Dinge vorgesetzt bekommen, dass sie kaum beteiligt werden an den Veränderungsprozessen um sie herum. Diese werden den Menschen zugemutet, sie müssen damit umgehen, manchmal gar nicht erfreut. Oft bleibt nur, einen Bogen rund um die Veränderungen zu machen.

Quer durch die Bilder, so scheint es, hat Seraphina Lenz gearbeitet. Quer durch den Park und die Zusammenhänge. Der Begriff „Veränderung“ macht den Menschen Angst, stellte sie fest. Er scheint zu inkludieren, dass alles schlechter wird. Ich schließe: Also möge lieber alles bleiben, wie es ist, damit es nicht noch schlimmer daherkommt, meint sie weiter.

Und weiter vermute ich: Die Bilder werden an- und festgehalten. Das manifestiert sich zum Beispiel in der Klage nach dem, wie es war, Wiederholung wäre besser, Bedauern über die Veränderung als Verschlechterung, kaum Neugier auf Abweichung, wenig Lust auf Differenz. Alles soll so aussehen, wie bisher oder davor, oder wie vorgegeben und bestätigt.

Denn es steht fest und es hat sich erwiesen, dass:

Ein Fisch zwischen zwei Flaschen – das geht nicht. Und es geht aber doch. Als Bild.

²⁷ Gespräch mit Seraphina Lenz am 6.8.2010.

Ein Fisch, der sich in eine Glasröhre zwingen will – das geht auch nicht. Und es geht doch. Als Bild.

Blumen im Park²⁸, massenhaft. Alles wird zerstört werden!, rufen die Leute. Es wird nicht zerstört. Das Bild bleibt erhalten: Rittersporn und anderes Gewächs.

Junge Männer in hellblauen Anzügen, die jedes Jahr zu Beginn der Ereignisse das verschmutzte, vertrocknete, wenig geliebte Parkgras rituell, tänzerisch reinigen. Auch das ein Bild, das herausfällt, das man in seiner Eleganz und Schönheit und auch in seiner Schrägheit erinnern könnte. Die Bilder sind nicht unveränderlich, sie können sich wenden. Und wenn auch nur vorübergehend.

In der einmal jährlich im Sommer stattfindenden „Werkstatt für Veränderung“ geht es den existierenden Bildern an den Kragen. Ein Park – schon prasseln die Bilder und Wünsche vor dem inneren Auge nieder wie Regengüsse, je nachdem, welche Bilder man bisher erlebt und verkörpert hat und welche Worte einem dafür einfallen. Ein Park im Stadtteil Neukölln – wieder werden sich die Vorstellungen und Bilder verändern (und die Bilder verändern sich mit dem Wandel des Namens Neukölln, einem Stadtteil in Berlin, „der gerade kommt“). Dann kommt die Information dazu: ein Park über der Autobahn, mit recht verschiedenen Bewohnerinnen und Bewohnern. Diese machen auch schon wieder Bilder. Seraphina Lenz spricht mit ihnen, fragt nach. Und jedes Wort verursacht wieder Bilder: die Leute in der Fleischerei, der Frisör, die Darmwäscherei. Früher und heute. Was hat sich verändert. Was kommt. Was findet statt. Was findet nicht statt.

Seraphina Lenz und alle möglichen Leute, die in der Gegend wohnen, sehen den Park, benutzen ihn mehr oder weniger, machen ein Bild. Die Jungs sitzen auf den Spielgeräten, sie toben, ihre Geschwindigkeit passt nicht zur Geschwindigkeit der Hundebesitzerinnen. Sorglos oder liebevoll. Alles ist da.

Bei Seraphina Lenz herrscht der permanente Versuch vor, die Bilder liebevoll zu untersuchen, zu sortieren, sie zu testen bzw. sie wie Mäuse loszulassen. Alles ist da, alles hat Berechtigung, hat eine Geschichte, ist so geworden. Leute, die schon lange hier wohnen, Hundebesitzerinnen, Kinder aus allen möglichen Kulturen, Migrantinnen und Migranten²⁹.

Die Partizipierenden machen Kunststücke, nehmen an Castings teil, sie absolvieren Werkstattkurse, in denen es zum Beispiel darum geht, „Respekt“ zu zeichnen. Lange vorher schon hatte Seraphina Lenz festgestellt, und immer wieder forderten es auch die Werkstatt-Teilnehmenden: dass es davon mehr geben könnte, in Form von Achtung für sich selbst und vor allem vor anderen. Etwa auch, indem man sich als Bilder-Bündel lässt.

²⁸ *Zarte Pflanzen*, Werkstatt für Veränderung, 2006.

²⁹ Migration von lat. *migratio* = wandern.

Keine Gewalt um den Container! Die Jugendlichen halten sich an die Spielregeln, damit Veränderungsvorhaben deutlich werden können.

Ein anderer Wind weht. Dabei kommen auch so manche blinden Flecken mit auf die Bühne, Vorurteile stimmen nicht mehr, manches verschiebt sich und stellt sich selbst auf den Kopf. Mitunter funktionieren Bilder, die bisher schützen, nicht mehr so ganz. Neue Bilder tun not. „Ent-Bildungsprozesse“ finden statt. Wertvolle Momente der Neu-Orientierung.³⁰

Vor allem aber wird deutlich: Veränderung macht Arbeit. Ärmel hoch. Und der Vorteil davon ist: Wenn man an der Veränderung arbeitet, gewinnt man Einfluss. Einfluss auf die Bilder und deren Verläufe, deren mögliches Zusammenspiel und Ablauf. Man kann etwas davon sehen. Und wieder zeigt sich: Bildungseffekte möglich.

Testzone Werkstatt und ein Pferd im Rechteck

In einer Werkstatt wird zum Beispiel geschmiedet, geschweißt und gehämmert (und das ist ein etwas einfaches Bild und erinnert mich wieder an den eigenen Großvater). Gedanken, Bilder, Begriffe.³¹

Der Park wird zum Testgebiet, die Werkstatt zur Testzone.

Menschen jeden Alters waren in den vergangenen Jahren beteiligt an der „Werkstatt für Veränderung“. Manche der Kinder sind mittlerweile groß geworden, andere sind weg. Vieles wird vergessen werden, es sei denn, die Bilder werden festgehalten oder weitererzählt. Dann entstehen wieder Bilder mit Wirkungen.

Das Symbol für die Werkstatt – der Schmetterling – steht selbst für Metamorphose, auch für die Seele. Ein Bild der Seele, was für ein gewagtes Wort. Mit dem Wort und dem Bild werden die Dinge erschaffen und wandern.

Im Laufe der Jahre wurde das Bild vom Schmetterling von einigen Werkstattteilnehmerinnen und -teilnehmern angeeignet, kehrte auf T-Shirts wieder, ging vom hellblauen Container, der eines Tages über die Sträucher geflogen gekommen war, auf die Kinder über. Sie identifizierten sich mit der Stimmung, die ihnen da immer wieder entgegenkam, in der auf einmal die Dinge anders auftauchten und gehandhabt wurden, als bisher bekannt.

³⁰ „Bildung ist mir die deutsche Übersetzung des französischen (und lateinischen) ‚formation‘, wie es in Lacans Arbeit ‚Das Spiegelstadium als Bildner der Ich-Funktion‘ erscheint ... Zu erinnern ist daran, daß der deutsche Begriff der Bildung in einem theologischen Kontext erstmals bei Meister Eckhart gebraucht wird und dort eng verknüpft ist mit dem Prozeß einer gleichzeitigen Entbildung und einer neuerlichen Einbildung usw. Referenz ist das Bild Gottes, das aber nicht als Ursache der Bildung gedacht ist, sondern als Wirkung. Meister Eckhart spricht von einer Verkehrung von Ursache und Wirkung, zumindest von einem Ineinander. Bildung spielt mit den Zeiten.“ Vgl. Karl-Josef Pazzini, „Über die Produktivität von Unsinn“, in: Birgit Warzecha (Hg.), *Hamburger Vorlesungen über Psychoanalyse und Erziehung*, Hamburg 1999, S. 137f.

³¹ „Eine Werkstatt kann im übertragenen Sinne eine Zusammenkunft oder eine Lerneinheit sein. Dieser Begriff betont das Lösen von Problemen oder auch das direkte Üben am Thema“, heißt es bei Wikipedia (<http://de.wikipedia.org/wiki/Werkstatt>; zuletzt abgefragt am 13.7.2010).

Tauschprozesse beginnen jedesmal neu in dieser Werkstatt, die sich ausbreitet wie ein Stein, der ins Wasser gefallen ist, der die Bilder mitreißt, ins Schlingern bringt. Respekt!

Zum Beispiel: Ein weißes Pferd in Neukölln.³² Unvorstellbar, wie das geht. Auf die Bühne treten die Parkbenutzerinnen und -benutzer mit/in ihren Bildern vom Pferd, mit ihren Wünschen und davon, wie man sich dazu ins Verhältnis setzen kann. Die Werkstatt tritt aus dem Container heraus, macht Formen, Rechtecke, Felder, möbliert den Park, verwandelt ihn und wächst sich aus in Tomaten, verwandelt dann wiederum Gemüse in Suppen, Blumen in Handlungen, schlägt Kringel usw. Dann ist sie wieder verschwunden und bleibt, die Werkstatt. Sie wächst jedes Mal neu.

Seraphina Lenz reagiert auf Dinge, die sie sieht, in einer Art, die eigentlich nicht geht. Der Park wird beleuchtet durch unzählige Lampen.³³ Die Beleuchtung ist in dem Fall eine Antwort auf die wiederholte Feststellung von Anwohnerinnen und Anwohnern, dass man nachts nicht in den Park gehen darf. Das Bild vom Sich-Fürchten wird ausgestellt und durch eine Zufügung verkehrt. Privat und öffentlich geraten als Bild durcheinander.

Die Bilder müssen sich strecken und recken, wenn sie noch das behaupten wollen, was man ihnen unterstellt. Bilder von Mädchen mit Kopftüchern? Alle Vorurteile bewahrheiten sich nur auf halbe Sicht, verweisen scharf zurück auf jene, die sich Bilder machen von Dingen, die sie eigentlich nicht sehen, auf deren blinde Flecken und eigene Wahrnehmungsvorlieben.

So arbeitet Seraphina Lenz eigentlich vor allem an den Kontrasten, stellt die Bilder scharf. Seht!, sagt sie.

Hannibal, das Pferd, so berichtet sie³⁴, ist auch eine Verweigerung von Parkfläche, ein Entzug. Das Pferd mit seiner feinen Nase braucht einen anderen als den üblichen Boden, der vertrocknet und voller Müll und Hundekot ist. Hannibal, der bald durch die Presse trabt, befindet sich in einem exakten Rechteck und geht seiner eigenen Wege. Der Schimmel ist in seiner Verletzlichkeit ein bisschen wie der Fisch zwischen den beiden Glasflaschen. Aber in seiner unbändigen Kraft – und die Bilder von Pferden prasseln – ist er geradezu entwaffnend filmreif. Ein weißes Pferd wirkt noch größer, so Seraphina Lenz, es wächst optisch über seinen Rand hinaus, sprengt den Rahmen.

Und wieder schwimmt der Fisch durch das Erinnerungsfeld. Und die Beschreibung des Bildes auf diese Art als Text in einem Katalog macht das Bild erst zu einem Bild.

Das Pferd wurde rund um die Uhr bewacht.

³² *bewegende Besucher, ein weißes Pferd im Park*, Werkstatt für Veränderung, 2005.

³³ *über uns die Sterne und unter uns die Autobahn*, Werkstatt für Veränderung, 2004.

³⁴ Interview mit Seraphina Lenz am 23.3.2010.

Das Bild seiner Schönheit zu zerstören, wäre Lebensbedrohung gewesen. Und auch das kann als Teil der Arbeit der Werkstatt für Veränderung betrachtet werden: Die Bilder können so und so gefügt sein, sie können auch zugrunde gehen. Sie gehören keinem. Vorsicht.

Das ist die Kunst von Seraphina Lenz: Die Bilder auf unzählige Arten auf die Probe zu stellen, auf dass es immer komplexer werde. Sie macht eine raumzeitliche Komposition in Veränderung, ein Riesen-Zeit-Bild mit unzähligen Facetten, Fransen, Anschlussmöglichkeiten und Unvorhersehbarem mit sanft-entschiedener Sprengkraft.