

## **Landschaft als Mitspielerin?**

### **Ortsbezogene Performance in ländlichen Räumen**

von **Kristin Westphal, Micha Kranixfeld**

Erscheinungsjahr: 2024 / 2023

Stichwörter:

**Landschaft | Landschaftsbegriff | Landschaft und Anthropozän | Verhältnis Kultur-Natur | Performancekunst | Ver/Handlungsraum | Generationen**

#### **Abstract**

Die Zentrierung auf den Anthropos, auf den Mensch, als einzigen Akteur von Geschichte wie Theater ist mit dem Zeitalter des Anthropozän in Frage gestellt. Unsere Vorstellungen einer Grenzziehung von Natur und Kultur sind überholt. Kunst und Bildung sind herausgefordert, das Verhältnis von Kultur und Natur zu befragen und neu zu denken. Zu beobachten sind verstärkt Praktiken in den Performancekünsten, die sich einer anthropogenen Zukunft widmen. Sie denken urbane, rurale, industrielle Landschaften mit Performance zusammen. Gestein, Meer und Wald sind dann nicht nur Hintergrund für Performances, sondern erscheinen als Kräfte anderer Formen des Lebens, von denen das Menschliche existenziell abhängig ist. Diese Perspektive rührt in ethischer Hinsicht an die Verantwortung für die Kommenden. Im Rahmen unserer fortlaufenden Beobachtung von Kollaborationen zwischen Bewohner\*innen ländlicher Räume und Gast-Künstler\*innen setzen wir uns mit dem Landschaftsbegriff auseinander und fragen, welche Rolle Landschaft dabei als Mitspielerin einnimmt. In den ortsspezifischen Projekten, die wir im Rahmen des BMBF-Forschungsprojekts „Der Dritte Ort? Künstlerische Residenzen in ländlichen Räumen“ (DO\_KiL) begleitet haben, wird Landschaft zum Ver/Handlungsraum zwischen Generationen, in den menschliche Erfahrung eingeschrieben ist und an dem sich neue Erfahrungen am Schnittpunkt von Kunst, Natur und Bildung herausbilden können.

„Jetzt ist alles noch da, jetzt könnt ihr alles noch sehen und hören und darüber sprechen.“  
(Kind in „Ghostwriting Odenwald“ 2021)

„Die mögliche Welt ist schon da und korreliert mit uns.“  
(Ulrike Haß 2014:11)

## Historische Entwicklung des Landschaftsbegriffs

Um der Frage nach Landschaft im Zusammenhang der Forschung zur Kulturellen Bildung und künstlerischer Praxen nachzugehen, ist zunächst die ideengeschichtliche Herkunft des – insbesondere von der Landschaftsmalerei geprägten – Landschaftsbegriffs und dessen Verzweigungen, der Wandel vom Bild zum Räumlichen, zu klären. Dabei ist zu berücksichtigen, dass sich die Gestalt der Erdoberfläche in Folge von Industrialisierungs- und Modernisierungsprozessen mehr denn je menschlichem Einfluss ausgesetzt zeigt. Allein deshalb steht die Menschheit nicht einem fremdartigen Natürlichem *gegenüber*, vielmehr trifft sie *auf sich selbst*, auf Spuren und Auswirkungen einer unheilvollen Hegemonie über die Natur – trotz aller aktuellen Anstrengungen, dem entgegenzuwirken.

Dieser Erfahrung wohnt ein Wiederentdecken früherer Landschaftsbegriffe inne: Der Kultur- und Medienwissenschaftler Volker Demuth weist darauf hin, dass im europäischen Mittelalter die Physis einer Gegend zusammen mit jenen Menschen, die in ihr als Gemeinschaft wirkten und ihr Dasein zubrachten, als untrennbare Lebenseinheit aufgefasst wurde: „Landschaft impliziert den Menschen, und die Landschaft wohnt dem Menschen inne.“ (Demuth 2021:53) Eine solche „integrale Landschaft“ vermittelt er als einen miteinander geteilten und mitgeteilten Lebenszusammenhang, worin sich auch Nichtmenschliches preisgabe: Tiere, Pflanzen, Bodenbeschaffenheiten oder klimatische Eigenheiten. In dieser Ordnung hatte scheinbar alles seinen (religiös deutbaren) Platz. Ein Bruch erfolgte mit dem Aufkommen der europäischen Naturwissenschaften und der Verbreitung der Schrift. In Johan Amos Comenius' *Orbis Sensualium Pictus* (1658) zeigt sich dieser Übergang dahingehend, dass Comenius zwar noch von einer (mittelalterlichen) kosmologischen Ordnung ausging, indem Bilder und Buchstaben als Erinnerungsorte fungieren, aber ihre Ähnlichkeiten eben nicht die Natur nachahmen, sondern repräsentieren sollen (vgl. Gabriel 2021:119f.). In der Vorbemerkung des Bandes heißt es, dass es nötig sei zu lernen, die Laute zu imitieren und die Bilder mit der Hand nachzuzeichnen – dann erst ginge es in die Welt hinaus, um alles zu sehen.

Im weiteren Verlauf der europäischen Geschichte entwickelten sich zwei gegenläufige – häufig auch ambivalente – Vorstellungen des menschlichen Verhältnisses von Natur und Kultur: als Fortschrittsglaube weg von Natur und demgegenüber als Zivilisationskritik zurück zur Natur. An letzteres schloss die deutsche Romantik im 19. Jahrhundert mit einer landschaftlichen Verklärung an, die Natur als Projektionsfläche für das Seelische (Landschaft ist Gefühl vs. Gefühl ist Landschaft) benutzte.

## Einfluss der Landschaftsmalerei

Francois Jullien weist darauf hin, dass der Landschaftsbegriff nicht nur kulturell überfrachtet sei, sondern in Europa auch relativ jung. Der Begriff tauchte zunächst in Bezug auf die Landschaftsmalerei der Renaissance auf, deren künstlerische Praxis in vielfältiger Gestalt bis ins 20. Jahrhundert reflexiv hineinwirken konnte (Jullien 2016:13). So dienten Landschaftsgemälde in den Anfängen u.a. als Besitznachweis für Fürsten (Warnke 1992:65) oder zeigten Landschaften und Natur als mit-beteiligt nicht nur an Grenzziehungen durch

natürliche, unwegsame Naturgegebenheiten, sondern auch kriegerische Operationen (ebd.:70, 74, 75). Vor allem aber fungierten sie im Zeichen der Freiheit als Ausdruck der Domestizierung und Herrschaft des Menschen über die Natur: der äußeren wie auch der inneren.

Vorbild war die Landschaftsmalerei auch für die verschiedenen Ausprägungen der Gartenkunst: sowohl in den Barockgärten, jenen streng geometrisierten, teils militärisch angelegten französischen Gärten, die ihre Achsen wie in Versailles perspektivisch zwischen dem ländlichen und urbanen Raum ausrichteten, als auch in den englischen Gärten, die Natur als naturalisierte Kunst – als begehbbare Bilder – nachzuahmen versuchten. Gärten zeigten als Landschaften *en miniature* idealisierte Bilder von Gesellschaft und Welt und den zugehörigen Machtverhältnissen. In diesem Sinn wurden sie auch Gegenstand pädagogischer Utopien: Im Zuge der französischen Revolution entwickelte sich die Idee eines Volksgartens, „um zum traulichen und geselligen Umgang und Annäherung an alle Stände (zu) dienen, die sich hier im Schoße der schönen Natur begegnen“, und wo die „rechten Tugenden und Sitten“ (Warnke 1992:93) gelernt werden sollten. Auch der von Friedrich Fröbel später erfundene „Kindergarten“ (1826) sei hier erwähnt. In Orientierung an Rousseaus Entwurf einer Naturkindheit (1762) ging es Fröbel um die „edle, gepflegte Natur“ in Ausgrenzung der „Unnatur“, um den „Einklang von innerer Natur und äußerer Umwelt“, also letztlich um die „Veredlung des Menschen als oberstem Zweck der Schöpfung“ (Bilgi zitiert Fröbel 2021:306). Diese Analogie von der Bezähmung der Natur und der des „wildes Kindes“ wurde für die Diskurse innerhalb der Erziehungswissenschaften bestimmend und hält bis heute an (vgl. Scholz 2013). Insbesondere die Kindheitsforschung hat dafür gesorgt, die Vorstellung von *der* Natur oder *dem* Wesen des Kindes angesichts einer Fülle von Widersprüchen und Antinomien vor dem Hintergrund einer kulturellen und historischen Vielgestaltigkeit in Frage zu stellen (vgl. Beck et al. 2021). Das Verhältnis von Kind und Erwachsener wird von daher nicht mehr als essentialistisch gesehen, sondern in seiner Relationierung. Als mittlerweile gesicherte Erkenntnis gilt, dass Kindheit ein sozial und generational konstruiertes Ordnungsmuster von Gesellschaften darstellt und es letztlich immer die Erwachsenen sind, die Artikulationsweisen von Kindern beschreiben, rahmen oder analysieren.

## **Von der Landschaft zur Umwelt**

Im Nationalsozialismus wurde Landschaft – auch mit Hilfe von den neu entwickelten Medien Fotografie und Film (Leni Riefenstahl) und der monumentalen Architektur (Speer) – im Sinne einer Heimatideologie überhöht und als Seelen-Landschaft völkischer Vision missbraucht. Nach dem Zweiten Weltkrieg erfuhr der Landschaftsbegriff – einhergehend mit der Sorge um unsere Umwelt – eine Erweiterung. Mit dem Begriff „Umwelt“ wird ein systemischer Komplex bezeichnet, in dem z.B. die Organisation des urbanen und ruralen Raums innerhalb eines morphologischen und klimatischen Ganzen verortet wird. Daraus entsteht eine moderne phänomenologisch ausgerichtete Auffassung von Landschaft als Umgebung/Gegend/Umwelt, wie sie Corine Pelluchon (vgl. 2020:108) vertritt: Sie definiert Landschaft u.a. als einen Raum sinnlicher Erfahrungen in funktionaler Abhängigkeit von Geschichte und Milieu, der sich den diversen Formen der Objektivierung widersetzt. Soziologisch orientierte Landschaftstheorien betonen demgegenüber Landschaft vor allem unter Gesichtspunkten sozialer, wirtschaftlicher und politischer Interessen (vgl. Bieri 2012:290). Im engen Sinne geht es dann nicht mehr um die Idee von Landschaft als Kunstgattung, sondern als Medium und somit als Trägerin von Ideen, Bedürfnissen und Machtansprüchen (vgl. Hauck 2014:24). Volker Demuth beschreibt dies in aller Schärfe: „Die Verwertung von Landschaft, die aufgrund moderner Wissenschaft und Technologie optimiert wird, stellt ökonomische Interessen in den Vordergrund.“ (Demuth 2021:56f.) Die so benannte Verwertung zeige sich auf bizarre Weise im Denken von Landschaft als (menschlichem)

Erlebnisraum sowie als Benutzungsraum, der radikal ausgebeutet werde oder Landschaft gar als Renditeprojekt behandle.

## **Landschaft im Zeitalter des Anthropozän**

Eine Erweiterung des Verständnisses von Landschaft, auf die unter den Bedingungen der Globalisierung planetare Situation, hat zu dem geführt, was heute im 21. Jahrhundert verstärkt unter dem Zeitalter des Anthropozän kritisch diskutiert wird. Die Erweiterung geht einher mit der Erkenntnis, dass wir es mit einer erstmaligen Kreuzung von Erd- und Menschheitsgeschichte zu tun haben, die auf die erste Industrialisierung und die einhergehenden Erfindungen wie die Dampfmaschine datiert wird. In der kurzen Zeitspanne von nur 150 Jahren hat dies zu einem zunehmend irreversiblen Ungleichgewicht für Klima und Biodiversität geführt (vgl. Wulf 2020:191 ff.; Wallenhorst/Wulf 2023).

Naturlandschaften existieren aus dieser veränderten Perspektive nicht mehr, „sowenig wie eine isolierte Naturgeschichte, so sie auf vielfache Weise vermessen und effizienten Verwertungsstrategien unterworfen sind“ (Demuth 2021:58). Nach Donna Haraway haben wir es – zugespitzt formuliert – mit nicht mehr auseinander zu dividierenden (und beschädigten) „NaturKulturen“ (Haraway 2018) zu tun. Das Neudenken von Landschaft führt uns Demuth zufolge zu einem „Modell, das sich löst von der gängigen Auffassung, bei nicht-menschlichen Lebewesen hätte man es mit passiven Größen zu tun, die sich an gewisse Umwelten anpassen müssten“ (ebd.:61). Begreift man aber Flora und Fauna und die vielen anderen Mitwirkungen – darunter auch den Menschen – „als formative Kräfte und aktive Gestalter von Landschaften, lässt sich Landschaft sinnvoll nur als dynamischer Begriff auffassen, der aus dem diskursiven Wechselspiel von natural-sozialem Raum und symbolischem, imaginärem Raum hervorgeht“ (ebd.:61). An diesem Wechselspiel beteiligen sich auch die von uns beobachteten Künstler\*innen bei ihrer Arbeit in ländlichen Räumen, die aus dem Bereich der Performance kommend meist interdisziplinär arbeiten. Dafür müssen sie sich über die kulturellen Denk- und Sehtraditionen hinausbewegen, in deren Grenzen Landschaft bislang gedacht wurde (vgl. Krüger et al. 2023; Waburg et al. 2022; Waburg 2024 et al.).

## **Landschaft und Subjekt im „Theater des Menschen“ und darüber hinaus**

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

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

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

Ausgegrenzt und tabuisiert wurden andere Theaterformen und Versammlungen. Im antiken Theater hatte Landschaft eine bedeutsame Rolle gespielt, um die Verbindung von Stadt-Land, Zentrum und Peripherie zu markieren und durch eine Offenheit der freien Bühne in die Landschaft hinein das große Andere zu bedeuten. In der Neuzeit jedoch verschloss sich der Theaterraum vor der natürlichen Landschaft und damit auch vor der vormals symbiotischen Beziehung zur Natur/Landschaft, die für den Menschen mit Zugehörigkeit und Schutz einherging (vgl. Dreyer 2014; Raddatz 2018; Haß 2020). Hans-Thies Lehmann bezeichnet diese schmerzhaft Trennung als „Geburt des modernen Subjekts“ (Lehmann 1991). Im Mittelpunkt steht nun der Mensch, um sich selbst mit Hilfe der Wissenschaften als Herrscher\*in und Baumeister\*in des Seins, seiner inneren wie äußeren Natur, aufzuschwingen und sich in der Folge mit einer schwer berechenbaren Erde konfrontiert zu sehen (vgl. Westphal 2022a).

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

## **Landschaft als Mitspielerin in der Performancekunst**

Bereits mit der Historischen Avantgarde – in den 1960er-Jahren mit FLUXUS und den Happenings und verstärkt in den 1980er-Jahren – sind zeitgenössische Praktiken im Theater und insbesondere in den Performancekünsten zu beobachten – Live Art, Site-Specific Performance, ortsspezifisches Theater, Video- und Audio-Walks oder neue Formen des Landschaftstheaters –, die sich teils einer anthropogen ausgerichteten Gegenwart und Zukunft widmen und das im Theater des Menschen Verdrängte oder Vergessene zum Vorschein bringen (vgl. Westphal 2024a/b). Wichtige Impulse gingen von Gertrude Stein, (dem späten) Heiner Müller und Robert Wilson aus. Sie holten Landschaften – jenseits einer Naturalisierung – auf neue Weise für Theater und seine Darstellungspraktiken zurück (vgl. Lehmann 1997; Vujanović 2018; Westphal 2021; Nitschmann/Vaßen 2021; Haß 2022; Gabriel et al. 2022).

Landschaften wie das Meer, Gestein, Gewässer, die Wüste oder der Wald, aber auch urbane Landschaften, Industrielandschaften sind heute nicht nur als Hintergrund und Spielraum für Performances zu sehen, sondern als Kräfte anderer Formen des Lebens, von denen die Menschheit selbst existenziell abhängig ist und bestimmt wird. Im Mittelpunkt einer solchen performativen Praxis steht nicht mehr der Mensch allein, sondern die Auseinandersetzung mit „Lebensverhältnissen, indem sie den materiell erfahrbaren Spielort

inszenieren und zugleich zum Schauplatz anderer, imaginärer Räume machen“ (Primavesi 2020:253). Sie löst sich von der Vorstellung, Landschaft sei ein idealisiertes Bild, ein visuelles Phänomen, das es von einem ausgewählten Standpunkt zu betrachten gelte und auf pittoreske Aspekte reduziert werden könne, und dabei „den Boden, das Territorium, das lebendige Milieu, in das sie sich einfügt, sowie ihre klimatischen Charakteristika“ (Pechullon 2020:107) und ihre kulturellen Ressourcen (vgl. Jullien 2017) oder affektiven Bindungen zwischen dem Mensch und Ort vergesse.

Eine Auseinandersetzung mit dem abendländischen Denken der Repräsentation und dem Weg zu einer anderen, nicht länger vom Standpunkt des Menschen geprägten Theaterpraxis vollzieht der Performer und Performanceforscher Mike Pearson der Universität Wales, Aberystwyth. Landschaft ist für ihn weder eine Art und Weise des Sehens, eine Projektion kultureller Bedeutungen, noch ist sie nur als reines Setting einer Performance zu betrachten. Vielmehr zeichne sie sich zuallererst durch den Horizont, den Boden, durch Atmosphäre oder Dinge aus (vgl. Pearson 2010:94). Weiter schreibt er unter Bezugnahme auf den Raumforscher Edward Casey (2001):

„But landscape is [...] also a sensuous display, a variegated scene of perception and action. It is a domain of experience; a charged background of affective capacities and tension acting as a catalyst for corporeal practice and performance. [...] It is a locus of affect: an intensity, a field of awe, irritation or serenity which exceeds, enters into, and rages over the sensations and emotions of a subject who feels; affect thus denotes the shifting mood, tenor, colour of intensity of places and situations. [...] By attaching materialities to affectivities, and perceptions to places, the landscape does not structure a subject but orients a way of living. [...] There is no separation of self from scene.“ (Pearson 2010:94)

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

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

einzudringen, unterzutauchen, zu wandern, vorwärts zu gelangen. Dabei wird erfahren, wie sich körperliche Rhythmen mit visuellen Ereignissen verknüpfen und wie der Blick mitwandert (vgl. ebd.:94).

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

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

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

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

### **„Ghostwriting Odenwald“ - Landschaft als Mitspielerin bei *willems&kiderlen***

Einen solchen Prozess haben die Künstler\*innen des Duos *willems&kiderlen* gemeinsam mit Kindern aus der hessischen Gemeinde Lautertal im Rahmen der FLUX-Künstler\*innenresidenzen eröffnet. Über drei Jahre hinweg haben sie geforscht: zunächst nach den Zuschreibungen von Kindheit auf dem Land gefragt, sich im Folgejahr auf die Suche nach dörflichen Nischen begeben und im dritten Jahr den Odenwald und die damit verbundenen Selbstbeschreibungen der Bevölkerung in den Blick genommen (vgl. Sauer 2022). Dabei entwickelte sich über die Zeit ein Netzwerk aus Menschen und Institutionen, die die Arbeit der Künstler\*innen durch Gespräche, das Bereitstellen von Ressourcen oder als Performer\*innen begleiteten (vgl. Kranixfeld/Sterzenbach 2022). Die künstlerische Arbeit von *willems&kiderlen* lässt sich mit Melanie Hinz als „Forschendes Theater“ beschreiben:

„Zweck und Probeverfahren sind bei Forschendem Theater auf die forschende Untersuchung impliziter Wissensbestände zur Beantwortung von Forschungsfragen ausgerichtet. Dabei stellt

die Aufführung/Performance kein fertiges Endergebnis dar, sondern bietet einen weiteren, nun kollektiven, öffentlichen Reflexionsraum für ein Forschen aller (Hervorhebung i.O.).“ (Hinz 2018:99)

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

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

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

## **Landschaft und Bewegung**

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

Damit wird sowohl der mysteriös-unheimliche Unterton von „Ghostwriting Odenwald“ gesetzt, als auch das Unterwegssein zwischen Personen und Schauplätzen eingeführt, das den Film, aber auch die künstlerische Arbeit in der Gemeinde Lautertal bestimmte. Regisseur Kim Willems bezeichnete Autofahrten als „unabdingbar“ (RK004-1 2020:356), um die für die künstlerische Residenz notwendigen Bewegungen zu realisieren: Das Pendeln zwischen seinem Wohnort Frankfurt am Main und dem Arbeitsort Gadernheim während der Aufenthalte sowie das Umherschweifen innerhalb der Gemeinde vom Drehtermin in der Schule oder im Wald, zum Interview am Stall oder Steinbruch, zur Schreibearbeit in der Ferienwohnung. Die erste Einstellung reflektiert diese Arbeitsweise und leitet zugleich darauf hin, dass der Film die Betrachtenden zu verschiedenen Orten und Bewohner\*innen der Gemeinde führen wird; von den Enkel\*innen zu den

Großeltern, vom Wohnzimmer in den Wald, vom Landwirt zum Steinmetz. Dieses Motiv des In-Bewegung-Seins und der damit verbundenen Perspektivwechsel setzt sich fort: „Ghostwriting Odenwald“ zeigt die Landschaft des Odenwalds als Ort beständiger Bearbeitung durch den Menschen von der Römerzeit bis in die Steinmetzwerkstätten der Gegenwart. Aber er zeigt auch die Landschaft selbst in Bewegung.

Immer wieder wechselt der Film zwischen unterschiedlichen Geschwindigkeiten. Mal fegen die Wolken über das Tal hinweg, mal blickt man lange auf scheinbar unbewegliche Steine, die sich jedoch tatsächlich in einer Milliarden Jahre andauernden Bewegung befinden: Das Felsenmeer ist aus Erdplattenverschiebungen hervorgegangen und verändert sich durch Erosionen unmerklich, aber beständig. Bemerkenswerterweise erzeugt der Film den Eindruck einer Bewegung durch die Landschaft, obwohl er selbst aus einer Reihe von statischen Aufnahmen besteht, deren Bildausschnitt sich in den einzelnen Einstellungen nicht verändert. Diese Illusion von Bewegung entsteht erst im Schnitt, der Kontraste und Bezüge herstellt. Die Darstellung von Landschaft aus der Zentralperspektive ist in den Einstellungen noch anwesend, aber zugleich durch die Montage schon überschrieben.

## **Landschaften und Akustik**

Das Verlassen der Zentralperspektive zeigt sich auch in einer Reihe von Regenbildern und Höreindrücken: Der Regen sammelt sich langsam auf einer Fliese, prasselt in den Blättern eines dichten Buschs, fließt eine Bordsteinrinne entlang, erzeugt Rauschen auf dem Asphalt einer Gasse, versickert dumpf im Sportplatz. Die Montage-Möglichkeiten des Films zeigen einzelne Momente eines Gesamt ereignisses, das durch menschliche Wahrnehmung nicht vollständig erfasst werden kann. Der jeweilige Eindruck hängt vielmehr von der Positionierung des Körpers – bzw. der den Körper der Zuschauenden stellvertretenden Mikrofone – innerhalb des Klangereignisses ab. Der Film führt hier vor, wie die Gesamtheit einer Landschaft selbst mithilfe technischer Apparate die Möglichkeiten menschlicher Wahrnehmung übersteigt.

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

in weiten Teilen des Westens nur die älteren Generationen noch gemacht haben.

## **Landschaften und Zeitlichkeit**

Unterschiede in der generationalen Erfahrung spielen eine wiederkehrende Rolle in den Arbeiten von *willems&kiderlen*, die in den Vorjahren in Gadernheim nach der Spezifik und Zuschreibungen von Kindheit auf dem Land fragten oder dörfliche Nischen untersuchten. Der Film macht generationale Unterschiede bzw. Differenzen erfahrbar, indem er Kinder Sätze aus Interviews mit ihren Großeltern nachsprechen lässt: Der Film erzielt mit dem Nachsprechen einen Verfremdungseffekt, der die Erinnerung der Großmutter stellenweise aus ihrem zeitlichen Bezug löst. An manchen Stellen wirkt es irritierenderweise so, als sei der große wirtschaftliche Umbruch vor einigen Jahrzehnten, der durch das Ende der lokalen Steinindustrie ausgelöst wurde, eine unmittelbare Erfahrung des Kindes selbst, an anderen so, als sei der Inhalt der Sätze, die gesprochen werden, vom Kind gar nicht verstanden und nur aufgesagt. Regisseur Kim Willems beschreibt dies im Interview so:

„Die Leute, die da sprechen, durch die sprechen irgendwie noch andere Zeiten mit, durch die sprechen irgendwie andere Biographien mit. Da steht nicht nur diese Person einzeln, sondern die ist eingebettet in so'n größeren zeitlichen Kontext.“ (RK004-2 2020:59-63)

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

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

Aus dieser zeitlichen Perspektive erscheint Vergänglichkeit unvermeidlich. „Jetzt ist alles noch da“, verkündet die Kinderstimme, gleichsam als Ghostwriterin des Odenwalds. „Jetzt könnt ihr alles noch sehen und hören und darüber sprechen.“

Der Film endet schließlich mit der gleichen Einstellung, mit der er begonnen hat, die man nun aber schon anders lesen könnte: als Fahrt durch eine Welt ohne Sonne. Durch die Wiederholung eröffnet der Film die Möglichkeit, ihn als Loop zu betrachten. Er bietet eine Lesart an, die auch unser Verständnis veränderte. Sahen wir den Film zunächst innerhalb der Rahmung der Künstler\*innen als „eine mehrgenerationale

Begegnung, in der die Erzählungen, Erinnerungen, Lebensgeschichten und Umbruchserfahrungen einer älteren Land-Generation erforscht, gesammelt und anschließend von einer jüngeren Generation performativ angeeignet und in Szene gesetzt werden“ (*willems&kiderlen* 2021:o.S.), trat nach mehrmaligem Sehen des Films die Landschaft selbst mehr hervor. Die damit einhergehenden Wechselwirkungen und Bezüge werden von uns mit dem Fokus entlang der Parameter Körper, Bewegung, Raum, Akustik und Zeitlichkeit reflektiert.

## Fazit

In „Ghostwriting Odenwald“ kommt Landschaft in ihren vielfältigen Schichten als sich wandelndes, akustisches und zeitliches Phänomen mit den Mitteln des Films zur Darstellung und gibt den Odenwald als einen eigenständigen Akteur zu erkennen. Die vielen Bezüge auf die Ortsgeschichte, regionale Mythen und lokale Schauplätze können den Film vor allem für ein lokales Publikum als Perspektivverschiebung erlebbar machen. Eine Verschiebung, die quer zu den dominanten Erzählungen des wirtschaftlichen Niedergangs der Steinindustrie oder dem Romantischverklärten des Odenwald-Marketings verläuft, die beide die Landschaft auf eine Funktion als Nutzungsobjekt des Menschen begrenzen. „Ghostwriting Odenwald“ dagegen legt den Betrachtenden nahe, das Unheimliche, Unzugängliche der Landschaft, in der wir leben, mitsamt der eigenen Abhängigkeit und Endlichkeit unseres Daseins schätzen zu lernen. Darin liegt keine romantisch anmutende Traurigkeit, kein mahnendes Wort, sondern eher ein Gefühl, das Carl Lavery als „a kind of exhilaration and joy in mutability and transformation“ (Lavery 2019:264) beschreibt.

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

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

---

## Verwendete Literatur

- Aktas, Ulas (2020) (Hg.):** Vulnerabilität: Pädagogisch-ästhetische Beiträge zu Korporalität, Sozialität und Politik. Bielefeld: transcript.
- Anders, Kenneth (2018):** Es geht um Freiheit. Über die ländliche Kultur als Gegenstand öffentlicher Förderung und eine Kulturelle Bildung als Landschaftliche Bildung. URL: <https://www.kubi-online.de/artikel/geht-um-freiheit-ueber-laendliche-kultur-gegenstand-oeffentlicher-foerderung-kulturelle> (09.02.2023).
- Arendt, Hannah (1958):** Vita activa oder vom tätigen Leben. München: Piper.
- Beck, Gertrud/Deckert-Peaceman, Heike/Scholz, Gerold (Hg.) (2021):** Zur Frage nach der Perspektive des Kindes. Opladen/Berlin: Barbara Budrich.

**Bieri, Martin (2012):** Neues Landschaftstheater. Landschaft und Kunst in den Produktionen von „Schauplatz International“. Bielefeld: transcript.

**Bilgi, Oktay (2022):** Eine pädagogische Exploration zu Ethiken der Mensch-Tier-Beziehung im Anthropozän. In: Senkbeil, Thomas/Bilgi, Oktay/Mersch, Dieter/Wulf, Christoph (Hg.): Der Mensch als Faktizität. Pädagogisch-anthropologische Zugänge. Bielefeld: transcript, 301-316.

**Bilstein, Johannes/Zirfas, Jörg (2017):** Diesseits und jenseits der Ökonomie oder: Zum Geben und Nehmen in der Erziehung. In: Dies. (Hg.): Das Geben und Nehmen. Pädagogisch-anthropologische Zugänge zur Sozialökonomie, Weinheim/Basel: Beltz Juventa, 7-39.

**Bilstein, Johannes/Westphal, Kristin (2019):** Tiere. Pädagogisch-anthropologische Reflexionen. Wiesbaden: VS Springer.

**Braun, Peter/Rosenthal, Caroline (2021):** Sehnsuchtsort Natur. Von Ralph Waldo Emerson bis Peter Wohlleben: Schreiben über Natur in den USA und in Deutschland. In: Nell, Werner/Weiland, Marc (Hg.): Gutes Leben auf dem Land? Imaginationen und Projektionen vom 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart. Bielefeld: transcript, 167-197.

**Casey, Edward (2001):** Body, Self and Landscape. In: Adams, F. C. et al. (Hg.): Textures of Places: Exploring Humanist Geographies. Minneapolis, 403-25.

**Comenius, Johan Amos (1658):** Orbis Sensualium Pictus. Nürnberg.

**Demuth, Volker (2021):** Landschaftsentfaltung. In: Lettre International Nr. 135, 52-62.

**Dreyer, Matthias (2014):** Theater der Zäsur. Antike Tragödie im Theater seit den 1960er Jahren. München: Fink.

**FLUX (2022):** Residenzen. URL: <https://flux-hessen.de/residenzen> (26.11.2022).

**Fröbel, Friedrich (1820):** An unser deutsches Volk. Erfurt: Johann C. Müller

**Gabriel, Leon (2021):** Bühnen der Altermundialität. Vom Bild der Welt zur räumlichen Theaterpraxis. Berlin: Neofelis.

**Gabriel, Leon et al. (2022):** Elements Matter: New Relationalities in Colonial Modernity. In: The Nordic Journal of Aesthetics. Vol. 31, No. 64: Aesthetics Relations, Routledge: 25-45, doi:10.7146/nja.v31i64.134219 (02.09.2023).

**Haß, Ulrike (2014):** Von der Schau-Bühne zur Architektur und über das Theater hinaus. Raumbildende Prozesse bei Sabbatini, Torelli, Pozzo und Appia. In: Dies./Eke, Norbert Otto/Kaldrack, Irina (Hg.): Bühne. Raumbildende Prozesse im Theater. Paderborn: Fink, 345-370.

**Haß, Ulrike (2022):** Unerklärliches Felsgebirge. Chor der Steine. In: Lettre Internationale 136, 96-102.

**Haß, Ulrike (2020):** Kraftfeld Chor. Berlin: Theater der Zeit.

**Hauck, Thomas (2014):** Landschaft und Gestaltung. Die Vergegenständlichung ästhetischer Ideen am Beispiel von „Landschaft“. Bielefeld: transcript.

**Haraway, Donna (2018):** Unruhig bleiben. Die Verwandtschaft der Arten im Chtuluzän. Frankfurt a.M.: Campus.

**Hinz, Melanie (2018):** Forschendes Theater als Transfer impliziten Wissens. Von der Recherche zur Performance. In: Hinz, Melanie et al. (Hg.): Forschendes Theater in Sozialen Feldern. Theater als Soziale Kunst III. München: kopaed, 81-102.

**Hissnauer, Christian/Stockinger, Claudia (2021):** Gutes Leben in der Uckermark – intermedial. Gegenwärtige Narrative des Provinzerzählens und ein allgemeines Modell medialer Raumproduktion. In: Nell, Werner/Weiland, Marc (Hg.): Gutes Leben auf dem Land? Imaginationen und Projektionen vom 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart. Bielefeld: transcript, 141-165.

**Jullien, François (2017):** Es gibt keine kulturelle Identität. Wir verteidigen die Ressourcen einer Kultur. Berlin: Matthes&Seitz.

**Jullien, Francois (2016):** Von Landschaft leben oder Das Ungedachte der Vernunft. Aus dem Französischem von Erwin Landrichter. Berlin: Matthes&Seitz.

**Keppeler, Angela/Peltzer, Anja (2019):** Die soziologische Filmanalyse – Relevanz, Vorgehen und Ziel. In: Geimer, Alexander/Heinze, Carsten/Winter, Rainer (Hg.): Handbuch Filmsoziologie. Wiesbaden: Springer VS, 1-18.

**Kranixfeld, Micha/Sterzenbach, Barbara (2022):** Eine Frage des Vertrauens. Aushandlungen von Macht in Anbahnungsprozessen partizipativer künstlerischer Residenzen in ländlichen Räumen. In: Falk, Friederike et al. (Hg.): Zeitgenössische Theaterpädagogik. Macht- und diskriminierungskritische Perspektiven. Bielefeld: transcript, 97-112.

**Krüger, Jens Oliver/Waburg, Wiebke/Westphal, Kristin/Kranixfeld, Micha/Sterzenbach, Barbara (Hg.) (2023):** Landschaft. Performance. Teilhabe. Ländliche Räume in kultureller Bildung und künstlerischer Praxis. Bielefeld: transcript.

**Lavery, Carl (2019):** How Does Theatre Think Through Ecology?. In: Bleeker, Martina et al. (Hg.): Thinking Through Theatre and Performance. London: Bloomsbury, 257-269.

**Lehmann, Hans Thies (1997):** From Logos to Landscape. In: Contemporary Dramaturgy, Performance Research 2:1, 55-60.

**Lehmann, Hans-Thies (1991):** Theater und Mythos. Die Konstitution des Subjekts im Diskurs der antiken Tragödie, Stuttgart: Metzler.

**Mak, Geert (1996):** Wie Gott verschwand aus Jorwed. Der Untergang des Dorfes in Europa. München: btb.

**Meyer-Drawe, Käte (2018):** Die Welt als Kulisse. Übertreibungen in Richtung Wahrheit. Paderborn: Ferdinand Schöningh.

**Müller-Schöll, Nikolaus (2019):** Über Theater überhaupt und das Theater des Menschen. In: Gabriel, Leon/ders. (Hg.): Das Denken der Bühne. Szenen zwischen Theater und Philosophie. Bielefeld: transcript, 59-80.

**Nitschmann, Till/Vaßen, Florian (2021) (Hg.):** Heiner Müllers KüstenLANDSCHAFTEN. Grenzen – Tod – Störung. Bielefeld: transcript.

- Pearson, Mike (2010):** Site-Specific Performance. London: Palgrave Macmillan.
- Pearson, Mike (2006):** In Comes I. Performance, Memory and Landscape. London: Palgrave Macmillan.
- Pelluchon, Corine (2020):** Wovon wir leben. Eine Philosophie der Umwelt und Ernährung, Darmstadt: wbg.
- Primavesi, Patrick (2020):** Situationen: Öffentliche Räume dramaturgisch denken. In: Umathum, Sandra/Deck, Jan (Hg.): Postdramaturgien. Berlin: Neofelis, 246-268.
- Raddatz, Frank M. (2018):** Bühne und Anthropozän. In: Lettre International 122, Berlin: 66-73.
- Sauer, Ilona (2022):** Passagen: Gehen – Weitergehen. Künstlerische Positionierungen in der Arbeit mit Kindern und Jugendlichen in den FLUX-Residenzen. In: Westphal, Kristin et al. (Hg.): KIDS ON STAGE. Andere Spielweisen in der Performancekunst. transgenerational. transkulturell. transdisziplinär (Reihe Theater. Tanz. Performance Band 7). Bielefeld: Athena/wbv, 339-354.
- Scholz, Gerold (2013):** Über wilde Kinder. In: Becker, Peter/Schirp, Jochen/Vollmar, Martin (Hg.): Abenteuer, Natur und frühe Bildung. Bsj-Jahrbuch 2012/13. Opladen, Berlin, Toronto, 97-112.
- Senkbeil, Thomas/Bilgi, Oktay/Mersch, Dieter/Wulf, Christoph (Hg.) (2022):** Der Mensch als Faktizität. Pädagogisch-anthropologische Zugänge. Bielefeld: transcript.
- Vujanović, Ana (2018):** Landscape dramaturgy: Space after perspective. In: Fiksdal, Ingri Midgard (Hg.): Thinking alongside, Oslo: The Oslo National Academy of The Arts, 159-170.
- Waburg, Wiebke/Westphal, Kristin/Kranixfeld, Micha/Sterzenbach, Barbara (2022):** Künstlerische Residenzen als Impulse in ländlichen Räumen? Theoretische und empirische Annäherungen. In: Büdel, Martin/Kolleck, Nina (Hg.): Forschung zu kultureller Bildung in ländlichen Räumen. Weinheim/Basel: Beltz Juventa, 263-279.
- Waburg, Wiebke/Kranixfeld, Micha/Sterzenbach, Barbara/Westphal, Kristin (Hg.) (2024):** Künstlerische Residenzen in ländlichen Räumen (Reihe Räume der Pädagogik). Weinheim. Basel: Beltz Juventa.
- Wallenhorst, Nathanel/Wulf, Christoph (Hg.) (2023):** Handbook of the Anthropocene: Humans Being Between Heritage and Future. Wiesbaden: VS Springer.
- Warnke, Martin (1992):** Politische Landschaft. Zur Kunstgeschichte der Natur. München: Carl Hanser.
- Wenner, Stefanie/Behrendt, Eva (2021):** Das Verhältnis von Natur und Kultur neu erzählen. In: Theater heute 6, 14-17.
- Westphal, Kristin (2024a):** Un/Doing Local History. In: Waburg, Wiebke et al. (Hg.): Künstlerische Residenzen in ländlichen Räumen. Weinheim. Basel: Beltz Juventa.
- Westphal, Kristin (2024b):** Politische und Kulturelle Bildung in ländlichen Räumen. Das Dorf-Theater als Ort des Erinnerns und der Wahrnehmung des Politischen. In: Schneider, Wolfgang (Hrsg.): Poesie, Heimat und Politik. Theater Willy Praml. Berlin: Theater der Zeit.
- Westphal Kristin (2022a):** Bauen nach Katastrophen. Theater und Anthropozän am Beispiel einer Performance mit Kindern. In: Senkbeil, Thomas et al. (Hg.): Der Mensch als Faktizität. Pädagogisch-anthropologische Zugänge, Bielefeld: transcript, 247-264.
- Westphal, Kristin (2022b):** Ortsbezogene Performance als raumbildender Prozess. Am Beispiel der künstlerischen FLUX-Residenz Vogelsbergstudio. URL: <https://www.kubi-online.de/artikel/ortsbezogene-performance-raumbildender-prozess-beispiel-kuenstlerischen-flux-residenz> (09.01.2024).
- Westphal, Kristin (2021):** Atopien. Ortsbezogene Performance als raumbildender Prozess. In: Westphal, Kristin/Stenger, Ursula/Bilstein, Johannes (Hg.): Körper denken. Erfahrungen nachschreiben (Reihe Räume in der Pädagogik Band 11). Weinheim/Basel: Beltz Juventa, 76-85.
- Westphal, Kristin/Althans, Birgit/Dreyer, Matthias/Hinz, Melanie (2022) (Hg.):** KIDS ON STAGE. Andere Spielweisen in der Performancekunst. transgenerational. transkulturell. transdisziplinär (Reihe Theater. Tanz. Performance, Bd. 7). Bielefeld: Athena/wbv.
- willems&kiderlen (2021):** Die Lautertal Protokolle. URL: <https://dielautertalprotokolle.de> (09.01.2024).
- Wulf, Christoph (2020):** Bildung als Wissen vom Menschen im Anthropozän. Weinheim/Basel: Beltz Juventa.

## Filme

- MULHOLLAND DRIVE** (USA 2001, R: David Lynch)
- GHOSTWRITING ODENWALD** (DE 2021, R: Kim Willems)

## Anmerkungen

Empfehlung: „[Landschaft und Bildung](#)“ von Johannes Bilstein finden Sie ebenso auf *kubi-online*. Beide Artikel stammen aus dem von Jens Oliver Krüger, Wiebke Waburg, Kristin Westphal, Micha Kranixfeld und Barbara Sterzenbach herausgegebenen Band „[Landschaft Performance Teilhabe – Ländliche Räume in kultureller Bildung und künstlerischer Praxis](#)“, der 2023 bei transcript publiziert wurde und kostenfrei als PDF-Datei heruntergeladen werden kann. Der Band erschien im Rahmen der BMBF-Richtlinie „Kulturellen Bildung in ländlichen Räumen“.

## Zitieren

Gerne dürfen Sie aus diesem Artikel zitieren. Folgende Angaben sind zusammenhängend mit dem Zitat zu nennen:

Kristin Westphal , Micha Kranixfeld (2024 / 2023): Landschaft als MitspielerIn? In: KULTURELLE BILDUNG ONLINE:

<https://www.kubi-online.de/artikel/landschaft-mitspielerin>

(letzter Zugriff am 05.12.2024)

## Veröffentlichen

Dieser Text – also ausgenommen sind Bilder, Grafiken, Audio- und Videodateien – wird (sofern nicht anders gekennzeichnet) unter Creative Commons Lizenz cc-by-nc-nd 4.0 (Namensnennung-Nicht kommerziell-Keine Bearbeitungen 4.0 International) veröffentlicht.

CC-Lizenzvertrag: <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/legalcode.de>