AUSGABE ZUR AUSSTELLUNG
Nº 1 / APRIL 2015

POINT IN TIME

Der fotografische Blick auf die Gegenwart

PETRINE VINJE Seite 4
TOFT I HONERUD Seite 7
ANDREAS BENNIN Seite 10
VERENA WINKELMANN Seite 13

EDORIAL

T
STEPHANIE VON SPRETER

Point in Time bringt fünf norwegische Künstlerinnen und Künstler (unter ihnen ein Duo) zusammen, deren Arbeiten sich aktiv mit Themen von sozialer, politischer und kultureller Relevanz auseinandersetzen. Die Werke, die in der Ausstellung gezeigt werden, sind somit nicht das Produkt einer einmaligen Beschäftigung mit einem Thema, sondern sie stehen für eine langwierige Auseinandersetzung der Künstlerinnen und Künstler mit einem bestimmten Interessengebiet. Die ausgestellten Arbeiten stehen teilweise in einem norwegischen/ nordischen Kontext, beweisen aber auch auf globaler Ebene Relevanz, indem Themen wie (nationale) Selbstdarstellung und Identität, demographischer Wandel und kulturgeschichtliche Ereignisse aufgegriffen werden. Ziel der Ausstellung ist es, bestimmte Zeitpunkte zu untersuchen, an denen die Herausforderungen der Gegenwart sichtbar werden. Dabei soll eine vergangene Zeit, die uns in der Gegenwart relevant erscheint, reflektiert, überprüft und wiederentdeckt werden.

IMPRESSUM
Herausgeber Kgl. Norwegische Botschaft R**edaktion** Stephanie von Spreter & Kgl. Norwegische Botschaft Ü**bersetzung** Katharina Bock K**onzept + Gestaltung** Yvonn Barth D**ruck** xxx P**apier** xxx A**uflage** xxx C**opyright** Andreas Bennin, Stephanie von Spreter, Toft I Honerud, Petrine Vinje, Verena Winkelmann T**exte** Andreas Bennin, Hilde Honerud, Stephanie von Spreter, Nina Toft, Petrine Vinje F**otos** Andreas Bennin, Toft I Honerud, Petrine Vinje, Verena Winkelmann

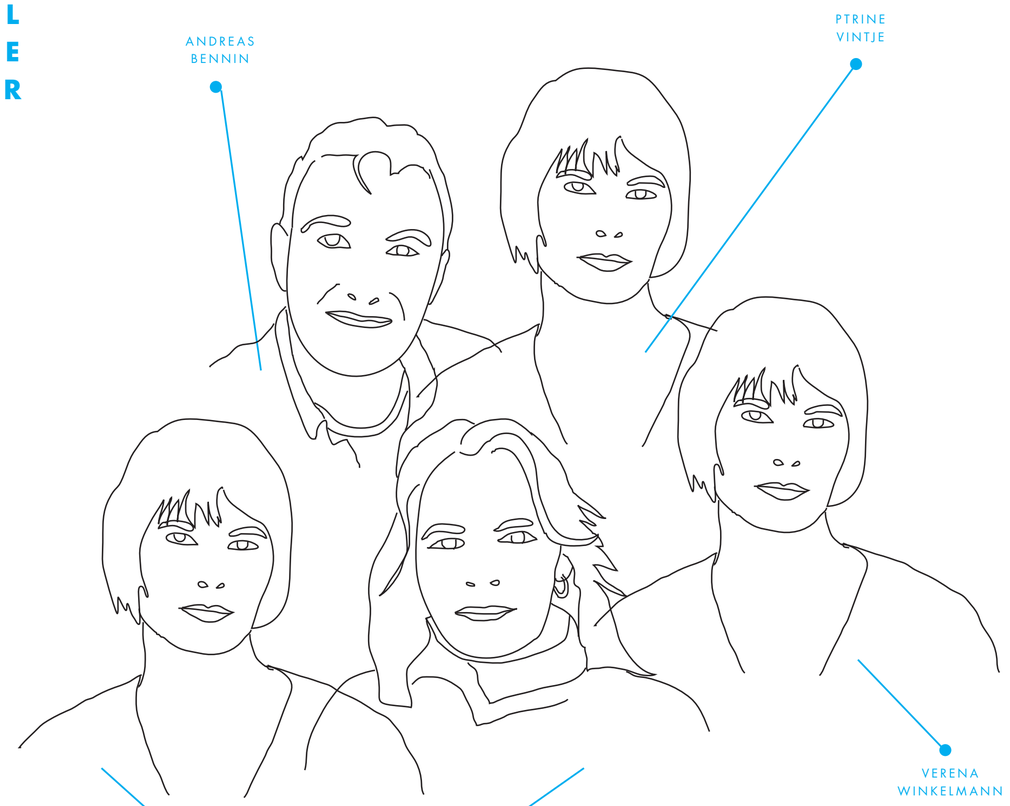
DIE KÜNSTLER

ANDREAS BENNIN
wurde 1968 in Oslo geboren und lebt in Oslo und in Värmland, Schweden. Sein Studium an der Kunstakademie Oslo (2007–2012) schloss er mit dem BA und dem MA ab. Bennins Arbeiten wurden 2013 in einer großen Einzelausstellung in der Stiftung Fotogalleriet in Oslo und im Oktober 2014 ebenfalls in einer Einzelausstellung im Lillehammer Kunstmuseum gezeigt. Seine Arbeit war Teil von Kunst i avis (Kunst in der Zeitung), in der Galerie Kunst på Veitvet, Oslo (2013) und der MA-Graduiertenausstellung der Kunstakademie Oslo, wo Bennin ein Einzelprojekt in der Festung Akershus zeigte (2012). Er zeigte seine Arbeiten auch in einer Einzelausstellung bei One Night Only, Oslo (2011) und nahm teil an These days painted by umbrellas und der Graduiertenausstellung Bachelors at Large in Tullinløkka/Nationalmuseum – Museum für zeitgenössische Kunst, Oslo (2009/2010).

www.andreasbennin.com

PETRINE VINJE
wurde 1980 geboren und lebt in Oslo. 2005 schloss sie ihr Studium an der Kunstakademie Oslo ab. Vor kurzem kuratierte sie ein Filmprogramm (Screening/Performance/Lecture) für die Norwegische Skulptur-Biennale im Vigeland-Museum in Oslo unter dem Titel Anatomical Theatre (2013). Vinje zeigte ihr Projekt AGLA HAGLA seit November 2014 bis zum März 2015 im Kulturhistorischen Museum in Oslo und wird 2015 an verschiedenen nationalen und internationalen Gruppenausstellungen teilnehmen. Vinje hat kürzlich für die Norwegische Kommission für Kunst im öffentlichen Raum (KORO) ein Public Art-Projekt in Zusammenhang mit dem Umzug des Norwegischen Forschungsrates in neue Gebäude und ein weiteres mit der Militärbasis Jørstadmoen verwirklicht. Vinje hatte u.a. Einzelausstellungen bei noplace, Oslo (2013), in der SOFT gallery, Oslo (2012) und im Akershus Kunstzentrum (2011). Vinje wurde vom Internationalen Künstlerhaus Villa Concordia in Bamberg mit einem einjährigen Aufenthaltsstipendium für den Jahrgang 2015/2016 ausgezeichnet. Ihren Aufenthalt in Bamberg beginnt Vinje im April 2015.

www.petrinelillevold.com



VERENA WINKELMANN
(geb. 1973 in Levanger, lebt und arbeitet in Oslo) schloss ihr Studium an der Hochschule für Grafik und Buchkunst in Leipzig 2003 mit dem MA ab. Sie hatte Einzelausstellungen in der Galleri MELK, Oslo (2011), im Akershus Kunstzentrum (2009), in der ASPN Galerie, Leipzig (2008) und der Skien Kunstforening (2005), sowie kürzlich in der Galerie B 2 in Leipzig (Februar-März 2015). Von Winkelmann sind mehrere Fotobücher erschienen, unter anderem Skien (2004), Placed (2008) und aktuell Fathers, herausgegeben von Teknisk Industri (2014).

www.verenawinkelmann.com

NINA TOFT
geboren 1974. Sie lebt in Oslo. Sie arbeitet seit 2010 mit Hilde Honerud als Toft I Honerud zusammen. 2014 gründeten sie das Onlinejournal „Débris".
hat ihr Studium an der Kunstakademie Oslo mit dem MA (2010) und am Edinburgh College of Art im Fach Visuelle Kommunikation und Fotografie mit dem BA (2002) abgeschlossen. Ihre Arbeiten wurden gezeigt im Rahmen von Cities Re-imagined, ROM for kunst og arkitektur, Oslo / Museum für zeitgenössische Kunst Vojdovina MoCav, Novi Sad, Serbien (2010), Sympathy for the Devil, Museum für zeitgenössische Kunst, Oslo (2009) und in Gruppenausstellungen in den BotnikStudios, Gerlesborg (2007), in der GalleriFormat, Malmö (2004) und der Republic Gallery, Vancouver (2006). In der Presentation House Gallery, Vancouver hatte Toft 2005 eine Einzelausstellung. Auch ihre Filme wurden auf verschiedenen Festivals gezeigt, unter anderem beim 33. Norwegischen Kurzfilmfestival in Grimstad, Norwegen (2010), beim Oneshot Filmfestival im Zentrum für zeitgenössische und experimentelle Kunst in Jerewan, Armenien (2010) und beim D-NEFF (New European Film Festival) im Centro Cultural Montehermoso Vitoria-Gasteiz, Spanien (2006).

www.debrisfanzine.com
www.ninatoft.no

HILDE HONERUD
geboren 1977. Sie lebt in Kongsberg. Seit 2010 arbeitet sie mit Nina Toft als Toft I Honerud zusammen. 2014 gründeten sie das Onlinejournal »Débris«.
Hilde Honerud hat ihr Studium an der Kunstakademie Oslo mit dem MA (2010) und an der Napier University Edinburgh im Studiengang Fotografie, Film und bildgebende Verfahren mit dem BA (2004) abgeschlossen. Ihre Arbeiten wurden gezeigt in der Galleri BOA in Oslo (2010) und im Goethe-Institut in Gaza, Palästina (2010). Sie nahm an verschiedenen Gruppenausstellungen teil, so z.B. 4 unge kongsberg kunstnere, Kongsberg kunstforening (2011), Kidz of Norway, Galleri Van Bau, Vestfossen (2009), Sympathy for the Devil, Museum für zeitgenössische Kunst, Oslo (2009) und Bindestrek, Munch-Museum / Galleri GAD, Oslo. Honerud zeigte ihre Filme unter anderem bei Nordic Art Express, Fish Fabrique, St. Petersburg / Temnikova & Kasela Gallery, Tallinn (2011) und Pam/Perpetual Art Machine, Utsikten kunstnersenter, Kvinesdal, Norwegen (2009).

www.debrisfanzine.com
www.hildehonerud.com

PETRINE VINJE

präsentiert Arbeiten aus ihrem jüngsten Projekt AGLA HAGLA, das bei der wissenschaftlichen Beschäftigung mit dem Runenalphabet, also der Begründung der Runologie und der Einrichtung von Runenarchiven ansetzt. Mit der Untersuchung der historischen Quellen des Runenalphabetes, insbesondere seines formalen und symbolischen Gehalts, blickt das Projekt auf die Spannungen zwischen dem „objektiven" Archiv und der symbolischen Interpretation des Runenalphabets außerhalb des akademischen Feldes, wo die Deutung der Runen oftmals mit magischen oder ideologischen Zuschreibungen einhergeht. Die Runologie wurde im 16. Jahrhundert begründet und stellt grundsätzlich eine rein wissenschaftliche Interpretation von Runenzeichen dar. Gleichzeitig führten die Forschungen der Runologie zur Begründung des modernen Runensymbolismus und einer parallelen Lesart, in der dem Runenalphabet Zauberkraft zugeschrieben wird und in der es als spirituelles Werkzeug genutzt wird. So wurde das Runenalphabet auch als politisches und rhetorisches Instrument verwendet und dabei oftmals als genuin altnordische Sprache interpretiert. Auf spiritueller Ebene wurde das Runenalphabet auch als Basis für das Runenyoga verwendet, das im späten 19. Jahrhundert als Teil der völkischen Bewegung in Deutschland/Österreich erfunden wurde. Diese Bewegung suchte nach einem alternativen Lebensstil als Reaktion auf die modernistische Gesellschaft, bezog Inspiration aus dem Ideal des nordischen prähistorischen Mannes und strebte nach einer idealistischen Gesellschaft im Einklang mit der Natur. Vinjes Film AKLA HAKLA KALES FALES, der in der Ausstellung gezeigt wird, verweist auf das Runenyoga, das als Quelle spiritueller Weisheit verstanden wurde. Mithilfe meditativer Übungen über den einzelnen Runensymbolen sollte diese Weisheit zu erlangen sein. Der Film wird ergänzt durch Skulpturen, entstanden aus Experimenten mit Materialien, die auf den formalen Zweck von Runenobjekten referieren, z.B. lasergeschnittene und geflochtene Latex-Yogamatten, Holz und pigmentierter Zement.

T
PETRINE VINJE

Hagla Agla

Die zentralen Schlüsselbegriffe im Projekt AGLA HAGLA sind subjektive Erfahrung und Introversion. Sie dienen auch als Methode zur Aneignung und Vertiefung von Wissen über sich selbst und das eigene Umfeld. AGLA HAGLA ist ein interdisziplinäres Projekt, das in Zusammenarbeit mit der Mediävistin Dr. Karoline Kjesrud entstanden ist. Gemeinsam haben wir im norwegischen Runenarchiv gearbeitet, das im 19. Jahrhundert als ein Teil der archäologischen Sammlung des Kulturhistorischen Museums der Universität Oslo begründet wurde. Für unser Projekt haben wir die historischen Quellen aus dem Archiv mithilfe eines konzeptuellen Überbaus untersucht und den formalen und symbolischen Gehalt des Futharks, also des Runenalphabets, analysiert. Das Runenarchiv hat für uns als ein Archiv von Zeichen fungiert, als eine abstrakte, amorphe und unerschöpfliche Quelle für immer neue Sinnproduktion und neue Theorien.

Der Film »AKLA HAKLA KALES FALES« setzt sich mit dem Runenyoga auseinander, das im frühen 20. Jahrhundert in Deutschland und Österreich entstanden ist. Das Futhark wird in dieser Praxis als eine Quelle geistiger Weisheit verstanden, die durch körperliche Meditation über jeder einzelnen Rune zu erlangen ist. Das Runenyoga basiert auf demselben Prinzip wie das traditionelle indische Yoga: jedes Asana hat einen Namen auf Sanskrit, der von einer ihm ähnelnden Position hergeleitet ist (z.B. Adho mukha v n sana = Herabschauender Hund). Das Runenyoga muss in Relation zu anderen Praxen der damaligen Zeit betrachtet werden, z.B. dem »Tanz im Freien«, Rudolf Steiners Eurythmie und der Entwicklung des modernen Tanzes (Rudolf von Laban und Mary Wigman). Durch Yogapraxis und die Konzeption von Film und Choreografie habe ich den Körper als Erfahrungswerkzeug des Subjekts untersucht, zugleich aber auch, inwiefern die Anziehungskraft, die von fernöstlicher Spiritualität ausgeht, bereits historische Vorbilder hat. Im Film wird eine Überführung des Zeichens auf den Körper dargestellt, der im Gegensatz zu der Art und Weise steht, wie wir das Alphabet und die Grammatik zur Unterstützung der Körpersprache nutzen. Im Film ist der Körper der Bedeutungstragende und verhält sich dabei unsynchron zu den vokalen Lautäußerungen der Stimme.

Durch die Nachahmung von Runenzeichen erschaffen die Tänzer eine neue Sprache, in welcher der Körper und sein Verhältnis zum Raum eine unbestimmbare Logik entwickeln, die den lesenden Menschen herausfordert. Durch die Szenografie und die Ausstellungsinstallation möchte ich dem Betrachter das Verhältnis zwischen Form und Geist bewusstmachen und sowohl den metaphorischen als auch den konkreten Raum als Bestandteile einer kontemplativen Praxis untersuchen.

Runen stellen eine Schriftsprache dar, in der jedes Runenzeichen einen Lautwert hat, der mit einem Wort assoziiert werden kann (z.B. kommt das Zeichen F von fehu [Urnordisch] oder fé [Altnordisch] für Vieh). In verschiedenen weltanschaulichen Szenen spielt der Symbolgehalt der Runen eine Rolle als magische oder ideologische Kraft für den nordischen Ur-Menschen. Runologen sind an dieser Gesinnung weniger interessiert: für die Runologie sind Runen zu allererst Schriftzeichen einer vergangenen Schriftsprache. Die gründliche Analyse, die die Runologen an Gegenständen mit Runeninschriften vornehmen, erinnert an die klassischen Methoden der Kunstanalyse: Es wird die Form des Gegenstandes beurteilt, er wird auf Schäden und Anzeichen von Verwitterung untersucht, die Anordnung, der Stil und der formale Charakter des Runenzeichens werden begutachtet. Schließlich erfolgen die Interpretation der Inschrift und die Bestimmung von Ort und Entstehungszeit.

Das Projekt beleuchtet die Differenz zwischen dem Archiv als objektiver, institutioneller Größe und den subjektiven Interpretationen der Runen. Wir haben die Frage gestellt, welche Aspekte in das Archiv aufgenommen werden und welche außen vor bleiben. Wissenschaftliche Forschungsergebnisse festigen die Bedeutung und den Symbolgehalt historischen Materials für unsere Kulturgeschichte, unsere Identität. Dieses historische Material ist eng verwoben mit unserer Gesellschaft und offen zugänglich für neue Interpretationen und für die Produktion von Bedeutung, von neuer Geschichte und in vielen Fällen auch von Unwahrheiten, die im rein antidemokratischen Sinne benutzt werden und im Gegensatz zu den grundsätzlichen und progressiven Idealen der Moderne stehen. Das friedliebende Grundprinzip des Yoga steht im Kontrast zu der Art und Weise, wie die Identitäre Bewegung das Runenalphabet als Symbol und Verbindungsglied nutzt, um sich selbst in die Tradition eines altnordischen Erbes zu stellen. Dennoch sind beide Denkrichtungen aus der Idee von einer dem Zeichen innewohnenden symbolischen Kraft hervorgegangen. Dr. Karoline Kjesrud beschreibt dies in ihrem Essay „Du er sterk i evighet (Herre)" (Du bist stark in Ewigkeit, [Herr]), das in dieser Ausstellung erhältlich ist.

AGLA HAGLA wird vom Norwegischen Kulturrat im Rahmen des interdisziplinären Projekts *Hva er det med arkiv?* unterstützt. Der Film AKLA HAKLA KALES FALES wird unterstützt vom Fonds für Ton und Bild des Norwegischen Kulturrats.

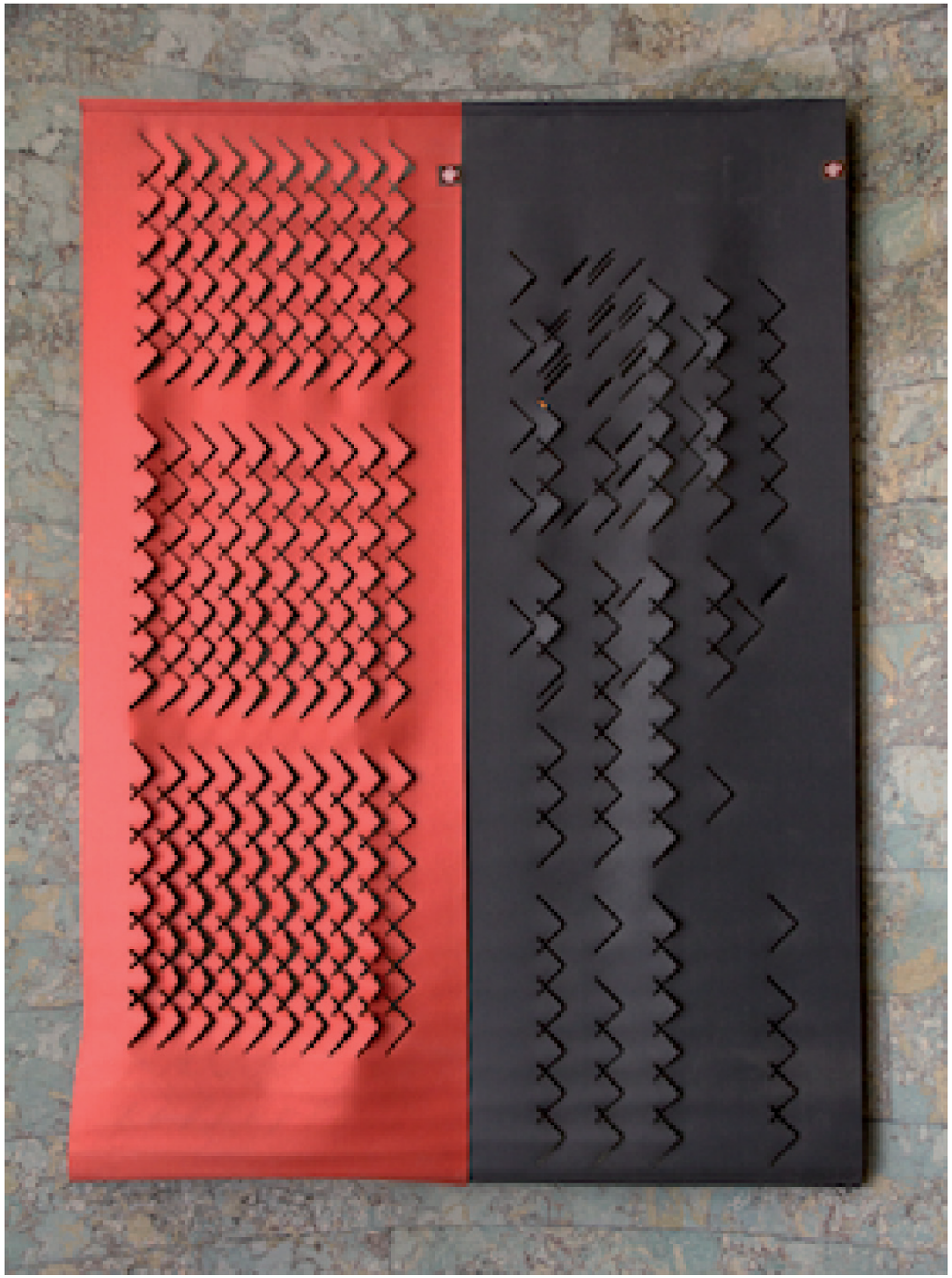
Xxxxxxxxx xxxxxxxxxx xxxxxx
hier liegt mir keine caption info vor



Xxxxxxxxx xxxxxxxxxx xxxxxx
hier liegt mir keine caption info vor



Like the breath (holed 3), and the intention (holed 4) / 2014
Installation shot from Museum of Cultural History, Oslo



TOFT / HONERUD

Die Arbeiten von TOFT | HONERUD entstanden aus der andauernden Auseinandersetzung der Künstlerinnen mit der Verbreitung privater Bilder durch die modernen Medien. Zunächst sammelten TOFT | HONERUD Bildmaterial von Naturkatastrophen, die von privaten Usern via spezielle Nachrichtenplattformen der Öffentlichkeit zugänglich gemacht wurden. Indem sie die Fotografien und Filmsequenzen aus dem Internet im Ausstellungsraum mittels Blow-up-Technik körperlich präsent werden lassen, wollen TOFT | HONREUD den tatsächlichen Nachrichtengehalt der Bilder hinterfragen und stellen dabei zur Diskussion, ob nicht mediale Nachrichtenbilder zunehmend ihres Inhaltes entleert werden, um stattdessen Unmittelbarkeit und Authentizität zu vermitteln. Als Fortführung dieser Auseinandersetzung erforscht ihre jüngste Arbeit Curators in a visual world of self-expression (Kuratoren in einer visuellen Welt der Selbstdarstellung) die stete Bilderflut als ein Archiv: von der frühen wissenschaftlichen Dokumentation des Lebens, der Erde und der Menschheit in all ihren Facetten hin zu der gegenwärtigen selbstzentrierten Dokumentation unserer individuellen Existenz. Im Videoformat präsentiert, folgt Curators in a visual World of self-expression Hashtags auf Instagram, die im Zusammenhang mit den mächtigsten Drogenkartellen in Mexiko stehen. Während die Drogenhändler ein Leben im Verborgenen führen, dokumentieren und veröffentlichen sie Trophäen aus ihrem Leben. Als Bilddokumente verleihen diese Trophäen ihrer Welt Glaubwürdigkeit und dienen mitunter sogar dazu, schwere Verbrechen anzudeuten oder zu beweisen. Gleichzeitig entwickeln sie ihre eigene visuelle Sprache und Ästhetik, ohne dabei Informationen über Identität oder Aufenthaltsort preiszugeben. Die Codierung und Verwendung von Statussymbolen zur Selbstdarstellung ist uns wohlbekannt, selbst wenn wir es hier mit einer verborgenen Welt der vergoldeten Waffen, Drogenlieferungen und Schönheitskönigninnen zu tun haben. Und doch lässt sich sagen, in ihrem Kern sind es

T
NINA TOFT UND HILDE HONERUD

Die Integrität der Wirklichkeit

In einer Zeit, in der die Schlagzeilen oftmals von Berichten über Naturkatastrophen geprägt sind, ist es interessant, die Bilder zu untersuchen, die uns in den Nachrichten vermittelt werden. Naturkatastrophen sind dramatische und chaotische Situationen, die schwierig in einen Bilderrahmen zu fassen sind. In ihrem atemlosen Bestreben, Unmittelbarkeit und Authentizität zu vermitteln, werden die Bilder ihres konkreten Inhaltes entleert.

Nach dem Erdbeben in Tokyo am 11. März 2011 sendeten verschiedene norwegische Nachrichtensender wie NRK, TV2 und die Onlineplattform VG-TV wiedererholt ein Video des norwegischen Touristen Michael Astar. Die Zuschauer wurden Zeugen, wie Astar sich aufgeregt und orientierungslos mit unruhiger Kamera durch die Straßen von Tokyo bewegt. Wir sehen Ausschnitte von Gebäuden, Dächern, Straßen und von anderen Passanten. Mit panikerstickter Stimme berichtet Astar von Gebäuden, die beben und zusammenbrechen und von weinenden Menschen. Die Bilder aber, die wir sehen, bestätigen dies nicht. Was die Aufnahmen jedoch so wertvoll macht, ist das Vorortsein einer Identifikationsfigur, eines norwegischen Landsmannes, der in fast schon ekstatischer Angst seine unmittelbaren Reaktionen auf die dramatischen Ereignisse mit uns teilt.

Während des Tsunamis, der die Nordostküste Japans verwüstete, wurden der Welt eindrucksvolle und überwältigende Videobilder präsentiert, die von einem Hubschrauber aus aufgenommen wurden, der über der Landschaft kreiste – nicht nach dem Tsunami, sondern in dem Moment, als die Tsunamiwelle auf die Küstenlinie traf und Häuser, Autos, Menschen, Städte und Dörfer mit sich riss. In einem Land, das zu allererst für seine technologischen Entwicklungen bekannt ist, in dem nahezu jeder eine Kamera dabei hat, wurde die Monsterwelle unmittelbar und aus vielen verschiedenen Blickwinkeln an uns übermittelt. Auf diese Weise wurden der Unterhaltungswert und das Interesse an neuen Nachrichten kontinuierlich über Tage aufrechterhalten. Im starken Gegensatz dazu steht beispielsweise der Tsunami in Thailand 2004, wo dieselben zwei oder drei Videoaufnahmen wieder und wieder gezeigt wurden und Übersichtsaufnahmen vom Augenblick der Katastrophe gänzlich fehlten.

In seinem Buch Aesthetic Journalism – How to Inform Without Informing stellt Alfredo Cramerotti dar, dass der traditionelle investigative Journalismus sich zu den Konventionen der Repräsentation verhält, als ob diese die Wirklichkeit selbst wäre. Den Fokus auf die Ästhetik des Bildes zu richten, kann uns bewusst machen, dass das Repräsentationssystem nicht identisch mit dem ist, was es repräsentiert. Sowohl Nachrichten als auch Dokumentationen sind eine Form von Narration. Zusammenhang und Bedeutung entstehen erst, wenn die Fakten in eine narrative Struktur gebracht werden, die für den Betrachter wiedererkennbar ist.

Im Mai 2011 organisierte das BBC College of Journalism das Seminar BBC Social Media Summit. Eingeladen waren führende Persönlichkeiten aus der Nachrichtenbranche, die den Einfluss der sozialen Medien auf die aktuelle Berichterstattung diskutierten. Journalisten und Redakteure von großen Medienanstalten wie BBC, Washington Post und The Guardian zeigten sich besorgt darüber, wie stark der journalistische Alltag sich von der investigativen Arbeit hin zu nutzergenerierten Inhalten (User Generated Content, UGC) gewandelt hat. Alex Murray vom „UGC Hub“ der BBC in London beschreibt das journalistische Vorgehen bei der Verifizierung nutzergenerierter Inhalte als eine Art Detektivarbeit. Journalisten überprüfen die Ortsangaben auf der Karte und vergleichen Wetterverhältnisse und Schatten im Bild mit den Orts- und Zeitangaben, die sie zum jeweiligen Bild erhalten haben. In diesem sogenannten Verifizierungsprozess geht es ausschließlich darum zu bestätigen, dass die Bilder authentisch und neu sind und nicht bereits früher schon gezeigt wurden. Die Ästhetik des Bildes wird in diesem Zusammenhang nicht diskutiert, nur die Authentizität des Bildes wird durch den Verifizierungsprozess bestätigt – doch was kommuniziert das Bild eigentlich?

In ihrem Redebeitrag sprach die Journalistin Esra Dogramaci von Al Jazeera über die Demokratisierung der globalen Nachrichten und über die Verantwortung der großen Nachrichtenvermittler, die Bevölkerung im Umgang mit den sozialen Medien zu schulen. Ihr Leitsatz hierfür ist „Give a voice to the voiceless“. Al Jazeera hat tatsächlich Kameras an Menschen verteilt, die ihre Ansichten medial vermitteln wollen und sich selbst, in einem Land, das von staatlich kontrollierten Medien geprägt ist, als Mitwirkende einer Demokratisierung der Berichterstattung verstehen. Der Begriff „Citizen Journalism“ bezieht sich auf Privatpersonen, die journalistische Verantwortung übernehmen und Bilder, Videos oder Texte auf anerkannten Nachrichtenplattformen, auf Youtube oder auf eigenen Bloggs publizieren.

Bei der Diskussion über journalistische Ästhetik ist es natürlich besonders interessant zu untersuchen, wie die aktuellen Aufstände und Bürgerkriege in Ländern wie Ägypten, Libyen und dem Jemen medial vermittelt werden. Es war die Rede von einer „Facebook-Revolution“ und davon, wie durch die sozialen Medien Engagement und Zusammenhalt in der Bevölkerung generiert wurden, was wiederum von staatlicher Seite zu kontrollieren und zu bekämpfen versucht wurde. Beispiele wie diese machen deutlich, welch große Relevanz die Erfahrung aus erster Hand für uns Menschen hat. Direkt nach dem Bombenattentat auf das Regierungsviertel in Oslo am 22. Juli 2011 veröffentlichte NRK ein Video von Johan Christian Tandberg, einem Passanten, der als unmittelbare Reaktion auf die Katastrophe seine Videokamera hervorgeholt und die Situation gefilmt hatte. Wir hören, wie er mit Menschen spricht und versucht, Verwundeten mit der freien Hand zu helfen, während er mit der anderen Hand die Kamera bedient. Die Kraft der Bilder liegt in ihrer Präsenz, darin, dass jemand sich mitten in der Katastrophe befindet und sie tatsächlich erlebt. Susan Sontag stellt in ihrem Buch Regarding the Pain of Others (2003) Überlegungen über die visuelle Vermittlung von 9/11 an. In der Ausstellung Here is New York, in der frei eingereichte Bilder dieses schicksalhaften Tages gezeigt wurden, waren es die Bilder von Amateurfotografen, nicht von professionellen Fotografen, die als erstes

verkauft wurden. Sontag verwendet dieses Beispiel, um aufzuzeigen, dass Fachwissen und Erfahrung nicht notwendigerweise immer ein Vorteil in der Fotografie sind. Ästhetische Effekte wie Unschärfe, ein willkürlicher Ausschnitt oder die ungenaue Wiedergabe von Licht sind fotografische Gestaltungsmittel, von denen in der Nachrichtenvermittlung in zunehmendem Maße Gebrauch gemacht wird, um genau dieses Dabeisein zu vermittelt.

Die Verwendung von Aufnahmen aus Überwachungskameras in den Nachrichten ist ein steigender Trend, insbesondere im Zusammenhang mit Naturkatastrophen. Ein Video aus einer Überwachungskamera, das während des Erdbebens in Port-au-Prince, Haiti, am 12. Januar 2010 entstand, wurde auf der Webseite von CBS gezeigt, angekündigt mit der Schlagzeile CBS News has acquired a video of a building collapsing in Port au Prince. Die Videobilder zeigen jedoch lediglich einen kurzen Straßenabschnitt und ein paar Gebäude aus großer Höhe, weiter nichts. Der narrative Inhalt liegt nicht in den Bildern selbst, sondern wird durch die verwackelte Aufnahme erzeugt, durch die deutlich wird, dass die Kamera an der Wand eines Gebäudes montiert ist, das wegen des Erdbebens zu schwanken beginnt. Die gesamte Geschichte liegt außerhalb des Bildes selbst und erfordert Hintergrundwissen, um entschlüsselt werden zu können.

Die Bildsprache und die Ästhetik in der fotografischen Vermittlung unserer Umwelt sind seit der Erfindung der Fotografie eng mit der Entwicklung der Kameratechnologie verbunden. Die Vermittlung von Nachrichten entfernt sich immer weiter vom investigativen Journalismus hin zu einer endlosen und immerwährenden Jagd nach dem Dabeisein im richtigen Augenblick. Das Format von Nachrichtensendungen ähnelt mehr und mehr einem Unterhaltungsprogramm – es wird zum „Infotainment“. In der heutigen intermedialen Nachrichtenwelt befindet sich die Berichterstattung in einem Demokratisierungsprozess, denn „alle“ können die Welt so darstellen, wie sie selbst sie sehen. Gleichzeitig gewinnen große Medienimperien wie News Corporation, dessen Gründer und Vorsitzender Rupert Murdoch ist, immer größeren politischen Einfluss. Das Medienunternehmen ist führend in den Bereichen Satellitenfernsehen, Filmindustrie, Internet und in weiteren Bereichen der Medienindustrie. 2011 war bekannt geworden, dass Mitarbeiter des Unternehmens illegal Telefongespräche mitgehört hatten.

Fotografien sind zweifellos nicht objektiv, doch in der Berichterstattung über eine globalisierte Welt bestand früher die Ansicht, dass wir als Beobachter allwissend und unparteiisch, ohne Ort und Körper sein sollten. In der Kunst spricht man seit der Documenta 11 im Jahr 2002 vom „Documentary Turn“. Künstler haben unterschiedliche Wege gefunden, sich dem dokumentarischen Begriff anzunähern und ihn zu interpretieren. Einer dieser Wege war die Darstellung von konkreten menschlichen Erfahrungen. Anstatt die Fotografie zu nutzen, um die Leiden anderer zu betrachten, wie Susan Sontag es in Regarding the Pain oft he Others für die Pressefotografie konstatiert, wollen wir heute die Distanz des fotografischen Bildes überwinden, im Versuch, die Welt durch den Blick eines Anderen zu erfahren.

Der elementare Wert der Pressefotografie als Medium beruht traditionellerweise auf dem exklusiven Zugang zu den Ereignissen, der wahrheitsgetreuen Darstellung und der Suche nach dem ikonischen Bild. Zwei Ausstellungen im Jahr 2011, Antiphotojournalism im Foam in Amsterdam und All That Fits: The Aesthetics of Journalism im QUAD Derby, zeigten verschiedene alternative Strategien für das Bild als Vermittler von Nachrichten auf; dass Gegenwartskunst eine Arena zur Vermittlung sein kann, frei von den Konventionen der Massenmedien und den Regulativen der globalen Medienimperien.

Ein Beispiel ist das Werk The Lightning Testimonies des indischen Künstlers Amar Kanwar, das auf der Documenta 12 gezeigt wurde. Die Videoinstallation behandelt persönliche Erfahrungen von sexueller Gewalt in Kriegen und Konflikten ebenso wie die Mechanismen, die überhaupt erst die Voraussetzungen für diese Form der Gewalt schaffen. Mit seiner Installation demonstriert Kanwar zwar seine aufklärerische und gesellschaftskritische Intention, er meidet dabei jedoch die Konventionen der Dokumentation und verwendet stattdessen Form und Komposition, Inszenierung und nicht-lineare Narrative.

In ihrem Aufsatz Documentary Uncertainty in den Documenta 12 Magazines diskutiert die Künstlerin und Theoretikerin Hito Steyerl den Begriff des Dokumentarischen und untersucht die Entwicklung und die Zugänglichkeit von Kameratechnologie und die Distribution von Bildern. Sie präsentiert das, was sie „die Unschärferelation des modernen Dokumentarismus“ nennt: das Einzige, was heutzutage bei allen dokumentarischen Bildern sicher ist, ist der Zweifel daran, ob das, was wir

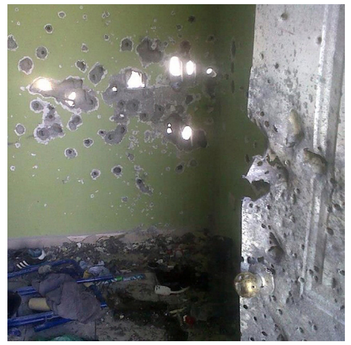
Rough Seas #30 / 2011
Raw Tsunami Video Penang Beach Malaysia 2004



sehen, wahr ist. Steyerl sieht das Dokumentarische als eines der wichtigsten Charakteristika des Kunstfeldes in den 1990er-Jahren, doch meint sie, dass die Künstler, die diesen Begriff für sich in Anspruch genommen haben, dabei vergaßen zu reflektieren, dass Dokumente eben auch eine Ansammlung von Macht, Autorität, Expertise und Wissenshierarchien darstellen. Steyerl zeigt auf, dass die Konventionen, die mit dem Begriff des Dokumentarischen verbunden sind, auf dem Bestreben nach Aufklärung und Gesellschaftskritik beruhen, wobei das Medium zumeist als transparent wahrgenommen wird. Die politische Bedeutung des künstlerischen Ausdrucks mithilfe der Kamera liegt nicht notwendigerweise in seiner Thematik, sondern wird auch in der Art sichtbar, wie diese Formen des Ausdrucks organisiert sind.

Als Künstlerinnen gilt unser Interesse dem Bild und der Bedeutung der kameraerzeugten Bilder in der Gesellschaft. In einer Gesellschaft, die von Bildern durchdrungen ist, entstehen ständig Situationen, in denen wir Bilder lesen und deuten müssen, und dabei ist es sonderbar, wie wenig bewusst dieser Deutungsprozess abläuft. Für unsere Ausstellung in der Fotogalleri Oslo im November/Dezember 2011 haben wir ein Archiv mit Videoaufnahmen von Naturkatastrophen angelegt, die in den Nachrichten veröffentlicht wurden. Auffallend an diesen emotional aufgeladenen Videos ist, dass sie, sobald sie aus ihrem Kontext herausgenommen werden, keine Geschichte erzählen und ihrer Bedeutung entleert sind. Bei unserer Arbeit mit diesem Archiv haben wir das Material in seine einzelnen Bestandteile zerlegt, indem wir Bild und Ton voneinander getrennt und Standbilder aus den Videos extrahiert haben. Bei der Präsentation des Projektes haben wir Bilder von unterschiedlichen Ereignissen neu zusammengesetzt, um dadurch einen neuen Raum entstehen zu lassen. Wir haben die Bilder aus ihrem ursprünglichen Kontext befreit, um den Raum für neue Narrative zu öffnen. ●

video still from Curators in a World of Self-Expression / 2014







KÜNSTLERNAME

ANDREAS BENNIN

Die Arbeiten entstanden im Rahmen seines laufenden Projekts A Nation Restored, mit dem der Künstler sich seit 2010 beschäftigt. A Nation Restored untersucht eine Landschaft, die ehemals von der norwegischen Armee und der NATO als militärischer Schießplatz (Hjerkinn skytefelt) genutzt wurde und nun von Forsvarsbygg (Hochbauamt des Verteidigungsministeriums) rekonstruiert wird. Das 165 km² große Areal soll von allen Spuren, die von Waffentests und Kriegssimulationen zeugen, bereinigt und stattdessen renaturiert werden. Bezeichnenderweise liegt diese Landschaft mitten in Norwegens bekanntestem Gebirge, dem Dovrefjell, einer Gegend, die durch Mythen, Volkssagen und auf unheilvolle Art auch durch den Eid auf die norwegische Verfassung („Enig og tro til Dovre faller" / „Einig und treu bis Dovre fällt") untrennbar mit der nationalen Identität verknüpft ist. Andreas Bennins Projekt dokumentiert nicht nur den Prozess der Bereinigung aller sichtbaren Spuren früherer militärischer Aktivitäten und der anschließenden Konstruktion einer neuen Topografie. Es reflektiert auch, wie das größte Renaturierungsprojekt in der Geschichte Norwegens („Norgeshistoriens største naturrestaureringsprosjekt", so die Bezeichnung von Forsvarsbygg selbst) die romantisierte Vorstellung von (unberührter) Natur verfestigt und zugleich seine eigene Künstlichkeit und die Mechanismen der Konstruktion von Wahrheit und Wirklichkeit entlarvt.
Die Ausstellung in den Nordischen Botschaften zeigt ausgewählte Fotografien, Film- und Forschungsmaterial, fängt dabei einen Moment der Metamorphose ein und archiviert zugleich das Gewesene, das Jetzt und das, was noch sein wird.

T
ANDREAS BENNIN

NORWEGISCHE MONUMENTE

»
Für das Schicksal und das Gedächtnis der Landschaft
ist der Mensch verantwortlich.
Wir entscheiden, was wir wissen wollen und woran wir uns erinnern wollen.
Landschaften sind darum politische Orte.
«

Sverker Sörlin

1923 entschied das Storting (das norwegische Parlament), ein 165 km² großes Gebiet im Hochgebirge zwischen Dombås und Oppdal, am Fuße des Berges Snøhetta, mitten im Dovrefjell, als Übungsplatz für das eigene Heer und die NATO zu nutzen. Seitdem wurde das Gebiet bombardiert, beschossen, bebaut und verändert, um den militärischen Bedürfnissen gerecht zu werden. Das gesamte Areal dieser Landschaft soll nun in seinen natürlichen Zustand zurückversetzt werden. Das Renaturierungsprojekt beinhaltet die Entfernung aller Spuren militärischer Nutzung und die Wiederherstellung der ursprünglichen Natur. Forsvarsbygg (das Hochbauamt des Verteidigungsministeriums) hat vom Storting den Auftrag erhalten, die Natur wieder herzustellen und dabei empfindliche Ökosysteme zu bewahren. Der Kostenrahmen liegt bei 575 Mio. norwegischen Kronen (ca. 66 Mio. Euro). Forsvarsbygg selbst nennt das Projekt Back to Nature.

Das Dovrefjell bildet eine natürliche Barriere zwischen Süd- und Mittelnorwegen. Die Straße, die durch das Gudbrandsdal führt, steigt in nördlicher Richtung bis nach Dombås an und führt weiter hinauf bis über die Baumgrenze. Die Straße liegt an vielen Stellen mehr als 1000 m über dem Meeresspiegel und bleibt aufgrund der rauen Wetterverhältnisse viele Tage im Jahr gesperrt. Vereinzelt gibt es Vegetation, hauptsächlich Zwerg-Birken, und -weiden, verschiedene Heidekraut- und Grasarten und niedrig wachsende Blumen, ansonsten ist es karg entlang der Straße. Die Europastraße 6 verläuft direkt durch das Dovrefjell, in dem eine der größten Wildrentierpopulationen Europas lebt. Weiter westlich verläuft außerdem eine Schotterpiste zum Fuße des Bergs Snøhetta. Der Berg ist 2286 m hoch und galt lange Zeit als Norwegens „Nationalberg". Hier liegt der ehemalige Truppenübungsplatz Hjerkinn. 1

Neben dem Wissen über die ersten Jäger existieren auch Geschichten und Mythen über menschliches Leben im Dovrefjell. Sie sind Teil des Mythos' über die Entstehung der Nation und dessen Naturverständnis. In den ältesten Mythen über Norwegen wird von den Brüdern Nor und Gor erzählt, die auf der Suche nach ihrer verschwundenen Schwester Goe das Land entdeckten, das damals noch nicht Norwegen hieß. Im Dovrefjell teilten sie das Land unter sich auf. Gor bekam die Küste und die Inseln, Nor erhielt das Festland. Die Schwester Goe vermählte sich mit dem Sohn des Bergriesen Svade im Dovrefjell. Dem Mythos nach stammen die Norweger von ihnen ab.

Nach der 434 Jahre andauernden Union mit Dänemark, einer Zeit, von der man in Norwegen oft als der 400-jährigen Nacht spricht, schworen die Verfasser des norwegischen Grundgesetzes von 1814 ihre Treue mit dem Eid: „Enig og tro til Dovre faller" – Einig und treu bis Dovre fällt. Hier taucht die Bedeutung des Fjells als ein Ausdruck für etwas auf, das man für ur-norwegisch hielt, für ewig und unerschütterlich. In den folgenden Jahren war Norwegen ergriffen von einer nationalistischen Befreiungsbewegung, die sich unter anderem in



Was wie eine Schotterstraße aussieht, kann doch keine sein, denn es führt keine Brücke über den Fluss. Der Weg kreuzt den Fluss, geht auf der anderen Seite weiter, und selbst jetzt im Spätsommer, wo der Fluss wenig Wasser führt, ist es nicht möglich, ihn zu passieren. Dennoch führen deutliche, parallel verlaufende Spuren hinunter zum Fluss und auf der anderen Seite wieder herauf. Vielleicht könnte hier einmal eine kleine Brücke gewesen sein, aber nichts deutet darauf hin und die Spuren führen direkt ins Wasser. Sie sind breit, mit großem Abstand zueinander. Es ist, als hätte ein Riese den Ort mit einem gigantischen Stock markiert, als hätte er kreuz und quer zwei Linien in alle natürlichen Formationen gekratzt.Natürlich reicht die Geschichte von Hjerkinn weiter zurück als bis zur Errichtung des Truppenübungsplatzes. Das Wildren hatte die Menschen einst hierher gelockt. Nicht nur ins Dovrefjell, sondern nach ganz Skandinavien und Norwegen. Als das Eis sich am Ende der letzten Eiszeit nach Norden zurückzog, folgten ihm die Menschen. Vor 12.000-13.000 Jahren waren sie hierher gekommen. In ganz Hjerkinn befinden sich mehr als 1600 Fanggruben, die selbstverständlich unter Denkmalschutz stehen, um die Spuren dieses Teils der Geschichte für die Nachwelt zu erhalten.



Die Grube ist deutlich in der Landschaft erkennbar und sieht nicht so aus, als gehöre sie hier hin. Der Boden ringsherum ist bedeckt von niedriger Vegetation, und selbst auf den Steinen, die ein Stückchen aus dem Sand hervorragen, wachsen Moose und Flechten. Die Landschaft rundum ist wild, ohne jedes Anzeichen von Bebauung oder von Menschen. Die Grube hat einen Durchmesser von etwas weniger als 1 m und ist etwa 1 m tief. Es ist, als fehle der Erde ein Stück, als gäbe es dort unten ein Loch, durch das Sand und Steine ablaufen würden, oder als hätte jemand begonnen, ein Loch zu graben, dann aber aufgegeben. Es sieht auch ein bisschen so aus, als wären Sand und Steine über den Rand nach oben geworfen worden. Ist vielleicht genau hier etwas vom Himmel gefallen? Es gibt keine Anzeichen für einen Meteoriten oder ähnliches, nur Steine und Sand.

der Literatur und in den bildenden Künsten ausdrückte. Die Romantik erreichte erst Mitte des 19. Jahrhunderts Norwegen und kam in der bildenden Kunst vor allem in der Nationalromantik zum Ausdruck. Die Natur, wie sie hier interpretiert und dargestellt wurde, erscheint als mächtig, wahr und ursprünglich, als schön und erhaben. Diese visuelle Formulierung ist sowohl Ausdruck als auch Definition des damaligen Naturverständnisses.

Ein großer Teil des romantischen Denkens war geprägt von einer bisweilen religiösen Sehnsucht nach der echten, unberührten und ursprünglichen Natur. Der Naturromantiker Friedrich von Schelling meinte, Gott selbst sei in der Natur zu finden. 200 Jahre später bemerkt der norwegische Philosoph Sigmund Setreng, die Natur stelle als nationsbildendes Element in Norwegen eine besondere Kategorie dar.

»
Wenn man die Nationaldichtung der
benachbarten skandinavischen Länder miteinander
vergleicht, ist der Kontrast augenfällig:
Die Schweden und Dänen betonen den Menschen
und seine Leistungen, individuell und kollektiv.
In der norwegischen Literatur tritt der Mensch
als Handelnder quasi nicht hervor. Die Natur ist
der Akteur, besonders das Meer und die Berge.
Indirekt ist der Mensch aber dennoch durch die
Schilderung der Natur anwesend.
Es ist der Mensch, der strebt und erlebt.
In vielen der Gedichte wird die Natur als lebendig
geschildert, sogar mit einer Persönlichkeit, teilweise
im Dialog mit dem Menschen, teilweise mit
dem Menschen selbst als Natur.
«

Sigmund Setreng
Hav og fjell – norsk identitet / 2008

Norwegens nationale Identität ist stark mit der Natur verbunden und war immer auch davon geprägt, dass Norwegen im europäischen Vergleich ein marginales Land war, mit vereinzelten Siedlungen in einer wilden Landschaft, wo eine gewaltige Natur die Prämissen für das Leben festsetzte. So formulierte es die nationalromantische Epoche in einer Zeit, als es galt „das Norwegische" zu bestimmen und als das Land versuchte, sich von den Unionsmächten zu befreien. Es gab ein Bedürfnis, sich selbst zu definieren, und das tat man unter anderem, indem man die Natur definierte. 2



Die Nationalromantik in Norwegen entsprang der romantischen Vorstellung von der freien Fantasie, dem Erinnern und der Sehnsucht nach einer unberührten Natur. Es zog die Künstler bei ihrer Suche nach dem Ursprünglichen, nach dem wahrhaftig Norwegischen in Landschaften, die bis dahin als unkultiviert, teilweise als gefährlich und zumeist als uninteressant galten. Neo-Romantiker haben diese Vorstellung im Laufe der norwegischen Geschichte zu verschiedenen Zeiten immer wieder aufgegriffen. Der Natur wird hier aufs Neue eine Funktion nicht nur als Ort der Erholung und als Rohstoffquelle zugeschrieben, sondern sie steht als Bild für das Ursprüngliche, das Unveränderliche und Unkontrollierbare, das Echte mit einer reinigenden Wirkung auf das Individuum in einer modernen Gesellschaft. Die Art und Weise, wie Natur durch die nationalromantische Kunst im 19. Jahrhundert vermittelt wurde, scheint noch immer das Erleben und die Definition von Natur in Norwegen zu bestimmen und nicht zuletzt auch das, was man eine gemeinsame nationale Identität nennen könnte.

Ein anderes Moment, dass prägend ist für den nationalen Stolz und die nationale Identität, ist Norwegens Rolle als Friedensvermittler in Konflikten weltweit in den vergangenen 20 Jahren. Diese Rolle wurde national und international aktiv zur Profilierung der Nation genutzt und hat indirekt zur Entstehung einer nationalen Überheblichkeit beigetragen, die auf der Vorstellung von uns selbst als einem friedlichen und von Natur aus guten Volk beruht. Gleichzeitig sind wir international durch die NATO und die UN in zunehmendem Maße an bewaffneten Konflikten beteiligt. Das Wort „Friedenssicherungseinsatz" ist immer schwieriger zu akzeptieren. Wer postuliert, dass Norwegen im vergangenen Jahrzehnt mehrmals an regelrechten Kriegen beteiligt gewesen ist, wird damit kaum eine Kontroverse hervorrufen. Zudem war Norwegen im Jahr 2011 im Verhältnis zur Einwohnerzahl sechstgrößter Waffenexporteur weltweit. Die Einnahmen aus diesem Geschäft sind beträchtlich, und in diesem Jahr wurde das norwegische Königspaar dafür kritisiert, bei seinen Auslandsreisen für die norwegische Waffen- und Munitionsindustrie zu werben. Die Ambivalenz im (Selbst-)Bild des modernen Norwegens ist nicht zu übersehen: die Nation als Förderer von Natur und Frieden auf der einen Seite – unsere Waffenexporte und die steigende Teilnahme an militärischen Interventionen weltweit auf der anderen Seite.

Darüber hinaus hat sich die wirtschaftliche Stellung Norwegens in den vergangenen 30 Jahren dramatisch verändert. Von einem der ärmsten Länder Westeuropas hat sich Norwegen heute zu dessen reichstem entwickelt. Der Wohlstand des Landes ist dabei an die Einnahmen aus der Öl- und Gasindustrie gekoppelt, möglicherweise auch mit einem schlechten Gewissen verbunden. Norwegen ist ein völlig anderes Land als vor 200 Jahren, wodurch sich auch die Grundlage für ein gemeinsames Erleben von nationaler Identität verändert hat. 2013 fand eine öffentliche Debatte mit hoher Beteiligung der Bevölkerung genau über die Frage statt, was es bedeutet, norwegisch zu sein und was typisch norwegisch sei. Nicht unerwartet lag die Natur ganz an der Spitze dessen, was die meisten Norweger als „echt norwegisch" auffassten.

Vielleicht ist es also gar nicht verwunderlich, dass die Renaturierung dieser Gebirgslandschaft so große Zustimmung findet. Was zählt mehr – eine Landschaft mit Nutzungsspuren, die an die militärische Rolle und die Waffenexporte des modernen Norwegens erinnern oder die Idee von einer reinen und geschützten Natur im bedeutsamen Dovrefjell? Projekte zur Renaturierung, die versuchen, menschengemachten Schaden an der Natur zu minimieren und empfindliche Ökosysteme wieder herzustellen, sind im Prinzip Vorhaben mit guter Intention. Aber das Projekt im Dovrefjell bringt auch andere Implikationen mit sich. Es ist interessant, welch herausragende Bedeutung das romantische Naturverständnis, das nun auch für die Renaturierung einer Landschaft mit so vielen historischen Schichten prägend ist, noch immer in Norwegen hat. Es drängt sich die Frage auf, welche Auswirkungen diese Landschaftsveränderungen auf eine zukünftige Sicht auf die Geschichte haben. Wie werden die politischen Prioritäten der vergangenen 80 Jahre in Norwegen in Zukunft wahrgenommen werden? 3

Natürlich führt nicht nur Norwegen Projekte durch, die der Verwaltung wichtiger Landschaften und Kulturgüter dienen und bei denen die Erwägungen und Entscheidungsgänge komplex sind. Aber das Ausbleiben jeglicher Diskussion über die Motivation und die Konsequenzen in diesem Fall ist offensichtlich. Die Debatte um die Sanierung des Palastes der Republik in Berlin zum Beispiel war heftig und hat essenzielle Fragen darüber aufgeworfen, welcher Teil der Geschichte instandgesetzt und für die Zukunft bewahrt werden soll, Fragen, die u.a. mit der Abwägung zwischen Ästhetik und Ethik verbunden sind. Aber es hat zumindest eine Debatte stattgefunden. In Norwegen hingegen hat die Rekonstruktion einer 165 km² großen, historisch und geografisch bedeutsamen Landschaft zu keiner differenzierten öffentlichen Debatte geführt.

Nach einem langen Tauziehen um die Errichtung eines ganz neuen militärischen Truppenübungsplatzes in den 1990er-Jahren wurde ein Kompromiss geschlossen, der Umweltschützer, Pazifisten und Lokalbevölkerung beruhigen sollte. Es wurde entschieden, dass der Truppenübungsplatz im Dovrefjell den Bürgern zurückgegeben werden sollte. Die empfindliche Gebirgslandschaft sollte saniert und unter Schutz gestellt werden. Die Arbeiten wurden 1996 aufgenommen und werden voraussichtlich im Jahr 2020 abgeschlossen sein. Von da an wird die Landschaft wieder den natürlichen Prozessen überlassen werden.

Die gesamten 165 km² werden dreimal manuell von militärischem Personal und von Hundestaffeln durchsucht, um explosives und anderes gefährliches Material aufzufinden und zu entsorgen. Die Arbeiten werden von Bauunternehmen und Einsatztruppen der Armee durchgeführt. Bagger und Lastwagen arbeiten alleine, ohne sichtbare Führung in der öden Berglandschaft. Die Maschinen werden von explosionssicheren Bunkern aus millimetergenau gesteuert. Die Straßen und Schießplätze werden von Abfällen befreit und zugeschüttet. Alle Spuren von Metall, Treibstoff usw. werden vergraben oder zur Entsorgung ins Ausland gebracht. Teile der kontaminierten Masse werden vor Ort vergraben und

mit Kies und Erde bedeckt, die so gestaltet werden, dass sie die Formen einer natürlich entstandenen Landschaft imitieren. Die einstige Infrastruktur wird entfernt oder verborgen, indem sie unter die umgebende Sand- und Gesteinsmasse gehoben und vergraben wird. In der Praxis heißt das, man reißt Straßen und Schießplätze auf, erschafft ein unebenes Terrain, das der ursprünglichen Natur gleichen soll, und Erde, Steine und Sträucher der umliegenden Landschaft werden mit der Gesteinsmasse aus früheren Fahrbahnen und Schießanlagen durchmischt. Die Durchführung geschieht in Zusammenarbeit mit Biologen und Landschaftsplanern, die versuchen, eine natürliche und vorgegebene Landschaftsgestalt wiederherzustellen.

Das Norwegische Institut für Naturforschung (NINA) spielt bei der Renaturierung der Landschaft eine zentrale Rolle. Es trägt zum Beispiel mit seiner Expertise dazu bei, dass die Baggerführer genau wissen, wo sie Hügel oder Vertiefungen formen sollen, wie sie die natürlichen Formationen imitieren können, so dass sie so natürlich wie möglich aussehen. Einer der Baggerführer, der gerade dabei war, einen Weg mitten in der Hochebene zuzuschütten und eine neue Landschaftsformation aus der flachen Fahrbahn zu konstruieren, erzählte, wie ungewohnt dieses Projekt für ihn sei. Seit 30 Jahren arbeite er als Baggerführer, und immer hatte er die Landschaft ebnen sollen, so dass sie glatt und gleichmäßig wurde. Nun aber solle er sie aufwühlen, damit sie natürlich aussieht. 4



Mitten auf dem Truppenübungsplatz, ca. 1050 m über dem Meeresspiegel, befindet sich eine große und deutlich sichtbare Konstruktion, die aus der Umgebung hervorsticht. Es ist eine Schotterebene von 400 mal 600 m, auf der unter anderem Streubomben und andere Munition getestet wurden, da es auf einer Ebene leichter ist, die Wirkung der Waffen zu beurteilen. Die sogenannte HFK-Ebene sticht markant aus der Landschaft hervor und stellt den sichtbarsten militärischen Eingriff im Dovrefjell dar. Im Gegensatz zur umliegenden hügeligen Landschaft mit dem Bewuchs aus Zwerg-Weiden und Heidekraut, der charakteristisch für den Talboden zwischen Fluss und Sumpf ist, liegt die Ebene völlig gleichmäßig da. Sie ist nicht ganz glatt, sondern krümmt sich ein bisschen nach Südosten. Sie ist bedeckt mit grauen Kieseln von unterschiedlicher Größe, aber es gibt auch große Flächen in einer eher rostbraunen Farbe, wo Altöl und Treibstoff sich mit Regenwasser vermischt haben, wodurch sich Streifen auf dem Untergrund gebildet haben. Mitten auf der Ebene befindet sich aufgehäufte Erde, die zur Wiedererherstellung der Natur bestimmt ist.

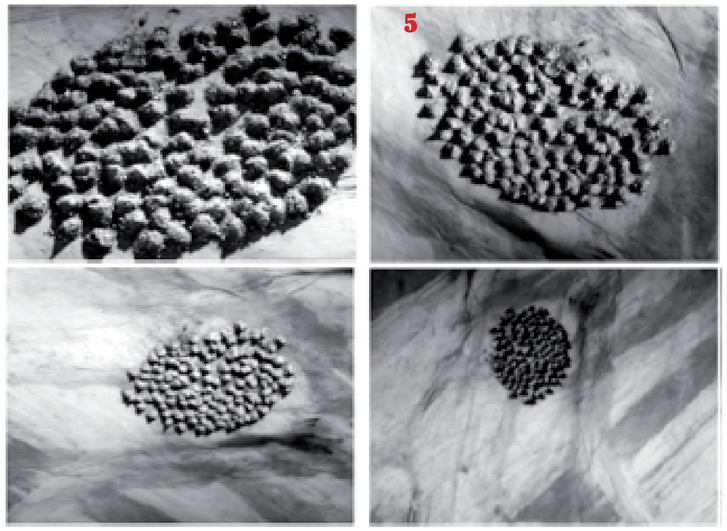
Im Sommer 2012 wurde damit begonnen, die Ebene aufzureißen und ungleichmäßige Landschaftsformen mit Erhöhungen und Vertiefungen zu bilden. Der Flusslauf wurde in die Ebene umgeleitet, und im Laufe der Saison 2014/2015 sollen 27.000 Weidensetzlinge gepflanzt werden, um die Natur wieder so herzustellen, wie sie vorher war und wie sie um die Ebene herum aussieht.

Einige wenige Stimmen haben die Frage aufgeworfen, ob es richtig sei, alle Spuren der militärischen Aktivitäten zu entfernen. Hätte nicht z.B. die HFK-Ebene erhalten werden können? Ein wesentliches Moment dieser Abwägungen sollte die Frage danach sein, welche Bedeutung die physischen Spuren und das Gedächtnis der Landschaft für die Erkenntnis und das Verstehen der Geschichte für uns, die wir uns in dieser Landschaft bewegen, haben. Die Entscheidung, eine so große und empfindliche Landschaft für militärische Zwecke zu nutzen, veranschaulicht die Prioritäten der vergangenen 100 Jahre. Das physische Vorhandensein der Wege, Plattformen, Antennenmasten und Schießflächen des Truppenübungsplatzes stellt eine Möglichkeit dar, die Materialität der Geschichte, in diesem Fall des Krieges, festzuhalten. Die enorme und streng geometrische HFK-Ebene ist eine moderne, technologisch konstruierte Landschaft. Der Glaube an die Zukunft – oder die Angst vor ihr – hat kulturelle Spuren in der Natur hinterlassen. Die HFK-Ebene ist ein Monument, das von einer Zeit erzählt, sie ist ein Ort zwischen Architektur und Landschaft, zwischen Kultur und Natur.

Im Dovrefjell können Wege zugeschüttet und Gebäude und Schießstände entfernt werden, aber die wilde und unberührte Natur wurde schon vor langer Zeit verändert. Sie wurde es durch jahrhundertelange menschliche Einwirkung und Nutzung, auch der militärischen. Ökosysteme lassen sich wiederherstellen, aber die Natur, die sich hier entwickelt, wird immer die Züge des Konstruierten tragen. Das Gebiet wird zuwachsen, aber es werden immer Spuren der menschengemachten Änderungen in der Landschaft bleiben, Spuren von Kultur in der Natur. 5

In dem größten Renaturierungsprojekt in der Geschichte Norwegens ist es die Kultur der Moderne, die Natur erschafft oder wiedererschafft. Moderne Technologie wird verwendet, um eine ursprüngliche und natürliche Landschaft wiederherzustellen, indem natürliche Spuren der Geschichte dieses Gebietes ausgelöscht werden. Durch physische Eingriffe zur Entfernung moderner kultureller Spuren kultivieren wir das, was wir unter einer ursprünglichen und unberührten Landschaft verstehen. Es ist selbstverständlich unmöglich, eine unberührte Landschaft zu erschaffen. Interessant ist aber die Frage, wie die Landschaft des Dovrefjell im Laufe der Zeit gedeutet werden wird. Wird man, wenn alle Spuren der militärischen Geschichte entfernt sind, die Landschaft als das erleben, was die Rekonstruktion zu sein versucht? Bedeutet die Eliminierung aller sichtbaren Spuren der militärischen Nutzung, dass die Geschichte sich ändert, dass der Prozess vergessen werden wird und die Landschaft als reine und wahre Natur erscheint? Auch stellt sich die Frage, ob es überhaupt vor allem die Landschaft ist, die dieser Tage im Dovrefjell saniert wird, oder ob es nicht auch das Bild der Norweger von sich selbst als echt, ursprünglich, natürlich und von Natur aus gut ist, das durch dieses groß angelegte Projekt gestärkt werden soll.

Wenn man davon ausgeht, dass die Wirklichkeit kontinuierlich konstruiert wird, lässt sich die Rekonstruktion der Natur im Dovrefjell als ein Beispiel dafür sehen, wie eine Gesellschaft, indem sie eine Landschaft wiederherstellt, auch einen Teil von sich selbst saniert. In diesem Fall sind es das nationale Selbstbild und eine erwünschte Wirklichkeit. Die unerwünschten Spuren der Prioritäten des modernen Norwegens und seiner Militärgeschichte werden durch eine erwünschte Naturlandschaft ersetzt. Durch die Landschaftssanierung wird die Geschichte umgeschrieben. Die Landschaft im Dovrefjell ist geprägt von Millionen von Jahren Geschichte. Aber die Natur, die dort zu sanieren versucht wird, beruht auf einer Definition von Natur als ursprünglich, wild, unveränderlich, unkontrollierbar und nicht durch Menschen geprägt und wird daher unmöglich durch eine Sanierung herzustellen sein. Die Rekonstruktion der Natur auf dem alten Truppenübungsplatz ist ein Monument Norwegens anno 2015. Aber die Landschaft wird von der Nachwelt wohl als unberührt gedeutet werden, gerade weil sie in dieser Weise konstruiert ist.



Die Fläche wirkt riesig, selbst in dieser weiten Landschaft, und hat schnurgerade Kanten. Sie bildet ein perfektes Rechteck und ist mit Schotter bedeckt. Die Berge, die sie umgeben, fallen schwach zum Talboden hin ab, wo die viereckige Form liegt, und dabei sieht es nicht so aus, als gehörten beide ins selbe Bild. Die Fläche sieht wie ein Landeplatz für Raumschiffe aus fernen Galaxien aus. Eine schmale Schotterstraße führt zum Rand der Ebene, auf ihr sind Spuren verschiedener Fahrzeuge erkennbar. Mittendrin liegt etwas, das aussieht wie eine Siedlung aus flachen Strohhütten, aber aus der Nähe erkennt man, dass es identische und genau gleich große Erdhaufen sind. Auf einigen von ihnen wächst bereits etwas Gras, ansonsten ist die Ebene frei von jeglicher Vegetation.

ANDREAS BENNIN

VERENA WINKELMANN

Verena Winkelmann fokussiert in ihrem Langzeit-Fotoprojekt Fathers auf das enge Verhältnis zwischen Vätern und ihren Kindern während der frühesten Erziehungsphase. In ihrem Versuch, die Essenz dieser Beziehung zu finden, begleitete Winkelmann 73 Väter mit ihren Kindern während der Elternzeit bzw. des Vaterschaftsurlaubs. Aus dieser Arbeit sind zwischen 2009 und 2013 fast 20.000 Fotografien entstanden. Winkelmann hat die Essenz dieser Vater-Kind-Beziehungen herausgearbeitet, in dem sie Fotografien ausgewählt hat, die von einer außergewöhnlichen Nähe gekennzeichnet sind. Diese Fotografien portraitieren den Vater oftmals in einem Moment der Ruhe in engem Hautkontakt mit seinem Kind, ohne dass er sich dabei in einem bewussten Zustand der intellektuellen Reflektion befindet. Jedes Portrait vermittelt den Eindruck eines hochkonzentrierten Vaters, der keinen Zweifel an seiner Rolle hegt. Und es ist genau dieses Bild, das uns merkwürdig fremd und zugleich vertraut erscheint – vor allem weil unser westliches Auge durch kunstgeschichtliche und traditionelle Darstellungen von Kindern mit ihren Müttern geschult ist. Trotz des inhärenten Verweises auf diese Traditionen ist es das Ziel von Fathers, eine neu entstehende Generation von Vätern zu portraitieren, die sich nicht scheut, Nähe und Zärtlichkeit in der Beziehung zu ihren Kindern zu zeigen. Die Väter sehen ganz im Gegenteil diese Aspekte als natürlichen Teil der Beziehung zu ihrem Kind und als Teil ihres täglichen Lebens. Es ist zugleich etwas Kostbares und Immaterielles, woran diese Väter festhalten, und genau dies hat Verena Winkelmann mit ihrer Kamera eingefangen.

T
STEPHANIE VON SPRETER

Vater und Kind

Eines verbindet alle Bilder des jüngsten Werkes von Verena Winkelmann: Es ist die Idee des Haltens, Tragens und Unterstützens, die Väter im Umgang mit ihren Kindern in deren frühester Kindheit umsetzen. Es ist eine Art der körperliche Zuwendung, die zugleich Vertrauen und Schutz vermittelt und dadurch auf eine Beziehung zwischen zwei Individuen verweist – eine Person gibt Unterstützung, die andere empfängt sie. Winkelmann richtet ihren Fokus genau auf diese Beziehung, in welcher der Vater der Bezugspunkt für das Kind in dieser frühen Erziehungsphase ist. In dem Versuch, das Wesen dieser Beziehung zu ergründen, begleitete Winkelmann fast einhundert Väter mit ihren Kindern und nahm in einem Zeitraum von vier Jahren (2009–2013) knapp 20.000 Fotografien auf, aus denen schließlich die Serie Fathers (2014) entstand.

In der Art, wie sie die Fotografie als Werkzeug und Methode nutzt, lässt sich Winkelmann mit einer Anthropologin vergleichen, die eine ganz konkrete Untersuchung des Menschen vornimmt, insbesondere wie sich sein Verhalten ändert: genauer gesagt, wie sich im frühesten Kindesalter (sechs bis zwölf Monate) eine enge Beziehung zwischen Vater und Kind entwickelt, in einer Phase also, die traditionell für Mutter und Kind reserviert ist. Das Soziologische ist daher ein wichtiger Aspekt in diesem Bilderzyklus, der jüngste soziale Veränderungen insbesondere in den skandinavischen Ländern, in diesem Fall Norwegen, widerspiegelt. Dieser Wandel kam vor allem mit der gesetzlichen Einführung und staatlichen Förderung des Vaterschaftsurlaubs, ehe das Kind zur Betreuung in eine öffentliche Kindertagesstätte kommt, was normalerweise ab dem ersten Lebensjahr der Fall ist. Es ist ein Zeitpunkt, an dem die Mutter-Kind-Beziehung schon gefestigt ist, der dem Vater aber noch die Entstehung und Festigung einer engen Bindung ohne Beeinflussung durch die Mutter ermöglicht.

Als Forscherin hat Winkelmann junge Väter zu Hause besucht. So konnte sie ihnen und ihren Kleinkindern in deren vertrautem Umfeld begegnen und sie in einem angenehmen und familiären Rahmen fotografieren. Indem sie die Rolle der Beobachterin ohne familiäre Zugehörigkeit einnimmt, schafft Winkelmann die Voraussetzung für eine emotionale Distanz zwischen Fotografin und dargestelltem Subjekt. Gleichzeitig gelingt es ihr, Gefühle und Beziehungen sichtbar zu machen und damit das Potenzial der Fotografie als analytisches Medium zu bestätigen. Fathers ist jedoch kein rein dokumentarisches oder analytisches Projekt. Auf dem Grat zwischen Familienfotografie und kunsthistorischem Gegenstand gelingt es Winkelmann, die Balance zwischen dem Studium am Subjekt und dem formalen und qualitativen Anspruch an das Bild zu halten. Jerry L. Thompson stellt in seinem jüngsten Buch Why Photography Matters fest, die Fotografie sei immer dann am besten, wenn sie in der Lage ist, ein Gleichgewicht zwischen dem Außen (unserer sichtbaren Welt) und dem Innen (der wahrnehmenden Gabe des Fotografen) herzustellen. Er meint damit also die analytische Fähigkeit, unsere sichtbare Welt und die Vision des Künstlers, seine intellektuelle und moralische Welt, darzustellen. Und genau dieser Aspekt macht Fathers zu einer einzigartigen Darstellung von Vater und Kind und lädt den Betrachter ein, direkte Einsicht in eine familiäre Welt zu nehmen. Zugleich verweist dies aber auch auf universellere Eigenschaften in Verena Winkelmanns Arbeit.

Um die universellen Aspekte dieser noch zarten, wachsenden Beziehung zwischen Vater und Kind zu verfolgen und aufzuzeigen, hat sich Winkelmann auf immer wiederkehrende und innige Situationen konzentriert, in denen an und für sich wenig Handlung geschieht. Wir sehen Väter ihre Kinder halten, während sie von alltäglichen Dingen unterbrochen werden, wir sehen Väter beim Kuscheln und Ausruhen und wir sehen Väter im engen Hautkontakt mit ihren Kindern. Jedes Portrait vermittelt das Bild eines Vaters, der in seiner Rolle vollkommen aufmerksam und gefestigt ist, und genau dieses Bild erscheint uns als Novum. Ungeachtet der unzähligen, zumeist aus autobiographischer Perspektive verfassten Literatur über die „neue" Rolle der Väter ist eine visuelle Darstellung dieser sich neu etablierenden Vaterrolle nahezu überhaupt nicht vorhanden. Die Nähe, die in den Portraits von Vater und Kind deutlich wird, insbesondere in den Fotografien, die direkten Hautkontakt durch Nacktheit zeigen, macht Momente von großer Vertrautheit sichtbar, die für den Bertachter überraschend sind.

Wenn wir die Bilder betrachten und zur Essenz der Portraits vordringen, können wir das Werk nicht von der (überwiegend) westlichen Ikonographie und kunstgeschichtlichen Darstellung der Mutter und damit auch der Madonna mit dem Kind trennen. Die kanonische Darstellung der Madonna/Jungfrau Maria mit dem Kind referiert natürlicherweise auf universelle Werte wie Zärtlichkeit, Barmherzigkeit, Heiligkeit und Schutz, die wir auch in Winkelmanns Darstellungen von Vater und Kind

VERENA WINKELMANN

wiederfinden. Der Darstellung der Madonna mit dem Kind wurden, abhängig von sozialen und historischen Umständen, unterschiedliche Werte und Bedeutungen zugeschrieben, von denen einige nicht ganz unproblematisch sind. Trotz der sich verändernden Darstellung von Mutterschaft durch die Jungfrau Maria ist es unbestreitbar, dass das Band zwischen Mutter und Kind ein wichtiges Element in der Visualisierung einer innigen Beziehung ist. Dies ist auch in den frühen fotografischen Darstellungen dieses Gegenstands sichtbar, zum Beispiel in den Fotografien von Julia Margaret Cameron und Dorothea Lange. Auch zeitgenössische Künstlerinnen und Künstler zeigen ein anhaltendes Interesse an diesem Thema, oftmals in einem Versuch, die idealisierte Beziehung und Darstellung von Mutterschaft zu dekonstruieren. Von großer Bedeutung ist hier Mary Kelleys über sechs Jahre angelegte Fotodokumentation Post-Partum Document (1976) über die Beziehung der Künstlerin zu ihrem Sohn. Die Portraits von Rineke Dijkstra von 1994 zeigen Mütter mit ihren Neugeborenen direkt nach der Geburt und gehören zu den eindrucksvollsten Bildern einer modernen Darstellung von Mutterschaft. Sie stellen Mütter als verletzlich und müde dar und zeigen sie zugleich mit einem starken Beschützerinstinkt. In der Ausstellung Home Truths. Photography, Motherhood and Identity in der Photographer's Gallery in London stellten vor kurzem verschiedene Künstlerinnen und Künstler ihre Sicht auf Mutterschaft dar.

Was geschieht also, wenn wir das Madonnenmotiv auf die Darstellung des Vaters mit seinem Kind anwenden? Sind Mutter und Vater austauschbar? Ich glaube, sie sind es nicht. Und das wird deutlich sichtbar in Fathers: Verena Winkelmanns Fotografien eröffnen einen neuen und differenzierten Blick auf das Bild von Vaterschaft. In ihrer Ungewohntheit und Neuheit entdecken wir Körper- und Geisteshaltungen, die sich von historischen Darstellungen und Streitfragen um Mutterschaft distanzieren, auch wenn diese nicht völlig überwunden werden können. Was wir wahrnehmen, ist eine Männlichkeit, die zwar fragil, dabei aber stark ist. Es ist eine Vaterschaft ohne Scham, Unsicherheit oder mangelnde Aufmerksamkeit, sondern eine, die Vertrautheit, Zärtlichkeit und Nähe erlaubt, in dem Bemühen, mit den eigenen Nachkommen in eine echte Beziehung zu treten. Das bedeutet: Vater und Kind sein mit allen Konnotationen und Implikationen. ●

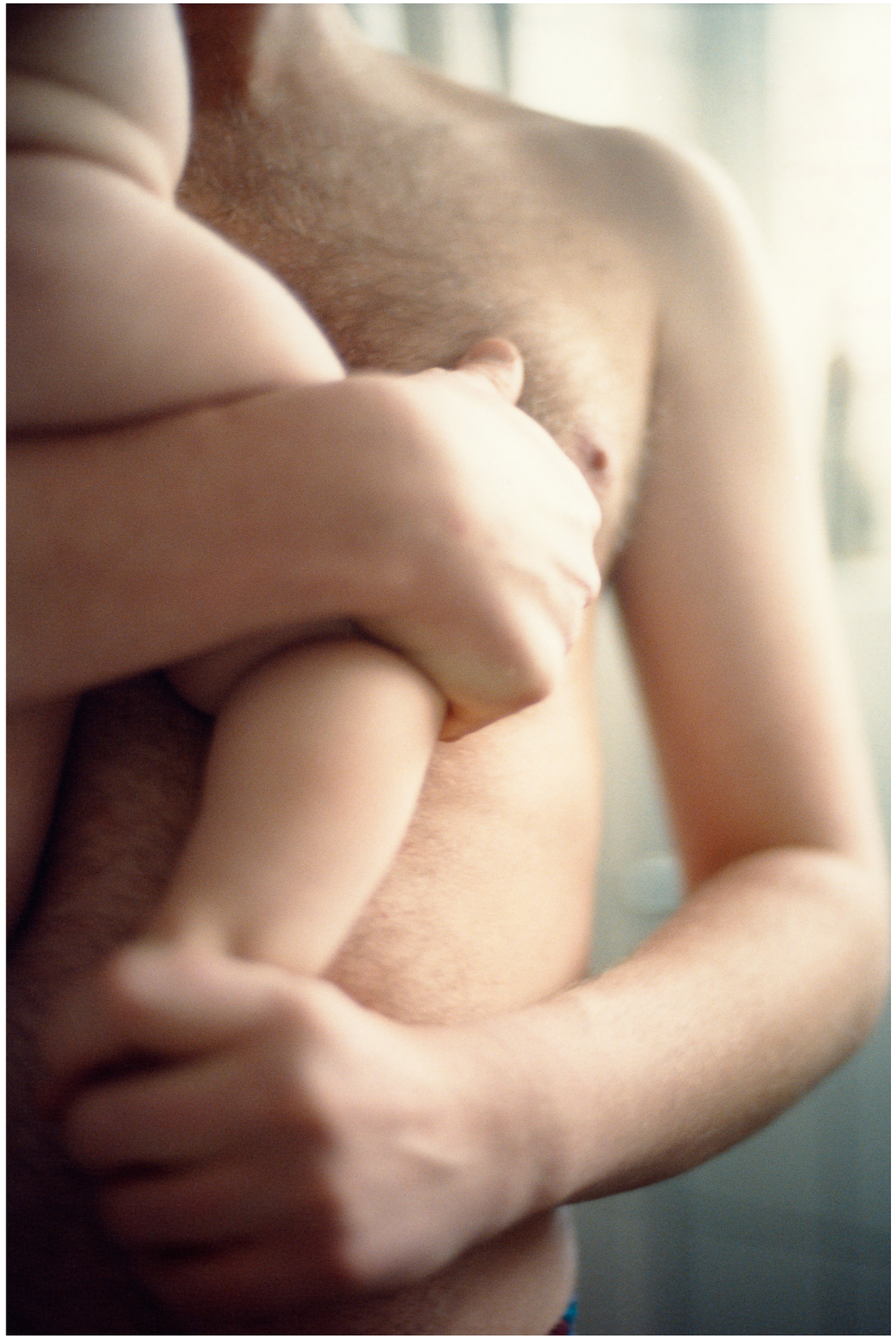
Fathers #14 / 2014



Fathers #15 / 2014



Fathers #8 / 2014







NORDISCHEN BOTSCHAFTEN BERLIN
RAUCHSTRASSE 1 / 10787 BERLIN — TIERGARTEN
NORDISCHEBOTSCHAFTEN.ORG / NORWEGEN.NO

NORWEGISCHE BOTSCHAFT

FOTOGALLERIET