

DIE TIEFE DES FELDES: *BYSTANDER, FORENSISCHE KUNST-PRAKTIKEN UND NICHT-ERINNERUNGSORTE*

ABSTRACT Abandoned sites of trauma often become objects of art-based research. The forensic turn has provided artists with new tools to approach uncommemorated post-violence sites and to interact with their human and non-human actors. Artistic methods make it possible to inspect nondiscursive archives and retrieve information otherwise unavailable. The new wave of *forensic art* continues the legacy of post-war artists to respond to sites of mass killings. In the post-war era, sites of trauma were presented as (implicated) *landscapes*, or unhospitable *terrains*. The tendency to narrow spacial focus and contract the perspective is continued today by visual artists entering *difficult memory* grounds, looking down, inspecting the ground with a *forensic gaze*. A set of examples of such artistic endeavors, following the research project Uncommemorated Genocide Sites and Their Impact on Collective Memory, Cultural Identity, Ethical Attitudes and Intercultural Relations in Contemporary Poland (2016–2020) is discussed here under notion of *bystanders' art*.

Orte der Gewalt, an denen keinerlei organisiertes Gedenken stattfindet – Stätten, die Zeugen des Holocaust oder anderer Formen massenhafter Gewaltausübung geworden sind, aber keine Markierung durch Denkmäler oder erklärende Tafeln erfahren haben – weisen paradoxe Eigenschaften auf.¹⁾ Einerseits handelt es sich bei ihnen um spezifische Orte, die von Forscher*innen und Aktivist*innen lokalisiert und anhand exakter geographischer Koordinaten beschrieben werden können, ganz so als hätten die verübten Verbrechen punktuell abgrenzbare Spuren hinterlassen; andererseits werden sie häufig auf eine Weise diskutiert, ins Gedächtnis gerufen, erklärt und visualisiert, die eine weitaus größere topographische Ausdehnung nahelegt. In Martin Pollacks (2014) erkenntnisreichem Essay *Kontaminierte Landschaften* über die Schauplätze traumatischer Ereignisse findet sich eine treffende Beschreibung des ‚Überschwappens‘ der Gewalt aus ihrem historischen Areal hinein in einen sehr viel weiteren Raum:

„Vor einiger Zeit habe ich durch Zufall im Internet eine alte Fotografie der ebenerdigen, aus Steinen erbauten Hütte von Karolina Bullová entdeckt, in der die Juden mit ihrer

1)

Die englischsprachige Ursprungsfassung dieses Artikels erschien 2021 unter dem Titel *Depth of the Field. Bystanders' Art, Forensic Art Practice and Non-Sites of Memory* in Band 1 der Zeitschrift *Heritage, Memory and Conflict Journal (HMC)*, S. 73–83.

Quartiergeberin den Tod fanden. Die Aufnahme war nach den Geschehnissen gemacht worden. Man sieht im Vordergrund einen einfachen Holzzaun, dahinter das Steinhaus, zwei leere Fensterluken, ohne Dach, das ist verbrannt. Als ich mich vor Jahren auf die Suche nach den Schauplätzen machte, war von dem Steinhaus nichts mehr zu sehen. Ein alter Mann führte mich zu einer Wiese, auf der Schafe weideten. Hier ist es geschehen, sagte er mit einer weit ausholenden Handbewegung. Hier wurden die Menschen erschossen und anschließend verscharrt. Ringsum war nichts als scheinbar unberührte Natur. Eine herrliche Gebirgslandschaft.“ (Pollack 2014: 43f.)

Der vorliegende Beitrag untersucht, inwieweit das Konzept der Landschaft als Schlüssel zu dem enigmatischen Mnemotop dienen kann, als das wir solche Nicht-Erinnerungsorte begreifen.²⁾ Hierbei beziehen wir uns auf Werke von Künstler*innen, die abgeschiedene und ‚gedenkenlose‘ Stätten der Gewalt in Polen untersuchen. Wir betrachten diese künstlerischen Arbeiten als eine Form engagierter Forschung, weil sie an den Schauplätzen massenhafter Verbrechen ausgeführt werden und dabei auf Formen der Wahrheitsfindung abzielen. Zudem sind die Werke ein Mittel, die Ergebnisse detaillierter Untersuchungen an den Nicht-Erinnerungsorten zu vermitteln.

In den letzten beiden Jahrzehnten wurde der Terminus der Landschaft (engl. *landscape*) zur konzeptuellen Grundlage für zahlreiche, immer präzisere und spezialisiertere Begriffsschöpfungen im Bereich der Memory Studies: Man beschäftigte sich mit *campscapes*,³⁾ *traumascapes* (Tumarkin 2005; Violi 2012) und *terrascapes* (van der Laarse / Mazzucchelli / Reijnen 2014; Otto 2009), untersuchte die landschaftlichen Spuren des Holocaust (Cole 2016; Knowles / Cole / Giordano 2014; Cole 2014), und thematisierte die entstandenen *postmemory spaces* (Kaplan 2013; Szczepan 2014). Auch im Zusammenhang des Ecocriticism (Rapson 2015; Ubertowska 2019) und in kritischen Auseinandersetzungen mit der Umweltgeschichte des Holocaust (Małczyński 2017, 2018; Domańska 2017; Małczyński / Domańska / Smykowski / Kłos 2020) spielt das Konzept der Landschaft eine zentrale Rolle. Ohne Übertreibung lässt sich somit festhalten, dass es in der Forschung zur Topographie der Gewalt eine ausgesprochen produktive Kategorie darstellt.

Im Kontext des Holocaust können anhand des Landschaftsbegriffs zwei hochgradig unterschiedliche Perspektiven untersucht werden: die Menschliche und die Nichtmenschliche. Aussagen der Opfer (Cole 2016), von den Täter*innen hinterlassene Akten und

2)

Für eine detaillierte Erörterung des Konzepts der Nicht-Erinnerungsorte (engl. *non-sites of memory*) siehe Surdyka 2016, insbesondere S. 14: „The basic indicator is lack of information (altogether or of proper, founded information), of material forms of commemoration (plaques, monuments, museums), and of delimitation (any official designation of the scope of the territory in question). Non-sites of memory also have in common the past or continued presence of human remains (bodies of deceased persons) that has not been neutralized by funerary rites. These sites do not, meanwhile, share physical characteristics: they may be extensive or centred, urban or rural, though they are often characterized by some variety of physical blending of the organic order (human remains, plants, animals) and to the inorganic order (ruins, new construction). The victims who should be commemorated on such sites typically have a collective identity (usually ethnic) distinct from the society currently living in the area, whose self-conception is threatened by the occurrence of the non-site of memory. Such localities are transformed, manipulated, neglected, or contested in some other way (often devastated or littered), the resultant forsaking of memorialization leading to ethnically problematic revitalization that draws criticism“.

3)

Siehe z.B. die Webseite und Veröffentlichungen des Projekts *Campscapes* (<https://www.campscapes.org>).

Fotografien (Schama 1995; Małczyński 2018) sowie in der Nachkriegszeit von Augenzeugen angefertigte Berichte machen es möglich, die Landschaften des Genozids aus einer Vielzahl von Blickwinkeln zu rekonstruieren. In unserem Beitrag befassen wir uns mit den Werken von Künstler*innen, die in ihrer Auseinandersetzung mit den verstreuten und verlassenen Orten der Gewalt eine spezielle Kunstform hervorgebracht haben – in der englischsprachigen Fassung des Artikels verwenden wir in diesem Zusammenhang den Begriff der *bystanders' art* – im Sinne einer Kunst, deren Autor*innen und Betrachter*innen aus einer zeitlichen oder räumlichen Distanz auf diese Orte schauen. Unser besonderes Augenmerk liegt dabei auf der Tatsache, dass sich die besagten Arbeiten aus der jüngeren Vergangenheit von einem breiten Panorama verabschieden, das etwa im Genre der Landschaftsmalerei gängig ist, und sich stattdessen auf einen kleineren Bildausschnitt fokussieren, ihren Blick senken, und so die Aufmerksamkeit auf ein schmales Stück Boden lenken. Der Versuch in die Landschaft ‚hineinzuzoomen‘, lässt eine sehr grundlegende Motivation erahnen – ein tiefes Bedürfnis der Besucher*innen, die Vergangenheit dieser Orte zu verstehen und eine drängende Frage zu beantworten: „Was bedeutet es, an einer Stätte des Todes zu stehen?“ (Schuppli 2014).⁴⁾ Das Ergebnis dieser Bemühungen bezeichnen wir als ‚forensische Kunst‘.

VON DER LANDSCHAFT ZUR FORENSISCHEN KUNST

DER TATORT ALS ‚SCHAU-PLATZ‘ — Die Wahrnehmung von Schauplätzen begangener Verbrechen während des Zweiten Weltkriegs als Landschaften – genauer: als mit der Erinnerung an diese Gräueltaten in fortdauernder Beziehung stehende Landschaften – hat eine lange Geschichte. In Polen lassen sich ihre Ursprünge wohl bis zu den Fotografien zurückverfolgen, die in der unmittelbaren Nachkriegszeit im Rahmen örtlicher Ermittlungen durch die Bezirkskommissionen, die Hauptkommission und die Zentrale Jüdische Geschichtskommission zur Erforschung der deutschen Verbrechen in Polen angefertigt wurden. Diese Untersuchungen waren der Anfang eines fotografischen Archivs von Stätten traumatischer Ereignisse und sie etablierten gewissermaßen eine elementare Poetik der Visualisierung von Orten der Gewalt: Die häufigste Komposition ist eine Weitwinkelaufnahme, deren Zentrum von materiellen Überresten eingenommen wird, die indexikalisch mit der gewalttätigen historischen Realität verknüpft sind; Personen oder Objekte aus der Nachkriegszeit sind hingegen meist vollkommen abwesend.

4)

Innerhalb des Fließtextes wurden Zitate aus nicht deutschsprachiger Forschungsliteratur der besseren Lesbarkeit halber übersetzt, der originale Wortlaut kann jeweils der englischen Version dieses Artikels entnommen werden (siehe Fußnote 1).

— Diese Poetik der Visualisierung hat auch künstlerischen Ausdruck gefunden – besonders populär wurde sie durch den weltweit rezipierten Dokumentarfilm *Nacht und Nebel* von Alain Resnais (1955), der neu angefertigte Farbaufnahmen von Auschwitz-Birkenau mit schwarz-weißem Archivmaterial kombinierte, das von verschiedenen Dokumentationsstellen und Opferverbänden zur Verfügung gestellt worden war. Eine ähnliche Montagetechnik findet sich in Claude Lanzmanns *Shoah* (1985): Der Film ist bekannt für seine „extremen Totalaufnahmen weit offener Landschaften“ (Prager 2015), seine hell ausgeleuchteten Bilder und seine eindrucksvolle Darstellung der noch vorhandenen Bauwerke des Lagers, umringt von Pflanzen und Bäumen. In beiden Fällen wurde die Stätte der Gewalt den gleichen Konventionen folgend dargestellt: Sie erschien jeweils als einsam und verlassen, bar jeden Angedenkens (Kligerman 2008).

— Obgleich die Aufnahmen den Bedürfnissen von Gerichten und Archiven entsprechend durch öffentliche Untersuchungsorgane erstellt wurden, offenbart sich im unmittelbaren Vergleich ihrer jeweiligen visuellen Poetik jedoch ein Unterschied: Wie Margaret Olin in Bezug auf die Landschaftsaufnahmen in Lanzmanns *Shoah* festgestellt hat, weisen diese einen ausgesprochen „pastoralen“ Charakter auf; die Natur wirkt „schön“, und letztlich wird ein geradezu „mythologischer“ Effekt erzielt (Olin 1997: 1). Der interpretatorische Kontext für ‚Holocaustlandschaften‘ à la Lanzmann ist im Grunde das Genre der Landschaftsmalerei: Die Überdeterminiertheit der Naturszenerie erzeugt eine einprägsame visuelle Trope mit hohem Wiedererkennungswert, die dementsprechend vielfach aufgegriffen und somit immer weiter perpetuiert wurde (Szczepan 2014). Landschaftsaufnahmen in diesem Stil entwickelten sich dadurch zu einem visuellen Bezugspunkt für nachgängige Versuche, Orte von Gewalt in den Blick zu nehmen, die von ihrer natürlichen Umgebung quasi *absorbiert* wurden.

— Akzentuiert man die ästhetischen Attribute einer Landschaft, die einen solchen Nicht-Ort umgibt, so verschärft sich der Kontrast zwischen dem was man *sieht* und dem was man *weiß*. Die eigentlich gefällige Natur wird im Modus der Verdächtigung, ja gar der Anschuldigung dargestellt. In gewisser Weise ist hier die Landschaft selbst eine Art Nutznießer des Holocaust: in einem Akt der Kollaboration mit den Täter*innen wachsen Lupinen und Kiefern auf der Asche von Menschen, die während der Operation Reinhardt in den deutschen Vernichtungslagern von Treblinka, Bełżec und Sobibór ermordet wurden, und tarnen so das abscheuliche Verbrechen.

Benannt nach den Koordinaten der drei thematisierten Orte ($50^{\circ}31'29.7''N$ $22^{\circ}46'39.1''E$; $50^{\circ}30'56.2''N$ $22^{\circ}46'01.0''E$; $50^{\circ}30'41.0''N$ $22^{\circ}45'49.5''E$) greift die 2016 von Dominika Piętak geschaffene Videoinstallation Lanzmanns Bildsprache auf und intensiviert sie. Ein Teil der Arbeit besteht aus einem zwanzigminütigen Film, der atemberaubende (und ostentativ ästhetische) „Postkartenansichten“ des in der Nähe der Stadt Biłgoraj gelegenen Landschaftsparks Puszczas Solska zeigt. Bei bestem Wetter und optimalen Lichtverhältnissen gefilmt, verschmelzen die Bilder in der Totalen und Halbtotalen mit panoramaartigen Luftaufnahmen. Im Voiceover erzählen Einheimische von einer örtlichen Legende, die sich um eine überflutete Kirche und ein altes Gasthaus rankt. Hinter dieser Geschichte verbirgt sich jedoch ein Ereignis sehr viel jüngerer Datums: Hier wurden gegen Kriegsende um die zwanzig Juden ermordet, die in einem unterirdischen Versteck Zuflucht gesucht hatten. Piętaks Installation macht etwas explizit, was in Lanzmanns *Shoah* lediglich angedeutet wurde: Die Natur in Form des schweigenden und geheimnismutterten Waldes entfaltet eine ähnliche Wirkung wie die menschlichen Täter, wenn sie die Spuren des Genozids verwischt.

DAS TERRAIN DES VERBRECHENS Nach dem Fall des Eisernen Vorhangs und der Rückkehr internationaler Künstler*innen und Forscher*innen nach Polen, begann sich eine neue Strategie abzuzeichnen. Wie Ulrich Baers *Spectral Evidence: The Photography of Trauma* (2005) aufzeigt, entstand eine neue Poetik für die visuelle Darstellung von Stätten der Gewalt: Fotograf*innen wie Dirk Reinartz (*Totenstill*, 1994) und Mikael Levin (*War Story*, 1997) lassen das wilde Spektakel der Landschaft hinter sich und lenken unseren Blick auf die Peripherie der Lager. Dabei verringert sich der Abstand zwischen Betrachter*in und Gegenstand, während pittoreske Panoramen in den Hintergrund treten. Baer zufolge „verliert sich die imaginierte Tiefe der Landschaft, die Erfahrung, Vorstellungskraft und Gedächtnis beherbergen könnte, in restlos abstrahiertem und unwirtlichem *Terrain* [unsere Hervorhebung]“ (Baer 2005: 41). Die Wendung, weg von einer weit entfernten Szenerie und hin zu einem ebenso nahen wie abstoßenden Terrain, verlief parallel zu einem konzeptionellen Wandel in den Sozialwissenschaften – so vertraten etwa der Geograph Kenneth R. Olwig und der Anthropologe Tim Ingold in den frühen Neunzigern ein aktives und handlungsorientiertes Verständnis von Landschaft als einer real existierenden Entität jenseits der Bildlichkeit (Olwig 1996; Ingold 1993).

In der künstlerischen Auseinandersetzung mit der Ontologie von Nicht-Erinnerungsorten dominiert eindeutig die oben beschriebene Konvention, Landschaft als Terrain darzustellen. Die Eingrenzung des Bildausschnitts und seine Anreicherung mit verstörenden Elementen; die Reduktion der Entfernung; die Verlagerung des Blickpunkts hinein in die beobachtete Szene; die kognitive Orientierungslosigkeit, die sich aus einer schwindelerregenden Vielzahl von zusammenhanglos erscheinenden Bildbestandteilen ergibt, und die durch den Wegfall einer stabilisierenden Horizontlinie noch zusätzlich verstärkt wird – all das erzeugt einen paradoxen Effekt, der die Beobachter*innen in die Stätte der Gewalt hineinversetzt, der sie somit nicht mehr entfliehen können. Eine der ersten Arbeiten aus Polen, die sich mit den Nicht-Erinnerungsorten beschäftigte, war die Serie *Kawalek ziemi [Ein Stück Land]* von Andrzej Kamarz (2009). Zusammen mit einer Reihe von neun großformatigen Fotografien zeigt eine fast bewegungslose Videoaufnahme einer Waldlichtung an der heutigen polnisch-ukrainischen Grenze die Schauplätze der Kriegsverbrechen, die während des zweiten Weltkriegs von Deutschen, Polen und Ukrainern verübt wurden.

FORENSISCHE ANALYSE: DER BLICK NACH UNTEN Wenn man sein Blickfeld einschränkt und sich auf den Boden konzentriert, wenn man sich der verlassenen Stätte der Gewalt soweit nähert, dass man ihre Grenzen überschreitet und in ihren Einflussbereich eintritt, mit gesenktem Kopf nach Spuren und Beweismaterial Ausschau hält, dann konstituiert sich ein zu untersuchender Gegenstand. Während die europäische Landschaftstheorie ihre Beobachter*innen häufig rational, distanziert und unbewegt denkt, steht hinter den an Nicht-Erinnerungsorten aufgenommenen Fotografien hingegen vielfach ein*e aktiv Suchende*r – jemand, der oder die nach der *Wahrheit* über die Vergangenheit sucht. Künstlerisch Forschende sind in diesem Fall weder Connaisseurs oder Konsument*innen einer *Landschaft*, noch verwirrte und orientierungslose Wanderer*innen, die sich plötzlich in einem unwirtlichen *Terrain* wiederfinden, sondern Ermittler*innen. Ein*e solche*r Ermittler*in richtet einen „archäologischen Blick“ auf die Landschaft, der Überreste in leer wirkenden Räumen ausfindig machen soll, in denen es vermeintlich „nichts zu sehen gibt“ (Didi-Huberman 2017: 66). Wird die Aufmerksamkeit (bzw. das Objektiv) nach unten auf den Boden gerichtet, so ließe sich von einer dritten Variante sprechen, die dislozierten Schauplätze von Gräueltaten zu visualisieren: nicht als Landschaft oder Terrain,

sondern vielmehr als *Tatort*. Diese Orte aufzusuchen, heißt Verantwortung zu übernehmen.

„Was bedeutet es, an einer Stätte des Todes zu stehen?“ Diese Frage wird von der Sprecherin in Susan Schupplis Film *Material Witness* (2014) gestellt, in dem die britische Künstlerin die Ermordung von 130 Kosovoalbaner*innen im jugoslawischen Dorf Izbica im Jahr 1999 thematisiert.⁵⁾ Wie das Voiceover einräumt, gibt es am Schauplatz des Massakers auf den ersten Blick nichts Bemerkenswertes zu erkennen – „keine Spuren, keine Anzeichen einer gewaltsamen Auseinandersetzung, keine sichtbaren Hinterlassenschaften, die uns auf das Geschehene aufmerksam machen könnten“. Dennoch weiß die Besucherin dieses Ortes, dass sich hier „brutale Ereignisse abgespielt haben“, und macht sich dementsprechend auf die Suche nach der „richtigen Art zu sehen“. Die Regisseurin „rekalibriert“ ihre Aufnahmewerkzeuge, um sich in die Lage zu versetzen, „die Semiotik von Landschaften zu entschlüsseln, in denen fruchtbare Wachstumsprozesse die Umgebung dynamisch neu programmieren und Geschichte beseitigen“. Ihre investigativen Praktiken schließen unter anderem die Suche nach bestimmten Anhaltspunkten ein – niedrige oder beschädigte Vegetation, gestörter Böden, mit menschlichen Überresten durchmengtes Erdreich (Sedyka 2017). Darüber hinaus kommen auch Bilder zum Einsatz, die mit technischen Gerätschaften erzeugt wurden, mit Maschinen die „sehen können, was auf diesen Hängen geschah“: Satelliten, Videokameras, Mobiltelefone. Anders als bei den bisher genannten Projekten werden hier also nichtmenschliche Zeugen befragt: Pflanzen, Erde, Amateurvideos, Aufnahmen elektromagnetischer Wellen, mit Lasermessungen gewonnene Daten. Die Technologie steht gewissermaßen der Tendenz der Landschaft entgegen, die Vergangenheit zu verschlucken und so – wie oben beschrieben – die Verbrechen der Täter zu verschleiern.

Aus einer forensischen, investigativen und/oder kriminalistischen Sicht kann das natürliche Umfeld aber auch mit den Ermittelnden zusammenarbeiten: Die Landschaft ist eine essentielle Quelle von Indizien und Beweismaterial (Schuppli 2020). Diese Perspektive steht im Gegensatz zur traditionellen Auffassung von Landschaft als passive Szenerie oder dekorative Ansicht. Unter Berücksichtigung von menschlichen wie nichtmenschlichen Akteuren bzw. Aktanten betont sie die „informierte Materialität“ – um mit Isabelle Stengers zu argumentieren – von Objekten und technologischen Befunden, das heißt, ihre Fähigkeit, die Details des Völkermords greifbar zu machen (Forensic Architecture 2014; Dziuban 2017; Weizmann 2017). In anderen Worten: Die so

5)

Die Hintergründe des Films werden auf der Webseite der Künstlerin umfassend erläutert (<https://susanschuppli.com/material-witness-2>). Schuppli ist Mitglied der mit einem ERC-Grant geförderten Gruppe *Forensic Architecture* (siehe Forensic Architecture 2014; <https://forensic-architecture.org>).

verstandene Landschaft ist imstande, aktiv Daten mit Beweiskraft zu generieren.

Das Konzept der ‚forensischen Landschaft‘ entstand nach dem Jahr 2000, vorangetrieben durch die Erfahrungen, die Konfliktarchäolog*innen im Nachgang der Völkermorde in Ruanda und im ehemaligen Jugoslawien bei ihrer Suche nach den Überresten der Opfer gesammelt hatten (Hanson 2004; Cox et al. 2008; Cyr 2014). Definiert wurde eine solche Landschaft unter anderem als „physischer Parameter, innerhalb dessen eine Abfolge von Ereignissen anhand von topographischen Störungen an einem Beigräbnisort und seiner Umgebung festgestellt werden kann“ (Cyr 2014, 85). Die forensische Praxis des Lesens in der Landschaft ist typisch für Kunstprojekte, die sich die Erforschung von Nicht-Erinnerungsorten zur Aufgabe gemacht haben.

FORENSISCHE KUNST UND DIE NICHT-ERINNERUNGSORTE Im Verlauf des von uns durchgeföhrten Projekts⁶⁾ arbeiteten wir mit vier Künstler*innen zusammen: Karolina Grzywnowicz, Angela Henderson, Solomon Nagler und Anna Zagrodzka. Hinzu kamen Wiesław Bartkowski und Aleksander Schwarz, zwei im Umgang mit diversen Medien und künstlerischen Techniken erfahrene Experten. Obgleich alle beteiligten Künstler*innen mit kreativen Mitteln auf die vom Team untersuchten Stätten der Gewalt reagierten, lieferte die Arbeit von Karolina Grzywnowicz als Ausgangs- und Bezugspunkt entscheidende Impulse für diese Untersuchung. Im Folgenden wollen wir die jeweils verfolgten Ansätze kurz vorstellen.

DER BODEN ALS ARCHIV: MIKROSKOPISCHE UNTERSUCHUNGEN

Karolina Grzywnowicz entwickelte das Konzept für ihre Installation mit dem Titel *Ground Records [Bodenbefunde]* auf der Grundlage von Material, das im Zuge unserer Forschungen in Sobibór gesammelt wurde, einem von Mai 1942 bis Oktober 1943 betriebenen Vernichtungslager, in dessen Gaskammern circa 200.000 Juden ermordet wurden (Kuwalek 2014). Das ehemalige Lager, das mittlerweile in eine Gedenkstätte mit angegliedertem Museum umgewandelt wird, war für lange Zeit ein Nicht-Erinnerungsort – seine Randgebiete sind es noch heute. Grzywnowicz untersucht die von vergessenen Orten der Gewalt stammende Erde als materielles Zeugnis, der dort begangenen Massenverbrechen (Schuppli 2020). Sie bezieht sich dabei auf Entitäten, deren physische Eigenschaften Spuren von historischen Ereignissen bewahren und somit Zeugnis davon ablegen. Im Fall der Erde aus Sobibór sind diese Informationen verblüffend präzise: So haben

6)

Uncommemorated Genocide Sites and Their Impact on Collective Memory, Cultural Identity, Ethical Attitudes and Intercultural Relations in Contemporary Poland, gefördert vom Ministerium für Wissenschaft und Hochschulbildung der Republik Polen (Nationales Programm zur Entwicklung der Geisteswissenschaften, Projekt 2aH 15 0121 83, Laufzeit 2016–2020), angesiedelt am Forschungszentrum für Gedächtniskulturen der Fakultät für Polonistik der Jagiellonen-Universität zu Krakau (<http://niemiejscapamieci.uj.edu.pl>). Teamleitung: Roma Sendyka. Mitarbeiter_innen: Katarzyna Grzybowska, Aleksandra Janus, Karina Jarzyńska, Maria Kobielska, Jacek Małczyński, Jakub Muchowski, Łukasz Posłuszny, Kinga Siewior, Mikołaj Smykowski, Katarzyna Suszkiewicz, Aleksandra Szczepan.

etwa archäologische Forschungen gezeigt, dass die Grundrisse der Infrastruktur im sandigen Boden des Lagergeländes in Form dunkler Linien auf hellgelben Hintergrund erhalten geblieben sind. Auch eine Schicht stark verdichteter Erde, die sich überall dort findet, wo die Opfer stehend ausharren mussten und von der Rampe durch den sogenannten ‚Schlauch‘ in die Gaskammern getrieben wurden, stellt einen Nachweis der menschlichen Präsenz im Gelände dar.

Damit rückt Grzywnowicz‘ Arbeit die Vorstellung ins Zentrum, dass die Beweismittel für die Massenmorde in der Erde archiviert sind, die sie kontaminiert haben (Pollack 2014). Dementsprechend lädt *Ground Records* Betrachter*innen dazu ein, den Boden durch eine forensische Linse zu betrachten und ihn als lebendes Archiv zu erkunden, das vom komplexen Wechselspiel zwischen Naturkräften und menschlichen Aktivitäten geprägt ist.

Auch Anna Zagrodzka befasst sich mit dem Lagergelände in Sobibór, verfolgt aber eine andere Strategie. Ihr besonderes Augenmerk gilt dem Terrain, mithin den natürlichen Wachstumsprozessen, die an Orten der Gewalt stattfinden – vor allem wenn diese nicht durch strikte Konservierungsmaßnahmen geschützt werden. Als erfahrene Biologin hat Zagrodzka das überwucherte Areal des Konzentrationslagers Stutthof im nördlichen Polen mithilfe von mikroskopischen und fotografischen Methoden im Labor analysiert und visuell dokumentiert. Seit 2013 beschäftigt sie sich im Zusammenhang ihrer Arbeit *Alternaria alternata* mit den Schimmelpilzen (daher der Titel des andauernden Projekts), die an den Stätten ehemaliger Lager aufzufinden sind, besonders dort, wo sich Teile der Infrastruktur erhalten haben (wie etwa in Stutthof oder Auschwitz-Birkenau).

In Sobibór hat Zagrodzka kaum sichtbare, aber immer noch vorhandene Reste des Lagers in einem bewaldeten Bereich aufgespürt, der leer und unauffällig wirkt – dem ungeschulten Auge bleiben die Reste vollkommen verborgen. Verdeckte Spuren finden sich auch außerhalb der mittlerweile museal genutzten Fläche in dem Sumpfgelände, von dem das ehemalige Lager im Norden und Westen umgeben ist: hier wurden an zwei verschiedenen Orten durch die Rabbinische Kommission für Jüdische Friedhöfe in Polen und die Stiftung Zapomniane⁷⁾ menschliche Überreste identifiziert. Wie schon in ihren früheren Arbeiten, konzentriert sich Zagrodzka auf Details, die über die Zeiträume hinweg auf menschliche Eingriffe verweisen. So durchsiebten etwa skrupellose Goldsucher*innen an den Fundstellen die mit den Überresten der Opfer des SS-Sonderkommandos Sobibor vermengte Erde (Reszka 2019). Aus einem Waldgelände, das auf den ersten Blick wie jedes andere wirkt,

7)

Die Stiftung Zapomniane (dt. ‚Vergessen‘) widmet sich der Auffindung von bisher unbekannten Grabstellen jüdischer Holocaustopfer und setzt sich für ein würdiges Angedenken ein (<https://zapomniane.org/en/>).

fördert die Künstlerin auf diese Weise Rückstände der Vergangenheit zutage und macht sie in der Gegenwart präsent. Das ‚hineinzoomen‘ (manchmal mithilfe des Mikroskops, manchmal, wie in Sobibór, lediglich durch die Konzentration auf unscheinbare Details) offenbart dabei die Beständigkeit – man könnte sogar sagen: die Beharrlichkeit – materieller Zeugnisse.

SPEKULATIVE KARTOGRAPHIEN: DER FORENSISCHE BLICK So wohl Grzywnowicz als auch Zagrodzka stehen für die Strategie der Limitierung des Gesichtsfelds, für eine bewusste Beschränkung des Blicks, der sich ganz nach unten und somit auf die in der Erde verborgenen Details richtet. Wenn die Landschaft ein Tatort darstellt, der mit forensischen Methoden zu erschließen ist, dann wird eine Form des Sehens notwendig, die dienlich ist, um potenzielle Beweismittel aufzufinden – kurz gesagt: einen forensischen Blick (Weizman 2017; Renshaw 2017). Aus dieser Perspektive ist die Landschaft ein Repotitorium von Daten, die auch dann den Nachweis von Gewaltakten ermöglichen, wenn die verfügbaren Indizien „an der Schwelle der Feststellbarkeit“ liegen (Weizman 2017: 13). Bei Nachforschungen an Orten, die Überreste von jüdischen Opfern des Holocaust bergen könnten, schließen in der Halacha formulierte religiöse Vorschriften jeglichen Eingriff in die Begräbnisstätte aus.⁸⁾ In solchen Fällen können die traditionellen Werkzeuge der Archäologie nicht zur Anwendung kommen und man greift stattdessen auf nichtinvasive Verfahren zurück: Satellitenbilder und historische Luftaufnahmen, topographische Analysen unter Einsatz der lasergestützten LIDAR-Technologie sowie geophysikalische Hilfsmittel wie Bodenradar, die es ermöglichen, unter der Erdoberfläche liegende Anomalien aufzuspüren und zu untersuchen (Sturdy Colls 2015). Dieser neue Forschungsansatz lieferte den Anstoß für das von den kanadischen Künstler*innen Angela Henderson und Solomon Nagler initiierte Projekt *Kartografie spekulatywne [Spekulitative Kartographien]*,⁹⁾ das in Zusammenarbeit mit Aleksandra Janus, Aleksander Schwarz (Rabbinische Friedhofskommission, Stiftung Zapomniane) und dem Medienkünstler und Programmierer Wiesław Bartkowski der Frage nachging, welche Formen künstlerischer Praxis in der Landschaft von Nicht-Erinnerungsorten möglich und angemessen sind. Das Projektteam arbeitete an fünf verschiedenen Orten im südlichen und östlichen Polen (Głodno, Pikule, Polichna, Radecznica und Franciszków Stary), an denen sich Recherchen der Rabbinischen Friedhofskommission und der Stiftung Zapomniane zufolge unmarkierte Gräber jüdischer Holocaustopfer befinden.¹⁰⁾ Im Laufe

8)
Die Webseite der Stiftung Zapomniane zitiert in diesem Zusammenhang an prominenter Stelle den Jerusalemer Talmud: „Es ist verboten, die Toten und ihre Gebeine von ihrer Ruhestätte an einen anderen Ort zu bringen“ (Moed Qatan 2: 4).

9)
Das Projekt wurde erstmals anlässlich der Biennale Warschau im Juli 2019 öffentlich vorgestellt.

der Feldforschung wurden alternative Kartierungsverfahren entwickelt, um das vorgefundene natürliche Umfeld aufzuzeichnen und die auf diese Stätten bezogenen Erfahrungen kommunizieren zu können. Eine besonders wichtige Rolle spielte dabei das Bildmaterial, das mit einer analogen 16-mm-Kamera erzeugt wurde: Ein kurzer Film zeigte die möglichen Zugangswege zu den fünf untersuchten Stellen sowie sämtliche Objekte, die als Orientierungspunkte geeignet sind und den vorhandenen Pflanzenwuchs. Dabei wurden die topographischen Gegebenheiten nicht nur über die filmisch festgehaltenen Tatorte und Wegmarken erfahrbar, sondern auch durch die manchmal schnelleren und manchmal langsameren Bewegungen des*der Filmenden im Gelände. Es vermittelte sich ein starker Eindruck von Unzugänglichkeit: Man hat Schwierigkeiten, die betreffende Stätte zu finden, kommt häufig vom richtigen Weg ab, verwechselt einen Trampelpfad mit einem anderen.

— Dieses Erlebnis von Verwirrung und Unsicherheit inspirierte auch eine weitere Arbeit, die im Rahmen des Projekts *Spekulative Kartographien* entstand: ein funktionstüchtiger Kompass, den die Besucher*innen der Ausstellung interaktiv handhaben konnten. Der Kompass war absichtlich so konstruiert, dass er auf die kleinsten Bewegungen reagierte. Seine Funktion, war damit der regulären Funktion eines Kompasses diametral entgegengesetzt: Sein Zweck war es, ein Gefühl der Orientierungslosigkeit zu erzeugen und damit die Erfahrung von den Teammitgliedern für die Besucher*innen nachvollziehbar zu machen.

— Unter Einsatz der Frottagetechnik dokumentierte Angela Henderson an jeder der fünf untersuchten Stätten Rindenfragmente von Bäumen, deren Alter bis zum Zeitpunkt der Mordtaten zurückreichte (Małczyński 2010). Die Anordnung der Bäume wurde mit einem der ältesten und einfachsten Kartographierungsverfahren aufgezeichnet: Lange Schnüre dienen der Messung des Umfangs der Stämme sowie der Abstände zwischen den einzelnen Bäumen und der Grabstätte selbst. Auf diese Weise entstanden alternative Karten der betreffenden Orte, die in Form von Skulpturen und einer analogen Datenvisualisierung unter Verwendung derselben Schnüre und unter Bewahrung der vor Ort ermittelten Distanzen in den Ausstellungsraum übertragen wurden.

— An allen von uns aufgesuchten Stellen war die Vegetation unterschiedlich, je nach Platzangebot, Sonneneinstrahlung und Bodentyp. Das Projektteam dokumentierte den örtlichen Bewuchs deshalb auf eine spezifische Art und Weise: Pflanzenteile wurden zunächst in einer biofotografischen Flüssigkeit eingeweicht (eine an Ort und Stelle zubereitete organische Lösung), um dann auf

10)

Kommission und Stiftung wurden von Aleksander Schwarz vertreten, der die Rollen eines Wissenschaftlers, Fotografen, Filmschaffenden und Handwerkers in sich vereinte.

Filmmaterial gelegt, dem jeweils vorhandenen natürlichen Licht ausgesetzt zu werden. Auf Grundlage der chemischen Struktur der Pflanzen entstanden so visuelle Effekte unterschiedlicher Intensität in verschiedenen Farbspektren. Das pflanzliche Material prägte sich quasi physisch in die Oberfläche des Films ein. Die im Zuge dieses Verfahrens von Solomon Nagler geschaffenen Phytogramme wurden in Form transparenter Ausdrucke präsentiert, die von einer Beschreibung des entsprechenden Ortes begleitet waren.

Im Rahmen des Projekts *Spekulative Kartographien* wurden auch Arbeiten geschaffen, die von Bildmaterial inspiriert waren, das durch nichtinvasive Methoden erzeugt wurde, wie auch der dabei angewendeten Technologie zur Lokalisierung von Objekten im dreidimensionalen Raum. Ein Beispiel hierfür sind die von Bodenradargeräten gelieferten Messdiagramme. Das Projektteam replizierte vier dieser sogenannten Echogramme, die bei den geophysikalischen Untersuchungen in Franciszków Stary entstanden waren, in graphisch vereinfachter Form auf Plexiglas. Die Plexiglasplatten wurden daraufhin in eine den realen Gegebenheiten entsprechende vertikale Anordnung gebracht, was die Besucher*innen der Ausstellung dazu anregte, die Veränderungen und Unregelmäßigkeiten der transparenten Echogramme zu verfolgen und so eine forensische Perspektive einzunehmen.

FAZIT Die auf den Boden gerichtete Aufmerksamkeit, die Engführung des Blickfelds, die Verfolgung von unscheinbaren Spuren – all das kann als Ausdruck einer forensischen Sensibilität verstanden werden. In diesem Feld tätige Künstler_innen verfügen über eine besondere Fähigkeit, Dinge zu entdecken und aufzutragen, die sich der Symbolisierung widersetzen. Ihre Perspektive und ihre künstlerischen Mittel können Forscher*innen dabei helfen, Zugang zu Wissen zu erlangen, das lokal und nonverbal ist und der Vermittlung bedarf. Will man die mit Nicht-Erinnerungs-orten verknüpften, von globalisierten Gedenkdiskursen grundverschiedenen Erinnerungsprozesse verstehen, ist diese Einsicht von essentieller Bedeutung.

An Nicht-Erinnerungs-orten entstandene Bilder erweitern unser Wissen über die Position des oder der Beobachtenden – entweder im Sinne direkter Augenzeuginnenschaft (also als *bystander* im engeren Sinn), oder in Form einer zeitlich verschobenen Betrachtung, die viele Jahrzehnte später mit technologischen Mitteln die natürliche Umgebung befragt, um so die historischen Ereignisse zu rekonstruieren (man könnte sagen: als *post-bystander*). Künstlerisch-forschende Untersuchungen mit einer solchen

Stoßrichtung stehen in einer Reihe mit wissenschaftlichen Bemühungen, die starre Typologie von Opfern, Tätern und ‚Dabeigewesenen‘ aufzubrechen (Morina / Thijn 2018). Stellt man den oder die *bystander* in den Vordergrund, eröffnen sich völlig neue Blickwinkel auf Verantwortung und Herausforderungen, die mit jenen Nicht-Orten der Gewalt untrennbar verbunden sind.

In vielerlei Hinsicht lassen sich die aktuellen künstlerischen Interventionen also als eine Spielart der *bystanders' art* bezeichnen: Basierend auf den von uns vorgebrachten Überlegungen würden wir sie als eine Variante der bezeugenden Kunst, der *art of witness* kategorisieren (Lehrer / Sendyka 2019), die von vergangenen Verbrechen und Menschenrechtsverletzungen Zeugnis ablegt und sie mit künstlerischen Mitteln zu kommunizieren sucht. Die in solchen Zusammenhängen geschaffenen Kunstwerke gewähren wertvolle Einblicke in die Frage, wie wir mit Gewalttaten mit zeitlichem Abstand aber ohne örtliche Distanz umgehen können: „Was bedeutet es, an einer Stätte des Todes zu stehen?“

Aus dem Englischen übersetzt von Martin Bleisteiner. Die Übersetzung wurde im Rahmen der Aktivitäten der Forschungsgruppe National Heritage & Traumatic Memory (Thinking Through the Museum Consortium, Partnership Grant, Social Sciences and Humanities Research Council of Canada) finanziert.

// Literaturverzeichnis

- Baer, Ulrich (2005): *Spectral Evidence: The Photography of Trauma*. Cambridge, MA: MIT Press.
Cole, Tim (2014): *Nature Was Helping Us: Forests, Trees, and Environmental Histories of the Holocaust*. In: *Environmental History*, Jg. 19, Nr. 4, S. 665–686.
Cole, Tim (2016): *Holocaust Landscapes*. London: Bloomsbury.
Cole, Tim u.a. (Hg.) (2014): *Geographies of the Holocaust*. Bloomington, IN: Indiana University Press.
Cox, Margaret u.a. (2008): *The Scientific Investigation of Mass Graves: Towards Protocols and Standard Operating Procedures*. Cambridge: Cambridge University Press.
Cyr, Rachel (2014): The ‘Forensic Landscapes’ of Srebrenica. In: [Културја]/Culture, Nr. 5, S. 81–92.
Didi-Huberman, George (2017): Bark. Cambridge, MA: MIT Press.
Domańska, Ewa (2017): *Przestrzeń Zagłady w perspektywie ekologiczno-nekrologicznej*. In: *Teksty Drugie*, Nr. 2, S. 34–60.
Dziuban, Zuzanna (Hg.) (2017): *Mapping the ‘Forensic Turn’: Engagements with Materialities of Mass Death in Holocaust Studies and Beyond*. Wien: New Academic Press.
Forensic Architecture (Hg.) (2014): *Forensis: The Architecture of Public Truth*. Berlin: Sternberg Press.
Hanson, Ian (2004): *The Importance of Stratigraphy in Forensic Investigation*. In: Pye, Kenneth / Croft, Debra J. (Hg.), *Forensic Geoscience: Principles, Techniques and Applications*, London: Geological Society of London.
Ingold, Tim (1993): *Temporality of the Landscape*. In: *World Archaeology*, Jg. 25, Nr. 2, S. 152–174.
Kaplan, Brett Ashley (2010): *Landscapes of Holocaust Postmemory*. New York: Routledge.
Kligerman, Eric (2008): Celan’s Cinematic: Anxiety of the Gaze in ‘Night and Fog’ and ‘Engführung’. In: Bathrick, David u.a. (Hg.), *Visualizing the Holocaust: Documents, Aesthetics, Memory*, London: Camden House, S. 185–210.
Kuwalek, Robert (2014): Nowe ustalenia dotyczące liczby ofiar niemieckiego obozu zagłady w Sobiborze. In: *Zeszyty Majdanka*, Nr. 24, S. 17–60.

- Laarse van der, Robert u.a. (Hg.) (2014): *Traces of Terror, Signs of Trauma: Practices of (re) presentation of Collective Memories in Space in Contemporary Europe*. Versus: Quaderni di Studi Semiotici 119. Bologna: Biompiani.
- Lehrer, Erica / Sedyka, Roma (2019): Arts of witness or Awkward objects? Vernacular art as a source base for 'bystander' Holocaust memory in Poland. In: *Holocaust Studies*, Jg. 25, Nr. 3, S. 300–328.
- Małczyński, Jacek (2010): Trees as Living Monuments at the Museum-Memorial Site at Bełżec. In: Majewski, Tomasz u.a. (Hg.), *Memory of the Shoah. Cultural Representations and Commemorative Practices*. Łódź: Officyna, S. 35–42.
- Małczyński, Jacek (2017): Historia środowiskowa Zagłady. In: *Teksty Drugie*, Nr. 2, S. 17–33.
- Małczyński, Jacek (2018): *Krajobrazy Zagłady. Perspektywa historii środowiskowej*. Warszawa: IBL PAN.
- Małczyński, Jacek / Domańska, Ewa / Smykowski, Mikołaj / Kłos, Agnieszka (2020): The Environmental History of the Holocaust. In: *Journal of Genocide Research*, Jg. 22, Nr. 2, S.183–196.
- Morina, Christina / Thijs, Krijn (2018): Probing the Limits of Categorization: The Bystander in Holocaust History. New York: Berghahn Books.
- Olin, Margaret (1997): Lanzmann's Shoah and the Topography of the Holocaust Film. In: *Representations*, Nr. 57, S. 1–23.
- Olwig, Kenneth R. (1996): Recovering the Substantive Nature of Landscape. In: *Annals of the Association of American Geographers*, Jg. 86, Nr. 4, S. 630–653.
- Otto, Lene (2009): Postcommunist Museums: Terrorspaces and Traumascape. In: Kjeldbæk, Esben (Hg.), *The Power of the Object: Museums and World War II*, Edinburgh: MuseumsEtc.
- Pollack, Martin (2014): *Kontaminierte Landschaften: Unruhe bewahren*. Salzburg: Residenz Verlag.
- Prager, Brad (2015): After the Fact: The Holocaust in Twenty-First Century Documentary Film. London: Bloomsbury.
- Rapson, Jessica (2015): *Topographies of Suffering: Buchenwald, Babi Yar, Lidice*. New York: Berghan Books.
- Renshaw, Layla (2017): The Forensic Gaze. Reconstituting Bodies and Objects as Evidence. In: Dziuban, Zuzanna (Hg.), *Mapping the 'Forensic Turn': Engagements with Materialities of Mass Death in Holocaust Studies and Beyond*, Wien: New Academic Press, S. 215–236.
- Reszka, Paweł (2019): *Płuczki. Poszukiwacze żydowskiego złota*. Warszawa: Agora.
- Rothberg, Michael (2019): *The Implicated Subject. Beyond Victims and Perpetrators*. Stanford, CA: Stanford University Press.
- Schama, Simon (1995): *Landscape and Memory*. London: Harper Press.
- Schuppli, Susan (2014): *Material Witness (Film)*. Forensis: Haus Der Kulturen Der Welt.
- Schuppli, Susan (2020): *Material Witness*. Cambridge, MA: MIT Press.
- Sedyka, Roma (2016): Sites That Haunt: Affects and Non-sites of Memory. In: *East European Politics and Societies: and Cultures*, Jg. 30, Nr. 4, S. 687–702.
- Sedyka, Roma (2017): Posthuman memorialisations: memorials after the forensic turn. In: Dziuban, Zuzanna (Hg.), *Mapping the 'Forensic Turn': Engagements with Materialities of Mass Death in Holocaust Studies and Beyond*, Wien: New Academic Press, S. 291–308.
- Sturdy Colls, Caroline (2015): *Holocaust Archaeologies: Approaches and Future Directions*. Heidelberg, New York, Dordrecht, London: Springer.
- Szczepan, Aleksandra (2014): *Krajobrazy postpamięci*. In: *Teksty Drugie*, Nr. 1, S. 103–126.
- Tumarkin, Maria (2005): *Traumascape: The Power and Fate of Places Transformed by Tragedy*. Melbourne: Melbourne University.
- Übertowska, Aleksandra u.a (2019): Poetyki ekocydu: historia, natura, konflikt. Warszawa: IBL PAN.
- Violi, Patrizia (2012): *Trauma Site Museums and Politics of Memory*. Tuol Sleng, Villa Grimaldi and the Bologna Ustica Museum. In: *Theory, Culture & Society*, Jg. 29, Nr. 1, S. 36–75.
- Weizman, Eyal (2017): *Forensic Architecture: Violence at the Threshold of Detectability*. New York: Zone books.

// Angaben zu den Autorinnen

Aleksandra Janus promovierte in Anthropologie an der Jagiellonen-Universität (UJ) in Krakau (Polen). Sie arbeitet an den Schnittstellen von Wissenschaft, Kunst und Aktivismus. Dabei steht sie im regen Austausch mit dem Forschungszentrum für Erinnerungskulturen (UJ) und ist Mitglied des globalen Netzwerks und Projekts *Thinking Through The Museum* sowie des Redaktionsausschusses der Buchreihe *Exhibiting Theory* der Jagiellonian/Columbia University. Sie ist Präsidentin der Zapomniane Foundation und Mitbegründerin des Engaged Memory Consortium, das einen neuen Ansatz für das Erinnern vorschlägt und seine Bedeutung für die soziale Gerechtigkeit hervorhebt. Im Jahr 2024 wurde ihr die Ehrenmedaille des Warschauer Ghettoaufstands verliehen. Sie ist außerdem Mitbegründerin und Kuratorin des *Museum Lab*-Programms für polnische Fachleute im Bereich des Kulturerbes und seit kurzem auch der Arbeitsgruppe *Museen für das Klima und Kultur für das Klima*.

Roma Sentyka ist Kulturanthropologin und forscht zu Erinnerungskulturen. Sie ist Professorin, Mitbegründerin und erste Direktorin des Forschungszentrums für Erinnerungskulturen. Sie lehrt am Institut für Literaturanthropologie und Kulturwissenschaften der Fakultät für Polonistik an der Jagiellonen-Universität in Krakau. Ihre Fachgebiete sind Kritik und Theorie, Holocaust-Studien und Memory Studies. Schwerpunkt ihrer Forschung sind die Relationen zwischen Verhaltensweisen, Orten, Bildern und Erinnerung. Derzeit arbeitet sie an einem Projekt über *Nicht-Orte der Erinnerung* in Mittel- und Osteuropa und der Passivität gegenüber dem Holocaust in Polen. Sentyka ist außerdem Mitbegründerin des Curatorial Collective und Co-Kuratorin der Ausstellung *Terribly Close: Polish Vernacular Artists Face the Holocaust* im Ethnografischen Museum Krakau (2018–2019). Sie ist Autorin von drei Büchern über Identität und Erinnerung und Mitherausgeberin von elf Bänden zum Thema Erinnerungskulturen.

// FKW wird gefördert durch das Mariann Steegmann Institut und Cultural Critique / Kulturanalyse in den Künsten ZhdK

Sigrid Adorf / Kerstin Brandes / Edith Futscher / Kathrin Heinz / Marietta Kesting /
Julia Noah Munier / Franziska Rauh / Mona Schieren / Rosanna Umbach / Kea Wienand /
Anja Zimmermann
// www.fkw-journal.de

// Lizenz

Der Text ist lizenziert unter der CC-BY-NC-ND Lizenz 4.0 International. Der Lizenzvertrag ist abrufbar unter: <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/legalcode.de>

