

FLUX-kunstenaars-residenties: locatiegerichte performance als ruimtevormend proces

Kristin Westphal

Bij locatiegerichte performance gebruiken kunstenaars een plek als uitgangspunt. Tussen de esthetisch vormgegeven en reële ruimte ontstaat een zogeheten 'derde ruimte'. In dit artikel laat Kristin Westphal met een voorbeeld, een filmproject uit een van de FLUX-kunstenaarsresidenties, zien welke impact deze vorm van performance op de waarneming van bekende ruimtes kan hebben.

De Vogelsbergstudio is een van de projecten van kunstenaarsresidenties op het platteland volgens het model van 'FLUX Theater unterwegs'. Ik gebruik in dit artikel deze locatiegerichte performance als voorbeeld om te analyseren hoe theatrale kunstpraktijken en strategieën bestaande plaatsen kunnen veranderen in zogeheten 'derde ruimtes'.

Artistieke interventies in de vorm van verschuivingen en onderbrekingen maken het mogelijk andere ruimtes waar te nemen, anders te denken en anders te handelen (Westphal, 2013). Om te begrijpen hoe dat gebeurt, kun je kijken naar de topologie: de relaties, processen en ruimtes tussen cognitie en waarneming, tussen communicatie en articulatie, tussen lichamen, materialiteiten, architectuur of landschap. Ruimtevormende processen zijn op te vatten als bewegingen, fenomenen van de ervaringswereld die esthetische constellaties openen en de voorwaarden van hun mediale karakter zichtbaar maken (Zimmermann, Westphal, Arend, & Lohfeld, 2020).

Topografie van het vreemde

Om te beginnen wil ik aspecten vooropstellen van een fenomenologische topografie die, net als Waldenfels (2000), plaats onderscheidt van ruimte. Dit onderscheid is terug te voeren op het verschil tussen lijf en lichaam dat Plessner omschrijft als 'excentrische positie van de mens' (Plessner, 1981, p. 241). Het lichaam ziet zich hierbij geconfronteerd met het dilemma dat het als lijf hier en nu, in het centrum van de wereld is en als lichaam ergens in de wereld. Als lijf-lichaam worden beide aspecten verenigd, waarbij de kennis en de waarneming van het lichaam in de ruimte elkaar echter niet per definitie dekken (Waldenfels, 2000, p. 154).

Zo zit het ook met de ruimte *waarin* ik me bevind versus de plaats *waar* ik me ophoud. Waldenfels heeft het over een plaats wanneer iemand of iets op een plaats is of dat er iets op een bepaalde plek plaatsvindt. De plaats kan zich min of meer uitbreiden, maar beschikt niet over afzonderlijke delen. De plaats is verbonden met een zelf, dat zich *hier* bevindt en dit hier-zijn ook bepaalt. In tegenstelling tot de abstracte ruimte is een plaats een bezette, beleende, ingerichte plaats, door Derrida herleid tot de chora van Plato (Waldenfels, 2009, p. 32). Elke plaats heeft in elk geval een minimaal 'binnen'. Een plaats is in zichzelf gevouwen en vormt geen plat vlak. Volgens Augé (1994, p. 98) berust hij op minstens één gebeurtenis. De ruimte is daarentegen abstract, meet- en deelbaar.

Maar ruimte en plaats vormen geen dichotomie. En de ruimtes worden ook niet door de plaatsen geabsorbeerd. Waldenfels wijst op de tweeledigheid van een 'plaats-ruimte': een situatiegebonden plaatselijkheid en een

meetbare ruimtelijkheid schuiven in elkaar, zoals de lijfelijkheid van het lijf dat wij zijn en de lichamelijkheid van het lichaam dat wij hebben. In aansluiting op Plessner zou het 'lijflichaam' dan overeenkomen met een 'plaatsruimte', in die zin dat we tegelijkertijd op een bepaalde plaats zijn en de plaats 'hebben' (Waldenfels, 1997, p. 205). Daarom is het pas onder deze voorwaarde mogelijk er ook over te praten.

De verhouding van plaatsgevoel en ruimtekennis kan veel verschillende nuances aannemen. Ze kunnen ver uit elkaar liggen als iemand een gevoel van misplaatstheid ervaart: ik ben hier, maar voel mij toch niet op mijn plaats. Omgekeerd kan iemand het ook als een verbonden-zijn, thuiszijn voelen als plaats en ruimte juist samenvallen. 'Doordat niet alleen iedereen voor zichzelf ook altijd elders is, maar dat het vinden van de plaats zelf verschillende vormen aanneemt, kan men met Foucault van heterotopieën spreken die overeenkomen met de hetero-esthesieën van de zintuigen en de heterologieën van de rede', stelt Waldenfels (2009, p. 124). Heterotopieën als andere plaatsen (hetero = anders; topos = plaats) zijn 'werkelijke plaatsen, effectieve plaatsen die zijn ingetekend in de inrichting van de maatschappij, zogezegd contra-plaatsingen of pijlers, daadwerkelijk gerealiseerde utopieën waarin de werkelijke plekken binnen de cultuur als het ware gerepresenteerd, bestreden en gekeerd kunnen worden' (Foucault, 1992, p. 39).

Foucault karakteriseert ze met zes kenmerken. Ze vormen ten eerste een antropologische constante van elke samenleving die op diverse manieren gestalte kan krijgen en voortdurend in ontwikkeling is. Hier vloeit, het tweede kenmerk, logisch uit voort dat bestaande heterotopieën verdwijnen en nieuwe kunnen ontstaan. Foucault wijst ten derde erop dat ze de onverenigbaarheid van ruimtes schijnbaar kunnen overwinnen, doordat – zoals bij een bioscoop, theater of tuin – onderling zeer verschillende ruimtes samenkomen. Ten vierde: zoals ruimte ondenkbaar is zonder tijd, gaan heterotopieën altijd samen met heterochronieën, oftewel breuken in de tijd. Deze tijdsbreuken kunnen eeuwig (zoals in een museum) of tijdelijk (een jaarmarkt of theater) zijn. Een vijfde kenmerk zijn de openings- en sluitingsmechanismes die heterotopieën van de overige maatschappelijke ruimtes afscheiden, zowel de directe of structurele dwang tot het bezoeken van een heterotope plaats als ingangs- of reinigingsrituelen. Tot slot kenmerken heterotopieën zich volgens Foucault door hun illusoire en compenserende functie.

Waldenfels (2009, p. 124) wijst er daarnaast nog op dat de ander ons altijd met een niet-plaats, een radicale plaats van vervreemding confronteert. Blik, woord en gebaar van de ander komen van een andere plaats waar ik niet kan zijn. Dit moment van veraf-nabijheid noemt hij een atopie die de topos ondermijnt en in zich draagt. De plaats waar ik mij bevind is weliswaar in

kaart te brengen, maar de grens van deze lokalisering ligt in de niet-plaats, waaraan het lokale netwerk ontspringt. Hannes Böhlinger (2014, p. 86) verstaat onder atopie (atopon, oud-Grieks) – dat hij afzet tegen termen als utopie, dystopie of heterotopie, die hij als moderne kunstwoorden beschouwt – dat iets niet op zijn plek of plaats is, kortom misplaatst, op een andere plek gezet, verschoven is.

Nu zijn het bij uitstek de kunsten die in hun ontmoeting met het vreemde een responsieve aisthesis als ‘hetero-esthesie’ (Waldenfels, 1999, p. 11) expliciet maken. Ze scheppen een ‘plaats van overgang, een niemandsoord waar je even in kunt blijven hangen of waar je je in waagt; het is een plek die je achter je laat, maar nooit helemaal (ibidem, p. 9). Op deze plekken manifesteert het vreemde zich in de vorm van ‘afwijkingen, storingen, verontrustingen, tegenritmes, blinde vlekken, echo-effecten, heterofonieën, heterotopieën, evenwichtsverstoringen, in alles wat buiten het kader valt’ (ibidem, p. 14). De kunsten voorzien in de mogelijkheid het andere, dat alleen ‘in het vindingrijke antwoord van de zintuigen in zijn ontoegankelijkheid toegankelijk wordt’ (ibidem, p. 15), te ervaren in heterotopische spelordeningen.

Duidelijk is dat drempels, grenzen, uitsluitingen, toegangen en ontoegankelijkheden een centrale rol spelen voor een topografie van het vreemde.

Kenmerken van locatiegerichte performancekunst

Ik wil een vorm van performancekunst bespreken die zich in de kunsten en het theater heeft ontplooid als een locatiegerichte performance oftewel locatiegericht theater. De hierbij gebruikte werkwijzen hebben aan belang gewonnen, als een soort veldonderzoek in stedelijke omgeving en steeds vaker ook in plattelandsregio’s. In beide omgevingen overlappen de architectonische en de landschapsruimte met een maatschappelijke, esthetisch te bekijken en lichamelijk voelbare ruimte, waarneming en sociale praktijk (Lehmann, 2000, p. 27). Er zijn raakvlakken met de wereld van alledag en met het politieke, die ruimte geven aan de waarneming van het marginale, onzichtbare of afwezige (Primavesi, 2020). Dat betekent dat het vaak plaatsen zijn die omstreden zijn, in de zin dat ze met bepaalde historische of politieke gebeurtenissen of economische belangen verbonden zijn.

Locatiegericht theater, ofwel theater op locatie, onderscheidt zich dus doordat de esthetisch georganiseerde ruimte verbonden blijft met de reële ruimte. De grenzen tussen werk en kader, perceptie en participatie vervagen. Zo kan de eigen aanwezigheid ervaren worden als een moment waarop kunst in de praktijk wordt gebracht. De ervaring wordt zo zelf onderwerp van de ervaring,

als een zelfreferentie die niet per se tautologisch is. De waarneming is 'ingebracht' in de performance. Twee kwaliteiten zijn volgens Lehmann in een dergelijke performanceruimte nauw met elkaar verbonden: onzekerheid, ongewisheid, wellicht angst met het oog op de stabiliteit van de eigen positie en het openen van een speelruimte aan mogelijkheden (Lehmann, 2000, p. 27).

Locatiegericht theater maakt zich los van het idee het podium puur als het resultaat van plaatsingen te zien of de ruimte te beschouwen als een leeg schema van een black box die alleen maar hoeft te worden gevuld. Bij deze pogingen ligt de nadruk niet langer op de voorstelling zelf, maar op het totale theatergebeuren of de contextualisering van het theater. Voor locatiegericht theater geldt dat het geen grenzen heeft om zijn identiteit af te bakenen, geen podiumachtergrond die zorgt dat alles om een centraal punt georganiseerd is. En er zijn evenmin goede plekken van waaruit alles bekeken kan worden. Het werk is eerder te karakteriseren als een veld dan als een theatraal object, in die zin dat er geen sprake is van een 'alsof'-voorwaarde die onderdeel uitmaakt van een duidelijk afgebakende theatervorm.

Een van de uitdagingen voor een wetenschappelijke monitoring is om een kunstpraktijk te beschrijven en te analyseren en re-contextualiseren wat er zich op welke manier voltrekt in de tussenruimtes tussen mens en ruimte.

Een film uit de 'Vogelsbergstudio'

In november 2018 stuitte ik op een kunstenaarsresidentie die mijn bijzondere belangstelling wekte. Ze paste mooi bij ons onderzoeksproject *Der Dritte Ort?*¹, waarin we in een vergelijkende fundamentele studie geselecteerde kunstenaarsresidenties tegen het licht houden. Doel is te achterhalen hoe deze bestaande plattelandsstructuren en de daarmee verbonden sociale, economische, demografische, interregionale, historische of politieke thema's, vooral de actuele realiteit van een migratiesamenleving, oppakken en vormgeven. Twee vragen uit het onderzoek zijn:

1. Hoe grijpen de residenties in op de aanwezige en door maatschappelijke ontwikkelingen veranderende plattelandsstructuren en -thema's en hoe geven ze deze vorm?
2. Welke strategieën volgen de kunstenaars, op grond van welk onderzoek en hoe transformeren en verwerken ze deze met de lokale actoren in een artistiek proces?

1 *Der Dritte Ort? Künstlerische Residenzen in ländlichen Räumen. Grundlagenforschung zur kulturellen Bildung in ländlichen Regionen* (DO_KIL ondersteund door het BMBF 12/2019-12/2022)

Het kunstenaarsproject waarop ik hier nader inga, valt onder de kunstenaarsresidenties van 'FLUX Theater unterwegs' (zie het artikel van Ilona Sauer elders in dit nummer). Het concept beschrijft de projectleiding als volgt:

'Aanknopingspunten van de tijdelijke FLUX-kunstenaarsresidenties zijn de bijzondere historische en sociale omstandigheden en verhalen van de betreffende residentieplaats en de mensen die daar leven, maar ook de artistieke signatuur van de deelnemende kunstenaars. De theatermakers resideren telkens twee tot drie maanden in de gemeentes, en dat drie jaar achtereen. In hun werk bewegen de deelnemende kunstenaars zich in het spanningsveld van lokale culturele initiatieven en de daarmee verbonden wensen van de inwoners enerzijds en moderne theaterformats anderzijds. Daardoor worden 'verschuivingen' mogelijk die andere verhalen en beelden van het platteland toelaten en oproepen.' (Sauer, in voorbereiding).

Op basis van dit concept richtten de kunstenaars Ruby Behrmann (toneel), Julia Novacek (film) en Evamaria Müller (geluid) zich op 'crisisplaatsen'. In dit geval plaatsen in de regio Vogelsberg (deelstaat Hessen) die maatschappelijke veranderingen ondergaan en conflictpunten van een moderniseringsproces markeren:

'De Vogelsbergers zijn heel erg verbonden met hun woonplaats, maar er is ook voldoende explosief materiaal: de windmolens die op alle heuvels staan, het slechte internet, de afwezigheid van spoorverbindingen, zorgen rond de gezondheidszorg, het hoge aantal AfD-stemmers en de leegstand die hier ondanks nieuwkomers uit de regio Rhein-Main nog altijd actueel is.' (Sauer, in voorbereiding)

Tijdens hun eerste verblijf woonden de kunstenaars drie maanden in een leegstaand huis van de gemeente in Volkardtshain, dat deel uitmaakt van Grebenhain. Deze plek was hun ter beschikking gesteld door de geëngageerde burgemeester, met wiens hulp ze al snel contact met de buurtbewoners konden leggen. Op het terrein van de basisschool openden ze studio Vogelsberg², een aanlooppunt voor de kinderen van de basisschool en de naschoolse opvang, maar ook voor bewoners die gehoor gaven aan de oproep van de kunstenaars om mee te werken aan een film over de gemeente.

Een episode van deze film werd gedraaid in een voormalige modelvliegtuigenfabriek die sinds enige tijd leeg stond. De dominee van Grebenhain spreekt hier tegen de achtergrond van de lege fabriekshallen over leegstand, werkloosheid en de ontvolking als gevolg van de trek naar de stad. Vervolgens dansen tien dansmarietjes in superheldinnenkostuums een zelf bedachte choreografie in het leegstaande gebouw.

2 www.studiostudio.org/studio-vogelsberg/

Filmstill uit HOTSPOTS – Geschichten eines Vulkans (2019)
Ein Film von Ruby Behrmann, Evamaria Müller, Julia Novacek



De analyse

We hebben hier te maken met een 'bioscoopfilm', volgens Foucault een heterotopie omdat op een-en-dezelfde plaats verschillende ruimtes samenkomen die eigenlijk onverenigbaar zijn. Zo is de bioscoop een plaats waar op het tweedimensionale witte doek een driedimensionale ruimte voor een publiek wordt geprojecteerd (Zahn, 2013, p. 108 e.v.).

Hoe dit in esthetisch opzicht werkt, laten we zien door een filmfragment vanuit theoretische overwegingen te beschrijven en te analyseren. Daarbij doemen vragen op als: Wat trekt onze aandacht, wat stoort ons, wat trekt ons aan? Hoe en met welke middelen is de esthetiek vormgegeven? Hoe is er gebruikgemaakt van geluid, muziek, stem, perspectief, opnames van dichtbij en veraf, cuts, originele geluiden van de acteurs, ritme van de cameravoering? Wat wordt op welke manier zichtbaar gemaakt, wat blijft onzichtbaar?

Om te beginnen valt op dat de camera werkt met lange, maar toch ritmische shots van de verschillende perspectieven van een lege fabriekshal. Zo krijgt de kijker ruimte en tijd om de plaats waarover wordt verteld (die tegelijkertijd plaats van opname en 'bioscoop' is) op zich te laten inwerken, zodat hij of zij kan opgaan in de stemming die wordt opgeroepen door de lichtinval, materialiteit en architectuur van de ruimte. Opnames van dichtbij en veraf wisselen elkaar af, lossen het centrale perspectief op en houden geen rekening met een veronderstelde toeschouwer. In het begin tast de camera – zonder geluid – de inrichting en constructie van de hallen af. De sfeer van de hal wordt weergegeven door de camera te richten op de reusachtige ijzeren rekken met nummers, schragen, verticale en horizontale elementen, op de donkere nissen

en de ramen die voor lichtinval en schaduwen zorgen. Door stoffige ramen valt melkachtig licht binnen, buiten waaien de bomen in de wind. Stilstand binnen, beweging buiten. Close-ups tonen details, zoals een hoek van een raam dat onder het vuil zit, afgebrokkelde specie en spinnenwebben, een rondkruipende kever of achtergelaten sporen, zoals de grote, oude, houten prikborden van de voormalige gebruikers.

De plaatselijke dominee, die ons naar deze plaats heeft gebracht, begint buiten beeld haar vertelling met een rustige, heldere stem: 'Op het platteland is geen cultus. Daar willen de mensen werk hebben, daar zijn alleen lege ruimtes.' Slechts één keer is ze in een van de lege ruimtes – de blik naar buiten gericht – zichtbaar. Geluidsoptname en beeldopname zijn duidelijk gescheiden van elkaar opgenomen en voor de film over elkaar heen gelegd – als een ensemble van dingen liggen licht, architectuur, beweging, stem/geluid over elkaar heen. Twee ruimtes komen hier met elkaar in contact. De vertelde ruimte komt in aanraking met de filmische verruimtelijking door de kunstenaar op de plaats van de vertelling. Zo kunnen we zeggen dat het zichtbaar worden niet alleen plaatsvindt op een plaats die er al is, maar dat het zijn eigen plaats schept door de interventie (Waldenfels, 2009, p. 125).

Aan het einde van deze sequentie richt de camera zich weer op de verweesde, reusachtige, ijzeren rekken, het perspectief op een lange gang tussen twee rekken. Als uit het niets bewegen tien dansmariekes in de leeftijd tussen 10 en 12 jaar met rood-gouden laarsjes en blauw-rode superheldinnen-kostuums al dansend naar de camera toe. De kostuums verwijzen naar diverse dingen: door hun uniformiteit zijn ze verwant met de dansmariekes-kostuums zoals de meisjes die gewend zijn en tegelijkertijd verwijzen ze qua vormgeving naar Superman, een figuur die de meisjes kennen, hier vertaald naar een vrouwelijke figuur. Het kostuum als een tweede huis om het lichaam schept bovendien een eigen ruimte, niet alleen stoffelijk, maar ook imaginair door het creëren van associaties met de droom van Super(wo)man: de wereld bevrijden van het kwaad.

De gebaren zijn filmisch vertraagd en worden ondersteund door aanzwellende en wegebbende dynamische muziek (contrast tussen zacht en hard), afgewisseld met elektronische klanken en ritmische elementen die in elkaar schuiven. Akoestische ruimtes worden verweven met de ruimtes van beweging.

In een tweede shot verschijnen de meisjes in groepsformatie, met hun gezicht naar de camera gericht, in een lege hal. Ongemakkelijk zijn de close-ups van de ernstige, strenge gezichten: de blik is nu eens recht in de camera, dan weer in de verte gericht. De meisjes bewegen zich als vreemde lichamen in hun zelf bedachte choreografie die niet echt past bij de verlaten plaats, de leegstand. Deze indruk wordt nog versterkt door het koorachtige spreken dat

aan kinderrimpjes doet denken (gebaseerd op *I need a hero* van Bonnie Tyler) en het galmende kindergelach dat uit de verte lijkt te komen en achteraf aan de film is toegevoegd. 'De meisjes blijven op afstand en vreemd, er verschijnt geen lachje op hun gezicht. Dit staat in scherp contrast met de vrolijke realiteit van de dansmariekes zoals je die overal in de regio Vogelsberg hebt. Ze zijn in die reusachtige hal bij elkaar gezet en toch alleen' (Sauer, in voorbereiding).

De opname eindigt met een diagonaal stilstaand beeld van de superheldinnen gehuld in theatermist – alsof ze elk moment weg kunnen vliegen. Fictie en werkelijkheid lopen door elkaar en een derde perspectief komt naar voren: de tijd van de plaats lijkt losgekoppeld van die van de dansende meisjes. Ook treden ruimte en plaats uit elkaar. Waar door het verhaal van de dominee nog een relatie aanwezig is met de plaats en in de aanwezigheid de afwezigheid zichtbaar is, lijken de meisjes in het filmische perspectief verwijderd te zijn van de plaats van opvoering en misplaatst, zonder plek, net zo onbestemd als hun toekomst in deze gemeente. Er lijkt een andere ruimte door te schijnen – opgeroepen door de met filmische en akoestische technieken vertekende bewegingen, gebaren, blikken en stemmen van de meisjes.

Ook zijn er atopische momenten die 'de netelige plekken markeren waar telkens het gewone in het buitengewone overgaat' (Waldenfels, 2009, p. 126): buitengewoon, opvallend, wonderlijk, verdraaid, paradoxaal. Deze vreemde onderbreking distantieert ons van het alledaagse en stelt ons juist door de verwijdering in staat iets anders waar te nemen, anders te denken, iets anders te doen, een ander te zijn (Riggers, 2019, p. 37 e.v.). De openingsscène is een artistieke bewerking van een ruimte voor reflectie over datgene wat geweest is, wat verloren is gegaan, om over de huidige problemen na te denken. Maar tegelijkertijd is het ook een ruimte voor plezier en fantasie, een ruimte die scheuren en discrepanties blootlegt (Defert, 2014, p. 76) die in een nooit geheel oplosbare spanningsverhouding tot hun omgeving staan, aangezien ze juist niet fungeren als alternatief voor het of-of, maar als verschuivingen.

Zo verwijst de film naar werkelijke, in het verleden ooit actieve plaatsen die in de gemeente zijn ingetekend en waarmee persoonlijke dingen verbonden zijn. Tegelijkertijd toont de film de plaatsen 'zonder een geografische fixering' (Foucault, 1992, p. 40). Door de performance en een filmische bewerking ontvouwt de plaats zich speels in zijn potentieel als andere ruimte en nodigt ertoe uit om anders over het begrip ruimte te denken.

In een soort contrabeweging hebben de kunstenaars aanvankelijk een context gecreëerd met plaatsen in de gemeente. Tegelijk deconstrueren ze die met artistieke middelen om iets nieuws te laten verschijnen. Waar aanvankelijk de bewoners de kunstenaars naar plaatsen brachten waar het maatschappelijke, het historische en het persoonlijke elkaar overlappen, zijn het nu de kunstenaars die er met hun cinematografische vormgeving toe bijdragen dat de

bewoners in een bioscoopfilm hun plaats als een andere plaats waarnemen. We hebben dus te maken met een ervaring die niet alleen het verleden verwerkt en huidige maatschappelijke veranderingsprocessen aan de orde stelt en transformeert, maar ook met een ervaring als een laboratorium waarin mensen nieuwe ervaringen maken en kunnen uitproberen (Waldenfels, 2017, p. 263).

Een bioscoopvertoning in een kroeg, op zich al een plaats van informele uitwisseling die als heterotope plaats te zien is, draagt er daarnaast ook toe bij dat deze plek tijdelijk en in deze situatie een ontmoetingsplaats wordt die de gemeenschapszin bevordert.

Sporen achterlaten

De kunstenaars gaan weer weg, maar ze laten een film achter waarin bewoners hun ervaringen ter plaatse met anderen delen. Een eerste spoor is al gemaakt. In het Museum Muna in Grebenhain heeft de film een vaste plek gekregen.³ De kunstenaars komen over een jaar terug om verder te gaan.

Eén conclusie kunnen we alvast trekken: net als een veldonderzoeker maakt de kunstenaar tijdelijk deel uit van een cultuur, maar hij onderscheidt zich hier altijd van doordat hij een 'geaccepteerde observeerder (en vormgever) van deze cultuur' is (Scholz, 2012, p. 130), en zo dus toch een vreemde. Je kunt ervan uitgaan dat ook de observeerder (kunstenaar of onderzoeker) geobserveerd wordt; dat iedereen weet dat hij een vreemde is en dat hij, als zijn observaties of kunstwerk zijn afgerond, de cultuur zal verlaten. We zijn benieuwd welke verdere sporen de kunstenaars in de komende twee jaar zullen hebben opgepakt en achtergelaten.

Kristin Westphal is emeritus hoogleraar aan de universiteit Koblenz-Landau en medeoprichter van het Zentrum für zeitgenössisches Theater und Performancekunst. Ze is betrokken bij het onderzoeksproject *Der dritte Ort? Künstlerische Residenzen in ländlichen Räumen. Grundlagenforschung kultureller Bildung in ländlichen Regionen* (2019-2022).
westphal@uni-koblenz.de

3 MUNA Museum: www.muna-grebenhain.de

Literatuur

Augé, M. (1994). *Orte. Nicht-Orte*. Suhrkamp.

Böhringer, H. (2014). Die Schule: Eine Grille. *Mercur*, 68(776), 8-91.

Defert, D. (2014). Raum zum Hören [Nachwort]. In M. Foucault, *Die Heterotopien. Der utopische Körper. Zwei Radiovorträge* (pp. 67-92). Suhrkamp.

Foucault, M. (1992). Andere Räume. In K. Barck, P. Gente, H. Paris, & S. Richter (Hg.), *Aisthesis: Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik* (pp. 34-46). Reclam.

Lehmann, H.-Th. (2000). Das neue Theater: Urbaner Raum, potentieller Raum. *Theaterwissenschaftliche Beiträge. Beilage zum Heft Theater der Zeit*, (10), 27-29.

Plessner, H. (1981). *Gesammelte Schriften VII. Ausdruck und menschliche Natur*. Suhrkamp.

Primavesi, P. (2020). Situationen: Öffentliche Räume dramaturgisch denken. In S. Umathum & J. Deck (Hg.), *Postdramaturgien* (pp. 246-269). Neofelis.

Riggers, E. (2019). Nicht am Platze und doch am richtigen Ort. In M. Digel, S. Goldtschmidtböing, & S. Peters (Hg.), *Searching for Heterotopia. Andere Räume gestalten* (pp. 32-43). Transcript.

Sauer, I. (in voorbereiding). Passagen: Gehen. Weitergehen. Künstlerische Positionierungen und Spannungsfelder in der Arbeit mit Kindern und Jugendlichen in den FLUX Residenzprojekten. In K. Westphal, B. Althans, M. Dreyer & M. Hinz (Hg.), *Kids on Stage. Andere Spielweisen in der zeitgenössischen Theater- und Performancekunst mit Kindern und Jugendlichen*. Athena.

Scholz, G. (2012). Teilnehmende Beobachtung. In F. Heinzel (Hg.), *Methoden der Kindheitsforschung. Ein Einblick über Forschungszugänge zur kindlichen Perspektive* (pp. 116-133). Juventa.

Waldenfels, B. (1997). *Topographie des Fremden. Studien zur Phänomenologie des Fremden 1*. Suhrkamp.

Waldenfels, B. (1999). *Sinnesschwellen. Studien zur Phänomenologie des Fremden 3*. Suhrkamp.

Waldenfels, B. (2000). *Das leibliche Selbst. Vorlesungen zur Phänomenologie des Leibes*. Suhrkamp.

Waldenfels, B. (2009). *Ortsverschiebungen. Zeitverschiebungen. Modi leibhaftiger Erfahrung*. Suhrkamp.

Waldenfels, B. (2017). *Sozialität und Alterität. Modi sozialer Erfahrung*. Suhrkamp.

Westphal, K. (2013) (Hg.). *Räume der Unterbrechung. Theater. Performance. Pädagogik*. Athena.

Zahn, M. (2013). Les ciné-fils. Film- und bildungstheoretische Überlegungen zum Kino als Bildungsraum und dem Kino-Menschlichem. In K. Westphal & B. Jörissen (Hg.), *Vom Straßenkind zum Medienkind. Raum- und Medienforschung im 21. Jahrhundert* (pp. 107-129). Juventa.

Zimmermann, M., Westphal, K., Arend, H., & Lohfeld, W. (2020). Einleitung. In M. Zimmermann, K. Westphal, H. Arend, & W. Lohfeld (Hg.), *Theater als Raum bildender Prozesse* (pp. 7-15). Athena.