

## PERSEPHONE UND SISYPHOS IM ARCHIV

---

Stefanie Schulte Strathaus ist Filmhistorikerin und Kuratorin am Arsenal – Institut für Film und Videokunst e.V. in Berlin. Sie hat das Projekt *Living Archive – Archivarbeit als künstlerische und kuratorische Praxis der Gegenwart* initiiert, das sich eine Aufarbeitung der 8.000 Titel umfassenden Filmsammlung des Arsenal zur Aufgabe gesetzt hat. Dazu sind im Juni 2011 30 KuratorInnen, FilmemacherInnen, KünstlerInnen und andere Forschende eingeladen worden, Projekte zu entwickeln, die neue Zugänge zum Archivbestand dieser fast 50jährigen Kinoinstitution entwickeln. In monatlichen Kolloquien, «Öffentlichen Sichtungen» und einem mehrwöchigem Festival, das im Sommer 2013 stattfinden wird, werden die Projekte laufend diskutiert und präsentiert. Ute Holl spricht mit Stefanie Schulte Strathaus über schlafende Archive, weiterlebende Filme, instabile Erinnerung und unendliche Digitalisierung.<sup>1</sup>

### Ute Holl Wie entstand das *Living Archive*-Projekt?

**Stefanie Schulte Strathaus** 2008 erhielten wir von der Plaster Foundation alle Filme von Jack Smith. Die meisten von ihnen waren Bestandteile von Performances – und so mussten wir überlegen, wie diese sowohl zu archivieren als auch einem Publikum zugänglich zu machen wären, zumal sie ohne den Filmemacher nicht mehr in ihrer ursprünglichen Form existierten. Um das performative Element in die Gegenwart zu übertragen und die Filme mit Leben zu füllen, haben wir 50 Personen – Zeitgenossen und Bekannte von Jack Smith, aber auch jüngere – eingeladen, sich diese Filme gemeinsam anzusehen und daraus Projekte zu entwickeln, Gegenwartskontexte herzustellen, die die Präsenz von Jack Smith ersetzen könnten. Daraus wurde ein Festival mit alten und neuen Filmen, Videoarbeiten, Vorträgen und Performances, in denen die Filme von Jack Smith im Mittelpunkt standen.<sup>2</sup> Das war ein entscheidender Impuls. Wir waren aber schon immer davon ausgegangen, dass unsere Sammlung nur

<sup>1</sup> <http://www.arsenal-berlin.de/living-archive/news.html>

<sup>2</sup> «Live Film! Jack Smith! Five Flaming Days in a Rented World», eine Veranstaltung des Arsenal – Institut für Film und Videokunst und HAU/Hebbel am Ufer, kuratiert von Susanne Sachsse, Stefanie Schulte Strathaus und Marc Siegel, 28.10.–01.11.2009 in Berlin.

existiert, wenn und solange sie gesehen wird, sie ein performatives Moment hat, das bei jeder Aufführung einen unterschiedlichen Kontext generiert. Unsere Programmphilosophie heißt, nicht nur über die Filme selbst, sondern auch über die Art und Weise, wie wir sie präsentieren und kontextualisieren, nachzudenken. Mit dieser Fragestellung schauten wir auf unser Archiv von 8.000 Filmen, das in 50 Jahren gewachsen war.

#### **U.H. Das Archiv ist selbst aus einer bestimmten Kinopraxis entstanden?**

**S.S.S.** Bei Filmarchiven gibt es normalerweise irgendwann einen Sammlungsbeschluss, der die archivarischen Bedingungen definiert und Ein- und Ausschlusskriterien festlegt. Bei uns war das anders. Wir haben – als Anekdote – innerhalb unseres Archivs eine Kategorie «WPD»: «war plötzlich da», für einzelne Filme, von denen keiner mehr weiß, warum sie im Archiv sind. Dies gilt aber keineswegs für die gesamte Sammlung. Filme sind aus einer kuratorischen Praxis heraus bei uns geblieben. Sie wurden im Rahmen des Forums (Internationales Forum des Jungen Films) auf der Berlinale gezeigt oder im Kino Arsenal oder wurden uns von Filmemachern überlassen mit dem Wunsch, etwas dafür zu tun, oder weil sie in ihren Ursprungsländern der Zensur zum Opfer gefallen wären und hier Kopien zur Sicherung hinterlegt wurden. Private Sammlungen, die entsorgt werden sollten, wurden gerettet. So spiegelt das Archiv eine kuratorische Vergangenheit, aber auch die Vernetzungen aller Personen wider, die dem Arsenal verbunden waren. Das Archiv ist ein Spiegel internationaler Filmbeziehungen, das gleichzeitig eine West-Berliner Institutionengeschichte erzählt, die Geschichte eines unabhängigen Kinos. Aber es enthält auch Hollywood-Filme, die aus einer alternativen Vorführpraxis heraus hier gelandet sind. Es ist ein subjektives Archiv, aber kein zufälliges. Ich habe unterschätzt, wie viele Schätze wir beim Recherchieren entdecken würden, darunter vieles, was nur noch bei uns existiert. Daher müssen wir über Archivtheorie und über Geschichtsschreibung genauso nachdenken wie über technische Fragen des Archivierens. Was heißt es, sich als Filmarchiv zu definieren, ohne über alle technischen Voraussetzungen der Lagerung oder Restaurierung zu verfügen? Wie weit geht und trägt die eigene Verantwortung, wo muss man Partner hinzuholen? Einen Film hier zu entdecken und sich darum zu kümmern ist Teil eines sehr viel größeren Diskurses. Alle Filme gehören zu einer Sammlung mit 7.999 anderen. Jeder Film ist ein eigener: technisch, rechtlich, und auch in seiner Biografie, wie wir es nennen, seiner Produktionsgeschichte, und die Biografie dieser speziellen Filmkopie, die aus bestimmten Gründen zu uns kam, hier weiterlebte, vielleicht zwischendurch vergessen wurde oder ein Essigsyndrom<sup>3</sup> bekommen hat.

#### **U.H. Aus welchem Anlass wurde dieses schlafende Archiv nach 50 Jahren zum Leben erweckt?**

**S.S.S.** Geschlafen hat es nur, insofern es nie als Ganzes an die Öffentlichkeit getragen wurde. Aber wir haben daraus das Arsenalprogramm bestückt und

<sup>3</sup> Vinegar-Syndrom: hydrolytische Zersetzung von Celluloseacetat, von der die Filmoberflächen angegriffen werden.

Filme verliehen. Aus den Forumsfilmen, die bei uns blieben, wurden Programme der kommunalen Kinos in Deutschland und in der Schweiz beliefert. Damit wurden viele Generationen von Kinobesuchern sozialisiert. Insofern hat nicht die Sammlung geschlummert, sondern lediglich das Bewusstsein über ihre historische Bedeutung. In ihrer Materialität drohte sie erst in der jüngsten Zeit einzuschlafen aus Gründen der medientechnischen Entwicklung. Mittlerweile gibt es den 16-mm-Verleih, von dem dieses Archiv gelebt hat, nicht mehr. Gleichzeitig gibt es seit einigen Jahren ein wachsendes Interesse aus ganz anderen Kontexten, von Kuratoren, die über externe Recherchen zu uns kommen und feststellen, dass es bestimmte Filme nur noch bei uns gibt. Mit dieser Erkenntnis tragen wir plötzlich eine andere Verantwortung, denn der Film ist dann nicht mehr nur Teil dieser Sammlung, sondern muss auch für andere gesichert, zu neuem Leben erweckt werden.

#### **U.H. Gibt es denn die Möglichkeit, im Hause Filme zu sichern?**

**S.S.S.** Sicherung im klassisch archivarisches Sinne ist etwas anderes. Wir haben ja so gut wie keine Negative, sondern nur Vorführkopien, müssten also nicht sichern, weil wir kein Ausgangsmaterial haben. Erfahren wir jedoch, dass nur noch eine Kopie existiert, beginnen wir zu recherchieren, wo ein Negativ oder ein anderes Positiv liegt. Wir stellen, um Restaurierung und Digitalisierung vorzunehmen, Synergien mit anderen Archiven und Sammlungen her, stellen Förderungen sicher. Das geht nur mit Partnern. Eine wirkliche Sicherungskopie oder ein neues Negativ würden wir in einem anderen Archiv lagern. Es geht uns nicht um Besitztümer, auch nicht um Exklusivität, sondern um Anstöße, Entdeckungen, darum, das Weiterleben der Filme sicherzustellen. Das betrifft die technische Seite, heißt aber auch, dem Film einen neuen Kontext, eine neue Sichtbarkeit zu verschaffen. Daher haben wir dieses Projekt initiiert, in dem der Film als Teil einer künstlerischen oder kuratorischen Praxis der Gegenwart gesehen wird, die Interesse erzeugt. Das kann aber auch einfach nur bedeuten, ihn als DVD herauszugeben oder darüber zu schreiben. Auch das gehört für uns zu einem Sicherungsgedanken. Damit sichern wir kollektive Erinnerung.

#### **U.H. Welche konkreten Praktiken gibt es unter den 50 Leuten, die am *Living Archive* beteiligt sind?**

**S.S.S.** Wir selbst haben nicht die Kapazitäten, 8.000 Filme auf ihr Potenzial hin zu überprüfen. Wenn jedoch externe Kuratoren im Rahmen ihrer Projektrecherche etwas fanden, konnten wir in vielen Fällen davon ausgehend eine Digitalisierung vornehmen. Warum also nicht selbst Projekte initiieren? So entstand der Gedanke, Personen von außen mit Budgets zu versehen, damit sie bei uns recherchieren und Projekte realisieren können, die auf unserem Archiv basieren. Die Filme, die diese Leute nutzen, bearbeiten oder auch nur streifen, sind

**Abb. 1** *Der Möglichkeitsraum IV*  
– Access: Diamond, Enter, Fin ...  
*Archival Viewing Acts*. Performative  
Archivsichtung von Angela  
Melitopoulos und Constanze  
Ruhm im Rahmen von Forum  
Expanded 2012



die ersten, um die wir uns kümmern. Wir schaffen selbst den Bedarf, in der Aufarbeitung des Archivs bestimmte Filme zu priorisieren. 50 Leute waren es im Jack Smith-Projekt, im *Living Archive*-Projekt arbeiten jetzt ungefähr 40 Personen mit. Damit erhalten wir auch den multiperspektivischen Ansatz, aus dem heraus das Archiv entstanden ist, und sichern so nicht nur die Filme, sondern auch die Sammlung selbst in ihrer Eigentümlichkeit. Anstatt etwa einen klassischen Archivar zu beauftragen, wollten wir Archivarbeit lebendig gestalten. Jetzt arbeiten hier unterschiedliche Leute aus Theorie und Praxis, vom Film, aus der Kunst, Performer und Musiker, die alle zuvor schon Kontakt zum Archiv hatten. Damit wollten wir gewährleisten, dass sie dessen Wert zu schätzen wissen. Diese Leute aus unterschiedlichen Kontexten haben wir zunächst am Schneidetisch ausgebildet, ihnen Zugang zu anderen Archivalien, Ordern, Unterlagen, Fotos, Postern, verschafft, eine Einführung in rechtliche Fragen gegeben, Grundwissen, mit dem sie jetzt arbeiten und eigene Projekte entwickeln können. Interessant ist, dass darunter Filmemacher sind, von denen wir eigentlich einen Film über ihre Recherche erwartet hatten, die stattdessen aber Vorträge halten. Theoretiker hingegen fühlen sich plötzlich befugt, etwas anderes, eine Performance zum Beispiel zu inszenieren. Energie entsteht aus dem gewissen Tabubruch, in ein Archiv einfach einzutauchen, und wieder aufzutauchen! Zunächst entstand die große Frage, wo fange ich an, wie setze ich an? Das war für alle eine erste Blockade. Dann aber war enormer Tatendrang geweckt.

**U.H. Gibt es bestimmte Filme oder Sammlungen, Konvolute, die privilegiert untersucht werden, die Konjunktur haben?**

**S.S.S.** Wir haben bei der Einladung der TeilnehmerInnen darauf geachtet, ein Spektrum abzubilden, und tatsächlich sind die Forschungen breit gestreut, es gibt wenige Überschneidungen. Die Gruppe Entuziasm, die schon vorher zur Filmvermittlung zusammen gearbeitet hat, setzt sich mit der Frage des Subjektiven im Archiv auseinander. Sie suchte einen Jahrgang der Filmgeschichte, der kaum Assoziationen im kollektiven Gedächtnis hervorruft, um sich dann alles anzuschauen, was in dem Jahr produziert wurde, in die Sammlung kam oder in einer anderen Form relevant war, um schließlich auf einen bestimmten Film

**Abb. 2-5** *A Night at the Archive* von Avi Mograbi: Nach Zufallsprinzipien wurden sechs Filme aus dem Archiv ausgewählt, jeweils ein Akt pro Film wurde auf einem mobilen 35 mm Projektor vorgeführt. 10.9.2011 im Spandauer Außenlager des Arsenal



zu stoßen. Es wurde das Jahr 1978 und es kristallisiert sich allmählich ein Titel heraus, über den die Gruppe arbeitet. Eine andere Teilnehmerin, Dorothee Wenner, befragt Mitarbeiter, die in der Vergangenheit dafür verantwortlich waren, dass etwas in die Sammlung kam, und macht aus den Interviews ein Buch. Eine deutsche Künstlerin, Ines Schaber, und die indische DAAD-Stipendiatin Madhusree Dutta vergleichen das Vokabular verschiedener Sprachen zu Filmarchiven. Madhu sagte, als sie zu uns kam: «Du sprichst von Undergroundfilm. Das gibt es in Indien nicht, wir haben keine Keller». So entstand das Projekt. Einzelne Forscher wie Nanna Heidenreich, Marc Siegel oder auch ich untersuchen das Gesamtwerk von einzelnen Filmemachern in der Sammlung. Florian Wüst erforscht den gesamten Bereich Chile. Die Pianistin Eunice Martins, von der ich erwartet hatte, dass sie einen Stummfilm zur Vertonung herausucht, geht stattdessen von den Nummernsystemen der Archiv-Datenbank aus, mit denen die Filme erfasst wurden, und entwickelt daraus eine Komposition, eine Soundarbeit, die dann das komplette Archiv beinhaltet.

**U.H. Das Archiv wird zur Partitur.**

**S.S.S.** Vielleicht ein letztes Beispiel aus dem Bereich der Hochschulen und Universitäten: Die Klasse von Hito Steyerl hat zu dem kubanischen Film *Now!*,<sup>4</sup> der nur 5 Minuten lang ist, eine komplexe Ausstellung konzipiert. Das Archiv wandert aus unseren internen Strukturen hinaus in studentische Projekte und durch Kuratoren und Stipendiaten aus anderen Ländern in internationale Kontexte hinein.

**U.H. Das Archiv ist Prozess, Transformation, nichts Stabiles. Was heißt es aber, ein Archiv, das im Wesentlichen aus 16 mm und 35 mm Filmen besteht, zu digitalisieren?**

**S.S.S.** Da wir die Filme gesammelt haben, um sie zu zeigen, haben wir oft kein geeignetes Ausgangsmaterial für die Digitalisierung und meistens auch nicht die Rechte. Eigentlich könnten wir uns aus der Verantwortung ziehen, denn für Digitalisierung sind wir mit unserem Bestand nicht zuständig. Jedoch erfahren wir durch die Projekte, dass sich in einigen Fällen die eigentlich «Zuständigen» nicht unbedingt darum kümmern. Daher wollen wir Anstöße geben, dass das

<sup>4</sup> *Now!*, Regie: Santiago Alvarez, Kuba 1965



Archiv in Bewegung gerät. Insofern tragen wir Verantwortung. Hätten wir angekündigt, alles zu digitalisieren, hätten wir mit Recht niemals eine Förderung erhalten, denn erstens wäre es ein unerschöpfliches Projekt, die Ausgangsmaterialien überhaupt zusammenzutragen, zweitens fielen bei so vielen Filmen schnell Millionen-, wenn nicht Milliardenbeträge an, drittens wüsste ich nicht, wo wir diese Riesendatenmengen speichern sollten, das könnten wir nicht finanzieren. Und vor allem: Wer entscheidet in solchem Fall, wo man anfängt? Gleichzeitig war uns klar, dass unsere Filme zunehmend brachliegen, weil sie keiner mehr auf Zelluloid zeigt, während gleichzeitig ein wachsendes Interesse aufseiten von Ausstellungskuratoren oder in der Lehre, der Forschung besteht, die jedoch andere Abspieelformen brauchen. Zwar könnte man verlangen, dass sie mit den Originalen umgehen lernen, doch diese Haltung von Zelluloid-Fanatikern teilen wir wiederum nicht. Wir sind der Meinung, das Optimum wäre, Digitalisierungen *und* neue Filmkopien herzustellen, zu sichern *und* zugänglich zu machen. In einigen Fällen ist das gelungen, etwa in Kooperation mit Ausstellungen, in denen ein Film geloopt wird, eine Digitalisierung und eine neue Kopie herzustellen. Mit unseren Möglichkeiten kommen wir finanziell, aber auch technisch an unsere Grenzen. Was wir tun können, ist «Zum-Leben-Erwecken», einen Diskurs, ein Nachdenken über Archive zu initiieren, und anzuregen, dass sich jemand um einzelne Filme kümmert. Zwischen Abtastung und Restaurierung liegen übrigens viele Möglichkeiten: Z. B. kann man entscheiden, eine DVD mit geringer Auflösung nur für Forschungszwecke herzustellen. Wenn man aber einen unbekanntem Film einmal in die Hand nimmt und die Gefahr besteht, dass sich danach niemand mehr darum kümmern wird, sollte man dann nicht gleich einen Scan in höherer Qualität herstellen, der aber sehr teuer ist? Inwieweit wird das Archiv zum Sisyphos-Projekt, wenn wenige Jahre später schon niemand mehr mit unzureichend gesichertem Material arbeiten kann? In diesem Spannungsfeld bewegen wir uns. Einen Film haben wir gerade in Indien entdeckt. In Puna sprach mich jemand an, der Mitte der 70er Jahre in einem Kollektiv am Schnitt eines Filmes arbeitete. Im Filmarchiv in Puna gäbe es nur noch ein Negativ mit unvollständigem Ton, aber er meinte, wir müssten noch ein Positiv haben. Ich habe das geprüft, wir haben in der Tat eine Kopie mit deutschen Untertiteln und können also mit unserer kompletten Tonspur und dem indischen Bild-Negativ gemeinsam eine restaurierte Kopie herstellen, in Kooperation mit einem Archiv, das die Kapazitäten, die Kompetenzen und auch die Mittel dafür hat. So stelle ich mir das vor: Dinge werden angeregt und durch Zusammenarbeiten entsteht etwas Neues.

Übrigens wären die Untertitel ein Forschungsprojekt für sich: Viele Filme, die im Forum der Berlinale liefen, wurden mit Untertiteln versehen und sind deshalb bei uns geblieben. In manchen Fällen ist deshalb die einzige Kopie eines Films, die es noch gibt, deutsch untertitelt. Wäre es nicht interessant, darüber nachzudenken, welche doppelte Übersetzungsleistung die Untertitel damit aus heutiger Sicht vollziehen? Damit taucht die Frage auf, was der eigentliche Film ist.

**U.H.** Filmwissenschaft fragt, wo zwischen Material, Projektion und Publikum und wie unter verschiedenen historischen Wahrnehmungsformationen der eigentliche Film und das Filmbild zu verorten wären. In diesem Sinne verknüpft das *Living Archive* auf interessante Weise Personen und Filme. Entstehen da auch Konstellationen, in denen ein Film ganz anders eingeordnet und gesehen wird als etwa im subjektiven Archiv der Kuratorin? Gab es Überraschungen?

**S.S.S.** Als ich vor über 20 Jahren im Arsenal im Filmlager arbeitete, hatte ich einen tragbaren Projektor zu Hause und habe mir abends 16mm-Filme angeschaut. Damals, mit Anfang 20, beschäftigte ich mich mit Gendertheorie, Poststrukturalismus, hatte einen sehr theorielastigen Zugang zu vielen Filmen und eine klare Meinung. Gleichzeitig kam der größte Teil meiner Filmbildung aus der Sammlung des Arsenal, war also bereits historisch geprägt. Später habe ich im Arsenal Programme mit diesen Filmen gemacht, da hatten sie bereits eine andere Bedeutung, und jetzt, 10, 20 Jahre später, werden die Filme wiederentdeckt von Leuten, die auf eine ganz andere Art darüber sprechen. Ich bin immer wieder überrascht, wie sich Filme verändern, wenn jemand anders sie entdeckt, präsentiert. Das gilt übrigens auch für den Kunst-Kino-Diskurs. Noch in den 90ern meinte ich, einen Film gegen die übergreifige Kunstwelt verteidigen zu müssen. Inzwischen sehe ich da eine unglaubliche Bereicherung, weil neue Perspektiven in die sehr hermetische Welt des Kinos kommen. Die Kunstwelt entdeckte irgendwann Filme von Bruce Conner und wir dachten, das kennen wir längst. Aber so wie er dann kontextualisiert ist, wird plötzlich Neues an Bruce Conner sichtbar. Ich wünsche mir, dass sowohl die Kunst- als auch die Filmwelt diesen Perspektivwechsel stärker nutzen würden. Insbesondere da wir in Deutschland finanziell nicht so ausgestattet sind, dass wir uns um alle Bereiche des unabhängigen Films ausreichend kümmern könnten. Die Kunstwelt eröffnet auch neue ökonomische Räume.

**Abb. 6/7** *Now! (Extended). A Copy in Motion*, eine Ausstellung der «lensbased class» von Hito Steyerl, UdK Berlin, im Projekt-raum im Bethanien – Kunstraum Kreuzberg, 24. 2.–4. 3. 2011  
**links** «Skeleton» von Alice Escher  
**rechts** «ArchiveBox» von Gian Luigi Scarpel; «o.T.» von Bärbel Trautwein

**U.H.** Archiv heißt also wiederum, Gedächtnis umschreiben und nicht konservieren.

**S.S.S.** Richtig. Wir veranstalten öffentliche Sichtungen von Archivfilmen, ohne Vorwissen zu liefern, um die Filme gemeinsam mit dem Publikum zu erschließen. Die Leute zücken ihre iPhones, recherchieren gleich nachdem der



Vorhang sich geschlossen hat. Erika und Ulrich Gregor, die das Arsenal und das Forum gegründet haben, sind immer dabei und haben ein sehr gutes Gedächtnis. Sie können erzählen, wie ein Film entstand, oder wie er ins Archiv kam. Die Spuren der Geschichte verschwinden nicht, aber sie existieren nur aus einer heutigen Perspektive heraus. Wir machen heute im Prinzip nichts anderes als das, was Gregors schon in den 1960er Jahren getan haben: Wir kümmern uns um vergessene oder vernachlässigte Filme, sodass ein Gegenwartsbezug entsteht und dadurch ein Zugang zur Geschichte.

**U.H. Bestehen aber nicht auch Bedenken, dass Filme in beliebige Kontexte gestellt werden?**

**S.S.S.** Tatsächlich herrschen manchmal auch Beliebigkeit oder Ignoranz, wenn Filme in neuen Kontexten eingesetzt werden. Ich finde aber die Vielfalt wichtig und es ist unsere Aufgabe zu vermitteln, Dinge zugänglich zu machen. Dann kommen die Leute schon selber darauf, die Qualität und das dem Werk Eigene zu entdecken und zu schätzen.

**U.H. Was wird aus dem Archiv, wenn es lebendig geworden ist?**

**S.S.S.** Es war für uns zunächst nicht das Ziel, ein bestimmtes Produkt herzustellen. Aber das Projekt wird greifbarer, die Öffentlichkeit lässt sich besser erreichen, wenn am Ende etwas da steht. Nächstes Jahr wird die Institution 50 Jahre alt, ein perfektes Timing, denn so werden wir im nächsten Juni ein sehr umfangreiches, drei oder vier Wochen dauerndes Festival und Kongressprogramm im Arsenal und anderen Räumlichkeiten Berlins anbieten, in dem die Projekte vorgestellt werden. Das wäre der Höhepunkt, aber es entsteht auch ein Buch über das Projekt, von dem wir hoffen, dass es in der Archivtheorie einen Platz einnimmt und über unsere Institution hinaus verweist. Wir gehen davon aus, dass das *Living Archive* als Konzept für immer weiter besteht. Zwar sind dann die ersten Gelder aufgebraucht, hoffentlich aber auch viele Filme digitalisiert, möglichst viele Projekte, neue Filme, Performances, Bücher, DVDs entstanden, vor allem aber ist damit ein bestimmtes Denken angeregt worden, mit dem wir dann weiter arbeiten. Jetzt haben wir den Motor in Bewegung gesetzt, die Geister gerufen. So schnell geben die keine Ruhe.

**Abb. 8/9** *A Shared Stage of Contingent Production, Live-Performance und bewegtes Bild, 13. 3. 12, HAU 1/Hebbel am Ufer*  
**links** «Trauerspiel 1» von Ian White  
**rechts** «Protektorama Weltheilungswald (Setting #2, The Black Maria Voodoo Studio)» von Johannes Paul Raether

