

An aerial photograph of a large, complex industrial structure, possibly an offshore platform or a large-scale sculpture, situated in the ocean. The structure is made of metal and has a complex, lattice-like design. It is surrounded by blue water and a sandy beach in the foreground. In the background, there are some buildings and trees on the shore. The sky is blue with some clouds.

**PACT**

ZOLLVEREIN

# INPACT19

30.10.–  
03.11.2019

## WEAVING TRACES

EXPERIMENTELLE BEGEGNUNGEN MIT  
EXPERIMENTAL ENCOUNTERS WITH  
INGRID LAFLEUR,  
SILKE HUYSMANS & HANNES DEREERE,  
JOZEF WOUTERS

TRANSDISZIPLINÄRES  
TRANSDISCIPLINARY  
SYMPOSIUM

TALKS

WORKSHOPS

LECTURE

PERFORMANCE

# INPACT19

Mit with:

INGRID LAFLEUR,  
SILKE HUYSMANS & HANNES DEREERE,  
JOZEF WOUTERS

Öffentliches Programm  
public programme:

INGRID LAFLEUR  
»BREATHING IN BLACKNESS:  
TEMPORAL DIMENSIONS  
OF UTOPIA«  
Lecture

SILKE HUYSMANS &  
HANNES DEREERE /  
CAMPO  
»PLEASANT ISLAND«  
Performance

## WEAVING TRACES



# VORWORT

Aus der heutigen Perspektive, im Sommer 2020 geschrieben, wirken die Fragestellungen, die während IMPACT19 diskutiert wurden, virulenter und drängender denn je und zugleich hat sich die Welt, wie wir sie kennen, in den vergangenen Monaten drastisch gewandelt. Die Themenfelder Globalisierung, die damit einhergehende Ausbeutung des Planeten, der prekäre Umgang mit Menschenrechten und die Unterdrückung von Minderheiten waren damals wie heute essentiell. Zur fünfzehnten Edition von IMPACT lud PACT mit Ingrid LaFleur, Silke Huysmans und Hannes Dereere sowie Jozef Wouters folgerichtig Künstler\*innen ein, die in ihrer Arbeit avancierte aktivistische und investigative, politische und technologische sowie szenographische und soziale Praxen verflochten – gleichsam ›Weaving Traces‹ – wie sie im Titel des Symposiums wiederzufinden sind.

Die Kuratorin, Pleasure-Aktivistin und Afrofuturistin Ingrid LaFleur erforscht in ihrer Praxis die Möglichkeiten, soziale Gerechtigkeit durch neue Technologien, Wirtschaftsräume und Regierungsformen zu ermöglichen. Silke Huysmans und Hannes Dereere verbinden in ihren multimedialen Theaterarbeiten wissenschaftliche Untersuchungen, Interviews mit Zeitzeug\*innen und neue Technologien, um auf konkrete soziale, politische und ökologische Missstände zu verweisen. Und der Szenograph und bildende Künstler Jozef Wouters, der in Vertretung für die leider verhinderte Choreographin Meg Stuart zu IMPACT kam, eröffnet mit seinen architektonischen Szenarien die Möglichkeit zu sozialer Teilhabe und ästhetischer Neubewertung. Alle Referent\*innen entwarfen angewandte Aktionsräume und relevante Zukunftsentwürfe, die von den internationalen Teilnehmer\*innen aus den Bereichen Tanz, Performance, Bildende Kunst, Musik, Literatur, Film, Textildesign, Journalismus, Geologie, Urbanismus, Aktivismus und Architektur erkundet und erweitert wurden.

Die Kollaborationen, die aus den intensiven Workshop-Erfahrungen entstanden, verweben die Erfahrungen aktivistischen Kunstschaffens und Handelns und füllten die Freiräume der fünf intensiven Tage. Begleitet wurde das Symposium von dem renommierten belgischen Architekten und Tanzkritiker Pieter T'Jonck, der bereits zum zweiten Mal seine Erfahrungen aus den fünf Symposiums-Tagen für die Leser\*innen in der hier vorliegenden Dokumentation erfahrbar macht.

Unser ganz besonderer Dank gilt allen Mitwirkenden, Wim's Kochwerk und dem PACT Zollverein-Team, die das vielschichtige und inspirierende Symposium mitgestaltet und mit ihrem unvergleichlichen Engagement ermöglicht haben!

Darüber hinaus möchten wir uns sehr herzlich bei unseren Unterstützer\*innen, und hier insbesondere dem Bündnis internationaler Produktionshäuser bedanken. Denn auch 2019 war das transdisziplinäre Symposium wieder Teil des Moduls ›Demokratie im Stresstest‹, einem Projekt des Bündnisses, das von der Beauftragten der Bundesregierung für Kultur und Medien gefördert wird.

Wir hoffen, dass das Lesen unserer IMPACT-Dokumentation für Sie eine anregende Erfahrung wird!

*Stefan Hilterhaus*

*Künstlerischer Leiter PACT Zollverein*

# FOREWORD

From today's viewpoint (this is being written in the summer of 2020) the issues that were discussed during IMPACT19 appear more pernicious and urgent than ever; at the same time the world as we know it has changed drastically over recent months. The themes of globalisation, including the associated exploitation of the planet, the precarious handling of human rights and the oppression of minority groups, were as crucial then as they are now. PACT invited Ingrid LaFleur, Silke Huysmans and Hannes Dereere as well as Jozef Wouters to the fifteenth edition of IMPACT; they are artists who consistently weave together activist and investigative, political and technological as well as scenographic and social practices – ›Weaving Traces‹ as it were – as reflected in the title of the symposium.

In her practice, curator, pleasure activist and Afrofuturist Ingrid LaFleur explores ways that social justice can be enabled by means of new technologies, economic spaces and governance. In their multi-media theatre works, Silke Huysmans and Hannes Dereere pull together academic research, interviews with contemporary witnesses and new technologies, in order to point to concrete social, political and ecological grievances. And the architectonic scenarios of scenographer and visual artist Jozef Wouters – who came to IMPACT in place of choreographer Meg Stuart who was sadly unable to come – open up the possibility of social inclusion and aesthetic reappraisal. All contributors create practical spaces and pertinent outlines of the future for the international participants from disciplines that include dance, performance, visual arts, music, literature, film, textile design, journalism, geology, urbanism, activism and architecture, to further explore and develop.

The collaborations that emerged from these intense workshop experiences wove together the experiences of activist artistic creation and action and filled the empty space for five intense days. The symposium was accompanied by renowned Belgian architect and dance critic Pieter T'Jonck, who for the second time documented his experiences from the five symposium days, which the reader can find here.

Our most special thanks go to all those who contributed, Wim's Kochwerk, and the team at PACT Zollverein who helped shape this multi-layered and inspiring symposium and whose unparalleled engagement made it possible!

We would also like to sincerely thank our supporters and in particular, the Alliance of International Production Houses (Bündnis internationaler Produktionshäuser). Because in 2019 this transdisciplinary symposium was again part of the ›Democracy Stress Test‹ module, which is one of the Alliance's projects supported by the Federal Government Commissioner for Culture and Media.

We hope that reading our IMPACT documentation will be a thought-provoking experience!

*Stefan Hilterhaus*

*Artistic Director PACT Zollverein*

# IMPACT19

## EIN BERICHT

### ›WEAVING TRACES‹ VERWOBENE SPUREN

In vielerlei Hinsicht erlebte ich mit IMPACT19 eine einzigartige Ausgabe des Symposiums.

Die in Berlin lebende Choreographin Meg Stuart wurde im letzten Moment aus persönlichen Gründen verhindert und mit dem belgischen Szenographen Jozef Wouters sprang ein enger Weggefährte Stuarts für sie ein. Es entstand spontan ein alternatives Programm mit überraschenden Freiräumen, die spürbare Auswirkungen auf das Miteinander der gesamten Gruppe hatten, die sich zu einer eng verbundenen Gemeinschaft entfalten sollte.

Die Teilnehmenden ließen sich auf alle Erlebnisse und Erfahrungen der fünf Tage ein: einige boten selbständig Workshops an, und bereicherten auf diese Weise das Symposiums-Programm. Es spricht für die entstandene Intensität, dass die Teilnehmer\*innen danach den Kontakt zueinander nicht abreißen ließen, sich mit Rat und Tat zur Seite standen und lebendig Ideen und Vorschläge untereinander austauschten und besprachen. Auch wenn ein Symposium wie IMPACT oft nachhaltige Eindrücke hinterlässt, ist es doch etwas Besonderes, wenn eine Gruppe auf diese Weise in Verbindung bleibt.

Das regt nicht zuletzt deshalb zum Nachdenken an, weil IMPACT19 sich mit dem Thema ›Weaving Traces‹ befasste, was sich mit ›verwobene Spuren‹ übersetzen lässt. Es ging um Positionen, die »im politischen Raum, in Stadt- und Inselstrukturen, in ökologischen Zusammenhängen und im Körper, Eingriffe, Einschreibungen und Diskriminierungen freilegen.« So geben Ingrid LaFleur und Jozef Wouters beide in ihren Praxen den Marginalisierten eine Stimme und entwerfen Visionen, wie alternative Gesellschaften aussehen könnten. Mit allgemein zugänglichen technischen Mitteln zeigen Silke Huysmans und Hannes Dereere indes, wie sich weltweit existenzgefährdende Prozesse von Umweltzerstörung und Spekulation zu einer komplexen dokumentarischen Performance verdichten lassen.

Wie sich herausstellen sollte, gestatteten die frei gewordenen Räume im ursprünglich geplanten Ablauf des Symposiums den Teilnehmenden, Verantwortung zu übernehmen. So konnten, mehr denn je, die Begegnungen und die gewonnenen Erkenntnisse in den Verlauf des Symposiums direkt eingewoben werden. Man spürte sehr deutlich, dass durch die gegenseitige Inspiration der zahlreichen Praxen und Kompetenzen hier etwas Größeres entstand: Spuren zueinander zu legen und zu folgen.

# IMPACT19

## REPORT

### ›WEAVING TRACES‹

There has probably never been an edition of the IMPACT symposium until now that began under such circumstances as IMPACT19 ›Weaving Traces‹: at the last moment, the Berlin-based American choreographer Meg Stuart had to cancel her contribution for personal reasons. She was represented instead by a close collaborator, the Belgian scenographer Jozef Wouters. This made a dramatic difference to the symposium as, due to the short notice, Wouters was not able to stay for the full session, which meant that there was room for an alternative programme.

On the other hand, there has possibly never been an IMPACT session that produced such a tightly-knit group of participants; they all invested themselves fully in what there was to experience and to learn during the week. Some participants also readily stepped in to provide extra workshops. And what was unusual is that many of them remained in contact with each other after the symposium, exchanging tips and tricks, ideas and proposals about almost anything. That is exceptional, because although a symposium such as IMPACT usually leaves a deep impression on its participants, it is not often that a group sustains lasting contacts afterwards.

This is food for thought, not in the least in the light of the theme of this IMPACT19, which was ›Weaving Traces‹. At its heart lay positions which, according to the programme, »expose interventions and discrimination in the political sphere, in urban and island structures, in ecological contexts as well as in the body«. That is clearly true for the work of Ingrid LaFleur and Jozef Wouters. Both have developed a practice that gives the disadvantaged a voice to their anger as well as the possibility of building an alternative vision of what society could be. In an entirely different way, this also applies to the work of Silke Huysmans and Hannes Dereere. Using widely accessible technical means, their complex documentary performances oblige spectators to re-consider information about processes that on a global scale disrupt the lives of people through the devastation of their ecological context.

As it was, the minor ›devastation‹ of the symposium's programme enabled the participants to take up responsibility in a different way. More than ever, there was an acute sense that the combined effect of the very diverse competencies and practices of the participants could add up to something bigger and more powerful: ›weaving traces‹ between themselves and directly into the course of the symposium.



# EPISODE 1

## VOREINGENOMMENHEIT UND UTOPIE

Ingrid LaFleur wurde PACT erstmals durch einen Vortrag bekannt, den sie im Rahmen der vom 21. Oktober 2017 bis zum 22. April 2018 laufenden Ausstellung »Afro-Tech and the Future of Re-Invention« in Dortmund hielt. Die von Inke Arns und Fabian Saavedra-Lara kuratierte Ausstellung verfolgte das Ziel, eine »Verbindung zwischen Afrofuturismus und alternativen technologischen Energien und Imaginationen« herzustellen.

Es war eine der ersten Ausstellungen zum Thema in Deutschland, auch wenn der Afrofuturismus auf eine lange Tradition zurückblicken kann. Um die englische Wikipedia-Seite zum Thema zu zitieren, die selbst wiederum Lisa Yaszek zitiert:

»Afrofuturismus ist eine kulturell-ästhetische Wissenschaftsphilosophie und Geschichtsphilosophie, die sich mit dem Zusammenhang von afrikanischer Diaspora-Kultur und Technologie auseinandersetzt. Der Begriff wurde zuerst von Mark Dery 1993 geprägt und in den späten 1990ern durch von Alondra Nelson angestoßene Diskussionen weiter vertieft. Afrofuturismus adressiert Themen und Anliegen der afrikanischen Diaspora durch eine technokulturelle und von Science-Fiction geprägte Sicht und umfasst eine Reihe von Medien und Künstlern, die ein Interesse an der Vergegenwärtigung von schwarzen Zukünften teilen, welche sich von afrodiasporischen Erfahrungen ableiten.«

Der Begriff mag aus dem Jahr 1993 stammen, aber die Wurzeln des Afrofuturismus reichen weit in die Vergangenheit zurück, bis in die 1950er Jahre, als Jazzmusiker Sun Ra und sein »Arkestra« einen Musikstil entwickelten, der Sci-Fi-Versatzstücke mit afrikanischen Kulturtraditionen verknüpfte. Sun Ra machte den Weg frei für einen anderen Blick auf die Geschichte der afrikanischen Diaspora – und damit auch auf ihren sozialen und kulturellen Stellenwert. Der Einfluss dieser Diaspora lässt sich inzwischen in allen Bereichen der Kunst nachweisen.

Es war kein Zufall, dass die in Detroit lebende Kuratorin und Künstlerin vor zwei Jahren nach Dortmund eingeladen wurde, um vor einem großen Publikum zu sprechen. Auf ihrer Webseite beschreibt sie sich als »Kuratorin, Pleasure-Aktivistin und Afrofuturistin«. Ihre Mission bestehe darin, so LaFleur weiter, »eine fairere Verteilung der Zukunft« zu gewährleisten und für »soziale Gerechtigkeit« zu kämpfen – dort also, wo »neue Technologien, Ökonomien und Regierungsformen« zusammentreffen.

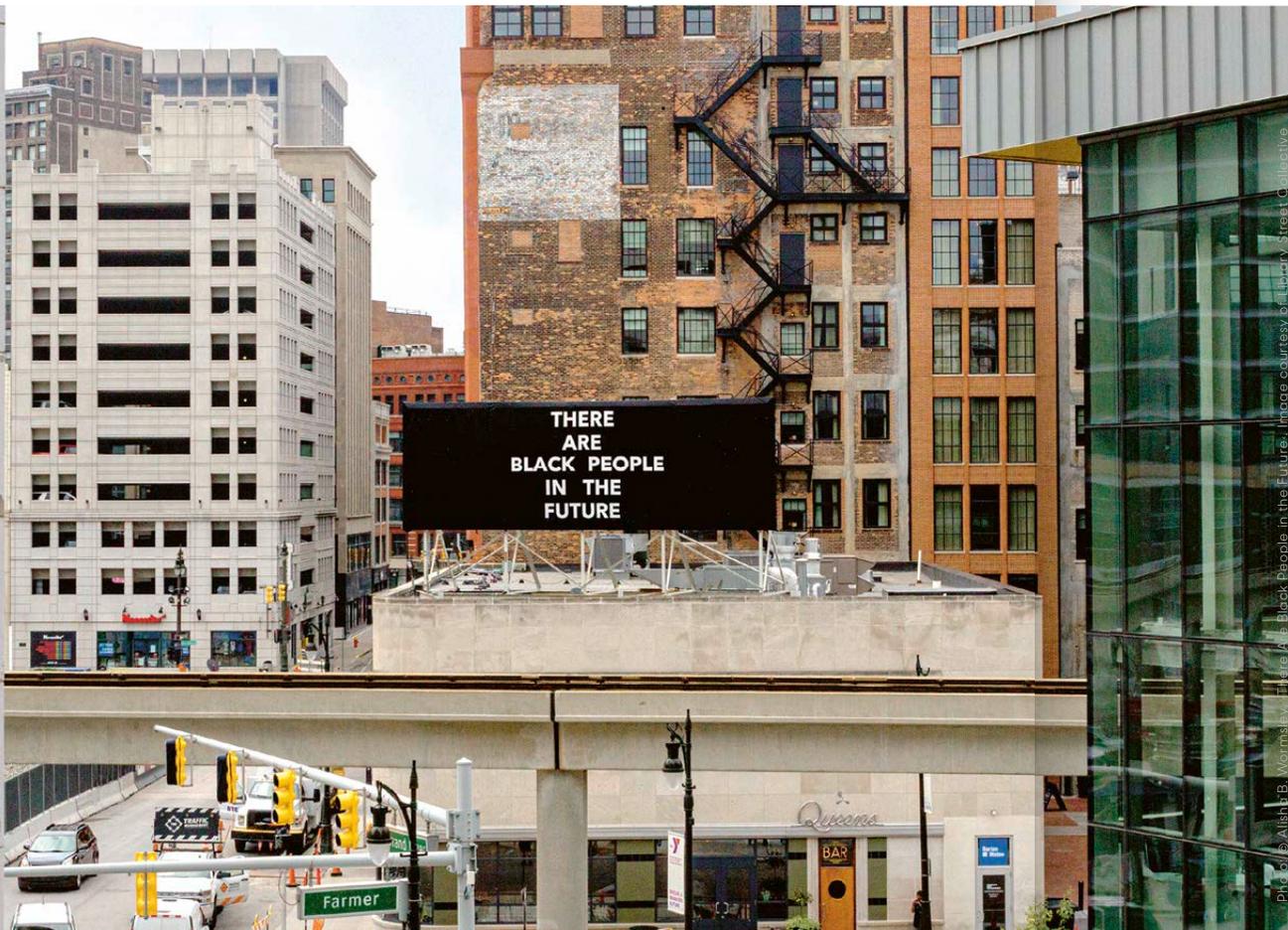


Photo: © Alisha B. Wormsley. There Are Black People in the Future. Image courtesy of Library Street Collective

Sie erklärte in einem Interview, das sie im Rahmen von IMPACT19 gab: »Ich bin seit fünfzehn Jahren Kuratorin. In dieser Zeit habe ich stets versucht, eine Fragestellung oder eine Herausforderung aus verschiedenen Blickwinkeln zu betrachten. So begann ich zu überlegen, inwiefern der Afrofuturismus zur Lösung der in Detroit herrschenden Probleme beitragen könnte. Die Menschen in Detroit arbeiten sehr hart, aber man raubt ihnen ihre Energie. Pleasure-Aktivismus war das, was sie brauchten, um wieder zu Kräften zu kommen und ihre Sorgen zu bewältigen. In meiner Arbeit nahm die Idee der Freude (Pleasure) allmählich wie von selbst mehr Raum ein. Zu meinen künstlerischen Projekten gehörte es, Meditationstechniken zu entwickeln, damit die Menschen in sich ruhen und sich weiterentwickeln können. Dazu kamen Klangerbeiten: seit vier Jahren konzipiere ich Soundinstallationen. Diese Praktiken sind alle miteinander verbunden, eine geht aus der anderen hervor und wieder in andere über.«

In ihrem öffentlichen Vortrag »Breathing in Blackness: Temporal Dimensions of Utopia«, den LaFleur am ersten Abend des Symposiums hielt, schilderte sie die bedrückenden Umstände, denen Schwarze Körper in Detroit ausgesetzt sind. Nachdem die Stadt 2013 Insolvenz beantragen musste, ergriffen viele Bewohner\*innen die Flucht. Die zurückbleibende Bevölkerung war zu 85 Prozent Schwarz. Detroit kam allmählich wieder auf die Beine, doch dem gegenwärtigen Bürgermeister war das nicht genug. Er wollte die Stadt zu alter Größe zurückführen, was nichts anderes hieß, als sie wieder *weißer* zu machen: Whitewashing lautet der entsprechende Begriff. Wie LaFleur bemerkte, gibt es »angesichts einer von strukturellem Rassismus und Segregationismus durchdrungenen Politik sowie von Schwarzen Körpern, die ständigen Polizeikontrollen unterworfen sind, keine Zweifel, dass das Whitewashing von Detroit vorsätzlich geschieht: Hier soll eine utopische amerikanische Vorstellung von Anstand und Ordnungsliebe verwirklicht werden. Es soll ein Ort entstehen, in dem eine Politik der bornierten Schicklichkeit den Ton angibt und jedes Grundstück von einem weißen Gartenzaun umgeben ist. In dieser *weißen* Fantasie sind Schwarze Körper, die sich frei bewegen können, schlicht nicht vorgesehen.«

Anhand verstörender Beispiele belegte LaFleur ihre These, wonach die *weiße* Utopie sich Schwarzen Menschen als Dystopie darstellt. Dieses Unrecht dauert an, weil die Entscheidungsträger\*innen die Augen vor ihren eigenen rassifizierenden Vorurteilen verschließen. An der lokalen Wirtschaft bereichern sich einige, während andere benachteiligt werden – natürlich nicht wegen ihrer Hautfarbe, heißt es dann gern, sondern aufgrund vermeintlich objektiver ökonomischer Faktoren.



Es ist daher nicht verwunderlich, dass LaFleurs Schaffen neben dem künstlerischen einen aktivistischen Einschlag aufweist. 2017 trat sie als Kandidatin zur Bürgermeister\*innen-Wahl in Detroit an und gründete AFROTOPIA, um »afrofuturistische Strategien zur Ermächtigung Schwarzer Körper und diskriminierter Gruppen mithilfe von Technologien wie Blockchain und Ideen, wie dem bedingungslose Grundeinkommen umzusetzen«. Derzeit ist sie als Social Impact-Beraterin am Detroit Blockchain Center tätig.

Der Zusammenhang zwischen ihrer künstlerischen Praxis und ihrem politischen Aktivismus ist offensichtlich, aber er hat durch ihr Interesse an der Blockchain-Technologie eine neue Qualität erreicht. Man kann sich Blockchain als ein gewaltiges elektronisches Register vorstellen, das von den Nutzer\*innen geführt und kontrolliert wird. Banken und Buchhaltung werden dadurch überflüssig. Bislang hat die Blockchain-Technologie jedoch vor allem den Interessen des *weißen*, männlichen und habgierigen Teils der Bevölkerung gedient – wie nicht zuletzt IMPACT18 deutlich herausgearbeitet hat. Wie lässt sich diese Technologie mit LaFleurs Mission der kollektiven Selbstermächtigung vereinen?

»Es geht darum, ein neues, gemeinschaftsbasiertes Wirtschaften entstehen zu lassen«, lautet ihre Antwort. »Diese Form des Wirtschaftens ist meiner Ansicht nach die beste, denn sie basiert auf geteilten Werten, die sich in einer gemeinsamen Vision niederschlagen. Heutzutage ist es alles andere als selbstverständlich, überhaupt in der Lage zu sein, eine alternative Wirtschaftsform aus dem Boden zu stampfen, schließlich sind wir in einen globalen Kapitalismus eingebunden, der auf Vorstellungen beruht, die uns befremden oder sogar unseren eigenen Interessen widersprechen. Denken Sie nur an drängende Herausforderungen, wie den Klimawandel. Aber diese omnipräsente Ideologie hält uns in ihrem Griff und beeinflusst unsere Sicht der Welt. Als sich Blockchain entwickelte und der Tech-Sektor stetig anwuchs, fiel mir auf, dass viele Menschen kaum Zeit darauf verwenden, sich ihre eigenen Vorurteile zu vergegenwärtigen. Sie sind Kompliz\*innen des Systems, obwohl sie glauben, radikal dagegen zu sein. Solange sie ihr Augenmerk nicht auf ihre eigene Voreingenommenheit in Sachen Gender, Hautfarbe und Ethnizität richten, sind sie willige Helfer\*innen der Diskriminierung.«

In ihrem Vortrag verdeutlichte sie anhand von Beispielen, wie dieses alternative Wirtschaften – eine Utopie für die Vielen, nicht die Wenigen – durch Technologie Wirklichkeit werden könnte. So erwähnte sie das Projekt eines Freundes: »In Anbetracht der fortwährenden Unterdrückung Schwarzer Körper machte sich mein Freund daran, mit leicht zugänglichen Ressourcen ausgestattete Safe Spaces zu etablieren. Was zunächst im Überlebensmodus geschah, ist zur Grundlage zukünftigen Wohlergehens geworden. Das nenne ich AFROTOPIA.« Daraus ergibt sich ihre spezifische gesellschaftliche Vision: »Wieso konstruieren wir nicht mehr solcher Portale des Friedens und der Kooperation in unserer Nachbarschaft, anstatt uns dabei zu verausgaben, dem Nationalstaat zuzuarbeiten? Wie würde sich so ein Unterfangen gestalten, wäre es möglich? Die aktuelle Entwicklung der Technologie sagt: Ja, es ist möglich. Ich bin überzeugt, dass neue Technologien wie Blockchain unsere utopische Vision voranbringen können. Wenn uns an einer Welt der Freiheit liegt, in der Ressourcen im Überfluss vorhanden sind und effizient genutzt werden, dann ist die Blockchain-Technologie genau das, wonach wir suchen.«



## DER WORKSHOP

Ingrid LaFleurs Workshop für die Teilnehmer\*innen von IMPACT19 stand im Zeichen dieser Utopie für alle. Es war für sie (wie auch für Silke Huysmans und Hannes Dereere) das erste Mal, dass sie einen ganztägigen Workshop organisierte. Für LaFleur hat sich die Erfahrung mehr als gelohnt: »Alle Teilnehmer\*innen hatten sich eigens beworben, was an sich schon zu einer interessanten Gruppenzusammensetzung führt. Zwischen uns fand ein intensiver Austausch von Ideen statt. Ich habe von ihnen genauso viel gelernt wie sie von mir.«

Es ging mit einer einfachen Übung los: Die Teilnehmenden sollte sich einen Namen aussuchen, der zum Ausdruck bringt, welche »Superkräfte« sie besitzen. So konnte LaFleur spielerisch veranschaulichen, dass Personen ohne nennenswerte Privilegien – zum Beispiel Schwarze Menschen – in ihrer Erziehung und durch soziale Exklusionsmechanismen oft suggeriert wird, sie hätten keinerlei Talente oder Fähigkeiten.

Das manifestiert sich nicht zuletzt in einem eklatanten Mangel an ökonomischer Macht – dem zweiten Punkt, den LaFleur anspricht. Was bedeutet uns Geld? Was, wenn nicht genug davon da ist? Oder man Schulden mit sich herumträgt? Die Teilnehmer\*innen hatten hier weit auseinandergehende Assoziationen, was nur unterstreicht, wie viel Verwirrung bei diesem Thema herrscht. So hat sich jedenfalls LaFleurs Vermutung bestätigt, dass wir unbewussten Vorurteilen über die Bedeutung und den Stellenwert von Geld aufsitzen, die sich aus dessen abstraktem Wesen ergeben. Aus diesem Grund machen sich die Leute nur selten Gedanken darüber, woher Geld kommt oder welche Machtverhältnisse sich im Geld kristallisieren. Geld ist bekanntermaßen ein Tauschmittel, aber vielleicht ist es nicht das einzige. Es drängte sich die Frage auf, ob andere Tauschmittel für andere Machtverhältnisse sorgen könnten – aber wie ließe sich das praktisch umsetzen? Dieser Frage gingen die Teilnehmer\*innen am Nachmittag nach.



Die Diskussion über Geld ließ auch Schulden in einem anderen Licht erscheinen. Schulden hängen genauso eng mit sozialen Machtstrukturen zusammen wie Geld und können, je nach der eigenen sozialen Stellung, ganz unterschiedliche Auswirkungen haben. LaFleur wies auf das Paradox hin, dass sich mit Schulden durchaus Geld verdienen lässt – vorausgesetzt man ist ökonomisch privilegiert und mächtig genug. Für Leute in Armut hingegen bedeuten Schulden eine Art von Knechtschaft und ziehen die gesellschaftliche Ächtung nach sich. (Wie um ihre Behauptung zu untermauern, war kurz darauf in den Nachrichten zu hören, dass der derzeitige Präsident der Vereinigten Staaten so hoch verschuldet ist, dass er technisch gesehen bankrott ist, aber dennoch keinen Pfennig zurückzahlen muss, weil er andere, darunter die Deutsche Bank, die Schulden zahlen ließ. Er mag damit durchkommen, eine weniger privilegierte Person hätte sich so eine Masche nie im Traum einfallen lassen.)

Vom Geld und den Schulden war es nur ein kurzer Weg bis zu den Problemen von Ungleichheit und Privilegiertheit, die in Wahrheit zwei Seiten derselben Medaille sind. Für mich persönlich war es eine verstörende Erfahrung. Nicht etwa, weil ich mir einiger meiner Privilegien nicht bewusst gewesen wäre, sondern weil Ingrid LaFleur uns mit Aussagen über Privilegiertheit in den fünf Bereichen Nationalität, Fähigkeiten, Hautfarbe und Ethnizität, Religion und Sexualität konfrontierte. Jedes Mal, wenn eine der Aussagen auf uns zutraf, sollten wir ein Stück Pasta nehmen. Ich konnte fast immer mit Ja antworten. Obwohl einige Privilegien für mich weniger bedeutend schienen (so die Aussage »Ich kann davon ausgehen, dass ich an meinen religiösen Feiertagen nicht zur Arbeit oder in die Schule gehen muss«), wurde mir doch schlagartig klar, wie elend das Leben für Menschen sein muss, auf die keine der Aussagen zutrifft. Im Anschluss an diese Übung forderte LaFleur die Teilnehmer\*innen auf, sich eine gerechtere Verteilung von Privilegien auszumalen.

Die Nachmittagssitzung begann mit einem Vortrag über die bis heute anhaltenden zerstörerischen Nachwirkungen von Kolonialismus und Sklaverei. Die meisten Europäer\*innen tun zwar so, als ob sie das Thema nicht betrifft, aber LaFleur stellte heraus, dass die europäische Wirtschaft im 17. Jahrhundert vom Sklavenhandel massiv profitierte. Dann erläuterte sie neue Strategien zur Verringerung der ökonomischen Ungerechtigkeit. Im Rückgriff auf Essays von Adrienne Maree Brown skizzierte LaFleur einige Leitideen für eine andere Wirtschaftsordnung: »Klein ist gut«, »Wandel ist beständig«, »Für die richtige Arbeit ist immer Zeit«, »Es gibt kein Scheitern, sondern nur Lektionen« oder die vielleicht interessanteste: »In diesen Raum steckt ein Gespräch, das nur die hier Anwesenden führen können – finde es.« Daraus ergab sich eine Reihe von Maximen für ein neues Wirtschaften: »Lösungen im kleinen Maßstab«, »Löwenzahnwiderstand«, »Resilienz – Dezentralisierung«, »Ameisenkollektiv oder kollektive Nachhaltigkeit«, »Pilzmyzel-Verbundenheit«, »Entgiftung«, »Prozess und Resultat wertschätzen«, »die kollektive Führung der Stare«, »Partnerschaft«, »Anpassungsfähigkeit«. Kurzum: Es war eine Liste all dessen, womit sich die neoliberale Ökonomie schwertut.

Dies mündete in der zentralen Frage des Tages: Wie lassen sich auf Grundlage der Blockchain-Technologie »dezentralisierte autonome Gemeinschaften« (oder DAGs) errichten, die die oben genannten Prinzipien und Strategien in die Praxis umsetzen? Aus dem Stegreif mussten die auf sechs Gruppen verteilten Teilnehmer\*innen eine DAG imaginieren und dabei eine Reihe von Fragen beantworten.

## WIRTSCHAFT

- In wessen Dienst steht Eure Währung? Warum?  
Was für eine Gemeinschaft seid Ihr, eine lokale oder eine globale?
- Nennt drei Werte, die für Eure Gemeinschaft wichtig sind.
- Wählt eins der an der Tafel aufgelisteten ökonomischen Probleme aus und überlegt, wie Ihr es angehen würdet.
- Wie und wofür soll die Währung verwendet werden?
- Was sind die Vorzüge der Mitgliedschaft in Eurer DAG?
- Ist die Währung durch irgendetwas anderes gedeckt?  
Wenn ja, wodurch?
- Wer kann Mitglied in Eurer DAG werden?  
Wie identifiziert ihr potenzielle Mitglieder (bewährte Kund\*innen, Menschen aus dem Vertrauenskreis, usw.)?
- Wie kann man sich Eurer DAG anschließen?

## FÜHRUNG UND ADMINISTRATION

- Auf welcher Mitgliedsvereinbarung beruht Eure Gemeinschaft?
- Wer administriert die DAG?
- Wie oft findet eine Posten-Rotation statt?
- Wie wählt die DAG ihre Administrator\*innen?
- Welchen Namen trägt die DAG?
- Veranschaulicht Eure DAG.

Die Ergebnisse gingen in alle möglichen und mitunter in recht überraschende Richtungen. Die Gruppe, der ich zugeteilt war, setzte sich ein praktisches Ziel, das von der Vielzahl der beim IMPACT-Symposium repräsentierten Nationalitäten inspiriert war. Wir dachten uns ein internationales Gastfreundschaftsnetzwerk aus, das auf Werten wie Solidarität, Empathie und Autonomie beruhen sollte. Die Idee dahinter war, dass jedes Mitglied sich an andere Mitglieder wenden konnte, wenn es in Schwierigkeiten geriet oder eben gerade in der Gegend war. Die Währung war denkbar einfach gestrickt: Jede\*r musste mindestens fünfzig Stunden Zeit im Jahr investieren. Was Führungsangelegenheiten angeht, kamen wir über ein paar allgemeine Leitsätze nicht hinaus und beließen die Administration in den Händen von PACT.

In eine ähnliche Richtung ging der Vorschlag einer anderen Gruppe, die ein Bibliothekskollektiv mit Kunstschwerpunkt auf die Beine stellen wollte, das auf der Idee basierte, Bücher und Informationen gleichermaßen zu teilen. Es blieb die Frage, ob sich dieses Projekt anders als eine Facebook-Gruppe aufziehen ließe, um die mit der Struktur dieses sozialen Netzwerkes einhergehenden Probleme der Content-Moderation, Kontrolle und Finanzierung zu vermeiden. Ein drittes Team machte sich Gedanken über eine DAG, die im gegenseitigen Austausch Wissen und Fähigkeiten vermittelt, um Synergieeffekte zu erzielen und eine kollektive Energie innerhalb der Gruppe zu erzeugen. Eine solche Gruppe könnte auch Lobbytätigkeiten für Mitglieder ausüben, die in Bedrängnis sind oder bedroht werden – eine Idee, die erneut zur Sprache kam, als Lucy Ilado etwas später ausführte, wie sich Musiker\*innen in Ostafrika durch wirksame Lobbymechanismen gegenseitig unterstützen.



Eine Gruppe verpasste ihrer DAG einen radikal futuristischen Zuschnitt. Sie verortete ihr Pflanzenutopia, das sich auf die Züchtung lokaler Spezies mit globalen Wirkungen spezialisieren würde, 4000 Jahre in der Zukunft. Die wichtigste Ressource, die dabei Verwendung fände, wäre natürliches Licht. Endprodukt und Hauptzahlungsmittel sollte Sauerstoff sein. Die Gruppe verstand sich als eine Gemeinschaft vegetabiler und menschlicher Pflanzen, als wären sie aus einem Prozess der wechselseitigen Bestäubung hervorgegangen. Gedeckt wäre diese Blockchain-Währung nicht durch einen Rohstoff oder ein Edelmetall, sondern durch die Körper der DAG-Mitglieder, wobei andere Körper selbstverständlich als Gäst\*innen willkommen wären. Da diese DAG um das enge Verhältnis von Leben und Tod kreiste, ernannte die Gruppe Sonne, Erde und Wasser zu den Hauptadministrator\*innen.

Ingrid LaFleur war von den Resultaten begeistert und gab sich überzeugt, dass diese Ideen in ihre eigene Arbeit einfließen würden. Zugleich räumte sie ein, dass solche hyperlokalen DAGs derzeit nicht existieren. Die Bewegung ist bislang global und online – wie im Fall von eosDAC, einem gemeinschaftlich geführten EOS-Blockgenerator und DAG-Förderer – und momentan nicht imstande, die konventionelle Wirtschaft umzukrempeln. Aber auch Rom wurde nicht an einem Tag erbaut. Zudem schloss LaFleur ihren Vortrag mit dem Hinweis, dass in naher Zukunft ein Drittel der Weltbevölkerung afrikanisch sein wird und sich Technologien auf dem Kontinent schon jetzt in rasendem Tempo entwickeln – genauso wie der Pleasure Activism.

INGRID LAFLEUR

# EPISODE 1

## BIASES AND UTOPIAS

Ingrid LaFleur was introduced to PACT through a talk she held at the exhibition ›Afro-Tech and the Future of Re-Invention‹ that ran from the 21st of October 2017 to the 22nd of April 2018 in Dortmund. This exhibition, curated by Inke Arns and Fabian Saavedra-Lara, »put Afrofuturism in dialogue with alternative technological solutions and imaginations«.

It was perhaps one of the early exhibitions in Germany around Afrofuturism, although Afrofuturism itself has a long tradition. To quote Wikipedia, itself quoting from Lisa Yaszek: »Afrofuturism is a cultural, aesthetic philosophy of science and philosophy of history that explores the developing intersection of African Diaspora culture with technology. It was coined by Mark Dery in 1993 and explored in the late 1990s through conversations led by Alondra Nelson. Afrofuturism addresses themes and concerns of the African diaspora through techno-culture and science fiction, encompassing a range of media and artists with a shared interest in envisioning black futures that stem from Afrodiasporic experiences«.

Although the term was coined in 1993, its roots are much older, dating back at least to the 1950s when jazz musician Sun Ra and his ›Arkestra‹ invented a music style that linked sci-fi with ancient African culture. He opened the way for an alternative take on the history as well as the social and cultural position of the African diaspora. And now its influence has spread through all domains of art.

It was by no means a coincidence that the Detroit-based curator and artist Ingrid LaFleur was invited to the large-scale Dortmund event. On her website she presents herself as »a curator, pleasure activist and Afrofuturist«. Her mission, she continues, »is to ensure equal distribution of the future, exploring the frontiers of social justice through new technologies, economies and modes of government«.

In an interview during IMPACT19 she put it this way: »I have been a curator for fifteen years. During that time, I have been looking at how to approach a subject or a mission from different perspectives. I started looking at how Afrofuturism can address some of the challenges we are facing in Detroit. Detroiters were working very hard, but energy was being extracted from them. They needed more pleasure in their lives to bring that energy back into themselves, to be able to deal with their own grief. Pleasure came about organically in my work. As an artist, I started creating meditations to make sure that people stay centred and can grow. I also presented sound, so the last four years I started making installations around sound. All of these practices are very much intertwined. They inform each other«.



Ingrid LaFleur, 'Right In', Photo: © Dagen Krügge

In the public lecture ›Breathing in Blackness: Temporal Dimensions of Utopia‹ that LaFleur gave on the first evening of IMPACT19, she explained how grievous the situation of Black bodies in Detroit is at this moment. After the city filed for bankruptcy in 2013 many people left, leaving behind a population that was 85% Black. But somehow the city managed to thrive until the current mayor of Detroit stepped up with his dream to make the city ›great again‹, that is, to ›whitewash‹ it. As LaFleur notes: ›Based on the policies of spatial and structural racism and policing of Black bodies, it is clear the whitewashing of Detroit is intentional: an American(a) structured utopian vision of civility and organization. A place where respectability politics reigns and communities are littered with white picket fences. The white-centred fantasy of an American utopia does not include Black bodies roaming free‹.

She gave some disturbing examples to prove her point, which is, as LaFleur explained in detail, that the white Utopia is actually the Dystopia of all Black people. A situation that can only endure because those in power turn a blind eye to their racial biases. The result is an economy that works for some and against others on the basis of so-called objective economic parameters.

No wonder there is another, activist side to the work of LaFleur. Recently she was a mayoral candidate in Detroit and she created AFROTOPIA in order to implement ›Afrofuturist strategies to empower Black bodies and oppressed communities through frameworks such as blockchain and universal basic income‹. She is currently the Social Impact Advisor for the Detroit Blockchain Center.

If there is an obvious connection between her artistic practice and her political activism, this interest in blockchain technology appears to be a giant leap. One way of thinking about blockchain is as a gigantic electronic ledger, controlled and validated by all of its users. In that way it makes banks and accountants redundant. However, until now it has mainly served the interests of an all-white, all-male and certainly avaricious part of the population – which is what IMPACT18 was all about. So how does this technology fit in with LaFleur's mission of empowerment? She has a clear answer.



LaFleur: ›It is all about creating a new, community-based economy. I think these economies are the best because they are based on shared values as a common vision. It is very special in this day and age to be able to even create an alternative economy because we are forced into a global capitalist economy that is based on ideas that may alienate us or even be against our interest – just think about urgent issues such as climate change. But this ideology is very potent and omnipresent, and in that way shapes the vision of people. While the blockchain technology and tech space in general developed, I noticed that people don't take the time to reflect upon their own biases. They tend to be complicit in an oppressive system even if they think they are radically opposed to it. But as they don't look at their own biases concerning gender and race, they keep the oppression going‹.

In her lecture LaFleur offered examples of the way such an alternative economy, a utopia for the many instead of the few, could come about through technology. Talking about the work of a friend she stated: ›Understanding the constant subjugation of the Black body, my friend freely constructs safe spaces with accessible resources. This is when survival mode turns into thriving into the future. This is what I would call an AFROTOPIA‹. This leads to a specific vision: ›What if we tried to create these portals of peace and collaboration within our neighbourhoods instead of spending energy on building the nation-state? What would that look like, would it be possible? Emerging technology is telling us it is possible. I have learned how emerging technology, especially blockchain technology, can support our utopian visions. If we want a world where we can be free, where resources are abundant and efficiently managed, then blockchain technology is what we seek‹.

## THE WORKSHOP

Ingrid LaFleur's workshop for the participants of IMPACT19 was about this Utopia for all. It was the first time she had ever created this type of full day workshop (as was the case for Silke Huysmans and Hannes Dereere). LaFleur was excited about the experience: »These participants had to apply, which in and of itself makes it an interesting group. We had a profound exchange of ideas. I could learn from them as much as they could from me«.

It all started with a simple exercise: find a new name for yourself that expresses the »superhero powers« you have. It was Ingrid LaFleur's playful way of raising the issue that people with no privileges to speak of – such as the Black bodies she talks about – are made to believe through education and social exclusion that they have no capacities or talents to speak of.

One of the blatant ways in which this is revealed is through the lack of economic power. That was the second issue Ingrid LaFleur addressed. What is the meaning of money? What if there is not enough of it or if one is burdened by debts? The participants had widely divergent associations with the subject, proving that there is a lot of confusion around money. It certainly proved LaFleur's intuition that we suffer from unconscious biases on the meaning and impact of money due to its abstract nature. Because of this, people rarely give a thought as to where it comes from or how it expresses power relations. It is a means of exchange, for sure, but the idea dawned that it might not be the only one. The question was raised: could a different means of exchange be invented to create a different power balance and how could this be put in practice? This question was tackled in the afternoon.

The money issue also shed a different light on the concept of debt: it is as related to societal power structures as money and in that way produces entirely different effects depending on one's position. Ingrid LaFleur pointed, for example, to the strange paradox that debts can be profitable if one has considerable economic power or other privileges but that they are generally shackling for people living in poverty and thus lead to disrespect. (Her point was proven not much later when the news broke that the current President of the United States is in so much debt that he is technically bankrupt but nonetheless never paid a penny back, instead he made others, such as Deutsche Bank, pay the bill. While he got away with that, a less privileged person would not even have considered it.)

The stories about money and debt led in a self-evident way to the problem of inequality and privilege as two sides of the same coin. Speaking personally, I found this rather unsettling. Not because I was unaware of some of my privileges but because Ingrid LaFleur confronted us with the issue in a very concrete way through five series of statements on privilege set around »nationality«, »ability«, »race«, »religion« and »sexuality«. She asked all participants to pick up a piece of pasta whenever they agreed with one of the statements. I found myself saying »yes« to almost all of the statements. Though some privileges appeared not so important to me (e.g.: »I can assume that I will not have to work or go to school on my religious holidays«), it made me aware how wretched life is if none of them are applicable. Following this exercise, LaFleur challenged the participants to imagine a more equal distribution of privileges.



The afternoon of this symposium started with a lecture on the devastating effects of colonialism and slavery to this day. Though most Europeans think that it is none of their business, LaFleur pointed out that the European economy in the 17th century thrived on the slave trade. Then she went on to discuss emergent strategies for lesser economic injustices. Drawing on essays by Adrienne Maree Brown, LaFleur proposed some principles for an alternative economic order such as »Small is good«, »Change is constant«, »There is always time for right work«, »Never a failure always a lesson« or – most interestingly – »There is a conversation in the room that only these people at this moment can have. Find it«. This led to a set of key slogans for a new economy such as »small-scale solutions«, »dandelions resistance«, »resilience – decentralization«, »Ants Collective or collective sustainability«, »mycelium interconnect-edness«, »detoxification«, »valuing both process and outcome«, »starling's collective leadership«, »partnership«, »adaptability«. In short: everything the current neo-liberal economy is not very good at...

All of this ended up in the central issue of the day: how to create a »decentralised autonomous community« or DAC, based on blockchain technology, putting the above principles and strategies into practice. At short notice the participants, divided into six groups, had to invent a DAC by responding to this set of questions:

## ECONOMY

- Whom is your currency serving? Why?  
Who is your community? Local and/or global?
- Create a list of three values that are important to your community
- Choose an economic challenge to address from the board
- How is the currency to be used?
- What are the benefits of belonging to the DAC?
- What is backing the token? If anything.
- Who can be members of the DAC? How does the DAC identify people (Know your customer, circle of trust etc.)
- How can one join the DAC?

## GOVERNANCE

- What is the member community agreement?
- Who administers the DAC?
- How often do they rotate?
- How does the DAC vote for administrators?
- What is the DAC called?
- Illustrate your DAC



The results went in many directions, some of them quite surprising. The group I was in had a practical aim in mind, much inspired by the number of nationalities present at IMPACT. We thought about an international hospitality network based on values such as solidarity, empathy and autonomy. The idea was that any and every member could appeal to others when in trouble or just passing by. The currency was a simple one: you had to invest at least 50 hrs/year in it. Considering matters of governance, we did not get much beyond some general principles though, leaving the actual administration in the hands of PACT.

In a similar vein, another group proposed an art library collective based on the idea of sharing books and information. Theirs was the question how to manage this in another way than a Facebook Group in order to avoid the evident problems of moderation, control and financing that comes along with it. Yet another group was thinking about a DAC that would share skills to create a synergy and a collective energy as a group. The idea was that such a group could serve as well as a lobby group to support endangered members – an idea that would pop up again later in IMPACT19 when Lucy Ilado showed how East-African musicians support each other through an effective mechanism of lobbying.

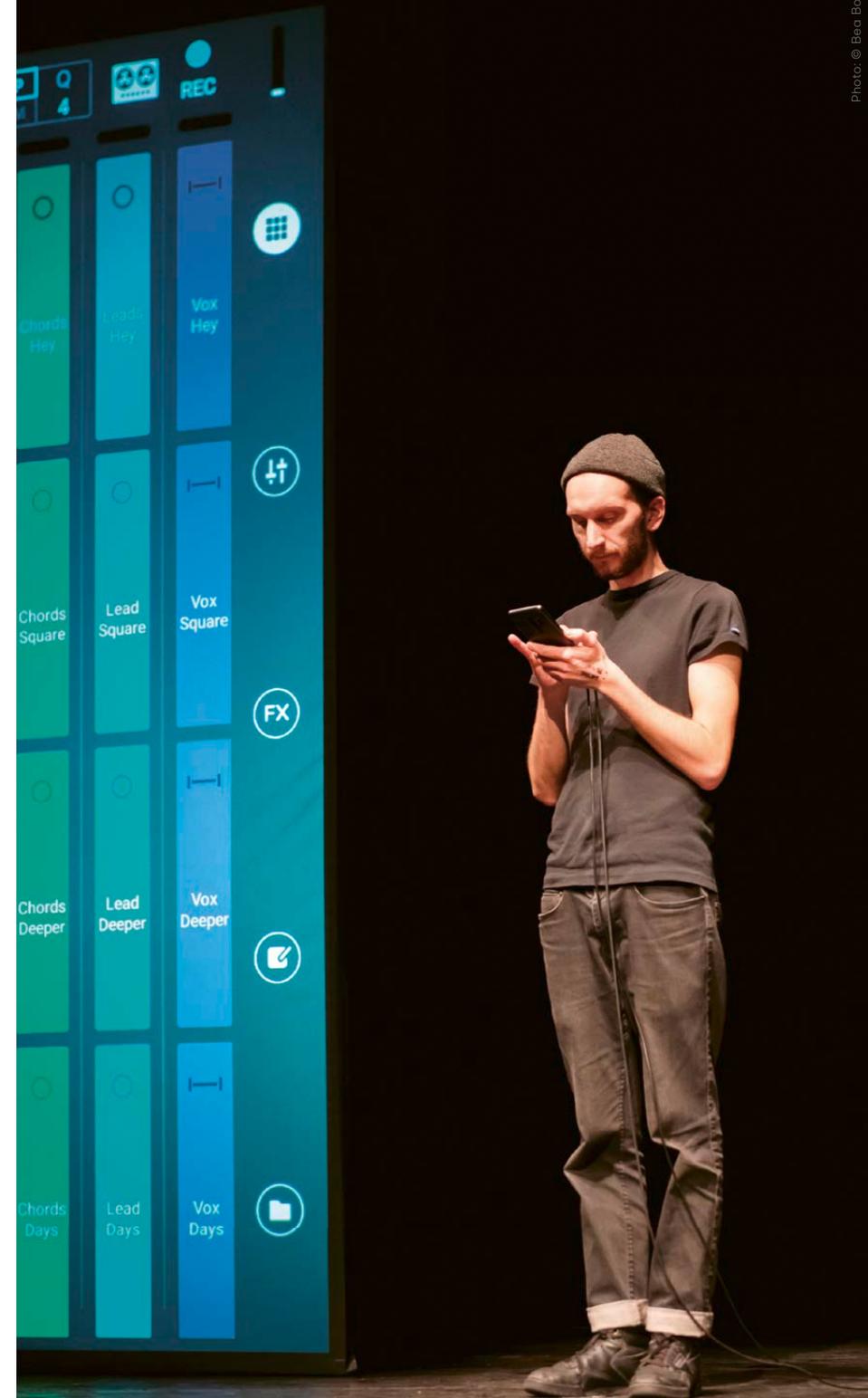
One group went for a radical futurist vision on a DAC. It aimed at a plant utopia in about 4000 years aimed at breeding local organisms with a global impact. Their main resource would be natural light, the main outcome as well as currency would be oxygen. The group saw itself as a community of plants and human plants that had come into existence through cross-pollination. The main back-up for the organisation were the bodies itself, who were also members of the DAC, but other bodies could be welcome as guests too. It was all about the intimate relationship between life and death with the sun, the earth and the water as the main administrators.

Ingrid LaFleur was thrilled by the experience. She was convinced that these ideas would somehow resonate in her future work. But she also admitted that for the time being there are no hyperlocal DAC's such as these. The movement is global and online, for instance in the community-owned EOS Block Producer and DAC Enabler, eosDAC, and far from creating havoc in the »regular« economy. But then, Rome wasn't built in one day, and as LaFleur concluded in her lecture: in the near future one third of the world's population will be African, and technology is rapidly progressing there. As is pleasure activism.

## EPISODE 2

Am ersten Abend des Symposiums folgte auf Ingrid LaFleurs Vortrag die Aufführung von »Pleasant Island«, der jüngsten Arbeit der beiden belgischen Theatermacher\*innen Silke Huysmans und Hannes Dereere. Darin ergründeten sie, wie die kleine Pazifikinsel Nauru (die nur 6 mal 4 Kilometer misst und wegen ihrer landschaftlichen Schönheit einst als »Pleasant Island« bekannt war) durch die Ausbeutung der lokalen Phosphatvorkommen im Zuge der Unabhängigkeit 1968 zum reichsten Land der Erde wurde. Doch als die Rohstoffreserven erschöpft waren, fiel die Insel in Armut zurück, da die Profite aus dem Phosphatbergbau schlecht investiert worden waren. Nauru erschloss sich eine neue Einnahmequelle, indem die Insel Geflüchtete aus Australien aufnahm und dafür im Gegenzug finanzielle Zuwendungen erhielt. Mit anderen Worten: Das Land zehrt nicht länger von seinen Rohstoffen, sondern von seinem Inselstatus.

Huysmans und Dereere erzählen diese Geschichte auf einzigartige Weise: Beide stehen neben einer Leinwand, auf die sie mithilfe ihrer Smartphones Bilder und Texte projizieren. Vermittels dieser Bilder berichten sie von ihren investigativen Recherchen zu den Lebensbedingungen auf der Insel. Darüber hinaus kommen Dokumentarmaterial und Musik zum Einsatz. Huysmans und Dereere zeigen so, wie die Kolonialbehörden vor 1968 die Insel durch die rücksichtslose Ausbeutung der gewaltigen Phosphatressourcen ruiniert haben. Nach der Unabhängigkeit blieb den Bewohner\*innen keine andere Wahl, als diesen Weg weiterzugehen, da die natürliche Umwelt auf Nauru bereits schwer in Mitleidenschaft gezogen worden war. Ein paar Jahre später endete der lukrative Rohstoffabbau jedoch abrupt. Nun richten Huysmans und Dereere ihre Aufmerksamkeit auf die Lebensumstände der Geflüchteten, die auf der Insel interniert sind. Obwohl diesen vor Ort zwar eine gewisse Freizügigkeit zugestanden wird, befinden sie sich in einer verzweifelten Lage. Ihr einziges Kommunikationsmittel ist das Handy, und selbst dieses Recht steht ihnen erst seit ein paar Jahren zu. Auch Huysmans und Dereere benutzten Smartphones, um unauffällig Bilder zu machen und Stellungnahmen aufzunehmen, denn Außenstehenden, die der Situation kritisch gegenüberstehen könnten, begegnet man auf Nauru mit Misstrauen.



Dass Huysmans und Dereere mit Smartphones auf der Bühne stehen, ist also kein Gimmick, sondern reflektiert die oft klaustrophobischen und mühsamen Kommunikationsbedingungen auf der Insel. Durch das bloße Zeigen des Gesehenen gelingt es den beiden Künstler\*innen, eindringlich zu vermitteln, was es bedeutet, auf eine Insel, die mit einer atemberaubend schönen Küste ebenso wie mit kargen, vom Bergbau gezeichneten Landschaften in ihrem Inneren aufwartet, in die Ausweglosigkeit abgeschoben zu werden. Sie bieten keine Lösung, verzichten sogar auf jedes Urteil über das, was sie vorfanden, und halten sich an die geschickt aufbereiteten Fakten. Tatsächlich kommt ihr eigener Standpunkt allein in der Art zum Vorschein, in der sie das Material zusammengestellt haben. Aber das genügte, um einen vor Wut aufschreien zu lassen.

Im Zusammenspiel zwischen dieser Aufführung und Ingrid LaFleurs leidenschaftlichem Vortrag über (Schwarze) Utopie wurde einmal mehr deutlich, dass künstlerische Praktiken und Aktivismus sehr unterschiedliche Verbindungen eingehen können: auf der einen Seite LaFleurs kämpferisch-kritischer Voluntarismus, auf der anderen Seite die hinterfragende Haltung von Huysmans und Dereere, die auf einen deutlich formulierten Standpunkt verzichtet. Das heißt jedoch nicht, dass die beiden Theatermacher\*innen keine Meinung zu den von ihnen dokumentierten Sachverhalten hätten. Im anschließenden Gespräch gaben Huysmans und Dereere aufschlussreiche Einblicke in ihre Methoden und Ziele.

In ihrem Abschlussprojekt als Theaterstudentin in Ghent brachte Huysmans eine ortsspezifische Arbeit in einer Lagerhalle im Hafengebiet der Stadt zur Aufführung. Kurz darauf sollte daraus ein Bürogebäude werden – ein Vorbote der kommenden Gentrifizierung dieses einst quirligen Stadtviertels. Dereere, der Theatergeschichte studierte, unterstützte Huysmans bei dem Projekt. Es war der Beginn ihrer Zusammenarbeit. »Wir interessierten uns für das Thema, weil uns auffiel, wie ähnlich sich Städte überall auf der Welt werden«, so Huysmans. Zu jener Zeit schwebte dem Duo allerdings noch kein dokumentarisches Theater vor. Das Projekt wies einen klassischen Handlungsverlauf auf und beruhte auf Interviews mit den Betroffenen dieses urbanen Transformationsprozesses. Für geraume Zeit realisierten sie solche ortsspezifischen Projekte und fanden dabei zunehmend Geschmack am dokumentarischen Theater.

Aber sie waren weiterhin auf der Suche nach einem eigenen Ansatz. Als 2015 ein Dambruch in einer Eisenerzgrube im brasilianischen Bundesstaat Minas Gerais zahlreiche Menschen das Leben kostete, war Huysmans, die in der Region aufgewachsen war, bestürzt darüber, dass die Tragödie in der europäischen Öffentlichkeit kaum wahrgenommen wurde. Und so entschloss sie sich, die Geschichte zu erzählen. Den Ausschlag gab eine Videobotschaft des Unternehmens Samarco Mineração, dem die Grube gehörte. Als Reaktion auf die Katastrophe hieß es darin, dass man »gut damit beraten« wäre, »das Geschehen aus verschiedenen Blickwinkeln zu betrachten«. Dereere meint dazu: »Natürlich wollten sie die Deutungs- und Verantwortung darüber bewahren, wer für das Unglück die Verantwortung trägt. Wir ließen uns auf ihr Spiel ein und nahmen uns vor, genau das zu tun: die Sache aus sämtlichen Perspektiven zu begutachten.« Zunächst beabsichtigten die beiden, die Interviews mit Zeug\*innen und Betroffenen eher konventionell auf die Bühne zu bringen, in deren Zentrum ein nachgebautes Modell des Bergwerks stehen würde. Doch bald darauf ließen sie diese Herangehensweise zugunsten einer ungewöhnlicheren Darstellung des dokumentarischen Materials fallen. Das so entstandene Stück »Mining Stories« (2017) wurde von der Kritik sofort positiv aufgenommen. Man sieht darin keine Filmaufnahmen, sondern hört lediglich die Stimmen von Expert\*innen und einigen Opfern. Huysmans steuert mit Instrumenten zu ihren Füßen und für die Zuschauer\*innen deutlich sichtbar die immer schnellere Abfolge der Stimmen – ein geradezu babylonisches Meinungsirrwarr.



Im Verlauf des Gesprächs gingen Huysmans und Dereere auch auf die Frage ein, warum sie ihre Arbeiten so und nicht anders präsentieren. Warum machen sie keinen Film, mit dem sie ein größeres Publikum erreichen würden und die öffentliche Aufmerksamkeit stärker auf die Entwicklungen in Minas Gerais oder auf Nauru lenken könnten? Die Antwort, die Huysmans und Dereere gaben, war so überraschend wie einleuchtend: »Wir sind für das Theater ausgebildet worden, aber wir würden nicht ausschließen, dass wir eines Tages einen Dokumentarfilm drehen. Das ist jedoch nicht der eigentliche Grund dafür, dass wir unsere Arbeiten am Theater zeigen. Auf einer Bühne lässt sich hervorheben, dass die übermittelten Informationen eine Zusammenstellung einzelner Ausschnitte sind. Daran wird man im Theater kontinuierlich erinnert, weil es sich vor den eigenen Augen abspielt. Man kann nichts davon als selbstverständlich betrachten. Man muss selbst beurteilen, was man hört und sieht. Filme hingegen neigen dazu, all das zu verschleiern. Deshalb werden die Zuschauer\*innen weniger zum Mitdenken aufgefordert.« Das Theater also als ein Ort der Dekonstruktion? Dereere: »Das ist sicher ein Aspekt. Wir präsentieren eine Polyphonie verschiedener Stimmen und Schichten, aber wir wollen dadurch die narrative Ungleichheit zwischen den Beteiligten zum Vorschein bringen. Manchen Stimmen schenkt man weniger Gehör als anderen. Wir stellen das Gleichgewicht wieder her und behandeln alle Stimmen gleichberechtigt.«

Es versteht sich von selbst, dass die Tragödie von Mariana Huysmans als ehemalige Bewohnerin der Region persönlich berührt hat. Dennoch vermied es das Duo, einseitig Stellung zu der Katastrophe zu beziehen und Schuldige zu identifizieren. »Es liegt in der Verantwortung der Zuschauer\*innen, zu einer eigenen Einschätzung des Vorfalles zu gelangen. Unserer Ansicht nach ist das effektiver, als mit dem Finger auf jemanden zu zeigen.« Mit »Pleasant Island« untermauerten sie diese Sichtweise: ein Theaterstück über eine Insel, zu der keine\*r der beiden in irgendeiner Beziehung stand. Doch auch dort drehte sich das Geschehen erneut um unverantwortliche Ressourcenausbeutung und deren katastrophale Auswirkungen, wie Huysmans bemerkt: »Am Ende der britischen Kolonialherrschaft waren 80 Prozent der Phosphatvorkommen erschöpft. 40 Jahre später waren sie endgültig ausgebeutet. Nachdem wir die verheerenden Auswirkungen des Bergbaus auf Wirtschaft, Ökologie, soziale Beziehungen, Kolonialismus und Machtpolitik in Brasilien entdeckt hatten, sahen wir auf dieser Insel die gleiche Geschichte noch einmal im Kleinformat. Es wirkte fast, als ob sich ausgehend vom Bergbau auf Nauru eine hochgradig komprimierte Geschichte des Kolonialismus und Kapitalismus erzählen ließe.« Daraus ging »das Gerüst unserer Dramaturgie« hervor, so Dereere. »Diese Geschichte ist wie ein Kartenhaus: Jede Form der Ausbeutung zieht eine andere nach sich, ohne dass ein Ende absehbar wäre. Jetzt redet man über Tiefseebergbau und einen neuen Hafen für Nauru, die Pläne liegen bereits auf dem Tisch. Aber niemand verschwendet auch nur einen Gedanken an die Opfer: die Bewohner\*innen, die ihre Insel verloren haben, weil Ackerbau dort inzwischen unmöglich ist, und die Geflüchteten, die sich in einer verzweiferten Lage befinden.«



Es ist nicht erstaunlich, dass sich die beiden Theatermacher\*innen auf IMPACT19 freuten. PACT befindet sich auf dem Gelände des UNESCO-Welterbes Zeche und Kokerei Zollverein – im Herzen eines ehemaligen Kohle- und Stahlreviers. Bis heute prägt diese Vergangenheit das Terrain, das aufgrund der früheren Aktivitäten unter Tage bereits einige Meter abgesunken ist und nur durch unablässiges Abpumpen vor Überflutung bewahrt wird. Als der Abbau 1986 eingestellt wurde, erklärte man die Zeche zum Welterbe. Man hat sie behutsam in ihrem ursprünglichen Zustand erhalten und nutzt sie als Touristenattraktion. Das ist sicher weniger traumatisierend, als die Umwandlung eines Bergwerks in ein Internierungslager für Geflüchtete auf Nauru, aber eine Lösung für die schwelenden Probleme einer in weiten Teilen unterprivilegierten Bevölkerung ist damit nicht gefunden. So kam es in Nordrhein-Westfalen vor Kurzem zu dramatischen Protesten gegen die Errichtung neuer Braunkohlewerke, denen ganze Dörfer und Waldstücke zum Opfer fallen würden. Man möchte doch gerne wissen, wie sich der umweltschädliche Braunkohleabbau mit der von der deutschen Regierung verkündeten Energiewende verträgt, die nachhaltige Energiequellen befürwortet. In ihrem eintägigen Workshop schärfen Huysmans und Dereere das Bewusstsein für die komplexe Problematik des Bergbaus. Und der Resonanz unter den Teilnehmer\*innen nach zu urteilen hätte das ruhig noch ein paar Tage so weitergehen können.

## DER WORKSHOP: EINFÜHRUNG

Der Workshop begann mit einer lebhaften Diskussion über ›Pleasant Island‹, bei der sich herausstellte, dass die beiden Theatermacher\*innen im Rahmen der Aufführung nicht alle Informationen offenlegten. Nicht erwähnt wurden etwa offizielle Pläne, nach weiteren Phosphatvorkommen auf Nauru zu suchen oder die gegenläufige Idee, die natürliche Schönheit der Insel mit EU-Geldern wiederherzustellen. Im anschließenden Vortrag konzentrierten sich Huysmans und Dereere auf drei Punkte: erstens, den Bergbau und was sie daran interessiert; zweitens, ihre künstlerische Praxis; und drittens, ihre Arbeitsmethode.

Das Duo legt Wert darauf, dass es langsam arbeitet und tunlichst darauf achtet, dass niemand ihnen im Nacken sitzt. Ihre Produktionskonzepte können sich immer wieder ändern, bis, zu meist kurz vor der Premiere, eine endgültige performative Form gefunden ist. Bei einer neuen Produktion besteht der erste Schritt in der Suche nach dokumentarischem Material. Dann folgen Feldstudien mit Interviews, Filmaufnahmen am Schauplatz usw. Die beiden sind dabei bestrebt, so viele divergierenden Ansichten wie möglich zu einem Thema und einem Drehort zu finden. Die Interviews werden daraufhin sorgfältig transkribiert, aber auch immer wieder angehört. Auf diese Weise machen sie die Verbindungen zwischen den einzelnen Gesprächen genauso ausfindig wie das, was in ihnen ungesagt bleibt. Erst danach beginnen sie mit der künstlerischen Umsetzung. Sie gehen dabei äußerst akribisch vor, denn die theatrale Form soll nicht nur ihre Rechercheergebnisse widerspiegeln, sondern muss auch als Performance stimmig sein. Zu ihren Verfahren gehört es, die dokumentarische Form zu dekonstruieren. Normalerweise ist eine Dokumentation eine Kombination aus Zeugenberichten, Geräuschkulissen, Bildern und Untertiteln. Indem sie eines dieser Elemente weglassen, lenken sie die Aufmerksamkeit auf das Gesagte oder Gezeigte. Es ist ein essayistischer Prozess, bei dem sich durch die Bearbeitung und den Schnitt des Materials allmählich eine Vielstimmigkeit oder ein loses Gefüge aus Informationsschnipseln herauschält. So verzichten Huysmans und Dereere auf vorschnelle Urteile wie »Bergbau ist schlecht«, um den Zuschauer\*innen eine selbstständige Urteilsbildung zu ermöglichen. Bei dem Versuch, ihre Arbeitsweise zu erläutern, beriefen sie sich auf eine alte Legende, in der eine Gruppe blinder Männer versucht, einen Elefanten zu beschreiben. Jeder einzelne schildert die Berührung eines anderen Teils des Elefanten, sodass sich aufgrund der einzelnen, voneinander abweichenden Beobachtungen nach und nach ein vollständiges Bild ergibt, wie ein Elefant aussieht und wie er sich anfühlt.

Ihr Umgang mit Medien wie Interviews oder Filmaufnahmen wird von drei »Leitlinien« bestimmt. Die erste ist den Arbeiten der vietnamesisch-amerikanischen Filmemacherin und Theoretikerin Trին Thị Minh Hà entlehnt. Seit ihrem ersten Film ›Reassemblage‹ (1982) weigert sich Minh Hà beharrlich, »über« andere Kulturen zu sprechen. Stattdessen rät sie zu einem »Sprechen aus der Nähe« (speaking nearby), damit jemandem unmittelbar verständlich ist, was in Bezug auf sie oder ihn gesagt wird. Die zweite Leitlinie verlangt, nach der »langsamen Gewalt« Ausschau zu halten, mit der sich Rob Nixon in seinem Buch ›Slow Violence and the Environmentalism of the Poor‹ (2012) beschäftigt hat. Nixon rückt die mangelnde Beachtung in den Fokus, die wir der schrittweisen Zerstörungskraft von Umweltkrisen widmen und stellt ihr die sensationslüsternen Spektakel und Slogans entgegen, mit denen Aktivismus heutzutage von sich reden macht. Diese langsame Gewalt verrichtet ihre destruktive Arbeit peu à peu und entzieht sich dadurch dem öffentlichen Blick. Es ist eine aufgeschobene Zerstörung, die über Zeit und Raum verteilt ist und deshalb häufig überhaupt nicht als Gewalt erkannt wird. Die Geschichte Naurus ist dafür ein trauriger Beleg. Der dritte Aspekt, den Huysmans und Dereere betonen, ist die »Solastalgie«. Glenn Albrecht prägte den Begriff 2006, um das emotionale und existenzielle Leiden zu erfassen, das Klimaveränderungen verursachen. Am ehesten lässt es sich als die gelebte Erfahrung eines als negativ empfundenen Klimawandels umschreiben. Albrecht definiert es als »Heimweh, das man verspürt, wenn man noch zu Hause ist«, aber die gewohnte Umgebung sich auf schmerzliche Weise verändert. Ursachen der Solastalgie können der globale Klimawandel sein, aber auch lokale Naturkatastrophen wie Vulkanausbrüche, Dürren oder die tiefen Eingriffe in die Landschaft durch Bergbauaktivitäten.



## DER WORKSHOP: ÄRMEL HOCH!

Im eigentlichen Workshop ermunterten Huysmans und Dereere die Teilnehmer\*innen dazu, ein dokumentarisches Theaterstück nach Vorgabe dieser drei Leitlinien zu konzipieren. Als Thema schlugen sie die Geschichte der Zeche Zollverein und des Bergbaus in Nordrhein-Westfalen vor. Um den Arbeitsprozess etwas zu beschleunigen, hatten sie bereits drei Gesprächspartner\*innen ausgewählt, die sich per Skype kurz vorstellten und von den Teilnehmenden interviewt werden konnten. Erdmuthe Dittmar, die aus dem Rheinland stammt, erzählte über die Kohleförderung, die bis heute in Nordrhein-Westfalen stattfindet. Die meisten Beteiligten am Workshop hatten von den bitteren Auseinandersetzungen gehört, die im Hambacher Forst toben. Dieser uralte Wald soll trotz seines ökologischen Wertes abgeholzt werden. Aber nur die wenigsten Teilnehmer\*innen wussten, dass bereits vor ein paar Jahren ganze Dörfer wie Immerath dem Bergbau weichen mussten und abgerissen wurden. Dittmar präsentierte bedrückende Bilder von der Zerstörung einer alten Kirche, für deren Erhalt sich Bewohner\*innen unter der Losung »Alle Dörfer bleiben, Hambi bleibt, Menschenrecht vor Bergrecht« stark gemacht hatten. Aus dem kanadischen Dokumentarfilm »Anthropocene: The Human Epoch« (2018) wurde der Ausschnitt »Terraforming« gezeigt, der eine Verbindung zum Klimaaktivismus herstellte. Es war deprimierend zu sehen, wie 12000 Tonnen schwere Maschinen – die größten weltweit, von denen acht in Nordrhein-Westfalen im Einsatz sind – die Landschaft in eine wüstenähnliche Kohlegrube verwandeln.

Das Gespräch mit der indischen Journalistin und Menschenrechtsaktivistin Aruna Chandrasekhar verschaffte den Teilnehmer\*innen Einblicke in noch gravierendere Folgen des Bergbaus. Indien hat die drittgrößte Kohleindustrie der Welt und ist zugleich der drittgrößte Konsument von Kohle. Für den Abbau ist überwiegend der Staat zuständig. Im ganzen Land beansprucht der Montansektor rücksichtslos Land für seine Zwecke, und Einwohner\*innen werden praktisch ohne Entschädigung vertrieben. Da Grund und Boden ihre einzigen Einkommensquellen waren, versanken ganze Bevölkerungsgruppen deshalb in absoluter Armut. Ein Film aus dem Jahr 2015 führte die dramatischen ökologischen Konsequenzen vor Augen. Aber wie Chandrasekhar deutlich machte, erleidet nicht nur die Natur irreparablen Schaden: Die Industrie verletzt Menschenrechte und macht das kulturelle Erbe dem Erdboden gleich.

Im Vergleich dazu nahm sich der Beitrag von Dr. Christian Wicke, einem ehemaligen Forscher der Ruhr-Universität Bochum, der nun an der Universität Utrecht in den Niederlanden tätig ist, fast schon unbeschwert aus. Wicke untersucht den Zusammenhang von Industrieerbe und kollektivem Gedächtnis. Zudem erklärte er, in welchem Verhältnis die touristische Nutzung dieses Erbes zu den gegenwärtigen Protestaktionen steht. Zum Schluss ging er auf die Wechselbeziehung zwischen Industrieerbe und persönlichen Zukunftsvorstellungen ein.

Als nächstes waren die Teilnehmer\*innen an der Reihe. Jede der sechs Gruppen, in die sie aufgeteilt waren, interviewte die Gesprächspartner\*innen, entwickelte ein Drehbuch und arbeitete an einem Referat. Dafür standen ihnen nur ein paar Stunden zur Verfügung. Es liegt auf der Hand, dass die Aufgaben in der Zeit kaum zu bewältigen waren. In meiner Gruppe ging es hoch her, weil alle verzweifelt darum bemüht waren, so viel wie möglich zu schaffen, was nicht einfach war in einem fünf- bis sechsköpfigen Team, in dem jede\*r unterschiedliche Schlüsse aus den verfügbaren Informationen zog. Trotzdem war es sehr anregend zu beobachten, wie jede Gruppe ihren eigenen Weg fand, um die Herausforderung zu meistern. Trinh Nguy sorgte für einen Augenblick purer Poesie, als sie ein Schattenspiel mit den gigantischen Fördertürmen der Zeche Zollverein in den Hauptrollen aufführte. Daneben gab es heitere Momente, als eine Gruppe »Wir sind die Roboter« von Kraftwerk spielte, um zu versinnbildlichen, dass die »echten« Arbeiter\*innen längst von »Kulturarbeiter\*innen« verdrängt worden sind.

Es war natürlich nicht die Absicht, in so kurzer Zeit eine fertige Dokumentation abzuliefern, wie Huysmans und Dereere im Nachhinein zugestanden. »Der Workshop war ein Instrument, um die Teilnehmer\*innen in eine Diskussion über »ihre« Problematik und mögliche Herangehensweisen zu verwickeln. Und das hat auch gut geklappt. Wir waren fast ein wenig neidisch auf sie. Auch die drei Gesprächspartner\*innen waren sehr zufrieden mit den Interviews.«



# SILKE HUYSMANS AND HANNES DEREERE

## EPISODE 2



On the first evening of IMPACT19 Ingrid LaFleur's lecture was followed by ›Pleasant Island‹, the most recent work of Belgian theatre-makers Silke Huysmans and Hannes Dereere. They investigated how the tiny island of Nauru in the Pacific (only 6 km by 4 km) – once known as ›pleasant island‹ – through the exploitation of its huge phosphate reserves became the most prosperous nation in the world after its independence in 1968. The island however fell back into poverty once the reserves were exhausted because the gains from the mining had been badly invested. Nauru found a new source of income when it accepted refugees from Australia in exchange for financial compensation. Or to put it differently: the island no longer exploits its minerals, but its insularity.

Huysmans and Dereere tell this story in a singular way: both stand next to a screen onto which they project images and texts from their cell phones. Through the images, they report on their investigation into living conditions on the island. They also add extra documentary material and some music. In this way they show how the colonial authorities led the island to ruin long before 1968 through the ruthless exploitation of its huge phosphate reserves. After independence, the islanders had no choice but to continue this exploitation because the mining had already ruined its natural environment. After a few years however, the profitable mining came to a full stop. Huysmans and Dereere then went to look at the living conditions of the detainees on the island. Although they enjoy relative freedom, their situation is quite desperate. The detained refugees' only means of communication is via cell phone, a gadget they were allowed to have only a few years ago. The cell phone became the main tool for Huysmans and Dereere to record testimonies and images in an inconspicuous way because outsiders, who might be critical of the situation, are viewed with a very suspicious eye here.

So, the use of smartphones as the main medium for this show is not a gimmick but reflects the claustrophobic and difficult communication on the island. Just by showing what is to be seen, the artists paint a vivid image of what it means to be secluded on this desperate island, barren due to the mining but still with a magnificent coastline. The artists don't offer any conclusions, they don't even pass judgement on what they found, they simply show facts in a cleverly edited way. Their viewpoint is reflected in their editing. But that was enough to make one scream with anger.

The combination of this performance with Ingrid LaFleur's flamboyant lecture on (Black) Utopia showed that the combination of an artistic practice with activism can take on many forms: combative and critical voluntarism in LaFleur's case, a questioning attitude without an outspoken point of view in the case of Huysmans and Dereere. However, this does not mean they do not have a clear view on the subject matter they are documenting. In an interview afterwards Huysmans and Dereere offered an enlightening insight into their methods and aims.

Huysmans' graduation project as a theatre student in Ghent, Belgium, was a site-specific work in a warehouse in the harbour area of Ghent. This was shortly before it was turned into offices, a forerunner to the gentrification of this once lively neighbourhood. Dereere, who studied theatre history, assisted her in the project. It was the beginning of their collaboration. Huysmans: »We were interested in the subject because we see how cities are becoming more similar all over the world«. But the duo did not have documentary theatre in mind at that time. The project had a classic story plot that was based on interviews with those involved. For some time, they continued to make site-specific projects. In doing so, they discovered their taste for documentary theatre.

But they were still in search of their own approach to the work. It came with the great mining disaster of the Mariana Tailing Dam in Minas Gerais, Brazil, in 2015. Huysmans grew up in the region and when she learned the news from friends in the region, she was unsettled to see how little a European audience had heard about the catastrophe and wanted to tell this story. In doing so Huysmans and Dereere discovered their mission as storytellers. The catalyst was a video message from the owner of the mine, the Samarco company. In response to the disaster, it stated that »It is always good to look at a story from different perspectives.« Dereere: »Obviously they wanted to get the upper hand in the discussion on who was responsible for the disaster, but we took up the challenge. We decided to make a piece that would do exactly that: show all perspectives.« At first, they intended to present the interviews they did with the people involved in a classic way using a model of the site as a centre piece to the work, but they soon abandoned this method in favour of presenting footage and sound in a more unconventional way. The resulting piece, »Mining Stories« (2017), immediately received great critical acclaim. In this piece you don't see any footage, you only hear the voices of experts and some of the victims. It is Huysmans who visibly steers the ever-faster succession of voices – a Tower of Babel of opinions.

During the interview we come up against the question as to why Huysmans and Dereere want to present their research in this way. Why not make a film, for instance, as not only would it reach a far bigger audience, it would also raise public awareness about what is going on in Minas Gerais or in Nauru? The answer Huysmans and Dereere give is as surprising as it is clever: »We were trained as theatre-makers but we don't really exclude that one day we might make a documentary film. However, that is not the real reason why we choose to show our work in theatres. On a theatre stage you can make clear that the information you give is a compilation of excerpts. One is constantly reminded of it because you see it happen in front of your own eyes. You cannot take anything for granted. You have to assess what you see and hear for yourself. A film on the other hand tends to conceal this. As a consequence, the audience does not contribute much of its own thought«. Theatre as an operation of deconstruction then? Dereere: »That is an aspect. We show a polyphony of voices and layers, but we do so in order to show the narrative inequality between the people concerned. Some voices are heard less than others. We restore the balance, we put them on an equal level«.



Needless to say, as a former inhabitant of the region the case of the Mariana Dam touched Huysmans personally. But even so, the duo avoided presenting a straightforward view of the incident and the responsibilities involved. »We lay the responsibility for judging the situation with the spectator. We think that is more effective than pointing an accusing finger at any party«. They made ›Pleasant Island‹ to prove their point, a piece about an island neither of them had a relation with, but the story is again about irresponsible exploitation and the devastating results thereof. Huysmans: »By the end of the British rule, 80 % of the natural reserves of the island's phosphates were depleted, and some 40 years later it was all gone. After we discovered the devastating consequences of mining on the economy, ecology, social relations, colonialism, power politics in Brazil, we saw the same story again on this island, on a miniature scale. As if Nauru told the whole history of colonialism and capitalist dynamics through the lens of mining on a compressed scale«. Dereere: »That was the outline for our dramaturgy. This history is like a house of cards: one exhaustion leads to another, and there seems to be no end to it. There are plans on the table now for a harbour and for deep sea mining in Nauru. But no one gives a thought to the victims: the inhabitants who lost their island because agriculture has become impossible, the refugees who face a desperate situation«.

No wonder the duo was delighted to take part in IMPACT19. The UNESCO World Heritage Site Zollverein where PACT is situated, lies at the heart of a former coal mining and steel production district. This determines to this day the condition of the territory, which has sunk several meters due to mining, and it is only through relentless pumping that it is saved from flooding. When the mining activity in the region came to a sudden stop in 1986 the amazing constructions were declared »Welterbe« or »World Heritage«. They are carefully maintained in their original state and are exploited now as a touristic asset. This is less traumatising than turning the area into a detention camp, as is the case in Nauru, but it still offers no solution to issues that are still smouldering amongst large, underprivileged parts of the population. A case in point are the recent traumatic protests in North Rhine-Westphalia (NRW), which is the state that Essen belongs to, to prevent villages and ancient woods being torn down to allow for new, brown coal mining. In the light of Germany's »Energiewende«, which advocates sustainable energy, this initiative requires at the very least an explanation as brown coal is not sustainable at all. In their one day workshop, Huysmans and Dereere certainly raised awareness around the topic of mining, and, if the response of the participants was anything to go by, they could have gone on doing so for days.



## THE WORKSHOP: INTRODUCTION

The workshop started with an animated discussion of ›Pleasant Island‹, in which it became clear that the makers did not give away all of their information during the performance. They did not speak about the plans to continue the phosphate excavations, for example, nor about the alternative dream to restore the natural beauty of the island with funds from the EU. In the lecture that followed they focused on three things: firstly, their interest in mining, secondly, the nature of their artistic practice, and thirdly, their approach.

The duo insisted that they are slow workers and that they avoid having people look over their shoulders. A production concept can change constantly until, usually shortly before the premiere, a final performative form is defined. The first step towards a new production is the research of documentary material. That is followed by field research, such as interviews, footage of the location etc. The aim is to find as much divergent views on a topic and a location as possible. These interviews are then written out meticulously and listened to over and over again. In that way, they retrieve the connections between these interviews and discover what is left unsaid.

Only then do they start to work on the artistic translation of their findings. It is a painstaking process because the theatrical form has to reflect not only the results of their research but also be valid in terms of performance. One of their methods is to deconstruct the documentary form. Usually, a documentary is a combination of testimonies, soundscapes, images and subtitles. By eliminating one of these they draw attention to particularities of what is said or shown. It is an essayistic process: a polyphony or a loose assembly of snippets of information through which the meaning gradually reveals itself, through the editing. In that way, Huysmans and Dereere refrain from presenting upfront conclusions such as ›mining is bad‹, instead leaving the conclusions to the audience. To explain the nature of their work they recount the legend of a group of blind men describing an elephant. Each blind man reports on his encounter with a different part of the animal but gradually an image of what an elephant looks and feels like comes organically to the surface through these divergent observations.

Their approach to media such as interviews or footage responds to three ›guidelines‹. The first one is derived from the work of the Vietnamese American filmmaker and scholar Trĩnh Thị Minh Hà. Starting with ›Reassemblage‹ (1982), her first film, Minh Hà refuses to ›speak about‹ other cultures but instead advocates the idea of ›speaking nearby‹. The rule is that someone should be able to recognise what is said about him or her. The second ›guideline‹ is to look for what Rob Nixon coined ›slow violence‹ in his book ›Slow Violence and the Environmentalism of the Poor‹ (2012). In this book Rob Nixon focuses on the lack of attention that has been paid to the attritional lethality of many environmental crises and contrasts it with the sensational, spectacle-driven messaging that impels public activism today. Slow violence is a violence that occurs gradually and out of sight, a violence of delayed destruction that is dispersed across time and space and is thus a kind of violence that is typically not seen as violence at all. The story of Nauru is an example of this. The third aspect Huysmans and Dereere focus on is the presence of ›Solastalgia‹. Glenn Albrecht invented the term in 2006 to describe the emotional or existential distress caused by environmental change. It is best described as the lived experience of negatively perceived environmental change. Albrecht describes it as ›the homesickness you have when you are still at home‹ and your home environment is changing in ways you find distressing. He refers in that way to global climate change, but more localized events such as volcanic eruptions, drought or destructive mining techniques can cause ›Solastalgia‹ as well.



## THE WORKSHOP: HANDS ON!

For the actual workshop, Huysmans and Dereere proposed the participants to go through the process of making a documentary theatre piece in accordance with their methods. They also proposed a subject: the history of coalmining in »Zeche« (German for coalmine) Zollverein itself and in NRW. To speed up the work, they selected three people the participants could speak with and presented them briefly through Skype.

Erdmuthe Dittmar, originally from the Rhineland, spoke about the coal mining that still goes on in NRW. Most of the audience were aware of the fierce fights currently taking place in the ancient Hambacher Forest which was slated for deforestation despite its exceptional natural value, but few were aware that some villages, such as Immerath, were completely demolished to make way for mining just a few years ago. She showed unsettling images of the demolition of an old church, despite the actions of locals with their slogans, such as »Alle Dörfer Bleiben, Hambi Bleibt, Menschenrecht vor Bergrecht«. The movie excerpt »Terraforming« from the film »Anthropocene: The Human Epoch« made a link to climate activism. Again, it was unsettling to see 12,000 tonne machines – the biggest worldwide of which there are eight in NRW – reshape the landscape into a desert-like coalfield.

The talk with Aruna Chandrasekhar, a human rights journalist and activist from India, told a tale of even greater harm done by mining. India has the third largest coalmining industry in the world and is also the third largest consumer of coal. Most of this exploitation is in the hands of the state. All over the country fertile lands are ruthlessly claimed for mining and inhabitants are chased out without real compensation. This reduces whole strands of the population to absolute poverty as the land is their only means of income. A film from 2015 showed the dramatic consequences for the environment, but as Chandrasekhar points out, not only nature suffers irreparable harm, the industry destroys cultural heritage and human rights, too.



Compared to that, the contribution of Dr. Christian Wicke, a former scholar of the Bochum University and now based at Utrecht University (Netherlands), seemed almost light-hearted. His research was on the relationship between industrial heritage and collective memory. He also discussed the connection between the touristic role of heritage and current local struggles and protests. Finally, he reflected upon the relation of heritage to the way people look at the future.

Then it was time for the participants to do something. Divided into six groups they had to run interviews with these respondents, write a scenario and come up with a presentation, all in just a few hours. Needless to say, it was almost unfeasible. In my group tensions ran high out of sheer despair because we all wanted to get as far along as possible, but that was not easy with a group of five or six people all with a very different take on the information. Nevertheless, it was exciting to see the myriad of ways each group coped with its task. There was even a moment of sheer poetry when Trinh Nguy presented a shadow play of the gigantic mining installations in Zeche Zollverein. Or moments of laughter when another group used »We are the robots« by Kraftwerk to illustrate how all »real« workers had disappeared from the area in favour of »cultural« workers.

Of course, as Huysmans and Dereere said afterwards, a complete work was never the intention. »The workshop was a tool to engage the participants in a discussion about »their« themes and to explore possible approaches to them. That went very well. We were even a little bit jealous of them. Also, our guest speakers were very happy about the conversations they had«.

## EPISODE 3

Jozef Wouters begann seine künstlerische Laufbahn als Szenograph. Derzeit erarbeitet er in dem Arbeitsraum ›Decoratelier‹, der von Meg Stuarts Kompanie Damaged Goods gefördert wird, szenographische Projekte. Doch schon früh in seiner Karriere lancierte Wouters auch eigene Theaterprojekte. Dazu gehört ›Underneath Which Rivers Flow‹ (2019), eine Auftragsarbeit für die in Brüssel ansässige Organisation Globe Aroma, die Kunst mit und für Geflüchtete(n) und Migrant\*innen ohne Aufenthaltsgenehmigung macht. Diese Kollaboration kam nicht aus heiterem Himmel. Seit Wouters seine Zelte in Molenbeek aufschlug – einem Brüsseler Stadtteil mit hohem Migrant\*innen- und Geflüchtetenanteil –, engagierte er sich in Debatten und Initiativen für ihre Rechte und die Verbesserung ihrer Lebensbedingungen. Das Stück wurde in Belgien als beste Produktion der gesamten Saison gefeiert.

Vor der Mittagspause äußerte sich Wouters ausführlich zu seiner Vorstellung von Szenographie. »Als kleiner Junge wollte ich Sachen im Wald bauen. Ich machte Pläne für ein Lager und fragte meine Eltern nach Geld, um es errichten zu können. Dabei sprang eine Holzplanke heraus, die ich mit zwei Nägeln an einem Baum befestigte. Mehr nicht. Irgendwann fragte ich mich, warum es nötig ist, überhaupt etwas zu bauen. Ein Szenograph imaginiert Räume, ohne dafür eigens Wände hochziehen zu müssen.«

Zunächst sprach Wouters über die Menschen, die ihn inspiriert haben. Mit einem Hauch Selbstironie merkte er an, dass es sich ausschließlich um weiße Männer handele. Federico Fellini ist einer von ihnen. In seinem Film ›8 ½‹ steht ein Regisseur im Mittelpunkt, der keine Idee für sein nächstes Werk hat und sich in eine Traumwelt zurückzieht, während sich rings um ihn Panik breitmacht. Die Lösung, für die er sich am Schluss entscheidet, ist ein einfaches Gerüst, auf dem alle Personen, die ihm in seinem Leben wichtig waren, zum Tanz antreten. Zudem ließ sich Wouters von Giovanni Niccolò Servandoni anregen, einem Szenographen und Architekten des 18. Jahrhunderts, der sein gesamtes Leben der Arbeit an einem »Maschinenschauspiel« (spectacle des machines) verschrieb, um das Theater von Schauspieler\*innen zu befreien. Wouters stellte sich dieser Herausforderung in einem seiner Stücke, auch wenn er der Ansicht ist, dass die Szenographie ein flexibler Raum sein sollte, der bei Bedarf in einen Lastwagen oder sogar in einen Koffer passt, mit dem man quer durch die Welt reisen könnte – im Gegensatz zu Servandoni, der die Black Box als Bühnenraum bevorzugte. Wouters erwähnte darüber hinaus Joseph Gandhi, einen Maler und Modellbauer, der im 19. Jahrhundert für den berühmten britischen Architekten John Soane tätig war. Gandhis Gemälde eines Raums, der bis in den letzten Winkel mit Modellen vollgestellt ist, hängt immer noch an exponierter Stelle im John Soane Museum.



Etwas unerwartet fiel auch der Name des amerikanischen Entfesselungskünstlers Harry Houdini, der, während er sich in Kisten einschließen ließ, Zeitung las, um durch die Aufbaudauer die Zuschauer\*innen davon zu überzeugen, dass die Flucht ihn gewaltige Anstrengungen kosten würde. »In gewisser Weise«, so Wouters, »tat Houdini, wonach Servandoni strebte: Er brachte das Publikum dazu, eine Stunde lang auf eine Kiste zu starren, ohne dass irgend-ein\*e Schauspieler\*in auftrat.« Gegen Ende seiner Ausführungen zeigte Wouters ein Fresko von Giotto, auf dem neben einem Gebäude auch die Person zu sehen ist, die es finanzierte. »Das Gebäude, das hier zu sehen ist, ist in Wahrheit ein maßstabsgetreues Modell. Auf diese Weise deckte Giotto die komplexe Beziehung zwischen dem Künstler, dem Auftraggeber und dem Gebäude auf.«

Im Anschluss an diese Tour d'Horizon vertiefte sich Wouters anhand einiger seiner Arbeiten für Meg Stuart in die Frage, was die Szenographie vermag oder bewirkt. Er ging von der Annahme aus, dass der theatrale Rahmen niemals neutral oder unschuldig ist, sondern auf einer Reihe von unausgesprochenen Voraussetzungen fußt, die ein gewisses Verständnis der Aufführung vorprägen und andere Deutungsmöglichkeiten ausschließen. Seine Szenographien können hingegen als ein Versuch gelesen werden, diese Zwänge zu umgehen, um die starre Struktur aufzubrechen.

Für Meg Stuarts ›Atelier I‹ (2011) ersetzte er die bestehende Theaterbestuhlung des Kaaistudios in Brüssel durch eine 360-Grad-Gerüstkonstruktion über zwei Etagen. Die Konstruktion war eine Antwort auf Stuarts Maßgabe, dass sie einen Raum vor Augen habe, den die Zuschauer\*innen nach Belieben betreten und verlassen können. ›Atelier I‹ war als Work in Progress konzipiert (und das Stück ›VIOLET‹ (2011) eines der Ergebnisse dieser Zusammenarbeit). Auf die Idee für die ungewöhnliche Konstruktion kam Wouters, als er einen Essay des belgischen Philosophen Bart Verschaffel las, für den das Theater sich durch den Blickwinkel definiert, aus dem wir etwas betrachten. Verschaffel verweist dabei auf die barocken Ursprünge des modernen Theaters. Im Barockzeitalter galt das Theater zusehends als eine perspektivische Vorrichtung zur Verherrlichung des höfischen Lebens (und nicht etwa als Instrument des Geschichtenerzählens). Um die Theatervorführungen jener Zeit in ihrer ganzen Vollendung wertzuschätzen, musste man sie von einer gewissen Warte aus sehen: der des Königs. Wouters schlussfolgerte daraus, dass ein angemessener Raum für ein Work in Progress sich für Blicke aus allen Richtungen öffnen müsse. Paradoxaerweise waren die Performer\*innen dadurch dem Blick des Publikums sehr stark ausgesetzt. Dem österreichischen Choreographen Philipp Gehmacher blieb das Stück als ein »Ansturm der Blicke« in Erinnerung. »Da wurde mir klar, dass ein Blick eine Art Lichtpunkt ist«, bemerkte Wouters.

Wouters entwickelte diese Blickexperimente in ›Contingencies‹ weiter, einer Produktion von Ian Kaler. »Ich beschloss, den Raum im Uferstudio 14 in Berlin aufzuspalten und die Perspektive zu wechseln. In einer Ecke positionierte ich eine Tribüne, die schräg in den Raum hinein stand. Daraus hat sich eine völlig veränderte Raumerfahrung ergeben – also unsere Auffassung davon, was hinten, vorn oder seitlich liegt. So wurde deutlich, dass wir derart daran gewöhnt sind, Räume aus der Frontalansicht zu erfassen, dass jede Umleitung des Blickes bei uns etwas auslöst.«

Im Laufe seiner Arbeit wurde sich Wouters immer mehr des zwingenden, vorprogrammierten Charakters des Theaters bewusst. Wenn es nicht die perspektivische Konstruktion war, dann waren es die Erwartungen, die jeder Produktion die Marschrichtung vorgaben. »Über so viel ist bereits entschieden worden, bevor man den Raum betritt. Selbst wenn alles darauf ausgerichtet ist, den Künstler\*innen frei Hand zu gewähren, ist das de facto nie der Fall.« Von dieser Einsicht zeugt ›Atelier II‹, die zweite Fassung von Stuarts oben erwähntem Stück, an dem Wouters erneut mitwirkte. Es sollte am Strand der belgischen Stadt Ostende im Rahmen eines Freilufttheaterfestivals aufgeführt werden. »Die Stadionbestuhlung und eine Bühne waren bereits installiert, unter dem Sand verbarg sich ein Holzboden für eine Performance der Kompanie Rosas. Leinwände wurden aufgestellt, um Passant\*innen und Schaulustige daran zu hindern, sich die Vorstellung anzusehen. Ich fand das außerordentlich seltsam. Was bringt es, unter solch abgeschirmten Bedingungen an einem öffentlichen Strand unter freiem Himmel Theater zu spielen?«

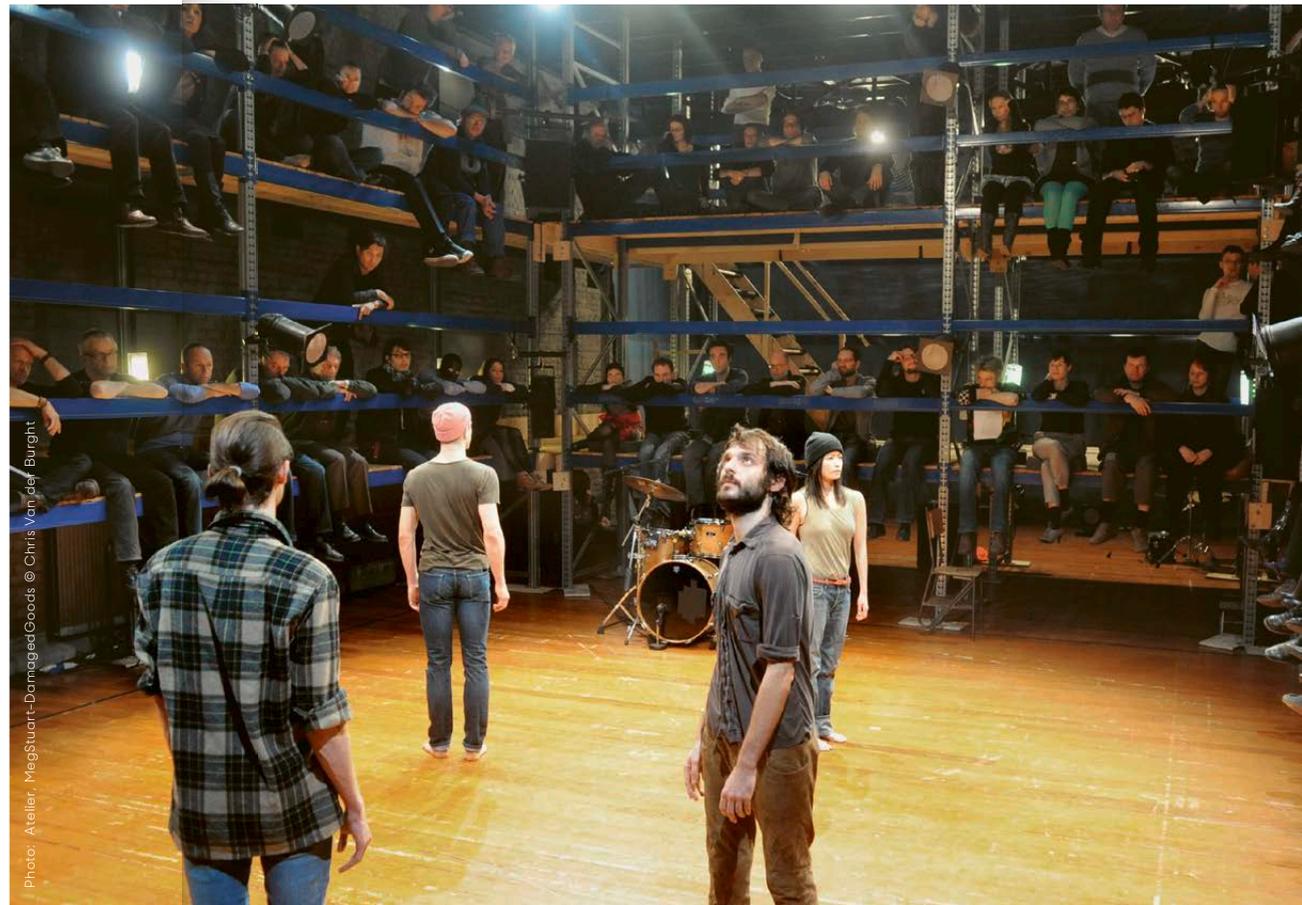


Photo: Atelier, MegStuart-DamagedGoods © Chris Van der Burght

Wouters sprach damit einen wichtigen Punkt an: »Ich musste an Verschaffels Essay zurückerdenken. Dort wird erklärt, dass das erste Theater in Ferrera aus der Absperrung eines öffentlichen Platzes entstand. Die Bühnensprache war Latein, um das gemeine Volk fernzuhalten. Das ist doch paradox: so zu tun, als ob man draußen im Freien ist, sich aber gleichzeitig zu verstecken und die Welt drumherum auszusperren. Für uns kam so etwas nicht in Frage. Stattdessen haben wir eine 200 Quadratmeter große Spielfläche abgesteckt, die zu groß war, um sie einfach abzuriegeln. Als Szenograph fuhr ich im Bagger am Strand entlang. So nah wie dort bin ich dem Ideal des grenzenlosen, meinen Vorstellungen freien Lauf lassenden Bühnenbaus nie wieder gekommen. Ich habe sieben Bühnensituationen geschaffen, die die Tänzer\*innen nach Belieben bespielen konnten. Wenn man so will, erfüllte sich mit »Atelier II« der unmögliche Traum, dass der Raum selbst zur Disposition steht und einen Dialog über die Bedingungen der szenischen Arbeit eröffnet.«

Wouters führte noch weitere Beispiele für solche gewagten Neuinterpretationen des theatralen Raums an. Er schloss mit Gedanken zu einem szenographischen Element, das aus seiner Praxis kaum noch wegzudenken ist. In seinen Projekten kommen häufig riesige Gestelle vor, auf denen sich eine Empore oder Stadionbestuhlung anbringen lässt. »Ich habe sie für den Nachbau einer Diskothek verwendet, aber auch in einem bereits bestehenden Gebäude in Tunesien. Die Gestelle helfen dabei, Gebäude gewissermaßen zu lesen oder sich ihnen anzuschmiegen. Ich kann in ihnen verschwinden oder in ihnen leben. Aber wenn man in einer Szenographie lebt, würde man das lieber vor oder hinter der Bühne tun? Könnte man sich darin aufhalten, während sie transportiert wird? Da dämmerte mir, dass die Szenographie im Unterschied zur echten Architektur auf die Körper angewiesen ist, die sich in ihr aufhalten. Sie bilden ein Gegengewicht und beleben die Szenographie mit Worten.«



In seinen Schlussbemerkungen zitierte Wouters die drei kleinen Schweinchen aus dem gleichnamigen animierten Kurzfilm von Walt Disney. »Der Film hat mir gezeigt, wie Szenographie funktioniert. In dem Märchen, auf dem er basiert, überlebt nur ein Schweinchen die Attacke des Wolfes, aber bei Walt Disney geht die Geschichte anders aus. Das erste Schweinchen, das in einer Strohhütte lebt, spielt Flöte. Das zweite Schweinchen lebt in einem Holzhaus und spielt Geige. Das dritte Schweinchen, das sich ein Haus aus Stein gebaut hat und deswegen keine Zeit hatte, Musik zu machen, kann den anderen dafür aber eine Zuflucht bieten. Die Moral der Geschichte ist dadurch eine ganz andere. Alle Schweinchen kommen wohlbehalten davon und das erste mag es nur zu einer Bleibe aus Stroh gebracht haben – und doch hat es von den Dreien das glücklichste Leben geführt. Wenn alle ihre Unterkünfte aus Stein errichten würden, gäbe es bald nichts anderes mehr, dabei ist da noch so viel zu entdecken.«

Nach dem Vortrag kam es zu äußerst lebhaften Diskussionen. Manche, wie etwa die Frage, ob ein\*e Szenograph\*in gegenüber Architekt\*innen in gewisser Hinsicht eine Vorrangstellung einnimmt, griffen bereits dem Nachmittagsgeschehen vor. Wouters sagte, er kooperiere inzwischen nicht mehr so oft mit Architekt\*innen. Zum einen arbeiteten sie unter frustrierenden Bedingungen und müssten darum kämpfen, überhaupt ein Projekt abschließen zu können. Zum anderen sei es deprimierend zu sehen, wie es bei der Stadtplanung zugehe. Stadtplaner\*innen überschätzten die gesellschaftliche Problemlösungskapazität des Raums. »Sie gefallen sich in dem naiven Glauben, dass ein guter Park anständige Kinder anzieht und schwierige Kinder auf Abstand hält. Sieht man sich die Entwürfe der Architekt\*innen an, gibt es da praktisch nichts für Kinder. Es wäre wahrscheinlich besser, das Geld für den Bau des Parks gleich den Kindern zu geben. Das ist ein eigennütziges Denken, das keiner genaueren Betrachtung standhält. Sie glauben auch, dass ein Gebäude umso ›offener‹ wirke, je mehr und je größere Fenster es hat. Dafür gibt es keine Belege.«

Dennoch ist Wouters der Ansicht, dass dauerhafte Bauten Konflikte sichtbarer und verständlicher machen könnten. Und verständliche Räume ermunterten den Betrachtenden zur Stellungnahme. »Leider ist der ›Raum‹ etwas zutiefst Nostalgisches«, fuhr er fort. »Politische Angelegenheiten werden auf architektonische Metaphern zurückgeführt. Wir leben jedoch in einer Zeit, in der solche Metaphern längst obsolet geworden sind und von der ›Echokammer‹ des Internets überlagert werden. Doch die Architektur recycelt unverdrossen räumliche Konzepte, die ihre Gültigkeit vielleicht schon verloren haben und nicht länger nachvollziehbar sind.«



## KÜNSTLER\*INNEN IN DER STADT UND IM ÖFFENTLICHEN RAUM

Am Nachmittag sprach Wouters eingehend über die Performance ›Underneath Which Rivers Flow‹. Sein Atelier befand sich zu jener Zeit in einem baufälligen Gebäude, das bald abgerissen werden sollte, um Platz für ein Stadterneuerungsprojekt mit Eigentumswohnungen, einem Kindergarten und einem Park zu machen. »Als ich die Architektenpläne sah, war ich verblüfft wie offen die ganze Anlage schien. Aber aus den Plänen ging auch hervor, dass sie vollständig umzäunt sein würde. Da kam mir die Idee, aus dem alten Gebäude einen etwas anderen Treffpunkt für die Leute im Viertel zu machen.«

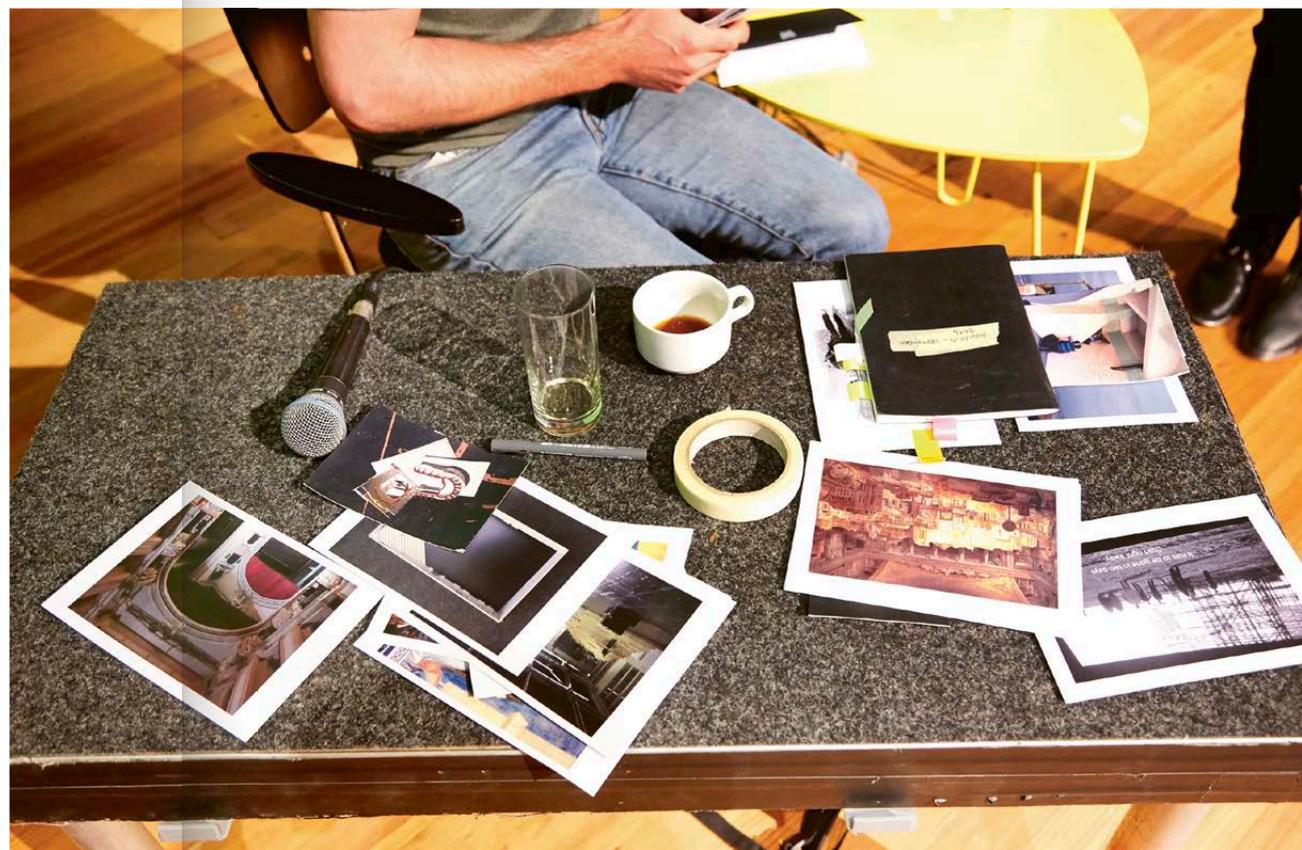
Globe Aroma, die Organisation, die das Stück bei Wouters in Auftrag gab, wünschte sich ein Projekt mit und für Menschen, die neu waren in der Stadt, zum Beispiel Geflüchtete. »Die Organisator\*innen bezeichneten es als ›Ko-Kreation‹, aber ich wollte ein großes Projekt, auch wenn das Budget klein war. Und ich wollte ein Jahr Zeit investieren. Unterdessen führte die Polizei völlig unerwartet eine Razzia auf dem Gelände von Globe Aroma durch und verhaftete drei Personen; eine davon war in meiner Arbeitsgruppe. Das war für alle Beteiligten ein Schock. Zu diesem Zeitpunkt war ich bereits auf ein versiegeltes, völlig leeres Gebäude direkt neben meinem Projektraum gestoßen. Wir schlugen ein Loch in die Wand und machten uns in diesem offiziell gar nicht existierenden Ort an die Arbeit. Wir nannten ihn unseren ›Geheimen Garten‹.«

Der Name ›Geheimer Garten‹ war nicht nur eine Reaktion auf das polizeiliche Vorgehen gegen Globe Aroma, sondern auch das Ergebnis von Diskussionen mit den Projektteilnehmer\*innen über die Bedeutung von öffentlichen Räumen und abgezäunten Parks (wie jener, der auf dem Gelände des verfallenen Gebäudes angepflanzt werden sollte). »Der amerikanische Soziologe Richard Sennett hat rekonstruiert, dass die Bourgeoisie früher Land in den Stadtzentren aufkaufte, um Parks anlegen zu lassen, in denen sie sich ihrer Fantasievorstellung von Natur hingeben und ihresgleichen geschützt vor den Blicken von Außenseiter\*innen begegnen konnte. Diese alten Parks waren ganz anders aufgebaut als der Park im Stadterneuerungsprojekt. In den neuen Parks gibt es kein Gebüsch, sie zeichnen sich durch freie Blickachsen aus und sind größtenteils leer, um unerwünschtem Verhalten vorzubeugen. Die Performer\*innen, die mit mir arbeiteten, waren mit dieser Logik vertraut: Als Geflüchtete\*r muss man vollständig durchschaubar sein, man wird ständig überwacht und wird doch in vielerlei Hinsicht fortwährend übersehen. Aus diesem Grund nannten wir unsere Arbeitsstätte einen ›Geheimen Garten‹ – es war ein sicherer Ort. Die Tür war mit einem Code zugänglich, den wir mit allen Teilnehmenden teilten. Mir kam es vor, wie ein Traum der wahr wird. Wir konnten ungestört vor uns hin bauen. Das Gebäude war das verbindende Element zwischen uns.«

Der Arbeitsprozess verlief allerdings nicht reibungslos. Die Teilnehmer\*innen stammten aus ungefähr fünfzehn Ländern und erwiesen sich mitunter als ziemlich unzuverlässig, was ihrer prekären Situation geschuldet war. Manchmal tauchte jemand einfach nicht mehr auf und war wie vom Erdboden verschwunden. Dennoch untersagte Globe Aroma Wouters ausdrücklich, die Mitwirkenden zu bezahlen. Nur für die eigentliche Performance sollten sie entlohnt werden. Dahinter stand die Angst, dass das Geld ansonsten die einzige Motivation zum Mitmachen wäre. Zudem ließen sich die Vorschläge der Teilnehmer\*innen nicht immer umsetzen. Zu entscheiden, für welches Projekt wieviel Geld ausgegeben werden sollte, war alles andere als einfach. Aber es gab auch glückliche Fügungen: »Nach einer Weile sah es im Gebäude wie in einer voll ausgestatteten Werkstatt aus. Wir halfen, indem wir andere dazu befähigten, ihren eigenen Raum zu gestalten. Wir besorgten die Materialien, die jede\*r für sein Projekt brauchte. Ein Teilnehmer baute beispielsweise einen Maserati aus Teppichen nach.«

»Ich bekam mit«, so Wouters weiter, »dass Leute in meiner Abwesenheit über mich lachten, etwa wenn ich mich über halbfertige Sachen freute. Manche Teilnehmenden kamen nicht, um etwas herzustellen, sondern des sozialen Kontaktes wegen. Es gab auch Konflikte, weil ich bezahlt wurde und sie nicht. Aber es ging trotz allem voran. Als ich erzählte, dass für die Performance 2000 Zuschauer\*innen erwartet würden, legten sie sich gewaltig ins Zeug. Um für ein möglichst großes Publikum zu sorgen, verschickte ich viele Einladungen, unter anderen an Dokumentarfilmer\*innen, damit sie einen Einblick in den Arbeitsprozess bekommen. Bisweilen zog das unschöne Resultate nach sich. Man wollte hervorheben, wie hart diese Migrant\*innen ohne (gesicherten) Aufenthaltsstatus arbeiten könnten. Ich fand das herablassend. Am Ende des gesamten Prozesses war eine riesige Plattform entstanden, die wie ein Pfad aussah, der durch den Kosmos geschlagen wurde und von dem aus sich die größten Installationen in Augenschein nehmen ließen. Mithilfe einer Kamera konnte man jedoch auch einen Blick auf die kleineren Projekte werfen. Nach jeder Performance hatten die Zuschauer\*innen die Möglichkeit, mit den Mitwirkenden ins Gespräch zu kommen, was sie auch eifrig taten. Die Teilnehmer\*innen boten eine Führung durch das eigene Werk.«

Wie schon nach der Vormittagssitzung entfachte dieser Bericht enorme Kontroversen, die sich nicht zuletzt an dem ungleichen Verhältnis zwischen Wouters und den anderen Mitwirkenden entzündeten. Das sei ein heikles Thema, gestand er ein, zumal Globe Aromas erklärtes Ziel der »Ko-Kreation« nie erreicht wurde. Zudem wurden Fragen zur Autorschaft der fertigen Produktion aufgeworfen. Sie läuft unter Wouters' Namen und an kaum eine\*n andere\*n Teilnehmer\*in wird man sich in Zukunft erinnern – womit erneut die Geldfrage ins Spiel gebracht war. Daraus entspann sich eine verwickelte Diskussion über »Autorschaft« und »Verdienst« als soziale Konstrukte, die sich von einer Kultur zur nächsten stark unterscheiden. Wie kann damit ein fairer Umgang gefunden werden? Wouters bekannte, dass er ständig mit dieser Frage ringe. »Als Künstler wollte ich mit Menschen arbeiten, die einen Traum haben. Aber es gibt zahllose Andere, die genau wissen, was man tun oder sagen sollte. Das einzige, was mir übrig blieb, war, mein institutionelles Wissen so transparent wie möglich zu machen und Wege aufzuzeigen, wie man es nutzen könnte.« Es war eine Kontroverse, die genug Stoff für eine zukünftige Ausgabe von IMPACT aufwarf!



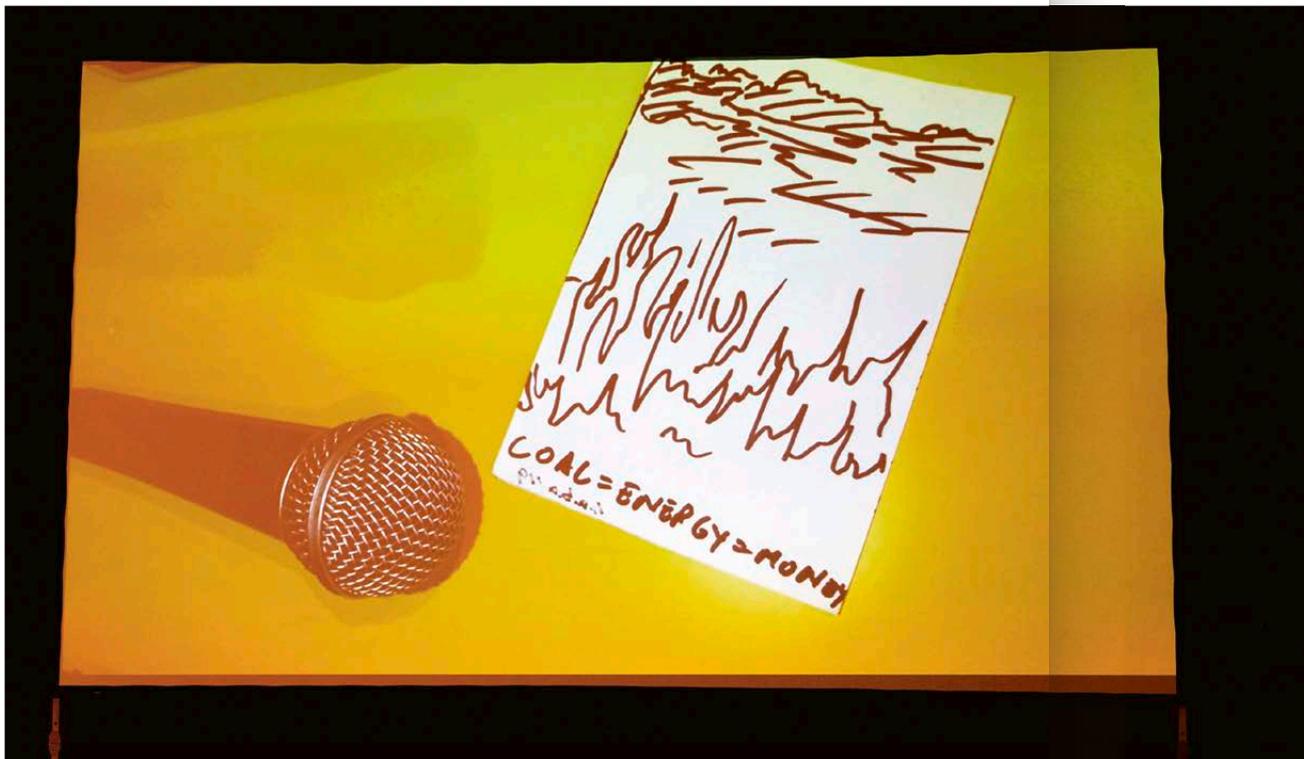
## EPISODE 3

Jozef Wouters started his artistic career as a scenographer. He currently runs a permanent workshop called ›Decoratelier‹ (scenography workshop) which is supported by Damaged Goods, Meg Stuart's company. But quite early on in his career Wouters also set up his own theatrical projects. One of them, ›Underneath Which Rivers Flow‹ (2019) was made at the request of Globe Aroma, a Brussels based organisation that produces art with and for (political) refugees and immigrants without a residency permit. That was no coincidence. Since he set up shop in the Brussels commune of Molenbeek, a former worker's neighbourhood that has a high percentage of immigrants and refugees, Wouters was actively involved in the debates and actions concerning their rights and living conditions. The work was almost immediately hailed as the best production of that season in Belgium.

Before lunch Wouters talked at length about his concept of scenography. »As a little boy, I wanted to build something in the forest. I started sketching out a camp and asked my parents for money to build it. I ended up with one plank and two nails which I attached to a tree. And that was it. But as a result, I started to wonder why it was necessary to actually build something at all? A scenographer imagines spaces without actually turning them into stone«.

Wouters first talked about some of the people who inspire him. With a dash of self-irony, he admitted that they were all white men. One of them is Federico Fellini. In his film ›Otto e mezzo‹, he tells the story of a director who has no idea what his next film could be and so slips away into dreams while the panic in the team around him grows. In the end, his solution is a simple scaffolding on which all the people who were important in his life parade. Wouters was also inspired by the 18th century scenographer and architect Giovanni Niccolò Servandoni who worked his entire life to create a ›spectacle des machines‹ in order to free the theatre of actors. Wouters took up the challenge in one of his pieces, although he thinks scenography should be a flexible space that can fit in a truck or even a suitcase so it can travel all over the world, unlike Servandoni, who used black boxes as a design tool. Wouters also mentioned Joseph Gandhi, a painter and model maker who worked for the famous 19th century British architect John Soane. His painting of a room stuffed with models in every corner is still a centre piece of the John Soane Museum.

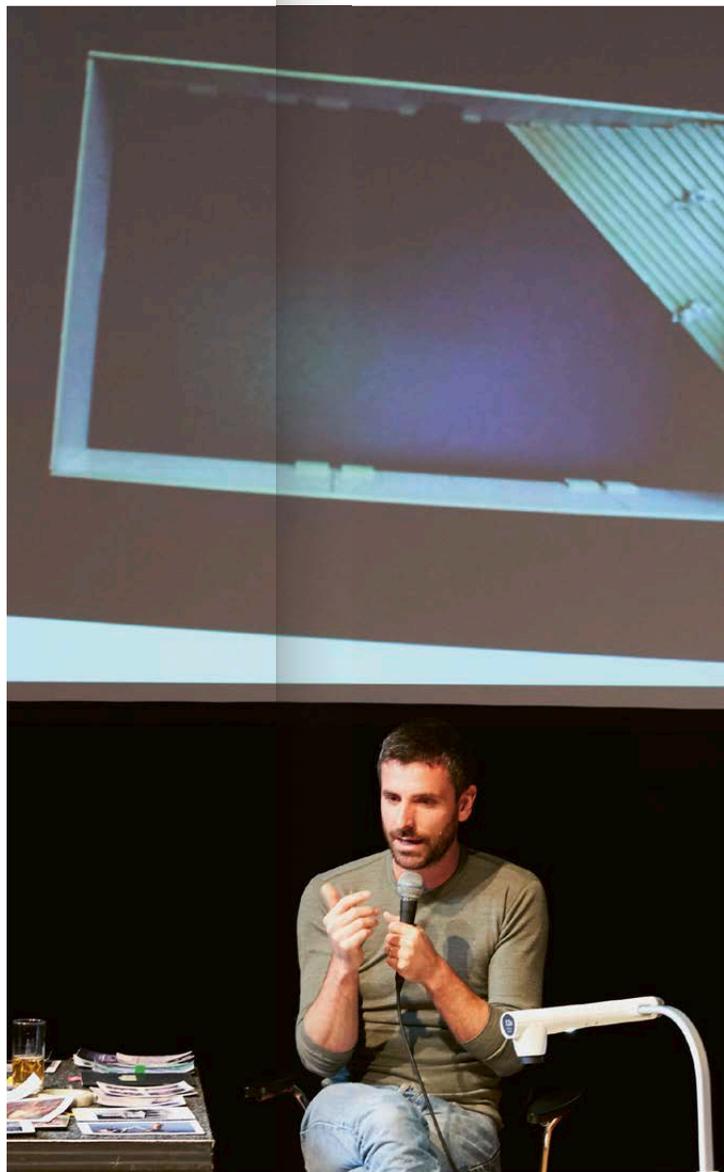
Perhaps most unexpectedly Wouters mentioned Harry Houdini, the American escape artist. Houdini would read his newspaper while he was locked up in a box just to convince the audience the escape took a huge effort. »In a way«, Wouters stated, »Houdini did what Servandoni strived for: he made the audience look at a simple box for an hour without any actor around«. To conclude, Wouters showed a fresco by Giotto, which depicts a building as well as the person who financed the fresco. »The building you see is actually a scale model. In this way Giotto shows us the complex relationship between the artist, the commissioner of a work, and the building itself«.



After this »tour d'horizon«, Wouters went deeply into the question as to what a scenography provokes or does using some of his own works for Meg Stuart and others as examples. His point was that the theatrical frame is never innocent but rests on a set of unspoken presuppositions that impose a specific way to understand a work and excludes all others. His work can be read quite often as an endeavour to bend these constraints in order to break open this mechanism.

For Meg Stuart's ›Atelier I‹ (2011), he replaced the existing theatre seating of the Kaaistudio's in Brussels with a 360° scaffolding structure on two levels. The construction was in answer to Stuart's suggestion that she was looking for a space that spectators could walk in and out of freely. ›Atelier I‹ was conceived as a »work in progress« (›VIOLET‹ (2011) was one of its outcomes). The idea for this unusual construction came to Wouters by way of an essay by the Belgian philosopher Bart Verschaffel in which he states that theatre starts by defining the point from which to look at something. Verschaffel points to the fact that theatre as we know it has baroque origins. In the baroque period, theatre came to be conceived as a perspectival construction to glorify court life (thus not to tell a story). These spectacles could be seen perfectly from one point only: the king's eye. Wouters thought that an appropriate space for a work in progress should be one that has eyes everywhere. Paradoxically, this made the performers extremely vulnerable. The Austrian choreographer Philipp Gehmacher remembers it as a shower of gazes. »I realised that a gaze is like a light spot«, Wouters concluded.

Wouters continued his experiments with the gaze in ›Contingencies‹, a production by Ian Kaler. »In Uferstudio 14 (Berlin), I decided to slice the space and change perspective. I made a rostrum in one corner that looks obliquely at the space. That completely changes the experience of the space, of what is back, front or side. In doing so, it became evident that we are so used to reading spaces from a frontal perspective, so a redirection of the gaze already provokes something«.



Working in theatres, Wouters became more and more conscious of their compelling, imperative nature, if not through any perspectival construction then at least because of the expectations that hover over any production. »A lot has already been decided before you enter. Even if it all is meant to ensure the artist that he is free to do what he wants, this is not true«. Wouters proved his point with ›Atelier II‹, a second take on the ›Atelier‹ with Stuart mentioned above. It was to take place on the beach of Oostende (Belgium) during an open-air summer theatre festival. »Stadium-seating was already installed, as well as a stage, because a wooden floor had been hidden under the sand for a performance by Rosas. Some canvases were put up to prevent passers-by watching the show. I thought that was really weird because what then is the point of playing in the open air on a public beach?«

Wouters made an important point here: »It made me think again of Verschaffel's essay. He explains that the first theatre in Ferrara came about by closing off a public square and speaking in Latin. It was an effective way of excluding a vulgar audience. That is a paradox: acting as if you are in the open but you are hiding away, shutting out the world around you. We decided against this: we defined a playing field of 200 by 200m<sup>2</sup>, a space so big that it is uncontainable. By the way of a scenography I drove around on the beach with a small excavator. It was the closest I ever came to ›building out loud‹; I created seven sets in which the dancers could nest as they wanted. In that sense, ›Atelier II‹ realised the impossible dream that the space itself becomes the negotiation and the conversation about the conditions of the work«.

Wouters added some more examples of bold reinterpretations of theatrical space. He ended with some thoughts on a scenographic element that has become key to his practice: in his projects, more often than not huge racks that can serve as stadium-seating or a gallery appear. »I used them to construct a discotheque, but also in an existing space in Tunisia. Racks can help to read buildings, or even embrace them. I can disappear in them or live in them. But if you live in a scenography, would you do so frontstage or backstage? Could you occupy it when in transport? It made me conscious of the fact that, other than real architecture, a scenography needs bodies to occupy it. They are a counterweight; they make it exist through their words«.

To conclude, Wouters told the story of the three piglets, the famous animation film by Walt Disney. »It made me understand scenography. In the original story there is but one piglet that survives the wolf's attack, but not in Disney's story. The first piglet, who lives in a straw house, plays the flute. The second one in its wooden house, plays the violin. The third one, who saves the others, made himself a stone house and therefore had no time for music. That changes the morale of the story completely. All piglets are saved, but the first one had the merriest life and is the only one to know how you build a house of straw. If everyone would build in stone, stone is all we would remember, while there is so much more«.

This lecture gave way to an extremely animated discussion on many issues. One of them, whether a scenographer had some privilege over architects, made a direct link to the afternoon. Wouters said that his work with architects had lessened. On the one hand, he noted that architects often work in frustrating contexts, having a hard time to get something done. On the other hand, however, he said it depressed him to see how city planning works. It overrates space as a solution to societal problems. »They have a naïve belief that a nice park will attract nice kids and ward off ›bad‹ kids, but if you look at actual designs you see that there is hardly anything for kids. It might be better to redistribute the money for the park to the kids. It is just one of these vested ideas that does not bear close inspection. Architects believe for instance that a building is more ›open‹ if it has more and bigger windows. There is no evidence for that«.

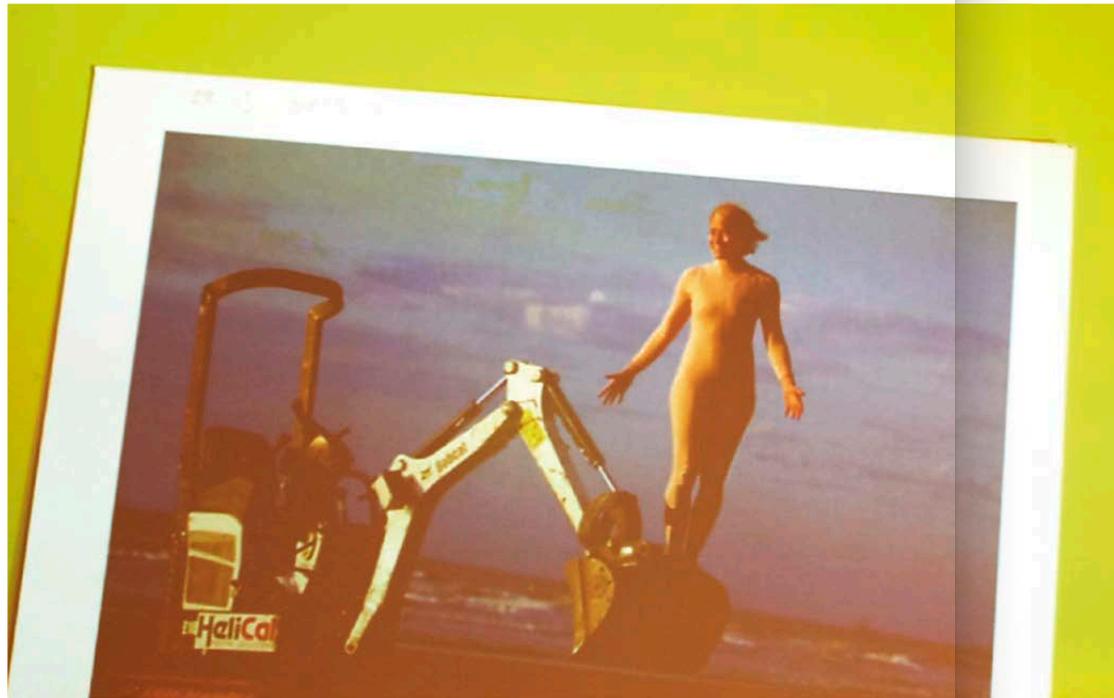
Still, Wouters believes that permanent constructions can make conflicts and issues visible and readable, because readable spaces urge people to take a position. »Unfortunately,« he said, »space« is a nostalgic thing. All things political are explained by architectural metaphors, but we are moving in an era in which these metaphors are overdated and overruled by the ›echoroom‹ of the internet. But architects keep on recycling old architectural concepts that might no longer be valid or understood«.



## THE ARTIST IN THE CITY AND IN PUBLIC SPACE

In the afternoon, Wouters talked at length about the performance ›Underneath Which Rivers Flow‹. At the time his studio was still located in a derelict building that was slated for demolition to make way for an urban renewal project with housing, a kindergarten and a park. »When I saw the architects« plans, it struck me that it appeared to be completely open. The plans however betrayed that it would be gated all around. I thought that the old building might be another type of meeting space for the neighbourhood«.

Globe Aroma, the organisation that invited Wouters for the piece, wanted him to create a work with and for newcomers in the city, such as refugees. »They labelled it a ›co-creation‹ but I wanted it to be a big project, even with a small budget. I wanted to invest one year in it. Unexpectedly however, during that time the police carried out a razzia on the headquarters of Globe Aroma and locked up three people, one of whom was in my group. It was a shock to everyone involved: by that time, however, I had already discovered that next to my space there was a completely enclosed, empty building. We made a hole in the wall and went to work in that ›non-existent‹ building. We called it our ›secret garden«.



The name ›secret garden‹ was not only linked to the police attack on Globe Aroma, it was also the result of discussions Wouters had with the participants about the meaning of public spaces and gated parks, such as the one that would be built on the plot of the building. »The American sociologist Richard Sennett discovered that the bourgeoisie bought land in the middle of the city for parks where they could experience their fantasy of nature and meet away from the gaze of others. So, these parks are of a different nature than the one that was planned here. These new parks have no shrubbery on the ground, they are completely transparent and largely empty in order to prevent unwanted behaviour. I discovered how sensitive my performers were to this: as a refugee, one has to be transparent all the time, one is always watched but in other ways one is also always unnoticed. That is why we called the place where we worked a ›secret garden‹ – a safe place. We put a code on the door that we gave to all the participants. It was a kind of dream come true: we could ›build out loud‹ there. The building was the conversation«.

The making of the piece proved to be less than comfortable. The participants came from around 15 countries and were quite unreliable, due to their precarious position. Sometimes someone would just not show up anymore or simply disappear. Despite that, Globe Aroma explicitly forbade Wouters to pay them a fee, except for the actual performances, out of fear that money would be the only motivation to participate in the workshop. Wouters also found out that the proposals of the participants were not always the best and deciding on which proposal some of the tiny budget could be spent proved difficult. But there were lucky coincidences too: »After a while the place looked like a full-blown workshop space. We helped out: giving people agency to build their space. We provided the right material for everyone. Someone for instance built a Maserati out of carpets«.

Wouters: »I heard that people laughed a lot about me when I was not there, for instance because I was happy when something was half ready. Some people also came not to build but for social contact. Then there was the conflict of me being paid and them not. But the process went ahead, despite everything. When I told them we would have 2000 spectators, things sped up. To guarantee a large audience I invited a lot of people, such as documentary makers, to come and have a peek during the workshop. The results were often quite ugly. They wanted to underscore how hard these ›sans-papiers‹ could really work. Pretty condescending. In the end, we achieved a huge platform which looked like a kind of path through the cosmos – it offered a view of the biggest installations; but we also provided for a camera to give a glimpse of the smaller ones, and after each performance the audience could go and talk with the participants, which they were very keen to do. The participants became the guides of their own work«.



As after the morning session, a huge debate broke out after this story. Many of the questions were around the unequal position of Wouters and the participants. He admitted that this was a really sensitive subject if only because Globe Aroma's aim of »co-creation« never happened: »It cannot happen, because you are not on the same level!« Questions were also raised about the authorship of the final production. It bears Wouters' name and hardly any of the participants will be remembered for it. That also brought the money question back on the table. It led to a complex discussion about the way »authorship« and »credit« are social constructs that can differ hugely from one culture to another. So how to deal with it in a fair way? Wouters admitted that this was a question he constantly struggled with. »As an artist, I wanted to work with people who had a dream. But then there are a multitude of others who all know what you should say or do. The only thing I could do is to be as transparent as possible about the institutional knowledge and how to use it«. It was a debate that could be the stuff for another IMPACT!





# DIE TEILNEHMER- \*INNEN IN DER HAUPTROLLE

So wichtig der Beitrag der eingeladenen Künstler\*innen und Wissenschaftler\*innen auch sein mag, am Ende stehen bei einem IMPACT-Symposium vor allem die Teilnehmer\*innen im Mittelpunkt: wie sie sich in die Diskussionen einbringen, was sie von der Veranstaltung mitnehmen, welche Kooperationen sich in den Workshops ergeben. Deshalb endete das Symposium – wie alle vorangegangenen Ausgaben – mit einer Vormittagssitzung, auf der die Teilnehmer\*innen ihre eigenen Arbeiten und Praktiken präsentierten.



Wie bereits in der Einleitung erwähnt, war IMPACT19 (nicht nur) in dieser Hinsicht ein Erfolg auf ganzer Linie. Die Teilnehmer\*innen gaben ihr Bestes. Sie beteiligten sich intensiv an den Workshops und diskutierten noch lange, nachdem diese vorbei waren, unter sich weiter. Infolgedessen entstand in kurzer Zeit eine enge Bindung zwischen den Teilnehmenden, die alle zum Gelingen der Veranstaltung beitragen wollten. Das mag zum Teil auf die Abwesenheit von Meg Stuart zurückzuführen sein, die eine halbtägige Lücke im Programm hinterließ. Anstatt sich zu beklagen, folgten sie bereitwillig der Einladung von Stefan Hilterhaus, selbst einige zusätzliche Workshops auf die Beine zu stellen, obwohl niemand darauf vorbereitet war.

Da ich nicht überall präsent sein konnte, wohnte ich nur einigen dieser Workshops bei. Sulaiman Bahzad, ein bildender Künstler, Szenograph und Performer aus Syrien, der bereits seit einigen Jahren in Deutschland lebt, initiierte einen Tanzworkshop. Er brachte uns traditionelle syrische Volkstänze bei, die mit zeitgenössischen Elementen durchsetzt waren. Die Teilnehmenden waren mit großem Vergnügen bei der Sache, denn der Boden für diesen Workshop war schon in den Tagen zuvor bereitet worden. An einem freien Abend organisierten sie einen Tanzwettbewerb, der sich zu einem regelrechten Dance Battle ausweitete, bei dem so manche\*r Teilnehmende mit atemberaubenden Performances glänzte.

Ein weiterer Workshop entstand als Ableger der von Ingrid LaFleur angestoßenen Diskussion über dezentralisierte autonome Gemeinschaften (DAGs). Schon während des Workshops erwähnte Lucy Ilado, dass Musiker\*innen in Ostafrika sich gegenseitig unterstützten, wenn eine\*r von ihnen wegen ihrer oder seiner Anschauungen und Überzeugungen bedroht werde. Daraus entwickelten sich bemerkenswerte Diskussionen über die Verfolgung, der Künstler\*innen in der gesamten Welt ausgesetzt sind, und was sich dagegen tun lässt. So kam man auf die Idee, dass diese Gruppe selbst eine Art DAG bilden könnte. Tatsächlich sind sie bis heute regelmäßig in Kontakt und tauschen online Ideen und Ratschläge aus. Diese Mischung aus heiteren Momenten und ernsthaften Diskussionen bewies zudem, dass sie Ingrid LaFleurs Ausführungen zur Verflechtung von Vergnügen und Aktivismus beherzigt hatten.

Die Hingabe der Teilnehmer\*innen war auch während und nach Silke Huysmans' und Hannes Dereeres Workshop offenkundig. Einige wollten mehr über die Zeche Zollverein und ihre Geschichte erfahren oder blieben in Verbindung mit einem der drei Gesprächspartner\*innen des Workshops.

All das brachte mich zum Nachdenken darüber, was eine Veranstaltung wie IMPACT eigentlich so besonders macht und worin sie sich von konventionellen Symposien unterscheidet. Selbstverständlich gleichen sich manche Dinge: Die Teilnehmer\*innen reisen aus der ganzen Welt an und hören sich über einen Zeitraum von ein paar Tagen Vorträge an. Im Gegensatz zu einem klassischen Symposium sind sie bei IMPACT jedoch keine Spezialist\*innen für ein gemeinsames Wissensgebiet, sondern haben sehr unterschiedliche Backgrounds, ob in der Kunst, der Wissenschaft, der Architektur, im Aktivismus oder einem Gemisch aus all dem. Gemeinsam ist ihnen allerdings das Interesse am Thema des Symposiums, sonst würden sie sich ja nicht bewerben. Abgesehen davon verbringen sie viel Zeit miteinander, da PACT recht weit von anderen Veranstaltungsorten entfernt liegt und zwischen den einzelnen Arbeitssitzungen ohnehin kaum Zeit bleibt.

Das macht einen beträchtlichen Unterschied. Vielleicht lässt sich IMPACT eher mit einem »Bürger\*innenparlament« als mit einem konventionellen Symposium vergleichen. Ein Bürger\*innenparlament bringt Menschen aus verschiedensten Lebenslagen an einem Tisch zusammen, damit sie sich mit Themen befassen, die eine\*n typische\*n Politiker\*in ratlos zurücklassen würden. Zur Seite stehen ihnen dabei Expert\*innen, die den Abgeordneten des Bürger\*innenparlaments komplexe technische Fragen erläutern, ohne dabei jedoch Antworten vorzugeben, denn Politik ist nicht oder kann niemals nur eine rein technische Angelegenheit sein, sondern beinhaltet stets eine gesellschaftliche Vision.

Bisherige Erfahrungen in Irland oder im deutschsprachigen Teil Belgiens zeigen, dass sich mit diesem Verfahren weitreichende Lösungsvorschläge erarbeiten lassen, die um einiges durchdachter sind als man annehmen könnte. Das liegt wahrscheinlich in der Tatsache begründet, dass die Teilnehmenden zwar keine Spezialist\*innen sind, sich aber auf die Debatte einlassen und sich dem Thema verpflichtet fühlen, weil sie das Gefühl haben, dass ihre Stimme zählt.

Wenn man sich ein Parlament vorstellt, in dem Menschen sitzen, die schon vor der Eröffnung der Debatte ein profundes Interesse an dem zu verhandelnden Sachverhalt verspüren, hat man eine ungefähre Idee davon, was ein IMPACT-Symposium ausmacht. In dieser Ausgabe des Symposiums gingen die Meinungen weit auseinander, aber die Teilnehmer\*innen vereint in dem Wunsch, ihren Wissenshorizont zu erweitern. Sie alle hofften, durch das Gelernte mit ihren eigenen Projekten voranzukommen. Folglich waren die Vorträge und Performances des Symposiums nur der Ausgangspunkt für leidenschaftliche Diskussionen, in denen die Ansichten der geladenen Spezialist\*innen kritisch unter die Lupe genommen wurden und im Gegenzug starke Bindungen und bleibende Freundschaften zwischen den Teilnehmenden aufkeimten. Ein IMPACT-Symposium setzt eine Kette von Ereignissen in Gang, die sich nur schwer vorhersehen lässt, aber mit Sicherheit nicht folgenlos bleibt – eine beachtliche Leistung für eine fünftägige Zusammenkunft.

*Pieter T'Jonck*



# THE PARTICIPANTS IN THE LEAD ROLE

However important the contribution from the invited artists and scholars may be, in the end an IMPACT symposium is always about the participants: how they take part in discussions, what they take home with them, what collaborations eventually take form during the workshops. That is why this symposium – like all preceding ones – ended with a morning session during which the participants presented their own work.

As mentioned in the introduction, in this respect IMPACT19 was an extraordinarily successful one. The participants really gave the best of themselves. They participated intensively in the workshops and continued to discuss ideas long after them. As a consequence, a close bond was formed almost immediately between the participants in an effort to make the symposium a worthwhile experience. That may have been partly due to the absence of Meg Stuart, which left a half day gap in the programme. Instead of complaining, all the participants readily accepted the invitation of Stefan Hilterhaus to devise some extra workshops themselves, even though none of them was prepared for this.

I only took part in some as it was impossible to be present everywhere. One of them was a dance workshop by Sulaiman Bahzad. Bahzad is a Syrian visual artist, scenographer and performer who has already been living in Germany for some years. He taught the others some traditional Syrian folk dances but with a present-day twist. It caused great fun among the participants because the ground for that workshop had already been prepared in the days before. On the one »free evening« they organised a dance contest between themselves, which ended up like a full blown »dance battle« with the most amazing performances by many a participant.



Another workshop was actually an offshoot of the discussion started by Ingrid LaFleur on DACs or »Decentralised Autonomous Communities«. During that workshop, Lucy Ilado already mentioned how East-African musicians support each other when one of them is endangered because of his or her ideas or attitude. That led to some animated discussions on the threats posed to artists all over the world and how to face them. But it also led to the idea that this group of participants might become some kind of DAC. Indeed, up to this day, they regularly meet and exchange tips and ideas over the internet. This combination of fun moments and serious discussions as well proved that the participants had taken to heart Ingrid LaFleur's lesson on combining pleasure and activism.

The commitment of the participants was also obvious during and after the workshop by Silke Huysmans and Hannes Dereere. Quite a few participants went out to discover more about the Zollverein territory and its history or kept in contact with the people who were invited as witnesses to the workshop.

All of this made me think afterwards about the real reason why a symposium like IMPACT is such an exceptional event, and in what sense it is different from an »ordinary« symposium. Obviously some things are the same: the participants come from all over the globe to follow lectures for a few days. In contrast to an ordinary symposium however, the participants are not »specialists« but have very different backgrounds in art, research, architecture, activism, or any combination of the above. The one thing they share is that they expressed a specific interest in the theme(s) of the symposium when applying. They also share a fair bit of time together as PACT is situated far away from other venues and there is hardly spare time between the work sessions.

All of this makes a difference. Perhaps one should compare an IMPACT symposium to endeavours such as a »citizens« parliament« rather than to a regular symposium. A citizens' parliament brings people from different backgrounds around a table to tackle issues that leave ordinary politicians clueless. They are assisted by specialists who can elucidate the parliament's members on complex technical issues without offering answers because a policy never is or can be a purely technical matter, but always involves a vision.



The results one has seen so far in countries as different as Ireland or the German-speaking part of Belgium show that the outcome of such talks can offer far-reaching proposals and prove to be much »wiser« than was to be expected. The reason probably lies precisely in the fact that although the participants are not »specialists« they do become deeply committed to the debate because they sense that it can make a difference.

If you think what it would mean if a parliament was populated by people who have a deep interest in the issues at stake even before the debate opens, and you get some idea of an IMPACT symposium. In this IMPACT session the participants' opinions might have diverged widely but what they obviously did share was a longing to gain more knowledge about the issues at stake; and they all wanted to make progress in their own work, drawing on what they learned during the symposium.

As a result, the lectures and performances of the symposium were only the starting point for frantic discussions which critically examined the insights of invited »specialists« and which in turn created strong bonds and lasting friendships. An IMPACT symposium sets in motion a chain of events that is rather unpredictable but certainly not without consequences. That is quite something, for a meeting that only lasts five days or so.

*Pieter T'Jonck*



**STEFAN HILTERHAUS**

Künstlerische Leitung  
artistic direction

**JULIANE BECK  
STEFAN HILTERHAUS  
CAROLINE WOLTER**

Projektkonzept und -leitung  
project concept and direction

**TEAM PACT ZOLLVEREIN**

Umsetzung  
project team

**PIETER T'JONCK**

Text

**KATHARINA BURKHARDT**

Redaktion  
editing

**DANILO SCHOLZ**

Übersetzung  
translation

**PENNY BLACK  
YVONNE WHYTE**

Redaktion englischer Text  
editing English text

**CHRISTOPH SEBASTIAN**

Fotos (wenn nicht anders angegeben)  
photos (unless otherwise stated)

**ARNE STRACKHOLDER**

Video

**LABOR B DESIGNBÜRO**

Design

**INPRESSUM  
INPRINT**

Ein Projekt im Rahmen des Bündnis internationaler Produktionshäuser, gefördert von der Beauftragten der Bundesregierung für Kultur und Medien.

**Produktions  
häuser**

 Die Beauftragte der Bundesregierung  
für Kultur und Medien

Choreographisches Zentrum NRW Betriebs GmbH wird gefördert vom Ministerium für Kultur und Wissenschaft des Landes NRW und der Stadt Essen.

Tanzlandschaft Ruhr ist ein Projekt der Kultur Ruhr GmbH und wird gefördert vom Ministerium für Kultur und Wissenschaft des Landes NRW.

Ministerium für  
Kultur und Wissenschaft  
des Landes Nordrhein-Westfalen



**STADT  
ESSEN** KULTURBÜRO

**KULTUR RUHR GmbH**

**PACT  
ZOLLVEREIN**

Choreographisches Zentrum NRW  
Betriebs GmbH  
Bullmannaue 20a  
D-45327 Essen  
Fon +49 (0)201.289 47 00  
info@pact-zollverein.de  
www.pact-zollverein.de

