

Edith-Russ-Haus für Medienkunst
Katharinenstraße 23
26121 Oldenburg
Telefon: + 49 441 235-3208
info@edith-russ-haus.de
edith-russ-haus.de

LUCY BEECH

WORKING WITH WASTE
featuring
RIAR RIZALDI, JAMES RICHARDS
AND STEVE REINKE

6. Juli bis 1. Oktober 2023

Projektkoordination: Ulrich Kreienbrink

Technische Realisierung: Carlo Bas Sancho, Mathis Oesterlen

Museumspädagogik: Sandrine Teuber, Jan Blum

Grafikdesign: Katarina Šević, Anna Mándoki



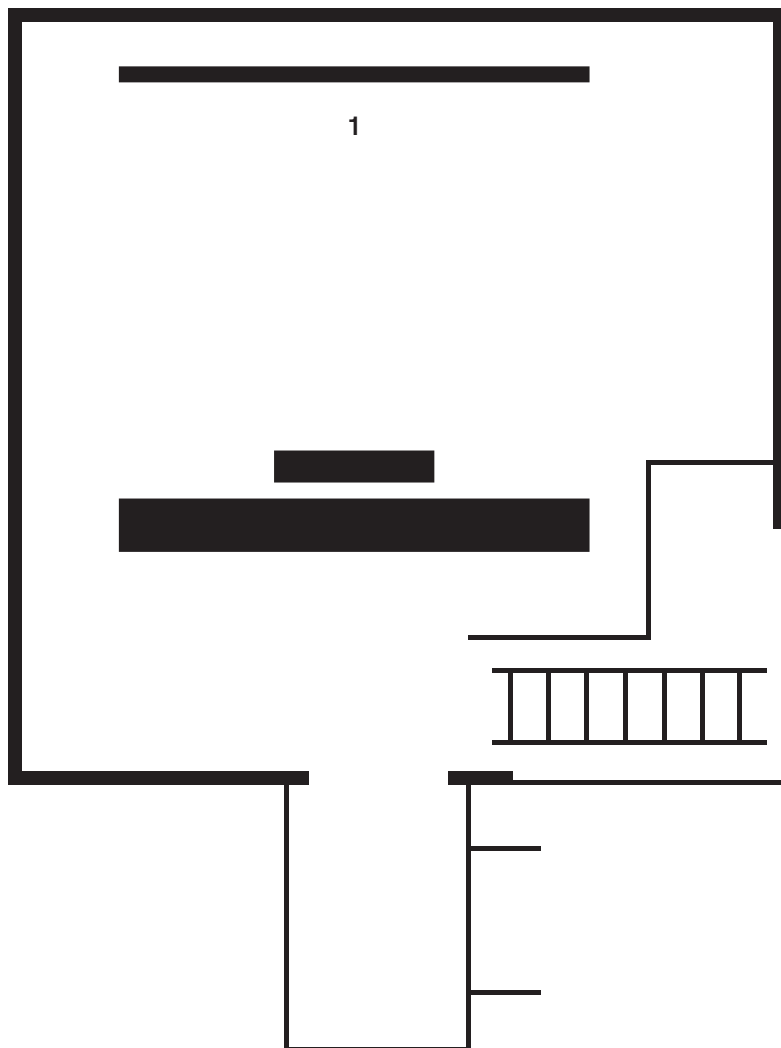
Die Ausstellung *Working with Waste* der britischen Künstlerin Lucy Beech untersucht die Beziehungen zwischen Abfall, Kreativität und Transformation und ist das Ergebnis eines kontinuierlichen Austauschs mit verschiedenen Fachleuten aus unterschiedlichen Bereichen, darunter Umweltwissenschaft, Literaturtheorie und Medizingeschichte. Beechs Hauptmedium ist der Film. Die im Edith-Russ-Haus für Medienkunst präsentierten Erzählungen bewegen sich an der Schnittstelle von Dokumentarfilm, Fiktion und Poesie und werden durch die Verschmelzung hybrider Materialien zu Drehbüchern konstruiert. Fragen des Fließens und Verstopfens beziehen sich in diesen Arbeiten nicht nur auf individuelle Eingeweide und städtische Entwässerungsnetze, sondern auch auf das Verständnis von Kreativität. Denken ist für Beech's Filme ein Stoffwechsel- und Verdauungsprozess.

Während der Entstehung dieser Arbeiten begleitete die Künstlerin Abwasserexperten und Wissenschaftler, die sich mit der Klärung von Abwässern beschäftigen. Die Stabilisierung des Klärschlammes und die Überwachung der mikrobiellen Vielfalt im Abwasser – eine Vielzahl von Bakterien, Pilzen und Einzellern – zeigt die Arbeit, die mit der Aufrechterhaltung der Fantasie über die Trennung von Mensch und Tier verbunden ist. Die Verflechtungen zwischen den Arten und die verschwommenen Grenzen zwischen Abfall und Nutzung stehen im Mittelpunkt der im Edith-Russ-Haus gezeigten Filme von Beech, die sich mit Materialien befassen, die sich nicht eindeutig in Kategorien einordnen lassen, und mit Intimitäten, die sich nur schwer herstellen und aufrechterhalten lassen.

Neben ihren eigenen Arbeiten hat Beech auch Arbeiten der Filmemacher Riar Rizaldi, James Richards und Steve Reinke eingeladen, die im Rahmen der Ausstellung gezeigt werden. Auch diese Filme sind in Zusammenarbeit entstanden und widmen ansonsten weggeworfenen oder überschüssigen Materialien Aufmerksamkeit und Sorgfalt. Die Ausstellung *Working with Waste* entstand aus einer Forschungsgruppe, die Beech gründete und an der sowohl Rizaldi als auch Richards teilnahmen. In diesem Zusammenhang entwickelte sich die Gruppenaktivität

aus einer Reihe von Fragen: Welche Arten von Kreativität sind mit der Reaktivierung von Abfallmaterialien verbunden? Was sind die Rhythmen, Werte und historischen Hinterlassenschaften, die mit der Arbeit mit Abfall in verschiedenen Disziplinen verbunden sind? Wie prägen die Einstellungen zu Abfall Infrastrukturen und Normen? Um diese mehrteilige Ausstellung zu realisieren, hat das Edith-Russ-Haus mit dem Kunstinstitut Melly in Rotterdam und dem Kunstverein Harburger Bahnhof in Hamburg zusammengearbeitet. Jede der drei Ausstellungen stellt unterschiedliche Aspekte von Beechs kollaborativer und forschungsbasierter Praxis in den Vordergrund und bildet durch die Auswahl der Werke und deren Präsentation einen eigenen Schwerpunkt.

Lucy Beech war 2021 Preisträgerin des Medienkunststipendiums der Stiftung Niedersachsen im Edith-Russ-Haus für Medienkunst.



1

LUCY BEECH

WARM DECEMBERS

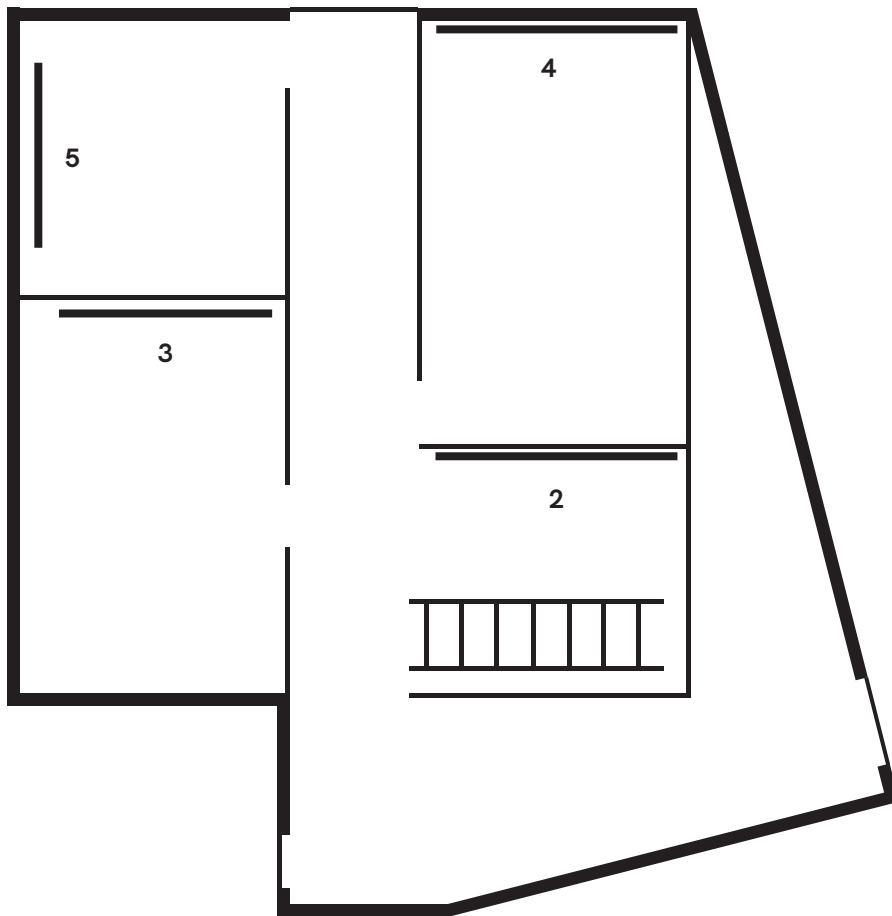
2022
4K Video mit 5.1 Surround Sound
26 min

Warm Decembers re-imaginiert einen Vers-Roman der queeren Dichterin und Theoretikerin Eve Kosofsky Sedgwick (1950–2009), den die Autorin als eine Aufzeichnung einer „Schreibkrise“ beschrieb. Am Ende des Gedichts veröffentlichte Sedgwick die verworfenen Fragmente ihres Arbeitsprozesses als Notizen. Sie machte also auch ihren dichterischen Abfall zugänglich, der dadurch auch Teil des Werks wurde. Überarbeitungen und Streichungen werden als Ausschuss ausgewiesen, das Werk wird in seinem Konstruktionsprozess offengelegt. Der Film lässt sich von diesen Notizen zu einer künstlerischen Interpretation einladen, er bedient sich bei den uneinheitlichen Strömen des Gedichts und gestaltet ein Wechselspiel zwischen Sprache, Musik und Bildern. Beechs audiovisueller Ansatz lässt sich von Sedgwicks Beschreibung ihres Gedichts als einer Sammlung von Schwellenerfahrungen leiten: „zwischen einer lebendigen Person und einer toten; zwischen einer Person und einer Fotografie; einer Gegenwart und einer Vergangenheit; einem Kind und einem Erwachsenen; zwischen Personen gleichen Namens; einem Geschehnis und dem Traum davon; einer Autorin und

einer Figur; einem ich und einem sie oder einem er“. Diese Beschwörung transgressiver Zustände schafft einen experimentellen Raum, in dem man über psychoanalytische Ideen, frühkindliche Erfahrungen, innere und äußere Welten und die Rolle von Kreativität in der Erschaffung von Identität reflektieren kann.

Während sie das Drehbuch schrieb, tauschte Beech sich mit der Schriftstellerin Cassie Westwood aus, die im Film auch auftritt: sie trägt Teile ihres Essays *The Use of Poem in Transition* (Der Nutzen von Gedichten im Prozess des Wandels, 2022) vor. Sie beschreibt, wie Sedgwicks vielfältiger Umgang mit Abfall ihr dabei geholfen hat, ihre eigenen Fehlstarts und unumgänglichen Überarbeitungen besser zu verstehen. So wurde es ihr möglich, Erinnerungen, Sehnsüchte oder Identifikationen miteinander zu vermitteln, die sie für unvereinbar – oder inakzeptabel – mit der Identität hielt, die ihr bei der Geburt zugewiesen wurde.

Working With Waste – 6. Juli bis 1. Oktober 2023



2 RIAR RIZALDI *FOSSILIS*

2023
4K Video, Stereo
12:59 min

Fossilis ist oneirisches (traumartiges) Kino, eine phantasmatische Science-Fiction-Prognose, Essayfilm und eine Geschichte des tiefgrünen Infernos, das die Technik als Vermächtnis hinterlässt. Elektronischer Abfall ist im 21. Jahrhundert eine besonders komplizierte Angelegenheit. In Asien wird ein großer Teil der elektronischen Geräte dieses Planeten (die bewusst auf kurzen Nutzen hin gebaut werden) weggeworfen und begraben. *Fossilis* arbeitet mit Studio-Aufbauten aus Müll, mit Szenen von Flohmärkten, auf denen Elektronikteile kannibalisiert werden, mit 3D-Elementen und -Umwelten aus aufgegebenen Projekten, und mit KI-Bildern auf Grundlage von Tausenden unverwendeter Bilder aus einem persönlichen Datensatz. Dabei geht es nicht nur um Konzepte, Narrative und Repräsentationen von E-Abfall als einem Problem. Es geht auch um die Prozesse, Entwicklungen und Formen von Filmproduktion, die konkret mit physischem wie digitalem Müll, mit Objekten aus Abfall und E-Abfall als Mittel einer künstlerischen Praxis operiert.

3 LUCY BEECH *REPRODUCTIVE EXILE*

2018 – 2023
4K Video, Stereo
30 min

Reproductive Exile beschäftigt sich mit den Wirkungen biomedizinischer Medikamente, die aus Urin gewonnen werden. Beech verfolgt die Erfahrungen einer grenzüberschreitenden Patientin in der kommerziellen Reproduktionsmedizin. Ein „reproduktives Exil“ wird erkennbar, wenn diese Frau unterwegs zu sehen ist, in ihrem Auto, in ihrer Obsession für eine reproduktive Maschine mit dem Namen Eva – einer wissenschaftlichen Prothese, die ihr als personalisiertes Organmodell zugewiesen wird, der sie sich anvertraut, während sie sich in einem scheinbar pausenlosen Kreislauf Abstriche nimmt, Injektionen setzt, unterwegs ist. Der Film oszilliert beunruhigend zwischen Dokumentation und Fiktion, er ist teils Roadmovie, teils Essayfilm, und führt Erkenntnisse über die kulturellen, sozialen und ökonomischen Agenden der Reproduktionsindustrie mit den Erfahrungen der desorientierten Protagonistin zusammen. In einer Halluzination unter Drogeneinfluss gewinnt sie den Eindruck, ihr Körper würde überschwemmt – in Entsprechung zu einem Zustand, der in der Medizin als „third spacing“ bezeichnet wird. Dieser tritt ein, wenn Hormone in so großer Menge im Körper

vorhanden sind, dass sie sich als Flüssigkeiten zwischen den Zellen ablagern. Die Protagonistin erlebt diesen Überfluss ihres Körpers als eine Vermischung mit menschlichen und nichtmenschlichen Anderen, die ihre Fruchtbarkeitsbehandlung erst möglich machen.

4 LUCY BEECH *FLUSH*

2023
4K Video mit 5.1 Surround Sound
15 min

Der Titel *Flush* bezieht sich auf die Verbreitung von Farbe, und auf Mechanismen zur Abfallbeseitigung in Haushalten. Im Mittelpunkt steht eine Freemartin-Kuh, ein Tier mit uneindeutigem Geschlecht, wodurch ihr landwirtschaftlicher „Nutzwert“ in Frage steht. Freemartin-Kühe teilen eine Plazenta mit einem männlichen Zwilling, Blut und Hormone werden ausgetauscht. Dadurch sind diese Tiere häufig intersexuell. Die Kuh gibt keine Milch, sie hat keinen erkennbaren Euter und kleine Zitzen. Diese Tiere widersprechen damit den Logiken der Agrarindustrie. Sie wurden aber auch zu interessanten Studienobjekten, vor allem zu Beginn des 20. Jahrhunderts, als Wissenschaftler sich intensiver für den hormonellen menschlichen Körper und für Ideen über die Geschlechtsdifferenzierung bei Säugetieren zu interessieren begannen. Forschung an Freemartins führte zu

der Erkenntnis, dass das Immunsystem von Individuen durch Zellen von anderen Individuen modifiziert werden kann. Die intersexuelle Kuh erhärtet die Beschreibungen von Anne Fausto-Sterling über Geschlechterdifferenzierung als einen Prozess, der immer im Gange ist. Fausto-Sterling definiert Geschlecht nicht einfach als eine Konstruktion, sie argumentiert, dass die Grundlage für das biologische Geschlecht (das endokrine System) zumindest zum Teil selbst ein Produkt von Kultur- und Umweltfaktoren ist. Zahllose Faktoren aus Umwelt, Politik, Wirtschaft und Sozialem wirken sich auch auf dieses System aus. Das Freemartin zeigt sich als poröse endokrinologische Vision, die den autonomen Körper zu einer Fiktion werden lässt. Stattdessen wird unsere tiefgehende Verstrickung in die Welt erkennbar. *Flush* geht an die Grenzen dessen, was als Abfall verstanden wird. Der Film legt offen, wie sehr die Wissenschaft der Endokrinologie auf die Durchlässigkeit der Grenzen zwischen Wissenschaftler:in, fruchtbarer Kuh und schwangerem Körper angewiesen ist. Diese Beziehungen sind immer chaotisch. Der Film nähert sich dem Chaos dieser Beziehungen auf poetische Weise, betrachtet Biologie als viel zu komplex, um klare und eindeutige Erklärungen geschlechtlicher Differenz geben zu können.

5

10

JAMES RICHARDS AND STEVE REINKE *WHEN WE WERE MONSTERS*

2020
HD Video, Stereo
21 min

Das Kino ist immer Frankenstein; ein zusammengesetztes Wesen. Denn gibt es etwas Monströseres als einen Schnitt? Für Richards setzt die filmische Trennung eines Bildes von seinem Ursprung etwas frei. Etwas wird untersuchbar. *When We Were Monsters* (Als wir Monster waren) erfreut sich an Abweichungen und Perversionen, die bei näherem Hinsehen deutlich werden. Oder bei der Suche nach stabiler Bedeutung. Was geschieht, wenn wir uns auf unsere Sehnsüchte einlassen, wenn wir die durchlässige Grenze zwischen Innen und Außen, zwischen Selbst und Anderem, zwischen Körper und Welt finden? Ausgangspunkt für diesen gemeinschaftlich hergestellten Film war ungenutztes Videomaterial der Künstlerin Gretchen Bender, die klinische Bilder von Infektionen, Deformationen und morbide Verletzungen in einen kaum erträglichen Flicker-Film verwandelte.

Reinke und Richards erweiterten Benders medizinischen Blick auf eine weitere Perspektive. Sie verbanden neue Sequenzen und Animationen, stellten neue Zusammenhänge her, und schufen einen Film mit einem dichten Soundtrack aus Audio und gesprochenem Wort.

Lucy Beech (*1985) ist eine künstlerische Filmeschaffende, deren Praxis sich um Zusammenarbeit dreht und Aspekte wie Regie, Schnitt, Choreografie, Recherche und Schreiben umfasst.

Zukünftige/jüngste Ausstellungen ihrer Arbeit umfassen: Kunstinstitute Melly NL, Edith-Ruß-Haus für Medienkunst, Oldenburg, Hamburger Bahnhof, Kunsthalle, Mainz DE, Tramway Glasgow, De La warr Pavilion und The Liverpool Biennial UK. Mit ihrem Kollaborator Edward Thomasson hat sie Arbeiten in der Tate Britain UK, der South London Gallery, Maureen Paley London UK, dem Barbican Theatre UK und dem Camden Arts Center UK gezeigt. Beech ist derzeit Gastprofessorin an der Filmuniversität Babelsberg Konrad Wolf und absolvierte kürzlich ein Stipendium am Max-Planck-Institut für Wissenschaftsgeschichte.

Riar Rizaldi (*1990) arbeitet als Künstler und Filmemacher. Er arbeitet vorwiegend mit dem Medium der bewegten Bilder und des Tons, sowohl in der Blackbox des Kinos als auch in der räumlichen Präsentation als Installation. Seine künstlerische Praxis konzentriert sich vor allem auf die Beziehung zwischen Kapital und Technologie, Arbeit und Natur, Weltanschauungen, Genrekino und die Möglichkeit theoretischer Fiktion. Seine Arbeiten wurden auf verschiedenen internationalen Filmfestivals (u. a. Locarno, IFFR, Venedig, BFI London, Cinema du Reel,

Vancouver) sowie im NTT InterCommunication Center Tokyo, im Centre Pompidou Paris, im Times Museum Guangzhou, auf der Istanbul Biennale, der Architekturbieniale Venedig, der Biennale Jogja und der National Gallery of Indonesia gezeigt.

Steve Reinke (* 1963) ist ein Künstler und Autor, der vor allem durch seine fortlaufende Serie monologischer Videos Final Thoughts bekannt ist. Er lebt in Chicago. Ausstellungen/Screenings (Auswahl): Images Festival, Toronto (2018); The Genital is Superfluous, Galerie Isabella Bortolozzi, Berlin (2017); International Film Festival Rotterdam (2015); Rib Gets In the Way, Whitney Biennial, New York (2014).

James Richards (*1983) ist ein Künstler, der in seinen Video-, Sound- und kuratorischen Projekten Themen wie Besessenheit, Begehren und Technologie mit Hilfe von Archivrecherchen, gefundenem Filmmaterial und intensiver Zusammenarbeit untersucht. Er lebt in Berlin. Zu seinen jüngsten Ausstellungen gehören Crossing (mit Leslie Thornton), Secession, Wien (2018) und Requests And Antisongs, ICA, London (2016). Richards vertrat Wales auf der 57. Biennale von Venedig (2017).

ZWISCHEN ABFALL UND KREATIVITÄT

Dr. Elsa Richardson

Als Lucy mir zum ersten Mal den Titel ihres neuen Films nannte, dachte ich, er enthielte einen Bezug zu *Flush* (1933), Virginia Woolfs fantasievoller Biografie von Barrett Brownings Cockerspaniel. In der Regel wird *Flush* nicht besonders ernst genommen. Im Werk dieser großen Schriftstellerin der Moderne gibt es Gewichtigeres. Aber es handelt sich um ein sehr bemerkenswertes Experiment, um einen Versuch, in einem Stream-of-consciousness die Gedanken, Gefühle und flüchtigen Eindrücke eines schlappohrigen Hundewesens und seiner dichtenden Geliebten einzufangen. Der Titel *Flush* 2023 bezieht sich auf die Dispersion von Farbe und auf den Mechanismus, mit dem Abfall aus dem Haus geschafft wird. Thema des Films ist ein Freemartin-Rind (Zwicke), dessen uneindeutige Geschlechtsmerkmale (aufgrund eines Blut- und Hormonaustauschs mit einem männlichen Zwilling) seinen „Nutzen“ in der landwirtschaftlichen Verwertung zweifelhaft werden ließen. Bei Filmbeginn knistert noch immer die peinliche Beschämung in mir, dass ich mit meiner Assoziation eine Anhänglichkeit an richtige Hunde und ihre fiktionalen Freunde gezeigt habe – zu meinen Füßen schnarcht ein knurriger Terrier. Hunde machen mich rührselig. Dabei folgt die Kamera schon den Kühen, dem Melken, der Brunft, der Insemination. Dauernd treffen die Tiere auf Technologie, das beginnt bei den Metalltoren, die ihnen den Weg zu der Feinarbeit der Labore weisen, auf einer Spur von Flüssigkeiten – Scheiße, Milch, Blut, Samen, Pisse –, die sie hinter sich lassen. Und meine Gedanken wandern zurück zu Woolfs Experiment mit nicht-menschlicher Erinnerung. So sehr ich ihren *Flush* immer wieder vor die Tür gescheucht habe, er hat sich immer wieder Zutritt verschafft.

Vielleicht gibt es ja doch eine Verbindung zwischen diesen beiden inkomensurablen Texten – einer Hundebiographie und einem künstlerischen Film. Aufmerksamkeit könnte der Schlüssel sein. Der Film zieht uns in eine Intimität mit seinen bovinen Subjekten. Er folgt langsam einem zögernden Gehoppel, blickt von der Nähe ein Auge mit extravaganten Wimpern, beobachtet eine Zunge, die sanft eine Nase abschleckt, und bestaunt muskulöse Formen, die im letzten Licht des Tages zu einer Silhouette werden. Über diese Bilder wird ein Gedicht gelegt, das auf besondere Weise Acht gibt: nicht-menschliche Subjekte bekommen gewöhnlich nicht die Ehre einer Biografie. Der Film beginnt, wie Woolfs *Flush*, mit einer Herkunftsgeschichte. Der Hund reklamiert für sich einen Stammbaum, er kommt aus einer „höchst altehrwürdigen Familie“. Und die Freemartin-Kuh war einmal vom Teufel „geformt“. Der Name des Tiers wird heruntergebrochen: Ferkel, Färs, Frei, Freemartin. Genealogie und Vererbung verorten

Kühe und Hunde als historische Subjekte, als Geschöpfe mit nachvollziehbarer Vergangenheit und als Träger einer Biografie, die zu schreiben sich lohnen könnte. Die wissenschaftliche Sprache reproduktiven Managements ist auch (Film wie Text räumen das ein) eine profund verarmte Weise der Adressierung, die die Grenzen der Wissbarkeit zwischen den Spezies freilegt. Poesie ist eine Form, die sich besser auf die produktiven Potentiale des Abstrusen einstellen lässt. Sie eröffnet auch einen alternativen Ansatz, wie man über nicht-menschliches Leben schreiben kann. Ein Ansatz, der erst in der verschlungenen Unreinheit unserer Verbindungen über Gattungsgrenzen hinweg so richtig zum Leuchten kommt. Die poetische Autorenschaft von *Flush* 2023 erlaubt uns, die Existenz der Freemartin-Kuh ungeachtet ihrer biologische Determinanten in den Blick zu bekommen. Es ist die „Viskosität“ der Poesie, von der Lucy spricht, die das ermöglicht. Fließkräfte, Widerstandskräfte, die – wie der Austausch von Blut und Hormonen durch eine gemeinsame Plazenta – Bedeutung zwischen Kategorien wandern lässt und die Kontingenz von Konzepten wie Fruchtbarkeit, Produktivität, Sex, Natur und Abfall freilegt.

In einer Überlegung zu *The Warm December* (1978–1986), ihrem langen, nie fertiggestellten Versroman, erinnert sich Eve Kosofsky Sedgwick, dass der ursprüngliche Anstoß aus einer Idee kam, die mir tanzend erschien (...) ein langes, viktorianisches Erzählgedicht, in dem sowohl ein Mann wie ein Hund mit dem Namen Miles vorkommen sollten. Der Hund Miles sollte Epileptiker sein. Auf dem formalen Höhepunkt des Gedichts hätte der Hund Miles einen Anfall, in dessen Verlauf sich die Erzählperspektiven des Mannes Miles und des Hundes unauflöslich verbunden hätten

Die Vision einer Vermischung von Arten passt zu Woolfs Erzählexperiment mit *Flush*. Sie versucht dort ja nicht weniger, als eine Weltwahrnehmung mit den Sinnen und Erfahrungen eines Hundes zu erfassen. Für Sedgwick blieb die Grenzüberschreitung, von der *Warm Decembers* sich inspirieren ließ, allerdings eine Vorstellung. Sie „konkretisierte sich nicht“, schreibt Cassie Westwood. Stattdessen bildet diese Grenze, fährt sie fort, „den unrealisierten Keim des Gedichts“. Diese Notiz ist einer von vielen Gedanken, Bildern, Streichungen, die nicht in das Gedicht aufgenommen wurden, die aber auch nicht einfach weggeworfen werden konnten.

Diesen ausgeschiedenen Fragmenten wendet sich *Warm Decembers* zu. Ein Film, der in den Zwischenräumen zwischen Kreativität und Abfall seinen Ort sucht, der die Grenzen zwischen unterschiedlichen Körpern, Seinsweisen, inneren und äußeren Welten angreift. Er bezieht sich auf eine der Nebenfiguren des Gedichts: auf Beatrix, ein Waisenkind, das unter vielen Schwierig-

keiten erwachsen wird. Die Traumata, mit denen sie dabei zu kämpfen hat, manifestieren sich in einem schmerzhaften Blasenproblem, auf das sie sogar mit Halluzinationen reagiert. Urin ist das Abfallprodukt, das sich durch die drei Arbeiten im Edith-Russ-Haus zieht, eine Körperflüssigkeit, die Menschen mit Nichtmenschlichem noch stärker verbindet. In *Reproductive Exiles* 2018 geht es um die Erfahrungen mit biomedizinischen Pharmazeutika, die aus dem Urin von Frauen in der Menopause und von schwangeren Pferden gewonnen werden; ein fiktionalisierter Bericht von einer Hormonbehandlung zur Unterstützung eines Kinderwunschs zeigt unsichtbare Verbindungen in der Produktion tierischer und menschlicher Geschlechtshormone auf. *Flush* 2023 geht mit diesen Ansätzen noch weiter und hinterfragt den Slogan „Mütter für Mütter“, indem der Film auf die intimen Beziehungen zwischen Arten abhebt, die heutigen Reproduktionswissenschaften zugrundeliegen. „Mothers for mothers“ bezieht sich direkt auf „moeders voor moeders“, ein niederländisches Urinspendeprogramm, das von einer großen Pharmafirma betrieben wird. Sie stellt Fruchtbarkeitsmedikamente für Menschen und Tiere her. Urin von „pissenden Männern auf ihren Fahrrädern“ und von schwangeren Frauen findet seinen Weg in die Milchkanne, wo Kühen Arzneimittel aus „heißen, fruchtbaren Urinströmen/extrauterinäre Plazenta-Exkreten“ verabreicht werden. Auf diese Weise sollen Schwangerschaften vermieden werden, die zu Freemartins führen. Die Extraktion eines bestimmten Hormons (hCG, humanes Choriongonadotropin) wird im Management nichtmenschlicher Fertilität verwendet. Damit wird nicht nur das riesige produktive Potential von Abfall deutlich, die Parole „Mütter für Mütter“ gewinnt auch Bedeutung über die Artengrenzen hinweg.

Der Austausch geht dabei in beide Richtungen: Schwangerschaftshormone sollen die Fruchtbarkeit von Kühen erhöhen, während die Endokrinologie wiederum als Forschungsfeld immer schon mit Tieren als Experimentalobjekt gerechnet hat. Tiere müssen helfen, Menschen zu verstehen. Aus *Reproductive Exile* 2018 und *Flush* 2023 können wir ersehen, dass diese Verwendung nicht-menschlicher Körper implizit etwas Gewalttätiges hat. Neben den Experimenten mit dem Freemartin spielt in der Ursprungsgeschichte des Hormons auch noch ein kleiner, brauner Hund eine Rolle, einer wie der Spaniel von Elizabeth Barrett Browning. Um die vorvergangene Jahrhundertwende führte das Department of Physiology am University College London eine Reihe von Experimenten durch, die zur Entdeckung von Hormonen führten. Die Vivisektion von Hunden spielte dabei eine wichtige Rolle. Die beiden verschwägerten Wissenschaftler William Bayliss und Ernest H. Starling waren damals federführend. Sie interessierten sich für Beziehungen zwischen dem Nervensystem und Ausschüttungen der Bauchspeicheldrüse. Dabei stellte sich heraus, dass entgegen damals etablierter

Auffassungen das Nervensystem keinen Einfluss auf den Pankreas hat. Stattdessen sah es danach aus, dass die Produktion von Verdauungssäften durch chemische Botenstoffe angeregt wurde, die in den Magenwänden entstanden und die über den Blutstrom kommunizierten. Zur Erhärtung dieser Hypothese musste einer der Laborhunde herhalten. Das Tier wurde betäubt und aufgeschnitten, dann isolierten die Wissenschaftler die Nerven, die den Verdauungsapparat mit dem Gehirn verbanden, und durchschnitten sie. Dann injizierten sie dem Tier hydrochlorische Säure, die den Effekt gastrischer Bewegung simulierte. Und trotz der Unterbindung der relevanten Nervenstränge begann die Bauchspeicheldrüse, Verdauungsenzyme auszuschütten. In einem Vortrag vor der Royal Society of Physicians fasste Starling 1905 die Untersuchungen zusammen und prägte dabei den Begriff „Hormon“, ausgehend von dem griechischen Wort für „erregen“ oder „anregen“. Er beschrieb weiters, wie „Aktivitäten und Wachstum in bestimmten Körperteilen“ durch die Ausschüttungen von scheinbar entfernt liegenden Organen stimuliert werden konnten. Die Wissenschaft der Endokrinologie durchkämmt und durchsucht das Wirrwarr unseres fleischlichen Inneren, so ihre Etymologie. Sie ist auf die Durchlässigkeit der Grenzen zwischen Hund und Wissenschaftler, fruchtbarer Kuh und schwangerem Menschen angewiesen.

In *Flush* 2022 liegt der Hund auf einen Tisch, er lebt noch, obwohl seine Eingeweide offen da liegen. Die Szene erinnert an die plazentale Injektionsfärbemethode in dem Labor, das in dem Film zu sehen ist. Das Bild legt einen Aspekt von Skopophilie in der wissenschaftlichen Imagination frei, ein Begehren, zu sehen, zu untersuchen, freizulegen, um jeden Preis. Lucys Filme stecken eine ganz andere Beziehung zwischen Sehen und Wissen ab. Eine Reihe von Imagining-Technologien sollen dabei das Unzugängliche aufschließen. Ein Vivisekteur öffnet einen Körper, um dessen Funktionsweisen zu erkennen; Lucys Arbeit sondiert innere, häufig interstitielle Räume: das Endoskop, das sich durch den Verdauungstrakt Bahn verschafft, die Radiowellen, die bei einem MRT feingezeichnete anatomische Bilder produzieren, und die „Tintenströme“ in eine Plazenta, die von einer Kuh oder einem Menschen sein könnte, und die ein Territorium von Zwillingen erschließt. Kameras folgen auch den Wegen, die ausgeschiedene Körperflüssigkeiten durch Abfluss und Kanalisation nehmen, die deutlich den Bahnen und Röhren des Verdauungssystems ähneln. Information bewegt sich zwischen diesen inneren Orten: ob etwas frei fließen kann oder Verstopfungen auftreten, taucht als Frage nicht nur bei individuellen Eingeweiden und städtischer Kanalisation auf. Auch das Verständnis von Kreativität ist davon betroffen. Denken ist für diese Filme ein metabolischer, verdauender Prozess. Wie bei den „great mounds of feed metabolised“ („die großen, verdauten Hügel des

16

Gegessenen“) in *Flush* 2023 ist auch dichterische Produktion eine Angelegenheit von Verzehr, Aufnahme und Ausscheidung.

Es sind nasse Filme. Man hört das Geräusch heißer Milch, die auf Betonboden trifft, von Urin, der Bettwäsche durchnässt, von tropfendem und fließendem Wasser, spritzenden, rauschenden, überlaufenden Flüssigkeiten. Die Filme aktivieren das Fluidische, um auf die Bewegung von Ideen über die strikte binäre Unterscheidung zwischen männlich/weiblich, wissenschaftlich/imaginativ, innerlich/äußerlich und Mensch/Tier hinaus nachzudenken. In diesen feuchten Welten dient Viskosität (das Maß der Zähflüssigkeit eines Fluids) als poetischer Mechanismus, der sowohl Zirkulation wie Blockade signalisiert. Verklumpungen im System bringen oft mehr hervor als offener Durchfluss, an klebrigen Kreuzungen, an denen man auf Schwierigkeiten verwiesen ist, entsteht oft etwas. *The Warm Decembers* exemplifiziert das schöpferische Potential des Festsitzens. Das Gedicht war auch nach neun Jahren noch unvollendet, und Sedgwick sprach von einem Zeugnis einer „Schreibkrise“, eine hartnäckige schöpferische Kalamität, der sie sich stellen musste. Lucys Filme setzen auf Bedeutungen, die aus einem Stau erwachsen, aus unverwertbaren Ideen, aus unüberschrittenen Grenzen und Intimitäten, die sich unmöglich bauen lassen. Nirgends wird dies deutlicher als in unseren Beziehungen zur nicht-menschlichen Welt. Vielleicht lässt sich Sedgwicks „Schreibkrise“ zu der Geschichte „eines Mannes namens Miles und eines Hundes namens Miles“ zurückverfolgen. Einer Geschichte, mit der sie nichts anfangen konnte. Die Melancholie dieser versäumten Verbindung hat in *Flush* ein Echo. Als Barrett Browning und ihr Hund einander in einem übervollen viktorianischen Salon zum ersten Mal begegnen, schaffen sie es nicht, miteinander zu kommunizieren. Woolf beschreibt das so: „Sie sprach. Er war stumpf. Sie war Frau, er war Hund. Sie waren demnach eng verbunden, aber enorm getrennt. Und so starrten sie einander an.“ *Flush* 2023 macht sich auch Sorgen über die Inkommensurabilität des Versprechens der modernen Wissenschaft – Wissen über das Freemartin als ein Experimentierobjekt – mit dem Universum an Kuh-Erfahrung, das dadurch verdeckt wird. Die gestischen Bemerkungen des bespringenden Tiers versprechen Einsichten in das Begehren der Kuh. Aber die entsprechenden Informationen – welches Tier ist bereit für eine Besamung? – verrät nur den Wert eines Tierkörpers für menschliche Zwecke. Was aber sieht die Färse in diesen Bemerkungen?

In Virginia Woolfs *Flush* ist der Hund verdutzt über die schwarzen Tintenspuren, die sein Frauchen auf der Papierseite hinterlässt; seine eigene poetische Veranlagung ist ganz anderer Art, sein Praktik beruht auf dem Vermögen der Nase, nicht der Augen. Sie schreibt, dass Menschen sehr

17

wenig von der „Welt der Gerüche“ wissen. Für *Flush* hingegen ist „Liebe vor allem ein Geruch; Form und Farben waren ein Geruch (und deswegen) ist es uns unmöglich, seine Erfahrungen mit einem Stück Fleisch oder einem Keks zu beschreiben“. Wir werden daran erinnert, dass nicht-menschliche Tiere ein sensorisches Wissen verfügen, das uns verschlossen ist. Darin liegt auch eine Provokation gegenüber den anderen Weisen des Sehens und Wissens, die in Lucys Filmen aufgeschlossen werden: in der Plazenta, die mit Tinte ein „Sinnesorgan“ bekommt, oder in den Feinheiten des reproduktiven Systems der Protagonistin, das mit einem konstruierten Avatar (namens Evatar) erforscht wird. Die Verwendung von Technologien wie einem Endoskop, die Körper von innen sehen lassen, erinnert an den Psychoanalytiker Wilfred Bion, für den die Eingeweide ein Bild für den psychischen Prozess sind. In *A Memoir of the Future* stellte er sich vor, wie das wäre, wenn er einen gastrointestinalen Anblick von sich selbst bekommen könnte:

Nehmen wir an, ich könnte meinen Verdauungstrakt als eine Art Teleskop verwenden. Ich könnte am Arsch beginnen, und bei einem Mund voller Zähne, bei den Mandeln und der Zunge. Oder ich könnte schnell zum anderen Ende gehen und schauen, was mein Arschloch gerade macht. Macht doch Spaß. Kommt aber darauf an, was mein Verdauungstrakt dazu sagen würde, wenn ich die ganze Nacht darin hin und her flitzen würde.

Für Bion war diese umgestülpte Perspektive auf das Selbst ein Zugang zu dem Problem, das er „unverdaute Tatsachen“ nannte: Erinnerungen, Gefühle, Sinneswahrnehmungen und andere Fragmente psychischer Materie, die im System stecken bleiben. Lucys *Warm Decembers* ist voll mit unverdauten Erfahrungen. Angespornt von den verworfenen Ideen von Sedgwick und ihrer „Schreibkrise“ befasst sich der Film eingehend mit schöpferischen, körperlichen, psychologischen Ideen von Austritt und Verstopfung. Die Blase von Beatrix, die zugleich zu wenig und zu viel behält, ist das Organ dieser Beschäftigung mit Einschluss und Ausfluss.

In ihrem Monolog zu Beginn des Films denkt Cassie Westwood über ihre eigene Transition nach. Sie fragt sich: „Was werde ich von dem bewahren, das früher als mein Ich galt? Was bleibt mir, ob ich es nun will oder nicht?“ *Warm Decembers* scheut nicht vor dem Durcheinander eines Lebens mit den „unverdauten Tatsachen“ von Bion zurück. Der Film widmet sich leidenschaftlich allem Interstitiellen in Sex, Geschlecht und Identität. In *Reproductive Exile* taucht interstitieller Raum im Zusammenhang des Problems einer „Überstimulation“ auf: zu einer solchen kann es kommen, wenn die Eierstockfollikel durch Hormone überstimuliert werden, die aus Urin gewonnen werden und zur Unterstützung einer Befruchtung verwendet werden.

18

Das kann dazu führen, dass Flüssigkeit in einen dritten Raum im Körper austritt, in Zellzwischenräume. Der Effekt ist ein aufgeblähter Bauch und eine brutale Parodie einer Schwangerschaft. Die generativen Potenziale des Interstitiellen werden im Körper der Freemartin besonders deutlich realisiert. Die „unfruchtbare Färs“, die durch den Blutzufuss von ihrem männlichen Zwilling zu einem Grenzfall biologischer Binaritäten wird, erhärtet Anne Fausto-Sterlings Beschreibung der Geschlechterdifferenzierung als eines unablässig fortlaufenden Prozesses. Geschlecht wird dabei nicht einfach als Konstrukt definiert. Fausto-Sterling betont, dass das endokrine System (der Ort oder die Ursache des biologischen Geschlechts) selbst ein Konstrukt kultureller und umweltlicher Faktoren ist, jedenfalls zum Teil. Unter dem Eindruck von zahllosen Faktoren aus Umwelt, Politik, Wirtschaft und Gesellschaft wird diese endokrinologische Vision porös. Sie weist die beruhigende Fiktion eines autonomen Körpers zurück und hebt stattdessen unsere grundlegende Eingebundenheit in die Welt hervor. In *Warm Decembers* lebt in den Lungen von Beatrix ein Wesen, dessen Stimme von Dudsäcken und unorthodox verwendeten Cellobögen kommt. Diese Kreatur legt die Grenzen des Selbst frei. *Mycobacterium tuberculosis* schillert hier durch, der Mikroorganismus, der ihre Mutter tötet und danach weiterlebt, in einem kontinuierlichen Vermehrungsprozess. Wir bestehen aus Organismen, die Teil von uns selbst sind, aber auch Fremdkörper. Wir sind alle – in einer Formulierung von Cassie – „Geschöpfe mit Nähten und Nahtstellen“. Wir werden durch vielfache, kontingente Patchwork-Naturen bestimmt. Im Zuge ihrer Recherchen für *Warm Decembers* verbrachte Lucy auch Zeit in einer Klär- und Aufbereitungsanlage in Berlin. Wissenschaftler kämpfen hier einen niemals endenden Kampf mit Klärschlamm. Die Stabilisierung dieses Materials ist eine Sisyphos-Aufgabe. Bakterien, Fungi und Protozoen sind in einem beständigen Aufruhr. Wer sich hier ein Bild macht, begreift etwas von dem Aufwand, dessen es bedarf, die Unterscheidung zwischen Tier und Mensch aufrechterhalten zu können. Neuere Versuche, das menschliche Mikrobiom zu verzeichnen, haben zu ähnlichen Ergebnissen geführt: wer mit tierischen Gefährten (companion species) lebt, teilt deren bakterielle Flora und Fauna. Wenn wir von einer Intimität über Gattungsgrenzen träumen, wie man das in *Flush* nachlesen kann, landet irgendwann bei Bakterien. Sedgwicks dichterischer Ehrgeiz ging in diese Richtung, und die drei Filme von Lucy Beech erforschen dieses Terrain.

Dr. Elsa Richardson ist Kulturhistorikerin mit den Schwerpunkten Gesundheit, Medizin und Psychologie. Sie promovierte mit einem PhD am Centre for the History of Emotions an der Queen Mary University of London. Derzeit ist sie ein Chancellor's Fellow im Bereich History of Health and Wellbeing an der University of Strathclyde, Schottland.

19

ANMERKUNGEN ZU WARM DECEMBERS

Eine Korrespondenz zwischen Lucy Beech (LB) und Cassie Westwood (CW)

Cassie Westwood ist die Erzählerin in *Warm Decembers* und Ko-Autorin des Drehbuchs. Sie lebt als Autorin in Oxford und unterrichtet auch. In ihren Aufsätzen hat sie sich zuletzt mit Queerness, Ohrwürmern, und Anspielungen beschäftigt

LB: In einem Briefwechsel haben wir im Verlauf zweier Jahre gemeinsam Eve Kosofsky Sedgwicks acht Kapitel umfassenden Versroman in ein Drehbuch umgewandelt. Am Ende beschlossen wir, dass der Film einen Prolog und einen Epilog haben sollte, und im Laufe des Entstehungsprozesses kristallisierte sich heraus, dass du die Erzählerin sein würdest. Der Prolog ist ein direkter Verweis auf den von dir verfassten Text *The Use of a Poem in Transition*, in dem es um Fälle geht, in denen Schriftsteller (und insbesondere Dichter) frühere Entwürfe, gestrichene Passagen oder aufgegebene Anfänge in ein veröffentlichtes Werk einbauen. Im Epilog liest du direkt aus Sedgwicks Notizen. Deshalb wollte ich zunächst fragen, was du besonders bedeutsam daran fandest, dass Sedgwick ihre Notizen veröffentlichte, und was du an Sedgwicks Methode, die Textentscheidungen und Streichungen offenzulegen, am spannendsten fandest? Hast du den Eindruck, dass tendenziell viele der Dichter, die diese Arbeit einer poetischen Bewahrung unternahmen, queer waren?

CW: Ich stellte tatsächlich fest, dass Autoren, die mit Abfall arbeiteten, häufiger queer waren. Ich weiß nicht, ob das daran lag, dass ich bei meinen Recherchen nach bestimmten Dingen suchte. Es scheint einen wirklich offensichtlichen Grund zu geben, warum queere Autoren eine Art von Bedeutung in Formen finden, die unvollendet sind, oder in Gedichten und Romanen, die eine gewisse Schwierigkeit beim Finden einer zufriedenstellenden endgültigen Form verdeutlichen. Die Präsentation von Abfall ist ein Mittel, um für Veränderungen zu werben und für alles, was diese Veränderungen mit sich bringen. Natürlich gab es auch schon lange vor der heutigen Zeit Menschen, die über Abfall gesprochen haben. Die meisten meiner Beispiele stammen aus dem neunzehnten und zwanzigsten Jahrhundert. So berichtet der englische Essayist Charles Lamb in den 1820er Jahren von seinem Besuch in Cambridge, wo das Manuskript von John Miltons Gedicht *Lycidas* aufbewahrt wird. Er schreibt, wie schockiert und entsetzt er war, als er die Anmerkungen und Streichungen und die Reste des Entstehungsprozesses zu Gesicht bekam. Er hält es für beinahe undenkbar, sich vorzustellen, dass das Gedicht auf eine andere Weise entstanden sein könnte.

Was wir mit unserem Abfall machen, wurde im frühen 19. Jahrhundert mit der zunehmenden Verfügbarkeit von Druckerzeugnissen wichtig.

20

Papier und Druck wurden viel billiger, und Bücher wurden produziert und so gestaltet, dass sie konsumiert und dann weitergegeben werden konnten. Obwohl es Buchverleihe gab, die auf Rückgabe angewiesen waren, hatte man wohl zunehmend das Gefühl, dass Bücher selbst nicht mehr so selten und wertvoll waren, sondern potenziell eine Art Wegwerfartikel darstellten. Groschenromane waren schließlich eine viktorianische Erfindung. Es würde mich also nicht überraschen, wenn es hier einen historischen Zusammenhang gäbe. Auch die Dichter der Romantik waren sehr an Fragmenten interessiert: man denke an *Hyperion* von Keats oder *Kubla Khan* von Coleridge. Es gibt ein ganzes Genre des Fragmentgedichts und auch ein romantisches Interesse an Ruinen. Ich denke, das gehört auch zum Thema.

LB: Du würdest also sagen, dass die romantischen Dichter so etwas wie ein Vorläufer des Genres einer Poetisierung des Abfalls sind?

CW: Ja, ich glaube wirklich, darauf wollte ich hinaus, denn es gibt einige wichtige Unterschiede zwischen dem romantischen Fragmentgedicht, das auf das Ganze hindeutet, und den Gedichten, die ich in diesem Essay betrachte, die sich auf das beziehen, was die Autoren aufgeben mussten, um an einen bestimmten Punkt zu gelangen. Es ist nicht so, dass die Gedichte von Sedgwick oder die Romane von Merrill oder Ocean Vuong, die ich mir anschau, auf ein großes, erhabenes Ding hinweisen, das man nicht ganz erfassen kann, sondern es ist eher so, dass der Prozess des Machens in den Vordergrund tritt.

LB: Dieser Prozess des Herausstellens von Arbeitsschritten unterscheidet sich natürlich auch sehr von dem Konzept der Ruine. In Bezug auf unser Vorgehen, das ziemlich vielschichtig war, habe ich darüber nachgedacht, wie wir die ganze Zeit zwischen formellen und informellen Methoden des Austauschs über das Gedicht gewechselt sind, während wir versucht haben, uns einer neuen Form anzunähern, die als Drehbuch funktionieren konnte. Ich erinnere mich zum Beispiel daran, dass ich dich gebeten habe, eine Timeline des Lebens von Beatrix zu schreiben, um den Werdegang der Figur zu skizzieren, die wir zur Protagonistin des Films machen wollten, und dann haben wir auf andere Weise eher intuitiv darüber nachgedacht, wie bestimmte Zeilen uns beide auf unterschiedliche Weise ansprachen. Ich glaube, wir wussten beide ziemlich schnell, dass Beatrix unsere Protagonistin sein würde. Was hat dich an der Figur der Beatrix gereizt?

CW: In gewisser Weise kommt mir die Figur der Beatrix aus einigen von Sedgwicks eher autobiografischen Essays bekannt vor. Mir wurde klar, dass sie eine Geschichte beschreibt, die ich über meine eigene Kindheit

12

erzählen könnte, ohne die Konventionen zu verstehen, mit denen sich der Rest der Familie zufrieden zu geben scheint. Wir beide haben Beatrix als Waisenkind bezeichnet. Was hat dich an der Geschichte ihrer abwesenden Eltern gereizt?

LB: Die Versuche von Beatrix, zu verstehen, wer sie ist, sind mit einer starken visuellen Symbolik verbunden. Sie wurde von entfernten Verwandten (ihrer Tante und ihrer Cousine) aufgezogen, sie ist ein Teenager, der dabei ist, seine Subjektivität zu entwickeln, was ein sehr interessanter Ort ist, um über die Erfahrung der Transition nachzudenken. Das Gedicht scheint die Arbeit zu verkörpern, die mit dem Aufbau einer Identität verbunden ist, und den gleichzeitigen Zusammenbruch von Sedgwicks eigenem Vermögen, das Gedicht zu schreiben.

CW: Ja, Sedgwicks kreative Herangehensweise an das Gedicht ist gleichzeitig selbst eine weitere Illustration dafür, wie sich eine seelische Identität aus dem heraus formen kann, was man hat oder was einem übrig bleibt.

LB: Ganz genau. Ich weiß noch, wie du mir das erste Mal erzählt hast, dass du diese poetischen Werke wie *The Warm Decembers* mit dir herumträgst, wenn du dich durch die Welt bewegst. Du nanntest die Gedichte, die den Abfall des Machens ankündigen, Totems deiner Transition. Das ist ein sehr schönes Bild. Poetische Werke: du trägst ihr ganzes Leben, ihre Entwürfe, ihre Figuren und Bilder in deiner Tasche. Ich erinnere mich, dass wir sogar die Idee erörtert haben, die Requisiten aufzublasen, so dass sie zu riesigen Flusen und Abfallobjekten in Ihrer Tasche werden, wie Mary Nortons Fantasy-Roman *The Borrowers* oder etwas in der Art. Die Geschichte wäre dadurch letztendlich zu biografisch geworden, was sie natürlich auch so ist, nun aber mehr im Sinne gemeinsamer Werkzeuge, die Beatrix, du und sogar ich benutzen, um ein Gefühl für sich selbst und für die Kreativität zu formen, die mit dieser Aufgabe verbunden ist.

CW: Letztendlich gefällt mir wirklich, dass der Film damit beginnt, dass ich über mich selbst spreche, und damit endet, dass ich die Geschichte mit Hilfe von Sedgwicks Notizen erzähle. Das fühlt sich an wie die Art von Reiseerlebnis, das ich mir von dieser Erfahrung gewünscht hätte – an einem Ort zu enden, der weniger darauf fixiert ist, eine überzeugende Geschichte über mich selbst zu erzählen. Der ganze Prozess war interessant und bedeutungsvoll, weil er mir deutlich gemacht hat, wie schwer es ist, überhaupt etwas zu machen. Ich denke an all die verschiedenen Figuren und Elemente des Gedichts, an denen wir herumgeschnipselt haben.

22

LB: Es hat mich erstaunt, wie kunstvoll Sedgwick die Arbeit dieser textgenetischen Schritte in das Gedicht eingewoben hat. In ihren Notizen beschreibt sie das Gedicht als Aufzeichnung einer „Krise des Schreibens“, die sich in der Sprache als ein Gefühl des Aufgreifens und Weglegens des Gedichts während des Schreibprozesses manifestiert. Szenen, die unter anderen verdeckt waren, können sich bemerkbar machen, oder es gibt eine plötzliche Inkohärenz, der man nur schwer folgen kann. Vielleicht dokumentiert der Film also unsere Auseinandersetzung mit dem Gedicht, die ebenso von einem Durcheinander geprägt war. Im Grunde war es diese Vorstellung, dass das Gedicht selbst seine Suche nach Kohärenz vor- und aufführt, die mich in erster Linie zu ihm hingezogen hat. Und doch ist es dieses ständige Gefühl, sich durch verschiedene Zustände von Veränderung zu bewegen, das es so sehr erschwert, mit dem Gedicht zu arbeiten oder es auf eine einzelne Erzählung zu reduzieren. Dieser ganze Prozess der Destillation hat bei mir ein merkwürdiges Schuldgefühl hinterlassen. Bei dir auch?

CW: Ich hatte ein bisschen Bedenken, vielleicht sogar Gewissensbisse darüber, dass wir an dem Originaltext herumschnitten. Ein Gefühl, das aber durch die Einsicht gemildert wurde, dass Verlust und Veränderung Teil des kreativen Prozesses sind. Aber ich habe mich oft gefragt: Wenn Sedgwick hier wäre, was würde sie von unserer Herangehensweise halten?

23

LB: Ja, ich auch, und dann finde ich mich auf der zweiten Seite von *The Notes on The Warm Decembers* wieder, die sich wie ein Aufruf zum Handeln liest:

„Es ist eigentlich nicht so sehr eine Geschichte über Verwirrung, sondern vielmehr über die intensive schöpferische Arbeit, die leidenschaftliche Leser aufzuwenden bereit sind, um individuelle Identität als einen kontinuierlichen Zusammenhang erscheinen zu lassen. Notfalls erfinden sie diesen Zusammenhang einfach. Einer der entscheidenden Impulse von *The Warm Decembers* war es, neue Wege zu finden, sich an dieser Form der Kreativität zu versuchen, mit ihr zu experimentieren und sie zu würdigen.“

Ich sah mich immer in der Rolle der leidenschaftlichen Leserin, die mit der Kreativität experimentiert, die ihr Gedicht sowohl in Form als auch Inhalt zeigt.

CW: An anderer Stelle spricht sie über diese leidenschaftliche Herangehensweise als eine Form eines „glühenden Lesens“, und ich habe darüber in einem Schwesteraufsatz zu dem Aufsatz geschrieben, den ich im Prolog des Films vortrage. Leidenschaftliches, glühendes Lesen ist ein Prozess, bei

dem man Teile aus Büchern herausbricht und sie in sich aufnimmt, sie in seine eigene Existenz einbaut, und dabei – wenn nötig – auch das Ende verändert. Sedgwick spricht dabei von Fantasy – nicht, weil diese Werke einem bestimmten Genre mit Rittern und Drachen oder geheimnisvollen Prophezeiungen angehören. Sie meint Fantasy in dem Sinne, dass diese Bücher im Kopf der Leser existieren, unabhängig von der Druckfassung.

LB: Vielleicht ist der Film dann eine glühende Lektüre des Gedichts! Genügend Kohärenz zu finden, um aus dem Gedicht eine neue Form zu machen, fühlte sich in manchen Momenten konstraintuitiv an – als würde man es irgendwie reparieren. Das Gedicht leistet so viel visuelle Arbeit für sich selbst. Aber letztendlich fand ich es auf aufregendsten, die Momente zu choreografieren, an denen die visuelle Sprache des Gedichts in den Vordergrund tritt und sozusagen die Arbeit macht und dann wieder in den Hintergrund tritt.

CW: Ja, und dieser Reichtum fühlt sich auf eine andere Weise komplex an, wenn man mit der Zeitlichkeit des Gedichts im Kontext des bewegten Bildes spielt.

LB: Richtig, und aus diesem Grund war es wichtig, die Zeit in verschiedene Richtungen laufen zu lassen. Es gibt den Zyklus der Jahreszeiten, die widersprüchlichen Erinnerungen, die sich nicht linear ordnen lassen, die Zeitdimension eines Traums. Es war wirklich aufregend zu spüren, dass es so viele Richtungen gibt, in die ein Satz gehen kann. Beim genauen Lesen habe ich aber auch immer mehr Bewunderung für Sedgwicks Recherchen gewonnen. So viele Worte hatten tiefe, vielschichtige Bedeutungen.

CW: Ja! Sedgwick ist wirklich gut darin, halbe Bilder entstehen zu lassen: Bilder oder Sätze, die gewissermaßen amphibisch sind, weil sie teilweise visuell und teilweise verbal sind.

LB: In deinem Essay *The Use of a Poem in Transition* sprichst du davon, dass das Geschlecht für dich kein Objekt ist, das es zu finden gilt, das mit einem Gefühl der Zugehörigkeit oder Unabhängigkeit verbunden ist, sondern dass es einfach da ist und darauf wartet, entdeckt zu werden. Wie haben sich deine Gedanken und Gefühle diesbezüglich im Laufe deiner Transition verändert?

CW: Mein grundlegendes Verständnis, das ich in meinem Aufsatz zum Ausdruck zu bringen versucht habe, ist, dass sich meine Geschlechtsidentität für mich nie wie etwas angefühlt hat, wonach ich nur tief genug graben musste, um es zu finden, wie ein Edelmetall, eine versteckte Ruine oder ein

24

unterirdisches Geheimnis. So fühlt es sich immer noch nicht an. Es fühlt sich viel mehr wie Lernen an, nämlich insofern, als man lernen muss, ein Objekt zu benutzen anstatt eine Beziehung zu ihm aufzubauen. Donald Winnicott nannte dies Reifung (maturation). Es ist eine Fähigkeit, die man als Teil des Lernens und Wachsens entwickelt, und ich denke, im Großen und Ganzen fühlt es sich für mich immer noch so an. Das Erkennen meines Geschlechts war so, als würde ich etwas über mich selbst lernen, aber gleichzeitig ist es kein Lernen über etwas, das schon da war, sondern ein Durcharbeiten von äußeren Informationen und deren Bedeutung im Verhältnis zu all den anderen Informationen, die man hat. Man hat kein wirkliches Schema dafür, aber es ist wie eine Art Prozess, bei dem man versucht, aus den Teilen, die man hat, eine sinnvolle Struktur zu schaffen.

LB: Würdest du sagen, dass es auch ein Hin und Her zwischen Erfindung und Entdeckung gibt, oder zwischen Lernen und Verlernen?

CW: Lernen ist eine andere Art, den Prozess zu beschreiben, den Winnicott mit dem Übergangsobjekt oder den Übergangsphänomenen in Verbindung brachte. Wir müssen das Objekt als vorgefunden verstehen – das heißt als real, unabhängig –, aber wir müssen uns auch vorstellen können, dass wir es gemacht haben; das ist eine Art Zwischenstation, die den Schmerz der Realität mildert. Für mich fühlt es sich wirklich nach beidem und nach keinem von beidem an. Ich stelle keine Geschlechtsidentität her, ich lerne, was es bedeutet, zu sagen, dass ich mich als Frau fühle.

LB: Wie verhält sich das für dich zu der Erzählung von Beatrix?

CW: Ich denke, Beatrix ist eine Figur, die sich in ihrem Körper zutiefst unwohl fühlt. Sie hat etwas Unbeholfenes an sich, ein bisschen wie ein Pferd, das nicht so recht tun will, was man von ihm verlangt – irgendwie widerspenstig oder stur.

LB: Beatrix' mangelnde Beherrschung ihres Körpers lässt so viele Bedeutungen zu. Für Sedgwick gibt es einen offensichtlichen Bezug zur Kreativität. Ich habe über die Art und Weise nachgedacht, in der übermäßiges Zurückhalten genauso problematisch sein kann wie Undichtheit oder Ausfluss – wie Sedgwick immer wieder Ideen über Einbehalten und Verströmen oder Flüssigkeitsaustritt auf dem weiblichen Körper zu verzeichnen scheint, was immer wieder mit der Fähigkeit verbunden wird, einen unabhängigen Gedanken zu haben oder „seinen eigenen Kopf durchzusetzen“.

CW

25

Ja, total, ich habe auch darüber nachgedacht, wie man die Bedeutung von Beatrix' Bettnässen und Urinieren in Worte fassen kann. Obwohl es offensichtlich physiologisch nicht mit dem identisch ist, was Sedgwick „Analität“ nannte, lässt sich B's Problem mit Pisse am besten als eine Angelegenheit erklären, die aus der analen Phase ihrer psychosexuellen Entwicklung stammt. Und ich denke, der Film versucht, etwas davon in seiner Bildsprache einzufangen.

Nach meinem Verständnis konzentrieren sich die mit der analen Phase verbundenen Entwicklungen auf unsere Fähigkeit, eine Grenze zwischen innen und außen bewusster zu ziehen (und zu überschreiten). Dies ist in der oralen Phase gegeben, wenn der Säugling Milch von der Brust aufnimmt, aber soweit er in der Lage ist, etwas auszuscheiden – etwas von innen nach außen zu befördern –, ist dieser Prozess weitgehend unwillkürlich (Erbrechen). Im Gegensatz dazu beinhaltet das Töpfchentraining eine Dialektik von Kontrolle und Loslassen, was im weiteren Sinne das ganze Problem von Beatrix ist. Sie ist undicht, aber gleichzeitig auch auf Kontinenz fixiert: als ob das Bild der Kugel der Dankbarkeit, die gefüllt wird, der Blase entspricht, die sie auch anwachsen lassen und füllen will. Andererseits nehme ich an, dass die Verbote und das Tabu, das die Defäkation und das Urinieren umgibt – wo und wann wir es tun dürfen oder nicht –, bedeuten, dass die Kräfte, die Beatrix' Entscheidungen bestimmen, extern, sozial und kulturell sind. Es ist, als ob sie über etwas verhandelt, das sie selbst will, und über etwas, das die Außenwelt für sie (oder von ihr) will, und sie erlebt das als einen tiefen und fast unlösbaren Konflikt.

Auch die Landschaften, die sie malt, sind damit verbunden, denke ich. Die „Würste aus Speck“, die „an den Enden abgeklemmt“ sind, um Figuren und Objekte zu bilden, klingen für mich sehr nach Kackwurst. Eine andere Art, über das anale Stadium nachzudenken, wäre in kleinianischen Begriffen: Es ist die erste Gelegenheit, bei der ein Säugling seine Vergeltungsangriffe auf die Mutter (Beißen in die Brust, Stuhlgang) wiedergutmachen kann, denn der Stolz und die Freude, die Eltern zum Ausdruck bringen, wenn ein Kind einen gewissen Grad an Kompetenz beim Töpfchentraining demonstriert, müssen oft als Stolz und Freude über das interpretiert werden, was der Säugling produziert hat. Es ist, als ob das, was wir produzieren, sich wie ein Geschenk oder wie Kreativität anfühlen kann. Auden sagte in *The Geography of the House*, dass „alle Künste von / diesem Ur-Akt des Machens“ abstammen – also von der Produktion von Stuhl.

Ich glaube, das habe ich damit gemeint, dass ich die anale Phase thematisiert habe. Ich habe das Gefühl, dass Beatrix' Zimmer, so wie du es dir im

Film vorstellst, eine Möglichkeit ist, das erste dieser Themen darzustellen, den Übergang zwischen innen und außen. Und die Art und Weise, wie wir über Kreativität und den kreativen Prozess gesprochen haben, scheint mir ganz direkt mit Beatrix' Kontrolle und ihrer Fähigkeit zusammenzuhängen, etwas von sich selbst zu ihren eigenen Bedingungen in die Welt zu entlassen.

In diesem kreativen Prozess mussten wir beide auch lernen, undicht zu sein, oder? Wir waren in gewisser Weise übermäßig zurückhaltend, weil wir beide so viele Ideen hatten oder so viel recherchiert hatten. Man kommt an einen Punkt, an dem man zu viel gelesen hat und nicht mehr anfangen und nicht mehr schreiben kann. Dann muss man ordentlich scheißen, um einen Teil des Materials loszuwerden.

LB: Ja, dieses Metabolisieren macht einen enormen Teil der Form und des Inhalts der Gedichte aus – die Idee des Ausfließens oder auch des Zurückhaltens wird immer in Bezug auf den sozialen Druck des „Zurückhaltens“, des „Aushaltens“, des Ausstoßens von Dingen empfunden – unwillkürliche Emotionen, die überlaufen, Ausbrüche. Das Abjekte ist dabei eines von Sedgwicks Werkzeugen. Sie beschäftigt sich mit der Bewegung zwischen Seinszuständen und bewegt sich ständig über Grenzen, Regeln oder angenommene Positionen hinweg: familiäre, soziale oder biologische.

Ich hatte die Idee, den Dudelsack als Klang zu verwenden, der zu der Kreatur gehört, die in der Lunge von Beatrix' Mutter lebt. Ich stellte mir das Instrument wie die papierene Lichtkugel vor, die Sedgwick mit der Blase vergleicht. Wir mischten den Dudelsack mit einer Technik, bei der ein Cellobogen wie eine Art Säge benutzt wird. Die Kreatur in der Lunge von Beatrix' Mutter ist für Sedgwick (so vermute ich) ein Bild für die Tuberkulose, an der sie am Ende stirbt, aber du hast auch gesagt, dass es etwas Tiefes ist, das mit dem schwangeren Körper zu tun hat? Trächtig im Sinne von sich fortpflanzenden Bakterien, Protozoen und den vielen Fremden, die in unseren Körpern leben. Du sagtest vorhin, dass dieses Bild einen reproduktiven Futurismus, wie er heute im Hinblick auf chaotischere Beziehungen vorherrscht, zurückweist. Was halten Sie von dem Fremden in der Lunge der Mutter?

CW: In meinem Essay (über den wir viel gesprochen haben) in der Sammlung *Bathroom Songs* spreche ich diese Analogie zwischen den verschiedenen Lebewesen an, die einen Körper bewohnen können, darunter sowohl Bakterien als auch Babies. Ich denke, es ist ein suggestiver Gedanke für sie, aber ich bin mir nicht sicher, ob seine Bedeutung per se semantisch ist, oder eher assoziativ. Ich meine, es ist ein weiteres Beispiel dafür, dass wir

von innen heraus erfüllt sind – wie die Kugel der Dankbarkeit, von der du gesprochen hast, aber auch in der Hinsicht, dass die einzige Möglichkeit, diesen Bildern eine Bedeutung zu geben, einen Rückgriff auf psychoanalytische Ideen über kindliche Erfahrung und äußere/innere Welten darstellt.

LB: Am Ende des Gedichts ist unklar, ob es diese Kreatur ist, die an der Innenseite ihrer Lunge kratzt, oder das Gebären, das Beas Mutter tötet. So oder so schließe ich mich deiner Lesart der Kreatur als diesem anderen Akt der Trächtigkeit an, der die körperliche Autonomie der Mutter überschreitet, und insbesondere der Vorstellung, dass Trächtigkeit eine körperliche Arbeit ist, die ständig von weiblichen Nicht-cis-Körpern geleistet wird.

So viele von Sedgwicks Zeilen sind voller Möglichkeiten – denk an die Einbeziehung von Trollope, wir haben viel darüber gesprochen, bei Trollope steht im Wörterbuch: „eine vulgäre oder anrühige Frau“ – aber natürlich gibt es noch mehr Assoziationen: Sedgwick scheint sich gleichzeitig auf den Schriftsteller Anthony Trollope zu beziehen und auf die träge, wackelige Bewegung des Puddings, der in Beatrix' Traum vom Teller fällt. Diese Traumszene ist ein Beispiel für Sedgwicks Schwellenüberschreitung, sie bewegt sich dabei wie durch Schlamm. Der Vater trägt den Trollope-ähnlichen Pudding, aber der steht auch für ihn selbst, für die Art, wie er geht, den Geruch in seinem Atem. Der Pudding ist aus „überschäumender, kräuselnder Milch“ gemacht. Die Milch steht für die gleichzeitige Anwesenheit und Abwesenheit von Tieren, verweist aber auch direkt auf den Übergang der Trauer, wenn ihr Vater vom Leben zum Tod übergeht. Im selben Moment versucht Beatrix, das Selbstverständnis, das ihr Vater für sie aufgebaut hat, zu überwinden. Der Übergang zwischen den Zuständen, das Gefühl, sich innerhalb oder außerhalb des Prozesses der Konstruktion der eigenen Identität zu befinden, und die materielle Präsenz der Milch erzeugen diesen ständigen Sog in verschiedene Richtungen oder das Gefühl, in einem Prozess der Veränderung auf hoher See zu sein.

CW: Diese ganze Szene im Film beschreibt, wie du sagst, den Ekel, den Beatrix empfindet, sehr anschaulich. Als psychoanalytisch orientierte Schriftstellerin und Feministin hätte Julia Kristeva durchaus auf Sedgwicks Radar gestanden. Das Abjekte ist eine Art zu beschreiben, wie wir uns selbst durch die Objekte konstituieren, die wir zu uns nehmen (oder vermeiden), was die Grenze zwischen Innen und Außen festigt. Aber es ist auch der Akt des Überschreitens der Grenze zwischen Innen und Außen, der nicht anders kann, als diese Grenze zu bekräftigen. Diese Bewegung zwischen den Zuständen verfestigt sie also irgendwie auch, und Sedgwick endet in ihren Notizen damit. Sie endet mit einem leicht verzweiferten Achselzucken, als

wolle sie sagen: Ich habe es versucht, aber am Ende bleibt das theoretisch informierte Schreiben immer vom Gedicht getrennt. Die beiden Formen sind definitiv getrennt, und der Versuch, diese beiden Arten des Schreibens zusammenzubringen, hat am Ende nur ihren Unterschied bekräftigt. Aber dann fügt sie hinzu: Wie könnte ich versprechen, es nicht noch einmal zu versuchen? Denn der Versuch hat mir so viel Freude bereitet. Sie sagt nicht, dass sie es nicht noch einmal versuchen wird, auch wenn sie weiß, dass es ein Misserfolg sein wird. Ich finde, das ist eine gute Art zu beschreiben, was wir zusammen gemacht haben, oder? Es ist, als ob der Film und die Poesie ihre Unterschiede durch den Prozess, in dem wir versucht haben, die Gemeinsamkeiten zwischen ihnen zu finden, noch einmal bekräftigt haben.

AUSSTELLUNGS- RUNDGANG

**Mittwoch, 6. September,
17 Uhr**

mit Edit Molnár – Leitung ERH
(in englischer Sprache)

**Mittwoch, 27. September,
17 Uhr**

mit Marcel Schwierin – Leitung ERH
(in deutscher Sprache)

ÖFFENTLICHE FÜHRUNGEN

Jeden Sonntag während der Ausstellung
um 15 Uhr (Teilnahme kostenfrei bei
regulärem Eintritt). Gruppenführungen
nach Absprache.

PROGRAMM

DIALOGISCHE FÜHRUNGEN FÜR BILDUNGSINSTITUTIONEN ODER GRUPPEN

Dialogische Führungen können individuell unter museumsvermittlung@stadt-oldenburg.de oder telefonisch unter 0441 235-3557 vereinbart werden. Dauer: 60 Minuten, Kosten: 25 Euro für Bildungsinstitutionen, 35 Euro + ermäßigter Eintritt pro Person für Gruppen.

KUNSTVERMITTLUNG

Sandrine Teuber, Jan Blum. Infos und Buchungen 0441 235-3557 oder museumsvermittlung@stadt-oldenburg.de
Das Vermittlungsprogramm des Edith-Russ-Hauses wird durch das Niedersächsische Ministerium für Wissenschaft und Kultur gefördert.

Credits
Warm Decembers (2023)
4K Video, 30 mins, 5.1 Surround Sound

Text:
Adaptiert aus *The Warm Decembers*
(1978–1987) von Eve Kosofsky Sedgick

Gedicht überarbeitet von
Lucy Beech and Cassie Westwood

Eröffnungsmonolog:
Auszug aus *The use of The Poem in Transition* (2023) von Cassie Westwood

Unterstützt von:
Edith Russ Haus für Medienkunst
KUNSTVEREIN GARTENHAUS
Arri Cameras
Eve Sedgwick Foundation, NYC

Locations:
Berliner Wasserwerke
Kläranlage Waßmannsdorf, Berlin
Kläranlage Ruhleben, Berlin
Berliner Abwassernetz
Sacrower See, Berlin
Studio Babelsberg, Berlin

Cast:
SPRECHERIN: Cassie Westwood
BEATRIX: Angel Hafermaas
CLARE: Beatrice Murmann
COSMO: Kamil Sznajder
VATER: Franz-Joseph Heumannskämper
MUTTER: Michaela Winterstein
TROLLOPE: Nelson Faber

Produktionsteam:
1st assistant director Lauren Pringle
2nd assistant director Manuela Aguilar

Kamera:
Director of photography Lukáš Milota
1st assistant camera : Tom Ridilenir
Camera operator: Jakub Vrbík
Grip: Zdeněk Vichr
Gaffers: Matěj Zamrazil, Robert Smělý
Spark: Vlastimil Rybář
Steadicam Operator: Michel Herbers
DIT : Manulea Aguilar

Ton:
Sound Recordist: Anna Magdalino

Produktion:
Production manager: Lorika Perzhaku

Produktionsassistenten:
Omnia Darwish Saad
Sara Holzwarth
Adrian Forstbach
Emiliano Echegaray

Bühnenbild:
Set Design: Miren Oller
Set design assistance: Alik Kadoum

Bühnenbild – Assistenz:
Noelia Contreras
Anna Laszlo
Dominik Leingartner
Art work: Bill Beech

Kulissenbau:
Leitender Zimmermann: Thomas Fornoff
Zimmerleute:
Franziska Lutze
Paul Mede
Lukas Lonski

Hair & Make Up:
Lau Perez

Kostüme:
David Ramirez, Pineapple Factory
Gallery

Set Photography:
Anastasia A Arsentyeva
Dominik Leingartner

Casting:
Lorika Perzhaku
Studio Levi Berlin

Post Production:
Editor: Lucy Beech
Assistant Editor: Manulea Aguilar
Sound Design : Ville Haimala
Sound Mix: Gaston Ibarroule
Colourist: Arash Maleki
Assistant Sound Editor: Anna Magdalino
Foley: Milan Van Belle
Post Producer: Matías Nicolás Boettner

Dank an:
The Eve Sedgwick Foundation
Wir Sind Uns* Agency, Berlin
Stefan Natz and Arri Cameras
Fraser Taggart
Franziska Aigner
Oliver Laric
Manulea Aguilar
Angel Nieto
Stefan Düll
Capucine Landreau
Aileen Murphy
Lauren Pringle
Julia Ballentyne Way
Studio Levi Casting
Yung Eldr
Ben Olayinka
Velvont
Gut Kerkow Bio-Metzgerei, Berlin
Working With Waste Research Group

Flush (2023)
4K Video, 7.1 Surround Sound (15 min)

Vertonung durch Lucy Beech
Gedichte von Lucy Beech:

Freemartin (2023)
GOMER (2023)
Admixture (n.), (2023)
Endocrine (adj.), (2023)
Gonadotropin (adj.), (2023)

Gedichte entwickelt aus dem Essay
Sex Panic and the Productive Infertility of the Freemartin von Lucy Beech
und Tamar Novick for *Bovine Regimes*
Spezialausgabe, Technology and Culture,
Johns Hopkins University Press, (2023)
und Interviews mit Professor Dr Enrico
Lopriore an der Leiden University
Hospital (2023)
Drehbuchberatung: Tamar Novick

Im Auftrag von Kunstinstituut Melly
Unterstützt von: Max-Planck-Institut
für Wissenschaftsgeschichte, Berlin
Kunstverein Harburger Bahnhof,
Ammodo

Mit:
Dr., Professor Enrico Lopriore
Jip A spekman
Louise Crowley
Liam O’Keefe

Standorte:
Klärwerk Ruhleben, Berlin
Berliner Abwassernetz
Leiden University Medical Hospital

Produktion:
Production manager: Julija Mockute

Regieassistentz:
 Rotterdam unit: Manuela Aguilar
 Berlin unit: Matías Nicolás Boettner

Kamera :
 Unit 1:
 Director of photography : Ronnie Macquillian
 1st Assistant Camera : Steven O’connor
 Unit 2 :
 Director of photography: Tom Ridiliner
 1st assistant camera: Agustín Bruzzese
 2nd assistant camera : Nicolás Gombinsky

Post Production:
 Assistant Editor: Manuela Aguilar

Musik:
 Ville Haimala

Sound Design und Mix:
 Gaston Ibarroule

Color Grading:
 Matías Buenaventura

AI Support:
 Siddharth Sharma

Dank an:
 Sofía Hernández Chong Cuy
 Leiden University Medical Centre
 Dr., Professor Enrico Lopriore
 Tamar Novick
 The Bodily Waste research group (MPIWG)
 Dr., Professor Dagmār Shafer (Max Planck Institute)
 TAPS Support Foundation
 (Twin Anemia Polycythemia Sequence)

Claudia Gerri and
 the Fetal-Maternal Interface Research Group (MPIWG)
 Working with Waste research group
 The Tail Painter UK
 Nicolás Gombinsky
 Tobias Peper

Reproductive exile (2018–23)
 4K Video, 26 min, Stereo Sound

Supported by
 Lafayette Anticipations, Paris
 Tramway Glasgow
 De La Warr Pavilion, UK

Besetzung:

Eve:
 Basierend auf der Arbeit des EVATAR™-Forschungsteams
 Woodruff Lab, Chicago

Beabsichtigte Eltern:
 Anne Von Keller
 Laurence Bouvard
 Melinda King
 Abigail Rice

Fruchtbarkeits-Broker:
 Katherine Veckeroová
 Eva Larvoire
 Tereza Paclova Richtrová
 Vilma Frantová
 Maren Brown
 Lucia Jägerčíková

Standorte:
 Luhacovice Sanatorium Miramare
 Tschechische Republik
 Reprofit IVF clinic, Brno

Produzent: Aude Mohammadi-Merquiol
 Ausführender Produzent: Mikulas Novotný

Crew:
 Assistant director: Zuzana Walter

Kamera:
 Director of Photography: Lukáš Milota
 Focus puller: Jakub Vrbík
 Camera Assistant: Zdenek Vichr
 Sound recordist: Adam Laschinger
 Boom operator: Honza Skála
 Props: Matej Sykora,

Fahrer:
 David Moravčíkf
 Bill Beech

Produktionsassistenten:
 Adriana Ingeliová
 Noé Robin
 Sylvain Dreyfuss

Post production:
 Musical composition:
 Graham Massey,
 Gaston Ibarroule
 Editor: Lucy Beech

Sound design: Rob Szeliga,
 Sound Mix: Gaston Ibarroule
 Grading: Ludovic Roussaux
 VFX: Nadeem Ali
 3D modeling: Kazusyoshi Sato

Dank an:
 Anna Colin
 Sophie Lewis
 Naomi Pearce
 Oliver Laric
 Hélène Malmanche

ÖFFNUNGSZEITEN

Dienstag bis Freitag
14 – 18 Uhr
Samstag und Sonntag
11 – 18 Uhr
Montag geschlossen

EINTRITT

2,50 Euro / 1,50 Euro

Freier Eintritt am 22. Juli, 23. Juli,
26. August und 23. September

Für Schüler, Besucher bis einschließlich 17 Jahre
sowie Studierende der Oldenburger Universitäten
ist der Eintritt frei.

e d i t h
r u s s
H A U S

für Medienkunst