

HMKV

Hartware MedienKunstVerein

AUSSTELLUNGS-
MAGAZIN 2024/2

SILKE SCHÖNFELD

You Can't
Wake
Up This



SILKE SCHÖNFELD

You Can't
Make
Up This

HMKV
Hardware MedienKunstVerein

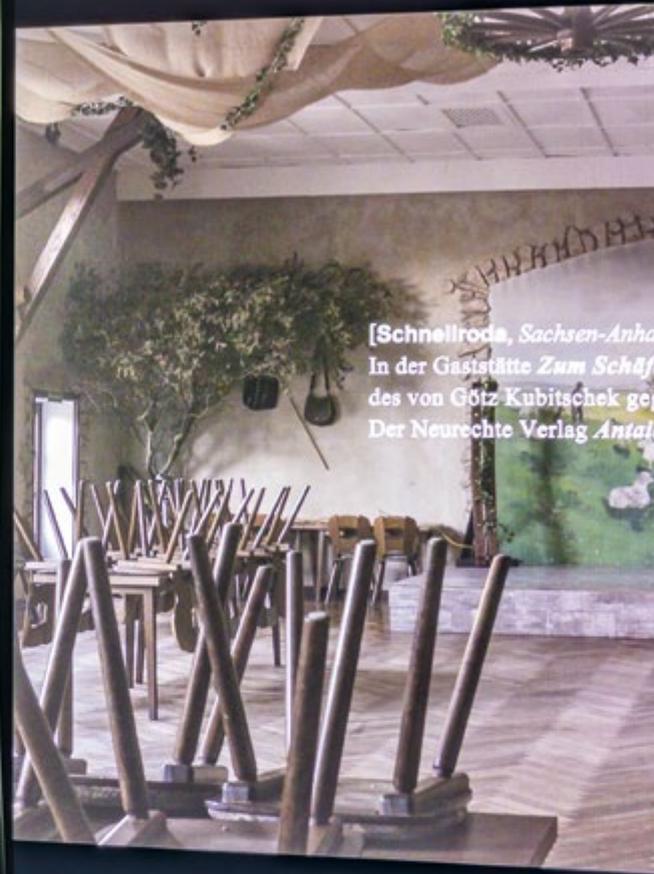




THE LANDSCAPE
A series of paintings by the
American Impressionist
J.M.W. Turner



INHALT/CONTENT



ESSAYS

- 11 INKE ARNS
YOU CAN'T MAKE
THIS UP**
Anmerkungen zur Ausstellung
von Silke Schönfeld
- 15 YOU CAN'T MAKE
THIS UP**
Notes on the Exhibition
of Silke Schönfeld
- 19 AGUSTINA ANDREOLETTI
WAS VON VERBIN-
DUNGEN ZWISCHEN
MENSCHEN BLEIBT**
Agustina Andreoletti
im Gespräch
mit Silke Schönfeld
- 27 WHAT REMAINS
OF CONNECTIONS
BETWEEN PEOPLE**
Agustina Andreoletti
in Conversation
With Silke Schönfeld
- 35 FLORIAN WÜST
SPIEL OHNE GRENZEN?**
Gedanken zu Silke Schönfeld's
No More Butter Scenes
- 43 PLAY WITHOUT
BOUNDARIES?**
Thoughts on Silke Schönfeld's
No More Butter Scenes

WERKE/WORKS

- 49 EIN PROZENT
– IMAGINED
COMMUNITIES**
- 61 NOTHING IN THIS
WORLD CAN TAKE
THE PLACE
OF PERSISTENCE**
- 73 NO MORE BUTTER
SCENES**
- 85 ICH DARF SIE IMMER
ALLES FRAGEN**
- 101 DIE UNVORZEIG-
BARKEIT DESSEN,
WAS NIE HÄTTE
GESCHEHEN SOLLEN**

ANHANG/APPENDIX

- 113 EINFACHE SPRACHE /
PLAIN LANGUAGE**
- 123 BIOGRAFIE/BIOGRAPHY**
- 124 WERKVERZEICHNIS /
LIST OF WORKS**
- 126 VERANSTALTUNGEN/EVENTS**
- 129 AUSSTELLUNGSANSICHTEN /
EXHIBITION VIEWS**
- 143 IMPRESSUM/IMPRINT**



You Can't Make This Up
**YOU CAN'T
MAKE
THIS UP**

**Anmerkungen zur
Ausstellung
von Silke Schönfeld**

Inke Arns

„Die Geschichte ist düster,
aber auch erbaulich.“

Jonathan Littell, *Die Wohlgesinnten*

DE Das Leben schreibt die besten Geschichten – und auch die härtesten, extremsten, aber manchmal auch die hoffnungsvollsten. Würde man sich diese Geschichten ausdenken, würden sie vielleicht kitschig oder maßlos übertrieben wirken – *recht unglauwbüdig* eben. Wie oft habe ich mir das schon gedacht – in der Weltpolitik wie auch im Privaten. Silke Schönfeld richtet ihren Blick genau auf diese Momente. Daher ist der Ausruf „Das kannst du dir nicht ausdenken“ ein überaus treffendes Motto für ihre Einzelausstellung *You Can't Make This Up* im HMKV Hartware MedienKunstVerein.

Das kann man sich wirklich nicht ausdenken. Silke Schönfeld interessiert sich für Details. Für Alltäglichkeiten, würden manche sagen. Für Orte und Situationen, die so alltäglich sind, dass sie einem nicht (mehr) auffallen und man achtlos an ihnen vorbeigeht. Sie interessiert sich für einen McDonald's, der leer steht. Für einen Kirschbaum, der gefällt wird. Für unauffällige Straßenecken und Hausfassaden in Oybin und Schnellroda. Für (zu) oft gesehene, aber dennoch versteckte Machtasymmetrien in Filmszenen. Für Erziehungsmethoden, in denen noch die Ideale des Nationalsozialismus durchscheinen – wenn man genauer hinschaut und zuhört.

All diese zunächst unscheinbaren Orte und Situationen werden zu Ausgangspunkten, um über größere, gesellschaftlich relevante Themen nachzudenken. Silke Schönfelds filmische Inszenierungen sind oft lakonische, immer aber politische Reflexionen, die häufig in unerwarteten räumlichen und zeitlichen Bezügen stattfinden und sich zwischen Dokumentation und Fiktion bewegen. Wie bereits der Filmemacher Jean-Luc Godard schrieb, liegt der Unterschied zwischen objektivem Dokumentarfilm und Kunst im *Involviertsein*: „Sobald man sich interessiert, ist Fiktion im Spiel.“ Und dass Silke Schönfeld sich interessiert, wird unmittelbar bewusst, wenn man ihre Filme anschaut. Es geht immer um Menschen und um Menschlichkeit – auch um die der Zuschauer*innen.

Silke Schönfelds Arbeiten verweben persönliche Geschichten mit historischen und gesellschaftlichen Kontexten. Der Reiz des Dokumentarischen liegt für die Künstlerin darin, im Spezifischen das Allgemeine oder Gemeinsame zu finden. Als teilnehmende Beobachterin konzentriert sie sich auf Einzelpersonen wie auch auf

gesellschaftliche Gruppen. Während sie ihren Protagonist*innen folgt, dokumentiert sie Erinnerungen, Rituale, Ideologien und Prozesse der Identitätsbildung. Ihre Filme erheben nicht den Anspruch auf Vollständigkeit, sondern fokussieren auf subtile soziale Phänomene und von Gemeinschaften geprägte Strukturen.

Die Ausstellung *You Can't Make This Up* umfasst fünf großformatige Videoinstallationen aus den letzten fünf Jahren – eine davon ist eine Neuproduktion, die speziell für diesen Anlass entstanden ist und hier ihre Weltpremiere feiert (*Die Unvorzeigbarkeit dessen, was nie hätte geschehen sollen*, 2024).

„Ein Prozent für unser Land e. V.“ ist der Name einer selbsternannten neurechten Bürgerinitiative, die sich nach eigenen Angaben dem „patriotischen Protest gegen die verantwortungslose Politik der Masseneinwanderung“ verschrieben hat. Ihre Mitglieder werden vom Verfassungsschutz beobachtet. Der im sächsischen Oybin gegründete Verein inszeniert seine „Protestaktionen“ mit emotionalisierenden Propagandafilmen in den sozialen Medien. Mit der Kamera hat Schönfeld sich für den Kurzfilm *Ein Prozent – Imagined Communities* auf Spurensuche im analogen Raum begeben, um die Originalschauplätze dieser „Protestaktionen“ in festen Kameraeinstellungen einzufangen. Neben der visuellen Sprache sind es vor allem die Rhetorik und Wortwahl der Neuen Rechten, die durch lexikalisch anmutende Texteinblendungen herausgestellt werden.

Die Bahnhofstraße 82 a in der Herner Fußgängerzone hat eine bewegte Geschichte. Nachdem 1971 in Amsterdam die erste McDonald's-Filiale in Europa ihre Pforten öffnete, folgte bald auch das Ruhrgebiet: Im Erdgeschoss des Hauses der Herner Familie Vossen eröffnete im Sommer 1976 der erste McDonald's des Ruhrgebiets. Seit 2011 steht das rund 140 m² große Ladengeschäft leer. Es wird in Silke Schönfelds Film *Nothing in This World Can Take the Place of Persistence* zum Sinnbild des Strukturwandels des Ruhrgebiets. Zugleich steht die Historie des Ladenlokals exemplarisch für die Idee der Amerikanisierung der westdeutschen Nachkriegsgesellschaft. Der Film zeichnet die Entwicklung des Ortes nach – die Geschichten der Protagonist*innen werden mit übergreifenden Themen verwoben, die die Region nach wie vor stark prägen. Im Film verschmelzen private Erinnerungen und kollektives Gedächtnis miteinander.

No More Butter Scenes untersucht das Verhältnis von Zustimmung und Intimität im Kontext des Schauspielberufs. Im Jahr 2007, rund 35 Jahre nach der Premiere von *Der letzte Tango in Paris* (1972), sprach die Schauspielerin Maria Schneider erstmals über den sexuellen Missbrauch, den sie während der Dreharbeiten zu der berühmten Butterszene erlebt hat.

No More Butter Scenes veranschaulicht an fiktiven Einzelfällen die psychologische Komplexität der Beziehung zwischen Opfer und Täter. Die filmische Umsetzung ist als Kammerspiel mit Lola Fuchs und Mervan Ürkmez in den Hauptrollen an das Format der PR-Interviews angelehnt. Können wir als Publikum Richter über die Glaubwürdigkeit der Emotionen sein? Während wir auf unsere eigenen Vorurteile zurückgeworfen werden, werden die Rollen von Opfer und Täter zwischen den Schauspieler*innen immer wieder neu ausgehandelt.

Das Fällen eines Kirschbaums wird in *Ich darf sie immer alles fragen* zum Startpunkt eines intimen filmischen Dialogs über ein transgenerationales Trauma zwischen Mutter und Tochter. Die Grenze zwischen dem Bedürfnis nach Aufklärung und dem Wunsch nach Heilung verschwimmt, während die Kamera beständig das Fällen des Kirschbaums im Garten der Mutter dokumentiert. Der Kurzfilm ist der Versuch, eine gemeinsame Sprache für die unaussprechlichen Folgen sexuellen Kindesmissbrauchs innerhalb der eigenen Familie zu finden.

In *Die Unvorzeigbarkeit dessen, was nie hätte geschehen sollen*, einer Fortsetzung von *Ich darf sie immer alles fragen*, geht Silke Schönfeld den Kontinuitäten nationalsozialistischer Erziehungsideale in der deutschen Nachkriegsgesellschaft nach. „Auch in der Kindererziehung und Pädagogik gab es keine ‚Stunde Null‘. Die Generation der Nachkriegskinder in Westdeutschland erlebte noch einen faschistischen Erziehungsstil, sowohl im privaten Bereich als auch in den Bildungseinrichtungen. Inwieweit spielt die Tatsache, dass die frühkindliche Erziehung in privaten Räumen stattfindet und immer noch überwiegend von FLINTA* übernommen wird, eine Rolle bei der fehlenden Aufarbeitung nationalsozialistischer Erziehungsideale? *Die Unvorzeigbarkeit dessen, was nie hätte geschehen sollen* beschäftigt sich mit den alltäglichen Spuren, die auch heute noch spürbar sind.“ (Silke Schönfeld)

Für diese Publikation sind zwei neue Textbeiträge entstanden: Zum einen der Essay von Florian Wüst, der sich mit übergreifenden Themen in Silke Schönfelds Filmen beschäftigt. Und zum anderen das ausführliche Gespräch mit der Künstlerin, das Agustina Andreoletti geführt hat. Die Werktexte zu den einzelnen Arbeiten stammen von Luisa Rittershaus, Eva Scharrer, Daniel Huhn und Merle Radtke und wurden existierenden Katalogen zu Silke Schönfelds Arbeiten und Ausstellungen entnommen. Allen Autor*innen sei für ihre Beiträge herzlich gedankt.

* Das Akronym FLINTA* steht für Frauen, Lesben, intersexuelle, nicht-binäre, trans und agender Personen – also für all jene, die aufgrund ihrer Geschlechtsidentität patriarchal diskriminiert werden. Das Gendersternchen soll jene Personen inkludieren, die sich in keinem der Buchstaben wiederfinden, aber ebenfalls aufgrund ihrer Geschlechtsidentität in einer patriarchalen heteronormativen Mehrheitsgesellschaft marginalisiert werden.

YOU CAN'T MAKE THIS UP

Notes on the Exhibition of Silke Schönfeld

‘This is a grim story, but edifying too.’

Jonathan Littell, *The Kindly Ones*

EN Life writes the best stories—the hardest and the most extreme ones, too, but sometimes the most hopeful as well. If they were made up, they would probably sound cheesy or exaggerated—*pretty implausible*, precisely. How often has that thought crossed my mind—with regard to world politics or in my own life alike? Silke Schönfeld focuses on those very moments. The expression ‘You can’t make this up!’ is therefore a very fitting title for her solo exhibition at HMKV Hartware MedienKunstVerein.

You really can’t make this up. Schönfeld is interested in details. In banalities, some might say. In places and situations that are so commonplace that we do not (or no longer) notice them and pass them by without paying attention. She is interested in a vacant McDonald’s. In a cherry tree that is being cut down. In inconspicuous street corners and house facades in Oybin and Schnellroda. In (all too) familiar but

still hidden power asymmetries in film scenes. In methods of upbringing in which the ideals of National Socialism still shine through—if we take a closer look and listen.

All these seemingly ordinary places and situations become starting points for a reflection on wider, socially relevant issues. Schönfeld’s filmic *mises-en-scène* are frequently laconic yet always political reflections that often take place in unexpected spatial and temporal contexts, and range between documentary and fiction. As filmmaker Jean-Luc Godard wrote, the difference between objective documentary film and art is a matter of *involvement*: ‘As soon as you are interested, fiction is in play.’ And the fact that Schönfeld is interested becomes immediately clear when watching her films. They are always about people and humanity—including our own.

Schönfeld’s works interweave personal stories with historical and social contexts. For her, the appeal of the documentary form lies in finding the general or common within the specific. As participant observer she focuses on people, be they individuals or social groups. As she follows her protagonists, she documents memories, rituals, ideologies and processes of identity formation. Her films do not claim to be all-encompassing, but rather focus on subtle social phenomena and structures marked by given communities.

The exhibition *You Can’t Make This Up* comprises five large-format video installations from the last five years, one of which—*The impossibility of showing what should never have*

happened (2024)—is a new production that was created especially for this occasion and is shown here for the first time.

‘Ein Prozent für unser Land e. V.’ (One Percent for Our Country) is the name of a self-proclaimed new right-wing citizens’ initiative that claims to be dedicated to ‘patriotic protest against the irresponsible policy of mass immigration’. Its members are being monitored by the Federal German Office for the Protection of the Constitution. The organisation, which was founded in Oybin, Saxony, stages its ‘protest actions’ with emotionalising propaganda films on social media. For the short movie *Ein Prozent – Imagined Communities* Schönfeld went in search of clues in the analogue space, capturing the original locations of these ‘protest actions’ in static camera shots. In addition to the visual language, her film emphasises the New Right’s rhetoric and choice of words by means of captions in the style of lexicon entries.

Bahnhofstraße 82 a in Herne’s pedestrian zone has a turbulent history. After Amsterdam opened Europe’s first McDonald’s in 1971, the Ruhr region soon followed suit: the first McDonald’s in the Ruhr region opened in the summer of 1976 on the first floor of the Vossen family home. Since 2011, the 140 m² shop has been sitting empty. In the film *Nothing in This World Can Take the Place of Persistence* the empty shop becomes a symbol of structural change in the Ruhr region. At the same time, its history exemplifies the Americanisation of post-war West German society. The film traces the

development of the location—the stories of the protagonists are interwoven with overarching themes that continue to have a strong influence on the region. The film thus merges private and collective memory.

No More Butter Scenes examines the relationship between consent and intimacy in the context of the acting profession. In 2007, around 35 years after the premiere of *Last Tango in Paris* (1972), actress Maria Schneider spoke for the first time about the sexual abuse she experienced during the filming of the infamous butter scene. *No More Butter Scenes* uses fictional cases to illustrate the psychological complexity of the relationship between victim and perpetrator. The film takes the form of a chamber play with Lola Fuchs and Mervan Ürkmez in the leading roles and is based on the format of PR interviews. Can we as the audience be the judge of the credibility of emotions? While we are thrown back on our own prejudices, the roles of victim and perpetrator are ceaselessly renegotiated between the actors.

The cutting down of a cherry tree in *I may always ask her anything* becomes the starting point of an intimate cinematic dialogue about transgenerational trauma between mother and daughter. The line between the need for investigation and the desire for healing becomes blurred as the camera continuously documents the chopping down of the cherry tree in the mother’s garden. This short film is an attempt to find a common language for the unspeakable consequences of child sexual abuse within one’s own family.

The impossibility of showing what should never have happened is a sequel to *I may always ask her anything* (2023). In the film Schönfeld explores the continuities of National Socialist educational ideals in post-war German society. ‘There was no “zero hour” in children’s upbringing and education, either. The post-war generation of children in West Germany still experienced a fascist style of upbringing, both in the private sphere and in educational institutions. To what extent does the fact that early childhood upbringing takes place in private spaces, and is still predominantly taken on by FLINTA*, play a role in the absence of any reckoning with National Socialist ideals of education? *The impossibility*

of showing what should never have happened looks at the mundane traces that are still perceptible today.’ (Silke Schönfeld)

For the present publication, we commissioned two new texts: firstly, an essay by Florian Wüst that looks at the overarching themes in Schönfeld’s films; secondly, an in-depth interview with the artist conducted by Agustina Andreoletti. The short texts on the individual works were written by Luisa Rittershaus, Eva Scharrer, Daniel Huhn and Merle Radtke, and have previously appeared in various catalogues on Schönfeld’s works and exhibitions. We would herewith like to thank all the authors for their contributions.

* FLINTA* is the German abbreviation for ‘Frauen, Lesben, Intergeschlechtliche, nicht-binäre, trans und agender Personen’, meaning women/females, lesbians, intersex, non-binary, trans and agender people—in other words, all those who are patriarchally discriminated against due to their gender identity. The asterisk is intended to include all those who do not identify with any of the letters, but who are also marginalised in a patriarchal, heteronormative society because of their gender identity.



You Can't Make This Up

WAS VON VERBIN- DUNGEN ZWISCHEN MENSCHEN BLEIBT

Agustina Andreoletti
im Gespräch
mit **Silke Schönfeld**

DE AGUSTINA: Einige Künstler*innen stützen ihre Arbeit auf die Beobachtung von Orten, Prozessen und bestimmten Ereignissen. Ich verstehe jedoch, dass es in deiner Praxis um Menschen geht, darum, wie Menschen Räume nutzen, wie sie sich zueinander verhalten, um ihre Komplexität und die Entscheidungen, die sie treffen.

SILKE: Das stimmt. Ich stelle meistens Menschen in den Mittelpunkt meiner Erzählungen und damit auch die sozialen und historischen Strukturen, die ihr Leben prägen. Ich interessiere mich für die Personen, mit denen ich zusammenarbeite, und für die Möglichkeit, über den Prozess des Filmemachens eine Beziehung zu ihnen herzustellen. Aber das sollte auf Gegenseitigkeit beruhen, es muss auch ein Interesse an meiner Arbeit von ihrer Seite bestehen.

AGUSTINA: Im Jahr 2021 hast du im ehemals ersten McDonald's des Ruhrgebiets, in Herne, eine neue Arbeit produziert. Wofür hast du dich dort interessiert?

SILKE: Das Projekt war eine Auftragsarbeit für das Festival *Ruhr Ding: Klima*, organisiert von Urbane Künste Ruhr. Zum ersten Mal habe ich den ehemaligen McDonald's im Februar 2020 gemeinsam mit der Kuratorin Britta Peters besucht. Bei diesem ersten Besuch lernte ich die Hauseigentümer*innen Martina und Dieter Vossen kennen, die schon beim ersten Treffen viel über die Geschichte des Ladenlokals erzählten. Bis 1975 befand sich im Erdgeschoss ihres Hauses das familiengeführte Haushaltswarengeschäft „Spezialhaus Berns“, danach zog McDonald's ein und blieb bis zum Jahr 2011. Das Mobiliar von McDonald's war bei meinem Besuch noch vollständig erhalten. Der Raum war wie eine Art Zeitkapsel. Lange Zeit bestand für die Familie die Hoffnung, dass eine andere Gastronomie einziehen würde. Aber die einzige Systemgastronomie, die nach dem Auszug von McDonald's Interesse hatte, war KFC, und Dieter mag kein Hähnchen, daher kam das nicht in Frage.

Also hatten sie zehn Jahre lang einfach diese Räumlichkeiten im Erdgeschoss für sich. Dieter hat dort unter anderem mit seiner Schülerband geprobt. Die vier Bandmitglieder, die im Film zu sehen sind, kennen sich seit der Schulzeit.

AGUSTINA: In derselben Arbeit [*Nothing in This World Can Take the Place of Persistence*] hast du neben dem eher dokumentarischen Teil auch inszenierte Szenen mit Schauspieler*innen eingebunden. Welche Art von Geschichten möchtest du mit ihnen erzählen?

SILKE: Ursprünglich wollte ich Leute aus Herne finden, die in diesem McDonald's ihren Kindergeburtstag gefeiert haben, weil das für mich die erste Assoziation war. Waren Kindergeburtstage bei McDonald's in Argentinien auch so ein Ding?

AGUSTINA: Ja, voll!

SILKE: Das war für mich als Kind sehr aufregend. Wir bekamen eine Führung durch die Küche. Und da habe ich gesehen, wie mit einer Maschine Ketchup auf sechs Hamburger gleichzeitig gemacht wurde! Das Bild habe ich nie vergessen.

Spannend fand ich dieses ambivalente Verhältnis, das ich selbst zu McDonald's habe. Auf der einen Seite war es als Kind so ein Sehnsuchtsort, und dann lernt man als Erwachsener, wie problematisch dieser hyperkapitalistische Konzern ist.

Dann habe ich diese Leute nicht gefunden und es ist die Idee gewachsen, dass ich eine Improvisation mit Schauspieler*innen mache. Wir waren zwei Drehtage zusammen vor Ort und haben verschiedene Dinge ausprobiert. Ich habe den Schauspieler*innen auch Verpackungen, Plastikbesteck, Papiertüten, Servietten zur Verfügung gestellt, denn die Idee war immer, dass man von der verbalen Diskussion zum gemeinsamen Handeln kommt.

Auch die Szene mit den Tüten auf dem Kopf war improvisiert. Während des Drehs hätte ich nicht gedacht, dass sie im fertigen Film landet. Janina Herhoffer, die Editorin, mit der ich zusammen an diesem Film gearbeitet habe, hat sofort das Potenzial dieser Szene erkannt. Mit etwas zeitlichem Abstand zu den Dreharbeiten habe ich dann auch gespürt, dass die Aktion in ihrer Einfachheit und mit ihrem kindlichen Charme total bezaubernd ist.

AGUSTINA: Du hast auch in deiner neuen filmischen Umsetzung *No More Butter Scenes* mit Schauspieler*innen gearbeitet. Dabei geht es um die Beziehungen und Machtdynamiken im Kontext des Schauspielberufs vor und hinter der Kamera. Wie kam es zu der Entscheidung, mit Lola Fuchs und Mervan Ürkmez zu arbeiten? Mit wem hast du bei diesem Projekt ebenfalls zusammengearbeitet?

SILKE: Mit Mervan hatte ich schon für *Nothing in This World Can Take the Place of Persistence* zusammengearbeitet. Mervan und Lola kennen sich sehr gut, weil sie am Schauspiel Dortmund zusammengearbeitet haben. Ich war beeindruckt von ihrer Bühnenpräsenz und sie brachten großes Interesse für das Thema mit. Ich wusste außerdem, dass sie in einer *Faust*-Inszenierung Zwillinge gespielt haben. Dass sie in etwa gleich groß sind, war mir wichtig für die

geplanten Kampfchoreografien, wo sie ebenbürtige Gegner*innen sein sollten.

Und auch hier, wie bei allen Projekten, die in der Ausstellung zu sehen sind, habe ich mit meinem Partner Tommy [Scheer] zusammengearbeitet. Er hat bei diesem Projekt die Kameraarbeit übernommen. Schon bei den Proben in Berlin hat er Testaufnahmen gemacht und mich mit seinem Feedback unterstützt, wenn ich mit Lola und Mervan improvisiert habe. Wir haben auch mit der Stuntkoordinatorin Samia Hofmann und der Intimitätskoordinatorin Teresa Maria-Hager zusammengearbeitet. Die Aufgabe von Intimitätskoordinator*innen beim Film und Theater kann man analog zu Stuntkoordinator*innen betrachten. Sie sind ein Stück weit für die psychische Unversehrtheit der Schauspieler*innen verantwortlich. Sie sorgen dafür, dass zuvor festgelegte Grenzen eingehalten werden. Während der Dreharbeiten passiert es häufig, dass die Regie zu viel auf einmal will oder Dinge ausprobieren möchte, die im Vorfeld nicht vereinbart wurden. Hier ist es wichtig, dass die Schauspieler*innen trotz bestehender Hierarchie nein sagen können.

Teresa hat die Proben in einer Doppelfunktion begleitet. Zum einen als Intimitätskoordinatorin für unseren Dreh und zum anderen hat sie uns eine Übung aus der Intimitätskoordination gezeigt, die jetzt als choreografisches Element im Film zu sehen sein wird. Diese Übung heißt wörtlich „Boundary Check“. Schauspieler*innen machen „Boundary Checks“ zu Beginn der Proben oder der Drehtage, um sich gegenseitig zu zeigen, wo sie in ihrer Rolle berührt werden dürfen. Diese Grenzen können psychologische Gründe haben, aber sie können auch ganz pragmatisch sein, zum Beispiel bei einer körperlichen Verletzung.

Es war wirklich spannend zu beobachten, wie Intimität entstehen kann und welche Rolle verbale und körperliche Kommunikation dabei spielen. Kampfchoreografien, die den höchsten Anteil an Körperkontakt haben, können zum Beispiel wesentlich weniger Überwindung erfordern als ein „Boundary Check“.

AGUSTINA: Während eines Kampfes berührt man sich sehr eng, vielleicht noch viel enger als beim „Boundary Check“. Warum denkst du, dass es einfacher sein kann, Kampfchoreografien umzusetzen? Vielleicht, weil die Schauspieler*innen im Flow sind, vielleicht, weil es eher spielerisch ist?

SILKE: Ich habe viel darüber nachgedacht. Wann fühlt sich etwas gut und wann unangenehm an und warum? Manchmal kann ein Blick viel intimer sein als eine Berührung. Jede Situation zwischen zwei oder mehreren Personen ist so individuell und überhaupt nicht vergleichbar.

AGUSTINA: Warum hat dich der Beruf des Schauspielens so angezogen?

SILKE: Ich denke, das hängt sehr stark mit der Frage nach Glaubwürdigkeit im Allgemeinen zusammen. Ich erkannte während meiner Recherchen eine Gemeinsamkeit zwischen Schauspieler*innen und Menschen, die an einer posttraumatischen Belastungsstörung (PTBS) leiden. Beide Gruppen erleben, dass ihre Glaubwürdigkeit in Frage gestellt wird. Ich denke da an die mediale Aufarbeitung von #MeToo, wo die Glaubwürdigkeit von Schauspieler*innen in Frage gestellt wird, gerade weil sie vermeintlich auf Knopfdruck Gefühle abrufen können. Während ich mit meiner Mutter an dem Film *Ich darf sie immer alles fragen* gearbeitet habe, konnte ich beobachten, dass sie die Gefühle, die mit ihren Traumatisierungen zusammenhängen, nicht abrufen konnte, als sie darüber sprach. Jede Art von Traumatisierung kann Dissoziation auslösen, also die Abspaltung von Gedanken, Gefühlen und Körperempfindungen. Auch das kann zur Folge haben, dass die Glaubwürdigkeit der Betroffenen in Frage gestellt wird.

AGUSTINA: Was ist der große Unterschied zwischen der Zusammenarbeit mit professionellen Schauspieler*innen und der Arbeit mit deiner Mutter [Helene Fulton]?

SILKE: Wenn ich mit Schauspieler*innen arbeite, sind viele Dinge im Vorfeld planbar. Es gibt die vereinbarten Drehtage und dann wird auch gedreht. Mit meiner Mutter war das so nicht möglich. Tommy und ich sind manchmal mit der Kamera zu ihr gereist und wenn es ihr nicht gut ging, haben wir nicht gedreht. Wir mussten also mehr Geduld aufbringen. Ein weiterer Unterschied ist wahrscheinlich, wie viele Menschen beteiligt sind. Bei *No More Butter Scenes* hat ein 14-köpfiges Team an den Dreharbeiten mitgewirkt. Den Film mit meiner Mutter haben Tommy und ich alleine gedreht.

Ich werde oft gefragt, ob sich die Beziehung zwischen meiner Mutter und mir durch den Film verändert hat, aber das ist nicht der Fall. Es war tatsächlich das erste Mal, dass ich mit ihr gedreht habe, aber es hat sich nicht so angefühlt. Meine Mutter wusste besser als manch andere Protagonist*innen, worauf sie sich einlässt, weil sie meine Arbeit so gut kennt. Es war mir wichtig, dass sie bereit war, ihre Geschichte selbst zu erzählen, und dass sie ihre eigene Motivation hat. Sie hat von Anfang an klargemacht, dass sie es nicht nur für mich macht, um mir einen Gefallen zu tun.

Um das zu gewährleisten, hatten wir Supervisionssitzungen mit einer psychologischen Psychotherapeutin. Das gab mir auch ein Gefühl der Sicherheit, weil ich es als eine besondere Verantwortung empfand, die Geschichte meiner Mutter zu erzählen.

AGUSTINA: Bei deinem anderen Projekt hast du eine Intimitätskoordinatorin als Vermittlerin ins Team geholt, bei diesem Projekt hast du eine psychologische Psychotherapeutin zur Unterstützung hinzugezogen. Siehst du diese Parallele auch?

SILKE: Ja stimmt, beides sind Fürsorgemaßnahmen, aber es ist doch etwas anderes, mit professionellen Schauspieler*innen zu arbeiten.

AGUSTINA: Was macht es so anders? Ist es die Beziehung, die du zu jeder Person hast?

SILKE: Ich denke in diesem Moment nicht so sehr an meine Beziehungen zu ihnen. Unabhängig davon, ob sie professionelle Schauspieler*innen sind oder keine Erfahrung vor der Kamera haben, hängt viel davon ab, welche Erwartungen sie an mich haben. Die Protagonist*innen erhoffen sich auch etwas von dem Prozess. Während eines Filmprojekts versuche ich immer wieder meine Erwartungen und die des Gegenübers abzugleichen. Das gelingt manchmal sehr gut und manchmal entsteht hier auch Reibung.

AGUSTINA: Und was denkst du, was deine Mutter von dem Film erwartet hat?

SILKE: Meine Mutter sagt immer, dass sie es sehr bewundert, wenn andere Menschen, die von vertrauten Personen traumatisiert wurden, ihre Geschichte öffentlich teilen. Sie findet das sehr mutig und es hat ihr Kraft gegeben. Ich denke, sie wollte dasselbe für andere tun, weil sie weiß, dass es bei sexualisierter Gewalt an Kindern eine hohe Dunkelziffer gibt und dass es nie zu spät ist, um über das Erlebte zu sprechen.

AGUSTINA: Deine Tante [Maria Fröhlich], die Schwester deiner Mutter, ist auch bei deinem neuen Film mit dabei. Wie wirken sich die Filme auf eure Familiendynamik aus?

SILKE: Zwischen meiner Mutter und meiner Tante hat, glaube ich, der erste Film dazu geführt, dass sie noch offener über das Geschehene sprechen können. Nachdem sie den Film mit meiner Mutter gesehen hat, hat meine Tante eingewilligt, beim nächsten Projekt dabei zu sein.

Meine Tante und meine Schwester sind beide Erzieherinnen. Meine Mutter hat auch eine Ausbildung zur Erzieherin begonnen, diese aber abgebrochen, als sie noch sehr jung war. Der neue Film heißt *Die Unvorzeigbarkeit dessen, was nie hätte geschehen sollen* und entstand aus Gesprächen mit meiner Tante und meiner Mutter über das Buch *Die deutsche Mutter und ihr erstes Kind*. Dieses Buch war in der Nachkriegszeit eine Art Erziehungsbibel und wurde bis 1987 veröffentlicht ... also viel zu lange.

Die darin enthaltenen Ideen sind leider immer noch sehr aktuell. Ich habe zum Beispiel am Wochenende an einem Geburtsvorbereitungskurs teilgenommen, und die Hebamme, die den Kurs leitete, warnte uns werdende Eltern davor, dass es auch heute noch unter Pflegekräften die Auffassung gibt, dass bestimmte Zeitabstände beim Stillen strikt eingehalten werden müssen.

In *Die deutsche Mutter und ihr erstes Kind* geht es unter anderem um die Disziplinierung des Kindes von der ersten Sekunde seiner Geburt an: nur alle vier Stunden stillen, das Weinen ignorieren, nicht zu viel Körpernähe. Kindererziehung wurde im Nationalsozialismus instrumentalisiert, um willige Soldaten heranzuziehen. All dies führte zu schwersten Traumatisierungen im Säuglingsalter und darüber hinaus, die für ganze Generationen immer noch verheerende psychologische Folgen haben.

Der sexuelle Missbrauch durch ihren Vater ist nur ein Teil der Geschichte meiner Mutter. Sie und meine Tante erlebten wie sehr viele Kinder ihrer Generation auch andere Formen von körperlicher und psychischer Gewalt durch ihre Eltern und andere Erwachsene in ihrem Umfeld. Die Erziehung der Generation meiner Mutter ist eng verbunden mit dem Nationalsozialismus, den Kriegserfahrungen und den Traumata der eigenen Eltern. Diese Kontinuitäten sind in all meinen Arbeiten immer präsent. Sie sind oft schwer zu fassen, aber sie sind trotzdem da.

AGUSTINA: In deinen Arbeiten geht es sehr stark darum, wie diese Kontinuitäten gebrochen werden können, aber auch darum, wie man innerhalb von Kontinuitäten Raum für widersprüchliche Ideen schafft, wie es bei deiner Serie *Invented Traditions – Imagined Communities* der Fall ist.

SILKE: Ambivalenz ist eigentlich der Kern meiner gesamten künstlerischen Praxis. Zu erkennen, dass ein geliebter Mensch zu fürchterlichen Dingen in der Lage sein kann, ist eine schmerzliche Erfahrung. Manchmal braucht es für Betroffene viel Zeit, um daraus Konsequenzen zu ziehen. In der Zwischenzeit besteht die Gefahr der Täter-Opfer-Umkehr, sowohl in zwischenmenschlichen Beziehungen als auch auf politischer Ebene. So können wir ja schon längere Zeit die medienwirksamen Opferinszenierungen der AfD beobachten und wie sie durch dieses Narrativ neue Wähler*innen gewinnt.

Die psychologische Komplexität von Beziehungen hat mich schon immer interessiert. Ich hatte als Kind ein enges und inniges Verhältnis zu den Eltern meiner Mutter. Trotzdem war das Wissen um die gewaltvolle Kindheit meiner Mutter für mich immer präsent. Diese

Gleichzeitigkeit war für mich selbstverständlich. Vielleicht ist es das, wonach ich in gewisser Weise suche. Ich glaube, dass alle Menschen in ihrem Leben Erfahrungen machen, die ähnlich widersprüchlich sind.

AGUSTINA: Ich weiß nicht, ob jeder mit dieser Ambivalenz so gut umgehen kann wie du. Jemandem zu vertrauen, von dem du weißt, dass er liebevoll, aber auch verletzend sein kann, verursacht eine Menge innerer Reibung.

SILKE: Ich denke, es ist immer gut, zu versuchen, die Dinge so zu sehen und anzusprechen, wie sie sind. Denn natürlich ist es wichtig, die eigenen Bedürfnisse und Grenzen kennenzulernen und zu respektieren. Dadurch können sich unsere Beziehungen zu anderen auch drastisch verändern.

Ich mag immer noch den Titel des Films mit meiner Mutter [*Ich darf sie immer alles fragen*], weil er vielleicht im ersten Moment unschuldig klingen kann, aber er ist auch eine Aufforderung und gleichzeitig eine schmerzhaft Aufgabe, die man aufgebürdet bekommt.

AGUSTINA: Mir gefällt der Titel auch, vor allem, weil er Vertrauen impliziert. Gegenseitiges Vertrauen ist etwas, das oft zur Sprache kommt, wenn du über deine Arbeit sprichst. Du darfst deine Mutter immer alles fragen, und sie darf dir immer alles sagen.

Vielen Dank für dieses Gespräch und dafür, dass du mir deine Geschichten anvertraut hast.

WHAT REMAINS OF CONNECTIONS BETWEEN PEOPLE

Agustina Andreoletti in Conversation With Silke Schönfeld

EN AGUSTINA: Some artists base their work on the observation of places, processes and specific events. However, I understand your practice to be about people, how people use spaces, how they relate to each other, their complexity and the choices they make.

SILKE: That is true. I tend to put people at the centre of my narratives and thus also the social and historical structures that shape their lives. I'm interested in the people I work with and in the possibility of establishing a relationship with them through the filmmaking process. But this should be reciprocal: there must be an interest in my work on their part as well.

AGUSTINA: In 2021, you produced a new work in Herne, in what used to be the first

McDonald's in the Ruhr region. What made you want to work there?

SILKE: The project was a commission for the *Ruhr Ding: Klima* festival, organised by Urbane Künste Ruhr. I visited the former McDonald's for the first time in February 2020 together with curator Britta Peters. During this first visit, I got to know the owners of the building, Martina and Dieter Vossen, who already shared a lot about the history of the store during our very first meeting. Until 1975, the ground floor of their property accommodated the family-run household goods shop 'Spezialhaus Berns'. Then McDonald's moved in, which stayed until 2011. The furniture from McDonald's was still completely intact when I visited. The space was like a kind of time capsule. For a long time, the family hoped that another restaurant would move in. But the only food service chain that was interested after McDonald's moved out was KFC, and Dieter doesn't like chicken, so that was out of the question.

So for ten years, they simply had these spaces on the ground floor to themselves. Dieter rehearsed there with his school band, among other things. The four band members who can be seen in the film have known each other since their school days.

AGUSTINA: In the same work [*Nothing in This World Can Take the Place of Persistence*], you use staged scenes with actors alongside the more documentary part. What kind of stories do you want to tell with them?

SILKE: Originally, I wanted to find people from Herne who had celebrated their childhood birthday in this McDonald's, because that was my first association. Were children's birthday parties at McDonald's also a thing in Argentina?

AGUSTINA: Yes, totally!

SILKE: That was very exciting for me as a child. We were given a tour of the kitchen. And that's when I saw a machine putting ketchup on six hamburgers at the same time! I've never forgotten that image.

I found the ambivalent relationship I have to McDonald's exciting. On the one hand, it was such a place of longing as a child, but then as an adult you learn how problematic this hyper-capitalist corporation is.

But then I couldn't find those people from Herne and the idea of doing an improvisation with actors grew. We spent two days shooting together on location and tried out different things. I also provided the actors with packaging, plastic cutlery, paper bags and napkins, because the idea was always to move from verbal discussion to joint action.

The scene with the bags on the heads was also improvised. During the shoot, I never thought it would end up in the finished film. Janina Herhoffer, the editor with whom I worked on this film, immediately recognised the potential of this scene. At some temporal remove from the filming, I too felt that the action was totally enchanting in its simplicity and childlike charm.

AGUSTINA: You also worked with actors for your new film *No More Butter Scenes*, which deals with relationships and power dynamics in the context of the acting profession in front of and behind the camera. How did you decide to work with Lola Fuchs and Mervan Ürkmez? Who else did you work with on this project?

SILKE: I had already worked with Mervan on *Nothing in this World Can Take the Place of Persistence*. Mervan and Lola know each other very well because they worked together at Schauspiel Dortmund. I was impressed by their stage presence and they were very interested in the subject. I also knew that they had played twins in a production of *Faust*. The fact that they are roughly the same size was important to me for the planned fight choreographies, where they were to be equal opponents.

And here too, as with all the projects in the exhibition, I worked with my partner Tommy [Scheer]. He did the camera work for this project. He took test shots during the rehearsals in Berlin and helped me with his feedback when I improvised with Lola and Mervan. We also worked together with stunt coordinator Samia Hofmann and intimacy coordinator Teresa Maria-Hager. The role of intimacy coordinators in film and theatre can be seen as analogous to that of stunt coordinators. They are to some extent responsible for the psychological integrity of the actors. They make sure that previously defined boundaries are adhered to. During filming, it often

happens that the director wants too much at once or wants to try out things that were not agreed in advance. Here it is important that the actors can say no, despite the existing hierarchy.

Teresa accompanied the rehearsals in a dual role. Firstly, as intimacy coordinator for the shoot and secondly, she introduced us to an intimacy coordination exercise that now appears as a choreographic element in the film. The exercise is literally called 'boundary check'. Actors do boundary checks at the beginning of rehearsals or shooting days to show each other where they may be touched when playing their role. These boundaries can be psychologically motivated, but they can also be quite pragmatic, for example in the event of a physical injury.

It was really exciting to observe how intimacy can develop and what role verbal and physical communication play in this. Fight choreographies, for example, which have the highest proportion of physical contact, can require much less effort than a boundary check.

AGUSTINA: During a fight you touch each other very closely, perhaps even more closely than during a boundary check. Why do you think fight choreographies can be easier to implement? Maybe because the actors are in the flow, maybe because it's more playful?

SILKE: I've been thinking a lot about this. When does something feel good and when does it feel uncomfortable and why? Sometimes a look can be much more intimate than a touch. Each

situation between two or more people is so individual and therefore not at all comparable.

AGUSTINA: Why were you so attracted to the profession of acting?

SILKE: I think this is very much related to the question of credibility in general. During my research, I recognised a commonality between actors and people suffering from post-traumatic stress disorder (PTSD). Both groups experience their credibility being called into question. I'm thinking of the media coverage of the #MeToo movement, where the credibility of actors is questioned precisely because they are supposedly able to summon up feelings at the touch of a button. While I was working with my mother on the film *I may always ask her anything*, I noticed that she couldn't recall the feelings associated with her trauma when she talked about it. Any kind of trauma can trigger dissociation, that is, the splitting off of thoughts, feelings and physical sensations. This can also result in the credibility of the person being called into question.

AGUSTINA: What is the big difference between working with professional actors and collaborating with your mother [Helene Fulton]?

SILKE: When I work with actors, many things can be planned in advance. There are agreed shooting days and that's when we shoot. That wasn't possible with my mother. Tommy and I sometimes travelled to her with the camera and if she wasn't feeling well,

we didn't film. So we had to be more patient. Another difference is probably how many people are involved. In *No More Butter Scenes*, a team of fourteen people participated in the filming. Whereas for the film with my mother, Tommy and I shot it on our own.

I'm often asked whether the relationship between my mother and me has changed as a result of the project, but that's not the case. It was actually the first time I filmed with her, but it didn't feel like it. My mother knew better than some of the other protagonists what she was getting into because she knows my work so well. It was important to me that she was willing to tell her story herself and that she had her own motivation. She made it clear from the start that she wasn't just doing it for me as a favour.

We had supervision sessions with a psychological psychotherapist to ensure that we could do this. That also gave me a sense of security because I felt it was a special responsibility to tell my mother's story.

AGUSTINA: In your other project, you brought an intimacy coordinator into the team as a mediator; in this project, you brought in a psychological psychotherapist for support.

Do you also see this parallel?

SILKE: That's true, both are care measures, but working with professional actors is something else.

AGUSTINA: What makes it so different? Is it the relationship you have with each person?

SILKE: I don't think so much about my relationships with them at that moment. Regardless of whether they are professional actors or have no experience in front of the camera, a lot depends on what they expect of me. The protagonists are also hoping to get something out of the process. During a film project, I always try to balance my own expectations with those of the other person. Sometimes this works out fine and sometimes it creates friction.

AGUSTINA: And what do you think your mother expected from the film?

SILKE: My mother always says that she really admires it when other people who have suffered trauma at the hands of loved ones share their stories publicly. She finds it very courageous and it has given her strength. I think she wanted to do the same for others because she knows that there is a high number of unreported cases of sexualised violence against children and that it's never too late to talk about what you've experienced.

AGUSTINA: Your aunt [Maria Fröhlich]—your mother's sister—is also taking part in your new film. How do the films affect your family dynamics?

SILKE: I think the first film led to my mother and my aunt being able to talk more openly about what happened.

After watching the film with my mother, my aunt agreed to be part of the next project.

My aunt and my sister are both nursery school teachers. My mother also started training to be a nursery school teacher, but dropped out when she was still very young. The new film is called *The impossibility of showing what should never have happened* and is based on conversations with my aunt and my mother about the book *Die deutsche Mutter und ihr erstes Kind* (The German Mother and Her First Child). This book was a kind of parenting bible in the post-war period and was published until 1987 ... far too long.

Unfortunately, the ideas it contains are still very topical. For example, I took part in an antenatal course at the weekend and the midwife who led the course warned us parents-to-be that there is still a view among nurses today that certain time intervals must be strictly adhered to when breastfeeding.

Among other things, *The German Mother and Her First Child* is about disciplining the child from the very first second of its birth: breastfeeding only every four hours, ignoring any crying, avoiding too much physical closeness. Under National Socialism, child-rearing was instrumentalised in order to raise willing soldiers. All of this led to severe damage in infancy and beyond, which still has devastating psychological consequences for entire generations.

The sexual abuse by her father is only a part of my mother's story. Like many children of her generation, she and my aunt also experienced other

forms of physical and psychological violence at the hands of their parents and other adults around them. The upbringing of my mother's generation is closely linked to National Socialism, the experience of war and the trauma of her own parents. These continuities are ever present in all my works. They are often difficult to grasp, but they are there nonetheless.

AGUSTINA: Your work is very much about how these continuities can be disrupted, but also about how to create space for contradictory ideas within continuities, as in your series *Invented Traditions – Imagined Communities*.

SILKE: Ambivalence lies at the core of my entire artistic practice. Realising that a loved one can be capable of terrible things is a painful experience. Sometimes it takes a long time for those affected to come to terms with this. In the meantime, there is a danger of perpetrator-victim reversal, both in interpersonal relationships and at a political level. For some time now, we have been able to observe the right-wing populist party AfD successfully framing itself as a victim in the media and using this narrative to win over new voters.

I've always been interested in the psychological complexity of relationships. As a child, I had a close and intimate relationship with my mother's parents. Yet I always knew of my mother's violent childhood. This simultaneity was a given for me. Maybe that's what I'm looking for in a way.

I believe that all people have experiences in their lives that are similarly contradictory.

AGUSTINA: I don't know if everyone can deal with this ambivalence as well as you can. Trusting someone who you know can be loving but also hurtful causes a lot of inner friction.

SILKE: I think it's always good to try to see and say things as they are. And of course it's important to get to know and respect your own needs and boundaries. That can also drastically change our relationships with others.

I still like the title of the film with my mother [*I may always ask her anything*], because it may sound innocent at first, but it's also an invitation and at the same time a painful task that is imposed on you.

AGUSTINA: I like the title too, especially because it implies trust. Mutual trust is something that often comes up when you talk about your work. You may always ask your mother anything, and she may always tell you anything.

Thank you very much for this conversation and for entrusting your stories to me.





You Can't Make This Up
**SPIEL OHNE
GRENZEN?**

**Gedanken zu Silke Schönfelds
*No More Butter Scenes***

Florian Wüst

DE Links sitzt eine Gruppe von Frauen, die Bakchen. Sie verharren stumm mit offenen Mündern. In der Mitte der Bühne agiert Pentheus, Herrscher über Theben, gespielt vom jungen Bruno Ganz, nur mit einer Penisattrappe bekleidet. Er werde das Pack als Sklavinnen verkaufen, sobald er dem Schlag der Pauken und Trommeln ein Ende gemacht habe. „Oder stell sie mir zum Webstuhl hin“, fügt er an Dionysos gerichtet hinzu, den Gott des Rausches, dessen orgiastischem Kult die Frauen folgen. *Die Bakchen*, die bekannteste Tragödie des griechischen Dichters Euripides, handelt von der Erosion der öffentlichen Ordnung und dem Versuch, diese mit polizeilichen Mitteln wiederherzustellen. Im Februar 1974 präsentierte die Westberliner Schaubühne *Die Bakchen* unter der Regie von Klaus Michael Grüber als zweiten Abend des legendären, vom Ensemble der Schaubühne über ein Jahr hinweg entwickelten Antiken-Projekts.

Die Aufzeichnung des Stücks für das westdeutsche Fernsehen dient Helma Sanders-Brahms als Ausgangspunkt ihres Spielfilms *Unter dem Pflaster ist der Strand* (1975), eines Frühwerks des feministischen Kinos. Sie kommentiert aus dem Off: „Diese Schauspielerinnen spielen die Herrschaft der Frauen, die es vor Jahrtausenden gab. Und sie spielen ihre Abschaffung. Kommandiert von Männern.“ Sanders-Brahms meint damit nicht nur Pentheus oder Dionysos, sondern auch Grüber, den Theaterregisseur, auf den sich die Kamera für einen Moment richtet. Die filmische Fiktion wird gebrochen, bevor sie in Form der Liebesgeschichte zweier Ensemblemitglieder der Schaubühne, Grischa Huber und Heinrich Girkes, überhaupt begonnen hat. Die beiden finden sich am Ende des Arbeitstages allein in der Garderobe. Heinrich fragt, warum sie so spät noch hier sei. Grischa versucht in Worte zu fassen, was sie beschäftigt: die Unzufriedenheit mit der Trennung von Beruf und Privatleben. Was sie auf der Bühne mache, entspreche ihren tiefsten Bedürfnissen. Diese würden durch die Bühne natürlich stärker. „Und plötzlich, weißt du, sagt jemand Danke. Genug. Auf Wiedersehen.“ Dann könne sie nach Hause gehen. Nicht an diesem Abend: Grischa und Heinrich werden versehentlich eingeschlossen, verbringen die Nacht zwangsläufig zusammen, nähern sich an.

„Grischa spielt halb meine Geschichte, halb ihre eigene, Heinrich spielt sich selbst destilliert, seine Abstraktion von sich selbst“, schreibt Helma Sanders-Brahms im Presseheft zu *Unter dem Pflaster ist der Strand*.¹ Während sich Heinrich aus Enttäuschung über das Abklingen der 68er-Revolution in die Zweisamkeit zurückziehen

¹ Zitiert nach: Freunde der Deutschen Kinemathek e. V. (Hg.), *Helma Sanders-Brahms*, Kinemathek 89, 35. Jahrgang, Oktober 1998, S. 133.

will, sucht Grischa einen neuen Sinn für Leben, Arbeiten und gleichberechtigtes Zusammensein in der Politisierung: Sie befragt Siemens-Arbeiterinnen vor dem Werkstor, um von ihnen selbst zu lernen. Ohne Vermittlung. Sie zeichnet Gespräche über die Missbrauchserfahrungen von Frauen auf, nimmt an Protestkundgebungen gegen den Abtreibungsparagrafen teil. „Die Trennwand zwischen Leben und Darstellung von Leben scheint niedergerissen. Man vergißt [sic], daß [sic] hier Schauspieler Rollen spielen, man wird – wie durch Zauberei – Zeuge von fremdem Leben. Obgleich die einzelnen Vorgänge alltäglich, unspektakulär sind, hält mich dieser echte Ton von Anfang bis Ende in atemloser Spannung.“² Was Erika Richter, wohl mit einem Augenzwinkern, „Zauberei“ nennt, ist die Kraft des Authentischen: echte Emotionen, unverfälschtes Sein. So wie es der Dokumentarfilm abzubilden vermag.³

Auch in Silke Schönfelds *No More Butter Scenes* spielen Schauspieler*innen die Rolle von Schauspieler*innen und damit ein Stück weit sich selbst. Lola Fuchs und Mervan Ürkmez sitzen nebeneinander auf rotbraunen Polsterstühlen, im Hintergrund ein grüner Vorhang. Die Szene gleicht einem PR-Interview für einen neuen Blockbuster. Mal frontal zur Kamera, mal sich anschauend erzählen sie Anekdoten, erinnern sich an die Höhepunkte des Drehs. Bis zum ersten Innehalten: Der Gesichtsausdruck der Empathie weicht Leere. Eine Stylistin tritt ins Bild, richtet Haare, pudert nach. Die beiden machen weiter, als wäre nichts geschehen, teilen ihre Faszination für die „Intensität“ dessen, was „sie“, vermutlich die Regisseurin, sich und selbstverständlich auch allen anderen abverlangt. Doch die Fiktion bleibt brüchig, Schnitt für Schnitt dekonstruiert Schönfeld ihr zwischen Improvisation und Inszenierung, Probe und Take changierendes Kammerspiel: Die Darsteller*innen wechseln vom Englischen ins Deutsche, vom Dialog in den Monolog, widersprechen sich, nerven sich. Dazwischen Momente des Zweikampfs: sich jagend, atemlos aufeinanderliegend, dann wieder miteinander ringend bis zum Würgegriff. Schließlich tauschen sie Plätze und Rollen. Szenen und Textpassagen werden ein zweites Mal durchgespielt, dabei stark

² Erika Richter, Helma Sanders-Brahms, „Unsystematische Beobachtungen zu Persönlichem und Historischem in einigen ihrer Filme“, in: *Helma Sanders-Brahms*, S. 11.

³ Trotz seiner besonderen dokumentarischen Authentizität stieß *Unter dem Pflaster ist der Strand* auf geteilte Resonanz. Der westdeutschen Frauenbewegung war der Film zu privat, zu wenig aufklärerisch die Darstellung der Aktivitäten der feministischen Organisationen. In Frankreich und Italien hingegen lief der Film wochenlang in den Kinos und wurde zu einer Art Kultfilm der dortigen Frauenbewegungen. Vgl. ebd., S. 13.

variiert. Die Person, über die sie anfänglich voller Begeisterung, dann in Bestürzung über einen nicht näher beschriebenen Missbrauchsfall sprach, ist nun ein „er“, selbst die Stylistin kehrt als männliche Person wieder.

Machtmissbrauch in der Filmbranche, oft verbunden mit sexueller Belästigung, ist nicht erst seit dem Skandal um den Produzenten Harvey Weinstein und dem Beginn der #MeToo-Bewegung im Oktober 2017 ein bekanntes Problem. Hierauf zielt die Anspielung im Titel der Arbeit: *No More Butter Scenes*. Bernardo Bertoluccis *Der letzte Tango in Paris* (1972) erzählt die Geschichte eines einsamen Mannes (Marlon Brando), der nach dem Tod seiner Ehefrau einer schönen Studentin verfällt, gespielt von der gerade mal 19-jährigen Maria Schneider. In einer leeren Pariser Wohnung haben sie anonymen Sex, er versucht seinen Weltschmerz zu lindern, indem er sie dominiert. Der an der Grenze zwischen Erotik und Pornografie operierende Film wurde entsprechend kontrovers rezipiert. In der berühmten „Butterszene“ greift der Mann in Butter, schmiert sie der Frau zwischen die Beine und penetriert sie anal. Die Vergewaltigung stand im Drehbuch, doch die Idee mit der Butter sei Brando und ihm, Bertolucci, spontan gekommen, sei mit Schneider nicht abgesprochen gewesen. Ihre Version geht anders: Bertolucci hätte sie morgens am Set mit der Idee überumpelt, sie sich nicht getraut, nein zu sagen.⁴ Der Skandal liegt in der emotionalen Manipulation und Demütigung Schneiders ebenso wie im Missbrauch des Machtverhältnisses zwischen weltberühmtem Regisseur, Großschauspieler und unbekannter Jungschauspielerin. Und in der Tatsache, dass erst nach über 40 Jahren öffentlich diskutiert wurde, was Schneider widerfahren war und ihre Karriere fortan überschattete, obwohl sie sich immer wieder zu dem Vorfall äußerte. Nur hörte keiner hin. Bis Bertolucci seine Schuld in einem Videointerview eingestand, das drei Jahre später erst, Ende 2016, durch erneutes Teilen auf YouTube weite Kreise zog. „Ich wollte ihre Reaktion als Mädchen, nicht als Schauspielerin“, rechtfertigt sich Bertolucci im Sinne eines legitimen künstlerischen Strebens nach Authentizität.⁵ In *No More Butter Scenes* erklärt die Protagonistin voller Überzeugung, dass man Kunst aus einem Grund mache. Dass man auf der Bühne nicht weit genug gehen könne. Grenzen austesten müsse. „Doch. Ich glaube, das ist unsere Aufgabe als Künstler. Und deshalb finde ich es so absurd, dass es heutzutage irgendwie so gar keine Toleranz für Fehler mehr gibt.“ Die Leute würden die

⁴ Vgl. Frank Patalong, „Vom Missbrauch eines Machtgefälles“, *SPIEGEL Kultur*, 4. Dezember 2016.

⁵ Zitiert nach: ebd.

betreffende Person direkt fallenlassen, abschreiben, sich an ihrem Scheitern regelrecht erfreuen. Ihre Rede endet beim Hass, der in der Gesellschaft herrsche, dem man mit Zugewandtheit, ja Liebe begegnen müsse.

Inzwischen werden in Theater, Film und Fernsehen immer öfter Intimitätskoordinator*innen eingesetzt. Sie sorgen für einen respektvollen, konsensbasierten Umgang unter allen Beteiligten, vor allem Intimität am Set wie auf der Bühne soll an zuvor getroffene Vereinbarungen und Regeln gebunden sein. Intimitätskoordinator*innen versuchen einen Safe Space zu schaffen, in dem die Schauspieler*innen offen sprechen können, vertreten nicht nur ihre Anliegen gegenüber Regie und/oder Produktion, sondern helfen ihnen auch, sich untereinander über differente Körperwahrnehmungen zu verständigen. Welche Körperteile kannst oder möchtest du heute nicht gebrauchen? Welche Stellen sind tabu? Der gegenseitige Boundary Check in *No More Butter Scenes* entstammt dem Repertoire der Intimitätskoordination: Die berührte Person leitet durch das kontinuierliche Führen der Hände der berührenden Person den Körperkontakt an und markiert damit die Bereiche, die für die Berührung als unproblematisch empfunden werden. Spätestens mit dieser Szene entpuppt sich der Raum im Video als Kinosaal – gedreht wurde im Kasseler Gloria-Kino mit seiner geschmackvollen Originalausstattung aus den 1950er Jahren. Schönfeld verschränkt den Ort der Produktion, den Set, und den Ort der Repräsentation, das Kino, um von beiden Enden her der Frage nachzugehen, welche Strukturen, Denkweisen, Selbst- und Fremdbilder Machtmissbrauch überhaupt möglich machen.

Marlon Brando, Bertoluccis Komplize in *Der letzte Tango in Paris*, war am 12. Juni 1973 zu Gast in der Dick Cavett Show, einer Late-Night-Show des Senders ABC. Kaum drei Monate zuvor hatte er die Annahme des Oscars für seine Hauptrolle in Francis Ford Coppolas *Der Pate* (1972) verweigert. An seiner statt trat Sacheen Littlefeather, Schauspielerin und Angehörige des Stammes der Apachen, auf die Bühne. In ihrem Statement begründete sie Brandos Entscheidung mit der Behandlung der „American Indians“ in Filmindustrie und Fernsehen sowie den zeitgleichen Ereignissen der Wounded-Knee-Besetzung vom 27. Februar 1973, was mit Applaus und Buhrufen des Publikums bedacht wurde. Die Talkshow dreht sich um die Oscar-Geschichte und Brandos politische Haltung zum Genozid an der nordamerikanischen Urbevölkerung, doch Cavett fragt ihn auch, warum er den Beruf des Schauspielers gewöhnlich herunterspiele. Brando antwortet, dass Schauspiel nichts als ein Überlebensmechanismus sei, den die Menschen alltäglich anwenden. Nicht sagen, was man denkt. Sagen, was man nicht denkt. Sich zu verstellen, wenn nötig,

zu lügen, die eigene Performance, das Verhalten des Gegenübers permanent abzuchecken, ohne es sich anmerken zu lassen – all das sei Schauspiel. Ein soziales Schmiermittel, so Brando.

Die widersprüchliche Komplexität, die in der Figur Marlon Brando steckt und die Silke Schönfeld für *No More Butter Scenes* auf unterschiedliche Weise inspirierte, spiegelt die Frage nach dem Wesen wie der Technik des Schauspielens. Brando gilt als einer der ersten Hollywood-Stars, die im Method Acting des russischen Theaterreformers Konstantin Stanislawski ausgebildet wurden. Stanislawskis Schauspieltechnik zielt auf die möglichst wirklichkeitsgetreue Verkörperung der Rolle, die dadurch erreicht wird, dass die Schauspieler*innen eigene Emotionen und Erinnerungen einbringen.⁶ Den größten Einfluss auf Brando und seine unbestritten hohe Kunst der Improvisation hatte jedoch die Schauspiellehrerin Stella Adler, Mitgründerin des New Yorker Group Theatre, das in den 1930er Jahren den Naturalismus in das US-amerikanische Theater einführte und aus dessen Vermächtnis nach Ende des Zweiten Weltkriegs das lange von Lee Strasberg geleitete Actors Studio hervorging. Adler wie ihr Kollege Stanford Meisner interpretierten Stanislawskis Methode anders als Strasberg: Sie legten ihren Schüler*innen nahe, für eine authentische Darstellung nicht aus ihren persönlichen Erfahrungen zu schöpfen, sondern diejenigen Stimmungen zu nutzen, die die spontane Interaktion zweier oder mehrerer Schauspieler*innen auf der Bühne bietet. Um absolut konzentriert und präsent zu sein, instinktiv richtig zu reagieren, nicht über Text oder Abläufe nachdenken zu müssen, entwickelte Meisner die sogenannte Wiederholungsübung. Sie beginnt damit, dass Übungspartner*in A an Übungspartner*in B etwas objektiv wahrnimmt und ausspricht: „Du bist nervös.“ B wiederholt den Satz, bezieht ihn jedoch auf sich: „Ich bin nervös.“ Daraufhin wieder A: „Du bist nervös.“ Und so weiter. Die gegenseitigen Wiederholungen rufen Emotionen hervor, die zu immer neuen Feststellungen führen. Spannungen bauen sich auf, bis ein Satz ein befreiendes Lachen triggert. Jenseits rationaler Kontrolle entsteht ein Agieren ganz im Moment und nur in Bezug auf die gegebenen Umstände.

⁶ Im heutigen Hollywood wird das Method Acting unter Schauspieler*innen teils kritisch gesehen. Bemerkenswert erscheint dabei die Einschätzung von Oscar-Preisträgerin Natalie Portman: Method Acting sei ein Luxus, den sich Frauen nicht erlauben könnten. Die Rolle mit nach Hause zu nehmen, um diese während der Filmproduktion mit authentischen Erfahrungen anzufüllen, ließe sich mit dem Familienleben nicht vereinbaren. Vgl. Sian Cain, „Natalie Portman: method acting is a ‘luxury that women can’t afford’“, *The Guardian*, 9. Januar 2024.

In ihrem Video *Real Performance* (2018) inszenieren Grace Phillips und Laurie Robins zwei Schauspieler*innen, einen Mann und eine Frau, die Meisners Wiederholungsübung über das übliche Zeitlimit hinaus durchführen. Die beiden sitzen sich schräg gegenüber, nicht im Proberaum oder Filmstudio, sondern am Besprechungstisch eines modernen Büros. Vor ihnen Manila-Folder, ein Coffee-to-go-Becher, eine Karaffe Wasser mit Glas, hinten auf dem Fenstersims Bogenhanf im schwarzen Übertopf. In gewissen Abständen wird Vokabular der emotionalen Unternehmensführung in die ansonsten frei improvisierte Übung eingeworfen. Empathie für die Belange der Mitarbeiter*innen soll ein besseres und damit effizienteres Arbeitsklima schaffen. Die Kritik an der heute immer subtiler funktionierenden Wertschöpfung durch Arbeit trifft in *Real Performance* die Übung selbst: Improvisationstechniken haben längst Eingang in die Managementlehre gefunden. Dem Neoliberalismus geht es nicht mehr um die Unterwerfung von Körper und Geist im Takt der Maschine, sondern um die Verinnerlichung der Produktion. Die Subjekte arbeiten für das Unternehmen, als würden sie für sich selbst arbeiten; frei von dem Gefühl, entfremdet zu sein, repräsentieren sie idealerweise den Ort aller Innovation, ständiger Anpassung an die Veränderungen des Marktes. Die Ökonomie sei zu einer persönlichen Disziplin geworden, heißt es bei Pierre Dardot und Christian Laval.⁷

In ihrer Auseinandersetzung mit den Strategien der Probe schreiben Sabeth Buchmann und Constanze Ruhm der Probe eine subversive Kraft zu. Endlose Wiederholung, verpuffende Routinen, Abweichung, unsinnige Tätigkeit, Warten, Scheitern: Das Format der Probe integriere potenziell dysfunktionale Methoden, die dazu angetan seien, „die Regeln des eigenen Genres herauszufordern und das allzu Gekonnte und Virtuose durch sichtbar gemachtes Erproben neuer Regeln infrage zu stellen oder zu ersetzen“⁸. So autonom der künstlerische Prozess erscheint und sich geriert, er ist weder gänzlich unabhängig von institutionellen Organisationsformen und Machtstrukturen noch frei von ökonomischer Moral. „Ein Interesse an erfolgversprechenden Entscheidungen wird niemand von sich weisen können – es begleitet jede Arbeit auf mehr oder weniger bewusste Weise: ob die am Text, an der Kunst, am Leben, an der Beziehung oder

⁷ Vgl. Pierre Dardot, Christian Laval, „The New Way of the World, Part I: Manufacturing the Neoliberal Subject“, *e-flux journal* #51, Januar 2014, S. 4–5.

⁸ Sabeth Buchmann, Constanze Ruhm, „Subjekt auf Probe“, *Texte zur Kunst*, Heft Nr. 90, Juni 2013, S. 91

an sich selbst.“⁹ Buchmann und Ruhm gelangen schließlich zu der als notwendigerweise offenbleibend beschriebenen Frage, ob sich „der Traum der modernen Avantgarden von der Übertragung der Kunst- in die Lebenspraxis zwischenzeitlich in jenen neoliberalen Optimierungsimperativ verwandelt hat, der die Subjekte in einem permanenten Zustand aus Produktivität, Erschöpfung und Prekarität hält“¹⁰.

In ihrem autofiktiven Film *To Be an Extra* (2024) sagt Henrike Meyer einem Bekannten am Küchentisch, dass sie schon mehr Eier bräuchte, um besser durchs Leben zu kommen. Auf der anderen Seite sei da der künstlerische Ansatz. Dafür brauche es eben doch noch das Sensible. Trotz des ausbleibenden Erfolgs, der Nackenverspannungen, der Armut: Um selbst Filme machen zu können, die für andere interessant sind, verdient sie ihr bisschen Lebensunterhalt als Komparsin in Film und Fernsehen. Sie müsse nichts können, nichts sein. „Was für eine Erleichterung. Nicht sein müssen. Nur da sein. Darsitzen. Von A nach B gehen. Unauffällig. Kaum sichtbar, aber sehend“, kommentiert sie ihre stumme Rolle als Ermittlerin in einem Krimi.

Henrike Meyer zoomt immer tiefer in das Bildmaterial ihres Nichtseins, dorthin, wo sich das Spiel in Unschärfe auflöst, ihr Gesicht in Pixel zerfällt, und entdeckt so neue Verbindungen: Ihr Blick heftet sich minutenlang an die so wunderschön verschiedenen Gesichter der Mitreisenden in einer Berliner S-Bahn. Grischa Huber geht auf die Straße, hört den Frauen zu, doch als sie in *Unter dem Pflaster ist der Strand* schwanger wird, fragt sie sich, wie sie Kind und Arbeit zusammenbringen soll, wohl wissend, dass auf den mit sich selbst beschäftigten Heinrich kein Verlass ist. Die beiden Schauspieler*innen in *No More Butter Scenes* ziehen mit ihren Fingerspitzen Grenzen gegen Sexismus am Set, befreien sich und ihre Darstellung für einen Augenblick von Konkurrenz und Wettbewerb. All diese Bewegungen beschreiben Schritte aus der Determiniertheit eines Selbst, das echt darum kämpft, sich selbst nicht genug zu sein, das die von den sozialen und ökonomischen Strukturen bestimmten Spielregeln herauszufordern und zu verändern sucht.

⁹ Ebd.
¹⁰ Ebd. S. 107.

PLAY WITHOUT BOUNDARIES?

Thoughts on Silke Schönfeld's *No More Butter Scenes*

Florian Wüst

EN On the left sits a group of women, the Bacchae. They remain silent, but their mouths are wide open. In the centre of the stage stands Pentheus, ruler of Thebes, played by the young Bruno Ganz, clad only in a dummy penis. He threatens to sell off the whole lot of them as soon as he has stopped them beating their drums and skins. ‘Or I will keep them as slaves at the loom’, he adds menacingly to Dionysus, the god of intoxication whom the women worship in their orgiastic cult. *The Bacchae*, the best-known tragedy by the Greek poet Euripides, deals with the erosion of public order and the attempt to restore it by means of policing. In February 1974, the Schaubühne in West Berlin presented the play in a version directed by Klaus Michael Grüber, for the second evening of the legendary Antiquity Project developed by its ensemble over the course of a year.

¹ Quoted in *Helma Sanders-Brahms*, *Freunde der Deutschen Kinemathek e. V. (ed.), Kinemathek* 89, vol. 35 (October 1998): 133.

The recording of the play for West German TV is the starting point of Helma Sanders-Brahms's 1975 feature film *Unter dem Pflaster ist der Strand* (Under the Pavement Lies the Strand), an early work of feminist cinema. The director comments off-screen: ‘These actresses play the rule of women who existed thousands of years ago. And they play its abolition. Under the command of men.’ Her remarks are directed not only at Pentheus or Dionysus, but also at Grüber, the theatre director, on whom the camera focuses for a moment. The filmic fiction is disrupted before it has even begun, in the form of a romance between two members of the ensemble, Grischa Huber and Heinrich Girkes. The two find themselves alone in the dressing room at the end of their working day. Heinrich asks Grischa why she is still there at so late an hour. Grischa tries to put into words what is troubling her: her dissatisfaction with the separation between her professional and her private life. She says that what she does on stage speaks to her deepest needs, and that those, of course, are intensified by the fact of being on stage. ‘And suddenly, you know, someone says “Thank you. That’s it. Goodbye.” Time to go home. But not this evening, as Grischa and Heinrich are accidentally locked in. Forced to spend the night together, they grow closer.

‘Grischa plays half my story, half her own, while Heinrich plays a distilled version, an abstraction of himself’, writes Sanders-Brahms in the press booklet for her film.¹ While

Heinrich, disillusioned by the subsiding of the 1968 revolution, seeks solace in a one-on-one relationship, Grischa is hoping to find a new meaning for life, work and equal partnership in getting political: She interviews workers outside a Siemens factory gate in order to learn directly from them. Without mediation. She records conversations about women's experiences of abuse and takes part in protest rallies against the abortion ban act. 'The dividing wall between life and the portrayal of life seems to have come down. One forgets that these are actors playing roles and, as if by magic, becomes witness to someone else's life. Although the individual events are banal and unspectacular, this authentic tone kept me on the edge of my seat from beginning to end.'² What Erika Richter calls 'magic', probably with her tongue in her cheek, is the power of authenticity: genuine emotions, unadulterated being. The way documentary film is able to depict it.³

In Silke Schönfeld's *No More Butter Scenes* as well, actors are playing the role of actors, and therefore themselves to a certain extent. Lola Fuchs and Mervan Ürkmez sit next to each other on reddish brown upholstered chairs, with a green curtain in the background. The scene resembles a PR interview for a new blockbuster. Alternately facing the camera and

each other, they share anecdotes and reminisce about the highlights of the shoot. They do so until the first break, that is, when the facial expression of empathy suddenly gives way to blankness. A stylist enters the frame, fixes their hair and powders their faces. The two carry on as if nothing had happened, talking about their fascination with the 'intensity' of what 'she'—presumably the director—demands of herself and, of course, everyone else on the set. But the fiction remains fragile, as Schönfeld, cut by cut, deconstructs her chamber play, which oscillates between improvisation and staging, rehearsals and takes: the performers switch from English to German, from dialogue to monologue, contradict each other, annoy each other. In between, there are fight scenes: the two protagonists chasing each other, lying breathless on top of each other, wrestling with each other again, strangling each other. Eventually, they swap places and roles. The scenes and dialogues are played out a second time, though with substantial variations. The person they first spoke of with enthusiasm, and then with some dismay as they mention an unspecified case of abuse, is now a 'he', and even the stylist returns as a male person.

Abuse of power in the film industry, often associated with sexual harassment, was a well-known problem well before the Harvey Weinstein scandal and the launch of the #MeToo movement in October 2017. This is precisely what the title of Schönfeld's work, *No More Butter Scenes*, alludes to. Bernardo Bertolucci's 1972 film *Last Tango in Paris* tells the story of a lonely man (Marlon Brando) who, after the death of his wife, falls for a beautiful student, played by Maria Schneider, who was then just 19 years old. They meet for anonymous sex in an empty Parisian flat; he tries to alleviate his world-weariness by dominating her. Treading the fine line between eroticism and pornography, the film was controversially received. In the infamous 'butter scene', the man reaches for a stick of butter and smears it between the woman's legs before penetrating her anally.

While the rape scene was in the script, the use of butter, according to Bertolucci, was a spontaneous addition by Brando and himself, which had not been previously agreed with Schneider. In the actress's version, however, Bertolucci caught her by surprise by putting the idea to her on the set in the morning, and she hadn't dared say no.⁴ What makes the act so scandalous is the emotional manipulation and humiliation experienced by Schneider as well as the imbalanced power relationship between the world-renowned director, the famous actor and the unknown young actress. And, we might

add, the fact that it was not until forty years later that Schneider's ordeal, which cast a long shadow over her career, was publicly discussed, despite her repeatedly speaking out about it. But nobody listened—until Bertolucci admitted his guilt in a video interview, which itself only went viral after it was shared again on YouTube in late 2016, three years after its making. 'I wanted her reaction as a girl, not as an actress', the filmmaker explained, trying to legitimise his decision as part of an artistic pursuit of authenticity.⁵ In *No More Butter Scenes*, the protagonist confidently explains that people make art for a reason. That on the stage, anything goes. That you need to test the boundaries. 'Seriously. I think that's our job as artists. And that's why I find it so absurd that there is so little tolerance for mistakes these days. People drop you straight away, they write you off, they revel in your failure.' She ends her speech by pointing out the hatred that prevails in society and saying it should be met with kindness, even love.

Today, intimacy coordinators are an increasingly common presence in theatre, film and television. They make sure that the interactions between all those involved are respectful and consensual, specifically with regard to intimacy on set and on stage, an issue that should be addressed by previously agreed guidelines and rules. Intimacy coordinators try to create a safe space in which actors can speak out openly. Not only do they make the actors'

² Erika Richter, 'Helma Sanders-Brahms – Unsystematische Beobachtungen zu Persönlichem und Historischem in einigen ihrer Filme', in *Helma Sanders-Brahms*, 11.

³ Despite its particular documentary authenticity, *Unter dem Pflaster ist der Strand* met with a divided response. The West German women's liberation movement found the film too private and the portrayal of the activities of feminist organisations not informative enough. In France and Italy, on the other hand, it ran in cinemas for several weeks and became a kind of cult film for the women's movements there; see Richter, *Helma Sanders-Brahms*, 13.

⁴ See Frank Patalong, 'Vom Missbrauch eines Machtgefälles', *SPIEGEL Kultur*, 4 December 2016.

⁵ Ibid.

concerns known to the director or production management, but they also help actors communicate their differing body perceptions to each other. Which parts of your body can you or do you not want to use today? Which parts are taboo? The mutual boundary check in *No More Butter Scenes* is inspired by the repertoire of intimacy coordination: the person who is being touched controls the physical contact by continuously guiding the hands of the person who is touching, thereby marking out the areas she perceives as unproblematic. By this scene, it is now clear that the space in the video is a film theatre (it was shot in the elegant 1950s interior of Kassel's Gloria cinema). Interweaving the site of production—the filmset—and the site of representation—the film theatre—Schönfeld explores, from both perspectives, the structures, ways of thinking, self-images and images of others that enable the abuse of power.

On 12 June 1973, Brando, Bertolucci's accomplice on the set of *Last Tango in Paris*, was a guest on ABC's late-night *Dick Cavett Show*. Less than three months earlier, he had turned down the Oscar for his leading role in Francis Ford Coppola's *The Godfather* (1972). During the award ceremony, the Native American actress Sacheen Littlefeather had taken to the stage in his stead and read out a statement in protest of the treatment of 'American Indians' in the film and

television industry and in support of the occupation of the town of Wounded Knee by indigenous rights organisations, which had started on 27 February 1973. Her speech was met with applause and boos by a divided audience. The talk show conversation centres on the Academy Award story and Brando's political stance on the genocide of Native Americans, but at some point Cavett also asks why he likes to play down the profession of acting. Brando replies that acting is nothing but a survival mechanism that people use every day. Not saying what you think. Saying what you don't think. Pretending, lying if necessary, constantly checking your own performance and the behaviour of the other person without letting it show—all this is acting. A social lubricant, according to Brando.

The contradictions and complexity of Brando's public figure, which inspired Schönfeld for her film in various ways, raise the question of the nature and technique of acting. Brando is regarded as one of the first Hollywood stars to have been trained in the method acting technique developed by the Russian theatre reformer Konstantin Stanislavski. Stanislavski's method aims for the most realistic interpretation possible, which is achieved when the actors bring their own emotions and memories to bear.⁶ However, the greatest influence on Brando and his undisputed improvisational skills was the acting teacher

Stella Adler, co-founder of the New York-based Group Theatre, which introduced naturalism to American theatre in the 1930s and whose legacy was picked up after the end of the Second World War by the Actors Studio, long led by Lee Strasberg. Adler and her colleague Sanford Meisner interpreted Stanislavski's method differently to Strasberg: they encouraged their students not to draw on their personal experiences for authentic performance, but to utilise the moods offered by the spontaneous interaction of two or more actors on stage. Meisner developed the so-called 'repetition exercise', designed to ensure that actors are absolutely focused and fully present, and react instinctively without having to think about text or sequence. It begins with exercise partner A making an objective observation about exercise partner B, such as: 'You're nervous.' B repeats the sentence, but from his or her point of view: 'I'm nervous.' Then it's A's turn again: 'You're nervous.' And so on. The mutual repetitions eventually trigger emotions that lead to continually new observations. The tension keeps building up until one of the actors' statements causes a liberating laugh. The exercise lets participants act entirely in the moment, beyond rational control, and only in relation to the given circumstances.

In the video *Real Performance* (2018) by Grace Phillips and Laurie Robins, two actors, a man and a woman, are seen performing Meisner's repetition exercise beyond the usual time

limit. The two sit diagonally opposite each other, not in a rehearsal room or a film studio, but at a conference table in a modern office. In front of them are manila folders, a disposable coffee cup, a jug of water and a glass; on the windowsill behind them is a snake plant in a black pot. At certain intervals, the otherwise freely improvised exercise is interspersed with words taken from the vocabulary of emotional management. Showing empathy for employees' concerns is intended to foster a better and therefore more efficient working environment. In *Real Performance*, critique of increasingly subtle value creation through work is levelled at the exercise itself; improvisation techniques have long since found their way into management theory. Neoliberalism no longer targets the subjugation of body and mind to the beat of the machine, but is aimed at the internalisation of production by the subjects, who work for the company as if they were working for themselves; free from the feeling of being alienated, ideally they represent the site of permanent innovation, of constant adaptation to the changes of the market. According to Pierre Dardot and Christian Laval, the economy has become 'a personal discipline'.⁷

In their examination of strategies of rehearsal, Sabeth Buchmann and Constanze Ruhm highlight the subversive potential of routine and repetition. Endless re-runs, mindless routines, deviation, nonsensical activity, waiting, setbacks: the format

⁶ In today's Hollywood, method acting is viewed critically by many, as exemplified by Oscar-winning actress Natalie Portman's assessment that staying in character at home for the duration of a film shoot is hardly compatible with family life. See Sian Cain, 'Natalie Portman: method acting is a "luxury that women can't afford"', *The Guardian*, 9 January 2024.

⁷ See Pierre Dardot and Christian Laval, 'The New Way of the World, Part I: Manufacturing the Neoliberal Subject', *e-flux journal* 51 (January 2014): 4–5.

of the rehearsal integrates potentially dysfunctional methods, which can ‘challenge the rules of their own genre and question or replace what is all too skillful and virtuoso by the visible testing of new rules’.⁸ As autonomous as the artistic process may appear or believe itself to be, it is neither completely independent of institutional forms of organisation and power structures nor free of economic morality. ‘No one can reject an interest in promising decisions—it accompanies any kind of work in a more or less conscious way: whether it is work on a text, on art, on life, on a relationship, or on oneself.’⁹ This prompts the authors to ask the ‘necessarily open question of whether the modern avant-garde’s dream of transferring the practice of art to the practice of life has now been transformed into the neoliberal imperative of optimization that keeps subjects in a permanent state of productivity, exhaustion, and precariousness.’¹⁰

In her autofictional film *To Be an Extra* (2024), Henrike Meyer tells an acquaintance at the kitchen table that she would need bigger balls to be more successful in life. On the other hand, she insists on the fact that her artistic approach requires sensibility. Despite the lack of success, the physical toil, the poverty, in order to be able to make films that are interesting for others, she puts up with earning a living as an extra in film and television: a job where she doesn’t have to be able to do or

be anything. ‘What a relief. Not having to be something. Just being there. Sitting there. Walking from A to B. Inconspicuously. Barely visible, but seeing’, as she describes her silent role as an investigator in a crime thriller.

Zooming ever further into the visual material of her non-being, to the point where the acting dissolves into blurriness and her face disintegrates into pixels, Meyer discovers new connections, her gaze resting for several minutes on the beautifully varied faces of her fellow travellers in a Berlin S-Bahn train. In *Unter dem Pflaster ist der Strand*, Huber goes out into the street and listens to the women, but when she becomes pregnant, she wonders how she is supposed to reconcile motherhood and work, knowing full well that she cannot count on Heinrich, who is self-absorbed. The two actors in *No More Butter Scenes* use their fingertips to draw boundaries against sexism on set, for a moment freeing themselves and their performance from competition and rivalry. All these movements are steps arising from the determination of a self that genuinely fights to overcome its alienation, that challenges and seeks to change the rules of the game as defined by social and economic structures.

⁸ Sabeth Buchmann and Constanze Ruhm, ‘Subject Put to the Test’, trans. Karl Hoffmann, *Texte zur Kunst* 90 (June 2013): 92.

⁹ Ibid., 90.

¹⁰ Ibid., 106.

You Can't Make This Up EIN PROZENT – IMAGINED COMMUNITIES

Full-HD-Video, 8 Min., 2019

DE Sie verwenden Begriffe wie „Widerstand“, „Wir sind viele“ und „Graswurzel“, die beiden Vorstandsmitglieder geben sich auf der Website zeitgemäß mit Vollbart und MacBook. Wie schon die AfD dem Wort „alternativ“ einen neuen Beigeschmack gab, werden auch hier Begriffe, die ehemals eine linke Opposition für sich verwendete, umgedeutet. Bei der Bewegung „Ein Prozent für unser Land“ handelt es sich um ein selbsternanntes, neurechtes „Bürger Netzwerk“, das sich dem „patriotischen Protest gegen die verantwortungslose Politik der Masseneinwanderung und der stetig wachsenden Kluft zwischen regierender politischer Kaste und dem eigentlichen Souverän – dem Volk“ verschrieben hat. Der im sächsischen Oybin gegründete Verein inszeniert sich durch emotionalisierende Propagandafilme – in denen etwa die „patriotische Rockband“ mit dem subversiven Namen „Wutbürger“ zu Wort kommt – wirkungsvoll in den sozialen Medien. Die „Bürgerinitiative“ wird vom Verfassungsschutz beobachtet.

Silke Schönfeld begab sich mit der Kamera an die Orte, an denen bereits „Protestaktionen“ der Bewegung stattgefunden haben, um nach ihren Spuren im analogen Raum zu suchen. Die gewählten Bilder sind ruhig, unspektakulär und nur von Ambient Sound begleitet. Sie zeigen vertraute deutsche Landschaften – Kleinstädte, Felder, Bushaltestellen, einen rustikal dekorierten Veranstaltungssaal. Alles sehr deutsch, sehr „völkisch“ – doch Hakenkreuze sucht man hier selbstverständlich vergebens.

Erst die sparsam eingeblendeten textlichen Informationen, die nach Orten indexiert und grafisch wie lexikalische Begriffsdefinitionen gestaltet sind, geben darüber Aufschluss, was an den jeweiligen Orten geschehen ist. In der Gaststätte „Zum Schäfchen“ in Schnellroda, Sachsen-Anhalt, so erfahren wir, finden die Sommer- und Winterakademien des vom „Rechtsintellektuellen“ Götz Kubitschek geleiteten Instituts für Staatspolitik statt. Auch der neurechte Verlag Antaios hat in Schnellroda seinen Sitz. Die Seminare werden unter anderen von jungen rechten Akteur*innen der Identitären Bewegung, des Ein Prozent e. V. oder der Jungen Alternative besucht. Neben theoretischem Input zu Themen wie Heimat, Krieg, Geschlechter, Elite, Deutschland oder Parteienherrschaft gibt es auch immer ein Sportprogramm. In Erfurt-Marbach, Thüringen, musste der dort heimische Feldhamster erhalten, um den Bau einer Moschee im Industriegebiet zu verhindern. Gerade in der Subtilität der Bilder und ihrer Botschaften, die uns das Vertraute mit neuen Informationen zeigen, beschwört Schönfeld das Unheimliche der Gesinnung und Rhetorik, das von dieser „Bürgerinitiative“ ausgeht.

Content Notes

The video installation focuses on right-wing extremist associations and their political goals, which include racist violence and political persecution.

EN They use terms such as ‘resistance’, ‘we are many’ and ‘grassroots’; on their website, the two board members present themselves, in keeping with the times, with full beards and MacBooks. In the same way that the rightwing political party Alternative for Germany (AfD) gave the word ‘alternative’ a new meaning, here we also see a reframing of terms that were formerly used by the left-wing opposition. The movement ‘Ein Prozent für unser Land’ [One Percent for our Country] is a self-proclaimed, alt-right citizens’ network committed to the ‘patriotic protest against the irresponsible policy of mass immigration and the ever-growing gap between the ruling political caste and the actual sovereign—the people’. The association, founded in the Saxon town of Oybin, stages itself successfully in social media through emotionalising propaganda films—in which a ‘patriotic rock band’ with the subversive name ‘Wutbürger’ [rage-citizens] gets to have its say, among others. The citizens’ initiative is monitored by the Federal German Office for the Protection of the Constitution.

Silke Schönfeld took her camera to the locations where ‘protests’ of the movement had already taken place, searching for their traces in the analogue space. The selected images are calm and unspectacular, and are only accompanied by ambient sound. They show familiar German

landscapes—small towns, fields, bus stops, a rustically decorated function room. Everything is very German, very ‘völkisch’—but swastikas are of course nowhere to be seen here.

Only the sparingly displayed textual information, which is indexed according to place and graphically designed to resemble lexicon entries, provides insights into what has happened in the respective places. We learn that in the restaurant ‘Zum Schäfchen’ in Schnellroda, Saxony-Anhalt, the summer and winter academies of the Institute for State Policy run by the far-right intellectual Götz Kubitschek take place. The neo-right publishing house Antaios also has its seat in Schnellroda. Visitors of the seminars include young right members of the Identitäre Bewegung [Identity Movement], Ein Prozent e. V. or Junge Alternative. In addition to theoretical input on topics such as homeland, war, gender, elitism, Germany and party power, there is always a sports programme. And in Erfurt-Marbach, Thuringia, the local hamster population was invoked as a pretext to prevent the construction of a mosque in the industrial zone. It is precisely through the subtlety of the images and their messages, which pair familiar sights with new information, that Schönfeld conjures the unsettling nature of the attitude and rhetoric of this ‘citizens’ initiative’.







Nach dem Vorbild der 68er haben junge Neue Rechte das Hausprojekt *Kontrakultur Halle* gegründet. In den oberen Etagen befinden sich Wohngemeinschaften. Der AfD Bundestagsabgeordnete Hans-Thomas Tillschneider hat in der ersten Etage sein Büro. Im Erdgeschoss haben die Hausbewohner einen Irish Pub eingerichtet.





You Can't Make This Up
**NOTHING IN
THIS WORLD
CAN TAKE
THE PLACE OF
PERSISTENCE**

Full-HD-Video, 24 Min., 2022

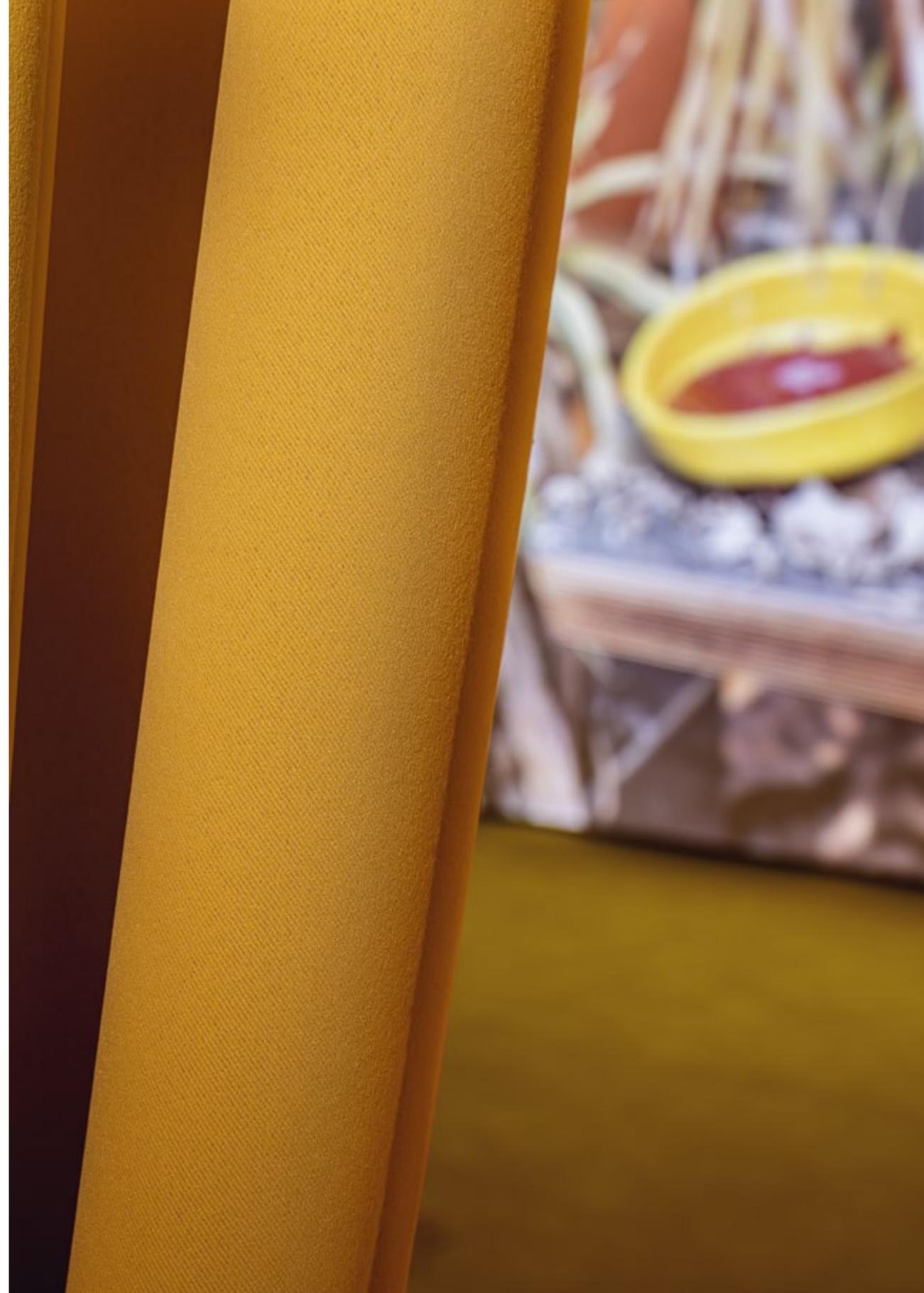
DE Die Bahnhofstraße 82 a in der Herner Fußgängerzone hat eine bewegte Geschichte. Nachdem 1971 in Amsterdam die erste McDonald's-Filiale in Europa ihre Pforten öffnete, folgte bald auch das Ruhrgebiet: Die Herner Familie Vossen gab das eigene Traditionsgeschäft „Spezialhaus Berns – Haus der Geschenke“ in der Herner Fußgängerzone auf und im Sommer 1976 eröffnete vor Ort der erste McDonald's des Ruhrgebiets. Das Mobiliar verrät noch, was hier von 1976 bis 2011 verkauft wurde. Seitdem steht das rund 140 m² große Ladenlokal leer. Wie soll der Ort zukünftig genutzt werden? Der leerstehende Laden, der gelegentlich als Bandproberaum genutzt wird, wird im Film abwechselnd dokumentarisch und inszeniert zum Sinnbild des Strukturwandels des Ruhrgebiets. Zugleich steht die Historie des Ladenlokals exemplarisch für die Idee der Amerikanisierung der westdeutschen Nachkriegsgesellschaft. Der Film zeichnet die Entwicklung des Ortes nach – die Geschichten der Protagonist*innen werden mit übergreifenden Themen verwoben, die die Region nach wie vor stark prägen: vom sich verändernden Arbeitsbegriff über die Zukunft der Innenstädte bis hin zu der Bedeutung von Kultur für die Region. Somit verschmelzen im Film private Erinnerungen und kollektives Gedächtnis miteinander.

Die Dreikanal-Version dieses Films mit dem Titel *Family Business* wurde 2021 erstmalig in der Bahnhofstraße 82 a in Herne präsentiert. *Family Business* ist für das *Ruhr Ding: Klima* (2021) im Auftrag von Urbane Künste Ruhr entstanden.

EN Bahnhofstraße 82 a in Herne's pedestrian zone has a turbulent history. After Amsterdam opened Europe's first McDonald's in 1971, the Ruhr region soon followed suit: the Vossen family from Herne gave up their own traditional gift shop "Spezialhaus Berns – Haus der Geschenke" in the city's pedestrian zone and opened the first McDonald's in the Ruhr region in the summer of 1976. The furniture still speaks of what was sold here from 1976 to 2011. Since then, the 140 m² shop has been sitting empty. How will the premises be used in the future?

In the film, the empty shop, which is occasionally used as a band rehearsal room, becomes a symbol of structural change in the Ruhr region. At the same time, its history exemplifies the Americanisation of post-war West German society. Alternating documentary footage and staged scenes, the film traces the development of the location—the stories of the protagonists are interwoven with overarching themes that continue to have a strong influence on the region, from changing conceptions of work to the future of city centres and the importance of culture for the region. The film thus merges private and collective memory.

The three-channel version of this film with the title *Family Business* was first presented at Bahnhofstraße 82 a in Herne in 2021. *Family Business* was commissioned by Urbane Künste Ruhr for *Ruhr Ding: Klima* (2021).











You Can't Make This Up
**NO MORE
BUTTER
SCENES**

4k-Video, 30 Min., 2024

DE In Silke Schönfelds Videoinstallation geht es um Intimität, Einvernehmen und Grenzüberschreitung im Kontext des Schauspielberufs. Im Setting eines PR-Interviews werden die Regeln eines ungeschriebenen Skriptes zunehmend missachtet. Zugleich wird der verbale Schlagabtausch in eine körperliche Auseinandersetzung übersetzt. Wer ist Täter, wer Opfer?

Rund 35 Jahre nach der Premiere des Films *Der letzte Tango in Paris* (1972) sprach die Schauspielerinnen Maria Schneider erstmals über den sexuellen Missbrauch, den sie während der Dreharbeiten erlebt hatte. Der Regisseur Bernardo Bertolucci behauptete, er habe seine Hauptdarstellerin im Unklaren darüber lassen müssen, wie die berühmte „Butterszene“ mit Co-Star Marlon Brando ablaufen würde, um ihre authentische Frustration und Wut einzufangen. Brutalität in der Regieführung als Relikt aus einer archaischen Vergangenheit? Die #MeToo-Bewegung und auch die jüngsten Enthüllungen zu missbräuchlichen Arbeitsbedingungen an Filmsets und Theatern bilden den Ausgangspunkt von Silke Schönfelds neuproduziertem Film. Sie verdeutlichen, wie aktuell das Thema ist und wie komplex, wird doch die Glaubwürdigkeit von betroffenen Schauspieler*innen immer wieder angezweifelt. Schon weil es doch ihre Profession sei, Gefühle darzustellen.

No More Butter Scenes (2024) untersucht das Verhältnis von Konsens und Intimität im Kontext des Schauspielberufs. In Gestalt eines Kammerstücks mit Lola Fuchs und Mervan Ürkmez in den Hauptrollen ist das Setting an PR-Interviews angelehnt, wie sie Schauspieler*innen geben, um Blockbuster zu bewerben. Ein ganz eigenes Genre, das vom Spannungsverhältnis zwischen der Leinwandfiktion und der Selbstinszenierung der Stars als (vermeintliche) Privatpersonen lebt. Die Situation des Interviews wird von Schönfeld schleichend dekonstruiert. Der verbale Schlagabtausch zwischen den beiden Schauspieler*innen entwickelt sich auf körperlicher Ebene zu einer Mischung aus Tanz und Kampf. Übungen aus der Intimitätskoordination werden als Choreografien inszeniert. *No More Butter Scenes* veranschaulicht die psychologische Komplexität von strukturellem Machtmissbrauch. Die beiden Schauspieler*innen nehmen die Rollen von Zeug*innen und Kompliz*innen ein. Wobei unter anderem die Frage aufkommt, inwiefern es auch die eigenen Ambitionen sein können, die in einem solchen Fall zu einer Kompliz*innenschaft führen.

Content Notes

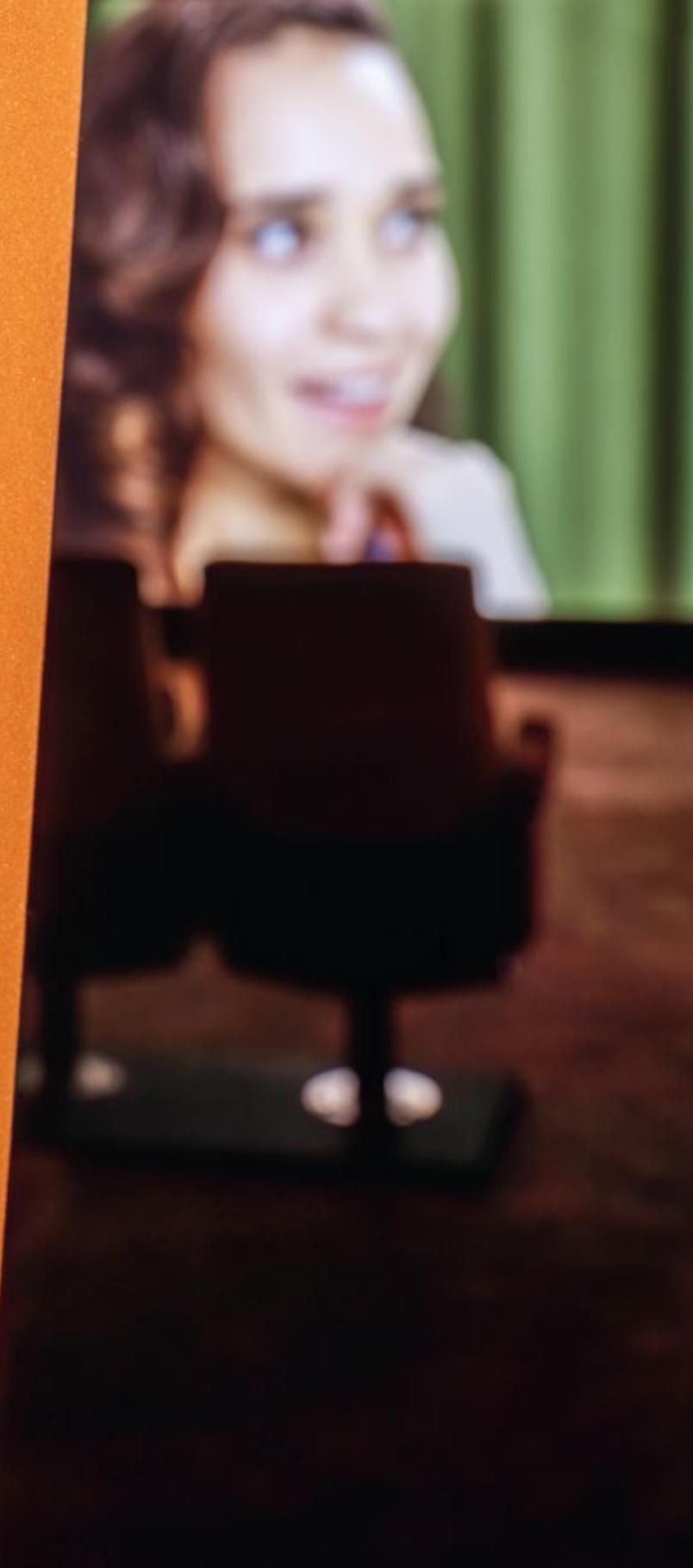
The video installation addresses the structural abuse of power in the film and theatre industry. Physical violence is depicted.

EN Silke Schönfeld's video installation explores the relationships between intimacy, consent and transgression in the context of the acting profession. During a PR interview, the rules of an unwritten script are gradually disregarded. At the same time, the verbal exchange is transposed into a physical confrontation. Who is the perpetrator, who is the victim?

Nearly 35 years after the premiere of *Last Tango in Paris* (1972), actress Maria Schneider spoke for the first time about the sexual abuse she experienced during the making of the film. Director Bernardo Bertolucci argued that it was only by keeping his leading actress in the dark about the infamous 'butter scene' she was to shoot with co-star Marlon Brando that he was able to capture her genuine frustration and anger. Surely, this cruel style of directing is a relic from some archaic past. Or is it? The #MeToo movement and recent revelations about abusive working conditions on film sets and theatre stages are the point of departure of Silke Schönfeld's new film. They underline the topicality and complexity of the subject, as the credibility of actors and actresses is often questioned—not least because it is their job to portray feelings.

No More Butter Scenes (2024) examines the relationship between consent and intimacy in the context of acting. The film, which takes the form of a chamber play with Lola Fuchs and

Mervan Ürkmez in the leading roles, takes its cue from PR interviews given by actors to promote global blockbusters. This distinct genre lives from the tension between the fiction on the big screen and the actors' appearance as (supposedly) private individuals. In Schönfeld's film, the interview situation is slowly deconstructed, as the protagonists' verbal exchange evolves into a physical confrontation, a mixture of dance and combat. *No More Butter Scenes* illustrates the psychological complexity of structural abuse of power. The two actors assume the roles of witnesses and accomplices, raising the question to what extent their own ambitions are to blame for their tacit acceptance of abuse.











You Can't Make This Up

ICH DARF SIE IMMER ALLES FRAGEN

Full-HD-Video, 15 Min., 2023

DE *Ich darf sie immer alles fragen* thematisiert die transgenerationalen Folgen physischer, psychischer und sexualisierter Gewalt im familiären Kontext. [...] Das Fällen des Kirschbaums, den Silke Schönfelds Großvater in den 1970er Jahren prominent im Familiengarten gepflanzt hat, setzt im Oktober 2021 den Startpunkt für den filmischen Dialog mit ihrer Mutter [Helene Fulton]. Der Kurzfilm gewährt Einblicke in den familiären Mikrokosmos zwischen Mutter und Tochter. Er bezieht sich zunächst auf den Fonds Sexueller Missbrauch (FSM), aus dem Silke Schönfelds Mutter unter anderem aufgrund des sexuellen Missbrauchs durch ihren Vater Zahlungen erhalten hat. Seit Jahren leidet sie an den Folgen einer posttraumatischen Belastungsstörung.

Der Film stellt direkt zu Beginn heraus, dass das Fällen des Kirschbaums durch die Zahlungen aus dem FSM erfolgt ist. Das Bild des gefälltten Baums erinnert im übertragenen Sinn an gestürzte Denkmäler. Unweigerlich entsteht hier eine Verbindung zu dem mentalen Zustand der Mutter. Silke Schönfeld öffnet mit ihren Filmen einen Raum für die Betrachter*innen, der die Komplexität der psychologischen Bewältigungsmechanismen auffächert und eigene Projektionen und Interpretationen zulässt.

Der stetige Wechsel zwischen intimer Nähe und observierender Distanz ermöglicht es den Betrachter*innen, übergeordnete Punkte auszumachen und das Gesehene in einem gesamtgesellschaftlichen Kontext zu betrachten. Wo finden Betroffene in unserer Gesellschaft Raum für die Thematisierung von sexualisierter Gewalt? Neben der psychischen Belastung oder Erkrankung durch das Erlebte selbst müssen die Folgen einer mit der Offenlegung eventuell einhergehenden Stigmatisierung als „zweite Krankheit“¹ gewertet werden: „Es wird viel zu sehr verschwiegen überall. Aber wenn ich das hier im Dorf erzähle – erstens wollen die Leut nichts wissen davon und zweitens [...] wirst du abgestempelt.“² Und wie verhält es sich mit den Gefühlen in Bezug auf die Täter*innen, die in vielen Fällen zugleich auch Vertrauenspersonen sind, da sexueller Kindesmissbrauch häufig im nahen sozialen Umfeld stattfindet?³ Diese emotionale Ambivalenz ist für viele Betroffene, die aufgrund des Missbrauchs oftmals unter einer posttraumatischen Belastungsstörung leiden, nur schwer bis nicht greifbar.

1 Asmus Finzen prägte unter anderem diesen Begriff, vgl.: Asmus Finzen: *Stigma psychische Krankheit. Zum Umgang mit Vorurteilen, Schuldzuweisungen und Diskriminierungen*, Köln: Psychiatrie Verlag, 2013.

2 Helene Fulton in: *Ich darf sie immer alles fragen*, 2023, 11:46 Min.

3 Vgl.: <https://beauftragte-missbrauch.de/themen/definition/wo-findet-missbrauch-statt> [24.07.2023].

Häufige Folgen der Traumatisierung sind dissoziative Bewusstseinsstörungen, in einigen Fällen kommt es sogar zu dissoziativer Amnesie.⁴ Um die Hilfszahlungen des FSM in Anspruch nehmen zu können, müssen Betroffene in einem 21-seitigen Formular kleinteilige Angaben zur Tat (Zeitpunkt, Umstand, Hergang) sowie zu ihren Folgebeeinträchtigungen machen. Für die Abrechnung der bewilligten Leistungen liegen allein sieben Dateien zum Download bereit. Die eigentlich zwingende Notwendigkeit, niederschwellige Hilfeleistung zu ermöglichen, kollidiert mit Formalitäten eines unflexiblen Verwaltungsapparats. In Silke Schönfelds Film klingt an dieser Stelle die Angst der Mutter vor einer Rückerstattungsforderung an. Bereits der Titel – *Ich darf sie immer alles fragen* – transportiert neben der Vertrautheit zwischen Mutter und Tochter eine Form des rationalen Offenlegens. Ganz pragmatische Dinge rücken in den Vordergrund, wie beispielsweise auch die Frage danach, für was die Mutter das Geld aus dem Hilfsfonds verwendet hat. Hier gibt es klare Vorgaben, doch was ist das Erlittene wert und was sollten sich Betroffene von der zugesprochenen Summe kaufen? Wem obliegt diese Entscheidung?⁵

Der Kurzfilm *Ich darf sie immer alles fragen* dient als Katalysator für das Unausgesprochene und setzt sich wie ein Puzzle aus vielen Fährten zusammen. Unabhängig voneinander offenbaren sie (Bruch-)Stücke der Familiengeschichte und zeichnen vage Profile der Protagonist*innen. Die Akribie des Großvaters, mit der dieser Familienmomente fotografisch dokumentierte und die sich auch in der Realisation und Pflege des Gartens wiederfindet, ist ein Synonym für ein deutsch definiertes Streben nach Ordnung. Die Kisten voller Diapositive verweisen auf ausgelassene Diaabende. Feste wurden gemeinsam begangen und „an Silvester gab es Hähnchen“⁶. Verschiedene christliche Insignien versinnbildlichen die Nähe zur katholischen Kirche: Ein Foto zeigt die Schwester von Silke Schönfelds Mutter 1962 bei der Erstkommunion;⁷ Aufnahmen einer Hochzeitsgesellschaft bilden die Braut mit großem Kreuzanhänger an der Halskette ab und zwischen vielen Fotos und Dokumenten taucht das leidvolle Motiv des dornenbekrönten Christuskopfs auf.⁸ Silke Schönfelds Mutter sehen wir hingegen nie leidvoll, höchstens nachdenklich. Sie stellt ihr rechtes Bein auf den abgesägten Baumstamm, rollt ihn im Gras etwas hin und her.⁹ In dieser unterbewusst gewählten Pose der Machtdemonstration liegt Kontemplation und für einen Moment auch Verletzlichkeit. Die Künstlerin lässt viel Platz für emotionale Projektionen der Betrachter*innen und dekonstruiert sukzessive klischeehaft vorgenommene Opfer-Stereotype.

Während die Mutter alte Fotos anschaut, hören wir sie vom repressiven elterlichen Umgang erzählen: „Und man hat mir die Zöpfe abgeschnitten, gegen meinen Willen, [...] ich sollte ordentlich aussehen [...]“¹⁰ Um Heranwachsende leicht in die bestehende autoritäre Gesellschaftsordnung zu integrieren, war „[...] das Wichtigste [...], den Willen brechen. Ein Kind sollte keinen eigenen Willen haben [...]. Und die Annahme, dass ein Kind [...] vieles, was es tut, macht, um die Eltern zu ärgern.“¹¹ Mit *Ich darf sie immer alles fragen* macht Silke Schönfeld ein kollektives Unterbewusstsein spürbar, das insbesondere bei der Erziehung der Kriegskinder immer noch stark von den Idealen des NS-Regimes geprägt ist. Der Kurzfilm spielt zu einem Großteil im Garten. Er ist ein Synonym für Kontinuitäten und Ambivalenzen des Lebens und zudem ein Spiegel der Gesellschaft. Die Gärten des Nachkriegsdeutschlands erblühen in Reih und Glied, sie dokumentieren die Geschichte einer scheinbaren Heilung, „[d]as Leben geht weiter, es sprießt auf den Trümmern und wird sie bedecken“.¹²

Silke Schönfeld steuert unseren Blick. Sie inszeniert einen intimen Mikrokosmos, der gerade aufgrund vieler persönlicher Momente und Utensilien ambivalente Gefühle in Bezug auf vertraute Familienangehörige spürbar werden lässt. Die Künstlerin beschreibt das über allem schwebende Gefühl, „es“ immer gewusst zu haben, und die stetige Suche nach Anzeichen, die letztlich in der Erkenntnis über die Unmöglichkeit, das Geschehene sichtbar zu machen, enden muss: „Ich suche seit ich denken kann auf den Fotos nach Hinweisen. Eigentlich weiß ich es besser. Ich weiß, dass ich das, wonach ich suche, nicht in den Gesichtern sehen kann.“¹³ Die letzten Bilder des Films zeigen Mutter und Tochter beim gemeinsamen Umpflanzen von Salatsetzlingen; die zarten Blätter und Wurzeln vermitteln Zerbrechlichkeit. Im Hintergrund blühen Narzissen und Krokusse an dem Platz, an dem einmal der Kirschbaum gestanden hat. Als erste Boten des Frühlings tragen sie die Hoffnung, die in diesem stetigen Kreislauf liegt, und markieren zugleich die Stelle des ehemaligen Wurzelstocks, die wie eine Narbe zurückbleibt.

4 Bei der dissoziativen Amnesie (F44.0) fehlen der betreffenden Person ganz oder teilweise Erinnerungen an ihre Vergangenheit, vor allem an belastende oder traumatische Ereignisse. Vgl.: <https://www.icd-code.de/icd/code/F44.0.html> [24.07.2023].

5 Dieses Hineinwirken von außen in das Private, Häusliche, das hier aufblitzt, ist auch im Kontext von politisch intendierten Erziehungsvorstellungen und gesellschaftlich geprägten Rollenmodellen zu diskutieren, was an dieser Stelle aber zu weit führen würde.

6 Helene Fulton in: *Ich darf sie immer alles fragen*, 2023, ab 3:28 Min.

7 *Ich darf sie immer alles fragen*, 2023, 3:00 Min.

8 Ebd., 5:22 Min.

9 Ebd., 10:35 Min.

10 Helene Fulton in: *Ich darf sie immer alles fragen*, 2023, ab 3:03 Min.

11 Ebd., ab 5:35 Min.

12 Julia Friedrich: „Moderne ist die beste Medizin: Wie die documenta den Westdeutschen half, die Wunden, die sie anderen zugefügt hatten, für ihre eigenen auszugeben. Und gleich zu heilen“, in: *Historische Urteilskraft* 02 (2020), S. 18–23.

13 *Ich darf sie immer alles fragen*, 2023, ab 7:02 Min.

EN *I may always ask her anything* thematises the transgenerational consequences of physical, psychological and sexual violence in the context of the family. [...] The felling of the cherry tree that Silke Schönfeld's grandfather prominently planted in the family garden in the 1970s becomes the starting point for a filmic dialogue with her mother [Helene Fulton] in October 2021. The short film offers insights into the intimate microcosm between mother and daughter. [...] It begins with a reference to the Fund for Sexual Abuse (FSM), an organisation that provided financial assistance to Silke Schönfeld's mother due in part to the sexual abuse she was subjected to by her father. For years, she has suffered from the effects of post-traumatic stress disorder.

The film emphasises from the start that the felling of the cherry tree was financed by these payments from the FSM. In a figurative sense, the image of the felled tree brings to mind toppled monuments. Inevitably, a connection to the mental state of the mother emerges here. Through her films, Silke Schönfeld opens up a space for the viewer that unravels

the complexity of psychological coping mechanisms and leaves room for personal projections and interpretations.

A constant shift between intimate proximity and watchful distance allows the viewer to identify overarching themes and to consider what they see in the context of society as a whole. Where do people who have experienced sexual violence find space in our society to talk about it? Along with the psychological stress or illness caused by the experience itself, the effects of the possible stigmatisation associated with disclosure must be viewed as a 'second illness':¹ 'Everywhere these issues are being silenced. But when I try talking about it here in the village, first of all people don't want to hear about it. And secondly [...] then you get stigmatised.'² And what about the feelings towards the perpetrators, who in many cases are trusted figures, given that the sexual abuse of children often occurs in the immediate social environment?³ This emotional ambivalence is difficult or impossible to comprehend for many survivors, who frequently suffer from post-traumatic stress disorder stemming from the abuse.

Dissociative disorders of consciousness and, in some cases, even dissociative amnesia are common consequences of trauma.⁴ To receive FSM assistance payments, applicants have to complete a 21-page form detailing the offence (time, circumstance, course of events) and the adverse effects they have experienced as a result. To account for the approved benefits alone, seven separate files are provided for download. The urgent need to offer low-threshold assistance collides with the formalities of an inflexible administrative apparatus. In Silke Schönfeld's text and film, the mother's fear of a demand for repayment is palpable. The title itself—*I may always ask her anything*—conveys not only the closeness between mother and daughter but also a form of rational disclosure. Things of a very pragmatic nature take centre stage, such as the question of what Silke Schönfeld's mother has used the assistance payments for. There are clear guidelines here—but what is suffering worth and what are those who have experienced sexual abuse supposed to buy with the money they have been granted? Who is responsible for this decision?⁵

The short film *I may always ask her anything* acts as a catalyst for the unspoken and is assembled like a puzzle made up of many clues.

Independently, they reveal (fragmentary) pieces of family history and draw vague profiles of the protagonists. The meticulousness with which Silke Schönfeld's grandfather photographed moments of family life, also reflected in the creation and maintenance of the garden, is synonymous with a German striving for order. The boxes of slides hint at lively slideshow evenings. Festivities were celebrated together, and 'on New Year's we had chicken.'⁶ Various Christian insignia point to a closeness to the Catholic Church: a photograph shows Silke Schönfeld's aunt at her first communion in 1962;⁷ shots of a wedding party depict the bride with a large cross pendant on her necklace, and the sorrowful motif of Christ's head crowned with thorns appears among numerous photographs and documents.⁸ In contrast, Silke Schönfeld's mother is never seen looking sorrowful—at most pensive. She places her right leg on the sawn-off tree trunk and rolls it back and forth in the grass.⁹ In this unconsciously chosen posture, a demonstration of power, there lies contemplation and, for a moment, vulnerability. The artist leaves ample room for the viewer's emotional projections and gradually deconstructs clichéd stereotypes of the victim.

1 This term was coined by Asmus Finzen, among others. See Asmus Finzen, *Stigma psychische Krankheit. Zum Umgang mit Vorurteilen, Schuldzuweisungen und Diskriminierungen*, (Cologne: Psychiatrie Verlag, 2013).

2 Helene Fulton in *I may always ask her anything*, 2023, 11:46 min.

3 See <https://beauftragte-missbrauch.de/themen/definition/wo-findet-missbrauch-statt> [24.07.2023].

4 In dissociative amnesia (F44.0), the individual lacks all or part of his or her memories of the past, especially of stressful or traumatic events. See <https://www.icd-code.de/icd/code/F44.0.html> [24.07.2023].

5 The external influence on the private, domestic sphere, which becomes apparent here, can also be discussed in the context of politically motivated concepts of upbringing and socially determined role models, but this is beyond the scope of this essay.

6 Helene Fulton in *I may always ask her anything*, 2023, from 3:28 min.

7 *I may always ask her anything*, 2023, 3:00 min.

8 Ibid., 5:22 Min.

9 Ibid., 10:35 Min.

As Silke Schönfeld's mother flips through old photographs, we hear her describe repressive parental interactions: 'And they cut off my braids against my will. [...] Because I was supposed to look neat [...].'¹⁰ In order to smoothly integrate adolescents into the existing authoritarian social order, [...] the most important thing was [...] to break the will. A child was not supposed to have its own will [...] and the assumption that everything a child does [...] is meant to upset the parents.'¹¹ [...] With *I may always ask her anything*, Silke Schönfeld makes tangible a collective subconscious that is still deeply influenced by the ideals of the Nazi regime, in particular through the upbringing of wartime children. A large part of the short film takes place in the garden. It is a synonym for life's continuities and ambivalences and also a mirror of society. The gardens of post-war Germany blossom in well-ordered rows, chronicling a story of apparent healing. 'Life goes on, it sprouts from the rubble and will cover it over.'¹²

Silke Schönfeld guides our gaze. She stages an intimate microcosm that allows ambivalent feelings towards close family members to become tangible, especially through the use of personal moments and objects. The artist describes the feeling, hovering over everything, of having always known 'it'—and the constant search for signs, which can only end in the

realisation that it is impossible to make what has happened visible: 'For as long as I can remember, I've been looking for clues in those photos. I should know better actually. I know that I won't find what I'm looking for in faces.'¹³ The final images of the film show mother and daughter replanting lettuce seedlings together, the tender leaves and roots suggesting fragility.

In the background, daffodils and crocuses bloom where the cherry tree once stood. As the first messengers of spring, they carry the hope inherent in this continuous cycle while also marking the place of the former rootstock, which remains like a scar.

¹⁰ Helene Fulton in: *I may always ask her anything*, 2023, from 3:03 min.

¹¹ Ibid., from 5:35 min.

¹² Julia Friedrich, 'Modern Art is the Best Medicine', *Historical Judgement 02* (Berlin: Deutsches Historisches Museum, 2020), pp. 7–11.

¹³ *I may always ask her anything*, 2023, from 7:02 min.











You Can't Make This Up

DIE UNVOR- ZEIGBARKEIT DESSEN, WAS NIE HÄTTE GESCHEHEN SOLLEN

Full-HD-Video, 25 Min., 2024

DE In dieser Fortsetzung von *Ich darf sie immer alles fragen* (2023) geht Silke Schönfeld den Kontinuitäten nationalsozialistischer Erziehungsideale in der deutschen Nachkriegsgesellschaft nach.

„Auch in der Kindererziehung und Pädagogik gab es keine ‚Stunde Null‘. Die Generation der Nachkriegskinder in Westdeutschland erlebte noch einen faschistischen Erziehungsstil, sowohl im privaten Bereich als auch in den Bildungseinrichtungen. Inwieweit spielt die Tatsache, dass die frühkindliche Erziehung in privaten Räumen stattfindet und immer noch überwiegend von FLINTA* übernommen wird, eine Rolle bei der fehlenden Aufarbeitung nationalsozialistischer Erziehungsideale? *Die Unvorzeigbarkeit dessen, was nie hätte geschehen sollen* beschäftigt sich mit den alltäglichen Spuren, die auch heute noch spürbar sind.“ (Silke Schönfeld)

Die vom Nationalsozialismus geprägten Erziehungsmethoden wirken bis heute auf gesellschaftliche Verhaltensmuster. Kinderrechte sind nach wie vor nicht fest im Grundgesetz verankert. Zwar enthält das Bürgerliche Gesetzbuch seit dem Jahr 2000 den Passus, dass entwürdigende Erziehungsmaßnahmen unzulässig sind,¹ aber es fällt noch immer schwer, sich von dem Narrativ der Kinder als Tyrannen und Störenfriede zu lösen in einem Land, in dem der von NS-Ideologie durchtränkte Erziehungsratgeber *Die deutsche Mutter und ihr erstes Kind* der Lungenfachärztin Johanna Haarer noch bis 1987 weiterverlegt wurde – nach dem Krieg zwar ohne das „deutsche“, aber mit gleichbleibendem Ruf nach Disziplin, Gehorsam und Kaltherzigkeit.²

1 Vgl.: Deutsches Kinderhilfswerk: Vom Grundgesetz bis zum Kinder- und Jugendhilfegesetz. Gesetzliche Regelungen in Deutschland, in: <https://www.kinderrechte.de/kinderrechte/die-gesetzlichen-regelungen-in-deutschland/> [24.07.2023].

2 Vgl. hierzu weiterführend: Sigrid Chamberlain: *Adolf Hitler, die deutsche Mutter und ihr erstes Kind. Über zwei NS-Erziehungsbücher*, 7. Aufl., Gießen: Psychosozial-Verlag, 2020; sowie Miriam Gebhardt: *Die Angst vor dem kindlichen Tyrannen. Eine Geschichte der Erziehung im 20. Jahrhundert*, München: Deutsche Verlags-Anstalt, 2009.

* Anm. d. Hrsg.: Das Akronym FLINTA* steht für Frauen, Lesben, intersexuelle, nicht-binäre, trans und agender Personen – also für all diejenigen, die aufgrund ihrer Geschlechtsidentität patriarchal diskriminiert werden. Das Gendersternchen soll die Personen inkludieren, die sich in keinem der Buchstaben wiederfinden, aber ebenfalls aufgrund ihrer Geschlechtsidentität in einer patriarchalen heteronormativen Mehrheitsgesellschaft marginalisiert werden.

Content Notes

The documentary short film uses language to address psychological and physical violence against children. One scene shows graphic violence between animals.

EN In this sequel to *I may always ask her anything* (2023), Silke Schönfeld explores the continuities of National Socialist educational ideals in post-war German society.

‘In child education and pedagogy, there was no “zero hour” either. The generation of post-war children in West Germany still experienced a fascist style of upbringing, both in the private sphere and in educational institutions. To what extent does the fact that early childhood education takes place in private spaces and is still predominantly dispensed by FLINTA* play a role in the lack of coming to terms with National Socialist ideals of education?’

The impossibility of showing what should never have happened looks at the mundane traces, which are still perceptible today.’ (Silke Schönfeld)

Child-rearing methods shaped by National Socialism continue to influence social behaviour patterns to this day. Children’s rights are still not firmly anchored in the constitution. Although the German Civil Code has

contained a passage since 2000 prohibiting degrading measures in upbringing,¹ it is difficult to break away from the narrative of children as tyrants and troublemakers in a country where the parenting book *The German Mother and Her First Child* by lung specialist Johanna Haarer, steeped in Nazi ideology, remained in publication until 1987—after the war, the ‘German’ element was removed, but the call for discipline, obedience, and coldheartedness remained.²

¹ See Deutsches Kinderhilfswerk: *Vom Grundgesetz bis zum Kinder- und Jugendhilfegesetz. Gesetzliche Regelungen in Deutschland*, <https://www.kinderrechte.de/kinderrechte/diegesetzlichen-regelungen-in-deutschland/> [24.07. 2023].

² For further information, see Sigrid Chamberlain, *Adolf Hitler, die deutsche Mutter und ihr erstes Kind. Über zwei NS-Erziehungsbücher*, 7th edition (Giessen: Psychosozial-Verlag, 2020) and Miriam Gebhardt, *Die Angst vor dem kindlichen Tyrannen. Eine Geschichte der Erziehung im 20. Jahrhundert* (Munich: Deutsche Verlags-Anstalt, 2009).

* Editorial Note: FLINTA* is the German abbreviation for ‘Frauen, Lesben, Intergeschlechtliche, nicht-binäre, trans und agender Personen’, meaning women/females, lesbians, intersex, non-binary, trans and agender people—in other words, all those who are patriarchally discriminated against due to their gender identity. The asterisk is intended to include all those who do not identify with any of the letters, but who are also marginalised in a patriarchal, heteronormative society because of their gender identity.







Es wurde unter dem Titel „Die Mutter und ihr erstes Kind“ bis 1987 mit leicht verändertem Inhalt und einer Gesamtauflage von 1,2 Millionen weiterveröffentlicht, ohne Hinweis auf Titel und Jahr der Erstveröffentlichung. Weder meine Mutter noch meine Tante wissen, ob der Erziehungsratgeber im Bücherregal meiner Großmutter stand.





You Can't Make This Up
**EINFACHE
SPRACHE /
PLAIN
LANGUAGE**

YOU CAN'T MAKE THIS UP

DE „You Can't Make This Up“ bedeutet im Deutschen so viel wie „Das kannst du dir nicht ausdenken“. In Silke Schönfelds Einzelausstellung im „HMKV – Hartware MedienKunstVerein“ möchte man das ständig sagen.

Ihre filmischen Arbeiten spiegeln gesellschaftliche und politische Fragen wider. Schönfeld setzt sie häufig in unerwarteten räumlichen und zeitlichen Zusammenhängen in Szene. Die Arbeiten bewegen sich zwischen Dokumentation und Fiktion. Bereits der Filmemacher Jean-Luc Godard sah den Unterschied von objektivem Dokumentarfilm und Kunst im eigenen Interesse, dem „Involviertsein“: „Sobald man sich interessiert, ist Fiktion im Spiel.“ Dass sich Silke Schönfeld interessiert, merkt man sofort, wenn man sich ihre Filme anschaut. Es geht um Menschlichkeit – auch um unsere eigene.

Silke Schönfelds Arbeiten verweben persönliche Geschichten mit ihren historischen und gesellschaftlichen Hintergründen. Die Künstlerin dokumentiert diese Geschichten, um im Besonderen das Allgemeine oder Gemeinsame zu finden. Als teilnehmende Beobachterin hat Silke Schönfeld einzelne Personen wie auch die gesellschaftlichen Gruppen im Blick. Während sie ihren Hauptpersonen folgt, dokumentiert sie Erinnerungen, Rituale, Ideologien und die Entstehung von Identitäten. Ihre Filme suchen keine Vollständigkeit, sondern erfassen feine soziale Phänomene und Strukturen.

Silke Schönfelds Ausstellung „You Can't Make This Up“ zeigt fünf großformatige Videoinstallationen aus den letzten fünf Jahren. Eine davon ist speziell für diese Ausstellung entstanden und feiert hier ihre Weltpremiere.

EN “You Can't Make This Up” is the perfect title for Silke Schönfeld's solo exhibition at HMKV.

Her films are about social and political issues that often occur in surprising spaces and times. The works are a combination of documentary and fiction. Film-maker Jean-Luc Godard once said that the difference between a documentary film and art depends on how involved you are: “As soon as you are interested, it becomes fiction.” You immediately notice that Silke Schönfeld is interested when you watch her films. They are about humanity—also our own humanity.

Silke Schönfeld's works link personal stories to their historical and social backgrounds. She documents these stories to find general and common themes in specific events. Silke Schönfeld observes people, both alone and in social groups. As she follows these people, she documents their memories, rituals, beliefs and how they form their identities. She is not

trying to cover everything in her films, just small yet important social events and structures.

Silke Schönfeld's exhibition “You Can't Make This Up” shows five large video installations from the last five years. One of them was made especially for this exhibition and this is the first time it has been shown anywhere in the world.

EIN PROZENT – IMAGINED COMMUNITIES

Full-HD-Video, 8 Min., 2019

DE „Ein Prozent für unser Land e. V.“ ist ein Verein aus Oybin in Sachsen. Er sieht den „patriotischen Protest gegen die verantwortungslose Politik der Masseneinwanderung“ als seine Aufgabe an. Die Mitglieder werden vom Verfassungsschutz beobachtet.

Der Verein veranstaltet seine „Protestaktionen“ mit gefühlsgeladenen Propagandafilmen in den sozialen Medien. Mit der Kamera hat sich Silke Schönfeld auf Spurensuche begeben, um die Originalschauplätze dieser „Protestaktionen“ in festen Kameraeinstellungen einzufangen. In lexikonartigen Texteinblendungen stellt sie die Rhetorik, die Wortwahl und die Verwendung von Bildern und Symbolen der Neuen Rechten heraus.

EN “One Percent for our Country” is the name of an association in the town of Oybin, Saxony. It says it is committed to “patriotic protest against the irresponsible policy of mass immigration”. The association’s members are monitored by the German Federal Office for the Protection of the Constitution.

Its “protest actions” are shared on social media as emotionally-charged propaganda videos. Silke Schönfeld searched for clues in the real world, taking shots of the original locations of these “protest actions” with her camera in fixed positions. In her film, she also highlights how the New Right uses language. She does this by adding text on the screen that looks like dictionary entries.

NOTHING IN THIS WORLD CAN TAKE THE PLACE OF PERSISTENCE

Full-HD-Video, 24 Min., 2022

DE Die Bahnhofstraße 82 a in Herne hat eine bewegte Geschichte. Bald nach der Eröffnung der ersten europäischen Filiale 1971 in Amsterdam kam McDonald’s auch ins Ruhrgebiet: Die Familie Vossen gab ihr Traditionsgeschäft „Spezialhaus Berns – Haus der Geschenke“ auf und 1976 eröffnete dort der erste McDonald’s des Ruhrgebiets. Seit 2011 steht das rund 140 m² große Ladenlokal leer. Die Möbel verraten immer noch, was hier verkauft wurde. Gelegentlich dient es als Bandproberaum. Wie soll der Ort zukünftig genutzt werden? Der Film zeichnet die Entwicklung des Ortes nach. Er zeigt den Laden abwechselnd dokumentarisch oder künstlerisch inszeniert; er erscheint als Sinnbild des Strukturwandels. Auch die Idee der Amerikanisierung der westdeutschen Nachkriegsgesellschaft spiegelt sich wider. Die Geschichten verbinden sich mit Themen, die die Region immer noch stark prägen: von anderen Vorstellungen von Arbeit über die Zukunft der Innenstädte bis hin zur Bedeutung von Kultur für die Region. Private Erinnerungen und kollektives Gedächtnis verschmelzen miteinander.

EN The building at Bahnhofstrasse 82 a in Herne has an interesting history. McDonald’s opened its first European restaurant in Amsterdam in 1971. Soon later, the Ruhr region also had a McDonald’s. The Vossen family gave up its own traditional shop in Herne’s pedestrian zone and the Ruhr region’s first McDonald’s opened there in 1976. The 140 m² shop has been empty since 2011, but it still has the typical McDonald’s furniture. Today, it is sometimes used as a band rehearsal room. How will this space be used in the future? The film shows the development of the location with both documentary-style and artistic scenes. It uses the shop as an example of structural change in the Ruhr region. The idea of the Americanisation of West German society after the war is also reflected. The stories are linked to central themes that still play an important role in the region: from different ideas about work and the future of city centres to the importance of culture. The film shows a mixture of personal and shared memories.

NO MORE BUTTER SCENES

4k-Video, 30 Min., 2024

DE Zustimmung und Intimität sind wichtige Aspekte bei der gemeinsamen Arbeit von Schauspieler*innen. „No More Butter Scenes“ untersucht diese Aspekte. Die Schauspielerin Maria Schneider sprach nach 35 Jahren erstmals 2007 über den sexuellen Missbrauch, den sie während der Dreharbeiten zu „Der letzte Tango in Paris“ (1972) erlebte. Dabei geht es um die berüchtigte „Butterszene“.

„No More Butter Scenes“ zeigt an ausgedachten Beispielen die komplexe psychologische Beziehung zwischen Opfer und Täter. In einem Kammerspiel entwickelt der Film eine Situation wie bei einem PR-Interview. Während der Dialog uns auf unsere eigenen Vorurteile zurückwirft, handeln die Schauspieler*innen Lola Fuchs und Mervan Ürkmez die Rollen von Opfer und Täter immer wieder neu aus. Können wir als Publikum über die Glaubwürdigkeit der Emotionen urteilen?

EN “No More Butter Scenes” deals with the importance of consent and intimacy in the acting profession. Actress Maria Schneider spoke for the first time about being sexually abused during the filming of “Last Tango in Paris” (1972) in 2007, 35 years after the film was made. It happened in the notorious “butter scene”.

“No More Butter Scenes” uses made up examples to show the complicated relationship between the victim and the abuser. The film takes place in one single location and shows an interview scene. Actors Lola Fuchs and Mervan Ürkmez keep renegotiating the roles of victim and abuser. Their dialogue makes us think about our own prejudices. Can we—the audience—really tell whether emotions are real or not?

ICH DARF SIE IMMER ALLES FRAGEN

Full-HD-Video, 15 Min., 2023

DE Ein intimer filmischer Dialog beginnt mit dem Fällen eines Kirschbaums. Mutter und Tochter sprechen miteinander über Verletzungen, die Generationen überschreiten. Die Grenze zwischen dem Bedürfnis nach Aufklärung und dem Wunsch nach Heilung verschwimmt. Die Kamera dokumentiert beständig das Fällen des Kirschbaums im Garten der Mutter. Der Kurzfilm ist der Versuch, eine gemeinsame Sprache für die unaussprechlichen Folgen sexuellen Kindesmissbrauchs innerhalb der eigenen Familie zu finden.

EN The cutting down of a cherry tree starts an intimate conversation between a mother and her daughter about trauma passed down from generation to generation. The line between the need to find out more and the desire to heal becomes blurred. As they talk, the camera constantly documents the cherry tree being cut down in the mother’s garden. This short film tries to find a common language for the unspeakable consequences of child sexual abuse in one’s own family.

DIE UNVORZEIG- BARKEIT DESSEN, WAS NIE HÄTTE GESCHEHEN SOLLEN

Full-HD-Video, 25 Min., 2024

DE In dieser Fortsetzung von „Ich darf sie immer alles fragen“ (2023) geht Silke Schönfeld dem Fortleben nationalsozialistischer Erziehungsideale in der deutschen Nachkriegsgesellschaft nach.

Auch in der Kindererziehung und Pädagogik gab es keine „Stunde Null“. Die Nachkriegskinder in Westdeutschland erlebten noch einen faschistischen Erziehungsstil, sowohl zu Hause als auch in den Bildungseinrichtungen.

Die frühkindliche Erziehung findet in privaten Räumen statt, immer noch leisten überwiegend FLINTA* diese Arbeit. Spielt diese Tatsache eine Rolle bei der fehlenden Aufarbeitung nationalsozialistischer Erziehungsideale? „Die Unvorzeigbarkeit dessen, was nie hätte geschehen sollen“ beschäftigt sich mit den Spuren einer Ideologie, die auch heute noch scheinbar alltäglich ist.

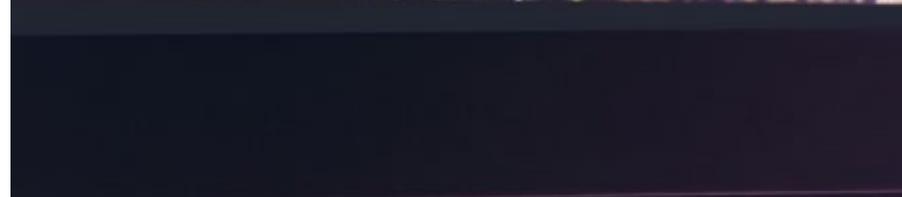
EN In this follow-up to “I may always ask her anything” (2023), Schönfeld looks at how Nazi educational ideas continued in Germany after the war.

There was no fresh start in child-rearing and teaching when the war ended. The children growing up in West Germany after the war still had a fascist-style upbringing, both at home and in schools.

Early childhood education happens in private spaces and is mostly carried out by FLINTA*. Is that why people find it difficult to come to terms with National Socialist ideals of education? “The impossibility of showing what should never have happened” deals with traces of an ideology that still exist today.

* FLINTA* – Frauen, Lesben, intergeschlechtliche, nicht binäre, transgeschlechtliche und agender Personen sowie alle weiteren Personen, die wegen ihrer sexuellen bzw. geschlechtlichen Identität gesellschaftlich unbeachtet bleiben und diskriminiert werden.

* FLINTA* is a German abbreviation that stands for “Frauen, Lesben, Intergeschlechtliche, nichtbinäre, trans und agender Personen”, meaning women/ females, lesbians, intersex, non-binary, transgender and agender people as well as all other people who are generally excluded and discriminated against because of their sexual or gender identity.





SILKE SCHÖNFELD

DE Silke Schönfeld (geb. 1988) studierte bildende Kunst an den Kunstakademien in Münster und Düsseldorf. Von 2020 bis 2022 war sie Residenzkünstlerin an der Rijksakademie van beeldende kunsten in Amsterdam. Zu ihren Werken zählen unter anderem der dokumentarische Kurzfilm *Ich darf sie immer alles fragen*, der ein intimes, transgenerationales Trauma verhandelt und den Prolog zu einem autobiografischen Langzeitprojekt bildet. 2023 wurde *Ich darf sie immer alles fragen* mit dem Preis des NRW-Wettbewerbs der Kurzfilmtage Oberhausen sowie dem Deutschen Kurzfilmpreis ausgezeichnet. Für das *Ruhr Ding: Klima* realisierte sie die dreiteilige Videoinstallation *Family Business*. Ihre Arbeiten wurden zudem in zahlreichen Kunstausstellungen und auf Filmfestivals präsentiert, unter anderem im Goethe-Institut in Paris, in der CAN Foundation in Seoul, im Garage Rotterdam und im Building Bridges Art Exchange in Santa Monica. Indem sie persönliche Geschichten mit historischen und sozialen Strukturen verwebt, taucht sie in spezifische Kontexte ein und setzt sich mit ihren eigenen Vorurteilen auseinander.

EN Silke Schönfeld (born 1988) studied fine art at the art academies in Münster and Düsseldorf. From 2020 to 2022 she was a resident artist at the Rijksakademie van beeldende kunsten in Amsterdam. Her works include the documentary short film *Ich darf sie immer alles fragen*, which explores an intimate, transgenerational trauma and forms the prologue to a long-term autobiographical project. In 2023, *Ich darf sie immer alles fragen* was awarded the prize of the NRW Competition at the Oberhausen Short Film Festival and the German Short Film Award. As part of the urban art festival *Ruhr Ding: Klima*, she realised the three-part video installation *Family Business*. Her work has also been presented in numerous art exhibitions and film festivals, including Goethe-Institut in Paris, CAN Foundation in Seoul, Garage Rotterdam and Building

Bridges Art Exchange in Santa Monica. By interweaving personal stories with historical and social structures, she immerses herself in specific contexts and confronts her own prejudices.

WERKVERZEICHNIS LIST OF WORKS

SILKE SCHÖNFELD

Ein Prozent – Imagined Communities

Full-HD-Video, 8 Min., 2019

**Regie/Director, Montage/Editing,
Ton/Sound:** Silke Schönfeld
Kamera/Director of Photography:
Tommy Scheer
Tonmischung/Sound Design:
Volker Hennes

Förderung/Funding:
Die Postproduktion wurde
gefördert vom Ministerium
für Kultur und Wissenschaft des
Landes Nordrhein-Westfalen
im Rahmen der Individuellen
KünstlerInnenförderung, einem
Projekt der ecce GmbH. / The
post-production was supported
by the Ministry of Culture and
Science of the State of North
Rhine-Westphalia as part of the
Individual Support for Artists,
a project of ecce GmbH.

SILKE SCHÖNFELD

Nothing in This World Can Take the Place of Persistence

Full-HD-Video, 24 Min., 2022

Mitwirkende/Participants:
Klaus Kischkel, Havva Toksal,
Annabelle Vossen, Dieter Vossen,
Annette Weiß

Besetzung/Cast:
Yan Balistoy, Linda Elsner,
Nika Mišković, Mervan Ürkmez
Katakomben Combo (Band):
Schlagzeug/Drums: Dieter Vossen,
Keyboard: Peter Dittmann, Gesang
& Gitarre/Singer & Guitar: Dr.
Peter Sauer, Bass: Werner Ihmann

Regie/Director: Silke Schönfeld
Kamera/Director of Photography:
Tommy Scheer

Tonmeister/Sound Mixer:
Michael Brieden

Oberbeleuchter/Gaffer:
Benjamin Weu

**Produktionsassistenz/Production
Assistance:** Frederike Schauß

Montage/Editing:
Janina Herhoffer &
Silke Schönfeld

Tonmischung/Sound Design:
Volker Hennes

**Englische Untertitel/English
Subtitles:** Daniela Missalla

Farbkorrektur/Colour Grading:
Max Hüttermann

Förderung/Funding:
Family Business – ein Projekt
von Urbane Künste Ruhr für das
Ruhr Ding: Klima 2021 / Family
Business—a project by Urbane
Künste Ruhr for Ruhr Ding:
Klima 2021

SILKE SCHÖNFELD

No More Butter Scenes

4k-Video, 30 Min., 2024

Schauspieler*innen/Actors:
Lola Fuchs, Mervan Ürkmez
Regie/Director: Silke Schönfeld
Kamera/Director of Photography:
Tommy Scheer
**Stuntkoordination/Stunt
Coordinator:** Samia Hofmann
**Beratende Intimitätskoordinatorin/
Consulting Intimacy Coordinator:**
Teresa Maria Hager

Kostüm/Costume: Nicola Gördes

Maske/Make-Up Artist:
Yvonne Kirsch

Oberbeleuchter/Gaffer:
Benjamin Weu

Tonmeister/Sound Mixer:
Michael Brieden

**Kameraassistenz/Camera
Assistant:** Nils Lenfers

Lichtassistenz/Lighting Assistant:
Philip Sawicki

**Produktionsassistenz/Production
Assistant:** Sophie Stein

Verpflegung/Catering:
Sabine Schönfeld

Montage/Editing:
Janina Herhoffer

Colour Grading: Benjamin Weu

Drehort/Shooting Location:
Gloria-Kino, Kassel

Untertitel/Subtitles: Annelies
Kamen

Förderung/Funding:
No More Butter Scenes wurde im
Rahmen der Flurstücke 24 von
der Filmwerkstatt Münster und
der Kunsthalle Münster produziert.
/ *No More Butter Scenes* was
produced by Filmwerkstatt
Münster and Kunsthalle Münster
as part of Flurstücke 24.

SILKE SCHÖNFELD

Ich darf sie immer alles fragen

Full-HD-Video, 15 Min., 2023

Mitwirkende/Participants:
Helene Fulton, Silke Schönfeld
Regie/Director: Silke Schönfeld
Kamera/Director of Photography:
Tommy Scheer, Silke Schönfeld
Montage/Editing: Silke Schönfeld

**Dramaturgische Beratung/
Dramaturgical Support:**
Janina Herhoffer

Tonmischung/Sound Mixing:
Volker Hennes

Titel Design/Title Design:
Chantal Dübel, TenTen Team

Colour Grading: Tom Enzler
**Untertitel Englisch/English
Subtitles:** Annelies Kamen

SILKE SCHÖNFELD

Die Unvorzeig- barkeit dessen, was nie hätte geschehen dürfen

Full-HD-Video, 25 Min., 2024

Mitwirkende/Participants:
Maria Fröhlich, Helene Fulton,
Silke Schönfeld

Regie/Director: Silke Schönfeld
Kamera/Director of Photography:
Tommy Scheer

Montage/Editing:
Silke Schönfeld

Tonmischung/Sound Mixing:
Volker Hennes

**Dramaturgische Beratung/
Dramaturgical Support:**
Katrin Esser

Titel Design/Title Design:
Ten Ten Team

Colour Grading: Benjamin Weu
Untertitel/Subtitles: Way Film

Förderung/Funding:
Produziert mit Unterstützung
des HMKV Hartware
MedienKunstVerein, Dortmund
als Teil der Ausstellung
*Silke Schönfeld – You Can't
Make This Up.*
Gefördert durch das AUFTAKT
Arbeitsstipendium der
Kunststiftung NRW.
Gefördert durch ein Arbeits-
stipendium der *Artist Residency
Schloss Balmoral.* / Produced
with the support of HMKV
Hartware MedienKunstVerein,
Dortmund
as part of the exhibition
*Silke Schönfeld – You Can't
Make This Up.*
Supported by the AUFTAKT work
grant of the Kunststiftung NRW.
Supported by a working grant
from the *Artist Residency
Schloss Balmoral.*

VERANSTALTUNGEN/ EVENTS

HMKV im Dortmunder U | Ebene 3

**FR. 11.10.2024,
19:00 – 22:00**

Eröffnung

In Anwesenheit der Künstlerin, mit Redebeiträgen von Mathias Wittmann (kaufmännischer Geschäftsführer HMKV), Jörg Stüdemann (Stadtdirektor der Stadt Dortmund) und Dr. Inke Arns (Direktorin HMKV und Kuratorin der Ausstellung)

**JEDEN 1. SONNTAG IM
MONAT*, 12:00 – 17:00**

Familiensonntag

Mit kostenlosem Rätselheft und Mitmachaktion

Wir bauen ein Papierkino!

* 3.11. & 1.12.2024, 5.1. & 2.2.2025

**MO. 21. – FR. 25.10. 2024,
10:00 – 14:00**

Grrrls ins Rampenlicht! Mut, Wut & Grenzen setzen

HERBSTFERIEN- WORKSHOP

Für Mädchen* von 12 bis 16 Jahren, Anmeldung: vermittlung@hmkv.de

**MI. 23.10.2024,
19:00 – 21:00**

Tutorials

BUCHPRÄSENTATION

Buchreihe *Digitale Bildkulturen*, September 2024, Wagenbach Verlag, Autorin Inke Arns im Gespräch mit dem Herausgeber Wolfgang Ullrich

**DO. 24.10.2024,
19:00 – 21:00**

In Her Shoes

KURZFILM-PROGRAMM UND ARTIST TALK

Alex Gerbaulet *Margit* (2002), Franzis Kabisch *getty abortions* (2023), Cana Bilir-Meier *Semra Ertan* (2013) und Katrin Esser *Proxys – Part 1* (2023) moderiert von Silke Schönfeld und Florian Wüst

**DO. 14.11.2024,
19:00 – 21:00**

Serious Games KURZFILM-PROGRAMM UND ARTIST TALK

Valeria Hofmann *alien0089* (2023) und Stefan Panhans & Andrea Winkler *Freeroam À Rebours, Mod#1.1* (2016) im Rahmen des Next Level Festivals

**FR. 6.12.2024,
19:00 – 21:00**

Choreographing Intimacy TALK

Gespräch mit Intimitätskoordinatorin Teresa Maria Hager, Stuntperformerin Samia Hofmann und Künstlerin Silke Schönfeld

**SA. 18.01.2025,
11:00 – 14:30**

And Action! STUNT-WORKSHOP

Für Jugendliche von 14 bis 18 Jahren. Mit Schauspielerin und Stunt-Performerin Samia Hofmann, u. a. *Hunger Games* Anmeldung: vermittlung@hmkv.de

FÜHRUNGEN/ GUIDED TOURS

HMKV im Dortmunder U |
Ebene 3

**JEDEN SONN- UND
FEIERTAG, 16:00**

Öffentliche Führung

**SA. 12.10.2024 +
25.01.2025, 16:00**

Führung mit Künstlerin Silke Schönfeld und Kuratorin Inke Arns

SO. 27.10.2024, 15:00

Öffentliche Führung auf Englisch

SA. 09.11.2024, 15:00

Öffentliche Führung auf Ukrainisch

Die Veranstaltungen am 24.10. 2024 und 14.11. 2024 finden im Rahmen der Veranstaltungsreihe *Kleiner Freitag* des Dortmunder U statt.

HMKV IM DORTMUNDER U

Ebene 3
Leonie-Reygers-Terrasse
44137 Dortmund

ÖFFNUNGSZEITEN / OPENING TIME

Di-Mi / Tue-Wed 11:00–18:00

Do-Fr / Thu-Fri 11:00–20:00

Sa-So / Sat-Sun 11:00–18:00

Mo geschlossen / Closed on Mon

Eintritt frei (wenn nicht anders angegeben) / Admission free (unless otherwise stated)



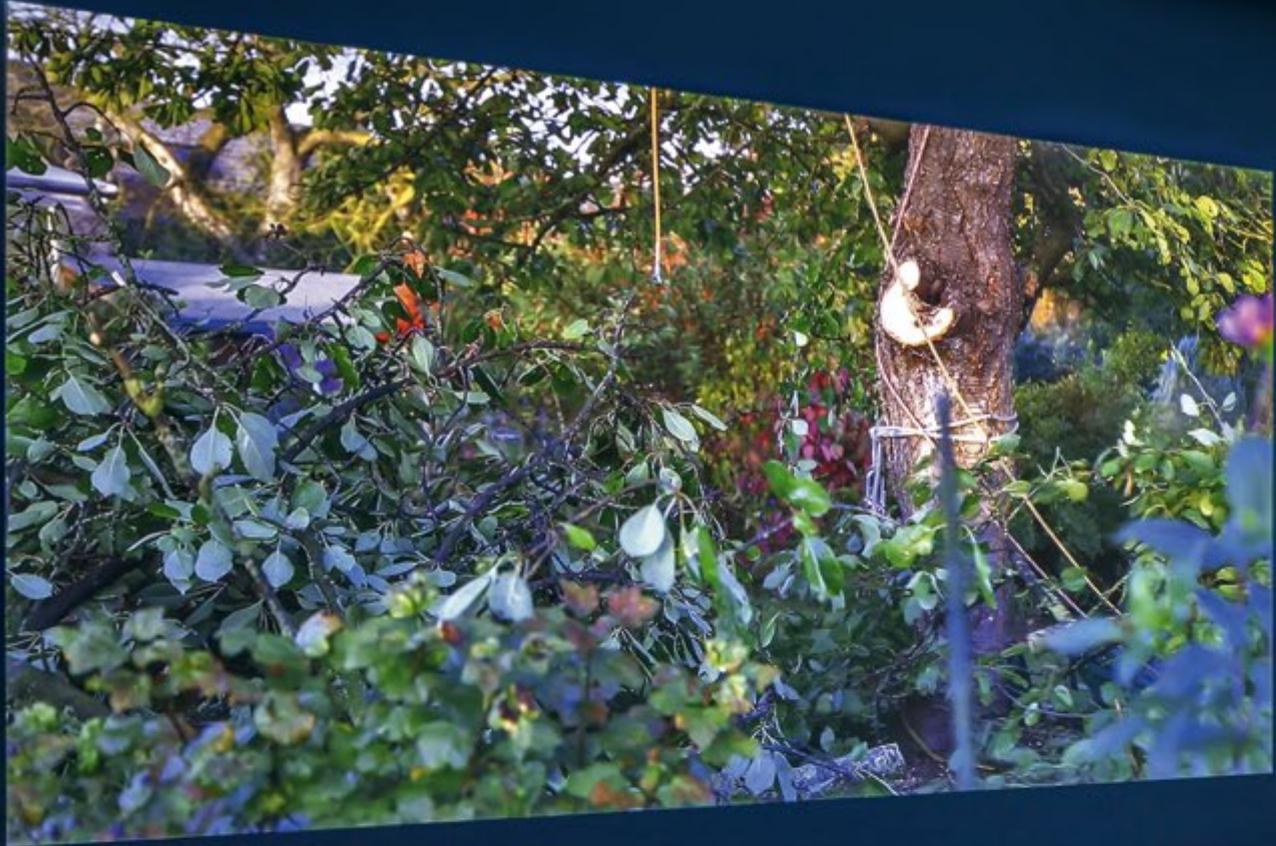


You Can't Make This Up
**AUSSTEL-
LUNGS-
ANSICHTEN /
EXHIBITION
VIEWS**













KULTUR VOR DER TÜR?

Mit dem kultur.west Geschenkabo

online abonnieren auf
www.kulturwest.de



kultur.west
MAGAZIN FÜR KUNST UND GESELLSCHAFT IN NRW



AUSSTELLUNG / EXHIBITION

Eine Ausstellung des / An
exhibition by HMKV Hartware
MedienKunstVerein, Dortmund

HMKV-TEAM

**DIREKTORIN UND KURATORIN /
DIRECTOR AND CURATOR**
Dr. Inke Arns

**KAUFMÄNNISCHER
GESCHÄFTSFÜHRER / MANAGING
DIRECTOR**
Mathias Wittmann

**TECHNISCHER LEITER / TECHNICAL
DIRECTOR**
Stephan Karass

**ORGANISATION & PRODUKTION /
ORGANISATION & PRODUCTION**
Kathleen Ansorg, Anja Heitzer,
Natascha Kurek

**ASSISTENZ PRODUKTION /
PRODUCTION ASSISTANT**
Anna Daschkewitz

**PRESSE- UND
ÖFFENTLICHKEITSSARBEIT / PRESS
& PUBLIC RELATIONS**
Lisa Demant, David Kleinekottmann,
Ann-Katrin Drews (Elternzeit)

**KULTURELLE BILDUNG / CULTURAL
EDUCATION**
Linda Beckmann

**MITARBEITERIN DER
GESCHÄFTSFÜHRUNG /
ASSISTANT COMMERCIAL
ADMINISTRATION**
Katharina Priestley

**BUCHHALTUNG & CONTROLLING /
ACCOUNTING**
Simone Czech

**CHEFIN VOM DIENST / DIRECTOR
OF OPERATIONS**
Linda Richerd

INFOTEAM / INFORMATION STAFF
Lisa-Marie Ayomide Ademola,
Evelyn Hennor, Mathis Jüres,
Naomi Hennor, Silvia Liebig,
Emil Lipphaus, Luca Lüder,
Steven Natusch, Richard Opoku-
Agyemang, Sarah Ruholl, Belisa
Vazquez-Henneken, Sophia Weber

AUSSERDEM/ FURTHERMORE

**KOMMUNIKATIONSDESIGN/
DESIGN**
Jonas Herfurth, Maria Knaub,
Ten Ten Team, Dortmund

IT-TECHNIKER / IT TECHNICIAN
Daniel Veselka

**AUFBAUTEAM / CONSTRUCTION
TEAM**
Sanja Biere, Lion Böse, Florian Heß,
Kai Kickelbick, Ulvis Müller

DER HMKV WIRD GEFÖRDERT
DURCH / THE HMKV IS FUNDED BY

Ministerium für
Kultur und Wissenschaft
des Landes Nordrhein-Westfalen



DORTMUNDER U

Medienpartner / Media Partner

kultur.west

DER HMKV DANKT / THE HMKV THANKS

Silke Schönfeld
Stefan Heitkemper
Claudia Schneider
Christina Loi
Pia Helta
Johanna Koutsoukis
Barbara Ebert (Mr. Stoff
Dortmund)
Nermin Özacar (Bn Gardinen)

DIE KÜNSTLERIN DANKT / THE ARTIST THANKS

Inke Arns und dem gesamten
HMKV-Team
Agustina Andreoletti
Cana Bilir-Meier
Stephanie Brysch
Katrin Esser
Maria Fröhlich
Helene Fulton
David Fulton
Teresa Maria Hager
Daniel Huhn
Samia Hofmann
Merle Radtke
Hermann Schönfeld
Sabine Schönfeld
Gerhard Wissner
Florian Wüst

Ganz besonders
Tommy & Nika

You Can't Make This Up

HMKV AUSSTELLUNGSMAGAZIN / HMKV EXHIBITION MAGAZINE 2024/2

erschienen anlässlich der
Ausstellung / published on the
occasion of the exhibition:
*Silke Schönfeld: You Can't Make
This Up*

12. Oktober 2024 – 2. Februar
2025 / 12 October 2024 –
2 February 2025
HMKV Hartware
MedienKunstVerein, Dortmund

HERAUSGEBERIN/EDITOR
Inke Arns

TEXTE/TEXTS
Agustina Andreoletti, Inke Arns,
Florian Wüst

WIEDERABDRUCKE/REPRINTS
Eva Scharrer: *Ein Prozent –
Imagined Communities*, S. 51-52.
Quelle/Source: 36. Kasseler
Dokfest, Kassel 2019, S. 170,
[https://www.kasselerdokfest.de/
assets/archive/36_dokfest_
programm.pdf](https://www.kasselerdokfest.de/assets/archive/36_dokfest_programm.pdf)

Daniel Huhn & Merle Radtke:
No More Butter Scenes, S. 75-76.

Quelle/Source: Flurstücke,
Münster 2024, [https://www.
flurstuecke.com/ensembles/
silke-schoenfeld](https://www.flurstuecke.com/ensembles/silke-schoenfeld)
Luisa Rittershaus: *Ich darf sie
immer alles fragen*, S. 87-92, und
*Die Unvorzeigbarkeit dessen,
was nie hätte geschehen sollen*,
S. 103-104.

Quelle/Source: *Ich darf sie
immer alles fragen* oder: *Die
Unvorzeigbarkeit dessen,
was nie hätte geschehen
sollen*, in: Karl Schmidt-Rottluff
Förderungsstiftung Berlin und
Studienstiftung des deutschen
Volkes e. V. (Hg.), Karl Schmidt-
Rottluff Stipendium, Kunsthalle
Düsseldorf, 2. Dezember 2023 –
25. Februar 2024, S. 21-28.

Wir danken allen Autor*innen für
die Rechte zum Wiederabdruck. /
We would like to thank all authors
for the reprint rights.

**ÜBERSETZUNGEN /
TRANSLATIONS**
Patrick Boris Kremer (Englisch)
Martin Conze (Einfache Sprache)
Tim Peetz (Plain Language)

LEKTORAT/EDITORIAL
Anne Fries (Deutsch
Standardsprache, Einfache
Sprache), Alexandra Cox
(Englisch)

KOORDINATION/COORDINATION
Kathleen Ansorg, Anja Heitzer,
Natascha Kurek

GESTALTUNG/DESIGN
Jonas Herfurth, Ten Ten Team,
Dortmund

**AUSSTELLUNGSANSICHTEN /
EXHIBITION VIEWS**
Jannis Wiebusch

LITHOGRAFIE/LITHOGRAPHY
Norbert Dietsche

VERLAG/PUBLISHER
Verlag Kettler, Dortmund
www.verlag-kettler.de
ISBN: 978-3-98741-160-1

**DRUCK UND VERARBEITUNG /
PRINTING AND PROCESSING**
Druckstudio Gruppe, Düsseldorf

PAPIER/PAPER
Cover:
ClairRough 300 g/qm

Innenteil/Inside:
PROFIsilk 150 g/qm
Munken Polar 130 g/qm



**VERANTWORTLICH/
RESPONSIBLE**
eingetragen beim Amtsgericht
Dortmund als
Hartware MedienKunstVerein e. V.
VR4833, Ust ID NR.:
DE 268698763
Vorstand: Stefan Hilterhaus,
Dr. Inke Arns

BÜRO/OFFICE
Park der Partnerstädte 2
44137 Dortmund
Tel: +49 231 13 73 21 – 55
E-Mail: info@hmkv.de
www.hmkv.de

Social Media
📍 [hartwaremedienkunstverein](https://www.facebook.com/hartwaremedienkunstverein)
📍 [hmkv_de](https://www.instagram.com/hmkv_de)

1. Auflage 2024 (650 Stück)
© die Herausgeberin, Autor*innen,
Künstlerin, HMKV Hartware
MedienKunstVerein e. V.
Alle Rechte vorbehalten
Nachdruck (ganz oder teilweise)
nur mit ausdrücklicher
Genehmigung.

1st Edition 2024 (650 units)
© The editor, authors, artist, HMKV
Hartware MedienKunstVerein e. V.
and publisher. All rights reserved.
Reproduction (in whole or in part)
only with the express permission.

YOU CAN'T MAKE THIS UP

DE Silke Schönfelds (*1988) filmische Inszenierungen sind politische Reflexionen, die häufig in unerwarteten räumlichen und zeitlichen Bezügen stattfinden und sich zwischen Dokumentation und Fiktion bewegen. Die persönlichen Geschichten der Protagonist*innen sind in ihren Filmen immer mit historischen und sozialen Strukturen verwoben.

You Can't Make This Up umfasst fünf großformatige Videoinstallationen: *Ein Prozent – Imagined Communities* (2019), *Nothing in This World Can Take The Place of Persistence* (2022), *Ich darf sie immer alles fragen* (2023), *No More Butter Scenes* (2024) und *Die Unvorzeigbarkeit dessen, was nie hätte geschehen sollen* (2024).

Mit Essays von Inke Arns und Florian Wüst sowie einem Interview mit Silke Schönfeld von Agustina Andreoletti, Werktexten von Eva Scharrer, Daniel Huhn, Merle Radtke, Luisa Rittershaus und einer umfangreichen Fotodokumentation der Ausstellung im HMKV Hartware MedienKunstVerein.

144 Seiten (Deutsch/Englisch)

EN Silke Schönfeld's (b. 1988) filmic mise-en-scènes are political reflections that often take place in unexpected spatial and temporal contexts, seamlessly moving between documentary and fiction. In her films the personal stories of the protagonists are always interwoven with historical and social structures.

You Can't Make This Up comprises five large-format video installations: *Ein Prozent – Imagined Communities* (2019), *Nothing in This World Can Take The Place of Persistence* (2022), *I may always ask her anything* (2023), *No More Butter Scenes* (2024) and *The impossibility of showing what should never have happened* (2024).

With essays by Inke Arns and Florian Wüst as well as an interview with Silke Schönfeld by Agustina Andreoletti, notes on the works by Eva Scharrer, Daniel Huhn, Merle Radtke, Luisa Rittershaus, and extensive photographic documentation of the exhibition at HMKV Hartware MedienKunstVerein.

144 pages

(German/English)