



Daniel Seiffert

# KRAFTWERK JUGEND



Kraftwerk Jugend

Dieses Buch ist der kommenden Jugend gewidmet.  
Sie ist weiblich, noch namenlos und hat in wenigen Wochen ihren Geburtstag.



Daniel Seiffert

# **Kraftwerk Jugend**









Alles endet und beginnt mit einem großen Knall.  
Stein zu Staub.

Ein modernes Braunkohlenwerk.

Es trägt den Namen „Jugend“.

Und steht ein Staatenleben lang.

Wo die Alten sagen:

„Gott, der Herr schuf die Lausitz,  
und der Teufel legte die Kohle darunter.“

Nach dem Ende kommt die große Flucht.

Es bleibt die immer neue Geschichte einer Jugend.

Voller Energie, Wärme und Kraft.

# Die Zärtlichkeit der Wölfchen

## Oder wie zwei Larry-Clark-Filme einen Heiner-Müller-Satz zivilisieren

Heiner Müller hat Stücke geschrieben, aber was von diesen Stücken bleiben wird, sind nur einzelne Sätze, die eine Zeit überdauern, in der man die Stücke nicht mehr versteht oder auch nur nicht mehr spielt. Manche dieser Sätze waren erratischer als andere, und Dramaturgen an Theatern haben damit ihre Programmhefte vollgeschrieben, weil in diese Sätze viel reinpasste, weil diese Sätze das Denken beschäftigen, so dass man immer wieder auf sie zurückkommen muss. Einer dieser Sätze lautet: „Der Wolf kommt aus dem Süden.“ Der Satz geht eigentlich noch weiter, er wird dann rasch erratisch. „Der Wolf kommt aus dem Süden“ ist dagegen ein vergleichsweise klarer Satz, zumindest habe ich ihn immer so verstanden.

Er stammt aus Müllers Büchner-Preis-Rede, einem Monument des Erratischen, aber er passt besser zu Müllers Bearbeitung von Shakespeares „Titus Andronicus“: einem Stück über ein mögliches Ende von Rom, über das Ende eines Kolonialismus, in dem die Unterdrückten aufbegehren; es fängt mit einem Sieg Roms über die Goten an und resultiert in einem Gemetzel. Das welterobernde Rom infiziert sich an seinen Unterdrückten, die Gewalt wird zum Ausdruck von Verteilungskämpfen, eines Nord-Süd-Konflikts, bei dem die Lage der Himmelsrichtungen unwichtig ist, weil sie nur Metaphern sind.

Das ist das Schöne an den Heiner-Müller-Sätzen – man kann sie nehmen und woanders hinstellen, man kann sie sogar zivilisieren, und dann verlieren sie trotzdem nichts von ihrer raunenden Schönheit, die sie schmückt durch alle Zeiten. In der zivilisierten Lesart von „Der Wolf kommt aus dem Süden“ ginge es nur mehr um einen Druckausgleich, um Meteorologie: Der Süden sind die Orte, an denen das Leben nicht mehr funktioniert, weshalb er verlassen werden muss, und dass die, die verlassen, weggehen müssen, Wölfe heißen, ist ein Zeichen der Verteilungskämpfe, um die es dabei gehen kann, des Schmerzes, der darin steckt. In der zivilisierten Lesart muss es nicht unbedingt zu einem Gemetzel kommen, aber es kommt in jedem Fall zu einem Erstaunen derjenigen, die von dieser Bewegung überrascht werden. Bei Müller heißt das Verb dieser Bewegung ja deshalb „kommen“, weil der Satz aus der Perspektive Roms,

des Nordens, der westlichen Welt formuliert ist, was auch den „Wolf“ besser erklärt, weil diese Bewegung Rom, dem Norden, der westlichen Welt Angst macht. Wenn man aber die Perspektive ändert, sich in den Süden des Wohlstands begibt, der das Funktionieren des Lebens suggeriert, dann verliert sich die Angst, dann schwindet die Bedrohung, dann ist man bei etwas, das Gerechtigkeit heißt.

Aus dieser Perspektive ist der Norden eine feiste, satte Welt, deren Überlegenheit nicht nur deshalb faul ist, weil sie auf der Ausbeutung des Südens fußt, sondern weil das funktionierende Leben korrumpiert. Anders gesagt: Wer aus dem Süden kommt, hat dem Norden die Erfahrung des Scheiterns voraus. Der Norden ist ein Vater, der mit der Faust auf den Tisch haut, weil er sich selbst die Posen seiner Macht glaubt, weil er davon ausgeht, dass diese Macht natürlich ist oder gottgegeben, während der Süden das erwachende Kind wäre, das spürt, dass es an ihm ist, diese Macht anzuerkennen oder auch nicht; das weiß, dass es sie unterlaufen, ihr entkommen kann.

Am Anfang dieses Jahrtausends hat der amerikanische Fotograf und Regisseur Larry Clark in kurzer Folge zwei Filme gedreht, „Bully“ und „Ken Park“, bei denen ich an den Heiner-Müller-Satz denken musste. An dessen zivilisierte Lesart, auch wenn diese Filme ziemlich gewalttätig sind. Wenn man sich diese Filme jetzt, zehn Jahre später, wieder anschaut, kann man feststellen, dass sie nicht älter geworden sind – vielleicht werden sie solange dauern wie die Heiner-Müller-Sätze, weil in ihnen etwas verhandelt wird, das seine Aktualität nicht morgen eingebüßt. „Bully“ und „Ken Park“ verhalten sich zueinander, „Ken Park“ spendet den Trost, den man in „Bully“ nur schwer findet, „Ken Park“ öffnet eine Perspektive, die „Bully“ nicht zu haben scheint.

Die Größe der Filme zeigt sich auch am Widerstand, den es dagegen gibt, gegen Clarks angeblichen Voyeurismus, gegen die Gewalt, die Trostlosigkeit, die von Leuten, die sie nicht aushalten können, „zynisch“ genannt wird. Aber das mit dem Voyeurismus, der Gewalt, der Trostlosigkeit, das stimmt, wenn überhaupt, nur zur Hälfte, es steckt in diesen Filmen auch eine Hoffnung, eine Liebe, die den Gedanken an die mögliche Zivilisierung des Heiner-Müller-Satzes erst

aufbringt. Weil Larry Clark seinen jugendlichen Protagonisten, die einmal 18, 19, 20 sind und das andere Mal etwas jünger, ihre Körper lässt, ihre Sexualität.

„Bully“ ist ein Film über den Nord-Süd-Konflikt vor der eigenen Haustür, er basiert auf einer wahren Geschichte und spielt in Florida, und der Norden wäre dann der Reichenwohnt Weston, an den der alle drangsaliierende Bobby einst ziehen soll, während der Süden das suburbane Fort Lauderdale ist, aus dem die Gruppe der Unterprivilegierten, die gegen ihren Unterdrücker aufbegehrt, nie herauskommen wird. Die Unterprivilegierten können sich nicht einmal Bewegung leisten: Den Wunsch von Marty, dem längsten und am ärgsten drangsalierten Freund von Bobby, wegzuziehen, schlägt der Vater ihm ab. Der Vater von Bobby, der seinem Sohn, der als einziger hier aufs College gehen wird, besseren Umgang wünscht, droht dagegen mit Umzug. Am Ende muss Bobby sterben in einem fürchterlich hilflosen Kollektivmord. Die dilettantische und darin monströse Gewalt ist die Sprache, zu der die Unterprivilegierten zu finden versuchen – und dass das die falsche Sprache ist, zeigt sich auch daran, wie die Rächer ihrer eigenen Zurücksetzung feststellen müssen, dass sie durch den Mord nicht zu dem Frieden kommen, den sie sich erhofft hatten. Die Unterdrückten in „Bully“ haben den falschen Weg in die Freiheit genommen und sind in der Sackgasse ihrer Unterprivilegierung gelandet, an deren Ende das Gefängnis steht.

„Ken Park“ korrigiert diesen Irrweg. Hier wird aus der falschen Gewalt gelernt, und am Ende erscheint eine Art Paradies, eine Utopie. Am Anfang steht wiederum die Gewalt, der titelgebende Junge bringt sich um, im Skateboardpark, mit einem verzerrten Grinsen auf dem Gesicht, aber dann setzt eine Erzählung von vier Freunden ein, von denen einer, Tate, sein Scheitern auch verlängern wird. Die anderen drei, Peaches, Claude und Shawn, aber wissen sich zu entziehen. Für sie öffnet sich eine Zukunft, aus der ihnen die eigenen und die anderen Eltern schon lange wieder entgegenkommen sind, weil sie dort nichts gefunden haben.

Das Dort – wie auch das Hier der Jugendlichen – ist Amerika, und dieses Amerika sieht nicht gut ist, nicht in Florida und auch nicht in Visalia, Kalifornien, wo „Ken Park“ spielt. Die Kamera fährt immer wieder die Suburbia-Geometrie der Einfamilienhäuser entlang, in denen manche Eltern noch Ordnung halten mit Fotos von sich und ihren Kindern. Die Häuser sind aus dünnem Holz. Man hat viele Bilder von Amerika gesehen, und diese Bilder sind in die Welt exportiert worden als T-Shirts, Lebensstil, Seh-

süchte. Und bei Larry Clark kann man sehen, dass das nur Ausdruck einer Macht ist und kein ästhetischer Gewinn, und hier wie da, also in der Welt, die den Americanism imitiert, und in diesen Filmen, in denen der Americanism hohl ist und nicht mal mehr sentimental wie in „American Graffiti“ von George Lucas, wohnt der Süden im Haus des Nordens – die Bewegung einer Emanzipation.

Die Liebe, die in Clarks Filmen ist, hängt an den Körpern, der Sexualität, dieser Schönheit. Sexualität ist auch eine Sprache, die gelernt werden muss, und wer sie endlich spricht, ist erwachsen. Die Körper in „Bully“ und „Ken Park“ lernen noch, probieren aus. Es gibt einen ungelenten Körperstolz in diesen Filmen – Jungen, die ihren nackten Oberkörper zeigen, fast natürlich, aber schon auch kalkuliert; Mädchen, die mit schlipperm Reiz kokettieren, ohne recht zu wissen, wie man das buchstabiert: kokettieren –, und auch wenn diesen Körpern schon Gewalt angetan wird, sie haben noch eine Zukunft. Anders als etwa der Körper des Vaters von Claude in „Ken Park“: ein Muskelgebirge, ausdefiniert, überdeterminiert, zugerichtet für einen Krieg, der lange verloren ist oder, schlimmer noch, der ohne ihn stattfindet. Die kindliche Seite dieser Körper ist die Zärtlichkeit, die sie haben dürfen, die Momente, in denen etwas gerade nicht so hart ist, wie sich die Jugendlichen selbst gern schon hätten, sondern verwundbar, brüchig, dünn.

Es gibt in „Bully“ und „Ken Park“ viele Möglichkeiten, seine Träume zu begraben; vielleicht wirkt auch deshalb das Ende von „Ken Park“ ein wenig unvermittelt. Es ist ein sehr schönes Ende, fünf Minuten in Utopia: Peaches, Claude und Shawn in einem Haus ohne Eltern, nach der Gewalt, nackt, sich liebend zu dritt, in Varianten, die Pornofilme routiniert bedienen, um Männer zu erregen. Clark ist explizit, aber nicht pornografisch, weil in den Bildern eine große Liebe steckt, zärtliche Aufmerksamkeit füreinander, ein tiefer Friede.

Zwischen dem Sex reden die drei, und Peaches fragt: „Könnt ihr euch an eure Träume erinnern?“, und Claude sagt, dass er vom Weggehen träumt, und weil ihm nichts anderes einfällt außer Amerika, sagt er Hawaii. Claude weiß, dass das Weggehen einsam machen wird, dass es nur ihn gibt in seinen Träumen, aber dass das Weggehen der Schritt in die Zukunft ist, die es hier nicht mehr gibt. Shawn sagt: „Ich kann mir keine anderen Orte vorstellen. Alles, woran ich denken kann, sieht aus wie hier.“ Und es ist nicht sicher, ob aus diesen Worten Pessimismus spricht und nicht doch der Anfang einer Bewegung aus dem Süden heraus.

MATTHIAS DELL

## Bilder von Verfall und Auferstehung

Das „Kraftwerk Jugend“ vor dem Hintergrund  
sozialdokumentarischer Traditionen der Fotografie



■ Auf einem Bett von Sand sind Betonbrocken und -platten zu einer Halde aufgeworfen, die sich von links her fast über die gesamte Breite der Fotografie erstreckt. Sie gehorcht darin dem Querformat der Farbaufnahme, dem auch die anderen zu unterscheidenden Bildebenen folgen: der blaue, nur von wenigen Wolkenfetzen durchbrochene Himmel, drei in verschiedenen Winkeln ausgerichtete, teilweise verdeckte Wohnblöcke und schließlich die asphaltierte Straße. Anders als diese reicht die Halde jedoch nicht ganz an den rechten Bildrand heran. Hier gibt sie den Blick frei auf einen der Blöcke, denen sie ansonsten vorgelagert bleibt, und schafft somit Raum für Spekulationen. Denn das in verschiedenen Beige- und Grautönen spielende Spektrum der Färbung des Schutts sowie die Art und Weise, in der sich dieser in die lose Formation der Blöcke im Hintergrund eingliedert, lässt als gewiss erscheinen, was nur Vermutung sein kann: Es zeigen sich die Überreste einer Architektur, die den übrigen Bauten nicht nur vergleichbar gewesen sein dürfte, sondern in ihrer jetzigen Form auch das Schicksal erahnen lässt, das diese dereinst ereilen wird. Das Bild erscheint demnach als ein Amalgam von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft. In diesem Sinne ist es Dokument eines historischen Prozesses.

Ihm soll das als Brustbild gestaltete Porträt eines blon-

den Mädchens gegenübergestellt werden. Das Gesicht des Mädchens zeigt sich dem Betrachter im Halbprofil vor dem Hintergrund einer besprühten Betonwand. Der neongrüne Streifen, der den Saum des Kragens der Jacke durchzieht, sowie die in derselben Färbung gehaltenen Druckknöpfe korrelieren mit den grellen Farben der Umrisslinien des Graffiti. Tropfnasen, wie sie nachlässig aufgetragene Sprühfarbe kennt, imitiert auch die Schrift des Aufnehmers auf ihrer linken Brust: „Drop Dead!“, lautet die trotzig Aufforderung. Zum einen wird der Unwille artikuliert, sich anzupassen, zum anderen der Eindruck einer unmittelbaren Beziehung von Person und Umgebung erweckt. Die Locken, die bis auf die Schultern fallen, der Pony, der über der Stirn drapiert ist, die Wimperntusche – all dies sind zudem Zeichen einer bewusst gestalteten Erscheinung. Die Ablehnung, die aus „Drop Dead“ spricht, ist keine bloße Verweigerung, nicht destruktiv, sie ist ein konstruktiver Gegenentwurf. Die Fotografie kann als Sinnbild jugendlichen Drängens nach Unabhängigkeit und eigener Identität gelesen werden.

Bereits vor dem Hintergrund einer nur in groben Zügen skizzierten Betrachtung erscheinen die zwei Aufnahmen als Gegensätze, die kaum krasser sein könnten: hier das Porträt eines jungen Menschen, dort ein Panorama ausgestorbener Architektur-Wüste. Tatsächlich stellen die Fotografien in



den jeweiligen Extremen die beiden Pole dar, zwischen denen sich die Arbeit „Kraftwerk Jugend“ des Fotografen Daniel Seiffert bewegt. Über einen Zeitraum von eineinhalb Jahren hat Seiffert Jugendliche in der Kleinstadt Lübbenau, in der Niederlausitz in Brandenburg begleitet. Der Ort war bis 1989 mit seinem Kraftwerk „VEB BKW Jugend“, das der Arbeit auch den Titel geliehen hat, einer der Industriestandorte der DDR. Das Kraftwerk aber wurde gleich nach der Wende geschlossen und 2010, als Seiffert das erste Mal den Ort besuchte, schließlich gesprengt. Lübbenau bewegt sich in der in so vielen Ortschaften Ostdeutschlands zu beobachtenden Spirale von wirtschaftlicher Rezession, Arbeitslosigkeit und Bevölkerungsrückgang. Eine Entwicklung, die sich unweigerlich in das Stadtbild einschreibt, das geprägt ist durch Leerstand und „kontrollierten Rückbau“.

Will man die Arbeit Seifferts beschränken auf den Versuch, den sich hier vollziehenden Wandel in einer Momentaufnahme festzuhalten und somit erfahrbar zu machen, scheint sie sich zunächst in der reichen Tradition eines geradezu klassischen Feldes der Fotografie zu bewegen. Wolfgang Kemp schreibt:

*Zeichen des Verfalls [...] aus einer nichtbetroffenen Sicht wahrnehmen und goutieren zu können, das haben ca. drei Jahrhunderte abendländische Malerei gelehrt: danach hat*

*die Fotografie diese Aufgabe übernommen. Mit einem solchen Eifer und Sendungsbewusstsein hat sie sich gerade auf dieses Thema gestürzt, dass wir annehmen dürfen, dass hier ihre besonderen Interessen berührt wurden und werden.<sup>1</sup>*

Seit den 1960er-Jahren setzt sich die Fotografie in (West-)Deutschland ausführlich und auf unterschiedlichste Weise insbesondere mit dem Strukturwandel wirtschaftlicher Regionen auseinander – allen voran des Ruhrgebiets –, beziehungsweise tragen diverse Fotografen mit ihren einzelnen Arbeiten dazu bei, dass dieser in einer dichten Reihe beeindruckender Bild-Dokumente nachzuvollziehen ist. Zuletzt fand 2010 im Ruhr Museum in Essen eine Ausstellung statt, in der die Helden dieses besonderen „Genres“ versammelt waren: International bekannt sind die Arbeiten Bernd und Hilla Bechers, die industrielle Architektur systematisch dokumentiert und geradezu als Skulpturen inszeniert haben. Aber auch andere namenhafte Fotografen, wie etwa Thomas Struth, waren mit entsprechenden Werken vertreten. Der die Ausstellung begleitende Katalog wurde bezeichnenderweise beworben als „Kaleidoskop, das dazu anregt, sich zu erinnern, Entwicklungen neu zu sehen und zu verstehen“.<sup>2</sup>

Bezogen auf ebensolche Fotografien gemahnt Kemp in dem oben bereits zitierten Aufsatz, nicht zufällig erstmals in den 1970er-Jahren erschienen, an jene Kritik, die spätestens

<sup>1</sup> Kemp, Wolfgang: *Bilder des Verfalls. Die Fotografie in der Tradition des Pittoresken*, in ders.: *Foto-Essays. Zur Geschichte und Theorie der Fotografie*, München 2006, S.99.

<sup>2</sup> *Alles wieder anders. Fotografien aus der Zeit des Strukturwandels*, Sigrid Schneider (Hg.), Ostfildern 2010.

seit Mitte des 19. Jahrhunderts herangetragen worden war an die pittoreske Malerei, die sich leidenschaftlich dem Verfall widmete. Zu den kritischen Stimmen zählte der Maler und Kunsttheoretiker John Ruskin, den Kemp als Anwalt auftreten lässt all derjenigen, die in den vermeintlich ansehnlichen Ruinen leben müssen. Da also Menschen von dem Verfall konkret betroffen seien, stelle sich dieser Ruskin zufolge allein in dem oberflächlichen Blick eines „herzlosen“ Betrachters als malerisch reizvoll dar. Um nicht denselben Fehler zu begehen, so Kemp, sondern die Oberfläche zu durchstoßen und somit von sozialdokumentarischem Wert zu sein, müsse sich eine entsprechende Fotografie „weniger an den Reizen als an den Ursachen einer malerischen Erscheinung interessiert“ zeigen, die „Funktionsweise und Gebrauchswerte“ des Verfallenden detailliert erkunden und aufzeichnen „als reichlich hortende Archivalien einer reichen Vergangenheit.“

In Seifferts Fotografien wird dem Betrachter ein Ort vor Augen geführt, der sich inmitten eines historischen Prozesses befindet; ein Ort, dessen Gegenwart vornehmlich von dem erlittenen Verlust einer Vergangenheit bestimmt zu sein scheint. Dennoch wird nicht der stadtlandschaftliche Verfall dokumentiert. Die Arbeit erschöpft sich nicht in der ersten der eingangs betrachteten Fotografien. Ihren eigentlichen Gegenstand offenbart die zweite Aufnahme. Hier werden

nicht „Archivalien einer reichen Vergangenheit“ gehortet, gilt das Interesse weniger den „Ursachen“ als den Folgen des „Verfalls“. „Kraftwerk Jugend“ ist denjenigen gewidmet, die, mit Ruskin gesprochen, von ihm betroffen sind; die in der sich historisch verändernden Umgebung heranwachsen; deren persönliche Entwicklung also der ihres Umfeldes entgegengesetzt ist, wenn sie sich ihr nicht sogar widersetzt. Denn die Protagonisten agieren zwar vor der ruinösen Kulisse, die Produkt und damit Figuration von Geschichte ist, jedoch stellt sie sich ihnen, allesamt nach 1990 geboren, nicht zwingend auf diese Weise dar. Auch die Rolle des Opfers äußerer Umstände, die jenes Mitleid hervorrufen würde, das Ruskin fordert, will ihnen nicht anstehen. Vielmehr kehrt sich das Verhältnis um: Lübbenau gerät zu einem Inkubationsraum, der in nicht allzu ferner Zukunft verlassen werden wird, da er neben dem Blick zurück kaum weitere Perspektiven zu bieten vermag. Die Sicht des Betrachters auf diesen Ort aber wird für den Augenblick verändert durch die ebenso physische wie zeitliche Gegenwart der hier Heranwachsenden – Energie, freigesetzt von dem „Kraftwerk Jugend“.

JOHANNES VON MÜLLER





























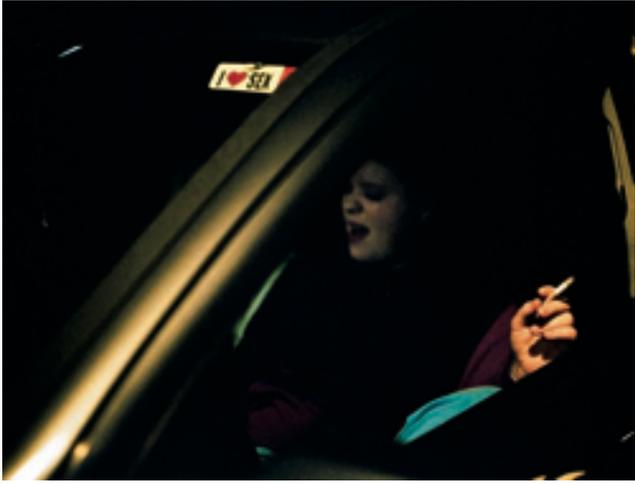






























































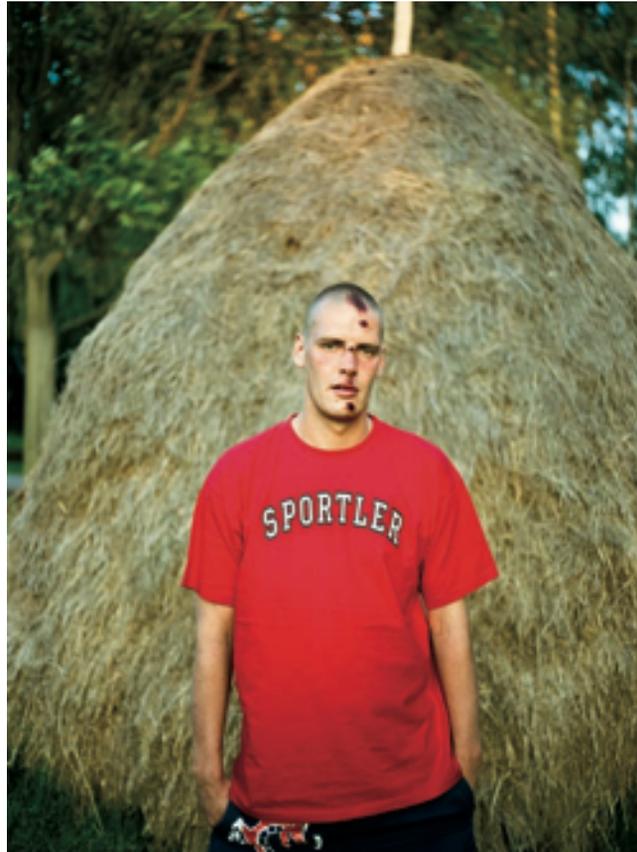
# Palast - Videothek





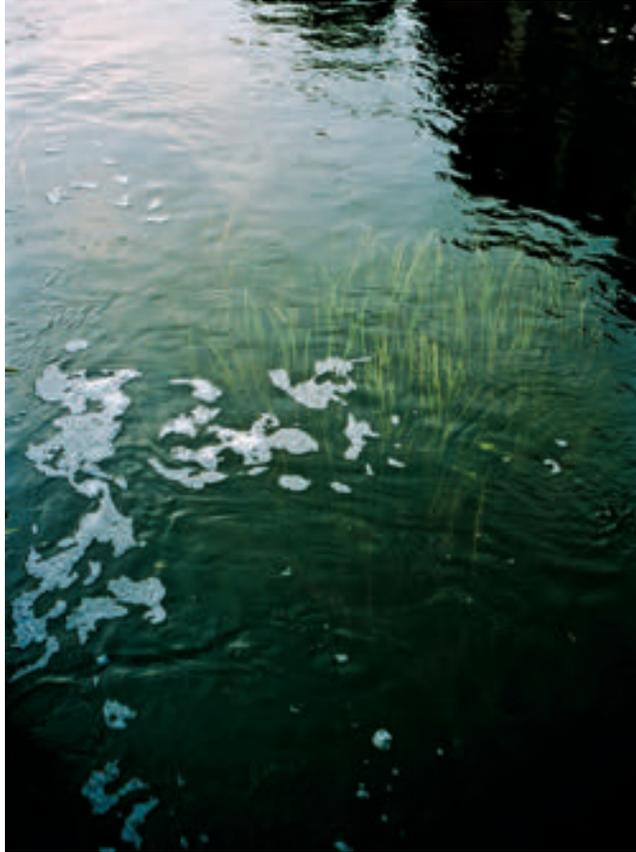


















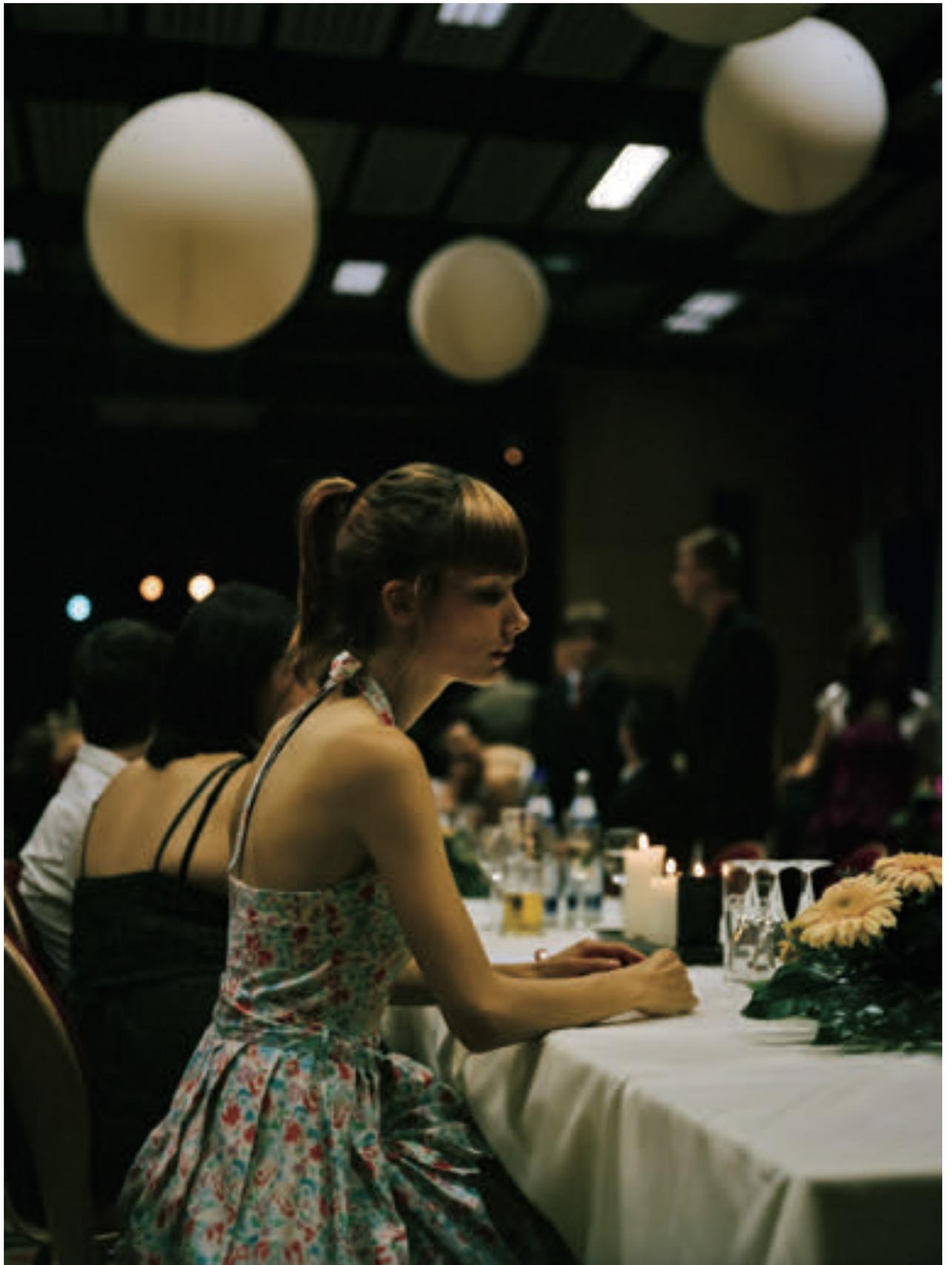


































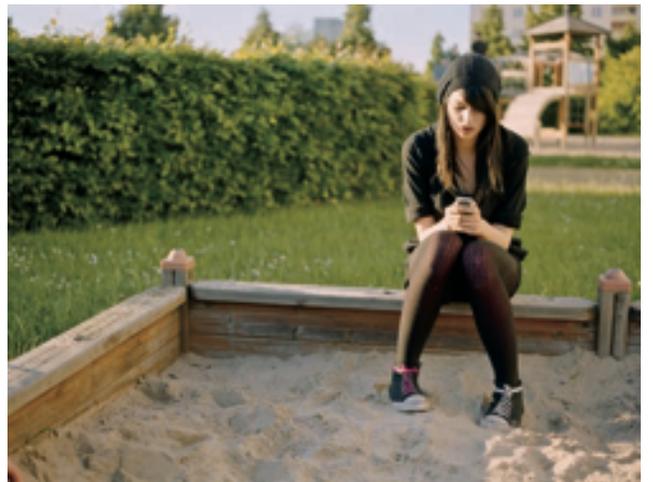




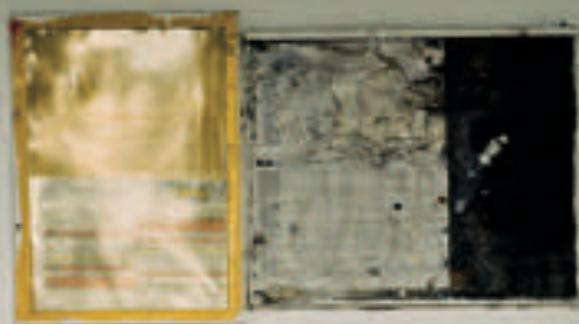












Who was  
the  
man  
and  
the  
man?

THEY'RE ALL DEAD!  
SOMEBODY 0174 4323405  
Kiss LXXXI present  
Ansel 0190123456  
There are five  
of them





































































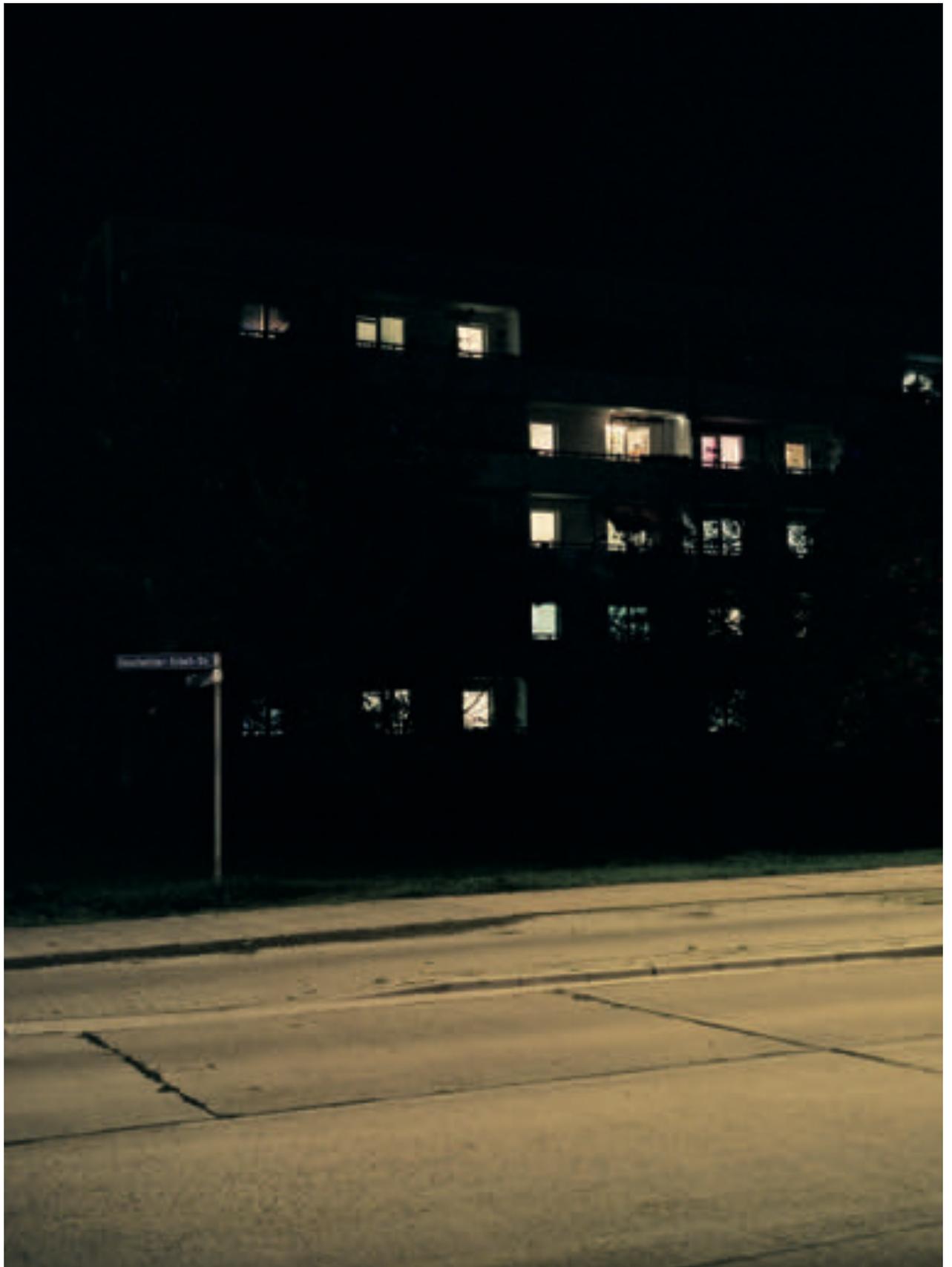


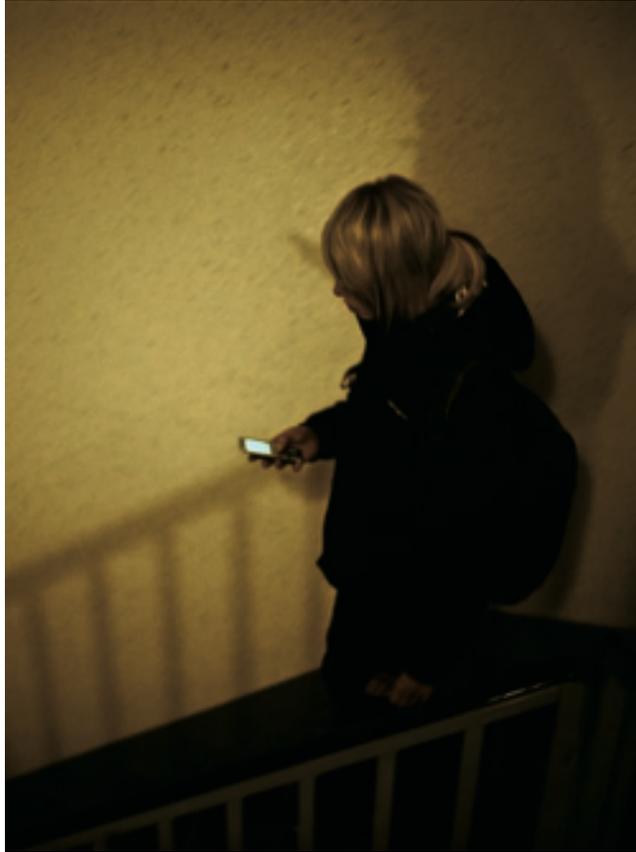


















## Impressum

© 2011 by Daniel Seiffert

1. Auflage / 150 Stück

Alle Rechte vorbehalten.

Fotografie und Titeltext:	Daniel Seiffert
Autoren:	Matthias Dell, Johannes von Müller
Grafik und Layout:	Tonia Welter und Thomas Weyres
Druck:	bookfactory

### Mein herzlichster Dank geht an

meine wunderbare, mich immer unterstützende Familie  
und meine Liebste für all Ihre Inspiration, Liebe und Geduld,  
sowie an meine Freunde für ihre großartige Hilfe:  
Baris Guerkan, Johannes von Müller, Sebastian Olma,  
Jan Pauls, Licia Soldavini und Matthias Walendy.

Weiterhin danke ich meinen Dozenten von der Ostkreuzschule,  
vor allem Ute und Werner Mahler, Jonas Maron, Grischa Meyer,  
Dr. Enno Kaufhold und Thomas Sandberg.

Schließlich möchte ich mich bei der Stadt Lübbenau für ihre  
Unterstützung bedanken und ganz besonders dafür, dass ihre  
Bewohner dem „Kraftwerk Jugend“ ein Gesicht gegeben haben.

