



© Sharon Lockhart, 2016. Courtesy die Künstlerin, neugerriemschneider, Berlin und Gladstone Gallery, New York und Brüssel

Rudzienko

Sharon Lockhart

2016, Farbe, 53 Minuten, Polnisch. **Produktion** Wojtek Markowski, Ola Knychalska, Sharon Lockhart. **Produktionsfirmen** Muddy Hill Productions (Łódź, Polen), Ola Knychalska (Łódź, Polen), Sharon Lockhart (Los Angeles, USA). **Title Design** Purtill Family Business. **Kamera** Yori Fabian, Colin Trenbeath. **Ton** Zofia Moruś, Ola Pniak. **Schnitt** May Rigler. **Mit** Julia Barbarewicz, Weronika Buła, Aleksandra Ciechomska, Katarzyna Drozd, Małgorzata Jańczyk, Natalia Kruk, Dżesika Łazinka, Klaudia Matyja, Vanessa Mazur, Weronika Mechlińska, Agnieszka Miller, Selena Mroczek, Marta Olszewska, Nadia Ozga, Patrycja Pietrucianis, Natalia Rutkowska, Anna Rutz, Marcelina Skiba, Milena Stowińska, Weronika Szałapska, Wiktoria Szcześniak, Anđelika Szczepańska, Klaudia Tomczak, Anita Wyka. **Workshops** Małgorzata Wiśniewska (Bewegungstherapie), Bartosz Przybył Ołowski (Philosophie), Tomasz Węgorzewski (Theater), Joanna Pawluśkiewicz (Improvisation), Kasia Makowiecka (Achtsamkeit), Ewa Tatar (Traumbewusstsein), Ewa Piotrowska (Landwirtschaft), Marcin Masecki (Klavier), Jerzy Regiewicz (Percussion), Ola Markowska (Vocals), Gunia Nowik (Kostüm), Elizabeth Webb, Zindzi Zwietering (Kunst).

Kontakt: wojtek@muddyhill.com

Sharon Lockharts Film *Rudzienko* entstand über drei Jahre hinweg in Zusammenarbeit mit den Bewohnerinnen einer Jugendeinrichtung für Sozialtherapie in der titelgebenden polnischen Stadt. Lockhart lernte 2009 Milena kennen, ein junges Mädchen, das später in die Einrichtung zog. Aufbauend auf dieser Beziehung entwickelte sie eine Reihe von Workshops, um die jungen Frauen darin zu bestärken, sich selbst auszudrücken. Die Gruppe erarbeitete aus ihren gemeinsamen Aktivitäten heraus Dialoge und Bewegungsabläufe. Der dabei entstandene Film zeigt eine Mischung aus Gesprächen, deren Themen von philosophischen Fragen bis hin zu den alltäglichen Sorgen von Jugendlichen reichen, sowie inszenierten und alltäglichen Aktionen, die die vielfältigen Wesenszüge der Mädchen zum Ausdruck bringen. Der Film führt eine neue Herangehensweise an die Beziehung zwischen Bild und Sprache ein: Die auf Polnisch gehaltenen Dialoge werden von längeren Sequenzen mit schriftlichen Übersetzungen ins Englische durchbrochen, die Raum für stille Reflexion bieten.

E-Mail-Austausch zwischen Sharon Lockhart und der Kuratorin und Kritikerin Linda Norden

Linda Norden: Können Sie etwas über die Einladung sagen, ein Projekt in Polen zu realisieren? Was hat Sie nach Polen gebracht? Und war in den Gesprächen, die zu dem ursprünglichen Projekt *Podwórka* führten, bereits klar, dass Sie sich auf Kinder/Jugendliche konzentrieren wollten – oder sind Sie erst in Łódź darauf gekommen?

Sharon Lockhart: Die ursprüngliche Einladung, in Polen zu arbeiten, kam von Adam Budak, Kurator des Łódź Festival of Cultures, mit dem ich bereits im Kunsthaus Graz gearbeitet hatte. Er lud mich nach Łódź ein, um zu sehen, ob irgendetwas mein Interesse wecken würde. Ich hatte gerade das Projekt *Lunch Break* zu Ende gebracht und hatte mich von den Kindern und Jugendlichen losgelöst, mit denen ich in *Pine Flat* zusammengearbeitet hatte. Als ich nach Łódź kam, hatte ich gar keine Pläne. Rein zufällig fielen mir Kinder auf, die in einem Hinterhof spielten, und so kam mir die Idee. Ich war noch nie so schnell zu einem Projekt und dessen Realisierung gekommen.

Können Sie den zeitlichen Ablauf Ihrer Polen-Aufenthalte skizzieren und wie diese zu dem aktuellen Projekt geführt haben?

Meine ganze Arbeit in Polen begann 2009 mit *Podwórka*. Während der Dreharbeiten traf ich ein junges Mädchen namens Milena Slowinska und freundete mich mit ihr an. Damals war sie neun. In den folgenden Jahren blieb ich mit ihr in Kontakt, wie übrigens auch die polnischen Produzent*innen von *Podwórka*, Ola Knychalska und Wojtek Markowski. Als ich 2012 wieder eingeladen wurde, um eine Ausstellung im Schloss Ujazdowski in Warschau zu realisieren, dachte ich mir, dass es toll wäre, mit Milena zu arbeiten. Inzwischen lebten Milena und ihr Bruder in unterschiedlichen Heimen. Ich wollte ihr die Gelegenheit geben, mit ihrem Bruder etwas Zeit auf dem Land zu verbringen. Sie sagte mir, sie wolle ein Buch über ihr Leben schreiben, und mir gefiel die Idee, dazu beizutragen, ihrer Stimme eine Plattform zu geben. Sie hatte etwas mitzuteilen, aber ich war mir nicht sicher, ob sie es bereits direkt sagen müsse. Ola, Wojtek und ich mieteten ein Haus in der Nähe der Stadt der Großmutter und ich versuchte etwas über Milenas Leben in Erfahrung zu bringen und ihr beim Schreiben des Buchs zu helfen. Obwohl ihr Bruder nicht bei uns sein konnte, hatten wir jede Menge Spaß und machten, was man eben im Familienurlaub macht. Milena und ich teilten uns ein Zimmer und wir verbrachten wiederholt Nächte damit, Bilder auf meinem Handy durchzuschauen. Die Verbindung zwischen uns war großartig, aber keine von uns verstand die Sprache der anderen. Nach dem Sommer blieb ich mit Milena in Kontakt und wir planten weitere Abenteuer zusammen. Sie wollte nach wie vor ihre Geschichte erzählen, aber sie wusste nicht wie. Als ich die Einladung erhielt, eine Arbeit für die Liverpooler Biennale 2014 zu realisieren, fasste ich den Entschluss, etwas mit Milena und den Mädchen aus ihrem Heim, dem Jugendzentrum für Soziotherapie in Rudzienko, zu machen. Niemand hat diese Jugendlichen je nach ihrer Meinung gefragt. In jedem Augenblick ihres Lebens wurde ihnen gesagt, was sie zu tun und lassen hatten. Wir versuchten, ihnen eine andere Art Erziehung zu vermitteln. Wir entwickelten Workshops, um ihnen eine Stimme zu verleihen, um den Teil ihrer Persönlichkeiten an den Tag zu fördern, den das System unterdrücken wollte. Dies war die Fortsetzung des Prozesses, den wir mit Milena angefangen hatten, um sie ihre Geschichte erzählen zu lassen, aber jetzt wurde er auf die Gruppe ausgeweitet.

Durch Ihr Œuvre ziehen sich rote Fäden: die Adoleszenz und die Aktivitäten, Seelenzustände und Unbeholfenheit, die dieser Übergangszeit eigen sind – sowohl generell als auch unter dem Eindruck von ganz spezifischen lokalen Verhältnissen und Traditionen –, gehören zu den Interessen, die in den Projekten und Menschen, mit denen Sie in Polen zu tun hatten, besonders auffallen. Mich interessiert aber auch die Art und Weise, in der Sie zu den Menschen, die später in Ihren Filmen und in Ihrer Fotografie vorkommen, familiär-vertrauliche oder zumindest enge Beziehungen aufbauen. Können Sie sich zu der Art und Weise äußern, in der sich diese Beziehungen entwickeln?

Die Beziehungen, die ich mit meinen Protagonist*innen habe, setzen sich fast immer nach den Dreharbeiten fort. Mir gefällt es, Zeit mit den Menschen zu verbringen, die in den Filmen auftreten, sie kennenzulernen und aufwachsen zu sehen. Dies ist in vielfacher Hinsicht das Angenehmste an einem Projekt. Jede dieser Beziehungen ist einzigartig, wie jede Freundschaft, und sie entwickeln sich auf ihre eigene Art. Als Milena im Jugendzentrum für Soziotherapie in Rudzienko landete, fasste ich den Entschluss, für sie und ihre Freundinnen die erste Workshopserie zu realisieren, ohne zu wissen, wie sehr ich diese Kids lieb gewinnen und mich mit ihnen identifizieren würde, wie sehr sie mir ans Herz wachsen würden.

Beginnen die meisten Ihrer Projekte mit einer Einladung oder werden sie durch einen Gegenstand, einen Drehort, einen Ort oder eine Tätigkeit, mit der Sie einen Ort identifizieren (wie etwa Goshogaoka oder Nō, oder das Ikebana-Projekt; oder Teatro Amazonas; Lunch Break; Double Tide), angeregt?

Es ist jedes Mal anders. *Podwórka* fing mit einer Einladung an. *Lunch Break* begann mit einer Idee oder einer Thematik und Maine wurde rein zufällig zum Drehort. Die Milena-Projekte gingen aus meiner Beziehung zu ihr und ihren Freundinnen hervor.

Eine Frage zu der Reihenfolge, zu der Transition von der persönlichen Beziehung zum Film: Haben Sie mit Milena und ihren Freundinnen die verschiedenen Tätigkeiten, die im Film benutzt wurden – das Drachensteigenlassen, das Tanzen –, als geplante Aktionen im Voraus diskutiert? Oder gingen sie aus den Orten hervor, zu denen Sie bei einer bestimmten Einstellung hingezogen wurden?

Im Film entwickelten sich die Dinge sehr organisch. Wir diskutierten ständig Themen und Drehorte. Manchmal, so denke ich, führte die Thematik zum Drehort und manchmal generierte der Drehort die Thematik.

Um kurz zurückzugehen: Mich interessiert wirklich die Frage nach der Reihenfolge, insbesondere wo ein Film anfängt – speziell Rudzienko, aber auch generell. Mich interessiert außerdem die zunehmend komplexe Wechselbeziehung zwischen den theatralischen Anordnungen – oder Mises-en-Scène –, die Sie inszenieren, und Ihren engagierten Beziehungen zu den Leben der Menschen, die in ihren Filmen vorkommen, die ihnen zugrunde liegen und aus ihnen hervorwachsen.

Rudzienko ist für mich wirklich eine andere Art Projekt gewesen. Die Idee der Workshops, dass wir jenseits des Filmprojekts etwas für die Mädchen schaffen, war für mich immer vorrangig, kam vor der Produktion – sowohl chronologisch als auch im Hinblick auf die Bedeutung. Das erste Jahr der Workshops war ein Experiment und eine Überraschung. Ich war nicht ganz darauf vorbereitet, dass es so persönlich werden würde und dass sich so schnell freundschaftliche Beziehungen entwickeln würden. Dies kam von den Mädchen selbst. Sie standen mir und den

Leuten, die ich mitgebracht hatte, sehr offen gegenüber. Alle, die an diesem Projekt teilgenommen haben, staunten über diese Mädchen. Mit dieser Art der theatralischen Inszenierung arbeite ich bereits seit den 1990er-Jahren, und immer hing es davon ab, was die Personen mit einbringen. Keines der Projekte hätte funktioniert ohne das persönliche Moment, das etwas Einzigartiges und Unvorhergesehenes einbringt. Es ist wichtig, dass sie als echte Menschen agieren, dass man ihnen den Raum gewährt, die eigene Persönlichkeit einbringen zu können.

Das ist ja überall im Werk präsent. Es ist eine Art insistierende Erinnerung, quasi ein Pulsschlag, der den oft entwaffnend schönen Landschaften, die als Rahmen für die Beziehungen fungieren, entgegenwirkt. Aber Ihre Felder und Rahmungen sind genauso essentiell und so subtil differenziert, dass es eines aufmerksamen Blickes bedarf, um der Unterschiede gewahr zu werden. Ich liebe es, wie Sie Überraschungselemente in die Landschaften einbauen, wie Sie alles, was in ihnen versteckt ist, offenbaren – mit scheinbar albernen Gesten, wie in der Szene, in der die Mädchen aus dem Baum emportauschen oder vom Feldboden aufspringen. Ich liebe es, wie dies mit dem natürlicheren Rumhängen kontrastiert wird, zum Beispiel wenn die drei Mädchen auf der steinernen Mauer sitzen und plaudern.

*In Ihrem Œuvre gibt es jede Menge komplexe, miteinander verflochtene Konstanten, die als Kontrapunkte zu den sehr spezifischen sozialen Verhältnissen der Mädchen in **Rudzienko** oder der Kinder in Pine Flat gesetzt werden. Ich denke etwa an die ethnografische Untermauerung, mit der Sie stets diese sehr engen Beziehungen mit Ihren Protagonist*innen umgeben, oder Ihre Vorliebe für eine gewisse pastorale, kinematographisch komponierte Feldlandschaft. Das heißt, ich versuche die Methode zu ergründen, mittels derer Sie an der Distanzierung tüfteln, mit der unbekannte oder entlegene Subjekte normalerweise behandelt werden, indem Sie eng genug mit ihnen zusammenarbeiten, um sie zu befähigen, in Ihren Filmen wirklich aufzutreten, statt lediglich von einer dokumentierenden Kamera gefilmt zu werden.*

*Können Sie etwas darüber sagen, wie sich Kunst und Leben gegenseitig beeinflussen? Wie lernen Sie Ihre Protagonist*innen kennen? Wie werden sie in Ihren Drehbüchern zu Figuren? Und wie arbeiten Sie mit ihnen als Regisseurin am Set?*

Das jüngste Projekt ist wohl etwas anders als die früheren, da es sehr persönlich geworden ist. Mit einigen der Mädchen bin ich jeden Tag über die sozialen Medien in Kontakt. Wie gesagt: Ich war überrascht, wie offen die Mädchen sich mir gegenüber verhielten, aber ich habe daran gearbeitet, diesen Raum zu schaffen. Als wir zum ersten Mal in die Jugendeinrichtung gingen, um Mädchen für das Projekt zu gewinnen, zeigten sie uns ihre Schlafzimmern. Als sie zum ersten Mal zum Bauernhof kamen, den wir für das Projekt gemietet hatten, zeigten wir ihnen als erstes unsere Zimmer. Dann haben wir uns hingesetzt und zusammen etwas gegessen, bevor der polnische Erzieher und Philosoph Bartek Przybył Ołowski einen Workshop durchführte, an dem auch ich und meine Mitarbeiter*innen teilnahmen. In diesem Projekt habe ich sehr hart daran gearbeitet, die Mädchen als gleichberechtigte Teilnehmerinnen zu behandeln, die die Drehbücher und Drehorte bestimmen durften. Ich ließ mich von ihren Interessen inspirieren und habe daraus etwas gewonnen.¹

*Um auf das Distanzieren zurückzukommen: Sie unternehmen allerlei, um einen Abstand zwischen dem*der Betrachter*in und Ihren*

*Protagonist*innen aufzubauen. Sie stellen gewissermaßen eine dokumentarische Distanz wieder her, aber eben strukturell – durch den Einsatz von getimten Aufnahmen oder von einer festen Kamera sowie durch die Mises-en-Scène oder die offensichtlich nachgestellten Inszenierungen von Szenen, die „gefundene“ Aktivitäten hätten sein können.*

Das ist ein interessanter Punkt. Die Produktionsseite meiner Projekte ist so anders als die Rezeptionsseite. Ich denke, das liegt daran, dass die Medien (Film und Fotografie) eine so eigene Dynamik haben. Ich denke, man muss den Abstand anerkennen, den man zum Subjekt eines Films hat, um einen Raum für die Betrachter*innen zu kreieren, in dem sie durch ihre eigenen Denkprozesse partizipieren können. Die Medien selbst sind so manipulativ und die Betrachter*innen haben sich so sehr daran gewöhnt, diese Manipulation hinzunehmen, dass es notwendig ist, auf Distanz zum Bild zu gehen.

*Können Sie etwas mehr über die Beziehung zu ihren Subjekten sagen, die Sie für Ihr Publikum erreichen wollen? Das heißt: Inwiefern sollen wir den Eindruck erlangen, dass wir die Protagonist*innen in Ihrem Film „kennen“, und was möchten Sie, dass wir über sie wissen? Ist das etwas, das Ihnen ebenso wichtig ist wie das Strukturieren des Films oder Ihre eigene Beziehung zu den Menschen darin?*

Ich weiß nicht, ob ich überhaupt möchte, dass die Betrachter*innen denken, sie würden die Protagonist*innen im konventionellen Sinne „kennen“. Ich möchte, dass sie über ihr eigenes Leben nachdenken. Ich möchte, dass sie in eine Beziehung zu den Personen im Film treten, und das passiert fast immer dadurch, dass man sich seiner selbst bewusst wird und sich gleichzeitig für den anderen Menschen interessiert.

*Es gibt noch ein anderes Spiel, das Sie aufbauen, nämlich zwischen dem Vertrauten und dem Formalen: das Vertrautsein mit und zwischen den Personen und Ihre höchst formalisierten, exquisiten Anordnungen. Abgesehen von der offensichtlichen Freude, die Sie an der formalen Schönheit Ihrer Aufnahmen sowie am Ton haben: Werden einige der formalisierenden Kunstgriffe eingesetzt, um Ihre Protagonist*innen zu schützen?*

Ich weiß, dass ich meinen Protagonist*innen gegenüber sehr beschützend bin und ich nehme es persönlich, wenn das Publikum sie nicht „kapiert“. Ich würde nicht sagen, dass die formalen Aspekte dazu da sind, sie zu schützen. Ich habe vor kurzem **Rudzienko** einem Publikum in einem Zentrum für schwer erziehbare Jugendliche in Schweden gezeigt. Irgendjemand bemerkte, dass sie die Präsenz der Rahmung durch die statische Kamera sehr zu schätzen wussten, weil so suggeriert werde, dass es immer etwas jenseits des Rahmens gebe, das alles, was innerhalb passiert, kontrolliere. Er meinte, dies erzeuge eine Empathie, die eine tolerantere Sicht auf die Verhaltensmuster und die sie generierenden Umstände einfordere.

*Das ist eine wunderbare Beobachtung. An dieser Stelle wäre es vielleicht sinnvoll, etwas mehr ins Detail zu gehen über die Art und Weise, wie Sie mit den Mädchen in **Rudzienko** gearbeitet haben – über Ihre Forschung, über die Workshops sowie über die theatralisierten Set-ups, die Sie für gewisse Aufnahmen konstruiert haben ...*

Als wir die Arbeit an **Rudzienko** aufnahmen, wusste ich nicht genau, wie das Werk als Film ausfallen würde. Ich wusste, dass ich die Workshops machen wollte und dass sie etwas Diskursives auslösen würden. Was ausgelöst wurde, war ein Gespräch oder eine Serie von Gesprächen. Wie vorhin gesagt: Wir wollten

ihnen etwas anderes als Erziehungsmodell geben, wollten sie nach ihrer Meinungen fragen und diese Ideen entwickeln. Jeden Tag haben wir einen anderen Drehort gewählt und haben unser Programm auf einen Aspekt dieses Ortes hin ausgerichtet. So ist jedes Gespräch mit seinem Drehort verbunden.

*Ich bin der Ansicht, dass Rudzienko und die anderen Projekte, die Sie mit Milena realisiert haben – auch Lunch Break und Double Tide, aber nicht Podwórka oder Pine Flat – eher soziologisch als ethnografisch erscheinen. Das heißt: Die Protagonist*innen scheinen weniger exotisiert und gleichzeitig von Ihnen besser „gekannt“, etwas weiter entwickelt als Charaktere, denn als Typen oder Beispielen für das, was sie tun. Halten Sie das für eine korrekte Auffassung?*

Ich würde auch *Pine Flat* in die eher soziologische Gruppe mit aufnehmen wollen. Für *Pine Flat* habe ich das erste Mal über Jahre hinweg mit einer Gruppe von Menschen zusammen gearbeitet, bevor ich sie filmte. Generell würde ich sagen, dass ein zeitliches Engagement ein anderes Projekt generiert als etwas schnell zu Ende Gebrachtes. Ich hoffe, dass meine Protagonist*innen nicht exotisiert werden, und ich arbeite immer daran, davon wegzukommen.

Können Sie etwas über die Übersetzungsprozesse bei Rudzienko sagen? Genauer formuliert: Können Sie präzisieren, wie Sie das, was die polnischen Mädchen sagten, verstehen konnten, was Sie von ihren Dialogen einfangen und was Sie schützen wollten? Und würden Sie vielleicht danach erklären, wie Sie den Ton im Film rekonstruiert haben und wie Sie zu dem Entschluss gekommen sind, die Übersetzung zu visualisieren?

In diesem Projekt war das Übersetzen von Anfang an ein großes Thema. Ich habe immer polnisch Sprechende dabei gehabt und einige der Mädchen sprachen fließend Englisch, aber ich hatte nie professionelle Übersetzer dabei, was die Kommunikation sehr anstrengend machte. Ich denke, dass die Kraft, die wir dafür aufbringen mussten, uns zusammenschweißte. In den ersten Workshops hat Bartek zwischen den Mädchen und mir vermittelt. Das war recht hilfreich.

Die Texte, die die Mädchen produzierten, entstanden im Rahmen seiner Workshops. Das Team, Bartek und ich diskutierten die Inhalte jeden Abend und sprachen am nächsten Tag mit den Mädchen über das, was sie bei der Aufnahme sagen wollten. Oft entstanden ihre Dialoge aber spontan vor Ort. Ich wusste ungefähr, was sie sagten, aber die genauen Inhalte wurden für mich erst dann konkret, als ich zurück in Los Angeles war und einen Übersetzer bat, sich die Aufnahmen vorzunehmen und die Texte Wort für Wort zu übersetzen. Später ließ ich einen anderen Übersetzer die Texte durchgehen und entdeckte, dass es Feinheiten gab, die dem ersten entgangen waren. Meistens sah ich meine Rolle nicht darin, die Mädchen vor ihren eigenen Worten in Schutz zu nehmen. Man sagte ihnen, dass dies ihre Gelegenheit war, der Welt etwas zu sagen. Also habe ich sie ernst genommen und bin davon ausgegangen, dass das Gesagte mit Absicht gesagt wurde.

Zu entscheiden, was in den Film eingehen sollte und was nicht, war schwierig. Die Gespräche, die nicht funktionierten, waren diejenigen, die konfus und ziellos waren. Ich wollte alles aufnehmen, aber ich musste den Inhalt begrenzen, damit der Film als Ganzes funktionieren konnte. Ich hatte große Schwierigkeiten einen Weg zu finden, wie der Text präsentiert werden könnte,

denn ich halte Untertitel für problematisch. Wenn man immer lesen muss, ist man nicht in der Lage, die Bilder zu betrachten oder dem Klang der polnischen Stimmen und der Umwelt zuzuhören. Die Präsenz von Untertiteln macht alles textlastig und beraubt dich deiner Sinne. Ich war der Ansicht, die „Stimme“ der Mädchen sei mehr als das, was sie sagten. Es kam auch auf den Klang ihrer Stimme an. Ich habe alles nur Denkbare ausprobiert, wie die Übersetzung einfließen könnte und kam schließlich auf die drei Laufftexte. Mir gefällt es, dass dem Text so eine Würde verliehen wird und dass man genug Raum hat, sich mit ihm und mit dem Bild zu befassen.

Was den Ton anbelangt, haben wir viel Arbeit investiert, um die Textur der gefilmten Orte herauszubringen. Ich wollte, dass die Menschen die Gespräche hören und – sofern Polnisch ihre Muttersprache ist –, auch verstehen können, aber ich wollte auch, dass das Gefühl der Landschaft immer präsent ist. [...]

*Ich möchte Sie nach Ihrer Meinung zu Janusz Korczak und seinem Buch How to Love a Child (1919) fragen. Der Titel allein spricht Bände und ist ein Thema, auf das Sie absolut eingestimmt sind. Das für mich Erstaunliche an Ihren Filmen ist die Art und Weise, wie Sie die Wichtigkeit einer gewissen Qualität an Aufmerksamkeit unterstreichen – einer Aufmerksamkeit den Menschen, der Landschaft, der Arbeit, dem Handwerk und den alltäglichen Dingen gegenüber – und die Art und Weise, wie kleine Gesten und harsche Worte und schon ein Mangel an Aufmerksamkeit schnell verletzen und Schaden anrichten können. Aber noch spezifischer: Wie Sie kontinuierlich auf jene winzigen, übersehenen Wortwechsel und Anerkennungen zwischen den Mädchen mittels der Hervorhebung und Wiederholungen, die das Kino, die Malerei und die Fotografie (also Bilder und Begegnungen, die durch ästhetische Anpassungen intensiviert worden sind) ermöglichen, aufmerksam machen. Ich denke, es geht hier sowohl um die Qualität der Aufmerksamkeit als auch um ihr Ausmaß. Das heißt: Ich denke, dass Ihre präzise kalibrierten formalen Intensivierungen – das verlangsamte Betrachten und die langen Stills; übertriebene (manipulierte) Toneinstellungen; genauestens beobachtete, inszenierte, gefilmte und umrahmte Mises-en-Scène; und vielleicht vor allem die echten Beziehungen, die Sie zu echten Menschen in echt gelebten Situationen etablieren, und Ihre kollaborative Regie-Arbeit an all dem – die Betrachter*innen in eine Qualität von Aufmerksamkeit hineinziehen, die sich der Ihrigen annähert, sowie in eine Qualität von Erfahrung, die Ihre eigene umfasst, selbst während Sie Ihre Subjekte vor falschen Annahmen unsererseits schützen.*

Es ist interessant, dass Ihre Frage bei Korczak beginnt und allmählich fast alles umfasst, was ich mache. Ich denke, dass es aufschlussreich ist, es so zu formulieren, denn es geht wirklich darum, allen (den Personen, den Betrachter*innen und den am Projekt Beteiligten) ein gewisses Maß an Respekt zukommen zu lassen. Das war es, was mich zunächst zu Korczak führte: die Tatsache, dass er Kinder genug respektierte, um ihnen ein Ausmaß an Autonomie zu gewähren, das Erwachsene häufig als gefährlich ablehnen. Er ermutigte die Kinder in seinem Waisenhaus ein eigenes Parlament und ein eigenes Gerichtswesen zu bilden und er ermöglichte ihnen auch eine eigene Zeitung, die *Kleine Revue*. Er war einer der ersten, der die Rechtsansprüche von Kindern verfochten hat. Das Thema hat mich immer interessiert, sowohl die Frage von Zivil- und Menschenrechten im Allgemeinen als auch spezifisch die der Kinderrechte. Eine Inspirationsquelle für *Lunch Break* war die Recherche, die ich für *Pine Flat* betrieben hatte, und auch die Fotos von Lewis Hine,

die für Kinderarbeitsgesetze warben. Korczak meinte, dass es für Kinder wichtig war, scheitern zu dürfen. Ich halte das auch für eine interessante und wichtige Position. In gewisser Hinsicht entspricht es auch meiner Einstellung dem Publikum gegenüber. Bei meinen Filmen geht es mehr darum, den Menschen die Gelegenheit zu geben, sich mit dem Werk auf ihre je eigene Art auseinanderzusetzen, als ihnen eine bestimmte Art von Zuschauerrolle aufzunötigen.

¹ 2014 arbeitete die Gruppe mit dem polnischen Erzieher Bartek Przybył Ołowski zusammen, um Übungen zu entwickeln, die die individuellen Stimmen der Mädchen bei der Formulierung ihrer Weltansichten stärken sollten. 2015 arbeiteten sie mit der Kuratorin Ewa Tatar, dem Theaterregisseur Tomasz Węgorzewski und der Bewegungstherapeutin Małgorzata Wiśniewska zusammen, um die psychologische Genese von Bewegungsabläufen zu erkunden. Danach lasen sie als Gruppe Edgar Allan Poes schauerromantische Erzählung *Der Untergang des Hauses Usher*, die als Rahmen für den Umgang mit den Träumen der Mädchen dienen sollte.

Das Interview zwischen Linda Norden und Sharon Lockhart wurde erstmalig im Zusammenhang mit Sharon Lockharts Einzelausstellung „Rudzienko“ in der Gallery TPW, Toronto, 8. September – 29. Oktober 2016, veröffentlicht.

Sharon Lockhart, geboren 1964 in Norwood, USA, lebt und arbeitet in Los Angeles. Über die letzten 25 Jahre hat sie ein umfangreiches Werk im Bereich Film und Fotografie geschaffen. Viele ihrer Projekte entstehen in Zusammenarbeit mit bestimmten Gruppen und beinhalten jahrelange intensive Recherche. Ihre Arbeit wurde weltweit in Einzel- und Gruppenausstellungen gezeigt. Seit 2006 war sie mit zahlreichen Filmen im Programm des *Forum* und *Forum Expanded* vertreten.

Filme

1994: *Khalil, Shaun, a Woman under the Influence* (16 Min.). 1997: *Goshogaoka* (63 Min.). 1999: *Teatro Amazonas* (40 Min.). 2003: *Nō* (32 Min., Forum 2010). 2005: *Pine Flat* (137 Min., Forum Expanded 2006). 2008: *Lunch Break* (83 Min., Forum Expanded 2009), *Exit* (41 Min.). 2009: *Podwórka* (32 Min., Forum Expanded 2010), *Double Tide* (99 Min., Forum 2010). 2016: *Rudzienko*.