Auf das Gras schlagen, um die Schlangen aufzuscheuchen : Konzeptuelle Strategien der Kunst für die Öffentlichkeit

Autor(en): **Wintsch, Susann**

Objekttyp: **Article**

Zeitschrift: **Schweizer Kunst = Art suisse = Arte svizzera = Swiss art**

Band (Jahr): **- (2004)**

Heft 2: **Here we are! : Kunst und Öffentlichkeit = Here we are! : art et public**

PDF erstellt am: **22.05.2024**

Persistenter Link: https://doi.org/10.5169/seals-625682

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.
Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.
Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Ein Dienst der *ETH-Bibliothek*
ETH Zürich, Rämistrasse 101, 8092 Zürich, Schweiz, www.library.ethz.ch

http://www.e-periodica.ch

AUF DAS GRAS SCHLAGEN, UM DIE SCHLANGEN AUFZUSCHEUCHEN

Konzeptuelle Strategien der Kunst für die Öffentlichkeit

Susann Wintsch

Welche Mittel und Wege gibt es, von der alltäglichen Welt in die Schichten einer schwerer zugänglichen Wirklichkeit zu gelangen? Indem man gezielt eine Nadel in einen neuralgischen Ort steckt, kann man mithilfe der ausgelösten Vibrationen eine verfeinerte Sicht der Realität gewinnen. Künstlerinnen und Künstler rund um den Erdball nutzen diese Strategie, um die Öffentlichkeit anzusprechen.

In der Ecke steht ein metergrosser Kaktus in einem kleinen Topf mit trockener Erde. Über ihm hängt ein Lautsprecher, aus Einzelteilen behelfsmässig zusammenmontiert. Daraus ertönt eine weibliche Stimme, welche die Worte „madura, crece ... madura, crece ... madura, crece ..." (reife, wachse ...) in den Äther über der Pflanze ausgiesst. Ein Tonband, das auf dem Lautsprecher liegt, charakterisiert die Stimme als Teil eines umfassenden Überwachungsapparats, aus dem kaum ein Entrinnen möglich scheint.

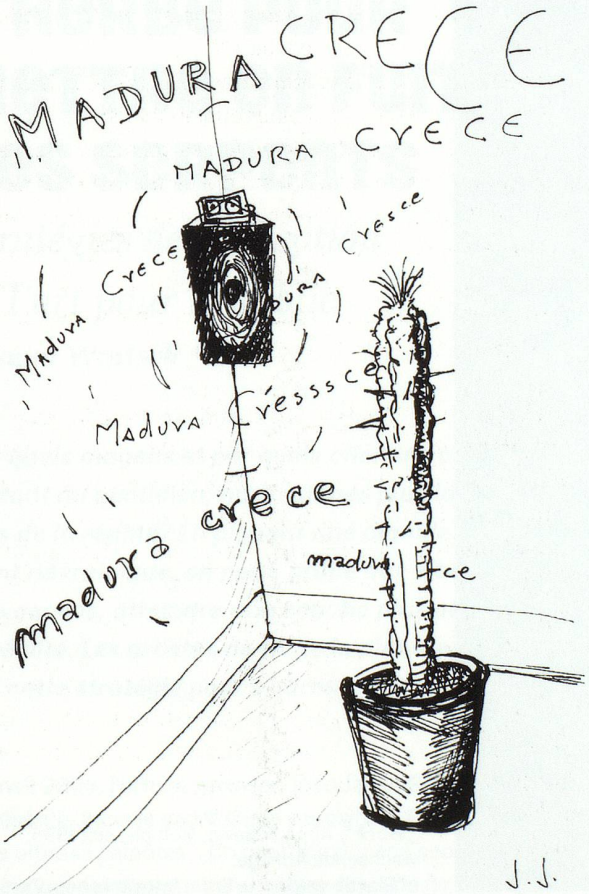
Der peruanische Künstler Juan Javier Salazar (*1955) hat diese Arbeit in einer Ausstellung in Lima im April 2004 installiert. In einem Interview gab der Künstler kürzlich Auskunft über seinen künstlerischen Ansatz. Gefragt nach seinem Begriff von Heimat, zitierte er den portugiesischen Schriftsteller José Saramago. Saramago hat in diesem Zusammenhang pointiert auf das gefährliche Band hingewiesen, das zwischen dem Konzept von Heimat und dessen Realisierung besteht: „Die Heimat existiert einzig in der Vorstellung von Intellektuellen. Für die Massen wird sie zum Köder, mit dem das System sie andauernd versklavt."[1] Dieses Paradigma von Macht und Angst beherrscht das politische und kulturelle Klima in Peru. Selbst Jahre nach dem Guerillakrieg hält die Lähmung der aufgeklärten Elite und der indigenen Bevölkerung im Amazonasgebiet und den Anden an. Das Trauma fusst auf der fortwährenden Festschreibung des Tabus, über die Auflösung der kolonialen Gesellschaft nachzudenken. „Am Ende der Bipolarität", so Salazar, gibt es „weder die Möglichkeit, mit zwei ideologischen Systemen zu spielen, noch die radikale Variante , als Anarchist zu leben."[2] Die demagogische Verführung der herrschenden Klasse im Auge, beharrt Salazar auf einer dualen Weltsicht. Nur mithilfe eines zweiten, differenten Auges sei man in der Lage, seine Aufmerksamkeit auch auf die verborgenen Schichten und Potenziale zu richten. Salazars Arbeit „Dos ultimas palabras" bietet dazu eine einprägsames Metapher: Einen Kaktus, der sich dem System zwar aussetzen muss, diesem aber nicht zudient, sondern unter einer widerborstigen Hülle zusätzliche Energien ausbildet.

Auch die in Sarajevo lebende Künstlerin Alma Suljevic (*1963) hat ein simples, aber präzises Bild geschaffen, um konfliktträchtige Bereiche der Öffentlichkeit zu entschärfen: Ein Säckchen Erde aus vormals minenverseuchtem Gebiet, das man in die Hand nehmen und forttragen kann. Suljevic, die auch als Minenräumerin arbeitet, hat die Erde am Ort der Räumung entnommen. Als Künstlerin verkauft sie sie zusammen mit Zertifikat für 50 Euro. Dieser Betrag fliesst zurück in Minenräumprojekte. Die Erdhäufchen dagegen werden zur Metapher, um auch über Entsorgung der Landminen im eigenen Kopf nachzudenken. Darüber hinaus bildet jedes Multiple einen sichtbaren Teil eines stetig wachsenden Lands, das in losen Inseln den Globus umspannt.

Suljevics Verbindung zwischen landschaftlichen und mentalen Barrikaden ist in Texten der frühen Konzeptkunst bzw. Landart angelegt. Der Künstler Robert Smithson formulierte 1969 präzise Analogien zwischen Geist und Erde, die unterdessen Kultstatus erlangt haben: „[...] Unser Denken und die Erde sind in unaufhörlicher Erosion begriffen, Gedankenströme tragen abstrakte Dämme ab, Gehirnwellen unterspülen Denkklippen, Ideen zersetzen sich zu Steinen des Nichtwissens, und begriffliche Kristallisationen zerfallen zu Ablagerungen sandiger Vernunft." Seine Erdprojekte bezeichnete der Künstler entsprechend als „abstrakte Geologie". Die Dynamik und Unabgeschlossenheit von Landschaft und Zivilisation spiegelt sich in der Realität der Gedanken und Konzepte. Folglich plädierte Smithson für „trübes" Denken, weil beim Zersetzen der Dinge die unmittelbare Umgebung aufgewühlt wird.[3]

Das Verfahren der Deduktion ist auch für Dennis Oppenheim, ebenfalls ein amerikanischer Künstler, zentral, um auf und in die Welt zu schauen. In einem Interview mit Patrizia Norvell 1969 sprach Dennis Oppenheim über seine Lochprojekte, die neues Land und neue Einsichten entstehen lassen. „Ein Loch wirft die Frage auf, wo sich eigentlich das Objekt befindet. Wenn ein Loch ein Objekt ist, ist es dann der Einschnitt oder seine Umgebung? Und wo endet diese Figur, die du in den Boden geschrieben hast, und wo beginnt sie? [...] Ist dein Produkt der ganze Globus mit einer Kerbe darin? Zweifellos. [...] Ich bin sicher, dass dein Fokus zweifach sein kann. Es gibt den negativen Bereich, aber er endet an einem Punkt, und dort beginnt das Terrain und weitet sich aus."[4] Der Schnitt im Boden ist also nichts weiter als eine Methode, um den Kontext eingehend zu betrachten. Die brüchige Stelle wird paradoxerweise zum einzigen statischen Punkt, während sich alles ringsherum öffnet und dehnt.

Die Brasilianerin Paola Junqueira (*1963, lebt in Genf) wendet diese Methode der Beobachtung, wie sie Smithson und Oppenheim formuliert haben, in einer langfristigen Versuchsreihe an (1998–2008). Die Künstlerin gräbt Löcher in unterschiedlichen Orten auf der Welt, um den Prozess der Eingliederung und deren Auswirkungen auf das Umfeld in Fotografien und Videos zu dokumentieren. Nach der Bewilligung erfolgt die Grabung in einer streng eingehaltenen Arbeitszeit. Auch die Kommunikation mit den Nachbarn und den Vorübergehenden wird aufgezeichnet. Zudem zeigen sich die einzelnen Sedimente der Landschaft in der Aufschüttung, die Junqueira an den Rändern der Mulde ablagert. Ergibt sich keine Möglichkeit, ein Loch auszuheben, dann setzt sie sich etwa auch in eine Kiste auf der Bühne, wo sie ihre Präsenz vor den Zuschauern verteidigen muss. Auf diese Weise wird „24 hours of a hole" zum Experiment, das Voraussetzungen von Niederlassung und Integration thematisiert: Verhandlung, Arbeit und Interpretation.



Dos utlimas palabras: madura, crece ... madura, crece ... madura, crece, Juan Javier Salazar, 2000
Installation für eine Ecksituation, Kaktus, Lautsprecher mit Tonbandgerät

Künstlerinnen und Künstler gehören zu jenen Menschen, die sich berufshalber häufig an fremden Orten aufhalten, sich dort aber immer nur kurzfristig niederlassen. Diese Erfahrung veranlasste die südafrikanische Künstlerin Candice Breitz, von einer prekären Nähe zu den Managern der globalisierten Wirtschaft zu sprechen. „Das nomadische Leben von Projekt zu Projekt imitiert die Bewegung des sozialen Kapitals über internationale Grenzen hinweg. Eine Möglichkeit, wie sie [die Künstler] verhindern können, auf dieses Schattendasein des Kapitalflusses reduziert zu werden, ist, sich in die Tätigkeit des Übersetzens zu stürzen, während man zwischen den Kulturen hin- und herreist. Denn Künstler können die Grenzen erkennen, welche sie mit ihrer Arbeit überschreiten."[5]

Das Verfahren des Über-Setzens wird in einer Videoarbeit von Erik Dettwiler (*1970, lebt in Zürich) paradigmatisch inszeniert. Dettwilers Ausgangspunkt ist die monumentale Treppe in Odessa, die in Sergej Eisensteins Film „Panzerkreuzer Potemkin" (1924) zu einem der eindrücklichsten Bilder für politische Gewalt geworden ist und zugleich einen Köder für die Revolution darstellt. Wie kann sich ein Uneingeweihter der Geschichte stellen, wenn er nur ihren Mythos kennt? In seiner Videoarbeit „Potemkin'sche" schwebt der Künstler über die Treppenabschnitte hinweg. Er landet kurz auf ihren Podesten, um von dort erneut loszufliegen. Dieses punktuelle Verweilen auf fremdem Boden entspricht der tatsächlichen Erfahrung eines Fremden. Gerade weil er oder sie das Nichtwissen eingesteht, entsteht ein brauchbares Werkzeug, um zwischen der fremden und eigenen Welt zu kommunizieren.

Die hier vorgestellten künstlerischen Arbeiten von Juan Javier Salazar, Alma Suljevic, Paola Junqueira und Erik Dettwiler kommen aus unterschiedlichen Gesellschaften, doch verwenden sie eine gemeinsame Strategie: Sie klopfen das Sichtbare auf sein Schattendasein ab. Erst die Kenntnis der vielen Gestalten und Geister der Wirklichkeit ermöglicht es, alternative Handlungsperspektiven abzuleiten, die den Einzelnen oder die ganze Gesellschaft vor der Passivität bewahren. Um eine möglichst grosse Öffentlichkeit anzusprechen, setzen die genannten Künstlerinnen und Künstler und viele weitere mehr auf die Prinzipien der Konzeptkunst. In den Texten von Robert Smithson und

„Work", Alma Suljevic, Multiple, seit 1998, wachsende Auflage.
In Plastik verpackte Erde, Jutesäckchen, Zertifikat

Dennis Oppenheim wird eine grundlegende Analogie zwischen Landschaft (natürlicher, künstlicher und sozialer) und mentalen Prozessen beschrieben. In der zeitgenössischen Kunst wird daraus eine Arbeitsmethode, um komplexe Phänomene in knappe und verständliche Metaphern zu giessen. Das Gedeihen einer Kaktuspflanze oder ein fruchtbares Erdhäufchen sind so eindrückliche Bilder wie die temporäre Niederlassung oder das behutsame Fussfassen auf unbekanntem Boden. Dass Konzeptkunst eine elitäre Angelegenheit ist, ist ein Mythos. Ebenso muss die Behauptung zurückgewiesen werden, dass Kunst ausserhalb des Museums populistische Züge tragen müsse. Viel lieber behaupte ich, dass nichts besser geeignet ist als Konzeptkunst, wenn es um Kunst für die Öffentlichkeit geht.

[1] „La patria sólo existe en la mente de los intelectuales, y para las masas es la carnada con que todo el sistema los esclaviza siempre." (José Saramago, zitiert aus: Juan Javier Salazar: Nuestro arte tiene mente de colonización. Entrevista de Jimmy Carrillo, in: agenciaperu.com, 2004 [http://www.agenciaperu.com/cultural/portada/patria/salazar.htm]).

[2] „Creo que con el fin de la bipolaridad, [...] ya no hay la posibilidad de jugar con dos sistemas ideológicos o, por último, no estar en ninguno de los dos y ser un anárquico." (Juan Javier Salazar, wie Anm. 1).

[3] „One's mind and the earth are in a constant state of erosion, mental rivers wear away abstract banks, brain waves undermine cliffs of thought, ideas decompose into stones of unknowing and conceptual crystallizations break apart into deposits of gritty reason."
(Robert Smithson, A Sedimentation of the Mind: Earth Projects [1968]. In: Land and Environmental Art, Hg. Jeffrey Kastner, London, New York 1998).

[4] „But I think [...] with that indentation or with that hole, there became the question of where exactly is the object. If that hole is an object [...] then is it the indentation or the peripheral? And by scribing into land, where does your piece leave off and where does it begin? [...] I mean, is your piece a large area of land with a hole in it or is it a hole? Is your piece the entire globe with a hole in it? I'm sure it is. [...]I know your focus can be twofold. There's the negative area, but there comes a point where the negative area ends and the terrain begins and extends." (Dennis Oppenheim in: Recording Conceptual Art. Early Interviews with Barry, Huebler, Kaltenbach, LeWitt, Morris, Oppenheim, Siegelaub, Smithson, and Weiner by Patricia Norvell. Hg. v. Alexander Alberro and Patricia Norvell, Berkely 2001).

[5] Candice Breitz in: Killing me softly. Ein Gespräch mit Candice Breitz, Kunstbulletin, Juni 2001.

Fouetter l'herbe pour mettre en fuite les serpents

Stratégies de conception de l'art pour le public

Susann Wintsch

Par quels moyens et par quels chemins arriver, en partant du quotidien, aux couches plus inaccessibles de la réalité? En piquant une aiguille à un point névralgique, on peut, grâce aux vibrations provoquées, atteindre une couche plus affinée de la réalité. Les artistes de toute la planète emploient cette stratégie pour s'adresser au public.

En avril 2004, l'artiste péruvien Juan Javier Salazar (*1955) a présenté, dans le cadre d'une exposition, l'installation „Dos ultimas palabras". Un cactus est placé sous un haut-parleur qui déverse sur celui-ci une cascade de mots „madura, crece ... madura, crece ... madura, crece ..." (mûris, croîs ...). La voix enregistrée sur bande magnétique apparaît comme un appareil complet de surveillance. Au cours d'une interview, l'artiste a récemment été interrogé sur sa définition de la patrie, et il a répondu par une citation de l'écrivain portugais José Saramago: „La patrie n'existe que dans les représentations mentales des intellectuels. Pour les masses, elle devient un appât avec lequel le système les réduit définitivement en esclavage." Il évoquait ainsi l'atmosphère de paralysie politique et culturelle qui a régné des années après la guérilla sur les élites éclairées et la population indigène. „A la fin de la bipolarité", continue Salazar, il n'y a plus „ni la possibilité de jouer sur deux systèmes idéologiques, ni la variante radicale de vivre en anarchiste." Néanmoins, Salazar maintient une vision du monde duale et, avec „Dos ultimas palabras", en donne une métaphore facile à retenir: un cactus qui, sous une enveloppe récalcitrante, forme des énergies supplémentaires.

L'artiste Alma Suljevic (*1963), qui vit à Sarajevo, a elle aussi créé une image précise afin de désamorcer des secteurs conflictuels du public: un sachet de terre d'une région autrefois infestée de mines. Elle en vend les reproductions pour 50 euros. Ce montant alimente ensuite des projets de déminage, alors que les petits tas de terre deviennent eux-mêmes métaphores de l'élimination des mines mentales. De plus, chaque exemplaire est une partie réelle d'un pays (encore) utopique. La relation établie par Suljevic entre les barricades géographiques et mentales

reprend les analogies de Robert Smithson: „[...] Notre pensée et la terre sont soumises à une érosion incessante, des courants de pensée emportent des digues abstraites, des vagues cérébrales sapent les falaises de la pensée [...]." Pour Dennis Oppenheim, la déduction constitue la procédure centrale de contemplation du monde. Dans une interview de 1969, il a parlé de ses projets de trous: „Un trou pose la question de la place effective de l'objet. [...] Ton produit est-il le globe entier avec une entaille dedans? Sans aucun doute. [...] Je suis certain que ton foyer peut être double. Il y a le domaine négatif, mais il finit quelque part, et c'est là que commence le terrain et qu'il s'étend." La brésilienne Paola Junqueira (*1963, vit à Genève) applique cette méthode de l'observation, telle que Smithson et Oppenheim l'on formulée, en une série d'expériences à long terme (1998–2008). L'artiste creuse des trous en différents endroits du monde, pour référencer ensuite par la photographie et la vidéo le processus de l'insertion et de ses conséquences sur l'environnement. Après l'autorisation de creuser, le trou est excavé dans un délai strictement respecté. La communication avec les voisins et les passants est également enregistrée. „24 hours of a hole" devient donc une expérience d'installation.

Mais comment parler d'un lieu étranger, qui, en raison de son histoire traumatisante, ne libère aucun espace?

L'artiste Erik Dettwiler (*1970, vit à Zurich) applique à cet effet la procédure de la surimpression. Le point de départ est l'escalier monumental d'Odessa, devenu l'un des symboles les plus puissants de la violence politique dans le film de Sergej Eisenstein, „Le cuirassé Potemkine" (1924) et représente en même temps l'appât pour la révolution. L'artiste plane au dessus de l'escalier, et n'atterrit que de temps en temps. Il confesse ainsi son ignorance et réussit la communication entre l'étranger et son monde personnel.

Les travaux ici présentés de Juan Javier Salazar, Alma Suljevic, Paola Junqueira et Erik Dettwiler viennent de diverses sociétés, mais emploient une stratégie commune: ils débarrassent le visible de son existence médiocre. Ce n'est que par la connaissance des nombreuses formes et esprits de la réalité que l'on peut découvrir des perspectives d'action alternatives. Les principes de l'art conceptuel (Robert Smithson, Dennis Oppenheim) relèvent d'une analogie fondamentale entre intérieur et extérieur. En art contemporain, on en tire une méthode propre à couler des phénomènes complexes dans le moule de métaphores nettes et compréhensibles. L'art conceptuel est tout sauf une affaire élitiste. Il prouve plutôt que l'art en dehors des musées peut renoncer à des traits populistes.

Rousing the Snakes by Beating the Grass

Conceptual Art Strategies for the Public

Susann Wintsch

What ways and means exist to link the world of everyday life with the various registers of a more impenetrable reality? By deliberately inserting a pin into a neuralgic spot, we can gain clearer insight into its reality thanks to the vibrations thus triggered. Artists around the world use this strategy to address their public.

At an exhibition in April 2004, Peruvian artist Juan Javier Salazar (*1955) presented an installation entitled „Dos ultimas palabras" (Two Last Words). The piece features a cactus plant set underneath a loudspeaker that showers it with the words: „madura, crece ... madura, crece ... madura, crece ..." (ripen, grow ...). The recorded message turns the voice into an all-encompassing monitoring device. In a recent interview, Salazar was asked to clarify his conception of homeland. Quoting the Portuguese novelist José Saramago, he explained that the concept of homeland „... exists only in the minds of intellectuals. For the masses, it represents a lure by means of which the system continuously enslaves them."[1] The allusion here is to the climate of political and cultural paralysis that, subsequent to the guerilla war, has held sway for years over both the enlightened elite and the indigenous population. The bottom line in bipolarity, Salazar goes on to explain, is that „there exists neither the possibility of playing with the two ideological systems nor, in the last analysis, that of not belonging to either of the two and being an anarchist."[2] Remaining firm in his dualistic world outlook nonetheless, he offers a captivating metaphor with his „Dos ultimas palabras": a cactus that, goaded on by the intractable casing under which it sits, increases its vitality.
Likewise, the artist Alma Suljevic (*1963) of Sarajevo seeks to come to terms with conflict-ridden realms of public life through a precise image: a sachet of soil from formerly landmine-infested fields. She puts the sachets up for sale

as multiples, at 50 euros a piece, donating the proceeds to mine-clearing operations. The little heaps of soil serve as a metaphor for mine-clearing our „mindscape." In addition, each multiple becomes a real part of an – as yet – utopian country. The link that the artist draws between the obstructions in the landscape and those in our minds is inspired by Robert Smithson's analogies: „[...] One's mind and the earth are in a constant state of erosion, mental rivers wear away abstract banks, brain waves undermine cliffs of thought [...]"[3]

Deductive reasoning is also the central process whereby New York artist Dennis Oppenheim (*1938) looks upon the world. Explaining his earth projects in a 1969 interview, he notes that the hole inspires the question „of where exactly is the object. [...] Is your piece the entire globe with a hole in it? I'm sure it is. [...] I know your focus can be twofold. There's the negative area, but there comes a point where the negative area ends and the terrain begins and extends."[4] Paola Junqueira (*1963), a Brazilian artist who lives in Geneva, has been applying the observation method formulated by Smithson and Oppenheim to a series of experiments on a longer term basis (1998–2008). Her work process involves excavating holes in different sites around the world in order to document, in photographs and on video, how they integrate into and affect the surrounding landscape. Having obtained the requisite permit, she digs the hole within a strictly defined work period. In the process, she also records her dealings with the neighbors and passers-by, transforming her „24 Hours of a Hole" into an experiment in establishing a settlement.

What approach then can be taken to a foreign locality that, given its traumatic past history, refuses to release any part of itself? The Zurich artist Erik Dettwiler (*1970) takes up this challenge by means of transposition, using the Odessa Steps sequence from Eisenstein's „Battleship Potemkin" as his starting point. This scene remains one of the most striking representations of both political might and the lure of the Revolution. In his video piece, Dettwiler floats above various shots of the staircase, alighting but from time to time on the staircase landing: his way of confessing to ignorance and a lack of confidence. This pivotal artistic device enables him to establish a link between his own world and one that is foreign to him.

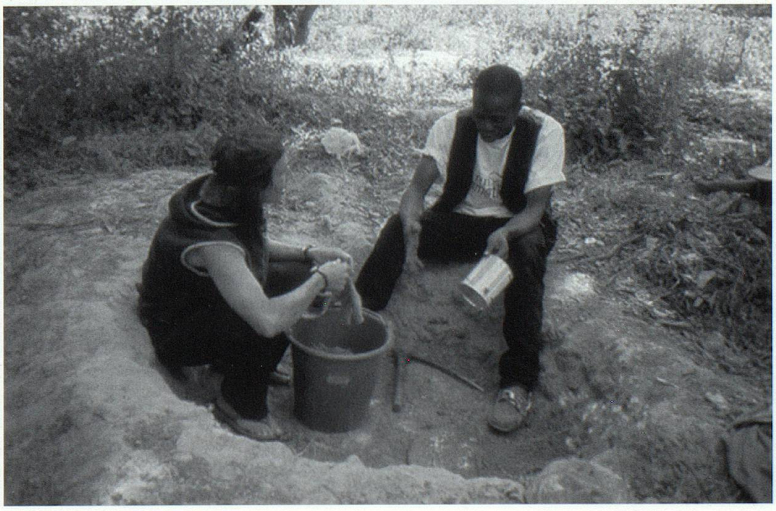
The artistic works presented in this essay – by respectively Juan Javier Salazar, Alma Suljevic, Paola Junqueira and Erik Dettwiler – stem from highly differing societies but have in common the strategies to which they resort. In a nutshell, they knock apart the visible and its shadowy alter ego. It is only from their familiarization with the forms and mindsets of a certain reality that artists can derive alternative ways of dealing with that reality. The principles of conceptual art (cf. Robert Smithson, Dennis Oppenheim) have to do with a basic analogy between inner and outer discourse. Contemporary art takes this up as a working method in order to fit complex phenomena into terse and understandable metaphors. The idea that conceptual art is an elitist realm is unfounded: The true implication is that art outside museums can forgo populist features.

[1] Interview by Jimmy Carrillo, in: agenciaperu.com, 2004 [http://www.agenciaperu.com/cultural/portada/patria/salazar.htm]

[2] Ibid.

[3] Robert Smithson, „A Sedimentation of the Mind: Earth Projects" [1968]. In: Land and Environmental Art, Publ. Jeffrey Kastner, London, New York, 1998

[4] Recording Conceptual Art. Early Interviews with Barry, Huebler, Kaltenbach, Lewitt, Morris, Oppenheim, Siegelaub, Smithson, and Weiner by Patricia Norvell. Publ. Alexander Alberro and Patricia Norvell, Berkeley 2001



Bamako, Paola Junqueira, 1999, 24 hours of a hole. Dix ans de projets 1998–2008, Collection de Performance, Jede Performance dauert sechs Tage von 10 bis 14 Uhr.