

Einen Feldweg entlang

*„In jedem einzelnen Fall könnte man annehmen, dass die historischen Ereignisse ihre Spuren hinterlassen haben und diese Spuren wie halbe Leben weiterleben [...].“
(Walkerdine (2016), 702, übers. M.L.)*

Along a Field Path

“In each case, we could suggest that historically what had happened left its traces and those traces, like half lives, still lived on.” (Walkerdine 2016, 702)



In Jäckelsbruch, einem Ortsteil von Eichwerder bei Wriezen im Oderbruch, verläuft entlang eines kleinen Dorfes ein unscheinbarer Feldweg. Der Weg ist gesäumt von wild gewachsenem Gestrüpp und führt am Ende auf einen weiten, ungesäumten Acker, einen von vielen im umliegenden Land. Neben dem Feldweg ragen verwitterte, französisch anmutende Gartenplastiken durch das Geäst. Das sommerliche sattgrüne Laub der Bäume kreuzt entstellte Gesichter mit abgeschlagenen Nasen, über die sich Moose und Flechten wie Fell über Körper gelegt haben.^[→Index] Standhaft halten die antik anmutenden, mit Blumen bekränzten Figuren Panflöte oder Wasserkrug. Sie sind Teil der Gartenarchitektur, die Gottfried Palm 1833 anlegen ließ. Um sie herum erstreckte sich das ehemalige Schloss Jäckelsbruch, das Friedrich Wilhelm Jäckel 1780 erbauen ließ und das heute nicht mehr existiert.

WAS HEISST ES, AM ORT ZU SEIN?

Nebenan arbeitet der Künstler Jörg Engelhardt in seinem Atelier an der Ausgestaltung mehrerer Affen. „Affen“, so Engelhardt, „haben mich schon immer interessiert“ (Engelhardt, Interview 29.09.2021). Viele sind aus Holz gefertigt, einige kleine mit rot bemalten Mündern und Ohren in Bronze gegossen, ein paar Linolschnitte hängen an der Wand. „Das mach ich alles selbst“, sagt er und zeigt auf Böcke und Werkzeuge, mit denen die Form hergestellt wird. Von überall her schauen Affen. Etwas größere Affen hocken vor einem Regal, auf dem sich Büsten und Skulpturen seines verstorbenen Vaters Horst Engelhardt türmen, der ebenfalls Bildhauer war.

Es gibt nicht viele Ateliers, in denen Kunstwerke mehrerer Generationen nebeneinander anzutreffen sind. Mit den Affen begleitet der Sohn das Werk des Vaters, das er zugleich ehrt und ausstellt. „Ich muss ja keine Ausstellung



machen, es ist ja alles hier“ (ebd.). Im Zusammenspiel mit dem Körper des Künstlers und dem Material entsteht bei meinem Besuch nicht nur ein Raum, in dem, wie Engelhardt sagt, „alles gleich ist. Buddeln, wühlen, schwitzen, schnaufen, ob Guss, modellieren oder digital arbeiten. Alles ist gleichwertig“, sondern auch ein sozialer Raum, in dem die Arbeit von Generationen auf die Situation der Kunstschaffenden heute trifft (ebd.). Auch auf seiner Website nutzt Engelhardt das Atelier als Ort, an dem sich verschiedene Metamorphosen ereignen können. Es ist seine Werkstatt, aber auch ein Ort der künstlerischen Selbstinszenierung. Es funktioniert „wie eine Kirche“, den Kamin nutzt er als „Altar“ (ebd.). Auf ihm befinden sich am Tag meines Besuchs Äste, Abgüsse, kleine Bronzen, Torsi, ein Lautsprecher, Pfauenfedern und Fischgräten und immer wieder Affen. In diesem Kuriositätenkabinett bedruckte er während der Coronazeit auch Klopapierrollen, die in den Supermärkten zeitweise ausverkauft waren, beim Künstler aber für etwas mehr als den Normalpreis erhältlich waren. Auf seiner Facebookseite thront Engelhardt gut ausgeleuchtet zwischen Affen und anderen Tieren und feiert ironisch den Geniekult des Künstlers. Er nutzt das Atelier als *Carte de Visite*, wie dies Künstler schon seit Mitte des 19. Jahrhunderts taten, und spielt mit der Kunstgeschichte sowie auch diesem Ort, der seine eigene Geschichte mitbringt (vgl. Klant 1995, 37–39).

Vor diesem Kamin traf schon der Bildhauer Arno Breker ab 1940 wichtige Entscheidungsträger des Dritten Reichs. Er nutzte eben jenes Atelier vor allem als *showroom*, wie Engelhardt meint. Das Atelier, 1940 von Friedrich Tamm erbaut, war Teil eines großzügigen Anwesens, das Adolf Hitler dem Bildhauer persönlich zu dessen 40. Geburtstag geschenkt hatte (Mallwitz 2020, 6). An jenem Ort mit einem repräsentativen Schloss, Atelier, Holzschuppen, Pumpenhäuschen, Schwimmbad und einer angrenzenden Parkanlage ließ er Kindergeburtstage feiern und Feste ausrichten.

In Jäckelsbruch, a district of Eichwerder, near Wriezen in the Oderbruch, an unremarkable field path runs along a small village. The path is lined by rampantly overgrown underbrush and ends at a broad, unbordered field, one of many in the surrounding countryside. Next to the field path, weathered French-looking garden sculptures loom up through the branches. The lush, green summer foliage of the trees crosses disfigured faces with broken-off noses on which mosses and lichens cover like fur on bodies.^[→] The antique-looking, flower-crowned figures steadfastly hold a Pan flute or water jug. They are part of the garden architecture that Gottfried Palm had installed in 1833. Jäckelsbruch Castle, which Friedrich Wilhelm Jäckel had built in 1780, once sprawled around them, but it no longer stands.

● Weathering

WHAT DOES IT MEANT TO BE IN THE PLACE?

Nearby, the artist Jörg Engelhardt is working on several apes in his studio. “Apes”, Engelhardt says, “have always interested me” (Engelhardt, Interview, 29 September 2021). Many are made of wood; several are cast in bronze, with mouths and ears painted red; a few linocuts hang on the wall. “I make them all myself” he says, and points to stands and tools he uses to make the forms. Apes are watching from everywhere. Some larger apes are crouched in front of a shelf with towers of busts and sculptures by his late father, Horst Engelhardt, who was also a sculptor.



64 Gartenskulptur am Feldweg/Sculpture by the Field Path



65 Gartenskulptur am Feldweg/Sculpture by the Field Path

Vor dem auffällig hohen Fenster im Westgiebel des Ateliers „mit dem Blick in die unendliche Weite der Landschaft“ (Breker 1972, 297) plante Breker auch eine Künstlerkolonie im nahegelegenen Wriezen, in der bis zu 10.000 Menschen, darunter zahlreiche Zwangsarbeiter aus Frankreich, Italien oder Polen, in Bildhauerwerkstätten arbeiten und die Reichshauptstadt Berlin sowie das Nürnberger Reichsparteitagsgelände mit monumental heroischen Skulpturen bestücken sollten. Auf den 100.000 Quadratmetern an der Mahlerstraße wurden fabrikhallengroße Werkstätten gebaut. In einem 45 m langen Gebäude wurde eine Steinwerkstatt für die Marmor- und Granitbearbeitung, eine Gipsgießerei und eine Werkstatt mit speziellen Apparaturen errichtet, mit der die überlebensgroßen Plastiken Brekers gefertigt werden konnten. Dazu gab es zwei Lagerhallen, eine Werksküche, Speiseräume, ein Büro und anfangs fünf Baracken als Unterkunft für die Beschäftigten (vgl. Trimborn 2011, 275–76.). Für das damals nicht einmal 8.000 Einwohner umfassende Städtchen Wriezen war das eine beachtliche Dimension. Von Jäckelsbruch aus steuerte Breker die Steinbildhauerwerkstätten, die von anfangs 16 Mitarbeitern zu Beginn 1944 auf 180 Mitarbeiter angewachsen waren (Mallwitz 2020, 51, 56, Bundesarchiv, R 4606/4579). Noch im Spätsommer 1944 „häuften sich [im Schloss Jäckelsbruch] intime Festlichkeiten bei Kerzenlicht, Kammermusik und delikatem kalten Buffet“ (Mierendorff 1971, 5). Und „[u]m sich selbst, und illustre Gäste vom Kriegsgeschehen abzulenken, ließ Breker etwa im Herbst 1944 aus Paris eine Theatergruppe und ein Kabarett kommen.^[→Index] Die Kriegsgefangenen, der Niederlage des Dritten Reiches und ihrer baldigen Befreiung sicher, lachten, bis ihnen die Tränen hinunterliefen“, schreibt Marta Mierendorff, die Anfang 1944 als Stenotypistin in den Steinbildhauerwerkstätten dienstverpflichtet worden war (ebd.).

● Militär

There are not a lot of studios in which works of art by several generations are found side by side. With his apes, the son is accompanying the oeuvre of his father, which he also honours and exhibits. “I don’t have to organise an exhibition; it is all here” (ibid.). On my visit, the interplay of the artist’s body and the material not only resulted in a room in which, as Engelhardt says, “everything is the same. Digging, burrowing, sweating, huffing and puffing, whether casting, modelling or working digitally. It’s all of equal value”, but also in a social space in which the work of generations meets the situation of artists working today (ibid.). On his website, too, Engelhardt uses the studio as a place where various metamorphoses can happen. It is a working place but also a place to present himself as an artist. It functions “like a church”; he uses the fireplace as an “altar” (ibid.). On the day I visited, there were branches, casts, small bronzes, torsos, a loudspeaker, peacock feathers, fishbones, and even more apes on the mantel. During the COVID-19 lockdowns, he also jammed rolls of toilet paper into this cabinet of curiosities, since it was sometimes sold out in the supermarkets, and he sold it for a little more than the normal price. On his Facebook page, Engelhardt is enthroned, well lit, amid the apes and other animals and ironically celebrates the cult of the artist as genius. He uses his studio as a *Carte de Visite*, as artists have done since the mid-nineteenth century, playing with the history of art and with this place, which contributes its own history (see Klant 1995, 37–39).

In front of this fireplace, the sculptor Arno Breker met important decision makers of the Third Reich from 1940 onwards. He used this studio above all as



66–67 Jörg Engelhardt in seinem Atelier / Jörg Engelhardt in his Studio



68 Ruinen des Ateliers 1976/
Ruins of the Studio 1976 [Foto/
Photo: Horst Engelhardt]

● Geister

Die lieblich erscheinenden Figuren entlang des Feldwegs sind wie die Geschichte des Ortes mit dem Dickicht so verwachsen, dass ich mir einen Weg durch das Geäst bahnen muss, um näher heranzukommen. Käfer und Spinnen krabbeln über den Boden. Die trockenen Reste vom Laub des vergangenen Herbstes knacken und knistern bei jedem Schritt. Peu à peu tauchen überwachsene steinerne Sockelplatten auf. Die einst gleichmäßig grauen Steine sind bereits mit den Grüntönen der Pflanzen verschmolzen und seit langem sich selbst überlassen. Auch die Unwegsamkeit des Gestrüpps macht darauf aufmerksam, dass hier einmal anderes Leben war. Es erzählt nicht nur von wechselnden Jahreszeiten, sondern auch von Besiedelung, Großmachtfantasien und Schädlingsbefall. [→ Index]

WAS HEISST ES, EINEN ORT ZU TEILEN?

Die Figuren sind noch da, während viele von Brekers Büsten sowie sein Hab und Gut in den letzten Tagen des Krieges entweder zerstört oder abtransportiert worden sind. Horst Engelhardt antwortet in einem Film auf die Frage, ob die Aura des Ortes für ihn ein Problem darstellt: „Das ist schon ein Problem. Und das wird jetzt sogar in jüngster Vergangenheit immer mehr zum Problem. Früher war das gar nicht so. Denn dieser Brekertourismus nimmt ja unwahrscheinlich zu. Viele wollen an den Ort der Vergangenheit und suchen noch alte Figuren, um eine schnelle Mark zu machen oder irgendwas und sich so ein kleines Stückchen noch zu ergattern. Das ist schon unheimlich belastend. Weil das ist halt nicht das Engelhardt Atelier, sondern das Breker Atelier. Und das bleibt's wahrscheinlich auch, auch wenn ich jetzt 80 werde. Das ist belastend. Dieser Ruf des Breker Ateliers, der schwebt über der Landschaft. Das hab ich eben auch früher nie so gedacht. Wahrscheinlich ist der erste, der da drin ist in dem Ding, oder der das gebaut hat, oder hat aufbauen lassen, oder hat's geschenkt gekriegt, dass man das nich wegwischen kann“

a showroom, Engelhardt believes. The studio, built in 1940 by Friedrich Tamm, was part of an expansive estate that Adolf Hitler personally had given the artist as a gift for his fortieth birthday (Mallwitz 2020, 6). In this place with its stately castle, studio, woodsheds, pump house, swimming pool and adjacent park, he hosted children's birthday parties and celebrations.

In front of the strikingly tall window of the western gable of the studio, "with a view into the infinite expanse of the landscape" (Breker 1972, 297), Breker was also planning an artists' colony in nearby Wriezen, where as many as 10,000 people, including numerous forced labourers from France, Italy and Poland, would work in sculpture studios to produce monumental heroic sculptures for the Reich's capital Berlin and for the Nazi Party Rally Grounds in Nuremberg. On 100,000 square metres on Mahlerstrasse, factory-scale working spaces were built. In a building forty-five metres long, a masonry workshop for marble and granite was set up as well as a workshop with special equipment to make Breker's larger-than-life-size sculptures. There were also two warehouses, a factory kitchen, dining halls, an office, and in the beginning five barracks to house the workers (see Trimborn 2011, 275–76.). For the small town of Wriezen, which had less than 8,000 residents at the time, those were considerable dimensions. Breker ran the sculpture workshops from Jäckelsbruch; the original sixteen employees had increased to 180 by the beginning of 1944 (Mallwitz 2020, 51, 56, Bundesarchiv, R 4606/4579). In the late summer of 1944, Jäckelsbruch Castle was still having "frequent intimate celebrations



69 Pan im Gestrüpp/Pan in the Underbrush



70 Gartenskulptur am Feldweg/Sculpture by the Field Path

● Tourismus

(Dammbeck 1992, Min. 00:44.28).^[→ Index] (Engelhardts Sohn wird knapp 30 Jahre später auf die gleiche Frage antworten, dass das Erbe „überhaupt kein Problem sei“, aber gleichzeitig einräumen, dass er schon mal Leute zum Tag der offenen Tür aus seinem Atelier hinausgeworfen habe, als sie neonazistische Ansichten äußerten. Bemerkenswert ist, dass beide Engelhardts mit der Vergangenheit des Ortes unterschiedlich umgehen. Während der eine die Geschichte als belastend empfindet, integriert der andere das, was dem Ort anhaftet^[→ Index; → Glossar], in seine Arbeit als Künstler und verlangt deshalb: „Kauft vom lebenden Künstler.“

●● Anhaften

Diese Art von geisterhafter Nachbarschaft kann man mit Astrid Schrader „abgründige Intimitäten“ nennen (Schrader 2015, 669). Ihr Verhältnis zu einander beruhe nicht auf Symmetrie, Gleichheit und Empathie, sondern auf Asymmetrie.

Schrader folgt hier Ideen von Jacques Derrida und des Umweltphilosophen Ted Toadvine, indem sie die Ähnlichkeit und die Andersheit von Nachbarschaften als gleichwertig anerkennt. So ist Jäckelsbruch ein Ort, an dem Gleichzeitiges und Ungleichzeitiges auf unterschiedliche Weise stattfinden kann. Es bleibt der gleiche Ort, obwohl die Geschichte für Vater und Sohn unterschiedlich ist. Und ist doch ein Ort, der ständig in Transformation begriffen ist. Je mehr die Flechten und Moose die alten Gartenskulpturen vereinnahmen, desto mehr verwebt sich ihre Geschichte und die der Plastiken. Abgründige Nachbarschaften spricht Schrader auch nicht-menschlichen Akteur*innen zu. So werden die Skulpturen des Vaters zwischen den Skulpturen des Sohnes und den Gartenskulpturen, den Pflanzen und Tieren des Feldwegs zu Akteur*innen, die mitbestimmen, wie Jäckelsbruch zu einem Ort der Nachbarschaften wird. Denn zum Ort gehören immer wieder auch bisher vernachlässigte Geister. Vor der Übernahme

with candlelight, chamber music and exquisite cold buffets” (Mierendorff 1971, 5). And ‘[t]o distract himself and his illustrious guests from the events of the war, Breker had a theatre troupe and a cabaret come from Paris in the autumn of 1944, for example.’^[2] The prisoners of war, confident that the Third Reich would soon be defeated and they would be liberated, laughed until they wept’, wrote Marta Mierendorff, who had been conscripted to work as a steno-typist in the sculpture workshops in early 1944 (ibid.).

● Military

Like the history of the town, the delightful figures along the field path are so overgrown with underbrush that we have to clear a way through the branches to get closer. Beetles and spiders are crawling over the ground. The dried remnants of foliage from the previous autumn snap and crackle at every step. Little by little, overgrown stone pedestals appear. The once smooth, grey stones have long since blended with and succumbed to the green shades of the plants. The impassability of the underbrush also makes it clear that life was once different here. It tells not only of the changing seasons but also of settlement, fantasies of great power and pest infestations.^[2]

● Ghosts

WHAT DOES IT MEANT TO SHARE A PLACE?

The figures are still there, whereas many of Breker’s busts and his belongings were either destroyed or transported away in the final days of the war. In a film, when asked whether the aura of the place is a problem for him, Horst

durch Breker nutzte die Porträitmalerin Anne Bernhardi zusammen mit ihren Schwestern die Räumlichkeiten des Schlosses (Walravens 2021, 12). Darüber spricht heute fast keiner mehr. Bemerkenswerterweise war auch sie Künstlerin. Nur hat sie weniger Spuren hinterlassen.^[→ Index] Einige aber doch, die den Feldweg und mich zu affektiven Geschichten verweben und „gemeinsame Bedeutungen hervorbringen, die über Hunderte von Jahren existiert haben und weitergegeben worden sind“ (Walkerdine 2016, 699, übers. M.L.).

SPUREN DER VERWITTERUNG FOLGEN

Die Gartenplastiken stehen vermutlich seit Mitte des 19. Jahrhunderts, als das Schloss gebaut wurde, an der gleichen Stelle. Gesäumt vom Flöte spielenden Pan und der Füllhorn blasenden Fortuna sollten die Besucher*innen zum Schloss geleitet werden. Wann die Verwitterung einsetzte, ist unklar, aber heute verfallen die Figuren zusehends. Die Figuren verlieren an Gestalt bis hin zur Gestaltlosigkeit. Sie passen sich der Umgebung an, werden fossile, löchrige Steine, die abhängig vom Wetter und seinen Schwankungen sind. Denn Verwitterung kommt von Witterung und bezeichnet einen Prozess des Übergangs von Substanzen, einen Zeitraum, in dem Veränderung stattfindet.^[→ Index] Die Figuren begegnen mir auf dem Feldweg wie alte Bekannte: Sie sind „Dinge, die Wirkung haben. Dinge, die in einem Kreislauf von Aktion und Reaktion gefangen sind. Keine einfachen oder in sich abgeschlossenen Dinge, sondern Dinge, die, wie die Sinne, buchstäblich hervorspringen in Momenten, in denen man sich zurückzieht oder in Deckung geht [...]“ (Stewart 2008, 71, übers. M.L.).

In diesem Aufmerksam-Werden liegt eine gewisse Instabilität, eine Art Nicht-Wissen, wie die Dinge vor Ort sich mit der Geschichte des Ortes verbinden. Das ist der Grund, warum ich hier langsamer werde und verweile:

Engelhardt responds: “It is certainly a problem. And in the recent past it has been a growing problem. It wasn’t like that at all before. This Breker tourism is increasing unbelievably. People want to return to the place of the past and a still looking for old statues to make a quick penny or to get a small piece. That is incredibly tiresome. Because then it’s not the Engelhardt studio but rather the Breker studio. And it will probably still be that way when I’m eighty. That is tiresome. The reputation of the Breker studio lingers over the landscape here. I never used to think that. Probably the first person who is in the thing, or who built it, or had it built, or got it as a gift is something you cannot brush off” (Dammbeck 1992, min. 44:28).^[→] Nearly thirty years later, Engelhardt’s son replies to the same question that the legacy is ‘not a problem at all’, but then immediately concedes that at the last open house he threw people out of his studio after they expressed neo-Nazi views. It is striking that the two Engelhardts deal with the place’s past differently. Whereas the one finds its history tiresome, the other integrates that which sticks to the place^[→] into his work as an artist and hence proposes: “Buy from the living artist.”

Such ghostly proximities can be called, following Astrid Schrader, ‘abysal intimacies’ (Schrader 2015, 669). According to her, their relationship to one another is based not on symmetry, sameness and empathy but on asymmetry.

Schrader is following here ideas from Jacques Derrida and the environmental philosopher Ted Toadvine in recognising the similarity and difference of neighbourhoods as of equal value. Jäckelsbruch is thus a place where

weil das Forschen hier einer anderen Logik folgt als der Logik der Intention. Die Spuren sind einfach da. Man muss am Feldweg nur ihre Fährten aufnehmen (vgl. Macfarlane 2016).^[→ Index]

Arno Breker genoss auch nach Kriegsende in der Bundesrepublik großes Ansehen. Seine Büste von Ludwig Erhard aus dem Jahr 1973 kommentierte der Portraitierte mit Verweis auf Brekers künstlerisches „Fundament“, das ihn „alle politische Gunst und Missgunst“ überdauern lasse (Brauneis 2021, 15). Schon davor stellte Marta Mierendorff die Frage nach der (Un)Abhängigkeit des Künstlers Arno Breker von der Gesellschaft, in der er lebte und wirkte: „Kann er [der Künstler], Kunst produzieren, die eine Diktatur bestätigt, und festigt und ‚hinterher‘, wenn sie zusammengebrochen ist, sich darauf berufen, nur Künstler und politisch ohne Verantwortung gewesen zu sein?“ (Mierendorff 1971, 5) Und 1992 stellt der Filmemacher Lutz Dammbeck in seinem preisgekrönten Film *Zeit der Götter* wieder die gleiche Frage: „Kann man das trennen, das Ästhetische vom Politischen? Gibt es das, die Autonomie der Kunst?“ (Dammbeck 1992, Min. 01:08:47) Die Frage, ob Künstler und Kunst unabhängig von ihrer gesellschaftlichen und politischen Situation arbeiten können, ist aktueller denn je und gerade heute wieder Ausgangsfrage zahlreicher Diskussionen und Auseinandersetzungen (vgl. z. B. Rauterberg 2019), wenn Kunstwerke mit antisemitischem Inhalt abgehängt werden, wie jüngst auf der documenta 15 in Kassel geschehen (vgl. z. B. Monopol 2022). Oder wenn Ausstellungen von Künstler*innen abgesagt werden, die sich unmittelbar nach dem Terrorakt am 7. Oktober 2023 pro-palästinensisch äußerten.

Dies alles hängt mit dem Feldweg zusammen. Denn Landschaften sind nicht nur gezeichnet von vergangener und gegenwärtiger Nutzung und den Spuren ihrer Bewirtschaftung. Sie können auch ästhetisch-politisch wirksam

the simultaneous and the non-simultaneous can occur in different ways. It remains the same place even though its history is different for father and son. And yet it is a place that is constantly transforming. The more the lichen and moss take over the old garden sculptures, the more their history and that of the sculptures becomes intertwined. Schrader attributes abyssal intimacies to non-human actors as well. For example, the father's sculptures among the son's sculptures and the garden sculptures, among the plants and animals of the field path become actors that determine how Jäckelsbruch becomes a place of intimacies. Because ghosts that have been neglected are always part of a place. Before it was taken over by Breker, the portraitist Anne Bernhardt and her sisters used the rooms in the castle (Walravens 2021, 12). Hardly anyone talks about that anymore. She too was an artist, but she left fewer traces behind.^[→] There are some, however, and they weave the field path and me

● Ghosts

FOLLOWING THE TRACES OF WEATHERING

The garden sculptures have presumably been standing in the same place since then middle of the nineteenth century, when the castle was built. Visitors were supposed to be guided to the castle alongside Pan playing a flute and Fortuna holding a cornucopia. It is unclear when the weathering began, but the sculptures are increasingly falling apart today. The figures are losing



71 Überwachsener Sockel/Overgrown Pedestal

their shape to the point of formlessness. They are adapting to their surroundings, becoming fossils, porous stones dependent on the weather and its fluctuations. “Weathering” comes from “weather” and describes a process of substances, a period of time during which change occurs.^[2] The figures on the field path meet me like old friends: they are ‘[t]hings that have impact. Things caught in a circuit of action and reaction. Not simple or self-contained things, but things like the way the senses literally jump in moments of spacing out or ducking for cover’ (Stewart 2008, 71).

● Weathering

In this becoming attentive lies a certain instability, a kind of not-knowing how the things in a place are connected to the history of the place. That is why I slow down here and spend time: because research here follows a different logic than the logic of intention. The traces are simply there. One simply has to pick up their trail on the field path (see Macfarlane 2012).^[3]

● Traces

Even after the war ended, Arno Breker enjoyed high standing in West Germany. Ludwig Erhard said of Breker’s portrait bust of him from 1973 that the artist’s “basis” would “outlast all political favour and disfavour” (Brauneis 2021, 15). Even before that, Marta Mierendorff raised the question of the artists in/dependence from/on the society in which he lived and worked: “Can he [the artist] produce art that affirms and solidifies a dictatorship and then ‘afterwards’, when it has collapsed, claim to have been only an artist without any political responsibility?” (Mierendorff 1971, 5) And in his award-winning



72 Überwachsender Sockel, Detail/Overgrown Pedestal, Detail

film *Zeit der Götter* (Age of the Gods) of 1992, the filmmaker Lutz Dammbeck asks the same question again: 'Can one separate that, the aesthetic from the political? Does it exist, the autonomy of art?!' (Dammbeck 1992, min. 1:08:47) The question of whether the artist and art can work independently of their social and political situation is more topical than ever and especially today the opening question of numerous discussions and debates (see, for example, Rauterberg 2019), when works of art with anti-Semitic content are taken down, as recently happened at Documenta 15 in Kassel (see, for example, Monopol 2022). Or when exhibitions by artists who made pro-Palestinian statements immediately after the act of terrorism on October 7, 2023, are cancelled.

All of this is connected to the field path. Because landscapes are not just marked by their past and present use and the traces of their cultivation. They can also have aesthetic and political effects. Jörg Engelhardt has inherited not only his father's legacy but also those of Arno Breker, Anne Bernhardt, and many other human and more-than-human actors who have left traces behind in this place. Against that backdrop, a few apes in his studio are not just deep in contemplation but also looking to the side, slightly confused, as if they knew that they are following an idea of the heroic Aryan man that has fallen into disfavour. Since June 2022, the Oderbruch, with around thirty-six towns, bears the official seal of European Cultural Heritage, for which it applied on the initiative of many local associations and networks. Thus far, the grounds in Jäckelsbruch have not been included.

werden. Jörg Engelhardt tritt neben dem künstlerischen Erbe seines Vaters auch das von Arno Breker, Anne Bernhardt und vielen anderen menschlichen und mehr-als-menschlichen Akteur*innen an, die Spuren an diesem Ort hinterlassen haben. Vor diesem Hintergrund sind ein paar Affen in seinem Atelier nicht nur tief in sich selbst versunken, sondern schauen auch leicht verwirrt zur Seite, als ob sie wüssten, dass sie auf die in Missgunst geratene Idee des heldenhaften arischen Menschen folgen. Seit Juni 2022 trägt das Oderbruch mit rund 36 Orten offiziell das Siegel „Europäisches Kulturerbe“, das auf die Initiative vieler lokaler Vereine und Netzwerke hin erworben werden konnte. Das Gelände in Jäckelsbruch gehört bislang nicht dazu.



