Brand-New-Life
Magazin für Kunstkritik

www.brand-new-life.org
office@brand-new-life.org

Ein Rahmen wartet auf seinen Inhalt

Hannes Loichinger

Die Entgrenzung der Künste ist nicht darauf beschränkt, dass bildende Künstler/innen Formen des Erzählens oder Produzierens anderer kultureller Felder aufgreifen. Parallel dazu werden auch Formen, Idiome und Institutionen der bildenden Kunst adaptiert. Dieser Entwicklung lässt sich der weithin als Satire rezipierte Film *The Square* (Ruben Östlund, 2017) zuordnen.





Courtesy Prosa Film / Magnolia Pictures

Die Diskursfigur der *Entgrenzung*, von Theodor W. Adorno unter anderen Vorzeichen als *Verfransung* diskutiert, dann von Rosalind Krauss im kunsthistorischen Diskurs der Postmoderne etabliert, reicht hinein in aktuellere kunstwissenschaftliche Forschung. Dort wird sie anhand zweier Entgrenzungstendenzen, nämlich «einerseits [...] der zunehmenden Vernetzung der Künste untereinander, andererseits [...] der Destabilisierung der Grenze zwischen Kunst und Nicht-Kunst» festgemacht, wobei Letztere sich in einer Ästhetisierung der Lebenswelt und in einer (Sehnsucht nach der) Repolitisierung von Kunst artikuliert. [1] [/b-n-l-de/ein-rahmen-wartet-auf-seinen-inhalt/pdf#Fussnote1] Diese beiden Artikulationsformen liefern die Blaupause für *The Square*, wobei Ersteres im Vollzug der einzelnen kammerspielartigen Szenen sichtbar und Letzteres als implizites, dem Film nach unerfüllbares Desiderat mitgesagt wird.

Zunächst eine grobe Skizze des Plots: Der Hauptdarsteller Christian (Claes Bang) arbeitet als Kurator am X-Royal. Die demnächst eröffnende und von ihm kuratierte Ausstellung *The Square* besteht aus einer quadratischen Lichtinstallation auf dem Vorplatz und einer überaus didaktisch angelegten Ausstellung im Museum. Passanten und Besucher_innen sind in diesem «Rahmen» zu altruistischem Verhalten angehalten – die offizielle Synopse des Films flaggt dies als Prüfung der Aktualität gesellschaftlicher Ideale aus. Das den Film begleitende und für Östlund typische Krisenmanagement beginnt mit einem theatral inszenierten Diebstahl und Christians Reaktion darauf. Entgegen seiner öffentlich vertretenen, zu Achtsamkeit und gegenseitiger Anerkennung aufrufenden Haltung wirft er in einem Vorort Drohbriefe in jeden einzelnen Durchwurfbriefkasten eines Hauses, da er dort sein entwendetes und per GPS geortetes Telefon vermutet. Die Aktion leitet die Verwicklungen zwischen seinem privaten und öffentlichen Leben ein, die schlussendlich zum Rücktritt von seinem Posten im Museum führen.


Courtesy Prosa Film / Magnolia Pictures

In den ersten Minuten des Films erläutert Christian in einem Interview der Journalistin Anne (Elisabeth Moss) die Herausforderungen eines Museums für zeitgenössische Kunst in der Gegenwart. Seine Arbeit sei geprägt von der fast die gesamte Zeit beanspruchenden Aufgabe, das mit Naturkatastrophen und Ultrarechten um Aufmerksamkeit konkurrierende Museum in einer von ökonomischen Gesetzen regulierten Gesellschaft finanziell abzusichern und in Konkurrenz zu superreichen Sammler_innen wettbewerbsfähig zu halten. Einen jargonlastigen, die *sites* und *non-sites* von Robert Smithson erwähnenden Pressetext des X-Royal verdeutlicht Christian nach einigem Nachdenken anhand eines Beispiels: Ob denn eine Handtasche noch eine Handtasche sei, wenn sie im Museum stünde. Annes Blick scheint die Frage zu stellen, ob das bündige Beispiel tatsächlich eine Übersetzung des verschwurbelten Pressetextes sein könne. Auch lässt sich die berechtigte Frage ableiten, ob die von Christian eingeführte und zwischen Kunst und Nicht-Kunst unterscheidende institutionelle Theorie der Kunst, wie sie von Arthur C. Danto und George Dickie entwickelt wurde, ausreichend ist, um über die historische Genese, die Dispositionen, Kräfteverhältnisse und Möglichkeiten der künstlerischen Felder Auskunft zu geben und in welcher Weise dieses Problemfeld heute relevant ist. Von Pierre Bourdieu wissen wir: «In dem Maße, wie das Feld als solches sich herausbildet, ist das Subjekt der Produktion des Kunstwerkes, seines Wertes wie seines Sinns [...] die Gesamtheit der Handelnden, die Produzenten von Werken, die als künstlerisch [...] eingestuft werden, die Kritiker aller Art [...], die Sammler, die Vermittler, die Konservatoren etc., all jene also, die teilhaben an der Kunst, die für die Kunst und auch [...] von der Kunst leben.» [2] [/b-n-l-de/ein-rahmen-wartet-auf-seinen-inhalt/pdf#Fussnote2] Diese verschachtelte Form von produzierenden, vermittelnden, konsekrierenden und die jeweiligen Erwartungen und Vorstellungen bedienende oder enttäuschende Gesamtheit der asymmetrisch mit Macht und Kapital ausgestatteten Handelnden bekommen wir im Interview in exemplarischer Form vorgeführt.

Situationen wie diese, in denen Vermittlung, Kommunikation und *maintenance work* gezeigt werden, dominieren gegenüber den fast durchgängig in den Hintergrund rückenden künstlerischen Arbeiten. Wir sehen die Aufsichten des Museums in nahezu menschenleeren Räumen, beobachten allzu sorglos agierende Reinigungskräfte in Nachtschichten, wohnen den Ansprachen von Direktorin, Kurator und Koch bei, erfahren von einer anstehenden Vorstandssitzung und werden über die Notwendigkeit informiert, mit avancierten PR-Maßnahmen von Werbeagenturen öffentliche Aufmerksamkeit zu generieren. Die

Performance des einen Affen mimenden Künstlers Oleg (Terry Notary) findet anlässlich eines Gala-Dinners für Privilegierte statt, und es sind Handwerker, die auf dem Museumsvorplatz *The Square* der real existierenden und nicht um Einwilligung zur Verwendung und Fiktionalisierung ihres Namens gebetenen Künstlerin Lola Arias errichten, die im Film durchgängig abwesend ist. Dabei belässt der Film weitestgehend im Unklaren, was vom Museum X-Royal abseits von sozialem Anspruch und weitestgehend generischer Kunst der Gegenwart – mit großem ‹K› – vermittelt werden soll.



Courtesy Prosa Film / Magnolia Pictures

Ein nächster Versuch, um von den Mitteln zu den Zwecken zu gelangen: Ein *artist talk* mit dem im Museum ausstellenden Künstler Gijoni/Julian, der sich als Freund (im Geiste) von Robert Smithson zu erkennen gibt. Das Gespräch gerät unvermittelt ins Stocken, als die Veranstaltung von beleidigenden Ausrufen aus dem Publikum unterbrochen wird. Doch sagt die Sprache der Einwürfe nicht das, was sie sagt, sondern indiziert ein Tourette-Syndrom, wodurch auch die Worte der Moderatorin und des Künstlers fragwürdig werden und das gesamte Ensemble der bereits angespannten Diskussion durcheinander gerät. Kommunikation scheitert auch hier und ist im Film fast durchgängig geprägt von Missverständnissen, Misstrauen, unterschiedlichen Erwartungen, uneindeutigen Sprechweisen oder widerstreitenden Idiomen. Anrufe kommen nicht durch, Adressaten und Absender von Briefen sind nicht bekannt oder mittlerweile verzogen. Und vielleicht liegt gerade in dieser Betonung von Grenzen, Differenzen und Austauschverhältnissen die Pointe des Films.

Einen erhellenden Zugang auf diese Perspektive liefern an zahlreichen Stellen des Films auf fast auffällige Weise sichtbar werdende Parallelen zum Werk des Soziologen Erving Goffman.[4] [/b-n-l-de/ein-rahmen-wartet-auf-seinen-inhalt/pdf#Fussnote4] Dieser beschreibt alltägliche Handlungsweisen mit Analogien und Metaphern und vergleicht sie etwa mit Verhaltensweisen von Tieren, zu denken wäre beispielsweise an die bereits erwähnte Performance von Oleg, aber auch an den bei der Journalistin Anne wohnenden Affen, der mit Stiften zeichnet und Lippenstift aufträgt.[5] [/b-n-l-de/ein-rahmen-wartet-auf-seinen-inhalt/pdf#Fussnote5] Auch Goffmans prominente Theatermetapher, nach der jede soziale Interaktion als Darstellung aufgefasst werden kann, wird aufgegriffen: in doppelt verschachtelter Form im als Akt der Zivilcourage getarnten Trickdiebstahl von Christians

Mobiltelefon und Portemonnaie, aber auch konkret, da bei Goffman Autowerkstätten – die Tiefgarage, in der Christian sich nach Verteilung der Drohbriefe vor der Direktorin des Museums versteckt – oder Restaurants – der im Film mehrfach aufgesuchte 7-Eleven, Ort des Übergangs, eine Art «Square» in *The Square* – als Schauspielbühnen zu verstehen sind. Mit Christians Probe seiner Ansprache auf der Toilette oder der heimlichen Instandsetzung der über Nacht von einer Reinigungskraft zerstörten Kunst wird selbst Goffmans viel zitierte metaphorische Unterscheidung in Vorder- und Hinterbühnen eingeführt, wobei Letztere der Probe und Vorbereitung des auf der Vorderbühne zu sehen Gegebenen dienen.



Courtesy Prosa Film / Magnolia Pictures

Goffman geht ferner davon aus, «daß wir gemäß gewissen sozialen Ordnungsprinzipien für Ereignisse – zumindest für soziale – und für unsere persönliche Anteilnahme an ihnen [temporäre, Anm. HL] Definitionen einer Situation aufstellen».[6] [/b-n-l-de/ein-rahmen-wartet-auf-seinen-inhalt/pdf#Fussnote6] Diese mehr oder minder unbemerkt geteilten und das Verhalten der Individuen prägenden familiären, kunstfeldspezifischen oder gesellschaftlichen Rahmungen (engl. *frames*) sind es, die im Film porös werden und von den Charakteren, zum Teil auch von den Zuschauer_innen, bearbeitet werden müssen. Am eindeutigsten vielleicht der liminale Moment, in dem das noch auf Performance eingestellte und vertrauende Publikum des Galadinners die Situation nach leisen Hilferufen einer im Rahmen der Performance belästigten Zuschauerin zögerlich als gewaltvollen sexuellen Übergriff deutet und auf den Künstler Oleg losgeht. Einige Rezensenten folgen in der Beschreibung dieser – aufgrund der freiwillig komischen Verharmlosung von Gewalt nicht unproblematischen – Szene dem Hinweis auf den im Pressematerial des Films erwähnten ‹Zuschauereffekt›.[7] [/b-n-l-de/ein-rahmen-wartet-auf-seinen-inhalt/pdf#Fussnote7] Im Film: Nach der Misshandlung auf dem Charity-Event Schnitt auf eine obdachlose Person unter einer Plane im Regen, mutmaßlich auf dem Vorplatz des Museums. Deutlich akzentuiert wird auch der Gesinnungswandel Christians, der sich nach langem Zögern dazu durchringen kann, sich bei einem durch seinen Drohbrief ungerecht ins Nachteil gesetzten Jungen zu entschuldigen. Für Christian als öffentliche Person kommt die Einsicht zu spät. Aufgrund eines Skandals, der durch ein von ihm zu verantwortendes Werbevideo für *The Square* ausgelöst wird, tritt er von seinem Posten als Kurator zurück – obwohl die zur Pressekonferenz des Museums geeilten Journalist_innen durchaus ambivalente Reaktionen

auf das Video zeigen und sich erkundigen, ob Grenzperformanz, also eine Arbeit an gesellschaftlichen Rahmungen und Tabus, nicht gerade Aufgabe der Gesamtheit der in künstlerischen Feldern Handelnden sei. «Was können Sie tun, um Ausgrenzung zu vermeiden?», fragt ein Journalist.



Courtesy Prosa Film / Magnolia Pictures

Der Film ist voll von Verfremdungsmomenten, die den Versuch eines parabelhaften Zeigens plausibel machen. Stimmen aus dem Off bei Meetings im Museum, die Hilferufe eines längst nicht mehr anwesenden Jungen aus dem Treppenhaus, der auf der Fahrt in den Vorort eintretende und Uneinigkeit über die geführten Gespräche auslösende Gesinnungswandel des Museumsangestellten Michael (Christopher Læssø) oder der Verbleib der nur vermeintlich gestohlenen Manschettenknöpfe – eines der zahlreichen offenen Enden des Films, der wenig Angebote zur Identifikation macht. Entsprechend beobachte ich beim Kinobesuch überaus unterschiedliche Reaktionen. Vielsagend die Momente, in denen der Film Lacher provoziert, so zum Beispiel bei einer der Szenen im 7-Eleven, in der die mit Christian allem Anschein nach bereits bekannte Bettlerin nicht nur um etwas zu essen bittet, sondern ein belegtes Ciabatta ohne Zwiebeln verlangt. Wobei es Östlunds erklärtes Ziel ist, die Wahrnehmungs- und Handlungsrahmen durch Situationen wie diese durcheinanderzuwerfen.[8] [/b-n-l-de/ein-rahmen-wartet-auf-seinen-inhalt/pdf#Fussnote8] Im Gedränge zum Ausgang: Künstlerisch wertvoll sagen die einen, Satire die anderen. Eine Gruppe etwas älterer Besucher_innen echauffiert sich darüber, was *die Kunst* in all ihrem Unwissen lostrete, und findet den eigenen, im besten Fall kulturkritischen, im schlimmsten Fall einfach nur naiven Begriff von zeitgenössischer Kunst bestätigt. Diese Reaktionen wiederholen das, was sich im Film beobachten lässt: Eine Bewegung innerhalb der Rahmungen.

Und dies in zweifachem Sinn: Ein Blick auf die im Film dargestellten künstlerischen Arbeiten und Verhaltensformen bestätigt eine gebrochene empirische Realität und den satirischen Verbleib im allzu Bekannten, das kaum kontextualisiert wird. So werden die künstlerischen Beispiele und Konzepte als von ihrem historischen Rahmen abgezogene ästhetische Formen aufgegriffen: Das Vorbild von *The Square* realisierten Östlund und der Filmproduzent Kalle Boman 2014 im Vandalorum Designmuseum in Värnamo in Schweden, die Performance von Oleg als Affe ist – so der Regisseur – u.a. einer Performance des Künstlers Oleg Borissowitsch Kulik nachempfunden[9] [/b-n-l-de/ein-rahmen-wartet-auf-seinen-inhalt/pdf#Fussnote9] und der die Journalistin Anne verwirrende Pressetext eine direkte

Appropriation des Textes eines Kollegen von Östlund an der Universität Göteborg.[10] [/b-n-l-de/ein-rahmen-wartet-auf-seinen-inhalt/pdf#Fussnote10] Die Abstimmung *I trust people/I don't trust people* am Eingang der Ausstellung im X-Royal verweist auf an sozialwissenschaftliche Verfahren angelehnte Praktiken konzeptueller Kunst und deren Kippmoment ins Populistische, aber auch an eine Minimalversion partizipativer Kunst nach dem *social turn*. Wie wir von Christian erfahren, ‹interessiert› sich die Künstlerin und Soziologin Arias für ‹Relationale Ästhetik› – eine theoretisch schwach fundierte Strömung der 1990er Jahre, die für eine funktionale Entgrenzung von Kunst auf soziale Zwecke bei gleichzeitiger Verkennung ihres ästhetisierenden Rahmens steht.[11] [/b-n-l-de/ein-rahmen-wartet-auf-seinen-inhalt/pdf#Fussnote11] Wie nebenbei reproduziert der Film eine durchweg nach *race*, *class* und *gender* konnotierte Ordnung: Die mit ‹Kreativität›, Arbeit und Erfolg assoziierten Positionen besetzen fast durchgängig weiße Männer, die ihre Machtposition zum eigenen Vorteil nutzen.[12] [/b-n-l-de/ein-rahmen-wartet-auf-seinen-inhalt/pdf#Fussnote12]



Courtesy Prosa Film / Magnolia Pictures

The Square weiterhin über *frames* lesend, könnte der Film in einer zweiten Lesart als Versuch betrachtet werden, Annahmen, Rahmungen und damit verbundene Widersprüche von (zeitgenössischer) Kunst und (liberaler) Gesellschaft über die im Film entstehenden abstrahierenden Verschiebungen sicht- und diskutierbar zu machen, womit zumindest eine Möglichkeitsform der eingangs erwähnten Repolitisierung angesprochen ist.[13] [/b-n-l-de/ein-rahmen-wartet-auf-seinen-inhalt/pdf#Fussnote13] In anderen Worten wäre der Rahmen mit dem Gerahmten zu denken: «[I]t is the ‹enemies in the minds of the people›–in our own minds insofar as we are the people–which must be fought. And not fought by ‹depictions› of our miseries and powerlessness, [...] but the covert forms of manipulation, those saturating particularly the ‹commonsense› of society itself. Some of these are individualism, static categorization, specialization and fragmentation, abstraction, bourgeois legality, self-interest, consumerism. All of these simultaneously work to obscure their own existence, thus disguising themselves as nature. In short, activism [hier in etwa synonym zu *politics*, Anm. HL], is nothing if it is short of *epistemological activism*.»[14] [/b-n-l-de/ein-rahmen-wartet-auf-seinen-inhalt/pdf#Fussnote14]

Der Finger zeigt mit dieser zweiten Lesart des Films nicht satirisch oder kritisch auf die Kunst, wie ein Teil der Besprechungen es formuliert. Das hat eine Serie wie *Work of Art: The*

Next Great Artist (2010/11), vermutlich ungewollt, besser auf den Punkt gebracht. In *The Square* dient die Kunst als exemplifizierender Rahmen, als *non-site*, als Bühne für die, so der Regisseur, Kunst und Gesellschaft kritisch kommentierende Narration des Films.[15] [/b-n-l-de/ein-rahmen-wartet-auf-seinen-inhalt/pdf#Fussnote15] Jedoch läuft das Vorhaben Gefahr, die Erwartungen und Annahmen des ein wenig selbstverliebt lachenden Publikums durch den Fokus auf ein kleines und dabei recht unterkomplex dargestelltes Subfeld der bildenden Kunst – eigentlich ein kleines ‹k›, das hier als großes ‹K› auf die Bühne gerufen wird – zu bestätigen und darin zu verfangen. Fast entsteht der Eindruck, als müssten alle nur mehr miteinander sprechen, Almosen geben, Mitleid und Vertrauen zeigen, und schon wären die Verteilungs- und Vergesellschaftungsprobleme ausdifferenzierter und hochgradig kompetitiver Gesellschaften gelöst. Bezeichnend ist in dieser Hinsicht eine der letzten Szenen des Films, in der Christians ältere Tochter teil hat an einer spektakulären Aufführung von Cheerleadern. Das auf wechselseitigem Vertrauen basierende Miteinander findet vor Publikum, innerhalb eines markierten und an *The Square* (hier: die Skulptur) erinnernden Rahmens statt, von Grenzperformanz und Entgrenzung keine Spur. Und auch Christian geht, um das Museum zu retten.

[1] Aus der Programmatik des Sonderforschungsbereich 626 *Ästhetische Erfahrung im Zeichen der Entgrenzung der Künste* der Freien Universität Berlin, http://www.geschkult.fu-berlin.de/e/sfb626/konzept/index.html, abgerufen am 20. Dezember 2017.
[2] Pierre Bourdieu, «Die historische Genese einer reinen Ästhetik», in: *Praxis und Ästhetik*, hrsg. von Gunter Gebauer et al., Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1993, S. 14–32, hier: S. 24.
[3] Gemeint ist hier die große Kunst des Kanons, aber auch die Unterscheidung zwischen dem großen ‹K› eines universalen Begriffs von Kunst und den kleinen ‹k›s, also den unterschiedlichen Praktiken, die sich darunter versammeln. Letzteres siehe Susanne Leeb, «Idiome: Die kleinen ‹k›s der Kunst,» in *Texte zur Kunst* 108 (2017): S. 33–55, hier: S. 33.
[4] Auch *Höhere Gewalt* (2014) von Ruben Östlund weist zahlreiche mit Goffmanns Theorien und Beispielen gut lesbare Szenen auf.
[5] Diese Liste an Versatzstücken der Soziologie Goffmans siehe Christian Steuerwald, «Mit Goffman im Theater. Inszenierungsweisen von Kunstorten und ihren Besuchern», in *Perspektiven der Kunstsoziologie. Praxis, System, Werk*, hrsg. von ders. et al., Wiesbaden: Springer, 2017, S. 201–225, hier: S. 204.
[6] Erving Goffman, *Rahmen-Analyse: ein Versuch über die Organisation von Alltagserfahrungen*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1993 (1. Auflage 1977), S. 19.
[7] Als ‹Zuschauereffekt› wird in der Sozialpsychologie die negative Korrelation zwischen der Zahl der anwesenden Personen und ihrer Hilfsbereitschaft bezeichnet, d.h. je mehr Personen Zeuge eines Unfalls oder Angriffs werden, desto geringer ist die Wahrscheinlichkeit des Eingreifens. Die Szene wurde im Spiegelsaal des Grand Hotels in Stockholm gedreht, in

dem ehedem der Friedensnobelpreis vergeben wurde.
[8] Siehe das Interview «Ruben Ostlund's ‹The Square› lands in the new avant-garde of European comedy» mit Mark Olsen in der LA Times vom 16. November 2017: «But what I really would love is if I could find a style that people consider Ruben Östlund style, of course. That is throwing the audience from one moment being entertained and the next moment not knowing if you're allowed to react in this way, being horrified and then suddenly very embarrassed. To really have a big dynamic range of where you can go emotionally in the film and you're never safe, so you don't know, am I allowed to laugh about this? I would love to try to find that style.» http://beta.latimes.com/entertainment/movies/la-en-mn-the-square-20171115-story.html
[9] Siehe «On Becoming a Dog By Acting Like One» von Roberta Smith in der New York Times vom 18. April 1997, http://www.nytimes.com/1997/04/18/arts/on-becoming-a-dog-by-acting-like-one.html
[10] Bilal Qureshi, «In ‹The Square,› A Scandinavian Satire Of A Modern Art Museum», 26. Oktober 2017, https://www.npr.org/2017/10/26/560179817/in-the-square-a-scandinavian-satire-of-a-modern-art-museum
[11] Siehe die Kritik von Claire Bishop, «Antagonism and Relational Aesthetics», *October 110* (2004): S. 51–79.
[12] Zur nicht genderneutralen Wahrnehmung von Positionen im Kunstfeld siehe Gioia da Molin, «Vom Lohn der Leidenschaft», in B-N-L, 12. Dezember 2017, http://brand-new-life.org/b-n-l-de/vom-lohn-der-leidenschaft/
[13] Zur Diskussion der Metapher des Rahmens in der Kunst siehe den mit Verweisen auf den Künstler Robert Smithson eingeleiteten Text «From Work to Frame, or, Is There Life After ‹The Death of the Author?» (1987) des Kritikers Craig Owens, in: B*eyond Recognition: Representation, Power, and Culture*, hrsg. von Scott Bryson et al., Berkeley: University of Califormia Press, 1992, 122–139.
[14] Mel Ramsden, «Framing and Being Framed–Or, Are We Going to Let Barbara Rose Get Away With ‹Dialectics› This Year?», *The Fox* 3 (1976): S. 64–68, hier: S. 65.
[15] Das Ausstellen und Überwinden von Rahmungen benennt Östlund als Ziel des Films, siehe das Gespräch mit Scott Roxborough im Hollywood Reporter vom 31. Mai 2017, https://www.hollywoodreporter.com/news/cannes-palme-dor-winner-ruben-ostlund-square-breaking-art-house-conventions-1008896 oder den Beitrag im Deutschlandfunk Kultur vom 21. Oktober 2017, moderiert von Patrick Wellinski, unter http://www.deutschlandfunkkultur.de/ruben-oestlund-ueber-seinen-film-the-square-der-kunstszene.2168.de.html?dram:article_id=398769

HANNES LOICHINGER

Hannes Loichinger lebt in Wien und arbeitet derzeit mit Valérie Knoll an einer Monografie über Tobias Kaspar.

Dieser Beitrag ist lizenziert unter der CC-BY-NC-ND Lizenz 4.0 International (Creative Commons, Namensnennung, nicht-kommerziell, keine Bearbeitungen). In den Beitrag integrierte Bilder und Videos sind nicht in der CC BY-NC-ND-Lizenz enthalten. Für jegliche Nutzung, die nicht durch gesetzliche Urheberrechtsausnahmen erlaubt ist, ist eine Genehmigung der jeweiligen Urheberrechtsinhaber erforderlich.

doi.org/10.5281/zenodo.13930286