

Entwurf 1

Text

Das Becken genannt Die Stimme Amerikas La Cucaracha in der Trockentrommel nachmittags rotiert Frank Sinatra Big Boss Man Capri roter Mond Rudi Schurickes schmalsig zu Rülpsen Frisch angebrüteter Eier direkt von der Farm mit chronischer Hühnerpest in die Stadt geschaukelt, wo der Waschaalon-Mann wartet und klingelt Blümchen hinter Jerry Lee Lewis über Altes Stück Toilettenpapier gebeugt mit Noten drauf. "Banknoten?" Sind die schönsten Noten die ich kenne... "usw. / Was war, als ihr gerade kamt und ich vorher die Wäsche geholt hatte, ein schöner Nachmittag und da rotierte die Waschtrommel und der Mann verkauft auch noch frische Bundeier und in dem kleinen Kabuff spielte ein Transistorgerät alten Rocknroll von Elvis Presley, also kriegte ich so ein Bild. Was ich möchte, ist den Eindruck hervorrufen, der oft unterhalb der sichtbaren Aktionen und Situationen abläuft. Zum Beispiel oben der letzte Satz hat doch etwas von der Intensität eines farbigen Traums, finde ich. Außerdem enthält er eine Atmosphäre, die Dir doch nicht unbekannt sein dürfte, so im Stil der 50er Jahre. Fertiggemacht hat mich eine halbe Stunde mit den Rundfunktypen. Das sind wirklich alles Angestellte und besitzen die Mentalität kleiner Vorgarten-Männer am Samstagnachmittag in Liegestühlen mit Netzhemden und durchbrochenen römischen Sandalen wie jetzt üblich. Es war mir zum Kotzen. Und diese Leute werden mehr und mehr wie der zunehmende freche fordernde pampige Durchschnitt, der mächtiger wird und kräht. Wenn man sich ganz ruhig und kühl so einen Typen anschaut, wird er sehr schnell zu dem lebenden Satz: "Alles was ich möchte ist ein schönes breites warmes Arschloch in das ich kriechen kann und worin ich mir gemütlich mache!" Und so siehst Du sie unermüdlich beschäftigt, sich gegenseitig in den Arsch zu kriechen. Wie sie reden! Wie sie die Dinge sehen! Und was sie also auf Grund ihrer Stellungen durchlassen! Zum Heulen! Und ziemlich finster!

Einen Teil der Prosa kannst Du am 15.8 sonntags im 3. Programm entweder 17 oder 18 Uhr(?) hören nach dem Hörspiel.

Ich meine, daß es eine Sache geworden ist, die zum ersten Mal von mir eine klare Haltung zeigt, die mit Stil oder Richtungen nichts zu tun hat mehr.

Ich finde, den Wechsel sehr schön zwischen Gedanken und Szene,

und manche Stellen haben einen durchscheinenden Rauschhaften Charakter, so ein bißchen abwesend und selbst wie ein Spielautomat, der zerspringt, wovon immer darin die Rede ist. Vielleicht, und das zu hören, wäre gut, bringt Dich der Text auch etwas hoch, wenn Du ihn hörst.

Übrigens, der Meyer-Lansky ist ein uralter Mensch, etwa 70, da er jetzt in einem israelischen Hotel sitzt.

Es gibt ein Taschenbuch "First The Valachi Papers The Godfather now" (slogan auf dem Umschlag) The Grim Papers by Ed Reid Bantam-Books, das sehr genaues Material bringt. Ist schon alles mies.

Schreibe mir einmal, wie aber nun wirklich die Sache im Rundfunk auf Dich gewirkt hat, und was Dir nicht daran gefallen hat!

Ja, und wie das Lesen überhaupt war. Ich habe mir sehr viel Zeit dafür genommen, habe eine Flasche Bier mit vor das Mikrofon genommen und ab und zu einen Schluck genommen, denn die Umgebung eines Studios erledigt mich so sehr, verschreckt mich auch, weil da immer so viele von den Allgemeinleuten sind und ich keinerlei Interesse habe, so ein versierter geschmierter Typ zu werden, dem alles flott und geschickt von der Zunge geht.

Mag sein, daß Du ja auch mal in so eine Situation kommst und dann wirst Du vielleicht auch den Druck merken, der von dem ganzen Scheißdreck ausgeht. Wie die leibhaftige Seuche, manchmal.

Mir hat sehr gefallen, Dein Vorschlag, eine Kollaboration zu machen. Und ich denke an eine in sich geschlossene eigene Geschichte, die wir doch im Winter machen könnten?!

Ich würde sagen, daß Du einen Zug machst, wenn Du eine Idee hast zum Thema oder zu einem Bild oder zu einer Aktion, und dann geht es los.

Ich sage das deswegen, weil ich jetzt nach dem Prosastück noch einmal an das 2. Hörspiel gehe und es noch einmal schreiben möchte, was nichts mit dem Ding zu tun hat, was beim WDR liegt und dort gemacht wird. Und das ist eben dann bei meiner langsamen Gangart doch eine Menge Arbeit, da ich zudem dieses Mistding von Tagebuch fertig machen muß.

Schreib mal wieder, Gruß an die Monika

man müde plauderte und trank, um noch ein Weilchen auszuhalten. Ich sagte: »Morelli, diese Leute, die hier tanzen und sich besaufen, sind aus reichem Hause. Haben Dienstboten und Kindermädchen gehabt. Sind in der Sommerfrische gewesen, haben Vorzüge genossen. Kunststück. Wer von denen hätte es geschafft, aus einem Hof, der ein Loch ist, auf diesen Empfang zu gelangen?«

Und Morelli legte mir seine Hand auf den Arm und sagte: »Mut! Wir haben es geschafft. Wenn es nötig ist, schaffen wir es bis nach Hause.«

»Es ist leicht«, sagte ich, »für die Töchter und Damen von Stand, sich so zu kleiden, wie sie gekleidet sind. Sie brauchen nur zu bestellen. Müssen nicht einmal ihren Freund hintergehen. Offen gesagt, ich zieh lieber waschechte Huren an. Die wissen zumindest, was arbeiten heißt.« »Zieh dich die Huren noch an?« fragte Morelli.

Wir hatten soupiert und getanzt. Hatten lauter Leute kennengelernt. Morelli hatte ständig jemand am Hals, der ihm zurief: »Wir sehen uns noch.« Ein paar Gesichter und Namen kannte ich schon: es waren lauter Leute, die unseren Salon in Rom zur Anprobe besucht hatten. Ich kannte auch ein paar Kleider: das lange Krinolinen-Gewand einer Gräfin, die ihr Mannequin bei uns hatte. Ich hatte es Tage zuvor selber verschickt. Eine kleine Dame in Volants schenkte mir sogar den Anflug eines Lächelns; ihr Kavalier drehte sich um; ich erkannte auch ihn; sie hatten im Jahr davor in Rom geheiratet. Dieser Mann grüßte mit übertriebener Geste – er war ein langer blonder Diplomat –, dann versetzte man ihm einen Stoß: ich nehme an, die Gattin mahnte ihn an seine Pflicht und machte ihm deutlich, daß ich die Schneiderin sei. Auf diese Weise geriet mein Blut in Wallung. Es folgte noch eine Kollekte für die armen Blinden: ein

Herr im Smoking mit einem roten Barett aus Papier hielt eine aus Witzen bestehende Rede über die Blinden und Tauben, und zwei Damen mit verbundenen Augen liefen durch die Halle und haschten die Männer, die soundsoviel bezahlten und sie danach küssen durften. Morelli bezahlte. Dann fing das Orchester wieder zu spielen an, und ein paar Grüppchen starteten einen Spektakel, sangen und spielten Haschen. Morelli kam ans Tischchen zurück mit einer mächtigen Dame in rosa Lamé – einem Fischbauch – mit einem jungen Mann und einer frischeren Dame, die gerade zu tanzen aufhörten und sich krachend auf den Divan fallen ließen. Sofort schnellte der Mann wieder hoch. »Meine Freundin, Clelia Oitana«, sagte Morelli.

Die wuchtige Dame ließ sich nieder und faßte mich, während sie sich Wind fächelte, ins Auge. Die zweite im eng anliegenden violetten Dekolleté hatte mich bereits ganz mit den Augen durchstöbert und lächelte nun Morelli zu, der ihr die Zigarette anzündete.

Ich erinnere mich nicht an ihre ersten Gespräche. Ich behielt jenes Lächeln der Jungen im Auge. Sie machte Miene, als habe sie mich schon immer gekannt, als halte sie uns zum besten, mich und Morelli, uns alle, und doch betrachtete sie jetzt nur ihren Rauch. Die andere lachte und schwatzte Blödsinn. Der junge Herr bat mich um einen Tanz. Wir tanzten. Er hieß Fefé. Er sagte etwas über Rom, versuchte sich an mich zu kleben und mich zu drücken, fragte mich, warum ausgerechnet Morelli mein Ritter sei. Ich sagte ihm, ich sei kein Pferd. Daraufhin drängte er sich lachend noch enger an mich. Er mußte mehr getrunken haben als ich.

Als wir zurückkamen, saß nur noch die Fette da und fächelte weiter. Morelli war unterwegs. Verdrossen schickte der Fischbauch den jungen Mann weg, um etwas zu holen,

eine halbe Stunde durch das Gedränge. Ich ging nicht in Richtung der Piazza Vittoria, die von Musikkapellen und Karussells dröhnte. Schon immer liebte ich es, den Karneval in den Gäßchen und im Halbschatten zu beschnuppern. Mir gingen lauter römische Feste, viele begrabene Dinge, viele Dummheiten im Kopf herum. Von alledem blieb nichts übrig als Maurizio, dieser irre Maurizio, dann Ausgewogensein und dieser Frieden. blieb übrig, daß ich so auf dem Bummel war, mein eigener Herr und Herr darüber, Turin zu durchstreifen und stehenzubleiben und über den nächsten Tag zu verfügen.

Ich merkte, daß ich im Gehen jenem siebzehn Jahre zurückliegenden Abend nachsann, als ich Turin verlassen und erklärt hatte, man könne einen anderen mehr lieben als sich selbst. Dabei hatte ich nur zu gut gewußt, daß ich einfach wegkommen, in der Welt Fuß fassen wollte und zu diesem Schritt einer solchen Erklärung, eines solchen Vorwands bedurfte. Diese Albernheit, dies fröhlich Unbewußte von Guido, als er mich mitzutragen und auszuhalten vermeinte – ich wußte schon von Anfang alles. Ich ließ ihn gewähren, probieren, sich herumschlagen. Ich half ihm sogar, ging als erste weg von der Arbeit, um ihm Gesellschaft zu leisten. Das war denn, nach Morellis Ansicht, mein Schmolzen und Übelnehmen. Drei Monate lang hatte ich gelacht und meinen Guido zum Lachen gebracht: hatte es etwas genützt? Er hatte es nicht einmal fertiggebracht, mich von sich aus sitzenzulassen. Man kann keinen anderen mehr lieben, als man sich selbst liebt. Wer sich nicht selbst rettet, den rettet keiner.

Aber – und hier hatte Morelli nicht unrecht – trotz allem war ich geneigt, jenen Tagen zu danken. Wo er auch war, ob tot oder lebendig, ich schuldete Guido meinen Erfolg, und

er wußte dies nicht einmal. Über seine wunderlichen Äußerungen hatte ich derart gelacht, daß er sich auf den Teppich gekniet und mir dafür gedankt hatte, daß ich ihm alles sei und ihn liebte, und ich hatte erwidert: »Ich tu es nicht absichtlich.« Er sagte einmal: »Die größten Gefallen erweist man ohne sein Wissen.«

»Du verdienst sie nicht«, sagte ich.

»Niemand verdient etwas«, hatte er mir erwidert.

Siebzehn Jahre. Mir blieben mindestens noch soviel übrig. Ich war nicht mehr jung und wußte, was ein Mann – auch der beste – wert sein konnte. Ich befand mich unter den Bogenhängen und sah mir die Schaufenster an.

V

Abends führte mich Morelli in einen Salon. Ich wunderte mich über all die Jugend, die ich da vorfand: man sagt immer, Turin sei eine Alteleute-Stadt. Allerdings hielten sich die jungen Männer und Mädchen wie lauter Kinder in Grüppchen abseits, und wir Großen saßen um ein Sofa herum und hörten eine reizbare Alte mit Halsbinde und Samtcape irgendeine Geschichte von Mirafiori und einer Kalesche erzählen. Alles schwieg vor der Alten, einige rauchten wie im Verborgenen. Das irritierte Stimmchen hielt inne, sobald jemand eintrat, gestattete die üblichen Phrasen und nahm in der ersten Pause seine Rede wieder auf. Morelli lauschte, die Beine übereinandergeschlagen, mit größter Aufmerksamkeit, und ein paar andere Herren fixierten stirnrunzelnd den Teppich. Nach und nach aber merkte ich, daß es nicht nötig war, auf die Alte zu hören. Niemand dachte daran, ihr zu erwidern. Halb abgewandt, schwätzten ein paar Frauen

Siebttes Kapitel

Hanglagen

Der Schnee bedeckte die Landschaft, war jedoch so naß, daß er nicht an den Stiefeln kleben blieb, sondern sofort wieder abfiel. Obwohl Zuber mehrere Kilometer durch den Schnee gegangen war, waren seine Stiefel sauber, als er die Tür der Sägerei aufschob und in die Werkstatt eintrat. Zwei Männer waren im Raum und erkundigten sich über Schindler.

Von Moor wollten sie wissen, ob er, Schindler, sich in letzter Zeit irgendwie anders verhalten habe. Wie er während der Arbeit gewesen sei. Nun, sagte Moor und suchte nach dem richtigen Ausdruck: abwesend. Abwesend sei er gewesen. Er sei zum Beispiel mit dem Axtstiel am Schleifband gestanden, habe das Gesicht dabei in die Höhe gehalten und irgend etwas an der Wand dort studiert.

Der Lehrling war nicht gut auf Schindler zu sprechen. Schon am ersten Tag hätte er ihn gerügt, sagte der Lehrling. Er sei in der Werkstatt erschienen, habe etwas nicht gekonnt und sei sofort vom Schindler angefahren worden. Dabei sei dieser gar nicht sein Vorgesetzter gewesen. Und schließlich könne er nicht am ersten Tag schon alles wissen. Wozu mache er denn eine Lehre?

Die Erkrankung der Herzkranzgefäße begann ernsthaft zu werden, erstreckte sie sich doch bereits über den halben Oberkörper. Am Vormittag wartete er sehnsüchtig auf das Ende der Übungsstunde. Am Nachmittag wischte er den Staub auf, welcher in großen Mengen aus den unzähligen Ritzen drang. In der Nacht vernahm er ein Kribbeln und Rascheln neben sich und erblickte einen

großen Käfer, der eben aus einem Loch gekrochen war. Als er den Rückenpanzer des Käfers zerquetschte, entstand dabei ein widerliches Knacken, das ihm tief in die Knochen fuhr. Er vermutete, daß sich eine derart große Menge solcher Käfer in den hohlen Wänden aufhielt, daß es unmöglich war, sie mit der Zeit ausrotten zu können.

Im Kurhaus erklärte Moor Zuber, daß Schindler den Doppelselbstmord seiner Eltern nie habe überwinden können. Am letzten Abend vor seinem Verschwinden sei er wie gewohnt nach Hause gekommen und habe als erstes ein Fußbad genommen. Barfuß habe er sich dann aufs Sofa gelegt. Plötzlich sei er aufgestanden, habe das Gewehr geholt und das Haus verlassen. Ohne Schuhe an den Füßen, das Gewehr in der Hand, habe er sich über die Wiese davongemacht.

Jede Nacht kühlte die Wohnung so stark ab, daß Zuber am Morgen in der Kälte warten mußte, bis der Ofen endlich wärmte. Am empfindlichsten war sein Rücken. Er war bald so stark erkältet, daß er den Rückenschmerz nur sitzend aushalten konnte. Als er zu seinem Schreck gar bemerkte, daß alle seine Organe nicht mehr richtig arbeiteten, beschloß er, eine Wanderung zu unternehmen. Bewegung und frische Luft würden ihm guttun, dachte er.

Sein Weg führte ihn durch den *Hohrager* ins Königstal. Die Temperatur mochte sich um den Nullpunkt herum bewegen und war, wie ihm schien, genau richtig, um seine Bronchitis zu heilen. Hatte ihm in der Wohnung jeder Atemzug einen Stich in der Brust versetzt, konnte er jetzt frei und schmerzlos Luft holen. Bereits beim *Bärenboden* stellte er jedoch fest, daß der Wiesenboden

zu kalt war, als daß sich die Füße in den Stiefeln hätten erwärmen können. Er merkte, daß er in dieser Jahreszeit nicht mehr ohne Einlegesohlen hätte hinausgehen sollen. Es fror ihn nicht, doch war er sicher, daß die Füße drei Stunden lang den gefrorenen Boden durch die Sohlen hindurch spürten. Die dreistündige Wanderung mußte ihm also mehr schaden als nützen. Als er plötzlich grundlos Kopfschmerzen verspürte, sah er darin ein Vorzeichen für eine Lungenentzündung.

Zu Hause setzte er sich an den Tisch und aß sein Abendbrot. Kaum hatte er sich erhoben, schmerzte ihn der Rücken. Die Nieren hatten kalt und arbeiteten nicht. Er ging einige Schritte hin und her und verspürte sofort heftiges Seitenstechen. Nun schloß er alle Türen, warf Kohlen in den Ofen und heizte die Stube. Als sich die Befürchtung, er werde eine Lungenentzündung bekommen, bestätigte, ging er in die Küche und bereitete sich zwei Liter Tee aus Bärentraubenblättern. Er legte zusätzliche Wolldecken auf sein Matrazenlager und zog sich ein Baumwolleibchen unter dem Nachtgewand an. Es war ihm als brenne zwischen seinen Hüften und den Brustrippen ein Feuer. Der Schmerz war nicht nur an einer Stelle, er umfaßte ihn rundum wie ein glühendes Band. Jeder Atemzug war von einem brennenden Schmerz begleitet. Er befühlte seine Stirn und die Hände, um Anzeichen eines nahenden Fiebers zu erkennen. Obwohl er unter den vielen Wolldecken warm haben sollte, fror es ihn von Innen heraus. Die Nieren schienen sich nicht erwärmen zu können, wodurch sie den Krankheitsstoff aus dem Blut gezogen hätten. Vor Schmerzen fürchtete er sich schon davor, überhaupt noch Luft zu holen. Alle paar Sekunden steigerte sich das Schmerzgefühl derart, daß er sich auf der Matratze herumwerfen mußte. Nun trank er in kurzen Abständen sechs Tassen Nierentee. Der Tee durchspülte den ganzen Körper, das Wasser ging

wahr; diese Typogramme sozusagen als graphische Notation akustischer Werte zu lesen und sich die Freiheit zu nehmen, die angetönten, angespielten Bezüge zwischen den einzel gesetzten Worten und Wortfolgen zu variieren, neu zu kombinieren, als Initiationen von Satzbildungen und antithetischen Verbindungen zu verstehen.

Der großformatige Nachdruck der von Mallarmé selbst noch kurz vor seinem Tode typographisch redigierten Ausgabe dieses Buches gibt durch Wechsel der Schrifttypen, Schriftgrade, Größen und Abstände eine bewegte, unmittelbar zum Auge sprechende Anordnung. Elf Seiten, Doppelseiten, aufgeschlagen wie ein Plan: simultan das Schriftbild. Verweilen bei einzelnen Worten, die einen Lichthof von changierenden Bedeutungen und Anlauten bilden, Gleiten des Blickes über gebrochene Zeilen, Wahrnehmen bildhafter Umrisse: Welle, Woge, Riff, Sternbilder, Wortbilder. Umblättern: Überlegen im wörtlichen Sinn, rhythmischer Wechsel, Faltung-Entfaltung, Wendung. Das dominierende Weiß der leeren Seite: Schweigen, aus dem sich das Wort bildet, in das sich das entbildete Wort bettet.

Das Gedicht besteht aus einem einzigen Satz, der sich über die Folge weißer oder dicht mit Lettern besäter Seiten spannt, nicht im Nacheinander der Entzifferung, der folgerichtigen syntaktischen Lesart zu verstehen ist, sondern sich erst dem flächigen Lesen zu erkennen gibt: der simultanen Schau, die sich nicht an Worten aufhakt, sondern Bewegungen vollzieht: die Beziehungen und Bezugsmöglichkeiten zwischen den Wortwürfen herstellt. Diese Dramatik der Interaktionen und Provokationen, die von Wörtern ausgehen, im Wörtlichen aufgehen, erfordert eine Mitwirkung des Lesers, der ermächtigt wird zur Improvisation, zur freien Interpretation, zum Spiel mit diesem Spielwerk.

Mallarmé sagt in seiner Einleitung (1897): »Da es sich nicht, wie bisher immer, um Verse, das heißt um regelmäßige Klangreihen handelt, vielmehr um prismatische Brechungen der Idee, deren Zusammenwirken auf einer bestimmten geistigen Szene gerade nur die Zeit ihres Auftauchens dauert, verteilt sich der Text auf variable Stellungen, die näher oder ferner vom latenten Leitfaden angeordnet sind. Diese, wenn ich so sagen darf, literarischen Vorzüge dieses so dargestellten Abstandes, der sinngemäß Worte beziehungsweise Wortgruppierungen trennt, dürften darin liegen, daß er das Tempo bald beschleunigt,

nicht, bald verlangsamt, Akzente setzt und in der Simultanschau der Seite die Bewegung darstellt: die Seite wird als Einheit genommen wie andererseits der Vers oder die reine Linie eine Einheit sein können. Die Fiktion, die dichterische Vorstellung wird, gemäß der Beweglichkeit der Schrift in Gang gesetzt, sie zerstreut sich ebenso rasch, stockt um die Fragmente eines Hauptsatzes, der im Titel angeführt ist und sich im Gedicht fortsetzt. Alles verläuft abgekürzt, hypothetisch: bloße Erzählung, Vortrag, Rezitation wird vermieden. Zu ergänzen ist: aus dieser hüllenlosen Darbietung des Gedankens mit Einzügen, Verlängerungen, Tiefenperspektiven oder aus seiner Zeichnung ergibt sich für den, der laut zu lesen bereit ist, eine Partitur. Der Unterschied der Drucktypen für das Hauptmotiv, ein Nebenmotiv und angrenzende Motive diktiert der mündlichen Wiedergabe ihr Gewicht und die Anordnung.² Die Transposition dieses Entwurfes in eine radiophonische Form kann nur in der freien Dimension des Spiels geschehen: eine »Übersetzung« wörtlicher Art ist ebenso wenig möglich wie eine Wort für Wort-Aufführung. Allerdings leistete mir die detaillierte Analyse von Robert Greer Cohn³ gute Dienste: hier würde nicht nur Wort für Wort, sondern Buchstabe für Buchstabe, Laut für Laut untersucht, die poetologische Bedeutung der Assonanzen und Assoziationen erschlossen. Nur am Rande ist zu bemerken, daß eine entfernte Verwandtschaft zu »Finnegans Wake« von James Joyce gerade für diesen englischen Forscher Aufschlüsse bot.

In einer ersten Version thematisierte ich die Spannung zwischen der Lektüre des französischen Textes und den deutschen Worten, die im Spektrum der Übersetzungsmöglichkeiten aufleuchteten und erloschen: splittende oder spritzende Wortimpulse, Echowirkungen, Anklänge, Anspielungen, Anreize wurden umgesetzt in entfernte oder nahe Positionen. Dieses Spiel gibt die Ausgangspunkte zu erkennen, mißt den Raum aus, die Distanzen, markiert die Anstöße, Bewegungsrichtungen.

Eine Neuerung ist hier zu bedenken, die mit herkömmlichen dramaturgischen Mitteln kollidiert: es gibt keine Hierarchie in dieser Form, keine Autorität, kein Wertsystem, das ein Für und Wider, eine Hand-

² Stéphane Mallarmé: *Un Coup de Dés jamais n'abolira le Hasard*. Poème, Nachdruck der NRF, Paris 1914 (nach der Erstausgabe 1897).

³ Robert Greer Cohn: *L'Oeuvre de Mallarmé Un Coup de Dés*, Yale University, New Haven, 1949, französische Ausgabe: Paris 1951.

holen. Außerdem müßte das System der Gliederung sinnfällig werden im Hinblick auf Stoff und Thema des Spiels. Es entsteht eine metaphorische Choreographie mit sehr beschränkten Möglichkeiten. Ob die Metaphorik gemäß ihren Intentionen umgesetzt wird, hängt weitgehend vom momentanen inneren und äußeren Zustand des Hörers ab.

8

Aber warum nicht einmal Szene, Figur und gebundene Rede (als Selbstausprache) ganz aufgeben? Ist denn Spiel immer nur Rollen- und Handlungsspiel? Gibt es nicht auch andere Strategien und Taktiken, Züge und Kombinationen? Ein Spiel hat Regeln. Die Regeln der Literatur, die noch im vorigen Jahrhundert weithin verbindlich waren, gelten heute nicht mehr viel. Sie erscheinen dem Zeitgenossen als Verdichtungen eines Weltverständnisses, das inzwischen seine Glaubwürdigkeit eingebüßt hat. Er verwendet sie allenfalls noch als Formklischees, um mit ihnen nach anderen Regeln ein anderes Spiel zu treiben. Ist zum Beispiel das Wortspiel ein minderwertiges Spiel, geeignet höchstens als Aperçu, als überraschende, ein wenig unernte Formulierung? Es scheint mehr und mehr, als passe die Literatur sich nicht mehr einem Vorverständnis über die Welt an, suchte dazu das geeignete Wort und den treffenden Satz, um unterhaltend zu bestätigen, was ohnehin jedem bekannt ist, sondern verfähre frei und spielerisch mit ihrem Material, der Sprache, um neugierig zu beobachten, was dabei an unerkannter Welt herauschaut. Spielen denn nicht auch die Bedeutungen im Wort, je nach dem Zusammenhang, in welchem es auftritt? Es scheint mehr und mehr, als emanzipiere sich das Handwerkliche, das Machen in der Literatur, um mit spielerischen Methoden der wachsenden Komplizierung und Undurchsichtigkeit der Welt beizukommen. Vermag nicht die Stimme mit dem Laut und dem Wort zu spielen, Ausdrucksmöglichkeiten auszuprobieren? Es scheint mehr und mehr, als entdecke die Literatur ihre Möglichkeiten jenseits der schön geprägten, schriftlich fixierten Wendung, die mündliche Sprachgeste, die Gesprächsmechanismen, die Lautsprache.

9
Folgerungen:

Die alten Spielformen des Hörspiels macht die Stereophonie weitgehend unmöglich. Neue, materialbezogene Spielformen sind ebenso im stereophon wie im monophon produzierten Hörspiel denkbar. Es gibt in der Dramaturgie keinen prinzipiellen Unterschied zwischen stereophonen und monophonen Hörspielen. Die Dramaturgie der inneren Bühne, der Phantasie, Imagination und Illusion ist nur die Anpassung einer Dramaturgie fremder Herkunft an die Bedingungen des ausschließlich akustischen Mediums Hörspiel. Eine Dramaturgie des literarischen Hörspiels muß überlegen, wie sie akustisches Material spielerisch verarbeitet. Sie bezieht deshalb auch die Imagination mittels Akustik ein, jedoch nicht als Zweck des Spiels, sondern als sein Material. Das stereophone hat gegenüber dem monophonen Hörspiel zunächst nur einen quantitativen, keinen qualitativen Vorzug. Es bereichert die Spielmöglichkeiten um die Komponente der Richtung und damit der Raumbetonung. Das Hörspiel entgeht der Gefahr der Naturalisierung bei der Stereophonie, weil im Hörspiel als Sprachspiel der Rundfunk seine Rolle als Vermittler von Informationen aufgibt, weil im Sprachspiel die Information sich aus der Sprache ergibt und die Sprache nicht für die Darstellung einer Information hergenommen wird.

10
Die Arbeit des Dramaturgen mit dem Autor wird zugleich einfacher und schwieriger. Der Dramaturg gerät nicht mehr in die Peinlichkeit, dem Autor in seine Geschichte hineinreden zu müssen, ihm seine Figuren umfunktionieren zu wollen oder in den Handlungssträngen Unglaubwürdigkeit und Willkür nachzuweisen. Er hat vielmehr den Autor dazu zu veranlassen, zu einem gestellten oder vorgeschlagenen Thema das notwendige Material in einer geeigneten Form zusammenzustellen. Die Diskussion geht um die Grundlagen und Ausprägungsvarianten einer nachprüfaren Methode, nicht um die subjektive Interpretation einer Fabel. Es steht nicht in Frage, ob Herr X in Wirklichkeit so sprechen

zentrum des Großbürgertums entstand. Der Wahl des jeweiligen Stilvorbildes lag eine konkrete Idee zugrunde. Ist es mit antikisierenden Formen beim Parlament die Beschwörung der antiken Demokratie, so schließt sich die Neugotik des 1882 vollendeten Rathauses an mittelalterliche Rathäuser Flanderns mit mächtigem Mittelturm und flankierenden Seitentürmen als angeblich erste architektonische Manifestationen eines freien Stadtbürgertums an; hinter der Neurenaissance der 1873–84 nach Plänen von Heinrich von Ferstel erbauten Universität mit ihrer prachtvollen Treppenanlage steht die Vorstellung von der ersten Blütezeit des Humanismus. Dass die Neugotik selbstverständlich als Ausdruck wahrer Religiosität galt, zeigt die 1856–79 realisierte *Votivkirche* von Ferstel, die Elemente der Kathedralen von Reims, Amiens und Köln übernimmt und sich so archäologisierend »perfekter« gebärdet als jede originale gotische Kirche.

Dem großbürgerlichen Selbstverständnis entsprechend unterwarf sich im Weiteren die Ringstraße, der Prachtboulevard der kaiserlichen Haupt- und Residenzstadt, der Neurenaissance, die dem Repräsentationsverlangen dieser Schicht entgegenkam.

Während es sich dabei aber um eine sehr kosmopolitische Version des Historismus handelte, so lässt sich spätestens seit 1885 eine Um- und Neuorientierung beobachten, die unter nationalistischem Vorzeichen zu verstehen ist. Das dominanter werdende pathetische Vokabular des Neubarock wird als adäquater Ausdruck der Monarchie und damit der Glanzzeit Österreichs gesehen. Der Wiener Kunsthistoriker Albert Ilg hatte in diesem Zusammenhang 1880 die Vorherrschaft Österreichs über Deutschland und andere Großmächte thematisiert: Die Kunst begann im Barock »ihren goldendsten Glanz über unser Vaterland zu streuen, dem entgegen das ganze übrige Deutschland [...] gar nicht in Rede kommen kann.« Die österreichische Barockkunst, unabhängig von Frankreich sich entwickelnd,

aus Italien zwar »ihre Nahrung beziehend«, gelangte »durch selbständige Verarbeitung des Substrates zu einer eigenartigen Erscheinung«. Er ist der »erste und einzige Stil, den sich Österreich selber gegeben hatte.«

Architektonisch eingelöst wird diese Haltung erstmals 1888 mit der Fertigstellung des neuen *Hofburgtheaters*. Die eigentlich architektonische Leistung, nämlich den von Gottfried Semper stammenden Gesamtentwurf und die Ausführung des Außenbaues, nicht berücksichtigend, konzentrierte sich die Aufmerksamkeit einzig und allein auf die Carl Hasenauer zuzuschreibende neubarocke Innenausstattung.

Es verwundert nicht, dass, als in Wien um 1890 die Neurenaissance definitiv vom operettenhaften Stil des Neubarock abgelöst worden war, Otto Wagner erstmals, den Zeitgeist provozierend, behauptete, einzig und allein eine gewisse freie Renaissance könne die Basis für einen kommenden funktionalen Stil abgeben. Er will also gerade dort anschließen, wogegen sich die imperial-nationale Sprache des Neubarock gewandt hatte.

Mit Otto Wagner und vollends mit Adolf Loos gelangt man über den Jugendstil in Wien zur echten Moderne.

Die Architektur des Wiener Jugendstils unterscheidet sich mit ihrer streng tektonischen Formensprache wesentlich von den an vegetabilen Vorbildern orientierten Arbeiten des Belgiers Victor Horta oder den von Fantasie überquellenden Bauten des Spaniers Antoni Gaudí. Deswegen bildete sie das geeignete Bindeglied zu der weiteren, vor allem funktionalistisch konzipierten Entwicklung der modernen Architektur. Wenngleich Otto Wagner bei seinem so genannten *Majolika-Haus* in Wien eine straßenseitige Fassadenverkleidung aus Keramik mit üppig-floraler Ornamentik verwendet, bevorzugt er ansonsten eine ruhige kubische Gestalt, die oft einem strengen Rastersystem gehorcht. Strukturelle Strenge paart sich mit Fantasie und ordnet sich in den dekorativen Einfallsreichtum ein. Der

man ihn wirklich als einen Pionier der Moderne beurteilen darf, da ihn ja seine Fantasie und seine ausgeprägte Neigung für das Dekor eher als Antipoden des Funktionalismus und der avantgardistischen Standardisierung erscheinen lassen. Er hat das Betonzeitalter erlebt und doch dem Stein und vor allem dem Ziegel die Treue gehalten. So weist die überreiche Imagination dieses in seiner Zeit revolutionär wirkenden Architekten, weisen, wenn man schon Verbindungslinien herstellen will, seine parabolischen und hyperbolischen Arkaden und Gewölbe, seine schräggestellten Säulen und Pfeiler, seine verwirrende Asymmetrie, die technische Komplexität seiner wie Traumvisionen wuchernden Formen, die einiges auch dem maurisch-christlichen Mudéjarstil des spanischen 14. Jahrhunderts verdanken, auf den Surrealismus voraus.

Die übrigen Länder Europas

Die architektonischen Entwicklungen, die wir bisher in verschiedenen großen Kunstlandschaften verfolgt haben, waren die mit Abstand wichtigsten; sie waren federführend für die charakteristischen Tendenzen des 19. Jahrhunderts auf dem Gebiet dieser Kunstgattung. Das bedeutet freilich nicht, dass nicht auch in anderen Ländern gebaut worden wäre, und dass dort nicht auch qualitätvolle Leistungen der Architektur zu verzeichnen wären. Aber im Rahmen eines Überblicks über eine bestimmte Stilepoche genügt es, sich angesichts einer Entwicklung in Ländern, die als weitgehend rezeptiv zu bezeichnen ist, mit wenigen Andeutungen zu begnügen.

Vielfach ist in ihnen ein langes Weiterleben des Klassizismus zu beobachten. Skandinavien bietet dafür ein gutes Beispiel, wo nach der Frauenkirche zu Kopenhagen (1811–29) von Christian Friedrich Hansen das *Thorvaldsen-Museum* in Kopenhagen (1838–47) von Hansens

Schüler Michael Gottlieb Bindesböll einen weiteren Höhepunkt des Klassizismus darstellt. Die Gründung einer neuen Hauptstadt in Norwegen nach der 1814 erfolgten Trennung von Dänemark bot einem anderen Schüler Hansens, nämlich Christian Henrik Grosch, die Gelegenheit, in Christiania mit der Börse (1826–52) oder der Universität (1840–58) wichtige Exempel klassizistischen Bauens zu statuieren. Etwa gleichzeitig wurde in Finnland Helsinki von dem aus Deutschland gebürtigen Carl Ludwig Engel zu einem repräsentativen Ensemble klassizistischer Architektur gemacht.

Das russische Zarenreich war zu Beginn des 19. Jahrhunderts daran gegangen, den Ausbau St. Petersburgs in wahrhaft gewaltigen Dimensionen fortzusetzen: Ausländische Architekten, darunter Leo von Klenze, und einige einheimische Fachleute praktizierten einen monumentalen Klassizismus. Der in den 30er-Jahren in Moskau übliche übersteigerte Stil aus halb byzantinischen, halb klassischen Formen wurde dann wegweisend für die nationalistische Erneuerung des späteren 19. Jahrhunderts.

Natürlich zeigte sich in vielen Städten Europas der Historismus in unterschiedlichem, jeweils von nationalem Denken bestimmten Gewand. So finden sich beispielsweise in Ungarn, insbesondere in Budapest, zahlreiche öffentliche Prachtgebäude im Stil der Neugotik oder der Neurenaissance. In den Budapester Staatsbauten vor den Wirren von 1848 hatte noch ein zurückhaltender Klassizismus vorgeherrscht, so etwa in Michael Pollacks Nationalmuseum (1837–46). Auch die berühmte, ab 1839 von einem Engländer realisierte Kettenbrücke über die Donau bedient sich klassizistischer Tore. Später manifestiert sich in der ungarischen Hauptstadt der in ganz Europa verbreitete Stilpluralismus. So ist das 1885–1902 nach Plänen von Imre Steindl errichtete, in Türme und Pavillons gegliederte Parlamentsgebäude mit seiner bekannten, zur Donau orientierten Schauffassade und der zentralen Kuppel ohne



ZU DIESEM HEFT

Als ich 1982 zwischen Weihnachten und Neujahr die Reihe Typotron plante, hatte ich als vierte Veröffentlichung, für das Jahr 1986, ein Heft über David Bürklers Christbaumschmuck vorgesehen. Mag sein, dass die weihnachtliche Zeit mich auf den Gedanken brachte; jedenfalls wusste ich von Föns, dem Antiquar, dass David im Lauf der Jahre eine schöne Sammlung zusammengetragen hatte. Dreißig Jahre früher waren wir uns an der Kunstgewerbeschule begegnet, und ich freute mich, den seither bestehenden losen Kontakt wieder etwas fester knüpfen zu können.

Als David aber 1984 seine Sammlung im Historischen Museum St.Gallen zeigen konnte, änderte ich meine Pläne. Ich wollte nicht so rasch nach der weitherum beachteten Ausstellung das gleiche Thema nochmals aufgreifen; wenn ich einige Jahre warten würde – so glaubte ich –, hätte es wiederum den Reiz des Neuen. Aber dann fand 1988 eine weitere Ausstellung statt im Museum Allerheiligen in Schaffhausen und 1992 eine solche im Appenzeller Volkskundemuseum in Stein. Auch an andern Orten war von andern Sammlern Ähnliches zu sehen. Viele sammeln heute alten Christbaumschmuck; den Reiz des Neuen hat das Thema längst verloren.

Warum denn trotzdem ein Typotron-Heft über Christbaumschmuck?

Weil mich die Art, wie diese zerbrechlichen Gegenstände an Ausstellungen gezeigt werden, weil mich vor allem die in den letzten Jahren erschienenen Publikationen über Christbaumschmuck enttäuscht haben, und weil ich glaube, man müsse das anders machen.

Freilich ist der Christbaumschmuck am schönsten, wenn er am Baum hängt, aber das lässt sich zweidimensional nicht herüberbringen, so wenig wie das lebendige Licht der Kerzen. Es ist mit den Kugeln, Sternen, Vögeln wie mit allen Artefakten, die man in einem Museum ausstellt: Losgelöst von der realen Umgebung, für die sie gemacht, in der sie gebraucht wurden, kriegen sie eine neue Realität. Sind sie gar in einer Publikation nur zweidimensionales Abbild – sind sie also das Ding nicht selbst, sondern weisen sie nur auf das Gemeinte hin –, dann soll die so entstandene neue Realität als solche akzeptiert und entsprechend behandelt werden.

So müssen die einzelnen Stücke auf Abbildungen genügend Raum haben, oder sie müssen so aufeinander bezogen sein, dass Formen und Farben einander nicht weh tun, ja wenn möglich einander ergänzen oder einen neuen Zusammenklang

Umgekehrt formuliert können solche Designaufgaben auch darauf abzielen, den Gebrauch einer bestimmten Benutzergruppe zu erschweren, wie zum Beispiel das Öffnen von Medizinbehältern für Kinder unverständlich zu gestalten oder auf bestimmte Benutzergruppen zu beschränken, wie zum Beispiel komplexe Geräte nur von qualifizierten Personen bedienbar zu machen. In der Produktsemantik steht also nicht der Gegenstand im Vordergrund, sondern sein Verständnis und Gebrauch und die Begriffswelt, in der ein Gegenstand Sinn machen muss, um die erwünschten Wechselbeziehungen mit seiner Umgebung zu realisieren. Designer können nicht mehr von der Annahme ausgehen, dass Gebrauchsgegenstände von allen Personen in gleicher Weise wahrgenommen und verstanden werden, sondern müssen sich dessen bewusst sein, dass sie selbst nicht der Maßstab aller Dinge sein können, da es sehr unterschiedliche Benutzer gibt. Alle konstruieren ihre eigenen Kontexte, geben Gegenständen ihre eigenen Bedeutungen und stellen eigene Sinnbezüge her. Die Produktsemantik geht davon aus, dass Designer mit solchen Unterschieden rechnen müssen.

Um das Verstehen anderer zu verstehen, sieht die Produktsemantik ihre Gegenstände in kreisförmigen Beziehungen zwischen Erkennen und Handeln. Sie bezieht sich dabei auf Metaphern, Metonyme, Archetypen und einen Symbolbegriff ohne Repräsentation (zum Beispiel den von C. G. Jung) und untersucht, wie Dinge identifiziert, kategorisiert und typisiert werden, mit welchen kognitiven Modellen Benutzer die Welt ihrer Gegenstände angehen, mit welcher Psychologie sie sich ihrer bedienen und was sie zum Gebrauch motiviert.

Heute ordnen wir dieses ursprüngliche Anliegen der Produktsemantik dem Kontext des Gebrauchs zu, zu dem sich – wie bereits erwähnt – drei weitere Kontexte gesellt haben.

Der Kontext der Sprache

Um den zweiten Kontext zu begreifen, muss man sich darüber klar sein, dass die Bedeutung von Gegenständen nicht nur von deren Handhaben bestimmt ist, sondern auch davon wesentlich abhängt, was andere über sie sagen. Im Kontext der Sprache gibt es also immer neben den Benutzern stehende Sprecher, Mitarbeiter, Experten, urteilende Referenzpersonen, also gegenstandsspezifische sprachliche Interessengemeinschaften, deren Meinungen, Begriffsstrukturen und ästhetische Vorstellungen die Wahrnehmung von Dingen ausschlaggebend beeinflusst. Man kann das auch noch stärker ausdrücken und sagen, dass Gebrauchsgegenstände in der Sprache konstruiert werden, mithilfe der Sprache an zwischenmenschlichen Beziehungen teilnehmen und in soziale Realitäten eingebaut werden, sich also in der sprachlichen Kommunikation bewähren müssen, um überhaupt zum Gebrauch kommen zu können.

Sprache beschreibt also nicht nur, wie es traditionelle Sprachtheorien wahrhaben wollen, sondern konstruiert die Realität, auf die sie sich sinngebend bezieht. Diese Erfahrung ist eine der wichtigsten Grundlagen der modernen kybernetischen Erkenntnistheorie. Sie besagt unter anderem, dass es Dinge, die nicht hergestellt werden können, auch nicht gibt, dass Dinge, die man nicht beschreiben kann, auch kaum vorstellbar, geschweige denn benutzbar sind, dass man Dinge, die nicht sprachlich unterschieden sind, auch leicht in gleichen Kategorien sieht und behandelt, und dass Dinge, über die man sich leicht lustig machen kann, auch schlecht verkauft werden und schnell vom Markt verschwinden. Es gibt unzählige Beispiele von Produkten, die durch Witze unbrauchbar wurden. Verhandlungen über einen Verkaufspreis, die natürlich nur in der Sprache möglich sind, machen ein Produkt zur Ware und damit austauschbar, während Darstellungen eines Produkts in einem

Kunst- oder Museumskatalog es auf das Niveau eines Kunstobjekts heben; Dinge, die man verschenkt (und Schenken bedarf eines sprachlichen Unterbaus), erwerben interpersonale Bedeutungen für Geber und Empfänger, ob sie später gebraucht werden oder nicht. Zwar weiß jeder, dass sich die Werbung der Sprache bedient, aber nur wenige sind sich darüber im Klaren, dass es ohne Sprache kaum möglich ist, Produkte zur Benutzung zu bringen, sozial akzeptabel zu machen und in das Sozialgefüge einer Gesellschaft einzubauen.

Designer bekommen ihren Auftrag immer sprachlich übermittelt, argumentieren, machen Präsentationen und werden von Kritikern mit sprachlichen Mitteln beurteilt. Gespräche über die Zweckmäßigkeit, Schönheit oder soziale Rolle eines Produkts, wie es Designer gern miteinander führen, enden meist damit, den sprachlich erworbenen Konsensus symbolisch auf das Objekt zu projizieren und es damit zu etwas zu machen, was ohne diesen Konsensus kaum wahrnehmbar wäre. Insbesondere sind Kunstobjekte, die ja kaum angefasst oder konsumiert werden, von ihrer Definition durch die Sprache bestimmt, müssen also der Sprache der Kunstkritiker und Mäzene standhalten, um als Kunst gesehen zu werden. Mit gestalteten Objekten ist das nicht wesentlich anders, nur die Art und Weise, wie solche Objekte innerhalb einer sprachlichen Interessengemeinschaft fungieren, unterscheiden sie von der Kunst. Kurzum, die Struktur gestalteter Objekte findet man wesentlich in der Sprache, wie auch die Sprache die wahrnehmbare Umwelt reflektiert, gestaltet und konstruiert.

Eine linguistische Designtheorie muss deshalb diejenigen Wechselbeziehungen in den Griff bekommen, durch die Unterscheidungen, Definitionen, Begriffszusammenhänge, soziale Identifizierungen und Differenzierungen usw. sprachlich ausgehandelt werden, um zu ermöglichen, dass sich die gestalteten Objekte auch in zwischenmenschlichen Kommunikationsprozessen bewähren können. Ohne materielle Teilnahme an sprachlicher Kommunikation sind gestaltete Dinge nahezu ohne Bedeutung.

Der Kontext der Genese

Für Designer müssen Objekte auch noch andere Bedeutungen haben, die sich aus ihrer Herstellung im weitesten Sinne, das heißt aus ihrer Rolle beim kontinuierlichen Transformieren materieller Gegebenheiten in brauchbare Dinge, ergeben und in letzter Instanz zur Entropie und Umweltverschmutzung notwendigerweise, wenn auch in unterschiedlichen Maßen, beitragen. Im Kontext der Genese sehen sich Designer mit allen an der Produktion Beteiligten durch sozio-ökonomisch-technische Wechselbeziehungen verbunden, für die der Beitrag des Designers Sinn machen muss, um überhaupt zur Realisierung zu gelangen.

Man kann also den Kontext der Genese im Wesentlichen als einen netzartigen Prozess verstehen, in dem Design, Konstruktion, Produktion, Verteilung, Gebrauch, Pensionierung und Redesign kreisförmig verknüpft sind und die verschiedensten Personengruppen involviert: Designer, Ingenieure, Werbefachleute, Wissenschaftler, Gesetzgeber, Verkäufer, Konsumenten, Abfallverwerter usw.

Innerhalb eines solchen Produktionskreises sind die darin zirkulierenden Objekte nichts anderes als vorübergehend gefrorene Verhaltensmuster, Gestalten, die sich nach jedem Prozess in die Umgebung einer anderen Personengruppe sinnvoll einbauen lassen, motivieren und weitergereicht werden müssen. Designer machen keine Gebrauchsgegenstände, sondern Zeichnungen, Modelle und Präsentationen für Klienten, die dann andere Personen detaillieren und in Arbeitsanweisungen, Berichte usw. übertragen, die wiederum die materiellen Umformungen durch Maschinen

schon in den dreissiger Jahren – abstrakte Bilder malt. Der 1916 geborene Graf wird zu einem wichtigen Diskussionspartner Bürklers. In Gemeinschaftsarbeit entsteht eine Reihe ungegenständlicher Gemälde. Die Modellierkurse an der St. Galler Kunstgewerbeschule, die Bürkler damals besucht, beeinflussen ihn dagegen nicht besonders: Am wenig inspirierenden Modellieren von Lorbeerblättern und Stahlhelmen, die sich allenfalls für die Gestaltung von künstlerisch anspruchslosen Gedenktafeln und Soldatendenkmälern verwenden liessen, hat der junge, neugierige Künstler aus verständlichen Gründen kaum Interesse. Die auf eine längere Tradition zurückblickende Stickereiindustrie St. Gallens ist mitverantwortlich für das eher verschlossene, konservative Klima in der Stadt nach dem Zweiten Weltkrieg. In den fünfziger Jahren ist das Interesse für neue künstlerische Entwicklungen, auch unter den lokalen Künstlern, gering. David Bürkler reist, um sich über aktuelle Tendenzen zu informieren. Die neuesten Entwicklungen aus Paris und die zeitgenössische amerikanische Malerei der New Yorker Schule lernt er im Original vor allem in einer Reihe berühmter Ausstellungen kennen, die Arnold Rüdinger in den Kunsthallen von Bern und Basel zeigt.

In der Zürcher Galerie Kiki findet 1958 die erste Einzelausstellung David Bürklers statt, mit ungegenständlichen Bildern in Pastellfarben. Nicht alle Besucher finden Gefallen an den Gemälden des Zweiundzwanzigjährigen. Himmelblau, Rosa und Türkis in Verbindung mit konstruktiv-konkreter Formensprache – das ist des Guten zuviel für den gestrengen Max Bill. David Bürkler jedoch will sich nicht vereinnahmen lassen, weder von den Parteigängern der gestischen noch von jenen der geometrischen Abstraktion. Seine Bilder können konkret oder tachistisch sein, er fühlt sich keinem Dogma und keiner Doktrin verpflichtet: Einen Klecks sieht er als aufgelösten Punkt, so wie Kandinsky in «Punkt und Linie zu Fläche».

Die Interessen des jungen Künstlers sind breit gestreut. Er ist vom Flugwesen fasziniert und liest viel darüber, von Böcklins Aufsätzen über den Vogelflug bis zu den programmatischen Texten der technikbegeisterten Futuristen. Spätestens mit der Eröffnung des Neubaus der Hochschule St. Gallen wird das künstlerische Klima der Stadt offener. Zu diesem Klimawechsel trägt auch die Tätigkeit der Erker-Galerie bei. David Bürkler lernt im Umkreis der Galerie Künstler wie Erich Heckel, Julius Bissier, Mark Tobey, Hans Arp und Johannes Itten persönlich kennen. In den sechziger Jahren hält er sich oft in Basel auf. In Zürich knüpft er Kontakte zu jungen Schweizer Filmemachern. Er interessiert sich für Samuel Beckett und fürs Theater. Auf dem Gebiet der Musik verfolgt er das Schaffen von John Cage, Krzysztof Penderecki und Karlheinz Stockhausen. Er besucht Free Jazz-Veranstaltungen und das Zürcher Konzert von Jimi Hendrix.

Nach der ersten Ausstellung von 1958 ist David Bürkler während eines Jahrzehnts Maler. Neben den Gemälden entstehen viele kleinformatige Collagen und Aquarelle. Daneben arbeitet Bürkler als freischaffender Werbegrafiker. Seinen Blick schärft er, indem er das Werk von Kurt Schwitters – auch das literari-

sche – und Arbeiten von Wols, Antoni Tàpies und Robert Rauschenberg studiert. Bürkler ist auch ein präziser Beobachter des Alltags. Genau untersucht er die Farben und Texturen der graublauen und violetten Pilze und Flecken an den feuchten Wänden von sanierungsbedürftigen Gebäuden und der leuchtend grünen Moose und Flechten im Wald. Bei einem Besuch von Alberto Giacomettis Pariser Atelier beeindruckt ihn die Striche und die zufälligen Strukturen an den Wänden, die dort entstehen, wo Giacometti den Pinsel während des Malens abstreift.

Ein wichtiges Übergangswerk von 1968/69 ist mehr Assemblage als Collage und heisst «Wand» (Abb. Seite 8). Auf einer hochrechteckigen Tafel befestigt David Bürkler verschiedene Papiere, Karton, Holz und Plastikfolie – in einer Zeit, in der im Alltag ein neues Material, Plastik, das Packpapier rasch verdrängt. Bürkler erobert sich langsam die dritte Dimension, ist aber immer noch primär Maler: Grosse Teile der reliefierten Tafel sind bemalt. Den matten und glänzenden Partien der Arbeit, ihren opaken und transparenten Flächen kommt eine zentrale Bedeutung zu. Der Schritt zum Objekt erfolgt Ende der sechziger Jahre. Bis weit in die siebziger Jahre fixiert Bürkler gesammelte Fundstücke aus Papier, Textil, Holz und Draht auf kleinformatigen, rechteckigen Relieftafeln, die er, wie «Fundobjekt 1» (Abb. WV2) von 1970, in verglasten Kästen präsentiert.

Die erste Plastik David Bürklers entsteht 1975. In den siebziger Jahren sind in seinem skulpturalen Oeuvre zwei Entwicklungsstränge auszumachen. In der ersten Werkgruppe verbindet der Künstler geometrische Elemente aus rostigem und bemaltem Eisen, in der zweiten treten Elemente aus Stein an die Stelle der lackierten Metallteile. «Rostiges Eisen um Farbkreuz» (Abb. WV9) gehört zur ersten Gruppe. Für die farbigen Teile will Bürkler zuerst Leuchtfarbe benutzen, lässt sich später aber umstimmen: Die Haltbarkeit einer solchen Farbe betrage nicht mehr als drei Jahre, teilt man ihm auf Anfrage mit. Anstatt der Leuchtfarbe wählt er bewusst eine andere neuartige Farbqualität: Autolack in Opelrot. Zwischen der Arbeit als Plastiker und der Sammeltätigkeit Bürklers gibt es bisweilen überraschende Wechselwirkungen. Der Künstler stösst auf ein seltenes, blau emailliertes Bügeleisen. In der zwei Meter hohen rostbraunen und opelroten Eisenplastik findet sich anschliessend ein Reflex der harmonisch abgerundeten Formen des Bügeleisens und seines formschönen Holzgriffs, die Spiegelung eines kleinen Kapitels der Geschichte des Designs in abstrakter Formensprache. Der monumentalisierte «Würfelzucker» (Abb. WV14) von 1978, aus grünem Walliser Granit in einer halbgeöffneten Verpackung aus gefaltetem Eisen, gehört zum zweiten Strang des plastischen Werks der siebziger Jahre, der sich bis heute fortsetzt. Typologisch ist der steinerne Würfelzucker ein Vorläufer der beiden Wandobjekte der letzten Jahre, die von Transportpaletten abgeleitet sind.

In den achtziger Jahren kommt eine dritte Gruppe von Werken dazu, die neuere amerikanische Tendenzen wie die Land Art und Neonarbeiten von Chryssa und Dan Flavin verarbeitet. Das erste ist die «Rauminstallation» (Abb. WV18), aus dem Jahr 1980,

edge in a marketplace—rather, it is probably the most important factor for creating innovative products, though this is not the main motivation for academic disciplines. However, it is not enough to label design in an academic setting as research without articulating what kind of knowledge this research leads to. If the main motivation of academic inquiry is to create a better understanding of the world, then design needs to better understand the shifting material, visual and technological landscape that it helps to produce.

Such an inquiry can take place not only in a textual form but can take place through design itself—that is, through the production of design objects both as media for investigation and discussion. This requires us to view design objects as means rather than ends. Whereas traditionally, design objects are seen as the ends (or products) of the design process, here design objects can be conceived as the means of the process of investigation, exploration and inquiry.

In order to evolve design as an academic endeavour that aims to produce knowledge and understanding, some limiting dichotomies need to be additionally overcome: first, the divide between *pragmatism* and *imagination*, second, the divide between *making* and *thinking*, and third, the divide between *experience* and *understanding*.

PRAGMATISM AND IMAGINATION

Design is often associated with solving practical problems. Moreover, this conception is often mistaken as a definition of design itself, thus excluding activities from the definition of design that do not serve a practical purpose. Design can, however, be understood in broader terms, including both practical and imaginary practices. Contained within Denis Diderot's and Jean-Baptiste Le Rond d'Alembert's *Encyclopédie*, an Enlightenment attempt at categorising all human knowledge, the map *Système figuré des connaissances humaines* (Figurative System of Human Knowledge) groups this knowledge into three categories: memory, reason and imagination. Architecture is listed twice: as 'practical architecture' in the category of memory along with other arts and crafts, and as 'civil architecture' in the category of imagination along with other poetic activities. While the former deals with practical problems of everyday life, the latter deals with poetically imagined scenarios of alternative modes of living. The overall conception of 'architecture,' that Diderot and d'Alembert use, however, is capable of encompassing both practical and poetic approaches and is not limited to one or the other. Rather, 'architecture' here seems to be defined as a distinct realm of human engage-

ment with the world through 'building.' Likewise, the overall conception of 'design' should not be limited to practical or useful aims but should be understood as a comprehensive engagement with the designed environment.

Although d'Alembert views the the domains of understanding as a progression from memory to imagination, Σ these two dimensions of design should not necessarily be split into higher and lower, but may help conceive design as a form of inquiry that produces understanding. Whereas 'practical design' addresses human living conditions in technical and functional terms by producing useful things for everyday use, 'poetic design' investigates these questions at a more theoretical and conceptual level of ideas. Here the aim is less a practical use, but reflection and understanding. It is more an inquiry into human existence through imagining alternative forms of living than a matter of solving functional problems.

This split, however, seems to miss the point that a more imaginary and poetic exploration may have some very practical implications, as such an exploration may actually produce more appropriate objects than a more narrow and 'pragmatic' approach. Σ

MAKING AND THINKING

The separation of making and thinking in the design discourse leads to design falling into the category of making things, whereas thinking about things seems to take place somewhere else. In contrast, the traditional academic system of the university attributes more value to thinking and reflection than to making.

In the Renaissance, for example, one needed a certain level of economic freedom in order to pursue the liberal arts (*studia humanitatis*), one would have to engage in the mechanical arts if one needed to make a living. In order to raise the status of artists and architects, Giorgio Vasari used the concepts of *disegno* (sketch) to argue that the arts are not only a matter of executing and reproducing ideas but also the activity of producing them. Artists deal with ideas and concepts through sketching, just as a writer does by writing words. Their activity should thus be differentiated from that of mere arts and crafts, which is often more a matter of executing predetermined ideas rather than conceiving them. Σ Vasari thus provided the foundation for a conception of design as an activity that produces ideas and concepts in the form of sketches and drawings. Although Vasari's aims were to raise the status of the artist by a questionable separation of

nicht objektiv, aber dem Urteilenden gefälliger sind: nach mitgebrachten, schon fixierten Wertsetzungen –; sondern jeder nur, nachdem er gezählt hat mit all jenes Bedingungen, äußeren *und* inneren, an dem, was jener selber tut, um sie zu ändern.

25

PORTRÄT. Da ich, in irgendeiner Bahn, fast auf den ersten Blick einen mir gegenüberstehenden geistlichen Studenten als solchen erkannt hatte – er war in Zivil und erst später zog er sein Gebetbuch hervor, um sein gut bekanntes Lippenspiel zu beginnen –, nahm ich an, daß die Merkmale, aus denen ich so leicht den richtigen Schluß gezogen hatte, typisch seien, und zeichnete (noch ein paar nachträglich wahrgenommene beifügend) sie auf:

Nase maßlos verlängert und nach unten gezogen, so, daß sie gleichsam an ihrer gedehnten Wurzelstelle den Zusammenhang verloren hat (als wäre sie ein Stück weit aus der Stirn herausgefallen). Nacken breit. Bewegungen täppisch. Der Mund, vor dem Beten, machte dann und wann eine Kaubewegung. (Dann nicht mehr; er war mit dem Beten vollauf beschäftigt.) Düstere, unruhige Augen, unruhig und stierend zugleich; sie suchten immer wieder die Blickrichtung zur Erde und zwar in einer Weise, als ob es verboten wäre, in die Höhe zu schauen. Diese Augen schauten weder nach innen noch nach außen: sie waren auf dauernder Flucht begriffen.

Aber die Stirne! Wie könnte ich einen Begriff von dieser Glattheit, diesem völlig Ausdruckslosen geben? Man erlasse es mir, diesen hohen Alabaster zu beschrei-

74

ben! Porzellan und noch etwas Chinesisches: die Mauer. Du hattest den ungeheuer sichern Eindruck: in *die* Stirn dringt nie ein Gedanke ein ... Die düster-schwärmerischen Augen sind, von unten gezählt, das Letzte an ihm, was Leben hat; mit wüstem Spiel der Blicke: lauter Sünde, Fliehen, Scham und Schande; wie angsterfüllte Vögel flattern sie unter dem Gewölbe vom ewigen Ende.

26

TRAUMFRAGMENT. Komplizierte und große Geschehnisse – Winter, Schneewelten, nächtliche Zimmer, Militär, Gefängnisse, nahestehende und eine große Menge anderer Personen – Ereignisse mächtiger, dämonischer Natur. Jedoch immer wieder, als der Schlüssel zu allem, als das Terminale, zu dem alles drängt, hebt ein *Wort* sich heraus – ein Wort, das wir freilich noch nicht haben, dessen Nähe wir aber immer brennender spüren, das in allen Linien und Richtungen schon enthalten ist, dessen Laut und Umriss sich immer mehr präzisiert, ein *Wort* nur, ein Wort, das bekannt und alltäglich war, hier aber den Gipfel von Ereignissen größten epischen Formates bildet, das über alles Entscheidende, Gebietende ist, eine Revelation voll Macht und fast Schrecken.

27

Alle bedeutenden Weltsysteme, auch die großartigsten, sind in ungefähr *einem* Satze zu sagen. Und dieser Satz ist fast nichts. Das ist eben die Bedeutung ihrer Schöp-

75

fung. Was zumindest den Vorteil hat, dass die Menschenrechte wieder ein Konzept sind, mit dem sich für Freiheit kämpfen lässt.

Erdverbundene Freiheit

Die Menschenrechte bleiben also wichtig für die Verteidigung der Freiheit – aber sie genügen nicht, weil sie sich auf Menschen beschränken und darum den ökologischen Bedingungen und der Bedrohung der Erde keine Rechnung tragen können. Der Versuch, sich mit technischem Fortschritt von den Beschränkungen eines begrenzten Planeten zu befreien, ist gescheitert. Berger hat dieses Fazit bereits 1979 im Nachwort zu seinem Roman *Pig Earth* (*SauErde*^[03]) gezogen:

«Die bemerkenswerte Beständigkeit bäuerlicher Erfahrung und bäuerlicher Weitsicht gewinnt im Moment, da sie von der Auslöschung bedroht ist, eine beispiellose und unerwartete Wichtigkeit. [...] Die Kräfte, die heute fast überall auf der Welt das Bauerntum eliminieren und zerstören, stellen die Aufhebung fast aller Hoffnungen dar, die einst in dem Prinzip des geschichtlichen Fortschrittes enthalten waren. Es ist nicht so, dass die größere Produktivität den Mangel verringerte. Die Ausbreitung von Wissen führt nicht eindeutig zu einem Anwachsen der Demokratie. Die Errungenschaft der Freizeit – in den Industriegesellschaften – hat nicht individuelle Erfüllung, sondern größere Manipulation der Massen gebracht. Die ökonomische und militärische Einigung der Welt hat nicht Frieden, sondern Völkermord gebracht. Der Argwohn des Bauern gegenüber dem «Fortschritt», wie ihn schließlich die Geschichte des Aktienkapitals über die ganze Welt gebracht hat mitsamt der Macht, den diese Geschichte auch noch über die hat, die eine Alternative anstreben, ist gar nicht so ganz unangebracht oder gegenstandslos.»^[04]

Jede neue Freiheitsdefinition muss die ökologischen Beschränkungen mitdenken, also erdverbunden sein. Mit Naturverklärung hat das nichts zu tun: Beschränkungen zu akzeptieren, ist unbequem, manchmal schmerzhaft; es bedeutet letztlich, die eigene Begrenztheit und den eigenen Tod zu akzeptieren. In Bergers Texten findet sich viel Material, das beim Suchen nach einer erdverbundenen Freiheit helfen kann. Er beschrieb das bergbäuerliche Leben ohne jede Idealisierung, aber er wusste auch, dass es vielen Beteiligten einen Sinn im Dasein gibt, den die Konsumgesellschaft nie geben kann. «Im Traum des Bauern ist Arbeit nach wie vor notwendig. Arbeit ist die Voraussetzung für Gleichheit.»^[05]

Im Dialog mit dem Subcomandante

Berger verweigerte die Idee, man könne über die Welt sprechen, ohne mit ihr in Beziehung zu treten. Die Anwesenden verändern die Anordnung, die Wahrnehmung verändert das Experiment. Nicht nur das

Grosse und das (scheinbar) Kleine sind gleichermaßen wichtig, auch das Nahe und das Ferne, das Persönliche und die politische Lage, der Berghang über dem savoyischen Dorf, in dem Berger lebte, und die Situation der Zapatistas in Chiapas, Mexiko. In Subcomandante Marcos, dem philosophierenden Aufständischen mit Sturmhaube, fand Berger einen Geistesverwandten, wie der Briefwechsel von 1994^[06] zeigt. Berger erzählt Marcos vom Frühling in seinem Bergdorf, vom Reiher, der jedes Jahr zurückkehrt; Marcos beschreibt für Berger die Kinder seines Dorfes in Chiapas, die das Umschlagbild der spanischen Ausgabe von *SauErde* interpretieren: «Für Heriberto besteht zum Beispiel kein Zweifel, dass das Pferd auf dem Gemälde La Muñeca ist, «die Puppe», eine Stute, die uns das lange Jahr begleitet hat, als die Revolte der Eingeborenen Südost-Mexiko beherrschte.»^[07]

So geben sich Berger und Marcos gegenseitig Einblick in den Alltag – und kommen sich dabei näher, als wenn sie über Politik diskutieren würden.

Die Hölle von innen her anprangern

«Haftgenossen» hat einen Vorgänger: den Essay «Gegen die grosse Niederlage der Welt»^[08], den Berger ursprünglich 1998 für die Zeitschrift *Race & Class* schrieb. Darin verglich er die Gegenwart mit dem um 1504/1508 entstandenen Weltgerichtstriptychon des niederländischen Malers Hieronymus Bosch: «Unsere Kultur ist vielleicht die klostrophobischste, die je existiert hat; es ist die Kultur der Globalisierung, die wie Boschs Hölle keinen noch so flüchtigen Blick auf ein Anderswo oder Anderswie zulässt. Das Vorhandene schließt sich zum Gefängnis.»^[09]

Bergers Methode ist sorgfältig, inhaltlich radikal, taktisch pragmatisch: genau hinschauen, ohne zu verzweifeln. Benennen, was du siehst, ohne dich von der Situation überwältigen zu lassen. Und dann Strategien suchen: «Nehmen Sie einfach, ohne zu idealisieren, zur Kenntnis, dass ihre Gemeinsamkeiten – also ihr unnötiges Leiden, ihre Widerstandsfähigkeit, ihre Intelligenz – bezeichnender, aussagekräftiger sind als das, was sie voneinander unterscheidet.»^[10]

In «Gegen die grosse Niederlage der Welt» stellt er der klostrophobischen Gegenwart die entschlossene Hoffnung der Zapatistas entgegen: «Wenn man die Hölle von innen her anprangert, hört sie auf, Hölle zu sein.»^[11]

der eine. «On ne fait rien. Rien du tout. On bricole», antwortet ihm der andere. «Ah, que le bonheur est proche. Tu le sens? Ah, que le bonheur est proche», hebt der Erste singend zur Antwort an, um in schallendes Gelächter auszubrechen. «On est bien en route pour la terre promise. On est bien en route vers la barbarie.»

Dürrenmatt beschreibt in seinem Roman *Justiz* das Verfahren gegen einen öffentlich begangenen Mord eines Kantonsrates an einem Professor. Der Kantonsrat beauftragt einen jungen Rechtsanwalt, den Mord unter der Annahme zu untersuchen, er sei selbst nicht der Mörder. In einer grotesk anmutenden Abfolge von Handlungen und Ereignissen verwebt sich die offensichtliche Schuld des Kantonsrates mit einer Erzählung, die zu seinem Freispruch durch das Gericht führt. In einer der letzten Szenen der Romanverfilmung sieht man, wie der Rechtsanwalt vergeblich der Gerechtigkeit mit einem Akt der Selbstjustiz zum Durchbruch verhelfen will, indem er einen Mordversuch am Kantonsrat verübt. Seine Karriere als Rechtsanwalt ist damit beendet. In der nächsten Szene sieht man ihn auf dem Lande, einen Brief an die Tochter des Kantonsrates schreiben:

«Die Rache deines Vaters verstösst gegen jedes Gesetz. Ob sie allerdings gegen die Gerechtigkeit verstösst, wage ich nicht mehr zu beurteilen. Denn wer ist der Schuldige. Der, der den Auftrag gibt, oder der, der ihn annimmt. Der, der die Gesetze erlässt, oder der, der sie bricht. Der, der die Freiheit zulässt, oder der, der sie wahrnimmt.»

Mit der Dekonstruktion bisheriger Glaubensgebäude und Sprachpraktiken wird alles paradox, verlieren die Worte ihren festen Grund, verwandelt sich Freiheit in Unfreiheit und jeder Ort in ein Gefängnis.

«Why do we want to kill all the broken people? What is wrong with us, that we think a thing like that can be right?»^[13], fragt Bryan Stevenson in seinem autobiografischen Buch *Just Mercy*, in dem er über seine Arbeit als Rechtsanwalt im Süden der Vereinigten Staaten erzählt. Sein Leben ist der Aufgabe gewidmet, Menschen vor der Todesstrafe zu retten, Haftbedingungen zu verbessern und gegen die strukturelle Gewalt an der schwarzen Bevölkerung anzutreten.

Am Ende des Buches beschreibt Stevenson einen Moment, in dem er am Sinn seiner Arbeit zweifelt. Er hat soeben mit einem zum Tode verurteilten Klienten telefoniert, der in den nächsten Stunden hingerichtet wird. Stevenson erscheint seine Arbeit in diesem Moment untragbar.

«Being close to suffering, death, executions, and cruel punishments didn't just illuminate the brokenness of others; in a moment of anguish and heartbreak, it also exposed my own brokenness. You can't effectively fight abusive power, poverty, inequality, illness, oppression, or injustice and not be broken by it.»^[14]

Ein System, dessen Freiheit auf der Rechtfertigung von Unfreiheit basiert, lässt nicht nur die Gefangenen gebrochen zurück. Auch die Freiheit der an und für sich freien Menschen ist ein zerschlagener, zerrütteter und von Gewalt geprägter Zustand. Der Friede der Freiheit ist mit der Gewalt der Unfreiheit untrennbar verbunden.

Berger, Dürrenmatt und Stevenson – sie alle beschreiben die Dialektik der Freiheit, ihre Relativität und ihre Verschränkung mit Gewalt, Krieg und Unfreiheit, jeder aus seiner eigenen Perspektive: der Maler mit dem Bild einer gezeichneten Topografie, der Schriftsteller mit dem in sich selbst verstrickten Wortgebilde, der Anwalt mit einem Augenzeugenbericht aus dem Inneren des Systems. Und während alle drei eine ernüchternde Bilanz der freiheitlichen Demokratie ziehen, eröffnen sie in ihren Texten zugleich einen konstruktiven Raum, den sie mit eigenen Bildern und Worten und also mit der Potenzialität einer anderen Ordnung füllen.

Berger beschreibt die situationsbedingte Sensibilität, die Gefangene für verbleibende Fragmente der Freiheit entwickeln. Diese Momente der Freiheit entsprechen nicht dem, wovon die Entscheidungsträger und andere Wärter der Freiheit sprechen, wenn sie das Wort «Freiheit» verwenden. Es ist nicht derjenige Begriff von Freiheit, der anderen Freiheitsbegriffen die Freiheit abspricht. Es ist eine Freiheit, die für jeden der Gefangenen wiederum etwas anderes ist und zu deren Beschreibung sie eine eigene Sprache erfunden haben. Unter den Gefangenen zirkulieren geheime Zeichen, geflüsterte Worte, Gesten der Zuwendung, die den Wärtern unverständlich bleiben. Im Gefängnis verändert sich so die Bedeutung des Wortes «Freiheit» langsam, unmerklich und doch stetig. Denn die Gefangenen machen sich die Tatsache zunutze, dass es die eine Freiheit nicht gibt, also auch niemand in ihrem Besitz ist. Es gibt nur Geschichten über Freiheit, die bereits gefundene und die soeben erst erfundene. Es sind Freiheitsgeschichten, die aus altem Leiden entstanden sind, und solche, die aus demjenigen der Gegenwart entstehen. Die Gefangenen sind frei, sich ihre eigene Freiheit zu erfinden.

Die Veränderlichkeit der Sprache öffnet innerhalb der Gefängnismauern unverschiessbare Räume der Freiheit. Jeder Moment, jedes gesprochene Wort trägt damit das Potenzial einer anderen Ordnung in sich. Diese Freiheit bedingt jedoch ein Bewusstsein für die Einzigartigkeit der Stimme als Ausdruck der Persönlichkeit eines Menschen, die keinen Regeln untersteht, weil sie ihm zu eigen ist. Freiheit erklingt aus der Melodie des eigenen Gesanges. Sie kommt aus dem Gefängnis, aus dem Inneren der Gefangenen, aus ihrer Fähigkeit, eine eigene Sprache zu sprechen. Das ist es, was es bedeutet, eine Person an ihrer Stimme zu erkennen.

Auch Dürrenmatt stellt sie, die alte Frage «Was tun?». Weil sein Mensch im Paradoxon einer irrationalen Rationalität lebt, ist für ihn der Appell an die Vernunft als Antwort auf die rohe Gewalt der totalitären

204

Staaten und die subtile Gewalt der Demokratien wirkungslos. Wie Berger wendet sich Dürrenmatt von den grossen Ideen ab und richtet seine Aufmerksamkeit auf das Kleine, das Mögliche. Nicht Gerechtigkeit und Freiheit sollten das Ziel einer Ordnung sein, sondern das bescheidene Mass einer an der Relativität ihrer Bedingungen orientierten Gesellschaft, die sich zum Ziel setzt, lediglich ein Stück gerechter, freier und sozialer zu werden. Es ist die Zurückweisung der menschenunmöglichen Absolutismen und an ihrer Stelle die Hinwendung zum Menschenmöglichen, weg von den Utopien hin zu praktikablen Verkehrsregeln, die ein Zusammenleben ermöglichen:

«Was der Einzelne fordern darf und nicht nur darf, sondern auch muss, ist das, was Sie gefordert haben, Václav Havel, die Menschenrechte, das tägliche Brot für jeden, die Gleichheit vor dem Gesetz, Meinungsfreiheit, Versammlungsfreiheit, Transparenz, die Abschaffung der Folter usw., all das sind keine Utopien, sondern Selbstverständlichkeiten, Attribute des Menschen, Zeichen seiner Würde, Rechte, die den Einzelnen nicht vergewaltigen, sondern sein Zusammenleben mit den andern Einzelnen ermöglichen, Rechte als Ausdruck der Toleranz, Verkehrsregeln, um es grob zu sagen.»^[15]

Diese Orientierung an der Geste des Alltäglichen bedeutet zugleich, die Utopie eines anderen, eines besseren Menschen aufzugeben, «jede ideologische Revolution zielt auf deren Abschaffung und fordert einen neuen Menschen. Wer hat ihn nicht schon gefordert».^[16] In dieser Forderung nach einem anderen Menschen und der Zurückweisung derjenigen Menschen, die da sind, liegt die Gewalt jeder korrektiv ausgerichteten Freiheit. Es ist die Ablehnung des Menschen in seiner jeweiligen Einzigartigkeit, der in den Versuch mündet, die Stimme eines Menschen mit gewaltsamen Mitteln zum Verstummen zu bringen und diejenigen, die sprechen, zur Verwendung der immer gleichen Worte zu bewegen.

Stevenson beschreibt im letzten Kapitel seines Buches die Begegnung mit einer alten Frau im Orleans Parish Courthouse in New Orleans. Die Architektur des Gerichtsgebäudes ist einschüchternd. In den überfüllten Gerichtssälen herrscht ein unüberschaubares Durcheinander. Am Ende eines anstrengenden Tages vor Gericht begegnet Stevenson einer auf der massiven Marmortreppe am Eingang sitzenden schwarzen Frau. Sie bittet ihn zu sich, und er fragt sie, ob sie mit einem der Anwesenden verwandt sei. Sie schüttelt den Kopf. «I just come here to help people.»

Und so erzählt sie ihm ihre Lebensgeschichte, in der sie ihren Enkel durch einen Mord verlor und die Verurteilung der Täter nicht als Genugtuung erlebte, sondern als eine weitere Gewalttat, die sich an die bereits erlittene Gewalt reihte. Und sie beschreibt den Trost, den sie in diesem Moment der Verzweiflung in der Umarmung einer ihr fremden Frau fand.

Eine Schlüsselerfahrung, die ihr zur Lebensaufgabe wird. «I guess I just felt like maybe I could be someone, you know, that somebody hurting could lean on.» Seither sitzt sie auf der Treppe im Gericht und spendet mit ihrer Berührung Heilung.

«I decided that I was supposed to be here to catch some of the stones people cast at each other.» Sie nimmt die Hände des Anwaltes in ihre. «I know you's a stonecatcher, too.» Sie umarmt ihn eine Weile und sagt dann: «Now, you keep this up and you're gonna end up like me, singing some sad songs. Ain't no way to do what we do and not learn how to appreciate a good sorrow song.»^[17]

Stevenson's Geschichte benennt die Gebrochenheit eines Systems, das allen Beteiligten die Knochen bricht, insbesondere diejenigen, die den Versuch wagen, einige der von der einen oder anderen Seite geworfenen Steine aufzufangen, und deren Heilung uns zu den einfachen Gesten zurückführt, die Menschen seit jeher kennen: eine sanfte Berührung, ein wohlwollendes Wort, ein stimmungsvolles Lied.

Unsere eigene Gebrochenheit zu sehen und anzunehmen, führt für Stevenson zu dem Verständnis, dass wir mehr sind als unsere verurteilten Handlungen. Es sind insbesondere unsere Verfehlungen und das Leiden, die uns als Menschen auszeichnen und miteinander verbinden:

«[...] our brokenness is also the source of our common humanity, the basis for our shared search for comfort, meaning, and healing. Our shared vulnerability and imperfection nurtures our capacity for compassion. We have a choice. We can embrace our humanness, which means embracing our broken natures and the compassion that remains our best hope for healing. Or we can deny our brokenness, forswear compassion, and, as a result, deny our own humanity.»^[18]

Verfehlungen zu bestrafen führt dazu, dass die Bestraften auf ihre Gebrochenheit reduziert werden und in ihrer Gebrochenheit gefangen bleiben – und wir mit ihnen, weil wir ein untrennbarer Teil dieses Systems sind. Es gibt zwischen ihnen und uns, zwischen deren Gewalt und der Gewalt, die wir ihnen systemisch legitimiert auferlegen, keinen qualitativen Unterschied.

Heilung für unsere Gebrochenheit und für das gebrochene System sieht Stevenson in der Notwendigkeit und in dem Wunsch nach Vergebung:

«When you experience mercy, you learn things that are hard to learn otherwise. You see things you can't otherwise see; you hear things you can't otherwise hear. You begin to recognize the humanity that resides in each of us.»^[19]

In Montgomery besuchte ich das von Stevenson initiierte Museum über die Sklaverei, die Lynchmorde und die Segregation. Im Anschluss betrat ich die Kirche, in der Martin Luther King Jr. als Priester wirkte und von der aus er den Busstreik gegen die Segregation koordinierte. Es

schreiten der Schilderung bis zu einem gewissen Ausmaß seinen Inhaber wechseln), die meisten Figuren an der Peripherie. In noch höherem Maße gilt das für Erzählelemente wie Interieurs, Landschaften, zufällig vorkommende Gegenstände, Kunstwerke usw.

Daß der Roman ein Aufmerksamkeitszentrum hat, in das verschiedene Personen und Gegenstände im Verlauf der Erzählung ein- und austreten können (und das seinerseits mit der linearen Natur des sprachlichen Kunstwerks zu tun hat; ein Kennzeichen verbaler Beschreibungen, im Unterschied zu Bildern und Karten, ist, daß sie nicht alles auf einmal sagen können) – dieser Umstand ermöglicht zwei Arten von Manipulationen, von denen die erste weniger radikal ist als die zweite.

Zunächst ist es möglich, den Handlungsablauf, der das zusammenhängende Thema des Romans ausmacht, aus dem Aufmerksamkeitszentrum herauszunehmen und stattdessen ein Detail zu suchen, das sich vorher ganz an der Peripherie befand. Das geschieht zum Beispiel bei Proust in der Schilderung des kleinen Themas aus Vinteuils Sonate. Eine solche Interessenverschiebung kann den Eindruck eines plötzlichen Stillstands erwecken. Sie kann auch bewirken, daß dasjenige, worauf die Aufmerksamkeit fällt, gerade deshalb zu einem Teil der Handlung wird und von ihr sozusagen eine Ansteckung erfährt. Das kann entweder die Wirkung haben, daß wir das neue Detail als einen Teil der Handlung betrachten – so wie unerwartete Details sich in einem Kriminalroman als bedeutsam erweisen können –, oder aber wir schließen daraus, daß die Handlung in Wirklichkeit wesentlich umfassender ist, als wir zunächst geglaubt hatten: wir erhalten den Eindruck, als sei die bisher beschriebene Intrige nur Teil eines sehr viel größeren Musters, vielleicht einer riesigen Intrige, oder letzten Endes ein metaphysischer Zusammenhang.

(Die Rolle, die diese Wirkung beispielsweise im symbolistischen Drama spielt, wäre es wert, näher untersucht zu werden. Strindberg Kammerspiele gäben dabei einen guten Ausgangspunkt ab.)

ELLEN: Fast könnte man an Kobolde glauben, denn manchmal findet man etwas nicht da, wo man es hingelegt hat: manchmal schnappt eine Tür zu, manchmal kommt warmes Wasser aus dem Kaltwasserhahn...

DER HAUSMEISTER lauscht: Ist hier jemand? Ich meine, es hätte am Schlüsselbrett geklappert –

DER KOBOLD versteckt sich.

DER HAUSMEISTER sucht zwischen den Schlüsseln: Ich glaube, der Teufel hat die Schlüssel durcheinandergebracht. – Die 25 hängt an der 13 und die 17 an der 81! Und die Karte des Großhändlers auf der des Amtsgerichtsdirektors! Und immer wird auf der Treppe gesprochen: Sie keifen und weinen, aber wenn ich hinauskomme, ist niemand da. – *Der schwarze Handschuh*

Es gibt aber auch die Möglichkeit, das Aufmerksamkeitszentrum als ganzes eine Veränderung erfahren zu lassen.

Ein Detail wie die genaue Konstruktion der Türklinke, die die Hauptfigur aufmacht, um ein Zimmer zu betreten, wird in einem Roman mit konventionellem Deutlichkeitsniveau nur dann geschildert, wenn ihr unmittelbare Bedeutung für die Handlung zukommt. (Zum Beispiel in einem Kriminalroman.) Und ein Leser, der sich einem konventionellen Grade von Deutlichkeit angepaßt hat als genau der Deutlichkeit, die das Aufmerksamkeitszentrum des Romans kennzeichnet – dieser Leser erwartet von solchen Details, wenn sie mit der für das Zentrum kennzeichnenden Deutlichkeit auftauchen, daß sie für die Handlung zentral sind.

Doch schreiben wir stattdessen die Erzählung so, daß alle Details wie Türklinken, Lüftungsgitter, Heizkörper, Linoleumsmuster usw. ganz selbstverständlicherweise im Detail beschrieben werden! Das geschieht in Alain Robbe-Grillet's Romanen mit alltäglichen Gegenständen, wie sie in Zimmern oder Landschaften zu finden sind.

Hier ist offenbar das gesamte Deutlichkeitsniveau angehoben worden, so daß die Deutlichkeit, die in konventionellen Romanen dem Zentrum vorbehalten war, hier auch die Peripherie beherrscht, und die größere Deutlichkeit ist kein charakteristisches Merkmal für das Zentrum mehr. Das Ergebnis ist zweideutig: weil er aus Gewohnheit ein Zentrum sucht, neigt der Leser dazu, das Geschilderte insgesamt als zentral zu betrachten, und ertappt sich dabei, daß er die ganze Zeit in dem, was sich abspielt, nach einer verborgenen Bedeutsamkeit sucht, und zugleich sucht er nach einem Zentrum in all diesem Deutlichen: das führt zu einer Desorientierung, es scheint unmöglich, aus der Erzählung wieder herauszufinden. (So wie etwa in der Erzählung vom Irrgarten in Reinhard Lettaus *Schwierigkeiten beim Häuserbauen* das Labyrinth wächst und

wort auf die Verlorenheit des Menschen im Krieg, in »Sentimento del tempo« klingt das Exil an und im nächsten Band »Il dolore«, der dem frühgestorbenen Sohn gewidmet ist, erhalten wir Antwort auf den Schmerz. Da heißt es:

Niemand, Mutter, hat je so viel gelitten ...
Und sein Gesicht erlosch, aber mit noch
lebendigen Augen
Wandte er sich vom Kissen zum Fenster
Und Sperlinge erfüllten das Zimmer
Wo der Vater Krumen gelegt hatte
Um sein Kind zu zerstreuen ...

Wir Italiener sind Kinder des Maßes, hat Ungaretti einmal gesagt, und dieses Maß bestimmt das Verhältnis von Lebenserfahrung und Poetik. So wird auch die strenge Lehre des französischen Symbolismus relativiert.

Das zentrale große Thema des Dichters, das überall anklingt, das »Verheißene Land« und die »Notizen des Alten« aber beherrscht, ist die Reise eben in diese »Terra promessa«, die die Einsamkeit der Wüste hinter sich läßt. Wir befinden uns im Bereich der Erinnerung, dem poetischen Raum zwischen Tun und Traum. Der Dichter wird durch die Stimme der Toten, durch die Erinnerung an sie zu neuem Leben erweckt. Das Wiederauftauchen lang zurückliegender Ereignisse bringt ihn zur Arbeit, zum »acte poétique«. Und er bangt einzig um die »carità feroce del ricordo« – um »die grausame Gnade der Erinnerung«. Wir dürfen die »Terra promessa« als den Höhepunkt ungarettischen Dichtens bezeichnen; dieser Band bezeichnet auch den Höhepunkt seines Ruhms. »Die Aeneis ist immer gegenwärtig«, so schreibt der Dichter, und das große Palinurusgedicht lehrt uns, wie die Didochöre, wie auch die Verwendung der »Endecasillabi«, daß wir es mit einer Heimkehr in die mittelmeeische Klassik zu tun haben. Aeneas und Odysseus, Leitbilder für Heimweh und Abenteuerlust, auch sie immer auf der Suche nach dem verheißenen Land der Erkenntnis, das doch auch die Züge des unschuldigen Landes der Kindheit trägt, werden in der »Canzone« Brudergestalten des Dichters Ungaretti. Die »Canzone« mit dem wichtigen Untertitel »Beschreibt den Seelenzustand des Dichters« besingt

ein neues Aufbegehren und gleichzeitig eine vorläufige Absage an die Jugend.

Und wenn auch jetzt noch glüht das Abenteuer
und wiederkehren Ängste und Begier,
So steig ich über Ithakas Gemäuer
In letzter Wandlung auf zum Morgenrot,
Nun wissend, daß der Gang der Handlung hier,
In dieser Stunde, abbricht in den Tod.

(Übers. H. Frenzel)

»Avventura« – Abenteuer –, »angoscia, ansia« – Ängste –, »brama« – Begier –, sie sind gegenwärtig und bleiben gegenwärtig, auch in den letzten Gedichten des »Taccuino«, gleichzeitig aber wird die Verlorenheit des Menschen im Raum, von der wir, mit den Gedichten der »Allegria«, ausgegangen waren, immer stärker zurückgedrängt. Noch reizt das Abenteuer, schieben sich Mauern zwischen uns und die absolute Erkenntnis, aber im Fluß Lethe beginnen sich Raum und Zeit aufzulösen, der Dichter versucht einen Neuanfang in der gereinigten Sphäre der Erinnerung.

Ungaretti will mit den Gedichten der »Terra promessa« die eigene Lebenserfahrung zu Ideen und Mythen emporheben. Die irdische Lebensreise aber geht weiter:

Folgend so unserm Geschick
Geht meine Reise weiter

so schreibt der Dichter im ersten Chor des »Taccuino«, und wer Ungaretti kennt, wird unschwer die Übereinstimmung von Leben und Gedicht erkennen, vom Jetflug des 23. Chors im »Taccuino« bis zurück zu jenen Versen, die dem ersten Band den Namen geben: »Heiterkeit der Schiffbrüche«

Und plötzlich nimmst du
die Fahrt wieder auf
wie
nach dem Schiffbruch
ein überlebender
Seemann.

Wir sitzen im Kreis auf gelben Plastikhockern mitten in der Strasse, es ist kurz nach 21:30 Uhr, die Strasse ist hell beleuchtet, eine Flutlichtlampe von einem anderen Restaurant blendet uns. Wir sind in der *Tang Lung Street* in *Causeway Bay*, einer schmalen Strasse direkt hinter der *Hennessy Road*, einer der meistbefahrenen auf *Hong Kong Island*. Seine Kolonialgeschichte erzählt Hong Kong mit Strassennamen: *Governor John Pope Hennessy* hatte um 1880 massgeblich Einfluss auf den Entwicklungsboom der jungen Stadt, er hob die Verbote für Chinesen auf, Land zu kaufen, Häuser zu bauen und überhaupt Geschäfte in der Stadt zu tätigen. Heute ist Hong Kongs Land zum grössten Teil in den Händen einer Handvoll einheimischer *Tycoons*, vier Grossfamilien, die ihr Grundkapital in den 1950er-Jahren erarbeiteten, damals mit Plastikblumen und dem Import von Reissverschlüssen, heute mit Lebensmittel- und Hotel-Ketten und Hong Kongs wertvollstem Gut: Boden. Dass der Wettbewerb um diesen nur von wenigen *Big Players* bestritten wird, liegt an den hohen *Lease Premiums*: Kapitalbeiträge, die – anders als in New York, London oder Paris – beim Erwerb einer Landesnutzungs-genehmigung anfallen. Die Stadt versteigert die *Leases* für einen Zeitraum von fünfzig Jahren, die Grundmiete für diese Dauer entspricht total nur 3%, die restlichen 97% (Beträge über 300 Millionen Schweizer Franken) sind beim Erwerb fällig. Eine Verlagerung der Hauptkosten auf eine Grundmiete würde den Wettbewerb vergrössern. Die Regierung hätte die Möglichkeit, non-monetäre Aspekte wie Stadtbild und Nachhaltigkeit mit zu beeinflussen, indem die Immobilienentwickler Gestaltungspläne vorlegen müssten.

In den 1970er-Jahren war die Gegend um die *Tang Lung Street* ärmlich und schäbig, Triaden kontrollierten Bordelle, Spiel- und Opi-um-Höllen, auf der Strasse wurden Laternen verkauft und Bratpfannen geflickt. Seit der Errichtung des 16-stöckigen *Times Square* 1994, dem ersten vertikalen Shopping-Zentrum zwei Strassen weiter, ist das Quartier im Wandel: 24-Stunden Shopping, *Dai Pai Dongs*, traditionelle mobile Restaurant-Buden mit aufklappbaren Tischen und Plastikhockern auf der Strasse, die *Nachtclubs der Armen*, sind verschwunden. Dafür kocht Jamie Oliver in der *Tang Lung Street* italienisch und teuer. 2010 wurde in *Causeway Bay* die weltweit höchste Monatsmiete für ein Ladenlokal auf Strassenhöhe gezahlt (110'000 Schweizer Franken für 80 Quadratmeter).

Gentrifizierung und Verdrängungsbewegungen verlaufen in der Schweiz vergleichsweise in *Slow Motion*. Hong Kong befindet sich im Dauerzustand der Erneuerung. "Each city is a beginning and a conclusion, only Hong Kong is forever a beginning", sagt Regisseurin und Hong Kong-Film-Darling der Stunde, Flora Lau, in ihrem Dokumentarfilm *Start from Zero* (2013).

Die Erneuerung von Industriegebieten nennt die Regierung *Revitalisierung*. Ursprünglich als erschwingliche Produktionsstätten für die Kreativindustrie gedacht, zum Beispiel für Film-Post-Produktions-Studios und Musik-Studios in *Kwun Tong* und Künstlerateliers in *Fo Tan*, sind die wachsenden, unregulierten Mietkosten für einen Grossteil der Kleinbetriebe nicht mehr finanzierbar. Erst vor fünf Jahren hob die Regierung die teuren Gebühren für *Lease Modifications* auf, die Nutzungsänderungen von Immobilien. Dass die Umwandlung von Industriege-

bäuden in Apartments, Hotels und Büros momentan noch nicht dem gewohnten Tempo der radikalen Erneuerung in Hong Kong folgt, liegt auch an veralteten Regulierungen aus den 70er-Jahren: Weil mit Gas geheizt und gekocht wurde, muss auch heute noch jedes Badezimmer und jede Küche aus Sicherheitsgründen über ein Fenster verfügen. Viele Industriebetriebe verzichteten darauf.

In der *Tang Lung Street* riecht es nach in Soja marinierten Gänsen und Austern-Omeletten. Auf unserem Plastiktisch stehen keine Blumen. Ein paar weisse Keramikschälchen, es gibt Broccoli, Frittiertes, frittiertes Huhn und Bier aus eiskalten *Tsingtao*-Flaschen (das bekannteste chinesische Bier ist deutsches Bier, erfahre ich später, erstmals gebraut 1903 in der „deutschen Musterkolonie“ *Jiaozhou* in Südost-China). Unser Kellner spricht kein Englisch. Mehr als die Hälfte am Tisch spricht kantonesisch, der Rest ist aus Australien, Norwegen und der Schweiz. Man bestellt zusammen für alle. Essen ist hier immer kollektiv. Die Stadt hat gleich viele Restaurant-Sitzplätze wie Einwohner. Die Wohnungen sind klein, nur Reiche können sich eine Wohnung mit separatem Esszimmer leisten. Das Esszimmer verlegt sich auf die Strasse. Die Hälfte am Tisch hat Ackbar Abbas' *Culture and Politics of Disappearance* gelesen.

Mandy, Fotograf, Hong Konger, ist schlecht gelaunt: Heute wurde bekannt, dass im *PMQ*, einem ehemaligen Polizeiquartier, das zu einem *Creative Hub* umgebaut worden soll, Shops nun doch an etablierte Brands vermietet werden sollen, an *Big Players* wie den Modekonzern *Giordano International* mit jährlich 700 Millionen Schweizer Franken Umsatz. Angekündigt wurde das *PMQ* als Promotion für die lokale Kreativindustrie, mit 130 Shops für ausgewählte Hong Konger Talente aus den Bereichen Design, Mode und Kunst. Die *Hollywood Road* in *Sheung Wan* soll nach Regierungsplänen eine *World Famous Creative Street* werden.

Nach der Eröffnung ein paar Monate später ergibt sich ein differenzierteres Bild: Die Shops der etablierten Brands im Parterre und im ersten Stock finanzieren die tiefen Mieten (20–30% des Marktwerts) der 100 Nachwuchs-Designer-Shops und Büros. *Creative Economy* ist *Economy* und kein öffentliches Kulturprogramm der Regierung. Die zentrale Lage in *Sheung Wan* erlaubt es den Jung-Unternehmern, von einer grossen Laufkundschaft zu profitieren und limitierte Nischenprodukte als Alternative, als edgy urban cool (Jute-Taschen mit *Louis Vuitton* *just doesn't look good on me*) zu verkaufen und in einer *Creative Mall* neue Ideen zu entwickeln. Ein Ort des regen Austauschs mit Innovationspotenzial oder bloss ein weiterer Supermarkt?

Ein grosses *M*, ohne Plus, markiert, wo dieser Abend später enden wird: Es gehört zur zukünftigen Luxus-Supermall *Soundwill Midtown Plaza-II* am anderen Ende der *Tang Lung Street*. Hier, im 17. Stock, wird heute die *Absolut Art Bar* eröffnet, exklusiv während der *Art Basel*. Eine Nacht vor dem Beginn der Kunstmesse, Einlass nur auf Einladung. Lange Warteschlangen, bis zu einer Stunde und bis über den roten Teppich hinaus in die *Tang Lung Street*, wird es erst in den nächsten Tagen geben. Heute Abend füllt sich der Raum spät, wenn DJs den auf den Raum geschriebenen Soundtrack, synthetische Flächen emulierter Klang-

erzeuger aus den siebziger Jahren bereits aufgelöst haben mit reduzierten Beats aus Los Angeles. Der Kreis, der irgendwo Berührungspunkte mit Kunst hat, Kreative, Künstler, vernetzte Neo-Bohemiens, ist übersichtlich. Man kennt sich. Nadim Abbas, der dieses Jahr das Raumkonzept entworfen hat, wurde von Adrian Wong empfohlen, dem Künstler des letzten Jahres.

Die *Absolut Art Bar* wird in Hong Kong vom französisch-schwedischen Vodka-Hersteller *Absolut Vodka* finanziert. Bis zu einer halben Million Schweizer Franken soll sie dieses Jahr gekostet haben. Allein die Raummiete an dieser Adresse würde normalerweise bei 40'000 bis 60'000 Schweizer Franken liegen. Die *Soundwill Holdings Limited*, der Immobilienentwickler, will den Raum auch in Zukunft der lokalen Kunst- und Kreativszene zur Verfügung stellen, in Zusammenarbeit mit Sponsoren aus der Privatwirtschaft, für *Art and Creativity beyond boundaries*. Die Joint Venture von Kunst und Werbung ist nichts Neues. *Absolut Vodka* selbst war es, die 1985 eine der ersten erfolgreichen Kampagnen mit Kunst realisierte, Warhols Portrait der Vodka-Flasche, eine Dekade nachdem der Medienkritiker McLuhan die Werbung zur „bedeutendsten Kunstform des 20. Jahrhunderts“ empor gehoben hatte.

Nadim Abbas hat den jungfräulichen Raum in eine Bunkerlandschaft verwandelt, abgedunkelt und zugestellt mit Reissäcken. Man trinkt Granatapfel-Vodka-Cocktails aus Vakuumbuteln. Blutbeutel, ein Hit. *Apocalypse Postponed*. Die Drinks gibt es à discrétion, wie beim Original in Basel. Bunkerstimmung nach einem atomaren Super-Gau kommt nicht auf. Bedrückend wirkt der Raum nicht. Der weite Blick auf das Neonmeer *Causeway Bays* hinter der Bartheke lässt wenig Endzeitvorstellungen zu. Wir sind in einem Luxusbunker. Es ist hier zwischen Reissäcken, wo ich in den nächsten Tagen die meisten Einblicke in Lebenswelten zwischen Kowloon und Chai Wan kriegen werde.

Zum Beispiel Joyce, 28.

Joyce lebt in *North Point*, in einer Alterssiedlung, auf der Türklingel steht der Name ihrer Grossmutter. Die lebt nicht hier. Eine Wohnung für Rentner, 100 Franken pro Monat. Ein Raum, vielleicht 20 Quadratmeter und eine Küche. Die Katze behält sie trotz Allergie. Sie atmet schwer, sie sagt, die Stadt mache sie krank. Ihr Lieblingsfrühstück sind weisse Toasts mit Spiegeleiern, im kleinen Restaurant am Hafen, gleich bei der Wohnung. Sie mag Björk und David Bowie – *The Man who fell to Earth*. Sie wollte nach Italien auswandern, dort lernen, Hüte zu machen. Ihr Freund aus Mailand hat sie verlassen, Italien ist nur noch Nebel, entleuchtet, nur noch verdrängte Erinnerung an Momente glücklicher Imaginationsspielerei, ein Traumrelikt zerstäubt in 20 Quadratmetern. Ihr Schlafzimmer ist Wohnzimmer und Atelier zugleich. Im Abschlussjahr ihres *Fashion Design*-Studiums gewann sie einen Award, seither arbeitet sie selbständig, Einzelanfertigungen für Werbeshootings, sie schlägt sich durch mit kleinen Styling-Jobs. Wenn eine Deadline naht, *sourced* sie Stoffe in *Sham Shui Po* in Kowloon, dort gibt es Strassen, in denen nur Manschetten verkauft werden, temporäre Zelte unter Autobahnübergängen, gefüllt mit Stoffen aus Indien, Bangladesh, China. Läden mit kleiner Auswahl an hochwertigen Stoffen aus Japan. Meist nimmt sie das Taxi zurück nachhause, mit zwei grossen Stoffrollen auf dem Sitz neben ihr. Durch den Unterwassertunnel zurück auf die Insel. Ihr indischer Schnei-

der ist in *Jordan*, kurz vor Abgabe ist sie viel dort. Für ein Lifestyle-Magazin fliegt sie an die *Fashion Weeks* in Paris und Mailand. Ihre Grossmutter hat ihr geraten, immer zu lächeln, das sei wichtig. Sie macht sich Sorgen um ihre Zukunft, sie arbeitet viel, verdient wenig. Ihre Mutter redet laut am Telefon, es geht fast immer um die Arbeit. Den Vater sieht sie selten. Er lebt in Shanghai, Immobilien. Täglich raucht sie selbstgedrehte Joints aus dem Fenster, keine starken, sagt sie. Danach habe sie immer rote Augen. Sie tanzt wie ein Kind, unkontrolliert, vielleicht ein wenig ungestüm. Sie würde gerne auf eine Insel ziehen, auf eine der vierzig, die Hong Kong umgeben. *Lantau* oder die autofreie *Lamma Island*.

Bryan, Ende 20, lebt mit seiner Mutter auf *Lamma*, ein Wasserfall hinter dem Haus. Die Fähren fahren täglich, bis drei Uhr morgens. Als ich ihn frage, ob er in den nächsten Tagen mal Zeit für mich hat, sagt er *no, no, no*. Er betrachtet meinen Kopf. Mein Haarschnitt sei doch ok. Ich sage ihm, dass es um meine Arbeit geht, um sein Hong Kong. Seine Augen leuchten, er erzählt. Von den Zwangsumsiedlungen wegen dem *Rail Express Link*, der China mit Hong Kong verbinden soll, Endstation *West Kowloon Cultural District*. Ganze Dörfer wurden zerstört, ein Teil der Bevölkerung hat sich mit den teils seit Generationen dort lebenden Familien solidarisiert, ein Grossteil der Bevölkerung spricht sich jedoch für die Opfer im Namen des wirtschaftlichen Wachstums aus. *Prosperity* ist der von den Planungsbüros berechnete Wohlstand. Alle werden profitieren, sagen Befürworter, die sozialen Ungleichheiten in der Stadt sind so gross wie nie zuvor. Der Gini-Index Hong Kongs nähert sich 0.6, ein Vorzeichen sozialer Unruhen. Obwohl ich mit der Absicht nach Hong Kong gekommen bin, mehr über den Wandel von Kultur und Kunst in der Stadt zu erfahren, die potentiellen Auswirkungen eines Multimilliarden-Kulturquartiers zu erahnen, sind mir seine vier Worte am meisten geblieben: „We need a riot.“ Und es scheint mir kein jugendlich-kurzsichtiger Wunsch nach Rebellion gegen ein dämonisiertes Establishment zu sein. Vielleicht ist es auch die Überzeugung, mit der er die Worte sagt. Ruhig und bestimmt. „We need a riot.“ Ein paar Monate später werden Tausende Studenten die Strassen *Centrals* und *Mong Koks* über Wochen blockieren. In Ikea-Betten übernachten, zwischen riesigen Panzern aus Karton und gelben Origami-Regenschirmen. Der Regenschirm ist das Symbol der Bewegung: Er bietet Schutz vor Typhoons, Sonne und Pfefferspray. Das *Umbrella Movement* protestiert ohne Gewalt, schafft es aus Hong Kongs Businesszentrum auf alle Titelseiten weltweit, China ausgenommen.

Ein Protest in Hong Kong ist immer ein Protest gegen China: Der Peking Regierung wird nicht vertraut. Es geht um die Mitbestimmung der Wahl des Stadtobersten. Nach dem jetzigen System bestimmt ein 1200-köpfiges Komitee drei Peking-loyale Kandidaten, aus denen das Stimmvolk den Regierungschef wählen kann. Automobilhersteller Henry Ford wird deshalb öfters in Web-Kommentaren paraphrasiert: *You can have any color as long as it's black*. Markus Ackeret spricht in der NZZ von einer „Volkswahl in engem Korsett“. Ein Teil der Bevölkerung schätzt die *polite revolution* schon vor Beginn als geschäftsschädigende Zeitverschwendung ein. Gegner sorgen sich um Hong Kongs Image. *Occupy*, die *Global Edition*, in Zürich oder New York, wird seit viralen Videos, in denen Protestierende den Grund ihres Protests nicht benennen können, eher belächelt. Im Westen herrscht Hippie-Verdacht, die 99%,

Der Bauer steht hinter der Hütte und streichelt der Marta über die Rippen, tätschelt ihr über die Backe. Die Marta streckt ihre Zunge raus und greift nach dem Ärmel des Bauern. Der Bauer grinst stolz wie eine Stalltüre. Ist das jetzt der Vicki oder der Otto, fragt der Schweinehirt den Kuhhirten, da ist es einfacher, Zaunpfähle voneinander zu unterscheiden als zwei Bärte.

Der Senn steht vor dem Kochherd und rührt im Reis. Dazu gibt's jährigen Käse, der im Käsekeller auf der rechten Seite angeschnitten steht. Der alte Käse hat eine schmierige Rinde, ist scharf und voller Maden. Die kann man herausschneiden, sagt der Zusenn, was nicht umbringt mästet, sagt der Senn.

Vor dem Stall hebt der Schweinehirt die volle Milchbrente der Melkmaschine hoch und packt sie mit rechts an der Unterkante. Die dreckige Unterkante der Milchbrente drückt in die Fingergelenke. Die Milch schäumt in den roten Eimern, spritzt über die Ränder auf die schwarze Stiefelkappe. Der junge Hund leckt die Milch von der Stiefelkappe.

Die Kuh kratzt sich an der Hütte in der Nacht. Sie kratzt sich am Hals an der Hüttenecke, bewegt den Kopf nach vorne und zurück, schüttelt den Kopf, reibt den Kopf an der Kante auf und ab, dass ihre Kuhglocke jedes Mal aufönt. Der Senn steht auf in der Nacht, steht in Unterhosen am Fenster, wo er tagsüber Sicht auf den Tumpiv hat, wo er nachts den Tumpiv nur erahnt, und schreit. Die Kuh kratzt sich an der Ecke, bis der Senn mit Stock in Unterhosen und Stiefeln auf der Türschwelle erscheint und den Stock der Kuh zwischen die Hörner jagt, noch eins auf die Nase, ein aufs Kreuz und eins mit dem Stiefel in den Bauch. Die Kuh ist weg, und der Senn schlägt die Türe zu.

Die Abendsonne hängt tief. Der Wind bläst das Tal hinunter und biegt die Baumwipfel. Aus dem Wald hört man die Herde näher kommen. Die Hunde bellen. Der obere Teil ist mit dunklen Wolken bedeckt. Das Gewitter ist zu hören, das sich das Tal hinabarbeit

et, Dorf um Dorf, Alp um Alp einnimmt. Die Sonne mag sich nicht mehr halten, die Gewitterwolken dunkeln die Alp ein. Die Hühner haben sich verzogen, und erste Tropfen fallen. Es blitzt, donnert. Der Senn steht auf der Türschwelle mit den Händen in den Hosentaschen hinter der Schürze und zählt die Sekundenabstände zwischen Blitz und Donner.

Der Senn und der Zusenn sitzen auf ihren umgebundenen Melkstühlen mit dem Kopf gegen die Kuhbäuche und gebücktem Rücken unter den Kühen, als würden sie Gold waschen. Aus den Boxen im Stall kommt Musik. Der Senn sagt, die Kühe geben mehr Milch, wenn beim Melken Musik läuft. Er steht zwischendrin auf, streckt den Rücken durch, das ist erwiesen.

Der Senn steht vor dem Schweinegehege und schaut runter zum Waldrand, wo die Hirten in der Nachmittagssonne mit Eimern herumlaufen und Disteln ausreissen. Er hat ihnen gesagt, sie sollen sie mit der Wurzel ausreissen und nicht abschneiden. Die Kühe fressen den Dreck nicht, hat er gesagt, ihr habt ja jetzt noch gut zwei Stunden Zeit, bevor die Kühe geholt werden müssen. Auf den Weiden am Waldrand laufen die Hirten mit Eimern herum und mit Handschuhen.

Ganz hinten im Stall steht die Kuh vom Gieri Blut. Sie hat mächtige Hörner, schön geformt, breit angesetzt, vielleicht die grössten Hörner der ganzen Herde. Sie hat ein üppiges Euter, das beinahe bis zum Boden reicht,

hebt die Hand. Plötzlich schweigen die Besucher und schauen der Maschine nach. Als sie weiterreden, spielt Gallego wieder mit einer Spirale aus Metall, die er selten aus den Händen legt, weil sich sonst seine Finger versteifen. Oft wippt er auch mit den Füßen, als klopfe er den Takt eines *paso doble* auf den Boden, den er als Junge so gern getanzt hat. Er spricht lange mit den Leuten, und manchmal krümmt er sich vor Lachen.

Dereinst werden Bagger und Bulldozer auf der Baustelle auffahren

Es ist Abend geworden, aber die Sonne wärmt noch immer. Die Leute sind schon lange gegangen, mit dem Bus zurück nach Madrid, das Wartehäuschen steht gleich vor der Kirche. Gallego klaubt sich den Dreck von den Fingern. Er sieht müde aus. Einmal hebt er den Kopf und blickt den Tauben nach. Ihr Flügelschlag klingt in der Kirche wie durch einen aufgedrehten Lautsprecher. Und auf einmal wirken Gallegos braune und kleine Augen wieder heiter und unbesiegt.

Wenn er diesen Blick hat, könnten die Besucher Gallego für einen Menschen halten, der es den Figuren der Bibel nachtut und älter als hundert Jahre wird. Das will er aber nicht. Er schaut dem Tod ohne Angst entgegen. Als wäre er für ihn ein Spaziergänger, der seit seiner Geburt auf ihn zukommt, ohne Eile, und schon lange in Sichtweite ist. Wenn Gallego tot ist, werden sie ihn auf dem Friedhof von Mejorada begraben, neben seinen Vorfahren. Seine Seele, sagt Gallego, werde auf dem Feuerwagen des Elias in den Himmel fahren.

Vielleicht bringen die Behörden am Ende Bagger und Bulldozer auf die Baustelle. Vielleicht werden sie den Mauern eine Behandlung mit der Abrissbirne verpassen. Denn Gallego hat nie eine Bewilligung eingeholt. Er hat einfach angefangen und nicht mehr aufgehört. Immer wieder haben sie ihn gewarnt, dass irgendwann alles dem Erdboden gleich gemacht werden könnte, wenn er sich nicht um die Regeln schert. Vielleicht wird Ángel López Sánchez die Kirche nach Gallegos Tod zu Ende bauen, wie er es den Besuchern gern erzählt. Aber einer, der kaum arbeiten kann und sich dauernd ausruhen muss, wenn er doch einmal etwas getan hat, wird diese Aufgabe wohl nie bewältigen. Im Dorf jedenfalls glaubt keiner daran. Einige sagen sogar, López werde sich nach Don Justos Tod noch eine Weile an der Kathedrale bereichern und dann einfach abhauen.

Die alten Männer auf dem Dorfplatz, die sich an ihre Gehstöcke klammern und den Mädchen nachschauen, sie sagen fast alle, dass die

Kirche vielleicht auch einfach eine Ruine bleiben werde. Ein Fragment aus Fragmenten. Es macht die alten Männer traurig, dass Don Justos Arbeit vergeblich gewesen sein könnte. Eine *locura maravillosa*, eine entzückende Torheit, wie einer es sagt, die noch ein paar Jahre in den Himmel ragt, und dann langsam zerfällt.

In der Dämmerung schliesst Justo Gallego die Tore. Er muss sich dagegen stemmen, um sie zu bewegen. Über ihm rauschen die Bäume, die er als junger Mann gepflanzt hat und die heute fast so weit in den Himmel ragen wie die Kirche. Mit einem Klacken fallen die Tore ins Schloss. Gallego setzt sich auf sein Rad und fährt heim, vorbei an einem halben Dutzend Freikirchen, die einen Hässlichkeitswettbewerb auszutragen scheinen. Gewinnerin wäre jene gegenüber von Don Justos Kathedrale, die der Gemeinde *Cuerpo de Cristo* gehört und sich in einem grauen Betonquader befindet.

Am Sonntag schläft Gallego, so lange er kann. Um zehn wäscht er sich, zieht ein weisses Hemd an und einen Mantel, den er nur für den Gottesdienst hervorholt. Er nimmt die Bibel, steckt sich die Brille ein, zuletzt streift er sich die rote Mütze über. Dann verlässt er das Haus, während López noch im Bett liegt.

Mit seinem Fahrrad sirrt Gallego durch die Strassen, neben dem Friedhof stellt er es ab, ein Schloss hat er nicht. Er setzt sich in die niedrige, enge Friedhofskapelle. Sein Platz ist ganz hinten, am rechten Rand. Er nickt dem Pfarrer zu, der die Predigt vorbereitet und die Lautsprecher testet. Gallego wartet, manchmal blättert er in der Bibel. Dann gehen die Scheinwerfer an, die ein Bildnis der Heiligen Maria beleuchten, die ihren Sohn in den Armen trägt. Dann beginnen die Ventilatoren zu surren, die etwas Kühlung bringen. Um halb elf beginnt die Messe. Die Kapelle bleibt halb leer. Die Gläubigen, meist alte und bucklige Frauen, singen ihre Lieder mit schönen und brüchigen Stimmen. Dazwischen murmeln sie das Vaterunser.

Was der Pfarrer sagt, verstehen sie manchmal nur in Bruchstücken. Dauernd donnern Flugzeuge über die Kapelle hinweg. Am Schluss sagt der Pfarrer etwas zum Dorffest, das nächste Woche stattfindet. «Es wäre schön, wenn wir vorher beten könnten. So könnten wir dann alle zusammen und mit reinem Herzen ans Fest gehen.»

Gallego wickelt seine Bibel in ein Tuch. Er legt sie behutsam auf den Gepäckträger. Dann fährt er los. Die alten Frauen schleppen sich ins Dorf. Gallego radelt an ihnen vorbei, und sein blauer Mantel flattert im Fahrtwind.

Denn eines Tages traf ich Andrej, und von nun an würde ich vieles mit anderen Augen sehen.

Andrej lebte in einer dieser Gemeinschaftswohnungen, in welche die Bolschewiki die Wohnungen des Bürgertums verwandelt hatten. Die Kommunalka, so die Ideologie, wäre die Zuchtstätte des neuen Menschen, wäre die kleinste Zelle in einem Erziehungssystem, wo ein rigides Regelwerk und die allgegenwärtig drohende Denunziation den Menschen zum Homo Sovieticus zurechtschleifen würden.

Die Denunziation war inzwischen ausser Mode gekommen, und angesichts der überall im Land zu beobachtenden Lockerung der Sitten war es nicht verwunderlich, dass auch der Küchen-, Badbenutzungs- und Putzplan mit einer gewissen postsowjetischen Nachlässigkeit gehandhabt wurde.

Immerhin hatte die Tradition des Schuhwechsels überlebt. Man streifte noch an der Türschwelle die Strassenschuhe ab, schlüpfte in ein Paar Tapotschki, als wollte man den Zarenpalast mit seinem empfindlichen Intarsienboden besichtigen. Die Pantoffeln waren ausgetreten, und weil die Füße jedes Besuchers in diesen deformierten Tapotschki keinen Halt fanden, nahm er sofort den typischen Kommunalka-Gang an: einen schurrenden, steten Bodenkontakt haltenden Gang, mit dem er eine Spur in die Schicht aus Staubflusen zog, die den Boden des Korridors bedeckte.

Zur Gemeinschaft der Kommunalka, in der mein Freund Andrej zu jener Zeit wohnte, gehörte eine Katze, die auf den Namen Susja hörte, oder vielmehr nicht hörte, denn eine Katze hat nun einmal nicht die Sklavennatur eines Männchen machenden Hundes. Susja demonstrierte ihren Freiheitswillen, indem sie mal dem einen, mal einem anderen Bewohner miauend um die Beine strich, und niemand wäre auf die Idee gekommen, ihr das Nachtschlaf am Fussende eines Bettes oder auf einem Stapel frisch gewaschener Wäsche streitig zu machen. Sie war eine Hauskatze, und die Aussenwelt präsentierte sich ihr nur in Gestalt verfetteter Tauben, die gurrend auf dem Fenstersims vor dem Küchenfenster auf und ab trippelten.

Die meisten Bewohner der Gemeinschaftswohnung lernte ich nie kennen. Offenbar gingen sie einer Arbeit nach, die sie weit mehr forderte als die einem Westler vertraute Angestelltenexistenz.

Anders Tatjana: Sie hatte ihre Arbeit in einem Kindergarten, wo sie mit unermüdlichem Klavierspiel eine wilde Kindermeute zu graziösen Tänzen zu animieren suchte, schon vor Jahren aufgegeben. So war

sie zur Hüterin der Gemeinschaftswohnung geworden. Klingelte es unerwartet an der Tür, rief sie mit drohender Stimme: «Kto tam?» Wer da? Als erwartete ein Russe grundsätzlich von überraschenden Besuchen nichts Gutes. Tatjana hatte tizianrotes Haar und aus erster Ehe eine Tochter, die von einer Karriere als Schauspielerin träumte. Tochter Anja war Anfang zwanzig, aber teilte sich noch immer mit ihrer Mutter und Oleg, dem amtierenden Freund Tatjanas, ein Zimmer.

Oleg war Bildhauer und ein Opfer der postsowjetischen Bilderstürmerei. Da in der neuen Zeit mehr Denkmäler abgerissen als neue errichtet wurden, war er arbeitslos. Manchmal kamen seine Bildhauerfreunde zu Gast. Sie drängten sich dankbar um den Küchentisch, auf dem dicht an dicht die Schüsseln mit dampfenden Kartoffeln, marinierten Pilzen und eingelegten Gurken standen, und nach 200 Gramm Wodka sah die im Pastellton der untergehenden Sonne eingefärbte Welt jenseits des Küchenfensters sehr freundlich aus. Oleg kam in Fahrt, der Abstand zwischen den Trinksprüchen wurde immer kürzer, schon erhob er sich wieder, in der linken Hand das Gläschen balancierend, mit der rechten Hand Susja vom Tisch stossend, die zwischen den Schüsseln heruntänzelte und mit der Pfote in der Salatschüssel nach einem Gürkchen angelte. Fauchend sprang die Katze vom Tisch, und Oleg rief, in Abwandlung der alten Losung «Lenin lebte, lebt – und wird leben»: «Freunde, wir waren Bildhauer, sind Bildhauer und werden Bildhauer bleiben.»

An guten Tagen machte Oleg Plow. Die guten Tage waren die Tage, an denen er endlich den Lohn für seine gelegentliche Schwarzarbeit auf einer der vielen Baustellen der Stadt erhalten hatte. Mit einem Hühnchen in der Hand, das er auf dem Markt erbeutet hatte, stand er in der Küche, zufrieden und stolz wie ein Jäger, der einen Zwölfender erlegt hat. Weil er ein grosszügiger Mensch war, lud er Andrej und mich ein, an seinem Glück teilzuhaben. Plow ist ein usbekischer Eintopf. Das Rezept war eines der wenigen Dinge, die Oleg bei seiner Flucht aus Usbekistan gerettet hatte, als das Gift des wieder erwachenden Nationalismus den ethnischen Russen Oleg ausser Landes gejagt hatte.

Oleg entkorkte eine Flasche Isabella, süssen moldawischen Rotwein (für die Frauen), legte eine Flasche Wodka ins Eisfach (für die Männer), Tatjana kochte Reis, und ich schnippelte Karotten. Die Stimmung war gut, mit jedem Glas Isabella wurde sie noch besser, und auch ich verlangte bald nach einem zweiten Teller Plow. Hin und wieder sprangen Andrej und Oleg von ihren Stühlen auf, wie auf ein geheimes Zeichen, und liefen hinaus, um eine Pjotr Pervij zu rauchen. Sie standen im Treppenhaus und führten vermutlich ihre Männergespräche.

wenigen Werken, die sich zwar auf das stützen, was die Navidsons erlebt haben, aber dennoch ebenso auch für sich allein bestehen können, also ohne den Film.

Neben einem außergewöhnlichen Hintergrund, der von Kate Chopin, Sylvia Plath und Toni Morrison über das *Tagebuch einer Schizophrenen* von Marguerite Sechehaye und Francesca Lia Blocks *Weetzie* Bat-Büchern bis hin zu Mary Phipers *Pubertätskrisen junger Mädchen* und wie Eltern helfen können sowie insbesondere Carol Gilligans bahnbrechendem Werk *Die andere Stimme. Lebenskonflikte und Moral der Frau* reicht, hat Posah über Hunderte von Stunden hinweg Karen Greens frühe Lebensjahre erforscht und analysiert, welche kulturellen Kräfte es waren, die ihre Persönlichkeit geformt haben, wobei sie zu guter Letzt einen bemerkenswerten Unterschied zwischen dem Kind, das Karen einmal war, und der Frau, die sie schließlich geworden ist, entdeckte. In ihrer Einleitung (Seite xv) liefert Posah den folgenden kurzen Überblick:

Als Diderot zu der halbwüchsigen Sophie Voland sagte: »Ihr alle sterbt mit fünfzehn Jahren«, hätte er dies genauso gut zu Karen Green sagen können, die in der Tat mit fünfzehn gestorben ist.

Karen als Kind zu betrachten ist eine beinahe ebenso gespenstische Erfahrung wie das Haus selbst. Alte Filmaufnahmen aus Familienbesitz zeigen ihren athletischen Eifer, ihr Lächeln, wenn sie sich unbeobachtet wähnt, ihr ungestümes Temperament, das sie über den schlammigen Grund eines kürzlich trockengelegten Teiches rennen lässt. Sie ist ungeschickt, ein wenig tapsig, legt aber kaum Befangenheit an den Tag, nicht einmal dann, wenn sie über und über mit Schlamm bedeckt ist.

Nach Angaben ehemaliger Lehrer soll sie früher häufig den Wunsch geäußert haben, Präsidentin, Atomphysikerin, Chirurgin oder auch Hockeyprofi zu werden. Jeder ihrer Berufswünsche zeugte von grenzenlosem Selbstbewusstsein – bei einem dreizehnjährigen Mädchen ein bemerkenswert gesundes Zeichen.

Neben ihren herausragenden Leistungen im Unterricht selber zeichnete sie sich auch durch ihre außerschulischen Aktivitäten aus. Sie liebte es, Überraschungspartys zu planen, nahm an Schulaufführungen teil, und hin und wieder ließ

sie sich sogar auf eine Prügelei mit dem ärgsten Schläger auf dem ganzen Schulhof ein. Karen Green war ausgelassen, lebhaft, anmutig, unabhängig, spontan, süß und vor allen Dingen furchtlos.

Sobald sie fünfzehn wurde, war das alles weg. Sie meldete sich kaum noch im Unterricht. Sie weigerte sich, an irgendwelchen Schulveranstaltungen teilzunehmen, und statt über ihre Gefühle zu reden, speiste sie alle Welt mit einem harten, perfekt einstudierten Lächeln ab.

Wenn man ihrer Schwester glauben darf, dann hat Karen dieses Lächeln ihr gesamtes vierzehntes Lebensjahr hindurch Abend für Abend vor einem blauen Handspiegel mit Plastikgriff einstudiert. Tragischerweise war ihre Kreation makellos, und obwohl ihre nahezu völlige Aphonie eigentlich jeden aufmerksamen Lehrer oder schulischen Erziehungsberater in Alarmbereitschaft hätte versetzen müssen, wurde ihr diese stets nur mit dem Preis pyrrharther Highschool-Beliebtheit gelohnt.

Zwar befasst sich Posah dann weiter mit den kulturellen Aspekten und Konsequenzen von Schönheit, doch sind speziell die hier erwähnten Einzelheiten in höchstem Maße verstörend, und dies ganz besonders, wenn man bedenkt, dass von ihrer Entwicklungsgeschichte im Film so gut wie nichts zu sehen ist.

In Anbetracht dessen, wie umfassend im *Navidson Record* berichtet wird, ist es schon etwas verwirrend, auf eine derart eklatante Auslassung zu stoßen. Obwohl doch offenbar private Videofilme in Hülle und Fülle vorhanden sind, kommen frühere Kalamitäten aus irgendeinem Grunde einfach nicht vor. Eindeutig hat Karens Privatleben – ganz zu schweigen von seinem eigenen Leben – bei Navidson allzu große Beunruhigung ausgelöst, sodass er auf ein genaueres Porträt ihrer oder auch seiner Person verzichten zu müssen meinte. Anstatt sich also eingehend mit der Pathologie von Karens Klaustrophobie zu befassen, entschied sich Navidson dafür, sich strikt auf das Haus zu konzentrieren.⁶⁹

⁶⁹ Zum Glück hatte Karen, ein paar Jahre bevor der *Navidson Record* entstand, an einer Studie teilgenommen, die eine Evaluierung und womöglich sogar eine Behandlung ihrer Angst versprach. Nachdem der Film so etwas wie ein Phänomen geworden war, tauchten die Ergebnisse dieser Studie auf und wurden schließlich in diversen Periodika veröffentlicht. Die umfassendste Darstellung jener Studie in Bezug auf Karen Green liefert das im Umkreis von Berkeley erscheinende *Anomic Mag* (87. Jg., Nr. 7, April 1995):

zurückgeworfen wird oder – im übertragenen Sinne – ein Echo abgibt, sondern nur durch das bloße Verständnis, dass sie empfangen, aufgenommen oder, wie es in dem Text wörtlich heißt, »gehört« wurde. Was uns diese Stelle nicht verrät, und dies gewiss nicht aus Versehen, ist, wie ein solches Verständnis erlangt werden kann.

Interessanterweise enthält *The Figure of Echo*, ungeachtet all der wundervollen Beobachtungen, die darin zu finden sind, einen verblüffenden Fehler, einen Fehler, der sich als poetische Modulation einer Stimme darstellt, die vor mehr als einem Jahrhundert erklang. In der Beschäftigung mit Wordsworth' Gedicht »The Power of Sound« (Die Macht des Klangs) zitiert Hollander auf Seite 19 die folgenden Verse:

Ye Voices, and ye Shadows
And Images of voice – to hound and horn
From rocky steep and rock-bestudded meadows
Flung back, and in the sky's blue *care* reborn –
[Hervorhebung vom Autor]

Vielleicht handelt es sich hier ja bloß um einen durch den Verlag verschuldeten Druckfehler. Oder vielleicht hat der Verlag aus reiner Beflissenheit einen von Hollander verschuldeten Fehler übernommen, zumal Hollander schließlich nicht allein Gelehrter, sondern auch ein Dichter war und mit diesem winzigen Lapsus, nämlich der Ersetzung eines »v« durch ein »r« und dem wundersamen Verschwinden eines »s«, sein eigenes Verhältnis dazu preisgibt, welches der Sinn von Echo sei. Ein Sinn, den Wordsworth nicht geteilt hat. Schauen wir uns noch einmal das Original an:

Ye Voices, and ye Shadows
And Images of voice – to hound and horn
From rocky steep and rock-bestudded meadows
Flung back, and, in the sky's blue *caves* reborn –³⁹

³⁹ Ihr Stimmen und ihr Schatten, die ihr prallt
Ihr Stimmenbildnisse – für Hund und Horn
Zurück von Felsen, felsgesäumten Matten
In Himmels blauen Grotten neu gebor'n –
[Hervorhebung vom Autor]

William Wordsworth, *The Poems of William Wordsworth*, hrsg. von Nowell Charles Smith, M.A., Bd. 1 (London: Methuen and Co., 1908), S. 395, hier in der Übersetzung von Herta K. Engucchi. Ebenfalls von Interesse ist Alice May Williams' Brief an das Observatorium am Mount Wilson (KAT. Nr. 0005), in dem sie schreibt: »Ich glaube, dass der Himmel sich zu gewissen Zeiten öffnet & schließt, wenn man sich die ganzen Wolken ansieht, die den Himmel bis ganz oben & ringsum bedecken. Diese Wolken heißen Jalousien, Rolläden & Verandas. Manchmal öffnet sich dieser Himmel darunter.« Siehe *No One May Ever Have The Same Knowledge Again: Letters to Mount Wilson Observatory 1915-1935*, hrsg. und transkribiert von Sarah Simons (West Covina, Kalifornien: Society For the Diffusion of Useful Information Press, 1993), S. 11.

Während Wordsworth' Poesie die wortwörtlichen Eigenschaften bewahrt und im Rahmen der kanonischen Jurisdiktion zu Echo verharret, entdeckt Hollander etwas anderes, das zwar nicht unbedingt »religiös« ist – das wäre übertrieben –, wohl aber »mitfühlend«, was als Echo der Menschlichkeit auf die tiefste Form der Wiederkehr überhaupt hindeutet.

Neben der Rekurrenz, also dem Wiederauftreten, der Revision, also dem Wiederbetrachten, und den entsprechenden symbolischen Verknüpfungen bedeuten Echos auch ein Preisgeben von Leere. Da Gegenstände akustische Reflexionen grundsätzlich dämpfen oder behindern, können nur leere Räume Echos von anhaltender Klarheit erzeugen.

Die Ironie dabei besteht darin, dass die Hohlheit die dem Echo ohnehin innewohnende schaurige Eigenschaft des Andersseins nur noch verstärkt. Verzögerung und bruchstückhafte Wiederholung rufen ein Gefühl hervor, als bewohne ein Anderes den notwendigerweise verlassenen Ort. Da ist es doch sonderbar, wie etwas so Unheimliches und außerhalb des eigenen Selbst Stehendes, ja geradezu Geisterhaftes, wie manche meinen, gleichzeitig auch einen sozusagen robusten Trost enthalten kann: nämlich die Gewissheit, dass da draußen, wenn auch nur in der Einbildung und allenfalls als Produkt einer Mauer, trotz allem etwas ist, etwas, worauf man setzen kann im Angesicht des Nichts.

Hollander irrt, wenn er auf Seite 55 schreibt:

Das scheinbare Echo einzelner Wörter ... [erinnert] uns daran ..., dass ein akustisches Echo in leeren Räumen ein durchaus normales auditorisches Emblem sein kann, so sehr es uns auch an Schauerromane, an Isolation und nicht selten gleichermaßen an ungewollte Einsamkeit erinnern mag. Dies ist ohne Zweifel ein Fall, in dem die natürlichen Echos eher der foppenden Rolle Echos in der Mythenschreibung entsprechen als ihrer bestätigenden Rolle. In einer leeren Halle, die eigentlich behaglich und bewohnt sein sollte, foppen Echos unserer Stimmen und Bewegungen unsere unmittelbare Gegenwart im hohlen Raum.

Nicht zufällig werden Chöre, die Psalmen singen, fast immer mit reichlich Hall aufgenommen. Es scheint, als sei Echo geradezu die Definition des Göttlichen. Ob Wiener Sängerknaben, ob Mönche, die gregorianische Gesänge vor sich hin singen und damit die Charts stürmen – die Heimstatt des Heiligen scheint allemal das Hohle zu sein. Der Grund dafür ist gar nicht so vertrackt. Ein Echo impliziert zwar die enorme

141.

Fortsetzung der Montage.

DAS KNIE:

Was hat man alles über Hexen behauptet!

Was wird man alles über Kniee sagen! Als ob Kniee dafür da sind, in den Krieg zu marschieren . . .

Bild: Der spätere Generaloberst von Richthofen an der Spitze der von ihm geführten Legion Condor, spanische Uniform, kommt etwas dicklich und zivil ins Bild geeilt. Vor der Führertribüne verfällt er unerwartet in *Paradeschritt*, wirft die Beine.

DAS KNIE (fachlich):

»Grundsätzlich sollen Kniee nie ausschließlich *straffen*, wie hier, sondern sie müssen *knicken* und dann *straffen*.«

142.

Gabi Teichert nach Schulschluß in einer leeren Schulklasse. In diesem Klassenzimmer haben die Schüler die Wand als Bühne gemalt. Der Bühnenvorhang wallt seitlich. Nah, dann total. Sie notiert.

143.

Bilderwelt des Knies. Ein Frauenunterleib, bestehend aus Schlangen. Die Kamera schwenkt höher: eine schöne Frau/ Eine andere Frau auf einem Felsvorsprung neben einem Tiger, angriffslustig.

DAS KNIE (synchron zum Bild):

Dies hier ist die Göttin Lilith, eine ermordete Göttin, eine Tote wie ich! Das ist *harte Materie*, glauben Sie mir, das ist *Geschichte*, das ist nichts *Gnädiges* oder *Weiches*.

144.

Musikeinsatz. Bilderwelt des Knies, kontinuierliche Bewegung. Motive, die immer wiederkehren: durch Ferngläser ausblickende Soldaten, der Weg von Geschossen und

Fahrzeugen, das Motiv: Haus (eigentlich wird für dieses Haus gekämpft), schattenhafte Erinnerung, unkenntliche Panzerkolosse, Schwenk über Hänge.

DAS KNIE:

»Wir produzierten 8 km Front und zerdepperten mit unserer Artillerie die Gebeine der anderen. Dann wurden wir umgangen und arbeiteten uns 50 km nach rückwärts. Wenn wir aber schon daran sterben, so möchte ich doch wenigstens darauf beharren, daß es Arbeit war. Es ist Mühe und Arbeit gewesen . . . Wenigstens für das Knie. Damit komme ich auf den Satz: Was tun? Also die *Nutzanwendung*. Ich spreche als Knie . . .«

Musik verbindet zu Szene 145.

145.

Fortsetzung, Wohnung Lenins. Ein Speisezimmer mit Eßtisch, Uhr, altmodische Möbel. Die Küche Lenins, darin eine Grude; Das Telefonzimmer, offenbar wichtigster Raum, mit großen Telefonschränken; Flur mit verhängten Möbeln, als ob zum Auszug vorbereitet; Schreibtisch Lenins, mit Schreibzeug, Utensilien bedeckt, 2 Kerzen usf.

DAS KNIE (synchron zum Bild):

Hier die Nutzmöbel in der Wohnung Lenins. Was tun? Eine Köchin soll die Volksfrontregierung lenken: Ist nicht erprobt worden (hier Küche). Was tun? Massenhaft anstürmen als totes Knie? Oder sich verstellen? Die Veränderung aller Verhältnisse, das ist eine Wahrnehmung (hier Telefonschränke). Wenn *diese* Geschichte *nicht* wäre, wäre bestimmt eine *andere* (Flur). Vom Standpunkt eines toten Knies muß man es *negativ* sagen. Nicht: Was tun? Sondern: *Was tue ich nicht?* Wenn mein zänkisches Hirn sagt: Tue das, so weiß ich, was ich nicht tue, ich laufe nicht, sondern ich stolpere . . .

141.

Fortsetzung der Montage.

DAS KNIE:

Was hat man alles über Hexen behauptet!

Was wird man alles über Kniee sagen! Als ob Kniee dafür da sind, in den Krieg zu marschieren . . .

Bild: Der spätere Generaloberst von Richthofen an der Spitze der von ihm geführten Legion Condor, spanische Uniform, kommt etwas dicklich und zivil ins Bild geeilt. Vor der Führertribüne verfällt er unerwartet in *Paradeschritt*, wirft die Beine.

DAS KNIE (fachlich):

»Grundsätzlich sollen Kniee nie ausschließlich straffen, wie hier, sondern sie müssen *knicken* und dann straffen.«

142.

Gabi Teichert nach Schulschluß in einer leeren Schulklasse. In diesem Klassenzimmer haben die Schüler die Wand als Bühne gemalt. Der Bühnenvorhang wallt seitlich. Nah, dann total. Sie notiert.

143.

Bilderwelt des Knies. Ein Frauenunterleib, bestehend aus Schlangen. Die Kamera schwenkt höher: eine schöne Frau/ Eine andere Frau auf einem Felsvorsprung neben einem Tiger, angriffslustig.

DAS KNIE (synchron zum Bild):

Dies hier ist die Göttin Lilith, eine ermordete Göttin, eine Tote wie ich! Das ist *harte Materie*, glauben Sie mir, das ist *Geschichte*, das ist nichts *Gnädiges* oder *Weiches*.

144.

Musikeinsatz. Bilderwelt des Knies, kontinuierliche Bewegung. Motive, die immer wiederkehren: durch Ferngläser ausblickende Soldaten, der Weg von Geschossen und

Fahrzeugen, das Motiv: Haus (eigentlich wird für dieses Haus gekämpft), schattenhafte Erinnerung, unkenntliche Panzerkolosse, Schwenk über Hänge.

DAS KNIE:

»Wir produzierten 8 km Front und zerdepperten mit unserer Artillerie die Gebeine der anderen. Dann wurden wir umgangen und arbeiteten uns 50 km nach rückwärts. Wenn wir aber schon daran sterben, so möchte ich doch wenigstens darauf beharren, daß es Arbeit war. Es ist Mühe und Arbeit gewesen . . . Wenigstens für das Knie. Damit komme ich auf den Satz: Was tun? Also die *Nutzanwendung*. Ich spreche als Knie . . .«

Musik verbindet zu Szene 145.

145.

Fortsetzung, Wohnung Lenins. Ein Speisezimmer mit Eßtisch, Uhr, altmodische Möbel. Die Küche Lenins, darin eine Grude; Das Telefonzimmer, offenbar wichtigster Raum, mit großen Telefonschränken; Flur mit verhängten Möbeln, als ob zum Auszug vorbereitet; Schreibtisch Lenins, mit Schreibzeug, Utensilien bedeckt, 2 Kerzen usf.

DAS KNIE (synchron zum Bild):

Hier die Nutzmöbel in der Wohnung Lenins. Was tun? Eine Köchin soll die Volksfrontregierung lenken: Ist nicht erprobt worden (hier Küche). Was tun? Massenhaft anstürmen als totes Knie? Oder sich verstellen? Die Veränderung aller Verhältnisse, das ist eine Wahrnehmung (hier Telefonschränke). Wenn *diese* Geschichte *nicht* wäre, wäre bestimmt eine *andere* (Flur). Vom Standpunkt eines toten Knies muß man es *negativ* sagen. Nicht: Was tun? Sondern: *Was tue ich nicht?* Wenn mein zänkisches Hirn sagt: Tue das, so weiß ich, was ich nicht tue, ich laufe nicht, sondern ich stolpere . . .

grafe, um dem Verborgenen auf die Spur zu kommen, haben viele Ähnlichkeiten. Beiden ist gemeinsam, dass sie vom Protagonisten ein genaues Betrachten voraussetzen. Die kleinste Positionsverschiebung verändert die Ansicht und die Sicht auf die Dinge. Beide umkreisen ein Ding, kreisen es ein und gelangen je nach Standort zu unterschiedlichen Wahrnehmungen.

Köbi Gantenbein: Zwischen Literatur und Fotografie gibt es einen massgeblichen Unterschied. Literatur ist Fiktion, der Schriftsteller erfindet Räume und Geschichten; er beschreibt zwar, aber er dokumentiert nicht. Wie schaffst du da den Bogen?

Hans Danuser: Auch die Literatur hat eine beschreibende dokumentarische Kompetenz. Ich erfahre das nicht als Gegensatz. Fotografie und Literatur verbindet die Möglichkeit der Fiktionalisierung. Beschreibt eine Autorin einen Gegenstand, einen Raum oder eine Landschaft, so kann sie den Leser in eine fiktive Welt führen. Fotografie hat dieses Potenzial auch. Sie kann werten, fiktionale Räume

öffnen oder zu Spielereien einladen. Entscheidend ist – und das unterscheidet sie von den anderen Künsten – ihre dokumentarische Basis; sie kann der Fotografie und der Literatur eine ungemeine Brisanz geben. Bis zur Erfindung der Fotografie galt einzig der Augenzeugenbericht als das verbindliche Zeitdokument. Ich habe gegen Ende der 1970er-Jahre mit diesen Gemeinsamkeiten und Unterschieden in meiner Bildfindung zu arbeiten begonnen und mich dann im Bildzyklus *IN VIVO* auch vom Einzelbild zur Bildgruppe bewegt. Nicht inhaltlich begründet, wie die damalige Reportagefotografie es in einer «Wenn, dann»-Abfolge verlangte, sondern analog zur Grammatik der Sprache suchte ich die Bausteine für die Struktur eines Satzes, also Subjekt, Prädikat, Objekt, Adjektiv etc. So liegt jeder der sieben Serien von *IN VIVO* ein Satz zugrunde.

Köbi Gantenbein: Die Bedeutung von Literatur für die Fotografie hat in den 1980er-Jahren nicht nur dich beschäftigt. Leute wie Roland Barthes in Frankreich oder Susan Sontag in den USA schrieben wegweisende Bücher. In der Schweiz haben Walter Keller oder Urs Stahel die Wahrnehmung von Fotografie verändert – sie alle sind oder waren der Literatur nahe. Deine Neugier für

Literatur teilte und teilt auch Peter Zumthor. Er ist nicht nur ein Gern- und Vielleser, sondern auch ein beneidenswert guter Schreiber. Begann die Zusammenarbeit zwischen dir und Peter Zumthor über Worte?

Hans Danuser: Im Vorfeld der Zusammenarbeit führten Peter, Annalisa Zumthor und ich verschiedene Gespräche. Eine Voraussetzung war, dass Peter Zumthor meine Art der Fotografie wollte, und für mich war es interessant auszuloten, ob meine in der freien Fotografie und insbesondere im Bildzyklus *IN VIVO* erarbeitete Bildsprache sich in der Architekturfotografie anwenden liess. Um dies zu versuchen, hatten Peter Zumthor und ich eine Carte blanche vereinbart. Er sah die Bilder erst kurz bevor sie in Druck gingen und für die Ausstellung *Partituren und Bilder*⁴ vorbereitet wurden. Peter ist damit sicher ein Risiko eingegangen, denn schon Mitte der 1980er-Jahre hatte die neue

⁴ *Partituren und Bilder: Architektonische Arbeiten aus dem Atelier Zumthor 1985–1988*, Fotografien von Hans Danuser.

Generation der Architekten damit begonnen, eine absolute Bestimmungshoheit über die Architektur-fotografen und deren Bilder einzufordern.

Köbi Gantenbein: Carte blanche heisst wohl kaum, dass du im luftleeren Raum vor dich hin gearbeitet hast. Schau ich die Bilder zur Kapelle an, erzählen sie mir von einem intensiven Dialog zwischen dem Fotografen und dem Bau und zwischen dem Fotografen und dem Architekten. Wie habt ihr diese Zusammenarbeit eingerichtet?

Hans Danuser: Mein Zögern, mich auf diese Arbeit einzulassen, und mein Haupteinwand waren, dass Fotografie nicht das richtige Medium sei, um Architektur darzustellen. Meiner Meinung nach sind das der Plan und das Modell. Der Plan des Architekten zeigt dem, der ihn zu lesen versteht, alles. Ausführungs- und Übersichtspläne generieren beim Betrachter die Volumen und die Bilder der Bauten in ihrer Authentizität, ähnlich der Partitur eines Komponisten. Keine Aufführung der «Fünften» von Beethoven schöpft das Potenzial der Partitur aus; sie übersteigt immer die Möglichkeiten der Musiker und des Dirigenten. Ich bin heute noch der Meinung, dass für den Architekten der Plan die adäquate Art ist, seine Arbeit zu vermitteln – heute mögen es auch Entwurfsbilder aus dem Com-

the map. Every picture builder has his anchor points. What is your pictorial composition based on?

Hans Danuser: Literature, the laboratory of words. Photography is extremely well suited for describing and recording things and situations, analogous to the descriptive language of literature. I was interested in literature as a frame of reference. There are many similarities between describing the visible with words and recording the visible with photography in an attempt to get to the bottom of the hidden. One thing they share is that they both call for precise observation on the part of the protagonist. The slightest shift in position changes one's perspective and view of things. Both circle a thing, move in on it, and depending on their position, arrive at different perceptions.

Köbi Gantenbein: There is a major difference between literature and photography. Literature is fiction, the writer invents spaces and stories, he describes perhaps, but he doesn't document. How do you manage to bridge this gap?

Hans Danuser: Literature also has a descriptive documentary competency. I don't perceive them as opposites. Photography and literature share the

possibility of fictionalization. If a writer describes an object, a space, or a landscape, she can take the reader to a fictional world. Photography has this potential too. It can make judgments, open up fictional spaces, or invite the viewer to experiment and have fun. The key thing – and this is what sets it apart from other art forms – is its documentary basis, it can lend photography and literature enormous explosive power. Until the invention of photography, eye-witness accounts were considered the only reliable documents of the time. Towards the end of the 1970s I began working with these similarities and differences in my pictorial composition, and in my series *IN VIVO* I gradually went from the single picture to the group of pictures. I didn't substantiate my subject matter in an «if, then» sequence as reportage photography called for back then, but analogous to the grammar of language I searched for the building blocks, for the structure of a sentence: subject, verb, object, adjective, etc. Thus each of the seven series of *IN VIVO* is based on a sentence.

Köbi Gantenbein: In the 1980s the significance of literature for photography was a theme that interested others in addition to yourself. People like Roland Barthes in France or Susan Sontag in the USA wrote seminal books. In Switzerland Walter Keller or Urs Stahel changed our perception of photography – all of them are or were closely tied to literature. Peter Zumthor continues to share your curiosity for literature. He is not only a passionate and avid reader but also an exceptionally good writer. Did the collaboration between Peter Zumthor and yourself begin via words?

Hans Danuser: Prior to our collaboration, Peter, Annalisa Zumthor and I had several conversations. From the outset it was clear that Peter Zumthor wanted my kind of photography, and I, for my part, was interested in finding out whether the pictorial language I had developed in independent photography and particularly in the series *IN VIVO* could be applied to architectural photography. To this end, Peter Zumthor and I agreed on a carte blanche. He would only get to see the pictures right before they went to press and were sent to be processed for the exhibition *Partituren und*

*Bilder*⁴. For Peter there was definitely risk involved here because by the mid-1980s a new generation of architects had begun to demand absolute decision-making sovereignty over the architectural photographers and their pictures.

Köbi Gantenbein: Carte blanche, of course, doesn't mean you worked alone in an isolated vacuum. When I look at the photos of the chapel, they bespeak an intense dialogue between the photographer and the building and between the photographer and the architect. How did you define your collaboration?

Hans Danuser: My reluctance to immerse myself fully in this project and my main objection were based on my conviction that photography is not the right medium for representing architecture. To me, the plan and model are. If you know how to read the architect's plan, it will tell you everything. Final and overall plans authentically

⁴ *Partituren und Bilder [Scores and Images]*, 'architectural works by Atelier Zumthor 1985–1988', photographs by Hans Danuser.

puter sein. Unübertroffen zum Verständnis der Proportionen und im Speziellen der Lichtführung ist das Modell. Ich erinnere mich an die grossartige Ausstellung im Palazzo Grassi in Venedig zur Architektur in der Renaissance, in deren Zentrum die von Michelangelo gefertigten Modelle zum Petersdom standen. Das ist für mich Architekturdarstellung. Peter Zumthor war also klar, dass ich mich fotografisch einzig auf einzelne Bereiche seiner Architektur konzentrieren wollte. Ich versuchte – um in der Sprache der Musik zu bleiben –, einzelne fotografische Klangbilder aus seinen Partituren zu generieren. Dieser Anspruch prägte auch den Titel zu Buch und Ausstellung *Partituren und Bilder*.

Köbi Gantenbein: Peter Zumthor zeigt mit seinen Bauten seinen Sinn fürs Material und fordert von den Handwerkern viel Verarbeitungskönnen. Wie hat sein Hochamt für das Material und dessen Zusammenfügen deine Arbeiten beeinflusst?

Hans Danuser: Die Materialauthentizität seiner Bauten kam meiner Fotografie entgegen. Seine ersten drei Bauten tragen ihr Inneres auf der Haut.

generate the volumes and the images of the building for the viewer, like a composer's score. No performance of the Fifth of Beethoven can realize the full potential of the score, which always goes beyond what the musicians and conductor are capable of. I still believe the plan – or today also the computer-aided drawing – is the most fitting device for conveying the architect's work. And the model is unexcelled for the purpose of understanding proportions and above all lighting. I remember the fantastic exhibition on renaissance architecture shown at the Palazzo Grassi in Venice, which featured Michelangelo's model of St. Peter's Basilica. To me that is architectural representation. Peter Zumthor knew that I only wanted to concentrate on individual areas of his architecture in my photographs. What I tried to generate with my photos – to use the language of music – was individual sound pictures based on his score. This challenge influenced the title of the book and exhibition *Partituren und Bilder*.

Köbi Gantenbein: With his buildings, Peter Zumthor demonstrates his understanding of the material and he demands a great deal from his workers in terms of handling

Hier konnte ich meine während der Arbeit an IN VIVO entwickelte Bildsprache anwenden: das akribische Abtasten der Oberflächen. Diese fotografische Konzentration auf die Materialstruktur der Oberfläche hat mich bei allen Bauten interessiert, auch bei der später realisierten Bildserie zur Therme Vals, die in meiner langjährigen Zusammenarbeit mit dem Musiker Fritz Hauser und seinem Klangraum in der Therme entstand. Im Bildzyklus zur Therme Vals zeigt sich das Wasser einzig in nasen Spuren auf dem Boden. Für die zwei Raumansichten des Bades haben wir alles Wasser auslaufen lassen, so dass die Schichtung des Granits, der das Volumen des Bades bildet, im Bild sichtbar ist. Die Kapelle Sogn Benedetg, gebaut aus Lärche, Fichte und Esche, und später dann die Therme Vals, gebaut aus Granit, sind sicher die beiden fotografischen Arbeiten zu Architektur, die ich am radikalsten in diese Reduktion führen konnte.

Köbi Gantenbein: Zu dieser Radikalität gehört auch eine klare Entscheidung: Warum sind all die Arbeiten in Schwarzweiss gehalten?

Hans Danuser: Um Bauten von Zumthor zu fotografieren, kam für mich nur Schwarzweiss infrage und zwar deshalb, weil seine Bauten von innen nach aussen entwickelt sind, also als Körper in Erschei-

skills. How has his celebration of the material and the way he puts it together influenced your work?

Hans Danuser: The material authenticity of his buildings fit well with my work. The essence of his first three buildings are revealed in their exteriors. With them I was able to use the pictorial language developed during my work on IN VIVO: the meticulous inch for inch examination of the surfaces. This photographic concentration on the material structure of the surface is something that has fascinated me in all his buildings, including my later series of the Therme Vals, which came about through the many years of collaboration with the musician Fritz Hauser and his Sounding Stone. In the Therme Vals series the water is only visible in the wet traces on the ground. For the two interior views of the thermal bath we drained the pools so that all we see in the picture is the layering of granite slabs that defines the volume of the building. With the Sogn Benedetg Chap-

nung treten. Meiner Meinung nach bringt die Schwarzweiss- bzw. die Hell-Dunkel-Technik diese Körperhaftigkeit viel besser zum Ausdruck als Farbe. Sobald es sich um die Darstellung einer Architekturposition mit Gewichtung auf der Fassadengestaltung handelt, ist wiederum Farbe geeigneter. Interessant ist, dass der Transfer von Objektoberflächen ins fotografische Bild nur in der Hell-Dunkel-Technik respektive im Spektrum der Grauwerte vom hellsten Hell bis zum dunkelsten Dunkel so funktioniert, dass der Bau als Körper spürbar wird. Sobald Farbfotografie ins Spiel kommt, fällt die Durchlässigkeit der Oberflächen weg und damit die Tiefe des Bildes in sich zusammen. Es ist verhebt: Die Augen des Betrachters bleiben an der Oberfläche kleben.

Köbi Gantenbein: Es ist bemerkenswert, mit welcher Neugier du immer wieder von Material und vom Handwerk sprichst und wie gerne du Baubegriffe brauchst. Der Kunsthistoriker Christof Kübler berichtet in

el, constructed from larch, spruce, and ash, and later the Therme Vals, made of granite, I was without a doubt able to carry out this reduction more radically than in any of my other photographic works on architecture.

Köbi Gantenbein: Part of this radicalness also entails a clear decision: why did you choose black-and-white for all these works?

Hans Danuser: To me black-and-white was the only way to photograph Zumthor's buildings. The reason for this is because his buildings are developed from the inside out – they manifest themselves as bodies. I think black-and-white or the light-dark technique brings out this corporality much better than color does. As soon as we're dealing with the representation of an architectural position with emphasis on the façade design, color again becomes the better choice. What is interesting is that when you take object surfaces and transfer these to the photographic image, the only way to make the building tangible is by using in the light-dark technique, i.e. in the spectrum of shades of gray from the lightest light to the darkest dark. As soon as you introduce color photography into the game, the porosity of the sur-

einem grossen Essay über deine Arbeit: „Es lässt sich leicht erkennen, dass seine Arbeit nicht einfach Dokumentarcharakter anstrebt, wenngleich sein Vorgehen dokumentarisch-sachlicher Natur ist.“

Hans Danuser: Ich ging ohne grosse Vorkenntnis der Architektur und deren Darstellung in der Fotografie an dieses Projekt heran. Ich studierte die Pläne von Peter Zumthor, ich ging immer wieder zu den Bauten. Gewisse Parameter waren konzeptuell bewusst gesetzt, andere zeigten sich erst im Rückblick: Neu am Zyklus zu Sogn Benedetg war meine Fokussierung auf Nebenschauplätze. Im Zentrum von Bild III steht ein Zaun (Seiten 16-17). Bauern der angrenzenden Höfe haben ihn gebaut. Er begrenzt den Weg, der an der Kapelle vorbei zum Maiensäss führt. Bedingt durch das Wetter, suggeriert der Zaun auf dem Bild die Abgrenzung vor einem alpinen Abgrund. Natur und Architektur sind in der Fotografie gleichwertig gewichtet. Verstärkt wird dieser gleiche Wert über die Konzentration auf das gleiche Material, das Holz. Das war damals spektakulär und irritierend. Neu war ebenfalls, dass ich nicht den abgeschlossenen Bau abwartete, sondern Baustappen

³ Christof Kübler, *Grenzverschiebung und Interaktion. Der Fotograf Hans Danuser, der Architekt Peter Zumthor und der Schriftsteller Reto Hänni*, in: *Georges-Bloch-Jahrbuch des Kunstgeschichtlichen Seminars der Universität Zürich*, 1995, und unter: www.hansdanuser.ch, Kapitel «Bibliographie 1995»

faces disappears and with it, the photo's depth gives way to nothing. There's no way around it, the viewer's eye gets stuck on the surface.

Köbi Gantenbein: Listening to you speak, I am amazed at how fascinated you are about building materials and their handling and how fond you are of construction terms. In a long essay, the art historian Christof Kübler says the following about your work: "It is easy to see that his pictures do not strive for a merely documentary character, although his approach is of an objective, documentary nature."

³ Christof Kübler, *Grenzverschiebung und Interaktion. Der Fotograf Hans Danuser, der Architekt Peter Zumthor und der Schriftsteller Reto Hänni* [Shifting Boundaries and Interaction. Photographer Hans Danuser, the Architect Peter Zumthor, and the Author Reto Hänni], in: *Georges-Bloch-Jahrbuch des Kunstgeschichtlichen Seminars der Universität Zürich*, 1995, and under: www.hansdanuser.ch, chapter «Bibliographie 1995»

eric emery in conversation with ascanio cecco

Ascanio Cecco

You trained at ECAL (Ecole cantonale d'art de Lausanne) and you'd lived all your life in Switzerland, but you decided quite suddenly to base yourself in Berlin. How did that happen?

AC

In that period, you were working as a visual artist. How did you come to curate exhibitions? How did you start zqm?

AC

Your first exhibition was in September of 2007?

AC

What made you want to present other exhibitions after his?

Eric Emery

It happened in a spontaneous and vaguely opportunistic way during the summer of 2003. I was visiting a friend who had won a Swiss grant and was doing a graphic design internship for six months. The city seduced me the same way that it has seduced thousands of creative people before me. It promised me affordable housing and access to a studio. I decided to stay here.

EE

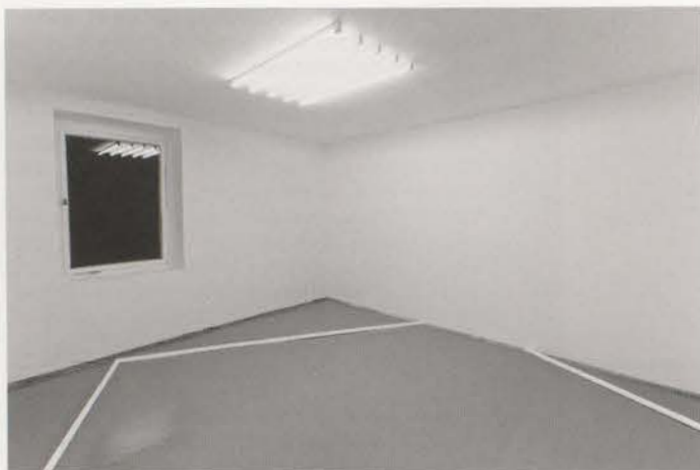
After having dedicated a few years to scenography and contemporary dance in Lausanne, when I arrived in Berlin I began practising as a visual artist again. There was a scene and an atmosphere suitable for this in the *Hauptstadt*. I got hold of a space where I set up a studio. One day, my landlord asked me if I wanted to rent another space two floors below mine for the price of a metro ticket... Obviously, I accepted, and I began to make the most of this space by installing work that I was making. I was doing this with the goal of documenting my work in a neutral setting, similar to a gallery, with its grey floors and white walls. For that very reason, the idea of inviting other artists to use the space as a showroom appealed to me and very soon became a reality.

EE

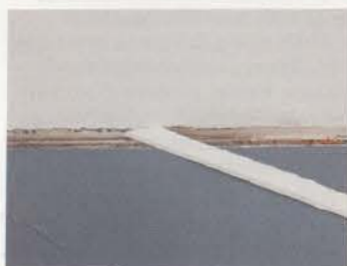
Yes, it was an exhibition by the British artist Leo. I knew him primarily through one piece he'd made, *Kicking Over an Andy Goldsworthy Sculpture*, a self-portrait which made me smile at the time. I spoke to Leo about my plan to turn my square studio into a small art space – zwanzigquadrameter (twenty square metres) – and I asked if he would like to kick things off.

EE

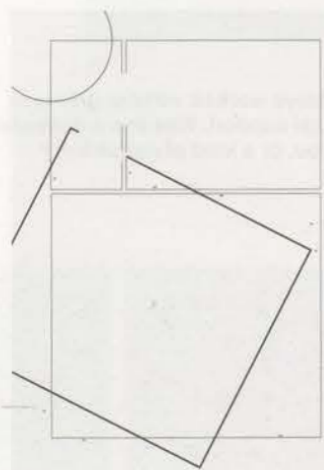
His was the first exhibition by another artist that I put up. I didn't really have any expectations about it but I thought that it went well for the most part. Leo provided a significant



44



44



44

AC

You also once told me about *krise#3*, Christoph Brünggel's [44] proposal, which you felt owed some of its minimalist aesthetic to an absence of funding...

Because they needed to limit their costs, the three artists essentially opted to "recycle" a platform they had constructed for their studio residence. The resulting piece proved much more compelling and subtle than the initial version, which would have been constructed out of rugged panels of pinewood.

EE

Yes. In the beginning his proposal was to use five hundred iron bars (of the sort used in reinforced concrete), projecting from one corner of the room to the other, to form a vault. But without funding it proved impossible to complete this installation. And so we were sitting on the ground, in the empty and almost square space, thinking about those iron bars. We both suddenly looked at the only element in the room that had something in common with our iron bars – namely, the wooden baseboards. The solution was actually under our noses all along... From there, the proposal evolved towards an installation that was rather minimal, and almost certainly more precise. Once we had removed the baseboards, we used them to redraw the floor plan after rotating its initial position of twelve degrees. Two corners were cut up, as if they disappeared into the wall. And, at the entrance of the space, in a little niche, you could read on the wall dactylographic words from a member of the Manson Family: "And I stood in the hallway. And I looked into an empty room, in a den. I just stayed there and I didn't move. I have no sound memory. All I remember is staring into that room."

AC

Just now, while speaking about founding zqm, you said that at the beginning "everything was very open and undefined." So when did you decide to create a programme of work based on the residency, which is now one of the defining principles of your space?

EE

The question of the residency came up quite early, from the second exhibition actually, the one by Athene Galiciadis. Unlike Leo, Athene did not live in Berlin, and so I invited her to stay in my studio for a few weeks to conceive a piece on site. I think this idea appealed to her. As you know, the space is spread out over two floors: there is the exhibition space on the

Tag 2: 00:11

[Vor dem Zelt; raucht einen Joint]

Das hier nenne ich »Eine kleine Gutenachtgeschichte für Tom«.

Es war einmal, vor langer Zeit, da war so ein Kapitän, und der segelte auf hoher See so vor sich hin, als einer aus seiner Crew plötzlich am Horizont ein Piratenschiff erspähte. Und kurz bevor die Schlacht losging, da rief der Kapitän: »Man bringe mir mein rotes Hemd!« Es war ein langer Kampf, am Ende aber hatten der Kapitän und seine Crew den Sieg errungen. Am nächsten Tag tauchten drei Piratenschiffe auf. Wieder rief der Kapitän: »Man bringe mir mein rotes Hemd!«, und wieder besiegten der Kapitän und seine Männer die Piraten. Am Abend danach, als sie alle beieinander saßen, sich ausruhten und ihre Wunden pflegten, fragte ein Marineleutnant den Kapitän, warum er denn vor der Schlacht immer sein rotes Hemd anziehe. Worauf der Kapitän seelenruhig erwiderte: »Ich trage das rote Hemd, damit, falls ich verwundet werde, niemand das Blut sehen kann. Auf diese Weise kämpfen alle unerschrocken weiter.« Aus diesen Worten sprach ein Maß an Tapferkeit, welches die Männer tief bewegte.

Nun, und am nächsten Tag erspähte man zehn Piratenschiffe. Die Männer sahen ihren Kapitän an und warteten, dass er den üblichen Befehl gab. Der Kapitän, auch dieses Mal, wie eh und je, die Ruhe selber, rief laut: »Man bringe mir meine braune Hose!«

Tag 2: 10:57

[Im Zelt]

Funkgerät (Navidson): Tom? [Rauschen] Tom, kannst du mich verstehen?

Tom (Geht nach draußen zum Funkgerät): Wie spät ist es denn? (Sieht auf die Uhr) Schon 11! Jesses, hab ich aber gut geschlafen.

Funkgerät (Navidson): Immer noch keine Hinweise, außer [Rauschen] Markierungen [Rauschen] Over.

Tom: Sag noch mal, Navy. Du wirst immer leiser.

Tag 2: 12:03

[Vor dem Zelt]

Ein Punker steigt in einen Bus und setzt sich hin. Grüne Haare, die Arme von oben bis unten voll bunter Tattoos und überall im Gesicht gepierct. An den Ohrläppchen hat er Federn hängen. Auf der anderen Seite sitzt ein alter Mann, der ihn die nächsten zwanzig Kilometer über unentwegt anstarrt. Irgendwann geht das dem Punker auf die Nerven und er blubbert los:

»Mann, ey, hast du nie irgendwas Verrücktes gemacht, als du noch jung warst?«

Worauf der Alte wie aus der Pistole geschossen erwidert:

»Doch, als ich bei der Navy war, hab ich mich mal in Singapur einen ganzen Abend lang volllaufen lassen und hab dann mit som Paradiesvogel geschlafen. Ich hab grad überlegt, ob du vielleicht mein Sohn bist.«

Tag 2: 13:27

[Vor dem Zelt]

Verdammt noch mal, ich komm mir vor, als ob ich in 'nem Kühlschrank sitze, das ist das Problem. Ich würde nur mal gerne wissen, wo eigentlich die verdammten Lebensmittel sind? Ich könnte weißgott einen Drink gebrauchen.

Tag 2: 14:11

[Im Zelt]

Ein Mönch geht ins Kloster und will sein Leben fortan ganz dem Abschreiben alter Bücher widmen.

Aufgabenstellung

Wir entwerfen und gestalten ausschliesslich mit Text.

- Der gesamte Text ist auf ca. drei Doppelseiten unterzubringen.
- eine Schriftfamilie, ein Schriftschnitt in einer Schriftgrösse.
- Gliederung des Textes durch Absätze, Blindzeilen, Einzüge, Einschübe
- Format max. A4 hoch (Buchformat), die Formatproportionen sind frei.
- Wir erarbeiten in einem ersten Schritt drei möglichst unterschiedliche Ansätze bzw. Muster-Doppelseiten.

Fragestellungen

- Was gibt der Text her? Wie ist die Beschaffenheit des Textes?
- Gibt es z.B. spannende Passagen, Zitate, wichtige Aussagen von gewissen Personen oder Konversationen/Dialoge, oder Kontrapunkte bzw. verschiedene Sichten auf das Thema?
- Lassen sich die einzelnen Abschnitte gliedern oder neu ordnen oder arrangieren? (Texte oder Abschnitte können auch neu gruppiert und kombiniert werden)
- Gibt es einen Ablauf (Tagesablauf, Chronologie?) bzw. ein Storytelling? Oder könnten sie auch zu gewissen Gruppen (mit z.B. Zwischentitel) kombiniert werden?
- Wie kann der Text einem/einer Leser*in zugänglicher gemacht werden? Oder in einen neuen Form zugänglich gemacht werden?
- Wie steht es um die Angemessenheit der Erzählform und der gewählten gestalterischen Mittel?
- Welche gestalterischen Mittel bzw. typografischen Mittel sind passend zum Thema? Anmutung, Schriftwahl, Schriftgrösse, Satzart, Formatwahl, Satzspiegel, Tonalität?

Zum Vorgehen

- Text ausdrucken und aufmerksam durchlesen.
- Text nochmals durchlesen und markieren und notieren.
- Und sich erst dann an die Entwürfe der Muster-Doppelseiten machen.