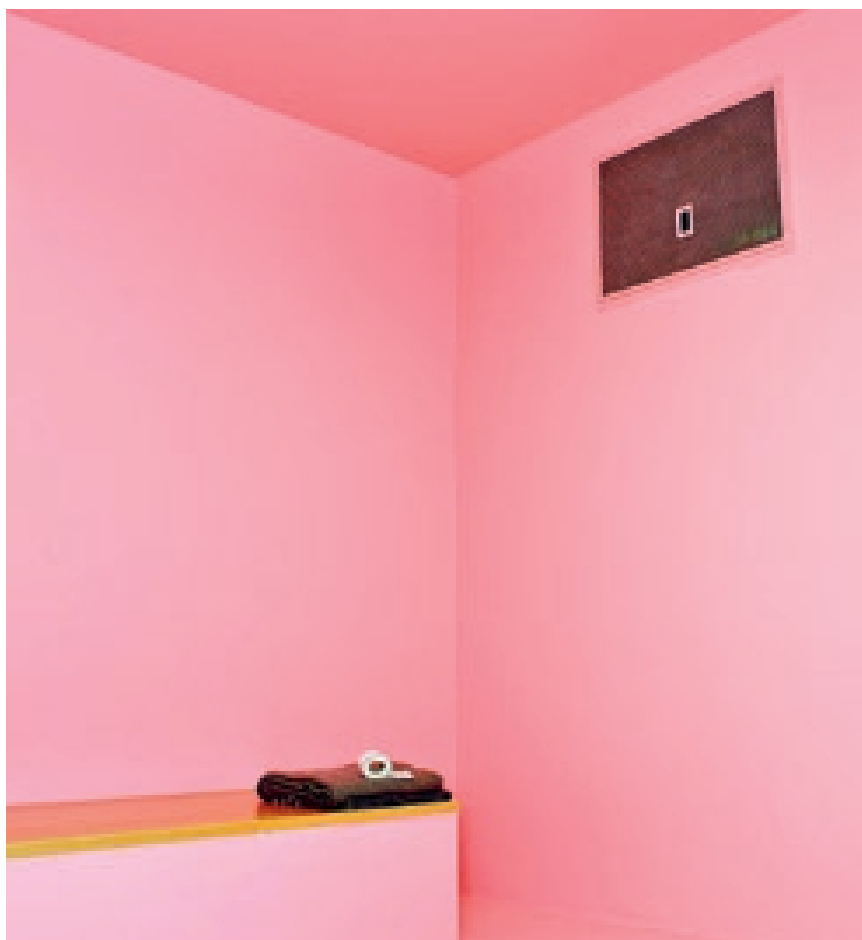


schweizer kulturstiftung

prohelvetia

passagen



Erlebnis Raum

Der Siegeszug der Szenografie

In Rom: Kunst und Wissenschaft im Dialog

In New York: das Frühwerk des Künstlers David Weiss

In St. Petersburg: russisch-schweizerische Theaterkooperation

Der Siegeszug der Szenografie



Der Begriff «Szenografie» beschränkt sich längst nicht mehr auf die klassische Theaterbühne. Bei Philippe Quesnes *Bivouac* beispielsweise, oben im Bild, wird ein Stadtpark zum Bühnenbild. Der rosaroten Farbe der Gefängniszelle auf der Titelseite wird eine beruhigende Wirkung auf die Insassen nachgesagt. Klar ist: Szenografische Gestaltungsprinzipien durchdringen immer mehr Lebensbereiche.

14 Theatraler Rahmen

Was ist Szenografie und welche Veränderungen erwarten sie? Ein Überblick.
Von Arnold Aronson

16 Geteilter Raum

Ein Gespräch über die Konzeption des Schweizer Beitrags an der 13. Prag Quadriennale.
Von Marcy Goldberg

18 Von der Schwerfälligkeit des Theaters

Bühnenbilder hinterlassen Spuren. Eine unterhaltsame Glosse.
Von Nicolette Kretz

19 Körper und Kunst

Wie vermittelt Museumsgestaltung zugleich Spass und Wissen?
Von Marie-Pierre Genecand

22 Bühnen des Alltags

Szenografie ist weit mehr als Dekoration oder ein Mittel zur Manipulation. Martin Heller im Gespräch mit Till Briegleb

24 Der inszenierte Blick

Ein Essay über perfekte Fassaden und Makellosigkeit.
Von Bernadette Fülcher

25 Das grösste Kompliment

Eine Erlebnisreportage über eine Kopie von Interlaken im chinesischen Shenzhen.
Von Pascal Nufer

27 Nicht aus Stein und Eisen

Der Raum und seine Wahrnehmung werden anhand von drei performativen Inszenierungen untersucht.
Von Imanuel Schipper

30 Unsere Erlebnisökonomie

Über die kapitalistische Ausbeutung des Erlebnisses.
Von Lieven De Cauter

31 Gestalten in der Unendlichkeit

Wie werden virtuelle Welten entworfen?
Von Urs Honegger

32 ORTSZEIT

Rom: Studio Roma

Ein transdisziplinäres Programm lotet die Beziehung zwischen Wissenschaft und Kunst aus.
Von Chiara Vecchiarelli

34 New York: Ein Frühwerk sorgt spät für Aufsehen

Die Ausstellung von David Weiss reist vom Bündner Kunstmuseum ans Swiss Institute in New York.
Von Konrad Tobler

36 REPORTAGE

Vogelkundler oder Revolutionäre?

Kommunistische Gründungsmythen und helvetischer Dorfschwank in einer russisch-schweizerischen Theaterproduktion.
Von Beatrice Bösiger (Text)
und Beat Schweizer (Bilder)

40 PRO HELVETIA AKTUELL

Kunst am Indischen Ozean
Grenzüberschreitend, transalpin
Seit 75 Jahren!
Spielerische Eroberung

42 PARTNER

Immer im Aufbruch
Von Tiz Schaffer

43 CARTE BLANCHE

Ein Stück vom Paradies
Von Wagdy El-Komy

44 SCHAUFENSTER

Plattform für Künstlerinnen und Künstler
Hairsaloon
Von Sarah Haug

47 IMPRESSUM

Titelbild: Daid AG, Wallisellen (www.daid.ch) • Cool Down Pink: aus der «Emotional Color Collection»
Foto Seite 2: Martin Argeroglou / Festival Plastique Danse Flore (Potager du Roi – Versailles) / AP;
Seite 6: Peter Michael Dills / Getty; Seite 7: Tobias Freeman / Keystone / Keystone; Seite 8: Regine Kuhnle;
Seite 9: Georg Soulek / Burghtheater; Seite 10: Robert Hofer; Seite 11: Anadolu Agency / Getty;
Seite 12: PhotoAlto / James Hardy / Getty; Seite 13: Nihad Nasipovic und Max Ramirez / Raindrop Studio

Vorhang auf!

Wir gehen ins Theater und tauchen ein in eine fremde Welt. So auch bei *Situation Rooms*, der mehrfach preisgekrönten Produktion von *Rimini Protokoll*. Wir stehen auf einer Dachterrasse, unser Blick schweift über die Häusersilhouetten einer orientalischen Stadt auf einer Tapete, und über Kopfhörer dringt der dazugehörige Strassenlärm zu uns. Danach liegen wir in der Hitze Sierra Leones in einem Lazarett und spüren das kalte Lacken auf unserer Haut. Wenig später rühren wir in einer russischen Kantine in der Suppe, der Geruch von Borschtsch steigt uns in die Nase, und wir kosten einen Löffel voll. 15 verschiedene Arbeitsplätze hat der Bühnenbildner Dominic Huber für *Situation Rooms* akkurat nachgebaut. Innerhalb von nicht einmal zwei Stunden sind wir mit all unseren Sinnen um den Globus gereist. Wir haben gesehen, gehört, gerochen, ertastet und geschmeckt – und sind damit beim Kern der Szenografie angelangt. Wie der US-amerikanische Theaterwissenschaftler Arnold Aronson in seinem einführenden Beitrag für *Passagen* feststellt, ist ihr innerster Antrieb, alle Sinne des Betrachters zu betören.

Bezog sich der Begriff Szenografie früher in erster Linie auf das Bühnenbild, so umfasst er heute weit mehr als das. Längst hat sich Szenografie, wie Martin Heller im Interview feststellt, sämtlicher Bereiche des öffentlichen Lebens bemächtigt. Von der politischen Rede über Gefängniszellen bis hin zu den virtuellen Welten in Videogames setzt sie alles in Szene. Szenografie kennt keine Gattungsgrenzen und lässt sich keiner einzelnen Sparte zuordnen. Die Themenbeiträge dieser Ausgabe versuchen, die vielfältigen Wirkungsfelder und Aspekte dieser nicht sehr bekannten, tatsächlich aber omnipräsenten Kunst zu beleuchten. Dabei fehlen weder gesellschaftspolitische Überlegungen, wie jene des niederländischen Kulturphilosophen Lieven De Cauter oder der Architektin Bernadette Fülcher, noch eine humorvolle Glosse der Theaterfestivalleiterin Nicolette Kretz zur Schwerfälligkeit von Bühnenbildern oder ein Einblick in die laufenden Vorbereitungen der wichtigsten Ausstellung für Szenografie – der Prag Quadriennale. Der Schweizer Beitrag an dieser internationalen Plattform wird 2015 erstmals von Pro Helvetia verantwortet und von einem vierköpfigen Expertenteam kuratiert.

Eine anregende Lektüre wünscht

Andrew Holland
Direktor Pro Helvetia

E Szenografie wird als die
R Kunst der Inszenierung im
L Raum bezeichnet. Nur:
E Was muss man sich darunter
B vorstellen? Unser Dossier-
N schwerpunkt versucht dieser
I vielseitigen Kunst auf die
S Spur zu kommen. Wir haben
R Szenografen und Architek-
A tinnen befragt, Theaterwis-
U senschaftlerinnen und Philo-
M sophen um Einordnungen
gebeten. Unterstützt werden
diese Textbeiträge von un-
serer Bildstrecke, die Beispie-
le zeigt, wo mit szenogra-
fischen Mitteln eindrücklich
ans Werk gegangen wird.
Die Eröffnung macht Anish
Kapoor mit seiner raum-
füllenden Installation *Levia-
than*. 2011 verschlug der
zwölf Tonnen schwere, mit
Luft gefüllte PVC-Schlauch
den Besuchern des Grand
Palais in Paris fast den Atem.







Im Modezirkus: Eine von Künstler Olafur Eliasson
inspirierte Sonne rückt die Herbst/Winter-Kollektion
2013 von Marc Jacobs ins rechte Licht.



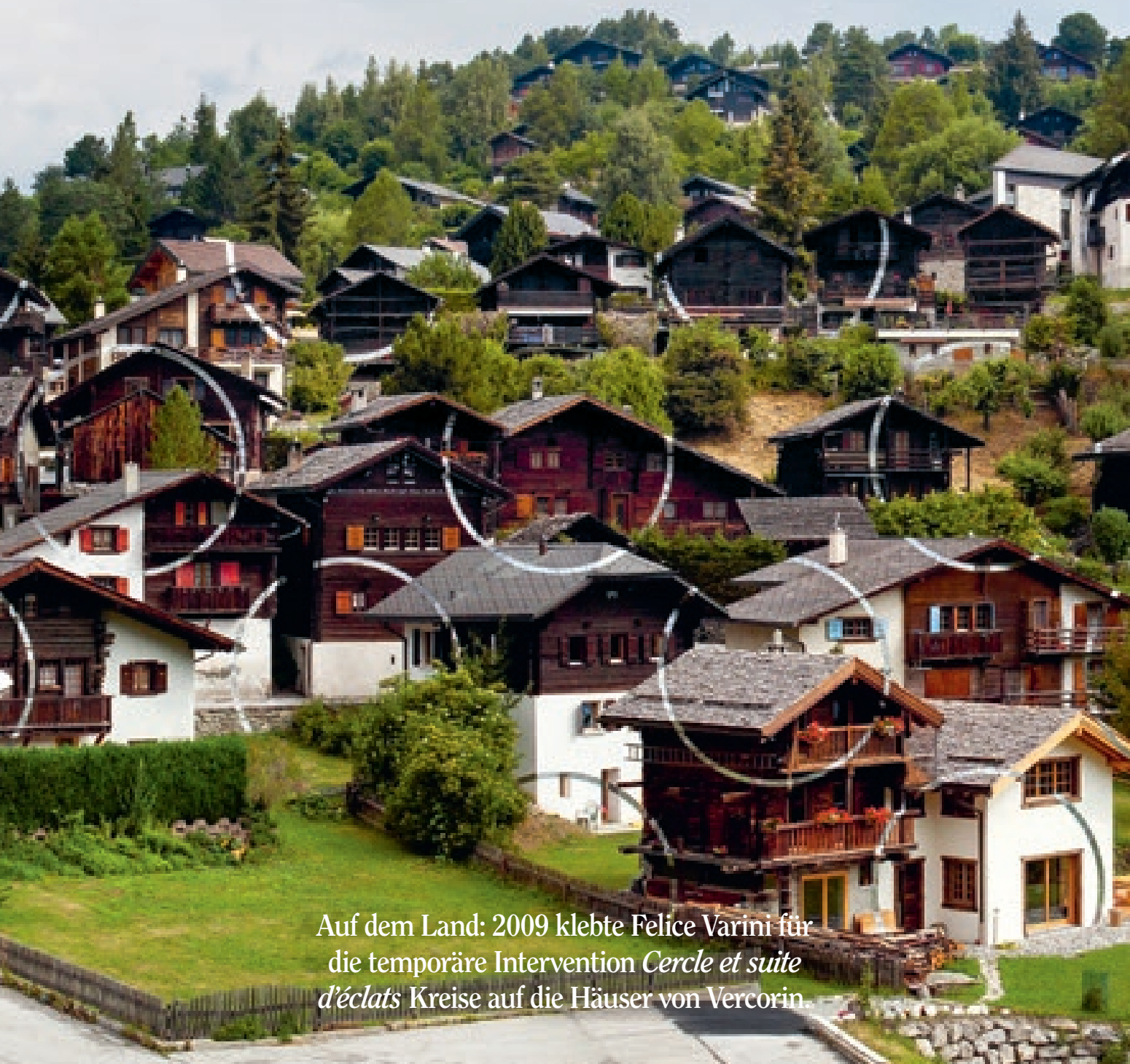
An der Landesausstellung: Von
Diller + Scofidio gestaltete Wolke an
der Expo.02 in Yverdon-les-Bains.



Im öffentlichen Raum: rote
Stadtlounge in St.Gallen von Pipilotti Rist
und Carlos Martinez.



Auf der Bühne: Elfriede Jelineks
Winterreise, von Olaf Altmann am Akademie-
theater Wien in Schräglage gebracht.



Auf dem Land: 2009 klebte Felice Varini für
die temporäre Intervention *Cercle et suite*
d'éclats Kreise auf die Häuser von Vercorin.



Für die Medien: Brennende Reifen
und Fahnen bei den Protesten auf dem
Euromaidan in Kiew, Februar 2014.



In der Shopping Mall: Durchdachte
Einkaufsrouten und Erholungszone für täglich
800 000 Besucher in Guangzhou, China.



Im virtuellen Raum: Düstere Szenerie in
Raindrop von den Schweizer Gameentwicklern
Nihad Nasupovic und Max Ramirez.

In seiner Novelle *La petite maison* von 1753 erzählt der Schriftsteller Jean-François de Bastide die Geschichte einer Verführung mit den Mitteln der Architektur. Ein Marquis lädt eine tugendhafte junge Frau ein, ihn in seinem Landhaus ausserhalb von Paris zu besuchen. Als sich die Frau durch die prachtvoll angelegten Gärten und die elegant proportionierten Räume bewegt, deren aussergewöhnliche Architektur und ständig wechselnde Lichtstimmungen, wie auch die Musik eines im Verborgenen spielenden Orchesters ausführlich geschildert werden – das Buch ist gleichzeitig eine Abhandlung über Baukunst und ein erotischer Roman – wird sie unweigerlich schwach. Architektur im Dienste der Liebeswerbung ... Die Geschichte führt uns beispielhaft vor, was Szenografie im Innersten antreibt: der Wunsch, alle Sinne des Betrachters zu betören und ihn durch sinnliche Reize zu verführen.

Wohl nicht ganz dies hatte Aristoteles im Sinn, als er den Ausdruck «skenographia» in seiner *Poetik* erstmals verwendete. Der Terminus bedeutet wörtlich «szenisches Schreiben» und bezieht sich vermutlich auf den visuellen Teil der theatralen Produktion, kaum aber auf illusionistische Bühnenbilder. Der Begriff der Szenografie taucht erneut im 20. Jahrhundert auf, allerdings mit wechselnder Bedeutung. In einigen Sprachen steht er für das Bühnenbild im engeren Sinn, dessen Schöpfer als Szenograf bezeichnet

wird. Dies ist aber nur ein Aspekt des viel umfassenderen szenischen Vokabulars. Szenisches Design beinhaltet auch Kostüme und Beleuchtung und, wichtiger noch vielleicht, die Organisation des Raums – sowohl des Bühnenraums wie überhaupt des ganzen Theaterraums. Dabei ist das Sinneserlebnis des Zuschauers nicht auf das Visuelle beschränkt; es umfasst auch den Klang und, obwohl eher selten, den Tast- und den Geruchssinn. Szenografie lässt sich als eine Verbindung von visuellen, räumlichen und auditiven Komponenten definieren, die fallweise durch weitere sensorische Faktoren ergänzt werden. Die Szenografie ist somit ein konstantes, durchdringendes Element jeder Theateraufführung.

Die Trennung von Kunst und Leben

Nicht jede Szenografie braucht so erotisch verführerisch zu sein wie das Landhaus des Marquis, aber sie sollte uns in ihren Bann ziehen. Ein einzelner Stuhl auf einer leeren Bühne ist dabei genauso eine Szenografie wie eine grosse Opern-Simultanbühne, wobei der Ausdruck «leere Bühne» nicht unproblematisch ist. Wir verstehen darunter in der Regel eine Bühne, bei der die Wände des Theaters frei liegen, der Raum oberhalb der Bühne einsehbar und der Boden nicht bedeckt ist. Eine solche Bühne ist dennoch ausgesprochen szenisch. Alle sichtbaren Elemente besitzen Farbe und Struktur. Das Verhältnis der Bühne zum Zuschauerraum ist von

besonderer Bedeutung. Die architektonischen Eigenschaften des Theaters werden hervorgehoben, und der Geist jeder Aufführung, die je auf dieser Bühne stattfand, ist diesem Raum gewissermassen eingeschrieben. Selbst wenn die Aufführung ausserhalb des Theaters stattfindet, auf einem öffentlichen Platz oder in einer leeren Fabrikhalle, sind diese Qualitäten immer präsent.

Wir sollten hier vielleicht den Begriff der Bühne an sich näher definieren. Nach dem allgemeinen Sprachverständnis bedeutet Bühne eine meist erhöhte Plattform, auf der ein szenisches Werk aufgeführt wird. Grundsätzlich handelt es sich um einen abgegrenzten Bereich, der physisch oder im übertragenen Sinn eingeraht ist. Das augenfälligste Beispiel dafür ist die Guckkastenbühne – die effektiv von einem Bilderrahmen umgeben ist. Aber auch jede

andere Bühne, die auf irgendeine Weise von den Zuschauern abgetrennt ist, ist in gewissem Sinne gerahmt. Selbst Strassenkünstler erzeugen mit ihren Handlungen und Bewegungen einen szenischen Raum, der, obwohl zeitlich begrenzt, weitgehend unverletzlich ist. Der Rahmen bildet eine Grenze, die Kunst und Leben voneinander trennt. Der Betrachter und das Betrachtete stehen sich gegenüber. Das Eine bedingt gewissermassen das Andere: Einen bestimmten Raum zur Bühne zu machen oder einen physischen bzw. metaphorischen Rahmen um ein Bild oder Objekt zu platzieren, bedeutet letztlich, einen Zu-

schaauer zu erzeugen. Szenografie ist die Kunst, den theatralen Rahmen auszufüllen oder ihn überhaupt erst zu schaffen.

Das westliche Theater des 20. Jahrhunderts war von einer ständigen Rivalität zwischen einem Theater der Bilder und einer Szenografie des Raums beherrscht, wobei ersteres sich bildlich, gar gemäldehaft präsentierte, während letztere die Betonung auf die Tiefe und Dimensionalität der Bühne legte. Da viele moderne Theoretiker und Praktiker der Ansicht waren, dass die Zweiteilung in Bühne und Zuschauerraum zwangsläufig eine konfrontative Beziehung zwischen Darsteller und Zuschauer schaffe, wurde nach Wegen gesucht, um den Zuschauer in den Bühnenraum einzubeziehen und einen gemeinsamen Raum für Zuschauer und Darsteller zu schaffen. Dies führte zur Bewegung des Environmental Theatre und später zum ortsbezogenen oder immersiven Theater: Formen, bei denen die überlieferten Rahmenstrukturen abgeschafft und Begriffe wie «Zuschauer» oder «Aufführung» stark in Frage gestellt werden. Sie weisen diesbezüglich Analogien zu Themenparks wie beispielsweise das Disneyland auf, deren sorgfältig geplante Grundrisse uns durch ein von Entertainment und Kommerz geprägtes Labyrinth führen. Auch Vergleiche mit anderen kommerziellen Einrichtungen wie Shopping Malls oder Einkaufszentren liegen nahe. In all diesen Beispielen gibt es weder eine Bühne noch einen Zuschauerraum: Stets handelt es sich um

Theatraler Rahmen

Szenografie beschränkt sich längst nicht auf das klassische Bühnenbild. Woher kommt der Begriff und inwiefern hat sich das Betätigungsfeld des Szenografen gewandelt? Ein Überblick.

Von Arnold Aronson

einen Ort, an dem die Performance und das interaktiv mitwirkende Publikum durch die Szenografie miteinander verbunden sind. Auch die Welt der Kunst scheint sich in diese Richtung entwickelt zu haben. Immer häufiger begegnen wir riesigen Installationen, bei denen der Betrachter vom Kunstwerk regelrecht eingehüllt wird und eine Begegnung mit dem Werk im traditionellen Sinne – indem der Betrachter, ausserhalb des Rahmens stehend, in diesen hineinblickt – gänzlich ausgeschlossen ist. Die kürzlich sowohl im Theater als auch in der bildenden Kunst unternommenen An-

Die neuen Medien durchbrechen Zeit und Raum. Bisher basierte die Grunddefinition von Theater stets auf der Präsenz eines Darstellers in Gegenwart eines Zuschauers. Die gemeinsame physische Anwesenheit implizierte, dass das Theater im Hier und Jetzt existierte, dass ein Darsteller live – also in Echtzeit und am selben physischen Ort wie der Zuschauer – agierte. Aber Medien wie vorweg aufgenommene Bilder oder Filme erweitern die Gegenwart um zusätzliche Zeit- und Raumebenen. So ist etwa eine Live-Videoübertragung von einem Schauplatz ausserhalb des Theaters zwar zeitgleich, bricht jedoch mit der Einheit des Ortes. Das Echtzeit-Videostreaming lenkt den Blick des Zuschauers in zwei verschiedene Richtungen: zum unmittelbaren Live-Geschehen und zum medial vermittelten Geschehen, wobei letzteres meist die Ober-

“ Immer häufiger begegnen wir riesigen Installationen, bei denen der Betrachter vom Kunstwerk regelrecht eingehüllt wird. ”

strengungen, eben jenen Rahmen aufzulösen, der das Kunstwerk traditionsgemäss als solches konstituiert, machen deutlich, wie sehr beide Kunstformen bemüht sind, sich innerhalb der heutigen Gesellschaft zu verorten.

Eine entmaterialisierte Bühne

Um eine Bühne zu lesen, gilt es zunächst den Rahmen zu erkennen, der einen bestimmten Raum von der ihn umgebenden Welt trennt, damit wir die Bilder und Gegenstände innerhalb dieses Raums in ein lesbares Zeichensystem übersetzen können. Voraussetzung für diesen Übersetzungsprozess ist eine Entsprechung zwischen den auf der Bühne befindlichen bildlichen und räumlichen Konstrukten und der Art und Weise, wie die Zuschauer die Erfahrungswelt visuell und räumlich wahrnehmen. Die Bühne ist nur lesbar, wenn sie auf die räumlichen und bildlichen Codes der betroffenen Gesellschaft Bezug nimmt. Wir leben in einer Kultur der Augenblicklichkeit, des Temporären, Fragmentarischen, Mehrdeutigen, Unfassbaren und Ephemereren, der Ferne und der Nähe. Eine Szenografie, die Solidität, Linearität und Kontinuität verkörpert, eine Szenografie der visuellen, physischen oder erzählerischen Kohärenz, gibt in vielerlei Hinsichten ein falsches Bild der gegenwärtigen Welt wieder und stellt eine nostalgische Beschworung einer sterbenden Theaterform dar. Sie wirkt auf heutige Zuschauer zunehmend befremdlich und löst Verständnisschwierigkeiten aus.

Zurzeit ist eine Entwicklung im Gang, die ich als «Entmaterialisierung der Bühne» bezeichnet habe. Hierzu gehören das Verschwinden der festen architektonischen Bühne wie auch der Zerfall herkömmlicher szenografischer Techniken und Praktiken – hauptsächlich als Folge der neuen Medien und digitalen Technologien. So sehen wir etwa immer seltener eine Theateraufführung, die ohne visuelle Projektion auskommt. Während Jahren diente die Projektion als Medium zur Dekoration, als Mittel, um eine bestimmte Stimmung zu erzeugen, zur Übermittlung von Informationen oder als Ersatz für eine andere Bühnenszenerie. Aber aufgrund der immer raffinierteren neuen Technologien und des immer souveräneren Umgangs der Regisseure und Bühnenbildner mit ebendiesen verliert die Bühne ihre hegemoniale Macht: einen Rahmen um und einen Fokus auf szenische Ereignisse zu legen und in Bezug auf das anwesende Publikum einen konkreten und singulären Ort zu schaffen.

hand hat. Auf der Bühne gezeigte Echtzeitvideos schaffen ein theatrales Äquivalent zum Kubismus, indem sie dem Zuschauer ermöglichen, eine Handlung oder ein Bild gleichzeitig aus verschiedenen Blickwinkeln zu betrachten. Wie im realen Leben, wo jemand sein Handy oder Tablet bedient und sich gleichzeitig mit seiner unmittelbaren Umgebung oder anderen Medien auseinandersetzt, konfrontiert uns heute das Theater mit einem multivalenten Sinneserlebnis, in dem sich Live-Ereignisse und medial vermittelte Inhalte, Gegenwärtiges und Abwesendes vermischen und überlagern. Ein handfestes Bühnenbild, das die Einheit des Ortes kontinuierlich wahr, ist heute keineswegs mehr unabdingbarer Ausgangspunkt szenografischer Überlegungen.

Während langer Zeit diente die Szenografie in der Theatergeschichte dazu, eine materielle Wirklichkeit zur Darstellung von Immateriellem – Mythen, Allegorien, Fiktionen – zu schaffen, oder um die Illusion eines tatsächlichen Schauplatzes zu erzeugen, dessen physische und zeitliche Materialität anderswo lag. Es gab eine unvermeidliche Tendenz, die Bühne als Kopie der Realität aufzufassen, sie – in der Nachfolge des Films und seiner fast mühelosen Absorption des Naturalismus – als Ort der visuellen Abstraktion zu sehen oder die Bühne als Bühne bewusst hervorzuheben. Aber in einer Welt, in der so viel zwischenmenschlicher Austausch durch elektronische und digitale Technologien vermittelt wird, und in der Informationen nicht mehr in greifbarer Form, sondern in einer als «Cloud» bezeichneten Daten-Unterwelt zugänglich sind, wird es für die Theaterbühne immer schwieriger, als relevanter Ort der physischen und handfesten Interaktion zu bestehen. Die neuen Technologien betonen die Entmaterialisierung der Bühne. Sie machen sie zu einem durchlässigen, ephemeren Ort, der unsere Wahrnehmung der Erfahrungswelt adäquater repräsentiert – zu einer Bühne, die uns auch heute durchaus verführen könnte.

Arnold Aronson ist Professor für Theaterwissenschaft an der Columbia University in New York. 2007 war er Kurator der Prag Quadriennale. Er ist Herausgeber von *The Disappearing Stage: Reflections on the 2011 Prague Quadrennial*.

Aus dem Englischen von Ernst Grell

Im Juli 2014 traf *Passagen* das Kuratorenteam zum Gespräch. Der Architekt Markus Lüscher, der Theaterwissenschaftler Imanuel Schipper, die Kuratorin Barbara Zürcher und die Projektleiterin Claudia Rüegg diskutierten über ihre unterschiedlichen Auffassungen von Szenografie.

Die Prag Quadriennale ist heute eine der weltweit wichtigsten Veranstaltungen für Szenografie. Welche Beziehung hat die Schweiz dazu, und was ist die Rolle des Projektteams an der Ausgabe 2015 mit dem Titel *SharedSpace: Music Weather Politics*?

Claudia Rüegg: Die Prag Quadriennale ist bei uns in der Schweiz leider noch nicht sehr gut bekannt. Bis 1989 gab es ja den Eisernen Vorhang, der unsere Wahrnehmung geprägt hat. Die Prag Quadriennale war zwar immer für alle Länder geöffnet, aber sie war vor allem für die Staaten Osteuropas ein wichtiges Schaufenster und sehr nationalistisch geprägt. Es hat letztlich aber auch mit dem Charakter der Quadriennale selber zu tun, die früher stark auf das Theater ausgerichtet war. 2011 gab es einen Generationenwechsel im Leitungsteam, was eine Öffnung des Horizontes und ein erweitertes Verständnis von Szenografie mit sich brachte. Die Schweiz ist seit vielen Ausgaben an der Prag Quadriennale vertreten. Früher hat das Bundesamt für Kultur jemanden ausgewählt, jetzt ist es erstmals Pro Helvetia, die diese Position bespielt. Wir sind für den Schweizer Beitrag

in der sogenannten *Section of Countries and Regions* zuständig. Markus Lüscher: Mehr als «Länder und Regionen» war für unsere Arbeit der Übertitel *Shared Space* ein Ausgangspunkt. Wir haben ihn ernst genommen und darüber sehr lang diskutiert. Für uns im deutschen Sprachraum bedeutet das «Geteilte» mehr als das Englische «shared». Es heisst einerseits «aufgeteilt» und andererseits «miteinander teilen»: Teilen als Abgrenzung, aber auch als Eingrenzung. Diese Zweideutigkeit und das Spannungsfeld, das daraus entsteht, haben uns interessiert. Damit möchten wir arbeiten, mit einem Projekt, das sowohl das Teilen wie auch das Zusammenführen thematisiert.

Immanuel Schipper: Ich komme aus der Theater- und der Kulturwissenschaft, und Szenografie bedeutet für mich immer etwas sehr Performatives, etwas, was zeitgebunden ist und eine soziale Funktion hat. Das Thema *Shared Space* spricht mich an und beschäftigt mich, weil es das Soziale und das Performative beinhaltet. Hier wird die Frage gestellt: Was kann Kunst für die urbane Gesellschaft tun und welche Funktionen und Möglichkeiten können Kunst und künstlerische Interventionen für eine urbane Gesellschaft übernehmen? Das ist ein Ansatz, der mich sehr interessiert.

Ein Hauptpartner dieses Projekts ist das Haus für Kunst Uri. Geht man in einer kleinen Stadt wie Altdorf anders mit Raum um, als in der Grossstadt Prag?

Barbara Zürcher: In einer peripheren Institution kuratiert man anders als in der Stadt, das ist klar. Trotzdem hat man den Anspruch, dass auch ein städtisches, ein nationales Publikum in die Provinz geht. Wie die meisten kleinen oder mittleren Institutionen können wir uns keine externen Szenografen leisten. Ich habe ein Haus und einen Aussenraum und versuche mit den Künstlern und Künstlerinnen gemeinsam, diese Räume immer wieder anders zu bespielen. Eine ästhetische, inhaltliche Dramaturgie steht da im Vordergrund. Mit zeitgenössischer Kunst, die oft etwas Elitäres hat, ist es besonders wichtig, Fleisch und Knochen für das Publikum zu bieten. Gleichzeitig zur Quadriennale wird

das Künstlerduo Lang/Baumann in Uri das ganze Haus für Kunst bespielen und transformieren. Und in einem abschliessenden Salon zu *Shared Space* werden eingeladene Gäste über die Bedeutung von Szenografie und Kunst reflektieren. Beispielsweise auch darüber, ob es diese Trennung überhaupt gibt.

A propos Trennung: Wie ist die Beziehung zwischen Szenografie und Architektur?

Lüscher: Das Verhältnis zwischen Architektur und Szenografie ist etwas belastet, wahrscheinlich weil es auf grossen Missverständnissen beruht. Architekten haben häufig das Gefühl, Szenografie sei,

eine Ausstellung zu gestalten oder irgendwelche temporäre Bauten einzurichten. Was mich aber interessiert, ist der Bereich des Szenografischen, der sehr allgemein mit der Präsenz des Gebäudes und der Inszenierung des öffentlichen Raums zu tun hat. Das sehe ich auch als meine Aufgabe hier in dieser Gruppe: jenen Teil des Gesamtprojektes abzudecken, der dazu führen soll, dass das Projekt sich stimmig einfügt in den Stadtraum.

Als Architekt baut man gerne «für die Ewigkeit». Hier ist der Auftrag aber tatsächlich, etwas Temporäres zu kreieren.

Schipper: Wir machen einen Ausstellungsbeitrag für ein Festival, das einmal anfängt und einmal zu Ende geht. Die Zeitlichkeit ist ein wichtiges Thema, über das wir hier intensiv diskutieren: Was verstehen wir unter Temporalität? Was bleibt, wenn die Performance gar nicht mehr da und die Architektur abgebaut worden ist? Das sind sehr spannende Fragen, die mit dem Thema Szenografie auf den Tisch kommen, und die wir in unserem interdisziplinären Projektteam zusammen besprechen.

Zürcher: Ein Architekt denkt und arbeitet anders als ein Wissenschaftler oder eine Kuratorin. Mit Kollegen spricht man dieselbe Sprache, dann geht es ganz schnell und man kann etwas ent-

Geteilter Raum

Die 13. Prag Quadriennale steht vor der Tür. Der Schweizer Auftritt wird im Auftrag von Pro Helvetia von einem interdisziplinären Team konzipiert und kuratiert. Ein Einblick in die laufenden Vorbereitungen.

Interview: Marcy Goldberg

wickeln. Wir aber sprechen nicht die gleiche Sprache, wir müssen uns immer wieder erklären. Manchmal macht das auch Ansätze kaputt, manchmal ist es aber eine Befruchtung, wenn man als Gruppe so unterschiedlich funktioniert.

Gibt es dafür ein Beispiel?

Rüegg: Ein Beispiel ist der Begriff des Flüchtigen. Für Markus als Architekt ist eine Struktur, die nur zehn Tage steht, extrem

und zu dessen Nutzung: die Bewegung der Menschen in einem Raum oder das Verhalten der Menschen im und zum Raum.

Könnte man sagen, Szenografie entsteht aus dem Verhältnis zwischen Mensch und Raum? Wie weit hängt das Werk letztlich vom Publikum ab?

Zürcher: Ich spreche lieber von einer Intervention als von einem Werk. Wir müssen ja diese Intervention umsetzen, sodass sie vom Betrachter, von der Betrachterin, gefüllt und bespielt werden kann. Das ist unsere Herausforderung, daran müssen wir arbeiten. Wie weit man das lenken sollte, da haben wir natürlich unterschiedliche Haltungen. Ich habe ein grosses Vertrauen in

mein Ausstellungspublikum und tendiere dazu, gewisse Dinge eher offen zu lassen.

Wie stark soll der Bezug zu Prag sein?

Lüscher: Selbstverständlich wollen wir uns, wenn wir schon in Prag sind, auf diese Stadt einlassen – und gleichzeitig einen Bezug zum übergeordneten Thema *Shared Space* herstellen. Wir haben uns auch die Frage gestellt, wen wir eigentlich ansprechen möchten. Bei unseren Besuchen in Prag haben wir festgestellt, dass es mehrere potenzielle Publikumssegmente gibt. Ganz wichtig sind die Touristen, die sehr präsent sind. Und es gibt die Alltagsbürger, die zum Beispiel zur Arbeit gehen. Weiter gibt es, wie in jeder Stadt, eine Hauptgasse mit einem grossen Shopping-Bereich. Unser Grundentscheid, etwas im öffentlichen Raum zu machen, hat damit zu tun, dass wir alle drei Bereiche ansprechen möchten.

Rüegg: Unser Beitrag soll eine Auseinandersetzung mit Prag sein, auf den Ort zugeschnitten. Aber er soll keine Spuren hinterlassen – ausser in den Köpfen.

Marcy Goldberg ist Kultur- und Medienwissenschaftlerin, und Redaktorin der englischen Ausgabe von *Passagen*.

“ Welche Funktionen und Möglichkeiten können Kunst und künstlerische Interventionen für eine urbane Gesellschaft übernehmen? ”

flüchtig. Die Auflösung ist schon eingebaut, von Beginn weg. Für Imanuel aber, der sich für das Performative interessiert, ist alles, was man hinstellt, tendenziell nicht flüchtig. Selbst wenn wir uns darauf geeinigt haben, dass wir etwas Flüchtiges, Ephemeres, machen wollen: Was heisst das nun konkret?

Das Wort «interdisziplinär» ist jetzt ein paar Mal gefallen. Ist die Szenografie nicht an und für sich immer interdisziplinär?

Schipper: Das kommt darauf an, wen man fragt. Schon die Hochschulen haben da unterschiedliche Meinungen. Die eine gliedert Szenografie beim Design an, die andere im Theaterbereich, bei einer Dritten gehört sie zur Architektur. Es ist ähnlich wie mit der «Dramaturgie»: Der Begriff ist historisch verankert im Theater, taucht aber mittlerweile in allen Bereichen auf. Insofern wandelt Szenografie durch verschiedene Disziplinen und berührt diese schon von sich aus.

Rüegg: Im Theater war die Tätigkeit der Szenografin oder der Bühnenbildnerin immer an der Schnittstelle zwischen verschiedenen Disziplinen – Wort, Bild, Körper, Bewegung – und in einem Austausch zwischen verschiedenen Positionen angesiedelt. Der Begriff «Szenografie» enthält ein klares Bekenntnis zum Raum

13. Prag Quadriennale, 18. – 28. Juni 2015

Die Prag Quadriennale (PQ) ist 1967 gegründet worden und findet seither alle vier Jahre statt. Sie ist heute die weltweit grösste und bedeutendste Veranstaltung für Szenografie in all ihren Formen, vom traditionellen Bühnenbild hin zu Installationen, Performances und Interventionen im öffentlichen Raum. 2015 lautet das Thema: *SharedSpace: Music Weather Politics*. Im Zeitraum 2013–2016 finden zu diesem Thema ausserdem in verschiedenen Ländern Symposien, Ausstellungen und Events statt. In der Schweiz wird *SharedSpace Switzerland* von Pro Helvetia in Zusammenarbeit mit dem Festival Antigél Genf, dem Verein *trans4mator* und dem Haus für Kunst Uri organisiert. Der Schweizer Auftritt an der Prag Quadriennale 2015 wird im Auftrag der

Kulturstiftung von einem interdisziplinären Team konzipiert und kuratiert, bestehend aus Eric Linder (Musiker, Kurator Festival Antigél), Markus Lüscher (Architekt), Imanuel Schipper (Dramaturg, Kurator, Performance- und Kulturwissenschaftler) und Barbara Zürcher (Direktorin/Kuratorin, Haus für Kunst Uri). Die Kulturwissenschaftlerin und Pianistin Claudia Rüegg koordiniert das Projekt.

Salons scénographiques: 31. Januar 2015 (Genf), 12. März 2015 (Zürich), 7. Mai 2015 (Zürich), 16. August 2015 (Altdorf).

Weitere Informationen:
www.sharedspace.ch
www.hausfuerkunsturi.ch
www.pq.cz

Theater nennt man ja gerne eine «ephemere Kunst», aber tun Sie das bitte nie vor einem Techniker oder einer Technikerin. Diese werden Ihnen widersprechen, Theater sei alles andere als flüchtig. Nein, Theater ist ganz oft schwer, sperrig und hinterlässt Flecken. Es ist meist eine fürchterlich immobile Kunst. Das liegt natürlich weder an den Schauspielern und Schauspielerinnen, noch an den verhandelten Inhalten, sondern am Bühnenbild.

Bühnenbilder können zu gross sein, zu hoch, zu breit. Sie können aber auch zu schwer sein für den Boden. Oder für die Decke, wenn Kulissen hochgezogen werden müssen. Bühnenbilder können ungewollte Spuren hinterlassen: Bohrlöcher in Bühnenböden oder Flecken von Theaterblut an porösen Steinwänden sind nur zwei negative Folgen, wovor sich die Theaterhäuser fürchten, insbesondere wenn Gastspiele einziehen, die ursprünglich für eine andere Bühne konzipiert worden sind. Es ist Aufgabe der technischen Leitungen der Gruppen und der Häuser, Gefahrenpotenziale rechtzeitig zu erkennen und eine Lösung zu finden. Im schlimmsten Fall heisst das: ein Gastspiel sogar zu verhindern.

Künstlerische Leitungen haben in der Regel kein Auge für solche Probleme, oder dieses Auge wird auf der Stelle blind, wenn sie sich so richtig in eine Inszenierung verliebt haben. Sie sagen ihrem Team: «Ist überhaupt nicht aufwändig! Das kommt wahrscheinlich in einem kleinen Sprinter.» Und die Produktionsleitung kümmert sich dann um die Nachtfahrerlaubnis für die beiden Vierzigtonner, die das Bühnenbild anliefern. Derweil klärt die technische Leitung alle Eventualitäten ab. Grösse und Gewicht sind natürlich vorrangig. Ob das zwölf Meter breite Wohnzimmer auf die acht Meter breite Bühne passt oder passend gemacht werden kann, ist zum Beispiel relativ schnell geklärt. Schwieriger wird es bei all den Eigenheiten der Szenografie, die ganz schön zeitaufwändig sein können.

Aufwand und Ertrag

Dass die acht Paletten voller frischer Holztranchen, die nach der Premiere einige Wochen zwischengelagert worden sind, schimmeln, merkte man erst beim Beladen des Lieferwagens für das Gastspiel.¹ Statt aufzubauen, schrubbte man diese dann zusammen mit allen Praktikanten des Hauses, einem Schlauch und Bürsten erst einmal über Nacht im Hof sauber und liess sie in der Morgensonne trocknen.

Doch der Aufwand lohnt sich in der Regel. Viele Zuschauerinnen und Zuschauer wissen vom besagten Stück nicht mehr viel, aber die allermeisten werden fragen: «War das nicht das mit

diesem in Scheiben geschnittenen halben Wald auf der Bühne?» Oder in anderen Fällen erinnern sie sich: «Wie hiess nochmals diese belgische Inszenierung mit dem grossen Kreuz aus weissen Stangen?»² Oder «Hast du damals dieses Tanzstück mit dem feinen Zimtstaub auf dem Bühnenboden, dessen Duft bald den ganzen Raum füllte, gesehen?»³ Sich an die Inhalte zu erinnern, ist dann schon etwas schwieriger, denn vielleicht beeindruckt das konkrete Materielle halt einfach mehr.

Viele bühnentechnische Konflikte entstehen in der Zusammenarbeit zwischen Stadt- oder Staatstheatern und der freien Szene. In einem Haus mit Schnürboden und fest installierten Zugvorrichtungen bereitet es keinerlei Probleme, am Ende des Stückes⁴ das gesamte Bühnenmobiliar in ein Netz einzupacken und am Fachwerk hochzuziehen. Tourt die Produktion jedoch in

ein Gastspielhaus in einem umgenutzten Industriegebäude, muss der Taschenrechner her. Die Aufhängepunkte der Flaschenzüge müssen gut verteilt werden und die Tribüne dient als Gegengewicht. Da jedoch nur die vollbesetzte Zuschauertribüne genug Gegengewicht bietet, kann die letzte Szene nie geprobt werden. Zum Glück ist das Gastspiel ausverkauft und die Zuschauer sind sich ihrer Aufgabe nicht bewusst, sondern finden das (ungewollte) Rütteln an der Tribüne unglaublich toll gemacht.

Natürlich gibt es diejenigen Inszenierungen, bei denen der Aufwand augenfällig ist. Betritt man einen Theatersaal, dessen grosse Bühne lückenlos mit Hamburgerbrötchen bedeckt ist, kann man nicht anders, als an die armen Bühnenbildassistenten

und ihre Rücken zu denken, welche die Brötchen minuziös platzieren mussten.⁵ In den darauffolgenden zweieinhalb Stunden zerkrümeln diese unter den Füßen der fünf Schauspielenden, bis nur noch eine Wüste aus Semmelbröseln an die Präzisionsarbeit erinnert. Irgendjemand wird die Brösel später aufsaugen, damit es am nächsten Tag Platz hat für 20 000 neue flüchtige Brötchen.

Von der Schwerfälligkeit des Theaters

Bühnenbilder sind meist das Immobilste am Theater. Und sie hinterlassen oft die grössten Spuren – in den Häusern und in der Erinnerung.

Von Nicolette Kretz

1 Andreas Liebmann, *Birthday!*

2 Victoria & Lies Pauwels, *White Star*

3 Balé Da Cidade De São Paulo & Cayetano Soto, *Camela Fina*

4 N099, *Kuidas seletada pilte surnud jänesele*

5 Rodrigo García, *Gólgota Picnic*

Nicolette Kretz (*1977) lebt in Bern. Sie leitet das Theaterfestival AUAWIRLEBEN und arbeitet als freie Autorin und Text-Performerin.

Erklären und einbeziehen, damit eine Ausstellung sowohl Körper als auch Geist anspricht: Seit seiner Gründung durch Claude Verdan im Jahre 1997 hat das Musée de la main in Lausanne stets auf einen instruktiven und interaktiven Ansatz geachtet. Mit Ausstellungen, in denen sich der Besucher einem wissenschaftlichen Thema nicht nur über das Lesen und Betrachten, sondern auf vielfältige Art und Weise nähert. Eine willkommene Herangehensweise, behandeln die Ausstellungen doch oft komplexe Themen. Doch was bedeutet sie für die Ausstellungsmacher? Wie gelangen die Szenografen von einer abstrakten Vorgabe zur konkreten Form? Wir haben uns die Ausstellung *ANATOMIES* des Musée de la main zusammen mit Carolina Liebling, der Kuratorin und stellvertretenden Direktorin des Museums, der Konservatorin Roxanne Currat und den beiden Szenografen Serge Perret und Laurent Junod angesehen.

Die grosse Herausforderung bei dieser Ausstellung besteht darin, die historische Persönlichkeit Andreas Vesalius (1514-1564) darzustellen, der als herausragender Anatom auf spektakuläre Weise zum Fortschritt der Medizin beigetragen hat. Und zugleich dem Besucher die Möglichkeit zu bieten, sich mit dem eigenen Körper, von seinen Funktionen bis hin zu seiner Darstellung, auseinanderzusetzen. Als die vier Ausstellungsmacher im Oktober 2013 ihre Arbeit aufnahmen, galt es deshalb, einen fließenden Übergang zu finden zwischen der Vergangenheit – jenem 16. Jahrhundert, als der berühmte Arzt seine öffentlichen Leichensektionen vor grossem Publikum vornahm – und der heutigen Zeit, in der das Körperinnere durch moderne Technologien sichtbar gemacht und seiner Geheimnisse beraubt wird.

Eine neue Raumgestaltung für jede Ausstellung

Ein Brückenschlag, der Serge Perret und Laurent Junod mittels des Anatomischen Theaters der Universität Padua gelungen ist. Auf ihm basiert die Struktur der Ausstellung. Sie ist mit Sinneseindrücken, wie wir sie von den heutigen Röntgen-, Ultraschall- und anderen bildgebenden Magnetresonanz-Verfahren (MRI) aus medizinischen Untersuchungen kennen, erweitert worden. Das Anatomische Theater der Universität Padua steht für das Amphitheater, in dem Vesalius seine Autopsien durchführte. Der grosse Unterrichtssaal mit kreisförmigen Stufen sieht aus wie ein Riesenauge. Der Tisch, auf dem das Studienobjekt – die Leiche – liegt, wäre die Pupille. Der untere Saal der Ausstellung ist ein Modell dieses Theaters: In seinem Zentrum befindet sich eine runde Zelle, die im Dialog mit einem zweiten, etwas tiefer liegenden Raum steht. Dieser wiederum ist ebenfalls eine Reproduktion eines anatomischen Theaters, jenem aus dem niederländischen Leiden.

«Um zwischen diesen beiden Bereichen ein visuelles Echo zu gestalten, liessen die Szenografen die Mauer in der Mitte entfernen», erklärt Carolina Liebling. Sie freut es, dass jede Ausstellung dem Museum eine neue Raumgestaltung abverlangt.

Informationen und Emotionen

In die Mitte der runden Zelle haben die Szenografen, immer der Idee eines visuellen Echos folgend, einen Tisch gestellt, der Vesalius' Seziertisch illustriert. Ohne Leiche natürlich, dafür mit der Möglichkeit, dank eines digitalen Verfahrens auf einem Bildschirm Seite für Seite in *De humani corporis fabrica* zu blättern, in dem epochalen Lehrbuch der Anatomie, kurz *Fabrica* genannt, das Vesalius 1543 in Basel veröffentlicht hat. In dem siebenbändigen Werk hat der Meister auf über 700 Seiten sämtliche seiner Ent-

deckungen auf dem Feld der Anatomie festgehalten und damit den Fortschritt der Medizin enorm vorangetrieben. Eine spannende Lektüre, die hier zur Freude aller Unermüdlichen in vollem Umfang vorliegt. «Um die Gestaltung dieser Zelle mussten wir feilschen», erinnert sich Laurent Junod. «Unsere Idee war ursprünglich ein ganz aus Holz gebautes Interieur wie bei Vesalius' Amphitheater. Aus technischen und visuellen Gründen waren Carolina und Roxanne jedoch nur für einen Tisch aus Holz, was wir schliesslich akzeptierten. Diskussionen und Kompromisse gehören zu jeder Erarbeitung einer Ausstellung», erklärt er. In dieser Zelle

findet sich überdies ein technologisches Novum. Es erlaubt uns, mehr über die Holzschnitte in der *Fabrica* zu erfahren, auf denen wir Vesalius an der Arbeit sehen. Dank der Bewegungssteuerung *Leap Motion* kann der Besucher mit einer kleinen Fingerbewegung jenes Element im Holzschnitt aufrufen, zu dem er detailliertere Informationen wünscht. Sie erscheinen dann neben dem Element. Das ist spielerisch und es macht süchtig. Sogleich will man alles über jeden Beteiligten und jeden Gegenstand dieser Autopsie-Szenen wissen ...

Die eingesetzte Technologie liefert in erster Linie Informationen. Doch sie vermittelt uns auch Emotionen. Etwa in den Tonaufnahmen, in denen Ärzte ihre Empfindungen während ihrer ersten Sektion schildern. Oder in der allerersten Installation, noch bevor man die Ausstellung betritt, wo dem Besucher mit Hilfe eines Sensorensystems verschiedene Visualisierungen unseres Inneren auf den Körper projiziert werden. Vom Skelett bis hin zu den Organen. Das klingt zwar amüsant, hat jedoch etwas Beklemmendes. Denn wer will schon genau wissen, was sich unter seiner Haut zuträgt? «Genau das war das Ziel», erklärt Carolina Liebling. «Der Besucher macht gleich am Anfang diese intime Körperwahrnehmung, die tatsächlich irritierend wirken kann.» «Wir zeigen

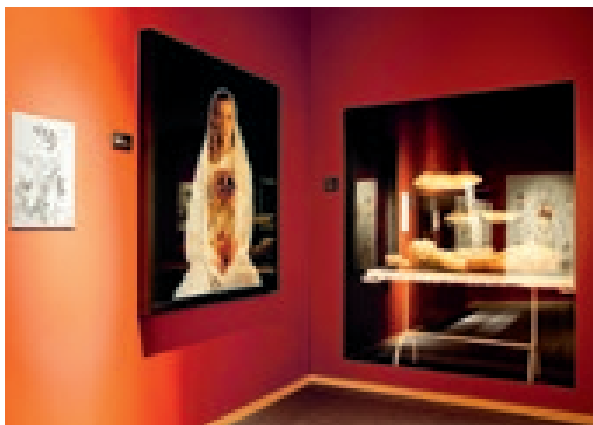
Körper und Kunst

Dem Musée de la main in Lausanne gelingt der Spagat zwischen instruktiver Wissensvermittlung und interaktiver Unterhaltung. Ein Blick hinter die Kulissen zeigt, was es bedeutet, solche Ausstellungen zu gestalten.

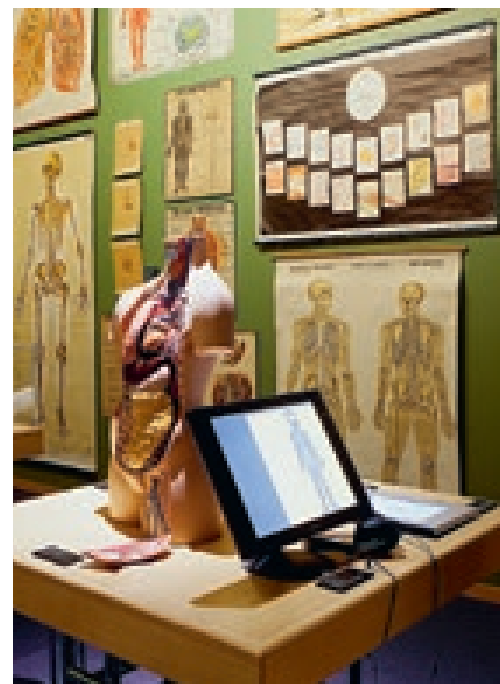
Von Marie-Pierre Genecand



Eine Verbindung zwischen gestern und heute: der Ausstellungssaal mit dem Anatomischen Theater der Universität Padua und der Videoarbeit der zeitgenössischen Künstlerin Mélodie Mousset.



Die Kunst der Szenografie zeigt sich in der harmonischen Anordnung und an den erkenntnisreichen Bezügen zwischen den Ausstellungsobjekten.



Wohin gehört welches Organ?
Im sogenannten Klassenzimmer lässt
sich Wissen spielerisch anwenden.

Fotos: Olga Caffero

alle Gegenstände in relativer Dunkelheit», ergänzen Serge Perret und Laurent Junod, «um den Eindruck von einem Raum zu vermitteln, in dem Röntgenbilder gelesen werden. Viele der ausgestellten Objekte sind im Übrigen wie ein Röntgenbild von hinten beleuchtet.»

Die Vitrinen präsentieren entlang der Aussenseite des Rundtheaters verschiedene Vorstellungen des Körpers im Laufe der Geschichte. Zum Beispiel den mechanischen Körper, bei dem Wissenschaftler und Künstler den Stoffwechsel mit einer Maschine verglichen. Oder die idealen Körper antiker Statuen. Oder den kodifizierten, technischeren Körper. Den kartographierten Körper, der als zu erobernder Kontinent betrachtet wurde. Oder den leidenden Körper, seinen Kreislauf, die Körperteile. Jede Vitrine enthält entsprechende Gegenstände zur Dokumentation. Die Kunst

Platzierung einer anderen Arbeit von Mélodie Mousset erforderte genaue Überlegungen. Ein Film nämlich, der die junge Frau auf einer Drehscheibe sitzend zeigt, während ein Töpfer behände auf ihrem Kopf eine Vase aus Ton formt. Diesen Film – zu Seekrankheit Neigende meiden ihn besser – sollte man aus der Höhe betrachten. «Der Film vermittelt den Eindruck einer Schädelöffnung, darum wird er in jenem Raum gezeigt, der Vesalius gewidmet ist. Damit schaffen wir eine Verbindung zwischen der rohen Seite von gestern und heute», wie die vier Gestalter unisono betonen.

Doch damit noch nicht genug. Ein Saal liegt den Szenografen besonders am Herzen. Er ist weniger geheimnisvoll, weniger ästhetisch als die übrige Ausstellung, verleiht dem Ganzen jedoch eine fast schon rebellische Note. Gemeint ist das sogenannte Klassenzimmer. «Für die Wände wählten wir das Grün der Schultafeln und als Beleuchtung Neon. Dieser Raum ist mit Informationen geradezu überfrachtet. Wir wollten zeigen, wie gross die Darstellungsvielfalt zum Erlernen dieses Wissensgebiets ist», führen die Gestalter vor Augen.

An den Wänden hängen Anatomietafeln und auf jedem Pult thront ein dreidimensionaler menschlicher Körper. Es gilt, die Organe darin an der richtigen Stelle einzusetzen. Ein wahres Kuriositätenkabinett, das tausend Wunder birgt und bei dem den Sinnen nichts verborgen bleibt. Erwähnt sei hier auch die fesselnde Installation von Marc Wettstein von Les Ateliers Modernes. Anhand von Röntgenbildern und einer Leuchtbbox kann der Besucher eine Diagnose zu einem Fallbeispiel erstellen und anschliessend überprüfen, ob er richtig liegt. Eine Übung, die zeigt, wie schwierig das Deuten von medizinischen Bildern ist. «Die grosse Herausforderung in diesem Museum mit pädagogischer Ausrichtung wird für uns immer sein, mit Fingerspitzengefühl Wissen und Spass zu kombinieren», fassen es die Szenografen zusammen. «Die Ausstellungen sind immer sehr informativ. An uns liegt es, sie spannend und stimmig zu gestalten!»

“ Die grosse Herausforderung wird für uns immer sein, mit Fingerspitzengefühl Wissen und Spass zu kombinieren. ”

der Szenografen ist es, eine harmonische Komposition dieser Elemente zu finden. «Bei den erklärenden Legenden zerbricht man sich manchmal ganz schön den Kopf. Soll man sie direkt neben das Objekt setzen oder besser gemeinsam in einer Ecke der Vitrine bündeln? Ein andermal sperren sich die Objekte gegen eine dynamische Anordnung. Wichtig ist jedenfalls, darauf zu achten, dass die Vitrinen gut verdaulich bleiben», kommentiert Serge Perret. Eine weitere Schwierigkeit für die Szenografen ist die grosse Anzahl an Leihgebern – mehrere Dutzend Institutionen oder Privatpersonen – und die Tatsache, dass die Objekte oft erst im letzten Moment eintreffen. Dadurch können die Szenografen teilweise nur mit schriftlichen Angaben arbeiten, die allerdings nicht immer sehr genau sind. «Oft muss man im letzten Moment noch schnell entscheiden, wie Vitrinen anders angeordnet werden können, um eine gute Ausgewogenheit zwischen Informationspflicht und Genuss zu erreichen», berichten Perret und Junod.

Überbordende Darstellungsvielfalt

Weil in einer ambitionierten Institution wie dem Musée de la main nichts einfach ist, mussten die Szenografen überdies noch Arbeiten von Plastikern in die Ausstellung integrieren, die eine andere, sensiblere und individualistischere Sicht auf den Körper haben. Im unteren Saal präsentiert beispielsweise Mélodie Mousset Teile ihres Körpers. Mit Hilfe eines MRI hat die Künstlerin ein Schnittbild von ihren Organen erstellt und diese anschliessend in Wachs nachgebildet und mit einem Docht versehen. Aufgereiht ausgestellt bilden Herz, Leber, Milz, Lunge, Magen usw. eine seltsame Prozession – etwas zwischen heiligem Ritual und provozierendem Exhibitionismus. «Normalerweise zündet die Künstlerin ihre Organe wie Kerzen an und lässt sie als Symbol des unaufhaltsamen Lebensendes niederbrennen», erzählt Carolina Liebling. «Hier jedoch, in einem geschlossenen Raum, ging das unmöglich. Der Rauchmelder hätte Alarm geschlagen!»

Um eine Verwechslung von Wissenschaft und Fiktion zu vermeiden, beschlossen die Szenografen, die Kunstwerke an den Saalwänden am Rande des Rundtheaters zu zeigen. Auch die

www.verdan.ch

Bis März 2015 ist ein Teil der Ausstellung im Anatomischen Museum Basel zu sehen und von April 2015 bis März 2016 im KULTURAMA in Zürich.

Marie-Pierre Genecand (*1967) ist Theater- und Tanzkritikerin. Sie schrieb für *Le Courrier de Genève* und arbeitet seit 2000 für *Espace 2*. Seit 2006 schreibt sie für die Tageszeitung *Le Temps*. Sie war Jurymitglied des ersten Schweizer Theatertreffens, das 2014 in Winterthur stattgefunden hat.

Aus dem Französischen von Katharina Hofer

Martin Heller, heute muss jeder eine gute «Performance» hinlegen, öffentliche «Auftritte» werden selbstverständlich «inszeniert». Aber besonders der Bühnenbildner ist als «Szenograf» zum unabdingbaren Ausstatter für öffentliche Präsenz geworden. Was hat diesen Siegeszug der Szenografie seit den 1980er-Jahren ausgelöst?

Unsere Gesellschaft hat ein Bedürfnis nach Bildern, um sich selber besser zu verstehen. Das zeigt sich in sämtlichen Bereichen des öffentlichen Lebens. Mit dem Effekt, dass sich die Sprachen der Vermittlung und der Repräsentation, zu der auch die Szenografie gehört, unglaublich ausdifferenziert haben.

Innerhalb kürzester Zeit wurden auch in der Kultur neue Standards der Aufbereitung von Inhalten geschaffen, hinter die man nicht mehr zurückkehren kann. Das ging einher mit drastisch steigenden Kosten und hatte wesentlichen Anteil an der Ökonomisierung des gesamten Kulturbetriebs. Plötzlich stand die Kultur in Konkurrenz mit sämtlichen Bühnen, die der Alltag bereit hält: von der Politik bis zum öffentlichen Leben.

Können Sie Regeln formulieren, wann eine Szenografie zur besseren Vermittlung von Inhalten beiträgt?

Als Gestalter merkt man genau, wann man zum Dekorateur seiner eigenen Ideen wird. Das kann passieren, wenn eine Erzählung nicht trägt und man versucht, die fehlende Schlüssigkeit mit übertriebener Illustration oder aufgesetzter Rhetorik wettzumachen. Das Gegengift: ein Arbeitsprozess, der in jedem Moment von der Idee bis zur fertigen Inszenierung durchlässig bleibt für Neues und dabei versucht, Inhalt und Form in szenografischen Bildern zu verschmelzen. Regeln gibt es da allerdings keine. Auch für das Publikum nicht – es muss sein Urteil selbst erarbeiten und erspüren. Aber vielleicht liegt der Unterschied dort, wo die Empfindungen, die eine Szenografie auslöst, beim Betrachter keine Fragen oder Brüche mehr zulassen.

Als es vor dreissig Jahren in den Museen mit der Szenografie von Ausstellungen los ging, provozierte das vehementen Widerstand. Der Tenor der Kritik lautete: Inszenierung verrät das Objekt für ein Spektakel, der Inhalt und die Aura des Originals gehen verloren. Warum ist dieser Widerstand mittlerweile verhallt?

Experimentelle Szenografie jenseits von puristischer Strenge geriet damals sofort in den Verdacht, den Konsum statt die kulturelle Sinnarbeit zu fördern. Und Warenhaus-Ästhetik war den Gralshütern der späten Moderne ohnehin ein Gräuel. Als ob sich das Verhältnis zu solcher Alltagskultur nicht schon längst verändert hätte!

Gerade für die Inszenierung von Museumsausstellungen liess sich aus dem alltagskulturellen Fundus vieles schöpfen und gleichsam gegen den Strich verwenden.

Auch bei der Expo.02 in der Schweiz kam aus der Achtundsechziger-Ecke der Vorwurf, die Landesausstellung sei ein Fest der Formen ohne Inhalt. Dabei hat nicht nur das *Blur Building* von Diller + Scofidio, die populäre Wolke, diesen Vorwurf unterlaufen und die Besucherinnen und Besucher verzaubert. Die Inszenierungen auf allen vier Arteplages machten deutlich, wie erfrischend spielerisch Szenografie sein kann. Die Ideologen sahen das anders: Für sie hätte man erst inhaltsschwere Programme formulieren und sie dann didaktisch korrekt umsetzen müssen. Wie dumm! Wir haben auf Inhalte, für die sich keine schlüssige Inszenierung fand, lieber verzichtet, als damit eine nationalpädagogische Schulstunde zu veranstalten.

Bühnen des Alltags

Ist Szenografie vor allem Show und Manipulation? Martin Heller, künstlerischer Direktor der Expo.02, erklärt, was es damit auf sich hat und weshalb heute von der Museumsausstellung bis zum politischen Auftritt alles in Szene gesetzt wird.

Interview: Till Briegleb

Der deutsche Kurator Kasper König preist die Eremitage in St. Petersburg als ideales Museum, weil sie sich allen Inszenierungstendenzen verweigert. Dort würde man nicht überwältigt von Begleitmedien, sondern könne vor dem einzelnen Gemälde noch selbst entscheiden, wie man sich ihm nähert.

Gerade dieses Museum ist purer Theaterdonner! Die Palastarchitektur, die Goldorgien der Innenausstattung, all die Touristen: keine Rede von kontemplativer Kunstbetrachtung. Aber auch das Gegenmodell solcher Opulenz, der nüchterne *White Cube*, zwingt einen in die Knie vor den Kunstwerken. Es

sind immer alle Aspekte einer Präsentation zu berücksichtigen, die Einfluss haben auf die Qualität der Wahrnehmung. Oder mit einem Seitenblick zu Paul Watzlawick: Man kann nicht nicht inszenieren.

Trotzdem steht Szenografie im Verdacht, nur Show und Manipulation zu sein.

Ein ebenso anachronistischer Verdacht wie jener, der Design mit Styling verwechselt. Er will nicht wahrhaben, dass jede Hierarchie zwischen High und Low unwiderruflich in Auflösung begriffen ist. Ursprünglich war man im Museum auf der Seite der Hochkultur, der Geschmackselite. Aus dieser Position hat man das Publikum angesprochen. Die Umkehrung dieser Perspektive hat es dem Museum ermöglicht, sich zum Anwalt des Publikums zu machen und in seinem Interesse mit Formen und Inhalten zu spielen.

Heute steht das Museum im Wettbewerb mit den viel aufwändigeren Szenografien der Grossevents und des Kinos. Führt das zu einer Erwartung des Publikums, auch im Museum Event-Szenografie im grossen Massstab geboten zu kriegen?

Ich glaube, das Gegenteil ist der Fall. Gerade weil es eine grosse Vielfalt der Formate gibt, kann man sich eigenständige Positionen erlauben. Denn das Publikum ist klug und weiss sehr wohl zu unterscheiden. Das Problem ist ein anderes. Überall macht sich Szenografie breit, aber es gibt nur wenige eigenständige Autorenfiguren, die immer wieder neu und durchaus auch verquer auf die Aufgaben reagieren. Kommt dazu, dass die Auftraggeber die Autorenposition selten stützen, sondern sich meist absichern wollen. Also verlangen sie bereits vorab Renderings, die zeigen sollen, was später zu erleben ist. Damit ist die Wirkung von Ausstellungen je-

“An der Identität der Welt lässt sich nicht arbeiten. Aber ich kann sehr wohl an der Identität der Schweiz arbeiten.”

doch so wenig berechenbar wie die eines Theaterstücks, von dem ich das Bühnenbild zeige. Deshalb haben wir bei der Planung des Berliner Humboldt-Forums in den Dahlemer Museen ein Lab als Experimentierfeld entwickelt, in dem wir innovative Präsentationsformen ausprobieren. Man muss neue Dinge erst einmal praktisch tun, um beurteilen zu können, ob sie funktionieren.

Welche Rolle spielt das Bild vom Zuschauer bei der Entwicklung der Szenografie?

Bei den Diskussionen um das Humboldt-Forum hat sich gezeigt, dass eigentlich niemand weiss, wie das Publikum reagieren wird. Da hilft es nur, sich immer wieder zu fragen, was ich dem Besucher zumuten möchte. Zumutung ist für mich ein positiver Begriff. In den meisten Inszenierungen wird das Publikum unterfordert. Leichte Konsumierbarkeit allein darf aber kein Ziel sein.

Haben Sie rückblickend betrachtet bei der Expo.02 Ihre Vorstellungen von produktiver Zumutung erreicht?

Die Expo.02 war ein Spiel im grossen Massstab. Das Resultat: eine gut austarierte Mischung aus punktueller Verstörung und Vergnüglichem. Darin lag der Innovationswert der Expo.02, und das führte zu der grossen Akzeptanz, die alle überrascht hat. Die Lockerung der Nation durch ihre Ausstellung ist erstaunlich gut gelungen.

Nach dem Fiasco der EXPO 2000 in Hannover las man überall bereits den Abgesang auf ein «anachronistisches» Format. Als Weltmeisterschaft der Szenografen erfreut es sich aber trotzdem weiter höchster Beliebtheit. Wie bewerten Sie diese Form der Grossausstellung?

Es gibt viel zu viele Weltausstellungen. Jede Exklusivität geht verloren, und die touristischen und ökonomischen Interessen lähmen die Kreativität der Gestalter und Gestalterinnen. Ausser müden Füssen und höheren Nächtigungszahlen schaut da nicht besonders viel heraus.

Aber Weltausstellungen und Landesausstellungen lassen sich nicht vergleichen. Eine Weltausstellung ist total unspezifisch, da bringt jeder sein kleines Puzzleteil mit, aber daraus wird nie ein Ganzes. An der Identität der Welt lässt sich nicht arbeiten. Aber ich kann sehr wohl an der Identität der Schweiz arbeiten.

Die Inszenierung von Politik besitzt heute einen so schlechten Leumund wie früher die des Warenhauses. Wie kann man diesen beseitigen?

Im Grunde vermuten wir immer, dass wir durch solche Auftritte und Szenerien manipuliert werden sollen. Das betrifft nicht bloss die Politik. Wenn ich Vertreter der Credit Suisse oder der UBS bei einer Anhörung sehe, so glaube ich kein Wort. Aber das muss nicht dazu führen, dass man als Szenograf handlungsunfähig wird. Vielleicht wird man anspruchsvoller in der Beurteilung dessen, was Glaubwürdigkeit ist und was es dafür braucht. Gelassenheit schadet jedenfalls nicht.

Die Expo.02 war zum Beispiel durchaus interessiert an der Bearbeitung pathosgetränkter Themen wie Heimat und Identität, aber in einer entspannten, gleichsam menschlichen Art. Diese Entspannung hinzubekommen, war ein wesentliches Verdienst der politischen Szenografie der Landesausstellung – «Patriotismus light» nannte das der Soziologe Kurt Imhof.

Auch Protestbewegungen bedienen sich der Szenografie. Auf dem Maidan in Kiew wurden die riesigen Reifenstapel mit den aufgesetzten Fahnen weniger zur Verteidigung aufgebaut, sondern wegen ihrer medialen Wirkung. Fördert diese Fixierung auf Medien wirklich das Durchsetzen politischer Anliegen?

Wenn ich heute wirksam an Menschen appellieren will, dann muss ich mir eher über das Medienpublikum Gedanken machen als über diejenigen, die ich physisch erreiche. Natürlich sind der Mut, der Kampf und das Risiko ausschliesslich den politischen Akteuren vorbehalten. Aber es ist durchaus legitim, dieses Engagement fernsehtauglich zu inszenieren. Um nochmals eine Brücke zum weit aus ungefährlicheren Kulturbetrieb zu schlagen: Bei der Expo.02 wollten wir architektonische Ikonen, die sowohl Nutzwert vor Ort als auch Fernwirkung entwickeln konnten. Die mediale Wirkung der Wolke war unschlagbar, aber nass werden konnte man nur in Yverdon-les-Bains.

Martin Heller (*1952), Kurator, Ausstellungsmacher und Projektentwickler. Arbeitsschwerpunkte: Populärkultur, Kunst, Design, Urbanismus. Heller war Direktor des Museums für Gestaltung Zürich und künstlerischer Direktor der Schweizerischen Landesausstellung Expo.02, bevor er 2003 seine Firma Heller Enterprises gründete.

Till Briegleb (*1962) ist Autor der *Süddeutschen Zeitung* und des Kunstmagazins *art* und schreibt über Kunst, Architektur, Theater und Kulturgeschichte. Er lebt in Hamburg.

Wer mit dem Zug von Zürich nach Luzern reist, fährt auf etwa halbem Weg durch eine liebliche Landschaft mit weiten Feldern, blühenden Obstbäumen, dichten Wäldern und vereinzelt alten Bauernhäusern. Während japanische Touristen ihre Kameras zücken, reibt sich unsereins die Augen: Gerahmt durch das Fenster des Eisenbahnwagens wirkt das heimische Bild fast zu perfekt, um echt zu sein ...

Die ländlichen Wiesen mit den weidenden Kühen, an die wir gerne zurückdenken, sind hartnäckige Überbleibsel unserer Erinnerungen: Heute präsentiert sich uns vielmehr der frisch gemähte sattgrüne Rasen eines Golfparks. Bäume, Holzbauten und ein kleiner Teich mit Schilf sind in dieser nunmehr urban konzipierten Landschaft harmonisch arrangiert und verschmelzen mit dem hellblauen Himmel und seinen weissen Wolken zu einer überwältigend schönen Welt. Was daran ist echt, authentisch, natürlich – was von langer Hand programmiert und «live» inszeniert? Wir haben vor uns das Bild einer ursprünglichen Landschaft, deren Original abhanden gekommen ist.

Eine künstliche Erlebniswelt

Wirtschaftlich betrachtet hat in der Schweiz die Landschaft innerhalb weniger Jahrzehnte den Wandel vom primären zum tertiären Sektor vollzogen – zeitlich parallel zum Erfolgszug der Szenografie. Was seit-her in unser Blickfeld gelangt, wird

zum Erlebnis umkomponiert: das Land, die Stadt, die Häuser und deren Innenleben. Denn unser Verhältnis zum Raum und den Dingen – ja zur wahrnehmbaren Realität schlechthin! – hat sich im letzten Jahrhundert grundlegend verändert. Fest in der Gesellschaft verankerte Werte und Massstäbe, die wir einst geteilt und die Orientierung geboten haben, sind verhandelbar geworden: Fragen, wie ein Leben zu führen ist oder wie Häuser und Städte aussehen sollen, gehen heute vom schönen Erlebnis aus. Nicht nur Gestalter und Dienstleister, auch wir selbst werden so zu Erlebnisproduzenten. Dabei handelt es sich nicht bei allem, was produziert wird, um Szenografie im engeren Sinn – also um die räumliche Inszenierung von Bildern oder narrativen Szenarien. Der beschrittene Weg aber hat die Bedingungen dafür geschaffen, dass Szenografie zu einem Grundprinzip unserer räumlichen Wahrnehmung und Gestaltung geworden ist. Szenografie ist gerade deshalb möglich geworden, weil die Bedeutungen, die einst eng an die Dinge gebunden waren, weitgehend beliebig geworden sind.

Mitgeprägt hat diesen Wandel auf der formalen Ebene die Entwicklung der Architektur. Gerade hierzulande sind im 20. Jahrhundert zunehmend Häuser ohne Ornamente und symbolträchtige Bauelemente entstanden: kubische Skulpturen mit glatt verputzten Fassaden, in denen Fenster- und Türöffnungen als geometrische

Flächen präzise platziert sind. Unsere Umwelt hat sich so von einem inhaltsschweren Raum voll unmittelbarer Bedeutung zu einem neutralen, ästhetisierten Raum entwickelt, der von abstrakten Flächen und Linien geprägt und weitgehend sinnentleert ist. Die in den 1990er-Jahren berühmt gewordene Einfachheit der Schweizer Gegenwartsarchitektur hat mit ihren minimalistischen und auf Oberfläche und Materialien konzentrierten Bauten solche «starken Atmosphären» spürbar gefördert und mitunter Alltagselemente, die das perfekte Bild stören könnten, eliminiert.

In diese Zeit fallen auch die Planungen für die Schweizerische Landesausstellung Expo.02, wo szenografische Innen- und Aussenräume erstmals in solch hohem Ausmass entwickelt worden sind. Unter dem Titel der neuen Gestaltungsdisziplin Szenografie wurden in Biel, Murten, Neuenburg und

Yverdon-les-Bains künstliche Welten entworfen, die aus intensiven Atmosphären, assoziativen Raumbildern und narrativen Szenarien bestanden: Feenwelten, Schlaraffenländer, eine künstliche Wolke, ein in die Thematik von *Augenblick und Ewigkeit* eingetauchtes Städtchen ... Noch nie waren temporär angelegte Blumenhügel, weich geformte und bunt leuchtende Pavillonbauten und bewaldete Hügelzüge des Juras zu einem so stimmigen Bild vereint worden – und noch nie hatte eine artifizielle Erlebniswelt so stark in den Schweizer Landschaftsraum hinein gegriffen wie im Sommer 2002.

Wenige Jahre später haben zwei der damaligen Projektverantwortlichen

– die Künstlerin Pipilotti Rist und der Architekt Carlos Martinez – in Form der *Stadtlounge* in St. Gallen einen urbanen Alltagsraum geschaffen, der ebenfalls auf szenografischen Prinzipien beruht: Mitten im Stadtzentrum, zwischen Bürobauten der Raiffeisenbank, liegt ein leuchtend roter Boden, der lose verknüpfte, bildhafte und narrative Assoziationen – etwa an einen roten Teppich oder ans Logo der Bank – hervorruft. Solch sinnentleerte, abstrakt-geometrisch geformte Räume haben gewichtige Vorteile: Ihre Faszination scheint die individuelle Identifikation mit der Umwelt zu fördern. Zugleich verharret der Akzent auf dem Schönen, Ästhetischen, Oberflächlichen, und Inhalte und Bedeutungen, die mehr sind als dazu erfundene Geschichten und Assoziationen, fallen weg. Die szenografische Schweiz ist weitgehend schön, gepflegt und makellos; doch hinter diesen perfekten Flächen steht eine Gesellschaft, deren Merkmale, Bedürfnisse und Schwierigkeiten zunehmend in Vergessenheit geraten.

Der inszenierte Blick

Vergisst unsere Gesellschaft hinter der
makellosen Fassade ihre Merkmale?
Eine Reise durch die szenografische
Schweiz weckt Vermutungen.

Von Bernadette Fülcher

Bernadette Fülcher, geboren 1974 in Luzern, ist gelernte Architektin und hat über Szenografie am Beispiel der Expo.02 promoviert. Sie publiziert und forscht in selbstständiger Tätigkeit in den Bereichen Architektur, Kunst, Stadt und Szenografie und lebt derzeit in Zürich und Sète.

Der Taxifahrer flucht und wird mit jeder Kurve ausfälliger. Passstrassen sind nicht sein Ding, ihm fehlt merklich die Übung. Ruckelnd arbeiten wir uns hoch, im Rückspiegel wirken die gigantischen Containerschiffe von Shenzhens Frachthafen längst wie kleine venezianische Gondeln. Der Motor des VW Santanas heult auf, als sich der Fahrer ein weiteres Mal verschaltet – nach einem letzten Stottern stehen wir still. «Wir müssen warten, der Motor ist überhitzt», flucht der Mann, der sich kopfschüttelnd am Lenkrad festhält und unsere Zieldestination mit dem seltsamen Namen Interlaken in allen Tonlagen seines kantonesischen Dialektes zur Hölle schickt. Ich klaube meine Fotokamera aus der Tasche. Als richtiger Tourist muss man Wartezeiten mit Fotografieren überbrücken, denke ich und steige aus dem Auto. Sofort beschlägt die Linse, meine Schweißdrüsen schalten auf Notbetrieb. Hügelig ist die Landschaft. Wäre sie nicht üppig mit Bambus überwachsen, könnte man sich im Appenzellerland wähnen, zumindest wenn man den Rücken zum Meer hält und sich den Himmel strahlend blau vorstellt, statt milchig trüb, wie er hier meistens ist. Etwa 300 von insgesamt 400 Höhenmetern haben wir bereits überwunden, noch fehlt der Passübergang, hinter dem das chinesische Interlaken liegen soll.

Zwanzig Minuten später sind wir da. Das Hotel Interlaken – die beste Adresse im Ort. Mit dem Original im Berner Oberland hat es allerdings wenig gemein. Eher scheint es dem berühmten Grandhotel Victoria Jungfrau nachzueifern. Wer aber hierfür tatsächlich Pate gestanden hat, erschliesst sich mir nicht ganz. «Vielleicht sind die Pläne der Bauherren etwas durcheinander geraten», schiesst es mir durch den Kopf.

Langsam trocknet mein Hemd auf der Haut, die Klimaanlage leistet ganze Arbeit. Doch von frischer Bergluft ist die künstliche Duftwolke in der Hotellobby weit entfernt. Interlaken riecht anders.

Der Schweizer aus dem Wunderland

«Ist das ein Schweizer Pass?», will die Receptionistin beinahe ehrfürchtig wissen, als sie meine Papiere prüft. Sie hält das rote Büchlein hoch in die Luft, dass Mao Zedong seine Freude daran gehabt hätte. «Sie sind mein allererster Schweizer Gast!», ruft sie mit Freude aus. Wenige Minuten später stellt sich uns ein Herr im massgeschneiderten Anzug vor. Für Besuch aus der Schweiz, so gibt er uns zu verstehen, macht er gerne eine Ausnahme. Statt in der Dependence in der zweiten Reihe bucht er uns um in ein Zimmer mit Seeblick. Das Hotel sei, so verrät er uns wenig später, gar keine Kopie eines real existierenden Gebäudes, sondern wie alles hier nur dem Geiste des Originals nachempfunden. Die Architek-

ten hätten Interlaken zwar mehrmals besucht, danach aber eine chinesisch adaptierte Version davon erschaffen, erzählt der Hoteldirektor, der selber noch nie im richtigen Interlaken war.

«Darauf bin ich besonders stolz», sagt er, während er uns durch seine Anlage führt und mit seinem Passepartout eine schwere Holztür öffnet. Dahinter zeigt sich uns ein Chalet mit privatem Swimmingpool. Es riecht nach Arve. Das Holz sei aus der Schweiz, man hätte es hergeschifft, um eine möglichst authentische Atmosphäre zu schaffen. Im Gegensatz zum süsslichen Gemisch der Hotellobby gelingt der Trick hier: Meine Geruchsnerven werden eindeutig irreführt, in meinem Kopf beginnt der Skiurlaub. Nur steht anstelle eines Feuers ein Fernseher im Cheminée, dessen Bildschirm züngelnde Flammen zeigt. Die chinesischen

Gäste scheint das aber nicht zu stören. Die Schweiz, so erklärt der Hoteldirektor, sei für die Chinesen in etwa das, was sich Alice unter dem Wunderland vorstellt, bevor sie in den Kaninchenbau schlüpft.

Taubenkot und Schnörkelschrift

Weisse Kaninchen gibt es im Gegensatz zum berühmten Kinderroman im chinesischen Interlaken nicht. Dafür Tauben und zwar in grosser Zahl. Gurrend picken sie Popkorn aus den Händen der jungen Frau, die sich von ihrer Freundin beim Füttern der Vögel in allen erdenklichen Posen ablichten lässt. Sie sei Hillary, spricht sie mich auf Englisch an und wünscht, dass ich sie zusammen

mit ihrer Freundin fotografiere. Wichtig sei, dass im Hintergrund der Torbogen mit der schnörkligen Inschrift «Interlaken» zu sehen sei. Hillary ist zum ersten Mal hier und gerät gleich ins Schwärmen: «Etwa so stelle ich mir Europa vor, alles niedlich, klein und sauber», mutmasst sie und verdreht sich bereits zur nächsten Pose. Die zwei Stunden Flug von Shanghai hierher hat sie gerne in Kauf genommen. «Eine Reise nach Europa würde viel zu viel Geld und Zeit in Anspruch nehmen», erklärt sie. Das Preis-Leistungsverhältnis stimme und man könne Europa quasi in einem Wochenende sehen. Ich verkneife mir, ihr zu widersprechen, und frage mich, was die Millionen von Besuchern wohl für ein Bild von Europa haben müssen, wenn dieser künstlich angelegte Park als Vorlage dient.

Wir sind im Herzen des Freizeitparks angelangt. Ein Brunnen plätschert, geschmückt mit üppigen Plastikgeranien und übersät von Taubenkot. Die Vögel gehören offenbar bewusst zum europäischen Städteflair, das man hier verbreiten will, wie wir wenige Minuten später von unserer Touristenführerin erfahren. Sie weiss viel über Interlaken, vor allem übers chinesische Interlaken. «Die Blumen an den Häusern sind in der Schweiz echt, hier mussten wir sie wegen des Klimas durch Kunststoffblumen ersetzen.» Ihr grösster Wunsch wäre es, einmal die Schweiz zu sehen, erklärt

Das grösste Kompliment

Uhren, Handtaschen oder Markenschuhe waren gestern. Heute kopieren Chinas Nachahmer ganze Städte. Zum Beispiel Interlaken. Mit dem Original hat der Nachbau wenig gemein. Eine Erkundung vor Ort.

Von Pascal Nufer

die 23-jährige Frau, die sich uns als Xiao Chen vorstellt. Sie ist eine von 3000 Angestellten, die hier oben jedes Jahr vier bis fünf Millionen Touristen eine Kunstwelt näher bringen. Interlaken, so erklärt sie uns, sei der Publikumsmagnet, doch auch die weiteren Attraktionen des Themenparks lohnten einen Besuch. Dazu zählen ein chinesisches Teedorf und der gigantische Vergnügungspark mit Achterbahnen und Wasserrutschen, die sich ebenfalls auf dem neun Quadratkilometer grossen Gelände befinden. «Uns interessiert vor allem Interlaken», erklären wir ihr, während wir am «Rhein-Restaurant» vorbeischlendern. Geografische Richtigkeit scheint hier nicht so wichtig zu sein, denke ich mir und studiere die Fassaden der Riegelhäuser, die sich zu unserer Rechten und Linken aufreihen und bunt mit Schweizer Kantonsfahnen beflaggt sind. «Ich habe noch nie einen Baslerstab auf gelbem Grund gesehen», gebe ich unserer Führerin zu bedenken. Das sei doch nicht so wichtig, meint sie. Hauptsache sei, dass die Farbe der Flagge gut zur Farbe des Hauses passe. Mit dieser Logik kann ich mir auch erklären, warum in den Gängen und Zimmern des Hotels Interlaken überall gerahmte französische Stiche hängen. Die Schlösser der Loire passen wohl besser zum pompösen Kitschbau als originale Schweizer Bauernmalerei.

Nudeln aus dem Eiscafé

Die Gasse öffnet sich und vor uns breitet sich ein See aus, wobei See das Wort ist, das die Touristenführerin bestimmt bewusst verwendet, um dem Gewässer eine bestimmte Grösse zu verleihen. Denn was der Brienzersee sein soll, ist in Wirklichkeit nicht viel mehr als ein grosser Teich. Er sei künstlich angelegt worden, um das Ambiente möglichst echt zu gestalten. Doch statt Felchen, Egli oder Seeforellen ziehen hier nur ein paar schwarze Schwäne ihre Kreise. In der Ferne liegt ein Piratenschiff vor Anker. «Das hier ist die Kapellbrücke», sagt Xiao Chen. Sie erzählt uns, dass das Original einmal abgebrannt und die Ausführung hier nicht ganz korrekt sei. «Das Gefängnis fehlt.» Ob sie denn eine Ahnung habe, wo die echte Kapellbrücke stehe, will ich von ihr wissen. Die Stadt heisse Luzern, antwortet sie prompt, und fügt an, das spiele ja nicht so eine Rolle. Interlaken oder Luzern, Brienzer- oder Vierwaldstättersee: «Für Chinesen ist das quasi alles am selben Ort.» Die Distanzen in der Schweiz seien ja klein, zumindest im chinesischen Massstab. Und die Chinesen sind hier ja schliesslich das Zielpublikum.

Wie heisst es doch so schön: Nachahmung ist das grösste Kompliment. Das Konzept in diesem Freizeitpark scheint aufzugehen, auch wenn es mir als Schweizer schwer fällt, dies einzugestehen. Die chinesischen Touristen mögen die Kopie offensichtlich sehr. Sie lassen sich gerne auf diese Illusion ein, umso mehr, da sie selbst ein bisschen Teil der Illusion Schweiz werden können, indem sie das Dorf nicht nur besuchen, sondern für ein oder zwei Nächte gar bewohnen.

Langsam meldet mein Magen Hunger an. «Gibt es hier in Interlaken ein gutes Schweizer Restaurant?», will ich von der Reiseführerin wissen. Xiao Chen lacht. «Das Eiscafé San Marco serviert chinesische Nudeln und das Restaurant Rhein ist spezialisiert auf

kantonesische Küche.» Das einzige westliche Restaurant hier sei die internationale Fastfood-Kette Kentucky Fried Chicken. Es habe zwar immer wieder Restaurants gegeben, die es mit europäischen Gerichten versucht hätten. «Irgendwann haben sie alle wieder auf chinesische Spezialitäten umgestellt», erzählt Xiao Chen. Chinesische Touristen suchten selten das kulinarische Abenteuer, erklärt sie uns das Fehlen von Fondue, Rösti und Zürcher Geschnetzeltem. Eine Tatsache, die sich ja nicht zuletzt auch im originalen Interlaken widerspiegelt. Dort hat sich die kulinarische Landkarte längstens Richtung Osten ausgedehnt.

Miniaturkühe im Preisvergleich

Zum Abschluss unseres Interlaken-Ausflugs möchte ich mir ein Souvenir aus der chinesischen Schweiz kaufen. Die Reiseführerin empfiehlt mir das exklusivste Geschäft der Stadt, den Souvenirladen unseres Hotels. Bunte Miniaturkühe zieren das Schaufenster. Ich frage nach Schweizer Taschenmessern oder Schweizer Schokolade. Fehlalarm. Die Verkäuferin fragt mich etwas verlegen, was denn ein Schweizer Taschenmesser genau sei und verweist mich auf die bunt bemalten Kühe. Das sei amerikanisches Design, «Made in China». Vorsichtig zieht sie eine besonders farbenprächtige Kuh aus dem Regal. «Chinesische Oper auf Schweizer Kuh», erklärt sie dazu. Erst jetzt erkenne ich die Figuren der traditionellen chinesischen Oper, die das Fell des Tieres zieren. «Warum nicht?», denke ich und nicke. Vorsichtig stellt sie das Tier auf den Ladentisch. Sie zischelt etwas auf Chinesisch zur zweiten Verkäuferin im Laden, die sofort zurück zur Vitrine eilt und mit dem kleinen Preisschildchen zurückkehrt. 12000 RMB lese ich darauf. Ich vermute zuerst, dass sie wohl das falsche Schild erwischt hat, denn 12000 chinesische Renminbi entsprechen dem stolzen Preis von rund 1700 Schweizer Franken. Die beiden Verkäuferinnen zeigen volles Verständnis, als ich mich sehr schnell

“ Hügelig ist die Landschaft. Wäre sie nicht üppig mit Bambus überwachsen, könnte man sich im Appenzellerland wäghen. ”

gegen das nicht gerade günstige Souvenir entscheide. Und so verlassen wir das chinesische Interlaken mit einer letzten Erkenntnis: Wenigstens das Preisniveau kann ganz gut mit dem Original im Berner Oberland mithalten, und Berge versetzen auch die besten chinesischen Architekten noch nicht. Interlaken ohne Eiger, Mönch und Jungfrau ist wie Peking ohne Grosse Mauer.

Pascal Nufer berichtet seit März 2014 für Schweizer Radio und Fernsehen aus Shanghai. Davor arbeitete er als Redaktor bei der Tagesschau.

Während zehn Tagen im Juni war der Claraplatz in Basel ein anderer. In einer Ecke versammelte sich eine Menschentraube um einen glänzenden Glaskasten, in dem täglich ein neues «lebendiges Bild» präsentiert wurde. Wie einst auf den Jahrmärkten wurden darin Menschen ausgestellt. An einem Tag waren es ein Vater mit seiner Tochter auf dem Schoss, beide nur in Unterwäsche bekleidet, an einem anderen ein bärtiger Mann in einer kugelsicheren Weste, der, aufgefordert von einem Muezzinruf, auf seinem Teppich betete. Die Bilder schienen die Passanten zu beschäftigen. Viele umrundeten den Schaukasten, beäugten ihn aus unterschiedlichen Perspektiven und lasen die kleine Schrifttafel, bevor sie weiter gingen.

Die künstlerische Intervention des Holländers Dries Verhoeven mit dem Titel *Ceci n'est pas ...* veränderte den öffentlichen Raum. Statt wie bisher über den Claraplatz zu hetzen, blieben die Menschen irritiert stehen, versuchten das Gesehene einzuordnen, stellten Fragen und diskutierten. Auf einmal erinnerte der Claraplatz mehr an eine griechische Agora als an funktionale oder ästhetische Raumplanung des 20. Jahrhunderts. Die Agora definierte in der Antike einen Ort, an dem die Bürger über alle öffentlichen Angelegenheiten redeten, stritten und lachten. Sie ist ein mindestens so starker Ausdruck von Demokratie wie Volksabstimmungen und parlamentarisch geführte Debatten. Die Performance und insbesondere die Reaktionen der Passanten veränderten den Platz, der offensichtlich mehr ist als nur die Summe seiner gebauten Teile. Oder allgemeiner gesagt: Erst die jeweilige Benutzung macht einen Ort zu dem speziellen Raum, als den wir ihn wahrnehmen.

Im Juni 2014 gab es neben der Intervention auf dem Claraplatz zwei weitere künstlerische Produktionen, in denen das Zusammenspiel von gestalteten oder vorgefundenen Räumen, erzählten Geschichten und aktiver Partizipation der Betrachter auf besondere Weise erfahrbar war.

Die Stadt als Labor

Walking the City ist eine ortsspezifische und audiogeleitete Versammlungsaktion der Hamburger Performancegruppe LIGNA, die durch ihre an Flashmobs erinnernden Radioballette bekannt geworden ist. Ihre Performance ohne Darsteller fordert das Publikum auf, durch den existierenden, schon gebauten Stadtraum zu flanieren, ihn auf besondere Weise zu bespielen und dadurch neu zu lesen.

Beim Startpunkt wird mir ein kleiner Radioempfänger mit Kopfhörern ausgehändigt. Eine Stimme fordert mich auf, in Richtung Spalenberg, Altstadt, zu gehen. Auf dem Weg dorthin richtet die akustische Begleitung meine Aufmerksamkeit immer wieder auf meinen Gang, auf meine Schritte und auf jene meiner Mitgeher. Die Stimme weist mich an, mich den anderen Gehforschern zu nähern, mich ihnen einzuhaken und in einem gemeinsamen Rhythmus durch die Gasse zu gehen. Militärisch kraftvoll hallen unsere Tritte von den engen Häuserfronten wider, Passanten bleiben stehen und betrachten unseren Umzug ratlos. Was soll das? Wofür wird hier demonstriert? Es entsteht ein Moment der Irritation gegenüber dem Raum, der sich durch die optische und akustische Intervention verändert hat. Der Spalenberg ist für eine kurze Zeit nicht mehr das charmante, verschlafene Einkaufsgässchen, in welchem man sich selbst an den belebtesten Tagen etwas

einsam fühlt, sondern der Laufsteg einer potentiell gewaltigen Truppe. Die laut marschierende Gruppierung nimmt den Raum in Beschlag, drängt die Passanten an den Rand und plötzlich wirkt die Gasse schmal. Erinnerungen an den Basler Morgenstrich werden wach oder an einen Soldatentrupp, der nach einem Defilee zurück zur Kaserne marschiert. Ich bin mitten drin und Teil davon. Auch ich verursache diese Veränderung.

Landkarte des Asphalts

Später bin ich wieder allein mit der Stimme in meinem Ohr, die mich auffordert verschiedene Untersuchungen zum Akt des Gehens zu machen. Erneut verändert sich dadurch die Szenografie, die Gasse ist nun Labor

und Untersuchungsgegenstand zugleich. Ich lese den Asphalt und das Kopfsteinpflaster als Landkarte für künftige Wege und die darin enthaltenen Löcher und Verunreinigungen als Spuren vergangener Aktivitäten. Ich gehe einmal mit dem Blick zum Boden, dann nur den Himmel betrachtend und die Wolken deutend und schliesslich mit geschlossenen Augen. Während ich gehe, verknüpfe ich schon begangene Orte – die Orte der Vergangenheit – zu einem Netzwerk, in dem auch künftige Orte vorhanden sein könnten. Ich erlebe diesen Raum und erfahre, wie Vergangenheit durch den jetzigen Moment in eine Zukunft hinein fließt. Ein Raum aus zeitlichen und sozialen Koordinaten spannt sich auf. Geführt und begleitet von der Stimme aus dem Radio wird mein Körper, werden meine Bewegungen, die offensichtlich weniger geschmeidig und schwerfälliger als noch vor ein paar Jahren sind, zum Messinstrument für diese Raum-Zeit-Erfahrung. Zum Abschluss schickt mich die Stimme im Zickzack von einer Strassenseite zur anderen. Wie ein Gummiball springe ich durch die mit

Nicht aus Stein und Eisen

Ein tableau vivant, ein Audiowalk und ein partizipatives Kriegstheaterstück:
Imanuel Schipper beschreibt anhand von drei performativen Inszenierungen, wie vielfältig Raum produziert, gestaltet und wahrgenommen werden kann.

Von Imanuel Schipper

meiner Erfahrung durchmessene Strassenwelt, bis ich die Aufforderung vernehme, meinen solitären Ausflug abzuschliessen. Erfüllt mit neuem Wissen um die Details der Gassen auf dem Spalenberg, gebe ich den Radioempfänger zurück.

Hinter den Kulissen der Kriegsmaschinerie

In ein vollkommen anderes Setting begebe ich mich wenige Tage später bei *Rimini Protokoll*. Das deutsch-schweizerische Regiekollektiv hat zusammen mit dem Szenografen und Bühnenbildner Dominic Huber *Situation Rooms* produziert, ein Kriegstheater, das den Zuschauer in verschiedene Rollen des internationalen Waffenhandels hineinversetzt. Ich mache gleich zwei Durchgänge und befinde mich so innerhalb von drei Stunden in der Haut von 20 unterschiedlichen Menschen. Einmal bin ich neun Jahre alt und einmal Ende 60. Ich komme aus 13 verschiedenen Ländern und befinde mich an ebenso vielen Schauplätzen. Dabei folge ich immer meiner Hand, die einen iPad hält, auf dem kurze Filmsequenzen abgespielt werden. Die Filme wurden mit demselben Gerät aufgezeichnet, gehalten von der Hand eines Protagonisten des Waffen- und Kriegsgeschäfts. Ich folge dem Bildschirm und versuche mich so zu bewegen, wie sich der Mensch hinter der Kamera einst bewegt hat. Sehe ich im Film eine Hand eine Tür öffnen, öffne auch ich mit meiner Hand die tatsächlich vorhandene Tür. Alle sieben Minuten wird der Bildschirm schwarz, der Ausflug in das Leben des abwesenden Protagonisten bricht ab. Ich bin wieder ich – überwältigt von dem Fremden und seinem Leben, in dem ich gerade noch steckte und irritiert von der zwischenzeitlichen Verdoppelung der Gegenwart. Mir wird bewusst, dass ich in einem Bühnenbild aus ineinander verschachtelten Einzelzimmern stehe, die allesamt Abbilder einer Wirklichkeit sind. Als ehemaliger Hubschrauberpilot der indischen Armee besteige ich einen Aussichtspunkt, der den Blick über die Weiten Kaschmirs freigibt und mir unbemannte Flugobjekte zeigt, die nach Terroristen Ausschau halten. Zugleich eröffnet mir dieser imaginäre taktische Aussichtspunkt einen realen Blick auf die komplexe Konstruktion der Szenografie. Scheinwerfer hängen von der Decke und flackern choreografiert auf. Dort erkenne ich die Fototapete der orientalischen Stadt, da die Zeltplache des Notlazaretts, die kunstvoll von aussen angeleuchtet wird. Ich sehe auch die schwarzen Bühnenwandelemente, die professionell und seriell zusammengesteckt wurden und die den Raum unterteilen. Von oben blicke ich auf das Ineinander und Übereinander der Räume und Welten da unten, ein Blick, der Ruhe und Ordnung vermittelt, gleichzeitig aber klarstellt, dass es diese Ruhe nur ausserhalb des Systems gibt. Es ist der Blick hinter die Kulissen dieser Maschinerie des Krieges und der Waffen.

Ich treffe auf potentielle Waffenkäufer, ziele auf mögliche Terroristen, gebe Politikern die Hand, untersuche verletzte Patienten und ziehe eine schuss sichere Weste an. Ich erfahre am eigenen Leib, wie mich die im friedlichen Europa hergestellte Waffe im Raum nebenan lebensbedrohlich verletzt. Mit der Stimme der abwesenden Protagonisten im Ohr und ihren Sichtfeldern auf dem iPad in meiner Hand bewege ich mich an ihrer statt durch hyperrealistisch ausgestattete Kopien ihrer Lebenswelten. Dabei kann

ein Raum gleichzeitig mehrere Geschichten erzählen und für eine Besucherin die Kantine einer Waffenfabrik in der Schweiz sein, für eine andere eine Wohnung in Russland und für eine dritte das einzige Zimmer in einem Asylager in Deutschland. Räume werden eben nicht nur durch ihr gebautes Dasein definiert, sondern auch durch ihre Belebung, Bewohnung und Bepielung. Ich reise durch Länder, Orte, Räume und Zeiten und werde am Schluss wieder im Theatersaal ausgespuckt. Was bleibt, sind die Geschichten, die Bilder und körperliche Erfahrungen wie ein Händedruck, das Liegen im Lazarett, der Geruch von Borschtsch – und das unangenehme Gefühl, dass so vieles mit so vielem zusammenhängt und hinter den lokalen Konflikträumen ein globaler Raum der Verantwortung und der Konsequenzen existiert.

Wir sind mitverantwortlich

Drei Inszenierungen, drei Formen, wie Raum produziert wird. *Ceci n'est pas...* verwandelt durch klug ausgedachte «tableaux vivants» einen Nicht-Ort des Durchgangs in einen Raum des Anhaltens, der Diskussion, der Auseinandersetzung.

Bei *Walking the City* wird der bekannte und schon existierende öffentliche Stadtraum durch die eigene Performance umgestaltet. Der Teilnehmende wird zum Flaneur, der sich seine Stadt unter Anleitung der Radiointervention neu und selber erschreibt, erspielt und erliest.

Rimini Protokoll lädt den Zuschauer mit *Situation Rooms* ein, sich in einer Art dreidimensionaler «augmented reality» zu bewegen. Das Mitspielen in den Kopien der Räume produziert eine neue Realität.

In allen drei Beispielen ist die Partizipation, das eigene Handeln, zwingend für die Erfahrung des Theaterabends. Die Räume

“ Räume werden von eigenen und fremden Handlungen, Körperlichkeiten, Erinnerungen und Geschichten erzeugt. ”

werden von mir mitproduziert. Wenn ich nicht mitmache, findet die Vorstellung nicht statt. Wenn wir (nach der Vorstellung) über diese Räume sprechen, sprechen wir über unsere Erfahrung darin. Einmal mehr wird klar, dass diese Räume (sprich: Raumerfahrungen) nicht aus Stein und Eisen gebaut sind, dass sie nicht von Stadtplanern, Architekten und Szenografen erstellt – und dass sie nicht für immer existieren werden. Sie werden von eigenen und fremden Handlungen, Körperlichkeiten, Erinnerungen und Geschichten erzeugt. Räume sind durch und durch performativ.

Immanuel Schipper ist Kurator und Theater- und Performancewissenschaftler. Zurzeit forscht er über das Schaffen von Öffentlichkeiten in urbanen Räumen. Als Dramaturg hat er mehrmals mit *Rimini Protokoll* zusammengearbeitet. Er ist Mitglied des von Pro Helvetia beauftragten Kuratorenteams der nächsten Prag Quadriennale.



Verdoppelung der Gegenwart: iPad und Bühnenbild zeigen die gleiche Szenerie. In *Situation Rooms* wird der Zuschauer zum Kriegsakteur.



Erforschung der Strasse: der ortsspezifische Stadtspaziergang *Walking the City*.



Emotionen hinter Glas: Wie früher im Zoo werden bei Dries Verhoevens Intervention *Ceci n'est pas ...* Menschen ausgestellt und damit Diskussionen entfacht.

Im April 2014 hielt ich an der Fachtagung *SharedSpace* in Prag einen Vortrag. Er sollte, zusammen mit weiteren Referaten, der Vorbereitung der Prag Quadriennale 2015 dienen. Da ich bisher noch nie von dieser wichtigen internationalen Veranstaltung für Szenografie und Theaterraum gehört hatte, war ich davon ziemlich angetan. Wie ich bei der Einführung durch die Chefkuratorin erfuhr, war die Idee der 13. Quadriennale, die Mitwirkenden in die Stadt ausschwärmen zu lassen, um die öffentlichen Räume von Prag zu «kuratieren».

Als Philosoph gehört es zu meinen Aufgaben, Fragen zu stellen, und ich kam meiner Pflicht nach. Was es denn bedeute, wollte ich wissen, dass heutzutage scheinbar jede und jeder zur Kuratorin, zum Kurator werde. Neben dem Kurator im ursprünglichen Sinn gibt es da den Künstler, den Architekten, gar den Lehrer als Kurator. Und nun also auch noch den Szenografen? Das klinge für mich wie ein Paradigmenwechsel, fügte ich hinzu. Die Szenografie hat das Theater, den geschlossenen Raum der Illusion verlassen, um sich am Tageslicht als unabhängige Disziplin und eigenständiger künstlerischer Beruf zu beweisen. Oder ist diese Unabhängigkeit vielleicht blosser Trugschluss? Ist Szenografie nicht vielmehr im Begriff, Teil der neuen neoliberalen Instrumentalisierung und Unterjochung der Kunst als «Kreativwirtschaft» zu werden? Entwickeln sich Konsumwelt und Werbung nicht gerade zu einer einzigen grossen szenografischen Inszenierung: angefangen bei der Stadt als Vergnügungspark bis hin zum designten Universum des Lifestyles?

Theming, Branding, Marketing

Im nächsten Vortrag ging es um Atmosphäre (also Wetter), einen der thematischen Pfeiler der kommenden Ausstellung, und ich wähnte mich plötzlich in einem Kurs für Stadtmarketing oder einem Workshop zu *Wetter als Metapher: Gestaltung eines Themenparks*. Ich stellte also weitere Fragen. Unterstellte gar, dass sich alles nahtlos einfüge in die kapitalistische Erlebnisökonomie, jener höchsten Stufe kapitalistischen Marketings, auf der keine Produkte mehr verkauft würden, sondern Atmosphären, Erlebnisse. Ich behauptete, die Szenografie sei drauf und dran, zum alternativen Zweig, zur Avantgarde, dieser Erlebnisökonomie zu avancieren. Wenn Szenografen ihre Aufmerksamkeit nun auf die Atmosphäre im öffentlichen Raum richteten, begännen sie denn da nicht, diese Art von Erlebniskapitalismus zu imitieren? An diesem Punkt schaltete sich der Referent mit britischem Humor, aber ernstem Grundton ein: «Würde ihm bitte jemand das Mikrofon aus der Hand nehmen?» Er hatte nicht ganz Unrecht. Ich schoss mit einer Bazooka auf Mücken.

Raum als Politik hiess der nächste Beitrag. Als Aussenstehender empfand ich den Vortrag als weitgehend unpolitisch. Wie mir erklärt wurde, lag hier einfach eine andere Auffassung von Politik zu Grunde. Ich spielte mit dem Gedanken, auf die Implikationen einer postpolitischen Sicht hinzuweisen – die neoliberale Konsens- und Managementpolitik als Hebel für die Wirtschaft –, wohingegen es in der Realpolitik um die scharfe Gegenüberstellung von Visionen und Ideologien ging. Dann aber beschloss ich, die Szenografen in Ruhe zu lassen und mit meiner Frau einen Stadtrundgang zu machen. Schliesslich wurde hier die nächste Quadriennale vorbereitet; auf die Tiraden eines radikalen (sprich: hysterischen) Philosophen konnte man gut verzichten.

Mit der Ausbeute des Morgens war ich dennoch ganz zufrieden, hatte ich doch einige bemerkenswerte Dinge entdeckt. Zum einen waren die Szenografen, die ich getroffen hatte, eine sympathische, nicht allzu präntöse Zunft. Sie betrachteten ihren Beruf als autonome Disziplin, gar als eigenständige Kunst, und wollten sich an der bevorstehenden Quadriennale als Kuratoren betätigen. Einmal mehr zeigte sich der Kurator als Schlüsselfigur der Gegenwart: als Synthese von Kultur und Management. Zum andern war mir die Allgegenwärtigkeit des Kapitalismus als Erlebnisökonomie nie zuvor so greifbar erschienen – Theming, Branding und Marketing

schlossen sich zusammen, um mit vereinten Kräften in der «Kreativwirtschaft» aufzublühen.

Zwei Monate später erhielt ich von einer Redakteurin die Anfrage, meine Gedanken zur «politischen Szenografie» in einem Essay zu formulieren. Sie hatte am Prager Symposium teilgenommen und meine Fragen sehr wohl verstanden. Einen «leicht verständlichen Text» mit einem «eher journalistischen statt akademischen Ansatz» sollte ich verfassen. Und kurz musste er sein: knappe 800 Wörter. Das amüsierte und irritierte mich zugleich. Es schien mir am effizientesten, zur Darlegung meiner Bedenken diese Geschichte zu erzählen. Ich bin sicher, dass die Prag Quadriennale 2015 unter dem Motto *SharedSpace: Musik Wetter Politik* ein Riesenerfolg wird und dass meine Einwände weitgehend irrelevant sind. Und doch werde ich das Gefühl nicht los, dass die Tagung einen wesentlichen Aspekt unserer Zeit ans Licht gebracht hat, und zwar nicht auf abstrakte, sondern auf höchst konkrete Weise.

Lieven De Cauter ist ein niederländischer Philosoph, Kunsthistoriker und Autor. Er unterrichtet an Universitäten und Kunsthochschulen und publizierte zu zeitgenössischer Kunst, Erfahrung und Modernität, zu Walter Benjamin und zuletzt zu Architektur, Stadt und Politik.

Aus dem Englischen von Yvonne Gaug

Unsere Erlebnis- ökonomie

Die zeitgenössische Szenografie
richtet ihre Aufmerksamkeit auch auf
den öffentlichen Raum. Ist sie damit zum
Werkzeug einer kapitalistischen
Ausbeutung des Erlebnisses geworden?

Von Lieven De Cauter

Das Licht ist schlecht», klagt der Kurator im Museum. «Ich habe zu wenig Platz», jammert die Bühnenbildnerin im Theater. Wie viel besser hat es da der «Level Designer», der die Szenerie eines Computerspiels gestaltet: Bei ihm ist alles möglich. Der virtuelle Raum ist unendlich und Lichtquellen setzt er per Mausklick, wo und so viele er will. Seiner Fantasie sind keine Grenzen gesetzt, wenigstens solange er die Welt des Games so konstruiert, dass sie zum Erlebnis wird. Das ist die grösste Herausforderung für den Szenografen des Computerspiels. Er muss die Spielerin und den Spieler dazu verführen, sich in einer unbekannten Welt auf Entdeckungsreise zu begeben. Dabei gilt es zu bedenken: Haben die Figuren zu viel Freiheit, besteht die Gefahr, dass sie sich verlaufen; gibt es im Spiel nur einen gangbaren Weg und findet man sich leicht zurecht, so wird es bald schon langweilig.

Die Szenerie ist die Geschichte

Wie die Umgebung konstruiert ist, hängt in erster Linie vom Typus des Games ab: Ein «Ego-shooter» – der Spieler kämpft sich mit seiner Knarre durch eine feindliche Umgebung – braucht realistisch nachgebaute Gebäude mit Gängen, Ecken, Türen. Er braucht Kisten, hinter denen er in Deckung gehen und Balkone, von denen herab er die Gegner ins Visier nehmen kann. Ein «Racer» – die Spielerin steuert einen Rennwagen und will schneller als die anderen Fahrer ins Ziel kommen – verlangt nach Steilwandkurven, Loops und Abkürzungen. Ein «Adventure Game» – der Spieler löst Rätsel und findet am Schluss einen Schatz – geht auf einer verwunschenen Insel mit verschlungenen Pfaden in dunklen Wäldern vonstatten. Die Szenerie ist die Geschichte.

Erst wenn Typus und Ziel des Spiels feststehen, beginnt der «Level Designer» mit der Konstruktion. Sein Werkzeug ist ein spezialisiertes, leistungsfähiges Computerprogramm, die «Game Engine». Mit ihr stellt er Umgebungen und Architekturen in die Unendlichkeit des dreidimensionalen Rasters. Aus Objekten und Formen baut er die Welt des Spiels. Dann setzt er Lichtquellen. Er leuchtet beispielsweise den richtigen Pfad aus und setzt Orientierungspunkte: Strahlt ein Schloss auf einem Berg in der Ferne, bewegt sich die Spielerin oder der Spieler automatisch in diese Richtung. Anschliessend lässt er die Welt erklingen. Jedes Element bekommt den entsprechenden Ton zugewiesen. Die Geräuschkulisse wird programmiert und verändert sich je nach Position des Spielers im Raum.

Die «Game Engine» funktioniert wie ein Setzkasten, aus dem die «Level Designerin» die Elemente wählt, aus denen sie ihre Welt baut. Um die «Engine» zu bedienen, sind keine Programmier-

kenntnisse nötig. Die Programme verfügen über eine Benutzeroberfläche, ähnlich denen einer Bildbearbeitungssoftware. Die «Game Engine» stellt zudem vorprogrammierte Effekte und Sequenzen bereit. Der Szenograf setzt sie ein, um das Spiel voranzutreiben: Tritt die Figur auf die Steinplatte, öffnet sich das Tor. Geht sie hinein, attackiert das Monster.

Im Bann der virtuellen Welt

Die virtuelle Welt braucht physikalische Gesetze. Auch sie werden den Objekten und Figuren mit der «Game Engine» zugeschrieben. Dabei muss sich der «Level Designer» nicht an die Realität halten. In der fiktiven Welt kann er zum Beispiel die Schwerkraft nach Belieben verändern. Seine superheldenhafte Spielfigur lässt er per richtige Tastenkombination über meterweite Abgründe springen. Oder er programmiert riesige Felsbrocken so, dass sie ins Rollen kommen und den Weg freigeben. Die Physik – zusammen mit dem Aufbau der Welt, dem Licht und dem Klang – zeigt der Spielerin, wie sie sich in der virtuellen Umgebung zurechtfindet. Gutes «Level Design» erklärt ihr, was sie tun muss, aber nicht, wie sie es tun muss. Es erlaubt Varianten zu probieren, um aus den unmittelbaren Konsequenzen für die nächsten Schritte die Lehren zu ziehen.

Erst wenn die Szenerie und die Mechanik als Gerüst instal-

liert sind, bekommt die Spielwelt ihr Aussehen. Die Szenografin appliziert Texturen, die sie vorher auf Papier oder am Computer gezeichnet hat. Gebäude erhalten Fassaden, Landschaften blühen auf. Bei grösseren Produktionen ist der «Art Director» für die Oberflächen zuständig. An der «Level Designerin» liegt es, die verschiedenen Elemente aufeinander abzustimmen. Ob diese so zusammenpassen, dass die neue Welt den Spieler in seinen Bann zieht, lässt sich letztlich schwer vorhersagen oder planen. Der «Level Designerin» kommt bei ihrer Arbeit aber ein Vorteil des digitalen Entwurfsprozesses zu Hilfe: Sie kann Ideen laufend ausprobieren, verwerfen, umprogrammieren und verfeinern.

Gestalten in der Unendlichkeit

Der Szenograf im Game Design heisst «Level Designer». Er ist dafür zuständig, dass die virtuelle Welt zum Erlebnis wird. Dabei muss er mit der unendlichen Freiheit des virtuellen Raums zurechtkommen.

Von Urs Honegger

Urs Honegger (*1974), Germanist und Master of Digital Arts, schreibt für die Zeitschrift *Hochparterre* über digitales Design und leitet das Nachrichtenportal *Hochparterre.ch*.



SAN FRANCISCO



NEW YORK



PARIS



ROM



KAIRO



JOHANNESBURG



NEW DELHI



SHANGHAI



VENEDIG

Die Schweizer Kulturstiftung Pro Helvetia unterhält ein weltweites Netz von Aussenstellen. Sie dienen dem Kulturaustausch mit der Schweiz und erweitern die kulturellen Netzwerke.

Studio Roma



ROM

Ein neues transdisziplinäres Programm lotet die Beziehung zwischen Praxis und Forschung aus. Eine Bilanzierung des ersten *Studio Roma*.

Von Chiara Vecchiarelli – 65 Jahre nach seiner Gründung hat das Istituto Svizzero di Roma (ISR), das seit je als Ort der Begegnung zwischen Kunst und Wissenschaft fungiert, ein neues Programm lanciert: das *Studio Roma*. In diesem jährlich stattfindenden Recherche- und Austauschprogramm setzt sich das ISR zum Ziel, die Beziehung zwischen Praxis und Forschung auszuloten und zugleich den jungen Kunstschaffenden und Wissenschaftlern, die seit 1949 zu Aufenthalten in der Villa Maraini eingeladen werden, Anregungen für ihr Schaffen zu geben.

Am 11. Juli 2014 fand in den Räumen und im Garten des ISR eine grosse Veranstaltung zum Abschluss des ersten *Studio Roma*-Programms statt. Die Beteiligten stellten die Ziele und Resultate ihrer transdisziplinären Recherchen vor. Im Mittelpunkt stand die Vernissage des Buches *La*



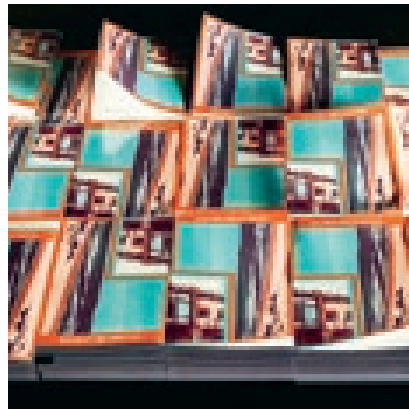
Vor imposanter Kulisse: Andrang an der Abschlussveranstaltung des ersten *Studio Roma* im Garten des Istituto Svizzero di Roma.

linea della palma. Nach einer Performance, welche die Ausstellung *Una questione privata* von Annette Amberg begleitete, hatten die Besucher die Gelegenheit, sich auch die weiteren Werke und Publikationen anzusehen, die während und im Anschluss an das zweimonatige Programm entstanden sind.

Ein Sinnbild der Krise

Jedes Jahr wählt *Studio Roma* ein Thema, das eingeladene Künstler und Theoretikerinnen aus ganz unterschiedlichen Disziplinen – Philosophie, Soziologie, Anthropologie, Geschichte, Geografie, Ethnologie und Rechtswissenschaft – bearbeiten. 2013/14 lautete es *Wie der Krise begegnen? Regeln und Praktiken auf dem Prüfstand*. Im Mittelpunkt des Programms stand also der Begriff der Krise – im politischen, sozialen, wirtschaftlichen und wissenschaftstheoretischen Sinn. Gleichzeitig wurde aber auch die Frage gestellt, mit welcher Methode gearbeitet werden soll. Im Wort «Methode» steckt der Begriff «Weg», und genauso versteht das *Studio Roma* sein Wirken als Weg, als einen Gang durch Raum und die verschiedenen Disziplinen mit dem Ziel, Wissen zu erschliessen und urbar zu machen. Dabei geht es weniger darum, wie sehr Praktiken mit Regeln und durch Normen definiert werden, als vielmehr um die Entwicklung neuer Regeln aus den Praktiken heraus. Genau hier, am Schnittpunkt zwischen Handeln und Wissen, stellen Forschung und künstlerische Praxis einander gegenseitig auf die Probe, werden Spannungen und Affinitäten gesucht.

Das erste Programm war stark dezentral organisiert. Die Begegnungen, Vorträge, Konferenzen und Filmvorführungen fanden in verschiedenen Bibliotheken, Kinos, Theatern, Universitäten, Parks, Kirchen und Archiven Roms statt. Darüber hinaus dehnte sich das Programm auf geografisch entlegene Gebiete wie die Stadt L'Aquila und das Belice-Tal in Sizilien aus, die in der Vergangenheit beide von heftigen Erdbeben betroffen waren. Die Einwohner sahen sich gezwungen, sich mit den Folgen und Implikationen von Zerstörung und Wiederaufbau zu befassen. Das Erdbeben, ein Sinnbild der Krise, wurde von den Teilnehmenden als Leitmotiv, Fallbeispiel und epistemologisches Instrument gewählt. Es bestimmte den Inhalt und die Methode der



Auslegeordnung: *La linea della palma*.

Feldforschung, bei der gleichzeitig der akademische Ansatz und das traditionelle Format «Ausstellung» hinterfragt wurden. Aus der Erkundung von L'Aquila entstand eine Publikation, die der Zeitschrift *NERO* beigelegt wurde, während aus der Reise ins Belice-Tal das Buch *La linea della palma* hervorging, das eine neue geografische Herangehensweise nachzeichnet. Neben Recherchereisen wurden Workshops durchgeführt und man las gemeinsam Texte. Ersteres ist unerwarteten Resultaten förderlich, wenn nicht sogar die Voraussetzung dafür, letzteres dient der horizontalen Wissenserweiterung und der kritischen Diskussion. Und beides, genauso wie das Reisen, entspringt einem undogmatischen Wissensansatz.

Begleitet wurde die erste Ausgabe des *Studio Roma* von unterschiedlichen

Persönlichkeiten wie dem Künstler Peter Friedl, dem Juristen und Soziologen Gunther Teubner, dem Philosophen Paolo Virno und dem Literaturwissenschaftler Peter Utz. Ihre Beiträge führten sowohl im Kollektiven wie auch im Singulären dazu, Unterschiede herauszubilden und Wissen zu erzeugen. Während Gunther Teubner auf das Potenzial hinwies, das der selbstdestruktiven Steigerungsdynamik heutiger Gesellschaften innewohnt und eine Befreiung vom nicht nachhaltigen wirtschaftlichen Wachstumszwang ermöglichen könnte, analysierte Peter Utz unter anderem anhand der Novelle *Das Erdbeben in Chili* von Heinrich von Kleist Paradigmenwechsel in der Literatur, die Katastrophen einschliessen.

Spuren in Werken und der Erinnerung

Paolo Virno wiederum wies auf die Notwendigkeit der Schaffung eines politischen Raums und einer ethischen Reaktion auf die Krise hin. Dazu wurden die Texte *Das Unheimliche* von Sigmund Freud und «Erfahrungsraum» und «Erwartungshorizont» – zwei historische Kategorien von Reinhart Koselleck gelesen. Peter Friedl, der die Krise als Gelegenheit für Kreativität wahrnimmt und den Geist des *Studio Roma* auch in der offenen Form des Palimpsests erfasste, organisierte einen zweiwöchigen Workshop mit dem Titel *Touch of Joy* – Lord Byrons Gedicht *The Dream* entlehnt, das dieser im Jahr ohne Sommer 1816 schrieb. Historiker, Künstlerinnen,



Gemeinsame Lektüre in der Biblioteca Angelica im Rahmen von Paolo Virnos Workshop.

Psychologen und Sozialwissenschaftlerinnen untersuchten die Möglichkeit, einen Vorstellungsraum zu schaffen, der die Realität zu verändern und die Geschichte zu prägen vermag. In einem Workshop von Miltos Manetas, dessen Ergebnisse in die Ausstellung *Newspressionism* im Istituto Svizzero in Mailand einflossen, ging es um den Versuch, die nur teilweise und nicht als Ganzes wahrnehmbare virtuelle Realität mithilfe des Konzepts des «Metabildschirms» und einer Vielfalt malerischer Gesten zu interpretieren und so eine neue Dimension der Natur, die Natürliches und Technologisches vereint, zu definieren.

Die vielfältigen Beiträge inspirierten die Teilnehmenden und hinterliessen Spuren in den Werken und Schriften, die an der Abschlussveranstaltung von *Studio Roma* 2013/2014 vorgestellt wurden. Zu den Verdiensten des Programms gehört neben den konkret greif- und sichtbaren Resultaten ebenso, dass in einem Klima der Gastfreundschaft und Gemeinschaft die Vorstellungswelt des Einzelnen erweitert wurde und zugleich eine kollektive Erinnerung entstand, deren Auswirkungen womöglich erst längerfristig zum Tragen kommen werden.

Mitglieder des *Studio Roma* 2014/2015 zum Thema *Wie der Krise begegnen? Wissen und Instrumente* sind:

Francesco Baroni, moderne Philologie und Religionsgeschichte (Lausanne); Ivan Foletti, Kunstgeschichte (Lausanne); Gina Folly, bildende Kunst (Zürich); Davide Fornari, Designwissenschaft (Lugano); Céline Hänni, Musik (La Chaux-de-Fonds); Anne Le Troter, Literatur (Genf); Pauline Milani, Zeitgeschichte (Freiburg i. Ue.); Virginie Nobs, Archäologie (Genf); Grégoire Oguey, Geschichte des Mittelalters (Neuenburg); Coralie Rouet, bildende Kunst (Genf); Benjamin Valenza, bildende Kunst (Lausanne); Hannah Weinberger und Niku Alex Mucai, bildende Kunst (Basel).

Weitere Informationen:
studioroma.istitutsvizzero.it

Chiara Vecchiarelli ist Kunstkritikerin und Kuratorin. Sie war Assistentin der künstlerischen Leiterin und wissenschaftliche Mitarbeiterin für die *DOCUMENTA* (13) in Kassel und betreute 2012/2013 das Programm der Emily Harvey Foundation in SoHo, New York. Sie ist Autorin und Herausgeberin diverser Publikationen.

Aus dem Italienischen von Barbara Sauser

Ein Frühwerk sorgt spät für Aufsehen



Die Ausstellung des Frühwerks von David Weiss im Kunstmuseum Chur schlug hohe Wellen. Nun ist sie im Swiss Institute in New York zu sehen. Sie zeigt den Ursprung einer der einflussreichsten künstlerischen Handschriften.



Ein Tintenklecks verwandelt sich in eine Hexe auf einem Besen: *Wandlungen* ist eine mit Kugelschreiber gezeichnete, 57-teilige Serie zum Thema Metamorphosen.

Von *Konrad Tobler* – Einfallsreichtum, Subtilität, Neugierde – und Melancholie: So lässt sich das Werk schlagwortartig umschreiben, das der Zürcher Künstler David Weiss (1946–2012) schuf, bevor er Anfang der 1980er-Jahre mit Peter Fischli das international berühmte Künstlerduo Fischli/Weiss bildete, dessen Werk ebenfalls von Einfallsreichtum, Subtilität und Neugierde bestimmt ist.

Das Einzelwerk von Weiss, entstanden zwischen 1968 und 1979, war bisher nur wenigen bekannt, und er selbst kümmerte sich während Jahren kaum mehr darum. Umso überraschender, ja erhellend war dann Anfang 2014 die Ausstellung, die Stephan Kunz im Kunstmuseum Chur

ausrichtete. Kunz hatte mit Weiss lange über eine solche Ausstellung diskutiert, Weiss selbst beschäftigte sich noch bis kurz vor seinem Tod damit. Wenige Tage bevor Weiss starb, brachten ihm Freunde Papier und Tusche ins Spital, und der Künstler malte eine Serie von drei Blumenbildern. Es sind schwarze Blumen, die wie ein später Reflex auf das Frühwerk erscheinen.

Für Oskar Weiss, den Sohn des Künstlers, der dessen Nachlass verwaltet, war die Arbeit an der Ausstellung existenziell wichtig: «Ich befasse mich nun seit zwei Jahren mit dem künstlerischen Frühwerk meines Vaters. Seit meiner Kindheit wusste ich, dass sich dieses in den Kisten und Ordnern in seinem Büro befand. Auch enge Freunde,

Foto: Installationsaufnahme Bündner Kunstmuseum

die David schon in den 1970er-Jahren kannten, wussten von diesen Arbeiten. Jedoch waren wir alle über die Masse des Werkkörpers verblüfft.» Zusammen mit Freunden und Assistenten von David Weiss hätten sie das Werk gesichtet, reproduziert und inventarisiert. «Für mich», so Oskar Weiss, «war das ein wichtiger Prozess, der mir half, die Vergangenheit meines Vaters kennen zu lernen – aber es war auch eine emotionale Verarbeitung seines frühen Todes.»

Mit traumwandlerischer Sicherheit

Nun geht die Ausstellung in veränderter Form ans Swiss Institute in New York. «Als ich mir die Ausstellung in Chur zusammen mit Simon Castets, dem neuen Direktor des Swiss Institute, anschaute und er grosses Interesse zeigte, freute mich das riesig. Die Ausstellung aus der wunderschönen, fast intimen Churer Villa Planta in die grosse weite Welt zu tragen – das macht Sinn. Es ist für uns ein Zeichen, dass das Werk nicht an Relevanz eingebüsst hat und weiterleben kann», bemerkt Oskar Weiss. Simon Castets verweist auf die aussergewöhnliche Gelegenheit, mit dieser Ausstellung den Ursprung einer der einflussreichsten zeitgenössischen künstlerischen Handschriften zu entdecken. Bereits im Frühwerk seien charakteristische Züge der späteren Arbeiten von Fischli/Weiss zu erkennen. Für die Ausstellung in New York werden zusätzliche Arbeiten aus dem Nachlass hinzugezogen und erstmals der Öffentlichkeit präsentiert. «Diese Werke verweisen auf die vielen Reisen, die David Weiss in die USA geführt haben. Sie sind beeinflusst von der Bildsprache von Cartoons, abstrakten Kompositionen und kinematografischen Stadtlandschaften», begründet Castets die erweiterte Auswahl.



David Weiss auf einer Reise in den USA.

Weiss begann seine Künstlerlaufbahn in einer unruhigen Zeit. 1968, Globuskrawalle, Wohngemeinschaften, das Private ist politisch, Turbulenzen in der Kunstgewerbeschule Zürich und eben zahlreiche Reisen in die USA, aber auch nach Kuba und



Subtiles und humorvolles Aquarell.

Nordafrika. Ob er nach dem Besuch der Kunstgewerbeschule in Basel – wo Weiss Skulptur studierte – überhaupt bildender Künstler werden wollte, war noch völlig offen. Er betrieb ein «Büro für alles», schrieb Skripte, machte Reportagenvorschläge. Aber, das zeigen die ersten ausgestellten Zeichnungen, er war doch durch und durch Künstler, der sich mit der aktuellen Kunst auseinandersetzte, mit Pop-Art und Konzeptkunst, ein höchst begabter Zeichner, der das Experiment liebte. Er war Teil des künstlerischen Aufbruchs jener Zeit.

Noch heute wirkt das frisch: Ob mit wenigen Pinselspuren oder mit feinsten Federstrichen, ob figürlich oder grossformatig geometrisch – da ist eine Hand zu sehen, die absolut sicher ist, ein Auge, das die Komposition mit einer traumwandlerischen Sicherheit trifft oder eben genau richtig aus dem Lot hebt und in Schräglage zu versetzen versteht. Technisch scheint es keine Grenzen zu geben. Die Aquarelle sind vom Feinsten, die Kindergarten-technik der Neocolorkreiden wird virtuos ausgelotet; man erinnert sich: mit den farbigen Kreiden ein abstraktes Fleckmuster auf

das Blatt malen, dann mit viel schwarzer Kreide alles abdecken, anschliessend mit einer Nadel zeichnen. Es entsteht eine dunkle und zugleich farbenfrohe Welt, und Weiss holt da nicht nur ein miniaturhaftes Selbstporträt hervor, sondern nächtliche Barszenarien oder galaktisch-psychedelische Welten.

Von der Jugendstilvilla nach New York

All das wird nun in New York zu sehen sein, der Stadt, zu der Weiss seit Mitte der 1980er-Jahren einen besonderen Bezug hatte: Damals war das Duo Fischli/Weiss in der legendären Sonnabend Gallery präsent, 1986 folgte eine Ausstellung im MoMA, und in den 1990er-Jahren vertrat die Matthew Marks Gallery die beiden Zürcher Künstler. Und nun plant das Guggenheim Museum für 2016 eine grosse Retrospektive. Zuerst jetzt aber die Einzelausstellung im Swiss Institute. Sie muss vollkommen neu konzipiert werden, wie Oskar Weiss sagt, wobei eine gewisse Neugierde mit-schwingt: «Ich denke, der grösste und spannendste Unterschied wird der räumliche sein. War die Ausstellung in Chur für die Räumlichkeiten einer Jugendstilvilla konzipiert und konnten die Arbeiten thematisch in einzelnen Räumen untergebracht werden, so finden wir uns in New York mit einem grossen, hohen, weissen Raum konfrontiert – das absolute Gegenstück zu Chur. Obwohl es mehrheitlich die gleichen Werke sein werden, muss man die Ausstellung total neu angehen.»

Zurück in die Schweiz, zurück nach Chur. Dort freut sich Stephan Kunz, Direktor des Kunstmuseums, über und auf die New Yorker Ausstellung: «Dass diese Ausstellung jetzt als zweite Station in New York gezeigt wird, freut mich vor allem für den Künstler, aber auch als Leiter eines Kunsthauses, das sich durch ein eigenwilliges Ausstellungsprogramm positionieren will.»

Die Ausstellung in New York dauert vom 9. Dezember 2014 bis 22. Februar 2015.
Weitere Informationen:
www.swissinstitute.net

Konrad Tobler (*1956) studierte Germanistik und Philosophie in Bern und Berlin. Seit 2007 arbeitet er als freier Autor, Kulturjournalist und Kunst- und Architekturkritiker. 2006 erhielt er den Preis für Kulturvermittlung des Kantons Bern.



Unterschiedlicher Umgang
mit der eigenen Geschichte:
Die Darstellung der Grablegung
Lenins führte innerhalb der
schweizerisch-russischen
Theatertruppe zu Diskussionen.



REPORTAGE

Vogelkundler oder Revolutionäre?

Im Juli probte in St. Petersburg eine russisch-schweizerische Theatertruppe ein Stück über den Kongress der sozialistischen Internationalen 1915 in Zimmerwald. Kommunistische Gründungsmythen vermischten sich mit helvetischem Dorfschwank. Dabei zeigten sich Unterschiede im Umgang mit der eigenen Geschichte.

Von Beatrice Bösiger (Text)
und Beat Schweizer (Fotos)

Gespenster gehen um: Wladimir Lenin lebt! Leo Trotzki, der Wirt Päppu Jäggi und Änneli Achermann, die Lehrerin, auch. Das Theaterstück *Alle Vögel sind schon da. Ein Kongress in Zimmerwald* des Schweizer Autorenduos Ariane von Graffenried und Matto Kämpf vermischt kommunistische Gründungsmythen mit helvetischem Dorfschwank. Historischer Hintergrund ist die Konferenz der sozialistischen Internationalen vom 5. bis 8. September 1915 im bernischen Zimmerwald. Während in Europa der Erste Weltkrieg tobte, versammelten sich hier neben Lenin weitere Vertreter der internationalen Linken, aus Russland etwa Leo Trotzki und Grigori Sinowjew, aus der Schweiz Robert Grimm und Fritz Platten. Aus Furcht vor Repressionen durch die Behörden gaben sich die Kongressteilnehmer damals im Hotel Beau Séjour als Ornithologen aus.

Das Bühnenbild der schweizerisch-russischen Koproduktion ist spärlich, fast kahl. Im Hintergrund ein Podest, davor einige Stuhlreihen. Kleine Veränderungen und wenig Requisiten reichen, um auf der

Bühne neue Bilder entstehen zu lassen: Die Kinostühle werden zu Bäumen; Schauspieler zur Zimmerwalder Umgebung. Über ihre mit Leintüchern bedeckten Umrisse fährt ein aus Karton ausgeschnittenes Postauto die Strasse hoch in das Dorf. Hier überschneiden sich im Hotel Beau Séjour Zeit- und Handlungsebenen genauso wie die Reservierungen, die Päppu Jäggi, der Wirt des Hotels, für sein überbuchtes Säali entgegengenommen hat. So müssen die als Vogelkundler getarnten Revolutionäre, die Zimmerwalder Lehrerin Änneli Achermann, die ihr selbstgeschriebenes Theaterstück *Die Zauberhelvetia* auf die Dorfbühne bringen will, und die linken Nostalgiker, mit dem noch toten Lenin im Gepäck, erst einmal ihren Platz im Hotel finden.

Die Revolutionäre können ihre Tarngung jedoch nicht lange aufrecht erhalten. Der Wechsel von der Diskussion der Lage des europäischen Proletariats in den ornithologischen Fachdiskurs gelingt ihnen nicht immer rechtzeitig und den neugierigen Blicken des Wirts entgeht nichts. Als Änneli Achermann zudem ihre Wissenslücke



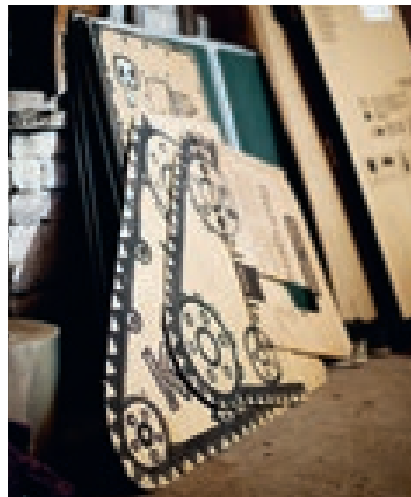
Hohe Konzentration im Zuschauersaal während der Proben: Simon Ho, Ariane von Graffenried, Eberhard Köhler und Techniker (v.l.n.r.).

schliessen will und die vermeintlichen Wissenschaftler fragt, weswegen der Buchfink in der Region Längenberg-Gürbetal sein Nest ausschliesslich aus Wurzeln und Moos baut, erntet sie erst einmal irritierte Blicke. «Weil er muss», lautet nach längerem Nachdenken wenig überzeugend die Antwort der Revolutionäre. Auf der zweiten Zeitebene, hundert Jahre später, wollen linke Nostalgiker, die Lenins Leiche aus dem Mausoleum in Moskau gestohlen haben, den kommunistischen Übervater wiederbeleben, um einen neuen Aufstand gegen die herrschende Ordnung zu starten. Doch der kurzzeitig reanimierte Revolutionsführer bringt den Genossen kein Glück. Nach der Verlesung des Zimmerwalder Manifests wird Lenin darum gezwungen, sein eigenes Grab zu schaufeln, in das er dann mehr oder weniger freiwillig hinabsteigt.

Berndeutsche Einsprengsel vom iPhone

Bei einem Besuch wenige Wochen vor der Vorpremiere am Theater Pokoleniy nimmt das Werk langsam Gestalt an. In den Proben im alten Fabrikgebäude auf der Petrograder Seite der Stadt an der Newa wird viel improvisiert. Direkt hinter dem Eingang sitzt eine Gruppe im Kreis, Texte werden

gelernt. Daneben studiert der Schweizer Musiker Simon Ho gemeinsam mit einem russischen Schauspieler ein russisches Antikriegslied aus der Zeit des Ersten Weltkriegs ein. Im Dachgeschoss stellt der deutsche Regisseur Eberhard Köhler, der seit 2005 bereits mehrmals mit dem russischen Theater zusammengearbeitet hat, vier Schauspielern eine Aufgabe für eine Impro-



Bühnenelemente aus Karton warten auf ihren Einsatz.

visation: Zwei Ornithologen sollen bei Päppu Jäggi im Hotel Beau Séjour einchecken und mit der Vorbereitung für ihren Kongress beginnen. Kurz darauf werden sie von Änneli, der Lehrerin, resolut darauf hingewiesen, dass ihre Theatergruppe im Säali gleich für die samstägliche Premiere proben wird. Wenig später stellt sich jedoch heraus, dass alle Dorfbewohner, die hätten mitspielen sollen, sich aus fadenscheinigen Gründen entschuldigen liessen. Änneli besinnt sich der beiden Ornithologen, lobt ihren Kunstsinn und die grosse kulturelle Tradition Russlands und teilt ihnen kurzerhand Rollen in ihrem Stück zu. Auf diese kurze Szene folgt die Manöverkritik des Regisseurs: Was wird verworfen, was weiterverwendet? Schritt für Schritt werden Text und Figuren erarbeitet. Auch wenn für die Vorpremiere einige Szenen, wie die Ankunft der beiden Ornithologen im Hotel, wieder gestrichen werden, kleine Details aus den Improvisationen finden sich dann doch auf der Bühne wieder.

Während der ersten Probenwochen kommen die kurzen berndeutschen Einsprengsel noch vom iPhone. Zum Auswendiglernen aber haben die beiden Autoren für die russischen Schauspieler Sätze auf

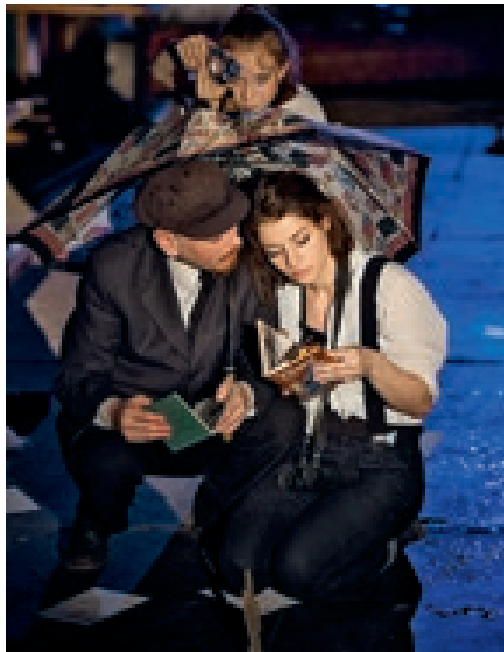
Band gesprochen. Die Sprachbarriere ist manchmal umständlich. Die Autoren schreiben auf Deutsch, anschliessend werden ihre Texte ins Russische übersetzt. «Zurücklehnen und zuhören, das ist eigentlich alles, was wir während der Proben machen können», sagt Matto Kämpf. Die ungewohnte Arbeitssprache bietet jedoch auch ungeahnte Vorteile. Ständig den eigenen Text zu hören, wie das bei Proben im deutschen Sprachraum üblich sei, könne doch manchmal etwas ermüdend und sogar peinlich sein, erläutert Kämpf.

Was ist mit Herrn Zimmerwald?

«Die Schauspieler im Theater Pokoleniy sind sich gewohnt, selbst etwas zu erarbeiten», sagt Danila Korogodsky, künstlerischer Leiter des Theaters. An anderen Theatern würde dagegen oft mit klareren, starren Vorgaben gearbeitet. Nach dem Tod seines Vaters hat Korogodsky, der einen Lehrauftrag für Bühnenbild an der staatlichen Universität im kalifornischen Long Beach inne hat, 2005 die Leitung der Theatergruppe übernommen. Seit vier Jahren spielen sie nun schon in dem Fabrikgebäude. Korogodsky Senior leitete erst ein bekanntes Jugendtheater in St. Petersburg, bevor er 1990 das Theater Pokoleniy gründete. Viele Schauspieler der 17-köpfigen Theatertruppe gehörten schon damals zum Ensemble, bei einigen steht gar bereits die zweite Generation auf der Bühne. Regelmässige Zuwendungen vom russischen Staat oder der Stadt St. Petersburg gibt es keine, das Theater finanziert sich über Eintritte, Stipendien oder private Spenden. *Alle Vögel sind schon da* wird unter anderem mit einem Werkbeitrag von Pro Helvetia unterstützt. Eine halbe Million Rubel, gut 12000 Schweizer Franken, steuert für einmal auch die Stadt St. Petersburg bei. Die prekäre finanzielle Lage des Theaters führt dazu, dass viele der Schauspieler daneben entweder Schauspielunterricht geben oder beim Film und Fernsehen vor der Kamera stehen. Oft in der Rolle als Scharfschützin, Polizist oder Militär, ganz dem Geschmack des russischen Publikums entsprechend.

Neben den Verwirrungen rund um den Kongress geht es in der schweizerisch-russischen Koproduktion auch um Märchen

und Mythen der beiden Länder. Etwa um die Hexe Baba Jaga, in die sich der Wirt Pappu Jäggi verwandelt, um eine ominöse Helvetia oder um längst zu Legenden gewordene historische Personen wie Lenin, Trotzki oder Marx. Der unterschiedliche Umgang mit dem eigenen Land und seiner Geschichte sorgte während der Proben und auch abseits der Bühne immer wieder für Gesprächsstoff. Lenins Grablegung in Zim-



Doppeltes Versteckspiel: Alle verbergen etwas.

merwald hätte bei einem Schweizer Theater wohl kaum Anlass zu Diskussionen gegeben. «Für die russischen Künstler ist dies offenbar ein heikles Thema», schildert Ariane von Graffenried ihre Erfahrungen. Insbesondere die russische Seite sei anfänglich zurückhaltend bei der Diskussion politischer Fragen gewesen. Doch im Verlauf der Zusammenarbeit hat der Austausch zwischen Russland und der Schweiz zugenommen. Schliesslich fand sogar die Krise in der Ukraine Eingang auf die Bühne. Zu hören sind Ausschnitte aus einer Rede aus den Anfängen der Sowjetunion über die Unabhängigkeit der Ukraine – teilweise mit verblüffend ähnlicher Argumentation, wie Russland sie heute gegenüber seinem Nachbarland verwendet.

Unterschiedlich sind auch die Nachwirkungen, die der Kongress in der Schweiz und in Russland hinterlassen hat. Finden sich im Riesenreich noch einige

Orte mit einer «Zimmerwald-Strasse» auf der Landkarte, pflegt Zimmerwald sein weltpolitisches Erbe dagegen kaum. Das Hotel Beau Séjour wurde in den 1970er-Jahren abgerissen, kein Denkmal erinnert an die berühmten Besucher. Allerdings nimmt auch unter den Russen das Wissen um die eigene Geschichte ab. Nicht mehr alle im Stück vorkommenden Revolutionäre sind den Theaterbesuchern noch geläufig. Und im Internet kursiert der Scherz, wer denn dieser «Herr Zimmerwald» eigentlich gewesen sei.

«Wer könnte sonst Lenin spielen?»

Mit der Arbeit am Theaterprojekt *Alle Vögel sind schon da* wurde im Juli 2013 begonnen. Neben dem Autorentduo von Graffenried und Kämpf sind ein Jahr später schliesslich zwei Schauspielerinnen sowie Simon Ho, der für die Musik zuständig ist, aus der Schweiz nach Russland gereist. Nach dreiwöchiger Probezeit wurde das Stück erstmals im Rahmenprogramm der Manifesta in St. Petersburg aufgeführt. Eine Momentaufnahme als Vorpremiere. Im Herbst, diesmal nach weiteren Probewochen in der Schweiz, wurde das Stück schliesslich in einer veränderten Besetzung in Bern uraufgeführt und anschliessend in Zürich und Chur gespielt. Für April 2015 sind weitere Vorstellungen am Theater Pokoleniy in St. Petersburg geplant. «Besonders schön wäre natürlich eine Aufführung in Zimmerwald zum hundertsten Jubiläum des Kongresses», spinnt Regisseur Eberhard Köhler die Geschichte weiter. Bereit dafür wären sie. Ausserdem: «Wer ausser mir könnte denn schon Lenin spielen?», fragt Artyom Shilov mit Schalk in den Augen und verweist auf seinen Bart und die Frisur, die er sich extra im Stil des Revolutionsführers hat wachsen lassen.

Für Informationen zu den Vorstellungen in St. Petersburg: www.pokoleniy.com

Beatrice Bösiger, 1976 in der Nähe von Bern geboren, lebt und arbeitet seit 2012 als Korrespondentin in Moskau.

Beat Schweizer (*1982), wohnhaft in Bern und Moskau, arbeitet als Fotograf. Seine Bilder wurden in Frankreich, England, Russland und der Schweiz ausgestellt. Neben Auftragsarbeiten verfolgt er persönliche Projekte. www.beatschweizer.com

Kunst am Indischen Ozean



Am 12. Dezember eröffnet die zweite Ausgabe der Kochi-Muziris Biennale im ehemaligen Hafen ihre Tore. Drei Schweizer Künstler sind mit von der Partie.

Bereits der Name des grössten Kunstevents in Indien gibt einen Hinweis auf die Ausrichtung: Kochi-Muziris Biennale. Muziris war einst eine wichtige Hafenstadt im Südwesten Indiens, bis sie im 14. Jahrhundert durch Flutwellen zerstört wurde. Daraufhin übernahm das nahegelegene Kochi den Handel zwischen Asien und Europa. An diesen Jahrhunderte währenden Austausch knüpft die neue Biennale an. Der aktuelle Kurator Jitish Kallat versteht es, durch sorgfältige Setzung von Themen aus der Geografie, der Geschichtsschreibung oder der Astronomie den Mythos der kosmopolitischen Hafenstadt, in der einst Sternbilder entdeckt wurden und

Vasco da Gama 1498 mit seiner Flotte ankerte, wieder aufleben zu lassen. Unter den eingeladenen Künstlern finden sich mit Julian Charrière, Christian Waldvogel und Marie Velardi in diesem Jahr drei Schweizer. Zudem wird der Ausstellungskatalog von der Schweizer Kunsthistorikerin und Publizistin Mirjam Fischer verantwortet. Wurden bereits an der ersten Biennale vor zwei Jahren fast 400 000 Besucher gezählt, so wird für die zweite Ausgabe zwischen dem 12. Dezember 2014 und dem 29. März 2015 mit noch mehr gerechnet.

kochimuzirisbiennale.org

Grenzüber-schreitend und transalpin

Viavai – Contrabbando culturale Svizzera-Lombardia ist am 7. September im Museo Cantonale d'Arte in Lugano feierlich eröffnet worden. Das von Pro Helvetia initiierte Programm stärkt die Vernetzung und die grenzüberschreitende Zusammenarbeit zwischen Institutionen und Kulturschaffenden aus der Schweiz und der Lombardei. Thematisch beruht der Kulturaustausch auf zwei Achsen: Die grenzüberschreitende Achse reflektiert den Einfluss und den Wert der italienischen Sprache in den Schweizer Grenzgebieten und hebt die Bedeutung der «Italianità» als festen Bestandteil der schweizerischen und europäischen Identität hervor. Die transalpine Achse, die hauptsächlich Mailand und Zürich einbezieht, untersucht die Beziehungen zwischen Kunst und Technik. 19 binationale Projekte aller künstlerischen Sparten gelangen bis April 2015 zur Umsetzung. Darunter beispielsweise die Ausstellung *Motion to Space* (Projekt *ArTransit*), die vom 14. Januar bis 15. Februar in der Galleria Milano und zugleich im Istituto Svizzero in Mailand gezeigt wird. Die Schau untersucht den Einfluss technologischer Entwicklungen auf die zeitgenössische Kunst. Oder das Projekt *XiViX Op. 1515 pour Marnequins & Ensemble*, das Musik und Modedesign vereint. Die daraus entstehenden Klangbilder sind an der Premiere am 21. Januar in Monthey im Wallis zu entdecken.

www.viavai-cultura.net

Seit 75 Jahren am Puls der Kultur!



1939 bis 2014: Pro Helvetia setzt sich seit 75 Jahren für Schweizer Kultur ein.

Am 20. Oktober 1939, also nur wenige Wochen nach Ausbruch des Zweiten Weltkriegs, gründete der Bundesrat formell die «Arbeitsgemeinschaft zur

geistigen Landesverteidigung». Vorausgegangen war ein breiter Schulterschluss zwischen Sozialdemokraten und Katholisch-Konservativen im Parlament. Die Arbeitsgemeinschaft, die Anfang 1940 ihre Geschäftsstelle in Zürich am Hirschengraben 22 eröffnete, sollte angesichts der Bedrohung durch das Nazi-Regime und das faschistische Italien ein Gegengewicht zur «staatlich organisierten Propaganda aus den Nachbarstaaten» schaffen.

So hatte der federführende Bundesrat Philipp Etter in der «Botschaft über die Organisation und die Aufgabe der schweizerischen Kulturwahrung und Kultur-

werbung» vom 9. Dezember 1938 die Aufgabe der staatlich subventionierten Stiftung umrissen. In eine öffentlich-rechtliche Stiftung umgewandelt wurde Pro Helvetia indes erst 1949. Im Laufe ihrer 75-jährigen Geschichte ist die Stiftung immer wieder im Brennpunkt kulturpolitischer Weichenstellungen gestanden, die in der von den Historikern Claude Hauser, Jakob Tanner und Bruno Seger herausgegebenen Studie *Zwischen Kultur und Politik: Pro Helvetia 1939 bis 2009* eindrücklich nachgezeichnet sind. Seit ihrer Gründung setzt sich die Stiftung für Schweizer Kultur im In- und Ausland ein und trägt damit massgeblich dazu bei, dass jährlich weltweit rund 3000 Schweizer Kulturereignisse in über 90 Ländern stattfinden. Hinzu kommen gut 1000 kulturelle Projekte in allen Sprachregionen der Schweiz, die mit Unterstützung von Pro Helvetia realisiert werden können.

www.prohelvetia.ch

Spielerische Eroberung der Limmatstadt

Diesen Herbst verwandelte sich Zürich drei Tage lang in ein Gamer-Mekka: Über 2200 Game-Entwickler, Studierende und Branchenvertreter lockte das Festival *Ludicious* aufs Kasernenareal. Initiiert hatten das Schweizer Game-Festival die Stadt Zürich und Pro Helvetia.

Mit Live-Acts, Ausstellungen, Workshops und Konferenzen brachte das Festival junge Talente mit Vertretern aus der Game-Industrie zusammen. In diesem Rahmen lancierten Pro Helvetia, das Bundesamt für Kultur, Swissnex San Francisco und die Stiftung Suisa die dritte Auflage ihrer gemeinsamen Ausschreibung «Call for Projects: Swiss Games 2014/2015». Gleichzeitig bot *Ludicious* dem Publikum die Gelegenheit für spielerische Entdeckungen noch nicht veröffentlichter Games. Und selbst



Spiele in der virtuellen Realität ermöglichen neue Erfahrungen. Hier beim Game-Festival *Ludicious* in Zürich.

Kinder kamen mit eigens auf ihre Altersgruppe zugeschnittenen Workshops auf ihre Rechnung.

Die Veranstalter zogen eine positive Bilanz. Ins gleiche Horn stiess die *Neue Zürcher Zeitung*: «Das hiesige Game-Schaffen braucht den internationalen

Vergleich nicht zu scheuen», konstatierte sie rückblickend. Nächstes Jahr soll das Festival wieder über die Bühne gehen und mit einer nachhaltigen Nachwuchs- und Standortförderung dem hiesigen Schaffen weiter Aufwind geben.

www.ludicious.ch

Immer im Aufbruch

Das Wiener Kreativzentrum departure fördert seit zehn Jahren vielversprechende Ideen an der Schnittstelle von klassischer Wirtschaft und Kreativkultur.

Von Tiz Schaffer – Ein wenig bergan verläuft sie, die Hörlgasse im 9. Wiener Gemeindebezirk. Dort ist das Büro von departure, dem Kreativzentrum der Wirtschaftsagentur Wien. Die Autos brausen hier mit ordentlichem Tempo vorbei. Auch im sogenannten Wettbewerb der Städte geht es um Geschwindigkeit, wenn man mit ungewöhnlichen Einfällen die Wirtschaft ankurbeln und die Nase vorn haben will. Im 4. Stock eines Mehrparteienhauses arbeiten auf rund 150 Quadratmetern insgesamt sieben Leute. Vom sprichwörtlichen kreativen Chaos ist nichts zu bemerken, bloss in der Küche darf noch geraucht werden. Die Aufgeräumtheit ist sicher von Vorteil, hat die Institution jährlich immerhin rund drei Millionen Euro an Fördergeldern der Stadt Wien für kreative Projekte und Geschäftsideen zu vergeben.

Elisabeth Noever-Ginthör (39) ist seit einem halben Jahr die neue Leiterin des Zentrums. Sie kennt den Betrieb gut, seit 2006 ist sie mit an Bord. Mit einer eineinhalbjährigen Karenz, so erzählt sie, habe sie den nötigen Abstand gewonnen, um frischen Mutes an die Sache heranzugehen. Zu tun gibt es genug: departure greift in Wien ansässigen Menschen, Unternehmen und Projekten unter die Arme, die mit möglichst visionären Ideen das klassische Wirtschaftsleben und den Kreativsektor ein Stück weit zusammenrücken lassen. Und so für Synergien sorgen, die sich bestenfalls zu prächtig funktionierenden Geschäftsmodellen entwickeln.

Innovation und Nachhaltigkeit

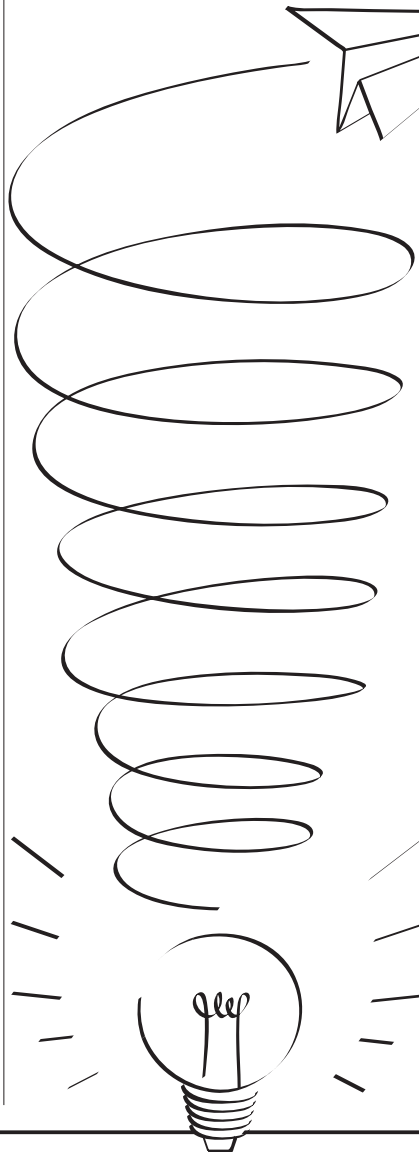
Man kann sich ein gutes Bild von departure machen, wenn man Einblick in die geförderten Projekte nimmt, die fein säuberlich auf der Homepage aufgelistet sind. Weit über 400 Projekte sind für die letzten zehn Jahre verzeichnet, in erster Linie aus Mode, Architektur, Design oder dem Kunstmarkt. Zuwendungen gibt es nur nach Jurybegutachtungen. Rund 20 000 Euro hat zuletzt das HappyLab erhalten, das sich mit Lasercuttern und 3D-Druckern beschäftigt. Für das Modelabel Bergfabel hat departure gar 200 000 Euro lockergemacht – die Höchstfördersumme in einem Zeitrahmen von drei Jahren. Damit sei es gelungen, die «avantgardistische, innovative» Kleiderlinie am Markt zu etablieren. Nachhaltigkeit

kommt immer gut: Für rund 50 000 Euro hat es sich die TOMeBike OG zum Ziel gesetzt, das Radfahren gerade für körperlich beeinträchtigte Menschen attraktiver zu machen – das Unternehmen tüftelt an einem dementsprechend konzipierten elektrischen Transportrad. Nicht nur die Projekte, auch die wirksam gewordenen Förderprogramme werden online ausgewiesen. Da gibt es etwa *pioneer* für Startups und *experts* für Unternehmen, die vor Wachstumsschritten stehen. Oder *focus*, wo jährlich ein Thema vorgegeben wird, zu dem Einreichungen möglich sind. Voriges Jahr etwa lautete das Thema *New Sales* und ging um Projekte im Vertriebsbereich.

Wer mit departure abheben will, sollte nicht nur abseits ausgetretener Pfade wandeln und ein schlüssiges Konzept vorlegen, sondern auch der englischen Sprache mächtig sein. «Social Entrepreneurship», «Urban Manufacturing», «Shared Economies», «Content Award», «Learning Journey» – das sind Betätigungsbereiche des Kreativzentrums, die Noever-Ginthör während des Gesprächs ins Spiel bringt. Aber schliesslich war es ein US-Amerikaner, der Ökonom Richard Florida, der die «kreative Klasse» Anfang der Nullerjahre definierte. «New» ist übrigens der Umstand, dass departure seit einiger Zeit nicht mehr als GmbH geführt wird, sondern in die Wirtschaftsagentur Wien eingegliedert ist. Manche hätten darin ein «Downgrading» erkannt, aber die Leiterin beteuert: «Fördervolumen und operatives Budget sind gleich geblieben.» Dass der jährliche Themencall heuer ausgeblieben ist – kommenden Jahr soll es wieder einen geben –, liege daran, dass man viel um die Ohren gehabt habe. Etwa mit der Publikation *Something special – Wien, die kreative Stadt*, die zum zehnjährigen Jubiläum erschienen ist. Sie hält nicht nur Rückschau, sondern vermittelt auch eine Ahnung davon, so Noever-Ginthör, «wohin die Reise künftig gehen wird.» Selbstverständlich mit departure als Flugbegleiter.

www.departure.at

Tiz Schaffer (*1974) ist Redakteur der österreichischen Wochenzeitung *Falter*.



Ein Stück vom Paradies

Von *Wagdy El-Komy* – Mit einem unbändigen Ehrgeiz, dieses Land zu entdecken, das für seine politische Neutralität, seinen kulturellen und zivilisatorischen Fortschritt und sein Bewusstsein von seiner speziellen Lage mitten in Europa bekannt ist, bin ich für einen Atelier-Aufenthalt von Pro Helvetia in die Schweiz gereist. Beladen mit allen möglichen Vorstellungen bin ich angekommen und wünschte mir, noch mehr und noch mehr über diesen kleinen, steinreichen Staat zu erfahren, dessen Banken die Schätze der gegenwärtigen und der gestürzten Diktaturen beherbergen und über dessen Tresore, die angeblich unter den Flüssen liegen, sich allerhand Legenden ranken.

Als ich im Flughafen Zürich Schweizer Boden betrat, war ich überzeugt, dieses mythische Klima sei geeignet für die Geburt meines vierten literarischen Werks. Tatsächlich aber hatte ich keine Ahnung, was es für einen Schriftsteller bedeuten könnte, sich in einem europäischen Land ganz dem Schreiben eines Romans über Ägypten und seine Leiden zu widmen. Erst nach meiner Ankunft hier wurde mir klar, dass jeder Schriftsteller diese Erfahrung braucht, die Erfahrung, weit weg vom eigenen Land zu sein, frei von beruflichem und familiärem Druck, um sich Rechenschaft über sich und seine Arbeit zu geben.

Eine Frage liess mich dabei nicht los: Wie kommt die Schweiz dazu, mich drei Monate lang zu finanzieren, damit ich hier wohnen kann, damit ich Schweizer Städte besuche, die Gesichter der Menschen aus der Nähe betrachte und einkaufen gehe wie jeder rechtschaffene Schweizer, der sich an die Verkehrsregeln hält, die langen Schlangen an der Kasse respektiert und nie und nirgends versucht, sich an seinen Mitbürgern vorbeizuschieben?

Während meines Aufenthalts konnte ich beobachten, wie die Schweizer ihr ruhiges, friedliches Leben leben: Niemand schaut finster und es gibt keinerlei Streitereien. Seltsam! Wie können die Schweizer ohne Streitereien leben? Nie habe ich sie

mürrisch gesehen und nicht ein lautes Wort gegen einen anderen habe ich gehört. Wo leben sie bloss diese hässlichen Verhaltensweisen aus? Hat Gott die Schweizer so friedlich geschaffen und alles Aggressive uns eingepflanzt? Oder haben sie etwa geheime Kammern, in die sie gehen, wenn sie einmal ausrasten wollen? Wie sehen Schweizer aus, wenn sie wütend sind? Ich habe in ihren Gesichtern Lächeln und Lachen gesehen. Ich habe Schweizer erlebt, die mich im Zug um Erlaubnis baten, sich neben mich setzen zu dürfen, aber ich habe niemals einen Schweizer gesehen, der einen anderen angerempelt oder sich mit ihm gar geprügelt hätte.

Ich habe mehr erlebt, als ich hier erzählen kann. Einmal ging ich ins Rathaus in Winterthur. Am Eingang stand ein Pärchen und knutschte. Deswegen war ich überzeugt, das Gebäude müsse ein Museum sein und trat ein. Von niemandem aufgehalten, wanderte ich durch die Gänge. Da und dort tauchten Angestellte auf, die von einem Büro zum anderen eilten. Es gab zahlreiche Gemälde mit Beschriftungen, die mir nichts sagten. Als ich jemanden fragte, wo denn das eigentliche Museum sei, antwortete er erstaunt, das hier sei kein Museum, sondern das Rathaus. Das war mir peinlich, und ich schlich mich davon. Ein

Land mit rechtschaffenen Bewohnern, die sich über Fremde nicht aufregen und sie nicht anfahren, auch wenn sie etwas falsch gemacht haben! Wo die Türen der Regierungsgebäude nicht streng bewacht sind!

Ich habe Freunde, die mir immer wieder ans Herz legen, die Schweiz nicht mehr zu verlassen, hier Arbeit und Aufenthalt zu suchen, während weit weg in Ägypten schmerzliche Dinge geschehen: harte Urteile gegen Journalisten; Festnahme und exzessive Bestrafung von Teilnehmenden einer Demonstration gegen ein willkürliches Gesetz; Erhöhung der Brennstoffpreise; regelmässige, oft tagelange Ausfälle der Strom- und Wasserversorgung – während des unerbittlichen Sommers. Und weit und breit kein Hoffnungsschimmer. Meine Freunde also raten mir zu bleiben. Aber ich fühle wie einst mein Ahn Adam: Auch er zog die Erde dem Himmel vor. Die Schweiz ist ein Stück vom Paradies, aber ich muss in mein Land zurück, um dort Wolken zu säen.

Wagdy El-Komy lebt als Autor und Journalist in Kairo. Auf Einladung von Pro Helvetia verbrachte er die Monate Mai bis Juli als Artist-in-Residence in der Villa Sträuli in Winterthur.

Aus dem Arabischen von Hartmut Fähndrich

Illustration: Rodja Galli





Sarah Haug

Hairsaloon, 2014

Tusche auf Papier

200 × 132 cm

Ob auf Papier, als Projektion, Wandmalerei oder Animationsfilm – die Werke von Sarah Haug sprühen vor Fantasie. Sie zeigen extravagante Fabelwesen – undefinierbare Hybride – mit Zügen von Tieren, Menschen und Pflanzen. Bei ihrer Kreation spielen der Zufall eine wichtige Rolle, erzählt die Künstlerin: «Ich zeichne in der Regel spontan und mit schnellen Strichen. Oft entwickeln sich die spannendsten Figuren aus einem Missgeschick.»

Das Thema der Identität taucht in Sarah Haugs Arbeiten immer wieder auf. In *Hairsaloon* rückt sie verschiedene Formen der Selbstdarstellung ins Bild. Entstanden ist diese Arbeit für eine Ausstellung in einem Raum gleich unterhalb eines Frisiersalons. «Dadurch liess sich der Besuch der Vernissage mit einem neuen Haarschnitt verbinden. So dienten meine Bilder auch als Inspiration», erinnert sie sich. Solche ungewöhnlichen Kombinationen sind typisch für die 1979 in Bern geborene Künstlerin, die von sich sagt, sie habe eine Schwäche für das Groteske.

Sarah Haug studierte visuelle Kommunikation, Illustration und Animation in Genf und Luzern und arbeitet als freie Künstlerin und Illustratorin in Genf. Ihr aktueller Animationsfilm *Terrarium N° 1* wurde 2014 am Fantoche in Baden, am Animatou in Genf und am Croydon IFF in London gezeigt. Mit einem narrativen VJ-Set wurde sie zudem ans Dokfest in Kassel eingeladen.

www.sarahhaug.com



Die Rubrik *Schaufenster* präsentiert jeweils ein Werk einer Künstlerin oder eines Künstlers aus der Schweiz.



Passagen, das Magazin der Schweizer Kulturstiftung Pro Helvetia, berichtet über Schweizer Kunst und Kultur und den Kulturaustausch mit der Welt. Passagen erscheint zweimal jährlich in über 60 Ländern – auf Deutsch, Französisch und Englisch.

IMPRESSUM

Herausgeberin

Pro Helvetia
Schweizer Kulturstiftung
www.prohelvetia.ch

Redaktion

Redaktionsleitung und Redaktion deutsche
Ausgabe: Alexandra von Arx
Mitarbeit: Isabel Drews

Redaktion und Koordination
französische Ausgabe:
Marielle Larré

Redaktion und Koordination
englische Ausgabe:
Marcy Goldberg

Redaktionsadresse

Pro Helvetia
Schweizer Kulturstiftung
Redaktion Passagen
Hirschengraben 22
CH-8024 Zürich
T +41 44 267 71 71
F +41 44 267 71 06
passagen@prohelvetia.ch

Gestaltung

Raffinerie AG für Gestaltung, Zürich

Druck

Druckerei Odermatt AG, Dallenwil

Auflage

20 000

© Pro Helvetia, Schweizer Kulturstiftung –
alle Rechte vorbehalten. Vervielfältigung und
Nachdruck nur mit schriftlicher Zustimmung
der Redaktion.

Die namentlich gezeichneten Beiträge müssen
nicht die Meinung der Herausgeberin wieder-
geben. Die Rechte für die Fotos liegen bei den
jeweiligen Fotografinnen und Fotografen.

**Die Stiftung Pro Helvetia fördert und vermittelt
Schweizer Kultur in der Schweiz und rund
um die Welt. Sie setzt sich für die Vielfalt des
kulturellen Schaffens ein, ermöglicht die
Reflexion kultureller Bedürfnisse und trägt zu
einer kulturell vielseitigen und offenen
Schweiz bei.**



Silberpreisträger
Sparte: Non-Profit/
Verbände/Institutionen

ONLINE

Passagen

Das Kulturmagazin von Pro Helvetia online:
www.prohelvetia.ch/passagen

Pro Helvetia aktuell

Aktuelle Projekte, Ausschreibungen und
Programme der Kulturstiftung Pro Helvetia:
www.prohelvetia.ch

Pro Helvetia Aussenstellen

Johannesburg/Südafrika
www.prohelvetia.org.za

Kairo/Ägypten
www.prohelvetia.org.eg

New Delhi/Indien
www.prohelvetia.in

New York/Vereinigte Staaten
www.swissinstitute.net

Paris/Frankreich
www.ccsparis.com

Rom, Mailand, Venedig/Italien
www.istitutovizzero.it

San Francisco/Vereinigte Staaten
www.swissnexsanfrancisco.org

Shanghai/China
www.prohelvetia.ch

Newsletter

Möchten Sie laufend über aktuelle Projekte
und Engagements von Pro Helvetia
informiert werden? Dann abonnieren Sie
unseren E-Mail-Newsletter unter:
www.prohelvetia.ch

PASSAGEN

Die nächste *Passagen*-Ausgabe widmet
sich dem Thema des grenzüberschrei-
tenden Kulturaustausches und erscheint
im Juni 2015.

Zuletzt erschienene Hefte:



Kunst aus der Cloud
Nr. 62



Design? Design!
Nr. 61



Hybride Kulturen
Nr. 60



Traumberuf Künstler
Nr. 59

Das Abonnement von *Passagen* ist kostenlos
und ebenso das Herunterladen der elektronischen
Version unter www.prohelvetia.ch/passagen.
Die Nachbestellung einer gedruckten Einzelausgabe
kostet Fr. 15.– (inkl. Bearbeitung und Porto).

“Was Szenografie im Innersten antreibt, ist der Wunsch, alle Sinne des Betrachters zu betören und ihn durch sinnliche Reize zu verführen.”

Theatraler Rahmen
Arnold Aronson, S. 14

“Mit einem Seitenblick zu Paul Watzlawick: Man kann nicht nicht inszenieren.”

Bühnen des Alltags
Martin Heller im Gespräch mit Till Briegleb, S. 22

“Räume werden nicht nur durch ihr gebautes Dasein definiert, sondern auch durch ihre Belebung, Bewohnung und Bespielung.”

Nicht aus Stein und Eisen
Immanuel Schipper, S. 27

“Entwickeln sich Konsumwelt und Werbung nicht gerade zu einer einzigen grossen szenografischen Inszenierung: angefangen bei der Stadt als Vergnügungspark bis hin zum designten Universum des Lifestyles?”

Unsere Erlebnisökonomie
Lieven De Cauter, S. 30

www.prohelvetia.ch/passagen