

passagen



Vergangenheit, Gegenwart, Zukunft

75 Jahre Kunst und Kultur in der Schweiz

Zwei Theaterworkshops in Oberägypten

Eine internationale Kunstkonferenz in Indien

Eine Neuinterpretation des Medea-Mythos in Albanien

Kunst und Kultur im Wandel

Dieser Jubiläumsausgabe von *Passagen* liegt als kleines Geschenk ein Plakat bei. Gestaltet wurde es von 22 Schweizer Künstlerinnen und Künstlern, die in den vergangenen zehn Jahren das Kulturmagazin mit ihren Beiträgen begleitet und geprägt haben. Es zeigt ihre Visionen von Kunst und Kultur in 25 Jahren.

- 3 **Chronologie**
Ein Streifzug durch die Geschichte von Pro Helvetia.
- 7 **Ein Blick in die Vergangenheit**
Über die Gründungszeit der Schweizer Kulturstiftung.
Von Daniel Di Falco
- 10 **«Ich fühlte die Notwendigkeit»**
Der Schriftsteller und Übersetzer Giovanni Orelli im Gespräch mit Yari Bernasconi
- 14 **Lautmaler und Klangpoet**
Ein Porträt des Künstlers, Musikers und Performers Christian Marclay.
Von Aoife Rosenmeyer
- 18 **Von Madrid über London nach Genf**
Die Choreografin und Künstlerin La Ribot im Gespräch mit Anne Davier
- 22 **Eine Mischung aus Guerilla und Poetik**
Die Medienkünstlerin Valentina Vuksic im Gespräch mit Christian Pauli
- 26 **Jodeln statt Bauchtanzen**
Die Jodlerin Nadja Räss im Gespräch mit Lena Rittmeyer
- 29 **An die Künstlerinnen und Künstler der Zukunft**
Tut, was notwendig ist! Ein Aufruf von Milo Rau
- 32 **ORTSZEIT**
Kairo: Zwei Kurse, viele Geschichten
Zwei Theaterworkshops mit unterschiedlicher Ausrichtung in Ägypten.
Von Menha el Batraoui
- 34 **New Delhi: Öffentliche Kunst im globalen Dialog**
An einer Konferenz in Mumbai werden Möglichkeiten von Kunst im öffentlichen Raum diskutiert.
Von Rosalyn D'Mello
- 36 **REPORTAGE**
Fettanzug statt Kindstod
Eine albanisch-schweizerische Theaterproduktion setzt sich mit dem Medea-Mythos auseinander.
Von Isabel Drews (Text) und Tristan Sherifi (Fotos)
- 40 **PRO HELVETIA AKTUELL**
Kulturelle Vielfalt Jubiläumspublikation Architekturbienale Die Schweiz in Bremen
- 42 **PARTNER**
Erfolg dank der Kaserne
Von Elsbeth Gugger
- 43 **CARTE BLANCHE**
Kunst und Krise
Von Eric Vautrin
- 44 **SCHAUFENSTER**
Plattform für Künstlerinnen und Künstler
Insight #1 und *Untitled*
Von Daniel Karrer
- 47 **IMPRESSUM**



Zur Bildstrecke

Die Collagen mit Fotografien der fünf Schweizer Künstlerinnen und Künstler stammen von Jean-Vincent Simonet. Der 24-Jährige hat 2014 mit Auszeichnung den Bachelor in Fotografie an der École Cantonale d'Art de Lausanne (ECAL) absolviert. 2015 wurde er für seine Arbeit *Maldoror* mit einem Swiss Design Award ausgezeichnet. Er lebt in Lausanne und teilt sich seine Zeit zwischen Auftragsarbeiten und freien künstlerischen Erkundungen auf. www.jeanvincentsimonet.com

Liebe *Passagen*-Leserin, lieber *Passagen*-Leser

Gleich mehrere Jubiläen sind bei Pro Helvetia in diesem Jahr zu verzeichnen: Vor 75 Jahren hat die Schweizer Kulturstiftung am Hirschengraben in Zürich, wo sie bis heute tätig ist, ihre ersten zwei Büroräume bezogen. Und vor 30 Jahren wurde zeitgleich mit der Eröffnung des Centre Culturel Suisse in Paris die erste Ausgabe von *Passagen* veröffentlicht. Grund genug, einen Blick in die Vergangenheit zu werfen. Eine Chronologie erzählt in grossen Schritten die Geschichte der Stiftung, von den Anfängen bis in die Gegenwart. In welchem politischen und gesellschaftlichen Kontext Pro Helvetia 1939 gegründet wurde und wie sich das Spannungsfeld zwischen Kultur und Politik auf ihre Arbeit ausgewirkt hat, untersucht der Journalist und Historiker Daniel Di Falco in seinem Auftaktartikel. Im Zentrum ihres Auftrags steht bei Pro Helvetia seit jeher die Förderung des Kunst- und Kulturschaffens. Deshalb bilden vier Gespräche und ein Porträt mit Kunstschaaffenden verschiedener Generationen und Disziplinen das Herzstück dieser Ausgabe. Der Schriftsteller Giovanni Orelli mit Jahrgang 1928 macht den Anfang, die Jodlerin Nadja Räss mit Jahrgang 1978 den Abschluss. Das Dossier schliesst der Theatermacher Milo Rau mit seiner flammenden Rede an die Künstlerinnen und Künstler der Zukunft.

Zur Zukunft noch eine Information in eigener Sache: Nach 30 Jahren und 65 Nummern begibt sich *Passagen* in Klausur. Wir gehen über die Bücher respektive über das Magazin und melden uns Ende 2016 mit neuem Tatendrang, frischen Inhalten und einer aktualisierten Erscheinung zurück.

Bis dahin wünschen wir Ihnen eine spannende Lektüre und viele anregende kulturelle Begegnungen.

Ihre *Passagen*-Redaktion



Kultur von lat. cultura = Bearbeitung, Pflege, Ackerbau. Aebimaschine vor 1930.

Ende des 19. Jahrhunderts

Erste Kulturinstitutionen des Bundes

1888 wird die eidgenössische **Kunstkommission** gegründet. 1890 entsteht das **Schweizerische Landesmuseum** und 1894 die **Schweizerische Landesbibliothek** (heute **Nationalbibliothek**).

1933

Geistige Landesverteidigung

Über alle Parteigrenzen hinweg verlangen **Parlamentarier, Intellektuelle und Medienschaaffende** angesichts der **faschistischen Bedrohung durch die Nachbarländer**, die **«Geistige Landesverteidigung»** der Schweiz zu stärken.

1935

Postulat an den Bundesrat

19. Juni: Der **Basler Nationalrat Fritz Hauser** fordert in einem **Postulat** den **Bundesrat** auf zu prüfen, wie die **schweizerische Identität** nach der **Machtübernahme Hitlers und Mussolinis** zu schützen sei. Der **Schweizerische Schriftstellerverein (SSV)** **doppelt** eine Woche später nach.

1938

Botschaft zur Kulturpolitik

12. November: Die **Neue Helvetische Gesellschaft (NHG)** präsentiert den Entwurf für eine **«Helvetische Stiftung»**. 9. Dezember: Der **Bundesrat** veröffentlicht eine **Botschaft zur Kulturpolitik «über die Organisation und die Aufgabe der schweizerischen Kulturwahrung und Kulturwerbung»**. Darin schlägt er eine vom **Bund subventionierte Kulturstiftung** vor.

1939

Gründung Pro Helvetia

5. April: Die Vorlage für eine Kultur-

stiftung wird wenige Monate vor Kriegsausbruch per Bundesbeschluss angenommen.

20. Oktober: Als privatrechtliche Stiftung geplant, wird Pro Helvetia angesichts des drohenden Kriegsausbruchs vorerst als Arbeitsgemeinschaft geführt. Erster Präsident ist alt Bundesrat Heinrich Häberlin, die Führung der Geschäftsstelle übernimmt für die nächsten 19 Jahre derselbe Karl Naef, der als Sekretär des Schriftstellerverbandes die Diskussionen um eine eidgenössische Kulturpolitik massgeblich geprägt hat. Ihr Ziel ist die Bewahrung der geistigen Unabhängigkeit der Kultur in der Schweiz angesichts der Bedrohung durch das nationalsozialistische Deutschland und dessen faschistischer Propaganda.

1940

Hirschengraben 22

Im April erfolgt der Einzug von

Pro Helvetia in die Räumlichkeiten am Hirschengraben 22 in Zürich. Die Arbeitsgemeinschaft arbeitet von allem Anfang

an subsidiär zu Kantonen und Gemeinden und auf Basis von Gesuchen. In den ersten Jahren werden die gesprochenen Mittel (500 000 Fr.) aufgeteilt: Die eine Hälfte geht an die Gruppe «Volk», die andere an die Gruppe «Armee» (besser bekannt unter dem Namen «Heer und Haus»).

1945

Neue Aufgaben

21. März: Pro Helvetia werden neue Aufgaben zugewiesen, die auf Austausch und Dialog

setzen und die Auslandsarbeit in den Fokus rücken. Ziel ist nach den Kriegsjahren nun ein «Ausbruch aus der geistigen und kulturellen Réduit-Stellung.»



Seit 75 Jahren befindet sich der Hauptsitz von Pro Helvetia am Hirschengraben 22 in Zürich.

1949

Autonome Stiftung

28. September: Aus der Arbeitsge-

meinschaft wird per Bundesbeschluss eine autonome Stiftung öffentlichen Rechts. Die Gruppe «Armee» wird aufgelöst.

1952

Nationalfonds

Der Schweizerische National-

fonds wird gegründet.

1964

Erstes Jahrbuch

Die Stiftung veröffentlicht das erste Jahrbuch, das das Wirken von Pro Helvetia zusammenfasst und als Informationsquelle für Parlamentarier und die Öffentlichkeit dient.

1969

Clottu-Kommission

Das Eidgenössische Departement des Innern (EDI) setzt unter dem Vorsitz von Gaston Clottu eine Kommission ein mit dem Auftrag, die Situation des schweizerischen Kulturangebots zu prüfen.

1971

Rund um den Globus

Mit der Ausstellung «La Suisse présente la Suisse» in Dakar, Senegal, unterstützt Pro Helvetia erstmals ein grosses Projekt auf dem afrikanischen Kontinent. War die Unterstützung der Stiftung bisher vorwiegend auf Projekte in den USA und Europa bezogen, so erweitert Pro Helvetia in den kommenden Jahren zunehmend ihren Radius und fördert vermehrt rund um den Globus.

1965

Pro Helvetia-Gesetz

17. Dezember: Der Bund erlässt ein eigenes Gesetz, das erstmals die Organisation und die Aufgaben von Pro Helvetia auf Gesetzesstufe umschreibt. Im Pflichtenheft:

- die kulturelle Eigenart der Schweiz erhalten und wahren
- das kulturelle Schaffen fördern
- den Kulturaustausch zwischen den Sprachgebieten und den Kulturkreisen in der Schweiz fördern
- die kulturellen Beziehungen mit dem Ausland pflegen.

Kunst der Gegenwart, Paris 1972.



1975

Clottu-Bericht

Pro Helvetia führt unter dem Namen «Espace» zum ersten Mal in der Geschichte ihrer Auslandsaktivitäten eine mehrmonatige Veranstaltungsreihe durch. In den von der Schweizer Verkehrszentrale zur Verfügung gestellten Räumlichkeiten in Paris finden Ausstellungen,

Theateraufführungen, Filmabende und Konzerte statt. Pro Helvetia organisiert damit erstmals ein Grossprojekt ohne Beteiligung der diplomatischen Vertretungen.

Die Clottu-Kommission publiziert ihren rund fünfhundertseitigen Schlussbericht zur Situation des schweizerischen Kulturangebots. Empfohlen werden eine Verankerung eines Kulturartikels in der Bundesverfassung und die Aufteilung kultureller Belange auf verschiedene Behörden, was 1978 zur Gründung des Bundesamtes für Kulturpflege (des heutigen Bundesamtes für Kultur, BAK) führt. Zudem sei der Kulturaustausch inner- und ausserhalb der Schweiz zu intensivieren.

1988

In Kairo

Eröffnung der ersten Aussenstelle in Kairo, Ägypten.

Im ersten Beitragsreglement von Pro Helvetia werden die

Unterstützung von Projekten auf Gesuch hin und von kulturellen Initiativen der Stiftung selbst, sogenannter Programme, als Haupttätigkeiten festgehalten. Beispiele für letztere sind «Galerie 57/34.6 km» von 2001–2007, das Kultur entlang der NEAT-Tunnelbaustellen fördert oder das zweijährige Programm «echos – Volkskultur für morgen» von 2006–2008, das den Brückenschlag zwischen Innovation und Tradition in der Volkskultur schafft.

1998

In Kapstadt

Eröffnung der Aussenstelle in Kapstadt, Südafrika.

Schweiz im Ausland und die Umsetzung der Strategie des Bundesrates für die Landeskommunikation der Schweiz.

1999

Landeskommunikation
Gründung
von Präsenz
Schweiz,

zuständig für die Wahrnehmung der

1985

In Paris

Der Gründung des Centre Culturel Suisse in Paris und dem damit verbundenen Kauf von Räumlichkeiten im

altehrwürdigen Hôtel Poussepin im Marais-Quartier geht ein langes Seilziehen zwischen Stiftungsrat und Bundesrat, beziehungsweise EDI, voraus. Eine Unterschriftensammlung mit gleichzeitigem Spenderaufruf des Westschweizer Magazins «L'Hebdo» verhilft der Anschaffung letztlich zum Durchbruch.

Lancierung von «Passagen». Die Kulturzeitschrift wurde anfangs fürs Ausland konzipiert und erscheint in deutscher, französischer und von der vierten Nummer an auch in englischer Sprache.

1989

Bundesamt für Kultur

Vereinigung des Bundesamtes für Kulturpflege mit dem Landesmuseum und

der Landesbibliothek zum Bundesamt für Kultur mit der Aufgabe, die vom Bund bisher über das EDI geführten kulturellen Aktivitäten zu koordinieren.

1991

In Osteuropa

Nach dem Fall des Eisernen Vorhangs

übernimmt Pro Helvetia die von der Direktion für Entwicklung und Zusammenarbeit (DEZA) eröffneten Büros in Polen, der Tschechoslowakei und Ungarn und nutzt sie als Aussenstellen.

1992

In Genf

Eröffnung der Antenne Romande in Genf.

2002

Beitragslimiten

1. Januar: Pro Helvetia leitet eine grundlegende Reform ein. Die wichtigste Neuerung ist die Erhöhung der finanziellen Beitragslimiten für das Sekretariat.

Anstatt bisher bis 5000 Fr. kann die Geschäftsstelle nun Gesuche bis 20000 Fr. in eigener Verantwortung beurteilen.

1986

In New York

In einer Volksabstimmung werden

sowohl die «Kulturinitiative»

(1 Prozent der jährlich budgetierten Gesamtausgaben des Bundes für die Kulturförderung) wie auch der bundesrätliche Gegenvorschlag verworfen.

Eröffnung des Swiss Institute in New York, USA.



Architekturausstellung in Bukarest, 1970.

2004

Hirschhorn-Affäre

Die Hirschhorn-Affäre rund um die Ausstellung «Swiss-Swiss Democracy» von Thomas Hirschhorn im Centre Culturel Suisse in Paris hat für Pro Helvetia zwar eine einmalige Budgetkürzung von 1 Million zur Folge, mündet jedoch in eine positive Evaluation der Stiftung durch die parlamentarische Verwaltungskontrolle.

In ihrer neu definierten Auslandstrategie verpflichtet sich Pro Helvetia dem Prinzip der Kulturräume: Russland/Sibirien; China; Indien und Südostasien; Ozeanien; Afrika; arabischer/nordafrikanischer Raum; Nordamerika; Lateinamerika. Mit Ausnahme von Ozeanien plant sie langfristig, in jedem der genannten Räume mit einer Aussenstelle vertreten zu sein.



Maja Hürsts «New Friends» in Mumbai, 2014.

2012

Erste Kulturbotschaft

1. Januar: Das Kulturförderungsgesetz und die erste Kulturbotschaft treten in Kraft. Als neue Aufgaben übernimmt Pro Helvetia vom Bundesamt für Kultur unter anderem die Nachwuchsförderung, die Kunstvermittlung, die Kunstbiennalen und die Schweizer Auftritte an internationalen Buchmessen. Dafür zieht sich die Stiftung beispielsweise aus der Schweizer Filmpromotion und Verlagsförderung zurück, die ans BAK übergehen. Februar: Die Aussenstelle in Südafrika wird von Kapstadt nach Johannesburg verlegt.

2014

Aktuelle Bilanz

Rund 4880 Veranstaltungen und Auftritte finden mithilfe von Pro Helvetia weltweit statt.

Unsere multimediale Chronologie ist ab Frühjahr 2016 online: www.prohelvetia.ch

2015

Zweite Kulturbotschaft

Das Parlament genehmigt die zweite Kulturbotschaft. Pro Helvetia will in der Periode 2016–2020 unter anderem das Schweizerische Kunstschaffen, die Kohäsion im Inland und die internationale Präsenz von Schweizer Kultur im Ausland stärken. Unter dem Titel «Kultur und Wirtschaft» soll zudem eine koordinierte Förderung von Design und interaktiven digitalen Medien erfolgen.

2007

In New Delhi

Eröffnung der Aussenstelle in New Delhi, Indien, und Schliessung der Genfer Antenne.

2010

In Shanghai

Eröffnung der jüngsten Aussenstelle in Shanghai, China.

2005

In Rom

Nach über zehnjähriger Aufbauarbeit in Osteuropa wird die Aussenstelle

von Krakau nach Warschau gezügelt; Bratislava, Prag und Budapest werden geschlossen.

Das Istituto Svizzero

in Rom erhält den Status eines Partnerinstituts von Pro Helvetia.

2009

Erstes Kulturförderungsgesetz

11. Dezember: Das Parlament verabschiedet das erste Kulturförderungsgesetz der Schweiz. Neu ist eine mehrjährige «Botschaft zur Finanzierung der Kulturförderung des Bundes» (Kulturbotschaft) vorgesehen, welche die Kulturpolitik des Bundes und die zur Verfügung gestellten finanziellen Mittel festlegt. Pro Helvetia ist Teil davon. Zugleich erfolgt eine grundlegende Reform der Stiftung, die mit zusätzlichen Aufgaben betraut wird. Das elektronische Gesuchsportal «myprohelvetia» wird aufgeschaltet.

2013

Abschied von Warschau

Schliessung der Aussenstelle in Warschau. Wie bei anderen Mitgliedern der Europäischen Union unterstützt die Geschäftsstelle von Pro Helvetia in Zürich Kulturprojekte zwischen der Schweiz und dieser Region direkt.

Eric Hattan und Julian Sartorius mit «Les Chaises Musicales», 2014.



Ein Blick in die Vergangenheit

Ja doch, da ist er, das muss er sein – der Papeienmensch mit der Karohose, diese echt schweizerische Bilderbuchfigur, der Freund der Kinder, eine Ikone der Nation. Wie er allerdings dasteht auf dem Balkon, unter sich ein Menschenmeer, die Linke am Mikrofon, die Rechte energisch gereckt zur *Sammlung der Massen*, wie die Episode im Buch von 1939 heisst – schon ein bisschen seltsam. Aber das Führerspektakel funktioniert, und Globi geht voran: «Vaterländisch, voll Erregung / Setzt ein Zug sich in Bewegung / Und es naht die Legion / Sich der grossen Landi schon.» Die Landi also, die legendäre Schweizerische Landesausstellung 1939 in Zürich: eine Wallfahrt zum Heimatgeist am Vorabend des Kriegs – es ist Globi, der hier die Wallfahrer mobilisiert. Tatsächlich stellt sich der Vogel bei seinem Marsch auf Zürich derart mussolinimässig an, dass der Historiker Georg Kreis mit der Szene vierzig Jahre später seine These vom «helvetischen Totalitarismus» belegen wird: Die Schweiz, in ihrem Willen zur Selbstbehauptung angesichts der totalitären Systeme, habe sich «zum Teil ähnlicher Mittel» bedient wie jene Diktaturen. Globi, der sich, so Kreis, «im Stil eines Duce» präsentiert, – ist ein Symptom, und das gleich mehrfach. Erstens demonstriert er, wie sich eine Demokratie in ihrer Vaterlandspropaganda mit den Attraktionen der faschistischen Bilderwelt infiziert. Als Kinderbuchfigur macht er zweitens klar, wie weit jene Propaganda reicht. Und drittens steht er exemplarisch für den Versuch, mit der Kultur Staat zu machen. Genau diesem Projekt verdankt

Wie die Schweiz einmal versuchte, sich eine Nationalkultur zu erfinden. Und wie daraus ein Paradox erwuchs, das der Kulturstiftung in den ersten Jahrzehnten zu schaffen machte.

Von Daniel Di Falco

Pro Helvetia ihre Existenz, ihre Aufgabe – und bald auch ihre Probleme.

Es geht um die «Geistige Landesverteidigung», jene politisch-kulturelle Bewegung der Dreissigerjahre, die der Bundesrat kurz vor dem Zweiten Weltkrieg zum staatlichen Programm erhebt. Sie soll einer Nation, die weder ethnisch, geografisch noch sprachlich eine Einheit bildet, einen Existenzgrund verschaffen: den gemeinsamen «Geist», wie man das in jenen Jahren nennt. Also die Kultur. In einem Mass, das in diesem Land einmalig geblieben ist, bekommt sie damit eine politisch tragende Funktion. Umgekehrt hat sie sich, wenn sie ihre eigene Daseinsberechtigung nicht riskieren will, der Staatsräson zu unterstellen.

Die politischen Allüren eines Vogels

Dass Globi jemals Fördermittel von Pro Helvetia erhalten hätte, ist bisher nicht bekannt geworden. Doch was den «Geist» ausmacht, den die Kulturstiftung ab 1939 fördern und verbreiten soll, und was es

zudem mit der Verschränkung von Kultur und Staat auf sich hat – das illustrieren seine Abenteuer ganz konkret. 1940, nach der Generalmobilmachung, erscheint der Band *Globi wird Soldat*: Der Vogel brilliert im Aktivdienst. Ein Jahr später stellt er seinen grossen Schnabel in den Dienst einer weiteren nationalen Mission, der Anbauschlacht. *Wie Globi Bauer wurde* übersetzt das agrarromantische Selbstverständnis der Schweiz in Verse für die Minderjährigen: «Kinder, ehret unsre Bauern! / Oh, ihr wäret zu bedauern / Ohne unsern Bauernstand / Der uns nährt im Schweizerland.»

Dabei ist der Vogel bisher keinesfalls mit politischen Allüren aufgefallen. 1932 wird er von einem Warenhaus als Reklame-maskottchen für Kinderanlässe lanciert. Ignatius Schiele, sein Erfinder, ist freilich nicht nur Werbechef bei Globus, sondern auch Mitgründer der «Tatgemeinschaft der Schweizerischen Jugend», einer Organisation zur Abwehr faschistischer und kommunistischer Umtriebe. Und so kommt es, dass die *Globi-Zeitung* ihrem jugendlichen Publikum 1939 erklärt, auch Globi werde fortan seinen Beitrag zum Schutz des Vaterlandes leisten. Dabei übernimmt er mitunter die Rolle jenes Staatsmanns, der die Geistige Landesverteidigung dirigiert. Schon im *Landi*-Buch tritt Globi als Festredner nach dem Bundespräsidenten Philipp Etter auf. Und als der Vogelmensch in den Kriegsjahren mit seiner Zeitschrift für aufrechte Gesinnung in den Kinderzimmern sorgt, und das ganz im Sinn der damaligen Staats- und Geschlechterordnung, da braucht er fast genau dieselben

Worte wie besagter Etter, der die Jugend mit einer Schulfunkrede auf den Ernst des Lebens eingeschworen hat: «Ihr Buben seid die Männer und Soldaten von morgen. Treue Wächter unserer Heimat sollt ihr werden. Und ihr Mädchen werdet einst die stillen, schaffenden Frauen und Mütter sein, die opferfreudig ihre Arbeit tun.»

Philipp Etter wird noch lange als umsichtiger Landesvater gelten, als Hüter der nationalen Einigung. Dabei kann der katholisch-konservative Politiker mit der modernen Demokratie und dem Liberalismus wenig anfangen: Sein Ideal ist das Mittelalter, die gottgefällige, hierarchische Ständegesellschaft der alten Eidgenossenschaft. Er träumt von einem autoritären Staat, das faschistische Italien ist ihm sympathisch, und im Bundesrat tritt er für eine verständnisvolle Haltung dem Nationalsozialismus gegenüber ein.

Die schweizerische Eigenart

Es ist vor allem dieser Etter, dem die Schweiz nicht nur die Gründung von Pro Helvetia zu verdanken hat. Sondern auch die erste Grundsatzerklärung einer nationalen Kulturförderung seit der Bundesstaatsgründung 1848. Das fünfzigseitige Papier trägt das Datum vom 9. Dezember 1938, heisst «Botschaft des Bundesrates über die Organisation und die Aufgaben der schweizerischen Kulturwahrung und Kulturwerbung» und geht als Evangelium der Geistigen Landesverteidigung in die Geschichte ein. Im April 1939 als Bundesbeschluss vom Parlament genehmigt, erklärt die Botschaft die «Besinnung auf unsere schweizerische Eigenart» zur Aufgabe des Kulturschaffens. So will der Bundesrat der wachsenden «Propaganda unserer Nachbarstaaten» begegnen; Kulturförderung ist demnach das Instrument, um «die geistigen Kräfte unseres Landes zu mobilisieren und für die Selbstbehauptung unseres Staates einzusetzen».

Was aber ist schweizerisch? Was ist überhaupt die Schweiz? Ein Land, so sagt es Globi, das Gott ausersehen hat, sämtlichen Völkern zu beweisen, dass man «trotz aller Rasse-, Sprach- und Charakter-Verschiedenheiten friedlich und sinnvoll miteinander und füreinander leben kann». Etwas gravitätischer hat es zuvor der Bundesrat in seiner Botschaft formuliert: «Der

schweizerische Staatsgedanke ist nicht aus der Rasse, nicht aus dem Fleisch, er ist aus dem Geist geboren. Es ist doch etwas Grossartiges, etwas Monumentales, dass um den Gotthard eine gewaltig grosse Idee ihre Menschwerdung, ihre Staatswerdung feiern durfte, eine europäische, eine universelle Idee: die Idee einer geistigen Gemeinschaft der Völker und der abendländischen Kulturen! Diese Idee, die Sinn und

Erst mit dem wachsenden Nationalismus in der Zeit des Ersten Weltkriegs konnte sich die Idee etablieren, die Schweiz sei kulturell etwas Eigenständiges. So erklärte 1922 Robert Faesi, Germanist und Autor, die Deutschschweizer Literatur habe ein «eigenes Gepräge»; sie habe es durch die «politische Selbständigkeit» der Schweiz und aus den «Kräften des Gemütes und des Herzens» entwickelt.

«Der Unterschied zu den 50 Seiten der Botschaft von 1938 dürfte recht genau dem Spielraum entsprechen, den die Kultur im Verhältnis zur Staatsräson bekommen hat.»

Sendung unseres eidgenössischen Staatsgedankens zum Ausdruck bringt, bedeutet nichts anderes als den Sieg des Gedanklichen über das Materielle, den Sieg des Geistes über das Fleisch auf dem harten Boden des Staatlichen.»

Fleisch? Geist? Menschwerdung? Da spricht ein Katholik. Beziehungsweise sind es deren zwei: Etter hat die Botschaft unter Anleitung von Gonzague de Reynold verfasst, dem führenden katholischen Rechtsintellektuellen jener Jahre. Entscheidender aber als Gott – für die Kulturpolitik jedenfalls – ist die Absage an die «Rasse». Damit stellt sich die Schweiz dem Dritten Reich und seiner Staatsdoktrin entgegen. Wenn sie ein Staat ist, dann gerade wegen der «sprachlichen, religiösen und geistigen Mannigfaltigkeit»: Sie mache, so Etter, die «Gemeinschaft des schweizerischen Geistes» aus.

Ursprungsparadox einer Kulturpolitik

Die Willensnation, die ihre Einheit in der Vielheit findet – ein Gemeinplatz, mittlerweile. Tatsächlich aber kanonisiert die Geistige Landesverteidigung damit ein kulturelles Selbstverständnis, das lange alles andere als selbstverständlich war; die Literaturwissenschaftlerin Ursula Amrein hat das gezeigt. Hat die Schweiz eine nationale Literatur? Noch Autoren wie C.F. Meyer oder Gottfried Keller waren sich einig, dass es so etwas nicht geben könne: Entscheidender als die Zugehörigkeit zur Schweiz war jene zu den grossen Sprachnationen Deutschland, Frankreich, Italien.

Tatsächlich sind die Literaten die treibende Kraft auf dem Weg zum Konsens über die Nationalkultur, die mit der Botschaft von 1938 institutionalisiert wird. Der Preis dafür: eine rückwärtsgewandte Nationalästhetik. Sowie, laut Ursula Amrein: eine Anlehnung an jene Diktatur, vor der sich die Schweiz doch schützen will. So blicken die hiesigen Autorenverbände, seit den Zwanzigerjahren gegen alles «Fremde» und «Unschweizerische» engagiert, in einer «Mischung aus Euphorie, Zustimmung und Ablehnung» (Amrein) auf die Gleichschaltung der Künste im Dritten Reich. In den Dreissigerjahren verlangt der Schweizer Schriftstellerverein vom Bund ein vergleichbares Engagement für die nationale Kultur, wie es Deutschland vormacht. Er hat damit Erfolg, gewinnt Philipp Etter und entwirft mit ihm die Richtlinien einer nationalen Kulturpolitik. Die münden dann in jene Botschaft, mit der auch Pro Helvetia geschaffen wird.

Es gibt noch andere Widersprüchlichkeiten der Geistigen Landesverteidigung, die sich in der DNA der Kulturstiftung wiederfinden. Folgenreich ist die Bestimmung jener Sache, um die sie sich ihrem Auftrag gemäss zu kümmern hat: die Schweizer Nationalkultur. Einheit also, die aus der Vielfalt wächst – das heisst allerdings auch: Je stärker der Wille zur Einheit, der Versuch also, das kulturelle Profil der Schweiz zu schärfen, desto stärker würden zwangsläufig auch die gegenläufigen Kräfte, die «föderalistischen und antizentralistischen Momente», so die beiden Historiker Claude

Hauser und Jakob Tanner. Sie nennen es das «Ursprungsparadox helvetischer Kulturpolitik», die «subversive Unschärferelation in der nationalen Selbstdefinition». Und: «Während des ersten Vierteljahrhunderts ihres Bestehens beruhen Einfluss und Erfolg von Pro Helvetia darauf, dass sie einen Weg findet, dieses Problem effektiv auszublenden.»

Im Korsett der Landesverteidigung

Ewig wird diese Ausblendung in der Tat nicht funktionieren. Eines Tages wird die Kulturstiftung sogar einen Auslandauftritt unterstützen, der jenes Problem zum offiziellen Motto macht: «Es gibt keine Schweizer Kultur», so der Titel der *Schweizer Kulturtage* in Thüringen 1994. Vorerst aber verhindert das enge Korsett der Geistigen Landesverteidigung, dass die «Unschärferelation» ihre Wirkung entfaltet: Von rechts bis links versteht man Kultur lediglich als Verlängerung jener konservativen Staatsideologie, welche die Botschaft von 1938 proklamiert. Ein Autor wie C.A. Loosli mag zwar bezweifeln, dass die Geistige Landesverteidigung zu Recht so heisst: «Wollt ihr wirklich den Geist dem Land erhalten», dichtet er 1943, «so lasst ihn zunächst einmal walten!» Aber das ist eine einsame Stimme.

Am 1. November 1939 wird Pro Helvetia operativ, noch nicht wie geplant als unabhängige Stiftung, sondern bis 1949 provisorisch als Arbeitsgemeinschaft im Schoss des Bunds. Das vom Bundesrat berufene Personal sorgt für ein reibungslos verengtes Verständnis von Kultur: Generalsekretär wird Karl Naef, der sich schon als Schriftstellerpräsident für die Botschaft engagiert und auch die künstlerischen Veranstaltungen an der Landi 1939 programmiert hat. Und als Mitglied des Stiftungsrats prägt Gonzague de Reynold, Philipp Etters Lehrer, die Anfänge von Pro Helvetia.

So setzt sie sich für das Rätoromane, die Mundart und den Austausch zwischen den Landesteilen ein. 1942 lehnt sie es dagegen ab, das Projekt einer jüdischen Schweizer Geschichte zu unterstützen: weil «die Geschichte und das Wesen des Judentums kaum geeignet sind, die Liebe zur Heimat zu vertiefen und das Bewusstsein der eidgenössischen Zusammengehörigkeit zu verstärken». Die Botschaft

zur Kulturpolitik von 1938 betont wohl die konfessionelle Vielfalt, meint aber nur die christliche: In dieser «Heimat» haben die Schweizer Juden keinen Platz. Und das ist nur eine der «verschwiegenen Kehrseiten im nationalen Einigungsdiskurs» (Amrein). Ausgeschlossen bleiben auch Kulturschaffende mit einer kritischen Distanz zur Gesellschaft, zum Staat und zu den ästhetischen Normen der Geistigen Landesverteidigung.

1946 muss sich Pro Helvetia überwinden, die Aufführung der *Histoire du soldat* des Waadtländers C.-F. Ramuz in der Vertonung von Igor Strawinsky zu unterstützen – zumal daran auch ausländische Musiker beteiligt sind. Nicht weniger Mühe hat sie, in Paul Klee einen Vertreter des heimischen Kunstschaffens zu erkennen. Ein im bernischen Münchenbuchsee geborener Deutscher, in der Tat; an einer von Pro Helvetia organisierten Ausstellung zeitgenössischer Schweizer Malerei 1950 in Stockholm fehlt er. Kein Geld gibt es auch für Friedrich Dürrenmatts *Besuch der alten Dame*, den das Zürcher Schauspielhaus 1956 in Paris zeigen will. Das Stück sei «unschweizerisch», so der Bescheid: «makaber», «dekadent» und «nihilistisch». Für den Historiker Thomas Kadelbach zeigt der Fall, «dass das «Fremde» in der Geistigen Landesverteidigung nicht unbedingt ausserhalb der Landesgrenzen zu suchen ist, sondern auch ein Kulturschaffen bezeichnet, das sich kritisch mit dem offiziellen Verständnis der nationalen Identität auseinandersetzt».

Bekanntnis zur Autonomie

Und dabei ist der Krieg schon längst vorbei. Erst nach 1960 zerbricht der Konsens über die Einheit von Kultur und Staat, den der Bund unter Philipp Etter geschmiedet hat. Es dauert, bis Pro Helvetia die gesellschaftliche Öffnung und die Erweiterung des Kulturbegriffs nachvollziehen kann. Aber schliesslich befreit sie sich doch aus dem Gehäuse von 1938: In den Sechzigerjahren quittiert sie den Dienst an der Staatsräson und bekennt sich immer pointierter zur Autonomie der Kultur. Und damit zu ihrer eigenen.

Im Kalten Krieg wird die Geistige Landesverteidigung zwar noch einmal neu aufgelegt, im Namen des Antikommunismus.

Aber da macht Pro Helvetia nicht mehr mit. 1972, an der Weltausstellung in Montreal, programmiert sie eine Kinoreihe, und dazu gehört auch *Siamo Italiani*, Alexander J. Seilers Film über die Misere italienischer Einwanderer in der vermeintlich gastfreundlichen Schweiz. Das gibt Ärger mit der Schweizer Botschaft. Genau wie im Jahr darauf in Moskau wegen zwei anderer schweizkritischer Filme; zuerst protestiert die Frau des Botschafters, dann das Aussendepartement in Bern.

Kollisionen, Konflikte, Kontroversen: Das dürfte er nun sein, der Courant normal einer nationalen Kulturförderung, die es eigentlich nur falsch machen kann, wenn sie es richtig machen will – weil in diesem Land so etwas wie eine nationale Kultur, nach Hauser und Tanner, «gar nicht existiert». Jedenfalls nicht ohne den normativen Druck von Kriegs- und Krisenjahren. Das Kulturförderungsgesetz von 2009 macht es zwar weiterhin zur Aufgabe des Bunds, «den Zusammenhalt und die kulturelle Vielfalt in der Schweiz zu stärken». Das ist die altbekannte Formel. Zugleich sind diese elf Wörter aber auch schon alles, was das Gesetz zum Zusammenhang von Kulturpolitik und nationaler Identität zu sagen hat. Der Unterschied zu den fünfzig Seiten der Botschaft von 1938 dürfte recht genau dem Spielraum entsprechen, den die Kultur im Verhältnis zur Staatsräson bekommen hat.

Globi übrigens, der Geistige Landesverteidiger in den Kinderzimmern, ist jenen Geist sehr viel schneller losgeworden. Schon 1946, in seinem ersten Nachkriegs-abenteuer, ist er nach Paris gereist. Und hat dort, im Grand Palais, ein recht unbefangenes Verständnis von Kultur an den Tag gelegt: «Globi sieht mit Wohlgefallen / All das Schöne in den Hallen / Und sein junges Herz erbebt / Weil die Kunst ihn packt und hebt.»

Wichtigste verwendete Literatur:
Ursula Amrein: «Los von Berlin!» *Die Literatur- und Theaterpolitik der Schweiz und das Dritte Reich*. Zürich 2004.
Claude Hauser/Bruno Seger/Jakob Tanner (Hrsg.): *Zwischen Kultur und Politik. Pro Helvetia 1939 bis 2009*. Zürich 2010 (darin u.a. Thomas Kadelbach).
Georg Kreis: *Vorgeschichten zur Gegenwart. Ausgewählte Aufsätze, Band 2*. Basel 2004.

Daniel Di Falco ist Historiker und Journalist beim *Bund* in Bern.

Giovanni Orelli, 87





Der Schriftsteller in seinem
Ferienhaus nahe Airolo.

Giovanni Orelli, Ihr Schaffen stösst bei den Kritikern auf bemerkenswerte Zustimmung, und mehrere Ihrer Bücher werden bereits als kleine Klassiker der Schweizer Literatur angesehen. Wie beeinflusst das Ihr Schreiben?

Ohne es beschwören zu können, ja, Erfolg im Sinn von Anerkennung, Würdigung durch den einen oder anderen Leser, hat mein Schreiben tatsächlich beeinflusst. Nie aber habe ich dabei den wirtschaftlichen Erfolg vor Augen gehabt: *carmina non dant panem*, wie man schon vor Jahrhunderten sagte. Von Kunst allein wird keiner satt.

Kann eine solche wiederholte, fast geschlossene Zustimmung in Bezug auf das eigene Schaffen nicht auch gefährlich sein?

Kaum oder gar nicht, zumindest was mich betrifft! Es ist eine seltsame Sache mit dem Erfolg. Der Punkt ist der Unterschied zwischen Schein und Sein. Im Grunde spielt es keine grosse Rolle, was gesagt wird, denn man hat immer selbst ein Bewusstsein dafür, was man gemacht hat und gerade macht.

Ihr Erstlingsroman, *L'anno della valanga* (1965), auf Deutsch 1966 unter dem Titel *Der lange Winter* erschienen, steht vielleicht emblematisch für den «Bruch» mit den Schriftstellern, die damals die Tessiner Literaturszene dominierten: namentlich Francesco Chiesa und Giuseppe Zoppi. Zusammen mit anderen

Autoren wie beispielsweise Anna Felder und Plinio Martini haben Sie damals die dumpfe, vielleicht provinzielle Vorliebe für das Idyllische heftig erschüttert. Im Nachhinein kann man es als «Entscheidungen einer Generation» bezeichnen, wie 2013 der Titel einer Ausgabe der Zeitschrift «Quarto» lautete. Wie kam es damals soweit?

Der lange Winter entstand fast wie ein Tagebuch. Es war der Versuch, zu erzählen und zu verstehen, was in diesem Moment geschah. Es war eine Annäherung an die Realität. Ich wollte den Personen um mich herum in die Gesichter sehen und zuhören, was sie sagen. Es ist erfreulich, dass es einen solchen «Bruch» auch bei anderen und in der Gesellschaft gab, zumindest in einem Teil der italienischsprachigen Schweiz und einem Teil Italiens und der Deutschschweiz.

Haben andere «Generationen» nach Ihnen ebenfalls versucht, einen Kurswechsel einzuschlagen?

Ich glaube nicht. Ich lasse mich nicht täuschen von den seltenen Fällen, in denen jemand mit sprachlichen Allüren verblüffen will und bei den Anspruchslosen Applaus einheimst.

Aber das sozialpolitische Umfeld hat sich in den letzten Jahrzehnten stark verändert, ebenso das kulturelle ...

Ich möchte nicht als Pessimist dastehen, aber wenn ich mich heute umsehe, sehe ich Verwilderung, Geschwätz, Opportunismus. Ich sehe Politiker, die in erster Linie Gehorsam und Chancen für sich wollen, bevor sie sich um die Bürger kümmern. Davon ist auch die Sprache betroffen, die immer ärmer wird. Man sollte aufhören, die Gegenwart zu loben, und nicht vergessen, ab und zu auch in die Vergangenheit zu schauen. Heute schreibt man zum Beispiel viel weniger. Die Folge ist eine besorgniserregende Oberflächlichkeit. Zudem scheinen wirtschaftliche oder politische Interessen wichtiger zu sein als die menschlichen. Als ich jung war, waren die Bauern in meinem Umfeld immer pragmatisch und ernst in Bezug auf die Interessen der Gemeinschaft, und zwar un-

abhängig von ihren politischen Überzeugungen und persönlichen Implikationen: Man tolerierte, ja, man belohnte, wer Gutes tat.

«Ich fühlte die Notwendigkeit»

Giovanni Orelli, einer der wichtigsten italienischsprachigen Schweizer Schriftsteller, spricht über Erfolg, Opportunisten und prägende Begegnungen.

Interview: Yari Bernasconi

Ist also der Moment gekommen für einen neuen «Bruch», vielleicht durch die jüngeren Generationen?

Kaum. Als ich, noch jung und von Gramsci und anderen beeinflusst, vom Konservativen zum Sozialisten wurde, hatte ich die Notwendigkeit dafür gefühlt. Heute nehme ich eine gewisse Gleichgültigkeit wahr. Die ganz Jungen scheinen in ihrer Schulzeit vor allem die Wirtschaft und ihr künftiges Gehalt im Blick zu haben.

Kehren wir zur Literatur zurück. Dem Klischee nach befindet sich der italienischsprachige Schweizer Schriftsteller irgendwo zwischen zwei verschiedenen Realitäten mit je eigenen Besonderheiten: der Realität des Landes, in dem er lebt, der Schweiz, und derjenigen des Landes, deren Sprache und Kultur er angehört, Italien. Stimmt das heute so noch?

Natürlich. Italien zog und zieht mich wegen vieler Dinge an. Zuerst wegen der Kultur, die in diesem Land entstanden und gewachsen ist. Etwa die Werke der Grossen der Literatur. Nennen wir, stellvertretend, Dante und Montale. Und es gibt die Kunst, nehmen wir Giotto bis Morandi. Und die Bildhauerei, die Musik und so weiter. Dann gibt es das italienische Volk, mit allem Positiven (die Mehrheit?) und Negativen (die Minderheit?). Das italienische Volk der Bergamasker, die in meiner Kindheit und Jugend im Sommer zum Heuen zu uns kamen. Aus späteren Jahren erinnere ich mich an die Italiener, die ich auf der Universität und danach kennen gelernt habe. Ich könnte viele Namen nennen. Aber wie Mandelstam könnte ich auch, wenn mich jemand nach meiner Biografie fragt, antworten: Meine Biografie ist auf die zahlreichen Bücher zurückführbar, die ich gelesen habe.

Und ich würde anfügen: «auf die zahlreichen Bücher, die Sie geschrieben haben.» Wie hat sich das Verhältnis zu Italien heute im Vergleich zu den Fünfziger- und Sechzigerjahren, von denen Sie erzählen, verändert?

Schwer zu sagen. Klar, viele Italiener, die unser Land loben, wenn sie in der Schweiz sind, vergessen und ignorieren uns sehr schnell, wenn sie zurück in Italien sind. Auch das sind oft Formen von Opportunismus. Trotzdem werden dank der Integrität einiger Personen nach wie vor Brücken zwischen Italien und der Schweiz geschlagen.

Und wie steht es mit dem Verhältnis des Tessins zum Rest der Schweiz? Ich denke an Ihre symbolische Entscheidung, Ihren Nachlass dem Schweizerischen Literaturarchiv in Bern zu übergeben.

“ Ein Sonett zu schreiben, ist ein bisschen wie ein 100-Meter-Lauf für einen Athleten; ein Roman ist wie ein 50-Kilometer-Lauf. ”

Das war ein politischer Akt, damit wollte ich sagen: Auch wir existieren. Aber auch die umgekehrte Richtung ist wichtig. Die Bewegung muss in beide Richtungen stattfinden.

Was haben Sie für eine Beziehung zu den jüngeren Schriftstellern? Und was hatten Sie seinerzeit, als Sie selbst noch ein junger Schriftsteller waren, für eine Beziehung zu den etablierten Autoren?

Von einigen wenigen Ausnahmen abgesehen, habe und hatte ich keine wichtigen Beziehungen zu jungen Schriftstellern. Ebenso wenig zu «etablierten». Aber wenn mir jemand etwas schickt, lese ich es immer und antworte ehrlich, was ich darüber denke. Was mich selbst anbelangt, möchte ich hier nicht Schriftsteller aufzählen, sondern lieber an die Lehrer erinnern, denen ich begegnet bin. Um nur einen Namen zu nennen: Albino Garzetti, Historiker. Als ich, nachdem ich ein paar Jahre unterrichtet hatte, nach Mailand ging, um zu studieren, hatte ich mir vorgenommen, irgendwann mit einer Arbeit über den Schriftsteller Italo Svevo abzuschliessen. Doch dieser Geschichtsdozent bekehrte mich zur Philologie und so schrieb ich schliesslich meine Diplomarbeit über Kirchenväter und die Autoren, die deren Werke im 14. und 15. Jahrhundert popularisierten. Dadurch kam ich dem 20. Jahrhundert – wenn auch nicht vollständig – abhanden, und tauchte in Themen ein, die sich für meine Kultur als fruchtbar erwiesen.

Wenn man über Ihr Schaffen und Schreiben spricht, werden stets die Charakteristika Belesenheit, sozialpolitisches Engagement, thematische Vielfalt, Ironie und sprachliche Experimentierfreudigkeit hervorgehoben. Finden Sie dieses Porträt gelungen? Gibt es Aspekte Ihres Schaffens, die Ihnen besonders am Herzen liegen und die nur selten erwähnt werden?

Ja, es ist ein knappes, aber passables Porträt. Ich würde vielleicht die Ironie besonders betonen. Was den letzten Teil Ihrer Frage betrifft, habe ich schon immer Angst gehabt, die Leser zu lang-

weilen. Die Langeweile ist für einen Schreibenden vielleicht der grösste Feind. Ich spreche hier von den Befürchtungen, nicht von den Resultaten, deren Beurteilung ich anderen überlasse.

Wir reden von «Belesenheit» und «Hochliteratur», aber damit ist natürlich keineswegs Schulmeisterwissen oder eitles Zitieren gemeint: Ihre Beziehung zur literarischen Tradition, von den Klassikern bis zur Moderne, wurzelt tief. Wie ist dieser ständige Dialog entstanden, und wie hat er sich entwickelt?

Sagen wir es so: Einem Anfänger muss man raten, sein Handwerk gründlich zu lernen. Man muss beim Schreiben sehr aufmerksam sein und nötigenfalls mehrmals von vorne anfangen. Und da nützt es, die guten Schriftstellerinnen und Schriftsteller der Vergangenheit zu lesen. Dante ist da für mich die Nummer eins.

Sie schrieben und schreiben immer noch sowohl Prosa als auch Gedichte, wenn wir die Essays und Übersetzungen mal beiseitelassen. Wie und wann setzt sich ein Genre gegenüber einem anderen durch?

Das hat jedes Mal mit dem Zufall zu tun – eines ergibt sich aus dem anderen. Manchmal unterbreche ich auch eine Arbeit, um etwas anderes anzufangen, und vergesse das erste für längere Zeit. Aber es geschieht immer aus einer expressiven Dringlichkeit heraus. Ich habe das Schreiben einmal mit Wettläufen verglichen: Ein Sonett zu schreiben, ist ein bisschen wie ein 100-Meter-Lauf für einen Athleten; ein Roman ist wie ein 50-Kilometer-Lauf. Letztlich hängt die Entscheidung für einen Schriftsteller auch damit zusammen, wie viel oder wenig ein Thema hergibt.

Wir haben schon kurz von Ironie gesprochen. Sie ist oft von einer gewissen literarischen Verspieltheit begleitet, vor allem in Ihren Gedichten. Ist Ironie ein Instrument für die Lektüre der Wirklichkeit?

Ja, auf jeden Fall. Vergil sagt zu Dante: «Rede jetzt, doch kurz und sinnig sprich», und genau dieses sinnige Sprechen ist in der Ironie enthalten. Auch der Bauer greift darauf zurück, wenn er in einem Gespräch einen besonderen, bissigen, angriffigen oder unterhaltenden Ton anschlagen will. Dazu fällt mir die Anekdote eines Städters ein, der sich bei einem Bauern aus meinem Umfeld einschmeicheln wollte. «Signore, Dottore, gnädiger Herr, wie soll ich Sie denn rufen?», hatte der Städter gefragt. «Rufen Sie mich, wie Sie wollen, aber rechtzeitig zum Abendessen», hatte der Bauer geantwortet.

Giovanni Orelli, geboren 1928 in Bedretto, ist Romancier, Lyriker, Übersetzer und Literaturkritiker. Er erhielt zahlreiche Auszeichnungen, etwa den Gottfried-Keller-Preis 1997 und den Grossen Schillerpreis 2012. Seine jüngsten Veröffentlichungen sind der Erzählband *I mirtilli del Moléson* (2014) und die Gedichtsammlung *Un labirinto* (2015). Er lebt in Lugano.

Yari Bernasconi, geboren 1982 in Sorengo, ist Literaturkritiker und Lyriker. Sein letzter Gedichtband heisst *Nuovi giorni di polvere* (2015). Er lebt in Bern.

Aus dem Italienischen von Barbara Sauser

Ich treffe Christian Marclay beim Aargauer Kunsthaus in Aarau, wo er mit den letzten Vorbereitungen für *Action* beschäftigt ist, seine erste Ausstellung in der Schweiz seit einigen Jahren. Entsprechend gross ist das mediale Interesse, dem er sich gut gelaunt und mit beeindruckender Diplomatie stellt. *Action* ist eine stille Präsentation – nichts Ungewöhnliches für eine Kunstausstellung, aber ein scharfer Kontrast zu *The Clock* (2010), dem Mammutwerk, das ihn weltberühmt machte. Für diesen 24-Stunden-Film montierte er Tausende kurzer Sequenzen aus Kino und Fernsehen, in denen eine Uhr gezeigt oder auf andere Weise eine Zeitangabe gemacht wird, so zu einer faszinierenden Collage von Bildern und Tönen, dass Film- und Echtzeit stets exakt übereinstimmen. Zwar hatte sich Marclay schon zuvor einen Namen gemacht, nicht zuletzt mit einer grossen Retrospektive, die 2003 im UCLA Hammer Museum von Los Angeles und danach im Seattle Art Museum, im Kunstmuseum Thun sowie in der Collection Lambert in Avignon zu sehen war. Mit *The Clock*, der 2011 an der Biennale von Venedig gezeigt und mit dem Goldenen Löwen ausgezeichnet wurde, erreichte er dann aber ein wesentlich breiteres Publikum, das weltweit in Scharen in die Vorführungen strömte – so zählte zum Beispiel alleine das New Yorker Museum of Modern Art, wo der Film 2013 einen Monat lang lief, in dieser Zeit über 40000 Besucher. Der Erfolg habe allerdings auch eine Kehrseite gehabt: «Das enorme Interesse an *The Clock* war natürlich sehr erfreulich, drängte aber gleichzeitig meine früheren Arbeiten in den Hintergrund und machte es mir schwer, mich auf neue Projekte zu fokussieren.»

Do-it-yourself und Tabubrüche

Marclay studierte ab 1975 an der Ecole supérieure d'art visuel in Genf, setzte danach seine Ausbildung am Massachusetts College of Art fort und verbrachte ein Austauschsemester an der Cooper Union in New York, wo er unter anderem von Hans Haacke unterrichtet wurde und sich seine Vorstellung dessen, was Kunst sein kann, massiv erweiterte. Kein Wunder also, dass es ihn gleich nach seinem Abschluss wieder zurück in den Big Apple zog: «New York sprühte zu jener Zeit nur so vor Kreativität, und ständig gab es irgendwo etwas Neues zu entdecken.» Begeistert tauchte er ein in die Ära des Punk, des Do-it-yourself und der Tabubrüche in der Kultur und damit in eine völlig andere Welt als die vergleichsweise homogene Schweiz, die er hinter sich gelassen hatte. Kunstschaffende mussten sich in der Regel nicht um die Rückzahlung von Studiendarlehen sorgen, sondern konnten ihre Unabhängigkeit

geniessen. Marclay lebte sich an seinem neuen Wohnort rasch ein, behielt aber auch die Bande zu seiner alten Heimat bei, lernte andere in New York ansässige Schweizer Künstler kennen – wie Not Vital – und arbeitete mit dem Swiss Institute zusammen. «Ich bin Schweizer, und ich bin Amerikaner. In Europa werde ich oft für einen amerikanischen Künstler gehalten, während in den USA viele denken, ich sei Schweizer. Mittlerweile ist meine Herkunft jedoch seltener ein Thema als früher, als die Kunst noch nicht so international war wie heute.» 2007 verliess er New York und zog nach London. «Egal, wo ich bin: Die Welt um mich herum ist stets eine wichtige Inspiration für meine Arbeit. Aus diesem Grund bin ich auch gerne unterwegs, ob in einer Stadt oder auf dem Land.»

Lautmaler und Klangpoet

Christian Marclay zählt zu den erfolgreichsten Schweizer Künstlern.

Anlässlich seiner Ausstellung im Aargauer Kunsthaus sprach er über seine Herkunft, seine Interessen und die Bereitschaft, dem Zufall Raum zu lassen.

Von Aoife Rosenmeyer

Dem Zufall Raum lassen?

Ein Ort wird jedoch immer einen besonderen Platz in seinem Herzen haben: «Ich vermisse die Intensität von New York und muss immer wieder mal hinfliegen, um meine Batterien aufzuladen. Allerdings hat sich die Stadt sehr verändert. Anfang der Achtzigerjahre war das Leben in New York noch so billig, dass man sich als junger Künstler auch ohne festen Job – oder die Unterstützung von Pro Helvetia – gut über Wasser halten konnte.»

Seit nunmehr über drei Jahrzehnten befasst sich Marclay eingehend sowohl mit bildender Kunst als auch mit Musik und hat sich in dieser Zeit stetig weiterentwickelt. Als Schlüsselmoment

seiner Karriere betrachtet er selbst übrigens nicht eines seiner bekanntesten oder erfolgreichsten Werke, sondern *Record Without a Cover* von 1985. Dafür presste er einen Mix von Stücken anderer Musiker auf Vinyl-Schallplatten und brachte sie ohne Schutzhülle in den Handel. Dadurch kam es auf dem Weg zum Käufer unweigerlich zu Kratzern und Verunreinigungen, die jedes Exemplar einzigartig machten. «Ein Teil dieser Philosophie steckt auch in der Ausstellung *Action*, nämlich die Bereitschaft, dem Zufall Raum zu lassen und ein Kunstwerk nicht als fertiges Produkt eines abgeschlossenen Prozesses zu sehen, sondern als etwas, das sich verändern und entwickeln kann.»

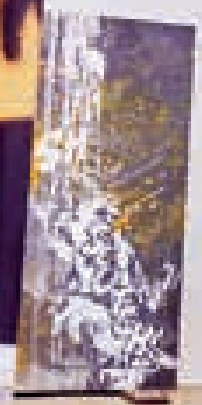
Über Genregrenzen hinweg

Als Brückenbauer zwischen bildender Kunst und Musik hat Marclay schon früh vieles der heutigen Museumspraxis vorweggenommen. «Glücklicherweise ist es mir immer möglich gewesen, in beiden Bereichen tätig zu sein. In der Musik ist es vielleicht etwas schwieriger, weil ich kein Komponist oder Musiker im traditionellen Sinn bin und die Musikwelt sehr konservativ ist. Die Kunstwelt ist offener und eher bereit, Einflüsse aus anderen Sparten, wie eben der

Christian Marclay, 60



Der Künstler beim
Aufbau seiner Ausstel-
lung *Action* im
Aargauer Kunsthaus.



Musik, zuzulassen.» Massgeblichen Anteil an dieser Entwicklung hatte seines Erachtens das Aufkommen der Videokunst: «Klangbasierte Kunst fand ihren Weg in die Galerien, in denen plötzlich nicht mehr zwingend absolute Ruhe herrschte.» Seither wagen sich immer mehr Künstler an das Überschreiten von Genre-grenzen. Eine der Plattformen für die Verflechtung verschiedener Disziplinen ist das Ether-Festival im Londoner Southbank Centre, das 2012 Marclays *Everyday* zeigte, eine Live-Collage von Bild und Ton mit Experimentalmusikern und einer Blaskapelle.

Im Zusammenhang mit Marclays Werk fällt häufig der Name von Marcel Duchamp, und tatsächlich gibt es einige Parallelen

“ Ich bevorzuge Werke, bei denen man sich nicht fragt, wie sie entstanden sind, sondern einfach genießt, wie sie einen bewegen und zum Nachdenken anregen. ”

zwischen den beiden. Duchamp war der Vater des Readymade, und auch Marclay, ein bekennender Anhänger dieses Konzepts, vereint zahllose Facetten und Traditionen des Arbeitens mit Objets trouvés. Dabei bedient er sich nicht nur bei der bildenden Kunst, sondern nutzt auch die aus der Popmusik bekannte Technik des Samplings oder verwendet Schnipsel aus Filmen. Mit beeindruckender Leichtigkeit kombiniert er ganz unterschiedliche Elemente zu filmischen Collagen, Animationen, Arbeiten auf Papier oder Leinwand (die Malerei und Siebdruck vereinen) oder musikalischen Aufführungen, wobei sich die Tiefgründigkeit seiner Werke oft erst auf den zweiten Blick erschliesst. Ein Beispiel dafür ist die Serie *Abstract Music* (1988–90), für die er Schallplattencover, die auf Gemälden basierten, so umgestaltete, dass sie am Ende wieder wie Gemälde aussahen. Vordergründig scheint es nur um Abstraktion zu gehen, doch eine genauere Betrachtung wirft Fragen darüber auf, wie sich Musik malerisch ausdrücken lässt, wie Musik und Kommerz zusammenhängen und wie Plattenfirmen ihre Künstler mithilfe anderer Kunstformen positionieren.

Das Medium im Dienst der Ideen

Während man sich heutzutage auch mit wenig technischem Hintergrundwissen als DJ, Komponist oder Regisseur betätigen kann, ist Marclay ein Verfechter des soliden Handwerks, sei es im digitalen oder im analogen Bereich. Obwohl er oft aus der Position eines Aussenstehenden agiert – zum Beispiel hat er nie Noten lesen oder schreiben gelernt –, beschäftigt er sich intensiv mit Prozessen und Verfahren, die er in der Folge unterwandert und verzerrt. «Der Do-it-yourself-Gedanke ist zentral. Möglichst viel selbst zu tun, führt zu anderen Ergebnissen. Nur wenn ich weiss, was ein bestimmter Prozess alles beinhaltet, kann ich ihn auch zweckentfremden. Interessiert man sich zu sehr für ein Medium und macht es zu seinem Lebensinhalt, rückt das Technische zu stark in den Mittelpunkt. Das Medium sollte immer im Dienst der Ideen stehen. Dies gilt insbesondere für die digitalen Medien, in deren Möglichkeiten man sich leicht verlieren kann. Ich bevorzuge Werke, bei denen man sich nicht fragt, wie sie entstanden sind, sondern einfach genießt, wie sie einen bewegen und zum Nachdenken anregen.»

Marclay beschreibt in diesem Zusammenhang die Entstehung von *Surround Sounds* (2014–15), das aus vier synchronisierten, über die Wände tanzenden Projektionen von lautmalerischen Comicschriftzügen besteht. Obwohl die Installation nicht mit Klängen untermalt ist, weist sie eine akustische Dynamik auf, ein An- und Abschwellen der visuellen Lautstärke, das mithilfe der Software *After Effects* erzeugt wurde. Seine jungen Assistenten hätten die Animationen gerne aufwendiger produziert, doch Marclay bremste ihren Eifer: «Ich wollte die technische Umsetzung möglichst einfach halten, um den fragmentarischen Charakter des Werks zu bewahren.» Seine ersten Erfahrungen mit dem Siebdruck machte

der Künstler, als er auf der Grundlage eines Ausschnitts von Andy Warhols *Electric Chair*, der ein im Hinrichtungsraum angebrachtes Schild mit der Aufschrift «SILENCE» zeigt, eigene Drucke herstellte.

Ein halbes Jahrzehnt später nutzte Marclay

diese Technik auch bei der Serie *Actions* (2012–14), für die er erneut onomatopoetische Wörter aus Cartoons verwendete und sie auf einen im Stil des Action-Paintings bemalten Untergrund druckte. «Abstrakter Expressionismus trifft auf mechanische Reproduktion à la Pop-Art – eine Allianz zweier Kunstrichtungen, die geschichtlich in Opposition zueinander stehen.»

Das Spiel mit Schriftzügen und Bezeichnungen lässt sich auch als ironischer Seitenhieb darauf interpretieren, wie Kultur kommuniziert und angepriesen wird. Als *The Clock* in Venedig gezeigt wurde, hiess es in allen Dokumenten «Christian Marclay, USA» – dabei hatte er 1995 am selben Ort noch die Schweiz vertreten. Als Folge davon stiess seine zweite Teilnahme an der Biennale bei den Schweizer Medien zunächst nur auf geringes Interesse. «Die Leute vergessen so schnell ... Aber ich frage mich ohnehin, wieso Venedig so viel Wert darauf legt, die Künstler nach ihrer Nationalität zu kategorisieren – in meinen Augen macht das längst keinen Sinn mehr.»

Noch bis am 20. März 2016 in der Staatsgalerie Stuttgart zu sehen: *Christian Marclay – Shake Rattle and Roll*.

Christian Marclay, geboren 1955, wuchs in Genf auf und studierte ebenda sowie in Boston und New York Kunst und Bildhauerei. Er erforscht seit über 30 Jahren die gemeinsamen Muster von bildender Kunst und Audiokultur. Er lebt in London.

Aoife Rosenmeyer stammt aus Nordirland, ist Kunstkritikerin und Übersetzerin. Sie lebt in Zürich.

Aus dem Englischen von Reto Gustin



Die Choreografin und Künstlerin in ihrem Studio in Genf.



Was wollten Sie als Kind einmal werden, wenn Sie gross sind?
Ich träumte schon als Dreijährige davon, eines Tages als Tänzerin auf der Bühne zu stehen. Mit 14 begann ich in meiner Heimatstadt Madrid mit klassischem Ballett, und mit 18 ging ich nach Cannes, an die Schule von Rosella Hightower. Spätestens da verwandelte sich mein Kindheitstraum in ein reales Ziel: Ich war endgültig fest entschlossen, Berufstänzerin zu werden.

Hätten Sie dafür nicht auch in Madrid bleiben können?

Ausserhalb der Folklore hatte der Tanz im Spanien der 1980er-Jahre keinen hohen Stellenwert. Obwohl ich die traditionellen spanischen Tänze sehr mag, schwebte mir ein anderer Weg vor. Ausserdem wollte ich etwas von der Welt sehen! So besuchte ich erst Kurse in Deutschland, New York und Paris, bevor ich nach Madrid zurückkehrte und an eigenen Projekten zu arbeiten begann.

Wie sah das kulturelle Umfeld aus, in dem Sie sich als junge Künstlerin bewegten?

1982 kamen in Spanien erstmals die Sozialisten an die Macht, und mit dem Übergang zur Demokratie setzte in allen Bereichen des Lebens, so auch in Kunst und Kultur, eine explosionsartige Entwicklung ein. Auf einmal gab es eine Vielzahl öffentlicher und privater Veranstaltungen, an denen man Kunstschaffende aus anderen Ländern treffen konnte. Isabel González - die Agentin von Pina Bausch, Carolyn Carlson und Trisha Brown - brachte französische Choreografinnen und Choreografen wie Joëlle Bouvier, Régis Obadia oder Mathilde Monnier nach Madrid. Sie lud uns, die spanischen Tänzerinnen und Tänzer, zum gemeinsamen Abendessen ein. Auf diese Weise lernte ich zum Beispiel Jérôme Bel oder eben Mathilde Monnier kennen.

Und wie ging es danach weiter?

1986 gründete ich gemeinsam mit der Tänzerin und Choreografin Blanca Calvo das Ensemble *Bocanada Danza*. Wir arbeiteten mit verschiedenen Autorinnen, Musikern und Tänzerinnen zusammen – unter ihnen Olga Mesa und Juan Dominguez – und nutzten den Schwung dieser kulturellen Explosion, die in den Achtzigerjahren Madrid und ganz Spanien prägte. Nichts war vorgegeben, so dass wir nach Herzenslust herumexperimentieren konnten. Allerdings zeigte sich rasch, dass das Modell der französischen Kompanien, also von Ensembles rund um einen Choreografen, die mit staatlicher Unterstützung einen eigenen, unverkennbaren Stil pflegen und weiterentwickeln, in Spanien nicht funktionierte. Zwar fehlte es nicht an talentierten Künstlern, und

vereinzelt entstanden auch kleinere Kompanien nach französischem Vorbild, aus denen sich jedoch keine starke künstlerische Bewegung mit nennenswertem kulturpolitischem Einfluss bildete. Insgesamt mangelte es an zu vielem, um auf dieser Basis eine dauerhafte Tanzszene zu etablieren – vor allem an politischem Willen, aber auch an Netzwerken, Festivals, Experten, Fachjournalisten und an Ausbildungen.

Dass Sie sich in der Folge für eine Solokarriere entschieden, hatte demnach wirtschaftliche Gründe?

Nicht nur. In erster Linie verliess ich das Ensemble, weil ich mich auf eigene Projekte konzentrieren wollte. Ich mag es, alleine zu sinieren und an Ideen zu feilen – so wie bei den *Piezas Distinguidas*, meinem Plädoyer für ein breiter gefasstes Spektrum von Tanz und Choreografie, sowohl im plastischen als auch im poetischen und politischen Sinn, und für mehr interdisziplinäre Denkansätze. Die von mir geschaffenen Objekte waren zwar technisch von einfacher Natur, bewirkten aber dennoch, dass der Tanz plötzlich nur noch eines unter mehreren Ausdrucksmitteln war. Zu jener Zeit wurde ich zu einer wahrhaft zeitgenössischen Künstlerin. Ich liess mich nicht von linearen Überlegungen leiten, sondern beschäftigte mich mit Gestaltung, Dauer und Aussage von Fragmenten sowie der Beziehung zwischen Autor, Darsteller und Zuschauer. Damals wählte ich auch meinen Künstlernamen mit dem vorangestellten Artikel: «La

Ribot» – das klang für mich bedeutungsvoll und barock, ein wenig divenhaft und punkig, aber zugleich auch kultiviert.

Wann kamen Sie erstmals nach Genf?

1995, auf Einladung von Gilles Jobin und Yann Marussich, den damaligen Kodirektoren des Théâtre de l'Usine. Sie hatten in Girona eine meiner ersten Aufführungen von *13 Piezas Distinguidas* gesehen und buchten mich für eine Veranstaltungsreihe mit Choreografinnen und Choreografen, die als «unkonventionell» galten, weil sie das Medium Tanz nicht in der bis dahin üblichen Form präsentierten.

Was ist Ihnen aus dieser Zeit besonders in Erinnerung geblieben?

Wie es war, im Kreise Gleichgesinnter die Grenzen des Choreografierens neu auszuloten, und dass ich meine Ansicht dessen bestätigt sah, was «zeitgenössischen Tanz» ausmachen sollte: das Adaptieren von Vorgehensweisen aus anderen Sparten, um daraus etwas Neues entstehen zu lassen. Anfang der Neunzigerjahre gab es nicht viele Veranstalter, die unsere Arbeit anerkannten und

Von Madrid über London nach Genf

Immer unkonventionell und überraschend: Das ist die Madrider Künstlerin und Choreografin La Ribot, die seit nunmehr gut einem Jahrzehnt in Genf lebt und von hier aus ihre vielfältigen Projekte vorantreibt.

Interview: Anne Davier

unterstützten: Ana Rovira in Girona, das Institute of Contemporary Arts (ICA) mit Lois Keidan in London, Nikki Millikan in Glasgow, Cis Bierinckx in Salzburg, Mark Deputter und Gil Mendo in Leuven und Lissabon, und später kam noch Berlin hinzu. Nach und nach bildete sich ein kleines, junges und sehr aktives Netzwerk, und als Gilles und Yann die Leitung der Usine übernahmen, fanden sie sich im Epizentrum einer paneuropäischen Bewegung wieder.

Wie kam Ihre Arbeit in Genf an?

Sehr gut! Das Publikum war jung, begeisterungsfähig und bereit, sich zum Lachen bringen zu lassen – Humor war für mich schon damals ein wichtiges Instrument, um mich über Konventionen hinwegzusetzen und immer wieder einen Schritt weiter zu gehen. Das Programm der Usine war unglaublich spannend. Viele der auf-

Judith Night von Artsadmin zusammen, einer netzwerkartigen Struktur zur Förderung zeitgenössischer Kunst. Bald darauf gehörten wir zu einer Gruppe von etwa 15 Künstlern, die von sieben oder acht Agenten betreut wurden, und Eduardo Bonito wurde unser Produzent. Nach und nach knüpften wir immer mehr Kontakte und kamen beruflich voran. Insbesondere die *Piezas Distinguidas* waren sehr erfolgreich, was wohl auch daran lag, dass ich einen sehr angelsächsischen Humor habe.

2004 kamen Sie dann nach Genf ...

Es war vor allem Gilles, der London verlassen wollte. Er träumte davon, ein festes Ensemble aufzubauen, was in London unmöglich war. Gilles arbeitet gerne auf einem abgesteckten Terrain, auf dem er sich als Künstler – anders als auf dem kaum überschaubaren

Londoner Kulturmarkt – auch tatsächlich Gehör verschaffen kann. Allerdings hatte sich Genf seit meiner Zeit an der Usine verändert, und ich mich wohl auch. Ich begann, an der dortigen Hochschule für Kunst und Design (HEAD) zu unterrichten,

und initiierte einen eigenen Fachbereich für darstellende Künste – ein interessanter Seitenwechsel, war ich doch bis dahin frei wie ein Vogel und wurde nun plötzlich Vertreterin einer Institution. Dies hinderte mich jedoch nicht daran, mich künstlerisch weiterzuentwickeln, ganz im Gegenteil. Nicht zuletzt dank der Unterstützung, die ich in der Schweiz erhalten habe, kann ich heute in mehreren Sparten und an unterschiedlichen Schauplätzen (Museen, Galerien, Kinos, Theater) tätig sein.

Was ist Ihr Hauptanliegen für die kommenden Jahre?

Die weitere Förderung der choreografischen Vielfalt und des choreografischen Denkens durch die Aufnahme von Einflüssen und Vorgehensweisen aus anderen Sparten. Aus dem zeitgenössischen Tanz und Theater und aus der visuellen Kultur, die auf ästhetischen, philosophischen und politischen Überlegungen basieren und einem regen Interesse an Körpern sowie der intrinsischen Beziehung zu Raum und Zeit. Zudem werde ich neben neuen Projekten auch weiterhin am *Proyecto Distinguido* arbeiten, das noch längst nicht abgeschlossen ist. Ich möchte in Genf bleiben, weil ich mich hier sehr wohl fühle. Mein jüngerer Sohn hat sich in der Schule gut eingelebt, und sein älterer Bruder studiert Gartenbau. Und ich werde wieder an der HEAD unterrichten.

Die Künstlerin und Choreografin La Ribot (eigentlich Maria Ribot) wurde 1962 in Madrid geboren. Sie studierte klassisches und modernes Ballett sowie zeitgenössischen Tanz und lebt nach fast einem Jahrzehnt in London seit 2004 in Genf. www.laribot.com

Anne Davier (*1968 in Genf) ist künstlerische Mitarbeiterin der Association pour la Danse Contemporaine (ADC) in Genf und Chefredakteurin des *Journal de l'ADC*. Zusammen mit der Tanzforscherin und -historikerin Annie Suquet hat sie ein Buch über die Geschichte des zeitgenössischen Tanzes in der Schweiz verfasst, das im September 2016 erscheinen wird.

Aus dem Französischen von Reto Gustin

“ Mein Hauptanliegen ist die Förderung der choreografischen Vielfalt und des Denkens durch die Aufnahme von Einflüssen und Vorgehensweisen aus anderen Sparten.

“ tretenden Künstler waren in meinem Alter, und wir sprachen alle dieselbe Sprache. Das Gefühl des Fremdseins, das ich von früheren Reisen her kannte und im Übrigen auch durchaus schätzte, stellte sich in Genf gar nicht erst ein. Stattdessen war ich Teil einer Familie, deren Mitglieder enorm viel voneinander lernen konnten – einer aktiven, politisierten Generation, die zusammengelassen war, um Projekte voranzutreiben und bekannt zu machen.

Obwohl es Ihnen in Genf so gut gefallen hatte, führte Sie Ihr Weg dann aber nach London.

Gilles Jobin und ich waren in Genf ein Paar geworden. Auf der Suche nach dem Spanien der 1980er-Jahre zog er zu mir nach Madrid, wurde aber nicht fündig. In der Folge entschieden wir uns, nach London umzuziehen, von wo ich bereits eine Anfrage vorliegen hatte. Doch auch während meiner neun Londoner Jahre war ich unzählige Male in der Schweiz, um in Zürich, Freiburg, Luzern, Lausanne oder Genf aufzutreten. Anderswo war meine Arbeit vielen Veranstaltern zu radikal. So interessierte sich etwa im Frankreich der Neunzigerjahre noch kaum jemand für die Verknüpfung von Tanz, Performance und visueller Kunst – weshalb ich auch vorwiegend zu Schauspielerevents eingeladen wurde. Erst um die Jahrtausendwende erhielten Gilles, Jérôme Bel, ich und andere Vertreter dieser bis dahin vernachlässigten Generation vermehrt Anfragen von Tanzfestivals und wurden, auch in Frankreich, stärker wahrgenommen und öfter besprochen. Zur selben Zeit nahm mich die renommierte Madrider Galeristin Soledad Lorenzo unter Vertrag, legitimierte mich dadurch als plastische und visuelle Künstlerin und ermöglichte mir den Verkauf meiner Stücke an öffentliche und private Sammlungen.

Wie gelang es Ihnen, sich in der Londoner Kulturszene zu etablieren?

Das erste Jahr war hart, und wir wollten eigentlich schon aufgeben und nach Spanien zurückkehren. Doch dann brachte uns Lois Keidan, eine Schlüsselfigur der Londoner Live-Art-Bewegung, mit

Eine Altbauwohnung in Zürich. Die Fenster sind offen, hochsommerliche Strassengeräusche schwappen von aussen in die Stube. Valentina Vuksic spielt einen Auszug aus der aktuellen Version von *Tripping Through Runtime* vor. Auf einem Gestell stehen vier Laptops, ein Mischpult, Induktionsspulen, ein altertümliches Floppy Disk-Laufwerk, Kabel. Vuksic startet die Computer und streicht mit Mikrofonen über die Tastaturen. Am Mischpult pegelt sie die abgefangenen Signale aus. Aus den Lautsprechern dringen zirpende, flirrende, pulsierende Geräusche aus den Tiefen von digitalen Gerätschaften. Auf einem schwarz-weissen Bildschirm huschen altertümlich anmutende Programmierhinweise vorbei. Mit all ihren Gerätschaften wird Valentina Vuksic ein paar Tage nach dem Interview am Festival *Disnovation pop-up* im Strelka Institut in Moskau auftreten.

Harddisko ist die erste Arbeit, mit der Sie bekannt geworden sind. Es ist eine Installation von aktivierten Festplatten, die mittels Induktionsspulen zum Klingen gebracht werden. Wie sind Sie dazu gekommen, mit diesem doch eher ungewöhnlichen Instrument Musik zu machen?

Ab 2001 studierte ich an der Zürcher Hochschule der Künste *Neue Medien*. Anlässlich des Semesterprojektes *Modding* sollten wir auf künstlerische Art und Weise Soft- oder Hardware manipulieren. Da lagen Festplatten herum, ohne Gehäuse. Die habe ich an den Strom geschlossen, um zu sehen, wie der Lesekopf sich bewegt. Ich wollte die mechanischen Geräusche verstärken, die dabei entstehen. In einem Zürcher Elektronikfachgeschäft fand ich sogenannte Induktionsspulen. Diese Pick-ups, die ich heute noch verwende, stammen aus den 1950er-Jahren und zeichnen keine Schallwellen auf, sondern Spannungen, die von elektromagnetischen Feldern erzeugt werden. Sie wurden entwickelt, um Telefongespräche unbemerkt aufzuzeichnen. Interessanterweise haben die Telefonadapter Signale aufgenommen, die von Programmen stammen, die auf den Festplatten eingespeichert sind. So ist dieser Chor aus Festplatten entstanden. Wichtig war mir dabei, Funktionsweise und Eigenheiten der einzelnen Festplatten so wenig wie möglich zu manipulieren. Ich habe sie bloss ein- und ausgeschaltet, nicht auf die Daten zugegriffen.

Sie haben zunächst in Stuttgart angewandte Informatik studiert und sind dann via Studium der Medienkunst zur Musik gekommen. Wann haben Sie das erste Mal live gespielt?

Richtig, ich habe keinen musikalischen Background. Nach der Arbeit mit Festplatten in *Harddisko* ging es 2006 in der Installation *Sei Personaggi Part 2* um Arbeitsspeicher. Dafür habe ich mit Mitteln des Linux Betriebssystems ein Software-Stück für Arbeitsspeicher geschrieben. Mein erstes Konzert war erst später, 2007. Mit Live-Konzerten begann ich eher aus Verlegenheit, weil ich keine Installation hätte vorlegen können. Seitdem sammle ich meine Aktivitäten unter *Tripping Through Runtime*. Ich interessierte mich mehr und mehr für bestehende Software, vor allem Betriebssysteme, die ich assoziativ sammle und ihre elektromagnetische Aktivität als Klang abhöre.

Eine Mischung aus Guerilla und Poetik

Valentina Vuksic ist gelernte Informatikerin und Medienkünstlerin. Obwohl sie sich selbst nicht als Musikerin bezeichnet, gibt sie vermehrt Konzerte.

Interview: Christian Pauli

Bezeichnen Sie sich als Musikerin?



Nein, und trotzdem trete ich im Bereich der experimentellen Musik auf. Zu Beginn hatte ich darum Berührungängste. Inzwischen betrachte ich einen queren Zugang zur Musik als ganz wichtig. Einen ebenso unbelasteten Zustand versuche ich beim Spielen der Computer zu erreichen. Ein Konzert ist ein Zwischenbericht aus einem laufenden Prozess, kein Endprodukt. Darum bevorzuge ich auch kleine, intime Orte.

Wie benennen Sie Ihre Arbeit? Musik? Medienkunst?

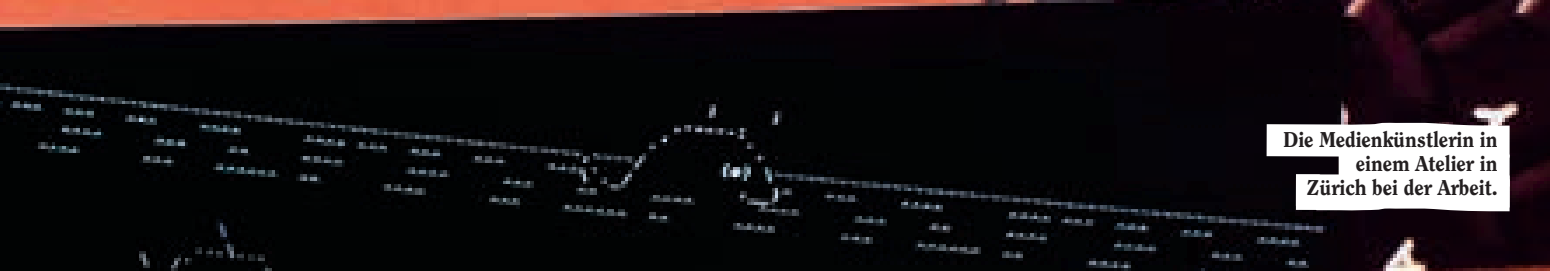
Zunächst wurde meine Arbeit im Kontext von Medienkunst gezeigt. Später auch als experimentelle Musik, was keine Absicht war, sondern sich so entwickelt hat. Auf jeden Fall sind die Geräusche das wichtigste Medium für mich, um ein Publikum zu erreichen. Ich beschäftige mich mit dem Raum zwischen Hard- und Software als physischem Ort. Das ist mein künstlerisches Material. Gleichzeitig will ich eine eigene Haltung zur digitalen Technologie entwickeln.

Und wie ist Ihr künstlerischer Zugang zur digitalen Technologie?

Computer sind keine anonymen Gerätschaften. Firmen und Entwickler haben sich in sie hineingeschrieben. Sie führen ein physisches Dasein an einem bestimmten Ort, und sie werden von Menschen bedient, die ihrerseits eine physische Präsenz haben. Diesem Gedanken gehe ich in meiner Arbeit nach. Ich beginne auf der Software-Ebene, die von der physischen Realität der Geräte zunächst einmal losgelöst gedacht ist. Wird sie ausgeführt, dann auch in einer spezifischen Realität, die über die elektromagnetische Welt hörbar wird. Sehr inspirierend finde ich daher die Experimente aus der Seitenkanalanalyse. Dieser Zweig der Kryptanalyse beschäftigt sich damit, Nutzsignale aus den physischen



Valentina Vuksic, 41



Die Medienkünstlerin in
einem Atelier in
Zürich bei der Arbeit.



Emissionen von elektronischen Geräten zu extrahieren. Beispielsweise lassen sich aus den Schwankungen der Masse von leitenden Teilen eines Computergehäuses Rückschlüsse auf die Prozessierung ziehen. Die Snowden-Enthüllungen der letzten Jahre werfen ein ganz neues Licht auf die sonst akademisch anmutenden Experimente.

Haben die Geräte, mit denen Sie arbeiten, einen Charakter?

Charakter würde ich nicht sagen, aber sie haben spezifische Eigenschaften. Und sie verändern sich mit der Nutzung.

Gibt es gute oder schlechte Computer, die in Ihrem Fall ja Instrumente sind?

Ich kann nicht mit Computern arbeiten, die direkt an das Stromnetz angeschlossen sind. Bei 230V hört man von den subtileren Veränderungen des Stromverbrauchs durch das Ausführen von Software nur sehr wenig. Der statische Strom aus der Steckdose übertönt alles.

In Ihrer Arbeit scheint mir der Zufall eine gewisse Rolle zu spielen.

Vom angehörten Resultat her betrachtet mag das stimmen. Für meine Arbeit aber gilt das nicht. Sie beginnt mit einem klaren Ausgangspunkt. Für die Performance in Moskau ist es beispielsweise die Floppy Disk *Tinfoil Hat Linux*. Dieses kleine Betriebssystem

Szene weltberühmt gemacht. Der Weg von Norbert Möslang und Andy Guhl war aber anders als der Ihrige: Sie sind von der frei improvisierten Musik in die Medienkunst geraten.

Das klingt interessant. Ich kenne Norbert Möslang, aber nicht das Duo. Für mich waren beispielsweise der Künstler Martin Howse und seine Arbeit *PromiscuOS* eine wichtige Inspiration, in der ein Betriebssystem von sämtlichen Kontrollmechanismen befreit wird.

Ist das eine Art Guerilla-Taktik? Programme, Werkzeuge und Instrumente zweckentfremdet einzusetzen, also nicht so, wie sie gedacht sind?

Mir gefällt eine Mischung aus Guerilla und Poetik.

Lässt sich daraus eine bestimmte gesellschaftliche Haltung gegenüber Technologie ganz allgemein ableiten?

Ich vertrete keine dogmatische Position, sehe meine künstlerische Arbeit aber durchaus in einer Gegenposition zum konsumorientierten Elektronik- und Apps-Markt. Meine Bedürfnisse richte ich nicht nach dem aus, was die Industrie mir als Gerät oder als Betriebssystem vorgibt – ich versuche meine eigene Herangehensweise zu entwickeln.

Wir sind ja alle Sklaven dieser elektronischen Gadgets geworden. Wie ist das bei Ihnen?

Bis vor einem Jahr verzichtete ich auf ein Smartphone. Dann beschaffte ich mir ein Jolla, eines der wenigen Smartphones, auf dem ein Opensource-Betriebssystem installiert ist und keine Apps vorinstalliert sind. Programmtechnisch habe ich eine Vorliebe

für Linux, weil es für Transparenz und einen unverschnörkelten Zugang steht. Ich muss mich aber für einen Job auch anpassen. Von den sozialen Netzwerken halte ich mich fern. Das kann ich mir als Künstlerin, die im Moment zwei bezahlte Jobs hat, leisten.

Wenn Sie zu 100 % von der Kunst leben möchten, ginge das nicht mehr?

Nein, auf keinen Fall.

“ Computer sind keine anonymen Gerätschaften. Firmen und Entwickler haben sich in sie hineingeschrieben. Diesem Gedanken gehe ich in meiner Arbeit nach. ”

entstand 1998 in einer Szene, die sich vor Gehirnkontrolle und Ausspähung durch elektromagnetische Strahlung schützen wollte. Ausgehend von dieser Floppy, deren Absicht gerade wieder seltsam aktuell ist, entwickle ich ein Thema – hier also Sicherheit und Unsicherheit – und suche nach weiteren passenden Betriebssystemen. Erst dann spiele ich die dort vorhandenen Tools auf den Rechnern aus meinem persönlichen Arsenal und suche die aus, die gut, also vielfältig, klingen. Ab jetzt probe ich das Ausführen der Tools und die Bewegung der Induktionsspulen wie ein Instrument.

Vor 30 Jahren hat Punkmusik das subversive Do-it-yourself-Prinzip bekannt gemacht: Pfeifen wir auf konventionelle Berufsbilder und Marktstrukturen und machen unser eigenes Ding auf unsere Weise.

Das trifft in gewisser Weise auf mich zu. Ich möchte einem Computer eine neue Funktion zuschreiben, um eine andere Erfahrung damit zu machen. Verglichen mit meinem herkömmlichen Beruf als Programmiererin war das schon eine riesige Umstellung, aber auch eine grosse Befreiung. Das Studium an der Kunsthochschule hat mir einen anderen, offenen und zugleich kritischen Umgang mit Technologien aufgezeigt.

Kennen Sie das St. Galler Experimentalduo *Voice Crack*? Das Konzept der «geknackten Alltags elektronik» hat sie in der

Valentina Vuksic (*1974) studierte zuerst Informatik in Stuttgart und später Medienkunst an der Zürcher Hochschule der Künste. Seit 2006 arbeitet sie als Entwicklerin und Künstlerin (trippingthroughruntime.net) in Zürich.

Christian Pauli ist Leiter Kommunikation und Publikationen der Hochschule der Künste Bern.

Welches Vorurteil übers Jodeln stört Sie am meisten?

Lange gestört hat mich, dass viele Leute den Jodel mit der politisch rechten Seite in Verbindung bringen. Heute ist das zum Glück anders als noch vor zehn Jahren. Es braucht Politik und Kultur. Gefährlich wird es aber, wenn die Politik die Kultur instrumentalisiert. Das ist passiert, als man das Jodeln zur geistigen Landesverteidigung vereinnahmte. Ich versuche diese Bereiche zu trennen.

Jodeln ist doch etwas für alte Leute.

Das stimmt nicht mehr. Ich bin sehr oft von Jungen umgeben. Gerade diesen Sommer habe ich ein Jodellager geleitet, wo viele Kinder aus städtischer Umgebung dabei waren. Deren Eltern haben gar nichts mit Jodeln am Hut, aber die Kinder finden nun eben wieder cool, wovon sich ihre Eltern abgewandt haben. Zudem sind viele meiner Schüler etwa in meinem Alter. Es findet tatsächlich ein Wandel statt, den man von aussen vielleicht nicht so wahrnimmt.

Auch andere Schweizer Traditionen wie das Eidgenössische Schwingfest oder Jassrunden werden bei Jungen immer beliebter. Bekommen Sie diese Entwicklung zu spüren?

Natürlich. Auch deshalb, weil die Medien das Thema gerne aufgreifen und ihm einen neuen, coolen Anstrich geben. Das sieht man etwa daran, dass eine Volksmusiksendung wie *Potzmusik* ein Facelifting erhielt und heute ein junger Moderator durch die Sendung führt. Die Medien haben stark mitgeholfen, Volksmusik in ein neues Licht zu rücken.

Braucht der Jodel überhaupt ein neues Image?

Ich würde nie sagen, wir müssen jetzt unbedingt die Jungen erreichen. Wandel findet statt, weil ihn die Leute vorantreiben und weil Nachfrage besteht. Sobald wir fürs Jodellager keine Anmeldungen mehr bekommen, führen wir es auch nicht mehr durch.

Wie erklären Sie sich diese Rückbesinnung auf Traditionen?

Auch Schlaghosen waren mal modern, dann sind sie verschwunden, und irgendwann trägt man sie wieder. Mit der Volksmusik ist es ähnlich. Zugleich hat es sicher mit der Globalisierung zu tun, dass wir uns wieder unserer Wurzeln bewusst werden wollen. In meinen Kursen erzählen Teilnehmende immer wieder, wie sie im Ausland gefragt werden, ob sie denn jodeln können. Dann realisieren sie, dass sie ihr Brauchtum eigentlich gar nicht kennen. Deshalb geht man heute eben nicht mehr ins Bauchtanzen, sondern zum Jodeln.

Warum gerade zum Jodeln?

Singen im Allgemeinen ist eine Tätigkeit, bei der man sich spüren kann. In unserer Welt geht alles unglaublich schnell, man ist voll vernetzt und an sieben Orten gleichzeitig. Beim Singen aber ist man ganz bei sich. Es ist eine Art von Meditation, und es tut einfach gut. Das bestätigen auch die Leute in meinen Kursen.

Das klingt nach Achtsamkeitsseminar.

Ja, es geht in diese Richtung. Man kann nicht singen, wenn man unter Strom steht.

Sie bieten auch Workshops für Firmen an. Hat Jodeln eine teambildende Funktion?

Wenn ein Team gemeinsam jodeln lernt, ist es für alle etwa gleich neu. Der Big Boss steht auf derselben Stufe wie der Lehrling, die Hierarchie fällt weg. So zerfließt eine heterogene Gruppe in kurzer Zeit miteinander. Ausserdem kann man eine Gruppe relativ schnell zum Klingeln bringen, so dass Erfolgserlebnisse entstehen.

Jodeln statt Bauch- tanzen

Sie trägt Trachten und liebt doch die musikalischen Experimente: Jodlerin Nadja Räss über Heimatverbundenheit, künstlerische Selbstvermarktung und die Zukunft der Volksmusik.

Interview: Lena Rittmeyer

Zur Verjüngung des Jodels hat auch die 27-jährige Melanie Oesch beigetragen, nachdem sie mit ihrer Volksmusikgruppe *Oesch's die Dritten* in der Sendung *Die grössten Schweizer Hits* einen Preis gewann. Was halten Sie von ihr?

Sie singt auf sehr hohem Niveau. Mir persönlich sagt dieser Stil aber weniger zu. Wenn ich gefragt werde, ob es eine Musikrichtung gibt, die mir nicht gefällt, dann ist es Schlager. Aber Melanie Oesch ist bodenständig und geerdet. Das ist, was der Jodel braucht: authentische Personen.

Grenzen Sie sich von anderen Szenen der Volksmusik ab?

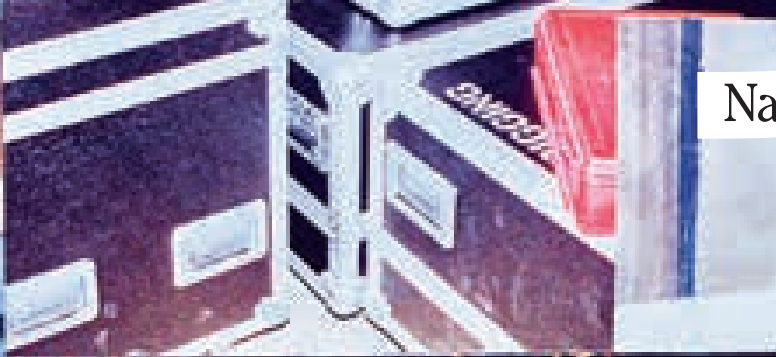
Nein, nur Schlagermusik ist wirklich nicht meine Welt. Aber ich gehe sehr gerne auch mal an einen ganz urchigen Anlass, an dem gejetzt und geörgelet wird.

Sie kombinieren Jodel mit Jazz oder Klassik oder treten mit Stimmkünstlern aus Asien oder Afrika auf. Was reizt Sie an solchen Experimenten?

Vor allem, dass sie mich stimmlich herausfordern.

Und wie reagiert die Jodelszene darauf?

Am Anfang bin ich schon schräg angeschaut worden. Viele wissen aber, dass mir auch der traditionelle Jodel sehr am Herzen liegt. Traditionalisten wird oft nachgesagt, dass sie engstirnige, verbohrene Typen seien. Von ihnen habe ich aber in den letzten Jahren oft das Gefühl vermittelt bekommen, dass sie respektieren,



Die Musikerin vor und während eines Auftritts in St.Gallen.

was ich mache. Manche sagen auch: Ich bewundere, was du alles kannst mit deiner Stimme, aber gefallen tut es mir nicht so.

Darf man in der Neuen Volksmusik alles?

Es ist wunderbar, künstlerische Freiheit zu haben. Aber erst wenn man sich mit seinen Wurzeln auseinandersetzt, kann man sich auch musikalisch weiterentwickeln. Als ich mich mit dem alten Naturjodel befasst habe, hatte ich wieder Ideen für neue Stücke.

Nahm man Sie in Musikerkreisen als Jodlerin immer ernst?

Ich hatte nie das Gefühl, dass man mich nicht ernst nahm. Vielleicht wäre das vor 15 Jahren noch anders gewesen. Musiker sind untereinander sehr tolerant. Man muss als Jodlerin einfach Qualität liefern, genau wie bei einem Instrument. Wenn ich zusammen mit einem Klassikorchester aufträte, erwarte ich ja auch, dass der erste Geiger seine Geige im Griff hat.

Als Leiterin der Institution KlangWelt Toggenburg befassen Sie sich nicht nur mit heimischen, sondern auch mit fremden Musikkulturen. Was interessiert Sie daran?

Ich bin verantwortlich für Programm und Inhalt unserer vier Hauptprojekte – Klangkurse, Klangschmiede, Klangfestival Naturstimmen und Klangweg. Hierbei habe ich sehr viel künstlerische Freiheit. Die Themen sind aber immer im Brauchtum verwurzelt. Spannend wird es, wenn die Landesgrenzen verschwinden. Am letzten Klangfestival zum Beispiel hat ein Kinderchor aus Madagaskar eine Woche lang mit Schulkindern aus Alt St. Johann gesungen. Die Kinder konnten sich kaum verständigen. Aber beim Abschied sind Tränen geflossen, so bewegend war dieses Erlebnis für sie.

Ist Jodeln völkerverbindend?

Die Art des Singens, also wie man mit den Stimmregistern arbeitet, die findet man weltweit. Gemeinsam ist diesen traditionellen Gesängen, dass sie alle das klanglich Reine suchen. Ich persönlich glaube, dass Singen eine Art Grundbedürfnis der Menschen ist, und das verbindet uns.

Welche Rolle spielte die Schweizer Kulturförderung in Ihrer Karriere?

Am Anfang habe ich nur vom Unterrichten und von Auftritten gelebt. Die Unterstützung von Stiftungen kam erst später und war vor allem projektbezogen. Ich habe gelernt, dass man als Künstlerin auch wirtschaftlich denken soll; das habe ich bei meinen Projekten immer getan. Ich bin Musikerin, aber auch Geschäftsfrau.

Wie meinen Sie das?

Ich unterrichte, gebe Notenhefte heraus und vermarkte mich so, dass es noch gesund ist. Man kann sich auch übervermarkten, so dass die Kunst nicht mehr im Zentrum steht. Ich habe jedenfalls in meiner Karriere nie etwas gemacht, um jemandem zu gefallen oder erfolgreicher zu sein, sondern immer nur, was mich persönlich gereizt hat. Manchmal eben auch schräge Sachen.

Im Juni haben Sie den Prix Walo gewonnen und ihn der Jodlerszene gewidmet. Mögen Sie es nicht, beklatscht zu werden?

Natürlich finde ich schön, wenn wahrgenommen und geschätzt wird, was ich mache. Aber ich bin nicht so scharf auf Preise. Auf der Bühne stehe ich lieber zum Jodeln.

Volksmusiker haben oft ein enges Verhältnis zum Publikum. Und Sie?

Ich glaube, ich kann manchmal etwas distanziert und deshalb arrogant wirken. Aber so bin ich gar nicht. Ich bin grundsätzlich sehr leutselig, wenn auch ein wenig schüchtern. Leute aus dem Publikum meinen oft, ich müsste sie doch alle kennen, weil sie mich vorher auf der Bühne gesehen haben. Aber das ist halt nicht so.

Was wünschen Sie dem Jodel für die Zukunft?

Ich fände schön, wenn es einmal ein Schwerpunktstudium im Bereich Jodel gäbe.

Warum braucht es das?

Zu oft bilden Laien heute Laien aus. Die Nachfrage nach Jodelunterricht ist da, nur gibt es zu wenig gut ausgebildete Lehrer. Innerhalb der Jodlerszene befürchtet man allerdings, dass man das Jodeln durch eine Ausbildung verakademisiert. Aber das glaube ich nicht. Im Gegenteil, man trägt dazu bei, dass das Jodeln breiter erhalten bleibt und sich entwickeln kann.

Was befürchten diese Kreise genau?

Dass der Jodel verklassifiziert wird. Schon heute hört man am Jodelfest ab und zu Jodlerinnen, die eine ausgebildete Stimme haben und nicht mehr so urchig klingen. Ich begreife diese Sorge, aber auch archaischen Gesang kann man unterrichten. Das Ziel der Ausbildung sollte sein, dass Studierende sowohl einen schrägen Muotathaler Jutz als auch ein neumodisches Jodellied singen können. Es geht um einen breiten Zugang.

Sorgen sich die Jodler, gesangstechnisch nicht mehr mithalten zu können?

Vielleicht. In der Zeit, als ich noch Schwyzerörgeli unterrichtet habe, erlebte ich eine ähnliche Situation. Wir wollten als eine Gruppe von Lehrern das normale Notensystem einführen. Also organisierten wir eine Informationsveranstaltung und sind erst einmal auf Granit gestossen. Die Lehrer hatten Angst, dass ihnen etwas weggenommen wird; sie leben schliesslich vom Unterrichten.

Wünschen Sie sich auch etwas für unsere Gesellschaft?

Ich wünsche jeder Person, dass sie die Möglichkeit hat, das Singen in ihr Leben zu integrieren. Das muss gar nicht in einem Chor, sondern kann auch daheim für sich sein. Singen macht einfach glücklich. Es setzt Endorphine frei.

Nadja Räss (*1979) studierte Gesangspädagogik an der HMT in Zürich. Sie ist künstlerische und operative Leiterin der *KlangWelt Toggenburg* und Initiantin des jährlichen internationalen Jodelsymposiums. www.nadjarass.ch

Lena Rittmeyer (*1985) lebt in Bern und schreibt als freie Kulturjournalistin über Musik, Theater und Popkultur. Ihre Texte erscheinen u.a. in *Der Bund* und im *Tages-Anzeiger*.

An die Künstler der Zukunft

Über die Zukunft Relevantes zu sagen, ist schwierig. Und zwar aus dem Grund, dass Zukunftsvisionen enorm schnell veralten, denn sie sind in erster Linie eine Verkleidung, eine Transposition der Gegenwart. Ein Beispiel dafür ist der Roman *Unterwerfung* von Michel Houellebecq. Seine Vision des Aufeinandertreffens von Salafismus und identitärer, also islamfeindlicher Bewegung war schon im Moment ihrer Veröffentlichung überholt. Das Tagesgeschehen hatte sich in eine andere Richtung entwickelt, die soziokulturelle Problemlage sich fundamental verschoben. Das einzige, was sich an vielen Zukunftsromanen jeweils mehr oder weniger bewahrt, sind die Aussagen in Bezug auf den technischen Fortschritt. Die Science-Fiction-Romane vom Ende des 19. Jahrhunderts sahen den Mondflug und die Verbreitung des Automobils voraus, in den 1920er-Jahren imaginierten die russischen Futuristen den Computer und die heutigen Biotechnologien. George Orwell schliesslich sah den totalen Überwachungsstaat voraus. In allem anderen irrten sie sich aber. Vorhersehbar sind nicht der Mensch und die Gesellschaft, vorhersehbar ist nur der technische Fortschritt.

Das wahre Gesicht

Derzeit fürchte ich ein bisschen, dass die Kunst die Aufgabe des Dekorums annimmt. Wenn ich in meinen Facebook-Account reingucke, dann sind seit ein paar Monaten alle damit beschäftigt, Fotos zu posten von den Schrecken, die an Europas

«Verliert nicht aus den Augen, was wirklich getan werden muss.» Ein Aufruf von Milo Rau, einem der derzeit bedeutendsten Theatermacher im deutschsprachigen Raum.

*Aufzeichnung eines Telefongesprächs
durch Alexandra von Arx*

Aussengrenzen geschehen. Alle machen Projekte über die Flüchtlingsströme und beschäftigen sich vollzeit mit Populisten-Bashing. Aber wer findet in Kunstkreisen Fremdenhass und Intoleranz denn toll? Es herrscht aktuell eine Art Hysterie der Selbstversicherung, alle versichern sich gegenseitig, dass sie gut sind und auf der «richtigen» Seite stehen. Die Künstler reflektieren dabei gar nicht, dass die Realpolitik jenes Europas, das sie wollen – ein Europa des Wohlstands, der Toleranz, der Sicherheit, des starken Staates und der Meinungsfreiheit – gerade bedingt, dass es ein krasses Grenzregime gibt. Denn der Reichtum Europas basiert auf einer Dekonstruktion des Nahen Ostens und Afrikas, die zerfallenden Staaten und Flüchtlingsströme sind keine Nebenwirkung, sie sind das wahre Gesicht, ja: die *Bedingung* unseres Reichtums und unserer Freiheit. Und das ist das eigentliche Problem: Jener Kontinent, der sich als humanistischer bewahren will, ist gerade durch diese an

sich gute Absicht verantwortlich, dass Humanismus weltweit nicht mehr stattfindet. Ich glaube, dieser Widerspruch wird sich in den nächsten Jahrzehnten auch aufgrund der Klimakatastrophe weiter verschärfen. Er wird unerträglich werden. Ich sehe es als die Aufgabe des Künstlers, diesen Widerspruch zu beleuchten: dass Wohlstand und Freiheit bei uns in Afrika und im Nahen Osten (und natürlich auch in anderen Weltteilen) Sklaverei, Bürgerkrieg und Unterdrückung bedeuten. Denn das ist das Gesetz des globalen Kapitalismus: Import und Export von allem. Von Waren, Menschen und Kriegen.

Europa, ein Machtkoloss

Unter fortschrittlichen, liberalen Künstlern gab es lange das Dogma, die EU gut zu finden – vor allem in der Schweiz. Dabei musste der Widerspruch ausgehalten werden, dass die EU offensichtlich nicht «gut» ist, sondern eine Festung aus ökonomischen Interessen. Es gibt die EU, weil die Interessen unseres Kontinents nationalstaatlich nicht mehr durchsetzbar sind. Europa ist ein Macht-, ein Massenkoloss: to big to fail, wenigstens ist das die Hoffnung der EU-Funktionäre. Man muss also neue Verfahrensweisen des dialektischen Denkens in Bezug auf Europa und auch in Bezug auf die Welt lernen. Der einzige Weg dahin ist es, Erfahrungen zu sammeln. Die Künstler müssen wieder Reisende werden. Sie müssen sich in der Welt bewegen, sie müssen Distanz gewinnen zu ihrem Land, zu ihrem Kontinent. Distanz in der Zeit

und Distanz im Raum, denn das ist ja oft das gleiche. Die Klimakatastrophe zum Beispiel wird in einer NASA-Studie für 2075 vorausgesagt. Wir können sie uns nicht vorstellen, weil sie 60 Jahre entfernt ist. Solange ich sie mir aber nicht vorstellen kann – körperlich und intellektuell – betrifft sie mich auch nicht. Das gleiche gilt für Afrika. Der ökonomische Genozid im Ostkongo mit seinen sechs Millionen Toten – das Fanal unserer Zeit – betrifft mich solange nicht, wie ich nicht dort war, wie ich dort nicht gelebt und gearbeitet habe, so wie wir es mit dem *Kongo Tribunal* getan haben. Und das meine ich: Der Künstler muss beginnen zu reisen, imaginär und in der Realität. In die Vergangenheit, in die Zukunft und auf andere Kontinente. Er muss – und das ist vielleicht die Dialektik einer globalen Kunst – über Distanz Nähe herstellen. Er muss sich Erkenntnisweisen erarbeiten für eine Welt, die ökonomisch total globalisiert ist und in der es Nähe nur noch im Privaten gibt.

Wo liegt das wahre Europa?

Brecht hat gesagt, wenn man eine Fabrik von aussen abfotografiert, dann hat man noch nichts über das Funktionieren dieser Fabrik erzählt. Dazu muss man in die Fabrik reingehen, in ihr rumlaufen, mit den Arbeitern reden. Erst dann erfährt man etwas über die grosse Tragik des Fabrikarbeiters oder eben über die Tragik unserer Zeit. Und genau das ist die Aufgabe des Künstlers: in die Maschinenräume unseres Zeitalters einzudringen und daraus etwas zu erschaffen. Wir müssen die Katastrophe, die gerade stattfindet, vorstellbar machen, jenseits des Mitleids, jenseits der Angst. Der Künstler kann sich dabei als Chronist verstehen oder tatsächlich aktiv werden. Er kann die Utopie beschreiben oder die Dystopie, das ist letztlich eine charakterliche Entscheidung. In jedem Fall geht es darum zu verstehen, in welchen Zeiten des Übergangs wir eigentlich leben.

Ich sage es immer wieder: Das wahre Europa liegt in Zentralafrika, in der Ukraine, in Syrien und im Nordirak. Wenn ich etwas über Europa wissen will, fahre ich besser nach Moskau, nach Bukavu oder Aleppo als nach Brüssel. In Brüssel finde ich nur Verwaltungsgebäude und stosse auf einen verlogenen Diskurs der Machbarkeit,

der Toleranz, der innereuropäischen Gegenseitigkeit und Kameradschaftlichkeit. In Zentralafrika hingegen sehe ich dieses Europa nackt, denn nur dort sieht man die Rohstoffpolitik, wie sie tatsächlich funktioniert. Und die Rohstoffe sind heute das Entscheidende: das Coltan, der Zinn, das Gold, der Biodiesel. An ihnen hängt die Zu-

müsste man diese Pavillons mit Wirklichkeit, mit Schrecklichkeit und Schönheit, mit Menschen und Dingen und Gedanken! Mit Utopie! Aber du arbeitest ein paar Jahre in einem Betrieb, und schon sind deine Hoffnungen weg. Du weisst nicht mehr, weshalb du eigentlich mit der Arbeit begonnen hast – du *arbeitest* nur noch. Auch

«Vorhersehbar sind nicht der Mensch und die Gesellschaft, nur der technische Fortschritt.»

kunft Europas, Chinas, der USA. In Zentralafrika sieht man die Wahrheit der NGOs, der EU und selbst der UNO. Man sieht die Wahrheit dieses Kontinents, der sich aktuell in einem Rausch der Barmherzigkeit gefällt. Ja, man kann nur ausserhalb Europas zum Ethnologen des europäischen Denkens und der europäischen Praxis werden. So wie man auch aus der Schweiz rausgehen und wieder in sie zurückkehren muss, um wirklich etwas über sie erzählen zu können. Es ist für mich immer wieder unglaublich, wie vergrössert und verzerrt die Dinge aus der Nähe aussehen. Künstler verhalten sich ihrem Land gegenüber oft wie ein Sohn, der nie zuhause ausgezogen ist: selbstgerecht, zynisch, fokussiert auf irrelevante Details. Man lernt seine Eltern aber erst kennen, wenn man bei ihnen auszieht, sie dann wiedertrifft und seinen Frieden mit ihnen schliesst. Erst dann kann man sie und zugleich sich selbst und die eigenen Beschränkungen erkennen. Das ist der alte Trick der dichten Beschreibung durch Distanznahme.

Vom Künstler zum Kulturschaffenden

Am Deutlichsten erlebe ich diese Problematik, wenn ich mich als Dozent mit Kunst auseinandersetze, wie kürzlich im Rahmen eines Workshops an der Biennale in Venedig. Viele Künstler verrennen sich in Minimaldifferenzen, das formale «Klein-Klein» wird dann wahnsinnig wichtig. Wir haben uns die Länderpavillons angesehen, wo wunderbare, aber fast ohne Ausnahme nur handwerklich interessante Arbeiten ausgestellt waren und gedacht: «Da gibt man euch eine solche politische Chance, und dann macht ihr das daraus?» Fluten

ich merke immer wieder, wie ich mich in institutionellen Debatten verrenne. Wie ich mich zum Beispiel mit der Realismusdebatte im Theater aufhalte. Wie ich leidenschaftlich in den ewigen Zwist zwischen Stadttheater und freier Szene eingreife oder Podiumsdiskussion führe zur Frage, wie viel Videoeinsatz auf der Bühne angemessen ist. Wenn man nicht verdammt aufpasst, wird man vom Künstler zum Kulturschaffenden, zum verfeinerten Konsumenten, der sich nur noch fragt: Soll ich jetzt zwei Videoleinwände oder lieber drei auf die Bühne stellen? Und wenn ich jetzt noch einen Schauspieler dazu nehme, werde ich nochmals einen Förderantrag stellen müssen, oder wie machen wir das?

Natürlich: All das ist auch Teil der Kunst, gewissermassen ihr alltägliches Brot. Die Geschichte der Kunst ist, wie jede humane Praxis, eine letztlich automatische und unbewusste Reflexion ihrer ökonomischen Grundlagen. Lebt man in einem reichen Land, wird man eine reiche Kunst haben, lebt man in einem armen Land, dann wird man arme Kunst haben. Und das geht bis in die höchsten formalen Verästelungen hinein. Vor einigen Monaten hatte ich ein interessantes Gespräch mit einer iranischen Künstlerin. Es war jene Zeit, als Aktivismus gerade das grosse Ding war in der Kunstszene. Schönheit und Selbstreferenz waren out, jeder wollte Demos organisieren, Flüchtlinge nach Europa einschleusen und so weiter. Eben aktiv sein. Die Iranerin sagte mir: Bei uns ist Schönheit politisch, Poesie ist im Iran eine Waffe. Aktivismus war für diese Iranerin uninteressant und «old style», etwas aus den 1970er- und 80er-Jahren. Kurzum,

man ist immer Teil von etwas, man reagiert immer auf eine Situation, nur weiss man es in der Regel nicht. Insofern ist das die zentralste Aufgabe der Kunst: ein unbewusstes Wissen, ein unbewusstes Tun zu einem bewussten und damit moralisch und politisch fragwürdigen zu machen. Es gab eine Zeit, da wurde das vom Journalismus und von der Wissenschaft erledigt, sogar von der Politik. Man stelle sich vor: Es gab noch vor 40 Jahren Parteien, die das System umstossen wollten, die eine völlig andere Welt im Auge hatten! Da es nun aber kaum noch investigativ arbeitende Journalisten gibt, da Politiker Funktionäre geworden sind und die Wissenschaften unter dem Joch von Bologna keuchen, ist diese beständige Wanderschaft im Raum und in der Zeit, dieses Fremdmachen des Eigensten, zu einer primären Aufgabe der Kunst geworden.

Überwinden alter Denkweisen

Ich habe einen schönen Satz über die «Flüchtlingskrise», wie die aktuelle Migrationsbewegung ja genannt wird, gelesen. Es hiess dort: Euer Mitleid ist schön und die Willkommenskultur eine gute Sache.

alten Denkweisen festhält. Die die Welt nicht mehr vom Zweiten Weltkrieg, von 1989, von 9/11 aus denkt, sondern von der Möglichkeit von Geschichte überhaupt. Denn jetzt geht es wirklich um die Frage, was aus dieser Menschheit eigentlich werden soll.

Kunst wird nie Machtpolitik sein

Ich glaube also, man muss sich als Künstler nun ein für allemal aus dem herrschenden «Klein-Klein» verabschieden und sich der grossen Fragen annehmen. Die Kulturszene ist extrem national orientiert. Ich merke oft, dass Dinge, die in Deutschland geschehen, in der Schweiz schon gar nicht mehr interessieren und umgekehrt. Das ist insofern relevant, wenn man bedenkt, dass die Öffnung zu Europa der erste Schritt ist. Auch das europäische Denken ist provinziell, in vielerlei Hinsicht ist es sogar provinzieller. Wie gesagt, die EU ist ein verwaltungstechnisches Konstrukt, keine gesellschaftliche Wahrheit. Es gibt nur einen einzigen Weltinnenraum, und in eben diesem muss sich der Künstler bewegen. Denn wenn die Wirtschaft global wird und auch die Politik nur noch in der Verwal-

Wir brauchen keine europäische, sondern eine globale Utopie.

Kunst wird aber nie Machtpolitik sein. Die Frage «Was muss man tun, damit die Dinge sich ändern» ist eine machtpolitische. Diese Frage kann die Kunst realpolitisch nicht beantworten, nur symbolisch. Der Künstler ist ein Vor-Augen-Führer, ein Vorbereiter, aber kein Politiker. Kunst und Macht lassen sich nicht vereinen, das ist die spiessige Wahrheit. Ich kann mir ausdenken, was man alles tun könnte, um Afrika fair zu behandeln. Ich kann sogar anfangen, es zu tun. Gerade weil ich als Künstler die Möglichkeit hatte, ein Jahr lang in Afrika zu reisen und mich mit unglaublich komplexen Fragestellungen zu beschäftigen. Gerade weil ich mitten im Bürgerkrieg ein Tribunal organisieren konnte, welches die Tribunale, die *eigentlich* stattfinden müssten, eins zu eins vorzeigt. Und zwar nicht mit Schauspielern, sondern mit den Akteuren, um die es geht: mit den *richtigen* Akteuren. Ich konnte eine Realität schaffen, die surreal ist, die unmöglich ist, und das konnte ich nur als Künstler, nicht als Politiker tun. Wäre ich Politiker oder Journalist, dann hätte man mich schon nach ein paar Wochen weggeräumt. Stattdessen haben wir Armeechefs vor Gericht gezerrt. Wir haben die Verbrechen der grössten Firmen dieser Welt aufgedeckt. Und so ist mein einziger Wunsch an die Künstler der Zukunft, dass sie sich auf gar keinen Fall von ihren Ängsten einschränken lassen. Dass sie ihr Leben einsetzen, um diese Welt, um diese Menschheit zu verstehen. Um zu verstehen, warum wir mit offenen Augen in den Abgrund laufen – und wie wir uns retten können.

Denn wenn wir das nicht tun, dann sind wir verloren, und wir haben es verdient. Tut also, was nötig ist, auch wenn es gefährlich ist. Tut das, was getan werden muss. Wir haben keine Ahnung, in was für einer Zeit wir leben, ja: Wir wissen nicht, was wir tun. Vergesst den Kunstbetrieb. Tut nur Dinge, die wirklich notwendig sind.

Milo Rau, geboren 1977 in Bern, ist künstlerischer Leiter des International Institute of Political Murder (IIPM). Als Autor und Regisseur entwickelt er politische Arbeiten, zuletzt das Erzählstück *The Dark Ages*, den Essayband *Althusser's Hände* und das Filmprojekt *Das Kongo Tribunal*. 2014 wurde er mit dem Schweizer Theaterpreis ausgezeichnet.

«Künstler verhalten sich ihrem Land gegenüber oft wie ein Sohn, der nie zuhause ausgezogen ist: selbstgerecht, zynisch, fokussiert auf irrelevante Details.»

Aber es ist ganz egal, was ihr für Wörter erfindet und was ihr fühlt. Denn all dies findet statt, völlig unabhängig von euch und eurem Willen. Die Katastrophen werden nun eintreten, die ökologischen, die humanen, die philosophischen Katastrophen. Wenn unsere Kultur untergeht, dann ist das «der Welt» genauso egal, wie wenn eine Spinnenart verschwindet. Nein, unsere Gefühle zählen nicht mehr, der Mensch zählt nicht mehr. Es ist nicht mehr relevant, wer zuschaut und was er sich subjektiv dabei denkt, sondern was objektiv passiert. Das ist eine totale Umkehr der bisherigen realistischen Perspektive. Vielleicht braucht es, um das, was ich «globalen Realismus» nenne, tatsächlich zu vollenden, eine neue Generation. Eine Generation, die nicht an

tionung der Globalisierung besteht, dann muss auch die Kunst diese Ebene betreten. Im 18. und 19. Jahrhundert, als die Idee der Nation entstand, steckten die Schriftsteller im Lokalismus fest. Es gab in vielen Ländern nicht einmal eine Hochsprache, Goethe schrieb noch in Frankfurter Lokalsprache. Dann kam die grandiose Idee der Nation auf und plötzlich fühlte man sich als Franzose oder als Pole, Italiener oder Schweizer. Heute treten wir ins Zeitalter der Imperien ein. Der Nationalismus muss sich in etwas verwandeln, was dem entspricht, und der Künstler muss diesen Schritt mitvollziehen. Der Antinationalismus, der Antipopulismus der letzten Jahrzehnte reicht einfach nicht mehr. Auch negativer Nationalismus ist Nationalismus.

ORTSZEIT



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.

Zwei Kurse, viele Geschichten



KAIRO

Zwei Workshops mit unterschiedlicher Ausrichtung ermöglichen einen Blick hinter die Kulissen ägyptischer Theaterarbeit.

Von Menha el Batraoui – Jede künstlerische Kreation hat ihre Geschichte. So wie im Theater die Proben für die Beteiligten oftmals anregender sind als die öffentliche Vorführung, so kann auch die Arbeit an einem künstlerischen Werk im Rahmen einer Fortbildung mindestens ebenso interessant sein wie das Endresultat. Der kreative Prozess lässt Motivationen und Intentionen zutage treten und erfordert laufend Entscheidungen, die ihrerseits wieder neue Optionen eröffnen. Alles kann hinterfragt und umgestaltet werden, sei es durch die Veränderung des Tonfalls einer Textstelle oder durch den Einbau einer Geste, die das gesprochene Wort entweder untermalt oder aber bewusst kontrastiert. Schritt für Schritt, wie ein aus vielen verschiedenen Farben bestehendes Gemälde, entsteht auf diese Weise das fertige Stück. Auf diesem Prinzip basieren auch die beiden ägyptischen Theaterprojekte, die im Folgenden vorgestellt werden sollen.

Erstes Projekt: *Lies*

Ausgangspunkt von *Lies* war der Beschluss des Verbindungsbüros von Pro Helvetia in

Kairo, einen zweijährigen Lehrgang (2012/2013) für ägyptische Theaterschaffende ins Leben zu rufen. Für die geplanten Workshops wurden daraufhin in der Schweiz geeignete Leiter gesucht, deren Arbeitsmethoden dem Erfahrungsniveau der Teilnehmerinnen und Teilnehmer entsprechen sollten. Die drei ausgewählten Experten Peter Schelling (Zürich), Marco Cantalupo (Lausanne) und Philippe Olza (Genf) reisten in der Folge nach Ägypten und besuchten – nicht in Kairo, das bereits über ein reiches Angebot an kulturellen und künstlerischen Aktivitäten verfügt, sondern in Alexandria – fünf Tage lang verschiedene Brennpunkte der lokalen Theaterarbeit wie die Zweigstelle der Akademie der Künste, die geisteswissenschaftliche Fakultät, die Institute für Schauspielkunst und Theaterwissenschaften, den Kulturpalast oder das Centre Rézodanse. In letzterem wurden später dann die Workshops unter der logistischen Leitung der International Association for Creation and Training IACT durchgeführt. Auf der Grundlage ihrer Beobachtungen erstellten die



Fotos: Mahmoud Abou Zeid, Marco Cantalupo

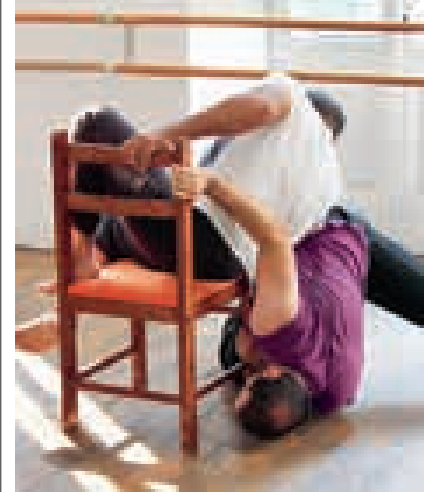
Die Adaption von Urs Widmers *Das Ende vom Geld* fand

Schweizer Experten anschliessend ein massgeschneidertes, sich über 24 Monate erstreckendes Programm rund um drei je dreiwöchige Seminare – ein deutlicher Gegensatz zu den verbreiteten, angeblich so praxisnahen und kaum eine Woche dauernden Theaterkursen, deren Teilnehmer lediglich vorgegebene Übungen nachahmen, ohne jedoch Sinn und Zweck des Ganzen zu verstehen.

Das grösste Problem vieler ägyptischer Schauspieler ist, vor allem aufgrund gesellschaftlicher Tabus, das Verhältnis zu ihrem Körper. Diesem wurde daher ein eigenes Zusatzmodul unter dem Titel *Körper in Bewegung* gewidmet, mit Übungen

zu Gestik, Gesang und Improvisation (Schelling), zu Choreografien (Cantalupo) und zum Spiel mit Masken (Olza). Ziel dieses Kursteils war es, das «Ich» infrage zu stellen und das Bewusstsein für den eigenen Körper zu schärfen, für seine Anatomie, seine Muskeln, seine Sprache, seine Position im Raum oder sein Zusammenspiel mit anderen Körpern. Jeder Körper hat seinen eigenen Rhythmus und Charakter – beim Atmen, in Bezug auf die angeborenen und erlernten Reflexe oder auch im Schlaf – und drückt sich, ob alleine oder in der Gruppe, auf andere Weise aus. Nach Abschluss des Lehrgangs gründeten die Teilnehmer das Kollektiv *Lies – Lüge* (in

Anspielung darauf, dass das Theater meist nicht die Wahrheit nacherzählt), das 2014 mit dem Stück *Lies and Songs & other Commodities* auftrat, entwickelt auf der Grundlage der von Peter Schelling geleiteten Improvisationen. Im Oktober 2015 brachte das Kollektiv gemeinsam mit



Choreografieworkshop von Marco Cantalupo mit dem Kollektiv *Lies*.

Marco Cantalupo *Die Konferenz der Vögel* des persischen Dichters und Mystikers Fariduddin Attar auf die Bühne.

Zweites Projekt: *Säidturge*

2014 präsentierte im oberägyptischen Assiut, einer Region mit einem sehr spärlichen kulturellen Angebot, das unabhängige Kulturzentrum Ahmed Bahaa Eddin im Rahmen seines zum zweiten Mal stattfindenden Theaterfestivals das Stück *Der Beweis des Gegenteils* von Olivier Chiacchiari. Die Regisseurin Abir Ali leitete parallel dazu unter dem Titel *Säidturge* einen mehrtägigen Dramaturgieworkshop rund um das Werk des Westschweizer Autors. Sie zeigte den Teilnehmenden, wie man sich einem Text aus dem Abendland annähert und dessen Tonfall erfasst. Dazu ist es hilfreich, das Stück mehrmals zu lesen, dabei unterschiedliche Herangehensweisen anzuwenden und es aus verschiedenen Blickwinkeln zu betrachten, um so eine Brücke zwischen Text und möglicher szenischer Umsetzung schlagen zu können. In einem weiteren, längeren Seminar zu Urs Widmers *Das Ende vom Geld* wurde ebenfalls betont, dass man sich nicht sklavisches an die Textvorlage halten muss, sondern sie wie einen Teig



bildgewaltig in der Regie von Adel Adawy im Kulturpalast von Qus in Oberägypten statt.

Öffentliche Kunst im globalen Dialog



NEW DELHI

Mit einer internationalen Konferenz in Mumbai wurde im Juni *Draft* lanciert, ein einjähriges Programm rund um Kunst im öffentlichen Raum.

behandeln darf, der sich zu verschiedenen Formen kneten lässt. So ist es durchaus denkbar, in der Bühnensfassung einige Szenen wegzulassen, eine Figur zu streichen oder die Abfolge der Ereignisse umzustellen. All dies ist Teil einer ebenso herausfordernden wie lohnenswerten Vorgehensweise, die sich die jungen ägyptischen Theaterschaffenden nicht gewohnt sind. Eine besondere Schwierigkeit besteht dabei, wie Abir Ali anmerkt, in der Übertragung der untersuchten Texte aus einer stark kapitalistisch geprägten Welt in ein Entwicklungsland. Die aufgezeigten Strategien sollen helfen, die Ideen und Gedanken eines Textes aus einem anderen Kulturraum zu erfassen, zu verstehen und anzunehmen, ohne ihnen jedoch blind zu folgen. Im Herbst 2015 arbeitete die Regisseurin, mit Unterstützung der Bühnenbildnerin Frieda Schneider und assistiert von Absolventen der ersten beiden Seminare, zusammen mit neuen Studierenden am Stück *Der Bus* von Lukas Bärfuss. Um das Programm abzurunden und noch besser auf die lokalen Bedürfnisse auszurichten, ist zudem ein Choreografieworkshop unter Leitung von Marco Cantalupo geplant.

Das wichtigste Merkmal beider Projekte ist ihr mosaikartiger Aufbau. Alle Programmteile greifen ineinander und bilden gemeinsam ein breites, solides Fundament für die zukünftige Arbeit der jungen Theaterautorinnen und -autoren beziehungsweise -regisseurinnen und -regisseuren in Ägypten. Der internationale Austausch kommt aber auch der Schweizer Seite zugute, deren Werke durch die Übersetzung weitere Verbreitung finden und deren Künstlerinnen und Künstler auf diese Weise die Gelegenheit erhalten, neue, bereichernde Erfahrungen zu sammeln.

Die Journalistin Menha el Batraoui (*1946) arbeitet als Theaterkritikerin bei *El Ahram Hebdo* und berichtet für die Fachzeitschrift *El Beit* über Architektur und Raumgestaltung. Sie ist zudem als Übersetzerin und Dolmetscherin tätig.

Aus dem Französischen von Reto Gustin

Von Rosalyn D'Mello – Die Sonne ist bereits im Arabischen Meer versunken, als wir uns zu Fuss unseren Weg durch die Gassen von Chium bahnen, einem historischen Viertel im pulsierenden Herzen von Bandra, einem Vorort von Mumbai. Angereist sind wir per Bus aus Colaba, ganz im Süden der Metropole, und hatten auf der Reise durch den abendlichen Stossverkehr reichlich Gelegenheit, das ebenso chaotische wie bunte Treiben in Indiens Finanzhauptstadt zu bestaunen.

Anlass unseres Aufenthalts in Mumbai ist die dreitägige Eröffnungskonferenz von *Draft – Internationales Forschungs- und Praxisnetzwerk für Kunst im öffentlichen Raum*. Dieses Programm unter Federführung von Gitanjali Dang, Gründerin des Mumbaier Kulturlabors *Khanabadosh*, und Professor Christoph Schenker, Leiter des Instituts für Gegenwartskunst (IFCAR) an der Zürcher Hochschule der Künste (ZHdK), erstreckt sich über zwölf Monate und bringt Künstlerkollektive aus neun Städten in aller Welt zusammen: Hamburg, Hongkong, Kairo, Kapstadt, Mexiko-Stadt, Mumbai, Sankt Petersburg, Shanghai und Zürich. Ziel ist, dass jedes der Kollektive in seiner Stadt eigene Projekte durchführt, ausgehend von Workshops und in Zusammenarbeit mit verschiedenen Partnern wie Kuratoren und Fachleuten für interdisziplinäre Ansätze. Die Eröffnungskonferenz in Mumbai diente in erster Linie dazu, gemeinsam zu untersuchen, wie zeitgenössische Kunst Debatten über öffentlichen Raum und urbane Gestaltung auslösen und begleiten kann.

Als wir an unserem Bestimmungsort ankommen, einer Terrasse neben dem Atelier des multimedialen Künstlerkollektivs

CAMP, sind einige Wolken aufgezogen. Dessen ungeachtet kommt die Party zum Abschluss der Konferenz rasch in Schwung, und schon bald ist der Laptop, der die Musikanlage steuert, Brennpunkt einer internationalen Kontroverse. Die gemeinsame Leidenschaft für die Kunst mag uns die letzten Tage vereint haben, doch nun will jede Nation ihren Musikgeschmack durchsetzen. Ein Ende hat das passiv-aggressive Gerangel erst, als Shaina Anand, Mitgründerin von *CAMP*, *Choli Ke Peeche* (*Was ist unter deiner Bluse*) auflegt, einen Bollywood-Kultsong aus den Neunzigern: Plötzlich spielen kulturelle Grenzen keine Rolle mehr, und acht Minuten lang tanzen alle in derselben Sprache.

Die Wirkungskraft von Kunst

Dieser spontane, besondere Moment auf einer indischen Terrasse wird zum Sinnbild der engen Verbundenheit, die zwischen den Teilnehmenden der Konferenz entstanden ist. Drei Tage lang präsentierten die Vertreter der neun ausgewählten «Kreativstädte» ihre Antworten auf die Frage «Welche Veränderungen kann Gegenwartskunst bewirken?», die Dang in ihrer Begrüßungsrede gestellt hatte, und debattierten über die Wichtigkeit einer in kollektive Strukturen eingebetteten kulturellen Praxis für wirkungsvolle, dem jeweiligen soziopolitischen Umfeld angepasste künstlerische Interventionen.

«*Draft* will Veränderungen anstossen», erklärt Dang. «Eine davon ist ein tieferes und umfassenderes Verständnis der Rolle der Kunst im soziopolitischen Diskurs vor sehr unterschiedlichen und doch irgendwie ähnlichen Hintergründen.» Differenzen und Gemeinsamkeiten standen



Künstlerkollektive aus neun Metropolen haben sich zur Eröffnungskonferenz in Mumbai zusammengefunden und diskutieren mögliche Ansätze und Umsetzungen von Kunst im öffentlichen Raum.

denn auch im Zentrum des Austausches der Künstlerkollektive aus aller Welt. So sind zum Beispiel Prasad Shetty und Rupali Gupte der Auffassung, der urbane Raum sei von Haus aus «inkohärent, unkontrolliert und instabil» und folge in seiner Entwicklung «chaotischen, zahllosen Einflüssen unterliegenden Logiken». Die beiden Mumbaier Architekten und Urbanistiker kartieren Städte, analysieren deren Probleme und konzipieren korrigierende Eingriffe; methodisch bedienen sie sich dabei einer breiten Palette, von Zeichnungen und Mixed-Media-Arbeiten über das Schreiben und Unterrichten bis zu Stadtspaziergängen und Gesprächen. *Chto Delat* aus Sankt Petersburg, ein 2003 gegründetes Kollektiv von Künstlern, Kritikerinnen, Philosophen und Autorinnen, betrachtet sich derzeit als «selbstorganisierte Plattform für vielfältige kulturelle Aktivitäten mit der Absicht, die ›Produktion von Wissen‹ zu politisieren, indem wir eine engagierte Autonomie für eine Kulturpraxis von heute neu definieren». Diese Verschmelzung von politischer Theorie, Kunst und Aktivismus prägt das Wirken der Gruppe, das neben Projekten und Kampagnen auch die viel beachtete

russisch-englische Publikation *What Is to Be Done?* umfasst.

Internationaler Ideenaustausch

Die anhaltenden Nachwirkungen des Kolonialismus auf die künstlerische Praxis beleuchtete der Hongkonger Klangkünstler Samson Young in seinem poetischen Referat über den Aufbau von lokalen Orchestern: «Wie lassen sich die Strukturen der klassischen Musik ausserhalb der westlichen Welt reproduzieren? Wie schreibt ein asiatischer Komponist eine ›Oper‹, eine ›Sinfonie‹ oder eine ›Bagatelle‹? Wie erhält man Zugang zu dieser so geschichtsträchtigen Form des Musizierens, und zu welchem Preis?» Ein weiteres Thema der Konferenz war die Überbewertung des Urbanen, auf die der indische Journalist P. Sainath in seinem Vortrag über den tragischen Bedeutungsverlust des ländlichen Raums und traditioneller Lebensweisen in Indien einging – eine Entwicklung, der er mit seiner Initiative *The People's Archive of Rural India* entgegenwirken will, einem «lebendigen Journal und atmenden Archiv des alltäglichen Lebens alltäglicher Menschen».

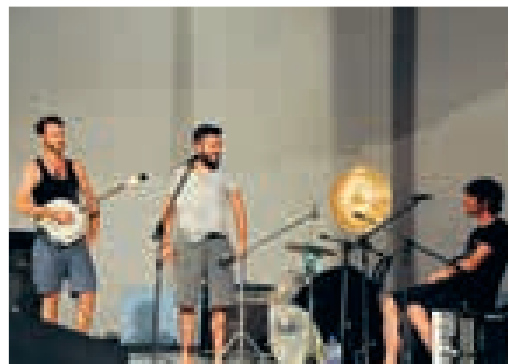
Zwar gehe es bei *Draft*, so Dang und Schenker, nicht in erster Linie um Städte, doch diene «dieses komplizierte Ökosystem als Ausgangspunkt für künstlerische und philosophische Überlegungen aus den verschiedensten Bereichen wie Geschichte, Urbanistik oder Politik». Nach dem Auftakt in Mumbai richtet sich der Fokus nun auf die Realisierung individueller, ortsspezifischer Werke in den neun Städten bis Mitte 2016, wenn die Abschlusskonferenz in Zürich ansteht. Wie die Teilnehmer dabei vorgehen wollen, war Gegenstand intensiver Diskussionen – ganz im Sinne des Titels des Programms, betont doch *Draft* (zu Deutsch: Entwurf) den kontinuierlichen Entwicklungsprozess künstlerischer Ideen, der durch diesen internationalen Ideenaustausch sicherlich zusätzlich befruchtet wird.

www.connectingspaces.ch

Rosalyn D'Mello ist in New Delhi als freie Autorin tätig. Zuvor war sie Chefredakteurin von *BLOUIN ARTINFO* Indien. In Kürze erscheint ihr Sachbuch *A Handbook For My Lover*.

Aus dem Englischen von Reto Gustin

Auf einem langen Weg der Annäherung: Impressionen von den Proben zu *Thinking about Medea* im Kulturpalast in Durrës.



Fettanzug statt Kindstod

In *Thinking about Medea* debattiert eine albanisch-schweizerische Theaterproduktion über die Machtverhältnisse in Beziehungen und denkt über Vertrauen, Dominanz und Unterwerfung in der Liebe nach. Ein Probenbesuch in Durrës, Albanien.

Von Isabel Drews (Text)
und Tristan Sherifi (Fotos)

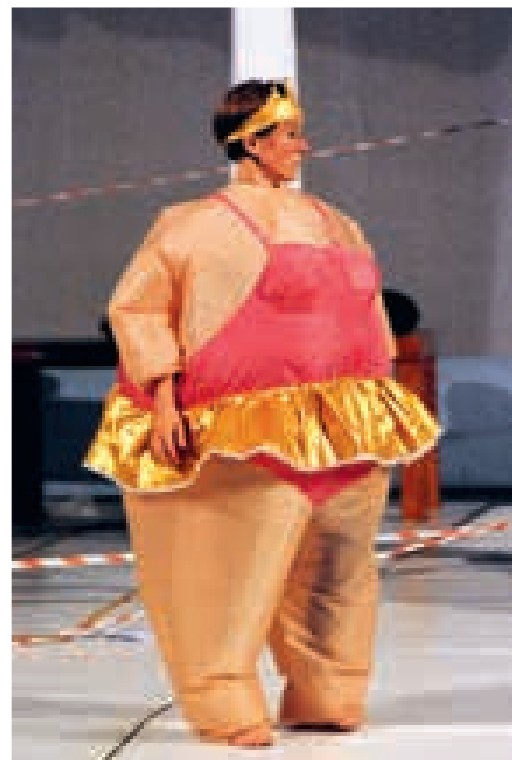
Manchen mag es dümmern: Medea, das war doch diese betrogene Ehefrau, die ihre eigenen Kinder getötet hat. Doch warum ausgerechnet Medea? Warum zieht eine schweizerisch-albanische Theaterproduktion diesen angestaubten Racheengel aus der Schatzkiste der griechischen Tragödie, um über Machtverhältnisse in Beziehungen und Rollenmuster zwischen Mann und Frau nachzudenken? *Thinking about Medea – Duke menduar Medean* – so heisst das neueste Performance-Projekt der Baslerin Beatrice Fleischlin. Entwickelt hat sie es gemeinsam mit dem albanischen Choreografen Gjergj Prevazi, der in seiner Heimat als treibende Figur des zeitgenössischen Tanzes gilt.

Verzweiflungstat als Auslöser

«Das Medea-Thema war meine Idee», stellt Gjergj Prevazi in einer Pause während den Proben in Durrës, einer Küstenstadt an der albanischen Adria, klar. Wir sitzen in einem betont westlich aufgemachten Café im Stadtzentrum. Mit Sorge beobachtet er, so der Choreograf weiter, dass die häusliche Gewalt in Albanien stark zugenommen

habe. Im Zuge der Öffnung dieses jahrzehntelang von der Aussenwelt abgekapselten Landes werde das Rollenkorsett der Geschlechter etwas lockerer. Doch die Abhängigkeit der Frauen von Ehemann und Familie sei weiterhin stark. Erst kürzlich hätten albanische Zeitungen den Medea-Topos wieder aufgegriffen, nachdem eine von ihrem Ehemann und Ernährer verlassene Albanerin ihr Kind getötet habe. Er sei im Südbalkan nach wie vor fest im kollektiven Bewusstsein verankert.

«Das kann man in der Schweiz so nicht bringen», winkt Beatrice Fleischlin ab, die in einer bäuerlichen Grossfamilie im Luzernischen aufgewachsen ist. «Dass Frauen sich ihren Ehemännern derart ausgeliefert fühlen, dass sie sich nur über eine so krasse Tat befreien können, entspricht nicht unseren Lebensverhältnissen», stellt die in Basel und Berlin lebende Performerin klar. «Das will ich auf der Bühne auch nicht mehr reproduzieren.» Deshalb habe sie sich geweigert, die Medea wortgetreu zu spielen: «In dem Moment, wo ich meine Kinder töten sollte, komme ich stattdessen in einem Fettanzug auf die Bühne. Medeas



Akt der Zerstörung ist radikal und final. Wir aber möchten die Möglichkeit einer Transformation erzählen, indem ich die Bühne in rasender Wut verlasse, um kurze Zeit später in einem grotesken, aufblasbaren Fettsuit als Prinzessin wieder aufzutau-chen. Damit öffnet sich ein neutraler thea-traler Raum.»

Auf der Bühne herrscht eine Auf-bruchsstimmung zwischen Tradition und Moderne, die in schnell aufeinanderfolgen- den Sequenzen umgesetzt wird. Anstelle einer stringenten Erzählung werden Frag- mente, Passagen, Thesen und Gegenthesen aus zwei Quellen verwendet: der klassi- schen Grundlage des griechischen Autors Euripides von 431 vor Christus und dem Roman der DDR-Autorin Christa Wolf. Ge- sprochen werden sie in drei Sprachen: Eng- lisch, Albanisch und Deutsch.

Vorurteil vom balkanischen Mann

Die von Patriarchat, Blutrache und Ma- chismus geprägten Rollenmuster Albani- ens kollidieren mit dem Schweizer Fokus, wo viele Normen an Verbindlichkeit ein- gebüsst haben. In diesem Spannungsfeld steht das gemeinsam entwickelte Stück *Thinking about Medea*. Der Medea-Mythos dient als Projektionsfläche, um über die eigenen Vorstellungen von Moral, von Frei- heit und Befreiung nachzudenken. Den Theatermachern gelingt es auf eine er- frischende Art, die Schwere der Thematik ironisch zu durchbrechen. Entscheidend trägt dazu der kosovarische Tänzer Labinot Rexhepi bei. Subtil spielt er mit Zärtlich- keit und Dominanz und unterläuft so das gängige Vorurteil vom balkanischen Mann als Macho.

Doch nicht nur unterschiedliche Rol- lenmuster prägen das Stück. Die interkul- turelle Arbeitsweise verlangt von allen viel Energie und Offenheit, sich auf neue Ter- rains vorzuwagen. Gjergj Prevazi spricht von einem Suchprozess, und Beatrice Fleischlin konstatiert: «Wir befinden uns auf einem langen Weg der Annäherung.» Sie und Gjergj Prevazi haben gemeinsam die künstlerische Leitung inne. «Wir wol- len die kulturelle Ästhetik des Anderen he- rausfinden – kurz: wie er tickt.» Während Prevazi ausschliesslich vom «sicheren» Zu- schauerraum aus agiert, steht Fleischlin in ihrer Multifunktion auch auf der Bühne – und zwar aus Überzeugung: «Ich glaube, dass ein Projekt uneindeutiger, hybrider

und somit spannender wird, wenn die Rol- lenverteilungen und Hierarchien nicht so klar sind», erläutert sie ihre Vorgehens- weise. Die Proben sind denn auch ein sich gegenseitiges Inspirieren und ein Austarier- en verschiedener Ideen.

In Beton gegossene Paranoia

Labinot Rexhepi schätzt diese offene Ar- beitsweise, die wenig vorbestimmt ist und viel Raum für die eigene Kreativität lässt.



Der 29-jährige Tänzer, der eigentlich gerne Fussballer geworden wäre, einer wie Shakiri, Khaka und Co, wie er mit einem Augenzwinkern erklärt, hat sein Engage- ment im staatlichen Ballett in Prishtina ge- kündigt, weil es ihm dort zu wenig selbst- bestimmt, zu dirigistisch war – «wie in Moskau», meint er lapidar. Neben Rexhepi, Prevazi und Fleischlin prägen bei dieser interkulturellen Produktion auch zwei Lu- zerner Musiker das Geschehen auf der Bühne: Stefan Haas und Jesco Tscholitsch vom Folk-Duo *Heligonka*. Sowohl Rexhepi als auch Prevazi betonen, dass dieser Kul- turaustausch für ihr künstlerisches Schaf- fen eminent wichtig sei. Denn weder in Albanien noch im Kosovo gebe es eine freie Szene. Zeitgenössischer Tanz sei hier vorab Volkstanz, berichtet der Choreograf mit leichter Bitterkeit. Gerade die albanischen Kulturinstitutionen seien festgefahren und kaum offen gegenüber dem Ausland, kriti- siert er. Zu stark wirke die Isolation unter dem kommunistischen Regime bis heute nach. Albanien galt im Westen denn auch

lange als das Nordkorea Europas – regiert vom kommunistischen Staatschef Enver Hoxha, der aus Paranoia während seiner rund 40-jährigen Regentschaft sein Land mit schätzungsweise 750 000 Bunkern übersäte.

Theater als Propagandainstrument

Gjergj Prevazi ist in Durrës aufgewachsen, wo heute viele in der Schweiz lebende Al- baner, Mazedonier oder Kosovaren ihre Badeferien verbringen. Der Wirtschafts- aufschwung nach dem Kommunismus hat hier seine Spuren hinterlassen: Zahlreiche Protzbauten im wilden Stilmix prägen mittlerweile die Skyline. In ihrem Schatten ducken sich die dem Verfall preisgege- benen Wohnsilos aus den langen Jahrzeh- nen der kommunistischen Ära. Als das blei- erne Regime 1991 zerfiel, war Prevazi gerade mit dem Studium der Choreografie fertig und musste sich in der neuen Situa- tion zuerst einmal zurecht finden, wie er erzählt. Heute unterrichtet er an der Uni- versität der Künste von Tirana Choreogra- fie. Mit äusserst bescheidenem Budget stellt er zudem jährlich das *Albania Dance Meeting* auf die Beine. An diesem Festival soll *Thinking about Medea* in Tirana ur- aufgeführt werden. Über die in Albanien



«Wir wollen die kulturelle Ästhetik des Anderen herausfinden – kurz: wie er tickt.» *Beatrice Fleischlin*



Nachdenken über Freiheit und Befreiung: der Tänzer Labinot Rexhepi.

lebensnotwendigen «Beziehungen» hat der Choreograf erwirkt, dass die Compagnie im «Pallati i Kulturës», dem Kulturpalast im Herzen von Durrës, proben kann. Das Stadttheater hat Baujahr 1963. Die Plüsch-Bestuhlung ist von einem dumpfen Weinrot. Von der Lichtenanlage sprühen die Funken, und am Eingang ist ein schläfriger Wachmann postiert. Die Institution fristet mit bescheidenen 20 Aufführungen pro Jahr ein Schattendasein. Das war nicht immer so. Doch heute fliesst das Geld potenzieller Sponsoren anderswohin: Gleich

daneben steht die von einem Immobilienlöwen wieder aufgebaute grosse Moschee. Diese war unter Hoxha halb zerstört und zum Jugendtheater umfunktioniert worden, erzählt der seit je in Durrës lebende Tristan Sherifi. Er wirkt in der Compagnie als Fahrer und Fotograf in Personalunion. Der Autokrat habe das religiöse Leben mit eiserner Faust bekämpft. Das Theater hingegen sei sein Propagandainstrument gewesen, so Sherifi. Das wirke bis heute nach. Und Gjergj Prevazi fügt an: Es sei ein wichtiges Zeichen an die Stadtoberen, dass das

albanisch-schweizerische Theaterprojekt gerade in diesem geschichtsträchtigen Kulturpalast probe.

Mund-zu-Mund-Werbung

Das in den langen Jahrzehnten der Isolation herrschende Klima der Angst hat auch in der Kunst Spuren hinterlassen. Der Choreograf arbeitet stark mit der Kraft von Symbolen. Ihnen kommt in einer Gesellschaft, in der etwa Homosexualität bis heute ein Tabu ist, eine grosse Bedeutung zu. So spricht er oft vom metaphorischen Raum und vom Doppelbödigen, woran sich Beatrice Fleischlin erst mal gewöhnen musste. Doch darin ist sie geübt. Schliesslich hat sie sich vor zwei Jahren zusammen mit der deutschen Regisseurin Antje Schupp mit einem Pfefferspray in der Tasche aufgemacht, um den jüngsten Staat Europas kennen zu lernen. Daraus ist das Stück *Love.State.Kosovo* entstanden, eine witzige und sehr persönliche Annäherung an ein für viele Westeuropäerinnen und Westeuropäer zwar nahes, aber unbekanntes Land. Bei diesem Projekt war Labinot Rexhepi als Tänzer auch schon mit von der Partie. Dank Mund-zu-Mund-Propaganda in den einschlägigen, von Kosovaren frequentierten Cafés ist es ihnen damals gelungen, mit ihrem kosovarisch-schweizerischen Kulturaustausch auch beim Publikum anzukommen. «Die Reihen waren voll, rund die Hälfte davon waren Immigranten aus dem Südbalkan», erzählt die Produzentin Larissa Bizer. Zu hoffen ist, dass dieses Kunststück den Theatermachern auch dieses Mal auf ihrer Schweizer Tournee von Basel über Aarau nach Luzern gelingt.

Spiel dates: 13.-17.1.2016, Kaserne Basel; 6.-9.4., Theater Tuchlaube Aarau. Weitere Vorstellungen in der Schweiz und im Balkan sind geplant. produktionswerkstatt.ch/projekte/thinking-about-medea/

Isabel Drews ist Medienverantwortliche der Schweizer Kulturstiftung. Davor hat sie im politischen Journalismus gearbeitet, zuletzt als Bundeshauskorrespondentin der *Neuen Luzerner Zeitung*.

Tristan Sherifi, geboren 1968 in Durrës, Albanien, ist gelernter Kameramann und Filmregisseur. Seit 2000 arbeitet er als freischaffender Fotograf und Kameramann, seit 2006 als Technischer Direktor des Internationalen Tanzfestivals *Albania Dance Meeting*.

Nichts wie raus! Kulturfokus auf die Peripherie

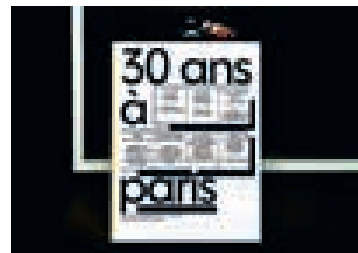
Ein grosses Kulturangebot wird oft genannt, wenn es um die Vorzüge der Stadt gegenüber den ländlicheren Gebieten geht. Opernhäuser, Theater, Kinos, Konzertsäle und vieles mehr versammeln sich geballt in urbanen Zentren. Doch zu meinen, Kultur finde nur dort statt, wäre weit gefehlt. Ob in Tälern und Dörfern, Kleinstädten oder in der Peripherie: Hochkarätige und innovative kulturelle Veranstaltungen gibt es überall. Die Initiative *Kulturelle Vielfalt* in den Regionen von Pro Helvetia setzt dort an, wo die Visibilität von tollen Projekten gestärkt werden, zur Vernetzung beigetragen oder bessere finanzielle Voraussetzungen geschaffen werden können. Sie unterstützt Massnahmen in Gebieten ausserhalb der urbanen Zentren, welche die Rahmenbedingungen für die regionale

Kulturproduktion fördern, deren Sichtbarkeit erhöhen oder eine kreative Auseinandersetzung mit lokalen Traditionen suchen. Auch überregionale Vernetzungsprojekte und Residenzprogramme sind Möglichkeiten, um zur Stärkung und Verbreitung des Kulturschaffens in den Regionen beizutragen. Zwölf Projekte wurden von Pro Helvetia in Zusammenarbeit mit Kantonen und Städten ausgewählt, die in einem Zeitraum von 2015 bis 2019 realisiert werden. Los ging es dieses Jahr bereits mit Künstlerresidenzen am *Verzasca Foto Festival*, mit Veranstaltungen zur Engadiner Baukultur, Strategien für die Weiterentwicklung des *Delémont Comic-Festivals* und einem Networkingprojekt für darstellende Künste im Berner Jura.

www.prohelvetia.ch



Eine Bewohnerin von Sonogno blickt in einen Ausstellungsraum am *Verzasca Foto Festival*.



Jubiläum des CCS in Paris.

Zum 30. Geburtstag

Zum Abschluss des Jubiläumsjahres erscheint am 11. Dezember eine Publikation zur Rolle und Wahrnehmung des Centre Culturel Suisse (CCS) in Paris. Beginnend bei den Vorbereitungen Ende der 1970er-Jahre ermöglicht sie einen Überblick über dreissig Jahre Arbeit im ältesten Kulturzentrum von Pro Helvetia im Ausland. Charles Beer, aktueller Präsident der Stiftung, hat das Vorwort geschrieben. Anschliessend folgen eine reich bebilderte Chronologie und ein gemeinsames Interview mit vier Direktoren des Schweizer Schau-fensters für Kultur in Paris: Werner Düggelin (1988–1991), Daniel Jeannet (1991–2002) und den beiden amtierenden Paul Felley und Olivier Kaeser (2008–heute). Nebst Archivmaterial präsentiert der Band eine Artikelserie zu 30 Schweizer Kunstschaaffenden, die das CCS von 1985 bis 2015 geprägt haben, verfasst von 30 renommierten Autorinnen und Autoren. Gestaltet wird die Publikation von Ludovic Balland, veröffentlicht wird sie in Zusammenarbeit mit dem Verlag *Noir sur Blanc*.

www.ccsparis.com

Christian Kerez bespielt den Schweizer Pavillon

Der Zürcher Architekt Christian Kerez, bekannt geworden unter anderem mit seinem Neubau des Schulhauses Leutschenbach, einem Bürohochhaus im chinesischen Zhengzhou oder seinem grossräumigen Projekt für sozialen Wohnungsbau in Brasilien, wird nächstes Jahr den Schweizer Pavillon an der 15. Ausgabe der Architekturbiennale von Venedig bespielen. Dies haben die Mitglieder der Architektur-Jury von Pro Helvetia aufgrund seines einnehmenden Projekt-Vorschlags entschieden. Christian Kerez ist an der ETH Zürich, wo er auch studiert hat, Professor für Architektur und Entwurf.

Als offizielles Begleitprogramm findet auch nächstes Jahr der von der Schweizer Kulturstiftung ins Leben gerufene *Salon Suisse* im Palazzo Trevisan statt. Salonnière ist die an der Universität Genf lehrende Leïla el-Wakil, die über historisch gewachsene Lebensräume im Orient und Okzident forscht. Die Architektur-Biennale findet vom 28. Mai bis 27. November 2016 statt.

www.biennials.ch



Christian Kerez' Neubau des Schulhauses Leutschenbach mit seiner filigranen Struktur und der Turnhalle im obersten Geschoss.

Schweizer Brennpunkt in Bremen



Doppelte Präsenz der Schweiz 2016 in Bremen: Nicht nur an der Messe *jazzahead!*, sondern auch am Kulturfestival ist sie Gastland.

Vom 21. bis zum 24. April 2016 versammelt sich in Bremen zum elften Mal das Who is who der Jazzszene. *jazzahead!*, die Messe mit integriertem Showcase-Festival, gilt als international bedeutendster Treffpunkt im Bereich des Jazz. Hier kommen Agenturen, Labels, Künstlerinnen und Künstler, Medienvertretende, Produzentinnen und Produzenten sowie Veranstalterinnen und Veranstalter zusam-

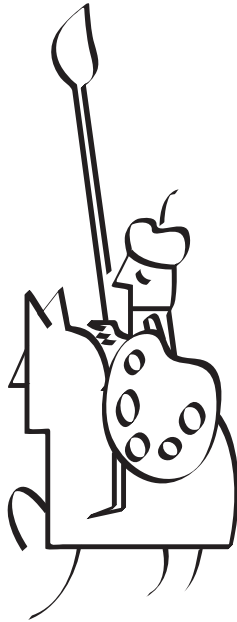
men, tauschen sich aus und knüpfen neue Kontakte. Nach Israel, Dänemark und Frankreich steht 2016 die Schweiz im Fokus der Messe. Mit einer Swiss Night wird das prall gefüllte Programm eröffnet: Acht ausgewählte Schweizer Bands stellen hier die musikalische Vielfalt des diesjährigen Partnerlandes unter Beweis. Neben dem speziellen Auftritt an der Messe erhält die Schweizer Kulturszene zudem mit einem dreiwöchigen Kulturfestival eine einmalige Plattform über den Jazz hinaus. Das Programm erstreckt sich über alle Kunstsparten und entsteht in enger Kooperation mit zahlreichen Kulturinstitutionen Bremens. Das Kulturfestival Schweiz findet vom 7. bis zum 24. April 2016 statt.

www.jazzahead.de

Erfolg dank der Kaserne

Weltweit gibt es hunderte Angebote für Künstlerinnen und Künstler, die als Artist in Residence eine Weile den Standort wechseln wollen.

Aber keines ist so Erfolg versprechend wie jenes der Rijksakademie van beeldende kunsten in Amsterdam.



Zeitungsausschnitten. Braucht sie eine farbige Vergrösserung, geht sie ins Labor und lässt diese drucken. Der kreative Prozess, davon ist die 32-Jährige überzeugt, werde intensiver durch den einfachen Zugang zu Material und Methoden.

Strenges Selektionsverfahren

Jedes Jahr bewerben sich weit mehr als tausend Interessierte aus der ganzen Welt für einen der 25 Plätze. Daraus werden in einem strengen, dreistufigen Selektionsverfahren 37 Bewerberinnen und Bewerber

ausgewählt. In der letzten Phase müssen sie vor einer aus renommierten internationalen Kunstschaaffenden zusammengesetzten Kommission ihre Eignung mündlich erläutern. Nur wer Arbeiten von hoher Qualität vorweise und Entwicklungspotential habe, komme durch, weiss Susan Gloudemans. Dass die Jury meist richtig liegt, zeigt sich jeweils im November, wenn Museumsdirektoren, Kuratorinnen und Galeristen aus der ganzen Welt zur Werkchau eingeflogen werden.

Ein Residenz-Platz kostet jährlich 65 000 Euro und wird zur Hauptsache aus dem Budget der Reichsakademie finanziert. Ein Kunstschaaffender muss einzig in seinem Herkunftsland 15 000 Euro für den Lebensunterhalt organisieren. Im Hinblick auf diese Kosten gibt es in einigen Ländern eine strukturelle Zusammenarbeit mit festen Partnern. Für die teilnehmenden Schweizer Nachwuchskünstlerinnen und -künstler ist das Pro Helvetia. Kann ein Künstler – etwa aus einem Drittweltstaat – kein Geld auftreiben, hilft ihm die Akademie beim Anbohren einer anderen Quelle.

Nach den zwei Jahren seien die «Residents» besser für die Kunstwelt gewappnet. Sie hätten ihre Position verstärkt, ihr Netzwerk vertieft und ihr künstlerisches Tätigkeitsfeld verbreitert, sagt Susan Gloudemans. Die Schweizer Künstlerin Marianne Flotron, die 2007–2008 in Amsterdam verbrachte, kann dem nur zustimmen. Diese zwei Jahre ohne finanzielle Sorgen seien für sie sehr wichtig gewesen: «Die ermöglichte Konzentration war ausschlaggebend, um einen theoretischen Unterbau zu meiner Arbeit zu schaffen.»

www.rijksakademie.nl/ENG/residency

Pro Helvetia arbeitet im Rahmen der Nachwuchsförderung auch mit folgenden Residenzpartnern zusammen: Gasworks, London; AIR Berlin Alexanderplatz – ABA, Berlin; A-I-R Laboratory, Center for Contemporary Art Ujazdowski Castle, Warschau; WIELS, Brüssel.

Elsbeth Gugger, geboren 1958 in Bern, lebt seit 1992 in Amsterdam. Als Niederlande- und Belgien-Korrespondentin berichtet sie über die internationalen (Straf-)Gerichtshöfe in Den Haag sowie über Politik, Kultur und Gesellschaft für Schweizer Radio *SRF* und die *NZZ am Sonntag*.

Die Rubrik Partner stellt nationale und internationale öffentliche wie private Kulturförderer vor.

Von *Elsbeth Gugger* – Ein hoher Zaun mit elektronisch gesichertem Tor bildet die Grenze zwischen Kunst und Alltag. Drinnen, in der Abgeschiedenheit der zu einem Künstlerrefugium umfunktionierten ehemaligen Kavallerie-Kaserne, sind 50 Kunstschaffende in ihren Ateliers tätig, während draussen auf der zentral gelegenen Sarphatistraat das Amsterdamer Leben pulsiert. Wer nicht befugt ist, das klassizistische Gebäude mit imposanten 85 Längen- und 56 Breitenmetern zu betreten, dem entgeht, dass hier die Kunstelite von morgen am Werk ist.

Immerhin waren an der diesjährigen Art Basel 35 (ehemalige oder gegenwärtige) «Residents» mit ihren Arbeiten vertreten, an der Biennale in Venedig 11 und an der Art Brussels 33. Und ihre Werke sind im Centre Pompidou in Paris (37) zu sehen, im MoMA in New York (26) oder im Migros Museum in Zürich (7). Das ist eine stolze Bilanz. Trotzdem gehe es nicht darum, die Teilnehmenden für den Kunstmarkt zu trimmen, sagt Susan Gloudemans. Als Direktorin des Trustfonds ist sie für die Finanzierung des maximal zweijährigen Residenz-Programms an der Rijksakademie van beeldende kunsten zuständig. Die Absolventen, die im Schnitt 30 Jahre alt sind, sollen die Zeit bestmöglich nutzen – zur Entfaltung und Vertiefung, für Experimente mit anderen Materialien oder zum Austausch mit Studienkolleginnen und -kollegen und dem Kunstberater-Team. Dafür stellt die Reichsakademie der bildenden Künste neben einem eigenen Atelier zehn zusätzliche Werkplätze zur Verfügung. Dort können die «Residents» unter fachlicher Anleitung ihnen unbekannte Techniken ausprobieren, von Malerei, Keramik, Feinmechanik, Holz- und Metallbearbeitung bis zu den neusten Grafik-, Foto- oder Audiomethoden.

Dank diesem grosszügigen Angebot pröbelt der deutsche Künstler Johann Arens nun mit Wärmeverformungen von Plexiglas. Es ist ein teures Material. «Ich könnte mir gar nicht erlauben, mich da durchzutesten», sagt er in seinem hohen Arbeitsraum in der ehemaligen Kasernenmanege, wo er kolossale Installationen kreiert. Ein Stockwerk über ihm arbeitet die Argentinierin Aimée Dito Lemma an einer wandfüllenden Collage aus Fotos und

Kunst und Krise

Von *Eric Vautrin* – Der europäische Kontinent scheint in den letzten Jahren in einen Strudel geraten zu sein, der sich unaufhörlich ausweitete. Wir erleben eine Periode grosser Veränderungen, die oft als «Krise» betitelt wird. Entwicklungen wie die wachsende Kluft zwischen den Reichsten und den Ärmsten oder das langsame Bewusstwerden der Verantwortung jedes Einzelnen für eine nachhaltige Nutzung der natürlichen Ressourcen weisen schon seit einiger Zeit auf die Fragwürdigkeit unserer Art der Lebensführung hin. Die Wirtschaftskrise und das Los, das die Politik breiten Bevölkerungsschichten zudachte, während sie zugleich Banken rettete und «Anleger beruhigte», haben aufgezeigt, wie das Politische, also die kollektive Gestaltung der Grundsätze des Zusammenlebens, hinter die Interessen der Wirtschaft zurücktrat – insbesondere hinter diejenigen, die den Besitzstand der Reichsten wahren.

Nicht kaltlassen kann einen aktuell auch das Schicksal von Zehntausenden von Flüchtlingen – Menschen auf der Suche nach einem besseren Leben, die vor nicht allzu langer Zeit, als es sich bei ihnen vornehmlich um Europäer handelte, noch als «Migranten» bezeichnet wurden. Sie flüchten vor Kriegen, an denen Europa nicht unschuldig ist, oder vor untragbaren Lebensbedingungen. Das Mittelmeer, die Wiege unserer Kultur, ist zu einem düsteren Massengrab geworden. Lager werden errichtet, Grenzzäune gebaut und Boote in internationale Gewässer zurückgedrängt, wo die Flüchtlinge ein stiller Tod erwartet.

Welche Rolle kann die Kunst in einer solchen «Krise» spielen? Die Frage ist nicht neu. Ein Kunstwerk stellt stets eine mehr oder minder beabsichtigte Störung der öffentlichen Ordnung dar, indem es fremde, andersartige und unvertraute Aussagen in das Kontinuum unserer Leben einfließen lässt. Zugleich bietet die Kunst aber auch den Rahmen für Analyse und Diskussion unterschiedlichster Ansichten und für die Objektivierung von Ängsten und Vorurteilen. Die Kunst unserer Zeit ist dann

wahrhaft zeitgenössisch, wenn sie zum Nachdenken über komplexe, unerwartete Zusammenhänge und die Welt von morgen anregt. Der Künstler François Tanguy spricht diesbezüglich vom «Vertrautmachen mit dem Unvertrauten».

Mit diesem Anspruch ist Tanguy nicht alleine. So beleuchtete zum Beispiel diesen Frühsommer Milo Rau – zunächst im kongolesischen Bukavu und anschliessend in Berlin – mit dem *Kongo Tribunal* den schrecklichen Konflikt im zentralafrikanischen Land; Andrea Marioni zeigte am Festival Far° in Nyon einen *Krieg der Welten*, der anhand der Suche nach ausserirdischem Leben eine Konfrontation mit dem Unbekannten thematisiert, die nur in allgemeines Misstrauen münden oder aber durch Poesie beigelegt werden kann; und Michel Schröder schuf mit *Human Resources* für das Theater HORA, das geistig behinderten Schauspielern eine professionelle Plattform bietet, einen Raum der Begegnung für die Darstellerinnen und Darsteller seines eigenen Ensembles und desjenigen von HORA. Im Théâtre de Vidy präsentieren wir diese Saison unter anderem Simon McBurney, der eine Reise ins Amazonasbecken mit der Erforschung des eigenen Bewusstseins vermengt; Romeo Castellucci mit seinen eindrucklichen Betrachtungen

über Demut und Mitgefühl; Daria Deflorian und Antonio Tagliarini mit ihrem Stück über vier griechische Rentner, die, weil sie nicht mehr gebraucht werden, Selbstmord begehen wollen; oder Augustin Rebetez, der aus alltäglichen Dingen ein archaisches und absurdes Universum entstehen lässt. Sie alle erwecken auf unterschiedlichste Weise die Bühne zum Leben, hinterfragen die Leitplanken, nach denen wir unser Leben ausrichten, und erinnern uns daran, dass die Welt von morgen nicht vorbestimmt ist und wir immer eine Wahl haben.

Diese Werke liefern keine Patentlösungen, sondern lediglich Anregungen und setzen, wie es der Komponist Helmut Lachenmann formulierte, auf «sichere Unsicherheit anstelle unsicherer Sicherheit». Sie tragen dazu bei, aus diesem Territorium im Herzen Europas statt einer behüteten, der Vergangenheit zugewandten Insel eine lebendige Drehscheibe für Begegnungen und neue Erfahrungen zu machen – bereit und offen für alles, was kommen mag.

Eric Vautrin ist Dramaturg am Théâtre de Vidy in Lausanne, Dozent am CNRS (Laboratoire Thalim) und Co-Leiter des Forschungsprogramms *Nouvelles Théâtralités* (nothx.org).

Aus dem Französischen von Reto Gustin

Foto: Loan Nguyen. www.madameloan.com



SCHAUFENSTER

Daniel Karrer



Daniel Karrer, 1983 in Binningen, Basel-Landschaft, geboren, lebt und arbeitet in Basel. 2010 schloss er mit einem Master in Fine Arts an der Hochschule für Gestaltung und Kunst (HGK) Basel ab. 2011 erhielt er einen Werkbeitrag des Kunstkredits Basel-Stadt, 2015 wurde er von Pro Helvetia für die Collection Cahiers d'Artistes ausgewählt. Er erhielt vom Atelier Mondial der Christoph Merian Stiftung ein Atelierstipendium für 2016 in Berlin. Seine Bilder waren in diversen Ausstellungen im In- und Ausland zu sehen.

www.herrmanngermann.com

Nächste Termine:
Einzel Ausstellung: Herrmann Germann Contemporary in Zürich, Herbst 2016.
Gruppenausstellungen: CCHA, Cultuurcentrum Hasselt, Belgien, zusammen mit Virginie Bailley, Januar 2016.
Kunstmuseum Olten, Februar 2016.

↑ **Insight #1, 2013**
Öl auf Leinwand, 120 × 120 cm
→ **Untitled, 2013**
Öl, Gouache, Holz, 32 × 26 cm





**Wir schalten
2016 eine
Denkpause ein**

**Bestellen Sie Schweizer Kultur mit
einem kostenlosen Abonnement nachhause!
www.prohelvetia.ch/passagen**

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, Lirim Etemi, Eva Stensrud

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 wiedergeben. 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.

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

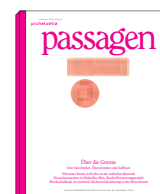
Shanghai/China
www.prohelvetia.cn

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

Zuletzt erschienene Hefte:



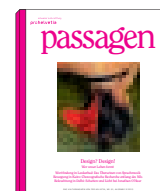
Über die Grenze
Nr. 64



Erlebnis Raum
Nr. 63



Kunst aus der Cloud
Nr. 62



Design? Design!
Nr. 61

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).

“ Das Medium sollte
immer im Dienst der Idee
stehen. ”

Lautmaler und Klangpoet
Christian Marclay, S. 14

“ Erst wenn man sich mit seinen
Wurzeln auseinandersetzt,
kann man sich auch musikalisch
weiterentwickeln. ”

Jodeln statt Bauchtanzen
Nadja Räss, S. 26

“ Wir müssen die Katastrophe, die gerade
stattfindet, vorstellbar machen, jenseits des
Mitleids, jenseits der Angst. ”

An die Künstlerinnen und Künstler der Zukunft
Milo Rau, S. 29

www.prohelvetia.ch/passagen