

Marco Baschera · André Bucher
Hrsg.

Präsenzerfahrung in Literatur und Kunst

Beiträge zu einem Schlüsselbegriff
der aktuellen ästhetischen und poetologischen
Diskussion

Wilhelm Fink

Gedruckt mit freundlicher Unterstützung der
Hochschulstiftung der Universität Zürich

Umschlagabbildung:
Hannes Schüpbach, Still aus dem Film »Falten« (2005)

Bibliografische Information Der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der
Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten
sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Alle Rechte, auch die des auszugsweisen Nachdrucks, der fotomechanischen
Wiedergabe und der Übersetzung, vorbehalten. Dies betrifft auch die
Vervielfältigung und Übertragung einzelner Textabschnitte, Zeichnungen
oder Bilder durch alle Verfahren wie Speicherung und Übertragung
auf Papier, Transparente, Filme, Bänder, Platten und andere Medien,
soweit es nicht §§-53 und 54 URG ausdrücklich gestatten.

© 2008 Wilhelm Fink Verlag, München
Wilhelm Fink GmbH & Co. Verlags-KG, Jühenplatz 1, D-33098 Paderborn

Internet: www.fink.de

Einbandgestaltung: Evelyn Ziegler, München
Herstellung: Ferdinand Schöningh GmbH & Co. KG, Paderborn

ISBN 978-3-7705-4257-4

Marco Baschera

VON DER VORZEITLICHEN PRÄSENZ EINES PLATZES

Der Fotograf und Künstler Hans Danuser hat in den Jahren 2001-2002 in der Psychiatrischen Klinik des Kantons Graubünden in Beverin einen Platz gestaltet, der das Zentrum der ganzen Anlage bildet. Dies mag auf den ersten Blick erstaunen. Was hat die dreidimensionale Gestaltung eines Platzes mit der Fotografie zu tun? Anders gefragt, wie hängt die Schwere des architektonischen Materials – im vorliegenden Fall sind es grauschwarze Schieferplatten – mit der Leichtigkeit des Fotopapiers und der Immaterialität der fotografischen Lichtschrift zusammen? Was hat wohl den Fotografen Danuser dazu bewogen, dieses bauliche Projekt anzugehen? Diesen Fragen möchte ich mich in der Folge von verschiedenen Seiten her nähern, um die Präsenzerfahrung, die einem dieser Platz vermittelt, besser verstehen zu können.

Vor 1997 war die Psychiatrische Klinik Beverin eine geschlossene Anstalt mit einer klaren hierarchischen Struktur der Gebäude. Das Zentrum bildete das am Rand der Anlage gelegene Ärztehaus. Die Neugestaltung der Klinik, die bis 2003 dauerte, veränderte jedoch das Bild dieser Anlage grundlegend. Sie gleicht jetzt eher einem Campus, der auf alle Seiten hin offen und begehbar ist. Das neue Zentrum verkörpert nun der besagte Schieferplatz, auf welchem auf der einen Seite der alte Theatersaal aus dem 19. Jahrhundert und auf der andern eine neu erbaute gläserne Cafeteria steht. Interessant an dieser Gestaltung ist, dass der Platz die beiden aus verschiedenen Zeiten stammenden Gebäude einfasst und mit ihnen zusammen eine räumliche und architektonische Einheit innerhalb der ganzen Klinik bildet. Der Platz beschränkt sich somit nicht nur auf den Raum, der sich zwischen dem Theatersaal und der Cafeteria öffnet, sondern hebt zudem die beiden Gebäude hervor, die sich auf einer einzigen, überdimensionierten, 2400m² umfassenden Schieferplatte befinden.

Danuser nannte sein Projekt »Kunst in Architektur«. Gegenüber dem geläufigeren Begriff von »Kunst am Bau« weist diese Formulierung hin auf die Verschränkung von zwei ästhetischen Bereichen, von Kunst und Architektur. Vom Wort her verweist die Architektur einerseits auf den Ursprung, den Anfang, und andererseits, durch das Adjektiv »architektonisch«, auf die Tektonik, die geologischen Schichtungen, die, wie wir sehen werden, bei der Gestaltung des Platzes durch Hans Danuser eine ganz bestimmte Rolle gespielt haben.

Zudem betont der Ausdruck »Kunst *in* Architektur« die Tatsache, dass dieser Platz zwischen dem bereits bestehenden Theatersaal und der neu erbauten Cafeteria einen Ort der Begegnung eröffnet und diesen Ort *in* die Architektur der gesam-

ten Klinik einfügt. Der Platz schafft sozusagen der Begegnung Platz, die nun zwischen den Besuchern, den Patienten und dem Personal, d.h. zwischen der Öffentlichkeit und der Klinik, stattfinden kann. Dadurch greift er eine zentrale Funktion des öffentlichen Platzes auf, wie wir sie in vielen Städten aus dem Mittelmeerraum kennen.

Das Wesentliche dieser Plätze, so z.B. des *Campo* in Siena oder der *Plaza Major* in Salamanca, besteht in ihrer strukturierten Leere, die den Menschen Gelegenheit bietet, ihn zu begehen, zu überqueren, auf ihm zu verweilen oder sich auf ihm zu versammeln. Zumeist sind die mediterranen Plätze von Häuserfassaden umgeben, die eine Art von durchlässigem Rahmen für diese Begegnungs- und Versammlungsstätten bilden. Das Wort »Platz« kommt aus dem Griechischen »platus« – ausgedehnt, breit, flach. »Platea« bezeichnete im Lateinischen eine breite Strasse, wie z.B. heute noch der *Corso Vannucci* in Perugia, auf welchem, vor allem gegen Abend, sich das öffentliche Leben der Stadt abspielt.

Setzt man sich der räumlich-sozialen Dynamik dieser Plätze aus, so spürt man, wie wichtig ihre Leere ist, d.h. die Tatsache, dass möglichst wenige Installationen das freie Zirkulieren der Menschen behindern. Je nach Situation, je nach Beleuchtung, nach Jahreszeit, in welcher man sich auf einem Platz befindet, erlebt man ihn je anders, erlebt man aber auch sich selbst anders. Insofern bietet ein Platz eine unendliche Vielfalt von Möglichkeiten, sich auf ihm zu bewegen oder auf ihm zu verweilen. Die Gesamtheit dieser unendlich verschiedenen Konstellationen, welche die Passanten jeweils bilden können, werden durch die starre Architektur des Platzes und die Leere, die sie eröffnet, zusammengehalten und von ihnen zugleich generiert.

Die prägende Erfahrung auf einem Platz ist einerseits diejenige des Ausgestelltseins vor den Blicken der andern und andererseits diejenige des Beobachtenkönnens anderer Passanten. Ein Platz ist somit immer Bühne und Zuschauerraum zugleich. Betritt man ihn, so erlebt man sich sogleich als Zuschauer und Akteur. Diese Doppelfunktion erinnert an die Metaphorik des Welttheaters, gemäss welcher die Welt eine Bühne ist, auf der jedermann im Leben eine Rolle zu spielen hat. Zudem verhindert die Begrenztheit des Platzes als Bühne der Öffentlichkeit die Ausbildung eines absoluten Beobachterstandpunkts, von wo aus man sich der doppelten Dynamik von Sehen und Gesehenwerden entziehen könnte. Das ist mitunter ein Grund, wieso die meisten Plätze in ihrer Entstehung einem politischen Willen entsprungen sind, der seinerseits versucht, diese Doppelfunktion von Bühne und Zuschauerraum für Repräsentationszwecke zu nutzen.¹ Bei einer organisierten Massenveranstaltung ist der Einzelne immer schon als Teil derselben impliziert.

Befindet man sich ganz allein auf einem Platz, z.B. frühmorgens, so spürt man eine Art von Geisterpräsenz der abwesenden Blicke. Ebenso nimmt man die Stille als ein Fehlen des Stimmengewirrs wahr, das normalerweise den Platz erfüllt. Diese

1 Siehe Franz-Joachim Verspohl, »Der Platz als politisches Gesamtkunstwerk«, in Funkkolleg Kunst Bd.1 *Eine Geschichte der Kunst im Wandel ihrer Funktionen*, Hg. Werner Busch, Piper, München Zürich, 1991, 2. Auflage, S. 365-391.

Erfahrung des Alleinseins auf grossen Plätzen kann sehr eindrücklich sein. In ihr zeigt sich unter anderem die Tatsache, dass unser Gesichtsfeld beschränkt ist, d.h. dass wir unsern eigenen Rücken und unser Gesicht nie zu sehen bekommen. Mit andern Worten, dass wir in Bezug auf unsere äussere Gestalt immer auch abwesend sind und unsere Gegenwärtigkeit nie ganz zu erfassen vermögen. Wir brauchen die Blicke und die Wahrnehmung anderer, um uns in unserer Präsenzerfahrung bestätigt zu wissen. Der Platz als öffentlicher Ort der Begegnung hebt diese Spannung von Präsenz und Absenz in Bezug auf unsere Selbstwahrnehmung hervor.

Das Entscheidende dabei ist, dass die Leere, die man frühmorgens auf einem Platz empfindet, auch dann wirkt, wenn er voll von Leuten ist. Anders gesagt, die Leere eines Platzes kann nie gefüllt werden. Sie macht der Erfahrung von Öffentlichkeit und flüchtiger Gemeinschaft Platz, welche nicht einfach die Summe aller Menschen darstellt, die sich in einem öffentlichen Raum bewegen. Der Blick der andern vermag meine mangelhafte Sicht auf mich selbst nicht zu ergänzen, denn dieser Blick selbst ist ebenfalls von einem solchen Mangel behaftet. Aus diesem, in der Begegnung gemeinsam erlebten Mangel entspringt das Gespräch als ein unendlicher Versuch, ihn zu beheben. Das Gesumm von Stimmen, welche einen mediterranen Platz erfüllt, vermag auf einen solchen Zusammenhang hinzuweisen.

Die Spannung zwischen körperlicher Präsenz und den Blicken anderer, die mich in meiner Präsenz bestätigen, variiert je nach Ort, wo ich mich auf einem Platz befinde. Einem Schachbrett ähnlich bestimmen einerseits seine Randbebauung wie auch die andern Personen, die sich auf ihm bewegen, meine jeweilige Position. Andererseits werden der Platz und mit ihm die andern Personen durch meine Position ebenfalls bestimmt. Dieser spielerische Vorgang der stets wechselnden Konstellationen und der gegenseitigen Bestimmung auf einem Platz bildet eine Schnittstelle, an welcher die Trennung und die Verbindung von Privatem und Öffentlichem entspringen. Der öffentliche Platz lässt anonyme Begegnungen zu, die anonym und flüchtig bleiben, die aber je nach Situation auch den Charakter des Intimen und Privaten annehmen können.

Aus dem bisher Gesagten ist es verständlich, dass Hans Danuser in seinem Projekt für die Psychiatrische Klinik von Beverin einem Platz und seiner konstitutiven Leere soviel Raum gewährt. Zudem lassen sich ausgehend von diesen grundsätzlichen Überlegungen zum Phänomen des Platzes verschiedene Bezüge zum Platz in Beverin herstellen. Da sind einerseits die Schieferplatten, die sich Fuge an Fuge aneinanderreihen, und die somit den etymologischen Ursprung des Wortes »Platz« bildhaft in Erinnerung rufen. Zudem schaffen die grauschwarzen Platten eine eigenartige Mischung von Innen- und Aussenraum, welche durch die Verschränkung von gläserner Cafeteria und Schieferplatz noch zusätzlich akzentuiert wird. Diese Ambivalenz von innen und aussen verweist ihrerseits wiederum auf die Schwellenfunktion des Platzes zwischen privatem und öffentlichem Raum.

Der Schiefer stammt aus einem rund 200 Meter unter der Erdoberfläche gelegenen Steinbruch in Portugal. Dort wurde er aus dem Fels in 2 x 1 Meter grosse Platten zersägt und aus der Tiefe dieser Kaverne, wie aus einer Dunkelkammer,

ans Tageslicht gehoben. Dadurch erinnern diese Platten immer auch an die geologischen Tiefen des Erdinnern. Sie evozieren einerseits eine Vorstellung von Urgeschichte, die mit den Methoden der modernen Psychiatrie, wie sie in der Klinik von Beverin praktiziert werden, in eine eigenartige Konjunktion tritt. Andererseits vermögen diese Platten an die psychiatrische Arbeit zu erinnern, die vor allem darin besteht, Verdrängtes aus tieferen Schichten des Unbewussten an die Oberfläche des Bewusstseins zu heben.

Aus diesen beiden Bezügen zur Psychiatrischen Klinik heraus kann sich ein neuer Begriff von Zeiterfahrung bilden, in welcher die Gegenwart aus dem vermeintlichen Kontinuum der chronologischen Zeit heraustritt und sich durch ihren metaphorischen Bezug auf die geologischen Tiefenschichtungen, aus denen diese Platten stammen, einerseits entleert und andererseits auflädt.

Diese Infragestellung der Gegenwart als eines auf der Zeitachse kontinuierlich fortschreitenden Punktes lässt neue Zeiterfahrungen und Bewusstseinsformen zu und dies in einer Psychiatrischen Klinik, welche als Institution ständig die Frage nach der brüchigen Normalität des menschlichen Denkens, Fühlens und Handelns aufwirft. Die Zerbrechlichkeit dieser Normalität, die von der bewusstseins- und identitätsstiftenden, aber letztlich illusionären Erfahrung von Präsenz innerhalb des Zeitkontinuums geschaffen und gestützt wird, widerspiegelt sich zudem in der hohen Verletzlichkeit des Schiefers. Jede Ritzung mit einem spitzen Gegenstand vermag Spuren im Schiefer zu hinterlassen, die sich mit der Zeit abnützen, durch andere Spuren überdeckt werden, ohne jedoch ganz zu verschwinden. Dadurch bildet sich wiederum die Vorstellung einer geschichteten Zeitlichkeit, innerhalb welcher eine Gegenwart die andere überlagert.

Mit der Wahl dieses Materials ging Hans Danuser auf die erdgeschichtliche Entstehung des Ortes ein, wo die Klinik Beverin steht. So wurde sie auf natürlich und künstlich angeschwemmten Schiefersand-Bänken erbaut, die im Zusammenhang mit der umfassenden Sanierung der Domleschg-Ebene im 19. Jahrhundert entstanden waren. Insofern griff Hans Danuser die geologische Tektonik dieses Ortes als Inspiration für sein architektonisches Projekt auf. Die Schieferplatten aus Portugal erinnern somit an die Entstehung dieses Ortes aus der Erosion von lokalem Schiefer.

Der Schiefer und der Begriff der Erosion stehen als Konstante seit Anbeginn im Zentrum des fotografischen und künstlerischen Schaffens von Danuser. So hatte er z.B. 2001 im Fotomuseum in Winterthur eine Serie von Fotografien unter dem Titel »Erosionen« ausgestellt.² Es handelte sich dabei um eine grossflächige, geometrische Bodeninstallation, die in ihrer Anlage bereits an den, damals noch im Bau befindlichen Platz in Beverin erinnert. Der Unterschied bestand jedoch darin, dass sich der Betrachter nicht auf den vom Boden leicht abgehobenen Fotoplatten, sondern nur sozusagen in den erweiterten Fugen zwischen ihnen bewegen konnte. Die in feinen Grautönen abgestuften Aufnahmen waren im Schiefergebirge von

2 Hans Danuser, *FROST*, Scalo Verlag, Zürich Berlin New York, 2002 mit Begleitheft u. Text von Urs Stahel

Wales entstanden. Sie bilden feines Schiefergeröll ab, das sich in Flussgebieten als Schwemmgut absetzt. Neben Erosionsformen, die sich vielfältig in den Schwemmsand einschreiben, lassen sich hie und da Vogelspuren oder andere natürliche Abdrücke erkennen.

Das Irritierende an diesen Fotografien besteht in der Unsicherheit bezüglich dessen, was man eigentlich sieht. Denn die Ausschnitte, die sie aus dem Schwemmgut in feinsten Grauschattierungen präsentieren, lassen das menschliche Auge in der Unentschiedenheit, ob es sich um einen Mikro- oder einen Makrokosmos handelt. In der Tat könnten nämlich diese Fotolandschaften ebenso gut Luftaufnahmen aus grosser Höhe entspringen.

Wie schon vorhin bei der geologischen Herkunft des Schiefers erwähnt, öffnet sich das Betrachterauge hin auf eine höchst unsichere Dimension der optischen Wahrnehmung. Es lehrt sehen in der Verunsicherung darüber, was es eigentlich sieht. Dadurch werden diese minutiösen Abbildungen von Schwemmsand zu eigenständigen Bildern, die sich nicht mehr auf etwas anderes ausserhalb ihrer selbst beziehen. In dieser Verunsicherung erodieren unsere Sehgewohnheiten. Das Auge tastet die feinen Nuancen, die sich ihm in allen möglichen Abstufungen von Grau darbieten, auf der Suche nach etwas Erkennbarem ab. Dabei stellt sich unvermittelt die Assoziation der Erdoberfläche als einer Haut ein. Tatsächlich erinnern diese Bilder an andere Arbeiten Danusers, so z. B. die Serie »Strangled Body« aus dem Jahre 1995, innerhalb welcher in eindringlichen Nahaufnahmen der geschundene menschliche Körper im Zentrum steht. Für den Betrachter von »Erosionen« wird somit auch die Grenze von belebt und unbelebt zusehends verunsichert.

Was sich bei einer solchen Betrachtung abspielt, ist von grösster Wichtigkeit insofern, als sich die Grauzone zwischen dem Erkennbaren und dem sich jeglicher Erkenntnis Entziehenden *innerhalb* der Welt des Sichtbaren ausbildet. Wir sehen etwas und wissen nicht, was es ist, können aber auch nicht davon ablassen, es zu betrachten. Man kann durchaus die Fotografien von Hans Danuser als eine in sich höchst präzise Ausdehnung und Darstellung dieser Grauzone des Sehens ohne verfügbare Kategorien verstehen.

Die Tatsache, dass die Fotografien bei der Ausstellung »Erosionen« als Bodeninstallationen präsentiert waren, eröffnet dieser Erfahrung der Grauzone eine weitere Dimension. Denn sie befanden sich in der horizontalen Ebene der Graphik oder des Mosaiks und nicht mehr in der vertikalen des Gemäldes und des Bildes generell. Der Betrachter war aufgefordert, sachte an den Rand der Fotografien heranzutreten, um sie so besser sehen zu können. Diese sorgfältige Annäherung erinnert uns daran, dass es sich um fotografische Abbildungen von Schwemmsand handelt, auf welchem wir auch umhergehen könnten, wohl ebenso vorsichtig, weil wir ständig befürchten müssten, im feinen Schiefergeröll einzusinken. Die Assoziation der Begehbarkeit des in den Fotografien Abgebildeten bildet sich somit an einer der Natur und dem Artefakt gemeinsamen, körperlichen Erfahrung des tastenden Voranschreitens. Es handelt sich um eine interessante Form einer im Gehen erlebten, körperlichen Mimesis, in welcher sich Natur und Kunst eigenartig verschränken.

Eine ganz ähnliche Verschränkung findet auf dem Platz in Beverin statt, auf deren Schieferplatten man einerseits umhergehen kann, deren poröse und ungeschliffene Oberfläche andererseits wiederum an die Brüchigkeit der Merkwelt erinnert. Auch hier gleitet das Auge über die feinen Erosionsformen, die sich innerhalb der einzelnen Schieferplatten bilden, und die es immer wieder dazu verleiten, fest gefügte Gestalten erkennen zu wollen.

Eine weitere sehr augenfällige Ähnlichkeit zwischen den Fotografien Danusers und diesem Platz besteht in seiner anthrazitfarbigen Ausbildung, die sich je nach Wetterlage verändert. Bei trockenem Wetter ist die Nähe zwischen den feinen Strukturen im Schiefer und den Erosionsbildern frappant. Jede Schieferplatte kann für sich als Bild von Erosionen und als erodierendes Bild zugleich betrachtet werden. Liegt Regen auf dem Platz, so nimmt er die Form eines grauschwarzen Sees an, dessen Spiegelung die Umgebung in Fotografien Danusers zu verwandeln scheint.

Die graue Farbe in allen möglichen Schattierungen ist das Medium, welches die Bilder Danusers generell auszeichnet. Sie stellt eine Mischung dar aus schwarz – Präsenz aller Farben – und weiss – Absenz aller Farben. Dieses Ineinander von Präsenz und Absenz aller Farben eröffnet die Welt des »HellDunkel«, welche Reto Hänni in seinem »Bilderbuch«³ literarisch entfaltet hat. In dieser Welt erscheinen die Dinge wie in einem Röntgenbild. Ihre bildhafte Plastizität, die oft nichts mit derjenigen der Erscheinungswelt zu tun hat, erlangen sie einzig durch die feinen Abstufungen von Hell- und Dunkelgrau.

Auf den ersten Blick wird man dabei an den Spruch »In der Nacht sind alle Katzen grau« erinnert. Alle Differenzen scheinen vorerst eingeebnet zu sein. Aber dies trifft nur auf den ersten Blick zu. Auf den Zweiten nämlich entdeckt man das, was weiter oben als »Grauzone des Sehens« beschrieben wurde. In der Unsicherheit darüber, was es eigentlich sieht, beginnt das Auge die feinen Nuancen des Hell-Dunkel abzutasten. Es will begreifen, was sich ihm darbietet. In diesem Blick bricht sich immer wieder der Wille, *etwas Bestimmtes* zu sehen. Er wird aufgehalten in der Spannung zwischen dem Sehen von etwas und der Unmöglichkeit, es zu bestimmen. Es bieten sich dem Auge keine klaren Konturen an, welche ihm ermöglichen würden, dieses *Etwas* zu identifizieren. In dieser Spannung setzt die Einbildungskraft ein, die sich, ausgehend von den diffusen Konturen, welche das Auge wahrnimmt, alles Mögliche vorstellt, ohne je zu einer festen und endgültigen Form zu gelangen.

»Grau ist alle Theorie«. Dieser Satz, den Goethe, in der zweiten Studierzimmerszene des »Faust I«⁴, in den Mund des Mephistopheles legt, gewinnt in diesem Zusammenhang eine neue Bedeutung, welche die Theorie nicht mehr nur negativ vom »Grün des Lebens goldner Baum«⁵ unterscheidet. Wenn alle Theorie grau ist, so öffnet sie den theoretischen Blick auf seine Beziehung zum Blick des Zuschauers im Theater hin, welche in den beiden Wörtern Theorie und Theater anklingt, die

3 Reto Hänni, HELLDUNKEL. Ein Bilderbuch, Suhrkamp, Frankfurt a.M., 1994.

4 J.W.Goethe, *Faust I*, Reklam, Stuttgart, 1972, S. 59.

5 Ibid.

beide auf das griechische *thea* – die Schau, das Betrachten – zurückgehen.⁶ Die graue Theorie vermag den Theoretiker daran zu erinnern, dass er immer zugleich Zuschauer und Akteur seiner Beobachtungen und Reflexionen ist. Dadurch legt er durch die Kategorien des theoretischen Erkennens das Objekt seiner Untersuchungen fest, *bevor* er irgendetwas Bestimmtes an ihm erkannt hat. Wenn alle Theorie grau ist, so hält sie sich, wie die Bilder von Hans Danuser, in einer Grauzone des Erkennens auf, wo der Wille zur Einebnung aller Dinge zu wissenschaftlich identifizierbaren und erkennbaren Objekten aufgehalten wird.

Von diesen Überlegungen zum Hell-Dunkel in den Bildern Danusers lässt sich eine Brücke zu seiner Gestaltung des Platzes in Beverin schlagen. Eine solche Beziehung zeigt sich in der bereits angesprochenen Theatralität dieses Platzes, die nicht nur in seiner räumlichen Nähe zum Theatersaal aufscheint. Sie wird verstärkt durch die Erhöhung des ganzen Platzes um eine Treppenstufe, die auf seine symbolische Bedeutung als Bühne des Lebens hinweist. In der Spaltung von Schauspieler und Zuschauer, welche jeden erfasst, der diesen Platz betritt, greift diese Bedeutung auch die konstitutive Leere des öffentlichen Platzes auf, die, wie weiter oben dargestellt, einem konstitutiven Mangel der menschlichen Existenz Raum verschafft.

Das Wort »grau« selbst verweist etymologisch auf den optischen Effekt des Schimmerns und Glänzens, der sich z.B. bei Betrachtung eines besonnten Schiefergeröllfeldes einstellen kann. Dieses flimmernde Leuchten seinerseits vermag jene »Grauzone des Sehens« bildhaft vor Augen zu führen. Es versinnbildlicht den Aspekt der Dinge in ihrem Auftauchen und Erscheinen, bevor sie *als* etwas Bestimmtes gedeutet und erkannt werden können. Interessanterweise ist das Wort »grau« aber auch mit dem Wort »Greis« verwandt. Wenn etwas ergraut, so z.B. die Haare eines Menschen, dann zeigt es sein fortgeschrittenes Alter an. Man spricht auch von der »grauen Vorzeit« und meint damit eine längst vergangene Zeit, deren Spuren sich nur noch undeutlich in einem farblosen Hell-Dunkel erkennen lassen.

Zudem gilt Proteus, der antike Verwandlungskünstler, als Herrscher über das Grau. Der ergraute Meergreis versucht sich bekanntlich Menelaos durch verschiedene Verwandlungen in einen Löwen, eine Schlange, einen Baum usw. zu entziehen.⁷ In der homerischen Sage tritt somit das Grau ebenfalls als der Bereich auf, der vor der Wirkung des *principium individuationis* angelegt ist und alle verschiedensten Gestalten annehmen kann.

Vom Wort her, eröffnet somit das Grau eine bedenkenswerte Beziehung zwischen einerseits dem »vorzeitlichen« Aspekt des Auftauchens der Dinge, bevor sie kategorial als je bestimmte Dinge auftreten und erfasst werden können, und andererseits der »Vorzeitlichkeit« dessen, was schon lange vergangen ist. Beide Aspekte der »Vorzeitlichkeit« fallen aus der konventionellen Vorstellung der chronologisch auf einer Linie verlaufenden Zeit heraus und treten in eine spannungsgeladene Beziehung zwischen aktueller Gegenwart und Urzeit.

Diese Beziehung findet ihre Darstellung im Schieferplatz von Hans Danuser

6 Siehe Marco Baschera, *Das dramatische Denken*, Carl Winter, Heidelberg 1989.

7 Homer, *Odyssee*, 4, 364 ff.

in Beverin. Die Präsenz dieses Platzes hat folglich nichts mit der Vorstellung von Gegenwart als der kontinuierlichen Verwandlung von Zukunft in Vergangenheit zu tun. Vielmehr vermag sie eine Präsenzerfahrung zu vermitteln, die sich nicht innerhalb einer messbaren Jetztzeit vollzieht, sondern die vielmehr auf eine »vorzeitliche«, *räumliche* Konstellation verweist.⁸

⁸ Herzlichen Dank an Ulrich Gerster, der mir von der kunsttheoretischen Seite her beim Verfassen dieses Artikels behilflich war.

Hans Danuser

SCHIEFERTAFEL BEVERIN

Die Bühne aus Schiefer bildet den neuen ca. 2400m² Zentrums-Platz der Psychiatrischen Klinik Beverin in Graubünden. Die einzelne Schieferplatte hat das Format 100cm x 200cm.

Auf dieser Schieferebene stehen zwei Bauten, ein Neubau mit Cafeteria und Reception und der renovierte Altbau mit dem Theatersaal.

Siehe den Beitrag von *Marco Baschera* »Von der Vorzeitlichen Präsenz eines Platzes«.

