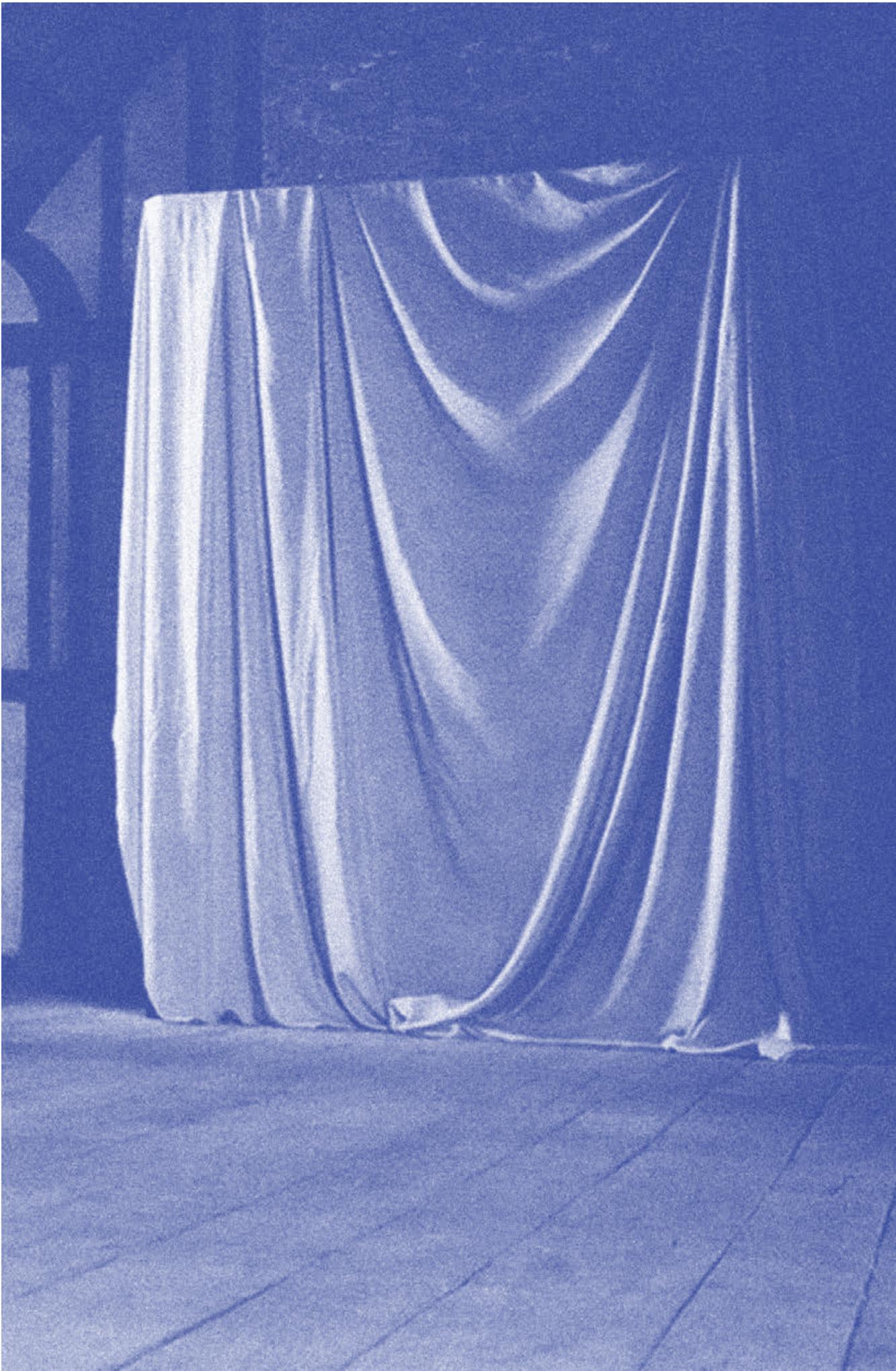




*La Fantaisie*



# Fantastisch!

EDITORIAL

«Hätten wir auch eine Phantastik wie eine Logik, so wäre die Erfindungskunst erfinden», schrieb der Schriftsteller und Philosoph Novalis vor über zweihundert Jahren. Heute findet sich an den Hochschulen zwar noch immer kein Lehrstuhl für «Phantastik», doch wird das Fantastische in der Literatur und der Kunst, in der Psychologie und Pädagogik ständig erforscht – und von Unterhaltungsindustrie und Techkonzernen als Strategie zur Profitsteigerung eingesetzt. In Büchern, Filmen oder Spielen tauchen wir aus der «Realität» in andere Welten ab – dabei soll das Fantastische in letzteren dank 3D, Virtual Reality etc. je länger je mehr möglichst real wirken.

Ausserdem hilft uns die Fantasie, Lösungen für Probleme zu finden, indem mögliche – und unmögliche – Szenarien in einer gedanklichen Simulation durchgespielt und evalu-

iert werden können. Fantasie ist also in unserer Zeit längst nicht mehr für Kinder reserviert. Zwar besteht in der kindlich vorrationalen Welt das Wunderbare und Fantastische noch aus begriffsloser Selbstverständlichkeit – Realität, Mythen und Märchen gehen ineinander über. Erst mit zunehmender Sozialisierung wird Kindern antrainiert, die (angeblichen?) Grenzen zwischen realistischem und fantastischem Erleben zu erkennen. Wir scheinen jedoch erstmals in einer Epoche zu leben, in der wir nicht aufhören, uns wie Kinder zu verhalten. Nicht nur für sogenannt Kreativarbeitende ist ein ungebrochener Zugang zu Fantasie unerlässlich geworden; und das lebenslange Lernen auf dem Arbeitsmarkt wird mittlerweile in jedem Bereich als selbstverständlich vorausgesetzt. In dieser Ausgabe erforschen wir Prozesse der Imagination und untersuchen die Kunst, fantastische Geschichten zu erzählen:

Wie geht erfinden? Wie schaltest du die Fantasie an? Zu welchem Zweck? Es schreiben und erzählen: Eine Science Fiction Autorin, ein Märchenforscher, ein Fantasie-Astronaut, zwei Kunstvermittlerinnen, Schriftsteller und ein als Archäologe getarnter Künstler.

Die vorliegende Ausgabe wurde in Zusammenarbeit mit der Shedhalle begleitend zur Ausstellung «Studio Eine Phantastik» entwickelt, die zwischen 25. Mai und 29. Juli 2018 in der Shedhalle zu sehen ist. Die Ausstellung «Studio Eine Phantastik» wurde von Paolo Do und Salvatore Lacagnina konzipiert und die erste Umsetzung wird in der Shedhalle Zürich von Annette Amberg, Paolo Do, Egija Inzule und Salvatore Lacagnina realisiert.

## Ungenauere Vorstellung der Zukunft

LARA HAJJ SLEIMAN

Ich schreibe Science-Fiction und suche etwas Bestimmtes darin. Gefunden habe ich es noch nicht, aber ich bin mir sehr sicher, dass es existiert. Ich möchte versuchen, darzulegen, warum ich denke, dass das Phantastische zu mehr im Stande wäre, als man ihm zutraut. Nicht, weil es eine gutartige Kraft ist, die die Realität besiegen kann, sondern als Labor.

Das Phantastische geschieht nicht in einem Vakuum neben der Realität; phantastische Bestandteile und die Art, wie sie miteinander verbunden sind, sind vielmehr aus realen Erfahrungen abgeleitet.

Ich glaube nicht, dass es eine magische Gabe ist, sich etwas zusammen zu phantasieren. Vielmehr besteht diese Tätigkeit aus zwei Hardskills: Einseits einer möglichst grossen Kenntnis in Frage kommender Elemente und andererseits der Fähigkeit, diese auf neue, sinnvolle Weise zusammenzusetzen. Als ich zum ersten Mal an einem längeren Science-Fiction Text gearbeitet habe, ist mir beim Bauen dieser fiktionalen Welt aufgefallen, dass es mit Voranschreiten der Arbeit immer leichter wurde, mir Orte, Geräte und Technologien auszudenken. Es ergab sich aus der Logik der Welt von selbst. Bei mir greift Phantasie meistens nach Dingen, die nah beinander liegen und fügt sie zusammen. Allgemein haben Phantasiewelten oft eine Logik, die sich ähnelt. Tiermenschen herzustellen z.B. ist einer der routiniertesten Handgriffe der Phantastik, ausserdem leuchten die Dinge in phantastischen Welten mehr und auf viel passendere Weise als in der Realität. Mir ist auch aufgefallen, dass die Räume in Fantasyfilmen überdurchschnittlich oft rund sind, im Vergleich zu den realen, in denen ich mich aufhalte. Vielleicht hängt das mit der Art zusammen, wie Vorgestelltes visualisiert wird: Die Ränder sind unscharf und in der Mitte befindet sich, in einer seltsamen Perspektive, die es in der Realität nicht gibt, der Kern der vorgestellten Szene – meistens kreisförmig. Ich denke, es liegt daran, dass es eine sinnlose Anstrengung wäre, sich die Ecken des Raumes ebenfalls vorzustellen

Phantasiewelten sind viel einheitlicher und geschlossener als die Realität. So hat ein Planet in der Science-Fiction in der Regel eine einzige Ästhetik; z.B. eine gigantische Stadt, die seine gesamte Fläche überzieht, oder er besteht komplett aus Wüste, oder einem fluorezierenden Dschungel, der von katzenartigen Naturvölkern bewohnt wird.

Vielleicht fällt uns deshalb nicht auf, dass wir bereits in einer Science-Fiction-Welt leben. Weil Zukunftswelten im Kino immer in zusammenpassenden Farbschemen und Grundformen dargestellt sind. Wir werden deshalb für immer auf eine Zukunft warten, in der alles blaustichtig und oval ist.

Ich glaube, wenn man sich etwas ausdenkt, fällt man dabei leicht in bestimmte, erlernte Handgriffe. So ähnlich, wie die Witze von manchen Personen immer nach bestimmten Mustern funktionieren. Ich habe lange geglaubt, dass Science-Fiction, die mit einer halbverschlafenen Geste nach möglichst seltsamen Dingen greift und daraus weirde Gebilde formt, allein durch ihre Fremdartigkeit berechtigt wäre. Einmal wollte ich einen Text schreiben, in dem der Protagonist als einziger Mensch ausweglos auf einem fremden Planeten mit unfreundlichen, eierlegenden Ureinwohnern gestrandet ist. Er versucht, sich mithilfe der Leergutrücknahmefähigkeit einer menschenbessenen Alienfrau, die einen bizarren Feinkostladen mit Delikatessen von der Erde betreibt, in dem Porzellanteller mit niedriglich posierenden Menschenkindern an den Wänden hängen, zurück zur Erde schmuggeln zu lassen.

Auf dem Planeten sollte es elf verschiedene Jahreszeiten geben, die ständig wechselten. Ich habe mir damals nur eine ausgedacht, bevor ich die Geschichte aus verschiedenen Gründen bleiben liess. Die unbekannteste Jahreszeit herrschte zu Anfang der Geschichte, als der Protagonist an einem zu niedrigen Schreibtisch sass (die Bewohner des fremden Planetens waren kleiner als er), und dabei aus dem Fenster schaute auf eine stinkende, verfaulte Landschaft. Zu dieser Zeit des Jahres ver-

schimmelten die Pflanzen von innen, die Bäume fielen in sich zusammen und in die Flüsse hinein, sie färbten das Wasser braun und verwandelten es in eine ekelregende, brackige Sasse. Der Ursprung dieser Idee hing, vermute ich, grob mit dem zeitlich etwas davor angesiedelten Verschimmeln meiner Orchidee zusammen. Er sollte die düstere Stimmung des Protagonisten und seinen Ekel vor der Welt, in der er lebte, ausdrücken. Im Nachhinein würden mir noch mehr Jahreszeiten einfallen. Z.B. eine, die unserem Frühling ähnelt, aber zweigeteilt. In der einen Jahreszeit blüht die untere Hälfte eines Baumes oder Busches, unterhalb einer, von der Pflanze selbst produzierten Markierung in Form eines blauen Streifens, und dann, in der nächsten Jahreszeit die andere. Die Pflanzenabschnitte werden je von unterschiedlichen Insekten bestäubt und es entstehen je nach Jahreszeit unterschiedliche Pflanzen daraus. Darauf folgt eine scheussliche, kurze und heftige Jahreszeit, in der Methanwinde das Land verwüsten und Flora und Fauna pulverisieren; zwei Wochen lang müssen alle Bewohner des Planeten in durchsichtigen Schutzanzügen herumlaufen. In der nächsten Jahreszeit bilden sich aus dem Methan und dem Zellpulver der Pflanzen korallenartige Gebilde, die das Land überziehen. Während die Methanwinde alle Pflanzen an der Oberfläche weggefegt haben, haben die Wurzeln überlebt, wachsen von unter der Erde nach oben und ranken sich als blühende Netze über die Korallenfauna. Usw. Mit jedem Wechsel der Jahreszeit färbt sich die Haut der Ureinwohner in einer anderen Farbe, weil im Körper andere Stoffe produziert werden, um mit der veränderten Witterung zurechtzukommen; vielleicht verdickt die Haut sich auch. Es bringt sehr wenig, sich so etwas auszudenken. Ich kann es ziemlich gut.

Früher habe ich das wichtig genommen und für eine besondere Fähigkeit gehalten. Inzwischen habe ich die recht stabile Theorie entwickelt, dass es daran liegt, dass ich absurd oft die Bücher der Harry-Potter-Reihe gelesen habe. An J.K. Rowlings Büchern beeindruckten mich drei Dinge zutiefst: Einmal, dass sie (ähnlich wie Dostojewski), eine Faszination für das

Gute hat. Zweitens die absolute Perfektion in der Konstrukti-on der Geschichte und die Sorgfalt, mit der sie alles, was sie erfinden hat, behandelt. Drittens, und das ist der für diesen Aufsatz wichtigste Punkt: dass magische Gegenstände in den Harry-Potter-Büchern (z.B. der Spiegel Nerhegeb, der zeigt, was die Figur begehrt) immer dazu dienen, Gefühle einer Figur sichtbar zu machen, während die Welt selbst, wie eine Figur, ein Eigenleben hat.

Als ich den Text mit den vielen Jahreszeiten angefangen habe, wollte ich damit eine Parabel, ein universelles Bild für Einsamkeit herstellen. Inzwischen glaube ich, dass, falls man das überhaupt versucht, man zuerst konkrete, gegenwärtige Einsamkeit begreifen muss. 2018 herrschen andere ökonomische Verhältnisse und damit auch andere Arten von Einsamkeit als 1818 und die Aufgabe von Literatur wäre es, diese zu erforschen und nicht grobe, eindrückliche Bilder zu produzieren, die auf einen unbestimmten Horror verweisen, ihn aber nicht kartographieren – wie es vor allem die zeitgenössische, dysto-pische Science-Fiction tut. Ich glaube, dass solche Texte geschrieben werden, weil gerade kaum jemand sein eigenes Leben so richtig versteht und man deshalb ins Abstrakte oder ausschliesslich Schreckliche, Gefühllose und Kalte ausweicht. Ich kenne keinen literarischen Text, in dem Freundschaften, wie sie heute geführt werden, genau und treffend dargestellt werden. Ich vermute, das liegt daran, dass man im Moment weder genau abschätzen noch beschreiben kann, inwieweit die Tatsache, dass man permanent idealisierten Bildern von

anderen Menschen ausgesetzt ist, das Bewusstsein verändert hat und wie sich Beziehungen durch die Möglichkeit digitaler Kommunikation verändert haben.

Ich will versuchen, ein Beispiel von konkreter Einsamkeit zu geben und zu erklären, warum ich sie sehr schwer zu beschreiben finde. Jemand hat chronische Depressionen, nimmt deshalb Medikamente, macht eine Therapie, kapselt sich die meiste Zeit zu Hause ein, schaut Lifestyle-Youtubevideos und redet, falls überhaupt, nur über sich und seine Depressionen. Manchmal geht die Person auf Tinderdates und erzählt denen stundenlang, wie schlecht es ihr geht. Da kann jemand jederzeit mit quasi jedem Menschen auf der Welt kommunizieren und verreckt trotzdem fast vor Hilflosigkeit. Es ist nicht nur, dass ich die Struktur der Gesellschaft, die diese Art von Horror im Inneren eines Menschen produziert, nicht verstehe, ich verstehe NICHTS an der ganzen Geschichte.

Der Vorgang, der im Inneren abläuft, wenn man eine Person im Internet kennenlernt, auf welche Weise man sich eine Vorstellung von dieser Person macht und wie diese Projektion sich verändert, sobald man die Person im realen Leben trifft, das ist etwas, über das ich fast nichts weiss, obwohl ich den Prozess sogar selber schon erlebt habe. Ich weiss nicht, wie Antidepressiva das Bewusstsein verändern und welche Sprache Literatur dafür finden müsste, und ich glaube, dass das Ver-hältnis, das man zu einem Youtuber hat, den man followt, unendlich komplex ist.

Ich finde die Vorstellung, realistische Texte zu schreiben, be-ängstigend, weil ich das Gefühl habe, dafür erst tausend Dinge gleichzeitig verstanden haben zu müssen – und dass ein Mensch alleine das nicht schaffen kann. Meine Behauptung ist deshalb, dass Science-Fiction in der Lage ist, eine Labor-bedingung herzustellen, in der zeitgenössische Beziehungen und Verhältnisse verfremdet und isoliert angeschaut werden könnten. Isoliert, weil sie durch phantastische Erfindungen einen direkten Zugang zur Figur ermöglichen – ähnlich wie der Spiegel Nerhegeb – und weil, wie im runden zentralisier-ten Raum, nicht alles gleichzeitig untersucht werden muss. Im Moment kann ich das, was Science-Fiction meines Erach- tens nach könnte, noch nicht, aber ich denke, dass es geht, wenn man es sehr lange versucht. Oder jemandem fällt was Besseres ein.

Lara Haji Sleiman möchte die beste Science-Fiction Autorin der Welt werden.



Diktaturen – wir sind zu Millionen aus dem Land gegangen», meint Gori, «und gehen, wenn man den Süden Italiens anschaut, immer noch.» Stattdessen setze die Politik alle in Konkurrenz zueinander und heize so den Krieg an zwischen den Armen.

Die Reise auf den Mond gab den an den Rande der Gesell-schaft Gedrängten eine Ausdrucksmöglichkeit für einen Hil-feruf: «Wir sind menschlich, es geht uns schlecht, wir müssen woanders hin.» Der Ruf wurde aufgenommen von Künstlern, Wissenschaftlerinnen, Musikern, Architektinnen, ja sogar richtigen Astronauten, die in die Salamifabrik kamen, um beim «autonomen Raumprojekt» dabeizusein. Dieses sollte den BewohnerInnen vor allem auch eine neue Perspektive ermög-lichen. Durch den Fokus auf den Mond und das All wurde die Erde auf einmal von aussen betrachtet, als Objekt. Und eine hoffnungslos heruntergekommene besetzte Wurstfabrik verwandelte sich in einen eigenen Planeten: Space Metropoliz! Dessen BewohnerInnen machten ihn mit ausgiebigen Putz- und Renovierungsarbeiten zu einem bewohnbaren – und wurden dabei nicht selten selbst zu Raketenbauerinnen und Astronauten. Nebenbei erarbeiteten sie sich dazu die gemein-samen Voraussetzungen für ihre ideale Mondwelt, indem sie sich der Frage widmeten: Wie möchten wir, dass es dort ist? Ideen und Wünsche wurden auf alle Sprachen in gewundenen Linien auf den Boden gepinselt; sie weisen noch heute den Weg zum damaligen Raketenstartplatz.

Space Metropoliz war ein kollaboratives Projekt. «Wer etwas weiss über Astronomie, kam, um davon zu erzählen. Oft auf spielerische Weise, wir sind ja keine Experten, und schliess-lich müssen wir zusammen ans Ziel kommen.» So haben Künstler mit Kindern zusammen Raketen angemalt und De-signer beim Raketenbauen überlegt: Wie würde es ein Kind machen? Das Spiel sei sowieso ein gutes Instrument, meint Gori: «Wenn ein Kind nicht lernt und nicht spielt, geht es ihm schlecht.» Der erste Raum, den er zu Beginn in Beschlag nahm und künstlerisch gestalten liess, war deshalb die Lu-dothek, ein Spielraum für die Kinder, wo auch zweimal die Woche betreute Aufgabenstunde abgehalten wird. Und es funktioniert: «Die Dropout-Rate in der Schule von unseren Kindern ist quasi bei null.»

Nicht nur die Kinder hätten in den vergangenen Jahren er-fahren, dass sie selbst in prekären Situationen etwas nehmen und daraus etwas kreieren können. «Träume und Imagination

gehören allen»,Nachhinein Gori, während ein anderer Künstler in seinem Workshop ein flammendes Plädoyer hielt, dass es Zeit wäre, die Denkschiene zu ändern. Schliesslich gebe es deren zwei: Die normale, also funktionierende, produzierende, fordistische, welche in einer alten Fabrik natürlich der herr-schende Spirit sei. Es gebe aber auch das Gegenteil: nämlich das künstlerische Denken, das von all dem losgelöst sein sollte.

«Auch diese Idee von Kollaboration – ich gebe dir und du gibst mir – ist nur auf Nutzen aus», meint Gori. «Der wahre Austausch ist «unnützig», aber dort wachsen wir als Personen. Ein Bier trinken, Fussball spielen, auf einen Schwatz stehen bleiben.» Natürlich passiere ein Austausch in Space Metro-poliz auch indirekt über die Kunst, dafür müsse man nicht studiert haben. Bewusst oder unbewusst sei sie «nährend», vor allem für Kinder, die offener seien und den Raum frei nut-zen. «Sie rennen herum und sehen und erzählen dir davon, und du bist erstaunt, was sie alles verstanden haben.»

Für Gori ist klar: «Was wir hier machen, ist nötig für Rom. Die Institutionen schaffen es nicht, einen Raum zu schaffen für Aggregation, für Kultur. Die Veränderung kommt nicht aus der Politik, sie kommt aus gemischten Graswurzelbewegungen mit Kunst, Kreativität, Intellekt.»



And as imagination bodies forth
The forms of things unknown, the poet’s pen
Turns them to shapes and gives to airy nothing
A local habitation and a name.
Shakespeare: A Midsummer Night’s Dream, Act 5, Scene 1.

This text aims to investigate the practice of verbalizing dreams. I understand dreams as «pre-films» – a simulation of experi-ences that, while only seemingly detached from external sti-muli, focuses on processing the dreamer’s «internal affairs» – which, if we wish to transmit them verbally upon waking, will always be generalized, adapted and (to some degree) cen-sored. The verbalization of this «internal» dream material represents the history of their adaptation and externalization. Laurie Anderson gives an insightful account of dreams in her book from 2006 «Night Life:

«One of the wildest theories about dreaming is a complicated process that occurs during REM sleep. In the first step of this process all sensory input regarding the head and body is sud-denly shut off. Then something truly bizarre happens. The set of neurons that sends information to the brain about the location of the head and body opens two new channels – audio and visual. These channels send random fake information to the brain about the size, shape and orientation of your head and body. We then spend much of the night trying to process this imaginary data. So why do we invent this disembodied dream body and what’s the purpose of this make-believe au-dio-visual show? Some researchers propose that attempting to organize the fake information keeps the brain busy and that this activity is more efficient than shutting down every night, a type of power saving device. The brain in standby contin-ues to work anyway – sifting through random chaotic images. […] Maybe dreams are the secret language of the body. The body which has been silent all day talks to us all night in its private language of images, puns, gossip, memories, dire pre-dictions, fables and stories.»

It was recently discovered that we dream also in other phases of«sleep»,not just during REM (rapid eye movement) sleep. But what the actual purpose of dreams is still has no definite answer. Eduardo Galeano describes in his book (The Memory of Fire) (1995) the function of dreams according to the Huron tribe:

«Like all the Iroquois peoples, the Huron believe that dreams transfigure the most trivial things and convert them into sym-bols when touched by the fingers of desire. They believe that dreams are the language of unfulfilled desires and have a word, «ondinnonk», for the secret desires of the soul that wakefulness does not recognize. «Ondinnonks» come forward in the jour-neys made by the soul while the body sleeps.»

Und verändert hat sich einiges seit der Besetzung der alten Fabrik vor neun Jahren: Die Ausrufung des Planeten Space Metropoliz, der Mondflug und schliesslich die Entstehung des mittlerweile weitbekannten Museums Maam. Dieses hat seine Dienste als Beschützerin der Besetzung bis heute gut geleistet. Doch das Damoklesschwert der Räumung und Vertreibung hängt seit der Bildung der neuen rechtspopulistischen Regie-rung noch einmal bedrohlich tiefer über dem Teleskoptrum von Space Metropoliz. Freiwillig ausziehen würde hier wohl trotzdem niemand – die wenigen Angebote für einzelne Fam-ilien für Wohnungen in einem Sozialbau, einer sogenannten Casa popolare, wurden bisher alle abgelehnt. «Was soll ich in einem seelenlosen Bau, abgeschieden, draussen auf dem Land? Hier habe ich meine eigene Wohnung, das habe ich mir alles selber gebaut, mit meinen eigenen Händen!»,meint ein Bewoh-ner. Ein anderer sagt stolz: «Ich war der erste hier drin, ich hab damals das Tor aufgemacht.»

«Schau runter», sagt Gori später auf der Terrasse, «die Kinder spielen sicher im Hof. Alle kennen alle, bleiben stehen, reden miteinander. Wir sind wie eine Familie in einem riesigen Haus.»

Eine andere Familie ist die Besitzerin des Areal’s: Die Salinis haben das grösste Immobilienimperium Italiens, ja eines der

grössten der Welt. Schon vor Jahren haben sie verlauten lassen, das Museum in Zukunft behalten zu wollen – aber ohne seine Bewohner. Die Antwort aus Space Metropoliz ist heute die-selbe wie damals: Gerne renovieren, aber nur für und mit den BewohnerInnen!

«Das werden sie natürlich nicht machen»,meint Gori, «es wäre ein Zeichen für alle anderen Besetzungen. Die Fantasie ist unendlich – wir könnten noch viel mehr solche Sachen erfin-den. Das wäre ihr Ende.»

Auf Unterstützung von staatlicher Seite können die Bewoh-nerinnen von Space Metropoliz nicht hoffen: Die finanzielle Unterstützung für die Wahlkampagnen der amtierenden Poli-tik kommt umgekehrt von Bauriesen wie der Familie Salini. Trotz allem bleibt Goris Fazit positiv: «Wir haben bewiesen: Kunst kann etwas verändern. Und alles kann ein Symbol wer-den für Veränderung. Alles ist möglich. Auch Neuanfangen.»

Die Reise auf den Mond wurde im Film «Space Metropoliz» von Fabrizio Boni und Giorgio de Finis dokumentiert.

Michelle Steinbeck ist Autorin und leitende Redaktorin der Fabrikzeitung. Als Stipendiatin des Istituto Svizzero lebte sie ein Jahr in Rom.

# La Luna al popolo

## MICHELLE STEINBECK

Via Prenestina 963, eine Festung in der römischen Peripherie. Am Tor eine undisziplinierte Herde schräger Briefkästen, daneben ein Schild: «Planet Space Metropoliz – Ethische Stadt 2018». Hebt man den Blick, erscheint ein Schriftzug aus weissen Hollywoodlettern: F ART. Und ein Turm, darauf ein aus Tonnen geschweisstes Teleskop, darunter eine Sonnenuhr, statt Zahlen eine Zeit bilden Buchstaben REVOLUTION.

Hinter den Mauern verbirgt sich eine verlassene Salamifabrik, heute ein weitläufiges Museum für zeitgenössische Kunst. Das Maam – Museo dell’ Altro e dell’ Altrove – ist jedoch nur samstags geöffnet, denn inmitten der unzähligen Skulpturen, Ma-lereien, Sprayereien und Installationen befinden sich die Wohnungen von über 250 Menschen. Alle haben sie Odysse-e hinter sich – über Meere, durch Wüsten, durch Camps,auf der Strasse – aber eine haben sie alle gemein: Vor ein paar Jahren reisten sie zusammen auf den Mond.

Und das kam so: 2009 besetzte eine zusammengewürfelte Gruppe von knapp 500 Leuten das Gelände der alten Fio-rucci-Fabrik im Industriequartier am äusseren Rande Roms. Familien ohne Wohnung aus allen Teilen der Welt versuch-ten, sich in den ungastlichen Gemäuern der zerfallenen Schlachterei und Wurstfabrik ein neues Zuhause aufzubauen – unter der ständigen Bedrohung einer jederzeit möglichen Räumung. Als dann auf dem Gelände zwei auftauchten, die verkündeten, hier eine riesige Rakete zu bauen, um mit allen, die mitwollen, zum Mond zu fliegen, schien das etwa gleich wahrscheinlich.

Und die Idee, entgegen aller Verrücktheit, klang verlockend: Der Mond ist allen bekannt, er gehört allen, der Mond ist frei. Es gebe dort kein Recht auf Eigentum und keine Waffen, er sei auch nicht so belebt. Auf dem Mond könne noch ein bes-seres Leben aufgebaut werden, von Grund auf neu. Man könnte dort multiethnisch friedlich zusammenleben: «Sinti, Roma, Afrikaner, Italiener, Chinesen, Südamerikaner, alle.»

Der italienische Künstler Carlo Gori kam zu Beginn der Besetzung als kultureller Vermittler des Quartiers in die Fab-rik. Seit eineinhalb Jahren lebt er selbst in Space Metropoliz, direkt unter dem Turm mit dem Teleskop. Er dreht immer-zu Zigaretten und raucht, und wie kann man so schlecht Zigaretten drehen, wenn man so viel raucht. Da fällt schon der Filter.

«Wir sind auf den Mond, dort ist es billig»,lacht er neben einer Mauer, auf der eine cartooeske Rakete durch den Weltraum zischt. «Dann waren wir dort und hatten Heimwen. Wir kamen zurück in die Fabrik und machten das Museum: Wir riefen die angesehensten, teuersten Künstler an, die wir kannten. Nun schützt ihre Kunst, die auf dem Markt einen hohen Wert hat, die Menschen und die Räume, in denen sie hier leben.» Im Museum ist die Reise auf den Mond allgegenwärtig: Das All, Ausserirdische, Spaceships und Planeten ziehen sich als roter Faden durch die überwältigende Masse an Werken; das Narrativ der Rakete fliegt – zusammen mit aufgeschlitzen Schweinen – durch die Schlachthallen und Fabrikhöfe.

«Es war eine fantastische Lösung»,meint Gori später bei einem Teller Pasta in seinem Atelier. «Hier möchte uns nie-mand haben, also gehen wir auf den Mond. Alles andere haben wir schon probiert: Molotoffs, Occupy, Sit in – am Ende werfen sie dich immer raus. Was hier geschah, war etwas Neues, ein Experiment: Wir setzten die Fantasie ein als Kampfinstrument.»

Der Kampf läuft – und nicht erst seit Innenminister Salvini keine Flüchtlingssschiffe mehr nach Italien lässt und eine Of-fensive nach der andern gegen Sinti und Roma startet – auf breiter Front: Gegen Wohnungsnot und steigende Obdachlo-senraten, gegen Verarmung, Vertreibung und Diskriminierung. «MigrantInnen, Homosexuelle, Verrückte, Künstlerinnen, Wissenschaftler... Italien, ja der ganze Planet, wie es scheint, ist nicht bereit, diese anderen zu akzeptieren und teilhaben zu lassen.» Und so sei die Flucht auf den Mond gar nicht so fan-tastisch wie sie klinge, sondern vielmehr politisch und stell-vertretend für alle Marginalisierten geworden. «Italien gibt immer weniger Geld für Kultur und Wissenschaft aus und immer mehr fürs Militär. Die Politik von heute sagt: Ziehen wir Mauern hoch und verschanzten uns gegen die andern, als wären die andern eine Gefahr, als wären die, die ankommen auf Rettungsbooten der Feind.»

Dieses Narrativ werde auch in vielen Science Fiction Filmen bedient, wo Aliens für nichts anderes stünden als Migranten: «Mit der Fantasie kreierst du Metaphern, Symbole, aber sie haben Sinn in der Realität.»

Dabei sollte man meinen, die ItalienerInnen würden sich mit Geflüchteten solidarisch zeigen; viele hätten deren Pro-bleme am eigenen Leibe erfahren: «Ökonomische Probleme,

## TIBOR HRS PANDUR

He goes on to note how the dream of a tribe member can lead the whole tribe to gather around the dreamer, asking him or her questions in order to interpret the dream collectively. This celebration transforms the internal projection into a ritual performance.

Dreams, according to Freud, are «the guardians of sleep» that keep the body from waking, while simultaneously serving as wish fulfillers (particularly for sexual taboos and fantasies). He presented them as coded phenomena (the manifest content or the dream as remembered) that can be decoded only by inter-pretation (through a dialogue between the psychologist and patient, based on his associations), revealing the latent content of the dream, its «actual» meaning or its unconscious desire, which the «dream-work» tries to censure – although a certain surplus of the dream always evades interpretation. The inter-pretation of the dream necessarily transforms the immediate dream-experience and becomes a form of fiction.

Contrary to Freud, Carl Jung tried to understand dreams within the context of a wider archetypal, transpersonal field of «the collective unconscious»,although he also saw them as an «informative organ of oversight» for the entire organism and stressed their compensatory function. He was convinced that dreams reveal more than they conceal and are a «mythical narrations» that serves to integrate the conscious and uncon-scious poles of the psyche. Dreams speak their own symbolic language and cannot be interpreted with a psychology derived from the waking state. A dream for Jung is a natural psychic phenomenon aimed towards a goal that remains unknown to our waking state: «a man does not dream, but dreams himself; we are the ones who experience the dream, we are the objects.» Jung also compared the structure of dreams to that of classical drama and defined dreams as a «theater where the dreamer is himself the stage, actor, prompter, producer, author, audience and critic.» According to him, each dream is roughly divided into four parts: 1. place, time, dramatis personae, the begin-ning of the dream; 2. exposition, the presentation of the pro-blem of the dream – the main theme, question or core of the dream that the subconscious is working on and trying to resol-ve later; 3. peripeteia, which functions as the backbone of every dream – the entanglement of the plot, leading to its cli-max or turning point, which can as well be catastrophic; 4. lysis, the resolution – the result of the dream, a reasonable ending, its compensatory implication.

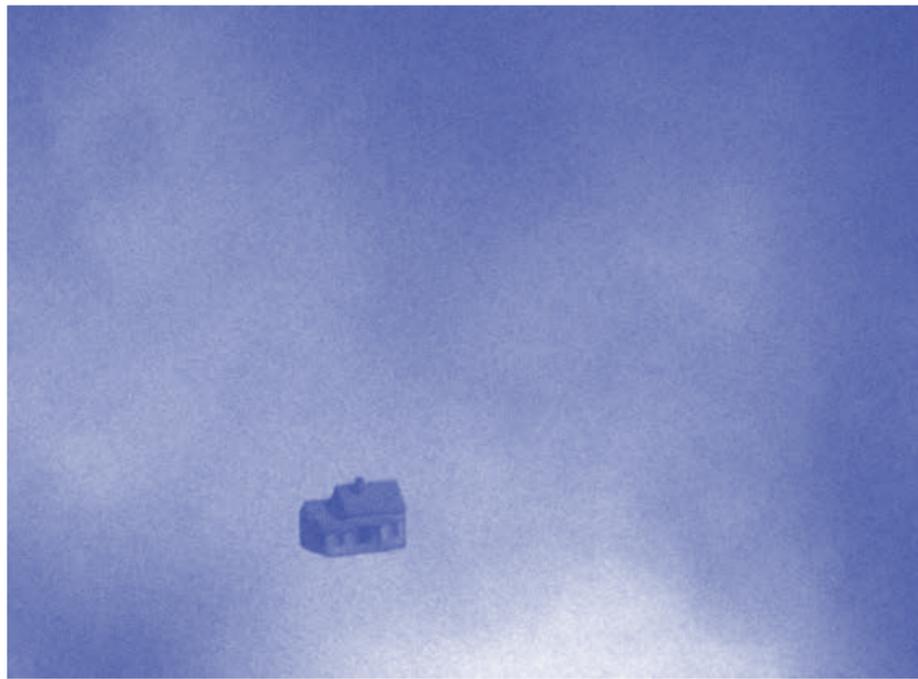
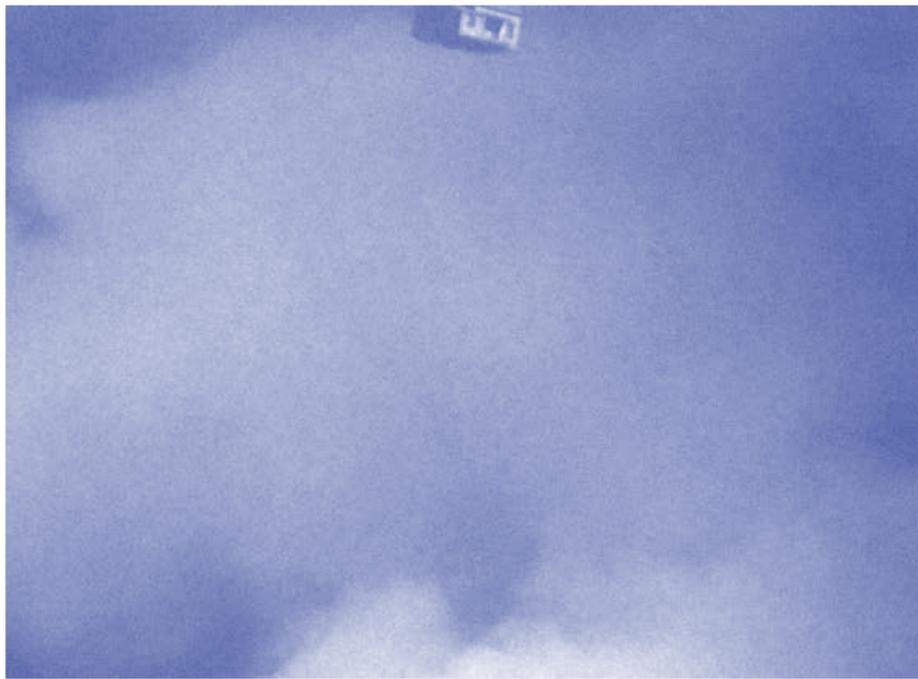
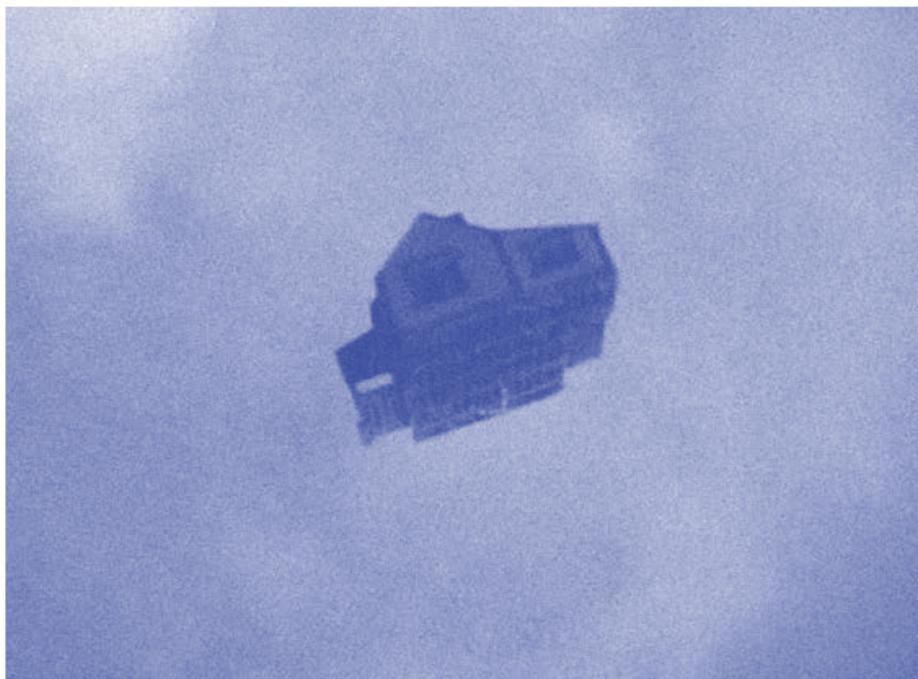
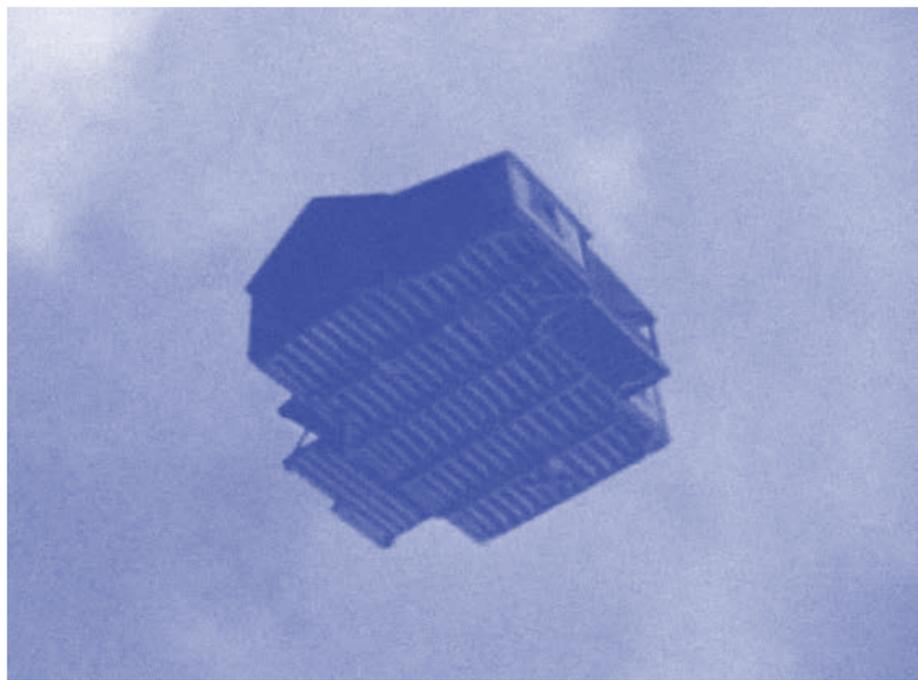
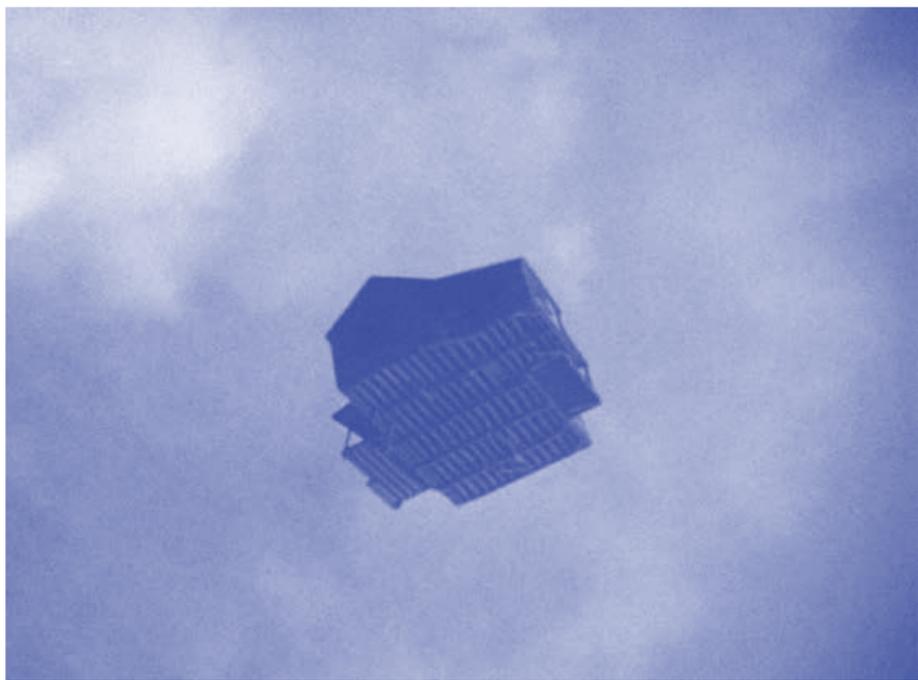
The Surrealists strived to capture «the immediate written ex-perience of thoughts» with a method known as automatic writ-ing and fought for an «art of absolute reality». As the Slove-nian poet Miklavž Komelj puts it:

«The Surrealists wanted to confront that hallucinatory core around which reality structures itself. They were interested in the meeting of external causality and internal finality, the in-scription of desire into the structures of reality. They investi-gated the driving forces, the mechanisms of reality.»

Even the French Surrealist André Breton – who saw the po-tential of automatic writing to open up a space of freedom by rejecting the censorship of the waking mind – soon realized that this experiment represented a continuous failure in the history of Surrealism. But it is exactly this failure to adequ-ately transcribe the immediate flow of the mind that reveals how our mind structures unconscious impulses. The verbalization of a dream, as the literary historian Elizabeth Bronfen puts it, «permanently arrests, in writing, the difference between a dream and any retroactive reproduction of the nocturnal events, which provides evidence for the fact that the human cognitive apparatus often appropriates «the external world as a projection screen of an interior theatre.»

By transcribing a dream at the moment of waking, the way in which memory structures the flow of dream-images into a nar-rative is inscribed into the text itself, while simultaneously being forgotten at that very moment. The record of the body’s nocturnal surplus or mental secretions is a protocol of how memory structures the process of forgetting. It does not re-present the flow of the subconscious, but rather the way in which the waking mind organizes this mass of disappearing images. The breakdown of causal and temporal relations is mirrored in the architecture of the text. A dream protocol or verbal reproduction of mental nocturnal secretions simulta-neously reveals how the «externality» of geopolitics and the violence of the political unconscious are already inscribed into the deepest and most intimate processes of the dreamer. The first phase of successfully capturing a dream lies in the necessity to write it down immediately upon waking up, as 50% of dreams are lost within five minutes, and a full 90% disappears after ten. Each dream seems to structure itself around a black hole or vortex of oblivion that can never be translated into words. The dream-text structures itself by ana-logy around a silent or ineffable core of experience. The dream is the cue for the dream-text, which the mind, while externa-lizing and verbalizing it, transfigures into a previously unima-gined simulation.

Freud wrote against the immediate writing down of dreams upon waking in his «New Introductory Lectures on Psycho-Analysis», which was later met with serious criticism: «We often see the dreamer acting against the forgetting of his dreams, by way of putting them down in writing right after waking. We can tell him that this is in vain, because the



resistance, from which he was able to snatch the dream text, transposes itself to the associations and makes the manifest dream inaccessible for interpretation. In these circumstances we shouldn’t wonder, if the continued escalation of resistance represses the associatons altogether and thus thwarts the interpretation of dreams.»

I agree with Freud that the very transcription of a dream changes its content and (to some extent) even distorts it. But on the other hand I believe that noting down a dream upon waking calls into being a flow of associations that might serve as its final realization. A dream-text that interprets itself becomes the incarnation of a dynamic and dialectic synthesis between the dream state and wakefulness, a transitional object that mediates between the interior and exterior while recording the history of internal processes at the moment of their externalization and materializing the absolute difference between the dream and dream-text. In this manner it can achieve that «independence from interpretation» so obsessively sought by Heiner Müller, e.g., in «Krieg ohne Schlacht, Leben in zwei Diktaturen:

«The entire effort of writing consists of achieving the quality of one’s own dreams, as well as the independence from interpretation.»

An adequate «transcription» of a dream could be made possible only with a yet-to-be-invented neuro-optical interface that would enable us to record and translate the entire psycho-physical experience of a specific memory, as depicted for ex-

ample in the movie «Strange Days» (1995) or «Minority Report» (2002). But until technology evolves to that degree, language remains our only medium to relate verbal simulations of memory, experience, thought experiments or mental secretions. We can understand dream protocols as attempts to mediate a «relievable» simulation of a seen/lived experience – an attempt to transplant sight (or the psycho-physical state of a certain body) with verbal media. To record a memory in the process of forgetting is an experiment: an artificial reconstruction of a natural, yet ineffable phenomenon. A dream protocol is the attempt to verbally simulate a dream, an attempt to verbally photograph a preverbal state of mind, where the difference between immediate and mediated experience is clearly revealed by the very attempt of mediation itself.

A literary simulation strives against the physical destruction or repression of experience because it furthers the preservation of memory. It is a virtual architecture for the verbal reliving (or at least reflection) of a simulated experience or someone else's mental experiment. It doesn't seem to matter if a text deconstructs the so-called «inherent violence of language» or if it just presents it in a clear or veiled manner, for it is made manifest either way. What do we actually mean, if we claim, as many popular poets do, that the purpose of a text is to reveal the very limits of language or to enact a rupture by revealing the very mechanisms of language as such?

An additional key factor and possible appeal related to the publishing of dream protocols is a certain depersonalization caused by the publication of something so intimate and

brutally sincere, for it simultaneously deconstructs the logo-centric construction of the author to the point of deliberate self-mockery, while stripping the writer naked before the world. It quite simply represents the embodiment of the conviction that art should make the invisible visible, while revealing, by any available means necessary, everything a given environment deems forbidden to pronounce.

Art seems to serve its purpose if it manages to cause real consequences by symbolic means, and to create a micro-change in the body of the receiver, be it goosebumps, a tear or a smile. If it succeeds in enacting this micro-change in the state of another body, creating a future memory in someone’s flesh to act upon, it has successfully turned a body into words and words into flesh. A brutally sincere dream protocol might accomplish such a feat.

«Psychological operations» according to the US Defence Department refer to any form of communication in support of objectives designed to influence the opinions, emotions, attitudes, or behavior of any group in order to benefit the sponsor, either directly or indirectly.

Tibor Hrs Pandur is Co-founder and editor-in-chief of the literary magazine and paraliterary organisation I.D.I.O.T. He has published several books: «Energymachine» (poetry, 2010); Slovenian translations of Jim Morrison’s selected poetry (2011); «Internal Affairs» (dream-texts, 2017). His translation of Nikola Tesla’s essay «The Problem of Increasing Human Energy» with an extensive afterword will appear by the end of 2018.

auflagen im Jahre 2007. Die Originalauflage war sehr gering und nur direkt beim Lehrmittelverlag des Kantons Zürich zu bestellen. In jedes Büchlein – sie waren gerade so gross, dass sie in eine Handfläche passen – war ein echtes kleines Stück eines Palmblattes eingelegt. Claudia Jentsch schreibt 2007 im Rahmen der documenta darüber: «Seinen Titel erhielt das Palmenbuch, weil [den Autorinnen] Heiderose Hildebrand und Eva Sturm, der eigene, reine Text für den Leser zu trocken erschien und deshalb mit Palmenzeichnungen aufgelockert wurde. Die Illustrationen sind Teil einer Sammlung des Medienwissenschaftlers Christoph Eiböck. Jahrzehntelang hat er Passanten, die ihm im Alltag begegnet sind – ob in der Strassenbahn, an der Imbissbude oder beim Konzert – gebeten, ihm eine Palme zu zeichnen. Diese gesammelten Skizzen spiegeln vollkommen verschiedene Gestaltungsmöglichkeiten einer Palme und dienen als Metapher: Die Vielfalt der verbildlichten Vorstellungen von einer Palme verdeutlicht die Vielfalt von Blickwinkeln, aus welchen ein Kunstwerk betrachtet werden kann. Heiderose Hildebrand kommentiert sinnfällig: Menschen glauben häufig, sie zeichnen DIE Palme, aber DIE Palme gibt es eben nicht!»

Bis heute konnte uns niemand wirklich erklären, warum überhaupt «die Palme»? Hätte nicht «Zeichne Deinen Apfelbaum!» oder «Zeichne ein Auto?» einen ähnlichen Effekt erzeugt?

Die erste Gruppe, die verbindlich im Museum moderner Kunst in Wien in den späten 1980er Jahren neue Formen von Kunstvermittlung anbot, nannte sich «Kolibri Flieg». In ihrer Publikation erklärten sie den Namen wie folgt: «Wärum der Name Kolibri Flieg? «Kolibri, das sind die heissfarbigen Worte, die in der flammenden Urwaldsonne herumfliegen.», sagt Vinzenz in Robert Musils «Vinzenz und die Freundin bedeutender Männer». Im Laufe der Vorbereitungsarbeiten für das Projekt suchten wir ein Symbol für den Begriff Phantasie, für das bestimmt Unbestimmte ebenso wie für das unbestimmt Bestimmte. Uns schien der Kolibri, dieser exotische, kleine, bunte Vogel, der den Schwirflflug übt und sich von delikaten Dingen nährt, ein recht passender bildlicher Ausdruck hierfür.»

Die Verknüpfung als exotisch betrachteter Fauna & Flora mit Fantasie, Freiheit des Ausdrucks und schliesslich mit Wildheit sind ein so fixer Bestandteil der westlichen Imaginationskultur, dass sich die Frage stellt, ob wir überhaupt in der Lage sind, andere Bilder zur Kennzeichnung des Fantastischen zu produzieren. Vermutlich ja. Aber wie die oben genannten Beispiele zeigen, ist das koloniale Bildrepertoire «fremder» Länder und Wesen so selbstverständlich zur Hand, dass es kaum irritiert, wenn es verwendet wird.

So nennt sich auch ein Wiener Theaterhaus «Dschungel», das über sich selbst schreibt, seine «gesellschaftliche Verantwortung und Aufgabe [sei] bewegtes Theater für bewegende Zeiten zu machen. Wir sprechen nicht nur viele Sprachen, sondern rufen mit unserem vielseitigen, wilden, sinnlichen, ernsthaften und spielerischen Programm auf, aktiv, neugierig und selbstbestimmt den Dschungel Wien zu erforschen.»

Auch hier: Warum braucht das Abenteuer ungezügelter Kreativität und des Spiels mit Sinnlichkeit einen «Dschungel», um sich zu entfalten? All die von uns genannten Beispiele aus dem Wiener Kontext der 80er Jahre bis heute beziehen sich auf Aktivitäten zur Förderung von Kreativität im Feld der kulturellen Bildung. Angestrebt wird Bedeutungs Offenheit, Imaginationsanregung, die kritische, partizipative Arbeit mit Besucher\*innengruppen oder Subversion bestehender musealer Ordnungen – «Kolibri flieg» nannte sich, um das zu unterstreichen, zwischenzeitlich «StörDienst». Dennoch sind diese Praktiken zumindest auf der symbolischen Ebene bestückt mit Bildern aus der kolonialen Konstruktion fantastischer, verloreener Paradiese im Globalen Süden – selbst dann, wenn die Protagonist\*innen der genannten Initiativen diese Zusammenhänge nicht herstellen wollen, oder in ihrer konkreten Arbeit bzw. den Publikationen darüber sogar explizit dagegen anarbeiten und um nicht-rassistische Praxen bemüht sind.

Wie können wir verstehen, warum wir gerade dann, wenn kulturelle Bildung darauf abzielt, Räume der Fantasie und freier Imaginationsprozesse zu öffnen, so bereitwillig auf Versatzstücke eines Exotismus und hier vor allem auf Naturmetaphern zurückgreifen? Welche tiefer liegenden diskursiven Schichten und vor allem Geschichten rufen wir damit an?

### III

Diese Zusammenhänge liegen nun nicht auf der Hand, sondern entfalten sich als Assoziationsketten auf der Ebene eines nicht willentlich gelenkten Spiels der Fantasien. Daher arbeiteten wir in dem von uns im Rahmen des Projektes «intertwining hi/stories of arts education» des Netzwerks «Another Roadmap for Arts Education» entwickelten Workshop mit einem Denkmodell, das wir «Scharnierfiguren» nannten, und das die verschlungenen, aber vielleicht auch beweglichen Andockpunkte zwischen pädagogischen Haltungen, die wir auch aus unserer heutigen Sicht als positiv einzuschätzen geneigt sind (wie das freie Entfallen, das Arbeiten mit allen Sinnen, das Entwickeln von Fantasie und Imaginationen) und rassistischen, kolonialistischen, völkischen Ideen aufzeigen sollte. Die Scharnierfiguren verstanden wir als Durchgangsräume mit Eingängen und Ausgängen in unterschiedliche Richtun-

gen. Insbesondere können sie über bestimmte Begriffe und Konzepte die Vergangenheit mit der Gegenwart verbinden. In ihrer Funktion als diskursive Verbindungsstücke sind Scharnierfiguren für sich genommen nicht rassistisch, aber sie sind auch nicht neutral. Inhaltlich kreisten die Scharnierfiguren um Konzeptionen von «Lebendigkeit» und organische Metaphern (z.B. der Idee, dass Fantasie wachsen und gedeihen soll), um die Idee der «freien Entfaltung», des Selbstuns und sich «Austobens» und um die Vorstellung, dass dafür «Schutzräume» zu bauen sind, in denen speziell Kinder, vor den Zumutungen der Erwachsenenwelt, der Schule, der Zivilisation aber auch vor dem Stress des städtischen Lebens geschützt, ihrer Fantasie freien Lauf lassen können.

Die Scharnierfiguren wurden aus Buntpapier ausgeschnitten und assoziativ mit eigenen Vorstellungen von künstlerischer Praxis mit Kindern, Zitaten wie den oben angeführten und Arbeiten in der Ausstellung «Studio Eine Phantastik» in der Shedhalle Zürich zusammengebracht. Einige der Teilnehmenden sprachen von «unheimlichen Verbindungen». Und genau das bewirken die Scharnierfiguren: Sie schaffen uns ein Verständnis für die Existenz von Verbindungsräumen zwischen einem rassistischen, völkischen Denkraum und einem, in dem wir uns selbst wohler fühlen.

Trotz aller Unannehmlichkeit wird dieses Verständnis gebraucht, um zu anderen Formen der Imagination zu kommen. Das heisst: Wenn wir wir Räume der Fantasie gestalten wollen, konstruieren wir diese besser nicht als zeitlose, inselhafte «verlorene Paradiese», sondern bauen immer eine kritische Gesichtsperspektive mit ein.

Karin Schneider ist Kunstvermittlerin und Zeithistorikerin, zur Zeit im Rahmen des Projekts Traces am Institute for Art Education der ZhdK und Lehrbeauftragte an der Universität für angewandte Kunst; von 2002-2007 war sie mit Unterbrechung Stabstelle Kunstvermittlung am Museum Moderner Kunst in Wien und 1992-2002 freie Kunstvermittlerin in der Gruppe StörDienst.

Andrea Hubin ist Kunstvermittlerin und Kunsthistorikerin; sie betreut als wissenschaftliche Mitarbeiterin an der Abteilung Dramaturgie der Kunst-halle Wien das Kunsthalle Wien Community College und ist Lehrbeauftragte an der Universität für angewandte Kunst in Wien; sie entwickelte u.a. das Vermittlungskonzept der Berlin Biennale 2008 und das Wissenstransferprojekt Deutsch Wissen auf der Documenta 12.

# Unheimliche Assoziationsketten

## ANDREA HUBIN & KARIN SCHNEIDER

«Schüler nun aus der Volks- und der Bürgerschule, 6 bis 14-jährige Proletarier, Kinder von Weinhauern, Tagelöhnern, Kleinhäuslern, Arbeitern, Kinder, die die Einfalt der Landstadt und die Armut ihrer Eltern davor bewahrte, als Ablagerungsstätte für all den Bildungs-, Kultur- und Konventionsschutt zu dienen, der die Phantasie in den Herzen der Kinder der Reichen und der Kinder der Grosstadt erstickt, haben diese Arbeiten im Oesterreichischen Museum geschaffen.»
– *Norbert Bischof* zu «*Künstlerisches Gestalten des Kindes*»

### I

Malereien, Holzschnitzereien und Tonplastiken: Das sind «die Arbeiten», in denen sich für den Autor die vor den «Verheerungen [durch] einseitige Betonung der intellektuellen Werte» gerettete «Seele des Kindes» offenbart. Zu sehen sind sie Ende 1926 im Österreichischen Museum (heute Museum für angewandte Kunst Wien ) und ein weiteres Mal 1929 im Haus der Wiener Secession in der Ausstellung «Künstlerisches Gestalten des Kindes». Initiator der Ausstellungen ist der in Baden bei Wien tätige und der Lehre Rudolf Steiners verpflichtete Kunsterzieher, Friedrich Thetter, der im Wien der 1920er Jahre, neben anderen, die «Kunst des Kindes» als eigenständige Form der Kreativität entdeckte und mit speziellen Methoden zu erschliessen suchte. Das «eigentriebige Gestalten des Kindes» sollte dabei laut Thetter vor allem vor der Überformung durch schulische Ansätze des Kunstunterrichts, wie dem Kopieren von Vorlagen oder dem Erlernen von Techniken geschützt werden. Angestrebt wurde das «Fernhalten jedes nicht aus den Kindern selbst Gewachsenen [...] In diesem Abwehrkampf gegen Einflüsse aus der Bildungs- und Darstellungswelt der Grossen liegt der Hauptanteil der Lehrer an der Arbeit und am Erfolg.»

Vor allem durch das Bereitstellen reichhaltiger Arbeitsmaterialien – «bunte Tafelkreide, Farben in großen Tiegeln (die Farben werden von den Schülern selbst angerieben), Gips, Ton, farbige Glasscherben, Bretter, Aeste, Zweige, Linoleum, Metallbleche, Stoffe, Wolle usw.» – soll «die kindliche

Phantasie zu einem Gestalten an[geregt werden], das in seiner Art unserem Erleben niemals vergönnt war, und das uns Erwachsene wie ein dem verlorenen Paradies angehörendes Schaffen anmutet.»

Die «kindliche Fantasie» und das «verlorene Paradies» sind Chiffren für die Möglichkeit alternativer Gegenwürfe zu einem als zweckrational, einseitig verbildet und konventionell empfundenen Leben. In den Quellen werden diese Chiffren meist in einem Atemzug mit Konstruktionen eines positiv besetzten «wilden Anderen» aus einem exotistischen, kolonialen und völkstümlichen/völkischem Assoziationspielraum entwickelt. Der Psychologe Norbert Bischof schreibt dazu: «Darstellungselemente frühester Kulturen erkennen wir wieder: Mexikanisches, Aegyptisches, Maori- und N\*haftes scheint feststellbar. Sollte, wie das Embryo während seines intrauterinen Wachstumes alle Stadien der Entwicklung animalischen Lebens von der Zelle zum Menschen durchschreitet, auch der junge Mensch während seines geistigen Wachstums alle Stadien der Entwicklung des menschlichen Geistes zu durchmessen haben?»

Der Autor sieht hier Zusammenhänge zwischen der Entwicklung des kreativen Schaffens von Kindern und unterschiedlichen Menschengruppen in den kolonialisierten Ländern des Globalen Südens. Diese werden als «frühe Kulturen» bezeichnet. Obwohl diese Menschengruppen in der Gegenwart leben, werden sie in diesem Diskurs als Vergangenes imaginiert und mit dem «jungen Menschen» gleichgesetzt. Beide – Kinder wie Menschen aus den Kolonien – haben in dieser Darstellung noch nicht «alle Stadien der Entwicklung des menschlichen Geistes» durchlaufen. An die Chiffre des verlorenen Paradieses der kindlichen Fantasie docken sich Auffassungen über nicht europäische Menschen an, die von den Denksystemen des wissenschaftlichen Rassismus geprägt sind.

Kolonial-rassistische Deutungssysteme verzahnen sich in solchen Diskursen über Kunst und Kinder mit bestimmten Vorstellungen von inneren, unverdorbenen Fantasiepotentialen.

Diese werden ebenfalls als entfernt von der Zivilisation imaginiert, wie es zum Beispiel Werner Sombart beschreibt, Professor für Staatswissenschaft und sozialkonservativer Wegbereiter der Nazis. «Die Kunst im Leben des Kindes; ein entsetzliches Wort, da doch das Kind genug Phantasie besitzt, um sich eine Welt von Bildern und Gestalten selbst zu erzeugen und den dürftigen Gegenstand mit allem Glanz und aller Pracht auszustatten, da doch das Kind vor allem ungezogen, unästhetisch sein soll, um sich auszutollen, als kleiner Barbar aufwachsen soll und nicht als Ästhet. Je mehr «schöne» Gegenstände ich ihm vor die Nase setze, desto mehr stumpfe ich die schöpferische Kraft seiner Phantasie.»

So wie in den ersten Zitaten verbinden sich auch hier mit den Vorstellungen der Entfaltung der Fantasie der Kinder Ressentiments gegen die kulturellen Bildungsvorstellungen eines grossstädtischen, modernen, liberalen Bürgertums. Damit sind in den Diskursen zu Fantasie und Kindern in Referenz zu kolonial-rassistischen Bildproduktionen auch antisemitisch geprägte Konstruktionen des Volkes angelegt.

Zuzulassen, dass die Kinder ungezogen sind und sich austollen wollen, löst üblicherweise spontane Zustimmung in uns aus. Wie aber wollen wir mit dieser Zustimmung umgehen, wenn sie sich in Bezug auf Diskurse zeigt, welchen wir eigentlich nicht zustimmen wollen? Was ist, wenn an der Zustimmung etwas von diesen Diskursen anhaftet?

### II

In den 1980er und 1990er Jahren finden wir im Kontext unserer eigenen Praxen der Kunstvermittlung und kulturellen Bildung Anklänge von Motivassoziationen aus dem oben skizzierten Repertoir wieder. «Das Palmenbuch. Ein Handbuch zur Benutzung von Museen.» war und ist eines der wichtigsten Handbücher eines neuen Verständnisses von Museumspraxis und Vermittlung aus dem österreichischen Kontext der 1990er Jahre. Wie wichtig es für Theoretiker\*innen und Praktiker\*innen auch heute noch ist, zeigen seine beiden Neu-

fortune. The protagonist makes use of endowed gifts (and this includes magical agents and cunning) to achieve his or her goal. Often there are three battles with the villain; three impossible tasks that are miraculously completed; or the breaking of a magic spell through some counter-magical agent. The inimical forces are vanquished. The success of the protagonist usually leads to marriage and wealth. Sometimes simple survival and acquisition of important knowledge based on experience form the ending of the tale.

Propp’s structural approach to the wonder tale, while useful, should be treated with caution because there are innumerable variations in theme and plot types throughout Europe and North America. In fact, the wonder tale is based on a hybrid formation that encompassed the chronicle, myth, legend, anecdote, and other oral forms and constantly changed depending on the circumstances of the teller. If there is one «constant» in the structure and theme of the wonder tale that was always passed on to the literary fairy tale, it is «transformations», to be sure, miraculous transformation. Everybody and everything can be transformed in a wonder tale. In particular there is generally a change in the social status of the protagonists. For the peasants, slaves, and serfs who constituted the majority of the population before and during the Middle Ages, the hope for change was embedded in this kind of narrative, and this hope had nothing to do with a systematic and institutionalized belief system. That is, the tales told by the peasants were secular, and the fortuitous changes and happenings that occur in the tales cannot be predicted or guaranteed.

Rarely do wonder tales end unhappily in the oral tradition. They are information about daily life and wish-fulfillments. They are obviously connected to initiation rites that introduce listeners to the «proper» way to become a member of a particular community. In many ways, one could say that wonder tales serve a function in the civilizing process of all societies. The narrative elements issue from real-life experiences and customs to form a paradigm that facilitates recall for tellers and listeners. The paradigmatic structure enables teller and listeners to recognize, store, remember, and reproduce the stories and to change them to fit their experiences and desires due to the easily identifiable characters who are associated with particular assignments and settings. For instance, many tales concern a simple fellow named Jack, Hans, Pierre, or Ivan who is so naive that he seems as if he will never do well in life. He is often the youngest son, and his brothers and other people take advantage of him or demean him. However, his kindness and naïveté eventually enable him to avoid disasters. By the end of the tale he generally rises in social status and proves himself to be more gifted and astute than he seems. Other recognizable characters in wonder tales include: the Cinderella girl who rises from the ashes to reveal herself to be more beautiful than her stepsisters; the faithful bride; the loyal sister; the vengeful discharged soldier; the boastful tailor; the cum-

ning thief; devious robbers; ferocious ogres; the unjust king; the malicious magician and rebellious pupil; the queen who cannot have a child; the princess who cannot laugh; a flying horse; a talking fish; a magic sack or table; a powerful club; a kind duck; a sly fox; treacherous nixies; a beast-bridegroom. The forests are often enchanted, and the settings change rapidly from the sea to glass and golden mountains. There are mysterious underground realms and caves. Many tales are about the land of milk and honey where everything is turned upside down, and the peasants rule and can eat to their heart’s content. The protagonist moves faster than jet planes on the backs of griffins and eagles or through the use of seven-league boots. Most important are the capes or clothes that make the hero invisible or magic objects that endow him with power to transform himself. In some cases there are musical instruments with enormous captivating forces; swords and clubs capable of conquering anyone or anything; lakes, ponds, and seas that are difficult to cross and serve as the home for supernatural creatures. The characters, settings, and motifs are combined and varied according to specific functions to induce wonder. It is this sense of wondrous change that distinguished the wonder tales from such other oral tales as the chronicle, legend, fable, anecdote, and myth; it is clearly the sense of wondrous change that distinguishes the literary fairy tale from the moral story, novella, sentimental tale, and other modern short literary genres. Wonder causes astonishment, and as marvelous object or phenomenon, it is often regarded as a supernatural occurrence and can be an omen or portent. It gives rise to admiration, fear, awe, and reverence. In the oral wonder tale, listeners are to ponder about the workings of the universe where anything can happen at any time, and these happy or fortuitous events are never to be explained. The tales seek to awaken our regard for the marvelous changing conditions of life and to evoke in a religious sense profound feelings of awe and respect for life as a miraculous process that can be altered and changed to compensate for the lack of power, wealth, and pleasure most people experience. Lack, deprivation, prohibition, and interdiction motivate people to look for signs of fulfillment and emancipation. In the wonder tales, those who are naive and simple are able to succeed because they are untainted and can recognize the wondrous signs. They have retained their belief in the miraculous condition of nature and revere nature in all its aspects. They have not been spoiled by conventionalism, power, or rationalism. In contrast to the humble characters, the villains are those who use their status, weapons, and words intentionally to exploit, control, transfix, incarcerate, and destroy for their benefit. They have no respect or consideration for nature and other human beings, and they actually seek to abuse magic by preventing change and causing everything to be transfixed according to their interests. The wondrous protagonist wants to keep the process of natural change flowing and indicates possibilities for overcoming the obstacles that prevent other characters or creatures from living in a peaceful and pleasurable way.

The focus on wonder in the oral folk tale does not mean that all oral wonder tales, and later the literary fairy tales, served and serve a liberating purpose, though they tend to maintain a utopian spirit. Nor were they subversive, though there are strong hints that the narrators favored the oppressed protagonists. The sense of wonder in the tale and the intended emotion sought by the narrator is ideological. The oral tales have always played some role in the socialization and acculturation of listeners. Certainly, the narratives were intended to acquaint people with learning experiences so that they would know how to comport themselves or take advantage of unexpected opportunities. The information and knowledge imparted by the oral wonder tales involves a learning process through which protagonist and listener are enriched by encounters with extraordinary characters and situations.

Since these wonder tales have been with us for thousands of years and have undergone so many different changes in the oral tradition, it is difficult to determine clearly what the ideological intention of the narrator was, and if we disregard the narrator’s intention, it is often difficult to reconstruct (or deconstruct) the ideological meaning of a tale, because the textualization of an oral tale adds other historical, social, and ideological factors that need to be taken into consideration. In the last analysis, however, even if we cannot establish whether a wonder tale is ideologically conservative, sexist, progressive, liberating, and so on, it is the celebration of wondrous change and how the protagonist reacts to wondrous occurrences that account for its major appeal. In addition, these tales nurture the imagination with alternative possibilities to life at «home», from which the protagonist is often banished to find his or her «true» home. This pursuit of home accounts for the utopian spirit of the tales, for the miraculous transformation does not only involve the transformation of the protagonist but also the realization of a more ideal setting in which the hero or heroine can fulfill his or her potential. In fairy tales home is always a transformed home opening the way to a different future or destiny than the hero or heroine had anticipated.

Ultimately, the definition of both the wonder tale and the fairy tale, which derives from it, depends on the manner in which a narrator/author arranges known functions of a tale aesthetically and ideologically to induce wonder and then transmits the tale as a whole according to customary usage of a society in a given historical period.

Jack Zipes is an American academic and folklorist who has published and lectured on the subject of fairy tales, their evolution, and their social and political role in civilizing processes.

# Ausgrabungen

### PATRICK SAVOLAINEN

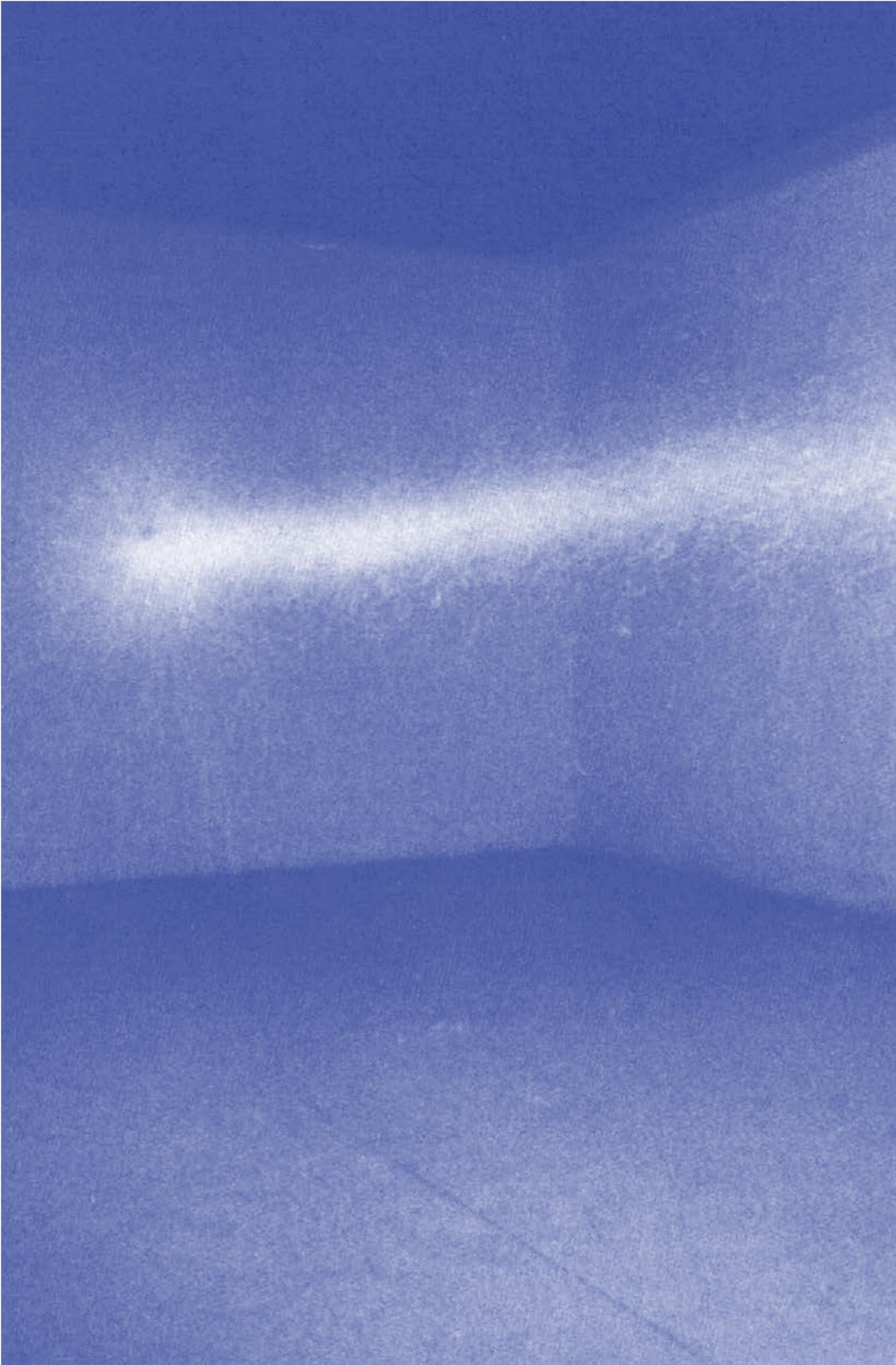
Es waren seltsam einförmige, von Bildern gerade nur in solchem Mass ausstaffierte Tage, als dass die unscharfen Flächen und Formen den Eindruck eines Fortdauerns von Zeit gerade noch herzustellen vermochten, doch darüber hinaus keine Momente oder wenigstens Augenblicke anhafteten, wenigstens nicht länger, als über ebenjene Dauer, die sie bedeuteten. Der Übergang von der einen in die nächste Jahreszeit lag bereits Tage zurück und doch schien das Abklingen dieser und das Anklingen der nächsten in unvorstellbarer Ferne zu liegen und die Behauptung geradezu anmassend, dass wir auf die Mitte irgendeines Monats und in derselben Bewegung gar auf die nächste Sonnenwende zusteueren. Angesichts der Tatsache, dass ich seit Tagen keinen Finger rührte – natürlich ging ich den üblichen, teils von anderen, teils von mir selbst an mich gestellten Erwartungen nach, versuchte zu erfüllen, was nicht ganz zu ignorieren war – und dass ich überhaupt keine Anstalten machte, womöglich dergleichen im Schild zu führen – hatten diese Umstände in ihrer Unmöglichkeit, sie zu leugnen, etwas gar übergriffliges, wie deplatziert dieser Ausdruck angesichts dieser Sache auch erscheinen mag. Denn wenn sich in mir darüber gar kein Gefühl einstellte, so rückte mir doch

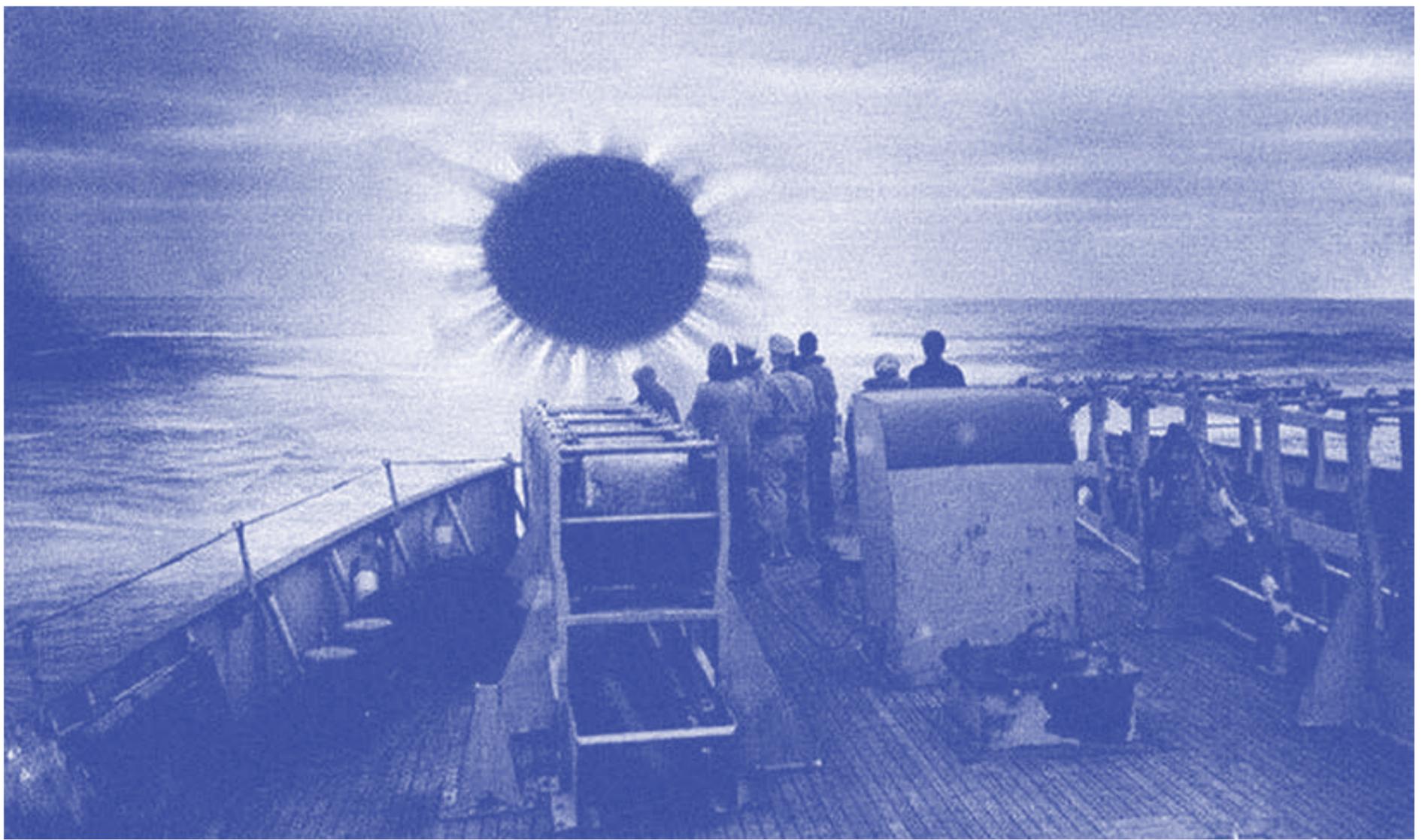
stetig, vielleicht schon seit jeher, näher, was ich für immer auf Distanz wissen wollte. Ich wehrte mich nicht, wogegen auch. Also unterschied ich mich immer weniger von diesen unförmigen Tagen. Weder nach dem Aufstehen, noch vor dem Zubettgehen war ich müde, doch wach war ich bestimmt auch nicht. Nie war ich hungrig, noch fühlte ich mich nach dem Essen satt. Gewiss hätte ich eine Mahlzeit auch einfach auslassen können, damit sich ein Gefühl von Hunger einstellte, doch hätte dies wohl zu stark einer irgendwie gearteten Form von Initiative entsprochen. Gelegentlich trank ich Alkohol. Tatsächlich in der Hoffnung, mich also entweder aus einer Empfindung heraus oder eben gerade in eine solche hinein-zuschleusen. Denn ich wusste wirklich nicht, ob all dies ein einziges, wochenlang anhaltendes Gefühl war oder, im Gegenteil, Gefühle seit langer Zeit ausblieben. Doch auch am Alkohol wurde ich nicht trunken. Wir beschlossen deshalb, übers Wochenende die Stadt zu verlassen und buchten eine Fähre.

Die Kabine war fensterlos. Um mich mit Licht zu versorgen, stieg ich vor der Abfahrt aufs Aussendeck. Mit den Stunden glich die Sonne einer dunkel brennenden Zitrusfrucht, die

noch immer weit über dem Horizont das Wasser in sprudelndes Blei verwandelte. Die meisten Menschen hatten ihren Aperitif schon lange getrunken und sassen inzwischen wohl auf dem Speisedeck oder in ihrer Kabine. Als hinter mir die Lichter der Diskothek angestellt und die Frequenzen der Lautsprecher abgeglichen wurden, verliess auch ich den Aussenraum. Im Schlaf wurde ich von einem Traum heimgesucht, in dessen Verlauf ich mich einige Male selber gebar. Völlig schmerzfrei und nach Art eines aus einem unbeschriebenen A4-Blatt gefalteten Vogels, der immer weiter ineinander gekehrt wurde. Eigentlich bloss, wie mir erst nach dem Aufwachen und beim Verlassen der Kabine einfiel, um ständig mehr Flächen aufzuweisen.

Im Hafen holten wir an einer Hotelrezeption den Schlüssel für den Mietwagen ab. Vor der Schiebetüre schliefen zwei Männer sehr tief und auf Asphalt. Sie trugen beide einen Rucksack, eine halblange Hose und ihre Gliedmassen erinnerten in ihren abrupt unterbrochenen Bewegungen erlegtem Wild. Morgens um halb sieben brannte ihnen die Sonne auf die Augenlider.





Während der Autofahrt verlor ich gerade mal einen Gedanken, oder zwei – dann sprach im Radio ein Feuerwehrmann von den Waldbränden und ich sah in den Spiegelungen des neben der Strasse immer wieder aufscheinenden Wassers das Feuer. Beim Umschalten des Radiokanals las ich auf dem kleinen Bildschirm, wie zwei Sender fast identisch hiessen. Während sich der eine «Welle» nannte, so nannte sich auch der andere Welle, doch im Partitiv. Das Gespielte indes schien sich beim ersten Hören nicht sonderlich zu unterscheiden und so wechselte ich regelmässig zwischen diesen benachbarten Frequenzen hin und her, in der Hoffnung, den Unterschied doch noch benennen zu können, um schliesslich wegzudösen. Als ich erwachte, standen wir in der Autoschlange vor der kleinen Fähre, die uns auf die Insel bringen würde. Der Himmel war auch hier wolkenlos und natürlich ging bei der Überfahrt ein leichter Wind. Und während wir, wieder an Land, zu dem kleinen Ort fuhren, blinzelten die Birkenblätter eine Zeichenfolge, die deshalb nicht zu entschlüsseln war, weil sie ganz offensichtlich nichts verschlüsselte und somit also, ganz augenfällig, alles preisgab. Ich zählte dennoch eine Weile mit. Als wir wenig später, kurz vor Mittag, das Haus erreichten, beobachtete ich einen Mann in Kochbekleidung auf einem Golfcart hinter das benachbarte Museum einbiegen. Wenngleich es auf dieser Insel in den beiden Dörfern insgesamt nur eine Kirche, einen Gästehafen und ein kleines Lebensmittelgeschäft gab, so stand neben dem Haus ein kleines Museum, das sich der Kunde gewisser mittelalterlicher Gruppierungen widmete. Vom weiteren Tagesverlauf blieb mir später nur noch die kurze Hitze im Gedächtnis, die sich im Garten des Hauses versammelte und die sommerliche Wärme der restlichen Umgebung deutlich überstieg. Auch als wir uns nach diesem in der Erinnerung entsprechend kurzen Tag in der Dämmerung hinlegten, standen noch immer keine Wolken am Himmel.

Ich erwachte vom Druck meiner Blase. Leise stieg ich in meine Hose und ging nach draussen. Das trockene Gras war jetzt feucht und in der Umgebung hing ein Morgennebel, der die Gegenstände sehr geschickt mal zeigte, dann verschwieg. Doch war es nicht immer noch Nacht? Im diesigen, sonnenlosen Licht wollte kein Zeitgefühl aufkommen. Ich ging auf ein Gestrüpp zu, öffnete meine Hose und pisste zwischen die Blätter, als ich die Umrisse eines weissen Tieres erkannte. Es kam auf mich zu und gab sich dann jedoch als der Museumsdirektor zu erkennen. Er sprach ansatzlos auf mich ein und erklärte mir die Bedeutung dreier bunter Streifen, die auf dem weissen Stoff unter seiner Brust in der Form von Adern aufgenäht waren. Er sprach von «Bedeutung» ganz so, als ob es sich um Schriftzeichen handelte, tatsächlich aber hatte er den Wasserweg ab der Karte gepaust, der mitten durch die Insel führte und diese eigentlich, wie er nun etwas langsamer sagte, zu zwei Inseln teilte. Dieser Weg sei schon vor einem Jahrtausend befahren worden, als ebenjene Wassernomaden, denen er sein Museum gewidmet habe, als diese von Insel zu Insel und von Küste zu Küste segelten. Er sprach im selben Atemzug auch von Ausgrabungen. Ich wusste, den Reissverschluss meiner Hose

hochziehend, nicht so recht, wie ich den Ausführungen dieses Direktors folgen, noch den ihnen etwaig zustehenden Respekt zollen konnte, da es mich in die Bettstatt zurückzog und ich mich aber gleichzeitig vom sonderbaren Glanz faszinieren liess, der seinen Umrissen eine verführerische Unschärfe verlieh – und dies, obschon er bereits sehr nahe an mich herantreten war. Vielleicht sah er mir diese Unentschlossenheit an den Augenlidern an, die sich ihrerseits vielleicht ebenso wenig entscheiden konnten zwischen loser Trägheit und einem unstillen Zwinkern. Er verliess jedenfalls sehr rasch seine weiteren Ausführungen zu den eingesetzten Datierungsmethoden und offenbarte sich mir, wie er es nannte, als der Künstler, der er eigentlich sei. Schon zu Beginn seiner Schaffensphase habe sich seine Kunst, zu seinem eigenen Erstaunen, sehr gut verkauft. Nicht dass er an sich gezweifelt hätte, doch habe er sein Talent als kleiner und den bevorstehenden Lehrweg als länger eingeschätzt, als bei seinen Kollegen. Die Welt habe also seine Kunst gewollt und da habe er gegeben. Sein Werk habe die Menschen aber nach den Jahren immer weniger interessiert und stattdessen habe man seine Person gewollt. Ganz im Wortsinn, sagte der Museumsdirektor, der ein Künstler war, und zeigte seine rechte Hand, an der er nun mit der linken die Finger nach hinten bog, dass diese den Handrücken berührten. Ach so, antwortete ich ihm und er fühlte sich verstanden. Dann aber, sagte er, sei auch diese seine Person uninteressant geworden und die Menschen hätten sich für seinen Schaffensprozess interessiert. «Ganz unabhängig vom Werk, verstehst du? Erst wollten die Sammler noch wissen, wie ich arbeite. Fantasievoll, riefen sie, wenn sie durchs Fenster ungefragt in mein Atelier hinein stiegen. Ihr Interesse galt mehr und mehr meinem Biorhythmus, meinem Tagesablauf, meiner Ernährung. Ich liess sie gewähren, ja, freute mich über ihr Interesse, dachte es gälte meiner Poetik. Wie schön, dass diese netten Menschen wissen wollen, was ich hier zum Ausdruck bringe, dachte ich. Dabei, musste ich wenig später ermüdet feststellen, wollten die nur wissen, was in mir abgeht. Erst pinselte ich. Dann musste ich erklären, was ich da pinselte und schliesslich musste ich auch noch ausführen, wie ich dazu kam, so etwas zu pinseln. Aber sie sagten mir auch: Deine Kunst ist schön. Das gefiel mir. Erst später würde ich verstehen. Verstehst Du? Sie kamen in der Nacht und klebten mir kleine Dinger an die Schläfen und Armbeugen. Bei einem Glas Wein sagte mir die Galeristin spasseshalber, Fiktion sei alles. Erst, als sie diesen Satz dreimal wiederholte, verstand ich, dass sie von Distinktion sprach. So vergingen die Tage und Wochen. Und ich wurde gut bezahlt. Das machte Spass. Auf dem Bildschirm meines mobilen Telefons drückte ich bunte Knöpfe und kriegte Farben zur Antwort. Ich lachte in die Kamera. Erst wurde ich ja nur beobachtet, aber nun war ich es, der hier sendete. Das machte mich doch autonom. Einzig an die Bedingung, die Kleber nicht zu verrücken, musste ich mich halten, beim Duschen konnte das anstrengend sein, und daran, dass ich mein mobiles Telefon über Nacht nicht und eigentlich nie ausschaltete. Deine Kunst ist kein Geld, sagte mir die Galeristin bei einem anderen Essen im Zusammensein mit den

Sammlern. Deine Kunst ist die Kunst. Das verstand ich im selben Mass, wie es mich mit Stolz erfüllte. Eigentlich könnte ich heute gar nicht mehr sagen, was die Galeristin von den Sammlern unterschied, sie trugen dieselben Kleider und führten in ungefähr denselben Bewegungen ihr beladenes Besteck vors Gesicht. Und das Geschäft läuft, das sagten sie mir dann auch immer beim Bezahlen der Rechnung», sagte der Museumsdirektor, der also ein Künstler war und den ich endlich, etwas wacher jetzt, als den Koch erinnerte, den ich am Mittag noch gesehen hatte. Hinter dem Garten stand sein Golfcart und ich sollte ihm also folgen. Um die Füsse herum war es mir inzwischen kalt, doch war es mir ebenso müssig, ins Haus hinein zu gehen und dabei die Anderen zu wecken. Auch würde dies den Künstler wohl etwas zu lange in seiner Rede unterbrechen, der ich doch sehr lustvoll und gebannt zuhörte. Ich kannte ja nur die einfältigen, für eine kleine Ortschaft geradezu beispielhaften Gerüchte über ihn, dass ihn seine Frau für einen jungen Studenten verlassen habe, der über die Semesterferien im Museum gearbeitet hätte etc. etc. Die Beschleunigung, mit welcher der kleine Golfcart losfuhr, kam dann aber doch etwas unverhofft. «Ich solle ruhig weiter malen, auf Ideen kommen, solle ich, sagte man mir. Aber die Bilder brauchte man nicht mehr aufzuhängen. Eine schnelle Foto genügte. Viel wichtiger war, dass ich an der Autodokumentation festhielt. Monate später erfuhr ich auch weshalb. Natürlich war es erst ein Gefühl, dann eine Vermutung, doch heute weiss ich, dass ich mich nicht täuschte. Es fing an mit den Düften: Sie waren immer ununterscheidbarer von meinem Eigenduft. Das Geschirrwaschmittel, aber auch die verschiedenen Flüssigkeiten zur Körperpflege. Natürlich, vertraute Gerüche nimmt man weniger bewusst wahr. Aber ich konnte beim Detailhändler nach irgendeinem parfümierten Produkt greifen; sogar was eigentlich nach Kokos oder Lavendel riechen sollte, roch nach mir. Dasselbe mit den Uhren. Jetzt nicht vom Geruch her. Aber der Rhythmus, in dem sie schlugen, das war mein Puls! Die Farben der neuesten Elektronik, der Klang beim Öffnen des Dosenbiers, die Bewegungen, mit denen sich die Knospen der Zierpflanzen in der Gartenabteilung öffneten. Ich begriff. Bruchstücke davon kannte ich aus meinen Bildern, der Rest, das war ich. Es ging schon lange nicht mehr um meine Kunst, aber man wusste aus meiner angeblichen Fantasie Kapital zu schlagen.» Der Künstler, der im Parkieren seines Golfcarts und Herausholen seiner Schlüssel jetzt wieder ganz der Museumsdirektor war, vertraute mir beim Aufschliessen seines kleinen Museums schliesslich eine weitere Sache an: Die Funde, die Töpfe, Schwerter und Figuren, die man auf den Inseln hier ausgegraben habe, seien sein Werk. Er habe doch eigentlich Kunst machen wollen und nun gelänge ihm dies nur noch unter dem Deckmantel vermeintlich archäologischer Funde. «Sei es drum», sagte der in diesem Moment jugendhaft wirkende Mann. «Ich produziere mehr denn je.»

Patrick Savolainen ist Autor und Grafiker. Sein erstes Buch «Faranthener» erschien 2018 im Verlag die brotsuppe. Zusammen mit Sabine Affolter betreibt er das Grafikbüro Affolter/Savolainen.