

## CURATOR'S VIEW

Appenzell Ausserrhoden and Shetland, a Swiss canton and a group of islands in the north of Scotland. Two places that can be described as rural because they are remote from the big cities of their country.

Both places have people working in the field of art. The first stage of the project *Hidden Flowers Bloom Most Beautifully* asks how their work engages with the environment and rurality. This question does not impose a concept of rurality on the artists, but rather challenges them to shape or negate it themselves. Reflection on this topic in relation to their own work is one pillar of the project, the second is the exchange with a person from the other location. Each participating artist was asked to reflect on the theme of rurality in a dialogue with their counterpart. These dialogues are reflected in the archive, which is presented at both exhibition venues.

The project concept is based on a question: Is a common denominator sufficient to explore the concept of the hidden? The 18 participating cultural practitioners, 15 artists and three curators, take an in-depth look at their own place as artists and their socio-cultural environment. In addition to their own perspective on art in rural areas, the dialogue with someone from a foreign country provides a reflexive counterpoint on the subject. But let's first reflect on the term 'foreign'.

Although Shetland and Appenzell Ausserrhoden share the simple commonality of rurality, this is fundamentally different in detail. For example, Shetland is geographically separate from the Scottish mainland, Appenzell Ausserrhoden is a region within Switzerland. However, there are also similarities, such as the presence of unique customs in both places. In Shetland, fire festivals are celebrated in January. In some places in Appenzell Ausserrhoden, there is the tradition of 'Silvesterchläuse' (which translates as 'New Year's Eve bats'). The central commonality, however, remains

## BLICK DES KURATORS

Appenzell Ausserrhoden und Shetland, ein Schweizer Kanton und eine Inselgruppe im Norden Schottlands. Zwei Orte, die als ländlich bezeichnet werden können, da sie sich abgelegen von den grossen Städten ihrer Länder befinden.

An beiden Orten gibt es natürlich auch Kunstschaffende. Das Projekt *Verborgene Blumen blühen am schönsten* stellt in einer ersten Stufe die Frage, wie ihr Schaffen mit der Umgebung korreliert und wie Einflüsse der Ländlichkeit, wie beispielsweise die Natur das Kunstschaffen und die Kunstszene beeinflusst. Das Konzept drängt den Künstler\*innen keinen Begriff der Ländlichkeit auf, sondern fordert vielmehr dazu auf, ihn selbst zu formen oder zu negieren. Die Reflexion darüber und das eigene Schaffen stellen zwei Grundpfeiler des Projekts, der dritte ist der Austausch mit einer Person aus dem fremden Gegenüber (entweder Shetland oder Appenzell Ausserrhoden). Alle Künstler\*innen wurden aufgefordert in einem Dialog mit dem Gegenüber das Thema Ländlichkeit zu reflektieren. Diese Dialoge finden sich im Archiv wieder, das an beiden Ausstellungsorten präsentiert wird.

Dem Projekt liegt ein Gedanke zu Grunde. Reicht ein gemeinsamer Nenner, um die Idee der Fremde, des Anderen, des Verborgenen zu durchbrechen? Die 18 teilnehmenden Kulturschaffenden, 15 Künstler\*innen und drei Kurator\*innen, nehmen sich einer vertieften Auseinandersetzung mit der eigenen Figur als Künstler\*in und ihrer soziokulturellen Umgebung an. Nebst dem eigenen Blickwinkel auf die Kunst im Ländlichen kommt ein weiterer gedanklicher Einfluss durch den Dialog mit jemandem aus der Fremde hinzu. Doch was bedeutet fremd überhaupt?

Obwohl Shetland und Appenzell Ausserrhoden eine einfache Gemeinsamkeit verbindet, ist ihre jeweilige Art der Ländlichkeit grundverschieden. Beispielsweise befindet sich Shetland abgetrennt vom schottischen Festland, was einen

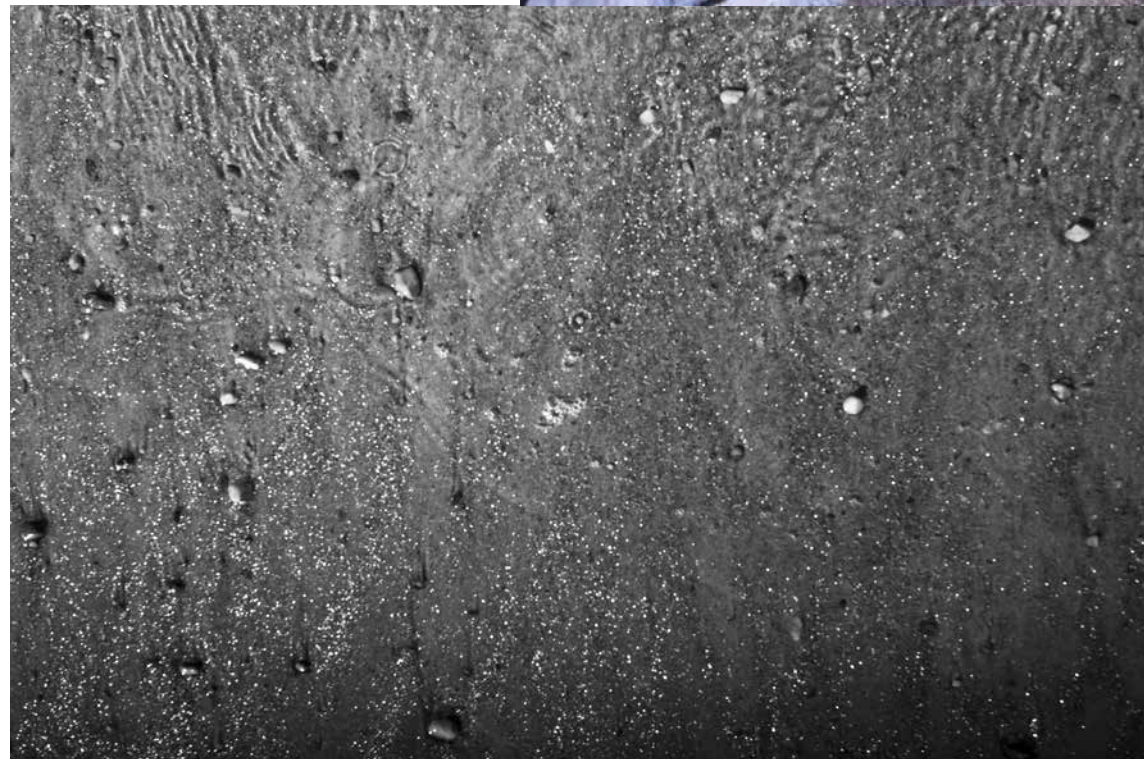
riesigen infrastrukturellen Unterschied zu Appenzell Ausserrhoden darstellt. Jedoch finden sich auch spannende Gemeinsamkeiten, wie die einzigartigen Bräuche an beiden Orten. In Shetland gibt es beispielsweise sogenannte Feuerfestivals, in Appenzell gibt es die „Silvesterchläuse“. Die zentrale Gemeinsamkeit bleibt jedoch das Thema der Ländlichkeit und wie diese Kunstschaffen und die Intersektion verschiedener kultureller Bereiche vorantreibt.

Das Projekt *Verborgene Blumen blühen am schönsten* ist ein künstlerischer Versuch das Thema Kunst und Ländlichkeit auf eine neue Art und Weise zu denken. Nicht nur durch den Einsatz zeitgenössischer, digitaler Kommunikation, sondern durch ein eigenwilliges kreatives Konzept, das nicht vom Unbekannten zurückschreckt. Durch die Methodik eröffnet sich eine Multiperspektivität aus zwei Blickwinkeln auf das Thema Kunst und Ländlichkeit in den Orten Shetland und Appenzell Ausserrhoden. Die zwei Blickwinkel werden jeweils aus acht Einzelpositionen konstruiert, woraus sich ein komplexes Netz an Information spannt. Dieses findet sich im Ausstellungsarchiv an beiden Orten wieder. Aus diesen Reflexionen sind die Kunstwerke, also die Expressionen der künstlerischen Positionen zum Thema entstanden. In vielen Fällen haben sich daraus auch Kollaborationen ergeben. Die Dialoge sollen das Fremde demystifizieren, sowie ein Kennenlernen der Künstler und tiefere Einblicke in das kulturelle Leben des anderen Ortes ermöglichen, was als Grundlage für die Zukunft dienen kann.

the theme of the rural, and how this affects art-making and its intersections with other cultural fields.

The project *Hidden Flowers Bloom Most Beautifully* is an artistic attempt to think about the connection between art and rurality in a new way. Not only through the use of contemporary digital communication, but also through an idiosyncratic creative concept that does not shy away from the unfamiliar. The methodology opens up a perspective from two angles on the theme of art and rurality in the places of Shetland and Appenzell Ausserrhoden. The two perspectives are each constructed from eight individual positions, resulting in a complex web of information. These conversations are documented in the exhibition archive, which will be present with the same content at both places. The artworks are the artists' expressions to the exhibition topic. In many cases, the form of the exhibition has also given rise to collaborations. The dialogues function as a demystification of the foreign, an acquaintance of the artists as well as deeper insights into the cultural life of the other place take place, which can serve as a foundation for the future.





Martina Morger und Roseanne Watt





environment for future generations, the financial risk and human impact. We feel deep pain for the damage to the landscape in the long term and the negative impact it will have on the well being of people in Shetland. In the face of strong environmental arguments, it sets a dangerous precedent for the rest of Scotland. The electricity generated by the wind turbines is not even for Shetlanders and will be sent to mainland Scotland. Moreover, the expected life span of the wind farm is only 25 years.<sup>2</sup>

I equate the pain caused by the VE wind farm, especially the daily destruction, with the nature of physical suffering that Elaine Scarry explores in her landmark book, *The Body in Pain*, and from which I have derived the title of this body of work. She highlights the complexity of pain, the fact of pain's inexpressibility, and how it is not possible to know another's pain.<sup>3</sup> Her consideration of the political ramifications of deliberately inflicted pain brings the experience of pain into a political and social domain, which is relevant to the VE wind farm. The lack of a public referendum about the development contributes to ongoing pain within the public sphere which is visible across social media and local press. It is apparent in the objections raised to VE planning applications by individual members of the public and organisations, complaints to local government and environmental agencies as well as questions raised by local community councils.

My body of work, *Landscape in Pain*, is open-ended. Because it is relatively new, and in an early stage of what I see as a long term project, I have not yet formulated specific intentions. I am very much indebted to the on-going dialogue with Dorothea Rust which *Hidden Flowers* has directly enabled. It has enriched, guided and inspired development of my work, to the point that I feel it is a kind of collaboration. While the title, *Landscape in Pain*, pre-dates our dialogue, we quickly agreed to talk about the subject of pain. We have considered the idea of pain in relation to the land through writing and image making. We are reading Scarry's *The Body in Pain*, scrutinising definitions of pain and sharing our thinking and creative processes. We agree that pain is a complex condition, way of being, and it is felt in many different ways<sup>4</sup>.

“These images which we are creating are an attempt to give form to pain, to a violation we see done to the landscape. Through our art, or with art, we are mending, treating the scars done to the landscape, to the land, the soil and its inhabitants [plant and organisms] ... We can't live with the pain, we don't want to put up with it. We take chances.”<sup>5</sup>

1 Sustainable Shetland, 2014.

2 Ibid.

3 Scarry, 1988.

4 Rust & Permar, 2021.

5 Rust & Permar, 2021. References

RUST, D., & Permar, R. (2021). *Hidden Flowers: Dorothea and Roxane in Conversation*. [https://padlet.com/roxane\\_permar/12iduinzs2utdwnn](https://padlet.com/roxane_permar/12iduinzs2utdwnn)

SCARRY, E. (1988). *The body in pain: the making and unmaking of the world*. Oxford University Press.

Sustainable Shetland. (2014). *Supreme Court appeal*. Sustainable Shetland - Home. <http://www.sustainableshetland.org/>

## Landscape in Pain

My work for *Hidden Flowers* is taken from a body of work titled Landscape in Pain comprising a series of digital drawings and moving images. These are derived from photographs of the Shetland landscape which I have reworked through a variety of interventions and manipulations to still and moving images. The images specifically embody the on-going construction of the Viking Energy Wind Farm (VEWF) on Shetland's Mainland, which will become one of the largest onshore wind farms in Europe. Construction of this wind farm commenced in summer 2020, after many years of public debate and local dissent, and coincided with lockdown due to the Covid-19 pandemic. Construction is due to be complete in 2024, and thus the work in *Hidden Flowers* represents a small beginning to a larger project.

Lockdown restrictions have enabled me to refresh my connection to Shetland. The experience of staying in one place and only experiencing limited movement over a prolonged period of time has helped me reacquaint myself with the Shetland landscape more deeply and has brought sharp focus to my view of it. As I adjusted to the pandemic restrictions on mobility, my understanding of landscape was challenged, and my perception of our relation to landscape shifted. [*How can we achieve sustainability in our lives, leverage renewable energies, without causing harm?*]

In particular I have experienced increasing despair about our relation to the environment. It has been painful to watch the VEWF construction make visible inroads to the landscape, like an occupying force, violating our land, which has been made vulnerable and helpless in the face of the human hand of destruction. Diggers and trucks, with their flashing lights and clouds of dust, swarm across the landscape, like armies of ants along the horizon, busily digging, excavating, displacing peat, blasting bedrock, filling pristine waters with silt. [*How can the removal of vast quantities of deep carbon storing peat possibly make a positive contribution to the global climate crisis?*]

I am not alone in my pain. It is felt by many in Shetland. The Viking Energy Wind Farm has severely divided the Shetland community, and is a cause for collective pain. In 2008 the group, Sustainable Shetland, was formed in response to plans to build the wind farm. The group has advocated persistently against the VEWF, voicing many community members' concerns, asserting that a wind farm of this scale is wrong for Shetland's diminutive land mass. The Mainland Island is barely 65 miles from north to south, the same number of estimated miles of new roads being built through moorland and bog, through deep peat and blanket bog in order to build this massive intervention. While the number of turbines has been reduced from over 200 to 103, the height has been extended, to 145 metres combined tower and blade length. The VEWF will be visible from almost all of Shetland and cover most of our north central mainland.<sup>1</sup>

Collective concern is caused not only by the disproportionate scale of the project and the daily violation and physical destruction of our environment that is now so blatantly visible, but equally by despair for the



**Roxane Permar**

Hidden Flowers bloom most beautifully



from a landranger map and compiled a list with eventually 354 different place names.

I asked local people to read the over 300 place names:

- Wilma Johnson, housewife, and Willie Johnson, retired fisherman, from Papal, Burra Shetland.
- Angela Smith, manager of the Bonhoga Gallery in Weisdale Shetland
- Davy Inkster, stonewall builder, of Bridge End, Burra, Shetland

I recorded their voices with an audio recorder. On the recordings you can hear how their voices falter at a few place names and how they don't know for a moment where the place name is from and then recognise something in it and pronounce it.

The visual film material and also the audio recordings with the voices were inserted into a video editing program. The audio recordings with the voices were used uncut, but the volume was adapted. With the voices of the Shetlanders, ambient sounds from the film recordings are combined with other recorded audio material (including bird calls, machine noises) to create a polyphonic sound composition. The sound track should follow the visuals in a differentiated and audible way.

#### *Place names and conditio humana*

For the project *Hidden Flowers Bloom Most Beautifully* Roxane Permar, artist, professor and programme leader of the MA Art & Social Practice in Shetland and I, in Switzerland, have been in constant exchange. Our ping-pong (back and forth) with text, comments and image-making has emerged through a collaborative thinking process around 'vulnerable thoughts on pain and landscape'. We have particularly reviewed our thinking through Elaine Scarry's *Body in Pain*<sup>2</sup>. This exchange with Roxane has led me to re-contextualise my video works and the new performative image-making in relation to body and landscape: on the one hand, locally with research on site and background knowledge gathered accordingly, trans-regionally and trans-locally with our relationship to landscape and its invisible ecologies.<sup>3</sup> The question now is how, in the current climate of rapid landscape changes – e.g. large wind farms are currently being built (not only) in Shetland – place names will change or new ones will be added. Place names are markers of human appropriation of land. They reach into the depths of the geological layers and their histories and are an image of temporal changes in landscapes over time.



<sup>1</sup> Informations from: 'Place Names – Signposts to the past', by heritage Shetland culture, Shetland Place Names Project, Shetland Amenity Trust, 2013 and 'Mirds o Wirds – A Shetland Dialect Word Book' by The Shetland Times Ltd., reprinted 2015.

<sup>2</sup> Scarry, E. (1988). *The body in pain: the making and unmaking of the world*. Oxford University Press.

<sup>3</sup> Rust, D., & Permar, R. (2021). *Hidden Flowers: Dorothea and Roxane in Conversation*. [https://padlet.com/roxane\\_permar/12iduinzs2utdwnn](https://padlet.com/roxane_permar/12iduinzs2utdwnn).

## If you can read this I can see you Beckett Walk I

Arnold Häni macht kurze Videofilme von meinen Rand-Erkundungen. Auf den Videofilmen ist fortwährend die gleiche Figur zu sehen. Ihr Gesicht ist immer abgewandt und nie sichtbar. Sie trägt eine orangefarbene Öljacke, die Kapuze über den Kopf gezogen. Gefilmt wird sie jeweils in einem seitlichen Winkel, mal ist sie etwas mehr von der Seite, mal von hinten, mal von oben zu sehen. Die leuchtend orangefarbene Jacke hat in der Landschaft Signalwirkung. Die Figur ist „Marker“, sie sendet eine unbestimmte Befindlichkeit aus. Als solche ist sie auch anonyme Grenzgängerin, die sich durch unterschiedliche Zonen und Landschaften schleust, von denen keine wichtiger ist als die andere. Nirgendwo bleibt sie haften. Die Kamera passt die Figur ab und fängt die Gehbewegungen durch wechselnde Gebiete auf. Ihre „Grenzgänge“ sind Gemütszustände, die sich an ein Gefühl des Verschwindens, des Unerkannt- und des Fremdseins anlehnen können. Sie wird gesehen und bleibt doch unerkannt. Welche Konsequenzen hat das für sie?

Den Titel der Arbeit entdeckte ich ebenfalls auf Streifzügen: An einem Haus sehe ich zuerst die Aufschrift IF YOU CAN READ THIS I CAN SEE YOU, dann mache ich unter dem Dach eine Videokamera aus.

#### *Choreografie des Gehens*

Als orange Marker-Figur vermesse ich mit Schritten unbekanntes Gelände. Ob ich nun in gemächlicher Gangart unterwegs bin oder gegen den Wind ankämpfe, jeder Schritt ist auch Austradieren des Gleichgewichts. Die Bewegungen sind teils minimal gehalten, können aber auch gespreizt, eckig oder gar künstlich wirken. Mein Verhalten beim Gehen und Fortbewegen basiert auf einem somatischen (feinstofflichen) Bewusstsein. Wie bei Tieren „lese“ ich durch die Füße die Landschaft. Bei aller Entschlossenheit, die die Figur auch ausstrahlt, ist ihr Unterfangen eine prekäre Angelegenheit.

#### *Die Spur mit den Ortsnamen, eingebettet in die Filmspur*

Ortsnamen sind wichtige Marker eines kulturellen Raumes. Sie geben Aufschlüsse über Umgebung, Geschichte, Geografie, Pflanzen- und Tierwelt sowie die Menschen, die früher hier gelebt haben. Sie „sprechen“ auch von der Beziehung der aktuellen Bewohner\*innen zu Land und Gesellschaft. Ortsnamen und die Sprache in Shetland haben starke Banden zum Norse-Erbe, mit anschließenden schottischen und englischen Einflüssen. (Old oder West)-Norse waren alte skandinavische Sprachen, die Siedler ca. 800 n. Chr. von Norwegen mitgebracht hatten. Das Norwegisch, die Färöische Sprache, und Isländisch sind davon abgeleitet. Die (neuen) Siedler brachten ein grosses Reper-

#### *Vorgehen*

2016 und 2017 unternahm ich viele Streifzüge an unterschiedlichen Orten in Shetland. Shetland besteht aus über hundert Inseln und hat viele Küstenkilometer. Die Inseln liegen sozusagen auch am Rand von Europa in der Nordsee und im Nordatlantik. Im Zweiten Weltkrieg war Shetland ein Aussenposten der Alliierten. Während des Kalten Kriegs befand sich eine Nato-Station auf der Insel, ihre Überbleibsel-Ruinen sind heute noch sichtbar. Diese Bedingungen und Fakten bewogen mich, gewissermassen an den Rändern der Insel(n) entlang zu gehen. An den Rändern entlanggehen meint hier: an den Rändern von Landgebieten, die ursächlich an das Meer und an andere Wasser grenzen, als auch an solchen, die visuell im Bild eine Grenze bilden. Auf Klippen und Grashügeln, über Heidesträucher, an Wegen und Bachläufen, auf Steinmauern von zerfallenen Häusern, auf Felsen sowie in gebauten Räumen auf Quaimauern, Steinquadern, über Geländer, an Hauswänden, auf Steinmüerchen und an Zäunen entlang.

toire von beschreibenden Ausdrücken mit, die geeignet waren, alle natürlichen und menschengemachten Landschaftselemente zu benennen als auch aktuelle Ortsnamen, die in Westnorwegen verwendet wurden. Viele Ortsnamen wurden im Laufe der Zeit geändert, auch Änderungen der Schreibweise maskierten oft deren wahre Herkunft.<sup>1</sup> Die Fremdheit dieser Ortsnamen und auch die Schwierigkeit für Nicht-Shetlander, diese auszusprechen, haben mich neugierig gemacht. Wo immer wir auf unseren Erkundungen und Ausflügen hinkamen, habe ich die Namen der Orte, Landschaften und Plätze von Ortstafeln, aber auch von einer Landkarte abgeschrieben und eine Liste mit schliesslich 354 Ortsnamen erstellt.

Ich bat Einheimische die über 300 Ortsnamen zu lesen:

- Wilma Johnson, Hausfrau, und Willie Johnson, pensionierter Fischer, von Papal, Burra, Shetland
- Angela Smith, Managerin der Bongo Gallery in Weisdale, Shetland
- Davy Inkster, Steinmauernbauer, von Bridge End, Burra, Shetland

Ihre Stimmen nahm ich mit einem Audiogerät auf. Auf den Aufnahmen ist zu hören, wie ihre Stimmen bei wenigen Ortsnamen stocken und sie einen Moment nicht wissen, woher der Ortsname ist und dann doch etwas in ihm erkennen und ihn aussprechen.

Das visuelle Film-Material und auch die Audio-Aufnahmen mit den Stimmen der Shetlander\*innen habe ich in ein Video-Schnittprogramm eingefügt. Die Audio-Aufnahmen mit den Stimmen sind ungeschnitten verwendet worden, aber in ihrer Lautstärke adaptiert. Umgebungsgeräusche aus den Film-Aufnahmen werden zusammen mit anderem aufgenommenem Audio-Material (u. a. Vogelstimmen, Maschinengeräusche) und den Stimmen der Shetlander\*innen zu einer polyphonen Sound-Komposition zusammengefügt. Die Ton-Spur soll mit dem Visuellen differenziert hörbar mitziehen.

#### *Ortsnamen und conditio humana*

Für *Hidden flowers bloom most beautifully* sind Roxane Permar, Künstlerin, Professorin und Programmleiterin des MA Art & Social Practice in Shetland und ich in der Schweiz in ständigem Austausch gewesen. Unser Ping-Pong mit Text, Kommentaren und Bildgestaltung ist durch einen kollaborativen Denkprozess um „vulnerable thoughts on pain and landscape“ entstanden. Wir haben unser Denken insbesondere durch Elaine Scarrys *body in pain*<sup>2</sup> überprüft. Dieser Austausch mit Roxane hat mich dazu gebracht, meine Videoarbeiten und die neuen (performativen) Bildgestaltungen in Bezug auf Körper und Landschaft zu re-kontextualisieren: einerseits lokal die Recherchen vor Ort und das entsprechend gesammelte Hintergrundwissen



sowie überregional und translokal unsere Beziehung zur Landschaft und zu ihren unsichtbaren Ökologien.<sup>3</sup> Nun stellt sich die Frage, wie im Zuge gegenwärtiger rasanter landschaftlicher Veränderungen – z. B. werden zurzeit (nicht nur) in Shetland grosse Windparks gebaut – Ortsnamen sich verändern oder neue hinzukommen. Ortsnamen sind Marker der menschlichen Aneignung von Land. Sie greifen in die Tiefe der Geschichten von Orten und sind Abbild zeitlicher Veränderungen in Landschaften.

<sup>1</sup> Informations from: 'Place Names – Signposts to the past', by heritage Shetland culture, Shetland Place Names Project, Shetland Amenity Trust, 2013 and 'Mirds o Wirds – A Shetland Dialect Word Book' by The Shetland Times Ltd., reprinted 2015.

<sup>2</sup> Scarry, E. (1988). *The body in pain: the making and unmaking of the world*. Oxford University Press.

<sup>3</sup> Rust, D., & Permar, R. (2021). *Hidden Flowers: Dorothea and Roxane in Conversation*. [https://padlet.com/roxane\\_permar/12iduinzs2utdwnn](https://padlet.com/roxane_permar/12iduinzs2utdwnn).

## If you can read this I can see you Beckett Walk I

sometimes seen more from the side, sometimes from behind or from above. The bright orange jacket has a signal effect in the landscape. The figure is a 'marker', it sends out an undefined state of mind. As such, this figure is also an anonymous border crosser, smuggling its way through different zones and landscapes, none of which is more important than the other. Nowhere does it get stuck. The camera follows the figure and captures its walking movements through changing territories. Its rim walks are states of mind that can lean on a feeling of disappearance, of being unrecognised and foreign. The figure is seen and yet remains unrecognised. What consequences does this have for this body-figure?

I also have discovered the title of the work while wandering around: The first thing I see on a house is the inscription IF YOU CAN READ THIS I CAN SEE YOU, then I spot a video camera under the roof.

#### *Choreography of walking*

As an orange marker figure, I measure unknown terrain with steps. Whether I am walking at a leisurely pace or fighting against the wind, every step is also a constant dealing and finding of balance. Some of the movements are kept minimal, but they can also appear splayed, angular or even artificial. My behaviour when walking and moving is based on somatic (subtle) consciousness. Like animals, I am reading the landscape through my feet. For all the determination that the figure radiates, its venture is always a precarious one.

#### *The trace with the place name, embedded in the film track*

Place names are important markers of a cultural area. They provide information about the environment, history, geography, flora and fauna, and the people who used to live here in the past. They also 'speak' of the relationship of the present inhabitants to land and society. Place names and the language in Shetland have strong ties to Norse heritage followed by Scottish and English influences. (Old or West) Norse were ancient Scandinavian languages brought by settlers from Norway around 800 AD. Norwegian, the Faroese language, and Icelandic are derived from it. The early settlers brought with them a large repertoire of descriptive expressions suitable for naming all natural and man-made landscape features, as well as current place names used in western Norway. Many place names have been changed over time, even changes in spelling often masked their true origin.<sup>1</sup> The strangeness of these place names and the difficulty for non-Shetlanders to pronounce them made me curious. Wherever I went on my explorations and excursions, I copied the names of the places, landscapes and sites from place-name signs,

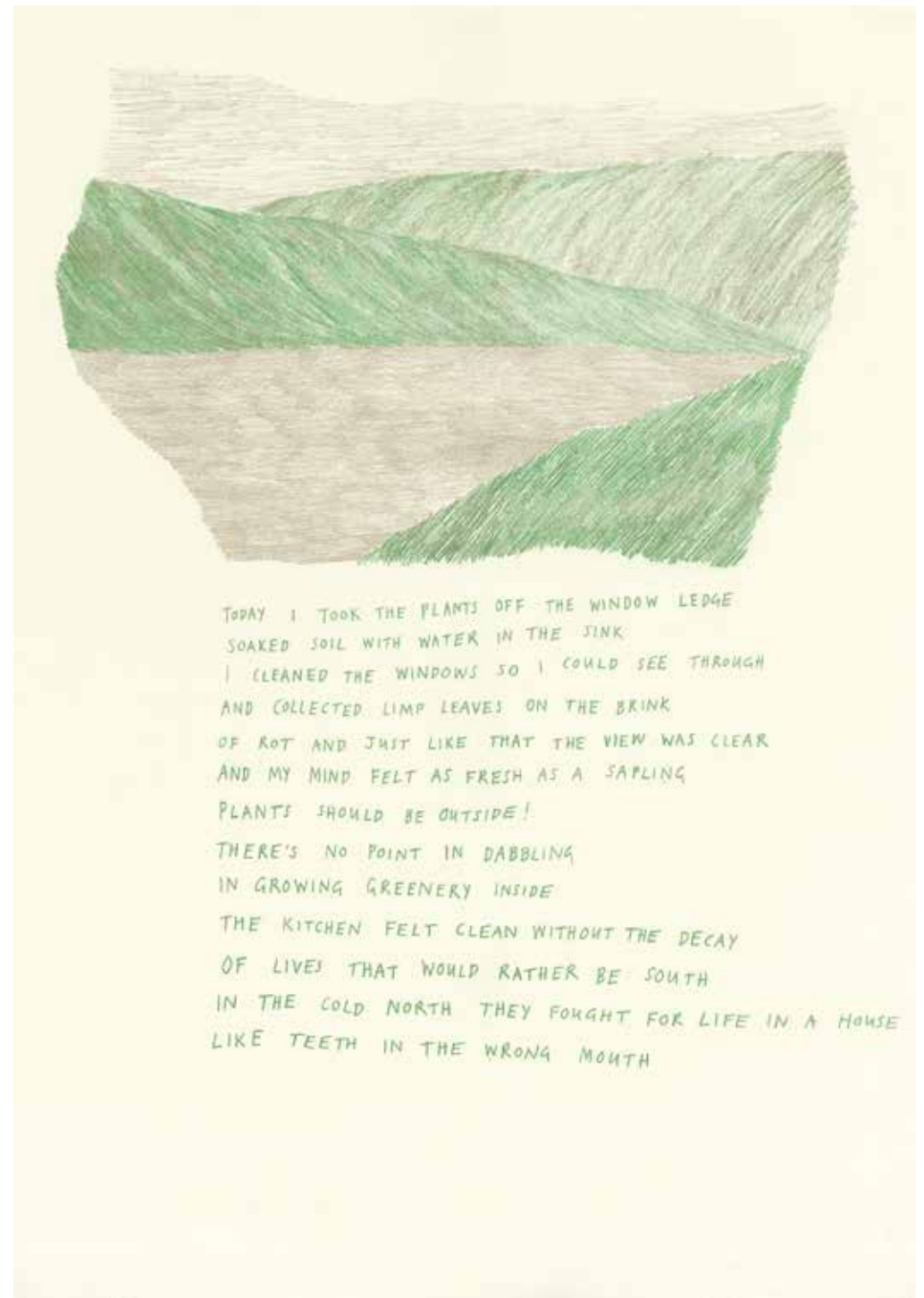
#### *Approach*

In 2016 and 2017, I made many forays to different places in Shetland. Shetland is an island archipelago of over a hundred islands and with an exceptionally long coastline. The islands lie on the edge of Europe in the North Sea and the North Atlantic. During the Second World War, Shetland was an Allied outpost and during the Cold War, a NATO station was located on the island; its ruins are still visible today. These conditions and facts led me to walk along the edges of the island, so to speak. Walking along the edges means walking along the fringes of land areas that causally border the sea and other waters, as well as those that form a visible border; on cliffs and grassy hills, over heather bushes, along paths and streams, on stone walls of decaying houses, on rocks as well as in built spaces on quay walls, over stone blocks and railings, along house walls, on stonewalls and along fences.

Arnold Häni has made short videos of my explorations. The same body-figure is constantly visible in the films. The face is turned away and never visible. Wearing an orange oilskin jacket with the hood pulled over the head, the figure is filmed from a side angle,



Hidden flowers bloom most beautifully



Amy Gear



Stellen sie sich vor: Ich stehe morgens auf und kann durch 13 Fenster schauen,  
aber ich wohne nicht in einer Villa.  
 Draussen fällt das Wasser im Fall, blicknah wirklich.  
Nein – es ist nicht das Paradies.  
Der Reiher bewegt vorsichtig stakend sich durchs Wasser  
– nein – es ist nicht Kalif Storch.  
Im Keller des Hauses hat es eine Quelle  
– nein – nicht diese *Wer aus mir trinkt, wird ein Reh.*

Alles hier oft atemlos schön.





Paul Bloomer  
*Night*, 2021  
Oil on canvas  
70 x 100 cm

## ***Deplatziertes Haus/Displaced House***

Die amerikanische Autorin Annie Proulx beschreibt in ihrem Roman *Schiffsmeldungen* eine Szene, in der mit Menschenkraft ein Steinhaus von einer Insel über das Eis aufs Festland gezogen wird. Dieses Bild inspiriert mich – obwohl es über 20 Jahre her ist, dass ich das Buch gelesen habe. Aus den Themen Platzieren und Deplatzierten ergibt sich die Werkidee zur Ausstellung *Hidden flowers bloom most beautifully*, in welcher der Kontext von Stadt und Land im Austausch mit zwei Künstler\*innen in Zweierkombinationen analysiert wird.

Für dieses Projekt füge ich die drei für mich bedeutendsten Wohnräume aus verschiedenen Häusern zusammen: Atelier, Küche und Schlafzimmer. Küche und Schlafzimmer befinden sich in meinem Wohnhaus auf dem Land, das Atelier dagegen in einem Stadtgebäude. Mit Tusch auf Papier auf A4-Papierbögen füge ich die verschiedenen Räume zu einer grossen Fläche. Die Räume laufen ineinander zum Wunschhaus: Gross und günstig wie auf dem Land würde sich dieses in der kulturell belebten reichhaltigen Stadt befinden.

Die Papierbogenfläche mit den Tuschzeichnungen wird in Folge zusammengefasst und nach Shetland deplatziert, um dort erneut aufgefaltet zu werden. Das Wunschhaus wird mit einem Werk von Paul Bloomer, das sich dazu fügt, ausgestellt und ergänzt: Die Aussicht. Aussicht auf einen See in einer hellen Nacht. In einem Boot stehen Menschen.

Paul, magst du mehr dazu schreiben?

*In this work which is full of dark brooding magentas, a family is adrift in a boat, with no oars and no wind they are still and static in the night of silence. A place of transition where they have been forced to stop, look and listen. The sky whispers silently in a barely audible voice. They have no idea of the destination, this is a place between places and for now all is still.*

*I'm also sending a series of etchings which in part ask the question where or what is my home. For me nature is home, in a world of flux and change, home is not just the four walls and roof that give shelter, but the wider expanse of the natural world that, for me, is home. The birds, the plants, the water, sun, sky and land are day to day companions, extended family in whose presence I feel most at home. Each print tells a story for the viewer to imagine.*

*The collaboration between Harlis and myself has been a mutual exchange of ideas and conversation that has evolved over time and taken on its own unique form of cross cultural exchange. The displaced house continues its journey.*



Harlis Schweizer  
*Displaced House (Atelier, Küche, Schlafzimmer)*  
150 cm × 60 cm, 15 Teile  
Tusche auf Papier



Caroline Ann Baur

## Die Salzwüste weben

Ich wuchs in einem hundertjährigen Weberhaus auf. In der Forren in Gais/AR, mitten in der Kuhwiese, gleich an der Grenze zu Appenzell Innerrhoden. Die Grenze war der Bach, unweit von unserem Haus. Meine halbe Kindheit habe ich in diesem Bach verbracht, obwohl er sehr verschmutzt war. Meine Mutter mochte es gar nicht, wenn wir bei der tiefen Stelle unterm Wasserfall bei Zweibrücken sogar in dieser Gülle herumtauchten. Wenn man noch ein Stück weiter bachabwärts ging, landete man bei Kollers Textilfabrik. Der Vater von meinem Sandkastenfreund Christian war der Boss der Fabrik. Ich mochte Willy sehr. Schon früh schien mir aber die Vorstellung von einer Fabrik mit einem Boss wie ein Tagtraum aus einer anderen Zeit. Wahrscheinlich weil wir zu Hause die VHS-Kassette von Les Misérables hatten und ich beim Wort Textilfabrik an Kinderarbeit, Hunger und Krankheit dachte. Und an die dreckige Stadt.

Die Vorstellung, dass die Menschen zu Hause zwischen den Hügeln webten, spinnen oder stickten, wie es in unserem Haus zweihundert Jahre früher der Fall war, schien mir doch sehr viel gemütlicher. Arm waren sie bestimmt auch, die Frauen und Kinder, die ihr Augenlicht verloren bei diesen kleinteiligen Arbeiten. Aber war Armut auf dem Land, wo man sich wenigstens teilweise selbst versorgen konnte, nicht sehr viel milder als Armut in einer Stadt, wo die vielen Kohleöfen die Lungen zersetzten?

Atmen hatte immer eine grosse Bedeutung für mich als Asthmatikerin. Noch heute, wenn ich nach Gais komme, merke ich, wie ich wohliger werde von der kalten, klaren Luft. Und wenn ich Kuh- und Ziegenlocken höre und den Alpstein in rote Wölkchen gekleidet sehe und Heu rieche, dann kommt in mir ein Gefühl hoch, das ich grundsätzlich verpöne: Nostalgie. Warum ich ihm misstrauere? Weil Erinnerung ein selektives Narrativ ist, das durch die Wiederholung entsteht und Nostalgie in den meisten Fällen die Schönmalerei davon ist. Vielleicht sollte ich froh sein, dass ich meine Kindheit als mehr oder weniger heile Welt abgespeichert habe. Mit Ausnahme der Schlüsselbund schmeissenden Lehrer vielleicht, und den Gemeinheiten, die Kinder sich gegenseitig antun. Mit Ausnahme der Warnungen vor Satan und der Hölle in der Jungschar und mit Ausnahme der sexuellen Belästigungen, die meine Freundinnen erleben mussten. Aber dass das Leben auf dem Land gesünder und naturverbundener ist als in der Stadt, darüber hatte ich lange keine Zweifel. Darum kreisen auch meine kleinen Weberarbeiten: Um die Projektionen, die ich auf das RURALE habe. Natur und Naturverbundenheit kann es gar nicht geben ohne einen Begriff von ZIVILISATION und daher von einem Begriff des URBANEN. Sie stehen in einem Wechselverhältnis.

Dass das Landleben gar nicht unbedingt freundlicher ist mit seinen non-humanen Mitbewohner\*innen ist erwiesen: Einfamilienhäuser haben einen viel zu hohen CO<sub>2</sub>-Ausstoss pro Bewohner\*in. Niemals können wir bei diesem Lebensstandard die Klimaziele einhalten. Massive Gewässer- und Bodenverschmutzung verdanken wir pestizidfixierter Landwirtschaft. Fast jede\*r fährt ein Auto. Das Artensterben ist in ruralen Gebieten gross.

Caroline Ann Baur

Während ich das schreibe, sitze ich in einer der verschmutztesten Städte der Welt: Beirut. Ich sitze auch mitten in einer Postapokalypse: Mindestens drei Krisen auf einmal beuteln das Land und das Trauma der grossen Explosion vom August 2020 ist hochpräsent. Das Atmen fällt mir hier schwerer, besonders nachts. Die ersten Tage war ich im Schock. Nicht wegen der Kultur, nicht wegen der Katastrophe. Sondern wegen der schlechten Luft. Niemals, niemals wird diese Gesellschaft freiwillig aufhören Auto zu fahren. Öffentlicher Verkehr existiert hier schlichtweg nicht. Von der Strassenbahn, die einst für die lokale Seidenproduktion wichtig war, sind nur noch Ruinen übrig und 500 offizielle Angestellte. Die Erdöllobby hat nach dem 15-jährigen Bürgerkrieg geschaut, dass die Infrastruktur nicht wiederaufgebaut wird: „Zu teuer“. Nur, was heisst schon teuer in Zeiten von Klimaerwärmung? Die Postapokalypse habe ich mir eigentlich anders vorgestellt. Diese Stadt hängt im Limbo zwischen dem Zusammenbruch einer Gesellschaft samt ihrer Infrastruktur und einer Phase, in der Neues entstehen muss. Bis jetzt hängt man hier eher untot in einem normalisierten Ausnahmezustand fest.

Meine ganz persönliche – ungewollt zynische – postapokalyptische Utopie wäre ein Gegenstück zur Welt von Les Misérables: Sie tritt ein, wenn die Natur die Zivilisation zurückerobert, so wie es der Kulturtheoretiker Georg Simmel in seinem Text *Die Ruine* beschrieben hat. Diesen Text hat Aimee Labourne mit mir geteilt und mich zu meinen Motiven in den ersten Webereien inspiriert. Möglicherweise geschähe diese Rückeroberung der Natur auf Kosten der Menschheit. Deshalb sage ich zynisch. Die einzige Aussage, die ich von Slavoj Žižek zumindest sinngemäss zitieren kann, passt dazu: „Wir können uns leichter das Ende der Menschheit vorstellen als das Ende des erdölbasierten Kapitalismus.“ Das ist eigentlich komplett absurd, angesichts der verschiedenen ökonomischen Modelle, die die Menschheit schon durchlaufen hat.

Dass wir vielleicht gar nicht so weit weg sind von einer CO2-freien und sozial gerechteren Welt, diese Illusion habe ich aber nur in einem wohlhabenden Land wie der Schweiz und noch mehr in der Idylle meines Heimatdorfes. Hier kann ich sauber recyceln, mit Holz heizen, Bio einkaufen, Salat aus dem Garten essen. Mit der Bahn fahre ich nach Zürich, dort benutze ich nur Velo. Alles funktioniert, und wenn ich mich ein wenig anstrenge, scheint mein Fussabdruck gar nicht so gross. Geld für einen grossflächigen Umbau der Infrastruktur wäre da. Ein Grossteil der Zivilisation sieht aber aus wie Beirut: Bankrott, verschmutzt, im politischen Limbo.

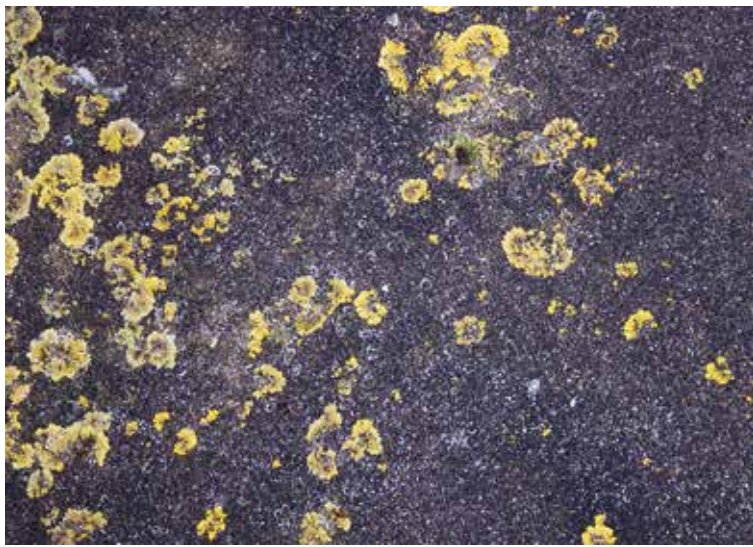
Was versuche ich hier also zu weben? Ich begann mit einem Science-Fiction-mässigen Tagtraum, in dem ich Beirut von meinem Balkon betrachte, jedoch einige Jahrhunderte später. Eine Salzwüste mit einigen Ruinen. Das stille blaue Meer. Vögel oder Flugzeuge überqueren die Rudimente der Stadt. Die Vögel oder Flugzeuge referieren auf die afghanischen Kriegsteppiche von einheimischen Weberinnen, die seit einigen Jahren auf dem Kunstmarkt kursieren.

Warum ich überhaupt webe: Es ist ein Handwerk, das in der Geschichte der Kunst eher selten oder erst retrospektiv als künstlerisch anerkannt wurde. Beispielsweise die Werke der Studentinnen des Bauhauses, die ab einem bestimmten Moment der deutschen Geschichte aufgrund ihres Geschlechts nur noch in die Webereiklassen durften. Obwohl es ganz offensichtlich ist, dass Personen wie Anni Albers mit ihren Designs Künstlerinnen waren und sich auf neues Terrain wagten. Mich interessiert dieser Bezug zwischen abgewerteter Handarbeit und künstlerischen Prozessen schon länger, in Aimees und meinem Austausch kamen diese Abwertung und der Ausschluss aus dem Kunstkanon immer wieder vor.

Eine Referenz besteht auch zu Hito Steyerls Aufsatz *In Defense of the Poor Image*: Das verpixelte, fehlerhafte, oftmals gedownloadete Bild, das Bild, das sich durch Piraterie verbreitet und zugänglich ist für die Masse. Es reist leichter durch die virtuellen Kanäle als Bilder mit hoher Resolution. Weberei erinnert mich an diese verpixelten und verschwommenen Bilder; leicht zugänglich ist es als Handwerk auch – ich kann mich hinsetzen und damit beginnen, ohne dass ich viel Technik dafür brauche. Es ist ein demokratisches Unterfangen und die Tendenz zur verschwommenen Abstraktion steht im Gegensatz zu einem männlichen Genie-Habitus, den Steyerl im Fetisch der hohen Resolution sieht: „Resolution was fetishized as if its lack amounted to castration of the author.“ Wie viel moderne digitale Programmiersprache mit Weberei zu tun hat, weiss man spätestens seit Sadie Plants feministischem Plädoyer *Zeros and Ones*. Ada Lovelace (1815–1852) entwickelte lange vor einer existierenden Hardware die erste Programmiersprache in Analogie zum Jacquard-Webstuhl. Sie fantasierte über das kommende Zeitalter der Computer. Nun fantasiere ich mich zurück in eine analoge Bildwelt.

Wie die Beirutische Künstlerin Etel Adnan schrieb: „Beirut ist ein guter Ort, um über den Zustand der Welt nachzudenken.“ Weben ist auch schlichtweg mein derzeitiges Tagebuch, eine beruhigende Tätigkeit in dieser intensiven Stadt, eine Art Therapie. Im Text *Das Leben ist ein Gewebe* beschreibt Adnan 1968 ihre Erfahrungen beim Weben: „Wir sind lebendiges Fleisch, das in Kühlschränken altert, wir hören wüste Sprüche im Radio, unsere Wahlkämpfe sind zum Kotzen, in den Verwaltungen sitzen gestrige und niederträchtige Leute, wir atmen Russ und schlucken Autoabgase, wenn es so weitergeht, werden wir täglich eher Benzin als Wein trinken. Um zu überleben, um uns daran zu erinnern, dass es einst Engel gab, das heisst Indianer\* und Beduinen, halten wir, die Augen voller Tränen, die uns blenden, vor dem Haar eines Kamels inne, vor der Wolle eines Schafes, vor einer Pflanzenfaser, und für einen Augenblick finden wir dadurch ein Heilmittel gegen all unser Elend.“ Manchmal braucht es auch postapokalyptische Utopien oder Dystopien, um die Gegenwart auszuhalten. Besonders in der Stadt, wo sie sich im Speziellen offenbart. Und manchmal braucht es auch die Flucht aufs Land, wo sie sich eben ein wenig mehr versteckt.





## Symbionts

*An unseen surface,  
Coarsely woven across rock  
and concrete.*

We see lichens everywhere — even if we're unaware of doing so. They delicately cover walls, buildings, rocks, trees, peat and soil. To human eyes they form a thin crust, but on a micro-level, lichens are complex growth forms with various layers of interwoven structures. Lichens sometimes nearly completely obscure the surfaces they live on in a meshwork of various species. Conspicuous yet mostly unnoticed, they form a crustose shell, an over-layer which encases, yet closely follows the contours of substrates below.

We associate the strange patina that lichens create with decay — a sign perhaps that “the good Mother” nature is reclaiming, and that what was taken from the earth “to the earth shall return”, as Georg Simmel described in his 1911 essay *The Ruin*<sup>1</sup>. He also considers how “forces ... through weathering, erosion, faulting, and the growth of vegetation” overcome old walls, and seem to transform human architecture (product of the spirit of will) into a product of nature instead.

Lichens do not distinguish between ‘natural’ and human-made substrates, however. Here in Shetland, lichens can be found at the islands’ many World War II ruin-sites. A key strategic location during the conflict, concrete wartime constructions are scattered across the islands — strange sites to find in Shetland’s ‘wilderness’ landscape. Seeming almost ‘outside of time’, these structures are eerily futuristic despite being in states of decay. Walls are stained and dystopian, and the formation of lichen across fractured and disintegrating concrete at first seems a chaotic “brute, downward dragging”<sup>2</sup> ruinous process.

Lichens are highly advanced organisms and do not arise from what we term as chaos, however. Growing very slowly and living very long (some estimated to be 9000 years old, the oldest living things)<sup>3</sup>, they function on a level of existence very different from our own. Many processes and life cycles in nature are unseen by human eyes, existing across deep swathes of time or passing by in fractions of seconds. We cannot always see the overall arc, or the minute details of things, and so chaos seems to surround us.

The ‘great unknown’ of nature has been portrayed as ‘not I’ — as other. When othering occurs, a perceived difference is transformed into otherness - an autonomous thinking subject is distinguished from anything *other than itself*. Other becomes ‘the thing that is thought of’, the object<sup>4</sup> and the subject is the autonomous rational thinking ‘I’. Devalued and susceptible to exploitation, the out-group is controlled and over-powered by the in-group<sup>5</sup>.

We often see ourselves as outside of nature, independent of it. By positioning ourselves as the ‘I’, as users of technologies, and identifying nature in terms of how

it’s materials and resources can sustain these technologies and feed our needs<sup>6</sup> we only see nature through a narrow frame. Although visible everywhere in our cultured and often political images of wildernesses and sublime landscapes, nature is perhaps ‘the great unseen’, its unprofitable and (to our eyes irrational) nuances seemingly lost to us.

As Caroline Ann Baur describes however in *‘Die Salz-wüste weben / Weave the Salt Desert’*, pairs of concepts (such as nature/culture) tend to be in reciprocal relationships. Living and working in Shetland, nature is very close and all-around, but as Caroline also points out ‘rural’ does not necessarily always mean ‘greener’. Though Shetland produces a lot, we are still reliant on so much being transported from south through fuel-hungry shipping. Nothing can exist in isolation, and appearances can often also be deceptive — life in Shetland is sustained in part I think by a cultured image of rural island idyll.

More than a choice of place-to-live, we need to cultivate a more entangled awareness of environment in order to move towards a sustainable future — that we are in nature, and it is in us, and our actions have countless lateral effects. Capitalistic notions of ever-growing material wealth and modernisation is a construct, and a fixation that veils our eyes.

In looking more closely at lichen, I hope to re-look at an aspect of nature that until recently, I had been almost totally unaware of, though everywhere in the Shetland landscape. Almost like drawing the idea of ‘surface’ itself, I am curious to explore drawing an organism that covers so extensively, but curiously remains hidden.

*A slow formation,  
Crustose bloom, wash of colour  
Staining and toxic.*

In his 1986 guide to lichens<sup>7</sup>, Jack R. Laudon describes how in pre-industrial times, lichens were used in perfume making and for dyeing wool and cloth, giving various shades of red, violet, yellow, greens and browns. The soft shades produced, used in fabrics and textiles for comfort and for decoration, are in stark contrast with these strangely sinister, even alien-looking organisms. Lichen dyes are often light-sensitive too, and have also been used to make litmus, but lichens have mostly resisted being commercialised by industrial processes. However, they are important indicators of pollution. Very sensitive to air quality, the diversity and spread of lichens is reduced with the effects of sulphur dioxide, acidification, and heavy metals in water.

Curiously, lichens are very resistant to radiation. Nuclear fallout from nuclear activities since the 1940s, including weapon testing and accidental disasters, has been absorbed by lichens and also, disturbingly, passed on to animals who feed upon them. In light of this, the soft grey, green and vivid golden yellow colours of specimens found on Shetland war-ruins take on a sinister toxic hue. Laudon also wrote that it would be “possible that

BALLARD, J.G. 2006. ‘A handful of dust’. The Guardian 20th March (online). Available at: <http://www.theguardian.com/artanddesign/2006/mar/20/architecture.communities> [accessed 6th December 2014].  
DALBY, D.H. and C. DALBY. 2005. *Shetland Lichens*. Lerwick: Shetland Amenity Trust.  
GRÜN, Mauro. 2005. ‘Gadamer and the Otherness of Nature: Elements for an Environmental Education’.  
HARAWAY, Donna. 2016. ‘Tentacular Thinking: Anthropocene, Capitalocene, Chthulucene’. *E-Flux Journal* #75. Available at: <https://www.e-flux.com/journal/75/67125/tentacular-thinking-anthropocene-capitalocene-chthulucene/> [accessed May 2021].  
LAUNDON, Jack R. 1986. *Lichens*. Bucks: Shire Publications Ltd.  
SIMMEL, Georg. 1965. ‘The Ruin’ (1911). In Kurt H. WOLFF (ed.), *Essays on Sociology, Philosophy and Aesthetics by Georg Simmel et al.* New York: Harper & Row, 259-66.

STASZAK, Jean-François. 2009. ‘Other / Otherness’. In Kitchin R. and Thrift N. (eds). *International Encyclopedia of Human Geography*. Oxford: Elsevier.  
STOUT, Katherine. 2014. *Contemporary Drawing*. London: Tate Publishing.  
HAILWOOD, Simon. A. 2000. ‘The Value of Nature’s Otherness’. *Environmental Values*. Vol 9. No. 3 (online). Available at: [https://www.jstor.org/stable/30301749?seq=1#page\\_scan\\_tab\\_contents](https://www.jstor.org/stable/30301749?seq=1#page_scan_tab_contents) [accessed 13th September 2019].  
TATE.ORG. [ca. 2021]. ‘Abstract Art: Glossary entry’ (online). Available at: <https://www.tate.org.uk/art/art-terms/a/abstract-art> [accessed May 2021].  
TATE.ORG. [ca. 2021]. ‘Sublime: Glossary entry’ (online). Available at: <https://www.tate.org.uk/art/art-terms/s/sublime> [accessed May 2021].

lichens would become the dominant form of life following total nuclear war”<sup>8</sup>.

Considering the word ‘blooming’, usually used for plants when they flower, I find it cannot be applied to lichens. Lichens do not suddenly appear as with a bright beautiful flower, a symbol of thriving vigour, beauty and youthful prime. Instead, lichens spread and layer slowly in processes of forming crusts, powders, lobes and scales. Never a complete expression of form like the bloom of a flower, lichens are always in a process of formation – passing through form and formlessness. A flower’s bloom, decorative and short-lived, contrasts with lichens’ ongoing temporality, resisting figuration.

A drawing of a lichen is in this way a strange thing to attempt, the spread and complexity of lichen impossible to contain with the simple drawn line on a piece of paper. But to me, drawing is in a similar way an unending process. When making work, a drawing can go in any number of directions, and even when considered ‘finished’ it seems to raise more questions about a subject than it answers. The lines, shapes, tones and colours in a drawing are interplaying elements which suggest traces of actions in the mind of the viewer. This can have different effects and meanings at different times – a drawing is not a fixed form, an image of frozen time, but a contemplative space set aside, always affected by change.

*I am not an I  
But a knotted growth forming  
Symbiont, outline.*

Lichens are not a single organism at all, but an association between a fungus and algae and/or cyanobacteria. The carbohydrates that lichen-forming fungi need is provided by the photosynthesis of their algae and/or cyanobacteria. Both are thought to benefit from the relationship,<sup>9</sup> often described as symbiotic – or perhaps a balanced parasitic relationship. Using the lucid language of Donna Haraway, a being like this is perhaps “neither sacred nor secular ... thoroughly terran, muddled, and mortal”<sup>10</sup>.

Lichens destabilise our dualistic outlook of the world, where things fit neatly into opposing groups and categories. Through new research, we are only just becoming aware of just how sentient, entangled and complex many organisms and ecologies are.

Narratives of history are often seen in terms of opposing groups and categories too, with antithetic forms of change where new movements react directly against preceding ones. Rarely this is the case, however, and things evolve more gradually and in a non-linear fashion. But in the case of Modernism, old orders were consciously rejected, no longer fitting in a world that had created the chaos and horror of global war. Aspiring for purity of form, rationality and truth to materials, Modernists dreamed of utopian and utilitarian ideals shaping a progressive new world. Modernist buildings were all “clear headed and geometric”<sup>11</sup>, puritanical and without unnec-

essary decoration. But their imposed order could not absolutely work in the real temporal world. As J.G. Ballard describes, “we see its [Modernism’s] death in motorways and autobahns, stone dreams that will never awake”<sup>12</sup>.

World War II defence constructions are eerily evocative of Modernist architecture in their authoritarian lines and brutal functionality. Slowly decaying on windswept headlands and hills across Shetland, their concrete walls are now slowly being decorated by lichen, mysterious dualistic organisms that often defy classification.

In drawings of lichen using translucent paper, I aim to explore these notions of fragile and decaying constructs and borders between things. The term ‘Abstract’, a central theme in Modernism, can mean that which “does not refer to a concrete object but that denotes a quality, an emotion, or an idea”<sup>13</sup>. Light shining through the paper in my work destabilises the idea of figurative drawing (lines and marks which serve to represent the outer form of a subject not present), the paper no longer an illusionary image-surface but a material presence, subject to change. I intend for this shifting border between surface and image to lead the viewer to also question their own limits, where ‘edges’ of individuals and organisms are uncertain in a world of illusionary surface, and elastic space.

The work of pioneering Swedish artist Hilma Af Klint (1862–1944) is now being rediscovered and re-assessed in terms of how she challenges the male-dominated narrative of Abstract art. Af Klint did not perhaps see herself in the terms now being used to frame her work, however. Abstract art is categorised into work that simplifies or schematises the visual world, or work that begins purely from geometrical shapes or gestural marks<sup>14</sup> – withdrawing from the visual world to explore other levels of reality. Af Klint was perhaps doing something different with her study of mosses and lichens. With both spiritual and scientific modes of investigation, her personal language of systems and symbols aspired to visualise what was invisible and mysterious in the universe, in order to understand. ‘Abstract’ can mean ‘to separate, or withdraw something from something else’<sup>15</sup>. I am interested in this push and pull between abstract and reality – in ideas of withdrawing to move closer, of imagining in order to gain understanding, of separating to bring together, and of creating outlines to understand spaces.

Today, Romantic notions of ‘the sublime’ in art have taken on new and strange meanings in a globalised age facing environmental destruction. Now it seems that which is “beyond all possibility of calculation, measurement”<sup>16</sup>, taking the viewer to the limits of their individualism, is no longer nature and landscape but the effects of our collective ‘muddles’, our chaotic interwoven coalescence with other organisms and processes. As Scott Gilbert says ‘we are all lichens now!’<sup>17</sup>.



1 Simmel. 1911. *The Ruin*.

2 Ibid.

3 Laundon. 1986. *Lichens*.

4 Grün. 2005. *Gadamer and the Otherness of Nature: Elements for an Environmental Education*.

5 Staszak. 2009. *Other / Otherness*.

6 Hailwood. 2000. *The Value of Nature's Otherness*.

7 Laundon. 1986. *Lichens*.

8 Ibid.

9 Dalby, D. H. & C. 2005. *Shetland Lichens*.

10 Haraway. 2016. *Tentacular Thinking: Anthropocene, Capitalocene, Chthulucene*.

11 Ballard. 2006. *A handful of dust*.

12 Ibid.

13 Stout. 2014. *Contemporary Drawing*.

14 Tate.org. c.2021. *Abstract Art*.

15 Ibid.

16 Tate.org. c.2021. *Sublime*.

17 Gilbert. ca. 2016. Quoted in Haraway. 2016. *Tentacular Thinking: Anthropocene, Capitalocene, Chthulucene*.



Wo versteckte Bumen wachsen



Florian Gugger



Wo versteckte Blumen wachsen



**Florian Gugger**

lässt durchblicken, wie mühsam diese frühe Schulung gewesen sein muss: „Meine Kindheit wurde zu einem anstrengenden Fest gemacht.“<sup>36</sup> Immerhin war sie ein Fest, zumindest aus der verklärten Fernsicht des Erwachsenen.

Bei der Wahl der Lektüren achtet der Vater darauf, dass George zu gleichen Teilen englische, französische und deutsche Bücher liest. „Ich wuchs absolut dreisprachig auf“, kommentiert Steiner,<sup>37</sup> und er hat diese Besonderheit immer wieder betont. In diesem Zusammenhang nennt er auch eine Eigenart seiner Mutter: „Meine Mutter, die so wienerisch in ihrer Art war, begann gewohnheitsmäßig einen Satz in der einen Sprache und beendete ihn in einer anderen.“<sup>38</sup> Der Haushalt der Familie Steiner war polyglott: „Sprachen flatterten durch das Haus. Englisch, Französisch und Deutsch im Esszimmer und im Salon. Das „Potsdamer“ Deutsch meines Kindermädchens im Kinderzimmer; Ungarisch in der Küche, wo durch Zufall oder mit Absicht eine Folge von Magyarinnen – ich habe sie als voluminös und choleric in Erinnerung – die Lieblingsgerichte meines Vaters zubereiteten.“<sup>39</sup>

Sprachen flattern durchs Haus wie Vögel. In diesem Sprachgezwitscher fühlt sich der junge George Steiner sichtlich wohl, und es ist ihm gelungen, dieses Wohlbehagen in sein Erwachsenenalter hinüberzueretten. Die Art, wie Steiner das Sprachengemisch im Elternhaus beschreibt, hat in ihrer anekdotischen Zuspitzung etwas Komödiantisches. Nichts erinnert an die Tragik, welche die Erfahrungen des Sprachverlusts bei Vladimir Nabokov und Agota Kristof bestimmten. Und nichts erinnert an die dramatische Sprachbiographie Elias Canettis. Vielmehr zeichnet Steiner das Bild eines harmonischen Miteinanders der Sprachen. Sein Tonfall ist der einer entspannten und häufig witzig pointierten Konversation. So wischt er beispielsweise die nationalistische Idee der muttersprachlichen „Wurzeln“ kurzerhand mit einem zitierfähigen Bonmot vom Tisch: „Trees have roots; I have legs. And believe me, that is a huge advantage.“<sup>40</sup>

Im Alltag, beim Kopfrechnen, im Leseverstehen oder beim Diktieren, sogar beim Träumen seien ihm Französisch, Deutsch und Englisch „in gleicher Weise Muttersprachen gewesen.“<sup>41</sup> Wer aber mit drei Muttersprachen jongliert, dem kann es so vorkommen, als habe er keine. In einem Interview zieht George Steiner genau diese Schlussfolgerung. „I had no mother tongue.“<sup>42</sup> Und in *Errata* schreibt er: „Ich habe keine Erinnerung an eine erste oder grundlegende Sprache.“<sup>43</sup>

l'écriture. Rencontre avec l'auteur de La Trilogie des jumeaux: ses repentirs, ses grandes envolées dans l'écriture, son silence aujourd'hui. *Recto/Verso. Revue de jeunes chercheurs en critique génétique*, Nr. 1, 2007. <http://hdl.handle.net/2078/82863>

8 Kristof: *Die Analphabetin*, S. 75.

9 Ebd., S. 34.

10 Ebd., S. 35.

11 Ebd., S. 35.

12 „Aquí pasó doze años sin escribir. En francés no podía y el húngaro se iba perdiendo.“ Javier Rodríguez Marcos: „No me interesa la literatura.“ *El País*, 24. Februar 2007. [http://www.elpais.com/articulo/semana/interesaliteratura/elpepuculbab/20070224elppabese\\_1/Tes](http://www.elpais.com/articulo/semana/interesaliteratura/elpepuculbab/20070224elppabese_1/Tes)

13 Elias Canetti: *Die gerettete Zunge. Geschichte einer Jugend*. Frankfurt am Main: Fischer 1977.

14 Canetti: *Die gerettete Zunge*, S. 8f. Canettis Wahl des Stadtnamens irritiert, da der türkische Name Rustschuk, der auf die osmanische Herrschaft zurückgeht, zur Zeit von Canettis Geburt schon lange veraltet war. Mit der Unabhängigkeit Bulgariens im Jahr 1878 wurde Rustschuk durch Russe oder Ruse (bulgarisch Pyce) ersetzt. Canettis Grosseitern väterlicherseits stammten aus der türkischen Stadt Edirne (früher Adrianopel), und in dem Kapitel mit der Überschrift „Das Haus des Türken“ beschreibt Canetti seine Grossmutter, die er als Kind rauchend und Kaffee trinkend und auf einem türkischen Sofa thronend in Erinnerung behalten hat. „Von allen Verwandten war sie am meisten türkisch geblieben.“ (Ebd., S. 23) Die meisten Sepharden Russes waren türkische Staatsbürger, und Canetti vermerkt, es sei ihnen unter der türkischen Herrschaft „immer gut gegangen, besser als den christlichen Balkanslawen.“ (Ebd., S. 9) Canettis Festhalten am alten Stadtnamen lässt sich als Ausdruck der Identifikation mit seiner türkischen Herkunft verstehen, vielleicht aber auch nur aus dem Wunsch, der Stadt eine historische Patina zu verleihen. – Die Irritation um veränderte Ortsnamen ist ein Motiv der Video-Arbeit *Beckett Walk I* von Dorothea Rust (in diesem Band). Die Künstlerin erstellte eine Liste von 354 Ortsnamen Shetlands und bat Einheimische, diese Namen vorzulesen. Viele dieser Ortsnamen haben sich im Laufe der Zeit verändert. Auf den Aufnahmen kann man hören, wie die Stimmen bei einigen Ortsnamen stockten, weil diese nicht sofort wiedererkannt wurden.

15 Canetti vermeidet diese Bezeichnung, er nennt es „ein altertümliches Spanisch“ (S. 15). Neben *Judenspanisch* oder *Judäo-Spanisch* hat sich in der Forschung die Bezeichnung *Judezmo* durchgesetzt. Vgl. die Dissertation von Elisabeth Güde: *Spracherinnerungen. Transkriptionen des Judezmo in zeitgenössischer Literatur*. Neofelis 2019, S. 12.

16 Canetti: *Die gerettete Zunge*, S. 33.

17 Ebd., S. 32–33.

18 Ebd., S. 43.

19 Ebd., S. 82–87.

20 Ebd., S. 83.

21 Ebd.

22 Ebd., S. 84.

23 Ebd.

24 Ebd., S. 86.

25 Ebd.

26 Ebd., S. 87.

27 Ebd., S. 45.

28 Ebd., S. 86.

29 Ebd., S. 91.

30 Ebd., S. 87.

31 Ebd., S. 86.

32 Elias Canetti: *Aufzeichnungen 1992–1993*. Frankfurt am Main: Fischer 1999, S. 29–30.

33 George Steiner: *Errata: An Examined Life*. New Haven: Yale University Press 1997. Im Folgenden zitiere ich die deutsche Übersetzung: George Steiner: *Errata. Bilanz eines Lebens*. München: Hanser 1999.

34 Steiner: *Errata*, S. 22.

35 Ebd., S. 21.

36 Ebd., S. 22.

37 Ebd., S. 21.

38 Ebd., S. 105.

39 Ebd.

40 Juliette Cerf: George Steiner, a certain idea of knowledge [Interview]. *Voxeurop*, 30. Dezember 2011. <https://voxeurop.eu/en/george-steiner-a-certain-idea-of-knowledge>

41 Steiner: *Errata*, S. 105.

42 Cerf: George Steiner

43 Steiner: *Errata*, S. 105. Wenn von seinen drei frühen Sprachen die Rede ist, setzt Steiner gelegentlich „Muttersprache“ in

Anführungszeichen (Steiner: *Errata*, S. 106).

## Zwischen Sprachen

1.

Die Oktoberrevolution von 1917 vertrieb Vladimir Nabokov (1899–1977) und seine Familie aus Russland. Nach einigen Zwischenstationen landete er schliesslich in Berlin. Die Metropole beherbergte seit den zwanziger Jahren eine große Kolonie russischer Emigranten. 1924 gab es in Berlin 86 russische Verlage und Buchhandlungen. Auf dem Höhepunkt der Migrationswelle lebten 360000 Russen in Berlin. Zwischen 1922 und 1937 veröffentlichte Nabokov acht Romane in russischer Sprache. Ausserdem schrieb er für russische Exilzeitschriften Gedichte, Erzählungen und Literaturkritiken. Gegenüber der Sprache und Kultur des Gastlandes verhielt er sich reserviert. Nabokovs Deutsch blieb seiner eigenen Einschätzung nach rudimentär. In einem Fernsehinterview gestand er: „Als wir nach Berlin zogen, war ich von der geradezu panischen Furcht besessen, mein kostbares Russisch würde Makel bekommen, wenn ich lernte, fließend deutsch zu sprechen.“<sup>1</sup> Die mit dieser Einstellung verbundene Hoffnung, dereinst nach Russland zurückzukehren, sollte sich für Nabokov nie erfüllen. 1937 verliess er mit seiner jüdischen Ehefrau Nazideutschland und floh nach Paris. Um der drohenden deutschen Invasion zu entkommen, emigrierte das Ehepaar 1940 in die USA.

Unterdessen war Nabokov zum Englischen übergewechselt; als russischer Autor ausserhalb Russlands sah er für sich keine Zukunft mehr. Seine Bücher waren in Russland verboten. Bereits in Paris verfasste er seinen ersten Roman auf Englisch, *The Real Life of Sebastian Knight*. Der Roman konnte 1941 in einem New Yorker Verlag erscheinen, verkaufte sich aber schlecht. Erst 1955, mit dem skandalträchtigen Roman *Lolita*, kam der Welterfolg, allerdings 30 Jahre zu spät, wie Nabokov in einem Brief an seine Schwester klagte.

In einem kunstvoll konstruierten Satz aus dem Nachwort zu *Lolita* beschreibt Nabokov seinen erzwungenen Sprachwechsel als bittere Verusterfahrung: „Meine private Tragödie, die niemanden etwas angehen kann, ja niemanden angehen sollte, besteht darin, dass ich mein natürliches Idiom aufgeben musste, meine ungebundene, reiche und unendlich gefügige russische Sprache, um sie gegen eine Art zweitklassiges Englisch einzutauschen, welchem alle jene Requisiten abgehen – der Trickspiegel, der schwarzsaftene Hintergrund, die mitschwingenden Assoziationen und Traditionen –, deren sich der heimische Illusionist mit wuhenden Frackschönen bedienen kann, um bei seinen Kunststücken das Erbe auf ganz eigene Weise zu transzendieren.“<sup>2</sup>

Ob man die abschätzige Rede vom „zweitklassigen Englisch“ ernst nehmen muss, ist ungewiss. Die stilistische Virtuosität des Satzes spricht dagegen. Sicher ist nur, dass Nabokov seine russische Muttersprache als Literatursprache nur widerwillig aufgegeben hat.

2.

Die bittere Erfahrung des Exils bestimmt auch das literarische Werk von Agota Kristof (1935–2011), die in Ungarn geboren wurde und ihre Bücher auf Französisch schrieb. Nach der Niederschlagung des Ungarischen Volksaufstands 1956 muss sie mit ihrem politisch verfolgten Ehemann und ihrer vier Monate alten Tochter Ungarn verlassen. Ein Schlepper bringt die Familie nachts über die Grenze nach Österreich. Der Fluchtweg führt über Wien, Lausanne und Zürich bis in die französische Schweiz, nahe Neuchâtel. Sprachlich bedeutet die Emigration für Kristof einen Sprung ins kalte Wasser: „So stehe ich mit einundzwanzig Jahren, bei meiner Ankunft in der Schweiz und ganz zufällig in einer Stadt, in der man Französisch spricht, vor einer mir vollkommen unbekanntem Sprache.“<sup>3</sup>

Agota Kristof findet Arbeit in einer Uhrenfabrik. Während der monotonen Tätigkeit entwirft sie Gedichte, die sie abends ins Reine schreibt. Fünf Jahre nach ihrer Ankunft in der Schweiz kann sie zwar Französisch sprechen, aber noch keine geschriebenen Wörter entziffern. Die Kränkung reicht tief: „Ich bin wieder zur Analphabetin geworden. Ich, die ich mit vier Jahren lesen konnte.“<sup>4</sup> Für ihre Autobiographie wählt sie den Titel *Die Analphabetin*.<sup>5</sup>

Agota Kristof besucht Sprachkurse, lernt wieder lesen – und beginnt in der fremden Sprache zu schreiben. In den 70er-Jahren entstehen Texte für den Rundfunk sowie Theaterstücke, die von Laien aufgeführt werden. Der Durchbruch kommt mit dem Roman *Le Grand Cahier* (1986), der mit *La Preuve* (1988) und *Le Troisième Mensonge* (1991) eine Trilogie bildet. Kristofs Bücher werden in über 30 Sprachen übersetzt. Nach ihrem letzten Buch Hier (1995) versiegt ihre literarische Produktivität; bis zu ihrem Tod im Jahre 2011 wird sie kein Buch mehr schreiben, das aktuelle Texte enthält. Ein letztes Romanprojekt, *Aglac dans les champs*, bleibt unvollendet.

Kristof hat nicht viel Aufhebens um ihr literarisches Verstummen gemacht. 2005 konstatiert sie nüchtern: „Tout m'est égal maintenant, même l'écriture. Ça m'a beaucoup importé, mais pas maintenant.“<sup>6</sup> Zwei Jahre später äussert sie lakonisch: „Je n'écris plus. Ça ne m'intéresse pas.“<sup>7</sup> Sie gibt ihre Schreibmaschine, ihr Französisch-ungarisches Wörterbuch und ihre Manuskripte ins Schweizerische Literaturarchiv.

Und sie findet bemerkenswert unversöhnte Worte, um ihr sprachliches Exil zu charakterisieren: „Ich habe diese Sprache nicht gewählt. Sie ist mir aufgedrängt worden vom Schicksal, vom Zufall, von den Umständen. Ich bin gezwungen, französisch zu schreiben.“<sup>8</sup> Kriegsmetaphern drängen sich auf: Die „Eroberung“ des Französischen erscheint ihr als „erbitterter Kampf“, den sie lebenslang ausfechten werde.<sup>9</sup> Ihr Französisch sei immer noch nicht fehlerfrei; sie müsse beim Schreiben ständig Wörterbücher konsultieren. Das Französische wird somit zu ihrer „langue ennemie“, zur „Feindessprache.“<sup>10</sup>

1 Dieter E. Zimmer (Hrsg.): *Vladimir Nabokov. Marginalien*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1989, S. 84.

2 Vladimir Nabokov: Über ein Buch mit dem Titel *Lolita*. In Vladimir Nabokov: *Lolita*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2021, S. 532.

3 Agota Kristof: *Die Analphabetin. Autobiographische Erzählung*. Zürich: Ammann 2005, S. 34.

4 Ebd., S. 72.

5 *Die Analphabetin* besteht aus Texten, die 1989/1990 entstanden waren.

6 Aliette Armel: Exercices de nihilisme. *Le Magazine littéraire*, Nr. 439, Februar 2005, S. 92–97, hier S. 96.

7 Erica Durante: Agota Kristof. Du commencement à la fin de

Kristofs Erklärung für diese schroffe Bezeichnung lautet: „diese Sprache tötet allmählich meine Muttersprache.“<sup>11</sup>

In einem Interview mit der spanischen Tageszeitung *El País* erläutert die Schriftstellerin das Dilemma, das sie gequält hat. Zwölf Jahre lang habe sie nicht schreiben können; denn zunächst genügte ihr Französisch nicht und danach sei ihr die ungarische Sprache entschwunden.<sup>12</sup> Für Agota Kristof konnten Muttersprache und Fremdsprache bis zum Schluss nicht friedlich koexistieren; beide Sprachen blieben Rivalinnen, die sich gegenseitig verdrängten. Dieses Dilemma ist vermutlich der Schlüssel für das literarische Verstummen der großen Autorin.

3.

Elias Canetti (1905–1994), der sein gesamtes literarisches und essayistisches Werk auf Deutsch verfasst hat, hat erst mit acht Jahren Deutsch gelernt. Seinen ungewöhnlichen sprachlichen Werdegang erzählt er im ersten Teil seiner dreibändigen Autobiographie, *Die gerettete Zunge* (1977).<sup>13</sup> Von frühester Kindheit an drangen viele Sprachen an sein Ohr. In seiner Geburtsstadt Russe, die Canetti mit dem altertümlichen Namen Rutschuk nennt,<sup>14</sup> einer bulgarischen Industriestadt an der unteren Donau, lebten Türken, Griechen, Albaner, Armenier, Rumänen und Russen. Canettis Amme war Rumänin, ein Diener der Familie war Tscherkesse, ein anderer Armenier. Canetti lernte Bulgarisch von den Bauernmädchen, die als Dienstmädchen im Hause lebten. Sie waren seine frühesten Spielgefährtinnen und nährten seine ohnehin lebhafteste Phantasie mit furchterregenden Märchen von Werwölfen und Vampiren. Während diese Märchen ihm zeitlebens im Gedächtnis blieben, vergass er das Bulgarische später vollkommen.

Canettis Muttersprache war das mittelalterliche Judenspanisch, die Diasporasprache des sephardischen Judentums.<sup>15</sup> Die Eltern waren Nachfahren jener spanischen Juden, die 1492 aufgrund des Alhambra-Edikts ihr Heimatland verlassen mussten, sofern sie nicht bereit waren, zum Christentum zu konvertieren. Canettis Vorfahren entschieden sich für das Exil. Canettis Mutter stammte aus einer der reichsten und vornehmsten sephardischen Familien Bulgariens. Die gesamte Verwandtschaft wohnte im Stadtviertel der Spaniolen (abgeleitet vom judenspanischen Wort „espanyol“).

Canettis Eltern hatten ihre Jugend in Wien verbracht und sich dort kennengelernt. Während sie mit ihren Kindern spanisch sprachen, sprachen sie untereinander deutsch, wobei sie sorgfältig darauf achteten, diese Sprache nicht an ihre Kinder weiterzugeben. Deutsch blieb ihre Geheimsprache. Die erste Berührung mit dem Deutschen war für Elias Canetti konfliktgeladen und bildete den Ausgangspunkt für eine schmerzhaft familiäre Verstrickung. Als Kind fühlte sich Canetti von der Sprachpolitik der Eltern zurückgewiesen und bemühte sich verzweifelt, die fremde Sprache der Eltern zu entschlüsseln: „unter den vielen heftigen Wünschen dieser

Zeit blieb es für mich der heftigste, ihre geheime Sprache zu verstehen.“<sup>16</sup> Die Eltern ignorierten seinen Wunsch, und so versuchte er seine Frustration durch ein einsames Ritual zu bannen:

„Wenn ich lange vergeblich gebettelt hatte, lief ich zornig davon, in ein anderes Zimmer, das selten benutzt wurde, und sagte mir die Sätze, die ich von ihnen gehört hatte, her, im genauen Tonfall, wie Zauberformeln, ich übte sie oft für mich, und sobald ich allein war, ließ ich alle Sätze oder auch einzelne Worte, die ich eingelesen hatte, hintereinander los, so rasch, dass mich sicher niemand verstanden hätte.“<sup>17</sup>

1911 zieht die Familie nach Manchester; den Eltern war Russe letztlich immer „zu eng und zu orientalisch“ gewesen.<sup>18</sup> Elias Canetti wird eingeschult und lernt Englisch. Sein anglophiler Vater unterstützt ihn dabei und spricht mit ihm fortan nur noch Englisch; das Spanische tritt in den Hintergrund. Canetti ist sieben Jahre alt, als sein Vater überraschend stirbt. Die schockierte Mutter gerät an den Rand des Selbstmordes. 1913 zieht die Mutter mit den Kindern nach Wien. Kurz vor dem Umzug verbringen sie drei Sommermonate in Lausanne, und in dieser Zeit bringt die Mutter dem achtjährigen Elias in einer tour de force die deutsche Sprache bei. In seiner Autobiographie hat Canetti den mütterlichen Sprachunterricht im Detail geschildert.<sup>19</sup>

Die Mutter besorgt sich eine englisch-deutsche Grammatik. Erst liest sie einen deutschen Satz vor. Dann lässt sie ihren Sohn den noch unverständlichen Satz mehrmals nachsprechen, bis sie mit seiner Aussprache zufrieden ist. Erst danach übersetzt sie den Satz ins Englische, aber nur einmal, ohne die Übersetzung jemals zu wiederholen. Elias soll sich die Sätze nach einmaligem Anhören einprägen. So geht es weiter, Satz für Satz. Elias darf keinen Blick in das Buch werfen; es war, als ob die Mutter ihm das Buch vorenthalte „wie ein Geheimnis.“<sup>20</sup> Die beklemmende Erinnerung an die Geheimsprache der Eltern muss sich dem Jungen aufgedrängt haben. Am Ende der täglichen Lektion schärft ihm die Mutter ein: „Du darfst keinen Satz vergessen. Nicht einen einzigen.“<sup>21</sup> Da Elias nicht alles behalten kann, bekommt er regelmässig zu hören: „Ich habe einen Idioten zum Sohn! Das habe ich nicht gewusst, dass ich einen Idioten zum Sohn habe!“<sup>22</sup>

Die Mutter kennt kein Erbarmen: „Sie achtete nicht darauf, dass ich vor Kummer wenig aß. Den Terror, in dem ich lebte, hielt sie für pädagogisch.“<sup>23</sup> Miss Bray, die englische Gouvernante, bringt mehr Empathie auf und interveniert geschickt. Nach einem qualvollen Monat täglicher Demütigung darf Elias endlich mit dem Lehrbuch arbeiten. So kann er mit dem vorgegebenen Tempo der Mutter Schritt halten, die erleichtert feststellt: „Du bist doch mein Sohn.“<sup>24</sup>

Mutter und Sohn können endlich aufatmen. Elias erlebt diese positive Wende im Sprachunterricht als beglückende Wiederannäherung: „Es war eine erhabene

Zeit, die jetzt begann. Die Mutter begann mit mir deutsch zu sprechen, auch außerhalb der Stunden. Ich spürte, dass ich ihr wieder nahe war, wie in jenen Wochen nach dem Tod des Vaters.“<sup>25</sup> Die gemeinsame Sprache erneuert die Liebe zwischen Mutter und Sohn: „die Sprache unserer Liebe – und was war es für eine Liebe! – wurde Deutsch.“<sup>26</sup>

Die innige Verbundenheit, die Canetti hier mit solchem Pathos beschwört, hat allerdings eine verstörende Vorgeschichte. Nach dem Tod des Vaters musste der siebenjährige Elias nachts neben der Mutter wachen, um sie am Selbstmord zu hindern: „Während einiger Monate nach seinem Tod schlief ich im Bett des Vaters. Es war gefährlich, die Mutter allein zu lassen. [...] Ich konnte sie nicht trösten, sie war untröstlich. Aber wenn sie aufstand und sich ans Fenster stellte, sprang ich auf und stellte mich neben sie. Ich umklammerte sie mit meinen Armen und ließ sie nicht los.“<sup>27</sup>

Diese frühe Erfahrung wirft einen Schatten auf das Glück der wiedergewonnenen Nähe zwischen Mutter und Sohn. Als Erwachsener begreift Canetti, dass die Mutter mit ihrem Deutschunterricht ihm nicht nur den bevorstehenden Schulbesuch in Wien erleichtern wollte, sondern dass es ihr vor allem darum ging, den Verlust ihres verstorbenen Mannes zu bewältigen. „Sie wusste sich keinen Rat, sie fühlte sich ohne ihn verloren, und versuchte so rasch wie möglich, mich an seine Stelle zu setzen.“<sup>28</sup> Deutlicher kann man es nicht sagen: Elias soll an die Stelle des Verstorbenen treten.

In seiner Autobiographie bringt Canetti das zutiefst Problematische dieser Rollenzuweisung nirgends zur Sprache. Er ist vielmehr fest entschlossen, dem mütterlichen Verhalten nur Gutes abzugewinnen. Immerhin sei er dank der Mutter „zur deutschen Sprache wiedergeboren“, und unter dem „Krampf dieser Geburt“ sei eine Leidenschaft entstanden, die ihn „mit beidem verband, mit dieser Sprache und mit der Mutter. Ohne diese beiden, die im Grunde ein und dasselbe waren, wäre der weitere Verlauf meines Lebens sinnlos und unbegreiflich.“<sup>29</sup>

Die im letzten Satz behauptete ungeheuerliche Gleichsetzung der Sprache mit der Mutter ist schwer auszuloten. Klar ist nur, dass die glückliche Wende des Deutschunterrichts den künftigen Schriftsteller „unlösbar an diese Sprache gebunden“ und den „Hang zum Schreiben in [ihm] genährt“ hat.<sup>30</sup> Weil Canetti seine schriftstellerische Existenz direkt auf den Sprachunterricht der Mutter zurückführt, erscheint ihm deren schwarze Pädagogik als gerechtfertigt: „So zwang sie mich in kürzester Zeit zu einer Leistung, die über die Kräfte jedes Kindes ging, und dass es ihr gelang, hat die tiefere Natur meines Deutsch bestimmt, es war eine spät und unter wahrhaftigen Schmerzen eingepflanzte Muttersprache.“<sup>31</sup>

In Canettis Wortgebrauch schwankt der Begriff Muttersprache zwischen der wörtlichen und der metaphorischen Bedeutung. Rein linguistisch betrachtet war

Canettis Muttersprache das Judenspanisch. Seine Muttersprache hätte zwar Deutsch sein können, aber seine Eltern liessen dies nicht zu. Deutsch wurde jedoch insofern zu seiner „Muttersprache“, als Canetti sie dem Unterrichts der Mutter verdankte.

Zwei Jahre vor seinem Tod hat Canetti diesen Begriff noch einmal in seinem Sinne uminterpretiert: „In keiner anderen Sprache liest er so gern. Alle Werke, die er in den vier anderen Sprachen liebte, sucht er sich jetzt deutsch zusammen. Seit er spürt, dass ihn die Sprache bald verstoßen wird, hängt er noch mehr an ihr und legt die anderen Sprachen beiseite. Ist das die Muttersprache, in der man schließlich spricht?“<sup>32</sup>

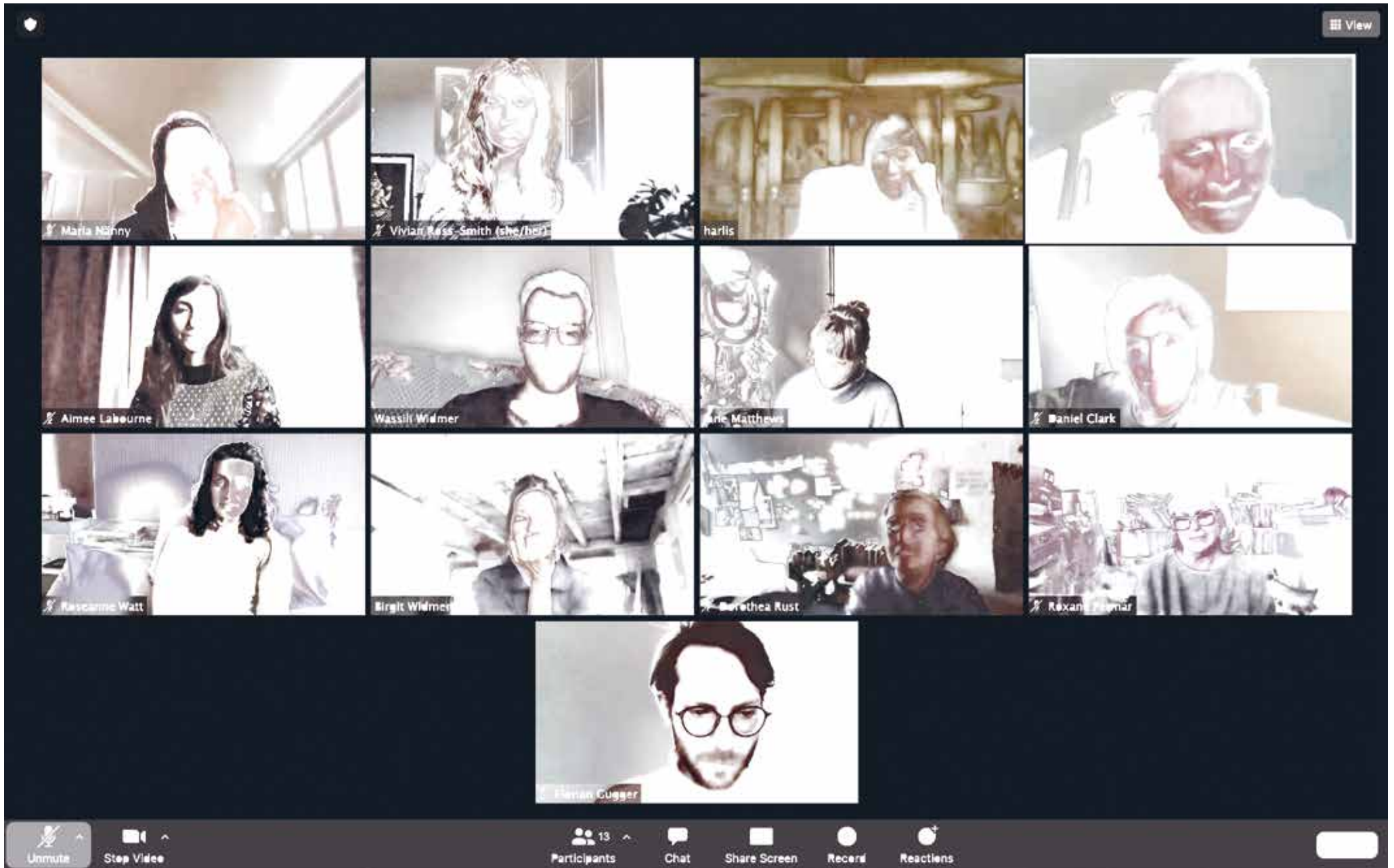
Canetti redet hier in der dritten Person von sich selbst. Eigentümlich ist seine Umschreibung des Todes als das Verstoßenwerden durch die Sprache. Die eigentliche Muttersprache ist nicht die erste Sprache, in die man zufällig hineingeboren wird, sondern jene, die man als letzte spricht, weil man sie bewusst gewählt hat.

4.

Der amerikanische Literaturwissenschaftler und Essayist George Steiner (1929–2020) wird als Sohn österreichischer Juden in Paris geboren. Sein politisch scharfsichtiger Vater hatte früh das aufziehende Unheil des Nationalsozialismus erkannt. Aus Furcht vor antisemitischen Ausschreitungen verlässt er 1924 Wien und zieht nach Paris. Im Mai 1940, kurz vor der deutschen Besetzung von Paris, flieht er mit seiner Familie nach New York. Fast alle jüdischen Mitschüler Steiners, die in Paris geblieben waren, wurden in Konzentrationslagern ermordet.

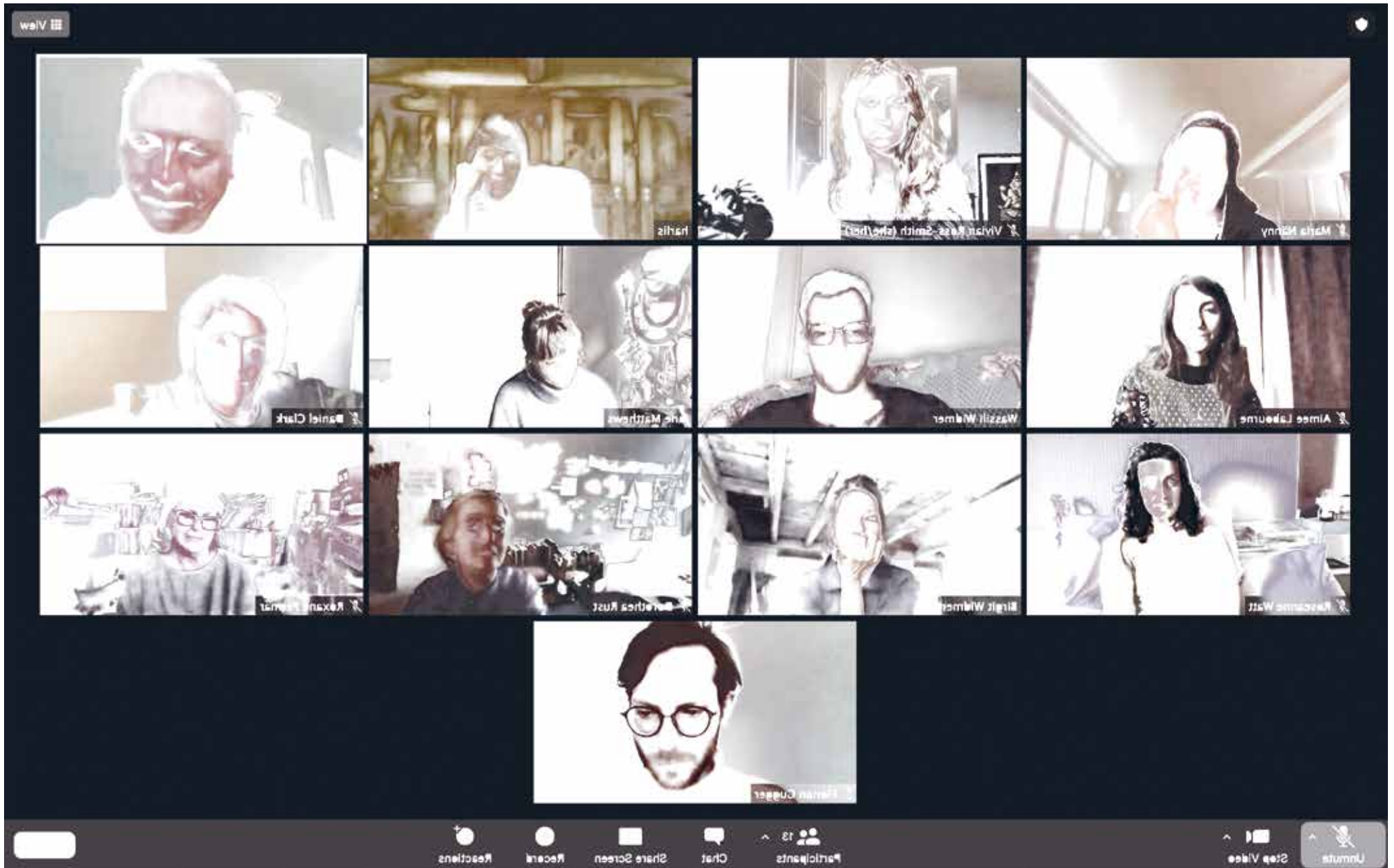
In seinem autobiographischen Essay *Errata* (1997) erzählt Steiner seinen ungewöhnlichen intellektuellen und akademischen Werdegang.<sup>33</sup> Der Vater unterzieht seinen Sohn einem intensiven Bildungsprogramm. Er geht mit ihm ins Museum und weckt das Interesse des Fünfjährigen für Homer und Shakespeare. Steiner erinnert sich an seinen Privatunterricht im Vorschulalter: „Einmal in der Woche erschien eine winzige schottische Dame, um mir Shakespeare vorzulesen und ihn mit mir zu lesen. [...] Ein geflüchteter Gelehrter gab mir Stunden in Griechisch und Latein. Er strömte einen Geruch von Kernseife und Kummer aus.“<sup>34</sup>

Der Knabe wird angehalten, von jedem gelesenen Buch eine Zusammenfassung zu schreiben. Sein Textverständnis wird systematisch gefördert: „Wenn ich die eine oder andere Passage nicht verstanden hatte – die Auswahl und die Vorschläge meines Vaters zielten sorgfältig über meinen Kopf hinweg –, sollte ich sie ihm laut vorlesen.“<sup>35</sup> Textstellen, die unverständlich blieben, waren abzuschreiben. Oft lässt die Stimme einen Text klar werden. Der Vater sieht in dem Sohn den künftigen Gelehrten heranwachsen. Steiner zeichnet ein liebevolles Porträt des Vaters, das von Bewunderung und Dankbarkeit geprägt ist. Nur die Wahl eines Adjektivs



Hidden flowers bloom most beautifully

Vivian Ross-Smith



Vivian Ross-Smith

Verborgene Blumen blühen am schönsten