

«Mit Blut befleckt, sind die Kostüme der Stierkämpfer noch viel schöner»

Für seinen kontroversen neuen Film hat Albert Serra den berühmtesten Torero der Welt begleitet. Nach dem Dreh habe ihn dieser verklagen wollen, erzählt der spanische Regisseur im Gespräch mit Andreas Scheiner. Der Film ist dem Stierkämpfer zu brutal

Ein grausamer, ein gewaltiger, eigentlich ein unzumutbarer Film: «Afternoons of Solitude» zeigt den Stierkampf aus nächster Nähe. In Grossaufnahme schnauft der gequälte Bulle, das Blut tropft ihm vom Leib, langsam erlischt das Licht in seinen Augen. Albert Serra seziert das umstrittene Spektakel in einer radikal formstrengen Inszenierung. Reduziert auf wenige Settings zeigt der Filmemacher den Star-Torero Andrés Roca Rey. Wir sehen ihn in der Limousine, schweissgebadet auf dem Weg zur Arena. Dort klebt die Kamera an dem Mann mit dem roten Tuch. Und auf dem Stier, der vor ihm verendet. Grotesk geradezu das Bild von Rey zurück im luxuriösen Hotelzimmer, sein Kostüm mit Blut getränkt.

Der Dokumentarfilm versteht sich nicht als Anklage. Indem Serra auch die pervertierte Schönheit der Darbietung betont, sorgt er für kontroverse Reaktionen. Der in Festivalkreisen verehrte Filmemacher ist eine schillernde Figur und gilt als schwierig. In einer Hotellobby in Nyon, wo «Afternoons of Solitude» am Filmfestival Visions du Réel gezeigt wird (Kinostart ist im August), erweist sich Serra allerdings als zugänglicher, lebhafter Gesprächspartner.

Herr Serra, erinnern Sie sich an Ihren ersten Besuch eines Stierkampfs?

Nicht an den ersten, aber als Kind war ich mehrmals bei Corridas. Ich wuchs auf dem Land auf, im Norden von Barcelona. Als ich sechs oder sieben Jahre alt war, nahm mich mein Vater zu Stierkämpfen mit, die in drittklassigen Arenen in der Gegend stattfanden. Mittlerweile ist Stierkampf in Katalonien verboten, und ich kann nachvollziehen, wenn Leute gegen die Corridas sind. Bevor ich diesen Film gemacht habe, bin ich vierzig Jahre lang nicht mehr hingegangen. Aber damals war es nichts Spezielles. Zu Hause haben wir jedes Jahr ein Schwein geschlachtet, am Wochenende Kaninchen. Von daher war Stierkampf keine grosse Sache.

Liess es Sie kalt?

Die Gewalt war jedenfalls nicht schockierend. Stierkämpfe waren auch immer Teil meiner Vorstellungswelt. Künstler haben sich damit auseinandergesetzt, es lief zur besten Sendezeit im Fernsehen. Später verfolgte ich es in der Zeitung. Die Journalisten, die darüber berichten, schreiben sehr gut. Sie verwenden eine barocke Sprache, mit vielen skurrilen Metaphern. Ich denke auch an den spanischen Schriftsteller José Bergamín, an Michel Leiris und Georges Bataille aus Frankreich: Es gibt all diese Autoren mit ihren verrückten Theorien über Gewalt und Stiere und Sex.

Nicht zu vergessen Hemingway, «Death in the Afternoon».

Ich komme einfach nicht dazu, es zu lesen. Ist es so gut, wie alle sagen? Hemingway hat ja so einen lakonischen Stil, sehr präzise.

Ja, wie Ihr Film. Er verwendet auch interessante Metaphern. Mit dem Stierkampf sei es wie Wein trinken, sagt Hemingway. Beim ersten Glas möge man es nicht, aber man ahne, ob man sich dafür begeistern werde oder nicht. Eine gute Metapher. Vielleicht ist es beim Stierkampf nicht ganz so einfach wie beim Wein, aber man erkennt sofort, dass es nichts Vergleichbares gibt. Wein ist nicht Coca-Cola. Ja, ich verstehe die Analogie. Andererseits bin ich ziemlich tief in der Materie drin, wir haben ungefähr fünfzehn Corridas gefilmt, und ich muss schon sagen: Es ist auch ganz schön langweilig.

Stierkampf ist langweilig?

Ja, im Film sind die Kämpfe stark verdichtet. In Wahrheit ist es extrem redundant. Die meiste Zeit passiert nicht viel. Um einen glorreichen Moment zu



«Der Kämpfer wird animalisch, das Gesicht zur tierischen Fratze»: Albert Serra begleitete den Matador Andrés Roca Rey. SISTER DISTRIBUTION

erleben, einen Moment echter Magie, braucht es viel Sitzfleisch.

Was meinen Sie mit Magie?

Man sieht das im Film: wie der Kämpfer immer animalischer wird, wie er das Gesicht zu einer tierischen Fratze verzieht und knurrt wie ein Hund. Hingegen strahlt der Stier zunehmend eine Melancholie aus. Fast menschlich wirkt er dabei. Es macht dann gar nicht den Anschein, als würde der Stier leiden. Er gehorcht. Der Torero und er bewegen sich wie Figuren beim Tanz. Das ist die Magie. Eine Symbiose zwischen Mensch und Tier. Aber das ist selten.

Wie ist es normalerweise?

Der Stier ist aggressiv, der Torero muss sich verteidigen. Im Film hört man, wie die Kämpfer in solchen Fällen anfangen, den Stier zu beleidigen: «Hurensohn», schimpfen sie ihn. «Verbrecher! Krimineller!» Der arme Bulle! Er wird terrorisiert und dann auch noch als «Krimineller» beschimpft.

Andererseits kann es sein, dass der Torero schwer verletzt wird oder ums Leben kommt. Bei manchen Szenen im Film bleibt einem fast das Herz stehen. Natürlich, es ist eine lebensbedrohliche Show. Der Film zeigt, wie alles miteinander verbunden ist: die Schönheit, das Blut.

Wie meinen Sie das?

Er tut mir leid, aber es ist doch so: Die Kostüme der Kämpfer sind wunderschön, aber mit Blut befleckt, sind sie noch viel schöner. Blut ist etwas Schönes. Und das Blut kommt über die Gewalt, die Gewalt wiederum kommt vom Mut des Kämpfers. Sie ist kein Selbstzweck. Das sind keine gewalttätigen Menschen.

Wirklich nicht?

Nein. Die Toreros hassen den Moment, in dem sie den Stier töten müssen. Es ist auch der gefährlichste Moment, weil sie den Blickkontakt mit dem Stier kurz aufgeben müssen. Die Augen sind das Wichtigste, um das Verhalten des Stiers zu antizipieren. Aber in dem Moment, in dem der Torero das Tier töten muss, visiert er die Stelle auf dem Nacken an, wo er das Schwert hineinstecken muss.

In der Hotellobby springt Serra von der Couch auf und demonstriert, wie das abläuft: Er steht da, als würde er

in der einen Hand die Muleta halten, den roten Stoff, und in der anderen, auf Augenhöhe, das Schwert. Er legt den Oberkörper nach vorne, um dann leicht von oben herab dem imaginären Stier in den Nacken zu stechen.

Je vertikaler der Hieb erfolgt, umso tiefer geht das Schwert. Den Stier von der Seite zu töten, würde zwar bedeuten, das Risiko zu minimieren. Aber das ist ein Zeichen von Feigheit. Das Publikum hasst das. Ausserdem erwischt man so die Lunge, dann erbricht der Stier viel Blut. Der Torero muss seinen Mut beweisen. Schon mehrere kamen in dieser Situation ums Leben. Es gibt den legendären Fall eines Toreros, der getötet wurde, als er gleichzeitig den Stier tötete. Er hatte seinen Stoss just in dem Moment vollführt, als ihn der Bulle erwischte. Nein, die Toreros möchten den Stier nicht umbringen, aber sie müssen. Das ist die Tradition.

Es erinnert an die Gladiatorenkämpfe. Genau, und wie im römischen Zirkus dürstet das Publikum nach Blut. Das ist so. Man verliert seine Ehre, wenn man den Stier nicht tötet.

Kommt es vor, dass er nicht getötet wird? Wenn der Stier besonders widerstandsfähig scheint, kann es sein, dass er verschont wird. Aber das ist sehr, sehr selten.

Was heisst widerstandsfähig?

Der Stier ist das einzige Tier, das nicht wegläuft, wenn es bestraft wird. Sondern es greift weiter an. Das ist eine genetische Besonderheit. Wenn ein Löwe realisiert, dass er keine Chance hat, weicht er zurück. Aber der Stier attackiert unverdrossen. Darin zeigt sich seine Noblesse. Er opfert sich. Er ist wie ein Soldat, der unbeirrt für seine Sache kämpft, auch wenn er verletzt ist. Erweist sich der Stier als besonders unnachgiebig, lässt man ihn leben und nutzt seinen Samen für die Fortpflanzung.

Andrés Roca Rey, der Torero im Film, ist ein Superstar. Man nennt ihn den «Messi der Matadore». Er ist die Nummer eins. Tickets sind im Nu weg.

Wie sind Sie an ihn herangekommen? Anfangs wollten wir zwei Toreros einander gegenüberstellen. Aber er war der Fotogenere der beiden, der Rätselhaft-

tere auch. Normalerweise achten diese Leute sehr auf ihre Privatsphäre. Sie haben Todesangst vor dem Kampf. Ich weiss selber nicht, wie es mir gelungen ist, Andrés zu überzeugen. Am Ende war er allerdings enttäuscht.

Vom Film?

Ja. Sehr. Er war richtig verärgert. Er hat uns sogar mit Anwälten gedroht.

Weshalb?

Er findet den Film zu gewalttätig.

Machen Sie Witze? Der Stierkämpfer findet den Film zu brutal?

Ja, er könne dem Image der Corrida schaden, meinte er. Sonderbar, oder? Sein Argument ist wohl, dass die Gewalt zu viel Raum einnimmt. Ich hatte 700 Stunden Material. Ich hätte noch viel mehr Gewalt hineinpacken können. Mir schien es gut austariert. Jedenfalls hat er sich dann auch noch beschwert, dass er doch die Nummer eins der Stierkämpfer sei, aber im Film sehe man ihn zu selten triumphieren. Tja, in den Corridas, die wir gefilmt haben, war das nun einmal so. Es war ein unmöglicher Dialog, weil er in dem Film kein künstlerisches Werk erkannte; er betrachtete es als einen Film über sich und war einzig an seiner Darstellung interessiert.

Seine Eitelkeit kommt im Film rüber.

Er ist narzisstisch. Narzissmus ist ein zentrales Thema des Films. Wenn man als Torero in der Arena steht, hängt alles von den Gesten und Bewegungen ab. In der lebensbedrohlichen Situation entwickelt der Stierkämpfer einen ausgeprägten Exhibitionismus. Einerseits ist die Situation brandgefährlich, auf der anderen Seite strahlt der Torero Schönheit aus, Zartheit. Das Raffinement seiner Gesten: Es geht um Dominanz und Unterwerfung. Im Antlitz des wilden Tieres präsentiert der Torero seinen Körper.

Klingt fast sexuell.

Ja, wobei der Stier der Mann ist und der Torero die Frau. Die Kostüme unterstreichen dies, die Bewegungen auch. Der Stier muss verführt und gleichzeitig dominiert werden, aber mit Sensibilität, nicht mit Brutalität.

Würden Sie sagen, dass eine unterdrückte Homosexualität im Spiel ist? Möglich. Der homoerotische Teil ist wichtig. In der französischen Literatur geht es immer in diese Richtung. Unter dem Kostüm trägt der Torero eine Strumpfhose. Auch die Schuhe sind sehr feminin. Wie Ballettschuhe.

Gleichzeitig ist die Sprache unter den Toreros sehr machohaft. Alle Kämpfer waren mit Mikrofonen ausgestattet. Wir haben aber erst am Ende des Drehs die Tonspur überprüft, und da ist uns aufgefallen, dass alle ständig von «balls» reden: «Du hast grosse Eier.» – «Nein, du hast grosse Eier.» Die Dialoge entwickeln eine unfreiwillige Komik. Aber es gibt auch schöne Sätze. Am zweitmeisten fällt das Wort «Wahrheit». Von der Wahrheit der Seele ist die Rede, der Wahrheit im Augenblick des Todes.

Sie fangen diesen Augenblick ein, wie man ihn noch nicht gesehen hat. Eine Provokation. Sie zeigen in Nahaufnahme, wie das Leben aus den Augen des Stiers entweicht. Wunderschön!

Sie finden das wunderschön? Für mich drückt sich darin etwas sehr Zärtliches aus: Man sieht in den Augen des Tieres, wie das Leben entschwindet. Langsam erlischt es. Und dann bleibt nur Fleisch. Eine plumpe Masse von Fleisch, die aus der Arena geschleift wird. So ergeht es uns doch auch. Das ist die Wahrheit des Lebens, das ist das Ende. Ich finde das sehr berührend.

Melancholische Bilder von Geschichten, die nie erzählt werden

Der Dichter Victor Hugo schuf Zeichnungen von aussergewöhnlicher Qualität – jetzt sind sie in London zu sehen

MARION LÖHNDORF, LONDON

Schon als junger Mann führte der Schriftsteller Victor Hugo Reisetagebücher. Darin hielt er mit präziser Zeichentift Dinge fest, die ihn faszinierten: Steilküsten, kopfsteingepflasterte Strassen und architektonische Details. Später amüsierte er sich und seine Kinder mit Karikaturen, die er ihnen manchmal abends aufs Bett legte, um sie morgens beim Aufwachen damit zu überraschen.

Der bereits zu Lebzeiten weitherum geschätzte Dichter schuf Zeichnungen von aussergewöhnlicher Qualität – und in grosser Zahl. Victor Hugo hinterliess rund 4000 grafische Arbeiten, von denen rund siebzig jetzt in einer eindrucksvollen Ausstellung in der Londoner Royal Academy of Arts zu sehen sind.

Hugo war früh berühmt geworden. Sein erster Gedichtband, den er 1822 als Zwanzigjähriger veröffentlichte, trug ihm eine von Louis XVIII. jährlich gezahlte Summe von 1000 Francs ein. Kurz darauf setzte er, beflügelt durch den Roman «Notre-Dame de Paris» (1831), zu literarischem Weltruhm an. Bis es zu einem tiefen Einschnitt kam. Seine Lieblings Tochter Léopoldine war wenige Monate nach ihrer Hochzeit bei einem Bootsunfall auf der Seine ertrunken.

Exzentrische Kreativität

Die Neunzehnjährige ging in einer Flutwelle über Bord, der junge Ehemann starb beim Versuch, seine schwangere Frau zu retten. Ihr Vater versank in eine schwere Depression. In den Jahren nach Léopoldines Tod, von 1843 an, schrieb Hugo ein Jahrzehnt lang nur noch wenig und veröffentlichte nichts. Stattdessen zeichnete er. Er intensivierte seine Liebe zu dieser Disziplin und perfektionierte ihre Meisterschaft.

Es sind tief melancholische Blätter, voller Andeutungen an Geschichten, die nie auserzählt werden. Seine meist hingetuschten, dunklen Visionen von imaginären Schlössern, Monstern und Meereslandschaften sind ebenso poetisch wie seine Schriften. Das Wetter und die Tageszeiten spielen eine Rolle. In vielen seiner Bilder herrscht Nacht.



«Octopus» von Victor Hugo, 1866–1869.

BIBLIOTHÈQUE NATIONALE DE FRANCE

Architektur und Landschaft waren seine Lieblingsthemen.

Immer wieder kommt Victor Hugo auf das Wasser zurück, auf kernernde Schiffe, Stürme auf dem Meer. «The Lighthouse at Casquets» (1866) ähnelt keinem Leuchtturm, sondern einer am Meer gelegenen Wendeltreppe zur

Hölle. Hugo selbst nannte sich einen «homme océan», einen Mann des Meeres. Die Schau in der Royal Academy erlaubt Einblicke in das private und politische Leben des Klassikers.

Gelegentlich nutzte Hugo seine Zeichnungen auch im Kampf für seine politischen Überzeugungen, wie in sei-

nen Bildern des gehängten John Tappin (darunter «Ecce Lex», 1854). Hugo setzte sich leidenschaftlich für die Abschaffung der Todesstrafe und der Sklaverei ein. 1861 hatte er ein Bild eines Mannes am Galgen als Druck vervielfältigen lassen, verbunden mit einem Appell an die Vereinigten Staaten gegen die Todesstrafe des Abolitionisten John Brown («John Brown», 1861).

1852 war Hugo vor dem neuen Machthaber Frankreichs, Louis Napoléon Bonaparte, den er als «Napoléon le petit» verabscheute, nach Brüssel, Jersey und schliesslich Guernsey geflohen. In Guernsey, wo er 1855 ankam, blieb er bis 1870. Er zeichnete, schrieb und lebte seine blühende, oft exzentrische Kreativität auch in der Inneneinrichtung seiner Exilresidenz aus.

Sein Haus – in winzigen Fotografien in London zu sehen – verwandelte er in einen romantischen Rückzugsort voller phantastischer Elemente. Das reichte bis zur Gestaltung eines ramponierten Spiegelrahmens, den er mit Vögeln, Ornamenten und Inschriften bemalte – auch dieses Stück ist in der Royal Academy zu sehen. Am Fenster seines Hauses auf der Insel Guernsey sitzend, beobachtete er die Strömung, «die geboren wird, vergeht, wiedergeboren wird, und die Möwen, die durch die Luft kreuzen. Die Schiffe im Wind öffnen ihre Flügel und sehen in der Ferne aus wie grosse Figuren, die auf dem Meer spazieren gehen.»

Welt der Geister

Hugo experimentierte mit Stilformen und vor allem auch mit Materialien. In einem Bild von 1850, das einen gigantischen Pilz über einer apokalyptischen Landschaft zeigt, verwendete er Tinte, Kohle, Kreide und Gouache. In anderen arbeitete er mit verlaufenden Tintenflecken, er verwendete Schablonen und collagenhafte Elemente – eine Briefmarke etwa – und seine eigenen Fingerabdrücke.

Hugo druckte mit Spitzenstoffen und zog nasse Stoffe übers Papier, um einen Regenfall anzudeuten («La tour des rats», 1847). Die Skala seiner Träu-

merien auf Papier variierte von winzigen Blättern bis hin zu monumentalen Formaten.

Anfang bis Mitte der 1850er Jahre nahm er an Séances teil, und einige seiner Zeichnungen sehen aus, als habe er sich in protosurrealistischer Manier vom Unbewussten leiten lassen. Oder von der Welt der Geister, der er sich verbunden fühlte. Vielleicht, weil er früh beide Eltern verloren hatte und neben seiner Tochter Léopoldine auch alle drei Söhne. Seine einzige ihn überlebende Tochter Adèle erkrankte an Schizophrenie und lebte in einer psychiatrischen Anstalt.

Hugo hatte nie eine akademische Ausbildung als bildender Künstler durchlaufen. Und er zeichnete nicht für ein Publikum, sondern nur für sich selbst. Vielleicht deshalb entfalten sich seine Ideen auf Papier so frei. Ganz sicher sind diese Werke zutiefst persönlich. Hugo sprach von ihnen als Nebenprodukten seines Schreibens. Er habe sie «in Stunden fast unbewusster Träumerei mit den Resten der Tinte in meiner Feder an den Rändern oder auf den Umschlägen von Manuskripten angefertigt». Seine Zeichnungen und Skizzen hatte er fast nie datiert. Das Zeichnen diente ihm als Schriftform, als direktes Ventil für seine lebhafteste Phantasie, als Ausdruck für Stimmungen und als private Zuflucht.

Vincent Van Gogh liebte Victor Hugos Werke und bezeichnete sie 1890 in einer Notiz als «erstaunliche Dinge». Ihm verdankt die Ausstellung «Astonishing Things» in der Royal Academy of Arts ihren Titel. Dabei ist ungeklärt, ob Van Gogh von Hugos literarischer Arbeit sprach oder ob er seine Zeichnungen gemeint hatte, die 1888, drei Jahre nach dem Tod des Dichters, zum ersten Mal ausgestellt wurden. Zuvor hatte ihr Schöpfer sie nur engen Freunden und Familienmitgliedern gezeigt oder auch geschenkt. Und nur wenige Blätter waren zu Hugos Lebzeiten als Drucke veröffentlicht worden.

«Astonishing Things: The Drawings of Victor Hugo», Royal Academy of Arts, London, bis 29. Juni.

Dem Staunen eine Sprache geben

Das Literaturfestival *Eventi letterari* auf dem Monte Verità dreht sich in diesem Jahr um den Seelenforscher C. G. Jung

ALFRED SCHLIENGER, ASCONA

Kann man sich dem Mythos dieses Berges heute anders annähern als mit einer Mischung aus Enthusiasmus und einem Hauch von Ironie? Hier auf dem heiligen Hügel über Ascona, wo sich vor über hundert Jahren Künstler und Lebensreformer, Anarchisten, Pazifisten, Vegetarier und Nackttänzer getroffen haben, um in ihren Licht-Luft-Hütten alternative Formen des Zusammenlebens zu erproben?

Das Schmunzeln über all die Ambivalenzen scheint Stefan Zweifel, seit 2023 künstlerischer Leiter des transdisziplinären Festivals, nicht von den Lippen weichen zu wollen. Spricht man ihn an auf die zum Teil eher irrationalen und esoterischen Schwingungen des Geistes des Monte Verità, meint er: «Unsere rationale Welt braucht den irrationalen Überschlag.» Sonst würden wir «im mechanischen Tick-Tack von Tiktok» zu Robotern.

Für die diesjährige Ausgabe hat der neugierige Vernetzer eine doppelte Klammer gefunden, die zentrale Elemente des Monte-Verità-Mythos vielseitig und spannungsvoll umspielt. Den Seelenforscher C. G. Jung, dessen 150. Geburtstag man dieses Jahr feiert, erhebt der bekennende Freudianer und Jung-Skeptiker Zweifel zu einer Art Reibungsfigur des Festivals. Tatsächlich verbrachte Jung in der nur einen Steinwurf entfernten Eranos-Stiftung, zu

deren wichtigsten Mentoren er während Jahrzehnten gehörte, sehr viel Lebenszeit.

Das Festivalmotto «Psychogeographie» bildet die zweite Klammer – die Erkundung also des Einflusses von Landschaft und Architektur auf die eigenen Gedanken und Gefühle. C. G. Jung bietet dazu gleich eine pointierte Veranschaulichung, wenn er im Jahr 1928 schreibt: «Aus der Erdgebundenheit des Schweizers gehen sozusagen alle seine guten und schlechten Eigenschaften hervor, die Bodenständigkeit, die Beschränktheit, die Ungeistigkeit, der Sparsinn, die Gediegenheit, der Eigensinn, die Ablehnung des Fremden, das ärgerliche Schwyzerdütsch und die Unbekümmertheit oder Neutralität – politisch ausgedrückt.»

Zugewandt und neugierig

«Seele» ist denn auch das Schlüsselwort in den mehr als zwei Dutzend Veranstaltungen dieser viertägigen Erkundung von Seelenlandschaften in Literatur, Architektur, Tanz, Bild und Ton. Am berührendsten vielleicht im Altmännergespräch zwischen dem Stararchitekten Peter Zumthor und dem ungarischen Schriftsteller und Philosophen László F. Földényi. Die beiden kennen und schätzen sich seit langem, hier auf dem Monte Verità begegnen sie sich zum ersten Mal

persönlich. Die beiden befragen sich bescheiden, sehr zugewandt und neugierig – vor Publikum und trotzdem ganz privat, fast intim. Auch das ist Monte Verità.

Földényi hat seine Betrachtungen zu Zumthors Bruder-Klaus-Kapelle ins Zentrum seines Buches «Lob der Melancholie» gestellt. «Dieser Autor blickt mir in die Seele», bekennt Zumthor auf der Bühne. Und er fragt: «Warum haben so viele Gebäude keine Seele?» Földényi beschreibt anschaulich, wie Häuser und Städte für ihn ein Unterbewusstsein haben und wie sein Körper in der Monotonie von Städten ganz müde und kraftlos wird.

«Können wir auch über Schönheit sprechen?», fragt Zumthor vorsichtig. «Schönheit ist für mich Ergriffenheit», meint Földényi. «Schönheit ist Utopie. Wenn ich Schönheit in der Natur erlebe, erinnert mich das an etwas Grösseres.» Was ihn an der Bruder-Klaus-Kapelle so fasziniere, sei die Tatsache, dass sie mit der Landschaft verschmelze, obwohl sie sich formal von ihrer Umgebung klar abhebe.

Ambivalenzen auszuhalten gilt es auch bei der Hommage an Fleur Jaeggy, die dieses Jahr mit dem Grand Prix Literatur der Schweiz ausgezeichnet wird. Diese unvergleichliche, geheimnisvolle Autorin schwankt, wie Stefan Zweifel meint, immer zwischen Aggression und Zärtlichkeit. Und er schickt ihr «einen Strauss Eisblumen, gehaucht», nach Milano. Barbara

Villiger Heilig berichtet anschaulich von dem Paradox, von dieser Autorin, die ihr privates Leben konsequent sehr bedeckt hält, mit der Recherche zu ihrer Biografie betraut worden zu sein.

Drei weitere Highlights stechen in diesem bunten Reigen hervor. Judith Schallansky («Atlas der abgelegenen Inseln») stellt Jutta Person vor, die in der Reihe Naturkunden zwei wunderbare Bände über «Esel» und «Korallen» veröffentlicht hat. Wie kann man dem Sprachlosen eine Sprache geben? Wie das Staunen versprachlichen? «Denn das rein statistische Anhäufen von Zahlen verbaut uns genau dieses Staunen», betont Schallansky. Es ist eines der erfrischendsten Gespräche des ganzen Festivals. «Wir müssen uns als Dolmetscher beweisen», sagt Jutta Person. Und Schallansky fragt direkt ins Publikum: «Haben Sie Ihren Kindern je vermittelt, was da alles blüht und singt?»

Der Genius Loci

Peter Weber («Der Wettermacher») und Matteo Terzaghi liefern in ihrem Trans-Gotthard-Dialog auf Italienisch und Deutsch einen leichtfüssigen und hinter-sinnigen literarischen Wortwechsel über Bahnhöfe, Espresso, Hochzeitspaare vor Wasserfällen, velofressende Baustellen – und das Besichtigen des Unsichtbaren. Als wahres Sprach- und Begeist-

rungsgewitter bricht Irene Solà über den Monte Verità herein. Mit «Singe ich, tanzen die Berge» hat die 34-jährige Katalanin einen Bestseller gelandet, der bereits in über zwanzig Sprachen übersetzt worden ist. In ihrem Roman bekommen die Naturphänomene ihre eigene Perspektive und Sprache, die Wolken, der Berg, die Pilze, das ganze Wurzelgeflecht. Und wenn die Autorin das im fröhlich knackenden Katalanisch vorträgt, erinnert es an den Klang des Rätoromanischen.

Der Genius Loci ist auch mit Händen zu greifen. Wer die Gelegenheit nutzt, die traumhaft gelegene Forschungsstätte der Eranos-Stiftung mit ihrem Gasthaus direkt am Ufer des Lago Maggiore zu besichtigen, mit diesem ungläublichen und durch nichts gestörten Blick auf die Brissago-Inseln, erlebt ein Tessin wie vor hundert Jahren.

Und wenn man nachts wieder oben auf der grossen Terrasse des Bauhaus-Hotels sitzt, nahe der Geisterstunde, badend im Lichte des Vollmonds überm schwarzen Lago Maggiore, und über die Leinwand flimmern surrealistische Experimentalstummfilme, untermalt von Linda Vogels irren Harfenklängen und der ekstatischen Stimme von Constanza Pellicci, ja, wenn einem spätestens da nicht Herz und Seele aufgehen, ist man vielleicht wirklich in Gefahr, weder das eine noch das andere zu besitzen.