

Die Kunst der Nichtmenschlichen¹ - nonhuman artists?

~~Ein Blumenstrauch steht einem Ameisenberg gegenüber. Ich kann diese Situation als eine theatrale erkennen. Ich als Künstlerin, als Regisseurin ziehe also einen Theaterraum auf und erstelle eine Veranstaltung auf den sozialen Plattformen. Am 18. März 2020 um 20.00 wird an der Wiesenstrasse 56 das Stück «Ein Sommernachtstraum» von William Shakespeare aufgeführt. Es spielt der Ameisenberg. Im Zuschauerraum sitzt der Blumenstrauch.~~

~~Ich kann dies Theater nennen, denn wir können behaupten, dass der Blumenstrauch dem Ameisenberg zuschaut. Widerlegen können wir es nicht. Und so haben wir eine ganz klar aufgeteilte Bühnensituation — Bühne und Zuschauerraum, Akteur und Rezipient. Könnte man. Man könnte aber auch sagen, der Ameisenberg schaut dem Blumenstrauch zu. Kann man ja auch nicht widerlegen. Wahrscheinlicher ist aber, dass der Ameisenberg (und vor allem seine Ameisen!) in regem Austausch mit dem Blumenstrauch stehen! Es handelt sich hier also um eine partizipative Form von Theater (oder durational performance, je nach Saison), bei welcher nicht klar ist, wo die Grenzen der Bühne und des Zuschauerraums genau verläuft, somit also eine momentan besonders angesagte Form von Performance! Vielleicht bin ich, die mit meiner Sonnenbrille und Sommerkleidchen danebenstehe und die ganze Szenerie fotografisch festhalte, ja ebenfalls Teil des Geschehens und vielleicht ja auch der Rabe, der hinter mir im Baum sitzt und mich mit~~

Ich habe diesen Text schon so oft durchgestrichen und wieder reingenommen. Es ist fast wie eine Blasphemie, die ich nicht auszusprechen wage. Was ist, wenn Theater - ja, überhaupt Kulturschaffen - nicht nur von Menschen gemacht wird? Ein Theater, das von Steinen aufgeführt wird und von Blumen «geschaut» wird?

Was ist, wenn auch Vögel Theater machen?

Natürlich, man erwidert sofort: Sie haben kein Bewusstsein. DENN SIE WISSEN NICHT, WAS SIE TUN. Aber wer hat denn das Recht, zu bestimmen, worüber andere ein Bewusstsein hätten?

Wir kommen hier zu einer Frage, die übrigens auch innerhalb des menschlichen Kunstschaffens schon verhandelt wird, nämlich in Debatten, welche das dis/abled theatre ausgelöst hat. Sag, wie hast du's mit dem Bewusstsein? Wer darf Theater machen? Darf ich ein Theaterstück mit einer Person machen, welche mir nicht zeigt, ob ihr bewusst ist, in welcher Situation sie sich auf der Bühne befindet? Wenn ich nicht weiss, ob sie weiss, wie ihre Handlungen auf der Bühne gelesen werden? Wenn sie es mir nicht sagt, heisst das ja nicht, dass es ihr nicht bewusst ist.

Vielleicht machen auch Steine Theater. Und zwar sehr bewusst. Vielleicht anthropomorphisiere ich Steine auch, indem ich sage, dass sie Theater machen. Aber ich sage ja nicht, dass sie *Theater wie Menschen* machen.

Es geht hier um die Frage, wie wir mit diesen Ungewissheiten umgehen. Wir betreten hier einen Raum mit ethischen Dimensionen. Doch es geht hier nicht nur um die Frage, ob wir als Menschen das Bewusstsein für uns verpachten oder es auch bei anderen vermuten. Es geht hier um die Frage, wie wir als «Tiere des Bewusstseins» (des sich um seines Wissens bewusst sein) damit umgehen, NICHT ZU WISSEN. NICHT WISSEN ZU KÖNNEN.

WAS GEWINNEN WIR, WENN WIR DAS THEATER DER STEINE ZULASSEN?

Was verlieren wir, wenn wir

... aufgeben, dass Kunst eine sichtbare Intention de*r Künstler*in braucht

... akzeptieren, dass es Theater auch im Nicht-Menschlichen geben könnte

...

¹ Auf der Landkarte ist dieses Kapitel fälschlicherweise mit «Die Kunst der Nichthumanen» tituliert, da ich in der Entstehung dieses Textes mit dem Konzept der «Nichthumanen» arbeiten wollte. Anders als im Englischen («nonhuman») besteht (jedenfalls für mich) im Deutschen ein Unterschied zwischen «nichtmenschlich» und «nichthuman».

«Nichthumane» bezeichnet für mich Akteur*innen, welche nicht nach dem westlichen Konzept von *Mensch* sein *humanisiert* werden oder sich nicht nach *humanen* Standards benehmen. Ich lehne die Kategorie «Nichthuman» selbst ab und habe mich deshalb in der Entwicklung dieser Textarbeit entschieden, sie auch nicht zu reproduzieren. Mit «Nichtmenschliche» bezeichne ich alle Akteur*innen welche nicht der Gattung Homo Sapiens angehören und widme mich in diesem Text ihren Fähigkeiten und Eigenschaften bezüglich Kunstschaffen.

~~schrägem Kopf anschaut und so weiter und so fort. Und wir (also der Ameisenberg und der Blumenstrauch, ich und der Rabe und eine weitere unendliche Anzahl an unbekanntem Mitspielerinnen) führen also dieses Perspektivwechsel Rollenspiel «Ein Sommernachtstraum» auf.~~

Wir können keine ästhetischen Disziplinen für Andere bestimmen. Wir können nur sehen, dass unsere ästhetischen Disziplinen Sinn machen in der Welt, die wir uns konstruiert haben. Aber selbst dort schüttelt und rüttelt es gewaltig.

Im Theater geht es um Präsenz. Um Ereignis. Es geht um die Zeit und den Raum. DIE Zeit und DEN Raum. Ja, genau DEN Raum, den du dir jetzt vorstellst. Genau DA passiert etwas. Und du schaust zu. Du bist natürlich auch Teil des Raumes und Teil der Zeit. Du bist kein schwebendes Auge mit Ohren. Du bist da, du bist präsent. Du spielst eine Rolle. Also natürlich nicht in dem Sinne, dass du jemand anderen spielst. Du spielst ja eben nicht. Sondern bist einfach nur da, schaust und bildest mit der Anwesenheit deines Körpers einen Kon-Text.

Nach Wolfgang Iser (dass man die Wahrnehmungsform der Kunst auch zur Wahrnehmung von Wirklichkeit einsetzt, S. 9) oder dass man in der Natur das Ästhetische entdeckt.

Unser Kunstverständnis richtet sich nach unseren Formen von Wahrnehmung. Nicht existiert eine enge Verknüpfung der beiden Begriffe «Ästhetik» und «Aisthesis». Die Spekulation der nichtmenschlichen Kunst wird weniger spekulativ, wenn wir lernen, unsere Wahrnehmungsweisen zu erweitern, so dass sie die Ausdrucksweisen – und somit auch das Kunstschaffen - Nichtmenschlicher erfassen können.

«Über die feinen Membranen der Mikrofone nahm er zum ersten Mal wahr, was seine Normalohren bis dahin überhört hatten: den überwältigenden Reichtum von Klängen, den ein Biotop hervorbringt. Dies wurde für ihn zum Erweckungserlebnis. Er hatte die Musik des Lebendigen entdeckt. Fortan widmete er sich dieser faszinierenden Naturmusik und ihren vielen «Symphonien».»

Wolfgang Iser über Bernie Krause, «Ästhetische Welterfahrung»

Darwins Evolutionstheorie lieferte gerade im Bereich des Kunstschaffens der Nichtmenschlichen wichtige Hinweise. Für Darwin ist es klar, dass menschliche Tiere einen ästhetischen Sinn haben². Nicht nur das; seine Theorie liefert sogar den Boden für die *evolutionäre Ästhetik*, welche den Ursprung des menschlichen Kunstschaffens in Tieräusserungen sieht (beispielsweise Vogelgesang als Vorlage für Musik³). Der Einwand, der sich wohl am einfachsten gegen eine «Kunst der Tiere» finden liesse, wird jedoch genau aus den Früchten von Darwins Arbeit gewonnen. Die Ästhetik diene im nichtmenschlichen Tierreich als Mittel sexueller Selektion, unterläge also einer Zweckgebundenheit. Das menschliche Kunstschaffen dagegen zeichne sich jedoch gerade durch seine Zweckfreiheit aus und offenbart sich somit als kulturelle Praxis, die ausserhalb eines *Survival*-Programmes steht. Darauf würde ich samtschlau entgegnen, ob denn das menschliche Kunstschaffen tatsächlich so sinnfrei ist, wie wir es gerne hätten? Der Kunstmarkt ist in seiner Bedeutung für den Kapitalismus und die ständige Generierung von Wert nicht zu unterschätzen. Und viele (wenn nicht sogar alle) Künstler*innen kennen wohl die Zerrissenheit der eigenen Arbeit zwischen dem Kunstschaffen als gesellschafts-kritischer Position, die Lust und Freude an der eigenen künstlerischen Tätigkeit, dem Erringen einer Anerkennung der künstlerischen Tätigkeit als Arbeit durch finanzielle Entlohnung und einer Abhängigkeit vom Lohn und Kunstmarkt.

Be-Zweck-en tut ein Kunstwerk im direkten Sinne nichts. Ein Bild kann nichts weiter, als dass es ein Bild ist. Im Gegensatz dazu wurde ein Hammer mit einem ganz bestimmten Zweck erschaffen. Dennoch erfüllt auch ein Bild verschiedene Zwecke. Von einem Besuch im Museum habe ich eine relativ klare Erwartung: Sei es als Ablenkung, Input, Gesprächsstoff, Schönheits-Suche, Ekel-Suche oder Unterhaltung – auch mit

² Siehe dazu Winfried Menninghaus, «Wozu Kunst? Ästhetik nach Darwin»

³ Siehe dazu Menninghaus und Jessica Ullrich «Jedes Tier ist eine Künstlerin» in «Das Handeln der Tiere. Tierliche Agency im Fokus der Human-Animal Studies»

Sie rief ihn an sich, er kam, legte den Kopf in ihren Schoss, sprang wieder auf, bellte lustig, hüpfte wieder um den Tisch, schnupperte bescheiden, und sah dem Mädchen freundlich in die Augen. «Willst du ein Würstchen, artiger Pudel?»

(...)«Du weißt ja, dass das Tanzen und Springen mir grosses Vergnügen macht, so, dass ich es oft auf meine eigene Hand unternehme. Treibe ich nun, eigentlich nur zu meiner Motion, meine Künste vor den Menschen, so macht es mir ungemeinen Spass, dass die Toren glauben, ich täte es aus besonderm Wohlgefallen an ihrer Person, und nur, ihnen Lust und Freude zu erregen. (...) Musste das Mädchen nicht gleich einsehen, dass es mir nur um eine Wurst zu tun war, und doch geriet sie in volle Freude, dass ich ihr, der Unbekannten, meine Künste vormachte, als einer Person, die dergleichen zu schätzen vermögend, und eben in dieser Freude tat sie das, was ich bezweckte.»

Pudel Ponto, «Lebensansichten des Katers Murr»

gekonnt konstruierten Halb-Nest und besticht in seiner Performance durch eine wahnsinnige Körperbeherrschung. Der Blaubrustpipra geht bezüglich Performance-Kultur noch weiter, denn er überzeugt in seiner Performance im Kollektiv. Dies ist kein angeborenes Verhalten, sondern eine kulturelle Praxis, welche von Vogel-Individuen unterschiedlich interpretiert und weitergegeben wird. So stehen ihm während der Performance zwei Assistenten zur Verfügung, die seine szenische Darbietung untermalen. Dabei profitieren die beiden Assistenten, indem der ältere Solist sie in die spezifischen kulturellen Gepflogenheiten ihrer Tanzrituale einführt.

«Jedes Tier ist eine Künstlerin»

Rosemarie Trockel

Jessica Ullrich beschäftigt sich in ihrem Text «Jedes Tier ist eine Künstlerin» mit der menschlichen Künstlerin Rosemarie Trockel, deren Zitat Ullrich zum Titel ihres Textes macht.

«Die deutsche Künstlerin Rosemarie Trockel etwa interpretiert das natürliche Verhalten von nichtmenschlichen Tieren als Kunstschaffen. Eine ihrer Installationen, in denen sich Motten durch einen mit Kaschmir umwickelten Kubus hindurchfrassen, präsentiert die Motte als Akteurin, die etwas Neues schafft, indem sie alte Strukturen zerstört. (...) Ihre tierinvolvierenden Arbeiten reflektieren so das überkommene Konzept des autonomen, schöpferischen, über sein Werk herrschenden Autors als geistigem Urheber und intentionalem Zentrum von Kunst und schlagen eine neue Lesart vor: das weibliche Tier als Autorin. Wenn man tradierte Autorschaftsvorstellungen aufgibt, (...) lässt sich auch die Idee einer «tierlichen Autorschaft» leichter zulassen.

Jessica Ullrich, «Jedes Tier ist eine Künstlerin».

einem Museumsbesuch verfolge ich letztendlich einen Zweck. Das Bild unterscheidet sich meiner Meinung nach vom Hammer nur dadurch, dass die «Zwecke» vielgestaltiger sind und immer wieder ändern.

Und ausserdem gibt es auch im nichtmenschlichen Tierreich Phänomene, die sich nicht anders erklären lassen, ausser dass «jemand» (Interessant, wie schnell hier ein Tier zu einem Jemand wird!) Freude daran hat, etwas zu tun – und dies auf eine ganz eigene, charakteristische Weise tut. Gerade die zweckfreie Äusserung sehen wir im Video bei diesem keyboard-spielenden Pferd, dass neben seiner augenscheinlichen Freude auch ein erstaunliches Rhythmusgefühl offenbart. Dies einfach als Spiel abzutun, greift viel zu kurz. Menninghaus erzählt von Singvögeln, die zum puren Vergnügen singen, ohne dabei einen potenziellen Partner anzuwerben oder ihr Revier akustisch zu verteidigen.

Noch spannender finde ich die Performance-Praxis des schwarzen Paradiesvogels. Er vollführt nicht nur eine minutiös einstudierte Tanzperformance für seine potenzielle Partnerin, sondern weist ihr zum Betrachten des Spektakels einen ganz spezifischen Platz über seiner Bühne zu, so dass sie in den vollen Genuss des Zusammenspiels von Gefieder und Bewegungen kommt. Auch der Laubenvogel platziert seine einzige Zuschauerin in einem

«Kann man dieses Werden, dieses Auftauchen als Kunst bezeichnen?»

Deleuze/Guattari, «1837: Zum Ritornell»

«Und Deleuze/Guattari sehen in diesen tierischen Ausdruckswelten eine aktuelle Parallelaktion zu den Verhältnissen in der menschlichen Kunst. Der Ausdruck der Tiere steht für sie also nicht in einem Ursprungsverhältnis zur Kunst, sondern beschreibt eine gleichzeitige Bewegung.

Wobei die Tatsache der parallelen Bewegung nicht ausschliesst, dass es nicht auch zu gegenseitigen Befruchtungen kommen kann. Beziehungsweise sehen die beiden gerade in den Künsten eine immer wiederkehrende Bewegung zum Tier hin, die sie «Tier-Werden» nennen.»

Cord Riechelmann, «Zu einer Ästhetik des Lebendigen»

Miesmies sang nun mit seltner Geläufigkeit, mit ungemeinem Ausdruck, mit höchster Eleganz das bekannte: Di tanti palpiti etc. etc. Von der heroischen Stärke des Rezitativs stieg sie herrlich hinein in die wahrhaft kätzliche Süßigkeit des Andantes. Die Arie schien ganz für sie geschrieben, so dass auch mein Herz überströmte und ich in ein lautes Freudengeschrei ausbrach. Ha! – Miesmies musste mit dieser Arie eine Welt fühlender Katerseelen begeistern!

Kater Murr, «Lebensansichten des Katers Murr»

Tier-Werden, das ist für Deleuze und Guattari die widernatürliche Anteilnahme, die die Verbreitung der Ansteckung, die von der Meute ausgeht, offenhält. Es ist das Werden, das Schriftsteller zum Beispiel erst in jenen «Furor» geraten lässt, der Kapitän Ahab auf das Meer und in den Untergang treibt. Schreiben wie eine Ratte, heisst nicht, sich in die Ratte hineinzusetzen. Die Identität mit dem Tier bleibt unerreichbar.»

C. Riechelmann, «Zu einer Ästhetik des Lebendigen»

Milo und ich sitzen nebeneinander auf unserer kleinen Bank im Vorgarten. Ein Frühlingsmorgen, Passanten gehen vorbei. Aus dem Augenwinkel sehe ich ein Kind auf einem Tretrad anrollen. Sie bremst abrupt, als sie genau auf unserer Höhe ist, schaut zu Milo und sagt «Miau». Milo und sie schauen sich kurz in die Augen, dann rollt das Kind zufrieden weiter.

Die Kunst wird zum Raum, in welcher sich die Arten begegnen können. Sofern wir Kunst als wichtiges ästhetisch-ökologisches System innerhalb der *natureculture* wahrnehmen und Kunst nicht mehr nur als Exemplifizierung einer von Naturprozessen losgelösten Kulturpraxis denken. Denn wenn die nichtmenschlichen Tiere in ein Kunstfeld, in eine Kulturpraxis hineingezogen werden, welche auf den Dichotomien zwischen Mensch und Umwelt, Kultur und Natur, ja sogar Kunst und Welt beharrt, werden nichtmenschliche Tiere nicht integriert, sondern transplantiert – und somit entfremdet. Als solche werden sie erst in diesen «Denk-Räumen» zu den «Fremden» gemacht und müssen als Mumifizierungen unsere Gier nach dem Exotischen, dem Mystischen, dem Unergründlichen und gleichzeitig dem Realen befriedigen. Eine Gier, die meinem Gefühl nach, einer Weltansicht entspringt, die entgegen der animistischen Tendenz, welche allem Seienden eine Lebendigkeit/eine Seele zugesteht, in kapitalistischer

Manier alles Seiende in uneigenwilligen, scheinototen Kapitalwert verwandelt. Wir können das Pferd nicht ins Theater schleppen, ohne das Theater dabei zu überdenken und zu verändern. Wir müssen unsere kulturelle Praxis als System überdenken: das Prinzip von Autorschaften, die architektonische Beschaffenheit der Kulturstätten, unseren Sprachgebrauch, den repräsentativen Gebrauch von Körpern auf Bühnen, die Zugänglichkeit für ein (vielleicht auch nicht-nur-menschliches) Publikum und im umfassenderen Sinne überhaupt unser Kunst-(Wahrnehmungs)-Verständnis.

Diese Denkleistung - nämlich die Kunst in ihrer öko-«logischen» Verbundenheit, Verbandeltheit, Co-Abhängigkeit und Parallelität zum «NaturSCHAFFEN» zu denken und auf dieser Basis auch zu überdenken - eröffnet uns den Raum, Kooperationen, Symbiosen und Bündnisse der natureculture zu fantasieren und fabulieren.

Ich sass im Park und versuchte, das Geschehen, das Singen der Vögel, das Gehen der Menschen, das Spielen der Hunde als Theateraufführung wahrzunehmen. Ich schloss die Augen, um der Klangkomposition des Parks zuzuhören - die repetitiven, rhythmischen Vogelstimmen, die zufälligen Menschen-Stimm-Fetzen, das Rauschen von Autos und gelegentlich ein Piepsen eines technischen Gerätes. Ich dachte an John Cage, an die Komposition des zufälligen Augenblicks und es fiel mir leicht, die Klangkomposition des Parks als Musik zu hören - oder wie Musik zu hören. Es fiel mir auch nicht besonders schwer, die Fels-, Baum- und Rasen-Assemblagen als Installationen wahrzunehmen, als ein Kollektivwerk von Gärtner und Natur. Doch das Geschehen, die Ereignisse als Theater wahrzunehmen? Damit hatte ich Mühe, denn ich war masslos gelangweilt. In dem Ausschnitt, den ich mir als Bühnenrahmen-Handlungsraum definiert habe (es war der Rand meiner Sonnenbrille, wenn ich geradeaus schaute), schien gerade dann absolut nichts zu passieren. Ich blickte mit meiner Theaterbrille auf das Geschehen und wartete und wartete auf das Einsetzen einer Handlung, wartete wie Vladimir und Estragon auf den Auftritt einer Figur, die nicht kam. Keine Amsel hüpfte durch mein Theater-Sicht-Feld, kein Mensch stapfte hindurch, keine Begegnung zwischen zwei Hunden ereignete sich. Ich begann, an meinem Forschungsunternehmen, ja an diesem ganzen Text hier zu zweifeln. Was für eine blöde Idee, nach dem nicht-mehr-nur-menschlichen Theater jenseits jeglicher intendierter Inszenierung zu suchen, noch dazu in der Zufälligkeit eines stadtzürcherischen Parks. Ich löste den Blick und schaute auf den Boden. Unter mir wuselten die Ameisen.

«Kunsterfahrung ist prinzipiell poly-ästhetisch, nicht mono-ästhetisch. Als Betrachter muss man vor einem einzelnen Werk jeweils herausfinden, welche Wahrnehmungsart für es einschlägig und erforderlich ist.»

Ich las im Buch «Ästhetische Welterfahrung - Zeitgenössische Kunst zwischen Natur und Kultur» von Wolfgang Welsch. Vor mir gärtnernten zwei Gärtner und sprachen über die Wohnungssituation von einem der Gärtner, der gerade im Begriff war, sich von seiner Frau zu trennen. Dabei zupften sie verwelkte Stiefmutterblüten von den Stielen.

«Kunst überhöht die Wirklichkeit» schreibt Welsch. **«die Banalität der Welt verschwindet gegenüber ihrer Transformation in der Kunst».**

Wieso tat ich mich so schwer damit, das Theater des Parks anzuschauen? Wieso fiel es mir so viel leichter, das Geschehen als Musik oder Installation anzuschauen? Das Gewusel der Ameisen konnte ich als Tanzperformance betrachten, die mich in ihren kreisenden, repetitiven und formalistischen Motiven, ihrer Versunkenheit und der magischen Vermeidung von jeglichem Zusammentreffen der Tänzer*innen stark an die Choreographien von Anne Teresa de Keersmaeker erinnerte. Mit denjenigen Aspekten der darstellenden

Kunst, die sich performativ vollziehen, sich also auf einen Jetzt-Moment beziehen, habe ich keine Probleme, sie in den Kosmos ausserhalb von Bühnen zu übertragen. Doch der theatrale Vorgang, welcher ein Ab-Wesendes ver-handelt, welcher auf eine fiktive Wirklichkeit referiert, ein «So-tun-als-ob»? Das Erzählen von Geschichten will ich keinem Tier absprechen. Nur kann ich ihr Erzählen nicht wahrnehmen.

Eine der Theorien, die ein Alleinstellungsmerkmal des Menschen entwirft, ist der *homo narrans*. Die menschliche Sprache (und Denkfähigkeit) sei dadurch gekennzeichnet, dass sie mittels Symbolen das Abwesende zu bezeichnen vermag. Und so hätten menschliche Kulturen die Fähigkeit, Wissen weiterzugeben, ohne dass dieses Wissen selbst erfahren werden muss. Ich kann über Atome Bescheid wissen, ohne jemals ein Atom getroffen zu haben. Es gibt Theorien, die in diesem «Weitergeben von Wissen, das sich auf Abwesendes bezieht» den Ursprung des Theaters vermuten. Am Lagerfeuer hätten sich die Steinzeitmenschen mittels Gestik und Mimesis mitgeteilt, wie die Jagd verlaufen war. Andere Theorien sehen das Theatrale eng vernetzt mit dem Mysteriösen. Schliesslich können im Theater sogar Gött*innen auftreten und auf diese Weise mit den Menschen in Kontakt treten. Diese Theorien sehen den Ursprung des Theaters also viel mehr im rituellen Bereich.

Ich wartete auf die Wolken, denn der Wetterbericht hatte mir ihren Auftritt für den frühen Nachmittag vorhergesagt. Sie kamen spät. Der Mann auf der Parkbank neben mir verwickelte mich in ein Gespräch, dankbar ein hörendes Opfer für seine Heiltheorien gefunden zu haben. Ich beobachtete derweil das Aufziehen eines dunstigen Hochnebels. Ich hatte mir die Wolken wolkiger vorgestellt. Sie legten sich wie ein Schleier über den Frühlingshimmel und schienen die Intensität der Sonne noch zu verstärken mit ihrer Helligkeit. Und irgendwann kam der Punkt, an dem die Sonne nicht mehr sonnig war und sich der sonnige Tag im Park in einen bewölkten Spätnachmittag verwandelt hatte. Dies war der Auftritt der Wolken gewesen. Ich verabschiedete mich mit kurzen Worten von meinem Parkbank-Nachbarn und ging.

Ich war enttäuscht, ich fühlte mich gescheitert. Und hatte doch das Gefühl, dass gerade mehr ver-handelt worden war, als das AnWESENnde und mir BeGREIFliche.