

Ein Gespräch mit der Architektin Elizabeth Diller

# High Line Expectations

Eine zum Park umgebaute Hochbahn ist der aufregendste Ort New Yorks: Nun gibt es dort eine Performance

NEW YORK, 8. Oktober  
High Line in New York, 19 Uhr abends. Sechs Tage lang kamen tausend Sänger aus der ganzen Stadt zusammen, um „The Mile-Long Opera: A Biography of 7 o'clock“, eine Performance entlang der ehemaligen Güterzugtrasse im Westen Manhattans, aufzuführen. Die Stimmen der Sänger vermischen sich mit den Geräuschen der Stadt, singen nicht gegen sie an, klingen mal leise, mal mit großer Intensität. Manchmal streift man sie fast beim Vorübergehen, manchmal dringt der Gesang von unten durch den Gitterboden, über den man gerade läuft. Am Eingang lange Warteschlangen, die Tickets waren in kürzester Zeit ausverkauft. Konzipiert hat „The Mile-Long Opera“ die Architektin Elizabeth Diller zusammen mit dem Komponisten David Lang. Diller, die 1979 gemeinsam mit Ricardo Scofidio ihr Büro gründete – inzwischen Diller Scofidio + Renfro – ist eine der einflussreichsten Architektinnen unserer Zeit. Im Frühjahr 2019 wird ihr „The Shed“ eröffnet, eine neue Kulturinstitution in New York. Hier spricht sie über Entstehung und Bedeutung der New Yorker Performance. F.A.Z.

*Sie haben einmal gesagt, dass, wenn es nach Ihnen gehen würde, in Städten wie New York das Erdgeschoss eines jeden Gebäudes öffentlich zugänglich sein sollte, dass es eine gesellschaftliche Verantwortung für öffentlichen Raum gibt. The Mile-Long Opera ist eine Performance im öffentlichen Raum. Jeder kann teilnehmen, die Tickets sind kostenlos, man muss sich nur anmelden. Worum genau geht es Ihnen bei diesem Projekt?*

Als wir 2004 anfangen, an der High Line zu arbeiten, war diese Gegend vor allem für die vielen Fleischfabriken und Nachtclubs bekannt. In den letzten vierzehn Jahren hat sich das komplett gewandelt, die Grundstücke gehören heute zu den begehrtesten in ganz New York, zahlreiche neue Gebäude sind hier entstanden. Ich habe nach einem Moment der Reflexion für diese beispiellose Geschwindigkeit des Wan-

dels gesucht. Gleichzeitig war die High Line für mich schon immer einer der theatralesten Orte der Stadt. The Mile-Long Opera bringt beides zusammen. Eine Performance über städtische Transformation an einem Ort, der diesen Wandel selbst durchlebt hat, in dem die Stadt beides ist, Hintergrund und Hauptfigur. Wir schauen auf die Stadt an einem ganz bestimmten Moment, 19 Uhr abends. Es ist eine Zeit des Übergangs. Der Tag wird zur Nacht, die Menschen kommen von der Arbeit, unsere Oper öffnet. Wir assoziieren diese Uhrzeit mit Familie und Stabilität. Es ist so ein universeller Filter, um über Transformation nachzudenken. Wir haben angefangen, Leute zu interviewen, was „19 Uhr“ für sie bedeutet. Von diesen Interviews inspiriert, haben die Lyrikerinnen Anne Carson und Claudia Rankine die Texte für die Oper geschrieben. Dabei wollten wir nicht eine, sondern möglichst viele Geschichten erzählen. 38 Chöre aus ganz New York sind beteiligt, Schulchöre, Kirchenchöre, aber auch professionelle Sänger, tausend Personen insgesamt. Sie verteilen sich über die gesamte High Line, performen gemeinsam und doch nicht wie ein klassischer Chor. Jeder Sänger agiert unabhängig, singt nicht das Gleiche, sondern höchstens Teile der gleichen Geschichte. Musik, Performance und die Stadt überlagern sich.

*Wie und wann sind die ersten Ideen für The Mile-Long Opera entstanden?*

Für mich persönlich ging es bei The Mile-Long Opera immer auch darum, die High Line als öffentlichen Ort zu behaupten. Es ist ein Nachsinnen über diese Stadt in dieser Zeit, von New Yorkern für New Yorker. Ein gemeinschaftliches Erlebnis. Vor sechs Jahren, noch während der letzte Parkabschnitt der High Line im Bau war, sind erste Ideen für die Oper entstanden. Es hat eine Weile gedauert, die Stadt zu überzeugen, die Gelder aufzutreiben, Partner zu finden. Konkret wurden die Planungen vor etwa einem Jahr, als die Finanzierung sichergestellt war.

*Inwieweit hat die Entwicklung des Areals um die High Line das Verständnis Ihrer eigenen Arbeit verändert?*



Das grüne Band der Symphonie: Bei der „Mile-Long Opera“-Konzertperformance auf der High Line in New York mischten sich die Stimmen von tausend Sängern. Foto Geordie Wood

Anfang der 2000er Jahre waren viele der Meinung, die seit den Achtzigern nicht mehr genutzte Güterzugtrasse würde die Entwicklung dieses in Teilen brachliegenden Areals von Manhattan bremsen. Rudolph Giuliani, bis 2001 Bürgermeister, wollte sie sogar abreißen lassen. Unser Argument für deren Erhalt war, dass die High Line, umgewandelt in einen öffentlichen Park, die Entwicklung des Stadtviertels voranbringen könnte. Der neue Bürgermeister Bloomberg war sehr visionär und befürwortete unser Projekt. Bis zur Finanzkrise 2008 änderte sich hinsichtlich der Marktsituation nicht viel. Die Bevölkerung war zwar zunehmend begeistert von der neuen High Line, aber niemand dachte daran, die angrenzenden Grundstücke zu entwickeln. Das änderte sich erst 2009 bis 2010. Grundstückspreise und Mieten explodierten. Die High Line war dafür ein enormer Katalysator,

Grundstücke und Gebäude wurden mit ihr beworben. Nachdem wir Zeugen dieser Entwicklung geworden waren, fingen wir an, über das Unausweichliche nachzudenken, mit dem Architektur in den Lebenszyklus von Städten eingreift. Unser eigenes Fazit, zugleich Kritik, war, dass wir zu erfolgreich waren. Aber würden wir etwas anders machen, wenn wir noch einmal vor dieser Aufgabe stünden? Wahrscheinlich nicht. Sicherzustellen, dass es genügend bezahlbaren Wohnraum gibt, ist vor allem eine politische, weniger eine architektonische Frage. Dieses Thema ist gegenwärtig in allen Ballungszentren weltweit präsent.

*Mit „The Shed“ gehen Sie noch einen Schritt weiter. Sie planen eine neue Kulturinstitution in Hudson Yards am Ende der High Line, deren äußere Gebäudehülle sich über den angrenzenden Platz*

*schieben und so zusätzlichen Raum für große Performances oder Installationen schaffen kann. Zugleich haben Sie auch die Institution dafür gegründet. Gibt es bei Ihnen ein generelles Interesse, gelegentlich auf die andere Seite, die des Auftraggebers, zu wechseln?*

Ich bin davon überzeugt, dass die meisten Architekten zu passiv sind. Nur Entwerfen reicht mir nicht. Architekten müssen Programme vorschlagen, Konventionen von Bestehendem hinterfragen und fähig sein, auf beiden Seiten zu arbeiten. Für „The Shed“ gab es keinen Auftraggeber, am Anfang gab es nur David Rockwell und unser Studio. 2008 hatte die Stadt, die im Besitz dieses Grundstückes ist, zu Ideen dafür aufgerufen. Jeder konnte teilnehmen, einzige Bedingung war eine kulturelle Nutzung. Wir schlugen eine neue Kulturinstitution vor, die bildende und darstellende Künste sowie Kreativwirtschaft zu-

sammenbringt. Es gab auch ein erstes Finanzierungs-konzept. Über einige Jahre haben wir dieses Projekt weiterentwickelt, ohne zu wissen, ob es jemals gebaut werden würde. Ein entscheidender Impulsgeber für die Realisierung war dann unter anderem Daniel L. Doctoroff, der ehemalige stellvertretende Bürgermeister von New York. Was mich antreibt, ist meine Neugier. Es geht nicht um Geld oder darum, berühmt zu sein. Ich suche nach Dingen, die mich herausfordern. Deswegen mache ich auch nicht gern Dinge mehrmals. Man holt das Beste aus sich heraus, wenn man etwas Neues tut. Ich glaube ernsthaft, man sollte sich Dingen annehmen für die man im herkömmlichen Sinne nicht „qualifiziert“ ist. Vor The Mile-Long Opera hatte ich noch nie eine Oper konzipiert – aber ich war auch nicht in irgendwelchen Ängsten gefangen.

Die Fragen stellte Nadin Heinrich.

## Triumph des Drillens

Als wär's ein Stück von Kalaschnikow: Pinar Karabulut zerlegt Tschschows „Drei Schwestern“ im Schauspiel Köln

In dieser trübseligen Gesellschaft macht der Schauspieler Peter Knaack eine lebende Figur. Der Darsteller des Kommandeurs Werschinin in Pinar Karabuluts Inszenierung von Anton Tschschows „Drei Schwestern“ im Schauspiel Köln trägt seine lächerliche Uniform mit Würde. Teresa Vergho hat den Offizieren Buckel in die Jacken genäht. Die Repräsentanten der Männlichkeit im abgelegenen Städtchen sind Krüppel, ohne ein Schlachtfeld betreten zu haben. Vom Salutieren verformt: Die einseitige Ausbildung ließ alle Wachstumsenergie in einen Unglückswurmfortsatz schießen. Werschinins Brust ist breit, doch Knaack macht sich schmal, als wollte er sich freiwillig melden für einen Einsatz als Birkenblatt im Poesiealbum. Ausgebleicht ist seine Gesichtsfarbe, wie bei einem Delinquenten, der nach jahrelanger Einzelhaft einem Erschießungskommando vorgeführt wird, aber die Augen blitzen, wie wenn er dem „Feuer frei!“ hätte zuvorkommen wollen. So grüßt uns doch kein Todgeweihter!

Das denkt sich Mascha, die mittlere Schwester, als ihr am Namenstag Irinas, der jüngsten, der Überraschungsgast vorgestellt wird. Der Funke springt auch ins Publikum im Depot in Köln-Mülheim über. Knaack stattet seinen Melancholiker mit Formgefühl aus, lässt ihn Kunstpausen setzen, um den als illusorisch durchschauten Wunsch, die Zeit anhalten zu können, wenigstens im Sprachgestoß zu markieren. Und so wird er zur Verkörperung des Gedankens, dass die Zerstörung der Formen, die Verwischung der Zäsuren, welche die Inszenierung treibt, doch nicht alternativlos sein muss. Die Akte gehen ebenso ineinander über wie die Schwestern (Susanne Wolff, Yvon Jansen, Katharina Schmalenberg), die alle blonde Perücken und aufgeblasene Winterjacken in grellen Farben tragen.

Diese unförmigen Panzer, die in ihrer Überdeutlichkeit erkennbar nichts von der Trivialität des Schicksals abfedern und fernhalten, deuten voraus auf das fundamentale Requisite, das während der Namenstagsfeier auf die Bühne gehievt wird: Bettina Pommer hat einen aufblasbaren

Untergrund fabriziert, auf dem die unbeschäftigten Herrschaften (die Dienerfiguren sind gestrichen) zum Zeichen ihrer kläglichen Abgehobenheit herumspringen, wenn sie nicht neben der Hüpfbastion herumstehen. Wie die Sonne hier nicht aufgeht, so geht auch nichts und nie-

mand ab. Ist es nun aber nicht so, dass Knaack sich wenigstens Mühe gibt, während der unlustigen Tollerien steif zu bleiben, zum Zeichen dafür, dass Werschinin auch in den ewigen Klagen über seine kranke Frau Subjekt sein will und nicht bloß Spielfigur? Oder bilden wir uns das ein?

Mascha hat zum schwarzen Lackkleid Rouge aufgelegt, in einem Ritual des selbstparodistischen Nihilismus: Man glaubt nicht, dass noch etwas kommt, aber man kann ja nie wissen. Ähnlich geht es den Zuschauern, zumal den Abonnenten unter uns: Jeder Theaterbesuch ist, was Samuel Johnson von der zweiten Ehe sagte, ein Triumph der Hoffnung über die Erfahrung. Mascha ist mit ihrem alten Lehrer verheiratet, der seiner Schwägerin die von ihm verfasste Geschichte der Schule zum Geschenk macht. Das Regiekonzept ist für ein Publikum gedacht, das Tschschow in der Schule durchgekaut hat. Lernziel beim Nachsitzen: Wir sollen uns den Wunsch nach Identifikation aus dem Kopf schlagen.

Die Schauspieler nehmen ihren Zungenschlag nicht zugunsten eines gemäßigten Tonfalls zurück, der die Ahnung einer geteilten sozialen Welt wecken könnte. Das Stück wird in die Einzelteile zerlegt, Dialoge, an denen das Gemachte, Schablonenhafte hervortritt. Wie Bauerntölpel schlagen die von Gott und der Welt ausgemusterten Unzeitgenossen auf dem schwankenden Plastikgrund aufeinander ein: Waffen sind aufgepumpte Symbole wie eine Wolke – Phrasendreschflegel.

Vor der Pause wird die Luft aus dem Unterbau gelassen; die phantasielosen Phantasten versinken in der Luftmatratzenzunge. Aber nicht einmal auf die Kunst des spurlosen Untergehens verstehen sie sich. Einer nach dem anderen wird in der Endlosschleife eines weggeworfenen Satzes festgehalten. Bei Werschinin ist es die leere Drohung, die Mascha auch nicht mehr tiefer ins Unglück stürzen kann: „Ich muss gehen, ich muss los.“

Peter Knaack tanzt auf der Stelle, und als könnte er Energie abzweigen aus der schieren Kraft des Drillens, leuchten seine Augen immer stärker, wetteifernd mit der Wand aus LED-Birnen, die einen fatalistischen Fließtext zum rasenden Stillstand im Vordergrund liefert. Aber wenn wir uns in die Vorstellung verliebt hatten, dass Knaacks Werschinin sich für ein anderes Leben, eine bessere Aufführung bereithalte, so nötig uns sein Solo zu dem Eingeständnis, dass er mit all seiner Virtuosität auch nur ein Teil des didaktischen Apparats ist. PATRICK BAHNERS



Beweglich wie eine Drohne im Auge der Liebe, star wie die Panzer im Konzept der Regie: Peter Knaack als Oberleutnant Werschinin Foto Krafft Angerer

## Geklontes Gedenken

China baut Shakespeare-Häuser nach

Die südöstliche Provinz Jiangxi wird demnächst ein neues Beispiel für die von den Chinesen auf vielen Gebieten verfeinerte Kopierkultur bieten. Die Stadt Fuzhou will im Rahmen der Förderung von Tourismus und Kultur ein Stratford-upon-Avon-Viertel bauen, in dem Shakespeares Geburts- und Sterbehäuser so originalgetreu wie möglich nachgebaut werden. Zu diesem Zweck hat Fuzhou soeben nach zweijährigen Verhandlungen einen Vertrag ab-

geschlossen mit dem Shakespeare's Birthplace Trust, der gemeinnützigen Stiftung, die seit 1847 die fünf Häuser und Gärten in und um die Geburtsstadt des Dichters mit Bezügen zu ihm und seiner Familie betreut. Zum Schutz der Marke Shakespeare erfordern alle Phasen vom Entwurf bis hin zur Ausführung die Zustimmung der Stiftung. Sie wird gegen einen ungenannten Betrag Fachwissen beisteuern, um Authentizität zu gewährleisten. Das Geburtshaus steht noch und kann kopiert werden. Dagegen wurde das Sterbehaus 1702 abgerissen; in Fuzhou soll es nun anhand von archäologischen Forschungen wiederer-

hen. Das Shakespeare-Viertel ist Teil eines geplanten neuen Freizeitvorortes namens San Weng (Drei Meister). Dort will Fuzhou auf einem knappen Quadratkilometer drei große Dichter aus Ost und West feiern, die alle im Jahr 1616 gestorben sind: Shakespeare, Cervantes und den aus der Provinz Jiangxi stammenden Bühnenautor Tang Xianzu. Nachdem der Kreis Bo-luo in der Provinz Guangdong vor einigen Jahren schon das malerische österreichische Städtchen Hallstatt geklont hat, ist dieser Teil des Salzammerguts von chinesischen Touristen überlaufen, die nun das Original besichtigen wollen. G.T.

## Im Bauch des Algorithmus

Komponist und Medienkünstler: Ryoji Ikeda in Amsterdam

AMSTERDAM, im Oktober Klicks, Piepser, Bässe und tiefe Sinuswellen. Eigentlich will man gar nicht so genau wissen, wie sich das Innere der ausufernden Programme anhört, die den Lauf der Finanzmärkte zum Einsturz bringen können. Den Wetterbericht ausrechnen oder Vorhersagen über das Klima treffen. Der Japaner Ryoji Ikeda zeigt da weniger Berührungängste. Er kann der Datenflut dieser scheinbar unausweichlich an Macht gewinnenden Systeme so etwas wie akustisch-visuelle Schönheit abgewinnen, wenn auch nur in abgedunkelten Raumböhlen. Seine technisch ausgefeilten Projekte, von Installationen in Museen über Konzerte als Musiker bis zu Theaterarbeiten, halten ihn auf Trab. Ob zuletzt in Paris, Moskau, Sydney oder aktuell im Amsterdamer Filmmuseum Eye, wo schon Hito Steyerl, William Kentridge oder Tacita Dean ihre persönliche Schnittstelle mit dem Filmgenre ausloteten. Ikeda reißt sich in diese Gesellschaft geschmeidig ein. Er choreographiert Zahlencodes auf riesigen Projektionsflächen zu immer neuen Varianten eines Ornaments, das stets in Bewegung bleibt. Das gilt auch für die Besucher. Kommt eine Bodenprojektion ins Spiel, und das geschieht häufig, weil Ikeda den Spaßcharakter seiner eskapistischen Digitalwelten geradezu herausfordert, betreten ganze Familien das Interaktionsfeld und zeigen sich überwältigt von dem mathematisch wertvollen Durcheinander.

Das Gehirn der Maschinen braucht bekanntlich keinen Schlaf. Weswegen man mit Stille in den meditativ flackernden Inszenierungen nicht rechnen sollte. Mal entwickelt die computergenerierte Tonspur einen ohrenbetäubenden Klang. Dann steigert sie sich entlang von kunstvoll atomisierten Partikeln zu einem terrestrischen Rauschen.

Die Arbeit „data.scan“ ist Teil von Ikedas Projekt „datamatics“, an dem er seit 2006 arbeitet. Wie nehmen wir Datenlawinen wahr? Diese Frage erforscht er entlang der Ergebnisse des Humangenomprojekts und astronomischer Forschungen zu den Koordinaten eines Sternensystems. Es ist abstraktes Material, das Ikeda in Sounds und Bilder übersetzt. Nicht ohne dabei auf eine bedrohliche Botschaft zu verzichten: Es gibt kein Gebiet des Universums, das Algorithmen früher oder später nicht entziffern, kategorisieren und unter Kontrolle bringen könnten. Damit bereitet „433“ gleich doppeltes Vergnügen. Die Hommage an das berühmteste Musikstück John Cages möchte den Wert, wenn nicht die Unmöglichkeit der Stille diskutieren, bevor die sinfonischen Geräusch-

wolken in den benachbarten Großräumen die Synapsen beanspruchen. Auch dieser Transfer gelingt Ikeda mühelos. Ein 16-mm-Filmstreifen mit der exakten Länge von vier Minuten und 33 Sekunden übernimmt die Rolle des stumm an der Wand ausharrenden Bildträgers.

Nun kann die Beschallung ihren Lauf nehmen. Die ersten Schritte auf „data.gram“ sind zwar wacklig, aber das Eintauchen in die unablässig fließende Bodenprojektion generiert schnell einen Mehrwert: Je stärker man selbst zur Projektionsfläche für molekulare Strukturen mutiert, desto weniger ängstigt der unablässig atmende Mikrokosmos-Strom. Das Bad im Datenmeer beansprucht eine halbe Ewigkeit. Umso überraschter ist man beim Anblick des atelierfrischen, Verzeihung, programmierfrischen, „Punkts ohne Wiederkehr“. Dem riesigen schwarzen Loch, das von einem gleißenden weißen Licht umrandet ist, geht jegliche Zahlen-Romantik ab. Der dazugehörige infernalische Lärm lässt keinen Zweifel daran, dass man am Tor zur Unendlichkeit steht. Perspektivisch plaziert am Ende eines Korridors, zieht diese schwarze Sonne, ähnlich den vielen Schwestern des Zero-Künstlers Otto Piene, magisch in die Tiefe. Lichtgestirbt und zugleich vom metaphysischen Nahtoderlebnis beflügelt, ist man für den Höhepunkt der synchron der Schwerkraft trotzend den Riesenleinwände von „data.tron [3 SXGA+version]“ und „the radar [3 WUXGA version A]“ bestens gewappnet. Da ist es wieder, das Überangebot an Zahlen, Linien, Daten und Pixeln, die sich zum Barcode bündeln, nur um Sekunden später ein graphisches Ballett aufzuführen. Gehorcht die Reduktion hier dem Zufallsprinzip, übernehmen auf dem „Radar“ im Finale dieser technologischen Reise Bilder von Mikroskopen und anderen wissenschaftlichen Instrumenten das Kommando.

Gitter und Diagramme sortieren ein Netzwerk aus Planeten, viele von ihnen firmieren noch unter „unbekannte Größe“. In die schwarzweiße Ödnis schieben sich plötzlich farbesättigte Wettermuster hinein. Beinahe muten diese Repräsentationsmodelle wie eine Ode an die unstillbare Neugier des Menschen, unbekannte Welten zu erforschen. Ihre Vermessung gleicht bei Ikeda einem so sinnlichen wie automatisierten Scannen, einem Abtasten der eigenen Sinnesorgane, die sich bei aller verkopften Strenge des Gesehenen ganz und gar dem Fühlen hingeben sollten. ALEXANDRA WACH

Ryoji Ikeda. Im Eye Filmmuseum, Amsterdam; bis zum 2. Dezember. Kein Katalog.