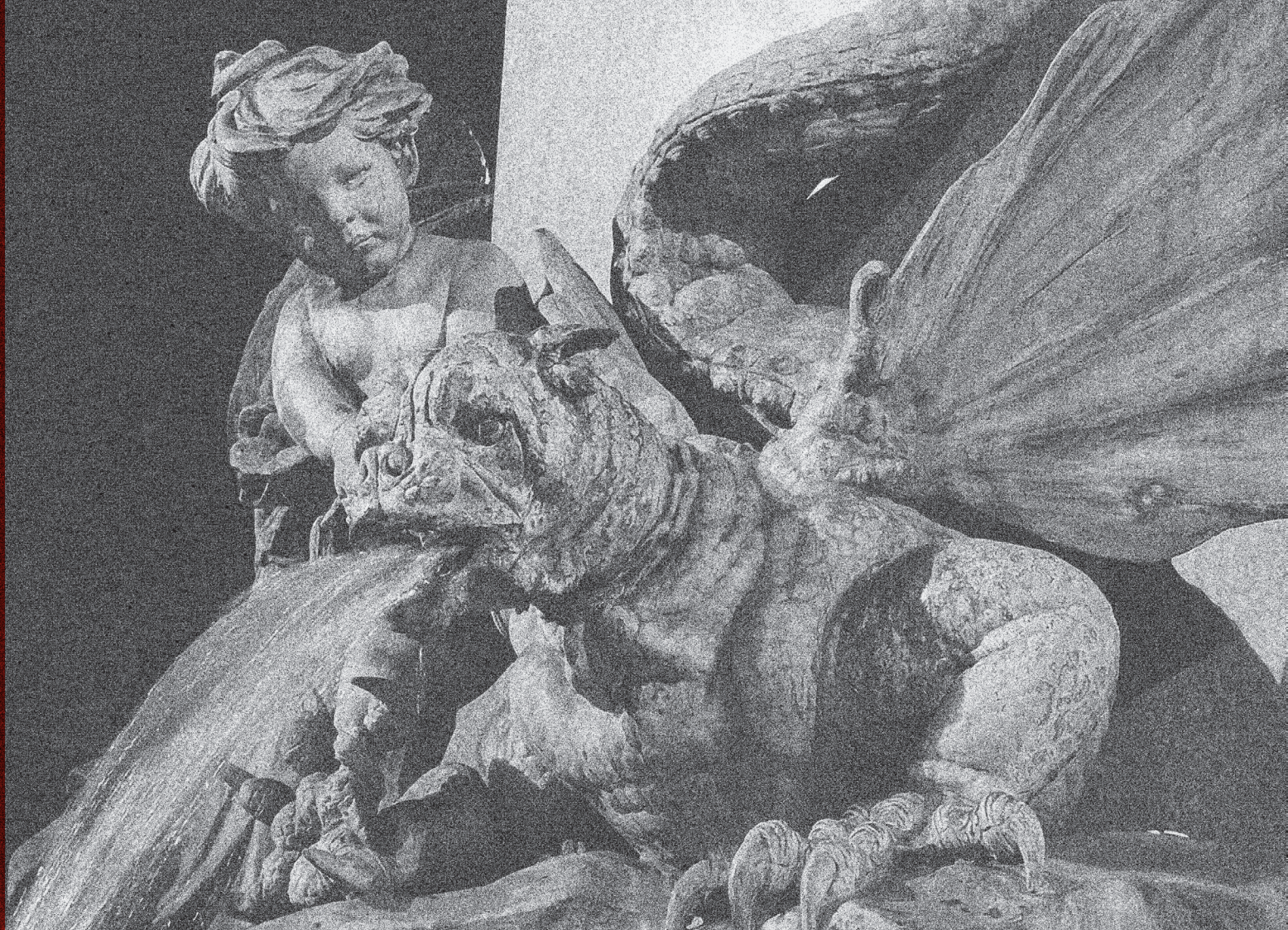




OBJECTS OF ORDER

Aus der Serie *Interior Exterior*
von Francis B. Meier

Einzelne Beobachtungen, Situationen und Figuren dieses Textes
beruhen auf realen Gegebenheiten;
andere wurden verdichtet, verändert oder fiktionalisiert.

Eine Taube irrt in der Unterführung umher, ihr Flattern unruhig, beinahe verzweifelt. In diesem rastlosen Schlagen der Flügel liegt etwas Übersteigertes, beinahe Ekstatisches. Erst beim genaueren Hinsehen erkennt man ihren verletzten Flügel, der seiner Aufgabe nicht mehr nachkommt. Sie sammelt immer wieder ihre Kräfte, hebt ab, will sich selbst widerlegen, den Körper noch einmal allein durch Willen überlisten. Während die meisten Passanten gleichgültig an ihr vorbeigehen, bleiben einige zögerlich und ohne zu intervenieren stehen – ratlos, irritiert. Wie von einer Störfrequenz erfasst, schlägt sie immer wieder auf den Boden – ein hartes, wiederkehrendes Geräusch.

Erst eine Durchsage reisst mich wieder aus diesem hypnotischen Zustand heraus. Mit einem Mal erinnere ich mich an mein eigentliches Vorhaben: das Landesmuseum, die Carl-Jung-Ausstellung. Noch eine Stunde bleibt, bevor das Museum schliesst. Ich verlasse den Bahnhof über eine neue Rolltreppe und werde in ein scheinbar utopisches, mir noch unbekanntes Stadtbild emporgehoben. Riesige, klotzähnliche Gebäudekomplexe zeichnen plötzlich einen Ort, der früher von alten Bahngleisen und Mulden geprägt war. Diese makellos gewarteten, jeder Patina beraubten Oberflächen ragen auf, unheimlich in ihrer Kälte, gedankenlose Gestirne ohne Tiefe, ohne innere Bewegung.

Das unermüdliche Polieren lässt einen unruhig zurück. Dabei scheint etwas Wesentliches verloren gegangen zu sein. In dem Moment beschwört ein Obdachloser: «Bald brennen wir alle. Ich sag's euch – die Hütte brennt.»

Er steht da, als hätte ihn dieser Ort nicht vorgesehen – ein Störmoment im geordneten Gefüge. Seine Worte lösen sich kaum vom Lärm der Strassen und wirken doch wie ein fremder Einschlag, wie die Warnung eines Wahnsinnigen, der am Rand steht und den Untergang ausspricht.

Sie lösen sich von ihm und kehren wieder, leiser, aber beharrlich.

«Bald brennen wir alle. Ich sag's euch – die Hütte brennt.»

Ich bleibe einen Moment stehen. Irgendetwas wirkt entrückt. Irgendetwas war anders. Die Menschen erscheinen mir fader als sonst. Jene Reserviertheit, jene Art des Auftretens, die hier so selbstverständlich und typisch ist, wirkt plötzlich ins Groteske gesteigert; sie sind in einen passiven Sog geraten, aus dem sie nicht mehr entkommen. Noch während sich dieser Gedanke formt, durchschneidet das schrille Quietschen einer Strassenbahn die Szene. Die Türen öffnen sich, und ich steige ins Tram.

Nur wenige Haltestellen später taucht durch die klaren Fenster das Denkmal Alfred Eschers auf. An der nächsten Station steige ich aus.

Der Eindruck setzt sich fort: die gleichen Fahnen am gleichen Ort, die frivolen Brunnen, die seit der Jahrhundertwende an denselben Stellen vor sich hin plätschern.

Ich gehe auf die kleine Verkehrsinsel zu, auf der Escher thront. Zum ersten Mal kommt es mir in den Sinn, die imposante Skulptur genauer zu betrachten. Am Sockel, dort, wo der Blick der Vorübergehenden selten verweilt, drängt sich ein anderes Bild auf als das der aufrechten, beherrschten Gestalt darüber. Aus der Bronze treten Fratzen, Tiere, Bestien hervor, ineinander verschlungen, angespannt, von einer höllischen Unruhe. Es sind gezähmte Tiere, Sinnbilder jener rohen Naturkräfte, die gebändigt und beherrscht werden sollten, so wie auch das Gotthardmassiv im Namen des Fortschritts durchdrungen wurde. In ihnen liegt eine Spannung – das Unruhige bleibt unbesiegt, unaufgelöst, lediglich verdrängt, um zu später Stunde wiederzukehren. Einen Moment lang halte ich inne, in der kindlichen Erwartung, eine dieser Formen könnte sich lösen und ihre Starre abschütteln. Nichts regt sich. Der Blick hält sich noch kurz an ihnen fest. Der Verkehr zieht in gleichmässigen Strömen an mir vorbei, Autos schieben sich dicht aufeinander, niemand hält inne, nichts gerät aus dem Takt. Die Annäherung an das Landesmuseum verändert die Szenerie kaum merklich. Die Geräusche werden gedämpfter, die Bewegungen langsamer. Die historistische Kulisse des Museums mit ihren Türmen und Zinnen vermittelt den Eindruck, hier sei Geschichte bereits zu einer gemeinsamen Erzählung geordnet worden. Während ich den Platz überquere, trete ich durch das schwere Portal. Für einen kurzen Moment bleibe ich im Eingangsbereich stehen. Es riecht nach Stein, nach Holz, nach etwas Konserviertem. Hinter dem Tresen sitzt eine Aufseherin, reglos, beinahe Teil der Szenerie. Ihr Blick hebt sich kurz, bleibt einen Moment an mir hängen. Eine kurze Abfolge routinierter Fragen, dann reicht sie mir das Ticket. Als ich mich vom Tresen entferne, höre ich hinter mir, wie sie denselben Satz bereits zu den beiden Frauen sagt, die nun vor ihr stehen.

Beim Weitergehen öffnet sich der Raum nicht einfach – er legt sich in Schichten frei, man gerät tiefer unter die Oberfläche der Dinge. So wie im Alpenmassiv einst mit Geduld, Technik und unbeirrbarem Willen gebohrt wurde, begann man später auf ähnliche Weise in der menschlichen Psyche zu graben, sie zu ordnen, zu disziplinieren. Es war eine Praxis, die mitunter weniger von Erkenntnis als von einem vermeintlichen Wissen getragen schien: Menschen wurden gefesselt, geschockt, eingesperrt: Es galt, das Abweichende aus ihnen auszutreiben, das Unruhige, das Widerständige, durch Zwang aus dem Innersten zu lösen und in die Ordnung zurückzuführen. Ein Arzt jener Zeit formulierte diese Logik offen: «Der Irre muss nicht nur bezähmt, sondern zur Selbstbeherrschung gezwungen werden; erst in dieser Zwangsumgebung findet er die Disziplin seines denkenden Geistes wieder.»

Hinter Glas, sauber ausgeleuchtet, liegen die Instrumente jener

Ordnung:
Fixiergurt
Elektrode
Isolierhandschuh
Schockapparat
Sedierungsspritze
Zwangsjacke

Etwas weiter, in einer schmalen Vitrine, ein Entlassungszeugnis:

«Bekannt wurde, dass er sich müssig verhielt, unpassende Gedanken äusserte und sich den Weisungen seines Arbeitgebers nicht mehr zu fügen wünschte.»

Darunter, aus einem weiteren Dossier:

«Nach mehrmonatiger Behandlung zeigt die Patientin kein aufschnellendes Wesen mehr, sondern verhält sich ruhig und unterwürfig.»

Die Sätze liegen da, nüchtern, in sauberer Typografie, und in dieser Sachlichkeit wirkt eine Form konservierter Gewalt fort. Kein Ausruf, kein Zweifel, kein sichtbarer Rest von dem, was ihnen vorausgegangen sein muss. Alles ist bereinigt, gefasst, archiviert. Das eigentlich Befremdliche liegt vielleicht gerade in dieser Abwesenheit: Die Patientin selbst ist verschwunden, zurück bleibt nur ein gefilterter Rest ihres Wesens, reduziert auf wenige, beschwichtigende Zeilen.

Sehr rasch entfernt sich die Ausstellung von diesen archaischen Instrumenten der Disziplin. Die schweren Apparate treten zurück, Riemen, Masken und Elektroschockgeräte verschwinden aus dem Blickfeld. Sie wirken wie Relikte einer vergangenen Epoche, deren Dunkel man hinter sich zu lassen hofft. Die Ausstellung verwandelt sich in etwas, das weniger an ein Labor erinnert als an eine eigentümliche Kathedrale der Innerlichkeit. An den Wänden hängen die farbigen, geometrischen Mandalas von Emma Kunz. Daneben die Zeichnungen von Jungs Patienten – verschlungene Linien, Spiralen, Strahlenfelder, Bilder, die von einem Geist erzählen, der sich selbst zu verstehen versucht, der nach Authentizität ruft und damit vielleicht schon den Keim eines neuen Stils legt, der bald wieder imitiert werden wird.

Beim Weitergehen bleiben die rostigen Fesseln und Zwangsjacken dennoch im Hintergrund präsent. Gerade in der Brutalität dieser Praktiken liegt eine eigentümliche Wahrheit. In ihrer Rohheit erzählen sie vielleicht mehr über menschliche Zustände als all die späteren Versuche, das Innere in Farben und Symbolen zu erlösen.

Riemen, Fesseln, Zwangsjacken zeigen den Menschen in einer Form, die schwer auszuhalten ist. In ihrer unbeholfenen Brutalität wirken sie womöglich ehrlicher als die nackten Körper, die später auf den Hügeln des Monte Verità nach Befreiung suchten – und vielleicht wird gerade in diesen rohen Apparaten etwas sichtbar, das sich in all den späteren Symbolen und Farben längst wieder verloren hat.

Es sind Relikte aus einer Zeit, in der Schmerz noch eine sichtbare Gestalt annahm. Was im Innern des Menschen tobte – Wahnsinn, Verzweiflung, Raserei – wurde in Eisen und Stoff gefasst. Das Unsichtbare erhält in ihnen eine materielle Form. So sind sie mehr als blosses Hilfsmittel. In ihrer stumpfen Materialität zeigen sie eine Macht, die innere Qual in etwas Sichtbares und Verwaltbares verwandelt – in ein Objekt, das schweigend von einem unsagbaren Zustand berichtet.

In einer der Vitrinen stehen die physiognomischen Gesichtsmodelle des schottischen Psychiaters Sir Alexander Morison, der überzeugt war, Wahnsinn lasse sich an der Architektur des Gesichts ablesen. Stirn, Kiefer, Augenpartie – jede Form sollte ein Hinweis sein, jede Asymmetrie ein Symptom. Es war der Versuch, das Innere an der Oberfläche lesbar zu machen, der Körper trug seine Abweichung bereits offen zur Schau. Zu sehen sind gespannte Kiefer, starr geöffnete Augen, verkrampfte Münder, maskenhafte Gesichter zwischen Melancholie, Manie und Verwahrlosung. In manchen ist der Schmerz in den Gesichtszügen erstarrt.

Nicht mehr allzu aufmerksam gehe ich durch den restlichen Teil der Ausstellung, bis ich schliesslich in einen Raum gelange, der an Freuds Praxis erinnert, mit den persischen Teppichen und den Kissen, auf deren Mustern, so scheint es, Generationen von Gedanken geruht haben müssen. Ich lasse mich für einen Moment nieder. Zwischen Mustern, Kissen und dieser museal gewordenen Intimität drängt sich die Frage auf, welchen disziplinierenden und kontrollierenden Objekten man selbst ausgesetzt war, welchen Dingen, die einen formten, die einen stimmten, die beruhigten, die zur Konzentration anhielten und zugleich eine bestimmte Haltung hervorriefen, die sich über die Jahre hinweg unmerklich in den Körper eingeschrieben hatten. Ich beginne, sie mir in einem weissen, beinahe sterilen Raum vorzustellen, sorgfältig voneinander getrennt, aus der Erinnerung selbst herausgelöst. Objekte, ausgestellt wie Produkte, die man betrachten, vielleicht sogar erwerben könnte.

Ein Schreibtisch
Eine Schulbank
Eine Garderobe
Ein Kamm

In diesem Bild wird mir bewusst, dass jede dieser Formen eine leise Regung in sich trägt, eine kleine Ordnung des Verhaltens, die sich über die Jahre hinweg unmerklich in den Körper eingeschrieben hat, kaum wahrnehmbar und doch beständig.

Mein Gesicht zeigt sich anders aus, wenn ich auf der Toilette in den Spiegel schaue. Ich mustere es länger als gewöhnlich. Lässt sich dort etwas ablesen, das mir bisher entgangen war? Das Begleitschreiben zu Morisons Visagen kommt mir wieder in den Sinn:

«Die Stirn verrät die Anlage des Geistes.»

«Im Blick zeigt sich die Ordnung oder Unordnung des Inneren.»

«Der Mund offenbart Trieb, Mass und moralische Disziplin.»

«Jede Abweichung der Symmetrie trägt den Hinweis auf einen verborgenen Zustand.»

«Das Gesicht ist nicht Maske, sondern Protokoll.»

Mir erscheint der eigene Ausdruck fremd. Auch mein Gesicht trägt längst die Spuren jener Ausdrücke, die es im Lauf der Jahre zu lernen hatte. Als ich das Museum verlasse, hat sich der Platz davor gefüllt. Die Sonne steht tief, auf den Stufen sitzen Menschen, essen Eis, lachen. Im Gesicht einer Frau bleibt das Lächeln einen Moment zu lange stehen, bevor es wieder absinkt. Zwei Männer hören einander mit kleinen, beinahe synchronen Bewegungen zu, ihre Mienen wirken aufmerksam, ohne sich wirklich zu verändern. Jemand zieht die Lippen ein wenig zurück, nickt mehrmals hintereinander, als müsse Zustimmung sichtbar gemacht werden. Ein anderer hält sein Glas vor dem Mund, den Blick ins Leere gerichtet, während das Gespräch um ihn weiterläuft. Alles wirkt leicht, sorglos. Eingetübte Oberflächen, geformt durch Wiederholung, Haltung und Anpassung.