**Zeitschrift:** Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino

**Herausgeber:** Stiftung Filmbulletin

**Band:** 36 (1994)

**Heft:** 194

**Artikel:** Neue Medien und alte Meister : ein Gespräch mit Peter Greenaway über Grenzgänge zwischen bildender Kunst, Theater und Film

**Autor:** Beyer, Thorsten / Danek, Sabine / Greenaway, Peter

**DOI:** https://doi.org/10.5169/seals-867072

**Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

**Conditions d'utilisation**

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

**Terms of use**

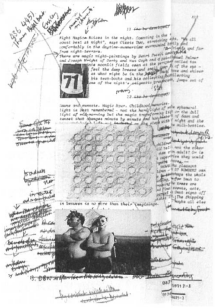
The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

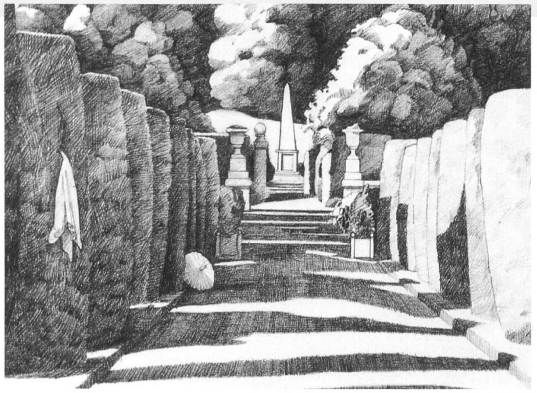
**Download PDF:** 09.01.2026

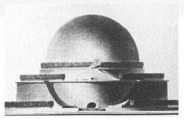
**ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch**

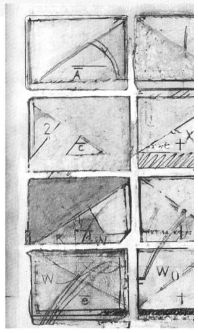
# Neue Medien und alte Meister

## Ein Gespräch mit Peter Greenaway über Grenzgänge zwischen bildender Kunst, Theater und Film

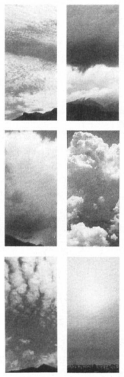








2



Peter Greenaway gilt als der innovativste Filmemacher des europäischen Kinos. Seine Filme sind Diskurse über die Künste: komplexe kunstgeschichtliche Verweise treffen auf avantgardistische Erzählformen und einen Umgang mit dem Medium Film, der die Regeln unseres Sehens stets mitreflektiert. Erregte THE DRAUGHTSMAN'S CONTRACT (1984) zuerst nur unter Cineasten Aufsehen, so gelang ihm 1989 mit THE COOK, THE THIEF, HIS WIFE AND HER LOVER der internationale Durchbruch. In der letzten Zeit ist er ausserdem erfolgreich als Ausstellungsmacher tätig. Neben Ausstellungen in Rotterdam und Wien, konzipierte er 1992 für den Louvre in Paris «Le bruit des nuages/Flying out of this world», eine Ausstellung, die die Sehnsucht des Menschen zu fliegen thematisiert. Er ist aber auch kein Ausstellungsmacher im konventionellen Sinne. Orientieren sich seine Filme an den Gestaltungsregeln der bildenden Kunst, so sind seine Ausstellungen multimediale Installationen, die mit den Mitteln der Kinematographie arbeiten: lebende Skulpturen, dramatische Lichteffekte und unterschiedlichste Geräuschkulissen tauchen den Betrachter in eine synästhetische Erlebniswelt.

**FILMBULLETIN** Gibt es konkrete Gründe in Ihrer Arbeit als Filmregisseur, die Sie veranlasst haben, sich zunehmend auf das Konzipieren von Ausstellungen zu konzentrieren?

**PETER GREENAWAY** Ich leide zur Zeit unter einer beträchtlichen Ernüchterung dem Kino gegenüber, was auch THE BABY OF MÂCON betrifft, und ich hatte das Glück, in den letzten vier, fünf Jahren verschiedene Ausstellungen entwerfen zu können. Die erste war in Rotterdam und hiess «The Physical Self». Sie veranschaulichte mein Interesse an physischer, körperlicher Realität. Manche der Ideen zu dieser Ausstellung führten dazu, mich näher mit Darstellungen von Geburt, Stillen und den ersten Kindheitsjahren zu beschäftigen, die speziell in der Malerei des vierzehnten und fünfzehnten Jahrhunderts behandelt wurden und in der Kollektion des Boymans-van-Beuningen-Museum in Rotterdam einen grossen Teil der Sammlung ausmachen. Ebenfalls eine zentrale Rolle spielte die Fotografie von Toscani, die sehr unterschiedliche Reaktionen in England auslöste.

Die wahrscheinlich interessanteste Ausstellung «100 objects to represent the world» fand in Wien statt. Ich bekam eine Menge Einladungen, diese quasi Einkaufsliste der «100 Objekte zeigen die Welt» in Rio, Tokio, Peking, St. Petersburg und auch Johannesburg unter den jeweils gegebenen kulturellen Umständen zu reinterpretieren.

**FILMBULLETIN** Womit beschäftigen sich Ihre nächsten Projekte auf diesem Gebiet?

**PETER GREENAWAY** Die neuste Ausstellung findet seit April dieses Jahres in Genf statt und ist ein Projekt, das «Stairs» genannt wird. Ich beleuchte die ganze Stadt, die Kathedrale, die Fontäne im See, das Opernhaus und das Kunstmuseum. Und es wurden hundert grosse Treppen errichtet, eine Reminiszenz an DROWNING BY NUMBERS. Jede von ihnen hat eine Aussichtsplattform, die einen bestimmten Teil der Stadt einrahmt. Manche der Aussichtspunkte sind sehr touristisch, manche banal und manche vielleicht gefährlich. Das Thema des Rahmens war in meinen Filmen schon immer von zentraler Bedeutung, ich versuche zu reflektieren, warum die bildende Kunst seit der Renaissance so versessen darauf war, die Welt in einen Rahmen zu zwängen. Im Theater entspricht dies der Guckkastenbühne. Die Rahmung konstituierte im sechzehnten Jahrhundert die Wahrheit, was von Anfang an auch für den Film, wie das Fernsehen galt.

> «Ich versuche zu reflektieren, warum die bildende Kunst seit der Renaissance so versessen darauf war, die Welt in einen Rahmen zu zwängen.»

Mit dieser Ausstellung versuche ich, das Konzept der Rahmung aus dem Kino heraus in öffentliche Räume, öffentliche Situationen zu bringen. So kann sich, entgegen den Beschränkungen im Kino, vierundzwanzig Stunden lang kontinuierlich die Situation verändern: man könnte zum Beispiel an einem Tag einen Mann sehen, der seinen Hund ausführt, am nächsten wie der Hund den Mann beisst, und am dritten sogar, wie der Mann den Hund beisst.

Die zweite Ausstellung wird, verstreut über Spanien, in Barcelona, Madrid und Bilbao stattfinden. Es gilt, ein Publikum auf tausend Sitzen zu versammeln, es wird an drei Abenden drei Vorstellungen, um sechs, neun und zwölf Uhr, geben, alle Sitze werden numeriert. Es geht wieder sehr stark um die Zuschauer. Einer der Sitze ist der Thron des spanischen Königs, weitere fünf stehen im Fussballstadion von Real Madrid, und da zeitlich alles genau festgelegt ist, weiss jeder einzelne um sechs Uhr, dass er Teil eines tausendköpfigen Publikums ist, verteilt über das ganze Land, das jedoch nicht dasselbe Ereignis, sondern eine Serie von Phänomenen betrachtet.

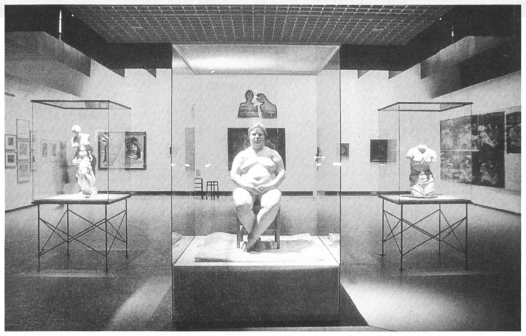
Die dritte Ausstellung wird wahrscheinlich in Prag stattfinden und von Schauspielern handeln, die folgende in Sidney vielleicht von Souffleuren. Nach Ausstellungen in Warschau, Peking und Tokio wird die letzte in Verbindung mit dem Guggenheim Museum in New York im Jahre 2000 stattfinden.

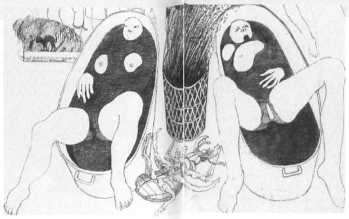
Die Motivation, die für mich hinter all diesen Projekten steht, ist, die festgelegte Kinosituation, in der der Zuschauer passiv im Dunkeln sitzt und in eine Richtung guckt, um ein illusionistisches Objekt auf einer flachen Leinwand zu betrachten, zu überwinden. Ein weiterer Grund ist, dass Film keine Materialität besitzt, ausserdem zwingt er den Zuschauer in eine passive Situation, in der der Regisseur die Zeit für ihn gestaltet, strukturiert.

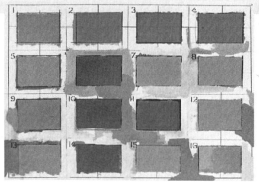
**FILMBULLETIN** Haben Sie jemals darüber nachgedacht, als Theater-Regisseur zu arbeiten? Ihre Ausstellungen haben etwas Theaterhaftes, in der Art von Robert Wilson, der in den siebziger Jahren ein Stück inszenierte, das mehrere Tage auf mehreren Hügeln in der Wüste stattfand.

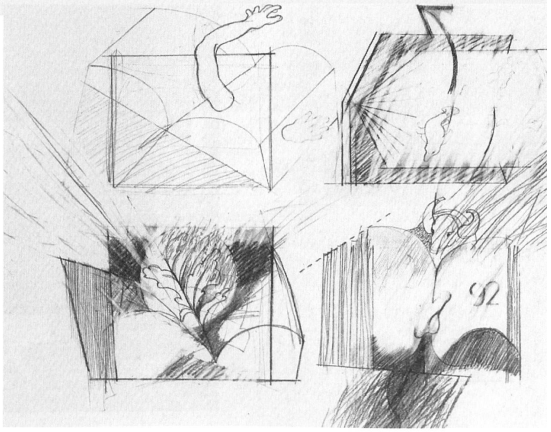
**PETER GREENAWAY** Es ist interessant, dass Sie gerade Robert Wilson ansprechen. Einer der Komponisten, mit denen er zusammengearbeitet hat, ist der Holländer Luis Andersson, mit dem zusammen ich zwei Fernsehfilme gemacht habe. Und schon vor zwei Jahren hat uns die Oper in Amsterdam angeboten, dort nächsten Herbst eine Oper zu machen. Wir sind gerade in der Planung. Im Moment ist es für mich also in gewissem Sinne interessanter, Musik-Theater zu machen.

Aber THE COOK, THE THIEF, HIS WIFE AND HER LOVER wurde von einer New Yorker Theatergruppe in ein Stück umgearbeitet und wird bald aufgeführt. Zudem hat Lee Strasberg mich gefragt, ob ich Interesse hätte, eine Theaterversion von THE BABY OF MÂCON zu erarbeiten. Ein schwieriges Unterfangen, denn, was soll ich mit dem Baby tun, was mit der Kuh und was mit dem Publikum? Ein paar sehr interessante Lösungen sind da möglich.

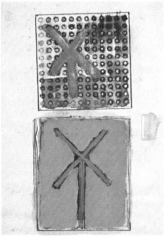


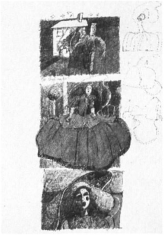






«Die beiden grossen Themen des zeitgenössischen Kinos sind Tod und Sex, gerade im letzten Jahrzehnt.»





**FILMBULLETIN** Aber Lee Strasberg, Gründer des Actor's Studio, arbeitet doch sehr viel psychologischer als Sie.

**PETER GREENAWAY** Manche meiner Frustrationen bezüglich der Möglichkeiten beim Film, wie beim Theater, liegen, vereinfacht gesagt, in der Dominanz einer Darstellungsweise begründet, die im wesentlichen mit Schauspielern und Text arbeitet. Vielleicht wäre die Art, wie Robert Wilson Musik-Theater inszeniert, ein Ausweg aus dieser Sackgasse.

**FILMBULLETIN** In PROSPERO'S BOOKS haben Sie neue Technologien zur Nachbearbeitung eingesetzt. Im neueren THE BABY OF MÂCON haben Sie davon keinen Gebrauch gemacht.

**PETER GREENAWAY** In THE BABY OF MÂCON haben mich andere Fragestellungen beschäftigt. Doch in AUGSBERGENFELD werde ich diese Technologien wieder nutzen. Der Film wird in Schwarzweiss und monochrom gedreht. Sein Thema ist, dass Geschichte nicht existiert, sondern von den Historikern konstruiert wird. Übertragen auf die Geschichte des Films, seine filmimmanenten Möglichkeiten, wird die Frage behandelt, in welcher Beziehung Vorder-, Mittel- und Hintergrund zueinander stehen. Um dies zu visualisieren werden wir erneut die neuen Technologien zur filmischen Nachbearbeitung, also HDTV und Paintbox-Verfahren, nutzen.

Ich beschäftige mich ebenfalls mit einem Remake von THE FALLS. Dieser Film ist ein Verzeichnis, eine Enzyklopädie. Ein deutscher Produzent hat mir vorgeschlagen, sie mitttels neuer Technologien zu aktualisieren. Doch eigentlich habe ich mir schon damals fest vorgenommen, ein Remake von THE FALLS zu machen, ich werde es jetzt sogar in Buchform herausbringen, es ist also sogar ein drittes, wenn nicht sogar viertes Remake vorstellbar.

**FILMBULLETIN** Sie könnten es mit Hilfe eines Computers machen ...

**PETER GREENAWAY** Wir wollen meinen neuen Film AUGSBERGENFELD auch auf CD-ROM herausbringen. Zudem planen wir eine Art dekonstruierte Version von THE DRAUGHTSMAN'S CONTRACT. Vor kurzer Zeit bekundete das British Film Institute Interesse an einer viereinhalbstündigen Version. Ich könnte mir eher ein Remake auf CD-ROM vorstellen, in dem Aussenaufnahmen, Material, das wir nicht benutzt haben, Verweise auf den symbolischen Gehalt von Früchten, literarische Verweise und relevantes Hintergrundmaterial über ein Benutzer-Menü zugänglich sind.

**FILMBULLETIN** Worum wird es in AUGSBERGENFELD, neben diesen formalen Fragestellungen, gehen?

**PETER GREENAWAY** Voraussichtlich wird es fünfzehn Leichen geben und dreissig Schauspieler, die über fünfundsechzig Jahre alt sind. Das zentrale Thema des Films wird Nekrophilie sein.

Die Geschichte spielt 1628, vor dem Hintergrund des Dreissigjährigen Krieges, und handelt von einem Anatom, der daran glaubt, die menschliche Seele finden zu können, da er sie für ein physisches Objekt wie etwa die Leber hält.

**FILMBULLETIN** Die Darstellung von Natur ist in Ihren Filmen gemäss Konzepten der Kunstgeschichte strukturiert. Interessieren Sie sich auch für aktuelle Formen, wie zum Beispiel Land Art?



«Hierin liegt auch die Bedeutung des Barock, der, was den Umgang mit Details, Dekorationen und dem Licht betrifft, um die Zerstreuung des Unglaubens herum organisiert ist.»

**PETER GREENAWAY** Sehr stark sogar. Ich war noch auf der Kunsthochschule als dieses Phänomen sehr populär wurde. Leute wie Ian Hamilton Finlay und Richard Long hielten dort Vorträge. Ich selbst habe auch extravagante Experimente über englische Landvermessung, über das Begehren, ganz England auf einer Landkarte darzustellen, gemacht. Die englische Landkarte war das erste Kartensystem in ganz Europa. In einem Gebiet in Wardour, es liegt in der Nähe von Salisbury, habe ich sehr viel Zeit verbracht, dort habe ich zum Beispiel WINDOWS gedreht. Wir haben herausgefunden, wo die Rasterlinien, die sich quasi über die Landschaft gelegt haben, entlanglaufen, und an deren Schnittpunkten riesige Löcher ausgehoben. In diese Löcher haben wir sehr grosse, alte Kugellager versenkt, insgesamt etwa hundert Stück in einem Gebiet von ungefähr fünf Quadratmeilen. Wir hatten jedoch grosse Probleme, weil einige der Punkte in Teichen, auf Privatgrundstücken oder unter dem Asphalt lagen. Es war also absolut versteckte Land Art.

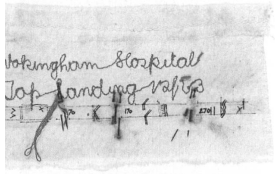
**FILMBULLETIN** In Ihrem neuesten Film spielen Sie mit Grenzen zwischen Theater und Film. Gibt es für Sie eine Grenze der Darstellung?

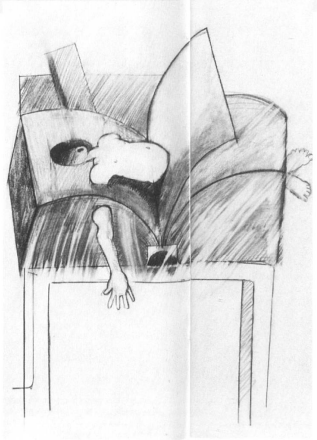
**PETER GREENAWAY** Die beiden grossen Themen des zeitgenössischen Kinos sind Tod und Sex, gerade im letzten Jahrzehnt. Es ist ziemlich offensichtlich, dass die Schauspieler nicht wirklich sterben, die Repräsentation des Todes ist äusserst irregulär, aber gerade darin besteht die grosse Dichotomie. In THE BABY OF MÂCON habe ich diesen Sachverhalt bewusst ins Extrem gesteigert. Für mich ist der störendste Moment dieses Filmes, wenn die Schauspielerin, die die Tochter spielt, rückwärts aus ihrer Rolle aussteigt und somit als Schauspielerin wahrnehmbar wird. Aber sie ist selbstverständlich weiterhin gezwungen zu spielen, sie ist gezwungen, die Erniedrigung zu erleiden, sie spielt eine Schauspielerin, die vergewaltigt wird. Die Frage ist, wie das Kino es fertigbringt, diese beiden widersprüchlichen Haltungen die ganze Zeit für uns aufrecht zu erhalten, den Unglauben zu zerstreuen. Vergleichbar mit dem Katholizismus, der ebenfalls eine Form ist, den Unglauben zu zerstreuen. Hierin liegt auch die Bedeutung des Barock, der, was den Umgang mit Details, Dekorationen und dem Licht betrifft, um die Zerstreuung des Unglaubens herum organisiert ist. Nehmen Sie Berninis Brunnen in Rom: eine Manifestation aller Möglichkeiten, den Wunsch nach einem Wunder wiederherzustellen. Das Kino schlägt den selben Weg ein.

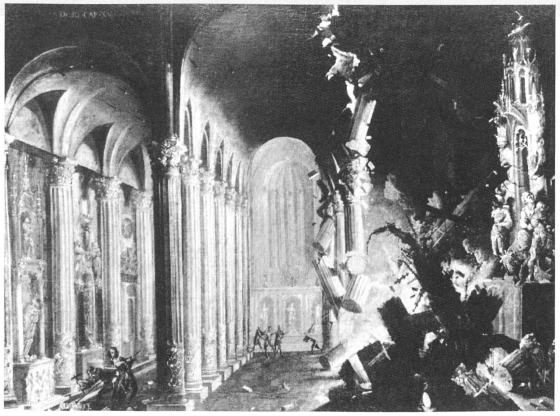
**FILMBULLETIN** Ihren Filmen liegen grösstenteils hochgradig formalisierte Ordnungsraster zugrunde.

**PETER GREENAWAY** Meine Auseinandersetzung mit Gitterstrukturen und der Symmetrie entspringt allgemein einem Interesse an Formen der Bild- und Raumorganisation. Meine Vorbilder sind vielmehr Piero della Francesca, Nicolas Poussin und Piet Mondrian als, sagen wir, Eugène Delacroix oder die Impressionisten.

Es gibt einen spezifischen Grund für die Verwendung der Symmetrie in einem jeweiligen Film. Sie spielte zum Beispiel IN THE BELLY OF AN ARCHITECT eine grosse Rolle, da es grundlegend um klassische und neoklassische Architektur, die in Rom allerorts anzutreffen ist, geht. Deshalb basiert der gesamte Bildraum auf einem Raster, einem Viereck, ausgenommen der besondere Moment, in dem der Architekt stirbt und eine massive und sehr starke, tiefe Diago-







nale in den Bildraum zurückkehrt. Sacha Vierny und ich haben uns in THE BELLY OF AN ARCHITECT mit dem Formalismus auf eine Art auseinandergesetzt, dass die Kameraarbeit darauf bezogen sein sollte, als wäre der Architekt, der sich für Grundrisse und flache Fassaden interessiert, der Kameramann, der gleichsam in seinem Entwurf den Fortgang vorgibt. Dies stand mit dem Subtext des klassischen und neoklassischen faschistischen Gebrauchs der Ordnung, welchen die Architektur Etienne-Louis Boullées impliziert, in Beziehung.

**FILMBULLETIN** Ist auf der anderen Seite eine ideale Ordnung denkbar?

**PETER GREENAWAY** Gibt es eine wünschenswerte Ordnung? Man sollte sich gegen solch eine Vorstellung zur Wehr setzen. In allen Filmen sind Situationen und Grundannahmen gesetzt, die sich dann als inadäquat erweisen, zerstört oder umgestürzt werden. Es gibt keinen Ausweg in Richtung einer universellen Struktur, um sich vor dem Verlangen nach starrer Disziplin zu schützen. Gleichwohl sind alle Regeln und alle Strukturen, seien sie lokale Phänomene oder politische beziehungsweise religiöse Strukturen, einzig Konstruktionen.

**FILMBULLETIN** Wie gestaltet sich die Zusammenarbeit mit Ihrem Kameramann Sacha Vierny, welchen Anteil hat er an der Bildkomposition?

**PETER GREENAWAY** Ich bin für die Bildkomposition allein zuständig. Aber indem er genau versteht, was im jeweiligen Moment vonnöten ist, ist er eine grosse Hilfe, was die Akzentuierung und die konkrete Organisation in bezug auf die Ziele, die ich verfolge, betrifft. Seine ausgesprochen ökonomische Arbeitsweise verkürzt erheblich die Zeit, die wir zur Einrichtung einer Szene benötigen. Wofür wir drei Stunden brauchen, bräuchte ein Team in Hollywood drei Tage.

**FILMBULLETIN** Die Bildkomposition Ihrer Filme organisiert sich über Zitationen aus dem Fundus der Kunstgeschichte …

**PETER GREENAWAY** Es gibt eine Menge direkter Zitate, die wir bewusst herzustellen versuchten. «Die Allegorie der Malerei» von Vermeer stellt in A ZED AND TWO NOUGHTS eine Parallele zur Kunst des Filmemachens dar. Godard meinte, dass Vermeer der erste Cinematograph gewesen ist, da er die Technik der *camera obscura* nutzte, obgleich er sie nicht wirklich gebaut hat.

**FILMBULLETIN** Ausserdem scheint der Einfluss Georges de La Tours für Ihre Filme von Bedeutung zu sein …

**PETER GREENAWAY** Vielleicht sogar in grösserem Masse als der von Michelangelo da Caravaggio; La Tour hat viel von Caravaggio, von seiner Periode. Die Malerei Caravaggios beschäftigt sich in aussergewöhnlichem Masse mit der dramatischen Wirkung des Lichts, La Tours Umgang damit ist viel weicher, in einem mehr religiösen Sinn. Das Bild ist viel statischer, die Figuren sind dicht gedrängt. Bei der Gestaltung mehrerer Drehorte haben Sacha Vierny und mir Gemälde von La Tour als Medium gedient.

Für meinen letzten Film spielte der venezianische Maler Crevalcore eine grosse Rolle, er arbeitete gegen 1450, es gibt nur sechs Bilder von ihm. Der andere ist ein sehr eigenartiger, ich glaube deutscher Maler, der nach Neapel auswanderte, bekannt unter seinem italienischen Namen Monsù Desiderio. Er malte Innenansichten von Kirchen in einem ausgesprochen melodramatischen Stil. Ein Bild hat den sehr modern klingenden Titel «Explosion in einer Kirche». Etwas Rätselhaftes geschieht, wodurch sich die ganze Kirche in den Bildraum zerstreut. Und das Ganze ist in Form einer Momentaufnahme dargestellt, lange bevor die Fotografie die Momentaufnahme technisch ermöglichte. Diese Bilder eröffnen sehr tiefe Perspektiven, aber im Gegensatz zu holländischen Gemälden, die lichtdurchflutet sind und äusserst rational erscheinen, bilden diese sehr dunkle, enigmatische Flächen, einer Substanz gleich, die ihre unterschiedlichsten Wirkungen offenbart.

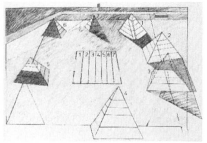
Vor etwa zwei Jahren, ich war gerade dabei, Material zu sammeln, erschien ein neues Buch über Desiderio. Es hiess, dass jeder, der an Desiderio zweifle, vom Unglück verfolgt würde. Ein Franzose schrieb diese Monographie, und drei Tage nach der Publikation wurde er auf den Champs-Elysées überfahren. Seine Frau wurde sechs Wochen später in einem Taxi verspottet, die Frau seines Verlegers hatte kurz darauf eine Fehlgeburt und so weiter. Deshalb sagte mir der Buchhändler: «Sie sollten dieses Buch nicht kaufen, es ist zu gefährlich.» Es ist inzwischen über ein Jahr her, dass ich es gekauft habe.

**FILMBULLETIN** In THE BABY OF MÂCON haben Sie ausschliesslich orginale Barockkompositionen verwendet. In Ihren vorhergehenden Filmen haben Sie mit Michael Nyman zusammengearbeitet, wobei dieser oftmals Barockkomponisten zitierte. Worin besteht für Sie der Unterschied zwischen diesen beiden Arten, Musik in Filmen zu verwenden?

**PETER GREENAWAY** Ich habe einige Kenntnisse über die Barockmusik gesammelt, teilweise mit Hilfe Michael Nymans. Ich interessiere mich jedoch ausserdem für das gesamte Phänomen der spanischen Trommel und Orgel-Musik, die dazu benutzt wurde, in Verbindung mit der Kirche und dem Staat, Leute zu ermutigen, in die Schlacht zu ziehen. Dieser Film war ursprünglich als Oper geplant. Alle Charakteristika einer Oper sind anzutreffen: drei Akte, zwei Chöre, der Gebrauch des Dialoges als Rezitativ. Die Musik in THE BABY OF MÂCON bewegt sich vom Konversations-Dialog über den artifiziellen, theatralischen Dialog, eine Art beschwörender kirchlicher Verkündigung, Formen der zeremoniellen Litanei, den gestützten Gesang, der in gewisser Weise ein Verweis auf die griechisch-orthodoxe Kirche ist und viele andere Formen hin zum vollen Orchestersatz. Der grosse Umfang unterschiedlichster Formen auf der Ebene des Tons führt zu einer untereinander kommunizierenden Musik. Ich glaube, dass wenn ich mit einem Komponisten zusammengearbeitet hätte, wäre ich nicht in der Lage gewesen, solch umfangreiche Möglichkeiten zu haben, ausserdem wäre es viel zu teuer geworden. Der Hauptgrund war jedoch, indem ich Frescobaldi und Monteverdi zitiere, zu den Ursprüngen der Opernform zurückzukehren.

Das Gespräch mit Peter Greenaway führten Torsten Beyer und Sabine Danek

«Gibt es eine wünschenswerte Ordnung? Man sollte sich gegen solch eine Vorstellung zur Wehr setzen.»

«Die Malerei Caravaggios beschäftigt sich in aussergewöhnlichem Masse mit der dramatischen Wirkung des Lichts.»

16