

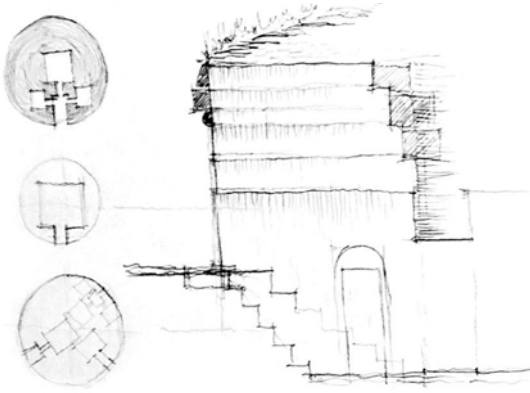
Nachzeichnen des Sterbeprozesses

Gespräch mit Barbara Camilla Tucholski

Das nachfolgende Gespräch mit Barbara Camilla Tucholski fand während eines Besuchs in ihrem Atelier in der Nähe von Rom statt. Neben diesem sehr ausführlichen Gespräch über den «Vangerin-Zyklus», dessen Entstehungsprozess und die damit verbundene besondere Arbeitsweise entstand bei diesem Besuch ein reger Austausch über Sterbe- und Totenstätten, deren Stimmung und Räumlichkeit. Auszüge dieser geteilten Erlebnisse, Überlegungen und Gedanken sind in den nachfolgenden Notizen gebündelt und stehen dem Gespräch voran, da sie dessen elementare Grundlage bilden.

Den Auftakt zu diesem Austausch bildete die Frage nach dem Sterben als Transit zwischen Leben und Tod, der mit dem Besuch des Cimitero di Fiumicino in unmittelbarer Nachbarschaft des Flughafens eine ebenso merkwürdige wie treffende Verortung fand. Aus unterschiedlichen Perspektiven umkreisen die Fragen nach dem Lebensende, dem Sterbeprozess und dem Grenzbereich zwischen Leben und Tod, dessen Verortung und Räumlichkeit. Sterbeorte mögen also die mahnenden Kreuze und Andachtsstellen für Verkehrstote am Straßenrand ebenso sein wie die beinahe wohnlich eingerichteten Mausoleen der italienischen Friedhöfe. Als Schwellenräume und Übergänge zwischen Lebenswelt und Totenstätte erscheinen die Räume, in denen Menschen sterben, gleichermaßen als deren letzter Lebens- wie Transitort; die Verortung der Transformation des lebendigen Leibes zum Leichnam der Verstorbenen. In der Chronologie folgen den Sterbeorten die Totenstätten; Friedhöfe beherbergen die Leichname der Toten und geben dem Gedenken und dem Erinnern der Weiterlebenden Raum. Sie verorten die Trauer- und Abschiedsprozesse der Lebenden und entbehren durch die Unausweichlichkeit und Determinierung des Todes doch jeder Prozesshaftigkeit. Demgegenüber steht die antike Nekropole, deren Struktur und Nutzung der Stadt der Lebenden so verwandt ist, dass sich anhand der überlieferten baulichen Überreste ein agiles und wechselseitiges Miteinander der Lebenden und der Toten imaginieren lässt. Ein besonders wertvoller Impuls hierzu war der gemeinsame Besuch der etruskischen Nekropole Cerveteri, über die Esther Kinsky schreibt:

«Zwischen Gräbern gehen. Mit Cerveteri beginnt die Geschichte vom Garten der Finzi-Contini, mit dem Besuch in dieser Totenstadt, die, wie ich jetzt sah, durch eine Art kleiner, mit gestrüppigen niedrigen Büschen bewachsener Hochebene von der Lebendenstadt mit ihrer unvermeidlichen Burg getrennt war. Auch diese kleine Ebene im Winterlicht war durchbrochen von Grabhügeln, das Feld der Grabkammern, über die



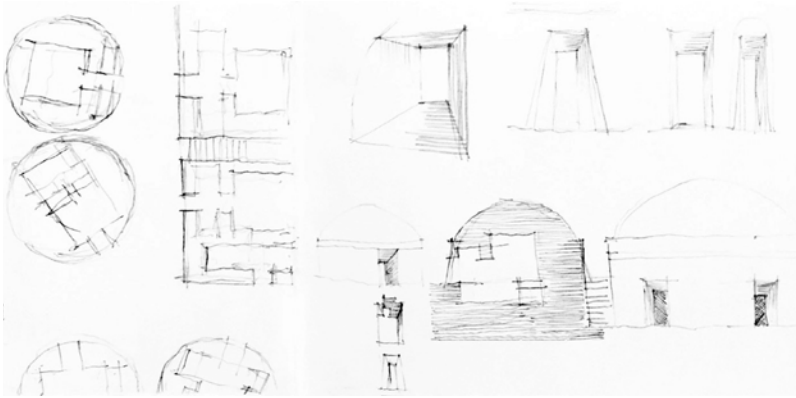
Etruskische Grabanlagen in Cerveteri.

Reiseskizze: Katharina Voigt, 2019

sich die steinernen, von Flechten, Gräsern, wilden Narzissen bedeckten Kuppeln wölbten, musste riesig sein, lauter «zweite Häuser», wie Bassani es nennt, die sich die Lebenden herrichten oder die sie zu Lebzeiten als Zuhause ihrer Verstorbenen pflegten und versorgten, um einmal selbst einzuziehen. Die Totenstadt, dieses wogende Meer von überwucherten Kuppeln, die alle eine Totenfamilie beherbergten, schien viel größer als die Stadt der Lebenden [...] Die Grabkammern hatten eine seltsame Feierlichkeit [...] Mir fielen die Worte aus Bassanis Prolog ein, über die ich lange gestolpert war: «l'eternità non doveva più sembrare un'illusione» – hier konnte die Ewigkeit keine Illusion mehr bleiben. Ich weiß nicht, ob ich sie jetzt besser begriff, aber sie waren zu einem Bild geworden: Stein, Moos und Gräser, dazwischen das Blaugrün der schaftartigen Blätter der wilden Narzissen, zwischen denen sich noch keine Knospe blicken ließ.»¹

Wörtlich auf Augenhöhe mit den Lebenden sind hier die Toten beherbergt. Eine jede der Grabkammern bildet eine räumliche Entsprechung für die Verstorbenen, die darin aufgebahrt liegen; die Gänge, die Grablegen, die Haupt- und Zwischenräume sind je ein Einfaches oder Vielfaches der toten Körper. In den übergeordneten radialen Formen der Hügelgräber sind die einzelnen Kammern zu kleinen Gemeinschaften zusammengefasst, die sämtlich in den urbanen Kontext der Nekropole eingebettet sind. Wege, Gassen, Treppen und Plätze durchziehen die Totenstadt und bilden die unmittelbare Zugänglichkeit und damit einhergehende Nahbarkeit der Toten räumlich ab, sodass die Nekropole als ortsräumliche Verankerung des Todes innerhalb der Gesellschaft und Gemeinschaft der Lebenden erscheint. Anders als die Stadt der Lebenden, deren Struktur sich nach der Befestigung und Verdichtung der Lebenswelt in Architektur und Städtebau richtet, korrespondiert die Nekropole topologisch mit der umgebenden Landschaft; Grabhügel und umgebende Bergketten entsprechen einander in ihrer äußeren Gestalt. Erst die Orientierung am menschlichen Maß im Innern der Grabkammern und die städtische Ordnung der Wege und Plätze zwischen den Grabhügeln lassen diese als Kulturanlage erkennbar werden.

¹ Kinsky, Esther: 2018, 1. Aufl. 2019, S. 71 f.



Städtebauliche Struktur und Raumgefüge der Nekropole Cerveteri.

Reiseskizze: Katharina Voigt, 2019

Das Inbezugsetzen von menschlichem Maß, kleinstem notwendigen Raumbedarf für einen Körper oder Leichnam, das Einbinden des Einzelnen in die unmittelbare Gemeinschaft der angrenzenden Kammern und das Herstellen einer übergeordneten Gemeinschaft in der Gesamtanlage werfen die Frage nach der begrifflichen Schärfung von Ort, Raum und Kammer beziehungsweise Zimmer auf. Die Entscheidung, im Rahmen dieser Arbeit zumeist von Sterbeorten zu sprechen, folgt dem Bestreben, eine Verortung des Sterbens – in der Architektur ebenso wie in Gesellschaft und Diskurs – anzuregen. Anders als der Sterberaum umfasst der Sterbeort neben der typologischen auch topologische Überlegungen. Das Sterbezimmer als letztes Gehäuse des sterbenden Menschen schließt die Individualität und Privatheit des persönlichen Sterbens des Einzelnen ein, entbehrt jedoch der Betrachtung des übergeordneten Kontexts von Gemeinschaft, der für das Nachdenken über ein Sterben in institutionalisierten Einrichtungen jedoch unentbehrlich ist.

Der Fokus im Gespräch über den «Vangerin-Zyklus» richtet sich insbesondere auf das Potenzial der Zeichnung als Werkzeug und Medium für das prozessuale Erfassen transformatorischer Prozesse. Die im Kapitel zur Sichtbarkeit ausführlich beschriebenen Zeichnungen des Zyklus porträtieren eine alte Frau in ihrer letzten Lebensphase. Sie umreißen das Äußere ihres Zimmers und ihrer Umgebung ebenso wie ihre innere Zerrissenheit, Unruhe oder Zerbrechlichkeit. Es sind zeichnerische Belege, welche die Regungen und Veränderungen dieser Frau nachzeichnen und dem Anliegen folgen, sich derart in ihre Situation hineinzusetzen, dass die Grenze zwischen dem Eigenen und dem Anderen mitunter zu verschwimmen scheint und die Veränderungen, die sich in der letzten Lebensphase und im Sterben vollziehen, anhand des Gezeigten fassbar werden. Die Offenheit oder Freiheit, welche die Zeichnung im Wechselspiel von Aufzeigen und Weglassen bietet, ermöglicht ein differenziertes Beobachten, Nachvollziehen und Einfühlen, das weit über das Dokumentarische hinausreicht. Die Unmittelbarkeit der Zeichnung besteht nicht zuletzt in der Körperlichkeit ihrer Entstehung; ein jeder zeichnerischer Nachvollzug und ein jedes Umreißen des Erlebten in der Zeichnung erfordert das Einverleiben des Gesehenen in die zeichnende Hand. Eine distanzierte Betrachtung des Vorgefundenen wird somit durch das zeichnende Involviertsein unmöglich gemacht.

Katharina Voigt | Mich interessiert am «Vangerin-Zyklus» besonders Ihre Rolle als Zeichnerin – waren Sie Beobachterin oder waren Sie Begleiterin und aktiv involviertes Gegenüber?

Barbara Camilla Tucholski | Ich habe mich nicht als Beobachterin gesehen. Vielleicht zu Beginn als Begleiterin, dann zunehmend mehr als selbst Betroffene. Frau M. lebte auf dem Gut Övelgönne in meiner unmittelbaren Nachbarschaft. Sie kam ursprünglich aus Ostpreußen, aus einem Ort namens Wangerin, oder auch Vangerin geschrieben, von dem sie oft gesprochen hat und der dem Zeichnungszyklus seinen Namen gab. Sie hatte eine sehr besondere Ausstrahlung. Nach dem Zweiten Weltkrieg war sie vertrieben worden und hat dann in Ostholstein eine neue Heimat gefunden; sie war dort in der Landwirtschaft tätig und ihre Hände waren gezeichnet von Tätigkeit und Arbeit. Aber sie war auch eine sehr stolze Frau. Sie hatte eine ganz eigene Sphäre, von der ich mich angezogen fühlte. Deshalb habe ich sie gefragt, ob ich sie zeichnen könnte und habe sie dann zunächst zu Hause besucht, sie gezeichnet und auch gemalt. Das waren sehr schöne Stunden, in denen wir uns immer vertrauter wurden.

Sie lebte in einer einfachen, sehr bescheidenen Debutanten-Wohnung der Gärtnerkate, ein Wohnzimmer, ein Schlafzimmer, eine Küche, in die man direkt und unvermittelt ohne jeden Vorbereich als erstes eintrat. Sie hat mir aus ihrem Leben erzählt, von ihrer Flucht, auch von ihrer Jugendliebe zu einem jungen Mann, der nach Amerika auswanderte. Sie hatte ihm eigentlich folgen wollen, aber sie hatte Pferde, die ihr sehr am Herzen lagen, von denen konnte sie sich nicht trennen. So ging er allein. Diese scheinbar unerfüllte, nicht gelebte Liebe schien sie sehr zu beschäftigen und geprägt zu haben. Durch eine Erkrankung wurde Frau M. dann in ein Pflegeheim gebracht, vorübergehend, wie man meinte. Als ich sie dort besuchte, erzählte sie weiter aus ihrem ereignisreichen Leben während der Flucht und ihrer neuen Existenzgründung, Themen, die mich sehr interessierten aus eigener biografischer Erfahrung als Flüchtlingskind aus Loitz an der Peene in Vorpommern.

Als der Gesprächsstoff dann allmählich verebbte, fragte ich Frau M. erneut, ob ich sie zeichnen dürfe. Sie willigte gern ein, es war ihr schon vertraut geworden. Die Stille und das Zeichnen.

Zu diesem Zeitpunkt war noch nicht klar, dass dieser Raum ihr letztes Zuhause sein würde. Es ging auch nicht darum, dass ich diesen Sterbeprozess zeichnen wollte. Wir wussten beide zu diesem Zeitpunkt noch nicht, dass es ihre letzte Lebensphase sein würde. Und es ging auch nicht um das Zeichnen um der Zeichnung willen. Vielmehr war das Zeichnen die Art unserer Kommunikation, die so den Raum zwischen uns erschloss, ausfüllte. Ich würde sagen, ich war weder Beobachterin noch ein aktives Gegenüber. Wir waren gemeinsam in diesem Raum, und es war eine gemeinsame Teilhabe an diesem Raum, an dieser Situation. Durch das Zeichnen verdichtete sich der Raum, es entstanden neue Beziehungen und Bezüge.

KV | In Ihren Zeichnungen gibt es diese starke Korrespondenz zwischen Körperlichkeit und Räumlichkeit, die Sie immer wieder neu auszutarieren scheinen. Wie haben Sie dieses Verhältnis erlebt?

BCT | Bei meinen Zeichnungen ist es keineswegs zu Beginn klar, wohin sie sich entwickeln. Das Wesentliche ergibt sich erst im Prozess des Zeichnens, wobei sich Raum, Zeit und Situation zu einem Gebilde oder einer Begegnung verdichten. Erst in der Zeichnung erschließt sich somit etwas, was nur in der Tätigkeit des Zeichnens selbst erahnbar, fühlbar oder sichtbar und zugänglich wird. Die vielschichtigen Begegnungen waren bei dem Entstehen der Vangerin-Zeichnungen besonders intensiv durch eine raumhaltige, meditative Kontemplation, die von Frau M. ausging.

Darüber hinaus hat sich mein Zeichnen aber auch durch die ganz konkrete Situation in dem Zimmer geändert.

Aus ihrem Bett blickte Frau M. immer wieder im Zimmer umher. Ihre Augen wanderten durch den Raum und entwarfen immer neue Blickbahnen. Einmal saß an der Zimmerdecke über ihrem Bett eine Fliege. Als sie durch das Zimmer schwirrte, verfolgte Frau M. sie mit ihrem Blick. Ich habe da begonnen, die Bewegung der Fliege aufzunehmen, ihre Linien im Raum, und damit hat sich mein Blick auf dieses Zimmer verändert. Ich habe die Augenbewegung von Frau M. verfolgt, bin ihren Sehbahnen nachgefahren. Dadurch ergaben sich immer wieder neue Beziehungen, und es entstand ein neuer Raum in einer Sicht in ihm um mich herum.

KV | Das ist interessant, der Räumlichkeit in Ihren Zeichnungen ist diese Bewegung gewissermaßen anzumerken, aber mir war nicht bewusst, dass sie wirklich aus der Bewegung heraus entstanden ist. Sie beschreiben die gemeinsame Teilhabe in diesem Raum, die Verdichtung des Raumes und das Kreieren von Räumen durch Beziehungen, eine Kommunikation mittels der Zeichnung – was zeichnet diese Beziehungen aus?

BCT | Diese Beziehungen zeichnen sich durch die Unendlichkeit ihrer Möglichkeiten aus. Es gibt die Beziehung zwischen der Uhr und dem Sessel, der Uhr und der Vase, der Uhr und dem Fenster und so weiter in immer neuen Korrespondenzen. Es ging mir darum, im Zeichnen den Seins-Raum aufscheinen zu lassen, den fließenden, sich unaufhörlich verändernden, verwandelnden Raum, den gelebten und lebenden Raum, den Ereignisraum. Im Laufe der Zeit zog sich Frau M. immer weiter in sich zurück, ihre Präsenz wurde durchlässig. Mit ihr lösten sich auch die Dinge um sie herum auf. Sie rückten aus dem Fokus, wurden abstrakter, verloren ihre konkrete Form. Daraus ergaben sich neue Bezüge. Ihre Präsenz wurde zu einem Resonanzkörper, gewissermaßen zu einem Echo des Geschehens. Innerhalb dieser Sphäre gab es verschiedene Präsenzen, die immer mehr ineinandergriffen – eine Fluktuation permanenter Übergänge. Ich habe in meinen Zeichnungen diesen Wandel sehen können, das Verblassen und Verschwinden von Präsenz. Das objektiv Sichtbare war nicht wichtig, es wuch dem Erlebten, der Erfahrung oder dem eigenen Verhältnis zur Welt. Und dieses Verhältnis veränderte sich mit dem Verblassen, dem Zurücktreten aus der Erscheinung.

Und damit veränderte sich der Raum. Das war ihr ganz persönlicher Raum; es waren ihre Erfahrungen und die Ereignisse, die in die Zeichnung übergingen. Das Zeichnen selbst wurde ein Übergang.

KV | Mich lässt das an die eigene Raumsphäre denken, den leiblichen Zugang zur Welt und das eigene Raumgreifen – physisch, aber auch sinnlich und durch die Wahrnehmung.

BCT | Diese persönliche Sphäre wurde immer durchlässiger. Der Außenraum wurde zu ihrem Innenraum. Ein ›Weltinnenraum‹, wie Rilke sagt.² Da entsteht eine starke Korrespondenz zwischen Außen und Innen. So etwas wie ein Umstülpen oder Atmen, das Äußere kehrt sich nach innen. Es gab eine sehr lange Phase des Schwebens, einen Zwischenzustand zwischen hier und dort, Anwesenheit und Abwesenheit.

Ich hatte während des gesamten Prozesses das Gefühl von Notwendigkeit, des Dringlichen, dass die Zeit eilt. Die Zeichnungen entstanden nicht aus einer Absicht, sondern aus und in einer Atmosphäre des Numinosen. Ich hatte immer das Gefühl, dass diese Frau einen Raum in sich hat, der besonders ist, mit einer besonderen Strahlung und Strahlkraft. In meinen Zeichnungen habe ich diesem Raum nachgespürt. In dem Verblassen ihrer Präsenz gab es ein Durchscheinen, eine besondere Transparenz, die in die Zeichnung überging. Der Raum wird zum Raumgehalt. Seine äußeren Grenzen sind nicht mehr wichtig. Wand, Decke, die Möbel, alles wird unwichtig in dieser durchscheinenden, verblassenden Transparenz. Es ist ein grenzenloser Raum – oder besser, die Raumgrenzen werden immateriell.

KV | Diese Veränderung lese ich in Ihren Zeichnungen sehr stark: Die Verdichtung von Linien, Flächen und Schraffuren lösen sich zunehmend auf, die konkrete Gestalt und Materialität weicht einzelnen Konturen und Linien, die als ganz feine Grenzen Außen und Innen voneinander trennen. Sie zeigen die Durchlässigkeit und eine Vereinzelung von Fragmenten im Bildraum, wie beispielsweise auf dem «Blatt III, 61».

BCT | In diesem Verblassen gab es einerseits eine Auflösung und andererseits eine große Konzentration. Ich bin mit der Zeichnung oft den Blicken von Frau M. gefolgt, habe ihre Sehbahnen nachverfolgt und versucht, ihre Sichtweise aufzunehmen. Ihr Blick hat mein Zeichnen geprägt. Der Raum, wie er in der Zeichnung entstanden ist, hat sich zeichnerisch entwickelt durch das, was ich an körperlicher Strahlung wahrgenommen habe. Ich habe in der Zeichnung auf die Gegenwärtigkeit von Frau M. reagiert, diese Wahrnehmungen und Empfindungen sind in die Zeichnungen eingeflossen. Frau M. selbst bewirkte dabei eine ganz besondere Dichte, eine meditative Konzentration und Andacht. Raum und Körper werden in dieser Konzentration eins.

KV | In dieser resonanten Beziehung und dem Erfassen von Wahrnehmung und Empfindung in der Zeichnung klingt es beinahe, als wäre Ihr Zeichnen ein Medium gewesen, um die Ausstrahlung und Präsenz von Frau M. sichtbar werden zu lassen. Andererseits beschreiben Sie gewissermaßen ein Einverleiben von Linien und Bezügen in der Zeichnung. Hat Ihre eigene Leiblichkeit und Ihre Präsenz eine Rolle gespielt in dem Prozess?

2 Vgl. hierzu Rilke, Rainer Maria: «Es winkt zu Föhlung fast aus allen Dingen», Gedicht, 1914.

BCT | Ich glaube schon. Es ist wichtig, selber vollkommen da zu sein, bis man sich in seinem Zugesehensein ganz vergessen hat, um nur noch das Zeichnen geschehen zu lassen. Das hört sich vielleicht paradox an, entspricht aber meiner Erfahrung, nach dem Zeichnen wie aus einem anderen Resonanzraum aufzutauchen.

KV | Wenn man die Resonanz, die Sie ansprechen, auch klanglich versteht, dann fügt sich dazu die Idee des leeren Raumes sehr gut; als Resonanzraum, in dem Klang und Widerhall überhaupt erst möglich werden. Umgekehrt stellt sich mir die Frage, ob es nicht auch Halt braucht – bergende, schützende Räume.

BCT | Das denke ich auch, es braucht beides. Bei Frau M. war das sehr deutlich: Ihre Hände hatten immer einen ganz besonders starken Ausdruck für mich, weil sie einerseits von der Arbeit gezeichnet waren, aber andererseits etwas sehr Feingliedriges, Geistiges hatten. Am Anfang war das Greifen noch sehr dominant. Sie griff zu den Gegenständen im Raum, nahm ihre Tasse oder den Löffel. Sie hielt sich an dem Haltegriff über dem Bett fest. Als ihre Kraft nachließ, wurde das Greifen weniger. Ihre Hände senkten sich auf die Decke. Anfangs griff sie noch in die Decke und irgendwann lagen ihre ruhenden Hände auf der Decke. Die Hände und die Decke waren zusammen wie eine Landschaft. Mit diesem Ruhenlassen wurde es im Zimmer immer ruhiger. Es wurde leer und still. Mit dem Ruhen der Hände und der Stille im Raum verändert sich die gesamte räumliche Sphäre. Damit veränderte sich auch die Stimmung im Raum und mit ihr die Zeichnung, die immer sparsamere Linienverläufe zeigte.

KV | In Ihren Zeichnungen – und auch in den Texten der Publikation – wird ein während des Prozesses zunehmender Bezug zu bestimmten einzelnen Elementen oder Gegenständen im Raum erkennbar. Zunächst Gegenstände der unmittelbaren Umgebung wie Geschirr, Besteck, der Sessel neben dem Bett, später die Uhr oder die Deckenleuchte.

BCT | Wie schon gesagt, bin ich in meinen Zeichnungen dem Blick und den Sehbahnen von Frau M. nachgegangen, und da gab es einige sehr beständige Bezugspunkte, zu denen ihr Blick immer wieder zurückkehrte. Sie waren wie Ankerpunkte für den suchenden und schweifenden Blick. Zu Beginn waren es die Gegenstände des alltäglichen Gebrauchs. Mit dem zunehmenden Verblässen nahm jedoch auch der Bezug zu diesen Dingen des Alltäglichen ab. Nur wenige Objekte blieben für ihren Blick bestehen, runde oder ovale, geometrisch einfache, zeichenhafte Formen. Auch bei der Uhr schien es weniger um die Zeitangabe zu gehen, sondern vielmehr um die Klarheit ihrer Form, um den Rhythmus und vielleicht die Struktur der Regelmäßigkeit in der unabänderlichen Abfolge.

KV | In einigen wenigen Zeichnungen stellen Sie außerdem den Bezug zur Außenwelt vor dem Fenster her, Sie zeigen den Baum, der dort steht und thematisieren den Blick aus dem Fenster. War dieser Bezug nach außen für Frau M. von Bedeutung? Wie haben Sie das erlebt?

BCT | Ich glaube ja, das Fenster hat sie wahrgenommen. Es war sehr wichtig für sie, sowohl als Ausblick als auch als Lichtquelle. Ich kann mir nicht vorstellen, dass zum

Beispiel eine schwere Gardine davorgehängt oder es verdunkelt worden wäre. Die Vorstellung des Fensters als Blick in die Welt und als Zugang zur Welt war hier sehr eindrücklich. Auch der Baum vor dem Fenster war wichtig. Der Wechsel der Jahreszeiten, seine Veränderung im Tagesverlauf und bei unterschiedlichem Licht und Wetter – der Baum als Sinnbild für einen kontinuierlichen Kreislauf aus Entstehen und Vergehen war eine weitere Möglichkeit zum Spiegeln und Wiedererkennen im anderen. Er bot Halt und war Trost.

KV | Im Zentrum Ihrer Zeichnungen steht das Bett. Sie haben die Maßstäblichkeit des Bettes, seine Korrespondenz zum menschlichen Körper und die Notwendigkeit zum Wiedererkennen dieses Maßes im Außen beschrieben. In der Zeichnung erscheint es gewissermaßen als letzte räumliche Beziehung.

BCT | Ja, das Bett und ihr Körper gingen immer mehr ineinander über. Schließlich erschien es wie ein Gehäuse.

KV | Charlotte Uzarewicz beschreibt das Bett als eine Umfriedung des liegenden Körpers – vielleicht seine letzte. Als bergender, schützender Ort, aber auch als Ort der Scham und des Exponiertseins, wenn es in den Kontext pflegerischer Einrichtungen rückt. Es bildet Uzarewicz's Beschreibung nach insbesondere in der Sterbephase den letzten leiblichen Widerstand zur Welt. Wie haben Sie dieses Bett als Möbel und als Ort erlebt?

BCT | Zunächst war das Bett ein spannendes formales Gefüge aus horizontalen, vertikalen und gebogenen Linien, fest positioniert an einer bestimmten Stelle im Raum. Mit der Zeit und im Prozess des Geschehens verband sich die geometrische Form des Bettes mit der organischen Form der bettlägerigen Frau und beide verschmolzen immer mehr miteinander.

KV | Sie haben diesen zeichnerischen Dialog ja über eine lange Zeit hinweg und mit insgesamt über siebenhundert Zeichnungen geführt. Sie beschreiben die Veränderung Ihrer Zeichnungen in Korrespondenz zu dem, was Sie an prozessualer Veränderung bei ihrem Gegenüber erlebt haben – das Abnehmen von Präsenz und Resonanz, ihr Verblassen. Haben Sie über den Sterbeprozess hinaus auch die Verstorbene gezeichnet?

BCT | Das Ende dieses Prozesses war sehr abrupt. Eines Tages kam ich in ihr Zimmer – ich war ein oder zwei Tage nicht dort gewesen – und da stand die Matratze hochkant aufgestellt mitten im Raum. Sie war einen Tag zuvor gestorben. Ich hatte es nicht gewusst. Das war für mich erschreckend und auch sehr abstrakt. Ihren toten Körper habe ich nicht mehr gesehen.

KV | Diese Sperrigkeit der aufgestellten Matratze erscheint fast wie ein Sinnbild für die sperrige Leere und Fehlstelle nach dem Tod eines vertrauten Menschen. Und sie überspitzt das Fremdwerden einer bisher vertrauten räumlichen Situation. Ich denke häufig darüber nach, dass die Sterbezimmer nicht nur Orte des Verlustes eines Menschen sind, sondern, sobald sie in eine Institution überführt sind, erfährt man als Be-

sucher oder Angehöriger auch einen räumlichen Verlust: Das Zimmer privater, intimer Gemeinschaft und Begegnung wird nach dem Tod des Menschen, der es bewohnt hat, für seine Angehörigen unzugänglich.

Trotz aller Brutalität und Tragik, das dieses Ende auf einer persönlichen Ebene hat, erscheint es mir dennoch für Ihren Zeichnungszyklus fast naheliegend, dass die Zeichnungen nicht bis in den Tod hineinreichen, sondern kurz vorher enden. Das Entwickeln dieser zeichnerischen Aufnahmen aus der geteilten Situation heraus, in Resonanz und aus dem Beobachten und Nachvollziehen ihrer Bewegungen ist ja gewissermaßen angewiesen auf diesen letzten Funken Präsenz der Sterbenden.

BCT | Das weiß ich nicht. Es gibt auch in der Ruhe Bewegung. Der leblose Körper ist ja noch da in seinen Beziehungen zu Raum, die eben durch das Zeichnen als einer bewegten und bewegenden Tätigkeit sichtbar werden. Und ich kann mir vorstellen, dass die meditative Konzentration als zeichnerischer Impuls auch – und vielleicht sogar in gesteigertem Maß – von dem leblosen Körper ausgegangen wäre und zu weiteren Zeichnungen geführt hätte.

KV | Wie würden Sie sich nach Ihren Zeichnungen eines sterbenden Menschen Sterberäume vorstellen?

BCT | Sterberäume sind gewiss für jeden einzelnen Menschen einzigartige Räume. Sie sollten weder den Räumen des alltäglichen Lebens ähnlich sein noch denen einer Kranken- oder Pflegesituation. Ich stelle mir einen Raum vor, der das unglaubliche Ereignis des Abschieds, der Erinnerung, des Übergangs und der Transzendierung architektonisch und atmosphärisch aufnimmt in klaren und sakralen Formen. Nicht in pathetischer oder sentimentaler Übertreibung, eher in einer natürlichen Achtung dem gelebten Leben gegenüber und in Erwartung der Verwandlung, der Ewigkeit.

Ich könnte mir einen kreisförmigen Raum vorstellen, in dem Anfang und Ende ineinander übergehen, wie in Cerveteri.

Das Bett sollte eine Stätte sein, vielleicht in der Mitte des Raumes stehen und drehbar in alle Himmelsrichtungen sein. In den Wänden stelle ich mir Nischen vor, in die besondere Gegenstände aus dem Leben des nun sterbenden Menschen gestellt oder gesetzt sind und ihm ein Gespräch mit den mitwissenden Dingen, wie Rilke sagt, ermöglichen. Vier Fenster in die vier Himmelsrichtungen würden das Innen in das Außen weiten. Und eine Kuppel würde ich mir für einen Sterberaum wünschen – als wirkliche Überhöhung des Geschehens und als eine Öffnung, die den freien Blick in den Himmel ermöglicht. Ein Atmen zwischen Hier und Dort, zwischen Jetzt und Immer.

Und eine eindeutige Schwelle des Innehaltens sollte das Hineingehen als ein Schreiten in einen einmaligen Raum bewusst werden lassen. In einen Raum der Schönheit. Das ist alles sehr schwierig, weil das Sterben und der Tod ja doch ein ewiges Geheimnis bleibt, für die Lebenden und die Sterbenden.

