Zeitschrift: Werk, Bauen + Wohnen
Herausgeber: Bund Schweizer Architekten
Band: 86 (1999)
Heft: 3: Neues Wohnen II : Individualisierung und Spezialisierung

Artikel: 4166 Sea View Lane : ein Künstlerhaus von Jorge Pardo
Autor: Végh, Christina
DOI: https://doi.org/10.5169/seals-64569

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: 09.07.2025

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

Christina Végh

4166 Sea View Lane – ein Künstlerhaus von Jorge Pardo

Los Angeles, Weltstadt der Einfamilienhäuser, ist seit 1998 um einen experimentellen Wohnungsbau reicher. *4166 Sea View Lane* ist das Eigenheim des Künstlers Jorge Pardo, der sich seit den späten achtziger Jahren leichten Fusses an der Schnittstelle von Kunst, Design und Architektur bewegt: «Im Rahmen meiner Arbeit ist das Haus eine riesige Skulptur»[1]. Vom Museum of Contemporary Art Los Angeles angefragt, im Rahmen der Focus-Serien (Einzelausstellungen aktueller Tendenzen) auszustellen, schlug Pardo das Projekt *4166 Sea View Lane* vor. Die Institution steuerte den Betrag, der gewöhnlich für eine solche Ausstellung zu Verfügung steht (10 000 $) dem Bauvorhaben bei, die eigentlichen Baukosten (350 000 $) trug der Künstler selbst.

In seiner privaten Abgeschiedenheit unterscheidet sich dieses Haus nur wenig von den umliegenden Bauten der ruhigen Nachbarschaft im Viertel Mount Washington. Der Kontrast hierzu, ist der Besucher erst einmal die Eingangstreppe emporgestiegen, könnte jedoch nicht grösser sein: es eröffnet sich ein Innenhof, von dem aus sämtliche Wohnräume mit einem Mal einsehbar werden. Die Hoffassaden der nahezu in Kreisform angeordneten, polygonalen Baukörper sind verglast. Es entstehen vielfältige Sichtbezüge zwischen den einzelnen Räumen sowie starke Verschränkungen von Innen- und Aussen, wobei sich der gewundene Baukörper der Hanglage organisch anschmiegt. Unterschiedliche Bodenniveaus, daraus resultierend wechselnde Raumhöhen und teilweise schräger Deckenverlauf vergegenwärtigen auch im Innern des Hauses die Verklammerung mit der natürlichen Umgebung.

4166 Sea View Lane fragt nach den Möglichkeiten, was ein Haus alles sein kann. In Verbindung der Privatperson des Künstlers ist es ein komfortables Heim, vor dem Hintergrund seiner künstlerischen Praxis eine ortspezifische Skulptur, im Kontext von Los Angeles stellt es ein architektonisches Statement in der Tradition der «Case Study Houses» dar, in demjenigen des Museum of Contemporary Art wiederum ist es Kunstwerk und Ausstellung zugleich.

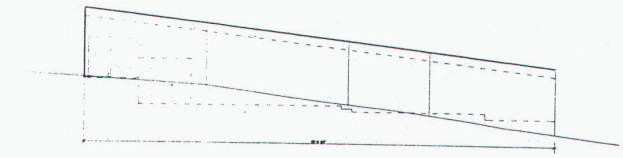
Gleichzeitigkeit der Medien

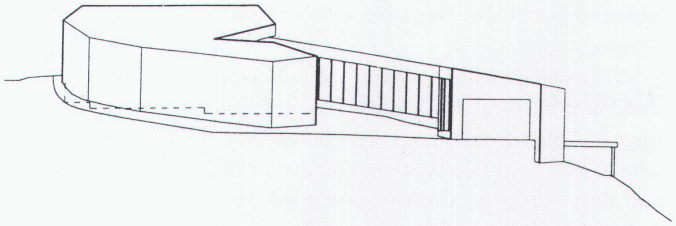
Wie soll man *4166 Sea View Lane* begegnen? Die Koexistenz zweier ontologischer Ebenen, Skulptur-Autonomie versus Eigenheim-Funktion, führt widerspruchsvolle Inhalte, Kategorien wie Simultaneität und Juxtaposition ins Werk ein und erweitert sein Bezugsnetz: «Ich mag es, wenn Dinge aus sich heraus passieren, sodass ich zum Beispiel lediglich eine Situation schaffe und der Rest beim Betrachter liegt. Im Grunde macht also der Betrachter das Werk. Ich schaffe lediglich einen diskursiven Kontext und liefere das initiierende Setting. Es ist kein Test für den Betrachter, vielmehr eine Art merkwürdiger Dialog.»[2] Dem Kunstwerk sind Alltagserfahrungen zugrundegelegt – schliesslich bewegt sich jeder Rezipient täglich in privaten Räumen. Höchstens die geschlossene, kubische Form, in der sich Pardos Haus bei Ankunft präsentiert, könnte den Besucher dazu verleiten, das Haus als begehbare Skulptur zu begreifen. Vergleichbar ist die Begegnung mit den flachen Skulpturen von Carl André – quadratische Platten, die in Form von «Wegen» oder «Plätzen» auf dem Boden ausgelegt sind:

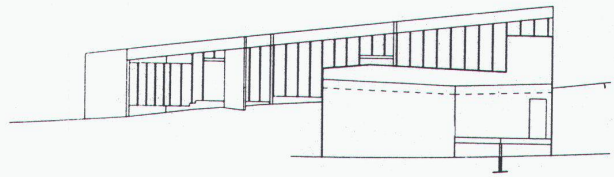
«Man kann in der Mitte stehen und gerade nach vorn schauen, und man sieht die Skulptur überhaupt nicht, weil die untere Grenze des Sichtfeldes jenseits der äusseren Kante der Skulptur liegt. Man kann also mitten in der Arbeit stehen und sie überhaupt nicht sehen – und das ist vollkommen in Ordnung. (...) Ich mag solche [Kunstwerke], die unsichtbar sind, wenn man nicht danach sucht. Ich mag es, wenn man in der Mitte sein kann.»[3]

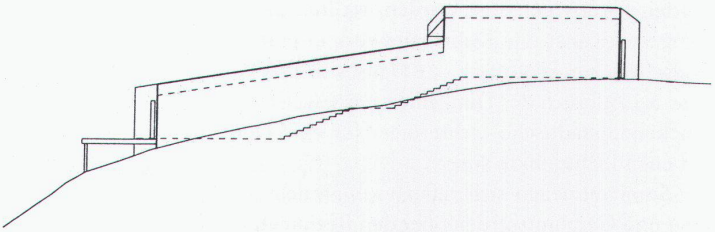
Aus dieser Perspektive lassen sich weitere Bezüge zur Minimal Art erkennen. Die künstlerische Handschrift ist unterdrückt, Baumaterial und Konstruktion unterscheiden sich nicht von der regionalen Bauweise. Serielle Aneinanderreihung klingt in der Staffelung der Wohnräume und immer gleichen Behandlung der vielen Fenstertüren an. Die einzelnen Räume und der Innenhof sind wiederum derart miteinander verzahnt, dass sie in einer Einheit aufgehen, ein «bestimmtes Ganzes»[4] bilden, in dem man sich zwar bewegen, das man jedoch nicht verlassen kann. Durch die offene Abfolge der Räume werden darüber hinaus vielseitige Ein- und Ausblicke inszeniert, die einzelnen Bodenniveaus werden zu Bühnen, der Besucher zum Akteur, dessen Aufenhaltsort aus allen Teilen des Wohnhauses gleichermassen sichtbar ist. Der von Michael Fried gegen die Minimal Art ins Feld geführte Begriff der «Theatralik»[5] erfährt überdies in der Ereignishaftigkeit der nur wenigen und einmaligen

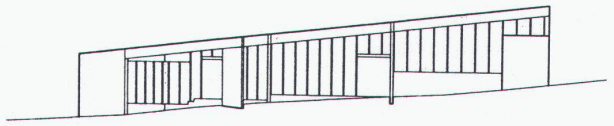
1 Soweit nicht anders vermerkt, zitiert nach einem Gespräch, das die Autorin mit dem Künstler führte.
2 Jorge Pardo in: Yimaz Dziewior, «Gelegenheitsskulptur. Interview mit Jorge Pardo» in: Mai 98 [Kat.], Kunsthalle Köln. Brigitte Oetker und Christiane Schneider, (Hrsg.), Köln, 1998, S. 133.
3 Carl André in einem Interview von 1974. Veröffentlicht in dt. Fassung unter dem Titel: Phylilis Tuchman, «Ein Interview mit Carl André», in: Minimal Art. Eine kritische Retrospektive, Gregor Stemmrich (Hrsg.), Dresden/Basel, 1995, S. 150 – 151.
4 Donald Judd in einem Radiogespräch 1964. Veröffentlicht in dt. Fassung unter dem Titel: Bruce Glaser, «Fragen an Stella und Judd», in: Minimal Art. Eine kritische Retrospektive. Gregor Stemmrich (Hrsg.), Dresden/Basel, 1995, S. 40 Donald Judd betonte die Werte der Ganzheit im Gegensatz zur Vielteiligkeit und führte so den Begriff des «spezifischen Objekts» als neue Werkkategorie ein.
5 In «Art and Objecthood», 1967 in der Zeitschrift «Arforum» erschienen, warf Michael Fried den Minimalisten (er nannte sie Literalisten) vor, dass ihre Objekte die ästhetische Grenze leugnen und eine Art von Bühnenpräsenz anstreben, die sie aufdringlich machen und dem Betrachter eine besondere Mitwirkung auf zwingen. Veröffentlicht in dt. Fassung unter dem Titel: Michael Fried, «Kunst und Objekthaftigkeit» in: Minimal Art. Eine kritische Retrospektive. Gregor Stemmrich (Hrsg.), Dresden/Basel, 1995, S. 334 – 374.

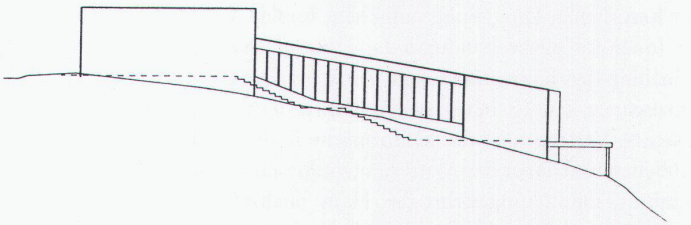


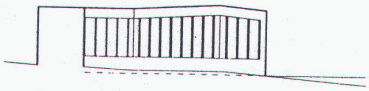


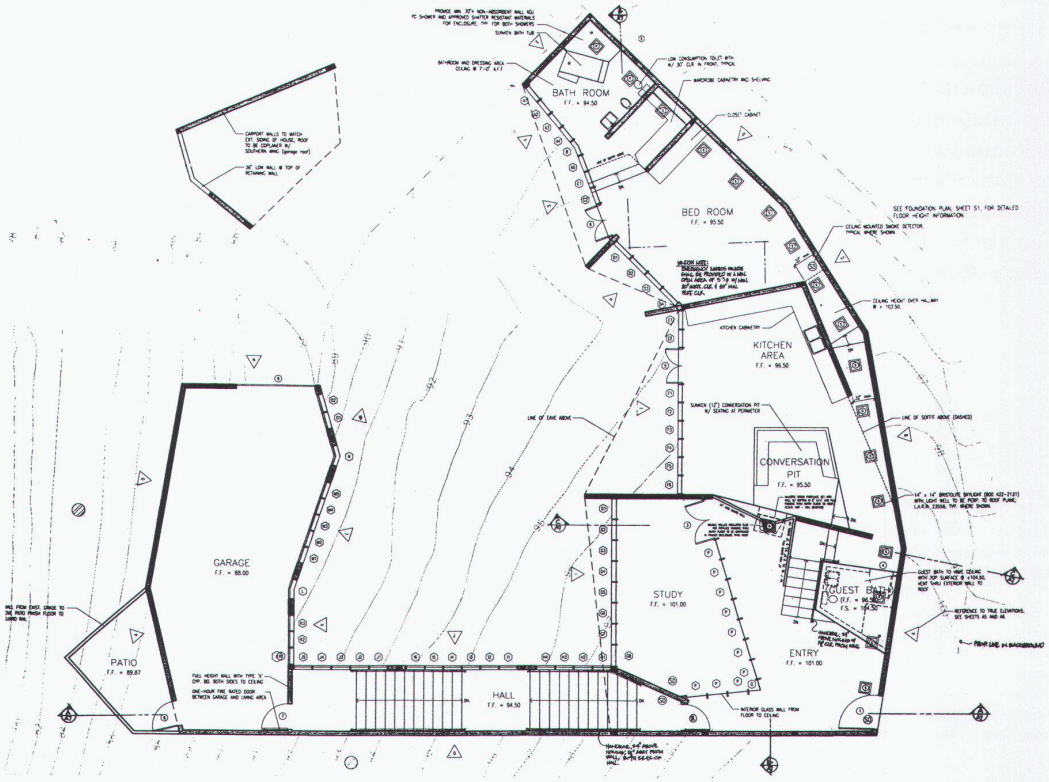


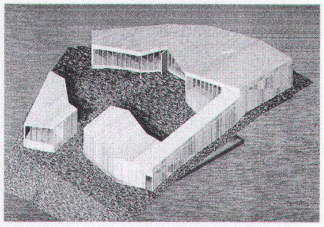









BATH ROOM
F.F. = 94.50
BED ROOM
F.F. = 95.50
KITCHEN AREA
F.F. = 96.50
CONVERSATION PIT
F.F. = 95.50
GUEST BATH
F.F. = 98.50
STUDY
F.F. = 101.00
ENTRY
F.F. = 101.00
HALL
F.F. = 94.50
GARAGE
F.F. = 88.00
PATIO
F.F. = 89.67



Momente, in der das Haus öffentlich zugänglich ist, eine weitere Betonung.

Sehen und gesehen werden – die Thematisierung des Blickes selbst – war bei Jorge Pardos Installation *Lighthouse* (1996) im Rotterdamer Museum Boijmans Van Beuningen ebenfalls wesentlich. In einem filigranen Glasbau, der von den unzähligen Leuchtkörpern in ein zartes Licht getaucht war, wurden die Ausstellungsbesucher selbst zu Objekten der Betrachtung. Die mundgeblasenen Lampen, die in einem mexikanischen Glasatelier relativ frei nach den Entwürfen Pardos gefertigt wurden, stellten die herkömmliche Trennung von Kunst und Kunsthandwerk in Frage. Ein Teil von *Lighthouse* war zur Eröffnung des Hauses in Los Angeles installiert, so dass bei Anbruch der Dunkelheit das jeweils vor dem Horizont auftauchende städtische Lichtermeer für eine Doppelung der pastellfarbenen Lichtpunkte sorgte.

Somit beziehen sich reflexive Wahrnehmung, simultanes Rahmen und Gerahmtwerden über den Rezipienten hinaus auch auf die Stadt und die unmittelbare Umgebung. Bald schon wird das Haus in der natürlichen Umgebung aufgehen; üppige Vegetation wird sich im Innenhof ausbreiten und die Holzverschalung allmählich der Tonalität der Baumstämme in der Umgebung angleichen. Dieser prozessuale Zug ist bewusst eingeführt, denn im Unterschied zum üblichen Verfahren ist das kalifornische Redwood hier unbehandelt geblieben und daher den Witterungeinflüssen ausgesetzt. Von Natur gerahmt, rahmt umgekehrt das Haus buchstäblich die Natur ein, macht sie zur Landschaft, d.h. zum Gegenstand bewusster Wahrnehmung und Kontemplation. Dieser klassische Topos der bildenden Kunst rückt bereits in einem früheren Werk ins Zentrum. Die Arbeit *Pier* (1997), die im Rahmen der «Skulptur. Projekte» in Münster auf dem Aasee entstand, ist ebenfalls mit kalifornischem Redwood verkleidet und endet in einer polygonalen, überdachten Aussichtsplattform. Die weiten Öffnungen schaffen Natur-Ausschnitte, die sich zu grossartigen Landschaftsbildern transformieren. Der miteinkalkulierte Betrachter, der vor der gerahmten Natur auf dem Holzsteg steht, erscheint plötzlich als Repoussoir-Figur[6] und steigert als veritables Element des entstehenden Gemäldes die Illusion räumlicher Tiefe.

Die Inversion von Zwei- und Dreidimensionalität ist im Eigenheim Pardos ebenfalls zu beobachten. Irritationen der Wahrnehmung sind viele angelegt: das offene Raumkontinuum ist mit Mehrdeutigkeit aufgeladen. Im Sinne von Rowe/Slutzky kann von einer «Transparenz im übertragenen Sinne» gesprochen werden, bei der sich die hintereinander gestaffelten Wohnräume in Raumschichten zu planen Kompositionen verkürzen. Die Reflexe und Spiegelungen in den zahlreichen Glasflächen tun das Ihrige, um Grenzen zwischen Innen- und Aussenräumen zu verunklären, und wieder entsteht Raum füllende Malerei durch die wechselnde Ausschnitthaftigkeit der Natur, die Orchestrierung der Vistas auf Innenhof, Stadt und Meer. Reziprok verkehrt sich unter der Hand Pardos das Zweidimensionale in Körperhaftigkeit: der Ausstellungskatalog ist dreidimensionaler Text, materialisiert durch eine Vielzahl von ineineinander stapelbaren, mit Text bedruckten Kartonschachteln, die gleichzeitig Skulptur, Architekturmodell, Katalog und einfach funktionale Schachteln sind.

Strategien der Verführung

Spielerisch annektiert Pardo im engeren Sinne ausserkünstlerische Bereiche und usurpiert dabei Territorien, die dem Rezipienten aus eigener Lebenserfahrung bekannt sind und an kanonisierte Formen aus der Kulturgeschichte erinnern. Im Falle von *4166 Sea View Lane* verweist Pardo insbesonders auf Frank Lloyd Wright, dessen organische Architekturauffassung ihm als Inspirationsquelle diente. Das Wrightsche Herzstück des Hauses – der Kamin – ist dem «conversation pit», einer in den Boden eingelassenen Sitzstruktur gewichen, die durch ihre skulpturale Form als autonomes Element hervortritt.

Obwohl sich Pardo immer wieder begeistert über die Moderne äussert – «Ich würde viel lieber als Modernist aufgefasst werden»[7] –, kokettiert er eher mit einem vormodernen Künstlertypus, wenn er die Annäherung an Handwerk und Auftraggeber in Form von Vermittlung und Kollaboration sucht. Durch die Hinwendung zum «Schönen» rückt Pardo seine Werke bewusst in die Nähe der Warenästhetik. Ihre Harmonie spiegelt die in Hochglanzmagazinen propagierte Lifestyle-Kultur, deren Angebote eine zeitgenössische (Über-)Lebensstrategie im Waren- und Erlebnisüberfluss darstellen. Orientierung bewahrt sich nurmehr, wer seine Lebenshaltung – seine Identität – durch seine Wahlstrategie gegen aussen zu vermitteln weiss. In dieser Gesellschaft ändert sich die Rolle der Avantgarde, wie Stefan Schmidt-Wulffen festgestellt hat:

«Immer häufiger stösst der Kunstbetrachter mittlerweile auf Hinweise, dass Verfremdung durch Affirmation ersetzt wird. Das Publikum wird nicht mehr durch das Schockierende auf Distanz gerückt, sondern eine neue Ästhetik berücksichtigt seine Erwartungen und bemüht sich um grössere Nähe.»[8]

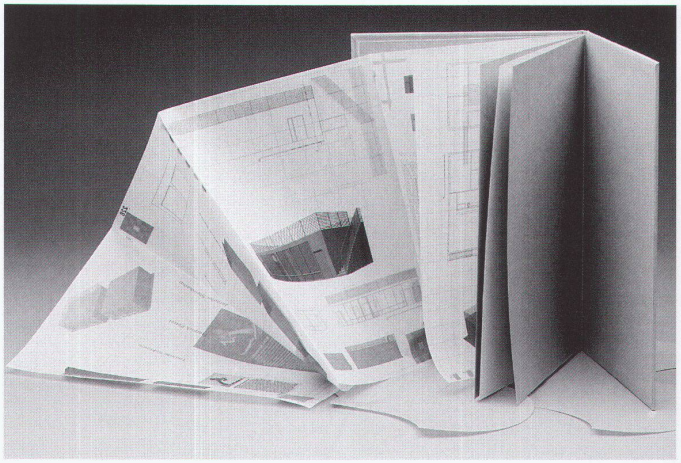
In Pardos Haus erweist sich diese «neue Nähe» allerdings als doppeldeutig, wird doch das interesselose Wohlgefallen durch die vorgängig dargelegten Inversionen herkömmlicher Ordnungschemata durchbrochen. Die Interferenz von Kunst und Architektur, von spiralförmiger Skulptur und komfortablem Eigenheim gleicht der

6 Repoussoir-Figuren sind ein kompositorisches Mittel in der Malerei, das den Tiefeneindruck im Bild zu verstärken hat. Meist handelt es sich um dunkle Gegenstände oder Figuren, die, im Vordergrund platziert, den Blick des Betrachters in den Bildraum lenken, z.B. in den Bildern von Caspar David Friedrich in Form von Personen in Rückenansicht.

7 Jorge Pardo, in: Hunter Drohojowska-Philip, «Welcome to the House That Jorge Built», Los Angeles Times, 11. Oktober 1998, S. 82.

8 Stefan Schmidt-Wulffen, zit. nach Wolfgang Kemp, «Zeitgenössische Kunst und ihre Betrachter. Positionen und Positionszuschreibungen» in: Zeitgenössische Kunst und ihre Betrachter, Jahresring 43, ders. (Hrsg.), Köln 1996. S. 29.

Seinen Anfang hat *4166 Sea View Lane* mit dem Werk *Ten People Ten Books* (1994) genommen. Wie im Werktitel angedeutet, suchte Jorge Pardo auch bei diesem Projekt die nahe Zusammenarbeit und unterminiert dabei die Idee der künstlerischen Autorenschaft. Zehn gewöhnlich in die Produktion von Katalogen involvierte Leute – vom Drucker, Grafiker bis hin zum Galeristen – brachten bei der Buchgestaltung des Künstlers zusätzlich eigene Vorschläge mit ein. Das ästhetisch raffiniert gestaltete Faltbuch beinhaltet Architekturpläne, die beim Kauf eines Exemplars zur Ausführung freigegeben sind. Pardo versteht das Faltbuch als Skulptur und hat ihrer Präsentationsform entsprechend heraustrennbare, halbrunde Schablonen mit eingegliedert, die als Sockel dienen. In Abhängigkeit der Erwartungshaltung des Rezipienten wird das Faltbuch zwischen Skulptur, Künstlerbuch und Katalog oszillieren und simultan gemeinhin getrennt gedachte Bedeutungsfelder eröffnen: Skulptur – Gebrauchsgegenstand, Autonomie – Funktion, künstlerische Autorenschaft – Teamarbeit kommen nebeneinander zu stehen und halten sich die Waage.

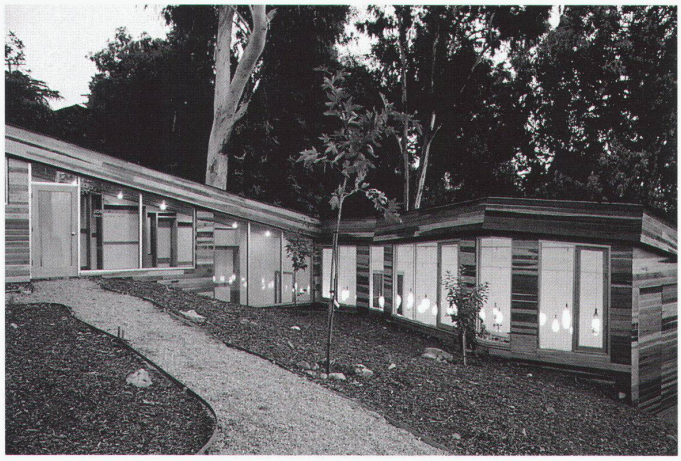


4166 View Lane a pris le départ avec l'ouvrage *Ten People Ten Books* (1994). Ainsi que le titre de l'œuvre l'indique, Jorge Pardo cherchait également dans ce projet une collaboration étroite mettant par là en cause le principe de la paternité artistique. Généralement impliquées dans la production de catalogues, dix personnes allant des imprimeurs et dessinateurs jusqu'aux propriétaires de galeries, apportèrent chacune leurs propositions venant compléter la conception du livre de l'auteur. Le livre à dépliants d'une composition esthétique raffinée comporte des plans d'architecture autorisés à la réalisation avec l'achat d'un exemplaire. Pardo comprend son livre à dépliants comme une sculpture et le présente conséquemment en y intégrant des parties semi-rondes détachables servant de socles. Pour correspondre à ce qu'en attendent les acheteurs, l'ouvrage à dépliants oscille entre l'œuvre sculptée, le livre d'art et le catalogue et aborde simultanément des domaines d'intérêt généralement considérés comme séparés: sculpture – objet utilitaire, autonomie – fonction, paternité artistique – travail de groupe y sont juxtaposés et s'équilibrent.

4166 Sea View Lane began with *Ten People Ten Books* (1994). As in his other projects and as the title suggests, Jorge Pardo was seeking close co-operation, thereby undermining the idea of artistic authorship. Ten persons, usually involved in the production of catalogues – from printers and graphic artists to gallery owners – contributed supplementary suggestions. The aesthetically ingeniously designed concertina book contains architectural plans which the purchaser of a copy of the book is authorised to realise. Pardo regards the concertina book as a sculpture and has accordingly appended detachable, semi-circular templates which serve as a base. Depending on the expectations of the recipient, the book may oscillate between a sculpture, an art book and a catalogue, at the same time opening up separately conceived, juxtaposed and counterbalancing areas of meaning such as sculpture – basic commodities, autonomy – function, and artistic authorship – teamwork.

***Pier*, Arbeit von Jorge Pardo anlässlich von «Skulptur. Projekte», Münster (1997)** ▷ *Pier*, travail de Jorge Pardo dans le cadre de «Sculpture. Projets», Munster (1997) ▷ *Pier*, a work by Jorge Pardo created for "Sculpture. Projects", Münster (1997).

Fotos: Friedrich Petzel Gallery, New York



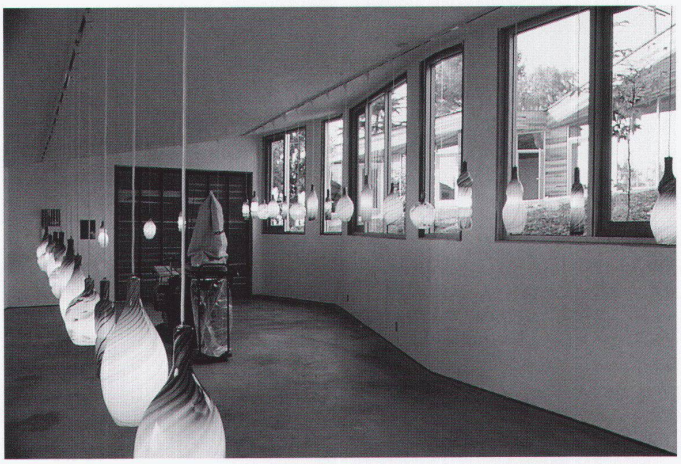
«praktischen Entsakralisierung des Raumes», wie sie Michael Foucault beschrieben hat:

«Gewiss hat es eine bestimmte theoretische Entsakralisierung des Raumes gegeben (...), aber wir sind vielleicht noch nicht zu einer praktischen Entsakralisierung des Raumes gelangt. Vielleicht ist unser Leben noch von Entgegensetzungen geleitet, an die man nicht rühren kann, an die sich Institutionen und Praktiken noch nicht herangewagt haben. Entgegensetzungen, die wir als Gegebenheiten akzeptieren: zum Beispiel zwischen dem privaten Raum und dem öffentlichen Raum, zwischen dem kulturellen Raum und dem nützlichen Raum, zwischen dem Raum der Freizeit und dem Raum der Arbeit. Alle diese Gegensätze leben noch von einer stummen Sakralisierung.»[9]

Diese spannungsvolle Dialektik von Entgegensetzungen ist auch bezüglich des Verhältnisses zur Institution Museum gegeben. *4166 Sea View Lane* fordert die konsequente Umkehrung: nicht der Künstler begibt sich zum Ausstellungsort, sondern die Kuratorin besucht Jorge Pardo in seinem Haus und legt ihren Ausstellungskommentar vor Ort auf. Pardo fragt nach den Grenzen der Institutionen: «Wie weit geht die Einladung, was ist wirklich möglich? Das Haus berührt eine von ihren Grenzen.» Die Zuständigkeitsbereiche sind verunklärt, damit eine Reihe von Fragen in Bewegung gesetzt. Wie kann das Museum das Werk – Eigenheim von Pardo – repräsentieren, wie archivieren? Repräsentiert nicht eher umgekehrt *4166 Sea View Lane* als eine Art temporäre Dependance das Museum of Contemporary Art? Nicht nur der Kunstrezipient, sondern der Ausstellungsbetrieb selbst, ist mit einem mehrdeutigen – privaten, zuweilen intimen – Raum konfrontiert und zudem seiner sonst üblichen Kontrolle über die Ausstellungsplanung beraubt. Die Ambiguität des Raumes manifestiert sich darüber hinaus auch in der Frage nach welchem Massstab – Kunst oder Architektur – das Haus auf dem freien Markt verkauft würde.

9 Michael Foucault, Andere Räume, in: Das Buch zur Documenta X = politics-poetics [Kat.], Kassel, 1997, S. 264. Im Rahmen eines Vortrags stellte Michael Foucault 1967 seine neue Methode der Raumanalyse vor, die er «Heterotopologie» nannte. Mit Ausnahme weniger Auszüge wurde der Text erstmals anlässlich der Ausstellung «Idee, Prozess, Ergebnis» im Berliner Martin-Gropius-Bau im Herbst 1984 publiziert.

Am 11. Oktober 1998 fand die Vernissage des Hauses statt; bis zum 15. November war es für die Öffentlichkeit an Wochenenden unentgeltlich zugänglich. Im Museum of Contemporary Art, Los Angeles stand ein Busservice zur Verfügung; nebst einem Konzert fanden im Haus Veranstaltungen mit Künstlern und Museumskuratoren statt. In den sechs Wochen dieser institutionellen Verklammerung, bei der an den Wochenenden über 4000 Besucher *4166 Sea View Lane* betraten, weitete sich der öffentliche Raum in Wohnzimmer, Küche und Studio des Künstlers aus. Nach abgelaufener Frist jedoch, ist das Haus – dem Dornröschenschlaf ähnlich – in die übliche Privatheit zurückgesunken, wenn nicht neuerliche Aktionen seitens des Künstlers es erwecken oder das Museum seinen Ankauf tätigt. Als diskursives Element vermag das Haus jederzeit kurzfristig die Entgegensetzung zwischen kulturellem und nützlichem, zwischen öffentlichem und privatem Raum zu überbrücken.

Seltsamerweise bewahrt das Eigenheim als eine Art «mediale Hülle» trotz oder gerade wegen aller profanen Funktionalität einen Modellcharakter, an dem sich Fragen bezüglich Wahrnehmung, Kunst- und Raumzuordnung, Wohn- und Arbeitsmodellen herauskristallisieren. Virulent ist im Kontext der konkreten Umgebung besonders die Diskussion um den privaten und öffentlichen Raum, zumal Los Angeles als Eldorado des Privaten bei seinen Einwohnern einen spezifischen Umgang mit diesen Grössen voraussetzt.

Bei der Konfrontation mit dem Werk ist es dem Besucher selbst überlassen, wie weit er bei der Infragestellung etablierter Vorstellungen und Denkordnungen betreffend Haus, Heim, Kunst, Museum oder Skulptur vordringen möchte. Die Angebotsexplosion, die in *4166 Sea View Lane* stattfindet, fordert jedoch zur Stellungnahme heraus; ähnlich den Verhaltenweisen im zeitgenössischen Warenstrom und Erlebnisüberfluss muss man hier ein Stück weit an der eigenen Identität weiter zimmern. C.V.