

April 2008
Herausgeber: MUSEION
Museum für moderne und
zeitgenössische Kunst
Bozen/Bolzano
I.P.

Maxi Obexer

Zanele Muholi

Fabrizio Gallanti

Sanja Iveković

Vincent Labaume

Jean-Luc Moulène

Laymert Garcia dos Santos

Sandra Boeschstein

Jalal Toufic

Pino Pascali

AUF WIEDERSEHEN, MUTTER

Maxi Obexer
Berlin

Sie sitzt unauffällig an einem Zweiertischchen, umgeben von großen und lauten Tischen, an denen sich die ersten Gruppen der beginnenden Osterfeiern versammelt haben. Ihr und ihrem Tischchen wurden die anderen Stühle weggenommen und den großen Tischen beige gestellt. Wenn sie von ihrem Essen hochblickt, sieht sie nicht auf ein Gegenüber, auch nicht auf einen leeren Stuhl, sie sieht in den Raum und der ganze Raum sieht auf sie. Man kann ihr ansehen, dass sie von gutbürgerlicher Herkunft ist, an der Art, wie sie zeitverzögert die Gabel zum Mund führt und das Stück Fleisch trocken in ihn einführt; hier, bei ihr, ist die Gier eine lang gezogene Bremsspur und der Schluck aus dem Glas eine Weihe. Ich beobachte sie, weil sie den Blick immer wieder schräg durch den Raum in meine Richtung lenkt, man könnte auch fixiert dazu sagen. Jedes Mal, wenn sie den Kopf leicht senkt, um die Gabel an den Mund zu führen, gilt ihr erster Blick wieder mir. Meine zwei Tischnachbarn hingegen, hat sie nur einmal gestreift. Was sie sich über mich wohl gerade zusammen denken wird? Was nimmt sie wahr? Oder einfacher, warum starrt sie ständig in meine Richtung? Sie wird mich mit einer Person in Verbindung bringen, die sie hasst, oder die sie liebt, oder beides. Eine, die jetzt in ihrem Kopf über Synapsen springt, von einer Synapse zur anderen und überall, wo sie landet, eine Geschichte aufblühen lässt. Jetzt fixiert sie mich, ich ertappe sie dabei, wie sie mich fixiert – und sehe ihr an, wie sie sich von mir ertappt fühlt, den Zipfel ihrer Serviette beschämt an den Mund führt und kurz nickt.

Dann ist sie fertig. Sie leert das Glas, legt ihre Serviette neben den Teller, räuspert sich. Auf einmal steht sie auf und geht schräg durch den Raum in meine Richtung. Sie beugt sich zu mir herunter und fragt mich, ob sie kurz mit mir sprechen könnte. Ich biete ihr einen Stuhl neben mir an. „Verzeihen Sie, wenn ich Sie störe. Und bitte verzeihen Sie auch, dass ich Sie ständig angestarrt habe. Es war Ihnen bestimmt unangenehm. Sie erinnern mich an meine Tochter. Wissen Sie. Ich habe sie seit vielen Jahren nicht mehr gesehen. Sie hat den Kontakt mit mir abgebrochen, ich weiß nicht, wo sie lebt, ich weiß nicht, ob es ihr gut geht.“

Ich habe Fehler gemacht, die mir heute jeden Tag weh tun, habe sie nicht geschützt, als es nötig war, sie zu schützen, und vielleicht habe ich ihr nie deutlich gezeigt, dass ich sie liebe. Verzeihen Sie, wenn ich Ihnen das alles erzähle. Ich habe eine Bitte an Sie. Sie sehen meiner Tochter so ähnlich und – sie hat sich nie von mir verabschiedet, sie ist einfach gegangen. Würden Sie mir bitte einen Gefallen tun?“ Ich schau’ sie kurz an. „Was wäre das?“ „Würden Sie mich zur Tür begleiten und ‚Auf Wiedersehen, Mutter‘ zu mir sagen? Ich würde aus dem Lokal gehen und Sie müssen nichts weiter von mir befürchten. Ich werde Sie dann in Ruhe lassen. Ich verspreche es Ihnen.“ „Ich soll Sie zur Tür –“ „Begleiten Sie mich zur Tür, bitte, und dann verabschieden Sie sich von mir. So, wie es eine Tochter mit ihrer Mutter tut.“ Ich nicke. „Ja, den Gefallen kann ich Ihnen tun.“ Dann geht sie zu ihrem Tisch zurück. Sie nimmt die Tasche und geht damit an den Tresen, spricht kurz mit dem Kellner und lässt sich dann ihren Mantel bringen und umlegen. Ich erhebe mich von meinem Stuhl, gehe ihr entgegen und begleite sie zur Tür. Zum Abschied drückt sie mir einen sanften Kuss auf die Wange. „Leb wohl.“ Und ich sage: „Auf Wiedersehen, Mutter“, und drücke ihr flüchtig einen Kuss auf die Wange. Ich gehe zu meinem Tisch zurück, da erscheint sie wieder in der Tür. „Leb wohl, Tochter“, und winkt durch den Raum. „Auf Wiedersehen, Mutter“, erwidere ich und wundere mich, wie beinahe schon selbstverständlich es von meinen Lippen kommt. Dann verlässt sie das Lokal. Eine Weile später bezahlen auch wir. „Zusammen oder getrennt?“ „Getrennt“. Meine Rechnung macht weit mehr aus, als ich dachte, 150 Euro. „Entschuldigen Sie, wir möchten bitte getrennt zahlen.“ „Das ist bereits die getrennte Rechnung.“ „Aber ich sehe hier zwei Essen aufgeführt; ich hatte nur eines.“ „Ihre Mutter sagte uns, dass Sie für sie die Rechnung übernehmen würden.“ „Aber das ist nicht – das war nicht meine Mutter!“ Der Kellner sieht mich sehr verwundert an. „Sagten Sie nicht eben noch Mutter – zu Ihrer Mutter?“ Ich blicke zur Tür. „Ist gut. Lassen Sie es gut sein.“

Journal Ausgabe 05
April 2008
Herausgeber: MUSEION
Museum für moderne und zeitgenössische Kunst
Bozen/Bolzano

Journal erscheint online in deutscher, italienischer und englischer Sprache:
www.museion.it

Ihre Meinung ist gefragt: Leserbriefe senden Sie bitte an journal@museion.it Die Redaktion behält sich allerdings das Recht vor, Briefe und Beiträge zu veröffentlichen, zu bearbeiten, zu kürzen oder zu berichtigen.

Beiträge von
Sandra Boeschstein
Laymert Garcia dos Santos
Fabrizio Gallanti
Sanja Iveković
Vincent Labaume
Jean-Luc Moulène
Zanele Muholi
Maxi Obexer
Pino Pascali
Jalal Toufic

Übersetzungen
Nicola Behrmann
Gaby Goppmayr
Markus Klammer

Direktion
Corinne Diserens

Redaktion
Brigitte Unterhofer
Silvia Rissbacher
Petra Guidi

Mitarbeit
Caterina Longo
Simonetta Nardin

Design
tomato - London

Grafik
typeklang - Bozen

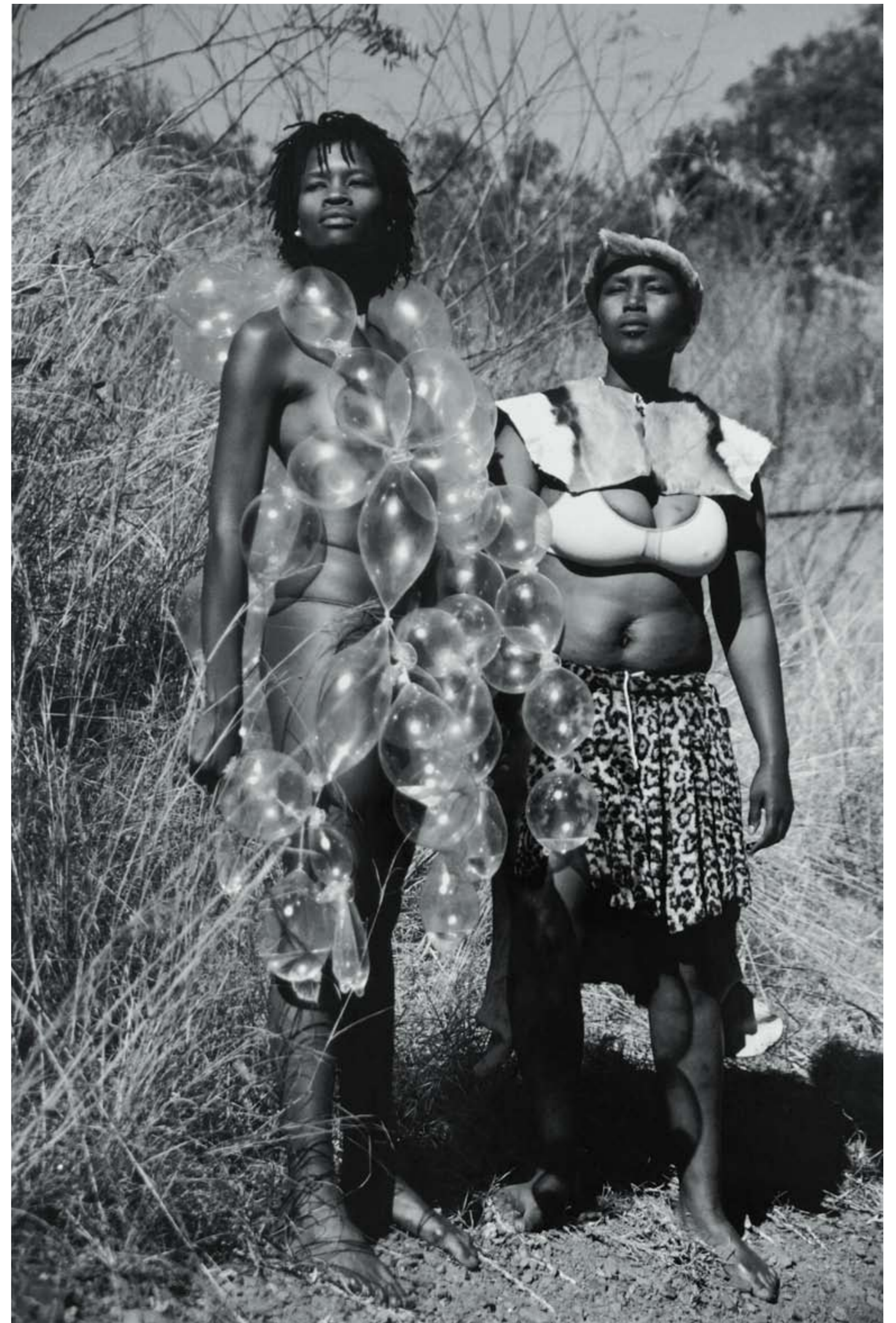
Druck
Athesia Druck GmbH, Bozen

Dolomiten
www.dolomiten.it

© Museion, Autoren und Künstler

Die Verwendung von redaktionellen Inhalten, auch auszugsweise, ist nur mit ausdrücklicher schriftlicher Genehmigung durch den Herausgeber gestattet.

Letzte Seite:
Pino Pascali (1935 Bari - 1968 Rom)
Einladung zur art intermedia Köln, 1968



AN EINEM SONNTAGMORGEN NEBEN DER STAZIONE CENTRALE IN MAILAND

Fabrizio Gallanti Mailand

Übersetzung aus dem Italienischen

Der Ort Savoyen in Mailand

Der Ort Savoyen in Mailand

Der Ort Savoyen in Mailand

Um die Stazione Centrale in Mailand herum gibt es große offene Räume, die von der städtischen Toponomastik als Plätze bezeichnet werden und tatsächlich eine im Verhältnis zu dieser Benennung kohärente Beschaffenheit aufweisen, aber sie unterscheiden sich sehr voneinander. Das kolossale Gebäude des Bahnhofs aus weißem Stein ist auf einer nach Nord-Ost führenden Achse angelegt, welche dem Verlauf der Eisenbahntrasse aus dem 19. Jahrhundert folgt und die im Wesentlichen unverändert geblieben ist. Wenn man das Bahnhofsgebäude von außen, vom Ende der Achse der Vettor Pisani-Straße aus und mit Blick auf die Hauptfassade betrachtet, steht man vor einem weitläufigen Platz mit einem Steinboden, der den Namen des Herzogs von Aosta trägt. An den beiden Seiten des Hauptgebäudes befinden sich noch zwei offene Gelände mit geringeren Ausmaßen: links (an der Westseite) der Platz des Vierten November, rechts (an der Ostseite) der Platz des Luigi von Savoyen. Die Nomenklatur dieser Orte ist merkwürdig, weil sie seit dem unmittelbar auf das Ende des Zweiten Weltkriegs folgenden Übergang des Regno d'Italia zur italienischen Republik unverändert fortbestehen konnte. Grundsätzlich ist der Herzog von Aosta nicht irgendeine Person, sondern das Familienoberhaupt der Familie Savoyen-Aosta, eine Seitenlinie der königlichen Familie von Savoyen. Der Platz des Vierten November ist nach dem Datum benannt, an dem der Waffenstillstand den Ersten Weltkrieg beendet hat. Luigi von Savoyen war der Sohn von Amedeo von Savoyen, dem nach komplexen Nachfolgeoperationen nur für zwei Jahre, nämlich 1871 bis 1873 eingesetzten König von Spanien. Luigi von Savoyen (der Herzog der Abruzzen) war ein Erforscher (des Nordpol, von China, Singapur, des Ruwenzori-Gebirges zwischen Uganda und Kongo – wo er 1906 als erster den Gipfel erreicht hat – und Nepal) und hinsichtlich der Unterstützung der europäischen Kolonialisierungsbestrebungen ein Vertreter der positivistischen Visionen des 19. Jahrhunderts. Er ist 1933 in Somalia gestorben, wo er nach seinem ausdrücklichen Wunsch auch beerdigt wurde und zwar nahe der von ihm 1926 errichteten Modellsiedlung, die seinen eigenen Namen erhielt (Siedlung Herzog der Abruzzen) und heute Giohar heißt.

Aus einem Zufall heraus, der wie eine Ironie erscheint, gibt es den elitären Kosmopolitismus des Luigi von Savoyen immer noch, wenngleich mit einem anderen Vorzeichen, nämlich in der aktuellen Funktion dieses Platzes, die konvertiert ist zu einem informellen Treffpunkt, wo sich ausländische Immigranten aufhalten, oft auf der Suche nach einer in den meisten Fällen illegalen Beschäftigung. Während zu Beginn des 20. Jahrhunderts Luigi von Savoyen von einem exotischen Land ins nächste reiste, sind heute die von ihm besuchten „Stämme“ hier bei uns.

Mehr als einmal habe ich gehört, dass sich am Sonntagmorgen die Piazza di Savoia zu einem Versammlungsort der russisch sprechenden Gemeinschaft verwandelt, ein Gewimmel von heterogenen Personen und Aktivitäten. Die Rede ist von hunderten Personen, den improvisierten Friseuren, die auf den Sitzbänken Haare schneiden, den Händlern typischer Produkte, den ankommenden und zu entfernten Zielen aufbrechenden LKW's und Lieferwagen. Der größere Teil der anwesenden Personen sollen Frauen sein, Russinnen, Ukrainerinnen, Weißrussinnen, Litauerinnen, Estinnen, Lettinnen, Moldawierinnen.

Ich verlasse das Haus um zehn Uhr. Es hat genieselt, aber das Wetter scheint sich zu bessern. Zu Fuß sind es nur zehn Minuten bis zur Piazza. Auf den Straßen in Richtung Bahnhof treffe ich auf kleine Gruppen von vier oder fünf Frauen, die Slawinnen sein

könnten. Meist sind es Frauen in mittlerem Alter und kurzem, blond oder rötlich gefärbtem Haar. Sie tragen Mäntel oder schmucke Umhänge, die einen gewissen Stil, aber auch die begrenzten Ressourcen verraten. Sie sind nicht geschminkt, oder jedenfalls so, dass man es kaum sieht. Wenn ich sie reden höre, erkenne ich – so scheint es mir – eine slawische Sprache, süße Laute aus schlüpfrigen Konsonanten und einem musikalischen Rhythmus. Sie scheinen guter Laune zu sein und ordentlich gekleidet, was nach Sonntagsgewand aussieht. Sie schauen kräftig aus, nicht dick, aber körperlich füllig. Ich denke, dass der Aufenthalt neben der Stazione Centrale der Auftakt zu einem freien Sonntag ohne Arbeit ist, den man mit Freundinnen verbringt.

Neben einer Damenhandtasche trägt fast jede von ihnen eine Markttasche aus Stoff oder eine voll gestopfte Plastiktüte. Die Art, wie diese Pakete herumgetragen werden, ganz eng am Körper, um die Arme gehängt und vor dem Bauch umgeschlagen, lässt mich an etwas Antiquarisches denken. Also, ganz generell, die Frisuren, die Bekleidung und die Verhaltensweisen erinnern an andere Zeiten. Nach wenigen Metern erreiche ich den Seiteneingang des Bahnhofs, jenen im Osten. Seitlich zum Gebäude kennzeichnen eine Reihe von Unterständen aus Metall und parallele Plattformen aus Beton den Bereich, wo die Reisenden auf die Taxis warten. Rechter Hand zu diesem Vorplatz verdeckt ein dunkelblau lackierter Bauzaun die Baustelle, an der die Renovierungs- und Umbauarbeiten des Bahnhofs durchgeführt werden. Hinter der Abgrenzung, welche ein trapezförmiges Feld mit einer darauf errichteten Basis eines Stahlgerüsts umfasst, breitet sich der eigentliche Bereich der Piazza Luigi von Savoyen aus. Der Platz ist menschenleer. Es handelt sich um eine rechteckige Fläche, etwa einen Meter tiefer gelegen im Verhältnis zur Ebene der Straßen. In der Mitte an den kurzen Seiten des Rechtecks, das etwa 50 mal 100 Meter misst, sind zwei Springbrunnen in einem modernistischen Stil platziert, zusammengefügt aus einer Art riesiger Schale, in welcher so etwas wie eine Säule aus römischen Amphoren aus Beton steht. Die Springbrunnen sind von konzentrischen Treppen gesäumt. Einer ist in Betrieb und sprüht Wasser, der zweite hingegen ist trocken. Einige der Flächen sind mit immergrünen Nadelbäumen bepflanzt. Ein Bordstein begrenzt dieses Rechteck, an seiner an den Bahnhof angrenzenden Seite sind drei Reihen Parkplätze angelegt, unterbrochen vom Streifen der Durchfahrtsstraße. Eine dieser Parkflächen ist der Terminal für die Autobusse in Richtung Mailänder Flughäfen. Auf der Piazza hält sich nur ein Mädchen auf, sie trägt lange Haare, einen eleganten Regenmantel in violetter Farbe, der Rock reicht kaum bis zum Knie, und hohe schwarze Stiefel. Sie ist aufgewühlt, während sie telefoniert, ihre Sprache klingt ähnlich jener der Frauen. Ich beschließe, um das rechteckige Feld außen herumzugehen. Schon bald wird mir klar, warum der Platz so verlassen ist. An jeder Ecke ist ein Fahrzeug geparkt, entweder der Carabinieri oder der Polizei oder der „Polizia locale“ (so lautet die Aufschrift an den Fahrzeugen, genau genommen sind es Stadtpolizisten). An der kurzen Seite, in Richtung Süden, wo eine Serie von aneinander gereihten Kiosken einen Zeitungsladen, einen Souvenirhändler und eine kleine Bar mit direktem Ausschank beherbergt, haben sich mehrere Polizisten in Kampfausrüstung sowie Stadtpolizisten (oder sind es „lokale Polizisten“?) versammelt. Die Stadtpolizisten haben verschiedene Uniformen: einige tragen eine eher traditionelle Kleidung mit einer großen Mütze und weißem Schild. Andere stecken in einer Art bläulichen Kluft, die in schwarzen Schnürstiefeln endet, dazu eine schwarze Baseballmütze. Am Gürtel hängen noch Schlagstock und Pistole. Sie sind eine eher lächerliche Erscheinung, so als

wären ihre Uniformen und die Ausstattung erdacht worden, einen aggressiven Habitus zu erzeugen, was hingegen ihre Gesichter nicht zu bestätigen vermögen. Ich fange ein Fragment aus der Konversation zwischen Polizisten und Stadtpolizisten auf, es bezieht sich auf die Eigenschaften der verschiedenen Arten von Knüppel in deren Ausstattung und auf die unterschiedlichen körperlichen Schäden, die sie verursachen. Anstatt den Bereich innerhalb des Rechtecks zu benutzen, halten sich die slawischen Frauen unter den Platanen neben den Kiosken auf. Sie ziehen Stoffe und mit kyrillischen Buchstaben bestickte Bekleidungsstücke aus den Tragetaschen und tauschen oder handeln damit. Einige sitzen auf dem Sockel um die Bäume herum und nicht einmal dort lockern sie ihre Fangarme um die Säcke. Plötzlich beginnen drei Stadtpolizisten ziemlich gleichgültig sich den Frauen zu nähern und fordern diese auf, den Inhalt der Taschen vorzuzeigen. Die Konversation zwischen den Frauen und den Stadtpolizisten ist ruhig. Nachdem sie gesehen haben, was sich in den Säcken, Tüten und Taschen befindet, entfernen sich die Polizisten. Ich setze mich wieder in Bewegung. Langsam begreife ich, dass eine gigantische Inszenierung stattfindet, bestehend aus langsamen Ortsveränderungen, die gesteuert werden durch die Bewegungen der verschiedenen in der Zone anwesenden Ordnungskräfte. An jeder Straßenecke um den Platz und entlang der Mauern der Gebäude und selbst des Bahnhofs stehen Gruppen von Männern herum. Es sieht so aus, als ob sie auf etwas oder jemanden warteten. Sie schauen alle in die gleiche Richtung, und zwar in die Fahrrichtung der Autos. Untereinander sprechen sie nicht. Die meisten tragen Jacketts, Jeans und Turnschuhe und sehen etwas erwachsener und reifer aus als die Polizisten. Kaum einer raucht, kaum einer hat eine Tasche dabei oder einen Rucksack. Ich könnte nicht sagen, von wo sie kommen, es könnten Italiener sein oder Nordafrikaner, Rumänen, Kurden, Türken, Slawen. Unter ihnen sind keine orientalischen Gesichter zu erkennen und man hört kein Spanisch, außerdem fallen sie nur deshalb auf, weil sie kleine kompakte Grüppchen bilden. Gelegentlich hält ein Fahrzeug an der Seite des Gehsteigs und zwei oder drei von ihnen steigen ein. Einige dicke SUVs sind an der Erweiterung geparkt, wo sich eine Tankstelle befindet; daneben sprechen korpulente Männer via Telefon in Russisch. Sie tragen Lederjacken und elegante schwarze Schuhe, die gewiss teurer sind als jene, die ich an den Füßen der Männer an den Kreuzungen gesehen habe. Ein kleiner weißer Van ist dort in der Nähe abgestellt. Die Fahrtür ist geöffnet. Neben dem Lieferwagen unterhalten sich zwei Männer dicht gedrängt mit einigen Mädchen, welche dann einsteigen; im Inneren der Fenster verhindern graue Vorhänge, dass man hinein sieht. Nach wenigen Minuten tauchen weitere zwei Mädchen auf, die sich nach einem kurzen Gespräch mit den zwei Männern wieder entfernen. Dann kommen noch mal drei. Nachdem die letzteren an Bord sind, startet der Transporter und die zwei Männer entfernen sich zu Fuß. Auf der anderen Seite des Platzes steht ein Gebäude der Post, das der Architekt des Bahnhofs gebaut hat. Dieser wird auch „fabbricato viaggiatori“ genannt, gemäß der offiziellen Nomenklatur der Eisenbahn, die seit fünf Jahren nicht mehr in Verwendung ist. Auf dem Gehsteig vor der Post und auf den Wartebänken für den Obus warten hunderte Personen, fast alles Männer. Einige sind Afrikaner. Alle schauen in meine Richtung oder besser in Richtung der Piazza Luigi di Savoia hinter meinen Schultern, die noch leer ist. Innerhalb weniger Minuten versammeln sich alle Personen vor einer Seite des Gebäudes und bilden auf dem Gehsteig eine kompakte Masse. Alle Personen, die am Rand der Menschenmenge zu stehen gekommen sind, richten ihren Blick vom Rechteck, das

sie formen, nach außen und bilden eine dichte Schar. Ich überquere die Straße und reihe mich in die Menge ein: hinter der lebenden Mauer ist augenblicklich ein Markt entstanden, wo auf kleinen Brettern aus Holz und weißen Tischtüchern Zubehör für Mobiltelefone, Telefonkarten und Bekleidungsstücke angeboten werden. Die Verhandlungssprache ist das Italienische, denn die Herkunft der Menschen ist sehr verschieden. Abseits von der Zone mit den improvisierten Ständen versammelt sich eine Personengruppe um zwei Männer mit neapolitanischem Akzent, die auf einzelne mit dem Finger zeigen und entscheiden „Du ja“, „Du nein“. Wer ein Nein gesagt bekommt, gestikuliert herum und verlangt eine Erklärung: „Warum?“, „Warum ich nicht?“. Alle scheinen sehr aufgebracht zu sein. Rasch entferne ich mich, bevor man mich bemerkt. Außer dieser Gruppe gibt es weitere, noch kleinere Grüppchen. Meist handelt es sich um Männer in mittlerem Alter, die Italienisch mit unterschiedlichem Dialekt sprechen und die – so kommt es mir vor – mit viel jüngeren Typen sexuelle Leistungen verhandeln. Ein nicht mehr junger Mann sagt einem von diesen hinterher: „He, du sagst, du willst nicht mehr, aber dann treffe ich dich jeden Sonntag wieder hier.“ Einige Paare entfernen sich, zu Fuß oder im Auto.

Ich folge wieder meinem Ziel, in Richtung Piazza. Ganz ruhig rückt vor mir eine Hand voll Carabinieri und Polizisten aus, mit Plastikhelmen auf dem Kopf. Mit ihnen gemeinsam unterwegs sind auch einige Agenten in Zivil, sie haben dicke Radios dabei mit langen schwarzen Antennen, die nur müde schwingen. Schließlich bleibe ich inmitten der Straße auf dem Wartestreifen stehen und drehe mich um. Langsam lösen sich die Masse und der Markt auf, alles verteilt sich zwischen den stehenden Autos und auf die vorbeifahrenden Obusse. Langsam überschreiten Carabinieri und Polizisten die Straße. Keiner läuft. Keiner schreit, alles geschieht ganz ruhig. Einige Personen werden von den Agenten angesprochen. Sie weisen zusammengefaltete Zettel oder Ausweise vor, kurz darauf entfernen sie sich. Andere werden, auf ein Zeichen der Agenten hin, in Richtung Postgebäude begleitet. Es gibt keinen physischen Kontakt. Von der Bank aus neben mir verfolgen mehrere Personen, die zuvor auf dem Markt beschäftigt waren, das Geschehen. Nach einigen Minuten stehen etwa sieben oder acht Personen aufrecht in einer Reihe gegen die Außenmauer der Post gewandt. Um sie herum stehen Carabinieri – einige darunter sind korpulent – die sie beobachten. Die Personen an der Mauer werden eine nach der anderen durchsucht und dann zu einem Gitterfahrzeug begleitet, das der Polizei und nicht den Carabinieri gehört. Dort steigen sie ein. Ein Polizist mimt das, was die Geste eines Fußballspielers sein könnte, und ermet dafür das Gelächter der anderen Polizisten und Carabinieri, die nicht interessiert sind an dem, was geschieht. Jetzt sind alle regungslos, die Wärter und die Immigranten von der andern Seite der Straße (Ausländer? Nicht-EU-Bürger? nicht regulär Beschäftigte? Illegale?). Alle ignorieren sich. Weitere zehn Minuten vergehen, nichts geschieht, da mache ich mich auf den Weg nach Hause. Beinahe angekommen, überschreite ich die Straße auf dem Zebrastreifen, da hat jemand zwischen zwei Ampeln ein Spruchband gespannt, auf dem zu lesen ist: „Italien den Italienern“, gezeichnet „Fiamma Tricolore“.



Les "indémoudables" des Créations Hazan

Matières soyeuses, imprimés géométriques pour les chemisiers. Tenue et souplesse pour les jupes.
Pour tous les modèles, une finition soignée et des tons subtilement coordonnés qui constituent des ensembles confortables et printaniers.
Liste des points de vente : HAZAN, 2, place du Caire 75002 Paris. Tél. : 236.77.15.

"ELLE", decembar 1975.



1967. Prag. Sa Jagodom na židovskom groblju.
With Jagoda at Jewish graveyard in Prag.

DER HISTORIKER DES ZWEIFELS

6

Vincent Labaume
Clichy, Frankreich

17. März 2008

Einige werden sich fragen, was ich hier mache.
Eric Cantona

Übersetzung aus dem Französischen

Während ich mich zu dieser eingeschränkten Routine abgedroschener Phrasen und imitatorischer Gesten zwinge, frage ich mich, ob ich nicht vollends blöd, borniert und zu jeglichem Denken unfähig geworden bin.

Da ich meine intellektuellen Fähigkeiten kaum mehr beanspruche, haben sich diese gelockert, wie die Muskeln eines Sportlers, der ganz abrupt sein Laupensum eingestellt hat. Schon eine billige Hypothese über eine Tatsache oder ein sei es noch so unbedeutendes Ereignis, dessen zufälliger Zeuge ich werde, in Schwingung zu versetzen, kostet mich eine vergleichsweise ungeahnte Anstrengung, so als würde ich die gesamte Energie eines Atomkraftwerkes benötigen, um mir ein einfaches Ei zu kochen. Wenn mein Verstand nachlässt, so geht es meiner empfindungsmäßigen Erinnerung auch nicht viel besser. Ich erinnere mich oft an Dinge, die mich durch ihre Brutalität, ihre Tragweite oder ihre Mittelmäßigkeit getroffen haben; verblüffende Dinge, die nicht einzuordnen sind... Aber, abgesehen davon, dass ich dies so äußern kann, ist mir nicht wirklich etwas präsent vor meinem geistigen Auge, ich weiß wirklich nicht mehr, inwieweit mich ihre emotionale aufgeladene berührt. Es ist nicht so sehr die Deutlichkeit ihrer Spuren in meiner Erinnerung, die mir verbirgt, dass ihre natürliche Verbundenheit mit einem intimen und besonderen Gefühl nicht mehr stattfindet und die mich dazu zwingt, mir stundenlang das Gehirn zu zermartern, um zu wissen ob ich diese Erinnerungen tatsächlich erlebt habe oder nicht, oder ob sie nicht ganz einfach nur zufällige Parasiten meiner Hirnrinde sind. Da ich sie nicht unmittelbar mit punktuell empfundenen Emotionen in Verbindung bringen kann, ist es mir lieber, sie erst gar nicht zu wecken. Wenn ich sie hervorhole, so fürchte ich, als harter Verbrecher zu gelten, wie der, bei dem ein Richter versucht hatte, ihn emotional zu berühren, indem er ihn an die Präsenz seiner alten, gebrechlichen Mutter im Gerichtssaal erinnerte und der ihm unverwunden und unbefangen entgegnete: „Mit Gefühlen habe ich nichts mehr zu tun.“

Ist es bei mir schon so lange her, dass ich etwas mit Gefühlen „zu tun“ hatte? Wenn ich an die Liter von Tränen denke, die ich bei der bloßen Vorstellung von den Grausamkeiten barbarischer Regime oder dem Tod eines Hundes vergossen

hatte, so kann ich nicht umhin, diese schroffe Trockenheit zu hinterfragen, mit der ich nun den Tod mir nahe stehender Menschen oder dem immer bedrohlicher werdenden Aussterben der Arten aufnehme. Liegt mir also wirklich nichts mehr an *Empfindungen*? Sollte ich etwa den Schlüssel zu jenem verborgenen Garten der Gefühle verlegt haben, den jedermann unverbesserlich in seiner inneren Festung aufbewahrt? Aber ist es für ein menschliches Wesen überhaupt möglich, ohne dieses geistige Refugium, ohne dieses innere, verborgene und gut behütete Schneckenhaus zu leben, wie die äußere Muschel bei den Mollusken, ausschließlich von der langsamen Verdauung der bitteren Härte des Lebens? Nein, ohne Zweifel... wenngleich nicht auszuschließen ist, dass einige, um in dieser Masse von Menschen überleben zu können, die geistigen Bande, die sie mit diesem tröstlichen aber auch lästigem Ballast an Gefühlen verbinden, ganz und gar nicht benötigen. Als Hülle brauchen sie nur jenen distanzierenden Zauber der Engel oder, im Gegensatz dazu, die lasterhafte Abhängigkeit der Dämonen. Makelloser Atemhauch des sehr Hohen; Marionetten ohne Fäden des ganz Unten.

Vor einigen Jahren, als ich einen Varietékünstler für eine Radiosendung interviewte, sah ich, wie sich vor meinen Augen seine Gesichtszüge verzerrten, nachdem ich eine Frage gestellt hatte, die sich auf die Mäandren seiner Sensibilität bezog. Sein Redefluss verlangsamte sich, seine Stimme wurde schwerfällig, und er nuschelte letztendlich einige unverständliche Worte, ehe er vollends erstarrte, das Gesicht fahl wie ein Wachsantlitz, mit schmerzverzerrtem Lächeln. Fassungslos und ohnmächtig schien ich – sofern man dieses Phänomen nachvollziehen kann – am raumzeitlichen Untergang eines Individuums teilzuhaben, das sich scheinbar bester Gesundheit erfreute. Welcher Exzess konnte da dahinter stecken? War etwa ein mächtiges Molekül im Begriff seine DNA neu zu strukturieren und sie anders wieder zusammenzusetzen? Ich verlor mich in Mutmaßungen. Ich war von dieser brutalen Versteinerung jedoch mehr fasziniert als beunruhigt, und so wagte ich es nicht, einzuschreiten, aus Angst, dieses so seltsame Schauspiel zu unterbrechen – ein übereiltes Erwachen könnte im Übrigen schlimme Konsequenzen haben, wie bei einem Schlafwandler, den man unvermittelt aus seinem Schlaf reißt und der so vom Schlag getroffen werden

könnte. Und so ließ ich mich allmählich von dieser seltsam lethargischen Resorption mitreißen. Mir schien es, als hätte ich die letzte Frage einem vergessenen Gesprächspartner dereinst, vor langen Jahren, gestellt.

Ich könnte nicht sagen, wie lange diese gemeinsame Versteinerung andauerte, aber es war lange genug, dass eine langsame Abfolge von Erinnerungen erlebter Bilder unterschiedlichster ästhetischer Quellen abließ, wie bei einer Diaprojektion, die sich über meinen erstaunten Blick legte. Zunächst erschien mir, wenn ich mich recht erinnere, ein michelangeloesker Ephebe mit athletischem Körperbau, festgehalten in emphatischer Verdrehung; dann eine dieser caravaggioesken *bardassi*, mit halb offenem Mund und den Torso in einer nach vorwärts gerichteten Bewegung und zugleich innehaltend; dann ein Apache aus den Faubourgs, fotografiert von Brassai in den 30er Jahren, er steht im Gegenlicht, in völliger körperlicher Abwehrhaltung; dann dieses Bild des kalifornischen Performancekünstlers Chris Burden, mit kahl rasiertem Kopf und in der Uniform der Bundespolizei, der sich bemüht Haltung zu bewahren, während ein sternenförmiger Nagel in sein Brustbein dringt; schließlich, nach vielen anderen Bildern, an die ich mich heute nicht mehr erinnern kann, war da das sehr reale Bild dieses Kellners in einem Café, der vor einigen Jahren plötzlich wie versteinert vor mir stand, mit verzerrter Miene, als er mir gerade etwas aus seiner Vergangenheit erzählen wollte – aber vielleicht hatte er ja auch nur Probleme mit seinen persönlichen Dokumenten... Er erstarrte wie bei einem Orgasmus oder wie Jemand, der kurz vor der irdischen Entlassung steht.

Nun, diese zu lange aufgefrischte Erinnerung verwirrt mich sehr. Es regt sich in ihr ein diabolischer Rhythmus, der mich, wenn ich nicht Acht geben würde, zu Boden werfen würde, die Hände an den Knöcheln verschränkt, um mich dann wieder in die Luft zu wirbeln, wobei er mich um die zerquetschte Achse meines Solarplexus drehte. Ich würde dann wie ein umgestürztes Auto aussehen, dessen übertriebene Wölbung des Kofferraums das Bild eines Ochsen auf dem Weg zum Schlachthof evozierte...

Nur gut, dass ich nicht Auto fahren kann.

Fortsetzung folgt...



Jean-Luc Moulène, *The Tree with a Ghost*, Paris, 16. Januar 2008

DAS KUNSTSYSTEM IN SÃO PAULO UND NEUE RISIKEN

Laymert Garcia dos Santos
São Paulo
Brasilien

Übersetzung aus dem Französischen

In diesem Jahr war Brasilien Gastland auf der ARCO. Aus diesem Grund gab es neben der gewohnten Präsenz brasilianischer Galerien in gemeinsamer Anstrengung des brasilianischen Kulturministeriums, spanischer Kunstinstitutionen und des Kunstmarkts für Madrid die Möglichkeit, im Rahmen der Kunstmesse und verschiedener Räumlichkeiten in der Stadt die Vielfalt und Qualität unserer zeitgenössischen Produktion zu präsentieren.

Die Operation gelang, die Auswirkungen sind sehr günstig, mehrere Künstler verkauften Werke an wichtige Museen (Tate, Reina Sofia, MOMA), die Händler machten gute Geschäfte. Aber es wäre sehr schön, wenn die Initiative und der Erfolg sich nicht nur darauf beschränken würden, sondern ein „Erwachen“ unseres Kunstsystems, angesichts des zunehmenden Interesses an der brasilianischen und lateinamerikanischen Kunst im internationalen Zirkus zur Folge hätten. Nun, die Diskussionen, die bei einem Expertentreffen in Gang kamen, zeigten, dass das System nicht auf der Höhe der Ereignisse ist, dass es nicht wirklich die Notwendigkeit einsieht, eine gemeinsame Strategie mit dem Staat aufzubauen, und dass es seine Logik schnellstmöglich ändern muss, wenn es nicht überfordert und überholt werden will.

Wir haben ein Kunstsystem, das nicht mehr nur in kreativen Spasmen funktioniert, wie bei einer „Diarrhö“, um diesen provokativen aber dennoch sehr zutreffenden Begriff zu verwenden, den Hélio Oiticica für die Diagnose der unregelmäßigen, erratischen Entwicklung in der visuellen brasilianischen Produktion bis zu den 70er Jahren verwendete. Seitdem gibt es einen kontinuierlichen Fluss einer Qualitätsproduktion. In den großen Städten des Landes gibt es Museen und Galerien, es gibt auch einen relativ gut organisierten Markt. Dennoch scheinen die brasilianischen Eliten nicht bereit dafür zu sein, die Gelegenheiten zu nützen, die sich ihnen in einer Welt, die in einem äußerst beschleunigten Wandel begriffen ist, bieten. Ihr Geist und ihre Mentalität scheinen zu eng und zu langsam zu sein.

Blicken wir nach São Paulo, eine Stadt, die einerseits der zentrale Pol des brasilianischen Kunstsystems ist und ein wichtiger Knotenpunkt in der Konstellation der Metropolen und Städte, die ein internationales System bestimmen, das zu einem weltweiten Netzwerk geworden ist. São Paulo erscheint hier als eine Art Schnittstelle, das die Kommunikation und die Vermittlung zwischen dem brasilianischen System und dem weltweiten Netzwerk vorantreibt. Doch was sieht man, wenn man auf das Kunstsystem in São Paulo *zoomt*? Eine ziemlich verwirrende Situation, trotz des Anscheins von Normalität.

Nun, seit 2000 florieren die Geschäfte, aber es scheint sich eine nicht geäußerte Legitimationskrise einzustellen. Um einige wichtige Personen gab es einen kompromittierenden Skandal nach dem anderen; mit Ausnahme der Pinakothek, die sich immer mehr als wesentliche Referenz behauptet, scheint es, dass die wichtigsten Institutionen in einen Zustand der Lähmung und des Mittelmaßes verfallen: das Kunstmuseum von São Paulo (MASP) ist in einem schwarzen Loch, das nach dem jüngsten und skandalösen Diebstahl der Bilder von Picasso und Portinari ganz offensichtlich wurde; Das Museum für Moderne Kunst, das eine wichtige Rolle spielte und gut kommissionierte Ausstellungen zeigte, scheint auch am Rande des Abgrunds zu stehen; und die 28. Biennale von São Paulo, die kommenden Oktober eröffnet werden soll, wäre um ein Haar ins Wasser gefallen, wenn da nicht der Mut und die Intelligenz ihres neues Kommissars, Ivo Mesquita, gewesen wäre, der den Vorschlag gemacht hat, das Ereignis dafür zu nützen, um über den Sinn und die Rolle der Institution innerhalb der Stadt, des Landes, des Kontinents und in der internationalen Agenda der bildenden Kunst zu diskutieren.

Man muss also davon ausgehen, dass die Fragen, die das Kunstsystem von São Paulo betreffen, nicht die gleichen sind, die sich andere Orte dieses weltweiten Netzes stellen. So hat es zum Beispiel weder in Deutschland noch in Frankreich den Anschein, als müssten die Zentren zeitgenössischer Kunst um ihr Überleben kämpfen. Wenn ich mich nicht irre,

lautet ihre Frage: Welche Zukunft hat das Museum? Und wie soll das Museum der Zukunft aussehen? Das heißt, das für sie der Einsatz nicht das Überleben ist, sondern die Zukunft – denn, letztendlich sind sich alle einig, dass gewisse Parameter verändert werden müssen, um mit den Anforderungen einer neuen historischen Entwicklung, die im Entstehen begriffen ist, im Einklang zu sein.

Doch, zu einem Zeitpunkt, an dem sich das Kunstsystem von São Paulo in einem Dilemma befindet – weiterhin interne Probleme unter Verschluss halten oder die Herausforderung, die sich durch die Krise stellt, annehmen? –, zeichnet sich eine grundsätzliche Bewegung ab, die man wahrnehmen und sehr ernst nehmen sollte, denn sie kann zu einer Neuverteilung der Karten und der Rollen aller in diesem Spiel beteiligter Akteure führen.

Die Frage kann folgendermaßen gestellt werden: Wie kann man glauben, das Kunstsystem von São Paulo sei solide, wenn es die Fähigkeit verliert, seine eigenen ästhetischen und kommerziellen Kriterien in Bezug auf die zeitgenössische Produktion in Brasilien zur Geltung zu bringen? Anders gesagt: Wie kann man übersehen, dass ihm die Spielregeln entgleiten, gerade wenn es um seine Wertschätzung geht?

Man müsste damit beginnen, anzuerkennen, dass weder die öffentlichen Kräfte noch der lokale Kunstmarkt in der Lage waren, mit dem Vermächtnis der beiden wichtigsten zeitgenössischen brasilianischen Künstler umzugehen: Lygia Clark und Hélio Oiticica. Wer auch immer sich intensiver oder systematischer mit dem Werk von Clark beschäftigt, wird in keiner einzigen größeren Stadt Brasiliens einen Raum finden, der einer permanenten Ausstellung eines repräsentativen Ensembles ihrer Produktion vorbehalten wäre. Andererseits wissen diejenigen, die das Centro de Arte Hélio Oiticica in Rio kennen, um die Schwierigkeiten und Grenzen, die es seit seiner Eröffnung 1996 mitmacht. Aber meiner Meinung nach war es der mangelnde Einfluss der öffentlichen Stellen und das Desinteresse des privaten Sektors, die es erst möglich machten, dass Houston, Texas, zu dem *Ort* wurde, an dem man Oiticica sehen kann, der Brennpunkt, von dem aus sein Werk in einem weltweiten Kontext zu leuchten beginnt.

Die Brasilianer betrachten diesen Transfer nicht als Verlust eines ästhetischen, kulturellen und im Fall von Oiticica auch umfeldtechnischen Reichtums, der so wichtig für ihre eigene Existenz als Zeitgenossen ist; sie sind sich nicht darüber im Klaren, was sie hier endgültig ins Ausland abschieben. Es wird ihnen nur noch eine Art Scheinufanismus hinsichtlich des „brasilianischen Künstlers, der in der ersten Welt anerkannt wird“ bleiben; so finden sie es auch normal, dass der *Catalogue raisonné* des Werkes von Oiticica vom International Center for the Arts of the Americas (ICCA), des Museum of Fine Arts von Houston erschien (der erste Band wurde anlässlich der Ausstellung *Hélio Oiticica: The Body of Color* 2006 in eben diesem Museum herausgegeben); danach ging sie in die Tate Modern in London...

Der Transfer in die USA, genauer gesagt nach Houston, der auf der Anerkennung des Werkes von Oiticica basierte, ist in

ästhetischer als auch in markttechnischer Hinsicht kein Einzelfall. Wenn man die Ausstellungsliste des Künstlers betrachtet, stellt man fest, dass seit dem Ende der 90er Jahre, alljährlich Werke in Galerien und nordamerikanischen Museen gezeigt wurden. Aber die Basis einer Wertschätzung konzentriert sich vor allem auf Houston – so als wäre eine *leverage* des Werkes des Künstlers Ausgangspunkt für eine viel weitreichendere Aktion. Die Leitung des Museums ist sehr präzise, was ihre Ziele betrifft: „die Intention des Museum of Fine Arts ist es, die Anerkennung und das Verständnis von Lateinamerika und der lateinamerikanischen visuellen Künste voranzutreiben, neben seiner Rolle in der Entwicklung der modernen und zeitgenössischen Kunst.“ Houston, die wichtige nordamerikanische Stadt, die am nächsten an Lateinamerika liegt, wird so zu einem Zentrum, von dem aus die Bedeutung der künstlerischen Produktion dieses Kontinents und seine Eingliederung in den internationalen Kontext neu definiert wird.

Der nächste Schritt wurde im März 2007 gesetzt, als das Museum of Fine Arts die Sammlung Adolpho Leirner ankaufte. Sie gilt als wichtigste Kunstsammlung brasilianischer konstruktiver Kunst. Zur Zeit der Abwicklung dieses Geschäfts gab es Proteste gegen die Abgabe von 100 Werken, die wesentlich für das Verständnis und die Nachkriegsproduktion waren und die auch den *spezifischen Unterschied* in der Kreation und der Originalität der brasilianischen Kunst innerhalb der modernen und zeitgenössischen Strömungen markierten.

Die Sammlung Leirner wurde im vergangenen Jahr im Museum of Fine Arts gezeigt. Aber die Aktivitäten des Museums beschränkten sich nicht auf den Kauf und das Ausstellen von Werken. Das ICCA startete von 2003 an das Projekt „*Recovering the Critical Sources of Latin American/Latino Art*“, ein Programm in internationaler Kooperation des Museums, bei dem Spezialisten aus Brasilien, Argentinien, Chile, Mexiko, Kolumbien, Peru, Venezuela und den Vereinigten Staaten zusammen kamen, um in Houston die gesamte wichtige Dokumentation zur Kunst des 20. Jahrhunderts des Kontinents (Manifeste, Briefe, Manuskripte, kritische Texte, etc., im Gesamten etwa 6000 Dokumente) zu restaurieren, zu sammeln und zu digitalisieren. In Brasilien wurde die Universität von São Paulo mit diesen Arbeiten betraut – in einem Protokoll, das vom Museum of Fine Arts und der Fundação de Amparo in Pesquisa do Estado de São Paulo unterzeichnet wurde, waren 500.000 Euro für die Realisierung des brasilianischen Anteils dem Projekt zugeschrieben, wobei auch ein bibliophiles Buch mit Collagen, das Lygia Clark 1963 realisiert hatte, zu restaurieren ist. Die gesamte Dokumentation sollte 2008 im Museum von Houston als öffentliche Datenbank verfügbar sein. Die Informationen sollen auch als Unterstützung für die Sammlung von Büchern über die lateinamerikanische Kunst dienen.

Natürlich ist so eine Aktion in ihrer Gesamtheit – indem man nordamerikanische und britische Museen, New Yorker Galerien, Partnerschaften mit lateinamerikanischen Institutionen, dazu noch Wissenschaftler und Kritiker mit einbezieht – weit mehr als eine *Aufwertung* der Werke von Clark und

Oiticica, die hier als paradigmatische Beispiele zitiert wurden. Das Ausmaß dieses gesamten Projekts ist viel wichtiger. Natürlich geht es hier nicht darum, die Bedeutung und die Qualität dieser Arbeit in Frage zu stellen, die ich für außerordentlich wichtig halte. Aber man muss auch sagen, dass bei diesem Unternehmen, die Rolle, die das brasilianische Kunstsystem spielt, sich im schlechtesten Fall auf die Rolle eines Beobachters beschränkt, im besten Fall auf die Rolle eines Nebendarstellers, in einem Spiel, bei dem Werke, Expertisen und sogar finanzielle Mittel beitragen, um die Entstehung einer neuen Nische voranzutreiben, nämlich jene der *creative industries*. Wir haben nicht die Kompetenz, um eine Operation dieser Größenordnung für uns selbst zu konzipieren; wir vermuten nicht einmal, dass so eine *Aufwertung* Teil der Vorstellung eines neuen *Business* des Spitzenkapitalismus und einer Gesellschaft von Kennern ist. Wir sind begeistert, dass andere vor uns eine Art *Upgrade* der brasilianischen Kunstproduktion realisiert haben, durch die Internationalisierung und die Kapitalisierung künstlerischer Gegebenheiten. Und wir hinterfragen auch nicht den Sinn einer solchen Unternehmung.

Eine Unternehmung, die im Übrigen, nicht das exklusive Privileg der bildenden Künste ist: der Literaturkritiker Roberto Schwarz ist gerade dabei, ein Buch über die Bedeutung des Wandels von Machado de Assis zu einem großen universellen Schriftsteller zu beenden, ausgehend von einem Apparat der literarischen Kritik, der an amerikanischen Universitäten gebildet wurde. Natürlich verdient Machado diese „Aufwertung“ – das ist hier nicht das Problem. Doch die Brasilianer sollten sich darüber im Klaren sein, dass der Einzug der Schriftsteller in das Pantheon der universellen Literatur mit dem Verlust des brasilianischen Charakters in seinem Werk und der Disqualifikation des Ausdrucks einer brasilianischen Perspektive einhergeht.

Seite 12/13, Sandra Boeschstein

diese Augen I

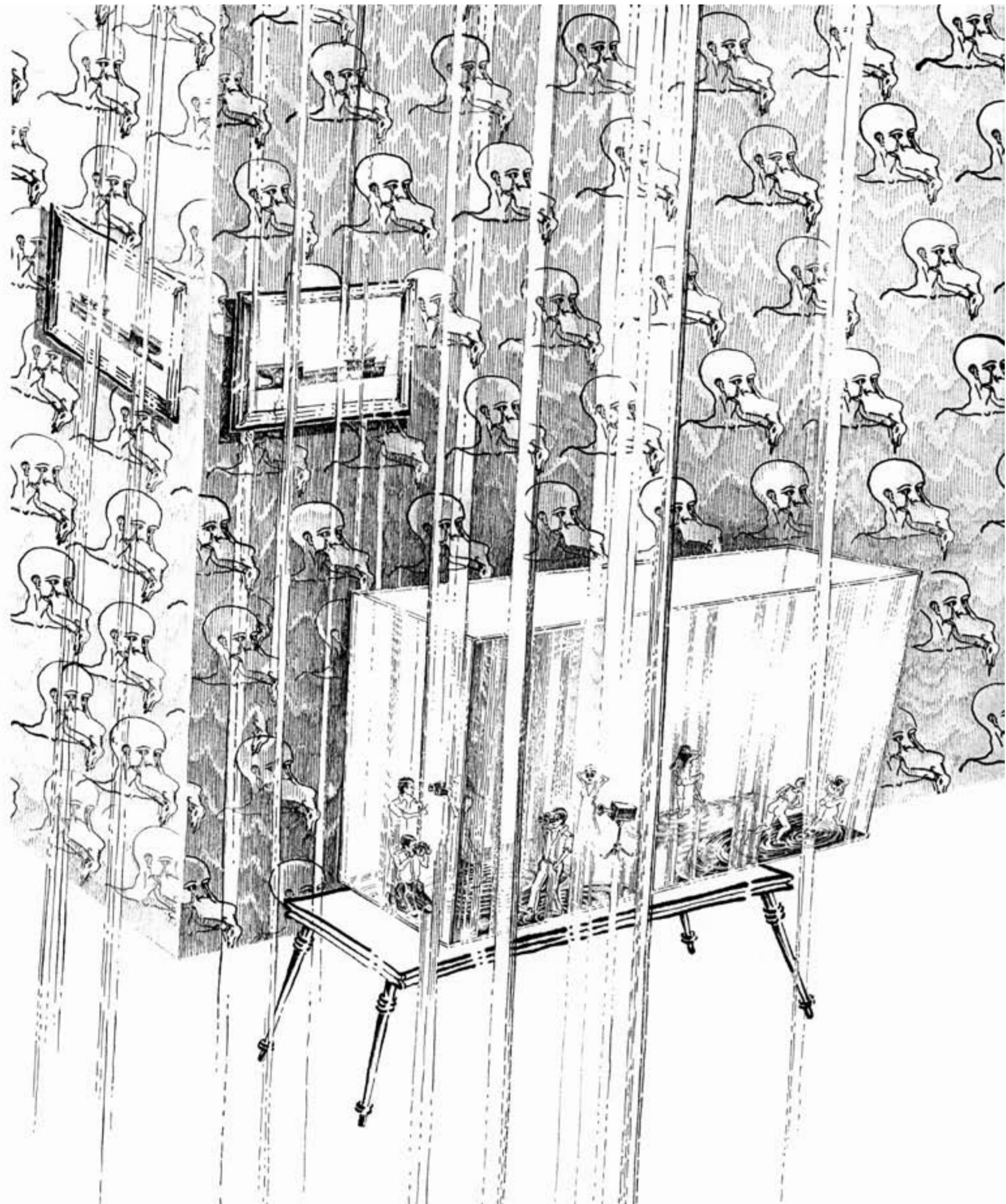
Linke Seite:

*diese Augen sind uneinig, ob sie es von hinten oder von vorne tun
beim Weinen, beim Trinken, beim Schlafen, beim Schauen*

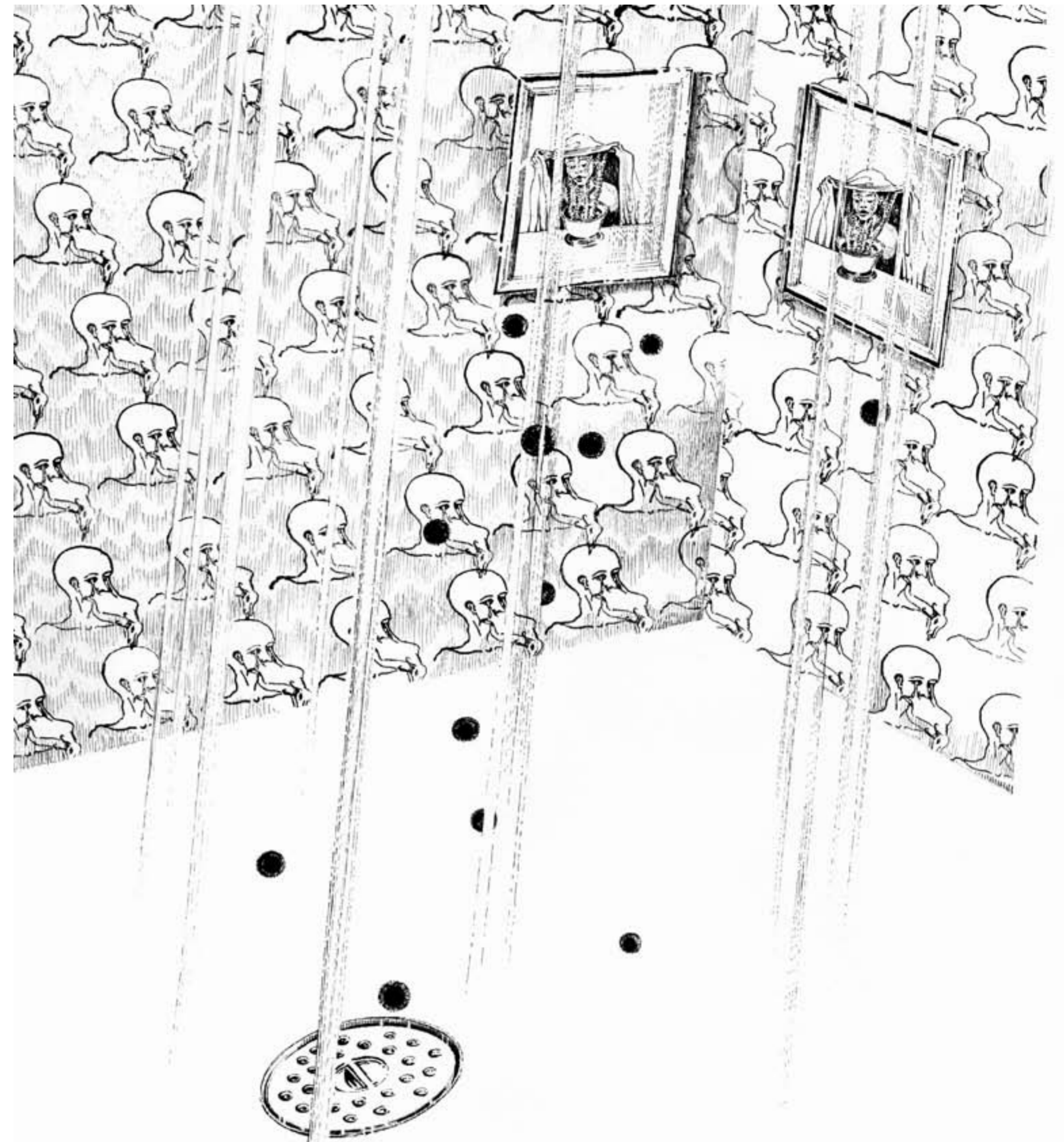
Rechte Seite:

jede Träne ist zuvor getrunken worden

2008, Tusche auf Papier



these eyes are in discord whether they are doing it from behind or from before
when crying, when drinking, when sleeping, when looking



every tear has been drunk before

BEGRABT MICH TOT

von **Jalal Toufic** und **Anna L. Schmalz**

**Istanbul
Türkei**

Übersetzung aus dem Englischen

aus dem Englischen von Anna L. Schmalz

aus dem Englischen von Anna L. Schmalz

aus dem Englischen von Anna L. Schmalz

aus dem Englischen von Anna L. Schmalz

aus dem Englischen von Anna L. Schmalz

aus dem Englischen von Anna L. Schmalz

aus dem Englischen von Anna L. Schmalz

aus dem Englischen von Anna L. Schmalz

aus dem Englischen von Anna L. Schmalz

aus dem Englischen von Anna L. Schmalz

aus dem Englischen von Anna L. Schmalz

aus dem Englischen von Anna L. Schmalz

aus dem Englischen von Anna L. Schmalz

aus dem Englischen von Anna L. Schmalz

aus dem Englischen von Anna L. Schmalz

aus dem Englischen von Anna L. Schmalz

aus dem Englischen von Anna L. Schmalz

aus dem Englischen von Anna L. Schmalz

aus dem Englischen von Anna L. Schmalz

aus dem Englischen von Anna L. Schmalz

aus dem Englischen von Anna L. Schmalz

aus dem Englischen von Anna L. Schmalz

aus dem Englischen von Anna L. Schmalz

aus dem Englischen von Anna L. Schmalz

aus dem Englischen von Anna L. Schmalz

aus dem Englischen von Anna L. Schmalz

aus dem Englischen von Anna L. Schmalz

aus dem Englischen von Anna L. Schmalz

aus dem Englischen von Anna L. Schmalz

aus dem Englischen von Anna L. Schmalz

aus dem Englischen von Anna L. Schmalz

aus dem Englischen von Anna L. Schmalz

aus dem Englischen von Anna L. Schmalz

aus dem Englischen von Anna L. Schmalz

aus dem Englischen von Anna L. Schmalz

aus dem Englischen von Anna L. Schmalz

aus dem Englischen von Anna L. Schmalz

aus dem Englischen von Anna L. Schmalz

„**E**in andrer aber von den Jüngern sagte zu ihm: ‚Herr, erlaube mir, zuvor hinzugehen und meinen Vater zu begraben.‘ Da sagt Jesus zu ihm: ‚Folge mir nach und lass die Toten ihre Toten begraben!“ (Matthäus 8:21-22). Das große Problem hiermit besteht darin, dass nur sehr wenige Menschen rechtmäßig von sich behaupten können: „Ich weiß, wenn einer tot und wenn er lebt“ (Shakespeare, *König Lear*, 5.3.261). Die Toten sind viel weniger als die Lebenden befähigt herauszufinden, ob jemand wirklich tot ist und neigen daher bei einer ganzen Reihe von Gelegenheiten dazu, selbst die Lebenden zu begraben. Mit der Ankunft Jesu Christi wurden viele Menschen wieder lebendig. Jesus Christus, „die Auferstehung und das Leben“ (Johannes 11:25), hat das lebendig Begrabensein im Moment organischen Zerfalls zu einer Grundkonstante gemacht. Die zwei frühesten Beispiele hierfür sind Lazarus, der kraft seines Glaubens an Jesus Christus lebendig war („Wer an mich glaubt, wird leben, auch wenn er stirbt“ [Johannes 11:25]) als er begraben wurde („Unser Freund Lazarus ist entschlummert; aber ich gehe hin, um ihn aufzuwecken“ [Johannes 11:11]), und, auf offenkundige und paradigmatische Weise, Jesus Christus selbst. „Als aber die Volksmenge sich herzudrängte, fing er an, zu sagen: ‚Dieses Geschlecht ist ein böses Geschlecht; es begehrt ein Zeichen, und ein Zeichen wird ihm nicht gegeben werden als nur das Zeichen des Jona. Denn wie Jona den Niniviten ein Zeichen war, so wird es auch der Sohn des Menschen diesem Geschlechte sein.“ (Lukas 11:29-30; vgl. Matthäus 12:40: „Denn wie Jona drei Tage und drei Nächte im Bauch des Meerungetüms war,‘ so wird der Sohn des Menschen drei Tage und drei Nächte im Schoss der Erde sein.“) Im Grunde genommen ist jeder wahre Christ lebendig begraben. Demnach bringt Chesterfields Bemerkung, „alles was ich für mein eigenes Begräbnis wünsche ist, nicht lebendig begraben zu werden“ einen höchst unchristlichen Wunsch zum Ausdruck. Aus einer anderen, einer rein biologischen Perspektive ließe sich fragen, was wäre, wenn jemand einen Herzstillstand erleidet oder in ein Koma fällt? Werden die Toten wissen, dass eine solche Person nicht vollständig tot ist und noch erfolgreich wiederbelebt werden könnte? Höchstwahrscheinlich nicht. Daher werden sie damit fortfahren so jemanden zu begraben. In Hitchcocks *Immer Ärger mit Harry* (1955) feuert Captain Wiles beim Jagen drei Kugeln ab. Auf der Suche nach dem oder den Hasen, die er hofft geschossen zu haben, entdeckt er stattdessen, dass eine seiner Kugeln ein Schild mit der Aufschrift „Schießen verboten“ getroffen und eine zweite eine Bierdose durchlöchert hat. Dann findet er einen auf der Erde liegenden Mann, dem das Blut von der Stirn rinnt. „Was zum Hades hast du überhaupt hier verloren gehabt?“ Er durchsucht die Jacke des Bewusstlosen und findet einen Brief mit dessen Namen und Adresse: Mr. Harry Worp, Maple Avenue 87, Boston, Massachusetts. „Na, Worp, du hast aber einen weiten Weg nach Hause.“ Wie weit ist Hades von Boston? „So wie’s aussieht, wirst du vor Weihnachten nicht zurückkommen.“ Er beschließt ihn heimlich zu begraben. Aber während er ihn zu einem abgelegenen Platz schleift, wird er von Miss Gravely gesehen. Sie fragt: „Was ist denn los, Captain?“ [„What seems to be the trouble, Captain?“] – „Tja, das ist das, was man einen nichtvermeidbaren Unfall nennen könnte. Er ist tot.“ Ist es ein nichtvermeidbarer Unfall im Wald von einem Jäger, der auf Hasenjagd ist, abgeschossen zu werden? Eigentlich nicht. Was könnte ein Beispiel für einen nichtvermeidbaren Unfall sein? An einem Herzanfall zu sterben, während man halbnackt in der Badewanne liegt. Miss Gravely stößt den Körper des Toten leicht an und, als sie keine Antwort bekommt, erwidert sie: „Ja. Ich würde sagen, dass das stimmt – natürlich ist dies keine professionelle Meinung.“ Nachdem sie versprochen hat, niemandem davon zu erzählen, geht sie fort. Er versteckt sich und sieht Mrs. Rogers mit ihrem Kind vorbeikommen, das den Körper noch vor Captain Wiles entdeckt hat und sofort zu seiner Mutter gerannt ist, um ihr den Körper zu zeigen. Der Kleine fragt sie nun: „Warum steht er nicht auf und bewegt sich?“ – „Er schläft. Er liegt in einem tiefen Schlaf – einem tiefen, wundervollen Schlaf.“ – „Geht es ihm bald wieder besser?“ – „Wenn wir Glück haben, dann nicht.“ Mutter und Sohn treten ab ... und geben die Szene für einen Landstreicher frei. Der bemerkt den Körper, nähert sich, stößt ihn an, wie um sicherzugehen, dass er tot ist, streift ihm dann die Schuhe ab und zieht sie sich selber an und geht weg. Erschöpft von so viel Aufregung, wird der Captain vom Schlaf übermannt. Während er schläft, erscheint ein Maler, Sam Marlowe. Er beginnt einen der Büsche zu zeichnen, bemerkt zwei Füße, die dahinter hervorragen, ruft der fraglichen Person etwas zu, nähert sich, als er keine Antwort erhält, dem Daliegenden, prüft ihm den Puls und kommt dann zu dem Schluss, dass er tot ist. Auch dies ist eine unprofessionelle Meinung und wird daher einer Richtigstellung unterzogen. Er beginnt ein Pastellportrait anzufertigen. Wenn er ein wahrer Künstler ist, dann müsste ihm dieses Pastellportrait – sobald es einmal beendet ist – eine fachgerechte Beurteilung im Hinblick darauf vermitteln, „wenn einer tot und wenn einer lebt.“ In diesem Moment wacht Captain Wiles wieder auf und nähert sich dem Maler. Dieser fragt ihn: „Ist das Ihr Körper, kleiner

Mann?“ Halten sich alle diese vorbeikommenden Leute im Hades auf, dem Land verfehlter Identitäten, wo es nicht ungewöhnlich ist, die Körper anderer mit seinem eigenen zu verwechseln? In diesem Fall wäre die Problematik in *Immer Ärger mit Harry* mit der in Philip K. Dicks Roman *Ubik* und Adrian Lynes Film *Die Jakobsleiter* verwandt, denn in allen drei Werken glaubt eine höchstwahrscheinlich tote Person, dass er oder sie noch am Leben ist und hält daher die lebenden Menschen für Tote oder Dämonen. Captain Wiles beantwortet die Frage des Malers mit einem Ja und schlägt vor Harry zu begraben. Der Maler wendet zunächst ein, dass „die Behörden es immer gerne wissen wollen, wenn Leute sterben.“ Da seine Worte auch beinhalten, dass die Behörden nicht gerne mit Falschmeldungen über einen Todesfall belästigt werden, wenn dieser noch am Leben ist, überrascht es nicht, dass Captain Wiles sofort verspricht dabei zu helfen, Harry zu begraben, sofern Mrs. Rogers nicht beabsichtigt, die Polizei über den Fund des Körpers zu informieren. In diesem Augenblick merken die beiden, dass der in sein Buch vertiefte Doktor in Richtung des Körpers spaziert. Schnell verstecken sie sich. Er stolpert über den Körper, sucht nach seiner Brille und seinem Buch, wendet sich zerstreut an Harry und sagt: „Oh, ich bitte um Verzeihung.“ Der Doktor, der einzige, der ein professionelles Urteil fällen *könnte*, hat den Körper wie eine lebende Person behandelt. Er vertieft sich daraufhin wieder in seine Lektüre und spaziert weiter. Auf Marlowes Bemerkung: „Wir wissen nicht genau, was wir mit Harry machen sollen. [Wir] dachten, Sie haben vielleicht eine Idee“, antwortet Mrs. Rogers: „Sie können ihn meinetwegen ausstopfen“ (ein Ratschlag, dem Norman Bates in *Psycho* Folge leisten wird). Dann erzählt sie Marlowe, dass Harry der ältere Bruder ihres verstorbenen ersten Ehemannes, der Onkel ihres Sohnes und ihr derzeitiger Ehemann ist. „Ich wollte das schon die ganze Zeit erklären, aber das hätte ja niemand verstanden [...]. Aber Sie – Sie haben Sinn für Kunst. Sie können die feinen Unterschiede erkennen. [...] Sobald Arnie geboren wurde, bin ich fortgezogen, dahin, wo ich glaubte, dass Harry mich niemals finden könne. Ich habe meinen Namen geändert...“ Ist sie in den Hades gezogen? Sie erzählt ihm, dass Harry, von dem sie sich getrennt hat, es an diesem Morgen geschafft hat, sie ausfindig zu machen: „Haben Sie seinen Schnauzbart und sein gewelltes Haar gesehen?“ – „Das schon, aber als ich ihn gesehen habe, war er tot.“ „Er sah genau so aus, als er noch lebendig war.“ Sie gesteht ihm, dass sie Harry mit einer Milchflasche auf den Kopf geschlagen hat und dass er in Richtung Wald getaumelt sei. Ihr Sohn taucht mit einem toten Kaninchen auf, das er Captain Wiles überreicht, da er derjenige gewesen ist, der es erschossen hat. Kurz darauf treffen sich Marlowe und Captain Wiles wieder, beide mit einer Schaufel in der Hand, um die Leiche zu begraben. Überrascht, dass der Captain in der Nähe gessen und auf ihn gewartet hat, den Körper zu begraben, ermahnt ihn Marlowe: „Na los, Captain, runter mit Ihrem Mantel. [...] Es ist doch Ihr Körper, nicht wahr?“ Nachdem die Leiche begraben ist, ermahnt Marlowe ihn: „Wenn Sie Dinge töten müssen, würde ich Ihnen von nun an raten, sich an die Kaninchen zu halten...“ Captain Wiles erinnert sich an das tote Kaninchen, das ihm das Kind gebracht hat, und folgert daraus, dass er Harry nicht getötet hat: „Ich habe nur drei Kugeln abgefeuert. [...] Eine für das Warnschild, eine für die Bierdose [...] und eine für das Kaninchen!“ Er beschließt Harry wieder auszugraben. „Selbst wenn Sie ihn nicht getötet haben, warum ihn denn wieder ausbuddeln...?“ – „Weil ich das Zittern kriegen werde, wann immer ich einen Polizisten sehe...“ Als der Körper wieder ausgegraben ist, bestätigt Marlowe, dass die Wunde in der Tat nicht von einer Kugel stammt, sondern von einem Schlag mit einem stumpfen Gegenstand. Weil er fürchtet, dass dies Mrs. Rogers belasten wird, in die er verliebt ist und die bereits zugegeben hat, dass sie Harry tot sehen wollte, rät er, die Leiche wieder zu begraben. Aus Dankbarkeit über seine vorherige Hilfe entschließt sich Captain Wiles, Marlowe dabei zu helfen. Kurz darauf erhält Captain Wiles Besuch von Miss Gravely, die ihm gesteht: „Ich bin Ihnen so dankbar, dass Sie meinen Körper begraben haben.“*1* „Ihren Körper?“ – „Der Mann, von dem Sie glaubten, dass Sie ihn getötet haben ... war genau der Mann, dem ich mit der Ledersohle meines Wanderschuhs auf den Kopf geschlagen habe.“ Es stellt sich heraus, dass Harry, benommen von dem Schlag seiner Frau, Miss Gravely mit ihr verwechselt und sie in die Büsche gezogen hat. „Wir kämpften miteinander... Im Gefecht hat sich mein Schuh gelöst, und ich schlug ihn damit so fest ich konnte.“ Ungeachtet Captain Wiles’ gegenteiligen Rats, besteht sie darauf, die Polizei von der Sache zu benachrichtigen und daher Harry zunächst einmal wieder zu exhumieren. Nachdem sie ihn ausgegraben haben, gehen die beiden zu Marlowe und Mrs. Rogers, um sie über die Exhumierung zu benachrichtigen und erzählen auch, dass Miss Gravely dem Hilfsheriff Calvin Wiggs gestehen will, sie habe Harry Worphs in Notwehr getötet. Mrs. Rogers erwidert folgendes: „Ehrlich gesagt, ist es mir gleichgültig, was Sie mit Harry machen, so lange wie sie ihn nicht wieder zum Leben erwecken.“ Als Marlowe darauf hinweist, dass sämtliche Einzelheiten aus Jennifers Ehe zu einer öffentlichen Angelegenheit werden, sollten diese Ereignisse herauskommen,

beschließen die vier, Harry erneut zu begraben. Nachdem sie das zum dritten Mal getan haben, treffen sie sich im Haus von Jennifer Rogers wieder, die hier Marlowes Heiratsantrag annimmt. Doch dem wird nun Klar: „Bevor wir heiraten können, musst du erst nachweisen, dass du frei bist! Um das zu beweisen, musst du beweisen, dass Harry...“ – „...tot ist.“ Sie beschließen ihn wieder zu exhumieren, um nicht sieben Jahre auf die amtliche Feststellung seines Todes warten zu müssen. Gerade als sie ihn wieder vollständig ausgegraben haben, kommt der Doktor zufällig vorbei und sieht den Körper. Die vier beschließen, sich mit ihm in Mrs. Rogers Haus zu treffen, um den Körper zu untersuchen. Sie legen Harry halb ausgekleidet in die Badewanne, waschen und bügeln seine Kleidung, und auf die Schnittwunde, die Miss Gravely ihm mit ihrem Wanderschuh geschlagen hat, legt Jennifer ein Heftpflaster. Doch noch vor dem Doktor kommt der Hilfsheriff. Er hat das Porträt gefunden, das Marlowe von Harry angefertigt hat und ist verblüfft über die Übereinstimmung mit „dem Bericht eines Landstreichers, der gestohlene Schuhe trug und [ihm] eine wilde Geschichte über eine Leiche erzählt hat.“ – „Sam, ich will wissen wo Sie das gemalt haben und wen es darstellt!“ – „Erst einmal ist das kein Gemälde, es ist eine Zeichnung. Eine Pastellzeichnung, um genau zu sein.“ – „Sam, ich habe keine Ahnung von extravaganter Kunst [und, wie ich hinzufügen würde, davon, ob jemand wirklich tot ist], aber ich weiß, wie das Gesicht eines toten Mannes aussieht, wenn ich ihn sehe, und das ist eines.“ – „Calvin, vielleicht kann ich Ihnen etwas über ‚extravagante Kunst‘ beibringen.“ Er nimmt dem Hilfsheriff das Porträt aus der Hand. „Sehen Sie das? Ein Porträt eines Schlafenden: ein sich ausruhender Mann, weit entfernt von irdischen Sorgen ... Anstatt das Gesicht eines Schlafenden zu zeichnen, hätte ich eine völlig andere Art künstlerischer Anregung wählen können.“ Während er zeichnet, sagt er: „So, ein hochgezogenes Augenlid, vielleicht ... etwas mehr Fülle um die Wangen ... [eine] Lippe, die sich ausdrucksvoll nach unten zieht. Da!“ Jetzt erst ist das Pastellbild beendet. Er zeigt es ihm: es ist das Porträt einer lebenden Person. Hat der Künstler „juristisches Beweismaterial zerstört“, wie der Hilfsheriff drohend protestiert, oder hat er, wie Mrs. Rogers ihn zuvor beschrieben hat, Sinn für Kunst und kann daher „die feinen Unterschiede sehen“ und erkennen, dass Harry nur deshalb unentwegt wieder ausgegraben wird, nachdem er gerade erst begraben wurde, weil er nicht tot, sondern noch immer lebendig ist? Was bedeutet dieser Ärger mit Harry? Er wird (zum wiederholten Male) lebendig begraben. In diesem Moment kommt der Doktor und der Sheriff geht. Marlowe führt den Doktor ins Badezimmer. Dem Arzt gehen beim Anblick von Harrys Zustand die folgenden Worte durch den Kopf: „So wie du aussiehst, wirst du vor Weihnachten nicht zurück kommen!“ Als Marlowe aus dem Badezimmer kommt, fragt ihn Mrs. Rogers: „Was hat der Doktor gesagt?“ – „Er hat mir gesagt, ich soll raus gehen. Ich mochte den Blick in seinen Augen nicht. Irgendwas scheint ihn zu stören.“ Würden wir solche Worte nicht eher erwarten, wenn Harry in einem kritischen Zustand wäre? Als er seine Untersuchung beendet hat, lautet der Befund des Arztes: „Es war sein Herz. Er hatte einen Herzinfarkt.“ So also ist Harry gestorben; er starb an Herzversagen, während er halbnackt in der Badewanne lag. Aber was bedeutet die Wunde auf seiner Stirn? Da sie mit einem Heftpflaster überklebt ist, muss sie ihm vor seinem tödlichen Infarkt zugefügt worden sein. Wenn am Ende des Films die Worte „Der Ärger mit Harry ist vorbei“ dem Pastellporträt überblendet werden, nachdem Harry wieder einmal beerdigt worden ist, so ist dies ein Hinweis darauf, dass dies sein letztes Begräbnis gewesen sein muss und dass er nun endgültig tot ist. Hitchcocks *Immer Ärger mit Harry* und *Psycho* ergänzen einander im Hinblick auf Probleme mit Bestattungen: während in dem einen Film jemand lebendig begraben und danach andauernd ausgegraben wird, bis er letzten Endes doch stirbt, so handelt *Psycho* von der Exhumierung einer definitiv toten Person, um stellvertretend durch sie ein mumifiziertes, besessenes Leben fortzusetzen.

Jalal Toufic, Two or Three Things I’m Dying to Tell You (Sausalito, CA: The Post-Apollo Press, 2005), S. 83-88.

aus dem Englischen von Anna L. Schmalz

aus dem Englischen von Anna L. Schmalz

aus dem Englischen von Anna L. Schmalz

aus dem Englischen von Anna L. Schmalz

aus dem Englischen von Anna L. Schmalz

aus dem Englischen von Anna L. Schmalz

aus dem Englischen von Anna L. Schmalz

aus dem Englischen von Anna L. Schmalz

aus dem Englischen von Anna L. Schmalz

art intermedia
5 Köln, 1 · Domstr. 81

PINO PASCALI
bis 29. Februar 1968

SIE SIND HERZLICH EINGELADEN
ZUM RENDEZVOUS FÜR KUNST-
LER UND SAMMLER AM FREITAG,
DEM 26. JANUAR 1968, 20.00 UHR



BIOGRAPHISCHE NOTIZEN:
Pino Pascali wurde 1935 in Bari geboren. Er war Student an der Kunstschule in Neapel und beschloss seine Akademiezeit mit dem Diplom der Belle Arti. Zu seinen wichtigsten Ausstellungen zählen: Galleria La Tartagura, Rom, 1966; Galleria Sperone, Turin, 1966; Galleria L' Attico, Rom, 1966; Galerie M. E. Thelen, Essen, 1967; Alexandre Jolas, Rom, 1967.

Ferner wurden seine Arbeiten in Cannes, Tel Aviv, Stockholm, Dortmund, Paris, Spoleto und Livorno gezeigt. Er beteiligte sich an der IX. Biennale Sao Paulo, an der VI. Biennale San Marino und an der Biennale de Jeunesse Paris. Bevor die Exklusivrechte von Alexandre Jolas Inkraft treten, hat er seine letzte vertragsfreie Ausstellung in der Kölner Galerie art intermedia.

KATALOG DER AUSSTELLUNG

| | | |
|---|-------------------------------|------|
| 1 | Bomba (La colomba della pace) | 1965 |
| | 500 x 100 cm | |
| 2 | Cannone semovente | 1965 |
| | 380 x 140 x 120 cm | |
| 3 | Quattro trofei di caccia | 1966 |
| | 100 x 180 x 400 cm | |
| 4 | Testa di drago | 1966 |
| | 40 x 30 x 80 cm | |
| 5 | Dinosauro riposa | 1966 |
| | 120 x 200 x 90 cm | |
| 6 | Muro del Sonno | 1966 |
| | 200 x 300 cm | |
| 7 | Decapitazione della scultura | 1966 |
| | 350 x 100 x 100 cm | |
| 8 | Un pocco di mare | 1967 |
| | 210 x 210 x 4 cm | |

Bombe und Fabeltier
Plastiken von Pino Pascali in Essen

Pino Pascali ist eines der interessanten künstlerischen Talente, die Italien heute in kaum einem anderen westeuropäischen Land nachstehendem Reichtum hat. Einige von Pascalis Plastiken, die in einer ersten deutschen Einzelausstellung in der Essener Galerie Thelen gezeigt werden, sind fremdartige, bedrohliche Körper auch in Räumen, die der aktuellen Kunst gewidmet sind. Eine bedrückend realistisch nachgebildete Bombe mit der hintergründigen Bezeichnung „Die Friedenstaube“ und eine „Selbsttätige Kanone“ haben den Untertitel „Gegenstand des täglichen Gebrauchs“.

Als Pascali diese Objekte in Rom zur Fracht nach Deutschland aufgab, wurde ein Offizier der italienischen Streitkräfte gerufen und sein Plazet zum Export erbeten. Die Reaktion der römischen Eisenbahner stellt eine Bestätigung für Pascali dar: Der Betrachter wird sich der schrecklichen Bedeutung der sonst gewohnten Mordwerkzeuge bewusst. Nur das Material, Blech, abgenutzte Gummireifen, macht Pascalis Nachbildungen harmlos. Das funktionsuntüchtige Klischee weist aber um so nachdrücklicher auf die Realität, als es sie lächerlich erscheinen lässt. Satire ist ein sicheres Mittel für den Erfolg des Moralisten.

Der Zug zur Satire und das gesellschaftliche Engagement sind charakteristische Merkmale des 32jährigen Künstlers, der in Bari geboren wurde und heute in Rom lebt. Doch auch die Kraft der Poesie unterschätzt Pascali nicht. Die übrigen bei Thelen ausgestellten Arbeiten sind Plastiken aus weißgestrichener Leinwand, über und zwischen Holzteile gespannt – eine Technik, die in Italien verbreitet ist. Künstler in anderen Ländern geben bei der Ausführung ähnlicher voluminöser Körper Kunststoffen den Vorzug, die ihnen beispielsweise in England auch leichter erreichbar sind.

Pascalis Reihe mit vier von der Wand ragenden weißen Leinwand-Plastiken, „Jagdtrophäen“ genannt, sein „Ruhender Dinosaurier“, seine riesigen Reptilien, sind geheimnisvolle Wesen, die Leben aus dem poetischen Reich des Einhorn zwischen Phantasie und Wirklichkeit in unseren von dem Umgang mit der Technik und den Ängsten vor der Bombe bestimmten Alltag bringen. So bilden die Fabeltiere Pascalis einen Gegenpol zu seinen bitterernsten Persiflagen kriegerischer Geräts.

Die „Schallmauer“ (sic), ein ebenfalls weißes Relief aus aneinandergesetzten, ausgestopften und durch Farbe erhärteten Kissen, könnte auf der Mitte zwischen den Polen liegen: märchenhaft, dem Menschen nicht recht faßbar und doch den Düsenflugzeugen, Wunderwerken der Technik, erreichbar.

Formal ist Pascali in seinen sanft geschwungenen oder schroff gezackten Leinwand-Plastiken sehr unabhängig. Die gelegentlich elegante Glätte bringt das Material mit sich, wie aber auch die Freiheit und Großzügigkeit, die diese Arbeiten ausstrahlen.

Hans Strelow

(bis 15. Juni, Montag bis Freitag 10-12 Uhr und 15-18 Uhr, Samstag 11-13 Uhr).