

Frühchristliche Kunst in Rom und Konstantinopel

Schätze aus dem Museum für Spätantike
und Byzantinische Kunst Berlin

6.12.1996 – 31.3.1997

Erzbischöfliches Diözesanmuseum Paderborn



Petrus und Paulus von Christus bekränzt

Rom, 2. Hälfte 4. Jh.

Glas mit geritzter Goldfolien-einlage

Dm. 10,5 cm

Berlin, SMB-PK, MSB,
Inv. Nr. 6631

Aus Rom (Sammlung Lanna);
1911 als anonymes Geschenk
für die Frühchristlich-
Byzantinische Sammlung in
Berlin erworben

Eine kreisförmige Bordüre umschließt die Büsten der Apostel Petrus und Paulus, die nahezu das gesamte Bildfeld der Ritzzeichnung ausfüllen und einander im Dreiviertelprofil leicht zugewandt sind. Beide durch Namensbeischriften gekennzeichnete Männer sind bärtig und tragen Tunika und Pallium, das antike Philosophengewand. Paulus hält in der einen Hand eine Rolle, die andere ist im Redegestus erhoben. Zwischen den Köpfen der Apostel steht eine kleine, jugendlich-bartlose Figur, ebenfalls in der Kleidung des Philosophen, die mit beiden Händen je einen Kranz über Petrus und Paulus hält. Sie kann durch die bei ähnlichen Goldgläsern oft vorhandene Beischrift als Christus identifiziert werden. Die Kleinheit der Figur - eigentlich würde man erwarten, daß Christus seiner Bedeutung wegen mindestens genauso groß wie die Apostel dargestellt ist - erklärt sich aus der Herkunft des Motivs, das der Ikonographie von Kaiser-ehrungen entlehnt wurde. Dort nimmt eine Victoria die entsprechende Stelle ein. Der Kranz kennzeichnet den Geehrten als Sieger, wobei ihm dieser Titel weniger in Anspielung auf eine einzelne Tat verliehen wird, sondern vielmehr als dauerhafte Auszeichnung anhaftet. Nach dem gleichen Bildschema können auch andere Heilige oder Ehepaare von Christus bekränzt werden.

Die Ritzzeichnung der Schale gehört zu einer Reihe von spätantiken Darstellungen christlicher Thematik, die allesamt Motive aus der Herrscherikonographie verarbeitet haben. Voraussetzung für diese Entwicklung ist die konstantinische Wende, die 313 zu einer Duldung des Christentums führt und dem kaiserlichen Bereich den Feindbildcharakter nimmt. Es kommt zu einem Wechselspiel zwischen der theologischen Überhöhung des irdischen Herrschers als Abbild Christi und der Interpretation der himmlischen, göttlichen Herrschaft durch Übertragung imperialer Machtrepräsentation und Ausdrucksformen auf diesen Bereich. Auch die Ikonographie der Kranzverleihung durch Christus spiegelt den unbefangenen Umgang mit dem künstlerischen Vokabular der kaiserlichen Sphäre.

Das recht große Goldglas gehörte als Bodenstück zu einer Schale, deren Wandung fortgebrochen ist. Kleinere Goldgläser konnten in die Wandungen selbst von sogenannten Nuppenschalen eingelassen sein. Die Stücke sollten Gefäße aus Edelmetall nachahmen, waren im 4. Jahrhundert sehr beliebt und dienten wahrscheinlich zu Geschenkzwecken.

Der Boden als ganzes war durch die zwei dicken aufeinandergelegten Teile, welche die Goldfolie mit der Ritzzeichnung umschließen, zwar recht massiv, doch ist die eigentliche Oberseite des Glases so stark beschädigt, daß die Abbildung nur die Unterseite des Fragments mit einem kleinen Standing wiedergeben kann und die Szene somit seitenverkehrt erscheint. Normalerweise war bei Innenansicht der Schale die Oberseite des Goldglases mit seitenrichtiger Darstellung und Inschrift zu sehen.

P.S.

Lit.: WULFF 1911, 2. Nachtrag S. 11 -
SCHLUNK 1939, S. 74 Nr. 216 -
ENGEMANN 1968/69, S. 23-25 -
KAT BERLIN 1992, S. 96 Nr. 20



DER SOGENANNT BERLINER APOSTELKOPF – FRÜH- ODER SPÄTBYZANTINISCH?

von KERSTIN ENGLERT

Horst Hallensleben zum 65. Geburtstag

Der vorliegende Beitrag beschäftigt sich mit einem figürlichen Relieffragment aus der Sammlung des Berliner Museums für Spätantike und Byzantinische Kunst. Der im Hochrelief ausgeführte Männerkopf wurde in den dreißiger Jahren in Istanbul gefunden. Quellen, die Aufschluß über Entstehungszeit, Anbringungsort oder Funktion des Stückes geben könnten, sind nicht bekannt. Eine Datierung orientiert sich somit ausschließlich an stilistischen Vergleichen, die – entgegen einer früher geäußerten Zuweisung in das 5. Jahrhundert – für eine Entstehung in der Zeit der letzten byzantinischen Dynastie, der Palaiologen, sprechen. Die nur fragmentarisch erhaltene Platte an der Rückseite des Kopfes läßt darauf schließen, daß es sich bei der Berliner Arbeit um das Fragment einer architektonischen Dekoration handelt. Welcher Form dieser Dekor gewesen sein könnte, ist ungewiß. Durchaus denkbar erscheint die Zugehörigkeit zu einer Grabverkleidung, vergleichbar mit jener des Konstantin-Lips-Klosters (Fenari Isa Camii) von Konstantinopel.

1934 wurde beim Bau eines Hauses in Istanbul – im Bezirk Aksaray nahe der Bodrum Camii¹ – ein Relieffragment aus Marmor in Gestalt eines bärtigen Männerkopfes (Abb. 1)² gefunden. Weder der Fundort am südlichen Abhang des Hügels, auf dem die Bodrum Camii steht³, noch der Kopf selbst bieten Hinweise auf seine Herkunft oder Funktion. Die Rückseite des Stückes besteht aus einer nur noch fragmentarisch erhaltenen, rückwärtig plan abschließenden Platte – eine Tatsache, die darauf schließen läßt, daß der Kopf ehemals zu einer architektonischen Dekoration gehörte.

Im folgenden wird untersucht, zu welcher Zeit dieser Architekturdekor entstanden und welcher Form er gewesen sein könnte. Feststellungen bezüglich des genauen Anbringungsortes verbieten sich, da hierfür jegliche Anhaltspunkte fehlen: Weder gibt es Hinweise auf ein byzantinisches Bauwerk mit entsprechender Dekoration in direkter Fundortnähe noch wurden bislang weitere Fragmente bekannt, die in Zusammenhang

mit unserem Stück gebracht werden und somit zur Klärung der vorhandenen Fragen beitragen könnten.

Das Fragment (Gesamtgröße 16,8 × 8,6 × 16 cm) zeigt einen im Hochrelief ausgeführten Männerkopf (13,4 × 7,4 × 11,0 cm) mit leicht gewelltem Haupt- und Barthaar, der nur im Bereich des unteren Nasenrückens und der mittleren Haarlocke Beschädigungen aufweist. Der Hals ist in einem schmalen, nach hinten ansteigenden Ansatz erhalten (Abb. 2 und 3). Vom Betrachter aus gesehen leicht nach rechts gewandt, ist das Stück auf Unteransicht gearbeitet. Letzteres erklärt sich dadurch, daß die Oberseite des Kopfes nur flüchtig mit dem Spitz Eisen zugeschlagen wurde, ohne auch nur andeutungsweise eine Haarstruktur wiederzugeben (Abb. 4). Erst die volutenartig stilisierten Stirnlocken sind detaillierter und somit auf Ansicht gearbeitet. Für die leichte Rechtsdrehung des Kopfes sprechen verschiedene Aspekte: Der – vom Betrachter aus gesehen – linke Bartansatz liegt höher als der rechte, und die linke

1 Eine genauere Bestimmung des Fundortes verdanken wir einer Mitteilung von Martin Schede aus dem Jahr 1955. Ausgehend von dem Plan der Bodrum Camii – publiziert in: *Archäologischer Anzeiger* 45 (1950), 435f. – erläuterte er, daß der Kopf südlich des Gebäudes gefunden wurde, welches am oberen Abschnitt der Karte eingezeichnet ist. Die Fundstelle des Fragmentes liegt, laut Schede, in gleicher Entfernung zu dem Gebäude wie dieses zur Bodrum Camii.

2 Als Teil der Sammlung des Berliner Museums für Spätantike und Byzantinische Kunst trägt das Stück die Inv. Nr. 10020.

3 Über die Lage der Kirche berichtet D. Talbot Rice, in: *Archäologischer Anzeiger* 45 (1950), 435: »Der Hügel, auf dem die Kirche zu stehen scheint, ist tatsächlich nichts anderes als eine gewaltige Schutthanhäufung, welche die Unterkirche und die große Bodrum bedeckt. Das Innere der Unterkirche war ebenfalls voll von Schutt, der mehr als 4 m über den Fußboden anstand.«

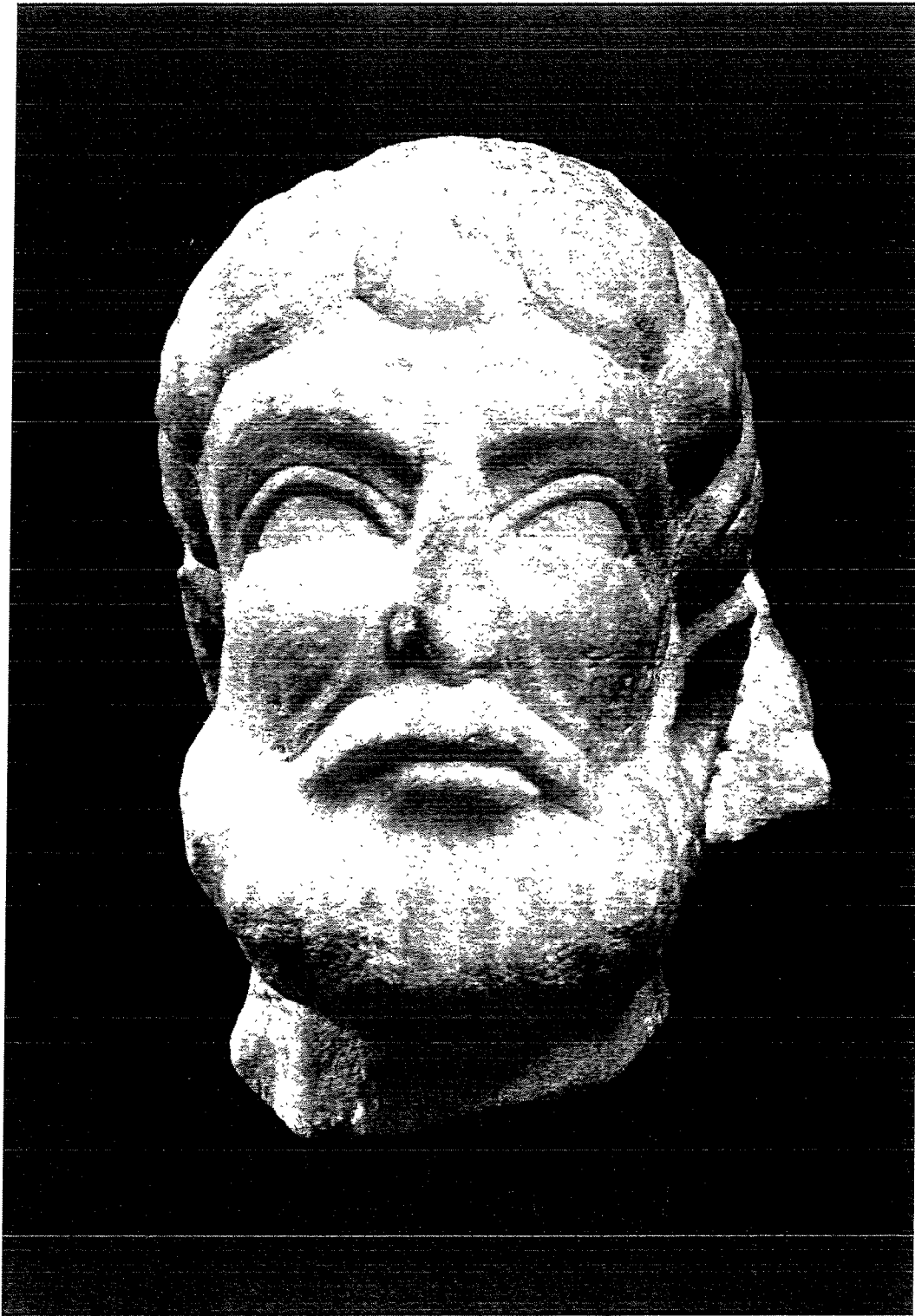
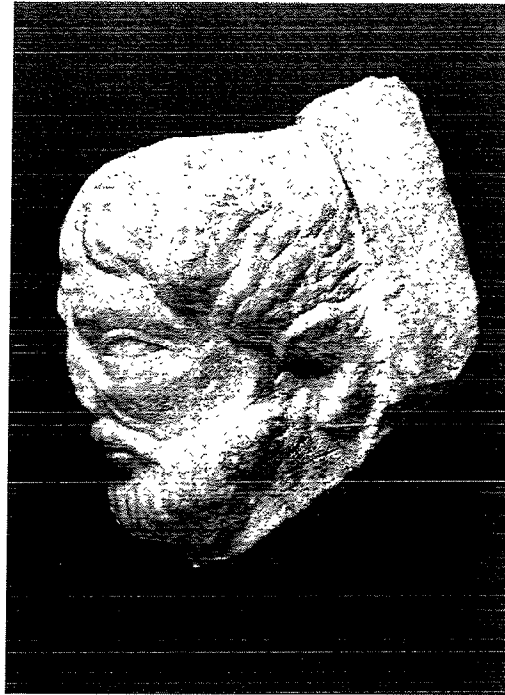


Abb. 1. Sog. Berliner Apostelkopf, Berlin, Museum für Spätantike und Byzantinische Kunst, Inv. Nr. 10020



Wange ist in ihren Proportionen breiter und kürzer als die gegenüberliegende; das rechte Auge ist weiter nach hinten, die linke Braue statt dessen stärker emporgezogen.

Trotz dieser bei genauer Betrachtung deutlich wahrnehmbaren Asymmetrien im Gesicht, zu denen auch die exzentrische Verschiebung des Mundes zur rechten Seite hin zählt, ist die Wendung des Kopfes dennoch nur angedeutet.

Zu den physiognomischen Kennzeichen des Gesichtes gehören die ovale Kopfform, ausgeprägte hohe Wangenknochen ebenso wie die Weite des Augenfeldes, in dem die Augenzone das Gesicht in ganzer Breite einnimmt. Sowohl die Oberlider als auch die Brauen sind in einem nach außen emporgezogenen Schwung formuliert, während eine Andeutung von Unterlidbeuteln gänzlich fehlt. Der Künstler verzichtete auf die Binnenzeichnung von Pupille und Iris in den Augäpfeln, was die Vermutung unterstützt, daß der Kopf ehemals farblich gefaßt war.⁴

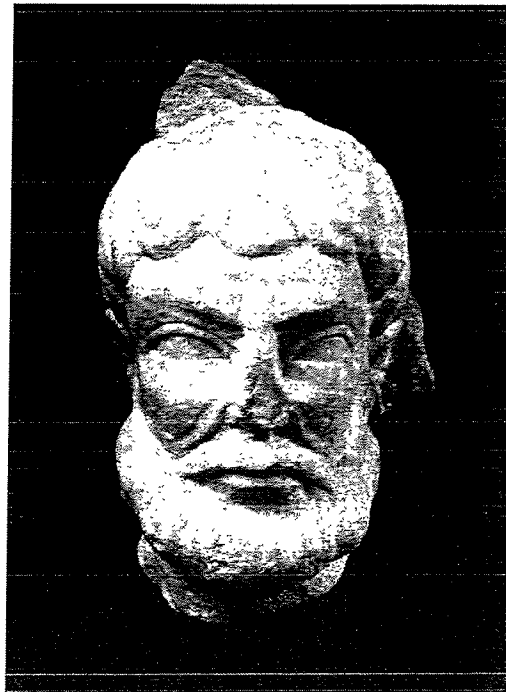
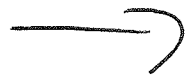


Abb. 2-4 Ansichten des sog. Berliner Apostelkopfes

⁴ Farbspuren, die diese Hypothese eindeutig bestätigen würden, sind jedoch nicht mehr vorhanden. Die Oberfläche des Fragmentes weist neben Rostspuren wenige Partikel von orange-roter, gelber und hellgrüner Farbe ebenso wie vermutlich Reste einer hellen Grundierung auf. Eine zeitliche Bestimmung dieser Farb- und Grundierungspartikel ist jedoch nicht möglich. Die Reste von schwarzer Farbe entlang der rückwärtigen Außenkante stammen aus jüngerer Zeit. – Für die mikroskopischen Untersuchungen danke ich B. Meyer und D. Köcher.

DIE ELTERN, 1923

Passage 1



Das Mahnmal

1. DEZEMBER 1914

Heut Nacht den Plan zu einem Denkmal für Peter gefaßt, aber wieder aufgegeben, weil er mir unausführbar schien. Am Morgen kam mir plötzlich der Gedanke, ich könnte durch Reicke * die Stadt darum bitten, mir einen Platz zu geben. Was es kosten würde, dazu müßte gesammelt werden. Es muß auf den Höhen von Schildhorn stehen, wo man den Blick über die Havel hat. An einem herrlichen Sommertage soll es fertig sein und eingeweiht werden. Gemeindschulkinder singen: »Wir treten zum Beten.« Das Denkmal soll Peters Gestalt haben, ausgestreckt liegend, den Vater zu Häupten, die Mutter zu Füßen, es soll dem Opfertod der jungen Kriegsfreiwilligen gelten.

Es ist ein wundervolles Ziel, und kein Mensch hat ein solches Anrecht darauf, dieses Denkmal zu machen, wie ich.

Diese Einsamkeit jetzt.

3. DEZEMBER 1914

... Ich will Dich ehren mit dem Denkmal. Alle, die Dich lieb hatten, behalten Dich in ihrem Herzen, weiter wirst Du wirken bei allen, die Dich kannten und Deinen Tod erfuhren.

Aber ich will Dich noch anders ehren. Den Tod von Euch jungen Kriegsfreiwilligen will ich in *Deiner* Gestalt verkörpert ehren. In Eisen oder Bronze soll das gegossen werden und Jahrhunderte stehen.

* Reicke = Bürgermeister von Berlin

9. DEZEMBER 1914

Mein Junge! Auf deinem Denkmal will ich deine Gestalt oben über den Eltern halten. Du sollst langausgestreckt liegen, die Hände antwortend auf den Ruf zur Hingabe: »Hier bin ich.«

Die Augen — vielleicht weit offen —, daß du den blauen Himmel über dir siehst und die Wolken und die Vögel. Den Mund lächelnd. Und an der Brust die Nelke, die ich dir gab.

14. JANUAR 1915

*Wie an dem Tag, der dich der Welt verliehen,
Die Sonne stand zum Gruße der Planeten,
Bist alsobald und fort und fort gediehen
Nach dem Gesetz, wonach du angetreten.
So mußt du sein, dir kannst du nicht entfliehen,
So sagten schon Sibyllen, so Propheten.
Und keine Zeit und keine Macht zerstückelt
Geprägte Form, die lebend sich entwickelt.*

14. APRIL 1915

Du arbeitest mit an Deinem — Euerm Ehrendenkmal. Die Temperafarben, die Du Dir anriebst, benutze ich zur Arbeit, Deinen Blendrahmen, Deine Materialien.

Lieber trautster Junge!

ABENDS AM 22. APRIL 1915

In dieser Nacht vor einem halben Jahr starbst Du. Péter!

27. APRIL 1915

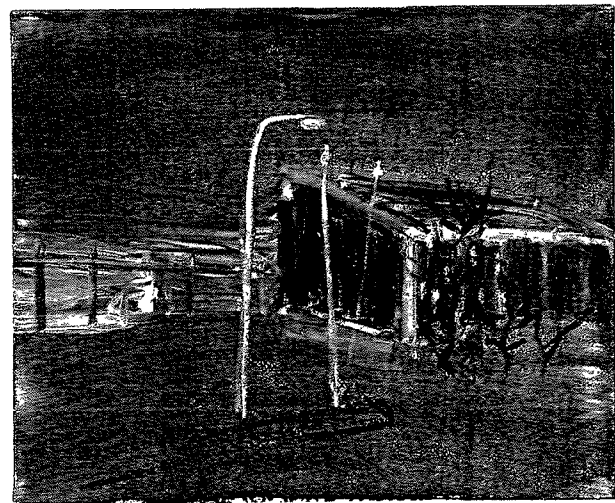
Ich arbeite an der Darbietung. Ich mußte — es war direkt ein Zwang — alles ändern. Die Figur bog sich von selbst unter meinen Händen — wie nach eigenem Willen — nach vorn über. Nun ist sie nicht mehr die Aufrechte. Ganz tief bückt sie sich und reicht ihr Kind dar. In niedrigster Demut.

Ein Maler ehrlicher

KITTY SCOTT

Das erste Mal, als ich Ragnar Kjartansson malen sah, im Jahr 2009, stand er vor einer Staffelei, einen Lappen über der Schulter, im isländischen Pavillon während der 53. Biennale von Venedig. Der Pavillon, der sich im Erdgeschoss des am Canal Grande nahe der Rialto-Brücke gelegenen Palazzo Michiel dal Brusà befindet, war ausgestattet wie ein traditionelles Künstleratelier – allerdings eine stark romantisierende Version mit abbröckelnden Backsteinwänden, majestätischen Säulen und grossen Fenstern mit Fliegengittern und Blick auf das Wasser. Kjartansson malte, eine Zigarre zwischen die Zähne geklemmt, ein junges männliches Modell – Kjartanssons guten Freund und Performance-Künstlerkollegen Páll Haukur Björnsson –, der bis auf eine Speedo-Badehose nichts anhatte. Im Raum standen eine alte Couch und einige Stühle herum, der Boden war mit leeren Bierflaschen übersät und es gab einen Plattenspieler und verschiedene LPs, die von klassischer Musik bis zu Country & Western und Pop reichten. Kjartanssons Gitarre lag auf der Couch und einige Gemälde von Björnsson in seiner Badehose hingen hoch oben an den Wänden des Raums, während andere einfach an den Wänden lehnten. Ein grosser Stapel frisch grundierter Leinwände befand sich hinten in einer Ecke, bereit für den Pinsel des Malers.

Kjartansson ist vor allem bekannt für Dauerperformances, die Anleihen bei der Musik und dem



RAGNAR KJARTANSSON, DARK DAYS: SÍDUMÚLI, 2011, oil on canvas, 17 3/4 x 21 5/8" / DUNKLE TAGE: SÍDUMÚLI, Öl auf Leinwand, 45 x 55 cm.

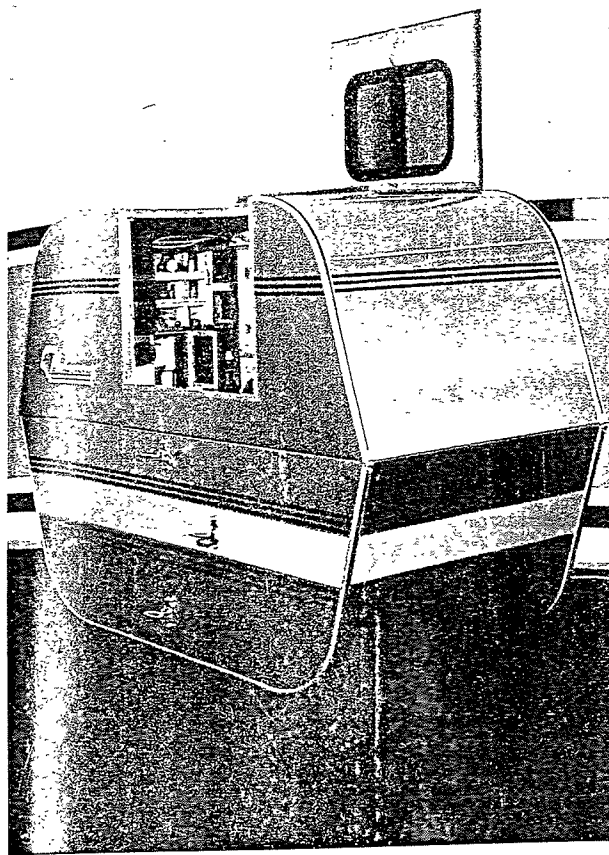
Theater machen. Bei diesen Experimenten kann allerdings jedes Medium zum Tragen kommen, das gerade seinen Bedürfnissen entspricht – die Malerei eingeschlossen. Während die meisten Künstler kurz vor der Eröffnung in Venedig eintrafen, ihre Werke installierten und wieder abreisten, blieb Kjartansson für THE END (Das Ende) in seinem Atelier, um über sechs Monate hinweg – also für die Dauer der Bien-

250

KITTY SCOTT ist Kuratorin für moderne und zeitgenössische Kunst an der Art Gallery of Ontario in Toronto.

Andrea Zittel ist Absolventin der Rhode Island School of Design und arbeitet heute in New York. Um 1990 beginnt sie Wohnmodule zu bauen, die Biotope des Individuums in der postmodernen Gesellschaft darstellen. Ab 1994 fängt sie an, ihre *Living Units* herzustellen, »die den Bedürfnissen der Besitzer und Benutzer angepaßt werden können«. Ihre auf der *documenta* gezeigten *A-Z Escape Vehicles* sind die direkten Nachfahren dieser Wohnprototypen. Es handelt sich bei ihnen um mehrere anpaßbare Wohnzellen, die Andrea Zittel außen zwar gleich gestaltet hat, deren Inneneinrichtung jedoch ganz vom Eigentümer abhängt. Inspiriert vom Modell des »Wohnmobils«, bestehen die *A-Z Escape Vehicles* aus rostfreiem Stahl. Man kann sie wie Wohnwagen hinten an Fahrzeuge anhängen und sich mit ihnen auf Achse begeben. Doch sie sind eigentlich dafür gedacht, fest an einem Ort, im Hinterhof oder im Garten, installiert zu werden. Sie sind allerdings klein genug, um auch im Wohnzimmer oder sonstwo im Haus oder in der Wohnung aufgestellt zu werden. Die Bezeichnung *A-Z* bezieht sich offensichtlich auf den Namen der Künstlerin, doch sie verweist als alphabetische Metapher auch auf eine Vorstellung von Einheit und Totalität.

»Ich gehe vom Standpunkt eines Konsumenten aus, nicht von dem eines Experten. Letzteres ist eher die Rolle eines Künstlers, nicht eines Designers«, erklärt Andrea Zittel. Ihre Environment-Objekte allerdings sind mehrdeutig, sie halten die Mitte zwischen Gebrauchsgegenstand und Kunstobjekt. Sie scheinen sich in eine Tradition moderner Bewegungen wie dem Bauhaus oder dem russischen Konstruktivismus einzureihen, die das Tätigkeitsfeld des Künstlers auf alle Ebenen der gesellschaftlichen Produktion auszuweiten trachteten und den Unterschied zwischen der Schaffung eines Kunstwerks und der Fabrikation eines Gebrauchsgegenstands zu kaschieren bestrebt waren. Man könnte ihre Arbeit mit gleichem Recht auch mit dem radikalen italienischen Design der sechziger Jahre und dem Begriff der »Neuen italienischen Wohnlandschaft« in Verbindung bringen. Aber die Arbeit Andrea Zittels ist nicht von einer utopischen Zielvorstellung beseelt, und es geht ihr auch nicht um eine Kritik an der Moderne. Es geht ihr vielmehr darum, das Alltagsleben zu verbessern: »A-Z ist weder eine Ideologie noch eine Strategie. Es ist eine »Mission«, um mehr darüber zu erfahren, wie es um unsere Werte und unsere Bedürfnisse bestellt ist und wie wir uns für die Rollen entscheiden, die wir spielen.« Andrea Zittel sucht stets nach der einfachsten, komfortabelsten und ästhetischsten Lösung, und auf diesem Weg gelingt es ihr, die Kunst im Gebrauchsgegenstand aufscheinen zu lassen und ihn zum Sammlerobjekt wie zum Gegenstand einer ästhetischen Rezep-



A-Z Escape Vehicle Owned and Customized by Bob Shiffler, 1996

tion werden zu lassen. Indem sie die innere Ausgestaltung ihrer bewohnbaren Objekte dem Käufer und damit auch dem Kunstsammler überläßt, schafft sie Kunstwerke, die der privaten, wenn nicht sogar der alleinigen Nutzung ihres Eigentümers vorbehalten sind.
P.S.

Garry Winogrand, der 1967 zusammen mit Lee Friedlander und Diane Arbus in der Ausstellung *New Documents* vertreten war, ist einer der wichtigsten Vertreter der »street photography«. Er weigert sich schon sehr früh, sich als Reporter zu verstehen, und verzichtet darauf, für Illustrierte zu arbeiten. Er ist ein intuitiver Photograph, der in seiner Arbeit ständig bemüht ist, die klassischen Regeln der Komposition zu mißachten und sich nicht durch eine visuelle Rhetorik verführen zu lassen. Zahlreiche Bilder seines Werks zeigen Situationen, die die permanente und übertriebene Geschäftigkeit der Menschen in den Städten entlarven.

Die Straßen New Yorks, der Stadt, in der er geboren ist, sind sein bevorzugtes Terrain. In den sechziger Jahren gelten sie als offenes Theater der Moderne. Die Schlagadern New Yorks sind wie Korridore, sie eignen sich eher für eine funktionale Zirkulation als für ein Umherschlendern. Doch die Benutzer der Bürgersteige lassen sich auch weiterhin vom strikten Befolgen ihrer Marschroute insofern ablenken, als sie gelegentlich halten oder Bewegungen ausführen, die sich aus der Situation ergeben. Diese Verbreitung von alltäglichen Gesten, Bewegungen und Mikroereignissen ist es, was Garry Winogrand einfängt: ein Auflachen, eine zufällige Begegnung, eine hitzige Diskussion, sich kreuzende Blicke, verstohlen ihren Besitzer wechselnde Dinge, flüchtige Idyllen, das Spiel der Lichtreflexe, in Gedanken verlorene Menschen, natürliche Zwischenfälle, stille und einsame Zweisamkeit, alltägliche Geheimnisse. Die von Einheimischen aller sozialen Schichten bevölkerte Straße war für Winogrand der öffentliche Raum par excellence.

Seine sich durch große visuelle Komplexität auszeichnenden »straight photographs«, mit leichter Hand aus seitlicher Perspektive aufgenommen, zeichnen ein Netz von Beziehungen, in dem die in der ganzen Dynamik ihrer Bewegungen überraschten Menschen in einer momentanen Konfiguration erstarrt sind. Nur wenige Photographen haben mit einem solchen Anspruch versucht, das Chaos in einen Rahmen zu bringen, es in einer fragilen Form zu fixieren, die das Chaotische auch weiterhin spürbar sein läßt. Garry Winogrand erklärte, man photographiere etwas, »um zu sehen, wem oder was es gleicht, wenn es photographiert ist«. Die Bilder, die er besonders mochte, waren solche, wo die Spannung zwischen Figur und Grund so stark ist, »daß sie sich voneinander zu lösen drohen«. Der zwanghafte Photographierer Winogrand hinterließ bei seinem Tod mehr als dreihunderttausend Negative, die er nicht verwertet hatte. Diese in seinen letzten Lebensjahren aufgenommenen Photographien sind technisch oft schwach und scheinen nur zum Zeitvertreib gemacht worden zu sein. Warum er sie nicht verwertet hat und



Untitled, 1971

was er mit ihnen bezweckte, bleibt ein Geheimnis. Die fast schon beängstigende verschwenderische Fülle erklärt sich vielleicht aus jenem Bekenntnis, das er ein Jahr vor seinem Tod in einem Interview ablegte, als man ihn fragte, warum er photographiere: »Ich gerate dabei völlig außer mir. So komme ich dem Zustand des Nichtseins am nächsten.«

P.S.

Nancy Spero

Nach ihrem Kunststudium in Chicago lebten Nancy Spero und ihr Mann, der Maler Leon Golub, abwechselnd in Europa und den USA, bis sie sich 1964 endgültig in New York niederließen. Entsetzt über die Greuel des Vietnamkriegs und empört über deren Verschleierung in den Medien begann Nancy Spero 1966 mit ihrer *War Series*, die sie bis 1970 fortsetzte. Die Kraft dieser Zeichnungen entspringt der Verbindung von graphischer Feinfühligkeit und gewaltsamer Bildsprache. Manchmal verwendet sie eine Collagetechnik, doch stets zieht sie Tusche oder Gouachefarbe auf Papier der Verwendung von Ölfarbe auf Leinwand vor: Dem Weiß des Papiers wird die psychische Realität eines Alptraums eingezeichnet. Diese von einem Gefühl der Wut getragenen Werke haben die Obszönität des Kriegs zum Thema und zeigen das pornographische und skatologische Antlitz der militärischen Gewalt. Die militärischen Geräte und Ausrüstungsgegenstände nehmen in einem unsteten Raum anthropomorphe Gestalt an, und aus dem Qualm der Napalmbomben tauchen Gesichter auf, die eine nicht zu identifizierende Körperflüssigkeit erbrechen. Hakenkreuz und Atompilz evozieren die traumatische Ikonographie des Zweiten Weltkriegs, und die destruktive Raserei wird mit einer sich selbst bestätigenden Virilität assoziiert. Die Helikopter werden als riesenhafte Monster dargestellt, die Individuen verschlingen und ausspucken. Die Körper sind verrenkt, verstümmelt und zerstückelt, es sind in der Regel Körper von Opfern. Mit Hilfe dieser Darstellung der Barbarei vollzieht Spero einen Exorzismus: »Meine Söhne waren damals zu jung, andernfalls hätten auch sie in diesen Krieg geschickt werden können. Diese Arbeiten sind ein Exorzismus, um den Krieg fernzuhalten.«

Diese schonungslosen Werke stehen in scharfem Kontrast zu den damals tonangebenden New Yorker Kunstformen Pop Art und Minimal Art. Ohnehin wurde Nancy Spero lange Zeit von der New Yorker Kunstszene ignoriert. Das ist vielleicht mit ein Grund dafür, daß ihr Werk stets vom Motiv des Außenseitertums und des Opfers geprägt ist. Über ihre von 1969–73 dauernde künstlerische Auseinandersetzung mit Artaud sagt sie: »Indem ich mich für Artaud entschied, entschied ich mich für einen Paria, einen Verrückten. Er war der andere, ein brillanter Künstler, aber ein im Kreis laufendes Opfer.« Infolge ihrer starken Involvierung in die aufkommende feministische Bewegung beschließt sie 1974, in Zukunft nur noch Bilder von Frauen zu machen: »Das weibliche Bild ist universell. Und wenn ich Unterschiede zeige, dann möchte ich weibliche Unterschiede zeigen, weibliche Übergangsriten statt männlicher. Die Frau als Protagonistin: die Frau auf der Bühne.« Aus eigenen Arbeiten und Archivbildern hat sie ein Lexikon zusam-



The Great Mother Victim, 1968

mengestellt, das ein visuelles Vokabular aus 300 anschnittenen Figuren enthält, aus dem sie direkt an Wänden ihre narrativen Konstellationen zusammenstellt. Das sich mit dem Leid in seiner kollektiven wie seiner intimen Form auseinandersetzende Werk Nancy Speros hat sich bis heute in einer Mischung aus Malerei, Zeichnung, Collage, mechanischen Bildern und Texten in einer seltenen Ausdrucksfreiheit entfaltet. Es widerspricht beharrlich jeder Form von Autorität.

William Kentridge

Die Filme von William Kentridge erzählen die Geschichte zweier fiktiver Personen: Felix Teitlebaum (ein Mann, dessen Angst, wie der Künstler sagt, »das halbe Haus überflutete«) und Soho Eckstein (ein großer Baulöwe). Es handelt sich um Zeichentrickfilme, die die Früchte einer geduldigen Handwerksarbeit darstellen (eine Woche Zeichnen ergibt etwa vierzig Sekunden Film). In diesen kurzen melancholischen und bizarren Erzählungen schimmern die obsessiven Erinnerungen an die Ereignisse der Apartheid und die Traumata des Holocausts durch. Diese Filme, die eine Verwandtschaft zum Werk Max Beckmanns verraten, verfolgen mehrere Erzählstränge, so daß sie keine eindeutige Interpretation zulassen.

Die Zeichentrickfilme William Kentridges haben oft mehrere Ausgangspunkte, auf die man sich einlassen kann oder auch nicht. So hat *Felix in Exile* (1994) seinen Ursprung in verschiedenen Wortspielen (Felix/Exil/Elixir, historisch/hysterisch, exit/exist), in einer visuellen Idee (Soho rasiert sich und verliert sein Gesicht im Spiegel) wie auch in einem mentalen Bild (eines in einer Landschaft ausgestreckten Körpers, inspiriert durch die von einem Freund stammende Beschreibung einer Serie von gerichtsmedizinischen Photographien, die Mordopfer zeigen). Der zwischen September 1993 und Februar 1994 entstandene Film *Felix in Exile* (er wurde also kurz vor den ersten allgemeinen Wahlen in Südafrika fertig) kündigt von einer großen Sorge: Wird man sich an die Opfer der Apartheid erinnern? Unter dem Einfluß von Claude Lanzmanns Film *Shoah* verwendet Kentridge die Landschaft als Metapher für die Arbeit des Erinnerns: »Wie es einen menschlichen Akt des Vergessens der Vergangenheit gibt, sowohl der unmittelbaren als auch der weiter zurückliegenden, gegen den durch Schreiben, Erziehung, Museen, Lieder und all die anderen Verfahren angekämpft werden muß, die wir einsetzen, um zu erreichen, daß wir uns der Bedeutung der Ereignisse weiterhin bewußt sind, so gibt es auch innerhalb der Landschaft einen natürlichen Prozeß der Erosion, der Entwicklung und des Zerfalls, der Ereignisse zu tilgen und auszulöschen trachtet.« Die Landschaft von *Felix in Exile* ist künstlich, sie entspricht der Gegend von East Rand, dem ersten Industriezentrum Südafrikas, das heute den Anblick eines gigantischen Ödlandes bietet.

Der achtzehn Monate später, während der Tätigkeit der Kommission »Wahrheit und Versöhnung« entstandene Film *History of the Main Complaint* (1996) ist eine Reflexion über kollektive und individuelle Verantwortung, über das latente schlechte Gewissen in Anbetracht der früheren Ungerechtigkeiten. Der im Koma liegende Soho Eckstein wird von den Bildern eines Autounfalls



History of the Main Complaint, 1996
Patience
Conference

quälenden Delirium sieht er sich am Steuer des Wagens sitzen, doch die Augen, die im Rückspiegel zu sehen sind, sind die Augen von Felix. Kentridge interessiert sich in diesem Film für die Techniken zur Beobachtung der Vorgänge im Körperinneren (Röntgenstrahlen, Ultraschall, Computertomographie, Kernspintomographie etc.), die er als Metaphern für das Ausspionieren des Bewußtseins verwendet: »Was ist unter der Haut verborgen, und ist unsere diesbezügliche Blindheit in unserer Blindheit in bezug auf die Auswirkungen unseres Handelns zu vergleichen?«

Passage 1

PAUL KLEE Leben und Werk

Herausgegeben
von der Paul-Klee-Stiftung, Kunstmuseum Bern
und dem Museum of Modern Art, New York

W

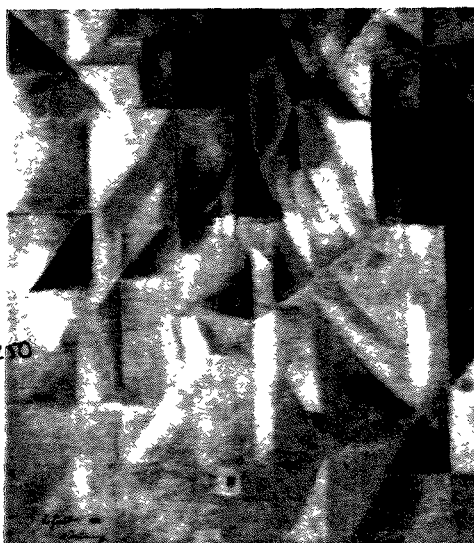
Diese Bemerkung, die uns wieder an den Blauen Reiter erinnert, mag eine Erklärung dafür sein, daß Ball so große Bewunderung für Klees neuere Arbeiten hegte. Das Bild *Teppich der Erinnerung* 1914, 193 (Abb. 5) liefert ein ideales Beispiel, um dieses Phänomen zu erklären. Es handelt sich hier um eine der ersten Arbeiten, in denen Klee seinen Wunsch realisiert hat, über die bloße Beschreibung der sichtbaren Realität hinauszugehen und die Welt, wie sie im Kopf des Künstlers existiert, darzustellen. *Teppich der Erinnerung* entstand kurz nach einer Tunesien-Reise, die Klee zusammen mit August Macke und Louis Moilliet im April 1914 unternommen hatte. Die Reise war für ihn von größter Bedeutung, denn in dieser Zeit kristallisierten sich jene formalen Fähigkeiten heraus, von denen er wußte, daß sie für die Entwicklung eines persönlichen Ausdrucks unabdingbar waren. Die Landschafts-Aquarelle, die in Tunesien »nach der Natur« entstanden (S. 144–149), lieferten die bildnerische Grundlage für *Teppich der Erinnerung*: ein dem analytischen Kubismus verwandtes graphisches Gerüst, in dem Rechtecke aus transparenter Farbe auf eine Weise zusammengefügt sind, die unschwer die *Fensterbilder* Robert Delaunays erkennen läßt (Abb. 6). Jetzt jedoch schweben und treiben die Farben und Linien in einem tiefen, amorphen Raum, den ein dicker Grund aus auf Musselin gestrichenem gelblichem Gips bildet.¹⁹

Nicht länger mehr ist das Bild als naturalistische Landschaft zu lesen. Und auch als Darstellung eines Teppichs können wir es nicht verstehen. Wohl erinnert die reiche, unebene Struktur des Materials an den weichen Flor eines antiken Teppichs, die Musselin-Ränder an dessen Fransen, X-Formen und Kreise an Knoten und Muster. Doch im Titel klingt weit mehr an. Wie ein abgenutzter Teppich, der vom Leben, das er mit den Menschen teilte, kündet, veranschaulicht diese Arbeit die Phantasien ihres Schöpfers. Ohne sich der deutlicheren und nostalgischen Bildsprache von Marc Chagalls *Ich und das Dorf* 1911 (Abb. 7) zu bedienen, bringt Klee in seinem Bild den gleichen Wunsch zum Ausdruck, den Geist eines erinnerten Ortes oder Zeitpunkts sichtbar zu machen. Als er sich 1915 als »abstrakt mit Erinnerungen«²⁰ bezeichnete, hat er etwas wichtiges über seine Kunst und seine Zeit gesagt. Denn Klees Werk trägt der Tatsache Rechnung, daß der Akt des »Sehens« nicht nur aus unmittelbaren optischen Wahrnehmungen besteht, sondern auch Assoziationen an Gefühle, Dinge und Ereignisse mit einschließt, die sich vor langer Zeit in unserm Gedächtnis eingelagert haben. *Teppich der Erinnerung* verweigert die Festlegung der visuellen Erfahrung auf einen einzigen Raum oder Zeitpunkt, eine einzige Szenerie oder Idee. Ohne die tatsächlichen Bezüge entziffern zu müssen, nehmen wir die Bedeutung im Wechsel ihrer Zeichen auf.

In den zwanziger Jahren unseres Jahrhunderts veranlaßte das Streben nach einer Erneuerung



5 (Farbabb. S. 143) Paul Klee. *Teppich der Erinnerung* 1914, 193. Öl über kreidegrundiertem Leinen auf Karton, 40,2x51,8 cm. Paul-Klee-Stiftung, Kunstmuseum Bern



6 Robert Delaunay (1885–1941). *Fenster*, 1912. Öl auf Leinwand, 79,9x70 cm. The Museum of Modern Art, New York, The Sidney and Harriet Janis Collection (fractional gift)



Passage 2

Tagebücher von Paul Klee 1898-1918

Herausgegeben und eingeleitet von Felix Klee



Verlag M. DuMont Schauberg Köln

Endlich steigt man aus, zur letzten Prüfung angeschickt: zur Durchzwängung der Zollquelsche, allwo der Lärm ganz betäubend. Im Auto zum Doktor Jäggi und zum Abendessen. Alles schwanket hier weiter.

Zum Schluß unter seiner Führung noch ein Spaziergang durch die nächtliche Araberstadt. Materie und Traum zu gleicher Zeit, und als Drittes ganz hinein verfügt mein Ich. Das muß ja gut werden.

Doktor Jäggi komisch, trocken und nüchtern, fühlt hier keine Heimat. Fühlt nur Klima und Geld. Sehnt sich schweizwärts, mir fremder als der nächste arabische Bettler. «Es Wirtsbus und e Chirche, wi dabeime.» Wir sollen zu Haus ein paar 'Gige', die er billig erstand, begutachten; erfüllt, wie wir sind, ist das ein wenig fad. Wir reißen ein paar Witze über Stradivarius, lassen uns Bogen geben und improvisieren die schönste arabische Musik. Louis und ich als verstimmte Geiger, August auf dem Flügelholz den Rhythmus trommelnd, dazu eine lange monotone Melodie näselnd. Ich glaube wirklich, es war gut musiziert. Und die Geigenprobe fiel zur allgemeinen Befriedigung aus.

926f Mittwoch, den 8. 4. Tunis. Den Kopf voll von den nächtlichen Eindrücken des gestrigen Abends. Kunst – Natur – Ich. Sofort ans Werk gegangen und im Araberviertel Aquarell gemalt. Die Synthese Städtebauarchitektur-Bildarchitektur in Angriff genommen. Noch nicht rein, aber ganz reizvoll, etwas viel Reisestimmung und Reisebegeisterung dabei, eben das Ich. Das wird später schon noch sachlicher werden, wenn der schöne Rauch etwas verrauchen wird. Dann in den Souks etwas eingekauft. Macke lobt den Reiz des Geldausgebens.

Dann eine Autofahrt in die Umgebung der Stadt gemacht. Jäggi als Chauffeur ohne Patent. Heftiger Schirokko, Bewölkung, zarteste Bestimmtheit der Farben. Nichts wehtuend Helles wie zu Hause. Hinten ein großer See, der im Sommer austrocknen soll. Etwas Wüstenstimmung, bedrohlich. Solche Düsterei bringt bei uns Güsse. Hier leider nicht, sagt Doktor Jäggi. Seit Dezember fiel kein Tropfen. Wir geben ein wenig zu Fuß. Zunächst in eine Parkanlage mit sehr eigenartiger Pflanzung. Grün-gelb-terrakotta. Der Klang geht tief und wird bleiben, auch ohne Malen an Ort und Stelle. Dann begegnete uns ein Leichenzug. Die Klageweiber hörte man schon von weitem. Louis bekommt Beine, rennt vor-

aus. M
Etwas
standen
zu sein
ist fast
der Be:
Auf d
beteilig
führer
meinte
gesagt.
Die i
Aarg
überfü
Aarg.
ist sie

926 g
Hafe
Trotz:
kann:
mitti
lich..
Abe:
für i
nicht

926
mitt
kom
stell
verg

Und siehe, mein Mut kehrt zurück. Und ein wenig später zünde ich mir eine Pfeife an. August Macke schließt daraufhin Freundschaft mit mir. Er hielt mich bis dahin für ein Ungeheuer an Vollkommenheit, und nun rauche ich eine gemütlliche Pfeife. Das findet er ganz hinreißend schön.

Das ändert unsere gute Stimmung in hohen Mut, ändert aber nichts daran, daß das Deck manchmal einem schiefen Dach gleicht, auf dem alles abrutscht, Männlein, Weiblein, Liegestuhl, und unten am Geländer ein peinlich Durcheinander entsteht. Die stetige Wiederholung solchen Hin und Hers wirkt: Die Passagiere werden weniger. Wir drei aber sind heiter, sorglos und losgelöst von allem. Einfach glücklich. Appetite und Schläfe überkommen uns mit Gewalt. Wir belagern eine halbe Stunde vorher schon den Speisesaal. Das Essen ist vielleicht gar nicht so besonders, aber uns schmeckt es königlich. Und wie wir schlafen!

926e Dienstag, 7. 4. Angesichts der Küste von Sardinien aufgewacht. Die Farben von Wasser und Luft sind heute noch viel intensiver als gestern. Die Farben brennen stärker und sind eher dunkler. Vorn auf dem Schiff (ich besuchte öfter die 3. Klasse) kann man die farbigsten Szenen beobachten. Der französische Kolonialsoldat paßt so wundervoll hinein. Nachmittags erscheint die afrikanische Küste. Später deutlich erkennbar die erste arabische Stadt. Sidibou-Said, ein Bergrücken, worauf streng rhythmisch weiße Hausformen wachsen. Die Leibhaftigkeit des Märchens, nur noch nicht greifbar, sondern fern, ziemlich fern und doch sehr klar. Unser stolzer Dampfer verläßt die offene See. Der Hafen und die Stadt Tunis liegen rückwärts etwas versteckt. Man passiert erst einen langen Kanal. Am Ufer ganz nah die ersten Araber. Die Sonne von einer finsternen Kraft. Die farbige Klarheit am Lande verheißungsvoll. Macke spürt das auch. Wir wissen beide, daß wir hier gut arbeiten werden.

Die Landung in dem einfach-ernsten Hafen sehr eindrucksvoll. Die ersten Orientalen aus der Nähe waren auf der Böschung des Einfahrtskanals zu sehen. Jetzt aber steigen, bevor das Schiff stillsteht, unglaubliche Gesellen auf Strickleitern zu uns empor. Unten unser Wirt Doktor Jäggi, seine Frau und sein Töchterchen. Und sein Auto.