

Dieser Katalog erscheint
anlässlich der Ausstellung

Antje Majewski.
Die Gimel-Welt.
Wie man Objekte
zum Sprechen bringt

Kunsthhaus Graz,
Universalmuseum
Joanneum
01.10.2011 bis 15.01.2012

Antje Majewski

Die Gimel-Welt

Wie man Objekte zum Sprechen bringt

Inhalt

- 6 **Einleitung**
Peter Pakesch
Ein wundersamer Spiegel
Adam Budak
Möglichkeiten der Welterzeugung
Éduoard Glissant
Beziehung
- 25 **Objekte**
Antje Majewski
Reisebericht
0 Die Vitrine
I Die Milchorange
II Die Muschel
III Der Meteorit
IV Die Dose aus wohlriechendem marokkanischem Holz, enthält eine schwarze Kugel oder zwei Glasaugen
V Die Teekanne in Form einer menschlichen Hand
VI Die Buddha-Hand
VII Der weiße Stein
- **Ausstellungsarchitektur**
Mésarchitectures
Erratische Architektur
- 129 **Stimmen**
0 Antje Majewski
Neuigkeiten aus der Gimmel-Welt
I Antje Majewski
Entität
II Issa Samb und Antje Majewski
Die Muschel
III El Hadji Sy und Antje Majewski
Der Stein, die Kugel, die Augen
IV Antje Majewski
Eine schwarze Kugel und zwei Glasaugen
Antje Majewski
Freisler
Antje Majewski, Paweł Freisler,
Simon Starling, Rasmus Nielsen und andere
Die schwarze Kugel, das Ei
Simon Starling & Superflex
e.g. The Universal Egg
- V Alejandro Jodorowsky und Antje Majewski
Die Hand, die gibt
VI Thomas Bayrle und Antje Majewski
Madonna Maschine Rosenkranz
VII Helke Bayrle und Antje Majewski
Die Steine, die Muscheln
Anita Eschner, Eva Kreissl, Bernd Moser,
Wolfgang Paill, Kurt Zernig
Wissenschaftliche Bewertungen der Objekte
- **Audio Guide**
Momus
Fabulismus: 7 Objekte
- 217 **Texte**
0 Jorge Luis Borges
Das Aleph
I Marcus Steinweg
Was ist ein Objekt?
II Clémentine Deliss
Einige Gedanken zur transformierenden Psyche von Objekten
III Friedrich Hölderlin
Hyperion oder der Emerit in Griechenland
IV Łukasz Gorczyca, Łukasz Ronduda
Halb leer
V Ingo Niermann
Warum ich?
VI Xu Shuxian
Die Antworten
VII John Joseph Mathews
Sprechen mit dem Mond
Chuang Tzu
Alles ist gleich geschaffen
- 265 **Anhang**

Ein wundersamer Spiegel

Vorwort

Peter Pakesch

Im Zuge unserer Museumsarbeit der letzten Jahre und in Anbetracht der besonderen Konstellation des Joanneums, das mit seinen 200 Jahren Geschichte und seinen umfassenden Sammlungsbeständen weiterhin an einem Universum der Objektwelt und der Ideen arbeitet, war es für uns immer wieder wichtig, unsere tägliche Praxis im Museum im Spiegel der heutigen Kunst zu sehen, die sich gerade in den letzten Jahren auf mannigfaltige Art der institutionellen Situationen angenommen und diese thematisiert hat. In diesem Zusammenhang hat auch ein Dialog mit Antje Majewski begonnen, einer Künstlerin, die der breiteren Öffentlichkeit vor allem als Malerin bekannt ist. Bereits in den ersten Gesprächen zwischen ihr und dem Kurator der Ausstellung, Adam Budak, zeigte sich, wie sehr Majewskis künstlerische Methode einer solchen Auseinandersetzung entgegenkam und wie sehr diese sich eignete, den Umgang mit Sammlungen und ihren Ordnungssystemen, die eine „Ordnung der Welt“ ermöglichen können und Werkzeuge ihrer Erfassung sind, neu zu sehen.

In ihrer Malerei verknüpft Antje Majewski eine biografische Ebene mit ganz unterschiedlichen ikonografischen Überlegungen, die tief in die Geschichte der Bilder zurückreichen. Wir begegnen einer Künstlerin, die sich ebenso souverän mit historischen Vorbildern auseinandersetzt wie sie geistesgeschichtliche und philosophische Überlegungen mitschwingen lässt. Der Realismus ihrer Malerei ist ein allegorischer, der immer auf ein fiktives Anderes verweist und damit den Geflechten von Wirklichkeit auf der Spur ist. Die Fabrikation unserer Vorstellungen und deren Bilder ist ebenso ihr Thema wie die Mechanismen der Ordnung unserer Welt. Künstlerische, philosophische, mythische und magische Vorstellungen und Methoden erlauben es ihr, gewohnte Sinnkonstruktionen aufzulö-

sen und neue Systeme zu schaffen, die nach außen hin nicht ungewöhnlich erscheinen, aber in sich mit großer Sprengkraft versehen sind. Das ursächliche Privileg der Kunst, neue Welten zu erzeugen, ermöglicht es, unsere vieljährige Praxis in der Institution in einem neuen Licht zu sehen. Dieses Experiment der Betrachtung ist in der Arbeit mit Majewski sehr weit gegangen, und es ist weit davon entfernt, als abgeschlossen betrachtet zu werden. Nicht von ungefähr tangiert das Projekt sehr stark ähnlich grenzüberschreitende Praktiken der Ethnologie oder der Literatur, um auch gleich mit den theoretischen Ausführungen von Clémentine Deliss und dem Œuvre Hubert Fichtes zwei der vielen Referenzpunkte in einem solchen System zu nennen. Aus ihrem Satz von Sammlungsgegenständen, den damit verbundenen Tafelbildern und mit der Hilfe vieler verschiedener Freunde und Weggefährten verschiedenster Kulturen und beider Geschlechter eröffnet Antje Majewski uns einen eigenen Kosmos, der mit herkömmlichen Welten korreliert, deren Sinn sie verschiebt und uns damit einen wundersamen Spiegel vorhält.

Das Ausstellungsprojekt entstand als intensiver Dialog zwischen der Künstlerin und anderen Protagonisten. Adam Budak ist als vorbildlicher Ausstellungskurator Majewski intensiv dabei gefolgt und war immer wieder ein entscheidendes Gegenüber, ein kongenialer Partner, der die entsprechenden Bezüge aufnahm und weiterspann. Gemeinsam schufen sie einen Kosmos, der der „Heterotopie Museum“ einen weiteren möglichen Ort gibt und der Arbeit in der Institution viele neue Wege eröffnet. In diesem Sinne ist es für uns eine besondere Freude, ein solches Projekt zu unserem 200-Jahr-Jubiläum in einem so experimentellen und dem Neuen verpflichteten Ausstellungsraum wie dem Kunsthaus Graz zeigen zu können.

Möglichkeiten der Welterzeugung

Adam Budak



Antje Majewski
Masken, 2001

„Wenn ich nach der Welt frage, kann man mir als Antwort anbieten, wie sie innerhalb eines oder mehrerer Bezugsrahmen beschaffen ist; wenn ich aber darauf beharre, daß mir gesagt werde, wie sie außerhalb aller Bezugsrahmen sei, was kann man mir dann sagen? Wir sind bei allem, was beschrieben wird, auf Beschreibungsweisen beschränkt. Unser Universum besteht sozusagen aus diesen Weisen und nicht aus einer Welt oder Welten.

[...] Die vielen Stoffe, aus denen man Welten erzeugt – Materie, Energie, Wellen, Phänomene – werden zusammen mit den Welten erzeugt. Aber erzeugt woraus? Jedenfalls nicht aus nichts, sondern aus anderen Welten.“

Nelson Goodman, *Weisen der Welterzeugung*

„Was ist das Allgemeine?

Der einzelne Fall.

Was ist das Besondere?

Millionen Fälle.“

Johann Wolfgang von Goethe, *Maximen und Reflexionen*

„Ich fürchtete, daß kein Ding mehr imstande sei, mich zu überraschen, ich fürchtete, nie mehr den Eindruck von Wiederkehr loszuwerden.“

Jorge Luis Borges, *Das Aleph*

„Im Raum gibt es keine absoluten Richtungen mehr. Das Universum hat seinen Kern verloren. Es hat nicht länger ein Herz, sondern tausend Herzen.“

Arthur Koestler, *Die Nachtwandler*

„Die Kultur erfährt eine Verfeinerung, wenn sie den Blick von den zwischenmenschlichen Beziehungen abwendet und statt dessen auf die unschuldigen Objekte lenkt.“

Michel Serres, *Die fünf Sinne: Eine Philosophie der Gemenge und Gemische*



Antje Majewski, Ingo Niermann
Szene aus dem Stück *Skarbek*, Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz, Berlin 2005

Medialität (davor) und Methode (danach). Einleitung

„Stell dir vor, du befindest dich auf einer Ebene voll mit allen Dingen, die der Fall sind.“¹ „Die Hypnose-Séance beginnt in diesem Augenblick. Ich schloss die Augen, öffnete sie wieder.“² Ich bin ein Partikel eines Hypertexts. Willkommen in der *Gimel-Welt*.

Als Theatralik des Selbst in Metamorphose, Studien über Formen des Voyeurismus und der Naivität, sind ihre Gemälde auratisch („[...] die Bilder selbst sind nicht ekstatisch, sondern manifestieren vielmehr eine Performance der Ekstase“³). Konditioniert durch den Als-ob-Status der Repräsentation, gestisch und cinematisch, sind sie Geschichten der Zärtlichkeit, zusammengestellt aus Tableaus der Relationen, mit maskierten Protagonisten, Möchtegerngeistern, Gaunern, *Glorious Bastards* in gewisser Weise, doch auch mythischen Figuren, entfremdeten Persönlichkeiten in einer Maskerade der Sozialgeschichte und des Alltags. Als intime Sammlungen reklamierter, expressionistischer und oftmals hysterischer Gesten (ihrer eigenen *My Very Gestures*) sind sie ein Widerhall von Artauds nihilistischen Praktiken der Grausamkeit und der Dystopie oder der Körperexperimente und mentalen Übungen seines Werkes *Das Theater und sein Double*. Als gleichsam schamanistische Matrix eines „Körpers ohne Organe“ ist dies eine verzauberte Zone der Initiation wie des Exzesses, in der die Geste der Ausstellung der reinen Medialität dient: „Es ist ein Prozess der Schaffung eines Mit-

tels, das als solches sichtbar ist.“⁴ Somit stellt Antje Majewskis „exhibitionistisches“ Werk, das vorwiegend aus Malerei, aber auch aus auf Videos und Performances basierten Installationen besteht, eine Reise in die Extreme des Affekts dar – eine *invitation au voyage* in Erwartung magischer und empirischer Alchemie. Ihre Protagonisten, häufig zwischen eingeübten Bewegungen, Disziplin und Spontanität gefangene Alter Egos, spielen die *Mises-en-scène* der Phantasmagorie und des weiblichen Grotesken der Künstlerin durch. Angesiedelt zwischen Pathos und Camp manifestiert es eine allegorische Träumerei, die die (bereits sichtbar gemachten) Mittel als Träger wuchernder Strukturen *en abîme* erachtet.

Leuchtende Punkte

Wir befinden uns nun an der Schwelle einer Methode, bereit zur Neuverhandlung eines Paradigmas und einer Signatur, und bewegen uns auf „irgendein ganz anderes Medium“⁵ zu ... Willkommen in der Gimel-Welt, einem Territorium des „polymorphen magischen Stoffes“⁶, im berausenden Repertoire eines Denkens, das ähnlich wie Agambens Methode eine archäologische Wachsamkeit in sich birgt, die die Aufdeckung und Analyse alles Verdeckten und nicht Thematisierten zum Ziel hat. Wie Agamben mit Bezug auf Foucault in seinem Buch *Signatura rerum. Über die Methode* postuliert, ist diese archäologische Wachsamkeit eine Rückkehr zu einer Methode, die auf „eine von einem dichten Plot der Ähnlichkeiten und Sympathien, Analogien und Korrespondenzen getragene Welt“⁷ abgestimmt ist. Antje Majewskis rhizomatisches und polyphones neues Werk, das in der „Maske“ einer Ausstellung als künstlerisches wie kuratorisches Double daher kommt, verfolgt einen solchen Pfad des Denkens und der Forschung: Es ist eine Tour de Force des Wissens, insbesondere über Metaphysik, doch ebenso der Magie und des Glaubens an das transformative Wesen der Dinge. Darüber hinaus ist es auch eine Studie der Anordnung und der Ausstellung, in der Hybride aus Archetyp und Phänomen ein Modell der „Erfahrungen der höhern Art“ ergeben, Goethes Postulat, gemäß dem die einzelnen Phänomene („Materialien“) „nicht auf eine hypothetische Weise zusammengestellt, nicht zu einer systematischen Form verwendet werde, sondern jedes Phänomen mit unzähligen andern in Verbindung stehe, wie wir von einem freischwebenden leuchtenden Punkte sagen, daß er seine Strahlen nach allen Seiten aussende.“⁸

Indem sie solche „leuchtenden Punkte“ sammelt, kartiert Antje Majewski den Raum eines Paradigmas, in dem die Analogie in perfektem Gleichgewicht lebt, jenseits des Gegensatzes zwischen dem

Allgemeinen und dem Besonderen. Dies ist ihre Version des Allgemeinen – ihre eigene Kosmologie, die das Leben der Dinge miteinschließt und Episteme der intimen und geheimen Beziehungen umreißt. Für Goethe war „das Allgemeine“ „der einzelne Fall“ und „das Besondere“: „Millionen Fälle“.⁹ Das Allgemeine lässt sich weder auf den allgemeinen Gedanken, das abstrakte Gesetz, noch auf den gemeinsamen Nenner der gesammelten einzelnen Fälle reduzieren. Vielmehr erinnert es an einen Kristall, ein borgesianisches Aleph aus glänzenden und gespiegelten Oberflächen („das undenkbar Universum“¹⁰), eine Laterna magica, und als solche vervielfältigt es sich und spiegelt sich in einzelnen Fällen, in jedem besonderen Fall, einschließlich jeder Naturerscheinung und allem von Menschenhand Geschaffenen.

Für Goethe wie für Borges ist die Gleichzeitigkeit der Wahrnehmung eine notwendige Bedingung zur Moderation der Spannung zwischen dem Einen und den Vielen – jeder besondere Fall darf nie von den „Millionen Fällen“ isoliert werden, von denen er im Chaos der Welt umgeben ist. Goethes Philosophie der „Nahtlinien“ (wie auch Borges' Historiografien und Kartografien) trat, wie Georges Didi-Huberman zusammenfasst, für die Notwendigkeit ein, sich über jeden besonderen Fall zu beugen, ihn heran zu zoomen, sein ihm innewohnendes Anderssein zu respektieren, doch dann den Blick zu verlagern, tausend neue Fälle auf den Tisch zu legen, um die von außen wirkenden Unterschiede zu erkennen, die je nach Kontext, als widerstreitende Gegensätzlichkeiten oder Wahlverwandtschaften wirken können.¹¹ Aus der Perspektive des Philosophen gilt nun: „Das Allgemeine und Besondere fallen zusammen: Das Besondere ist das Allgemeine, unter verschiedenen Bedingungen erscheinend.“¹² Doch gleichzeitig „[erklärt sich] kein Phänomen [...] an und aus sich selbst; nur viele zusammen überschaut, methodisch geordnet, geben zuletzt etwas, was für Theorie gelten könnte.“¹³ So folgert Goethe in seinen *Maximen und Reflexionen*: „[...] daher erscheint uns das Dasein immer zu gleicher Zeit gesondert und verknüpft. Folgt man der Analogie zu sehr, so fällt alles identisch zusammen; meidet man sie, so zerstreut sich alles ins Unendliche.“¹⁴

Parlament der Dinge

Dinge zum Sprechen zu bringen und ihren Geschichten zuzuhören, ist Antje Majewskis Akt der „zarten Empirie“ im Sinne Goethes¹⁵, der die wissenschaftlichen Bedingungen der experimentellen Beobachtung respektiert und sich gleichzeitig als künstlerische Geste der Demaskierung der „anderen“ Identität des Objekts manifes-

tiert, mit dem Ziel, die museologischen Systeme und ihr verzweifeltes Streben nach Erfassung der Welt („grasping the world“¹⁶) zu untergraben. Antje Majewskis Gimel-Kosmos ist eine Miniatur-sammlung: Eine herkömmliche Museumsvitrine beherbergt stark überdimensionierte Objekte, die von einem dandyhaften Wärter bewacht werden, der wie ein Zeremonienmeister einer getürkten Zeremonie dem Betrachter seinen durchdringenden, wachsamem Blick entgegenhält. Teils vertraute, teils übernatürliche, seltsam aufgeblähte Objekte präsentieren ihren fragwürdigen Status im engen Rahmen einer institutionellen „Wunderkammer“. Majewskis neoexpressionistisch gemalte Overtüre zur Gimel-Welt, *The Guardian of All Things That Are The Case* (2009) ist eine weitere Allegorie der Künstlerin, die zwischen den Extrempolen Salvador Dalí und Marcel Broodthaers schwebt – als eine Art Traumsequenz, ein Experiment mit dem Realen und seinem „Dekor“. Sie umfasst alle Akteure aus dem Gimel-Universum, die die Künstlerin auf ihren zahlreichen Reisen – in Dakar und Berlin, Warschau, Paris oder Beijing – oder bei Begegnungen mit Menschen und Phänomenen gefunden, gekauft, „sich angeeignet“ oder einfach zufällig ausgewählt hat – eine Tonteekeanne in Form einer menschlichen Hand, eine Muschel, eine Dose aus wohlriechendem Holz, die eine schwarze Kugel oder zwei Glasaugen enthält, eine Zitronat-Zitrone (in Asien als Buddha-Hand bekannt), eine Milchorange, auch Osage-Orange genannt, einen Meteoriten ... Einer nach dem anderen werden sie in einer begleitenden Bilderserie, die insgesamt Andrei Tarkowskis spirituelle und Science-Fiction-Bildsprache oder die Metaphysik und Magie von Alejandro Jodorowsky und Werner Herzog heraufbeschwört, in ihrer vollen Rolle und einzigartigen Erzählung erscheinen.

Die von Menschenhand geschaffenen und von der Natur erdachten Objekte – in Geschichtenerzähler und/oder Boten verwandelte unbelebte Gebilde – agieren als magische Gegenstände mit außerirdischen Kräften und subjektiver wie kosmischer Energie und verströmen gleichsam als Amulette und Talismane ihre Aura. Indem sie den Schauplatz des Realen „übernehmen“, liefern sie die Erzählung ihrer eigenen phantasmagorischen Identitäten, von der Künstlerin gleichsam in einem Augenblick der Epiphanie und des Exzesses der Vorstellungskraft gemalt. „Auf die eine oder andere Weise kann man sich selbst vor den Geistern schützen, indem man ihr Porträt malt“¹⁷ – mit diesen Worten eröffnet Michael Taussig seine Studie der Objekte und der Abbildfähigkeit, als ob er an gleicher Stelle die Hinwendung dieser Künstlerin auf das Medium und den gigantischen Forschungsaufwand kommentieren würde, den sie zu den gesammelten Objekten obsessiv betreibt.

Majewskis Vorstoß in die Welt der Dinge ist ein gewagter Akt des magischen Realismus, und ihre transgressiven Gemälde sind dekadente und bisweilen euphorische und halluzinatorische Abbilder sowohl von Hirngespinnsten als auch wissenschaftlicher Erkenntnis, die für eine Weile gepaart werden, um dann mit einer neuen Qualität für eine noch kommende bessere Welt zu explodieren. In eine postromantische Landschaft platziert, blickt eine nackte Frau in eine riesige Muschel/Schutzbehauung hinein (*Mame N'Dyare*, 2011); eine gleichsam verkrampft schwebende junge Verrenkungs-künstlerin hält einen massiven Meteoriten auf der „Tischfläche“ ihres zerbrechlichen Körpers (*Meteoarisis*, 2010); eine weitere Frauenfigur in rumänischem Trachtenoutfit posiert neben der eindrucksvollen biomorphen Architektur einer Buddha-Hand/Zitronat-Zitrone (*Miao Shan und die Buddha-Hand*, 2010); ein Holztopf (ein geheimes Gefäß aus dem All? Eine Büchse der Pandora?) ist einsamer Akteur auf der riesigen, nicht näher bestimmten kosmischen Bühne eines großformatigen Gemäldes (*The Box Made of Fragrant Wood. Contains a Black Ball or Two Glass Eyes*, 2010); ein alter Mann sät metallisches Saatgut aus und gießt es mit dem Zeigefinger seiner Teekannenhand (*The Gardener of Mechanical Objects*, 2011) ...

So erscheint Majewskis (malerische) alchemistische Performance – auf ihrer Reise zwischen Labyrinthen der Geografien, Kulturen, Traditionen und Glaubens- und Zugehörigkeitssystemen – als flexible und vielschichtige, offene und verhandelbare Struktur. Das Universalmuseum der Künstlerin besteht aus Tafelbildern von Objekten, die gleichzeitig starr und kinetisch, unbelebt und organisch sind – in einem pulsierenden Zustand des Austausches und der ontologischen Hinterfragung als beinahe heilige Gegenstände der Andacht und Verehrung. Sie manifestieren das, was Bruno Latour in seinem Eintreten für die Autonomie und Handlungsfähigkeit von Objekten als das Parlament der Dinge definierte: einen Diskursraum, in dem der Dualismus zwischen Subjekt und Objekt außer Acht gelassen und den Objekten das Recht auf Stimme und Vertretung gewährt ist.¹⁸

In Latours eigener Anthropologie (und Soziologie) der Dinge sind die Objekte, welche er nach Michel Serres als „Quasi-Objekte“ bezeichnet, Subjekten ähnlich: Sie können beurteilen und bemessen; sie sind nicht nur konstruiert, sondern können selbst auch konstruieren – durch „Mediation“ und „Delegation“. Sie konstituieren die „Objekt-Diskurs-Natur-Gesellschaft, deren neue Eigenschaften uns alle in Erstaunen versetzen und deren Netzwerk sich vermittels der Chemie, des Gesetzes, des Staates, der Wirtschaft und Satelliten

von meinem eigenen Kühlschrank bis in die Antarktis erstreckt.“¹⁹ In Form unzähliger Hybride aus Natur und Kultur bringen die „Quasi-Objekte“ „unterschiedliche Zeitalter, Ontologien oder Genres“ durcheinander und sie „existieren nicht, ohne voller Menschen zu sein“. Die Objekte sind zu reflexivem Urteilsvermögen fähig und mit dem Weben von Morphismen befasst, was als solches über die Repräsentation hinausgeht in Richtung einer Form von Übermittlung, oder vielmehr Kommunikation, eines Netzwerkes. Quasi-Objekte sind „Mediatoren“, denn Latour bringt sie mit dem Sprechakt und Nachrichten-Übermittlungsprozessen in Verbindung. Scott Lash bemerkt in seiner Analyse von Latours Parlament der Dinge, „die zeitgenössische Kultur [sei folglich] eine Kultur der Bewegung. Eine Kultur sich bewegender Quasi-Objekte“ und die Aufgabe des nichtmodernen Menschen sei es, sich auf „Objektverfolgung“ einzulassen, indem er die Ausbreitung der Hybride verfolgt und das Quasi-Objekt oder Netzwerke beschattet.²⁰ Wir sind „Fährtenleser“, „Wegbereiter“, „Allegoristen“, und legen unser Augenmerk auf die Freilegung eines Hypertexts und die Kartierung unserer eigenen allegorischen Ordnung sowie unseres eigenen Werte- und Klassifikationssystems.

Der Stoff, aus dem Majewskis *Gimel-Welt* besteht, ist aus solchen Mustern der Zirkulation, Übertragung, Übersetzung und (temporären) Verschiebung der Objekte gewebt, die sowohl das eigene Vokabular der Objekte bilden als auch die indexikalische Ordnung ihrer Nicht-Repräsentation. Die Künstlerin „verfolgt“ die Objekte nicht nur selbst, sondern wird auch selbst von ihnen verfolgt und von ihrer Energie und Magie geleitet und heimgesucht. Ihr Projekt ist in der Tat ein Labor der Fetisch-Produktion, jedes einzelne Objekt in ihrer intimen Sammlung ist ein „Feenobjekt“, ein Objekt, das Gespräch erzeugt, ein „Gesprächserzeuger“²¹. Latour behauptet: „Wenn du zugibst, dass du deine eigenen Fetische selbst herstellst, musst du zur Kenntnis nehmen, dass du wie ein Puppenspieler an ihren Strippen ziehst...“²² Majewski vereint die Fähigkeiten von beiden in sich – Puppenspielerin und Bauchrednerin –, während sie ihre Theatralik der Polyfonie der Objekte inszeniert, welche als höchste Macht die Herrschaft und Beurteilung ihres Mikrokosmos übernimmt.

Zur Dingheit

In seiner Hinterfragung des Wesens und der Essenz der Dinge in seinem bahnbrechenden Vortrag *Das Ding* (1949) definierte Martin Heidegger ein Ding durch seine Nähe und sein Vermögen, ein Geschenk für seinen potenziellen Nutzer zu sein: „Was ist ein Ding?

[...] Ein Ding ist der Krug. Was ist der Krug?²³ Das Beispiel des Kruges dient dem Philosophen dazu, die Tatsache aufzuzeigen, dass das Ding als eine gemeinschaftliche Anstrengung menschlicher und natürlicher Kräfte entsteht, doch auch, und das ist vielleicht wesentlicher, zur Betonung der Möglichkeit seiner Funktion – im Geschenk, als ein Gefäß zu dienen, das eine Flüssigkeit wie Wein enthält und sie nach Belieben allen ausschenkt, die sie trinken möchten. Die Verwendung des Kruges ist ein Ritual, das Dankbarkeit gegenüber den nichtmenschlichen Mächten ausdrückt, die dessen Schaffung erst ermöglichten. Im Ausgießen des Trunkes aus dem Krug bot der primitive Mensch der Gottheit ein Opfer dar. Doch Heidegger geht noch weiter: „Im Geschenk des Gusses, der ein Trunk ist, weilen [...] die Göttlichen, die das Geschenk des Schenkens als das Geschenk der Spende zurückempfangen.“²⁴ Somit versammelt der Krug symbolisch den Menschen und das Göttliche der Natur, der Erde und des Himmel, und „[d]ieses vielfältig einfache Versammelns ist das Wesende des Kruges“²⁵ sowie die Bedingung eben seiner Dingheit. Bereits die Etymologie des Wortes „Ding“ deutet einen Akt des Versammelns, Zusammenfügens und Sammeln an: „Wohl bedeutet das althochdeutsche Wort thing die Versammlung und zwar die Versammlung zur Verhandlung einer in Rede stehenden Angelegenheit eines Streitfalles. Demzufolge werden die alten deutschen Wörter thing und dinc zu den Namen für Angelegenheit; sie nennen jegliches, was den Menschen in irgendeiner Weise angeht, was demgemäß in Rede steht.“²⁶ In seiner Analyse dieser Heidegger-Passage vergleicht Dieter Roelstraete das Wirken des Dinges mit der Athener „Agora“ („ein Versammlungsplatz, an dem freie Rede möglich ist und wo man sich Dinge vorstellen kann, aus dem ungehinderten Gesprächsfluss ex nihilo erschaffen kann“), doch sind es in den Worten des Autors vielmehr die Eigenschaften des „Weltens“ des Dinges, die seinen ontologischen Status ausmachen.²⁷ Das Geschenk der Nähe definiert die Essenz des „Dingens“: „[...] Nähern von Welt [...] Insofern wir das Ding als das Ding schonen, bewohnen wir die Nähe“²⁸, was Roelstraete als die Rückkehr der Welt als Heimat versteht, die wir uns mit Krügen, Schuhen und Bäumen, mit bedeutsamen und weniger bedeutsamen „anderen“ teilen.²⁹ Antje Majewskis großformatiges Gemälde *The Donation*, 2009, das auf Piero della Francescas Fresko-Episode *Die Begegnung Salomons mit der Königin von Saba* (ca. 1455) basiert und zu dem Kapitel aus der *Gimel-Welt* gehört, das der geheimnisvollen Frucht der Milchorange gewidmet ist – auch bekannt als Osage-Orange –, ist eine solche futuristische und imaginäre Inszenierung einer Versammlung in einer unheimlichen Bildergalerie – einem an Dalí gemahnenden Interieur eines Museums der zusammengebrochenen Repräsentation und Ge-

schichte – eine prächtige und teils parodistische Zeremonie und glamouröse Feier eines Dinges. Majewskis Objekte sind heideggerianische Dinge, da ihre Identität einen engen Bezug zu dem ikonischen „Krug“ aufweist: Auch sie sind Gefäße, und zwar in einem buchstäblichen Sinne, als mit Tee gefüllte Töpfe; Schachteln, in denen Schätze verborgen sind; oder Muscheln, die andere Leben und Lebewesen beherbergen, fassen sie, versammeln sie, sind Behälter. Sie sind „Möglichkeiten eines anderen Dinges“ und lassen andere Welten wiederhallen.

Ihr Lebensraum – die *Gimel-Welt* – ist per definitionem eine Zone der Großzügigkeit: Etymologisch abgeleitet aus dem hebräischen Wörtern *gamal* („geben“) oder *gemul* (was sowohl „Belohnung“ als auch die Verhängung einer Strafe bedeuten kann), bezeichnet es Güte ebenso wie einen reichen und in der Tat „rechtschaffenen“ Mann im Talmud, der einem Armen nachläuft, um ihm Mildtätigkeit zu erweisen. Majewskis Objekte, ein Kosmos, umgeben von anderen vierteiligen Ding-Satelliten (Sammlungen von wertvollen Gegenständen, Trophäen, Geschenken, scheinbar unbedeutenden und flüchtigen Besitztümern), tragen als Behälter der Werte, die einen symbolischen Tausch von Bedeutung und Wissen in Richtung der Schaffung einer „vereinigenden Intelligenz“, der Essenz des Gimels, ermöglichen, zu Gimels Ökonomie der Großzügigkeit bei. Sie sind (Orte von) Begegnungen, Versammlungen und Verbindungen, die ihre Nähe als Brücken zur Aufführung bringen (eine weitere symbolische Repräsentation von und ein weiteres Äquivalent für dieses Wort, die in der Natur innewohnende Kräfte, ursprüngliche Materie und göttliche Weisheit verknüpfen. Sie agieren als Träger und Boten, da das Gimel auch als Kamel³⁰ auftritt, als „Verkehrsmittel“ (das erhoben wird und sich erhebt) und als Energie, die in einer Wüste (dieser Welt) zwischen einer Oase und der nächsten kommt und geht, aber es ist auch eine Flamme, die vom Ursprung im Zentrum des Apfels der immerwährenden Schöpfung hochlodert. Das Kamel im Gimel erinnert an Heideggers Krug, da es auch ein Symbol für das *Binah* („Verstehen“ in der Kabbala) ist, da es auf seinen Höckern Wasser trägt, welches symbolisch für das Wasser des Lebens steht, das sich im „Höcker“ oder Mutterleib befindet. Somit ist die *Gimel-Welt* in ihrer Andeutung jener des Alpha (Aleph) und Beta (Beth) eine Fruchtbarkeitsmaschine, deren Objekte ihre einzigartige Kraft und Magie akkumulieren und sie großzügig in rhizomatischen Netzwerken aus Individuen und Gemeinschaften verbreiten. Sie ist ein interrelationales Universum der Dinge und Ideen – nomadische Entitäten im Taumel zwischen ihrem eigenen Ursprung, Repräsentation und unbeständiger Bedeutung. Alles ist Bewegung und im Fluss, da die

letzte Ausprägung des Gimels ein *vav* mit einem *yud* als Fuß ist, eine Person in Bewegung, ein Reisender.

Museum ohne Museum

Antje Majewskis Odyssee durch die geheimnisumwobene Welt der Dinge lässt das Umherirren anklingen, einen vom aus Martinique stammenden Schriftsteller, Édouard Glissant, geprägten Begriff zur Beschreibung einer Art „heiliger Bewegung, die weder die gezielte und erobernde Bewegung des pfeilartigen Imperialismus ist, noch das müßige Umherwandern des sich im Kreis bewegenden Nomadentums“, sondern vielmehr ein Verlangen, in Bewegung zu bleiben, fern aller Abstammung oder eines Versteifens auf eine feststehende Identität.³¹ Für Glissant ist „die Geschichte des Umherirrens [...] die Geschichte der Beziehung“³², ein weiterer Begriff, der für die Ablösung der Authentizität oder Originalität zugunsten einer relationalen Identität eintritt, der Identität, die ein permanentes Werden ist, und die sich aus dem Kontakt mit den Anderen speist. Die Beziehung ist ein Zustand der immerwährenden Metamorphosen, ihre Texte sind allesamt „latent, offen, in ihrer Intention vielsprachig [und] in unmittelbarem Kontakt mit allem, was möglich ist“, und sie erzeugen eine Polyfonie der Bilder, Worte, Begriffe, Texturen und Klänge, die sich nicht in ein organisches Ganzes auflösen, sondern das bilden, was Glissant eine „écho-monde“ nennen würde, die es ermöglicht, vom Einzelnen oder im Kollektiv ersonnen, ein Licht auf die Dinge der Welt zu werfen oder sie in eine andere Richtung zu lenken, um ihr Zusammenfließen bewältigen oder ausdrücken zu können und die Turbulenzen der „chaos-monde“ wahrnehmen zu können. Als eine subversive Version der Ordnung und Klassifikation ist die Gimel-Welt ein Modell der „écho-monde“, die in ihrer kosmologischen Dimension eine „totalité-monde“ manifestiert, Glissants Prophezeiung einer zukünftigen Welt der Beziehungen, die von einer großen Anzahl von spezifischen (und daher differenzierten) kleinen Wesensinseln verwaltet wird, die alle miteinander in einer flachen Hierarchie wie ein Archipel verbunden und dazu fähig sind, die Vielfalt der Menschheit mit offenen Armen zu begrüßen.

Somit spiegelt Glissants Postulat einer „Kreolisierung“ der Welt als genuine Abweichung vom eurozentrischen Denken Gimels „offene und verknüpfbare Kartografie“ und Antje Majewskis Methode des migratorischen Denkens, welches ebenso auf „der Bewegung, der Beeinflussung, dem Clash, den Harmonien und Disharmonien zwischen Kulturen in der vollendeten Totalität der Erdenwelt“³³ basiert. In ihrer Neubetrachtung dessen, was Saint-John Perse „eine

Erzählung des Universums“ nennt, wird Gimel zur wirkenden Kraft der Beziehung und die Künstlerin identifiziert sich mit Glissants Protagonisten, dem Umherirrenden, der „das Allgemeine – dieses verallgemeinernde Edikt, das die Welt als etwas Offensichtliches und Transparentes zusammengefasst hat, das den Anspruch auf einen vorausgesetzten Sinn und eine Bestimmung erhebt – infrage stellt und verwirft.“³⁴ Der Verfasser der *Poétique de la Relation* (Poetik der Beziehung) kritisiert das Allgemeine als Sublimierung und Abstraktion, die uns ermöglicht, die kleinen Unterschiede zu vergessen, aus denen die Welt gebaut ist. Wenn wir uns vom Allgemeinen treiben lassen, neigen wir dazu, diese zu vergessen, wogegen uns die Beziehung nicht erlaubt, dies zu tun. „Beziehung ist total“, behauptet Glissant, „sonst ist sie keine Beziehung“.³⁵ Dies ist der Augenblick, in dem uns gewahr wird, dass es eine bestimmte Menge aller Unterschiede in der Welt gibt. Könnte dies die Definition eines noch kommenden Museums sein?

Antje Majewskis *Gimel-Welt* ist ein eigentümlicher Versuch einer Betrachtung des Museums als einen Ort der und eine Möglichkeit zur „Welt(en)erzeugung“. Was ist ihr Museum dann noch? Eine Geschichte des Umherirrens? Ein Gedicht der Beziehung? Ein Museum ohne Museum? In Trümmern, ohne Mauern, als Fallstudie einer paradigmatischen Ontologie, ist sie (wahrscheinlich) ein Archipel, ein Echo der Welt, die wir noch (nicht) kennen, eine Reihe von Welten im Inneren – „so in this World, many many Worlds more be.“³⁶ Als Hybride aus Babel und Aleph, sakral und profan zugleich, ist sie das Postulat eines erratischen Museums, das von nomadischen, nichtmumifizierten Subjekten bewohnt ist, die, wie das vibrierende Licht der uns mit Bildern von ad infinitum demontierten und neu zusammengebauten Welten verzaubernden und verführenden Laterna magica, in permanenter Bewegung sind. Die *Gimel-Welt* ist eine kaleidoskopartige Landschaft des Wissens und der Wahrnehmung, eine kosmische Pantomime der Potenzialitäten, in der Michael Taussigs „körperlich Unbewusstes“ und seine „mystische Potenz“ – in der Welt der Irokesen als *orenda* bekannt – weder als Gottheit noch als Geist, sondern als eine diffuse Kraft, die alle Dinge³⁷ beseelt, zusammenwirken, um das Alphabet einer noch kommenden neuen Sprache und Schreibweise zu generieren. *Gimel* ist ein Buch der Verwandlungen und Gabelungen, ein noch kommendes Buch³⁸ ... Eine dunkle, okkulte Stimme. Eine nomadische und illegale Äußerung. Als Matrix des Lebens, der Natur und des Kosmos ist es eine der Künstlerin eigene (ultimative) Geste.

Anmerkungen

- 1**
Antje Majewski: *Neuigkeiten aus der Gimel-Welt*, in diesem Katalog, S. 130
- 2**
Jorge Luis Borges: *Das Aleph: Erzählungen, 1944-1952*, S. 143.
- 3**
Antje Majewski in: *Antje Majewski. My Very Gestures*, hg. v. Hemma Schmutz und Caroline Schneider, Salzburger Kunstverein, Berlin 2008.
- 4**
Giorgio Agamben: *Noten zur Geste*. In: *Postmoderne und Politik*, hg. Von Jutta Georg-Lauer. Tübingen 1998, S. 103-104.
- 5**
„Irgendein ganz anderes Medium, möchten Sie jetzt sagen, während Sie die ganze Zeit dachten, es wäre Farbe, bloß Farbe, gute alte Farbe, mit der sich die Wirklichkeit praktisch als Geschenk einwickeln lässt ... Irgendein ganz anderes Medium? Doch was könnte das sein, diese seltsame helle Leichtigkeit, die schwebt, die vorübergeht, die über das Tal strahlt wie der Hauch der sterbenden Sonne? Was könnte es sein? Ich entscheide mich dafür, dies polymorpher magischer Stoff zu nennen. Es wirkt auf alle Sinne, nicht nur auf das Auge. Es bewegt sich. Es hat Bewegung und Tiefe, so wie ein Wasserlauf Bewegung und Tiefe hat, und es verbindet sich dergestalt, dass es alles, womit es in Berührung kommt, verändert. Oder ist es umgekehrt? Dass es sich beim Verändern verbindet?“ In: Michael Taussig: *What Color Is the Sacred?* Chicago & London 2009, S. 40.
- 6**
„Irgendein ganz anderes Medium, möchten Sie jetzt sagen, während Sie die ganze Zeit dachten, es wäre Farbe, bloß Farbe, gute alte Farbe, mit der sich die Wirklichkeit praktisch als Geschenk einwickeln lässt ... Irgendein ganz anderes Medium? Doch was könnte das sein, diese seltsame helle Leichtigkeit, die schwebt, die vorübergeht, die über das Tal strahlt wie der Hauch der sterbenden Sonne? Was könnte es sein? Ist es stofflich oder ist es ein Tun? Ist es irgendetwas da draußen in der außerpersönlichen Welt, oder ist es „bloß“ ein Teil der menschlichen Vorstellungskraft? Oder könnte es all dies zusammen sein, und solche Fragen sind irrelevant, da Farbe unsere üblichen Erkenntniskategorien verspottet? Ich entscheide mich dafür, es polymorpher magischer Stoff zu nennen, dieses ganz andere Medium, das wie der Atem der sterbenden Sonne schwebt, ein polymorpher Stoff, der der Akt und die Kunst des Sehens ist.“ In: Michael Taussig, *What Color Is the Sacred?*, S. 47.
- 7**
Giorgio Agamben: *Signatur rerum. Über die Methode*. Frankfurt 2009.
- 8**
Johann Wolfgang von Goethe: *Der Versuch als Vermittler von Objekt und Subjekt*. In: J. W. Goethe: *Gedenkausgabe der Werke, Briefe und Gespräche*, Bd. 16. Zürich 1949, S. 844-855, S. 852.
- 9**
Johann Wolfgang von Goethe: *Maximen und Reflexionen (875)*. Zit. nach: <http://www.wissen-im-netz.info/literatur/goethe/maximen/1-14.htm> (05.09.2011).
- 10**
Jorge Luis Borges, a. a. O., S. 131.
- 11**
Georges Didi-Huberman: *Atlas. How to Carry the World on One's Back?*, hg. v. Georges Didi-Huberman und MNCARS. Madrid 2011.
- 12**
Johann Wolfgang von Goethe, *Maximen und Reflexionen (886)*. Zit. nach: <http://www.wissen-im-netz.info/literatur/goethe/maximen/1-14.htm> (05.09.2011).
- 13**
Johann Wolfgang von Goethe, *Maximen und Reflexionen (949)*. Zit. nach: <http://www.wissen-im-netz.info/literatur/goethe/maximen/1-15.htm> (05.09.2011).
- 14**
Johann Wolfgang von Goethe, *Maximen und Reflexionen (871)*. Zit. nach: <http://www.wissen-im-netz.info/literatur/goethe/maximen/1-14.htm> (05.01.2011).
- 15**
Vgl. Georges Didi-Hubermann, a. a. O., S. 95.
- 16**
Donald Preziosi, Claire Farago (Hg.): *Grasping the World. The Idea of the Museum*. Ashgate 2004.
- 17**
Michael Taussig: *Mimesis and Alterity. A Particular History of the Senses*. New York, London 1993, S. 1.
- 18**
Bruno Latour: *We Have Never Been Modern*. Massachusetts 1993, S. 142.
- 19**
ebda, S. 144.
- 20**
Scott Lash: *Objects That Judge: Latour's Parliament of Things*. Zit. nach: <http://eipcp.net/transversal/0107/lash/en> (05.09.2011)
- 21**
Bruno Latour: *On the Modern Cult of the Factish Gods*. Durham, London 2010, S. 4.
- 22**
ebda, S. 7.
- 23**
Martin Heidegger: *Das Ding*. In: Martin Heidegger: *Gesamtausgabe, III. Abteilung, Unveröffentlichte Abhandlungen*, Bd. 79: Bremer und Freiburger Vorträge. Frankfurt a. M. 1994, 2. Aufl., 2005, S. 5.
- 24**
ebda, S. 12.
- 25**
ebda, S. 13.
- 26**
ebda
- 27**
Dieter Roelstraete: *Art as Object Attachment. Thoughts on Thingness*. In: *When Things Cast No Shadow*, hg. v. Adam Szymczyk und Elena Filipovic, 5th Berlin Biennial For Contemporary Art, jrj ringier 2008.
- 28**
Martin Heidegger: *Das Ding*, a. a. O., S. 20.
- 29**
Dieter Roelstraete, a. a. O., S. 446.
- 30**
Um 1000 v. Chr. begann in Griechenland die Verwendung der Schrift, ab ungefähr 700 führte ihre größere Verbreitung zur Entwicklung der Literatur. Die Schrift wurde von Phönikiern entwickelt, worauf auch die Namen der Buchstaben hinweisen (Alpha von „aleph: Rind“; Gamma von „gimel: Kamel“; Delta von „dalet: Türöffnung des Nomadenzelts“), jedoch wurden von den Griechen auch Lautzeichen für die Vokale hinzugefügt, sodass im Griechischen von der ersten echten Lautschrift gesprochen werden kann.
- 31**
Édouard Glissant: *Poetics of Relation*, Ann Arbor 2010.
- 32**
ebda, S. 18.
- 33**
Édouard Glissant: *Le Traité du tout-Monde*. Paris 2005.
- 34**
Édouard Glissant: *Poetics of Relation*. Ann Arbor 2010, S. 20.
- 35**
Interview mit Édouard Glissant: http://www.liv.ac.uk/csis/blacatlantic/research/Diawara_text_defined.pdf (05.09.2011).
- 36**
„Somit sind in dieser Welt viele, viele weitere Welten.“ Margaret Cavendish: *Poems and Fancies*, 1653. Zit. nach: Mary Baine Campbell: *Wonder & Science. Imagining Worlds in Early Modern Europe*. Ithaca, London 1999, S. 181.
- 37**
Michael Taussig: *What Color is the Sacred?*, Chicago 2009.
- 38**
Maurice Blanchot: *The Book to Come*. (Meridian: *Crossing Aesthetics*). Palo Alto 2003.

Beziehung

Éduoard Glissant

Die Rückwirkungen von Kulturen, ob in Symbiose oder im Konflikt – in einer Polka, sozusagen, oder in einer Laghia – in Dominanz oder Befreiung, eröffnen vor uns ein Unbekanntes für immer nah und verzögert, ihre Kraftlinien zuweilen geweihsagt, nur um sofort zu verschwinden. Uns bleibt, ihr Zusammenspiel zu imaginieren und es gleichzeitig zu formen: zu träumen oder zu handeln.

Die Dekonstruktion jeder idealen Beziehung, die man in diesem Zusammenspiel zu definieren fordern würde, aus der Ghulen totalitären Denkens plötzlich neu erscheinen.

Die Position jedes Teils innerhalb dieses Ganzen: sprich, die bestätigte Gültigkeit jeder spezifischen Pflanzung, doch gleichzeitig die drängende Notwendigkeit, die versteckte Ordnung des Ganzen zu verstehen – um dort zu wandern ohne verloren zu gehen.

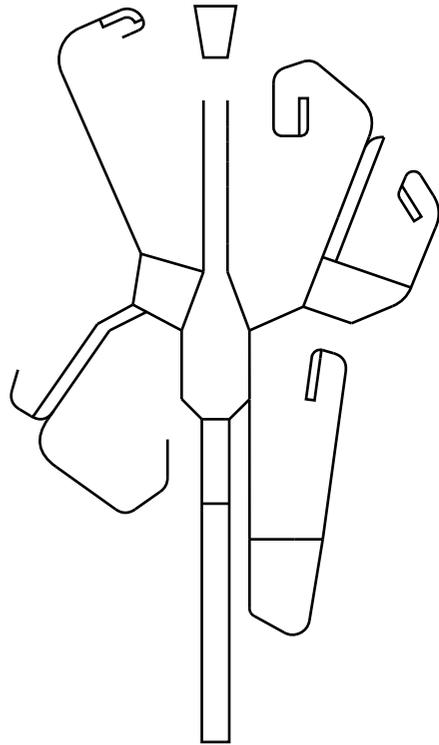
Das abgelehnte Ding in jeder Verallgemeinerung eines Absoluten, sogar und vor allem eines Absoluten innerhalb dieses imaginären Konstrukts der Beziehung: sprich, die Möglichkeit für jeden einzelnen jederzeit sowohl solidarisch als auch allein dort zu sein.

Objekte

- 0 Die Vitrine
- I Die Milchorange
- II Die Muschel
- III Der Meteorit
- IV Die Dose aus wohlriechendem marokkanischem Wurzelholz, enthält eine schwarze Kugel oder zwei Glasaugen
- V Die Teekanne aus Ton in Form einer menschlichen Hand
- VI Die Buddha-Hand
- VII Der weiße Stein

Reisebericht

Antje Majewski



0

Die Vitrine

→ S. 218

Jorge Luis Borges,
Das Aleph

Das Aleph wird von einem Schriftsteller im Keller aufbewahrt. Es enthält alle Dinge dieser Welt gleichzeitig.

„Am unteren Teil der Stufe, rechter Hand, sah ich einen kleinen regenbogenfarbenen Kreis von fast unerträglicher Leuchtkraft. Anfangs glaubte ich, er drehe sich um sich selber; später begriff ich, dass diese Bewegung eine Illusion war, hervorgerufen durch die schwindelerregenden Schauspiele, die er barg. Im Durchmesser mochte das Aleph zwei oder drei Zentimeter groß sein, aber der kosmische Raum war darin, ohne Minderung seines Umfangs.“ In seiner Erzählung *Das Aleph* lässt Jorge Luis Borges eine schwindelerregende Aufzählung ferner, naher, vergangener, gegenwärtiger Dinge folgen; unverbunden purzeln sie nacheinander. „Was meine Augen sahen, war simultan: was ich beschreiben werde, ist sukzessiv, weil die Sprache es ist.“

Die Beta-Welt enthält nicht nur die Dinge dieses Planeten, sondern auch alle weiteren möglichen Planeten und Universen: das Multiversum. Sie enthält alle Vergangenheiten, alle Zukünfte und auch die Welten, in denen es keine Zeit gibt oder mehrere, ebenso wie eindimensionale bis x-dimensionale Räume. Sie ist zwangsläufig nicht beschreibbar oder darstellbar.

Die Gimel-Welt fragt nach den Relationen all dessen untereinander und zu uns.



Antje Majewski
The Guardian of all Things That are the Case, 2009

Vor zwei Jahren baten mich Peter Pakesch und Adam Budak, mir Gedanken über das Universalmuseum Joanneum zu machen, das in diesem Jahr zweihundert Jahre alt wird. Es besteht aus einem Komplex von Einzelmuseen, zu denen auch das Kunsthaus Graz gehört. Ursprünglich war das Universalmuseum ein Projekt der Aufklärung, gegründet vom liberalen Erzherzog Johann für die steirische Bevölkerung. Das Universale dieses Wissens hat sich als historisch und regional begrenzt herausgestellt. Die Systematiken der naturwissenschaftlichen Abteilungen wurden neu bestimmt, und ihr Gebrauch ist nun ein anderer. Die Mineralogie sollte beispielsweise ursprünglich den steirischen Bergbau unterstützen. Erzherzog Johann wirkte auch auf die Gründung der heutigen Montanuniversität hin. Volkskundliche Sammlungen sollte die Stärkung des Nationalgefühls bewirken – im 19. Jahrhundert war das mit Freiheitsbewegungen und Liberalismus verbunden, während man sich heute schwertut mit der Erfindung eines Nationalcharakters durch die Trachtensammlung. Die Abteilungen sollten einen praktischen Nutzen für die Bevölkerung haben, der heute kaum noch relevant ist. Darüber hinaus bieten die ausdifferenzierten, musealisierten Wissenssysteme von heute im Unterschied zu den Analogie-Transformationen¹ des Schlosses Eggenberg kein symbolisches Wissen über die Welt, das sich in Handlungen im Alltag und den Bezug der Menschen untereinander und zu ihrer Umwelt übersetzen ließe.

→ S. 208

Wissenschaftliche
Bewertungen der
Objekte

In meinem Universalmuseum, dem Gemälde einer Vitrine mit Wächter², werden sieben Objekte präsentiert. Ich hatte sie auf Reisen gekauft; warum gerade diese sieben meine Universalien werden sollten und was sie bedeuteten, wusste ich nicht, als ich vor drei Jahren begann, über sie nachzudenken. Es sind Dinge, die nur einen geringen Wert besitzen: Wie die Gutachten der einzelnen Abteilungen aus Graz belegen, wäre keines von ihnen für eine museale Sammlung interessant.

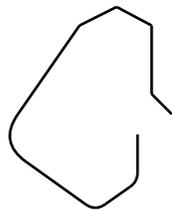
Kurz darauf erhielt ich eine weitere Einladung vom *basso* in Berlin. Dort wurde zeitgleich zur Eröffnung des Prestigebaus des „Neuen Museums“ in Berlin ein sehr schönes kleines Museum eröffnet, mit allem, was ein Museum braucht: Aufsicht, Führer, Online-Infos, Ausstellungsbereich, Forschung, Konservierung. Aber in diesem Museum wurde auch getanzt, Musik und Performances gemacht, gegessen, geredet und gelebt. Alle Aktivitäten fanden dort gemeinschaftlich statt und entwickelten sich oft aus dem Augenblick. Ich malte *The Guardian of all Things That are the Case* für beide Ausstellungen. Als Keimzelle enthielt es schon in der Ausstellung im *basso* alles, was sich nun in der großen Ausstellung im Kunsthaus Graz entfaltet.

Auf sieben weiteren Gemälden werden die Objekte, die sich in der Vitrine befinden, einzeln von Menschen vorgestellt oder gehalten. Sie sind dort namenlose Attribute, wie auf den Bildern obskurer katholischer Heiliger, und ähneln den Dingen von Borges. All diese Gemälde fanden ihren Platz in jeweils einer Ausstellung, in der sie mit anderen Kunstwerken, Künstlern, Kontexten in Verbindung traten.

Dann reiste ich zu den Orten, von denen die Dinge kamen: in den Senegal, nach China, nach Polen und Frankreich. Überall traf ich auf Menschen, die mir weiterhalfen. Einige alte Künstler wurden zu meinen Lehrmeistern. Ich erfuhr, dass man die Dinge nicht ihrer Geschichte berauben darf, denn sie ist immer auch die Geschichte der Menschen, die sie zuvor in der Hand hatten. Jedes meiner Dinge, das für mich faszinierend, aber „sinnlos“ gewesen war, brachte mich an einen Ort, an dem es lebendig war und sich in einer ständigen Transformation befand. Zahlreiche Geschichten entstanden um diese wenigen Gegenstände herum, sie brachten mich in die ganze Welt, und von selbst knüpfte sich ein Netz von Freunden, Wissenden, Fragenden, Liebenden.

Nun kommen die Dinge in den toten Ort des Museums, das Grazer Joanneum, in dem der Prozess ihrer Mumifizierung beginnt. Die Besucher werden hoffentlich das Netz weiter knoten. Ich erzähle weder eine simultane Sicht noch eine sukzessive: Es ist eher ein ständig wachsendes Netz, dessen Knoten ganz einfache Wahrheiten enthalten. Das Einfachste ist am schwierigsten zu sagen, aber vielleicht kann man ihm begegnen.

|
Die Milchorange
oder Hedgeapple
oder Osage-Orange





Antje Majewski
*Sketch for the Outer Form
 of the Entity*, 2009

→ S. 222

Marcus Steinweg,
Was ist ein Objekt?

Der erste Gegenstand meiner Sammlung tauchte auf, als ich im Sommer 2008 für die Ausstellung *Dubai Düsseldorf*¹ ein Science-Fiction-Szenario entwarf, in dem ich mit einer Biotechnologie-firma zusammen ein lebendes Kunstwerk entwickle: die *Entität*. Es handelt sich um einen lebenden Organismus, der keine Sinnesorgane besitzt und sich nicht fortpflanzen kann, sondern sich langsam von innen selbst verzehrt, bis er mumifiziert ist: eine Monade. Im Pavillon der Entität soll er nur der Kontemplation und Reflektion dienen: Was ist dieses nur seiende, lebendige, sterbende Ding, das in keiner Relation, keinem Austausch mit der Welt steht, keinen Metabolismus hat? Und was sind wir?

→ S. 132

Antje Majewski,
Entität

Für diesen Organismus suchte ich nach einem Vorbild im Internet. Meiner Vorstellung nach konnte es eine runde Frucht sein, die aber eventuell haarig wäre oder stank. Meine Suche nach „hairy balls“ führte mich nicht zu Früchten, deswegen versuchte ich es mit „fruit + ball“ und landete bei der Milchorange, auf Englisch Hedgeapple oder auch Osage-Orange. Ich veränderte die Farben und malte das Ding in die Hände einer Mäzenin, die es dem Direktor des Pavillons der Entität² im Jahr 2024 übergibt.



Antje Majewski
Entity (2101), 2009
 Installationsansicht Kunstverein Düsseldorf, 2009



Antje Majewski
*Decorative Element that
Once Adorned a Passage
Leading to the Shrine
(2101), 2009*



Antje Majewski
The Donation (2024), 2009

Leider stellt sich heraus, dass die Menschen es nicht ertragen, diesem Ding keine Bedeutung zuzuschreiben. Statt des biomorphen Pavillons der *Entität* werden in Dubai und Düsseldorf Kunsthallen gebaut, in denen es kultisch verehrt wird (2056). Ganze Pilgerzentren entstehen (Architekturentwürfe: Noffice, Miessen/Pflugfelder). Die Architektur der Kunsthallen ist monumental und hat eine perfekte, modernistische Oberfläche. Für den Schrein, der die schrumpelnde *Entität* aufnimmt, scheint eine von John McCrackens glänzenden Stelen eingeknickt worden zu sein, sie ähnelt nun einem Prada-Display.

Ein paar Jahrzehnte später kommt es zu einer nicht näher beschriebenen Katastrophe, einer Revolution oder einem Krieg, und die Kunsthallen werden zerstört. Übrig bleiben ein dekoratives Element und ein Glaskubus mit der mumifizierten *Entität*, die sich im Jahr 2101 bei einem Gemüsehändler befinden, der an den Plünderungen teilgenommen hat.

In dieser Geschichte geht es um die Frage nach dem Toten und dem Lebendigen in der Kunst. Wie kann Leben konserviert und übermittelt werden, und was bedeutet der Mumifizierungsprozess? So sehr sich die Museen auch bemühen, Leben in ihnen stattfinden zu lassen: Sie bleiben vor allem Orte der toten Dinge. Diese Dinge, ob Bilder, Skulpturen, mittelalterliche Rüstungen oder Mineralien, werden mit großer Sorgfalt und hohen Kosten eingesargt und konservatorisch versorgt. Warum? Welche Rolle spielen diese Dinge für die Selbstvergewisserung der Besucher, ihre Verbindung mit den Toten?

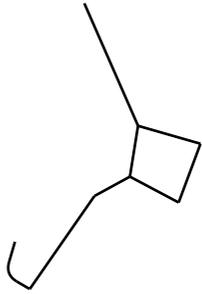


Markus Miessen & Ralf Pflugfelder
Kunsthalle Dubai, 2009



Markus Miessen & Ralf Pflugfelder
Religious City, 2009

II Die Muschel



Die große Muschel⁵ habe ich vor sieben Jahren in Dakar im Senegal gekauft. Ich kann mich nicht genau erinnern, wo ich sie gefunden habe – meine aber, es sei nahe dem Place de l'Indépendance gewesen, kurz vor der Abreise. In einem Gemeinschafts-Taxi von St. Louis nach Dakar hatten wir eine junge Frau kennengelernt, die uns einlud, ihre Familie zu besuchen. Ihr alter Vater war ein Marabout, ein islamischer Gelehrter, den man als Mittler zu Gott konsultierte. Er konnte stellvertretend beten, Rat geben und auch zu mehr Glück verhelfen. Nanette hatte ebenso wie ihr Bruder, ein Rap-Musiker, diese Gabe geerbt. Seine drei Familien lebten in einem großen Hof, an einer ruhigen, ungeteer-ten Straße, die mir sehr gut gefiel. Ich flog wieder nach Berlin, mit der Muschel im Koffer, und nahm die unbestimmte Idee mit, ich müsse zurückkehren nach Dakar, diese Straße wieder finden und dort mit Nanette einen Film drehen. Dieser Film sollte *La collective* heißen. Ein Mädchen sollte in ihrem Zimmer in Dakar Dinge im Regal aufbauen, die ich im Hafengelände von Bremen finden und dann per Schiff nach Afrika reisen lassen wollte.

→ S. 230

Clémentine Deliss,
Einige Gedanken zur
transformierenden
Psyche von Objekten

Stattdessen reiste ich im Frühjahr 2010 selbst wieder in den Senegal und brachte meine Objekte mit, die ich vielleicht einem Marabout zeigen wollte. Ich hatte das dringliche Gefühl, jetzt müsse ich nach Dakar, hatte verschiedene Wege gesucht und war schließlich Clémentine Deliss begegnet, die ebenfalls nach Dakar wollte. Ich hatte meine alte Kamera und ein kleines Mikro eingepackt. Clémentine war sicher, es seien ihre langjährigen Freunde Issa Samb und El Hadji Sy, Mitglieder des Laboratoire Agit Art, die ich treffen und wegen meinen Objekten befragen sollte.

El Hadji Sy kam in mein Hotelzimmer, sah die auf dem Tisch ausgebreiteten Dinge und sagte mir: „Ce sont les choses mêmes qui t'ont ramené ici.“ („Es sind die Dinge selbst, die dich hergeführt haben.“) Am nächsten Tag gingen wir zu Issa Samb. Issa wohnt in einem Hof voller Dinge, die herumstehen oder an Schnüren hängen. Freunde und Besucher setzen sich mit ihm unter den gewaltigen Baum, der in der Mitte steht.

Nachdem ich einige Tage lang bei den Gesprächen im Hof stumm dabeigesessen und alle Objekte fotografiert hatte, gab ich schon die Hoffnung auf. Issa sprach nicht mit mir. Aber dann sagte mir Abdou Bâ, ein Freund von ihm: „Komm am Freitagmorgen.“ Ich kam in den Hof, baute meine Kamera auf, und Issa Samb setzte sich und führte mit mir ein Gespräch, das für mich sehr wichtig geworden ist.



Antje Majewski
*La coquille. Conversation
entre Issa Samb et Antje
Majewski. Dakar 2010,
2010 (Videostills)*

Issa sagte mir, dass man die Dinge nicht ihrer Geschichte berauben darf, denn das würde die Geschichte aller Hände negieren, durch die sie entstanden sind oder gegangen sind. Außerhalb ihres Gebrauchs tragen sie aber auch noch etwas in sich, das dem gleich ist, das wir in uns tragen, und das wir selbst im kleinsten zerbrechlichsten Ding aus China respektieren müssen: eine Kraft, die nicht nur die Menschen, Tiere und Pflanzen erfüllt, sondern auch die Dinge. Jede Aktion, jede Bewegung der Dinge und der Menschen verändert die Ordnung der Welt, und es liegt in unserer Verantwortung, den Dingen bei ihrer Bewegung zu helfen, um an der Selbst-Verwirklichung der Welt teilzunehmen.

Schließlich legte ich die Muschel, den Meteoriten und die Buddha-Hand auf den Tisch. Aber nicht Issa erklärte mir meine Dinge: Ich musste es selbst tun. Abdou sagte: „Ich werde dir helfen“, übernahm die Kamera und filmte in der zweiten Hälfte vor allem mich. Issa führte mich immer tiefer in eine Innensicht des Meeres hinein, bis ich schließlich gegen meinen Willen zugeben musste, dass ich in Wahrheit nicht länger das Meer sah, sondern eine Frauenstimme klar und rein einen einzigen Ton singen hörte. Issa machte eine Bewegung, worauf ich in Trance fiel. Das alles kam für mich ganz unerwartet. Am nächsten Tag und auch noch in den nächsten Monaten war ich sehr erschöpft, wie ausgeleert. Während die Stimme in der Muschel süß und liebevoll war, ist das, was mir in der Trance übertragen wurde, sehr stark, aber auch kalt, sogar eisig.

Am übernächsten Tag führte ich ein weiteres gefilmtes Gespräch mit El Hadji Sy, in dem es um Spiegelungen, Scharniere und den Blick geht. In diesem Gespräch erwähne ich eine Tür von Marcel Duchamp, die zwischen zwei Türöffnungen montiert ist, und vergleiche das Scharnier mit meiner Fahrt nach Afrika, die ebenfalls ein Scharnier darstellt. Bei solchen Türen ist nicht klar, welche die Vorder- und welche die Rückseite ist, so wie ich auch bei dem Gespräch mit Issa Samb nicht sagen kann, ob die zweite Hälfte des Gesprächs, in der durch mich gesprochen wurde, die Rückseite der ersten Hälfte ist, in der Issa sprach.

Die Stelle der Trance habe ich im Film geschwärzt, weil ich sie nicht zeigen möchte. Es scheint mir nicht richtig. Ich weiß, was mir übermittelt wurde: Aber ich habe keine Worte, keine Geschichte dazu. Ich kann nichts darüber sagen. Auch Issa Samb hat mir nicht erklärt, wer die Stimme war, die ich in der Muschel hörte, oder was mir übertragen wurde. Nachdem ich wieder erwacht war, stand er auf und fegte weiter den Hof.

Ich fragte Abdou später, ob das ein N'Doep gewesen sein könnte – aber er verneinte: Ich sei erstens nicht krank, zweitens fehlten alle zugehörigen Zeremonien. Es gäbe eine besondere Beziehung zwischen Issa und mir, die auch er nicht verstünde, aber in jedem Fall sei das, was geschehen sei, gut – „wie eine assistierte Geburt“.

Die Lebou, zu denen auch Issa Samb gehört, sind traditionell Fischer und dem Meer verbunden. Es gibt nicht nur eine Gottheit des Meeres, sondern verschiedene für verschiedene Orte an der Küste, die alle andere Namen haben und mal weiblich, mal männlich sein können. Die Lebou führen Trance-Zeremonien durch, die N'Doep heißen und vor allem psychisch Kranke wieder in die Gemeinschaft zurückführen. Das N'Doep funktioniert über die Einbeziehung des ganzen Dorfes, das ein mehrtägiges Fest veranstaltet. Die Geisteskrankheit wird als eine Unterbrechung der Bindungen gesehen: Jemand wird fremd in seiner eigenen Familie, seinem Dorf – oder er wird in der Stadt verrückt, weil er seiner Herkunft entfremdet wurde. Um geheilt zu werden, muss der Kranke beispielsweise unter Tüchern neben einem Opfertier liegen; die Geister werden gerufen, um gegen das zu kämpfen, was vom Kranken Besitz ergriffen hat.

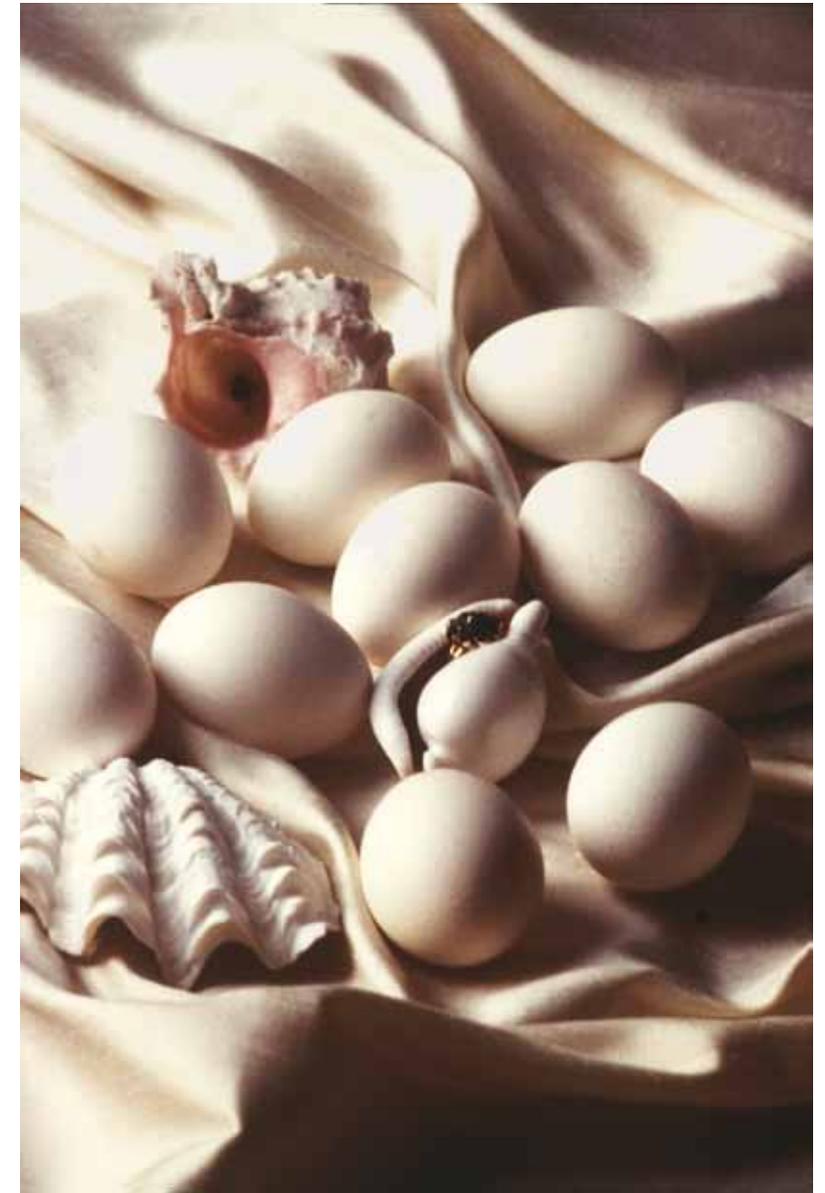
Die Fotografin Leonore Mau und der Schriftsteller Hubert Fichte haben sich auf einer Reise in den Senegal mit der Psychiatrie von Fann beschäftigt, in der neben westlichen Heilmethoden auch die traditionellen Methoden des N'Doep angewandt wurden.¹ An den Versuchen, zu einer neuen Form der Psychiatrie zu finden, die afrikanisches Wissen nutzt, nahm auch das Laboratoire Agit Art teil.

Für Hubert Fichte und Leonore Mau waren ihre Reisen nach Afrika auch ein Versuch, eine Verbindung zwischen den afroamerikanischen Religionen wie des brasilianischen Cadomblé, mit denen sie sich so intensiv beschäftigt haben, und deren Herkunft aus Westafrika herzustellen. Obwohl sich beide nie initiieren ließen, übernahmen sie eine wichtige Aufgabe: Sie brachten die Gesänge der Casa das Minas aus Brasilien wieder zurück an ihren

Ursprungsort, den Hof des Königs von Abomé.⁶ Die Priesterinnen der Casa das Minas wollten wissen, ob diese Gesänge nach 500 Jahren des Exils in Brasilien noch richtig waren. Als Erkennungszeichen gaben sie ihnen eine Glasperlenkette mit, die in Abomé von König Laganfin Glele Joseph Perle um Perle geprüft und erkannt wurde. Leonore Mau musste nach dem frühen Tod von Hubert Fichte diese Kette allein nach Brasilien zurückbringen.

Die Fotografie von Leonore Mau aus dem Buch *Petersilie* zeigt ein Boot, das über und über mit Muscheln beladen ist, wie eine Fracht der Yemanja, der Meeres- und Liebesgöttin der afroamerikanischen Religionen. Ihr zu Ehren werden dem Meer Geschenke übergeben, die auf Booten ins Wasser hinausschwimmen. Aber die Bildlegende sagt: „Ein Andenkenhändler aus Boca Chica hat für die Touristen ein Zauberschiff konstruiert.“⁷

Es gibt eine Passage im *Forschungsbericht*⁸, dem Buch, in dem Hubert Fichte ein Scheitern beschreibt. Sie waren nach Belize gefahren und hatten auch dort versucht, Geschichten zu finden, Rezepte für Geheimgetränke. Aber sie bekamen keinen Zutritt zu den Riten, wurden in die Irre geführt. Fichte fand noch nicht mal eine Möglichkeit für schwule Begegnungen. Sie kamen einfach nicht weiter. Da schlug Fichte Mau vor, sie könne doch „zur Übung“ weiße Eier vor einer weißen Wand fotografieren. Mau war beleidigt und meinte, sie übe nicht. Kein Interesse an bloß formalen Spielereien, Beweisen für Handwerk und Können. Und dann, lange nach Fichtes Tod, hat sie in ihrer Hamburger Wohnung doch noch die weißen Eier (auf einem weißen Tuch) fotografiert und *Fata Morgana* genannt. Sie erscheinen zusammen mit Muscheln, die von dem blauen Boot des „Souvenirhändlers“ stammen könnten. In einer Muschelschnecke, die wie ein weißes Ei aussieht, liegt noch ein Ring.



Leonore Mau
Fata Morgana, nach 1999



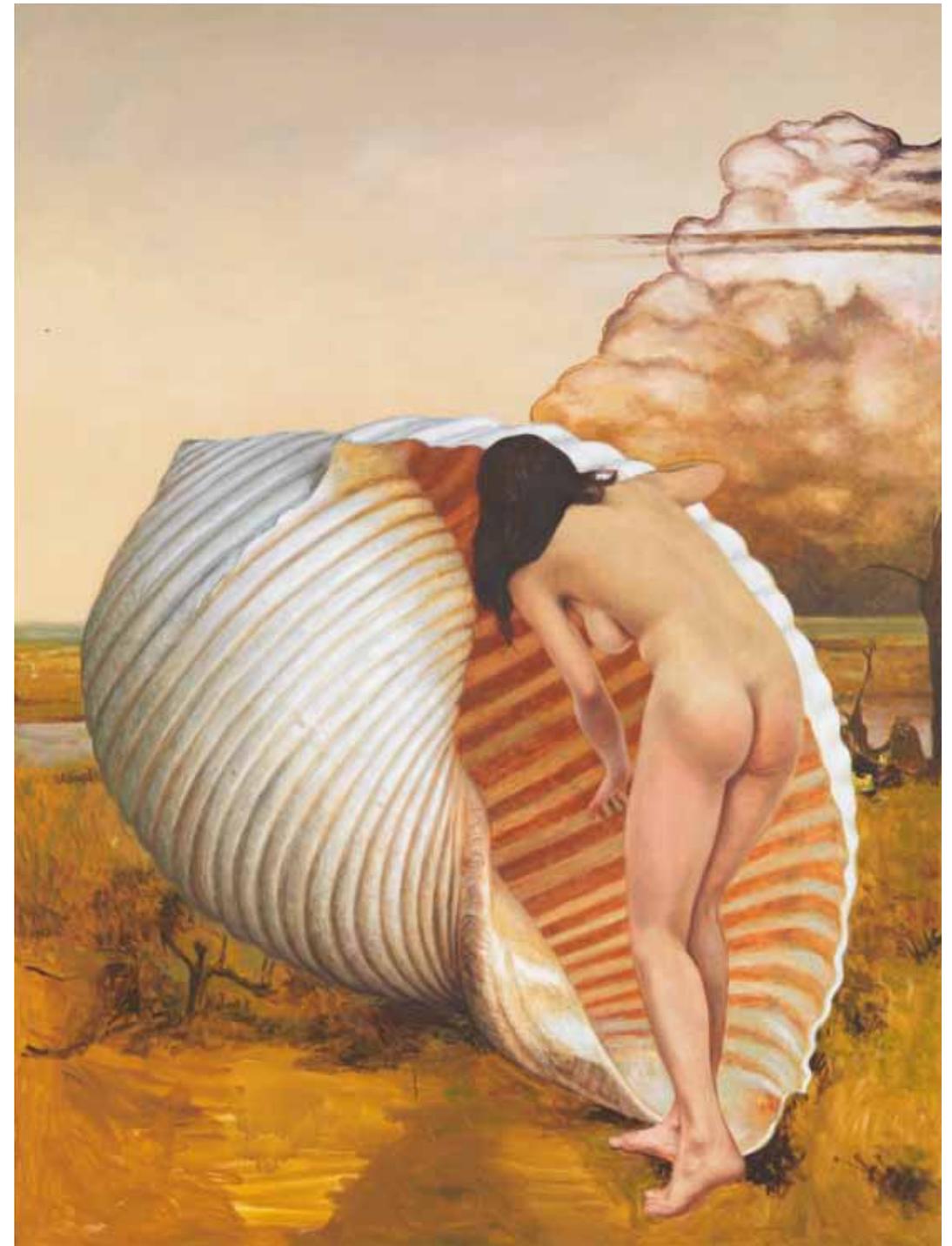
Leonore Mau
Santo Domingo, 1974/75



Marcel Duchamp
*Étant donnés: 1° la chute
 d'eau/2° le gaz
 d'éclairage*, ab 1946

Schon vor meiner Reise in den Senegal hatte ich eine weiße Frau mit langen schwarzen Haaren gemalt, wie sie nackt in eine riesige Muschel hineinschaut, die in einer urzeitlichen Landschaft liegt.⁹ Es war für die Ausstellung *Eyland* mit Juliane Solmsdorf entstanden, in der wir uns mit *Étant donnés: 1° la chute d'eau/2° le gaz d'éclairage* von Marcel Duchamp beschäftigten.¹⁰ Wir verlegten das Geschehen in die vorgeschichtliche Landschaft um Potsdam, den Hintergrund des Bildes übernahm ich von einem gemalten Panorama aus dem Berliner Naturkundemuseum. In den Arbeiten von Marcel Duchamp finden sich sowohl Scharniere wie Durchschusslöcher zwischen verschiedenen Dimensionen; Körper können eine Innen- und eine Außenseite haben, die plötzlich umgestülpt erscheinen können.

In *Étant donnés* ... liegt eine dreidimensionale Wachsfigur im Gras, die sich wie in einem Diorama mit dem zweidimensionalen Hintergrund verbindet. Sie ist einer Geliebten von Duchamp nachgeformt. Ihr Geschlecht sieht sehr merkwürdig aus: Es ist zwar dem voyeuristischen Blick durch das Peephole der Zentralperspektive dargeboten, aber es sieht eher aus wie eine Verletzung, ein ungelenker Schnitt, der die Hülle versehrt.



Antje Majewski
Mame N'Dyaré, 2011

Marcel Duchamp
Coin de chasteté,
 1954/1963



Auch der *Coin de chasteté*, den Duchamp seiner Frau Teeny schenkte, damit sie ihn anstelle eines Eherings mit sich herumtragen sollte, ist gleichzeitig Innen und Außen: ein Keil, der sich in das Wachs drängt, das zwar an eine weibliche Scheide denken lässt, aber vielleicht nichts ist als eine Hülle; und der Keil selbst wäre dann das Innere des Organs.

Ich fotografierte Juliane Solmsdorf dabei, wie sie sich nackt ihr eigenes Knie in Gips abformte. Dieses abgeformte Knie liegt nun auf einem kleinen Marmortischchen, weiß und hart wie Knochen, war aber eigentlich einmal weiches Fleisch. Auch die „chute d'eau“ im Hintergrund von *Étant donnés* ... entstand als Hohlform neu: als die leere Stelle in einem Sandbecken, in das Juliane Solmsdorf hinein uriniert hatte – das Wasser, das aus dem Körper wieder in den Sand austritt, statt des Meereswassers, das über den Sand spült und die Muscheln leben lässt. Alejandro Jodorowsky sagte später in meinem Gespräch mit ihm: „Die Muschel, das ist die Erinnerung. Die Erinnerung der Welt. Denn das war einmal ein lebendiges Wesen.“

Das Knie wie die leere Stelle der Pisse bewahren den Abdruck des lebendigen Leibs der Künstlerin und ähneln damit für mich den Muscheln und Schnecken, deren hartes Exoskelett noch lange die Innenform des weichen Wesens bewahrt, das die lebendige Muschel einmal war.



Antje Majewski
Eyland, 2010



Antje Majewski &
Juliane Solmsdorf
*Juliane Solmsdorf beim
Abformen ihres Knies,*
2010



Juliane Solmsdorf
A Falling Water, 2010



Juliane Solmsdorf
Knie, 2010

Mathilde Rosier
Shells and Shoes
 Collection, 2008



Auch mit Mathilde Rosier hatte ich sehr viel über Muscheln, Rituale und Religionen gesprochen. Ihr Regal mit den Schuhen und Muscheln zeigt die leeren Hüllen der Füße, unsere kleinen Exoskelette, die aus der Haut anderer Tiere gemacht sind; neben den Muscheln in einem Regal, das halb eine Museumsvitrine sein könnte, halb das Regal einer „Collectioneuse“ von Schuhen und Muscheln.



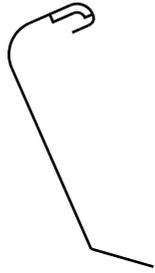
Mathilde Rosier
Cruising on the Deck, 2011

Während der Ausstellungseröffnung findet ein Ritual statt, das Mathilde Rosier entworfen hat, und an dem alle Gäste teilnehmen können. Wir tragen Muschelmasken, die von ihr gemalt wurden und die uns in gehende, sprechende Zwitterwesen verwandeln. Wir trinken unsere Getränke durch Strohhalm und benehmen uns wie Menschen, aber wir können unsere Gesichter nicht mehr unterscheiden.

„Das Ritual ist einfach, in seiner Essenz, eine Herausforderung. Seine Kraft kommt aus seiner spektakulären Absurdität. Es handhabt rigoros die inkohärenten Waffen des Traumes, um die allzu nahe Verbindung mit dem Sichtbaren zu brechen. Wenn eine Gesellschaft utilitaristisch wird, wird dieses Ritual ausgelöscht. Die Maske des Rituals verbirgt das Gesicht, das selbst die Alltagsmaske ist. Es befreit von der Erscheinung, um uns selbst unsere tiefere Identität zu zeigen.“ (Mathilde Rosier)

III

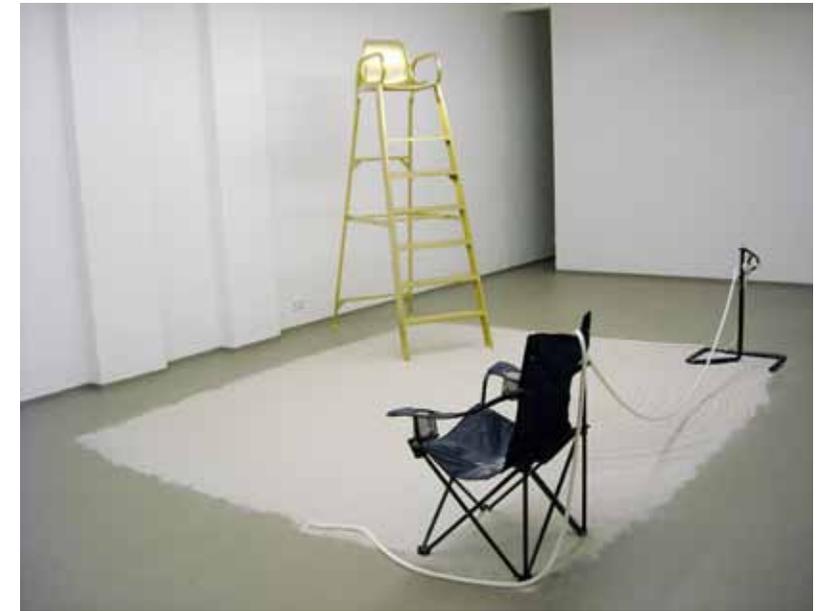
Der Meteorit



Mein Gemälde *Meteoarises* entstand für Katrin Vellrath/Arises¹. Sie hatte mich und andere Freundinnen eingeladen, Kunst zu ihrer Musik zu machen. Mein Bild zeigt sie in der Yoga-Position des Tisches, auf ihrem Körper liegt der schwere schwarze Stein. Sie stemmt ihn, aber er liegt auch auf ihr, es bleibt in der Schwebe. Juliane Solmsdorf hatte für dieselbe Ausstellung die Installation *A Rise is a Rise is a Rise* gemacht: einen Sandboden mit konzentrischen Kreisen, auf dem ein goldener Tennis-Schiedsrichterstuhl und ein Regisseurstuhl stehen. Das Ensemble hatte sie genau so in Avignon in der Stadt als „Remarked Sculpture“ fotografiert und für die Ausstellung appropriiert und rekonstruiert. Diese Installation fügte sich ganz von selbst mit meinem Bild zusammen. Während der Stein auf dem Bauch meiner Freundin ein schweres Zentrum bildet, ist das Zentrum des weißen Sandplatzes leer. Hier könnte sich etwas ereignen, es könnte gespielt werden; aber jedes Spiel wird die sorgfältig gezogenen Kreise im Sand verändern.

2005 verbrachte ich vier Monate in Beijing. Als ich das erste Mal über die Ringautobahn fuhr, war ich überwältigt von der funktionalen Hässlichkeit, mit der hier Wohneinheiten, Kaufeinheiten und Mobilitätseinheiten die Menschenmassen regulieren. Alles in einem hellen, ermüdenden Grau, verhüllt von Smog und dem Staub aus der Wüste Gobi. Erst nach einigen Wochen begann ich zu verstehen, dass es überall Winkel gab, in denen die Beijinger eine ganz andere Form des Lebens führten: ein Wildwuchs, der die durchgeplanten, klar umrissenen Formen umspülte. Wir lernten einen amerikanischen Anwalt kennen, der das alte Beijing wie eine Geisterstadt unter der neuen Form kannte, sagen konnte, wo früher ein Tempel gestanden, in welcher Straße die Tuchhändler waren. Er führte uns zu einem der wenigen Tempelgelände, in dem ein Antik- und Flohmarkt stattfand, nicht für Touristen, sondern für Chinesen. Und dort gab es an fast jedem Stand Dinge, die mir rätselhaft waren, aber offensichtlich für die Chinesen einen hohen Wert besaßen. Ich kaufte einen Meteoriten, eine Teekanne in Form einer menschlichen Hand und eine merkwürdige schwärzliche kleine Skulptur, die ich lange für eine Art Alge oder Qualle, jedenfalls ein Meerwesen hielt. Außerdem fand ich dort drei kleine, unregelmäßig geformte Steine, die man auf geschnitzte Sockelchen setzte.

Juliane Solmsdorf
A Rise is a Rise is a Rise
is, 2009



→ S. 212

Bernd Moser,
Wissenschaftliche
Bewertungen der
Objekte

→ S. 152

El Hadji Sy und
Antje Majewski,
*Der Stein, die Kugel,
die Augen*

→ S. 238

Friedrich Hölderlin,
*Hyperion oder der
Eremit in Griechenland*

Der Meteorit ist ein schwerer Brocken, der magnetisch ist. Wissenschaftlich gesehen ist er kein Meteorit, sondern ein Magnetit. Merkwürdigerweise hat das El Hadji Sy in unserem Gespräch erkannt: Er bezweifelte, dass es sich um einen Meteoriten handelt und vermutete eine Herkunft aus dem Magma, dem Erdinneren, statt aus dem Kosmos. Er setzte den Stein in Bezug zu einem Gespräch, das er mit dem Filmemacher Mambéty führte, und „in dem die Frage aufkam: Was hat Gott in die Steine gelegt?“ Mambéty's letzter Film hätte *Die kleine Steinschneiderin* heißen sollen. El Hadji Sy suchte nach seinem Tod einen natürlichen, runden Stein, der für ihn, symbolisch gesehen, Mambéty „ist“. Für ihn stand mein „Meteorit“ in Bezug zu den Toten. In einem Teil des Gesprächs, der leider nur sehr schlecht aufgenommen wurde, erzählt er mir, dass im Senegal die Jugendlichen für ihre Initiation in den Wald gehen. Stirbt während dieser Zeit eines der Kinder, dann wird ihm ein großer Stein am Eingang zum Dorf gesetzt. Auch wir setzen Steine für unsere Toten. Auf dem schwarzen Grabstein meines Vaters, der meinem Meteoriten ähnelt, steht ein Text von Friedrich Hölderlin. Diese symbolischen Setzungen kommen uns so selbstverständlich vor, dass wir uns nicht mehr fragen, wie es sein kann, dass der Stein mit dem Namen des Toten zu seinem Double wird: Blumengeschenke, Feuer und Wasser empfängt.



Antje Majewski
Metearisis, 2010



El Hadji Sy
Lingot d'or,
Jahr unbekannt

Da mein Meteorit/Magnetit Metall enthält und stark magnetisch ist, steht er aber auch in Bezug zu den Werkzeugen. El Hadji Sy schenkte mir ein merkwürdiges Objekt: einen Metallblock, der nicht wie meiner natürlich entstanden war, sondern von den chinesischen Arbeitern hinterlassen wurde, nachdem sie das Stadium von Dakar gebaut hatten. Die Wirtschaftsbeziehungen zwischen China und den afrikanischen Ländern haben nicht nur mit dem Rohstoffbedarf Chinas zu tun: Schon seit Langem bauen Chinesen in afrikanischen Ländern Stadien, Eisenbahnen und Regierungsgebäude, und anders als die Europäer haben sie längst erkannt, dass auch Afrika ein Markt ist, selbst wenn es um sehr billige Gegenstände geht.

Die Funktion dieses chinesischen Metallblocks kannte El Sy nicht, aber er hatte ihm eine neue Bedeutung gegeben, indem er ihn golden angemalt hatte. Der Block ähnelt einem Goldbarren, ohne seine symbolische Funktion zu übernehmen (sonst hätte ich ihn nicht im Handgepäck durch den Zoll bringen können). Am Anfang hatte El Sy bereits über die Kaurimuscheln gesprochen, die früher in Afrika die Funktion von Geld hatten. Auch Geld ist nichts anderes als eine symbolische Vereinbarung, die nur magisch funktionieren kann. Der Goldbarren spricht vom Wert, aber er hat keinen. Er ist nur ein Fundstück, das nun nicht einmal mehr seine Funktion als Werkzeug ausüben kann. Dennoch trägt er ganz China in sich und den Moment seiner Geschichte, in dem



Antje Majewski
La pierre, la boule, les yeux. Conversation entre El Hadji Sy et Antje Majewski. Dakar 2010, 2010 (Videostills)

China die Richtung des globalisierten Kapitalismus einschlägt (Issa Samb). Wie auch El Hadji Sy im Gespräch differenziert: Dieser Goldbarren ist das, was er in China war; das, was er war, als er von den Chinesen im Senegal hinterlassen wurde; aber durch El Hadji Sys Intervention hat er auch eine neue Bedeutung erhalten: die des nicht konvertiblen Werts. Und diesen Wert durfte ich als Geschenk mit nach Berlin nehmen.

→ S. 248

Xu Shuxian,
Die Antworten

Im Frühjahr 2011 reiste ich erneut nach China, nun aber in den Süden, nach Guangzhou, um der „Geschichte des Landes, aus dem das Objekt zu dir gekommen ist, die Geschichte der Männer dieses Landes, der Frauen dieses Landes“ nachzugehen, wie Issa Samb es gefordert hatte. Die Objekte stammten zwar aus Beijing, aber in Südchina gab es sowohl Meteoritenfelder wie auch Plantagen mit Buddha-Hand-Zitronen – die Skulptur, die ich für eine Qualle gehalten hatte, stellte tatsächlich eine Zitrusfrucht dar.

Shuxian Xu, meine Assistentin, die auf dieser Reise zu einer guten Freundin wurde und zu jedem meiner Objekte die richtigen Verbindungen herstellte, machte mich als erstes mit der Meteoritenforscherin Lu Ling bekannt. Lu Ling erklärte mir ihre Theorie, alles Leben auf der Erde sei aus den Formen der aufgewirbelten Wolken durch die Meteoriteneinschläge in die Uerde entstanden. Sie wollte mich zu einem Dorf bringen, in dem man viele Meteoriten gefunden hatte und einen besonders großen, den „Eisernen Ochsen“, vor dem Ahnentempel aufbewahrte.

Das Dorf empfing mich mit einem großen Essen, und ich ließ mir von allen ihre Geschichten erzählen. Wäre ich eine Ethnografin, würde man das wohl einen „field trip“ nennen, bei dem ich die erste Touristin aus Europa war, die das Dorf kennenlernte. Viele Dorfeinwohner sammelten Meteoriten für die Forscher. Sie selbst verbanden damit vor allem: Glück für das Dorf. Einer sagte, er wünsche sich, dass der große Meteorit der ganzen Menschheit Glück bringen möge. Ein alter Mann meinte dagegen, dass für ihn die Meteoriten Unglück brächten. Am Anfang habe es die Erdgöttin Nüwa gegeben. Sie wurde in einen Streit verwickelt, und im Himmel entstand ein Riss. Diesen Riss flickte sie mit Steinen, aber ab und zu fallen welche herunter. Sie sind keine guten Zeichen.² Und man müsse ja nur über den Berg gehen, um zur Mine seltener Erden zu gelangen, die das Unglück des Dorfes sei.



Antje Majewski
The Meteorite, the Clay Teapot in the Form of a Human Hand, the Buddha's Hand. South China, 2011 (Videostills)

Die Dorfbewohner befinden sich in einem Konflikt mit der Regierung, bei dem Lu Ling vermittelt: Die Mine verseucht ihr Wasser und belastet die Landwirtschaft. Ich halte es übrigens für sehr wahrscheinlich, dass auch die sogenannten Meteoriten des Dorfes in Wirklichkeit vulkanischen Ursprungs sind; denn als erstes zeigte man mir einen Teich, in dem immer wieder Blasen an die Oberfläche blubberten. Das ganze Dorf, immerhin eine dreihundert Jahre alte Anlage nach Feng-Shui-Prinzipien, soll umgesiedelt werden. Im heutigen China der rasanten Industrialisierung auf Kosten der Umwelt gibt es unzählige solcher Konflikte auf lokaler Ebene, die für die Dorfbewohner schnell existenzbedrohend werden können.

Allerdings wäre es möglich, dass der Meteorit gerade hier Glück bringen könnte, denn wenn es noch mehr Touristen wie mich gäbe, dann könnte man der Regierung gegenüber anders auftreten. Deshalb wurde ich nicht nur bewirtet, sondern auch sehr oft mit verschiedenen Gruppen fotografiert. Die Fotos mit mir wurden im Ahnentempel aufgehängt, mit einem schönen Dankesbrief, den ich mit Shuxians Hilfe verfasste; und der ökologisch denkende Bürgermeister wurde schon bald darauf zum Vorsteher mehrerer Dörfer gewählt. Möge ihnen der Meteorit, der mich dorthin geführt hat, Glück bringen!

Auch aus früheren Zeiten wurde mir eine Geschichte erzählt, die mit der Qualität des Wassers zu tun hatte. Man hatte im Dorf einen Fischteich angelegt, dort, wo er nach Feng Shui hingehörte. Aber als man den Meteoriten vor dem Ahnentempel aufgestellt hatte, starben alle Fische im Wasser. Der Feng-Shui-Meister musste geholt werden, um eine Kerbe in den Meteoriten zu schlagen, erst dann blieben die Fische gesund. Man sagte sich, dass er wohl zu respektlos behandelt worden sei, die Kinder seien auf ihm herumgeritten, und setzte ihn deshalb auf einen schönen Sockel. Allerdings reiten die Kinder immer noch auf ihm, und die Fische sind immer noch tot. Die Geschichte kam mir merkwürdig vor. Warum musste eine Kerbe geschlagen werden, war das nicht auch respektlos?

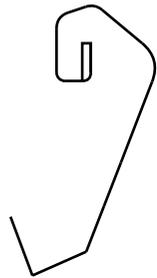


Tempel für den Gott der Erde

Wir machten noch eine Wanderung, die uns in eine der schönsten Landschaften führte, die ich je gesehen habe. Wir gingen über Bergrücken, durch Bambushaine und gelangten in ein Tal voll Orangenbäume, die voller Früchte hingen. Ein Bach floss zwischen großen runden Steinbrocken hindurch. Schließlich erreichten wir die kleine Hütte des ehemaligen Dorfvorstehers, die hinter zwei gewaltigen runden Felsblöcken lag. Er nannte sie Yin und Yang. Von ihnen sah man ins Tal hinunter und auf einen weiteren kleineren Block: Guan Yin. Auf Yang stehend, erzählte mir der Alte dann eine Variante. Man habe den Meteoriten beim Ahnentempel aufgestellt, aber er sei von selbst weggegangen und habe sich am Morgen beim Fluss befunden. Man brachte ihn zurück, aber er verschwand wieder. Man glaubte nun, er sei vielleicht ein Fischgott. Nachdem dies dreimal geschehen war, holte man den Feng-Shui-Meister, der eine Kerbe in den Gott schlug, und endlich hörte er auf herumzugehen und blieb beim Ahnentempel.

Auf dem Rückweg gingen wir noch am Tempel für den Gott der Erde vorbei. Es erschien mir sehr sinnvoll für solch ein Dorf: im Zentrum ein Ahnentempel, der die Gemeinschaft stärkt, und in dem Hochzeiten stattfinden; auf einem Feld ein bescheidener kleiner Tempel für den Gott der Erde, dem man von seinen eigenen Früchten bringt.

IV
Die Dose aus
wohriechendem
marokkanischem
Wurzelholz, enthält
eine schwarze Kugel
oder zwei Glasaugen



Die schwarze Kugel hatte ich etwa 2004 in Warschau gekauft; die Glasaugen waren Requisiten für einen Film gewesen und stammten aus der Praxis eines Berliner Augenarztes, der Glasaugen einsetzt; die Dose aus marokkanischem Wurzelholz fand ich auf einem Pariser Flohmarkt. Es ist also das einzige Objekt, das eigentlich aus mehreren Dingen unterschiedlicher Herkunft besteht.

Auf meinem Gemälde sieht man nur die geschlossene Dose. „Die kleine Dose mit der schwarzen Kugel, das ist die Magie. Man öffnet sie, und drinnen ist das Mysterium.“ (Alejandro Jodorowsky)

Es stellte sich heraus, dass die Kugel sich ähnlich verhielt wie der wandernde Meteorit: Sie wollte von einem Ort zum anderen, hier und dort auftauchen und durch verschiedene Hände gehen. Sie wollte Zeiten und Räume verschieben oder transportieren. Außerdem wollte sie sich in ein Ei verwandeln, das sich multiplizierte.

Gleich nach meiner Rückkehr aus Dakar im Frühjahr 2010 luden mich Patrick Komorowski und France Fiction ein, an einem „Séminaire à la campagne“ teilzunehmen. Sie hatten verschiedene Künstlerinnen und Künstler aufgefordert, den Augenblick wieder mit Leben zu füllen, den die Fotografien von Eustachy Kossakowski 1964 festgehalten hatten: als Edward Krasiński auf dem Land bei seinem Haus in Zalesie die *Lanze* in der Luft schweben ließ. Die Lanze ist eine blaue Linie aus Holz in mehreren Teilen, die durch einen feinen Draht zusammengehalten werden. Auf den Fotos sieht man diesen Draht nicht, und sie scheint in der Luft als ein Ding, das gleichzeitig fliegt und steht. Wir sollten nun auf dem Land bei Paris versuchen, diesen Moment zu rekonstruieren oder etwas Analoges herzustellen; das Ganze sollte ausdrücklich nicht dokumentiert werden, denn die Fotos von 1964 sollten die Dokumentation unserer Arbeiten von 2010 sein. Ich unterlief dieses Verbot, weil für mich meine Fotos nicht eine Dokumentation sind, sondern eher eine Verdoppelung oder Projektion des Moments von 1964, der sich über mehrere Orte und Zeiten hin erstreckt. Es ging also darum, eine Art „Einschussloch“ (Duchamp) herzustellen.

→ S. 164

Antje Majewski,
*Eine schwarze Kugel
und zwei Glasaugen*



Antje Majewski
*The Box Made of Fragrant Wood,
Contains a Black Ball or Two Glass Eyes, 2010*



France Fiction
Poster zu *Séminaire à la campagne*, 2010

In Schönefeld erfuhr ich, dass mein Flugzeug nicht flog. Hinter mir in der Schlange stand Agnieszka Polska, die ebenfalls zum *Séminaire* eingeladen war. Und während unserer Irrfahrt nach Basel und von dort mit dem Zug nach Paris erzählte ich ihr, dass ich das Seminar schon begonnen hatte, indem ich nach Warschau gefahren war und dort mit meiner schwarzen Kugel eine Art Zeichnung auf der Terrasse von Krasiński's Atelierwohnung gemacht hatte, indem ich die Kugel wie beim Billard-Spiel gegen die Bande der Terrasse rollen ließ. Ich erzählte ihr auch, dass die Kugel vorher schon in den Senegal gereist war. Eigentlich hätte ich sie gern für eine Zeit in seine Wohnung gelegt, unter die anderen Dinge, damit diese Besuch hätten. Krasiński selbst hatte dort immer viel Besuch gehabt, und so war die erste Idee seiner Galerie, der Foksal Gallery Foundation, seine Wohnung weiterhin für Künstler zu öffnen. Aber mir wurde gesagt, das ginge nicht, es sei nun ein Museum. Ein Museum, dessen Gegenstände allerdings dem Verfall überlassen waren, das ausdrücklich nichts konservieren wollte.

Edward Krasiński hatte nur einige Zeit seines Lebens auf dem Land verbracht – seine glücklichste, wie mir eine Französin erzählte, die als junge Frau dort zu Gast gewesen war. Es habe dort ein großartiger Ball stattgefunden; er war noch mit seiner Frau Anka Ptazkowska zusammen, die dann mit Kossakowski nach Paris zog; und er trank nicht. Eigentlich wohnte er in Warschau, im obersten Stock eines sozialistischen Wohngebäudes. Krasiński lebte dort inmitten seiner surrealen Objekte und großen Schwarz-Weiß-Fotografien, die Möbel verdoppelten und seinen Galeristen (als lebensgroße Fotografie) bis heute mit ihm Tischtennis spielen lassen. (Die Welt erscheint als Double, oder hängt vielleicht an einem Scharnier, das sich drehen lässt ...)

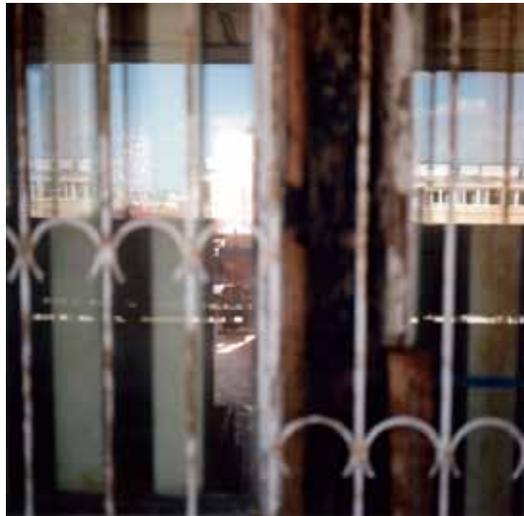
Beim *Séminaire à la campagne* trug ich einen Text vor, in dem ich von meinem Besuch bei Krasiński berichte. Ich ließ außerdem die anderen mit der Kugel die Zeichnung aus Warschau auf dem Gras nachspielen und auf die Holzdose zielen, die in der Mitte stand. Als jemand traf, sprangen die beiden Glasaugen heraus. Ich gab eines der Augen Patrick Komorowski und vergrub das andere im Boden. Diese Verankerung war mein „Einschussloch“: Der Raum des Studios war auf das Gras gezeichnet, ich konnte nun durch die Tür in die Wohnung gehen, in der man mir verboten hatte, Objekte als Besucher hinzulegen, und doch etwas dort vergraben. Und auf diese Art, so behauptete ich, sei es möglich, aufs Land nach Zalesie zu reisen. Dort findet gerade der Ball statt. Früchte liegen um den Baum, Menschen und Puppen nehmen teil.

Studio von Edward
Krasiński



Dann geschah etwas sehr Seltsames. Schon seit einiger Zeit spielte ich ein situationistisches Spiel mit Juliane Solmsdorf. Wir hatten uns von Mathilde Rosier Straßennamen in Paris geben lassen, die ihr etwas bedeuteten. Wir fuhren zu diesen Straßen wie zu einem Blind Date. Einmal hatte ich es auch mit Delia Gonzalez gespielt, in diesem Fall führte das Spiel in eine Straße voll afrikanischer Läden, in der auch magische Dinge verkauft wurden. Nun war noch eine Straße übrig: die Rue Campagne Première.

Am Tag nach dem *Séminaire* fuhren Juliane Solmsdorf, Patrick Komorowski und ich dorthin. Es war eine kleine Sackgasse, nichts Besonderes. Und dann sagte Patrick: „Hier war die Galerie von Anka Ptazkowska, das weißt du doch, oder?“ Natürlich wusste ich das nicht, und ich war geschockt. Die Frau, die sowohl mit Krasiński wie mit Kossakowski zusammen gewesen war, hatte hier eine sehr interessante Galerie für Konzeptkunst geführt – genau hier, von allen Tausenden Straßen in Paris! Und unser situationistisches Spiel, das vor zwei Jahren mit einer Liste von Straßennamen begonnen hatte, führte mich dorthin. Danach war ich kaum noch überrascht, als ich erfuhr, dass weiter unten ein Hotel lag, in dem Duchamp oft gewohnt hatte.¹ In dieser Straße hat Yves Klein seinen Sprung ins Leere fotografiert; und hier wurde die Endszene von Godards *Au bout du souffle* gedreht, in der Belmondo stirbt. Es ist wirklich nur eine kleine, ganz normale Straße.²



Antje Majewski
*One Black Ball and Two
Glass Eyes, 2010*



Edward Krasinski et. al./
Jacek Maria Stoklosa
Der Abschied im Frühling
aus: *Ball in Zalesie*, 1968





Einladung zur
Performance Freisler

Installationsansichten
Splace, 2010 (Details)

Als ich auf dem Hinflug Agnieszka von der Kugel erzählte, sagte sie: „Das erinnert mich an einen polnischen Konzeptkünstler der 60er-Jahre“, und ich sagte: „Paweł Freisler?“ Wir waren beide sehr erstaunt, denn Freisler ist als Künstler eine Legende, die nicht vielen bekannt ist. Er war vor etwa 20 Jahren verschwunden, lebte „in Norwegen“ und arbeitete angeblich in seinem Garten „mit Äpfeln“, wie ich von Freunden gehört hatte. All das war Teil seiner Arbeit, die seit Langem darin bestand, keine materiellen Kunstwerke zu zeigen, sondern Legenden zirkulieren zu lassen.³

Freisler hatte 1968 begonnen mit einem Ei zu arbeiten, das er am 14. 08. 1969 für das Laboratorium Sztuki Galerii EL in einer Fabrik für Präzisionsinstrumente in Stahl gießen ließ. Er nannte es zunächst *Stalowy wzór jajka kurzego* (Standard-Hühnerei aus Stahl). Daraus wurde wenig später *Imperialny wzór jajka kurzego* (Imperialer Standard eines Hühnereis) und heute meist *Stalowe jajo* (Stahl-Ei), bzw. *The Egg* oder *Das Ei*. Da die Geschichte Des Eis noch andauert, ist auch sein Titel noch „in der Formulierung“ (Paweł Freisler). *Das Ei* wurde nicht ausgestellt, sondern Menschen anvertraut. Unter anderem trug es der beliebte polnische Schauspieler Wiesław Gołas vom Februar 1970 bis Februar 1971 mit sich herum und musste es auf Verlangen vorzeigen; und es wurde nach Paris gebracht, wo es von Jean-Paul Belmondo auf seiner Kühlerhaube spazieren gefahren wurde.⁴

Auf dem Rückflug wurde Agnieszka und mir klar, dass wir beide Freisler unbedingt besuchen wollten. Ich leitete in diesem Sommer mit Juliane Solmsdorf, Dirk Peuker und Magdalena Magiera zusammen einen großen leeren Raum beim Fernsehturm in Berlin, den „Splace“, in den wir befreundete Künstlerinnen und Künstler zu insgesamt zwölf Ausstellungen einluden.⁵ Es gab kein Geld, kein Licht, aber sehr viel Platz. Ich lud Agnieszka ein, dort mit mir eine Ausstellung zu Freisler zu machen. Wir versuchten, mit ihm in Kontakt zu kommen, aber er antwortete nicht.



Paweł Freisler
Stalowe jajo (Das Ei), 1967

→ S. 170
Antje Majewski,
Freisler

Schließlich schrieb ich den Text für eine Performance, in der wir beide nach Schweden reisen und dort sein Ei stehlen, indem wir kleine Maschinen in seinen Garten schicken, wo es vergraben liegt. Die Maschinen buddeln sich durch die Erde und bringen uns *Das Ei*, das wir dann nach Berlin mitnehmen und im rotierenden Restaurant des Fernsehturms unter einen Tisch kleben. Tatsächlich wässerten wir einen imaginären Garten auf dem Betonboden des Splace mitten in Berlin mit Wasser, das wir aus einem verborgenen Hydranten im Boden vom Alexanderplatz geholt hatten. Ich streute Metallsamen aus, kleine Kugeln, die die Besucher mitnehmen konnten.

Außerdem wurde Agnieszkas Film *Ogród* gezeigt. Hier wird man in Freislers Garten geführt, in dem mitten in den Pflanzen auch sein Ei liegt. Eine Stimme aus dem Off, von der man nur eine Hand sieht, erklärt, wie sorgfältig die seltenen Blumen gezogen werden, nennt ihre komplizierten Namen, erklärt das besondere Sprinklersystem und die Vorsichtsmaßnahmen gegen Schädlinge.

→ S. 172

Paweł Freisler,
Antje Majewski u.a.,
Die schwarze Kugel,
Das Ei.

Wenig später bat ich das Kunsthaus Graz, eine offizielle Anfrage nach dem Ei an Freisler zu schicken, und zu unserem großen Erstaunen sagte er zu. Ich schrieb ihm, wie glücklich ich darüber sei, und schickte ihm meinen Text. So begann ein Austausch von E-Mails, in den auch Agnieszka Polska, Łukasz Ronduda, Rasmus Nielsen, Simon Starling und die Mitarbeiterinnen des Kunsthauses Graz involviert waren und der inzwischen selbst ein Buch geworden ist, von dem wir hier nur Auszüge drucken können.

→ S. 240

Łukasz Gorczyca, Łukasz
Ronduda, Half Empty

Paweł Freisler, der uns aus Schweden schrieb, nicht aus Norwegen, schickte als erstes Foto des Eis sein eigenes Porträt hinter einem Ei-förmigen Deckel, das seine Frau aufgenommen hatte. Dann benannte er Łukasz Ronduda als denjenigen, der im Rahmen meiner Ausstellung die Geschichte Des Eis erzählen sollte. Er sei *Der Professor*, ein Kunstwerk, das Paweł Freisler schon seit längerem entwickelt hatte. Łukasz Ronduda, der „Professor“, schickte uns die Fotokopie von zwei Seiten aus seinem mit Łukasz Gorczyca geschriebenen Roman, in dem er von seiner Begegnung mit Freisler berichtet und seine Berufung zum „Professor“ beschreibt – der für *Die Gimmel-Welt* zum ersten Mal aktiviert wird. Neben den fotokopierten und übersetzten Seiten des Romans sollten wir ein Foto aufhängen, das Ronduda als *Profesor* zeigt.



Ein Skelett, „das mit zwei Krügen die Welt durchwandert“ sei die „Rückseite“ des Professors, „seine Hand, dividierend, multiplizierend, inter alia, *Das Ei*“. Diese Multiplikation im Rahmen des Universaliums Joanneum habe mit Gärten zu tun und ginge *ab ovo usque ad mala*, vom Ei bis zu den Äpfeln. „Äpfel sind das Sujet, das Motiv meiner Arbeit in den letzten zwei Jahren. Dies ist tatsächlich ein Versuch, eine ganze neue Tradition von einem Ende und einem Anfang von Leben und Tod fortzuführen (...).“ Ich dürfe annehmen, dass er einen Garten habe, unter der Voraussetzung, dass wir uns nie kennenlernen würden.



Agnieszka Polska
Ogród (The Garden), 2010
(Videostills)



Simon Starling &
Superflex
e.g. *Held in the Hand*,
2011

Freisler vertraute also Łukasz Ronduda die Erzählung seiner Legende, mir jedoch *Das Ei* selbst an, als seine Einlage in eine Bank: „*Das Ei* in ein Bankschließfach zu legen, bedeutet, das System zu akzeptieren... und vice versa, das System muss *Das Ei* akzeptieren, seine Andersartigkeit.“ Diese Bank arbeitet „im Unterbewussten“: „Man könnte auch eine **Eigene Bank** bilden“, mit dem Ei als Einlage, die Kredit vergeben könnte („Kredit von Vertrauen“).“

Der Kreditverleih und die Multiplikation Des Eis aus dem Unbewussten setzte auf eine sehr unerwartete Art ein. Simon Starling und Rasmus Nielsen (Superflex) schlugen Adam Budak für das Jubiläumsjahr ein Projekt vor, ohne von Freisler zu wissen. Sie wollten neun unterschiedlich große Eier aus Stahl produzieren lassen, die als „Aliens“ in die verschiedenen Abteilungen des Joanneums wandern und dort mit den Dingen der Abteilungen in Verbindung treten sollten, wobei neue Geschichten entstehen würden – eines sollte sogar von einer der Kuratorinnen mit sich herumgetragen werden, genau wie *Das Ei* von Freisler vierzig Jahre früher. Diese Eier sollten nicht „Standard“- , sondern „Super“-Eier heißen und basierten auf einem Entwurf von Piet Hein. Sie sind an beiden Seiten abgeflacht, sodass sie von selbst stehen können.

Ich schickte Freisler ein E-Mail, in dem ich ihm von dieser neuen Entwicklung berichtete, den neun *Super Eggs*, die seinem Ei Gesellschaft leisten würden. Freisler antwortete nicht. Im Frühjahr bat das Kunsthaus Graz ihn dann, *Das Ei* zu schicken, da die ersten „Super Eggs“ fertig waren und wir gern ein Treffen der Eier herbeiführen wollten. Nach ein paar weiteren konzeptuellen Komplikationen bezüglich des Versicherungswerts (der „größtmögliche“) und der Adresse für den Leihschein (er gab uns zwei Hausnummern in derselben Straße zur Auswahl: Nummer 24b und 23b – wir wählten die ungerade Nummer) erreichte *Das Ei* schließlich Graz, eingewickelt in einen dichten grauen Bart.

→ S. 188

Simon Starling und
Superflex,
e.g. *The Universal Egg*

Dort waren inzwischen „Super Eggs“ ins Zeughaus und ins Archäologiemuseum im Park von Schloss Eggenberg „gelegt“ worden. Das schwerste, das fast eine Tonne wog, wurde in die Ausstellung *Vermessung der Welt* im Kunsthaus gebracht und bleibt in der *Gimel-Welt* an derselben Stelle.



Piotr Życieński
Profesor, 2010

Simon Starling &
Superflex
e.g., *The Universal Egg*,
2011



Aber wie sollte *Das Ei* nun in der Ausstellung gezeigt werden? Ich selbst wollte es natürlich am liebsten „stehlen“ und mit Agnieszka Polska auf den Fernsehturm bringen. Freisler antwortete, der Leihvertrag sei mit dem Kunsthaus Graz abgeschlossen worden, aber ich dürfe gern eine Kopie Des Eis machen. Wir beauftragten dieselbe Firma, die auch die „Super Eggs“ gegossen hatte, mit einer Kopie, die die Nummer 1 erhielt. Das Original ist nun statt in einem Bankschließfach in einer Hochsicherheitsvitrine in der Ausstellung zu sehen, derselben wie für den *Coin de chastété* von Marcel Duchamp. Die Kopie wurde mir nach Berlin geschickt. Ich ging mit Agnieszka Polska im rotierenden Restaurant im Fernsehturm essen (es gab Schwein); und wir ließen *Das Ei (Kopie Nr. 1)* ein paar Runden fahren, sodass sich die Stadt in ihm spiegeln konnte.⁶

Im Herbst werde ich es aufs Land bringen und ein großes Fest feiern, bei dem ich mein Landhaus „23b“ nennen und *Das Ei (Kopie Nr. 1)* im Garten vergraben werde. Bei dem Fest essen wir große Brote, die wie Kinder aussehen; tragen Masken und singen; und es gibt auch Früchte, Puppen und andere Dinge. Wir pflanzen einen Apfelbaum, einen Nussbaum, einen Kirschbaum, Rosen und viele andere Pflanzen. Meine Freunde helfen mir, eine kleine Pyramide aus Steinen über *Das Ei (Kopie Nr. 1)* aufzuschichten, damit ich nicht vergesse, wo genau es liegt. Wenn die Ausstellung zu Ende ist, wird es nach Graz geschickt und dort ausgestellt. Die Ausarbeitung der Bedingungen wird in der Hand des Kunsthauses liegen.

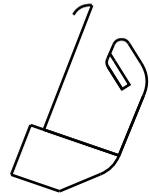
Antje Majewski
Das Ei (Kopie Nr. 1),
Berliner Fernsehturm,
Sommer 2011 (1), 2011



Antje Majewski
Das Ei (Kopie Nr. 1),
Berliner Fernsehturm,
Sommer 2011 (2), 2011



V
Die Teekanne aus Ton
in Form einer
menschlichen Hand





Tarot-Lesung von
Alejandro Jodorowsky

Im Sommer 2008 war ich mit Delia Gonzalez nach Paris geflogen, um eine Tarot-Lesung von Alejandro Jodorowsky in einem kleinen Bistro zu erleben.¹ Er kommt mittwochs dorthin, aber nicht immer; man muss im Café am selben Tag anrufen, um zu erfahren, ob er kommen wird. Nach vielen Stunden des Wartens erschien er, aber wir gehörten nicht zu denen, die ausgewählt wurden. Man legt seinen Namen in einen kleinen Korb, zahlt 5 Euro, die dem Bistro zugutekommen, und die ersten zehn, deren Namen gezogen werden, bekommen eine Lesung. Sehr verschiedene Menschen waren gekommen, von jungen Comic-Fans bis zu alten Südamerikanerinnen, die wegen des Tarots hier waren. Jodorowsky konzentrierte sich sehr auf die Menschen, mit denen er sprach, aber alles konnte von den anderen gehört und auch kommentiert werden.

→ S. 190

Die Hand, die gibt.
Gespräch zwischen
Alejandro Jodorowsky
und Antje Majewski.
Paris, 2010

Ich wünschte mir, er würde mir etwas über meine Objekte sagen. Irgendwie fand ich im Sommer 2010 seine Nummer heraus. Er sagte, er müsse noch einen psychomagischen Akt in Argentinien machen, ich solle ihn in der ersten Dezemberwoche wieder anrufen. Ich buchte einen Flug und rief ihn von Paris aus an. Ich durfte vorbeikommen. Er wohnt sehr nah bei dem Café, in dem er Tarot gelesen hatte, in einer der großen alten Pariser Wohnungen. Bis auf zwei herumspringende Katzen war er allein, gerade bei der Arbeit am Computer, und ließ mich ein, ohne etwas über mich zu wissen.

Ich legte meine Objekte auf den Tisch. Die Buddha-Hand hatte ich in Berlin vergessen; die Milchorange war nur virtuell; und den weißen Stein hatte ich noch nicht hinzugefügt, also waren es nur vier. Jodorowsky schrieb mir ihre Bedeutungen auf Post-It-Zettel.

„Der Meteorit:

Por el cosmos viajan los meteoritos transportando el germen de la consciencia.
Durch den Kosmos reisen die Meteoriten, den Samen des Bewusstseins transportierend.

Die Muschel:

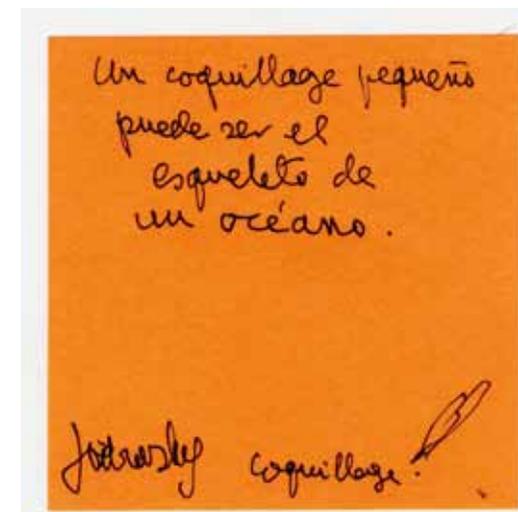
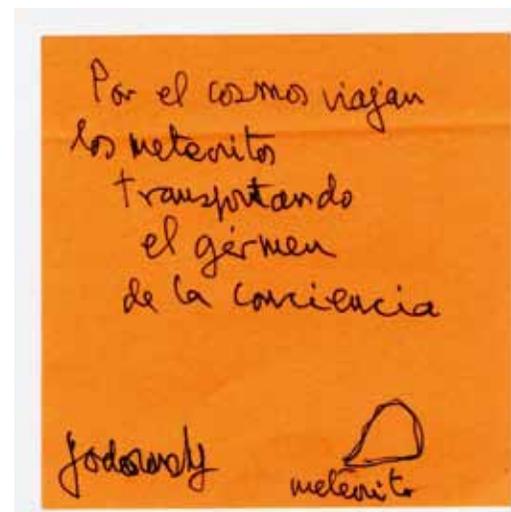
Un coquillage pequeño puede ser el esqueleto de un océano.
Eine kleine Muschel kann das Skelett eines Ozeans sein.

Die Teekannen-Hand:

Por tu mano abierta puede derramarse todo el amor del universo.
Aus deiner offenen Hand kann sich die ganze Liebe des Universums ergießen.

Die Dose mit der schwarzen Kugel:

Dentro de cada espíritu anida la vacuidad.
In jedem Geist nistet die Leere.“



Alejandro Jodorowsky
Réponses aux objets,
2010

Ich wollte noch mehr wissen. Gut, sagte er, die Dinge selbst sprechen eine Sprache, die wir nur empfinden, aber nicht sprechen können. Aber man kann sie übersetzen. Meine Wahl der Objekte sei meine Art, mich in der Welt auszudrücken, eine Reflektion meines Unbewussten. Ich bat ihn, sich die Objekte ganz unabhängig von mir vorzustellen. Von allen war es hier die Teekannen-Hand, die am meisten zu ihm sprach. „Die gefällt mir sehr, die spricht zu mir. [...] Die offene Hand – die ganze Welt kann durch die offene Hand gehen. Diese Hand, die als Teekanne halb geöffnet ist, das ist die Hand, die gibt. Und das, was ich gebe, das gebe ich *mir*. Die Welt zu empfangen heißt der Welt zu geben.“ Ich sagte ihm, dass er selbst mir beim Tarot-Lesen so vorgekommen sei. Ja, aber er sei kein Heiliger. „Jeden Mittwoch imitiere ich Heiligkeit. Heiligkeit besteht darin, dem Anderen zu dienen. Ohne ihn zu beurteilen. [...] Ohne irgendeine Gegenleistung. Einfach für das Vergnügen, das zu tun.“² Den Menschen zu geben, das sei etwas, von dem er annähme, das es ein profaner Heiliger tun müsse, aber es koste ihn große Anstrengung. Alles, worüber man sich definieren könnte, wie Geschlecht, Alter und Nation, seien nur Imitationen, nicht das Wesentliche. Aber immerhin imitiere er schon seit Jahrzehnten die Heiligkeit! „Und von Imitation zu Imitation gibt es Momente, in denen es gelingt.“

In seinem Regal hatte ich drei Blöcke aus Ton gesehen, golden angemalt, die mich an den Goldbarren erinnerten, den El Hadji Sy mir geschenkt hatte. Jodorowsky erklärte mir: „Mein Sohn³ hat mich für alles bezahlt, was ich für ihn getan habe. Mit falschem Gold. Es gab sehr viel davon, aber es war so viel, dass ich nur vier behalten habe.“

Wie der falsche Goldbarren aus Afrika, der eigentlich von den Chinesen stammte und nun zu einem Geschenk für mich wurde, das nach Europa gebracht wurde; wie die „Eigene Bank“ Freislers unterlaufen auch diese Goldbarren die Idee des Geldes oder stellen eine andere Form der Währung dar.



Antje Majewski
La main qui donne.
 Conversation entre
 Alejandro Jodorowsky et
 Antje Majewski. Paris
 2010, 2010 (Videostills)



Übergabe der Goldbarren

Ein halbes Jahr später erfuhr ich, dass er zu einem Vortrag nach Berlin kommen würde, und schrieb ihm ein E-Mail mit der Bitte, mir die Goldbarren für die Ausstellung auszuleihen. Er antwortete nicht. Trotzdem ging ich natürlich zu seinem Vortrag, mit Delia Gonzalez und Mathilde Rosier. Der Raum war sehr voll, und Jodorowsky hatte mit seinen 82 Jahren keine Mühe, uns alle dazu zu bringen, uns an den Händen zu halten und komische Laute von uns zu geben ... Gegen Ende rief er plötzlich in die Menge: „Wo ist Oskar?“ „Das bin ich!“, rief ich, stand auf und ging nach vorne.⁴ Er bat seine Frau Marianne Kosta, die am Rand saß, ihm einen Plastikbeutel über die vielen am Boden Sitzenden reichen zu lassen, und übergab ihn mir feierlich, vor dem ganzen Publikum. Die Goldbarren waren darin.

→ S. 248

Xu Shuxian,
Die Antworten

Es gibt noch eine zweite Geschichte der „gebenden Hand“. In Guangzhou lernte ich im Frühjahr 2011 einen Experten für Teekannen, Tee und chinesische Tinte kennen, Huang Jian, eigentlich ein Student der Geschichte. Wir trafen uns in einem vegetarischen Restaurant auf dem Universitätsgelände. Ich bat ihn, meine Teekannen-Hand zu beurteilen.
„Das ist keine gute Teekanne. Sie ist wahrscheinlich ein Touristensouvenir, es ist möglich, dass man davon zur Zeit der Olympiade sehr viele hergestellt hat. Eine gute Teekanne muss einfach sein, das hier ist eine Konzept-Teekanne“, sagte er. „Die Form der Teekanne soll den Geist dessen übertragen, der sie geformt hat, nicht eine Idee.“
Ich hatte das Gefühl, dass es hier nicht nur um eine gute Form ging, und nicht nur um den Geist des Künstlers.
„Was für ein Gefühl ist es, eine gute Teekanne zu sehen?“, fragte ich.
„Ich kann es nur so beschreiben: sehr nah und sehr fern gleichzeitig.“
„Und was bedeutet es, Tee zu trinken?“
Der Koch des Restaurants hatte sich zu uns gesetzt. Er sagte:
„Tee-Trinken ist etwas, was man mit Freunden macht. Es bereitet Freude. Diese Hand ist für mich die Hand von Guan Yin. Ich glaube, sie bedeutet: Lass los (let go).“⁵
Tatsächlich hatte auch mich die Form der Hand mit ihren weichen Fingern an jene buddhistischer Skulpturen erinnert. Der Tee-Experte sagte mir, wenn ich wissen wolle, was Tee-Trinken sei, müsse ich eben Tee trinken. Wir könnten ja gemeinsam in ein Tee-Haus gehen, wenn das Restaurant schloss, denn auch der Restaurant-Besitzer, der Koch und ein paar andere Gäste würden mitkommen.



Cristobal Jodorowsky
*Lingots d'or pour payer
tout ce que son pere a
fait pour lui,
Jahr unbekannt*

In einer großen Gruppe gingen wir durch den ruhigen Park der Universität und dann am Ufer entlang. In Guangzhou ist der Fluss nachts neonbunt beleuchtet, die changierenden Regenbogenfarben des Canton Towers und der Oper spiegeln sich im Wasser, Menschen tanzen, machen Tai Chi, promenieren. Auch das Teehaus war im Erdgeschoss eines modernen Gebäudes. Vorne befindet sich ein Tee-Laden, hinten saß bereits eine Gruppe um den Teemeister herum. Das Teetrinken kostet nichts, jeder kann teilnehmen. Der Teemeister saß in der Mitte und brühte sehr ruhig verschiedene Tees auf, wobei sich die Kostbarkeit steigert: erst die jungen Tees, und am Schluss ein sehr alter Tee, den keiner der Anwesenden sich leisten könnte. Wir durften einen Pu-Erh-Tee aus den 1950er-Jahren probieren, aus einer sehr alten Teekanne. Ich erfuhr, dass die Tees mit zunehmendem Alter mehr Qi⁶ enthalten. Alle unterhielten sich, es wurde auch gelacht. Aus dem Gespräch hörte ich auf einmal etwas heraus, was mich sehr interessierte: Die Teekanne müsse „mit gutem Tee gefüttert werden.“ War denn die Teekanne lebendig? Ja, sagte man mir, nicht nur der Tee, sondern auch die Teekanne selbst enthalte Qi. Es käme auf ihre Form und ihr Alter an. Eine Teekanne sei ein lebendiges Wesen, so wie wir und auch der Tee. Teetrinken bedeute, mit dem Qi der Kanne und des Tees zu kommunizieren. Und nun solle ich bitte aufhören zu fragen und lieber Tee trinken. Der Tee war sehr stark. Man goss ihn erst in ein kleines Gefäß, um daran zu riechen, erst dann wurde er von dort in ein Porzellan-Becherchen gegossen und getrunken. Viele schlossen dabei die Augen. Der letzte Tee war ein sehr freundliches Wesen, der meinen ganzen Körper durchfloss. Mir wurde heiß, und ich hatte das Gefühl, ich sei sehr weit weg und gleichzeitig ganz nah.

→ S. 213

Eva Kreissl,
Wissenschaftliche
Bewertungen der
Objekte

Meine Teekannen-Hand mag keine gute Teekanne sein (diese Meinung bestätigt auch das Gutachten aus Graz); sie trägt in sich „den Moment, in dem China die Richtung des globalisierten Kapitalismus einschlägt“ (Issa Samb); aber ihre Hand hat eine schöne Geste. Sie gibt; und was aus dieser Hand fließt, Tee oder Wasser, wird ein Teil von uns, so wie wir auch ein Teil der Welt werden. Das geschieht mit jedem Atemzug, mit jedem Apfel, den wir essen.



Antje Majewski
*The Meteorite, the Clay
Teapot in the Form
of a Human Hand, the
Buddha's Hand. South
China, 2011 (Videostills)*

Ingo Niermann führt uns in seiner Geschichte hinaus in den Wald, zu dem Versuch, sich mit dem Anderen zu vereinigen. „Warum sollte ich nur in Körpern und Gedanken sein? Ich umwickele Steine und durchziehe Pflanzen mit meinen Nervenbahnen und treibe sie tief in die Erde. Spüre den Druck der Daten, die durch die Leitungen huschen. Alles, was durch mich fühlt, bin ich. Ich denke die Welt.“

Auf meinem Gemälde *The Gardener of Mechanical Objects* ist ein Gärtner zu sehen, dessen rechte Hand aus Ton ist. Statt Wasser quellen bunte, verknotete Bänder heraus, die ihn mit dem Boden verbinden; mit der anderen sät er runde Metallkugeln in die Landschaft vor meinem Atelier, die von den Zügen überquert wird. Der Gärtner ist für mich eine Mischung aus Jodorowsky und Freisler⁷ – wobei es in meiner Performance mit Agnieszka wir beide waren, die diese Metallkugeln aussäten. Die ganze Stadt ist der Garten dieses Gärtners der mechanischen Objekte, der sie aus der Teekannen-Hand begießt, aus der „Hand, die gibt“.



Antje Majewski
The Gardener of Mechanical Objects, 2011

VI

Die Buddha-Hand



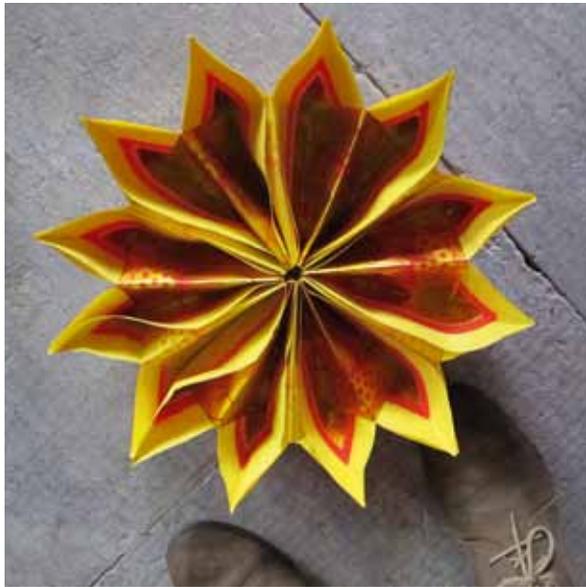
Die Buddha-Hand ist ein „kulturelles sozialisiertes Objekt“ (Issa Samb), – so sehr, dass man nicht versteht, um was es sich handelt, wenn man nicht aus dieser Kultur kommt. Bei der Teekannenhand weiß man vielleicht nicht, warum sie gemacht wurde – aber wenn ich jemandem die Hand zeigte und demonstrierte, wie man den kleinen orangen Deckel abnehmen kann, wenn ich Wasser einfüllte und aus dem Zeigefinger ausgoss, dann verstand jeder die Transformation von „Hand“ in „Kanne“. Aber bei der Buddha-Hand begann das Rätselraten. Eine Qualle, eine Wurzel, ein Wesen, ein Was? Erst als ich Shuxian Xu Fotos meiner Objekte mailte, erfuhr ich den Namen und die Geschichte der Frucht. Die Goldfinger-Zitrone oder Buddha-Hand-Zitrone stammt aus Südchina. An ihrem einen Ende faltet sich die Frucht in Schnitze auf, die alle von der Fruchthaut umschlossen sind. Nun ähnelt sie einer Hand mit vielen Fingern.

Der Legende nach entstand diese wohlriechende Frucht aus der Hand der Prinzessin Miao Shan. Ihr Vater, der König, wollte nicht, dass sie Buddhistin wurde und verbannte sie in einen Garten. Dann wurde er sehr krank. Miao Shan erschien Unsterbliche im Traum, die ihr sagten, sie solle ihre Arme und Augen opfern. Sie ließ daraus Armsuppe kochen und ihrem Vater bringen, der wieder gesund wurde, nachdem er davon gegessen hatte. Der Rest der Suppe wurde aufs Land ausgegossen, und daraus wuchs der Baum der Goldfinger-Zitrone. Miao Shan selbst sprossen hundert neue Arme und Augen, mit denen sie den leidenden Wesen in allen Welten helfen kann. Da es viele Welten gibt und sie nicht immer hier sein kann, hat sie unserer Welt den Pfau mit seinen Augen geschenkt, die auf uns schauen sollen. Sie ist eine Inkarnation des Bodhisattva Guan Yin (Hörer der Klagen der leidenden Lebewesen)¹.

Mein Gemälde, das entstanden war, bevor ich die Geschichte der Miao Shan kannte, zeigt eine junge Frau in alter Tracht.² Sie hält die Skulptur der Buddha-Hand an ihrem weit ausgestreckten Arm, wie einen riesigen Fisch.



Antje Majewski
Miao Shan und die Buddha-Hand, 2010



Antje Majewski &
Xu Shuxian
Lotus Flower, 2011

Die Prozession, die Shuxian beschreibt, in der von den Mönchen des Guan-Yin-Tempels Papiergeschenke an den Strand gebracht und verbrannt werden, kann die buddhistische Vorstellung der Scheinhaftigkeit und Vergänglichkeit der Welt symbolisieren. Aber die Priester stellten auch einen kleinen Tisch auf und opfereten dem Meer Reis und Reiswein, der schnell in den Sand gekippt wurde – und die kleine weibliche Guan Yin des Tempels, die sich hinter dem Rücken einer riesigen männlichen Figur verbarg, war mit einem Fisch zu einer Yemanja-artigen Meeresgottheit geworden. Wir saßen mit den Laien-Buddhistinnen zu ihren Füßen und falteten eine Lotusblume aus Papier, die dann am Meer geopfert wurde.

Als ich aus China zurück war, bat ich im Frühjahr meine Nichte und ihre Freundinnen, für den Film *Prozession* von meinem Atelier aus die Straße zu überqueren, wobei sie die abstrahierten Formen einiger meiner Objekte trugen, die ich aus Papier nachgebaut hatte: eine Kugel (schwarze Kugel), einen Würfel (Meteorit), eine Art Bonbon (Buddha-Hand) und eine Papier-Lotusblume. Sie gehen singend bis zum Kanal und übergeben dort die Objekte dem Wasser – so wie man Yemanja opfert, oder Guan Yin. In Berlin aber fliegen sie einfach nur ins Wasser und fließen die Havel hinunter, bis sie im Schilf hängen bleiben. Man sieht dieselben blau-weiß gestreiften Pfeiler der Bahn im Hintergrund wie beim „Gärtner der mechanischen Objekte.“



Antje Majewski
The Meteorite, the Clay Teapot in the Form of a Human Hand, the Buddha's Hand. South China, 2011 (Videostills)



Antje Majewski
Prozession, 2011
(Videostill)

Buddha-Hand-Zitronen wachsen auf großen Plantagen bei Jin-hua. Wir bekamen in einer Plantage zwei kleine Pflänzchen geschenkt, die nun wachsen – das eine bei mir in Deutschland, das andere bei Shuxian in China. Außerdem besuchten wir einen daoistischen Tempel. Dort zeigte ein Dao-Gelehrter uns einen kleinen Baum, an dem noch eine Frucht hing (die er mir schenkte), und erklärte uns, dass man daraus guten Tee gegen Halsweh machen kann. Dao-Gelehrte kennen sich sehr gut mit Pflanzen und ihren Anwendungen und mit dem menschlichen Körper aus, denn Qi kann gesteigert werden, indem man Körper und Geist gut behandelt.

Im Daoismus gibt es keinen personalisierten Gott, der etwas will, und keine konstante Seele; es gibt nur Qi und Dao, den Weg. Wenn das Eine (Yuanqi) sich teilt, wird es zu zweien (Yin und Yang), und daraus entstehen die Milliarden Wesen.

Ich habe in dem Kapitel der Buddha-Hand verschiedene Werke anderer Künstler versammelt. Sie alle teilen mit der Buddha-Hand, dass sie von Künstlern gefertigt wurden, um etwas zu übermitteln oder zu überbringen. Alle enthalten so etwas wie kleine Kügelchen oder Zellteilungen.

Thomas Bayrles Madonna besteht aus einem Feld kleiner Kreuze. Es sind Kreuze Christi, aber auch die Kreuze der vielen, in Verdun gestorbenen Soldaten. Wie Guan Yin ist die Madonna eine All-Erbarmerin, die das Leid umfasst. Bayrles Madonna ist ein Kunstwerk, könnte aber auch in einer Kirche als Andachtsbild hängen.

→ S. 200

Thomas Bayrle und
Antje Majewski,
Madonna Maschine
Rosenkranz

Ein Rosenkranz kann nicht nur von Menschen, sondern auch von einem Motor „gesungen“ werden. In unserem Gespräch erzählt er, wie er als junger Mensch das erste Mal den Gesang – vermischt mit den Geräuschen eines Getriebes – in seinen Maschinen hörte, als er noch in einer Weberei arbeitete. Ähnlich der tibetischen Gebetsmühle, ist ein Motor eine effiziente Maschine, in der alle Einzelteile perfekt zusammenarbeiten müssen. Ziel solcher Hilfsmittel ist: die Masse der Gebete zu erhöhen. Die Organe unseres Körpers arbeiten mit derselben „gnadenlosen Effizienz“, wobei jede Zelle einzigartig ist, gleichzeitig aber auch ein winziges bisschen Freiheit enthält. Die Summe dieser kleinen Freiheiten addiert sich in ihrer Masse zu jener großartigen „enormen Freiheit“, die unser Körper ist.



Antje Majewski
The Meteorite, the Clay
Teapot in the Form
of a Human Hand, the
Buddha's Hand. South
China, 2011 (Videostills)



Thomas Bayrle
Verdun (Madonna Croce),
1988



Dirk Peuker
Pagode, 2011



Dirk Peuker
Vase, 2011

Thomas Bayrles „Batterie“ reflektiert wesentlich organisch oder synthetisch entstandene „Massen“. Ob es Massen in „Städten ab 10 Millionen Einwohnern“ sind oder Akkumulationen in der Natur. Als Kind lag er in der Wiese und erlebte „eine großartig, grauenhaft, schöne Symbiose. Wo Millionen von winzigen Lebewesen in unendlich komplexem Lebenskampf als Symbiose existieren ... Myriaden von Teilchen sterben und andere dafür aufleben können ... und alleine der Duft, der da drin ist ...“

Auch an den Zweigen der *Vase* von **Dirk Peuker** wachsen kleine Zahnräder anstelle der Blüten. Seine Monoprints werden in einem seltenen Verfahren direkt auf das Fotopapier belichtet. Die *Vase* oder die *Pagode* aus Ästchen sind fragile Bauten für den Augenblick, bei denen eine Nachbearbeitung nicht möglich ist und kein Negativ existiert. Die *Pagode* ähnelt einem Tempelchen, das sich aus ein paar Zweigen zusammenfügt und bald wieder auseinanderfällt.

Delia Gonzalez' große Zeichnung bildet aus der Ferne ein strenges, minimalistisches Muster; geht man näher heran, entdeckt man Tausende von kleinen Kreisen mit einem Punkt darin, ähnlich den Pailletten auf dem *Elegguá*.

„Ich denke und fühle in Formen und Mustern, deshalb kann ich durch Musik und Zeichnungen die Gefühle ausdrücken, die ich nicht in Worte fassen kann: den visuellen Ton des Unterbewusstes. In gewissem Sinn sind sie wie Zellen. Sie leben, atmen und arrangieren sich langsam neu: vielleicht sind sie meine Vorstellung von Anbetung. Ich habe immer Karten der Ereignisse meines Lebens gezeichnet und war immer besessen von Zellen. Ich habe mich wie eine isolierte Zelle befühlt, allein und von den anderen im System entfernt. Mit der Zeit haben sich diese Zellen multipliziert und eine eigene Form angenommen. Vielleicht sind meine Zeichnungen meine Art, mich in das System des Lebens zu integrieren, die biologische Ordnung des Lebens. In meinen Zeichnungen beziehen sich die Kreise auch auf den Mond und repräsentieren Geburt, Tod, Wiedergeburt: den endlosen Kreis des Lebens.“³

Die kleine Figur von **Delia Gonzalez und Gavin Russom**, *Elegguá*, ist mit Pailletten besetzt, wie sie auch für Voodoo-Skulpturen und Stickereien verwendet werden, und hat ein Gesicht aus Kauri-Muscheln. Wie bei der kleinen Skulptur eines Kunsthandwerkers, die ich mit El Hadji Sy zusammen angeschaut hatte, in der einem Stein kleine Holzstückchen hinzugefügt wurden, ist das Gesicht hier aus drei kleinen Elementen entstanden, die eigentlich natürlich sind – aber, wie er erklärte, auch als Geld verwendet wurden. Ein *Elegguá* ist ein Gott der Wegkreuzungen, der die Verbindung zu den Göttern herstellt. Delia Gonzalez kommt aus einer exil-kubanischen Familie aus Miami, und ihre Arbeiten sind oft von der Santería beeinflusst. Der *Elegguá* ist eine Skulptur, aber auch ein kleiner Gott, dem man Schokolade und Bonbons hinlegen sollte, um ihn gnädig zu stimmen. Sie hatte ihn mir vor einigen Jahren geschenkt, im Tausch gegen das Bild einer Frau mit Afro-Haaren. Er wohnt normalerweise in meiner Küche.



Delia Gonzalez
Untitled, 2010



Delia Gonzalez &
Gavin Russom
Elegguá, 2004



Neal Tait
Untitled, 2010

Neal Tait's kleine Leinwand zeigt eine Gestalt, die ebenfalls ein kleines Gesicht hat, aber kein Mensch sein kann. Sie ähnelt einer „Götzenfigur“ oder einem Organ. Umgeben wird sie von kleinen Kreisen, die eine Art Rosenkranz darum herum formen. Tait sieht die Malerei selbst als etwas Lebendiges, das einen eigenen Willen entwickeln kann und Spuren des Entstehungsprozesses enthält. Auch dieses Bild war ein Geschenk.

Huang Jian, der auch ein Experte chinesischer Tinten war, schenkte mir einen Tintenblock aus den 70er-Jahren. Auch die Tinte enthält immer mehr Qi, je älter sie wird. Die Tinte ist mit einem Wolkenmuster verziert. Chinesische Landschaftszeichnungen können dasselbe Gefühl von „ganz nah und weit entfernt“ hervorrufen, das er beschrieben hatte – gute Tinte auf einem guten Papier ermöglicht das Fließen des Pinsels. Er schenkte mir auch ein Plastiköpfchen mit flüssiger Tinte, um damit zu malen, denn der Tintenblock ist dafür zu wertvoll. Nun schulde ich ihm eine Tuschezeichnung.



Chinesische Tinte,
1970er Jahre



Armband aus
getrockneten Früchten

Ein Armband aus großen Früchten gab mir der Onkel von Shuxian, **Ma Xiaozhong**, ein Feng-Shui-Meister. Er trug es, als wir uns am letzten Tag in Guangzhou trafen, und hatte eine ähnliche Kette um den Hals. Noch bevor wir unser Gespräch begannen, schenkte er mir dieses Armband. Die Früchte haben eine Hülle, die aussieht, als sei sie eher eine Tierhaut als Bestandteil einer Pflanze. Shuxian sagte mir, sie seien nicht eigentlich wertvoll, aber schwer zu finden.

Ma Xiaozhong arbeitete für eine Firma, die traditionelle chinesische Medizin herstellte, und erteilte Rat. Er konnte auch das *I Ging* interpretieren. Ich hatte ihm einen der Meteoriten mitgebracht, die mir die Leute im Dorf geschenkt hatten. Er freute sich sehr darüber, weil er in ihm einen liegenden Buddha sah. Der liegende Buddha zeigt den Moment, in dem Buddha ins Nirvana geht – auf der Seite liegend und lächelnd. Von meinen Objekten gefiel ihm die schwarze Kugel am besten. Sie erinnerte ihn an eine Tier-Perle und könne zum Heilen von Menschen benutzt werden.



Antje Majewski
Ma Xiaozhong Holding the Black Ball, 2011



Algenball

Den Ball aus Algen hat mir **Helke Bayrle** geliehen. Er lag in ihrer Wohnung auf dem Sofa. Diese Bälle werden vom Meer aus Algen geformt. „Wir haben verrückte, gerollte, große Bälle zuhause. Die bestehen aus lauter kleinen Härchen. Das Meer hat sie lange Zeit gerollt. Es gibt Strände mit Millionen solcher Bälle. Wie lange werden die gerollt worden sein? Das ist sehr, sehr schön. Diese Prozesse interessieren mich sehr.“

→ S. 204

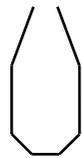
Helke Bayrle und
 Antje Majewski,
Die Steine, die Muscheln

Helke erzählte mir, dass sie seit Jahrzehnten bei jeder Reise Steine mitnimmt, die sie am Meeresufer findet. Sie bringt sie nach Deutschland und nimmt sie auf der nächsten Reise wieder mit, um sie in einem anderen Land in ein anderes Meer zu werfen.

„Jedes Mal, wenn ein Mensch ein Objekt von einem Ort an einen anderen bewegt, nimmt er an der Veränderung der Welt teil. An der Ordnung der Dinge. Auf welcher Ebene, an welchem Ort auch immer. Es gibt kein Wesen, das nicht in seiner Bewegung oder seinen täglichen Aktivitäten – um nicht zu sagen, an der Veränderung, das ist zu konnotiert – aber an der Evolution der Welt teilnimmt, an der Bewegung, der Bewegung der Welt.“

VII

Der weiße Stein





Antje Majewski
Rare Desert Stone, 2005

Wahrscheinlich begann meine Reise sogar noch viel früher, in meiner Kindheit, in der Zeit, in der man eine Muschel oder einen Stein findet und aus unbekanntem Gründen ein Gespräch mit ihnen beginnt. Sie haben keinen Wert, gehören nicht in eine beginnende systematische Muschelsammlung, können nicht getauscht werden. Sie sind einfach nur besondere Dinge. In vielen Wohnungen auf der ganzen Welt liegen Muscheln, Steine oder seltsam geformte Wurzeln – oft neben kleinen Kunstgegenständen oder Erinnerungsstücken, an die sich kaum noch jemand erinnert. Meine beiden Großelternhäuser hatten solche Fensterbänke voll „wertloser“ Objekte. In diesen Haushalten lagen sie neben Tellern, Büchern, Noten, Telefonen, Betten und vielem anderen Dingen, die von Menschen fabriziert, gegen Geld eingetauscht und nutzbar sind. Warum legt man sich die Exosklette toter Tiere oder einen Feldstein in die Wohnung? Meine Großmutter hatte sogar einen gebleichten Ziegenunterkiefer dort liegen ... und einen sehr runden weißen Stein, den ich nach ihrem Tod in meine Manteltasche steckte. Er wurde das siebte meiner Objekte. Auf dem Bild mit der Vitrine ist er nicht zu sehen, aber ich bin mir sicher, dass er sich nur versteckt hat. In China gibt es kleine Steine auf geschnitzten Sockeln, die „Gelehrtensteine“ (Qishi oder Gongshi¹) heißen und im früheren China Kontemplationsgegenstände waren. Man sammelte sie nach für mich unverständlichen Kategorien.² Ich dachte, es handle sich um Objekte, die Stellvertreterfunktion hatten – Symbole der Welt im Kleinen.

Dann malte ich einen dieser Steine nach einem Foto. Das Bild war gut, aber den Stein von außen zu malen war nicht genug. Er besaß ein Inneres. Früher hatte ich versucht, das Innere zwischen Menschen zu malen, indem ich Darsteller bat, es zu mimen. Aber wie hätte ich einen Stein dazu bringen können, für mich zu mimen?

Das Wertvolle dieser unbearbeiteten Steine, die schon in der Tang-Dynastie³ gegen Gemälde, Pferde oder Gold getauscht wurden, bestand in etwas anderem. Für die Chinesen enthielten sie Qi und brachten den Betrachter zu Shen You⁴, einer Reise des Geistes. Ein kleiner Stein konnte die ganze Welt enthalten – und gemäß einer chinesischen Idee der Weltgegenden nicht nur Süd, Nord, West und Ost, sondern auch Innen⁵.

→ S. 262

Chuang Tzu,
Alles ist gleich
geschaffen



John Joseph Mathews
(Portrait)



John Joseph Mathews in
seinem Kaminzimmer

→ S. 256

John Joseph Mathews,
Sprechen mit dem Mond

Ich hörte von zwei Legenden. Steine seien die Knochen, Flüsse die Adern, die Erde das Fleisch. Diese Vorstellung geht sehr weit zurück und ist mir wieder begegnet, als ich mich mit ähnlich „aufgeladenen“ Steinen aus Papua Neu Guinea beschäftigte – auch sie galten als „die Knochen der Ahnen“.⁶

Nach der zweiten Legende gibt es im Inneren, im Zentrum der Berge, eine Höhle, in der aus einem Stalaktiten die Milch der Zufriedenheit fließt. Wenn man lernt, die Musik zu hören, die der Wind auf den Höhlungen der Berge spielt, findet man vielleicht den richtigen Eingang.

Im Sommer 2011 bereitete ich eine Ausstellung bei *neugerriem-schneider* in Berlin vor und merkte, dass ich mich noch einmal mit meinem ersten Objekt, der Milchorange, beschäftigen musste. Ich kannte es ja nur aus dem Internet und hatte es zu einer mumifizierten *Entität* gemacht.⁷ Bei allen anderen war ich in das Land gefahren, aus dem sie gekommen waren. Hier suchte ich nun im Internet nach Informationen.

Der „Hedgeapple“, auch „Osage-Orange“ nach seiner Herkunft aus Osage County in Oklahoma benannt, ist die Frucht eines Baums, aus dessen Holz die besten Jagdbögen der Welt gebaut werden. Sie werden auch verwendet, um Hecken für die Herden anzupflanzen, daher der Name „Hedgeapple“. Das Holz ist sehr widerstandsfähig, verrottet nur langsam und brennt sehr schön im Kamin, wobei es Funken sprüht. Die Frucht ist ungenießbar, sogar für Tiere. Man vermutet, ausgestorbene Riesenfaultiere hätten sie gern gegessen.

In Osage County wohnen die Osage-Indianer, die von ihrem ursprünglichen Land vertrieben wurden und einen Vertrag über ihr neues Land bekamen. Als dann zu Beginn des 20. Jahrhunderts dort Öl gefunden wurde, wurden sie so reich, dass Weiße versuchten, in Indianerfamilien einzuheiraten. So war es möglich, dass der „Halbblut“-Osage-Indianer John Joseph Mathews (1894–1979) in Oxford studieren konnte. Er wurde Schriftsteller, und nach einiger Zeit in Europa kehrte er in seine Heimat zurück und lebte dort in einem einsamen Steinhaus, das er selbst gebaut hatte, glücklich mit der Jagd und dem Leben in der Natur. Davon berichtet sein Buch *Talking to the Moon* (1945): In genauen Beobachtungen der Tiere und Pflanzen verfolgt er den Ablauf eines Jahres in den Eichenwäldern von Osage County und beschreibt die perfekte Balance des Ökosystems um ihn herum.

Antje Majewski
 VENARI LAVARI LUDERE
 RIDERE OCCAST VIVERE,
 2011 (Detail)



In meinem „Kaminzimmer“ baute ich Mathews Haus neu, aus Steinen, die ich selbst malte. Es basiert auf einem historischen Foto, das John Joseph Mathews an seinem Kamin zeigt. Auf dem Kaminsims hatte er eine lateinische Inschrift angebracht:

VENARI LAVARI LUDERE RIDERE OCCAST VIVERE⁸

→ S. 222

Marcus Steinweg,
Was ist ein Objekt?

Mein Kaminzimmer ist kein wirkliches Haus, es ist nur ein dreidimensionales Gemälde; und es enthält auch kein echtes Feuer. Aber man kann sich dort in einen Stuhl setzen, der auch ein Gemälde ist, aber real genug, um darauf zu sitzen, und vielleicht damit beginnen, sich als „Objekt unter Objekten“ zu fühlen, Teil der „Gemeinschaft der Dinge“ zu sein, von der Marcus Steinweg schreibt.

Man kann auch hinaustreten, in den Wald oder in die Stadt, und nicht nur neben, sondern mit dem anderen existieren; es nicht nur handhaben, sondern sich so damit in Verbindung setzen, als sei alles, selbst „das kleinste zerbrechliche Objekt aus China“, von demselben Leben erfüllt, das unveräußerlich ist.

Den Stuhl habe ich im Hühnerstall meines Hauses auf dem Land gefunden. Es liegt zwischen vier Seen im Havelland, in Himmelspfort. Freislars *Ei* liegt dort im Boden vergraben, bis die Ausstellung zu Ende ist. Das Grundstück ist groß und verwildert, und die Nachbarn klagen schon über all das Unkraut, das unter ihren Zaun durchkriecht.



Antje Majewski
 VENARI LAVARI LUDERE
 RIDERE OCCAST VIVERE,
 2011 (Detail)

→ S. 214

Kurt Zernig,
*Wissenschaftliche
 Bewertungen der
 Objekte*

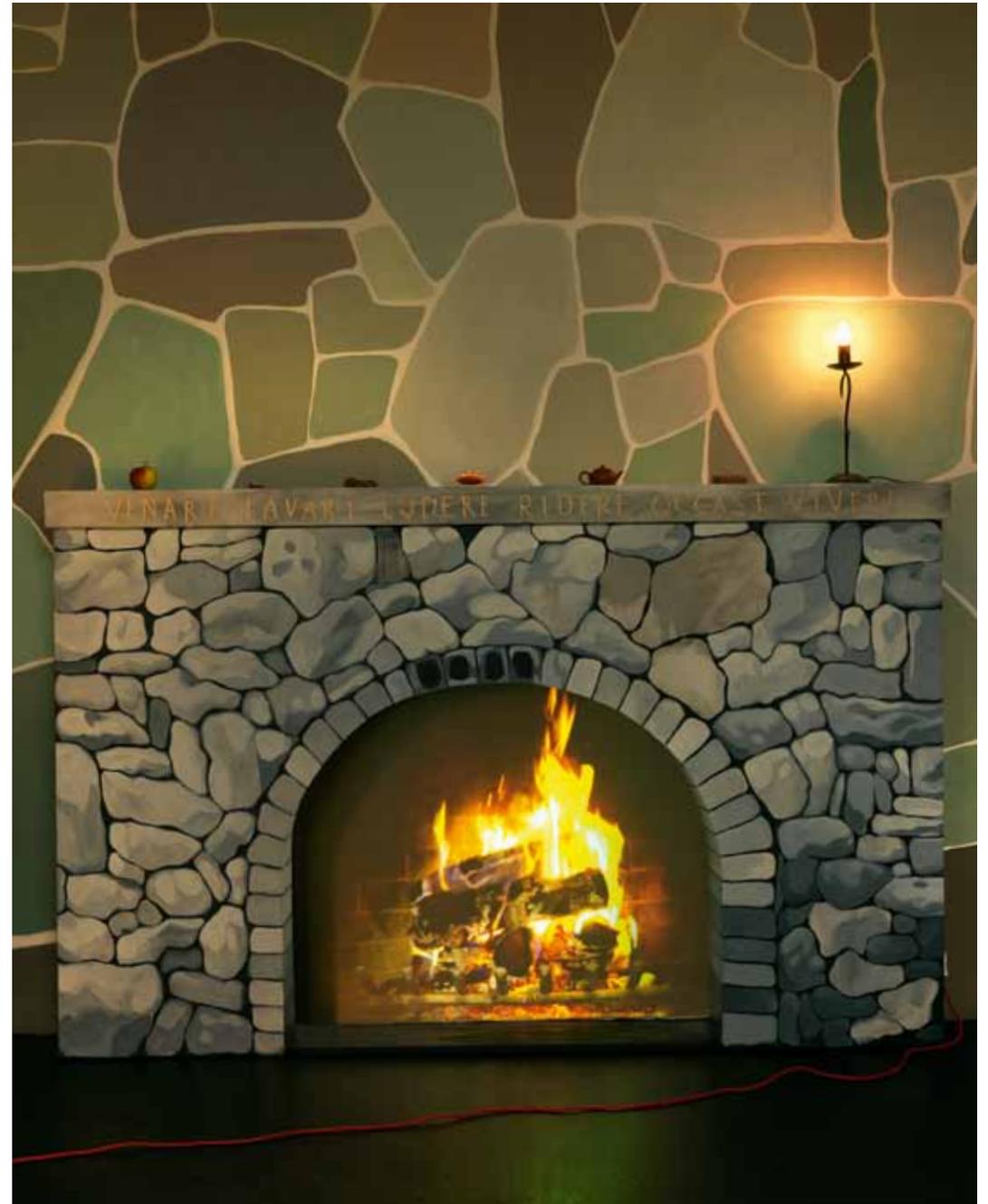
Anstelle der „Entität“, die von einem Double vertreten wurde – einer Zitrone, die sich unbeachtet in meinem Atelier selbst mumifiziert hatte – tritt nun eine lebende Frucht.

„Morphologisch betrachtet besteht die ‚Frucht‘ aus vielen miteinander verwachsenen Steinfrüchten, die ein sogenanntes Synkarp, eine Sammelfrucht, bilden.“

In der Ausstellung in Graz werde ich dieser Frucht, die ich nur virtuell kenne, zum ersten Mal begegnen, denn sie wächst im Botanischen Garten in Graz und ist im Oktober reif.



Antje Majewski
VENARI LAVARI LUDERE
RIDERE OCCAST VIVERE,
2011 (Detail)



Anmerkungen

1 Siehe die schöne Analyse des „Zeitalters der Ähnlichkeit“ von Michel Foucault, in: *Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften (Les mots et les choses)*. Aus dem Französischen von Ulrich Köppen. Frankfurt am Main 2009.

2 Der Wächter im Polka-Dot-Hemd wird von Gerry Bibby dargestellt.

3 *Dubai Düsseldorf*, kuratiert von Ingo Niermann und Markus Miessen, Kunstverein Düsseldorf, 2009. Für diese Ausstellung entwickelte eine lose Gruppe [zwei Architekten, ein Grafikdesigner, eine Filmemacherin, eine Modedesignerin, ein Schriftsteller und ich] verschiedene Konzepte für einen zukünftigen Stadtstaat Dubai Düsseldorf, mit eigener Flagge, Währung, Seniorenversorgung etc. Ich war dafür zuständig, die Kunst der Zukunft zu entwerfen.

4 Dargestellt von Yusuf Etiman, dem Initiator des oben genannten basso.

5 Wissenschaftlich gesehen ist sie keine Muschel, sondern eine Schnecke. Siehe *Wissenschaftliche Bewertungen der Objekte*.

6 Leonore Mau, Hubert Fichte, *Psyche. Annäherung an die Geisteskranken in Afrika*. Hrsg. von Ronald Kay, Frankfurt a. M. 2005.

7 Anders als Pierre Verger nahmen Mau und Fichte nicht selbst aktiv an Zeremonien teil. Pierre Verger, ein französischer Ethnograf und Fotograf, lebte in Brasilien und erforschte nicht nur das Cadomblé, sondern ließ sich selbst 1953 in Benin zum Orakelpriester der Yoruba (Babalawo) initiieren, wobei er den Namen Fátúmbí annahm. Ein Babalawo kann die Zukunft mit Hilfe von Kaurimuscheln vorher-sagen. Verger überprüfte auf dieser Reise auch die Namen der Yoruba-Götter. Hubert Fichte beschrieb in *Explosion* seinen Versuch, von Verger Rezepte für Geheimgetränke zu erfahren, und seine Enttäuschung, als er feststellen musste, dass „der Papst“ ihn die ganze Zeit an der Nase herumgeführt hatte. (*Explosion, Roman der Ethnologie*, Frankfurt a. M. 2006). Auch die Künstlerin Maya Deren erforschte und filmte in den 1950er Jahren den haitianischen Voodoo und überschritt die Grenze, die Ethnografen gezogen ist. Sie ließ sich zur Voudoun-Priesterin der Erzulie initiieren.

8 Leonore Mau, Hubert Fichte: *Petersilie*. Frankfurt a. M. 1987.

9 Hubert Fichte: *Forschungsbericht*, Frankfurt a. M. 1989/2005.

10 Wenn sie nicht ein deutliches Aktmodell wäre, das in die Potsdamer Urzeit versetzt wurde, könnte auch sie eine synkretistische afrikanische Meeresgöttin sein: Mami Wata, die in West- und Zentralafrika und in der Karibik verehrt wird. Oft wird sie als eine weißhäutige Frau mit langen schwarzen Haaren und einer Schlange um den Hals dargestellt – manchmal hat sie einen Fischschwanz wie die Meerjungfrauen, die mit den Holzschiffen der Europäer segelten. Während der Mami-Wata-Kult von westafrikanischen Sklaven in Surinam geformt und nach Westafrika reimportiert wurde, geht ein sehr populäres Bild von ihr auf eine Chromolithografie einer „samoanischen Schlangengebändigerin“ zurück, die ca. 1887 nach Nigeria gebracht worden war. Eigentlich war diese „Samoanerin“ eine Französin, die im Pariser Vaudeville auftrat, eine Schlange um die nackten Brüste dekoriert.

11 Eyland, mit Juliane Solmsdorf, Galerie Töplitz, Potsdam 2010.

12 *Rave is Over*, Exile, Berlin 2009.

13 Auch in Europa hielt man Meteoriten lange für Unglücksboten, Zeichen Gottes.

14 Im Hotel Istria wohnten außerdem Francis Picabia, Moise Kislíng, Man Ray, Kiki de Montparnasse, Erik Satie, Rainer Maria Rilke, Tristan Tzara, Vladimir Majakowski. Yves Klein wohnte in Nr. 14; Eugene Atget in Nr. 17b; Aragon in einem Atelier bei der Nr. 17; Man Ray und Pierre Restany in Nr. 31b.

15 “Ne s’était que ce qui brilla... /Lorsque tu descendais de L’hôtel Istria/ Tout était différent Rue Campagne Première, /en mil neuf cent vingt neuf, vers l’heure de midi ...” Louis Aragon, *Il ne m’est Paris que d’Elsa*.

16 Łukasz Ronduda, „Anormale Wirkungsweisen. Die Kunst Paweł Freislers in den 1960er und 1970er Jahren“, in: *Springerin 1/09*.

17 Wahrscheinlich auch durch die Rue Campagne Première.

18 www.splace.de

19 Das Foto von *Dem Ei (Kopie Nr. 1)* im Fernsehturm zeigt ausdrücklich nicht Das Ei, sondern nur seine Kopie. Freisler hatte mir geschrieben, dass ich die Verantwortung dafür trüge, wie Das Ei fotografiert werden sollte. Diese Verantwortung übertrug ich dem Kunsthaus Graz. Dem Fotografen Nicolas Lackner gelang mit Hilfe eines Lichtzelts, *Das Ei* „mit seinen eigenen Charakteristiken“ zu fotografieren.

20 Jodorowsky hat mit Mimen gearbeitet, das „panische Theater“ entwickelt, Filme wie *El Topo* und *Montaña Sacra* gedreht, Comics und Bücher geschrieben; das Tarot-Lesen sieht er als Kunst. Für jemanden, der sein Leben lang mit symbolischen Bildern und Handlungen gearbeitet hatte, sind die Bilder des Tarots eine Möglichkeit, zwischen dem Lesenden und dem Ratsuchenden einen Raum entstehen zu lassen, in dem die Bilder sprechen. Er sagt keine Zukunft voraus, sondern versucht, den Ratsuchenden darauf zu bringen, was er selbst sich vorstellt oder was ihm fehlt. Wenn er einen Rat gibt, dann besteht dieser oft wie seine psychomagischen Akte in einer Handlungsanweisung, die ein starkes symbolisches Bild erzeugt („Onaniere auf das Bild deiner Mutter“, „Lege dir zwei Goldmünzen in den Schuh und gehe damit einen Tag lang herum.“) und gleichzeitig disruptiv ist. Jodorowsky ist vom Surrealismus beeinflusst und hat sehr jung in Chile Ähnliches wie die Situationisten ausprobiert: in der Stadt selbst Szenarien zu erzeugen oder eigenen Regeln zu folgen („Gehe in ein anderes Stadtviertel und kehre erst wieder um, wenn eine alte Dame dir Tee gekocht hat“).

21 Jodorowsky hat lange mit Mimen gearbeitet, unter anderem für Marcel Marceau. Seine Idee des „Panischen Theaters“ ließ auf der Bühne vorbereitete Bilder entstehen, die aber dennoch gleichzeitig den Akteur Reales durchleben ließen und auch auf die Zuschauer übergriffen. Eine Imitation ist also nicht getrennt von transformativen Erlebnissen.

22 Cristobal Jodorowsky.

23 Meine E-Mail-Adresse beginnt mit „oskar“ – Jodorowsky erinnerte sich offensichtlich nicht mehr an meinen Besuch, aber es kam nicht darauf an, ob nun ein Mann oder eine Frau aufstand oder wer ihn um die Goldbarren gebeten hatte.

24 Buddhistische Skulpturen verfügen über sehr viele verschiedene „Mudras“, Handstellungen, die jeweils eine symbolische Bedeutung haben. Guan Yin: siehe Kapitel über die Buddha-Hand.

25 Qi: 氣, 气 Zentraler Begriff des Daoismus. Energie, Atem, Luft, Lebenskraft.

26 Tatsächlich war das Modell Hartmut Solmsdorf, Juliane Solmsdorfs Vater. Er ist Landschaftsarchitekt.

27 Guan Yin: 观音. Dieser Bodhisattva des Mitleids stammt eigentlich aus Indien und heißt dort Avalokiteshvara. Er kann viele Formen annehmen, sich weiblich oder männlich verkörpern. In der Figur der Guan Yin verschmelzen buddhistische und ältere Vorstellungen, so wie das auch bei europäischen Heiligen der Fall war. Guan Yin verschmolz vor allem mit Xiwangmü (西王母), der Königinmutter des Westens (Daoismus).

28 Die Tracht ist rumänisch, nicht chinesisches. Miao Shan wird von der rumänischen Künstlerin Marieta Chirulescu dargestellt.

29 Delia Gonzalez: Presseerklärung zu *In Remembrance*, Galleria Fonti, Neapel 2010.

30 供石 Shi – Stein; Gong – Geist; Qi – Lebenskraft.

31 Nach Herkunft, Steinart und anderen Kriterien, aber auch nach den Kategorien Düntheit (shòu), Schönheit (tòu), Durchlöcherung (lòu) und Runzeln, Falten (zhòu).

32 618–907 n. Chr.

33 Shen You: 神遊 Reise des Geistes; auch: Qi Qi, auf den Dämpfen/in der Luft reisen.

34 Holz/Osten, Feuer/Süden, Metall/Westen, Wasser/Norden, Erde/Zentrum. Es gibt aber auch Systeme mit 12, 24 oder 48 Himmelsrichtungen ...

35 Qi heißt dort Mana. Die Steine aus Papua-Neuguinea sind teils natürliche Steine, teils Steinartefakte einer unbekanntesten steinzeitlichen Kultur. Westliche Forscher teilen diese beiden Sorten auf: Nur die bearbeiteten Steine gelangen ins Museum, und man diskutiert ausführlich ihren möglichen früheren Gebrauch als Werkzeuge. Unter diesen sind wieder die am wertvollsten, die Tieren oder Menschen ähneln, also nicht als Mörser in Verwendung waren. Dabei steht es in keiner Weise fest, ob die nicht figürlichen Dinge jemals zum Gebrauch bestimmt waren. Der Versicherungswert schwankt hier enorm. Die Menschen aus Papua-Neuguinea dagegen teilen die Fundsteine und Steinartefakte nur nach ihrem magischen Gebrauch ein – einige dienen einem Fruchtbarkeitszauber, andere (weniger wertvolle) vielleicht auch böser Zauberei. Sie wunderten sich sehr darüber, dass sich die Forscher in keiner Weise für einige ihrer stärksten Steine interessierten, die eben aus westlicher Sicht nur Naturfunde waren.

36 *antje majewski: the guardian of all things that are the case, amongst others: a clay teapot in the form of a human hand, a shell, a pot made of fragrant wood, contains one black ball or two glass eyes, a buddha’s hand citron, a hedgeapple, also called osage orange, neugerriem-schneider, Berlin 2011.*

37 Zu jagen, zu baden, zu spielen, zu lachen, das heißt zu leben.

Stimmen

- O Antje Majewski
Neuigkeiten aus der Gimel-Welt
- I Antje Majewski
Entität
- II Issa Samb & Antje Majewski
Die Muschel
- III El Hadji Sy & Antje Majewski
Der Stein, die Kugel, die Augen
- IV Antje Majewski
Eine schwarze Kugel und zwei Glasaugen
Antje Majewski
Freisler
Paweł Freisler, Antje Majewski,
Simon Starling, Rasmus Nielsen und andere
Die schwarze Kugel, das Ei
Simon Starling & Superflex
e.g. The Universal Egg
- V Alejandro Jodorowsky & Antje Majewski
Die Hand, die gibt
- VI Thomas Bayrle & Antje Majewski
Madonna Maschine Rosenkranz
- VII Helke Bayrle & Antje Majewski
Die Steine, die Muscheln
Anita Eschner, Eva Kreissl,
Bernd Moser, Wolfgang Paill, Kurt Zernig
Wissenschaftliche Bewertungen der Objekte

O Neuigkeiten aus der Gimel-Welt

Antje Majewski

Stell dir vor, du befindest dich auf einer Ebene voll mit allen Dingen, die der Fall sind. Du wirst, nebst anderen Dingen, eine Buddha-Hand-Zitrone finden, die als Talisman dient; Pferde mit wallenden Mähnen am Ufer des Kaspischen Meers bei Sonnenaufgang; ein Boot auf einem Fluss; Schokoladenmühlen; eine Blumenvase mit einem Strauß Mohnblumen; einen Meteoriten aus der chinesischen Wüste; eine silberne Spinnwebe im Zentrum einer schwarzen Pyramide; ein Glas Whiskey; ein mit peruanischem Sand gefülltes Stundenglas; eine schöne Frau, die ein Kopftuch trägt; eine kleine Box mit Deckel mit der Aufschrift „Duncan, A. H., Mr., The Society for Psychic Research, 1939“; eine Gestalt, die von Stoff umhüllt wird, unter dem nur das Gesicht und eine Hand hervorschauen, beide von unheimlich blauer Hautfarbe; eine Ton-Hand, die als Teekanne dient, mit grünem Tee, der aus ihrer Fingerspitze fließt; mich; eine Milchorange; eine Serviette mit Lippenstiftflecken; einen Keuschheits-Keil; eine Muschel aus dem Meer zwischen Senegal und den Kapverdischen Inseln; ganz abgesehen von Soldaten, denen nur ein Bein geblieben ist, Cola-Flaschen, kastrierten Katzen und dem ganzen Rest.

All das liegt nun da draußen in der Sonne. Stell dir vor, dass es flach ist (das ist nur ein Trick, damit du verstehst). Wir sind jetzt in einem Gebiet namens „Flachland“. Menschen und Dinge können sich bewegen, aber nur, wenn sie sich umeinander bewegen. Sie können sich nicht emporrecken oder übereinander steigen.

Nun stell dir ein dreidimensionales Objekt vor, das diese Ebene durchquert. Es würde mit einem Bein, sagen wir, in die Flamingo-Gegend reichen, mit dem anderen in die Pinguin-Gegend. Niemand könnte sich je vorstellen, dass diese beiden Beine zu einem

mächtigen Körper gehören, der hoch über ihnen geht. Es könnte, beispielsweise, ein schwarzer Schwan von der Größe Schottlands sein.

Diese Beine könnte man als Einschusslöcher beschreiben. Die flache Welt könnte man als Aleph-Welt beschreiben. Sie ist das, was wir mit nur einem Auge sehen. Wenn du einige Augen mehr hinzufügst, die Pilgerreise nach Real de Catorce machst oder auf der Rückreise vom Mars einen Wub isst, könntest du vielleicht die Beta-Welt sehen.

ABER – du wirst nie die Gimel-Welt sehen können. Dort existieren nicht nur alle Dinge, die denkbar sind, in wie vielen Dimensionen auch immer, sondern auch all das Zeug, das unmöglich ist, kaum möglich oder höchst wahrscheinlich. Jedes Ereignis, das stattfindet, vereint Raum und Zeit in einer unendlichen Zahl von möglichen Kombinationen. Es mag ein Trost sein zu wissen, dass dich die Person, die du liebst, in der Gimel-Welt ebenfalls liebt. Aber es gibt auch eine Version, in der diese Person ein fettes Schwein ist, das anbietet, gegessen zu werden. Übrigens – das Wort „Schwein“ hat eine unendliche Zahl an Bedeutungen und wird auf unendlich viele Arten ausgesprochen. Wenn du den Schatten der Gimel-Welt erhaschst, weißt du, dass du nie sterben wirst, nur dass das leider in unserer Aleph-Welt nicht wirklich hilft.

Geräusche: Jaro Straub, Real Morning (Quatorce), Mexico 2008

Text: Edwin Abbott Abbott, Jorge Luis Borges, Adam Budak, Sebastian Cichocki, Philip K. Dick, Marcel Duchamp, Momus/Nick Currie, Amy Patton, Jim Skuldt, Ludwig Wittgenstein, Michał Wolinski.

Soundfile, 3.29 min, 2009

| Entität

Bericht über einen Besuch in der didaktischen Abteilung des Museums für angewandte Hermeneutik, Bielefeld, 11. August 2117

Antje Majewski



Kitagawa Utamaro
Schöne Frau reinigt ihre Pfeife, aus: *Meisho fukei, Bijin juni* (Berühmte Orte und zwölf Typen schöner Frauen), Holzschnitt, 1805



Alejandro Jodorowsky
Montaña Sacra - Der heilige Berg, Mexiko/USA 1973

Wir wurden in einen Saal mit bequemen Sitzgelegenheiten geführt. Die Einführung übernahm ein junger, auffallend langhaariger Mitarbeiter. Im Folgenden geben wir unsere Eindrücke und Exzerpte unserer Mitschnitte wieder.

Der Vortragende: „Auch wenn wir uns ganz in der Tradition der Schule der Annales sehen, so kann doch auch eine narrative Darstellung des Erlebens von Einzelpersonen nützlich sein, soweit sie symptomatisch für das Gesamtgeschehen sind. Wie Sie sicher wissen, wird Oral History von uns durch Visual History ergänzt, da zu Beginn des vergangenen Jahrhunderts eine Fülle von Kameras in öffentlichen und privaten Räumen installiert wurde und dieses Material einen filmartigen Zusammenschnitt vergangener Ereignisse erlaubt. Ich werde Ihnen nun einen dieser Filme zeigen. Bitte beachten Sie, dass es sich a) um von uns zusammengestelltes Material handelt, b) die Ton- und Bildqualität teilweise sehr schlecht ist und dass c) ergänzende Filme in Arbeit sind, die beispielsweise die Arbeitsweise im *Pavillon der Entität* unter Yusuf Etiman vor Augen führen werden.“

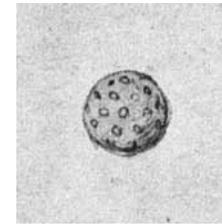
Wir mussten uns nun je zu zweit einen Visor teilen. Es war zunächst sehr ungewohnt, 2-D-Bilder ohne Geruchs- und Tastempfinden zu sehen, aber wir gewöhnten uns schnell daran.

(2024)

Wir sehen eine dunkelhaarige Frau mittleren Alters schlafend im Bett. Untertitel informieren uns darüber, dass wir uns in einem der (heute leider zerstörten) Friendship Towers befinden, im 30. Stock. Der Name der Frau ist „Mrs. Armaghan bint Bilqis“.



Piero della Francesca
Besuch der Königin von Saba bei König Salomon Fresko, San Francesco, Arezzo, um 1455



Antje Majewski
Sketch for the Outer Form of the Entity, 2009

Unter Verwendung von Leonardo da Vinci, *Mörser mit Sprenggeschossen*, aus dem *Codex Atlanticus*, 1478-1519



Markus Miessen, Ralf Pflugfelder
Dubai, 2009

Sonnenlicht fällt ins großzügige Zimmer, ihre Abdunkelung scheint nicht zu funktionieren. Sie öffnet die Augen und betrachtet sorgenvoll einige Gegenstände an den Wänden und im Raum, die dem grellen Sonnenlicht ausgesetzt sind: ein Holzschnitt von K. Utamaro (*Schöne Frau reinigt ihre Pfeife*, 1805); auf einem Tischchen eine Miniaturversion von A. Jodorowskys *Orgasmusmaschine*, die mit winzigen Wimpeln nicken und sich aufrollen kann (nach *Montaña Sacra*, 1973); gegenüber der *Besuch der Königin von Saba bei König Salomon* (um 1455) von P. della Francesca.

Zuletzt fällt ihr Blick auf die gerahmte erste Skizze der *Entität* von Antje Majewski.

Anmerkung: Diese untertitelten Artefakte, die in viel besserer Bildqualität in den Film eingefügt wurden, sind ganz offensichtlich Reproduktionen von Gegenständen aus der Sammlung des Museums für angewandte Hermeneutik und könnten tatsächlich anderes im Raum überdeckt haben. Andererseits haben wir auch aus anderen Quellen erfahren, dass man damals solche Artefakte in seinen Wohnungen aufbewahrte und sich um ihren Erhalt sorgte.

Mrs. Armaghan bint Bilqis geht ins Bad, putzt die Zähne. Dann wählt sie ihre Kleidung für den Tag aus, ein weißes Salvar Kameez, macht sich zurecht und sucht ihre Handtasche. Sie wirft ihr Handy hinein und verlässt die Wohnung. Im Aufzug telefoniert sie (*in Farsi*). Der Ton ist hier sehr schlecht, wir verstehen nur, dass sie sich Sorgen macht, ob es einen Stau geben und sie zu spät kommen könnte. Vielleicht sollte sie doch besser die Röhre nehmen.

Sie holt ihr Auto aus der Tiefgarage und fährt über die Stadtautobahn. Man hört das Radio. Sie telefoniert noch einmal kurz. Während der Fahrt sieht man DD vorbeiziehen, in historisch sehr interessanten Aufnahmen.

Sie kommt an der Jan-Wellem-Maktum-bin-Buti-Halle an, in der sich die „Kunstsammlungen“ von DD befinden. Ein Valet parkt ihr Auto, und sie folgt einem anderen Diener zu einem im Grün verborgenen Pavillon. Es ist ein herrliches Gebilde aus Libanon-Zedern, dessen biomorphe Wände teilweise mit Malachit-Kassetten verkleidet wurden. Schon an der Tür begrüßt sie einen jugendlich aussehenden Mann in einem sehr beeindruckenden Mantel (*Anmerkung: tadschikische Handarbeit, ca. 1930*) als „Mr. Pflugfelder“ in englischer Sprache. Sie betritt den Saal, in dem bereits viele kleine Gruppen von Menschen warten, sie trinken



Philip K. Dick

Joseph Beuys
Wie man dem toten
Hasen die Bilder
erklärt, 1965

alkoholfreie Getränke und haben sich um Stehtische gestellt. Seitlich ein Buffet. Der Saal ist geschmackvoll mit Blumen dekoriert. Mrs. Armaghan bint Bilqis nickt einigen Bekannten freundlich zu und begibt sich dann zu einem bärtigen Mann, den wir als den legendären Yusuf Etiman identifizieren konnten, den ersten Direktor des *Pavillons der Entität*, der sofort mit seiner Rede beginnt.

(In englischer Sprache, hier in unserer Übersetzung):

Yusuf Etiman spricht in allgemeinen Worten über die Freude, die er an diesem Tag empfindet. Er dankt Mrs. Armaghan bint Bilqis für ihren äußerst großzügigen finanziellen Beitrag, ohne den die Entwicklung der *Entität* wie die Errichtung des Pavillons nicht denkbar gewesen wäre, und übergibt ihr das Wort.

Mrs. Armaghan bint Bilqis dankt ihm ihrerseits und betont, dass ihr Beitrag nur einen Teil darstellt, man aber auch Dubai Düsseldorf sehr dankbar für das Vertrauen sein müsse, mit dem die Partnerstädte den Baugrund und die Anbindung an die partnerstädtischen „Kunstsammlungen“ zur Verfügung gestellt hätten.

„Was wird die Rolle der Kunst in der Zukunft sein?“, fragt sie das Publikum. „Durch viele klassische Science-Fiction-Szenarien geistert die Furcht vor einer bis ins Letzte durchgestalteten Welt, in der die Menschen in einem aseptischen künstlichen Paradies zum willenlosen Konsumenten degradiert werden – ein Szenario, dem ein künftiges Dubai Düsseldorf nicht unähnlich sein könnte. Der Wille zur Menschlichkeit kleidet sich in diesen Geschichten in den Wunsch nach dem Schädlichen, alkoholischen Exzessen und Zigaretten; oder auch, wie bei P. K. Dick, in die Gestalt des Wilbur Mercer, der in einer virtuellen Welt endlos und schmerzhaft mit Steinen beworfen wird und damit in den Menschen das Gefühl der Empathie lebendig hält.“

Das westliche Museum hat immer wieder Künstler gefördert, die eine Katharsisfunktion auf sich nehmen und exemplarisch das verdrängte Andere sichtbar machen, in Düsseldorf beispielsweise Joseph Beuys.

In Zukunft wird es den Wunsch nach einer abstrakten Kunst geben, die in sich das nicht konsumierbare oder anwendbare Wissen konzentriert: abstoßende, organische Objekte, die Vergänglichkeit, Tod und Perversion bannen, ähnlich den technologischen Reliquiaren von Paul Thek.

Paul Thek
Rundfahrt
(aus der Serie
Technological
Reliquaries), 1964Antje Majewski
The Donation
(2024), 2009

Ich darf Ihnen nun die Künstlerin Antje Majewski vorstellen, die in Zusammenarbeit mit der Biotechnologiefirma MEL ein gänzlich neuartiges Kunstwerk entwickelt hat.“

Antje Majewski dankt der Sammlerin für die finanzielle Unterstützung ihres Projekts. Sie führt aus:

„Die Besonderheit dieses neuen, von uns entwickelten Lebewesens ist es, weder Sinnes- oder Fortpflanzungsorgane noch Fortbewegungsmittel und auch kein zentrales Nervensystem zu besitzen. Der Organismus ist Leben im abstrakten Sinn. Da er sich nicht fortbewegt, ist sein Energieverbrauch so niedrig, dass sein Stoffwechsel extrem langsam ist. Er kann weder aufnehmen noch ausscheiden und lebt von sich selbst, bis sein Inneres aufgebraucht ist und eine trockene Hülle zurückbleibt. Diesem Kunstwerk gelingt die absolute Selbstreferenzialität, die sich die konkrete Kunst immer gewünscht hat. Es ist im muslimischen Kulturkreis akzeptabel, da es nichts abbildet – es ist einfach nur. Gleichzeitig führt es in die sterile Welt des Museums aber einen organischen Rest ein, den man wie Sexualorgane oder Verdauungsreste nicht gern wahrnehmen möchte, weil er besonders olfaktorisch dem Menschen fremd und damit unschön ist. Zudem ist seine einzige Tätigkeit das Sich-selbst-Verdauen und damit ein extrem verlangsamtes Sterben.“

Mrs. Armaghan bint Bilqis ergreift nun wieder das Wort und erklärt, was sie an dem Projekt so fasziniert:

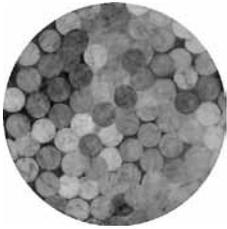
„Das zukünftige Kunstwerk erinnert an die Vergänglichkeit, und es ruft nach anfänglicher Abscheu Empathie hervor. Es kann damit als Kunst kultur- und religionsübergreifend ethisch wirksam werden. Im Kant'schen Sinne wirft es uns auf uns selbst als Menschen zurück und wirkt damit gemeinschaftsfördernd, indem es in uns eine neue Begeisterung über unsere zugegebenermaßen beschränkten körperlichen und geistigen Fähigkeiten erweckt.“

Mrs. Armaghan bint Bilqis greift nun in eine Plastikbox und holt ein rundliches Objekt hervor. Seine Oberfläche leuchtet in funkelnden Grün- bis Orangetönen. Sie übergibt es Yusuf Etiman, der es vorsichtig und liebevoll empfängt. Einige der Umstehenden, wohl andere Förderer oder Assistenten, beugen sich interessiert vor, um sich bald darauf angeekelt abzuwenden. Alle Anwesenden klatschen.

Ende des Films.



Markus Miessen,
Ralf Pflugfelder
Kunsthalle Dubai,
2009



Antje Majewski
Decorative Element
That Once Adorned
a Passage Leading
to the Shrine
(2101), 2009

Die Reaktion der umstehenden Personen blieb uns zunächst unverständlich, bis uns der Mitarbeiter des Museums für angewandte Hermeneutik erklärte, dass das Objekt vielfältigen, übereinstimmenden historischen Quellen zufolge einen fast unerträglichen Geruch verströmte.

Er fuhr nun mit seinen Erläuterungen fort, die er ab und zu mit Vidisnaps bebilderte.

Der Vortragende: „Es würde unseren Zeitrahmen sprengen, wollte ich auf die folgenden Ereignisse ebenso detailliert eingehen. Aus der Entstehungszeit der *Entität* besitzen wir leider keine Dokumente von Antje Majewski oder dem Biotechlabor MEL, wir hoffen aber, Ihnen die ursprünglichen Intentionen der Mitwirkenden, die zur Erzeugung und Präsentation der *Entität* führten, näher gebracht zu haben.

(2056)

Hier sehen sie nun eine Aufnahme aus dem Jahr 2056. (*Vidisnap*) Dubai und Düsseldorf haben nach Entwürfen der Architekten Pflugfelder und Miessen, die sich weit von den idyllischen Anfängen des *Entitäts*-Pavillons entfernt haben, identische Kunsthallen gebaut, die eine kultische Verehrung der *Entität* erlauben. Längst dient der Organismus, der merklich geschrumpft ist und Falten bekommen hat (*Vidisnap*), nicht mehr der Selbstreflexion und der Erweckung abstrakter Empathie, sondern staatsgesteuert nationalistischen Gefühlen, denn nur Dubai und Düsseldorf besitzen die *Entität*. Nicht wenige beten das Objekt auch unverhohlen an und versuchen, mit einem Zipfel ihrer Kleider den Schrein zu berühren. (*Vidisnap*)

(2101)

Nach den katastrophalen Ereignissen um die Jahrhundertwende wurden die Kunsthallen Dubais und Düsseldorfs zerstört.

Dieses Vidisnap stammt aus dem Jahr 2101. Es wurde von einem Touristen zufällig in einem Gemüseladen aufgenommen, dessen Besitzer sich wohl an der Plünderung der Kunsthalle Düsseldorf beteiligt hatte. Bei der runden Scheibe handelt es sich um ein Dekorelement, das früher den Zugang zum Schrein schmückte. Die Oberfläche ist schmutzig, leuchtet aber immer noch in den Farben der *Entität*. Dahinter befindet sich ein Glaskubus auf dem Boden, in ihm ein kleines rundes Ding, einer verschrumpelten



Antje Majewski
Entity (2101), 2009

Frucht ähnelnd. Es ist die tote *Entität*, die sich durch Aufzehrung selbst mumifiziert hat.“

An dieser Stelle wurde einigen von uns übel und wir mussten die Toilette aufsuchen. Andere weinten.

Wir können Ihnen den Besuch des Museums für angewandte Hermeneutik sehr empfehlen, er hat zwar heftige, aber doch auch kathartische Gefühle in uns ausgelöst, und wir sind dem Museum für seine historischen Forschungen sehr zu Dank verpflichtet.

Modelle: Mathieu Malouf, Ralf Pflugfelder, Heji Shin, Oliver Helbig, Yusuf Etiman, Solmaz Shahbazi, Jana Petersen, Delia Gonzalez, Michael Waller, Julia Majewski, Zille Homma Hamid
Kostüme: Antje Majewski, Ayzit Bostan
Architektorentwurf: Ralf Pflugfelder/nOffice
Assistenz: Katrin Vellrath

II Die Muschel

Gespräch zwischen Issa Samb und Antje Majewski,
Dakar 2010



Im Hof von Issa Samb, im Zentrum von Dakar. In der Mitte steht ein enormer Baum, von dem Fäden über den ganzen Hof zu den umliegenden Gebäuden gesponnen sind. Die Fäden kreuzen und verknüpfen sich, und Hunderte von Objekten hängen daran: Kleider, alte Fotos, Puppen und die verschiedensten verknöteten Dinge. Außerdem stehen Skulpturen oder Assemblagen in den Ecken. Alles ist mit Staub bedeckt. In den Arkaden, die den Hof umschließen, befinden sich, Bilder und andere Überreste der Aktivitäten der Gruppe „Laboratoire Agit’ Art“.

Issa Samb fegt sehr langsam den Hof und bildet Haufen aus den großen Blättern, die die ganze Zeit über langsam niedersegeln. Ich sitze mit Abdou Bâ auf den alten Sesseln unter dem Baum. Fast jeden Tag kommen hier Freunde vorbei und bleiben oft stundenlang sitzen, um mit Issa Samb zu sprechen. Abdou Bâ ist ein langjähriger Freund von Issa Samb und ebenfalls Mitglied des „Laboratoire Agit’ Art“. Schließlich stellt Issa Samb den Besen beiseite und setzt sich zu uns.

AM: Gut. Hat Abdou erzählt, warum ich hierhergekommen bin?

IS: Ja, erzählen Sie – ich höre Ihnen zu.

AM: Ich bin gekommen, weil ich Objekte besitze, die ich an verschiedenen Orten gefunden habe.

IS: Ja.

AM: Da gibt es Objekte, die ich in China gefunden habe.

IS: Ja.

AM: Ein Objekt kommt aus Paris, stammt aber aus Marokko. Es sind alles Gegenstände, die mit der Natur zu tun haben. Entweder sind sie natürlich oder sie imitieren Natur. Ich habe das Gefühl, dass es in diesen Objekten so etwas wie eine Kraft gibt – eine gewisse Art von Magie, die ich nicht verstehe, die ich nicht lesen



Issa Samb im Gespräch

kann. Ich bin sehr glücklich, dass Clementine mich hierher gebracht hat, weil ich eurer Unterhaltung neulich zugehört habe. Sie sagten, dass es einen Sinn in den Objekten gibt, den man ein-knoten kann, und auch wieder –

IS: Entknoten –

AM: Die Knoten wieder öffnen. Und das ist meine Frage. Befindet sich in meinen Objekten bereits etwas, das ich nicht verstehe? Ist es für jemand anderen, wie zum Beispiel Sie, möglich, das zu verstehen – oder ist es etwas, das uns vollkommen unbekannt bleibt? Und ist es wirklich nur etwas, das wir hineininterpretieren, das von unserer Interpretation des kulturellen Kontextes abhängt – oder gibt es in den Objekten etwas, das vollkommen anders ist als wir?

IS: Auf jeden Fall kann man sagen: Sobald Sie sich eines Objekts bemächtigen, sobald Ihnen ein Objekt zugekommen ist oder Sie selbst sich durch irgendein Fluidum zu einem Objekt hingezogen fühlen, und Sie das Gefühl haben, dass es das Objekt selbst ist, das Sie anzieht –

AM: Ja, genau.

IS: Ja, sodass Sie zu ihm hingehen, es ergreifen – dann ist das bereits ein Wort.

Dann ist das bereits ein Wort.

Ist es nun notwendig zu wissen, ob es Sie selbst sind, die einen Blick auf das Objekt haben – etwas in Ihrem Inneren – eine gewisse Innerlichkeit, die Sie zum Objekt drängt – oder ist es so, dass das Objekt eine eigene Energie enthält, seine eigene, die in Bezug steht zu derselben Energie, die auch in Ihnen ist, die

außerhalb von Ihnen tätig ist – außerhalb sowohl von Ihnen selbst als auch vom Objekt –

AM: Ja!

IS: All das ist möglich. Es ist eine Frage.

Es gibt immer mehrere Möglichkeiten der Annäherung in Bezug auf ein Objekt, das sich in unserem Besitz befindet. Immer.

Sobald sich das Objekt in unserem Besitz befindet, werden wir uns auf eindeutige Weise bewusst, dass es eine Beziehung gibt zwischen diesem Objekt und uns selbst. Sobald wir wissen wollen, was für eine Beziehung das ist, fangen wir an, uns über uns selbst zu befragen, und über die Anziehung, die auf unser eigenes Inneres ausgeübt wird – die uns zum Objekt hingezogen hat. Oder über die Beziehung, die zwischen uns selbst, dem Objekt und den Händen bestehen könnte, aus denen dieses Objekt kommt.

AM: Den Händen?

IS: Den Händen. Stellen wir uns zum Beispiel vor, das Objekt sei ein Geschenk.

AM: Einverstanden.

IS: Stellen wir uns vor, es sei ein Geschenk. Das ist eine Hand. Du übergibst das Geschenk in eine Hand.

AM: Ja.

IS: Das Geschenk nimmt einen Sinn an, hat Sinn.

AM: Ja.

IS: Aber ist es nun das, von dem wir denken, dass das Objekt es sagt, das uns hilft, eine Beziehung herzustellen? Oder ist es der Sinn, den wir selbst dem Objekt geben, der dem Objekt einen Sinn gibt? Oder befindet sich der Sinn des Objekts in den Händen desjenigen, der es gewählt und in unsere Hände gegeben hat?

AM: Ja.

IS: Das ist die Frage, die sich auf diesen drei Achsen bewegen kann. In einer solchen Situation schreibe ich mich sofort ein in die Suche, in eine Recherche nach dem Wort des Objekts durch und für es selbst. Nach dem, was das Objekt sagt. Sagt. Was das Objekt sagt.

Wenn das hier zum Beispiel ein Objekt ist, das aus China zu uns gekommen ist, wie Sie sagen – selbst wenn wir eine Vorstellung davon, einen Blick auf das Objekt hätten, dann ist es trotzdem notwendig, um unseren eigenen Blick auf das Objekt besser zu verstehen, dass man die Bedeutung des Objekts in Bezug auf den Ort seiner Herkunft tiefer ergründet, da es ein kulturelles, sozialisiertes Objekt ist.

AM: Deshalb wollte ich auch nicht mit afrikanischen Objekten hierher kommen. Ich habe kein einziges afrikanisches Objekt. Denn das, was mich letztlich interessiert, ist die Frage, ob es eine Bedeutung oder einen Sinn außerhalb des Kulturellen gibt. Denn

die Dinge, die ich in China gekauft habe, verstehe ich als Europäerin nicht und werde sie nie in ihrem kulturellen Kontext verstehen. Selbst wenn die Person, die mir die Objekte verkauft hat, sie mir erklärt, werde ich nicht wirklich verstehen, was sie sagen. Weil ich in dieser Kultur nicht gelebt habe. Nein – deshalb fehlen den Wörtern alle feineren und weiteren Bezüge.

IS: Das ist nicht das Wesentliche, sondern einfach nur ein Teil des Wesentlichen. Was zu Beginn dieser ganzen Durchquerung wichtig sein wird, das ist der Sinn, die Existenz, die Funktion, die Sie selbst nun diesem Objekt geben werden. Wenn Sie ihm einen Sinn geben werden, vielleicht einen neuen Sinn, ist es nicht ausgeschlossen, dass Sie sich der kulturellen Bedeutung bewusst sein werden, die das Volk oder das Individuum, oder die Kultur, die es hervorgebracht hat, ihm als soziale Funktion gegeben hat. Nehmen wir an, es seien Zinnsoldaten oder Buddhas – es gibt eine ganze kulturelle Polysemie, eine ganze Möglichkeit, die Ihnen angeboten wird. In jedem Fall ist es heute sehr, sehr wichtig, in Bezug auf die Objekte und ihre Zirkulation, für das Verständnis der Völker und der Kulturen, dass jedes Objekt, das aus einem Land importiert wurde, um es in ein anderes Land, in eine Hand, in einen Sektor, auf einen Boden, dann auf einen anderen Boden zu bringen, dass es als durch eine ganze Geschichte aufgeladenes betrachtet wird. Die Geschichte des Individuums, das das Objekt hergestellt hat – wenn es ein fabriziertes Objekt ist – oder die Geschichte der Völker, oder der Naturen des Landes oder des Raums, aus dem dieses Objekt zu uns gekommen ist, falls es nicht in seiner Herstellung die Hand des Menschen kennengelernt hat. Jeder Meteorit sagt etwas. Er sagt etwas über die Natur und über die ganze Geschichte der Natur. Jeder. Jedes Blatt, das in diesen Garten hier fällt, das aus der Situation eines Objekts, das ein natürliches Blatt ist, zu einem Objekt wird, das sich von hier nach da bewegt, nimmt in diesem Garten eine Position ein, die an der Definition des Gesamten hier teilnehmen wird.

AM: Ja.

IS: Und über dies hier hinaus an der Halbinsel von Dakar, und darüber hinaus am Kontinent, und über den Kontinent hinaus an der ganzen Welt. Es ist nicht eine Frage der Interaktivität, es ist nicht einmal eine Frage der Interferenz, es eine Frage nach der Beziehung des Lebendigen zueinander.

AM: Ja.

IS: Des Lebendigen, das heute auf unerklärliche Art miteinander verbunden ist. Und ich glaube, dass die Objekte einfach kommen, um den Menschen zu helfen, besser zu verstehen. Besser zu verstehen. Ihr Objekt, woher es auch kommt, dieses Objekt aus China trägt ganz China in sich. Selbst das unscheinbarste Objekt trägt



ganz China in sich. Also besitzen Sie in Ihren Händen alle möglichen und vorstellbaren Wege der Kenntnis von China und darüber hinaus ... Jetzt können Sie in die Details gehen.

AM: Ich habe noch zwei Fragen. Sie sagen, dass ein Blatt, das hier fällt, die Beziehungen nicht nur innerhalb dieses Hofes verändert, sondern letztendlich die der ganzen Welt.

IS: Selbstverständlich.

AM: Ich habe bemerkt, dass jedes Mal, wenn ich hierher komme, die Gegenstände ihren Ort gewechselt haben. Und manchmal hat das gesamte Ensemble für mich wirklich seinen Sinn verändert.

Zum Beispiel in dieser Ecke dort –

IS: Ja –

AM: Da gab es am ersten Tag eine Skulptur mit einem Kopf mit – wie heißt das?

Abdou: Mit Nägeln.

AM: Mit Nägeln. Und das wurde dann zur Skulptur eines Menschen. Am nächsten Tag war der Kopf verschwunden und es war etwas anderes.

IS: Ja.

AM: Eines Tages lag eine Skulptur auf der Erde, und es war wie ein Begräbnis. Und am nächsten Tag stand sie aufrecht.

Also frage ich mich: Wenn Sie die Ordnung hier in diesem Hof verändern – was verändert das in der Welt?

IS: Das ist ein natürlicher kreativer Prozess. Jeden Tag, den Gott macht ... Jedes Mal, wenn ein Mensch ein Objekt von einem Ort an einen anderen bewegt, nimmt er an der Veränderung der Welt teil. An der Ordnung. Auf welcher Ebene, an welchem Ort auch immer. Es gibt kein Wesen, das nicht in seiner Bewegung, oder seinen täglichen Aktivitäten – um nicht zu sagen, an der Veränderung, das ist konnotiert – aber an der Evolution der Welt teilnimmt, an der Bewegung, der Bewegung der Welt.

AM: Ja.

IS: Denn in Wahrheit wären diejenigen, die denken, dass die Welt sich immer um dieselbe Achse dreht, gut beraten, diese Theorie zu relativieren, denn alles dreht sich die ganze Zeit um dieselbe Achse. Die Welt hatte einen Anfang und hat sich entwickelt, und die Menschen müssen an ihrem Gang teilnehmen und sie voranbringen bis an ihr Ende. Und wenn ein Blatt im Frühjahr fällt, zeigt es nicht nur die Jahreszeiten an. Wenn wir den Kopf dieser Skulptur dort versetzen, dann hat sich hier auf dem Hof ein Ereignis abgespielt, und was hier aktiviert wurde, musste dem Objekt einen Kopf geben, einen Kopf mit Nägeln – auf das andere Objekt aus Eisen mit dem Körper ganz aus Stein, einen Kopf. Einen Kopf. Dieser Zyklus, das bedeutet, eine andere Stufe zu erreichen. Indem man einer täglichen Aktivität und Schöpfung nachgeht.



Der Mensch ist also Schöpfer von Natur aus. Der Künstler, das ist ein kleiner Beruf, ein bürgerlicher Beruf, aber der Mensch – die Schöpfung – der Künstler, das sind alle Menschen, alle menschlichen Wesen, die jeden Tag etwas tun, im alten Sinn der Entwicklung – ich bevorzuge der Selbstentfaltung – seiner selbst, der Gemeinschaft, und darüber hinaus der ganzen Menschheit.

AM: Ich habe noch eine eher persönliche Frage. Wenn ich Kunst mache, habe ich den Eindruck, dass das nicht zu hundert Prozent von mir abhängt. Ich habe eher den Eindruck, dass etwas mich durchquert, dass ich eher das Mittel bin –

IS: Sie sind nicht einfach nur ein Mittler, sondern ein Medium, Sie sind kein Fährmann, Sie sind das Mittel, durch das sich etwas Höheres ausdrückt. Sie sind vielleicht sogar ein Werkzeug.

AM: Ja, so ist das.

IS: Das muss man akzeptieren. Derjenige, der das akzeptiert, die Künstler, die das akzeptieren, haben gute Voraussetzungen, um Kunstwerke zu schaffen.

AM: Ja, das stimmt. Ich habe den Eindruck, dass ich mich in diese Richtung bewege, aber man muss wirklich viel Wollen hinter sich lassen.

IS: Hm hm.

AM: Und hierher zu kommen war auch so eine Geschichte, die eher durch mich durchgegangen ist, als dass ich sie geschaffen habe, wenn Sie mich richtig verstehen ...

IS: Der Mensch muss natürlich seine Vergangenheit erschaffen, um sich in die Zukunft projizieren zu können.

AM: Ja.

IS: Sie erschaffen. Wie die Schlange sich häutet. Man muss sich nicht auflösen, aber man muss seine Vergangenheit erschaffen. Man muss das annehmen, wie es ist, und wenn man ein Künstler ist, den Prozess seiner Transformation bearbeiten, denn durch diese Transformation wird die Zukunft geboren. Es ist die Metapsychose, diese Metamorphose oder diese Meta- oder vielmehr: Transmutation. Alle müssen mutieren. Vor allem diejenigen, die erschaffen, müssen das akzeptieren. Da alles durch kulturelle, sozialisierte Objekte geschieht, haben sie einen Weg gewählt; sicher einen schwierigen, komplexen Weg, aber vielleicht einen der besten Wege, denn er erlaubt das Verständnis des Anderen. Er setzt uns frei, er gibt uns eine Haltung zur Welt, die uns sagt: Ah, wir, wir sind nicht allein auf der Welt.

AM: Ja.

IS: Ah – ich, die ich dachte, ich sei die einzige Tochter meiner Mutter, sieh da, mir wird klar, dass mein Vater vielmehr die Mutter meines Vaters ist, und so weiter. Und die Objekte, das lässt viele Dinge zu ... aber man braucht Respekt, und das ist das

Schwierigste, vor allem aus einer okzidentalen Perspektive, das Objekt an sich zu betrachten; ihm eine andere energetische Aufladung zuzuerkennen als eine zu oberflächliche oder diejenige, die die Maschine gibt. Denn man weiß, dass es zufällig ist, dass man diesem Stein diese Energie, dieses Wort, diese Kraft nicht zuerkennen möchte – ohne sich einem Gott, dem einzigen Schöpfer, gegenüber zu sehen. Und selbst mit dem Tod Gottes wollen die maschinistischen oder industriellen Zivilisationen nicht so weit gehen. Denn sofort steht man wieder dem einzigen Schöpfer gegenüber. Was dich wieder in eine ganze Polysemie führt. Man würde gern den Objekten einen neuen Sinn geben, verschiedene Bedeutungen, man hätte gern, dass es verschiedene Bedeutungen gibt. Das ist immer noch die Weigerung zu akzeptieren, dass es über die Bedeutung hinaus, die wir selbst oder die Völker den kulturellen sozialisierten Objekten geben, einen Sinn gibt, den diejenigen Objekte sich selbst geben, die wir nicht erschaffen haben. Aber man muss den Mut haben, diese Schwelle zu überschreiten. Anzuerkennen, dass man darüber hinaus selbst das Objekt aufladen kann, das Objekt bereits in sich eine Kraft besitzt, ein Leben, das etwas bedeutet – unabhängig von unserem Willen, unseren Bedürfnissen, unseren Wünschen, unseren ästhetisierenden Sorgen, von unserem Willen, es die Richtung nehmen zu lassen, die wir ihm vorzeichnen.

Deshalb bleiben sie an ihrem Ort, wenn wir sie an ihrem Ort lassen. Aber da wir das wissen, muss man ihnen nun helfen, ihren Ort zu verlassen. Wenn wir diesem Objekt da nicht helfen, sich von einem Ort zum anderen zu bewegen, dann kann es das nicht von selbst tun, und der allmächtigste Wind könnte es nicht vom Boden aufheben. Und das stärkste Feuer könnte es nicht verbrennen, denn selbst wenn das, was da ist, bis auf die Asche verbrennt ... Das bringt uns wieder zu einer Diskussion, die es immer noch zwischen Kreationisten und Materialisten gibt. Aber das sind Debatten der Arrière-Garde.

Die zeitgenössischen Künstler – diejenigen, die schon ihre Vergangenheit kennen, diejenigen, die wissen, dass sie schon so verspätet sind in Bezug auf ihre Vergangenheit und noch mehr verspätet in Bezug auf ihre Zukunft, denn sie erwarten eine Zukunft, die sie selbst erschaffen müssen – sie befinden sich in einer Situation, in der sie sich bis heute weigern, das, was das Objekt ist, auf dem einfachsten Weg zu behandeln, dem Weg seines eigenen Körpers, der Inkorporierung, der Entkörperlichung, um die Materie zu begreifen, ihre Behandlung ... Wenn man das Objekt als etwas betrachtet, das der Händler Ihnen verkauft, dann hören wir enorm viele Worte. Aber das ist der Händler, der spricht, selbst im Namen der Wissenschaft. Ok, er improvisiert vielleicht ein

bisschen, gibt dem Objekt andere Botschaften, andere Codes über die hinaus, die der Schöpfer dieses Objekts ihm ursprünglich gegeben hat. Je öfter sich das Objekt von Hand zu Hand bewegt, desto weniger wird es aufgeladen sein, desto mehr entlädt es sich, als Koffer, als Objekt, das den Sinn der Geschichte in sich trägt von all den Händen, all den Völkern, von allen Blicken, von allem Raum. Nehmen wir an, dass Sie hier alle Ihre Objekte hinstellen, dann wird das hier einen Sinn annehmen, das wird an den Dingen hier teilhaben, bis ins Herz des Objekts hinein. Unausweichlich. Und wohin Sie es auch stellen werden, in Ihr Atelier, in eine Wohnung, in eine Straße, oder es irgendwo auf einem Bahnhof verlieren, dann wird das Objekt in seinem Sinn die Geschichte dieses Landes mit sich ziehen, die Geschichte der Männer dieses Landes, der Frauen dieses Landes. Eine Geschichte der Vögel, die bald auf die Reise gehen und die vielleicht vor ihm oder nach ihm dieselbe Flugbahn beschreiben. Das ist normal. – Ja.

AM: Und wenn man das Objekt bewegt, dann sagen Sie, dass es diese ganze Geschichte mit sich zieht, ja?

IS: Ja.

AM: Andererseits verliert es nicht auch – wie soll ich sagen? Mir schien es, wenn ich das Objekt mehrere Male bewegte, aus China in meine Wohnung, von meiner Wohnung ins Atelier – ich habe sie sogar auf die Straße gebracht –

IS: Ja.

AM: Ich hatte sie auf der Straße vor meinem Haus, ich habe sie in Winkeln dort versteckt – und indem ich sie dann aus Deutschland hierher gebracht habe – ich sagte zu einem Freund, es ist ein bisschen wie eine Waschmaschine, eine Waschmaschine, die es vom Sinn reinigt –

IS: Reinigt?

AM: Das Objekt reinigt, sodass es sich zum Schluss mehr und mehr vom Sinn löst, den es hatte –

IS: Ursprünglich –

AM: Und das hilft mir, herauszufinden, ob das Objekt sich schließlich seines Sinnes entleert – und ob mich das einem stummen Sinn näher bringen kann, der im Objekt selbst ist, wie Sie es vorher gesagt haben – und dieser stumme Sinn ist definitiv kein Wort unserer Sprache ...

IS: Dass das Objekt stumm ist, wer sagt das? Das sind Sie. Sie sind es, die entschieden haben, dass das Objekt nicht spricht, nicht artikuliert, nichts sagt. Aber wenn das alles wahr ist, warum müssen wir dann Gegenstände in unserem Leben mitschleppen? Warum muss man eine Sandale behalten, die man besaß, seit man vierzehn Jahre alt war? Warum behalten wir die Sandalen unserer vierzehn Jahre? Weil sie nicht mehr sprechen? Und nie-

mals gesprochen haben? Nein, sie sprechen. Die Objekte sprechen. Aber sie sprechen ihre Sprache.

AM: Ja.

IS: Die Objekte sprechen ihre Sprache. Der Wind spricht. Der Wind spricht seine Sprache. Die Vögel sprechen. Sie sprechen ihre Sprache. –

Aber gut. Ich glaube, dass ein Objekt, das in China geboren wurde, das eine Reise von China nach Europa gemacht hat, von Europa nach Afrika, und von Afrika nach Europa – von diesem Objekt kann man nicht sagen, es sei sinnlos. Auch wenn man ihm gern den Sinn nehmen würde, es ent-sinnen würde – erlauben Sie den Ausdruck – auch wenn man das wollte, könnte man es nicht; oder wenn man es täte, dann hätte man eine zufällige, wissenschaftlich unzulässige Entscheidung getroffen. Oder wenn man es einfach für die intellektuellen Zirkel täte oder aus einem ästhetischen Snobismus welcher Art auch immer heraus – dann würde man etwas sehr Faschistisches und Gefährliches tun.

AM: Warum?

IS: Weil man durch das Objekt die Kultur des anderen negieren würde. Das ist schrecklich. Man würde seine ganze Aufladung negieren. Denn jedes kleine Objekt – selbst diejenigen, die gleich wieder kaputt gehen – denn was von dem, was in China, Japan oder Europa serienmäßig hergestellt und vom Händler verkauft wird, würde nicht schnell kaputt gehen – trägt in sich ganz China und darüber hinaus die ganze Menschheit. Das Problem ist also nicht, dass das Objekt schnell kaputt geht; das Problem ist, dass dieses Objekt, das schnell kaputt geht und aus China kommt – welchen Moment der Geschichte Chinas bringt es mit sich? Den Moment, in dem China eine neue Richtung auf dem Weg des Kapitalismus einschlägt, im Angesicht einer Globalisierung, die nicht die höfliche Konkurrenz der Katzbuckler erlaubt, die Geschichten der netten Leute. Es ist eine wilde Konkurrenz. Ein Objekt muss schnell bereit, schnell auf dem Markt sein. Und man muss schnell hingehen und es dort verkaufen, es muss schnell kaputt gehen, damit man schnell wieder verkaufen kann, man muss, man muss, man muss Geld verdienen ... Dieses Objekt da trägt Sinn in sich. Es informiert uns über die ideologische Situation nicht nur in China, sondern des globalisierten Systems der Welt, der Globalisierung. Die Globalisierung als die herrschende Ideologie der heutigen Welt.

AM: Als ich gesagt habe, dass ich kein afrikanisches Objekt hätte, da habe ich ein Objekt vergessen. Das ist für mich allerdings afrikanisch und zugleich ein natürliches Objekt, ich habe wirklich nicht daran gedacht – ich werde es Ihnen zeigen ...

IS: Wie Sie wollen!

AM: Also, es ist dieses hier.

Ich packe die Muschel aus und zeige sie. Abdou Bâ übernimmt die Kamera und filmt im Folgenden vor allem mich.

IS: Leg das auf den Tisch und bring es in Beziehung zu dem Objekt, das aus China zu dir gekommen ist.

AM: Gut.

Ich lege den Meteoriten auf den Tisch.

IS: Du bringst sie in Beziehung. Jetzt. Hast du sie in Beziehung gebracht?

AM: Ja, aber es gibt –

IS: Was?

AM: Es gibt noch ein Objekt aus China.

Ich lege die Buddha-Hand auf den Tisch.

IS: Gut. Bring sie in Beziehung. Jetzt. Das Objekt, das aus Afrika kommt, öffne es und lege es an dein Ohr. Das Rechte. Das Objekt, das zu dir aus Afrika kommt. Du öffnest es.

AM: Ja.

IS: Lege es auf dein linkes Ohr. Hör ihm zu.

AM: Ja, ich höre das Meer. Ich hatte so eine Muschel als Kind.

IS: Rede, rede, rede, rede, rede.

AM: Mein Vater hatte sie mitgebracht, und ich liebte es, dem Meer zuzuhören.

IS: Rede, rede, nimm dir viel Zeit. Hör ihm zu. Rede ... rede mit lauter Stimme! Rede, man hört dir zu. Rede.

AM: Ja, aber das – das ist das Meer, und das Meer habe ich immer sehr geliebt.

IS: Rede, rede.

AM: Und es spricht ganz leicht zu mir –

IS: Rede. Sag, was es dir sagt. Erzähle.

AM: Es sagt mir etwas Beruhigendes.

IS: Erzähle es.

AM: Beruhigend, aber gleichzeitig ist es ein bisschen – es ist abgetrennt, entfernt.

IS: Erzähle.

AM: Es hat nichts mit uns zu tun – es ist wie ... das Meer ist immer da und es gibt nicht wirklich ... Es ist beruhigend, weil es sich nicht ändert. Die Details haben keinerlei Bedeutung. All die Fische – da ... Ja, es gibt dort Fische, es gibt die ganzen Tiere des Meeres, die sich in verschiedene Richtungen bewegen, ja? Die das

Meer durchqueren oder sich in großen Gruppen zusammenfinden – und sie sind wirklich so viele, dass man sie nicht zählen kann.

IS: Es ist nicht nötig, sie zu zählen, aber erzähle, was sie sagen.
– Niemand wird sie je zählen können, aber du wirst erzählen, was sie dir sagen, diese Schwärme von Fischen.

AM: Gut, sie sagen, dass sie schon viel länger da waren als wir ... dass sie sich mit Leichtigkeit bewegen ... im Wasser ...

IS: Sind es viele? Siehst du sie? – Siehst du, wie sie sich bewegen?

AM: Was?

IS: Siehst du, wie sie sich bewegen?

AM: Sie bewegen sich – ja, es ist so, sie bewegen sich so, und dann so, so, nicht? (Zeigt mit den Händen.) Sie machen sehr schnelle Bewegungen, dann ändern sie die Richtung, sie gehen in diese Richtung da, sie bewegen sich in großen Gruppen ...

IS: Rede darüber, rede darüber! Rede über das, was du siehst!

AM: Ja. Sie haben Farben, die für uns sehr geheimnisvoll sind. Es gibt dort Fische, die sind durchsichtig, man kann das kleine Skelett darin sehen ... Und es gibt sehr große Fische, es gibt das alles. Und alles bewegt sich mit einer Leichtigkeit, die wir nicht kennen, weil wir hier mit unserem Gewicht sind, unserem Körper auf der Erde, und auf zwei Beinen laufen müssen, mit Langsamkeit wegen der Schwerkraft.

Und das, was ich höre, das ist auch der Wind, nicht nur das Meer. Es ist der Wind, der diese enorme, riesige Oberfläche des Meeres überquert und fast nichts darauf findet, denn es gibt zwar die Wellen, aber außer den Wellen ist es doch sehr einförmig. Es gibt all diese kleinen Bewegungen der Wellen, es gibt große Wellen, kleine Wellen, aber es gibt keine Verschiedenheit der Materialien wie hier auf der Erde. Also, die ganze Verschiedenheit des Meeres ist innen versteckt. Und für uns ist sie nicht sichtbar. Heute kann man mit Instrumenten dort hineintauchen, aber normalerweise war das für den Menschen ein physisch verbotenes Terrain, und ich glaube, dass es in vielen Kulturen auch kulturell verboten war. In den Ländern, in denen es Fischer gibt, liebt man das Schwimmen nicht sehr.

IS: Ja?

AM: Und ich liebe es zu schwimmen, ich habe es immer geliebt, im Wasser zu schwimmen, denn das gibt mir das Gefühl, leicht zu sein und mich ein bisschen zu verlieren. Mich leichter bewegen zu können.

IS: Ja?

AM: Und ich habe es immer geliebt – aber mit all dem berührt man nur den Rand des Meeres! Man ist schließlich, im Vergleich zu dieser enormen Weite –

IS: Ja ...

Antje Majewski

*La coquille. Conversation
entre Issa Samb et Antje
Majewski. Dakar 2010,
2010 (Videostill)*



AM: ... des Meeres, man berührt nur den –

IS: – den Rand –

AM: – den kleinsten Rand, wenn man sich dort hineinwirft.

IS: Ja ...

AM: Das ist, als würde man nur den Zehennagel von einem enormen Organismus berühren.

IS: Ja ...

AM: Es gibt ein Buch von Stanislaw Lem, *Solaris*, in dem er einen sehr großen Ozean auf einem anderen Planeten beschreibt, einen denkenden Organismus, der in der Lage ist, in sich zu formen, alle Objekte nachzubilden, die sich in der Erinnerung der Menschen befinden.

IS: Hm hm ...

AM: Also ist es bei ihm wie eine Materie, die alle Formen annehmen kann –

IS: Hm hm ...

AM: – die vorstellbar sind.

IS: Hm hm ...

AM: Und das finde ich sehr richtig, weil ich den Eindruck habe, dass es auch bei uns so ist, nicht wahr? Alles ist aus sehr einfachen Elementen gebildet –

IS: Ja –

AM: – die sich zu einem Objekt ordnen und die sich zerstören können, um andere Objekte zu formen, oder am Ende im Universum zu verschwinden – ist es nicht so? Also ist das wie eine immerwährende Transmutation –

IS: Hm hm ...

AM: Aber so ist das auch mit den Fischen. Die Kleinsten werden von den Größeren gefressen werden, aber das ist letztendlich nichts Grausames, es ist nur eine Veränderung der Konstitution ... Gut, das war's.

IS: Machen Sie weiter, schauen Sie –

AM: Noch weiter?

IS: Sagen Sie das, was Sie sehen –

AM: Gut, alles, was ich bis jetzt gesagt habe, ist richtig, aber ich habe trotzdem das Gefühl, Dummheiten gesagt zu haben.

IS: Hm hm ...

AM: Es klingt gut, aber vielleicht verstehe ich es nicht innerlich – ich verstehe nicht wirklich, was ich da gesagt habe. Wenn ich wirklich sage, was mir in den Kopf kommt, dann ist das Meer wie etwas, wie ein weibliches Wesen ...

IS: Hm hm ...

AM: Das singt. Sehr sanft.

IS: Hm hm. – Die ganze Zeit?

AM: Ja, das ist sehr sanft. Sehr klar, mit einer sehr klaren Stimme. Es ist nicht wirklich eine Melodie, es ist mehr wie ... aber da gibt es eine sehr große Anziehung.

IS: Hm hm ...

AM: Es ist sehr glatt und sauber ...

IS: Hm hm ...

AM: Sehr schön ...

IS: Hm hm ...

AM: Und ich fühle mich damit verbunden.

IS: Hm hm ...

AM: Und es ist wie eine Verbindung, die von hier kommt.

IS: Hm hm ...

AM: Oder das kommt von dort und geht bis hier.

Ich zeige, dass es durch den Kopfeintritt und bis zum Solarplexus geht.

IS: Berühren Sie die Gegend, aus der das kommt!

AM: Hier.

IS: Berühren Sie es, drücken Sie! Drücken Sie drauf. Drücken Sie!

AM: Ja, das ist hier.

IS: Drücken Sie drauf, drücken Sie!

AM: Drücken?

IS: Ja, drücken Sie. Drücken Sie, jetzt!

AM: Ja.

Ich drücke mit einer Hand auf den Solarplexus.

IS: Erzählen Sie, was sie Ihnen sagt.

AM: Ja, das wird stärker. Das ist keine Melodie, das ist nur ein Ton, das ist – sie spricht nicht mit Wörtern, das ist nur – hm – Wie ein „Ah“.

IS: Hm hm ...

AM: „Ah“ – etwa so ... das ist sehr rein. Aber ich kann es nicht übersetzen.

IS: Hm hm ...

AM: Jetzt bin ich müde. – Soll ich bleiben?

Issa Samb richtet sich in seinem Stuhl auf. Er ist eine Schlange. Seine Brillengläser blitzen. Eine große Energie fährt von ihm in mich. Ich falle in Trance.

AM: AHHH

Die Trance ist schwarz, leer und kalt. Durch meinen Körper fahren Wellen. Es ist sehr anstrengend. Nach einer unbestimmbaren Zeit schlägt Abdou Bâ mit den Fingern einen Rhythmus auf den Tisch. Ich erwache aus der Trance.

IS: Hmm. Legen Sie sie hin.

Ich lege die Muschel auf den Tisch und öffne die Augen.

III Der Stein, die Kugel, die Augen

Gespräch zwischen El Hadji Sy und Antje Majewski,
Dakar 2010



El Hadji Sy Atelier befindet sich etwas außerhalb von Dakar in den Baracken der chinesischen Arbeiter, die Mitte der 80er-Jahre das große Stadion Léopold Sédar Senghor errichteten. Dort hat sich ein Künstlerdorf gebildet. Wir sitzen an einem Tisch vor seinem kleinen Garten, neben uns ein großer, runder Stein.

EHS: Dieser Stein wurde nicht behauen. Das ist kein bearbeiteter Stein. Nein. So war er, als ich ihn gefunden habe. Und jetzt hat er eine andere Symbolik. Dadurch, dass er aus dem Magma kommt, steht er in Verbindung mit der Sonne.

Er begießt den Stein mit Wasser.

EHS: Berühr den Stein. Der hier wurde so oft angefasst, dass er ganz glatt geworden ist. So wie an dieser Stelle dort. An dieser Geschichte interessiert mich Folgendes in Bezug auf den Stein: Vor seinem Tod führten Clémentine und ich Gespräche mit Djibril Diop Mambéty¹, der damals schon krank war. Wir sind auf die Insel Ngor gefahren, haben uns neben ihn gesetzt und uns unterhalten. Da lenkte er meine Aufmerksamkeit auf die Steine am Meeresufer, weil sie interessante natürliche Formen haben, und die Frage war: Was hat Gott in die Steine gelegt? Und das war ein sehr metaphysisches Gespräch. Und als wir ihn dann verlassen hatten und ich von seinem Tod erfuhr, suchte ich nach einem Stein, denn ich hatte beschlossen, ihm einen Grabstein zu setzen und eine Bedeutung in diesen Stein zu legen. Jetzt ist dieser Stein Mambéty. Verstehst du? Also – auf seine Frage, was Gott in die Steine getan hat, weiß ich keine Antwort. Aber ich weiß, was ich, symbolisch gesehen, in diesen hier hineingelegt habe.

Antje Majewski
La pierre, la boule, les yeux. Conversation entre El Hadji Sy et Antje Majewski. Dakar 2010, 2010 (Videostill)



El Hadji Sy legt zwei weiße Kaurimuscheln auf den Tisch, die ihm von Issa Samb geschenkt wurden.

EHS: Heute sind die Kauris sehr präsent in Afrika, aber ihr Ursprung ist nicht afrikanisch. Man findet sie in allen Halsketten, auf allen Masken, aber ursprünglich sind sie nicht afrikanisch. In Vorbereitung auf „africa95“ haben wir nach einem Logo gesucht. Ich schlug eine Kauri vor. Mit Clémentine haben wir Recherchen gemacht, wir haben den Hintergrund der Kauri durchleuchtet. Vor gar nicht langer Zeit war das hier das Geld.

AM: Ich weiß.

EHS: Aber bevor sie bei uns zu Geld wurde, war sie das Geld in Indien. Und als die Engländer gekommen sind, haben sie alle Kauris mitgenommen, in den königlichen Palast nach Buckingham geschafft und durch das englische Geld ersetzt. Ihre Bedeutung hat sich also verändert. Aber ihr Ursprung ist aquatisch und animalisch zugleich. Es ist die große Schlange. Wenn sie ihr irdisches Leben hinter sich lässt, streckt sie sich entlang eines langen Spießes, bis ihr Kopf oben ankommt, und der Schwanz ist am Boden. In diesem Moment verlässt sie die Erde, um in die Wasser zu gehen.

Ins Wasser. Ins Meer. Oder in den Fluss.

AM: Ja.

EHS: Und die Kauri ist etwas, das sich auf dem Kopf der Schlange befindet, hier.

El Hadji Sy hält die Kaurimuschel an seine Stirn. Nach einer kurzen Pause steht er auf, geht in sein Atelier und kommt mit zwei Objekten zurück, die er auf den Tisch stellt: einem goldenen

schweren Block und einem kleinen Kopf, der aus einem runden Stein und ein paar Holzstückchen gebildet wird.



Marcel Duchamp
Porte: 11 Rue Larrey,
1927

AM: Und das? Was ist das hier?

EHS: Das ist Eisen.

AM: Es ist Eisen, aber es gibt vor, Gold zu sein.

EHS: Nein, ich habe es angemalt.

AM: Du hast es angemalt.

EHS: Ich habe hier also interveniert. Für mich habe ich den Sinn dieses *Objet trouvé* geändert. Indem ich eingegriffen habe, habe ich ihm ein neues Leben gegeben.

AM: Ja. Genauso wie es der junge Kunsthandwerker mit der Maske gemacht hat.

EHS: Richtig. Er hat einen Stein aufgelesen, und er hat sich nicht mit dem Fund begnügt, sondern er wollte ihn verbessern, seine Struktur verändern, und er hat angefangen, Verbindungen herzustellen, im Wissen, dass es ein Stein ist – mit anderen Materialien, nämlich mit Holz und Leim, und jetzt hast du keinen Stein mehr. Jetzt hast du eine Maske, die aber aus zwei Materialien besteht: Holz und Stein. Das ist es, was mich interessiert.

AM: Genau das ist es, was ich tun werde. Weißt du, das hier ist wie ein – jetzt fehlt mir das Wort – wenn man eine Tür hat, und die Tür öffnet sich hier, da drin, wie heißt das Teil, das dafür sorgt, dass sie sich öffnen lässt?

EHS: Ein Scharnier.

AM: Ja, ein Scharnier. Ich liebe dieses Wort, Scharnier. Und ich versuche immer, in alles, was ich mache, viele Scharniere einzubauen. Hierher zu kommen, ist auch so eine Art Scharnier.

EHS: Ja. Damit sich meine Spiegel so drehen, wie ich es will, verwende ich Scharniere. Aber niemand, der Scharniere macht, hat die Art Scharnier vorgesehen, die ich für meine Spiegel brauche. Deshalb war ich gezwungen, sie mir selbst auszudenken. Hast du das System der Scharniere hier gesehen?

AM: Nein.

EHS: Schau es dir an. Wo sind die Scharniere? Da unten! Es sind die beiden kleinen Holzstücke. Ja, und mit dem Eisenteil bilden sie ein Scharnier.

AM: Es gibt ein Werk von Marcel Duchamp, da gibt es eine Tür, die sich öffnet, und dann sind da zwei Wände mit zwei Öffnungen, und diese Tür kann also entweder die eine Öffnung schließen oder die andere. Sie hat zwei Möglichkeiten, zu schließen.

EHS: Ja.

AM: Ich mag solche Dinge sehr, wie Scharniere, die nicht bloß einfache Scharniere sind. Wenn du es herumdrehst, ist es vielleicht dasselbe, aber wie im Spiegel, ja? Verstehst du, was ich sagen will?

EHS: Ja.

AM: So, dass du es nicht mehr von rechts nach links, sondern von links nach rechts lesen kannst.

EHS: Dort auf meinen großen Spiegeln habe ich Porträts gemacht. Und die Porträts sind keine Leute, die ich kenne. Ich zeichne, und es ist das, was ich in mir trage – es ist also meine Art, die Welt zu sehen. Ok? Bei mir sieht man keine Ikonen oder Berühmtheiten. Ich lerne die Person in dem Porträt erst kennen, wenn ich es gemalt habe. Dann habe ich diese Spiegel dahinter gesetzt und diese Struktur gebaut. Da sich in der Galerie die Spiegel drehen lassen, sieht der Betrachter das (gemalte) Porträt, und wenn er sich dann dahinter stellt, dann habe ich auch sein Porträt erhalten. In dem Moment der Spiegelung, der für mich tatsächlich der virtuelle, der reale Moment ist. Der virtuelle. Das ist der Moment, in dem der Betrachter selbst zum ephemeren Porträt wird. Denn wenn er geht, verschwindet es. Das hat mich schließlich dazu gebracht, direkt auf die Spiegel zu zeichnen. Auf diesem Spiegel ist kein Print, aber auf den anderen da drinnen habe ich Fragmente von Gesichtern gemalt, als würde ich vom Spiegel verlangen, mir die Leute zu zeigen, die sich spiegeln. Die du nicht sehen kannst.

AM: Wenn ich mit den Objekten nach Hause zurückkehre, werde ich sie in meinen Gemälden verwenden. In den Gemälden werden sie in einem neuen Zusammenhang sein, mit Menschen, die sie tragen, mit anderen Dingen.

EHS: Es sind nicht die Objekte, die du in die Bilder einfügst, sondern die Bilder von diesen Objekten.

AM: Ja, richtig. Nicht die Objekte selbst.

EHS: Ja. Wenn du einen Künstler wie Rauschenberg nimmst, der hat amorphe Dinge gefunden und sie eingefügt – es waren nicht die Bilder, es war das Objekt selbst, das er eingefügt hat – und das war es, was es zu Collagen machte, mit Eimern, mit Schraubenschlüsseln. Noch vor Oldenburg. Aber bei dir ist es das Bild des Objekts, das du in deine Komposition aufnehmen wirst. Das ein Teil deiner Komposition wird.

AM: Das Scharnier ist für mich der Versuch, den Punkt zu finden, an dem sie den Kontext verlieren oder aus dem Kontext heraustreten –

EHS: Aus dem ursprünglichen. Um einen neuen Kontext zu finden.

AM: Genau. Also das Scharnier war für mich, als ich hierhergekommen bin, und auch während der ganzen Reise, die ich gemacht habe, sie mehr und mehr ihre Bedeutung verlieren zu lassen, und sie so zu entleeren, dass daraus Dinge werden, die ich vielleicht wieder aufladen kann.

EHS: Ja, absolut. Ich verstehe.

AM: Issa hat mir in einem bestimmten Moment gesagt, dass er fand – es war nur ein Moment, aber ich finde das sehr richtig – er fand die Vorstellung schrecklich, dem Objekt seine Geschichte zu rauben.

EHS: Die Trauer des Objekts.

AM: Ja, den Kontext, in dem es sich vorher befand. Wie bei den chinesischen Objekten. Er sagte, es sei furchtbar, so etwas zu versuchen – sie ihre Bedeutung verlieren zu lassen.

EHS: Das kommt darauf an. Wenn du nicht tatsächlich physisch eingreifst, veränderst du die ursprüngliche Bedeutung nicht.

AM: Ja – nein.

EHS: Der Stein, der zur Maske geworden ist, hat sich verändert. Wenn man jetzt analysieren würde, was geschehen ist, wurde dann die Vergangenheit dieses Steins getötet, oder wurde ihm ein neues Leben gegeben, indem etwas hinzugefügt wurde?

AM: Aber es ist doch trotzdem so, dass sich zum Beispiel der Meteorit schon verändert hat. Ich weiß nicht, ob du es genauso siehst, aber Abdou hat mir neulich erzählt, dass man (im Senegal) Meteoriten auch dazu verwenden kann, um sich (vor dem Gebet) zu reinigen.

EHS: Das sind Steine, das sind keine Meteoriten. Das ist ein Stein wie dieser hier.

Er zeigt auf den Grabstein.

EHS: Das ist Basalt, das ist Granit, und das kommt aus dem Magma.

AM: Er hatte es mir so erklärt. Wenn ich also den Meteoriten hierher lege, auf diesen Tisch hier, dann gibt es Menschen, die diese Art Stein normalerweise verwenden, um sich zu reinigen – das verändert den Kontext und es verändert den Sinn, oder nicht?

EHS: Ja schon, aber es ist nicht dieser Stein, den man dafür benutzt.

AM: Ja. Es ist ein anderer Stein.

EHS: Es ist ein anderer Stein.

AM: Einverstanden.

EHS: Ich habe bereits versucht, dir den Unterschied zu erklären zwischen einem vulkanischen Ursprung und all den Dimensionen von etwas, was ein Meteorit ist. Er kommt vielleicht von einem anderen Planeten, ist ein Fragment – das ist es!

Ich habe schon gesagt, dass mich nicht das fertige Objekt an sich interessiert, sondern der Prozess. Der Prozess – das ist es, was mich antreibt. Es gab einen glücklichen Fund, der nun hier ist. Heute nimmt er für mich teil – wie deine Koffer, deine Kamera,

deine Wasserflasche. Du bist mit Gegenständen hierhergekommen. Die quantifiziert sind. Ihr Gebrauch ist eine andere Sache.

AM: Ich möchte einen letzten Versuch machen. Wenn ich dein Objekt hier nehme, das du gemacht hast, transformiert hast ...

EHS: Ja, bei dem ich interveniert habe, dessen Kontext ich verändert habe.

AM: Ich möchte dir sagen, was ich in diesem Objekt fühle. Einverstanden?

EHS: Ja.

AM: Also, es ist extrem schwer, seine Form ist noch geometrischer als die des Meteoriten, und es ist golden angemalt. Gut, man sieht, dass es kein echtes Gold ist, aber dennoch hat man nicht den Eindruck, dass es eine Fälschung ist.

EHS: Nein.

AM: Vor allem diese kleine Sache hier ist sehr seltsam.

Ich zeige El Hadji Sy eine Einkerbung in dem goldenen Objekt, die sich längs über eine Seite zieht.

AM: Wenn es das nicht gäbe, wäre es wirklich nur eine geometrische Form, eine minimalistische Form, aber damit nimmt es fast eine menschliche Form an. Das spricht für mich ganz klar über den Wert, denn es hat ein Gewicht, es ist aus Gold, aber auch seine Form ist sehr imposant, sehr klar. Aus all diesen Gründen liebe ich dieses Objekt sehr, das mir innerlich die Idee von etwas sehr Klarem, gut Geformtem und sehr Wichtigem gibt ...

EHS: Es gab hier mehrere Eingriffe. Ich habe nur einen gemacht, den Akt des Bemalens. Als ich das Objekt gefunden habe, habe ich hier ein wenig Archäologie betrieben. Denn hier gab es fünfhundert Chinesen, die hier in diesen Baracken gewohnt haben, um das große Stadion zu bauen. Und all die Technologie, alle Eisen, die sie benutzt haben, all die kleinen Teile haben sie später in der Erde vergraben. Also, da ich hier einen Garten habe, grabe ich die Erde um, und es kann passieren, dass da Dinge zum Vorschein kommen, wie bei einem Archäologen, der etwas findet.

AM: Verstehe.

EHS: Und dann sehe ich diese Einkerbung. Manchmal weiß ich, was etwas bedeutet, manchmal nicht. Das entstammt also der chinesischen Ingenieurskunst. Und es ist ein chinesisches Objekt.

AM: Wie meins.

EHS: Wie deins.

AM: Das ist merkwürdig, oder?

EHS: Aber jetzt ist es kein chinesisches Objekt mehr.

AM: Ja. Und du, warum hast du es vergoldet?

EHS: Weil ich die Spur dieses Eingriffs ins Eisen gesehen habe.

AM: Das bedeutet also für dich ...

EHS: Ja, das wurde gemacht! Das war eine Hand! Eine Hand! Das war eine Hand, die hier eingeschnitten hat und die die Form gemacht hat! Es war nicht der Zufall, das ist nicht wie dein Stein, der noch ganz ist. In diesem Fall gab es Modifizierungen. Es gab eine Definition des Volumens, der Form, der Dichte, des Gewichts; vielleicht war es sogar ein Maßgewicht, ich habe keine Ahnung! Aber indem ich eingegriffen habe, habe ich ihm den Anschein eines Goldbarrens (frz. *lingot d'or*) gegeben.

AM: *Lingot d'or*? Was bedeutet das?

EHS: Das sind Goldblöcke, wie die Barren, die in den staatlichen Goldvorräten lagern.

AM: Klar.

EHS: Hier gibt es das Sprichwort: Es ist nicht alles Gold, was glänzt.

AM: Es gibt also eine kleine Lüge da drin. Wie ein kleiner Witz oder etwas zum Lachen.

EHS: Nein, das wollte ich damit nicht sagen, ich scherze nicht. Aber nein. Das hier ist sehr ernsthaft, das ist sehr konstruiert.

AM: Aber wenn du sagst: Es ist nicht alles Gold, was glänzt ...

EHS: Ja, aber ja, aber das ist das Sprichwort.

Ich zeige auf die Teekanne in Form einer Hand.

AM: Wie bei dem hier: Nicht alles, was einer Hand ähnelt, ist auch eine Hand.

EHS: Ja. Wenn ich es rot angemalt hätte, hättest du nicht von Gold gesprochen.

AM: Nein, natürlich nicht. Klar.

EHS: Siehst du. Aber als du das Objekt angehoben hast, hast du sein Gewicht, seine Persönlichkeit, seinen Gehalt, seine Schwerkraft erkannt – den physischen, realen Körper, der es ist. Denn es ist nicht aus Marmor, sondern aus Eisen.

AM: Also, noch eine Frage.

Ich öffne die Dose aus duftendem marokkanischen Wurzelholz. Zwei Glasaugen liegen darin.

AM: Sagt dir das etwas?

EHS: Ja, natürlich. Das sagt mir etwas.

AM: Und was?

EHS: Das sind Pupillen.

AM: Das sind Pupillen?

EHS: Ja, Pupillen, die in der Augenhöhle liegen. In der Höhlung des Auges.



AM: Gut. Letztes Mal hast du einen Satz zitiert, den ich sehr interessant fand, von Sartre glaube ich.

EHS: Über das Auge?

AM: Ja, erinnerst du dich?

EHS: Ja. Das ist aus dem Vorwort der ersten Anthologie der afrikanischen und madagassischen frankophonen Literatur von 1954, zusammengestellt von Senghor, Vorwort von Jean-Paul Sartre. In seiner Einführung spricht er zum Westen und sagt: „Ihr, die ihr das Privileg habt, schauen zu können, ohne gesehen zu werden, seht nun, wie sich andere Augen ihrerseits öffnen, und euch anschauen, bis sich eure Pupillen in den Augenhöhlen drehen.“ Man müsste das Buch finden. Es ist bei Hachette erschienen.²

AM: Ja. Ich werde danach schauen.

Ich nehme die schwarze Kugel in die Hand.

AM: Diese ist schon schwarz, damit kann man nichts sehen.

EHS: Doch, natürlich. Man kann mit dem Schwarzen sehen.

AM: Kann man mit dem Schwarzen sehen, und kann man sehen, wenn man die Pupillen im Inneren hat?

EHS: Man kann mit dem Schwarzen sehen. Das Schwarze ist bereits ein Spiegel. Du kannst dich darin spiegeln.

AM: Für mich ist diese Kugel eine Erzählung von Borges. In dieser Geschichte spricht er von einer Kugel, die jemand in seinem Keller hat, und die alle Dinge dieser Welt enthält. Man kann in diese Kugel schauen, und darin findest du alles.

EHS: Ja.

AM: Alle Dinge, die kleinsten, die größten – es ist alles da drinnen. Er nennt es das „Aleph“. Für mich ist das wie ein Spiel mit der schwarzen Kugel, denn dieses Schwarze – das kann am Ende auch einfach nur eine Billardkugel sein.

EHS: Nein, es kann auch die Pupille eines Auges sein. Denn die Erinnerung ist auch im Auge. Einverstanden? Jetzt nimm den ganzen Film aus der Kamera, du, die du filmst – wo ist dann das, was dein Auge schon gefilmt hat? Es ist im Schwarzen.

Er zeigt auf seinen Hinterkopf.

EHS: Hier drin. Irgendwo. Aber ganz sicher ist es da, denn das Auge ist ein Spiegel. Diejenigen, die die Kameras gebaut haben, haben nichts anderes betrachtet als den Moment des Klick-Klack: Das ist die Blende. Nichts anderes ist die Blende. Wenn sie offen ist, nimmt der Spiegel das Motiv auf, klick – wenn du sie schließt, tut sie es auf den Film, um sich dann erneut zu öffnen. Weiter geht das nicht. Die Blende des Fotoapparats ist das Auge des Künstlers. Das hier: klick.

Er kneift sein Auge zu und öffnet es wieder.

AM: Aber auf dem Weg vom Auge zum Gehirn verändert sich doch schon etwas. Die Information kommt nicht einfach so an, es ist keine Projektion ins Schwarze.

EHS: Darüber weiß ich nichts.

AM: Alles, was wir sehen, ist doch schon eine Konstruktion, oder?

EHS: Ja, natürlich, ich verstehe, was du meinst. – Jetzt möchte ich zu deinen Objekten noch ein Objekt hinzufügen. Welches von den beiden wirst du wählen?

Vor mir liegen der falsche Goldbarren und die Maske aus Stein auf dem Tisch.

AM: Nein, das kann ich nicht annehmen!

EHS: Kannst du nicht oder willst du nicht?

AM: Ich will schon, aber das ist zu viel. Gut, wir machen es so. Wenn du wirklich darauf bestehst ... ich soll eins von beiden wählen?

EHS: Nimm eins von beiden.

Ich lege meine Hand auf den falschen Goldbarren.

AM: Das hier.

EHS: Also, dann ist es das, was du mitnehmen wirst.

AM: Danke! Vielen Dank!

Ich stehe auf und umarme ihn.

EHS: Das ist doch nichts weiter.

AM: Und wenn du nach Berlin kommst, wirst du dir all meine Objekte anschauen und eins davon nehmen, einverstanden?

EHS: Das ist doch kein Problem.

Er legt vorsichtig die beiden Kauris auf den Goldbarren.

EHS: Und die wirst du auch mitnehmen. So.

AM: Oh, das ist so lieb von dir.

EHS: Das hat auf dich gewartet. Du warst es, auf die es gewartet hat. Ich glaube an diese Dinge.

AM: Danke.

EHS: Alles, was uns umgibt, das verdienen die, die es brauchen, und ihnen gibt man es.

AM: Aber du bist wirklich so großzügig, mit allem! Es ist nicht nur, dass du mir das Objekt gibst, sondern auch deine Zeit, wirklich, vielen Dank.

EHS: Nein, wir sind doch gleich, wir sind Künstler – vielleicht treibt einen etwas um, man sucht etwas ...

AM: Danke. Wirklich.

EHS: *(auf Deutsch)* Bitteschön. Nichts zu danken. Bitte, bitte.

AM: *(auf Deutsch)* Doch. Viel zu danken.

Später. Wir haben gegrillten Fisch gegessen, Clémentine Deliss und andere Freunde haben sich zu uns gesetzt. El Hadji Sy gießt die Pflanzen in seinem kleinen Garten und lässt dann das Wasser auch über den Stein laufen, der Mambéty ist.

EHS: Die Farbe hat sich verändert, oder?

AM: Machst du das oft, dem Stein Wasser zu geben?

EHS: Wenn ich den Pflanzen Wasser gebe, dann auch dem Stein.

Anmerkungen**1**

Djibril Diop Mambéty (1945-1998), wichtiger senegalesischer Regisseur. Seine wenigen Filme wie *Touki Bouki* (1973) und *Hyènes* (1992) sind experimentell und voller symbolischer Bilder. Sie spielen unter den kleinen Leuten von Dakar und erzählen von ihrem Leben, ihren Sorgen. Untrennbar davon sind Mambétys Fragen nach dem Verhältnis Senegals zur Kolonialisierung, zum Kapitalismus, zum Verlust der Traditionen, und seinem Versuch, eine neue Form für die Wahrheiten zu finden, die er sah. Seine letzte Trilogie von Kurzfilmen blieb unvollendet – nach *Le Franc* (1994) und *La Petite Vendéuse de Sol-eil* (1999) hätte *La Tailleuse de Pierre* folgen sollen. Mambéty, El Hadji Sy und Issa Samb waren enge Freunde.

2

Jean-Paul Sartre, *Orphée Noir*. In: Léopold Sédar Senghor; *Anthologie de la Nouvelle poésie nègre et malgache de langue française*. Presses Universitaires de France, 1948, IX. Im Original: „Diese Köpfe, die unsere Väter mit Gewalt bis zur Erde gebeugt hatten, denkt ihr denn, dass ihr Anbetung in ihren Augen lesen werdet, wenn sie sich erheben? Seht nun die schwarzen Menschen, die aufrecht vor uns stehen und uns anschauen — und ich wünsche euch, dass ihr wie ich die Erstarrung spürt, die es verursacht, gesehen zu werden. Denn der Weiße hat sich dreitausend Jahre lang am Privileg erfreut, zu sehen, ohne dass man ihn sieht; er war reiner Blick, das Licht in seinen Augen zog alle Dinge aus ihrem ursprünglichen Schatten, die Weiße seiner Haut war wiederum Blick, kondensiertes Licht. [...] Heute schauen uns diese schwarzen Menschen an, und unser Blick kehrt in unsere Augen zurück (*notre regard rentre dans nos yeux*); schwarze Fackeln erleuchten nun ihrerseits die Welt, und unsere weißen Köpfe sind nichts als kleine Lampions, die im Wind schwingen.“

IV

Eine schwarze Kugel und zwei Glasaugen

Antje Majewski

Ich reise nach Polen.

Ich überquere die Ebenen zwischen Berlin und Warschau im Zug. 1994 nehme ich in einem alten Hotel in Warschau LSD. Ich kann diese Ebenen sehen, voller Truppen, die sich still vorwärts bewegen. Ich betrachte sie aus einem extrem hohen Winkel, ich kann sehen, wie viele Soldaten es sind, sie sind kleine Punkte auf den weiten Ebenen. Ich habe Angst.

Ich möchte aus dem Fenster springen, aber dann bringt mich mein Freund zum Lachen und wir nehmen ein Bad. Das Wasser ist gelb.

Die Buden rund um den Kulturpalast verkaufen Death-Metal-T-Shirts. Wir fahren ziellos mit den alten Straßenbahnen herum. Mein Freund sagt: Ich weiß nicht, ob ich noch einen Zahnarzttermin ausmachen soll. Es könnte die Mühe nicht wert sein.

Ich färbe mir die Haare schwarz.

Wir gehen an einer Galerie vorbei, voller Kunsthandwerk, Töpferei, Makramee. Plötzlich überfällt es mich, ich weiß: Polnische Kunst ist extrem interessant. Ich habe keine Ahnung, was hier vor sich geht. Ich kenne niemanden. Ich sehe voraus, dass ich es eines Tages wissen werde.

Edward Krasiński lebte damals ein paar Straßen weiter, wenn man die Nowy Swiat hinuntergeht und dann links abbiegt. Ich hätte ihn leicht treffen können, jeden Tag saß er im selben Café, hielt seinen Alkoholspiegel oben und suchte nach Leuten zum Reden.

Ich gehe die Nowy Swiat hinunter und biege links ab. Ich finde das Café. Ich erkenne Krasinski, er sieht aus wie sein Foto, das Foto, das hinter seinem Stuhl hängt.

Ich setze mich. Ich spreche kein Polnisch. Krasinski sieht mich an, missbilligend.

Wir sitzen eine Zeitlang, er bestellt ein Getränk für mich, das ich nicht anrühre.

Ich habe eine kleine schwarze Kugel in meiner Tasche, nehme sie heraus und lege sie auf den Tisch zwischen uns. Krasinski schaut sie nachdenklich an, plötzlich streckt er seine Hand aus und nimmt sie.

Als ich schließlich seine Wohnung besuche, Jahre später, nach seinem Tod, sehe ich, dass er meine Kugel zwischen Rahmen und Glas des Fensters gelegt hat, das auf die Terrasse schaut. Ganz unschuldig sitzt sie da, nicht wirklich sichtbar vom Inneren der Wohnung aus, da sie fast ganz von Daniel-Buren-Streifen aus vergilbendem, brüchigem Plastik verdeckt wird. Niemand scheint sie bisher bemerkt zu haben. In keinem der Kataloge über Krasińskis Werk und Atelier gibt es ein Foto von ihr.

Ich habe diese Kugel 2004 in einem kleinen Mineralienladen gekauft. Ich glaube, das war im Park unterhalb von Zamek Ujazdowski. Ich weiß nicht, aus was sie gemacht ist, sie ist extrem leicht.

Die schwarze Kugel liegt in meiner Hand. Ich schließe meine Finger um sie, sie ist sehr glatt und kühl. Selbst durch die Berührung wird ihre Schwärze sichtbar. Meine Fingerkuppen sehen.

Eine kleine Maus. Sie ist tot, sie liegt in einer Ecke, ihre kleinen Pfoten zerkratzen die Luft.

Eine Schattenmaus, ein Gefährte, huscht vorbei, es ist ein durchsichtiges Ding.

Es gibt auch ein Foto von Stalin.

Ein Stück Holzparkett steht etwa einen Finger breit hoch: ein zu kleines, zu zierliches Hindernis, um dich stolpern und fallen zu lassen, aber dennoch sehr irritierend.

Warum sollte die Wand zurückweichen, wenn ich sie berühre? Ich strecke meine Hand aus, und mein schierer Wille verdoppelt die Möbel in den anderen Teil der Wohnung hinein.

Eine kleine Maus trippelt um die Ecke zum Klo. Ich öffne die Tür und sehe einen alten Mann beim Scheißen. Es stinkt, der beißende Gestank von verdautem Alkohol. Ich muss beinahe kotzen.

Er sieht mich an. Ich strecke ihm beide Fäuste hin, die ich hinter meinem Rücken gehalten hatte. Welche soll es sein? Er zeigt auf meine rechte Hand, und ich öffne sie. Ein Glasauge. – WARUM? –

Er nickt. Ich gehe ins Zimmer zurück und lege das Glasauge in eine kleine Dose aus wohlriechendem poliertem Holz, die ich auf dem Tisch finde.

Die Wand zieht sich zurück. Ich verschiebe sie, indem ich sie ansehe. Denn mein Blick ist fest, oh ja! Wenn ich der Linie folge, kann ich geradeaus gehen. Das heißt, nur bis zum dem Punkt natürlich, an dem die Linie krumm wird. Dort, natürlich, werde ich herumirren müssen, auf einer schlüpfrigen schiefen Ebene, wohin auch immer sie mich führt. Auf und nieder, oben und unten. Ich habe das Ende verloren.

Kein Ende. Innen und außen ist gleich. Der schmale Rand zwischen ihnen tut an verschiedenen Stellen verschieden weh. Der Atem Gottes riecht süß, wenn er in deine Nasenlöcher gezogen wird. Doch ist dies nur die Tür, durch die er geht, und das Innere des Hauses ist dasselbe wie das Draußen auf dem Land. Dieser Gott mag Spiele, er mag Spielzeuge, Witze und Rätsel. Er ist ein Trickser. Auch mag er seine Narren betrunken.

2005 installiere ich die Ausstellung *Splendor Geometrik* in Köln. Krasinski war noch am Leben, als wir fragten, ob wir ein paar Arbeiten haben könnten.

Ich packe das Zig Zag aus. Es ist zerbrechlich in meinen Händen, das Klebeband, das die Holzstäbe zusammenhält, ist von sozialistischer Qualität. Wie das Kinderspielzeug meiner Mutter, ein Bauernhof mit Tieren aus der Kriegszeit. Ein paar Teile haben sich schon abgelöst. Ich beschließe, es nicht zu zeigen.

Krasinski stirbt im selben Jahr. Die Foksals wollen seine Wohnung am Leben erhalten, junge Künstler sollen weitermachen, im Bett des Junggesellen schlafen, im Studio arbeiten. Ich habe Angst, es gibt da einen Zweig, der aus dem Boden herauswächst. Die junge Künstlerin, sie heißt Emily, macht einen Schritt zurück und er bricht.

Ich stehe in einem dunklen Zimmer, keine Möbel, nur ein Lesepult, das von einer einzigen Lampe beleuchtet wird. Ich lese laut aus einem Buch vor:

„Und ein Zweig wuchs aus ihrem Herzen.“

Er wächst hinein in den Hohlraum in meinem Körper, zwischen Herz und Rippen.

Im Nebenzimmer kommt ein großartiger Schauspieler herein, den ich kenne, und rezitiert den Rest des Textes. Seine Stimme moduliert die Worte, die ich vergessen habe, als ich aufwache.

Ich träume das kurz vor meiner Reise nach Warschau im Mai 2010.

Ich möchte ein Glasauge in Krasinski's Wohnung legen, und das andere während des *Seminaire á la campagne* in die Luft der Landschaft vor Paris werfen. Doch Andrzej lehnt ab. Das Studio ist jetzt ein Museum. Ich kann nicht einfach Objekte hineinlegen.

Es hat eine endgültige Form angenommen. Es bewegt sich nicht mehr, kommuniziert und zeugt nicht mehr. Es kann nichts anderes mehr, als sein eigenes Inneres zu verdauen, bis es vollkommen mumifiziert ist. Das blaue Klebeband hängt an manchen Stellen herunter. Ich möchte lieblos, berühren, streicheln, auf dem Boden liegen. Der alte Mann ist nicht glücklich.

Die Glasaugen gehören zu einem extrem großen Körper, der sich schieläugig zwischen Paris und Warschau ausstreckt. Die freie Luft vibriert, wo dieser gigantische Kopf hilflos ein- und ausatmet, ein Auge in diese Richtung, das andere in die andere blickend. Er kann sich nicht bewegen, ich halte ihn nieder, festgesteckt an den zwei Orten der Augen, die ich auf den Boden gelegt habe.

Ich habe diese Augen 2006 in der Praxis eines alten Arztes in Berlin gekauft. Er erzählte mir, dass jedes Auge einzeln bemalt werden muss. Wenn es nicht genau zum anderen Auge passt, muss man es wegwerfen. Er gab mir zwei leicht verschiedene blaue Augen.

Vier Jahre später nehme ich die Augen mit in den Senegal, wo ich Leute zu finden hoffe, die mir helfen, meine eigenen Objekte zu verstehen. Ich zeige sie dem Künstler El Hadji Sy. Er dreht sie in seinen Händen, legt sie zurück in die Dose aus wohlriechendem Holz, die ich für den Transport verwendet habe, und sagt zu mir: „Du, die du privilegiert bist, zu schauen ohne gesehen zu werden, wirst andere Augen sich öffnen sehen. Die, die niedergeschlagen wurden, werden sich wieder heben, werden dich ansehen, bis

sich deine Pupillen in ihren Augenhöhlen drehen.' Ich zitiere Jean-Paul Sartre, das Vorwort zu einer Anthologie von Leopold Senghor, 1954.“

Ich habe einen Fahrradunfall. Es ist gegen Mitternacht und ich fahre sehr schnell, als mich ein schrecklich hässliches Poster für *Sex and the City II* ablenkt. Als ich meinen Kopf wieder nach vorne drehe, sehe ich eine gerade Linie vor mir, die direkt und unausweichlich in eine vertikale Linie mündet: einen Metallpfosten. Ich lande auf meinem Rücken. Ich kann die Flachheit des Bürgersteigs fühlen. Die Schwerkraft presst meine Schultern zu Boden und ich mache seltsame Geräusche.

Eine Gruppe junger türkischer Männer kommt näher. Sie helfen mir, fragen, ob ich einen Krankenwagen brauche, ob ich betrunken bin. Ich trinke nie Alkohol.

Vor ungefähr 15 Monaten ging ich eines Nachts von einer Party nach Hause, und die obere Hälfte der Stadt war weg. Nur der Bürgersteig war übrig. Ich konnte sehen, dass meine Füße und die des Taxifahrers sich vorwärts bewegten, unsere Körper und Gesichter aber waren verschwunden. Ich musste Geld abheben, konnte aber die Tür nicht öffnen, weil ich das Sicherheitsding nicht sehen konnte, wo ich meine Karte hätte einschieben müssen.

Der Arzt sagt, ich habe ophthalmoplegische Migräne, die durch Alkohol getriggert wird. Die Migräne intensiviert die Farben, die Wände verrutschen leicht. Die Räume sind nicht mehr rechteckig. Dinge verlieren plötzlich ihre Bedeutung und werden zu namenlosen Ding-Klumpen. Stimmen sind zu laut und die Leute sind eher von innen als von außen sichtbar. Ein paar sind recht groß, farbig, andere kaum auffindbar. In diesem Fall kann ich ihre Außenseite dann nicht wiedererkennen, wenn ich sie das nächste Mal treffe, selbst wenn ich den ganzen Abend mit ihnen verbracht habe, selbst wenn es am nächsten Tag ist.

Ich sehe eine Person, die ich liebe. Ich kann in seinem Inneren herumgehen, es ist riesig. Ich gehe um eine dunkle Ecke und begegne unvermutet seiner Liebe, wie einem warmen Haufen Blätter.

Ich darf im Annex von Krasińskis Studio etwas machen, also werde ich das tun. Der Annex war früher Krasińskis Terrasse, von der aus man über die ganze Stadt schauen konnte. Sie wird nun von Panoramafenstern abgeriegelt.

Ich lasse die schwarze Kugel gegen den Metallfensterrahmen rollen. Sie beschreibt Linien im Raum, eine unsichtbare, willkürliche Zeichnung auf dem glatten Betonboden. Ich lasse die Kugel rollen, bis sie zu rollen aufhört, gebe ihr dann eine neue Richtung. Die hölzerne Dose ist in der Mitte. Ich ziele auf sie und bringe sie zu Fall, sie zerfällt in zwei Teile. Nichts ist drinnen. Die Kugel war drinnen, natürlich.

Ich lege die schwarze Kugel zwischen den Metallrahmen und das Glas der Fenster zwischen dem Studio und dem neuen Annex.

Das *Séminaire à la Campagne* läuft sehr gut. Es ist ein schöner Tag, wir sind alle gut gelaunt. Ich erzähle ihnen diese Geschichte, indem ich ein Megafon benutze. Schall wird leicht abgelenkt auf dem Land.

Ich bitte das Publikum, die Zeichnung, die die schwarze Kugel auf dem Boden gemacht hatte, nachzuziehen. Wir messen die genauen Entfernungen zwischen den Punkten, an denen die Kugel das Metall berührte, und schreiben so den Raum zum Annex von Krasińskis Studio in die Luft der Landschaft vor Paris. Sie werfen die schwarze Kugel entlang dieser unsichtbaren Linien, zielen auf die Dose aus wohlriechendem poliertem Holz, die ich in die Mitte gestellt habe.

Als sie die Dose treffen, springen die Glasaugen heraus. Das Publikum ist überrascht, sogar schockiert. Dann legen sie sich wieder hin, eingelullt von der warmen Luft, einige schlafen ein.

Nun kann ich endlich durch die Tür von der Terrasse in die Wohnung gehen. Ich gehe hinein und setze mich.

Ich esse eines der blauen Glasaugen und begrabe das andere im Erdboden.

Das ist der Weg, um auf dem Land anzukommen, in Zalesie. Hier ist alles am richtigen Platz. Es gibt keine Zeit. Alles ist immer gegenwärtig, die blaue Linie des Herzens hält es zusammen. Die zusätzlichen Dimensionen, die in die unsichtbaren drei hineingerollt sind, erscheinen, und mit langen Armen und Beinen kann man sie zum Tanzen bringen.

IV Freisler

Antje Majewski

Wir haben die Reise gemacht, Agnieszka und ich, haben die Fähre genommen. Die Gischt, die Vögel. Über das Meer, es ist kälter hier.

Die Kugel rollt den Weg entlang. Die gekrümmte Straße führt zwischen den beiden Gärten bergan.

Freisler jätet Unkraut. Das Gras steht hoch.

Er hat uns nicht erwartet, er wusste nicht, dass wir kommen. Er weiß nichts mit uns anzufangen.

„Ist das Ihre Kugel?“

Die Sonne steht in der Mitte des Himmels, es ist heiß. Es gibt auch viele Mücken dieses Jahr.

„*Czy to panska kulka, panie Freisler?*“

Freisler sieht uns über den Zaun hinweg an. Ich reiche ihm die Kugel. Er nimmt sie nicht an. Wir sagen:

„Wir werden hier nebenan siedeln, dieses Stück Land hier werden wir kaufen.“

„*Osiadziemy tu niedaleko, kupimy tamten kawetek ziemi.*“

Wir kaufen das Land, wir machen einen Kaufvertrag. Wir kaufen es und säen lauter Unsinn darauf, Pflanzen, die in diesem Klima nicht gedeihen können, und gießen sie aus einer tönernen Hand. Das Wasser haben wir mitgebracht, es kommt aus einem verbor- genen Hydranten am Alex.

Wir stellen Bienenstöcke auf, deren Völker sich an Freislers Fensterscheiben setzen, den Honig von seinen Blumen sammeln.

Die Kugel legen wir in eine Dose aus wohlriechendem marokkanischem Wurzelholz und stellen sie als Geschenk vor sein Gartentor. Nach drei Tagen ist sie verschwunden. Freisler zeigt sich nicht mehr.

Wir säen Metallsamen aus, aus denen sich kleine Maschinen bilden. Die Samen suchen sich die Spurenelemente aus der Erde. Sie suchen sich selbst Eisen, Nickel, Kupfer, Silikate, sie tauchen auf aus der Erde und gewinnen Energie aus Fotosynthesemodulen. Dann graben sie sich wieder ein und buddeln Tunnel durchs Erdreich. Eines dieser Maschinchen baut sich selbst zu einem Metall-detektor aus, der sich unter Freislers Zaun hindurch gräbt. Wenn es auftaucht, wirft es die Erde auf. Es sieht aus wie ein Maulwurfshügel. Früher oder später wird es Freislers im Boden vergrabenes Präzisionsei finden.

Dann wird es das Ei einer anderen Maschine übergeben. Auf kleinen Raupenfüßchen gleitet sie an die Küste, überquert das Meer und apportiert das Ei.

Wir stecken es uns in die Tasche und fahren damit ins Restaurant im Fernsehturm hinauf.

Wir verstecken es unter einem der Tische, kleben es mit Paketklebeband von unten fest, während wir vorgeben, ein Schweinelendchen zu essen. Den Leuten, die sich an diesen Tisch setzen, wird seltsam wohligh, sie wissen nicht warum.

Wir kehren nicht mehr zu unserem Stück Land zurück, es ist uns egal, was daraus wird. So sind wir eben.

Freislers Tomaten wachsen nun besser, denn unsere Maschinen haben das Erdreich gelockert. Unsere Kugel nimmt er aus der Dose aus Wurzelholz und legt sie in den Bienenstock. Wer sie nun möchte, wird gestochen werden. Die Bienen schwärmen aus und sammeln den Honig von weither.

Auch unsere Pflanzen rettet er. Für die Ananas baut er ein Treibhaus. Statt einem Garten hat er nun zwei.

IV

Die schwarze Kugel, das Ei

Briefwechsel zwischen Paweł Freisler,
Antje Majewski, Simon Starling, Rasmus Nielsen
und anderen.

Malmö-Berlin-Kopenhagen-Graz, 2010-11

Paweł Freisler an Antje Majewski, 24. Oktober 2010

Liebe Antje, nach deinem bewegenden Besuch brauche ich eine Pause ... ich werde jetzt, langsam und ohne Hast beginnen, alle Details niederzuschreiben ... OK?

Ich habe Łukasz Ronduda gefragt, ob er Interesse hätte, mich in der von dir geschaffenen Situation zu repräsentieren. Ich denke, es wäre hervorragend, wenn du mit Łukasz Ronduda in Verbindung treten könntest, sofern ich irgendein Recht habe, deine Imagination zu beeinflussen, und ihn für Vorträge einzuladen. Seine Interpretationen meiner Arbeit sind sehr akkurat. Łukasz Ronduda ist in der Zeit zurück gereist, mit seinem Auftreten und Charakter, seiner Sprechweise und intellektuellen Art, und wurde, ob er will oder nicht, ein Prototyp meiner Arbeit, den ich *Der Professor* nenne. Diese Arbeit reift ständig ... Es ist eine Tatsache, dass ich nicht vorhergesehen habe, dass der Prototyp eine lebende Person sein würde. Łukasz kennt diese Arbeit nicht, nicht viele tun das. Ich habe ihm davon vor zwei Jahren in einem Café in Warschau erzählt. Ich bin sicher, dass Łukasz diese Tatsache in seinem Gedächtnis vermerkt hat. Er weiß, wie er meine Carte blanche lesen muss. Ich bin nicht sicher, ob er daran teilnehmen will, und ich akzeptiere, was auch immer er antwortet (wenn er antwortet).

Das ist alles im Moment. Lass es dir gutgehen! Paweł

Antje Majewski an Paweł Freisler, 26. Oktober 2010

Lieber Paweł,
vielen herzlichen Dank für deine Antwort! Ich hatte ein bisschen Angst davor zu sehen, wie du das aufnimmst, was wir ohne deine Erlaubnis getan haben – aber wir hatten versucht, dich zu kontaktieren, deshalb war die Ausstellung dann letztlich über einen verfehlten Kontakt, und ich bin sehr sehr glücklich, dass wir nun im Kontakt stehen!



Piotr Życieński
Profesor, 2010

Auf unserer Seite hatten wir einige Diskussionen über deine Idee – Adam Budak, der Kurator der Ausstellung, denkt, dass dein Werk schon fast gänzlich durch Łukasz Ronduda kanalisiert wird, und würde eine Arbeit bevorzugen (aber Łukasz wäre natürlich eine „Arbeit“).

Agnieszka Polska und ich denken, dass wir Łukasz sehr gut als „Den Professor“ sehen können, und die Idee, dass ein lebender Kunstkritiker zu deinem prototypisches Kunstwerk wird, ist für uns Künstlerinnen sehr lustig. Ich wünschte, ich hätte auch so eine Person.

Aber WIE würde das gemacht werden? Denn wenn er einfach Carte Blanche hat, Vorträge über deine Kunst zu halten, dann wird niemand realisieren, dass er selbst ein Kunstwerk ist.

Alles Gute, Antje

PS Ich habe noch eine Frage, ich bin einfach sehr neugierig: hast du tatsächlich einen Garten?

Paweł Freisler an Antje Majewski und Łukasz Ronduda, 8. November 2010

Liebe Antje,

lass uns einen Moment lang pragmatisch sein ... ich habe dir ein Foto von Łukasz Ronduda geschickt, das letztes Jahr gemacht wurde, am 17. November, von Piotr Życieński (Achtung! PIOTR ŻYCIENSKI). Diese Fotografie steht dir für die Dauer der Ausstellung zur Verfügung. Soviel über den Prototyp von „Der Professor“ (dieser Prototyp ist nur auf Kunstgeschichte spezialisiert). Ein Prototyp ist ein Prototyp, er wird immer noch verbessert werden. Ich werde jetzt nicht weiter darauf eingehen. Hier müsste ich ins Polnische wechseln ...

Wie ich dir zu Beginn unserer „Unterhaltung“ geschrieben habe, werde ich dir „Das Ei“ nach Graz schicken. Wir müssen entscheiden, wann und wie. Könntest du bitte den Entwurf einer Vereinbarung machen, was die Art des Transports, Versicherung usw. betrifft.

Nun muss ich einige Worte zu den Regeln schreiben. Das Ei kann gezeigt werden, aber es wurde dazu geschaffen, präsentiert zu werden. Der Unterschied zwischen zeigen und präsentieren ist dieser: wenn du etwas präsentierst, musst du es (oder solltest es sogar) nicht zeigen, und wenn du etwas zeigst ... dann bist du verantwortlich. Das Stahl-Ei ist ein Standard ... vergleichbar mit der Grundeinheit des metrischen Systems und sollte tatsächlich genau so aufbewahrt werden. Der moderne herrschende Standard ()

Ich denke genau wie du, dass du das Ei nicht als Objekt zeigen solltest. Vielleicht sollte es für die Zeit der Ausstellung in einem Bankschließfach nahe dem Kunsthaus sein. (Ich habe eine Zuneigung zu Banken.) Bitte beachte, dass wir durch die Zeit arbeiten. (fast dein ganzes Leben) Ich fing Anfang 1968 an, mit Dem Ei zu arbeiten, und habe es 1969 in Stahl gegossen. Das ist alles für diesmal. Mach dir keine Sorgen.

Und noch etwas ... einige der Dinge, über die du gesprochen hast,



→ S. 188

Łukasz Gorczyca,
Łukasz Ronduda,
Halb leer

werden in der Zeit weitergehen, unabhängig von der geplanten Ausstellung in Graz. Ich wünsche dir alles Gute. (...)
Beste Grüße (zu dieser Zeit), Paweł Freisler

Łukasz Ronduda an Antje Majewski und Paweł Freisler, 10. November 2010

Liebe Antje, lieber Paweł,
ich schicke euch im Anhang die Fotokopie von zwei Seiten des Romans, der von mir und Łukasz Gorczyca über Oskar Dawicki geschrieben wurde.

Es beschreibt ein bisschen meine Beziehung (als Professor) mit Paweł Freisler

Ich schlage vor, diese Fotokopie (mit einer guten Übersetzung) neben das Bild zu hängen, das paweł freisler dir geschickt hat.

So verstehe ich die Carte Blanche, die Paweł mir gegeben hat.

Mit freundlichen Grüßen

Der Professor

Paweł Freisler an Antje Majewski, 12. November 2010

Liebe Antje! Nun, plötzlich tauchte folgendes Problem mit Dem Professor auf. Łukasz Ronduda nimmt an, er sein ein roboter (wenn *Roboter*, dann mit einem Großbuchstaben). Ich denke, das ist eine recht unschuldige *zauroczenie*¹ ... Ich wage sogar zu sagen, dass Łukasz Ronduda ein ansehnlicher Mann ist ... aber wird er dem Druck standhalten ... (?) ha!. *Homo sum; humani nihil a me alienum puto*. Terence's comedies² (...)

1. Ich habe noch einmal sehr sorgfältig gelesen, was du bis jetzt geschrieben hast, und du hast eine geniale Idee, aber ich werde dir (noch) nicht sagen, welche. Ich muss eine Weile darüber nachdenken. Interessiert?

2. Ein Rätsel. Joanneum Museum. Wichtig! Sehr wichtig! Gärten. Das ist eine sehr richtige Frage. Natürlich betrifft es Das Ei. Was hat die lateinische Sprache darüber zu sagen?

Wenn nicht ab ovo, dann ...³

3. Könntest du mich fortlaufend über deine Fortschritte mit den Banken informieren? Bitte.

4. Was sollte ich sonst noch wissen und wie schnell? -----

Ich hänge das Revers (die Rückseite) an, die zugleich eine Erklärung zu dem Foto von Łukasz Ronduda ist, aus dem kulturellen Zusammenhang gerissen. Reine Freude.

Das ist alles für diesmal. Ich wünsche dir das Beste. Paweł Ef.



Antje Majewski an Paweł Freisler, 14. November 2010

Lieber Paweł,

also ist Łukasz Ronduda KEIN Roboter? Ich bin sehr überrascht :)
aber was ist „Der Professor“? *Homo aliud apparatus est?*⁴

1. Natürlich bin ich interessiert!

2. Ab ovo usque ad mala.⁵

3. Ich habe Adam Budaks Assistentin Katia Huemer gebeten, nach Banken zu schauen, und werde dir schreiben, sobald sie etwas findet.

4. Frag mich alles, was dir nützlich sein könnte ... und wie schnell? – wir haben viel Zeit, da die Ausstellung erst im nächsten Oktober ist!

Danke für das Bild, das du geschickt hast – es ist großartig.

Alles Gute, Antje

Katia Huemer an Paweł Freisler, 13. Dezember 2010

Lieber Paweł Freisler,

Ich schreibe Ihnen im Auftrag von Antje Majewski betreffend des Safes für Ihr „Ei“. Sie sagte uns, dass Sie ihre Arbeit gern für die Dauer der Ausstellung in einem Bank-Safe deponieren würden. Ich fragte unseren Buchhalter, ob das Museum zufällig eines gemietet hat, und er sagte mir, dass wir tatsächlich ein Safe in unserer Finanz-Abteilung haben, das wir nutzen könnten – wenn Ihnen diese Lösung recht ist. Sonst könnten wir immer noch eines in einer Bank mieten, aber das größte Problem könnte die Größe des „Eis“ in diesem Schließfach sein (er sagte, Bank-Safes sind gewöhnlich flach und dafür gedacht, Aktienpapiere und ähnliches dort zu deponieren).

Wenn Sie ein „echtes“ Bank-Safe statt unseres eigenen Safes bevorzugen, könnten Sie so freundlich sein und mir die Maße ihrer Arbeit mitteilen?

Vielen Dank im Voraus!

Herzliche Grüße,

Katia

Antje Majewski an Paweł Freisler, 19. Dezember 2010

Lieber Paweł,

ich weiß nicht, ob du schon auf Katias mail geantwortet hast. Ich denke, das Safe im Kunsthaus selbst könnte auch eine sehr gute Lösung sein, da es zur Finanz-Abteilung des Kunsthauses gehört. Was denkst du?

Ich habe außerdem gerade das Archäologische Museum in Neapel besucht und dies hier gefunden! Ich fragte den Museumswärter, was es ist, und er sagte in großartigem Neapolitanischem Dialekt: „Questo ci vuol dire che davanti alla morte siamo tutti uguali. Meglio che mangi e bevi perché la morte ci aspetta tutti.“⁶

Ich hoffe, es geht dir gut und ich wünsche dir ein sehr schönes Jahresende und ein wunderbares nächstes Jahr!

Mit meinen besten Wünschen,

Antje

PS: „Media vita in morte sumus“ (Notker I. von Sankt Gallen)⁷

Paweł Freisler an Antje Majewski, 2. Januar 2011

Liebe Antje! Zu dieser Zeit, in diesem Jahr werden die Sprachen sich noch intensiver mischen. Viele Fäden sind gesammelt, zu arrangieren und zu mischen. Was deinen Ausflug zum Archäologischen Museum in Neapel abgeht und die italienische Sprache Italienische Sprache? Vom Italienischen ins Polnische. Questo ci vuol dire che davanti alla morte siamo tutti uguali. Meglio che mangi e bevi perché la morte ci aspetta tutti. = Oznacza to, że wszyscy jesteśmy równi wobec śmierci. Lepiej jeść i pić, ponieważ śmierć czeka nas wszystkich.

Dieses Bild, die Reproduktion eines Skeletts, das mit zwei Krügen die Welt durchwandert (noch öfter mit seiner Sense) ist der Gegenstand des **Revers**, „finale“ Fragen und Antworten, über eine meiner umfangreichsten Arbeiten mit dem Arbeitstitel *Der Professor t'* (unter den Prototypen, der Prototyp dr Łukasz Ronduda, seine Hand, dividierend, multiplizierend, inter alia, Das Ei, finde ich akkurat. Mit allem Respekt für seine außergewöhnlichen Fähigkeiten und Sorgfalt.) **Motto: PS: „Media vita in morte sumus“ (Notker I. von Sankt Gallen)**

() Nun, noch zu Dem Ei im Kontext einer Bank. Banken sind Institutionen des Systems ... Das Ei in das Safe einer Bank zu legen, bedeutet, das System zu akzeptieren ... und vice versa, das System muss Das Ei akzeptieren, seine Andersartigkeit. Wenn man natürlich Das Ei in ein Banksafe legt, dann schließt man Das Ei, und dann öffnet man (und zahlt). In diesem Fall sind Konzepte immer wichtig. Öffnen, schließen. (Das Ei transportiert, informiert). Die Bank bleibt im Unbewussten. Im Unbewussten des Geists, das dazu führt, dass wir gewöhnliche Transaktionen akzeptieren (nicht weniger wichtig). Oder vice versa ...

Man könnte genauso gut seine **Eigene Bank** mit Dem Ei als Einlage gründen. Da die Bank (die Banken) managen ... gut ... lass die Bank Das Ei managen ... wie sie es bereits tun, mehr oder weniger unbewusst, Banken managen Einlagen ... plus oder minus, oder nicht? (), und stellen Leihgaben zur Verfügung ... in diesem Fall ist die Einlage Das Ei, übergeben von Paweł Freisler. Einlage und nichts sonst.

In dieser Situation müssen die Banken Das Ei nicht in der Bank haben ... sie können daran beteiligt sein, es zu verleihen ... teilnehmen am Kredit (Kredit von Vertrauen) ... so ist das. Ob also Das Ei in der Zukunft flach sein wird, ob es in ein Bank-Safe passt ... und natürlich nicht notwendigerweise für immer ... 5 Minuten sind genug. Universalität ()! Liquidität, wechselseitige Austauschbarkeit, (und am Ende!) reiner Profit.

Darin liegt ein bisschen Ironie. Du kannst Das Ei lagern, wie du möchtest. Ob es an einem öffentlichen Ort (Universalmuseum Joanneum in Graz)



in einer Ausstellung präsentiert sein muss, steht dir zur Verfügung von dem Augenblick an, in dem ich zugestimmt habe, es nach Graz zu schicken. Bevor ich es schicke, werde ich es natürlich verpacken. Zu diesem Zweck werde ich meinen vollen grauen Bart opfern und die feinste Papiermasse, die ich habe (bestes Vintage aus Lessebo). Dies ist deine Ausstellung. Im neuen Jahr wünsche ich dir Glück, Gesundheit und Wohlergehen.

Paweł

Als Anhang schicke ich ein Fragment des Textes über die Eigene Bank in Polnisch. Dies ist ein Original-Fragment einer aufsteigenden Matrix. (tego banknotu – dieses GELDSCHEINS). Diese Matrix ist nicht identisch mit der Englischen, und muss es nicht sein ... **w tym przypadku depozytem jest jajo ze stali nierdzewnej wytoczone przez Pawła Freislera. Depozytem i niczym więcej. W takiej sytuacji banki nie muszą mieć tego jaja w banku. mogą mieć udział w kredytowaniu. udział w kredytowaniu (zaufania). tak właśnie. Tak więc czy to jajo będzie w przyszłości płaskie, czy zmieści się do bankowej przechowalni. i oczywiście nie koniecznie na zawsze. 5 minut wystarczy. Uniwersalność ()! płynność, zamiennność, (i koniec!) czysty zysk.** -----

Antje! Bitte schau dir Katias Mail genau an, sie ist ein wahrer Schatz. Ohne ihre mail gäbe es keine Geschichte vom flachen Das Ei, oder der **Eigenen Bank**. Wieder und wieder, herzlich, Paweł.

Paweł Freisler an Antje Majewski, 2. Januar 2011

Antje! Ich habe dir vorher geschrieben: *Ich habe noch einmal sehr sorgfältig gelesen, was du bis jetzt geschrieben hast, und du hast eine geniale Idee, aber ich werde dir (noch) nicht sagen, welche. Ich muss eine Weile darüber nachdenken. Interessiert?* Du bist offensichtlich interessiert, gut so. Dies steht in Verbindung mit der imaginären Reise von dir und Agnieszka. Diese Reise ist nicht länger imaginär. Hör auf, mich zu fragen, ob ich oder nicht einen Garten habe. Heute habe ich keinen, morgen werde ich vielleicht einen haben, aber das hängt auch davon ab, dass **wir uns niemals treffen werden**. Ich akzeptiere den Garten.

Ich schrieb auch: *Ein Rätsel. Joanneum Museum. Wichtig! Sehr wichtig! Gärten. Das ist eine sehr genaue Frage. Natürlich betrifft es das Ei. Was hat die lateinische Sprache darüber zu sagen? Wenn nicht ab ovo, dann ... Antwort: Ab ovo usque ad mala. Äpfel sind das Sujet, das Motiv meiner Arbeit in den letzten zwei Jahren. Dies ist tatsächlich ein weiterer Versuch, eine ganze neue Tradition von einem Ende und einem Anfang von Leben und Tod fortzuführen ()*

Alles Gute, Paweł

**Antje Majewski an Simon Starling und Rasmus Nielsen,
31. Januar 2011**

Lieber Simon, lieber Rasmus,
Adam Budak hat mir die Idee zu eurem Ei-„Alien“ gezeigt. Das ist sehr seltsam, denn innerhalb meiner Ausstellung wäre es kein Alien, eher das Gegenteil – es wäre ein Double. Denn ich werde bereits ein Ei bekommen, das „Präzisions-Ei“ oder „Standard-Ei“ aus Stahl des polnischen Konzeptkünstlers Paweł Freisler. (...)

Für mich fühlt es sich also an, als hättet ihr durch irgendeinen magischen Prozess gedoulet, was bereits da ist ... deshalb weiß ich jetzt nicht – was denkt ihr über all das???

Adam war auch nicht sicher, was er davon halten sollte. Wenn ihr euer Ei in die Nähe meiner Ausstellung bringt, wird es definitiv damit verschmelzen und ein weiterer Teil meines Kapitels über die Kugel werden. Wäre euch das recht? Außerhalb meiner Ausstellung ist es natürlich ein völlig unabhängiges Projekt, aber innerhalb kann es das nicht sein, es ist zu nah dran, selbst wenn man es in einen anderen Raum tun würde.

ABER: Irgendwie denke ich, dass das Ei etwas in seiner Natur hat, das nach einem Singular verlangt. Deshalb ist eine andere Möglichkeit, dass Freisler sein Ei gar nicht schicken sollte, dass wir es durch euer Ei ersetzen und dass es zu „Freislers Ei“ wird. Aber wow, das würde mich wirklich traurig machen! Ich möchte wirklich Freislers Ei in meinen Händen halten. Aber dann, man weiß nie ... es könnte sein, dass er es am Ende sowieso nicht schickt. Vielleicht hat er es in eure Köpfe gebeamt, um es nicht schicken zu müssen? Es kann auch sein, dass das Ei tatsächlich nie existiert hat ... (obwohl es einige historische Fotos gibt).

Es ist einfach so ein bizarrer Zufall.

Mit besten Wünschen, Antje

Rasmus Nielsen an Antje Majewski, 2. Februar 2011

Liebe Antje,
Danke für deine Mail. Wir sind wirklich verwirrt durch die Zusammenkunft der „doppelten Alien“-Eier in Graz. Von allen möglichen Erklärungen für diesen Zufall ist deine Vermutung, dass Freisler das Ei in unsere Köpfe gebeamt hat, die verführerischste. Es hat dann leicht mutiert und ist super-elliptisch geworden, als hätte jemand eine Art Stille Post mit den Eiern gespielt.

Auf eine seltsame Art ist das tatsächlich genau das, was wir uns in Bezug auf das Super Egg im Universal Museum erhofft hatten. Das irgendeine Art von Reaktion durch diese unmögliche Fusion generiert würde. Wir hatten es nur nicht in so einem frühen Stadium und auf so buchstäbliche Art erwartet.

Ich saß neulich im Flugzeug neben einer Person, deren Namen meinem völlig glich. Das verursachte eine leichte Verzögerung beim Abflug, und wir mussten unseren Pass mehrmals zeigen, und die Passagiere mussten neu gezählt werden. Zwei Rasmus Nielsen in einem Flugzeug ist einer zu viel, besonders wenn sie nebeneinander sitzen. Abgesehen von den Systemfehlern und institutionellen Problemen, die solche Zufälle verursachen, ist es schwierig (und verlockend), sie nicht als Gelegenheiten oder sogar Zeichen für etwas zu sehen.

So, gib uns vielleicht einen Tag oder zwei, um unseren inneren Eiermann über die Natur dieses Zufalls zu befragen und herauszufinden, wie man darüber auf eine Art nachdenken kann, die produktiv und respektvoll ist. (...)

Viele Grüße,
Rasmus (und Simon)

Simon Starling an Antje Majewski, Adam Budak und Rasmus Nielsen, 8. Februar 2011

Liebe Antje,
Ich habe gestern noch mal mit Rasmus gesprochen. Wir haben beide das Gefühl, dass es keinen besseren Anfang unseres Projekts hätte geben können als diese Kollision von Eiern. Ich denke, wir beide hoffen, dass diese Art von zufälligen (*serendipitous*) Zuganglücken noch 10 oder 20 Mal passieren werden, während sich unser Projekt entwickelt. (...)
Eine Sache, über die wir uns unterhalten haben, war die „Perfektion“ des Objekts – seine nahtlose spiegelnde Oberfläche – die den Eindruck entstehen lassen könnte, das Ei sei irgendwie virtuell – ein Aussetzer in Zeit/Raum – ein Kraftfeld, nicht ein Objekt – etwas, das das Universal Museum überspannt. Das Ei kann physisch in deiner Ausstellung sein, aber wir hoffen, dass seine Präsenz nur partiell oder zweideutig ist. Die relative Nähe unseres Eis zu deiner Ausstellung sollte etwas sein, das wir gemeinsam entscheiden – aber wir beide meinen, dass es mitten im Getümmel sein sollte, wenn möglich!

Wie würden die Idee sehr unterstützen, in die Struktur der Ausstellung aufgenommen zu werden – aufgeführt als Teilnehmer/ausstellende Künstler. (...)

Beste Grüße,
Simon (und Rasmus)

**Antje Majewski an Simon Starling und Rasmus Nielsen,
10. Februar 2011**

Lieber Simon, lieber Rasmus,
„Serendipity“ (glücklicher Zufall) ist so ein wunderbares Wort, das wir auf Deutsch nicht haben und sehr vermissen. Vielleicht hat „DAS EI“

schon vor einiger Zeit begonnen, seinen Einfluss auf uns alle auszuüben, und die Raum-Zeit unseres Geistes verformt. (...)

Eine Möglichkeit wäre, dass meine ganze Ausstellung in eurem (oder Freislers?) Ei / meiner schwarzen Kugel enthalten ist. Sie wird einfach „entfaltet“ oder „genauer angesehen“ oder „spezifiziert“. Genauso wie gewissermaßen euer Projekt ein Kapitel in meinem Projekt sein könnte, könnte man auch meines als in eurem enthalten sehen. Richtig?

Beste Wünsche an euch beide, Antje

Rasmus Nielsen an Antje Majewski, 13. Februar 2011

Liebe Antje,

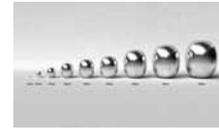
Entschuldige, dass ich so spät antworte. Ich war im Heiligen Land, und das ist so eine kolonialisierende Erfahrung, und jetzt versuche ich, meinen Geist von all den Gerüchten zu dekolonialisieren, die da gerade umgehen.

Die ägyptische Revolution hat definitiv etwas losgetreten, was man bis hinunter zur West Bank fühlt. Das Murmeln in den Kaffeehäusern ist etwas lauter als gewöhnlich, ebenso wie die Geschwindigkeit der Bläschen in den Wasserpfeifen, als wären sie Motoren, die das Ganze in Gang halten.

Wenn wir bei Ägypten sind, und ich an deine Referenz auf die Geschichte von Borges über das „Aleph“ denke – im Postscriptum heißt es da, dass sich in der Amr Moschee in Kairo ein Steinpfeiler befinden soll, der das gesamte Universum enthält; „obwohl man dieses Aleph nicht sehen kann, wird gesagt, dass diejenigen, die ihr Ohr an den Pfeiler legen, es hören können.“ Nun gibt es natürlich auch ein Ei in Bezug zur Amr Moschee. Sein Gründer, Amr, soll eine Taube gesehen haben, wie sie ein Ei in sein Zelt legte, und das sei der Grund, warum er diese Stelle für die Moschee wählte.

Die Inspiration für die Geschichte von Borges kommt angeblich von der Geschichte von H.G. Wells, „Das Kristall-Ei“ (Vorläufer von Der Krieg der Welten). Die Geschichte erzählt von einem Ladenbesitzer namens Herr Höhle, der ein seltsames Kristallei findet, das als Fenster zum Planeten Mars dient. Das Ei hat auf dem Mars eine „gedoppelte“ Bedeutung, weil nämlich die Marsbewohner auch uns sehen können. Das BBC machte irgendwann in den Fünfzigern eine fantastische kurze Fernseh-Produktion dieser Geschichte. Die Produktion wurde übrigens von dem Uhrenhersteller Kreisler (nicht Freisler) präsentiert und gesponsort. Die Folge kann man online sehen, sie ist einfach großartig. Ich liebe die Szene, in der dem Professor klar wird, dass die Marsianer ihn ebenfalls durch ihr Ei sehen können.

(http://www.archive.org/details/tales_of_tomorrow_09_the_crystal_egg)



Simon Starling & Superflex
e.g., 2011
(Projektentwurf)

Im Laufe unserer Recherche fanden Simon und ich heraus, dass Johannes Kepler behauptet, am 19. Juli 1595 eine Offenbarung gehabt zu haben, während er in Graz unterrichtete und damit beschäftigt war, die gesamte Umlaufbahn des Mars zu berechnen, wofür er die Form einer Ei-ähnlichen, ovoiden Bahn annahm. Als er herausfand, dass eine elliptische Umlaufbahn mit den Daten vom Mars zusammenpasste, schloss er sofort daraus, dass alle Planeten sich in Ellipsen bewegen, mit der Sonne im Mittelpunkt – Keplers erstes Gesetz für planetarische Bewegungen. Ein Teil dieses Wissens diente als symbolische Inspirationsquelle für den Entwurf von Schloss Eggenberg und, naja, die ovale Form des Eis symbolisiert im Hinduismus die formlose Gestalt Gottes.

Es ist nun einfach, sich an Eiern und einer endlosen Menge von ovalen Loops zu beschwippen – und wie du schreibst, scheint es, dass das Ei bereits damit begonnen hat, uns zu beeinflussen. Es ist normal, dass die Dinge in plötzlichen „Haufen“ erscheinen, wenn man nach ihnen sucht, aber eine solche Häufung von Haufen erlebt habe ich noch nie erlebt. (...)

Bis bald
Rasmus

Elisabeth Schlögl an Paweł Freisler, 19. April 2011

Lieber Paweł Freisler,

Liebe Magdalena Wittmann-Freisler!

Ich schreibe im Auftrag von Antje Majewski und dem Kunsthaus Graz in Bezug auf Ihre Leihgabe des „Standard Eis“ für Antjes Ausstellung. Der britische Künstler Simon Starling und die dänische Gruppe Superflex bereiten gleichzeitig das Projekt „The Super Egg“ vor, eier-ähnliche Skulpturen, die viele verschiedene Assoziationen im Kontext unseres Museums eröffnen. Diese Skulpturen werden an verschiedenen Stellen in unserem großen Museumskomplex installiert, und die größte wird ebenfalls Teil von Antjes Ausstellung sein.

Wegen dieses formalen Zufalls würde Antje sehr gern Ihr „Ei“ schon hier haben, wenn das Projekt von Simon Starling und Superflex beginnt, was bereits Anfang Juni der Fall sein wird. Deshalb wären wir dankbar, wenn Sie zustimmen würden, den Transport via FedEx so bald wie möglich zu arrangieren.

Vielen Dank im Voraus für Ihre baldige Antwort!

Beste Grüße,
Elisabeth

**Paweł Freisler an Elisabeth Ganser und Antje Majewski,
1. Mai 2011**

Hallo!

Ich bin wieder zu Hause. Heute werde ich meinen langen, langen Bart abschneiden, um die die Verschickung des Eis vorzubereiten. Die Maße des Päckchens werden sich möglicherweise ein wenig verändern. Ich werde Sie wissen lassen, wenn ich so weit bin. (In einer Woche?)

Grüße Paweł

Antje Majewski an Paweł Freisler, 2. Mai 2011

Lieber Paweł,
vielen Dank!

Es ist wunderbar, dass wir das Ei schon jetzt im Kunsthaus haben können! und deinen Bart ...

Ich bin auch gerade vom Land zurückgekommen. Im letzten Winter habe ich ein Holzhaus mit einem großen Garten gekauft, und wollten Kirschbäume pflanzen, Apfelbäume, einen Nussbaum, einen Pfirsichbaum, Rosen und viele andere Pflanzen.

Es gibt schon Pfirsichbäume und einen kleinen Apfelbaum.

Es ist wirklich schade, dass wir uns nie treffen sollen – aber wenigstens werde ich deinen Bart kennenlernen.

Beste Grüße Antje

PS VENARI LAVARI LUDERE RIDERE OCCAST VIVERE

**Antje Majewski an Paweł Freisler, Łukasz Ronduda und
Agnieszka Polska, 18. Juni 2011**

Lieber Paweł,

ich habe viel über das Ei nachgedacht, aber ich finde keine gute Lösung dafür, wo ich es in Graz hin tun kann, außer in ein Safe – aber das wäre nur „tote Zeit“ und ist eine Art von Verschwendung. Das Beste wäre, wenn ich deine Erlaubnis bekäme, es mit mir herumzutragen, bis die Ausstellung vorbei wäre. Aber ich weiß nicht, ob du mir so viel Vertrauen schenkst? es wäre eine große Ehre.

Ich habe mich gerade mit Agnieszka Polska getroffen, die ebenfalls Grüße sendet, und ihr vorgeschlagen: da wir unsere imaginäre Reise im letzten Sommer damit beendeten, dass wir dein Ei „stahlen“, wäre es das Logischste für uns, wenn du uns erlauben würdest, das Ei nach Berlin schicken zu lassen. In unsrer Geschichte bringen wir es zum Fernsehturm und kleben es unter einen der Tische im rotierenden Restaurant hoch über der Stadt. Das sollten wir zuerst tun. Dann sollten wir es in meinen eigenen Garten bringen, den ich nun habe, auf dem Land. Wir sollten ein großes Essen für all unsere Freunde machen, mit dem Ei in der Mitte.

Es wäre so wunderbar, wenn du damit einverstanden wärest, aber ich verstehe auch, wenn du es vorziehst, dass es in Graz bleibt, wo es sicherer ist. (...)

Beste Wünsche, Antje

Paweł Freisler an Antje Majewski, 23. Juni 2011

Liebe Antje,

der Leihvertrag wurde mit Museum Joanneum ausgestellt, und sie sind während der Leihdauer verantwortlich für „Das Ei“. Ich denke, es wäre besser, es in einem Safe aufzubewahren. „Das Ei“ ist, wie du weißt, die Grundeinheit für ein Ei () und ich denke, dass diese Grundeinheit kopiert werden könnte. Die Regeln sind dieselben wie für andere Grundeinheiten (zum Beispiel für die Prototypen des Meters, die im Internationalen Büro für Gewichte und Maßeinheiten in Sèvres aufbewahrt werden). Bis jetzt ist „Das Ei“ nicht kopiert worden. Das Original befindet sich auf Anfrage in Graz. (...)

Das Ei ist sehr schwierig zu fotografieren.

Hab eine sehr schöne Zeit, selbst morgen (Mittsommer) und schönes Wetter.

Paweł

Antje Majewski to Paweł Freisler, 25. June 2011

Lieber Paweł,

das verstehe ich vollkommen.

Für Graz: wir bekommen auch eine Leihgabe von Marcel Duchamp, „Le coin de chasteté“. Er wird in einer Hochsicherheitsvitrine gezeigt. Meinst du, es wäre eine Möglichkeit, eine ähnliche Hochsicherheitsvitrine für dein Ei zu haben? In diesem Fall wäre es für die Besucher sichtbar und Teil der Ausstellung.

(...) Wenn ich die Erlaubnis bekäme, eine Kopie deines Eis zu machen, wäre das wirklich wunderbar! Ich werde Adam Budak bitten, herauszufinden, wie. Die Firma, die die Super Eggs von Simon Starling und Rasmus Nielsen gemacht hat, sollte wissen, wie das geht, ohne auf irgendeine Art dein Ei zu beschädigen.

Ich werde am 6. Juni nach Graz fahren und freue mich sehr darauf, dein Ei zu sehen. Dann werde ich auch darüber nachdenken können, wie ich es fotografiere.

Beste Wünsche und dir auch einen sehr schönen Sommer!

Antje

**Pawet Freisler an Antje Majewski und Łukasz Ronduda,
27. Juni 2011**

Liebe Antje

„Das Ei“ kann in einer Hochsicherheits-Vitrine gezeigt werden. Ich habe Marcel gefragt. Er ist nicht dagegen.

Was die Kopie betrifft ... ich muss über neue Einschränkungen nachdenken. Auf jeden Fall sollte die Kopie als Kopie markiert werden. Deine in Graz wird die Nummer 1 haben. Wie du wahrscheinlich weißt, gibt es einigermaßen viele Techniken, die man verwenden kann, um eine Kopie zu machen, zum Beispiel aus Gold, gemischt mit etwas Stahlpulver ... aber du willst es aus rostfreiem Stahl machen. Das ist ok. Tu das! Was wird mit der Kopie nach der Ausstellung geschehen?

Ich schlage vor, dass es für immer in Graz in der wissenschaftlichen Abteilung bleibt.

Alles Gute,

Pawet

**Antje Majewski to Łukasz Ronduda and Pawet Freisler,
9. July 2011**

Lieber Pawet, lieber Łukasz,

ich war in Graz und habe das Ei in meinen Händen gehalten (mit weißen Handschuhen). Es ist sehr schön! Tatsächlich ist es nicht perfekt – jedes Hühnerei wäre perfekter. Das ist interessant.

Ich habe auch versucht, Fotos zu machen, aber natürlich sieht man immer mich und die Kamera in den Bildern. Und die Fenster des Büros. Ich könnte es in ein sehr neutrales Fotostudio bringen, aber dann, warum? Ich denke, es enthält die Welt, nein? Bitte Pawet, kannst du mir hier helfen?

Ich habe bereits mit dem Direktor, Peter Pakesch, und dem Kurator, Adam Budak gesprochen, und beide wären sehr glücklich, wenn du die Kopie des Eis als Dauerleihgabe an das Universalmuseum Joanneum geben würdest. Jetzt ist die Frage, welche Abteilung ich ansprechen soll? (...)

Beste Wünsche Antje

Pawet Freisler an Antje Majewski, 15. Juli 2011

Liebe Antje,

Ja, Das Ei ist kein Ei ... es hat seine eigenen Charakteristiken. Diese Charakteristiken zu fotografieren ... (!!)) Ich werde dem, was du über das Fotografieren des Eis geschrieben hast, weder zustimmen noch nicht zustimmen. Wie du willst ... (nicht notwendigerweise mit weißen Handschuhen.) Das ist alles über ...Reflexion.

Die Kopie ...

Der Stempel sollte in der Mitte sein und die Größe nahezu „unsichtbar“. Ich erlaube mir Folgendes ... Antje Majewski schrieb: *Ich habe bereits mit dem Direktor, Peter Pakesch, und dem Kurator, Adam Budak gesprochen, und beide wären sehr glücklich, wenn du die Kopie des Eis als Dauerleihgabe an das Universalmuseum Joanneum geben würdest.* Das ist eine Entscheidung mit Konsequenzen ... selbst für das Universalmuseum Joanneum. Nicht nur der Ort seiner Ausstellung sollte entschieden werden, sondern auch die Leihbedingungen. Es bleibt, eine schriftliche Vereinbarung vorzubereiten, der beide Seiten zustimmen können. Du hast bereits die Kopie eins, mit freundlichen Grüßen. Antje, ich weiß dass du nun etwas zu tun hast ... der Katalog ... die Ausstellung. Ich bin nicht an die Zeit gebunden ... Ich bin mehr interessiert an den zukünftigen Abdrucken unseres Treffens, das niemals stattfindet. Die 9 Eier sind zu viel für mich ... zu schwer.

Beste Wünsche,

Pawet

Antje Majewski an Pawet Freisler, 25. Juli 2011

Lieber Pawet,

Ich habe an Adam Budak geschrieben, dass ihr zwei zusammen herausfinden solltet, wo das Ei in der Institution platziert werden könnte, aber ich bin natürlich neugierig, wie das sein wird!

Beste Wünsche Antje

**Antje Majewski an Simon Starling und Rasmus Nielsen,
15. Juli 2011**

Lieber Simon and Rasmus,

Inzwischen hat mir Freisler erlaubt, eine Kopie seines Eis zu machen, so dass ich es während der Ausstellung in Berlin bei mir haben kann – unter der Bedingung, dass es nach der Ausstellung in eine wissenschaftliche Abteilung in Graz geht, um dort für immer zu bleiben. Wenn also eines eurer Eier ebenfalls dort bleibt, dann werden es wieder zwei sein ... Ich denke, dass die Vermehrung der Eier, die wir hier erleben, keine Negation des kosmischen Eis bedeutet. Vielleicht ist das kosmische Ei nicht „alles in sich aufnehmend.“ (*all consuming*) Vielleicht ist es eher „alles gebend“.

Die Eier wachsen, ganz natürlich, wie Zellen, weil sie lebendig sind. Genau das ist ein Ei: eine perfekte skulpturale Form, die wachsende Zellen enthält. Da die Zellen nicht innerhalb der Eier sind, fangen sie an, sich selbst wie Zellen zu verhalten. Im Kontext der Ausstellung haben wir nun 2 Eier, die jeweils das „Double“ des anderen sind. Es gibt auch andere Doubles, die aufgetaucht sind, z. B. habe ich nun Doubles von all meinen originalen Objekten. Die Doubles tendieren dazu, in gewisser Weise Originale zu sein, oder man kann nie sagen, welches was ist. Aber es geht auch um all eure 9 Eier und das von Freisler und sein



→ S. 188

Simon Starling
& Superflex,
e.g. *The Universal Egg*

Double – alles zusammen 11 Eier ... tatsächlich 12, wenn man mein Gemälde eines hölzernen stehenden Eis mitzählt, das mein Anfang zu all dem war, und das wiederum „eine schwarze Kugel oder zwei Glasaugen“ enthält.

Im letzten Teil meiner Ausstellung werden einige Kunstwerke von verschiedenen Künstlern versammelt, die wiederum alle viele Kügelchen oder kleine Elemente enthalten, wie wachsende Zellen. Einer von ihnen ist Thomas Bayrle. Er schrieb mir gerade eine e-mail, als eine Antwort auf meinen Versuch zu erklären, was die Gimmel-Welt ist:

„alles großartige Kugeln / Kügelchen – eine Zelle – ein reiner Wahnsinn,, wenn sie sich ausfaltet..wenn ich nicht mehr weiter komme, mach' ich mich klein! oder teile mich in Kuegelchen ...“

Beste Wünsche für einen sonnigen Sommer! Antje

Rasmus Nielsen an Antje Majewski, 13. August 2011

(...) Es ist schön, zu denken, dass im 200-Jahr-Jubiläum des Universal Museums zwei Eier Teil der Sammlung wurden (das macht im Durchschnitt 1 Ei pro Jahrhundert.) Beide Eier sind auch „umgekehrt“ (*reversed*) im biologischen Sinn als „eine perfekte skulpturale Form, die wachsende Zellen enthält“, da die wachsenden Zellen in diesem Fall außerhalb der Eier sind.

Möglicherweise, und im Verlauf unserer Beschäftigung mit dem Universal Museum, sind wir alle solche Zellen.

Beste Grüße,
Rasmus

Paweł Freisler an Antje Majewski, 21.August 2011

Liebe Antje,

Erinnerst du dich, du hast mich nach einem Garten gefragt. Jetzt habe ich einen Garten. In einer kleinen Stadt nicht weit von Malmö. Der Name der Parzelle ist Blixten 6 (Donner 6)
In der Mitte des Gartens ist ein Apfelbaum. (...)

Heute habe ich ein Pfauen-Weibchen in einer Ecke meines Gartens entdeckt. Es zeigte sich, dass sie auf 6 Eiern brütet.
Gute Nacht! Paweł

Anmerkungen

1

Begeisterung.

2

Ich bin ein Mensch; ich glaube, mir ist nichts Menschliches fremd.
Terenz, *Heauton Timorumenos*, Akt 1, Vers 77.

3

Vom Ei/Vom Anfang.

4

Ist er ein Mensch oder eine Maschine?

5

Vom Ei bis zu den Äpfeln: von Anfang bis Ende. Römisches Sprichwort, das sich auf die Speisefolge bei einem Mahl bezieht.

6

„Das will uns sagen, dass wir vor dem Tod alle gleich sind. Besser du isst und trinkst, denn der Tod erwartet uns alle.“

7

Mitten im Leben sind wir vom Tod umfängen.

IV

e.g. The Universal Egg

Simon Starling & Superflex

Ein abteilungsübergreifendes, pansteirisches, polyphones Projekt unter der Regie von Simon Starling und Superflex, mit *Super Eggs* von Piet Hein, entworfen im Licht einer mathematischen Formel von Gabriel Lamé, hineingelegt in ein Museum, das Erzherzog Johann von Österreich nach einer elliptischen Epiphanie von Johannes Kepler geründet hat.

In der Ausstellung *Die Gimel-Welt: Wie kommen Objekte zum Sprechen?* findet sich das *Super Egg* plötzlich ohne seinen mittlerweile gewohnten existentiellen Spielgefährten, Michelangelo Pistolettos *Metro Cubo d'Infinito*, der seine Präsenz scheinbar durch das ganze Universalmuseum spuken ließ. Nachdem die vorherige Ausstellung des Kunsthauses – *Vermessung der Welt*, zu der auch Pistolettos Würfel aus nach innen zeigenden Spiegeln gehörte – rund um das *Super Egg* abgebaut wurde, bleibt das sture Ei, ein Echo aus der Vergangenheit, vor Ort, um sich nun dem scheinbar unmöglichen Szenario zu stellen, neben einem weiteren Ei ausgestellt zu werden. Das fragliche Ei, *Stalowje jajo (Das Ei)*, wurde vom polnischen Künstler Paweł Freisler produziert und war durch eine glückliche Fügung schon früh Bestandteil von Antje Majewskis Konzept der *Gimel-Welt*.

Mit dem *Metro Cubo d'Infinito* und der *Vermessung der Welt* im Hinterkopf wäre es verlockend, diesen neuen „Tanzpartner“, Das Ei, als Antwort auf die in der vorherigen Ausstellung gestellten Fragen zu betrachten. So als wäre die Ausstellung mit allen Werken darin, all diesen mehr oder weniger erfolgreichen Versuchen, die Welt zu vermessen und anschließend eine chaotische Unendlichkeit zu standardisieren, in ein perfektes Ei destilliert worden, das diesen beunruhigenden Raum ein für alle Mal umfasst.



Von daher scheint die Bühne also bereit zu sein für ein Drama zwischen zwei Eiern, die ursprünglich zu einem metaphysischen Zweck gelegt wurden, nun aber auch mit der Gewissheit erwachsen werden, dass die Zeit solch noble Intentionen untergräbt und den Objekten ihre eigenen Geschichtsreihen und Bahnen beifügt. Wurde *Das Ei* wirklich einmal im Bart seines Schöpfers verpackt und transportiert? Landete das *Super Egg* mit freundlicher Genehmigung von Außerirdischen auf dem Planeten Erde, deponiert in den Händen eines paranoiden Popstars, als „Fahrkarte zu einem anderen Planeten“? Wenn sich dieses unmögliche Drama einmal abgespielt hat, bleiben nur jene überraschenden und ständig wuchernden Konstellationen von Geschichten übrig, die diese anscheinend magnetischen Eier umkreisen.

Und doch erscheint dieses Treffen zweier alles in sich aufnehmender Eier vor allem im Kontext der Metastruktur, die das Universalmuseum darstellt, widersprüchlich oder sogar sinnlos – um uns daran zu erinnern, dass es unmöglich ist, sich ein *Ovum cosmographicum* vorzustellen, ein kosmisches Ei – ganz gleich, ob seine Form „Standard“ oder „Super“ ist – das das Universum enthalten und kontrollieren könnte und im Gegenzug vielleicht wieder genau die Struktur zurückspiegelt, die sie beide enthält: das Museum als universales Ei.

V

Die Hand, die gibt

Gespräch zwischen Alejandro Jodorowsky und Antje Majewski, Paris 2010

In Alejandro Jodorowskys Wohnung in Paris, ganz nah an dem Bistro, in dem er einmal in der Woche Tarot liest. Es ist eine große Altbauwohnung voller Bücher.

An einer Wand befinden sich viele Figuren unterschiedlichster Herkunft, Erinnerungsstücke, Plakate seiner Filme. Antje deutet auf eine blaue hinduistische Gestalt mit vielen Armen.

AM: Der da ist unglaublich.

AJ: Danke! Welcher, der Blaue?

AM: Der Blaue, ja.

Im Regal steht ein Foto von Jodorowsky und seiner Frau Marianne Kosta; daneben liegen drei Blöcke aus Ton, die wie Goldbarren aussehen. Antje nimmt einen in die Hand.

AM: Was ist das?

AJ: Mein Sohn hat mich für alles bezahlt, was ich für ihn getan habe. Mit falschem Gold. Es gab sehr viel davon, aber es war so viel, dass ich nur vier behalten habe. Es ist eine Bezahlung für alles, was ich für ihn getan habe.

Auf einem Tisch legt Antje ihre Objekte aus: die Dose mit der schwarzen Kugel, den Meteoriten, die Teekannenhand, die Muschel. Die Buddha-Hand hat sie in Berlin vergessen. Die Milchorange gibt es nur virtuell. Der weiße Stein kommt erst zwei Monate später dazu. Sie fragt ihn nach der Bedeutung der Objekte. Jodorowsky schreibt die Antworten auf kleine Post-it-Zettel. Als sie merkt, dass er bereit ist, auch auf weitere Fragen zu antworten, bittet sie um Erlaubnis, das Gespräch aufzunehmen.

Antje Majewski

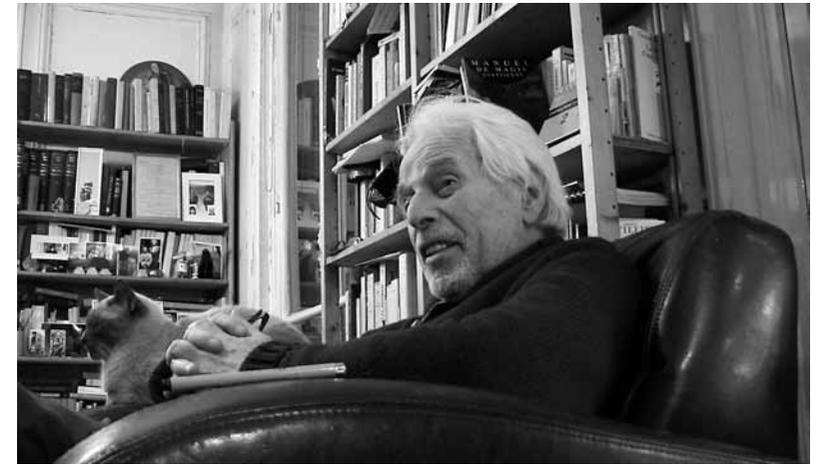
La main qui donne.

Conversation entre

Alejandro Jodorowsky et

Antje Majewski. Paris

2010, 2010 (Videostill)



AJ: Wo ist das Mikrofon?

AM: Das Mikrofon ist hier.

AJ: Ok. Also schau, du zeigst mir Objekte, die von der Natur gemacht wurden, wie die Muschel oder den Meteoriten, und andere Objekte, die vom Menschen gemacht wurden, wie die Hand, die eine Teekanne ist, oder eine Dose mit einer schwarzen Kugel. Aber wer auch immer die Schöpfer dieser Objekte sein mögen, sie haben alle eine eigene Sprache. Es ist die Sprache der Objekte. Aber diese Sprache kann man nicht sprechen! Man kann sie fühlen. Aber man kann sie in Wörter, in unsere Sprache übersetzen, man macht eine Übersetzung. Das ist möglich. Darauf können wir vielleicht künstlerisch reagieren ... Diese Reaktion kann eine emotionale Reaktion sein – die Emotion hat keine Wörter – oder eine intellektuelle Reaktion-Reaktion-Reaktion – mit Wörtern. Poetischen Wörtern. Gut – das ist eine Begegnung. Aber ich glaube, dass du, die mit mir spricht und die mich aufgesucht hat, selbst wie ein Objekt bist. Ich kann diese Sprache nicht sprechen, die Sprache deiner Objekte. Ich könnte annehmen, dass es eine gewisse Art Verrücktheit gibt in deiner Beziehung zu deinen Objekten. Ich könnte das annehmen. Aber ich kann nicht wissen, warum du das tust, ich kann es aber interpretieren, und ich kann eine Antwort in meiner mir eigenen Sprache geben. Ich kann also Übersetzer sein von dem, was ich sehe. Ich kann nicht das sagen, was ich hier empfinde, denn alles, was man empfindet, sind nicht die Wörter.

Die Wörter sind nicht das Ding. *Die Wörter, das ist nicht das Ding.* Du hast also eine Begabung, Objekte zu wählen, die dich reflektieren – eine Reflektion deines geheimnisvollen Unbewussten, das du selbst nicht kennst. Es ist dein Unbewusstes, das dich dazu

bringt, durch die Objekte zu sprechen, die du findest. Es ist deine innere Schönheit, die du gerade suchst. Gut. Deine innere Schönheit, die du durch kein anderes Mittel ausdrücken kannst, als in der Welt, im Kosmos Objekte zu finden, die dich repräsentieren. Du hast mir also im Grunde Teile deiner selbst gezeigt. Da. Nicht? – Teile deiner selbst.

AM: Ja.

AJ: Das erlaubt mir anzunehmen, dass deine Eltern dich nicht gesehen haben. Dein Vater und deine Mutter haben dich nicht gesehen. Und du wolltest verzweifelt gesehen werden. Aber du erreichst es nicht, dich auszudrücken. Also besteht deine Art, dich auszudrücken, in einer Wahl. Ich, ich habe gewisse Objekte ausgewählt. Nicht wahr? Und diese Objekte da, das bin ich. In der Welt.

AM: Und wenn Sie diesen Objekten in einem anderen Kontext zufällig begegnen würden, ohne mich, in einem Geschäft zum Beispiel?

AJ: Das hängt davon ab, das hängt davon ab ... Zum Beispiel sind die Muscheln so wunderschön und natürlich, dass sie für mich gut genug für ein Museum sind. Aber der kleinen Dose mit der Kugel, der würde ich nicht zufällig begegnen. Dagegen die Hand, die eine Teekanne ist – die gefällt mir sehr.

AM: Hm hm.

AJ: Die gefällt mir sehr, die spricht zu mir.

AM: Ja.

AJ: Diese Teekannenhand.

AM: Tatsächlich hatte ich eine Verbindung zwischen der Hand und Ihnen gezogen.

AJ: Die spricht zu mir.

AM: Eigentlich war es die Hand, mit der ich zu Ihnen gekommen bin. Deshalb habe ich sogar zwei Objekte vergessen, weil ich so sehr an die Hand gedacht habe.

AJ: Man könnte denken, dass die Hand zur Faust geballt ein kleines Stück von etwas enthält. Die offene Hand dagegen – die ganze Welt kann durch die offene Hand gehen. Diese Hand, die als Teekanne halb geöffnet ist, das ist die Hand, die gibt. Und das, was ich gebe, das gebe ich *mir*. Die Welt zu empfangen heißt, der Welt zu geben.

AM: Hm hm.

AJ: Sie spricht zu mir, diese kleine Hand. Das ist eine großzügige Hand. Das gefällt mir. Siehst du ...

In den Muscheln dagegen sehe ich den Tod. Das ist ein totes Wesen für mich. Und auch der Meteorit. Aber sie haben eine Macht, die Meteoriten, ein Bewusstsein, denn alle Materie bildet das Bewusstsein.



Antje Majewski
La main qui donne.
Conversation entre
Alejandro Jodorowsky et
Antje Majewski. Paris
2010, 2010 (Videostill)



Alejandro Jodorowsky
liest Tarot

Und die Muscheln enthalten die Erinnerungen. Das ist das Gedächtnis. Das ganze Gedächtnis der Welt, die Schöpfung der Welt ist in dieser Muschel. Es ist ein Gedächtnis. Also ist es interessant.

AM: Ja.

AJ: Und das andere, die kleine Dose mit der schwarzen Kugel, das ist die Magie. Man öffnet sie, und drinnen ist das Mysterium. Die schwarze Kugel, das ist das Mysterium. Das ist das Zeigen des Mysteriums. Und in der schwarzen Kugel drin, das ist – das ist für mich das Symbol aller Buddhismen, die mentale Leere. Die mentale Leere. Also ist das gut. Das ist interessant.

AM: Ja, mit dieser Kugel habe ich Performances gemacht. Ich habe auf dem Boden gespielt. Auch hier in Paris.

AJ: Man muss wissen, dass in den Muscheln ein lebendiges Tier drin war!

AM: Ja.

AJ: Es ist eben ein Skelett. Es ist die Erinnerung an jemanden. Dagegen der Meteorit – man weiß nicht, sind das Brocken von Planeten oder Steine aus dem Weltall. Die von einem System zum anderen reisen, die also Boten sind. Des Lebens. Das ist kein totes Wesen für mich, ein Meteorit. Die Muschel dagegen, das ist eine schöne Form, die ein lebendiges Wesen enthielt. Einen Organismus. Der aber ein Gedächtnis hatte, deshalb sage ich, dass das eine Erinnerung ist. Es ist wie ein petrifiziertes Universum. Ja.

AM: Und die offene Hand, das ist vielleicht – ich hoffe, Sie halten mich nicht für verrückt – ich habe mich nicht wirklich vorgestellt, aber ich bin eine ernsthafte Künstlerin, ich glaube nicht, dass ich verrückt bin –

AJ: Ich beurteile dich nicht.

AM: Ok.

AJ: Ich urteile nicht über Menschen. Für mich bist du wie eines deiner Objekte. Du kommst, du sagst zu mir: Interpretiere mich, interpretiere meine Objekte – also mache ich das, das ist alles!

AM: (*Lacht.*) Gut. – Die Hand habe ich mit Ihnen in Verbindung gebracht, weil ich vor einem Jahr hier für das Tarot-Lesen war. Ich wurde nicht ausgewählt, ich habe nicht mit Ihnen gesprochen, aber ich habe Sie im Gespräch gesehen, und mein Eindruck war, dass Sie wirklich wie diese offene Hand sind, die den Menschen sehr viel gibt ...

AJ: Wenn ich das Tarot lese. Nicht immer.

AM: Ja. Vielleicht bin ich einfach gekommen, um – zu erfahren, was ich tun müsste – um mehr so zu werden – um die Hand zu öffnen.

AJ: (*Lacht.*) – Ich bin nicht so geworden. Ich war schon so. Ich bin so geboren. Weißt du, seit ich geboren wurde, war ich so. Es war

ein inneres Prinzip in mir. Also, man wird nicht – man wird so geboren.

AM: Das war keine gute Frage.

AJ: Ich habe es zu einer Kunst entwickelt. Die Kunst des Tarots ist für mich eine Kunst. Das Tarot selbst hat mich dahin geführt. Dann habe ich es entwickelt. Und bin dann dort angekommen. Ohne es zu suchen. Das macht sich von allein.

Ich habe immer gedacht: Was ist ein Heiliger? Es gibt die Champions, die Heroen, die Genies, die Heiligen! Nein. Also wollte ich wissen, was die Heiligkeit ist. Gut, für mich gehört die Heiligkeit den Kirchen. Es gibt die katholische Heiligkeit, die muslimische Heiligkeit, die buddhistische Heiligkeit. Und den Gerechten der Juden. Jeder hat unterschiedliche Ideen, weil er im Dienst der Vorurteile der Kirchen steht. Deshalb habe ich mich gefragt, was die zivile Heiligkeit sein könnte. Wie jemand, der keinem Moralgesetz einer Religion anhängt, heilige Taten tun kann, ohne zu irgendeiner Sekte zu gehören – einfach aus Liebe zur Menschheit. Oder vielleicht nicht einmal deshalb, sondern einfach aus Liebe zur Kunst. Verstehen Sie?

AM: Ja.

AJ: Also habe ich angefangen, Heiligkeit zu imitieren. Jeden Mittwoch imitiere ich Heiligkeit. Heiligkeit besteht darin, dem anderen zu dienen. Ohne ihn zu beurteilen. Aber den inneren Schatz sehend, den jede Person hat. Zu versuchen, diesen Schatz zu erwecken. Ohne den Wunsch, daran etwas zu verdienen, denn das mache ich umsonst. Man sagt mir nicht einmal Dankeschön. Ohne irgendeine Gegenleistung. Keine Gegenleistungen. Es zu tun einfach aus dem Vergnügen, es zu tun. Gut. Und deshalb mache ich das. Ich imitiere die Heiligkeit.

AM: (*Lacht.*) Und warum „imitieren“?

AJ: Ich imitiere, ich bin es nicht. Ich imitiere sie.

AM: Für mich sind Sie ...

AJ: Ich imitiere, ich imitiere. Ich handle so, wie ich denke, dass ein gutes Wesen handeln sollte.

AM: Und warum zweifeln Sie?

AJ: Ich zweifle nicht.

AM: Aber warum sagen Sie, dass Sie imitieren?

AJ: Was? Warum ich was sage?

AM: Für mich sind Sie so. Das ist keine Imitation.

AJ: Nicht immer. Nicht immer. Wenn ich zum Beispiel Lesungen oder Konferenzen habe, all das, was für die anderen ist, dann leide ich vorher sehr. Ich habe keine Lust. Ich leide wirklich, es ist schrecklich. Und ich habe schlechte Laune. Und sobald ich dort bin, verändere ich mich, und wenn ich fertig bin, bin ich euphorisch und zufrieden. Und ich verpflichte mich dazu, weiterzumachen.

AM: Ja.

AJ: Und nachher sage ich mir: Warum habe ich mich verpflichtet, das zu tun? Ich bin verrückt. Das ist schon seit Jahren so, es sind nun dreißig Jahre, dass ich das mache, und jedes Mal leide ich. Und dann tue ich es wieder. Also bin ich nicht in einem Zustand der Heiligkeit. Verstehst du? Ich imitiere.

AM: (*Lacht.*)

AJ: Ich imitiere. Aber es ist eine gute Imitation, denn es gibt Menschen, die imitieren, ein Mörder zu sein! Ich glaube, dass tatsächlich die ganze Welt etwas imitiert. Die Authentizität ist schwer zu finden. Du, du suchst nach der Authentizität. Herauszufinden, was du wirklich in diesen Objekten spürst, ist eine Suche – eine bescheidene Suche – mit Hilfe der Objekte. Aber schon im Bauch unserer Mutter fängt man an, die Familie zu imitieren, die Eltern, man hat eine Nationalität. Deutsch zu sein, chilenisch zu sein, französisch zu sein, das ist eine Imitation. Denn man ist so viel mehr als das. Mann zu sein, Frau zu sein, das ist eine Imitation. Denn man ist alles. In Wirklichkeit hat man sexuelle Begierden, aber man ist das nicht. Man ist etwas anderes. Das Alter ist eine Imitation. Denn das spirituelle Alter existiert nicht. Man imitiert, was man denkt, man imitiert, was man fühlt, man imitiert, was man begehrt. Aber das wirkliche Wesen sieht man nicht. Deshalb muss man imitieren, um sich ihm anzunähern. Und von Imitation zu Imitation gibt es Momente, in denen es gelingt. Wirklich Momente, in denen es gelingt. Ja, ja, es gibt Momente, in denen es gelingt. *Lacht.*

Aber zu jedem Akt der Güte, den ich tue, muss ich mich zwingen. Es ist nicht natürlich, ich zwinge mich, ihn zu tun.

AM: Sogar jetzt, wenn Sie mit mir sprechen?

AJ: Ja, ja, ich zwinge mich. Denn weißt du, ich bin sehr beschäftigt. Du hast mich unterbrochen, bei einer Arbeit. Und ich zwinge mich, weil – ich weiß nicht, warum – weil es etwas zu suchen gibt, nicht wahr? Und wenn du denkst, dass du etwas mit mir finden kannst, gut ... gut, versuchen wir, dir zu helfen. Aber genau wie ich mit dir umgehe, habe ich es vor einem Monat mit einem ganzen Land getan. Ich war in Argentinien, und ich habe eine soziale Psychomagie gemacht, in ESMA (*Escuela de Mecánica de la Armada, Buenos Aires*), wo man Menschen gefoltert und umgebracht hatte, wo man sie hat verschwinden lassen. Dort habe ich einen metaphorischen Friedhof vorgeschlagen – ich habe zweihundert Gräber machen lassen, zu denen die Menschen gekommen sind, um zu weinen. Also habe ich mich gezwungen, einen Akt der Güte mit einem ganzen Land zu vollbringen. Ja. Ja. – Aber ich finde es gut, sich zu zwingen. Denn wenn man sich nicht zwingt, dann geht die Welt ihrer Zerstörung entgegen. Wozu

braucht man Kunst? Wenn du die Geschichte siehst, bleibt von den Zivilisationen nur ihre Kunst. Ohne Kunst würdest du Ägypten oder Griechenland nicht kennen – die Gedichte, die Bücher, die Skulpturen – das, was bleibt, ist die Kunst. Ein Land, das keine Kunst hat, ist dazu verdammt, zu verschwinden. Und der Verlust der Schönheit ist der Verlust der Welt. Man verliert die Welt. Jetzt wirst du mir sagen: welche Schönheit? Schönheit ist subjektiv. Schönheit existiert nicht an sich, aber es gibt die Begierde nach Schönheit. Nicht wahr? Jeder wird seine Begierde nach Schönheit auf die eine oder andere Art ausdrücken, das ist unwichtig. Aber es ist wichtig, dass die Person eine Begierde nach Schönheit hat, auf ihre Art. Und die Abwesenheit der Begierde nach Schönheit ist schrecklich. Nicht? Das ist schrecklich.

AM: Ja.

AJ: Das ist das Schrecklichste, was es gibt, es ist das Ende der Menschheit: die Abwesenheit der Begierde nach Schönheit. Und das ist unserer Gesellschaft zugestoßen, oder wie es ein mystischer Philosoph gesagt hat, René Guénon: Man ist von der Qualität ins Reich der Quantität gekommen. Denn wenn man die Dinge in Massen herstellt, wie heute, dann verliert man den Sinn für Schönheit. Und dann ist die Welt in Gefahr.

AM: Ob Sie Tarot lesen oder etwas für ein ganzes Land tun oder einen Film machen, hat das für Sie alles dieselbe Bedeutung?

AJ: Ja. Ja. Alles hat dieselbe Bedeutung. Eine Person, tausend Personen, zehntausend Personen ...

AM: Ja, es ist dasselbe.

AJ: Es ist dasselbe, was die Handlung angeht. Dieselbe künstlerische Handlung, die keinen Stift oder sonst viel benötigt. Ich komme von einer Konferenz in Chile, da kamen sechstausend Menschen. Und ich habe zu ihnen gesprochen, wie ich zu dir spreche. Das ist ein Sein. Es sind die Umstände. Aber alles, was du tust, ist ein Samenkorn, das wachsen wird.

AM: Ja.

AJ: Also ist es gut, es zu tun. Ich glaube, die Kunst, die mich interessiert, ist eine Kunst, die die Übel unserer Epoche heilen kann. Das ist die einzige Kunst, die mich heute interessiert. Die neurotische Kunst, die über sich selbst spricht, über ihre persönlichen Probleme, die finde ich überholt. Das ist nicht mehr interessant. Das ist vorbei. Die destruktive, kritische Kunst ist vorbei. Und die Kunst, die von den dringenden sozialen Problemen profitiert, ist eine verdeckte Form von Prostitution. Nicht wahr. Warum von Dingen sprechen, von denen das Fernsehen oder die Zeitungen an jedem Tag, in jedem Moment reden? Wozu nützt mir das? Das ist die Krankheit der Museen. Heute sind die Museen Bordelle. Früher war das Museum etwas Respektables. Heute ist ein Museum

eine Music Hall. Das sind kommerzielle Spektakel. Da macht man Geschäfte. Es gibt nichts mehr umsonst. Seit Picasso und Dalí ist die Kunst an die Börse gegangen. Und das war der Tod der Kunst.

AM: Ja, aber das ist auch ein bisschen mein Problem. Ich bin normalerweise Malerin, aber jetzt habe ich fast aufgehört zu malen, obwohl ich es liebe – normalerweise bin ich jemand, der Bilder hervorbringt. Ich habe sehr starke Bilder im Kopf, die ich schließlich einschließen und zu einem verkäuflichen Objekt machen kann, aber jetzt habe ich Lust, eher mit dem Lebendigen zu arbeiten als mit einem toten Objekt, das ich schließlich an jemanden verkaufe, den ich nicht kenne, zu dem es keine Beziehung außer dem Geld gibt, und ich weiß nicht, wie ich aus dem Problem herauskommen soll. Denn auf der anderen Seite liebe ich die Malerei.

AJ: Das ist die Realität, das ist heute so. Man muss weiter malen und verkaufen.

AM: Ach wirklich? (*Lacht.*)

AJ: Ja, das ist die Realität. Aber wenn du jetzt etwas verkaufst, musst du etwas machen, das die Person, die es kauft, verändern kann, wer auch immer es sei.

AM: Aha.

AJ: Das ihm etwas geben kann. Nicht ein leeres Objekt machen, wie es der Handel dir verkauft, um eine Wand zu dekorieren. Nein, Objekte machen, die etwas sagen.

AM: Ja.

AJ: Dann wird die Person, die es kauft, wirklich versuchen, es zu berühren, und es wird wirklich etwas dabei entstehen.

AM: Ok. Danke.

AJ: Du kannst heute nicht verkaufen. Das ist die Realität.

AM: Danke. Ok. Ich werde das so machen. – Einverstanden.

AJ: Du hast noch zehn Minuten, denn um sechs kommt mich ein Dichter besuchen.

AM: (*Lacht.*) Aber ich denke, das waren die wichtigsten Fragen für mich.

AJ: Möchtest du etwas mit Schokolade essen?

AM: Hm?

AJ: Möchtest du eine kleine Schokolade essen? – Ich werde es dir zeigen.

Geht, um die Schokolade zu holen.

Das ist italienisch.

AM: Ah, danke. – Ich habe Ihnen das mitgebracht.

Gibt ihm eine Schachtel mit kandierten Früchten.

AJ: Um es mir zu zeigen?

AM: Nein, als Geschenk.

AJ: Ah, gut. Ah! Also werden wir das essen. Möchtest du lieber das essen?

AM: Und auch die Kerze wollte ich Ihnen geben.

Es ist eine Kerze, in der das Wachs so eingekerbt wurde, dass sie wie ein Kiefernzapfen aussieht.

AJ: Wenn du möchtest. Aber das ist so schön, das ist doch etwas für deine Sammlung.

AM: Nein, aber ich habe sie für Sie mitgebracht.

AJ: Ach ja? Dann ist es gut. – Das hat man mir auch gestern geschenkt. Ein Tänzer hat es mir geschenkt.

Ein Rad aus Plastik mit Lämpchen, das aufleuchtet und wieder ausgeht, sodass der Raum in kurzen Abständen etwas erhellt wird. Eine kleine Katze springt durch den Raum und miaut.

AM: Die Kleine!

AJ: Ja, sie ist noch ganz klein.

Öffnet die Schachtel mit den kandierten Früchten.

AJ: Ah, das ist gut! Nimm.

AM: Danke.

VI

Madonna Maschine Rosenkranz

Gesprächsfragmente mit Thomas Bayrle und Antje Majewski, Frankfurt 2011

TB: (*Blättert im Katalog.*) Für diese Madonnen habe ich mich interessiert – ich sah sie selbst als Container bzw. Maschinen, konstruiert aus Codes, die über lange Zeiten verbindlich waren. Haltung von Mutter zu Kind – das Verhältnis vom Kopf zum Körper – Farben etc. – fast alles war proportional zueinander und untereinander codiert. Nur ein kleiner Bruchteil an Gestaltungsfreiheit war übrig, individuell für die Ikonen-Maler frei auslegbar. – Die codierten Behälter funktionierten ähnlich wie Vasen, in denen immer wieder frische Blumen sind. –

Das „Programm der Herstellung dieser Madonnen“ habe ich parallel zu industriellen Produktionsformen gesehen. Bewusst – verkürzt auf das reine Machen – wurde die Summe der notwendigen Teile zum „Bau einer Madonna“ so produziert, als handelte es sich um Autoteile. Auch der Produktionsprozess lief gedanklich ähnlich, wie in der Autoproduktion, wo es bei einem Durchschnittsauto um ca. 4.000 Teile geht, die zusammengebaut ein „Auto“ sind.

Im Durchschnitt mussten ca. 600 individuelle, organische Binnenformen hergestellt werden, die auf dem Fotokopierer durch Verzerrung von bedruckten Latex-Gummis – als individuelles Mapping – entstanden.

Dieses Mapping musste so beschaffen sein, dass die zu verzerrenden Bilder von 6–8 Händen in vorbereitete Outlines so gezogen wurden und kopiert wurden, dass weder ein Verlust noch ein Surplus am Image zu sehen war.

Wie ein Kotflügel beim Auto auch, musste z. B. ein Finger genau in die gewünschte Position der Madonnen-Hand passen. –

Antje Majewski
*Madonna Maschine
Rosenkranz/Die Steine,
die Muscheln. Gespräch
zwischen Thomas und
Helke Bayrle und Antje
Majewski, Frankfurt
2011, 2011 (Videostill)*



Hier (*blättert weiter im Katalog*) ist eine Jaguar-Madonna und hier füllen Mercedesse eine Madonna ... und das hier – ist eine Computerarbeit, mit dem Atari gemacht. Mit dem Atari wurde ebenfalls Bild für Bild gerechnet und ausgedruckt und in das Schema der Madonna eingesetzt.

Der Computer ist – gegenüber den mit 6 Händen verzerrten Latex-Verzerrungen – steif, brutal und schwerfällig. Das hatte aber auch etwas. (*Blättert zurück zu der ersten Madonna.*) Diese sind alle mit Gummi gemacht ...

AM: Das waren also diese Latexgummis, die du auf die Kopiermaschine gelegt hast, ja?

TB: (*Blättert.*) Richtig. Inhaltlich waren diese Konfrontationen zwei Welten: Ja–Nein/Alt–Neu/Gut–Böse – fast mittelalterlich ... so wie bei Stefan Lochner im Städel ...

Da sind zwei japanische Holzschneider – Sharaku und Utamaro – mit Holzschnitten von vor 200 Jahren. Sie sind bis ins kleinste Segment mit Canon-Kameras gefüllt.

Blättert den Katalog von hinten nach vorne, bis er zuklappt.

Jetzt fangen wir wieder von vorne an. (*Blättert wieder auf.*) Ok, Christus natürlich noch. Er ist mit dem ersten Stück Autobahn auf deutschem Boden gefüllt (Frankfurt–Darmstadt). Der Korpus Christi als Schmerzensmann, von tausend Straßen und Autos durchzogen. In jeder Hand, in jedem Blutstropfen, überall ist Autobahn. Das hat auch was mit Genetik zu tun ...

Während ich 1958 diese Webereiausbildung hatte – stand ich Tag für Tag 9 Stunden lang zwischen Reihen von stampfenden



Antje Majewski
Madonna Maschine
Rosenkranz/Die Steine,
die Muscheln. Gespräch
zwischen Thomas und
Helke Bayrle und Antje
Majewski, Frankfurt
2011, 2011 (Videostill)

Webautomaten ... – Der Rhythmus von 400 Maschinen – dieses Däng Däng Däng Däng Däng Däng – war überall. – Und damals dachte ich: Das hältst Du nicht aus. Ich muss hier raus und in Behandlung gehen. –

Aber dann begann ich ganz leise vor mich hin zu singen, und bald empfand ich am ganzen Körper ein angenehmes Zittern und Swingen. Ich konnte loslassen und einsinken – mitten in der Raselei des Betriebs Ruhe finden ...

Das war damals das gleiche Rezept für alle. Jeder ließ sich irgendwann frei in die Hölle fallen. Anstatt sich gegen sie zu wehren, empfand man sie irgendwie süß. –

AM: Aber wie hat sich das ... du meinstest, du hast gesungen dabei, ne?

TB: Ich habe einige Schleifen gesungen, um irgendwie einzusinken ... mich abgelassen in den inneren Maschinenraum ...

Ich war total überfordert – und sackte regelmäßig ab, hatte sozusagen leichte Anzeichen von Durchgedretheit.

Jedenfalls traute ich meinen Sinnen nicht – als ich plötzlich bei einer bestimmten Frequenz von den Dynamos plötzlich menschliche Stimmen gehört habe.

Ich habe mein Ohr auf den Motorblock gelegt (*demonstriert es, indem er sein Ohr auf eine Tischplatte legt*) und tatsächlich tief im Getriebe – zarte Frauen-Stimmchen singen gehört ...

AM: Und was haben die gesungen?

TB: Es schien eine Art Rosenkranz. Das gleiche Murmeln, wie ich es als Kind halt in der leeren Kirche gehört hatte ... wenn ein Grüppchen alter Frauen sich nachmittags zum Rosenkranz traf. Alle schwarz gekleidet, ein „Haufen“ in der Mitte von der Kirche: Heilige Maria voll der Gnaden, bitte für uns jetzt und in der Stunde unseres Todes ... wuawuwawuawua ... (*Macht den Gesang kurz nach.*) – 100 Ave Marias – Kugel für Kugel verbanden sich Ave Marias mit den Kugellagern ...

Motor und alte Nonnen wurden so eins! Nass geschwitzt sagte ich mir: Jetzt reicht's. Du musst jetzt dringend aussteigen!

30 Jahre später, wo alles und jedes sowieso am Tropf von Maschinen hängt – fand ich zurück zum Rosenkranz.

Die Nähe, ja den Merge mit den Motoren gestehe ich mir – durch das Sein von Jetzt – zu!

Überall im Verkehr – in den Supermärkten etc. hörte ich dieses Jammern/Leiern, wo es im Rosenkranz nicht darauf ankam, den Sinn zu verstehen – sondern auf Masse, einfach um Stau/Motoren laufen/Radio laufen/Stehen – leiern – beten – wie in Tibet – im Islam – in Israel – im Grunde in der ganzen Welt – runterzuleiern, abarbeiten, kaufen, verbrauchen ...

Nein – das ist kein Fatalismus ...

... und der Gewebebegriff war flach ... aber der Heidegger meinte ihn ja dreidimensional: als „Gewebe“. Und in seinem „Gewebe“ liegen Millionen Gewebe übereinander. In ihrer unendlichen Summe repräsentieren sie dann einen Körper. Und da gibt es natürlich Milliarden Überschneidungspunkte drin.

Und wenn du das so fein siehst, wie er das in diesem kurzen Text über das „Gewebe“ sagt, dann kann man schon sehr gut damit arbeiten ...

Zum Beispiel die Metapher der „Wiese“ war für mich mindestens so wichtig wie die des Gewebes: Dass ich mich als Kind in Wiesen gelegt habe, in duftende Sommerwiesen, wo Milliarden von kleinen Insekten und Lebewesen und Pflanzen und Kräuter eine so unvorstellbare Einheit bilden, eine so großartig, grauenhafte Symbiose, ne ...

Wo Millionen Teilchen sterben müssen, damit Myriaden von Teilchen dafür aufleben können. Und alleine der Duft, der da drin ist ...

HB: Na, und der Sound.

TB: ... oder dieser Wind, der da durchgeht, durch diese Gräser ...

Also, ich bin sicher, es gibt so ein paar Archetypen für Massen ... und es steht dir frei, was sich da jeder nimmt. (Oder auch nicht.)

Und da kommen wir noch mal kurz auf Canetti: ob das Massensymbol jetzt Wald ist oder ob es die Berge sind, oder das Meer.

Auf jeden Fall braucht wohl jeder einen Naturmasseanteil – und wenn er auch künstlich produziert ist. Was die normale Realität in riesigen Städten ist, wo es ab 10 Millionen aufwärts hauptsächlich anorganische Symbiosen gibt. – Vor dieser Realität scheint es vielleicht egal zu sein, ob eine „Masse“ Kartoffeln oder Zahnpasta ist? Aber das können wir mit unseren Privilegien nicht mehr lernen.

Auf jeden Fall dieses: Dass man bestimmte „Massen von Natur“ hinter sich hat oder in sich hat, mit denen man anpluggen kann ... ist, wie ich glaube, das Wichtigste, auf das man nicht in diese erfrorene Einsamkeit verfällt – als durchgehende Angst vorm Leben ...

VII

Die Steine, die Muscheln

Gespräch zwischen Helke Bayrle und Antje Majewski,
Frankfurt 2011



HB: Ich weiß gar nicht so ganz genau, warum ich das mache. Schon vor vierzig Jahren hatte ich ein gutes Gefühl, Muscheln in verschiedenen Ländern zu sammeln, um sie in anderen Ländern wieder ins Meer zu werfen. So habe ich chinesische Muscheln in England ins Meer geworfen, oder in Italien, und umgekehrt italienische Muscheln ins chinesische Meer. Für mich war es immer eine schöne, großzügige Geste, sie reinzuschmeißen, und sie flogen auch so. Die Vorstellung, dass vielleicht auch andere Leute sie mal finden und sich fragen: „Wo kommen die denn her, das ist ganz außergewöhnlich, das haben wir ja hier noch nie gefunden?“, ist für mich immer gut, weil das anonym international ist. – Durch dieses Muscheln-Sammeln, oder Steine-Sammeln – war ich für unseren kleinen Enkel lange Zeit die „Oma Stein“. Er hatte aus dem Dreck einen Stein hochgehoben, den ich dann auf dem Rasen schön saubergemacht habe. Unsere Schwiegertochter ... fand das eigentlich nicht so gut, dass er so einen dreckigen Stein aufnimmt ... seitdem war ich für den Cyrill die „Oma Stein“. Und immer, wenn er mit mir telefonierte, und noch nichts sagen konnte – außer „Oma“ – sagte er, um zwei Omas zu unterscheiden, „Oma Stein“. Das war so süß. Er hat manchmal auch Pakete mit Steinen geschickt bekommen, die unendlich schwer waren, die ich für ihn gesammelt hatte. Für mich sind Steine Götter. Sie sind lebendig und nicht nur einfache Klumpen. Sie verändern sich ständig. Und ich bin sicher, nur wir als Menschen merken das nicht, weil wir im Verhältnis zu ihnen so kurz leben. Fast an jedem Fenster bei uns liegen Steine.

AM: Der, wie heißt er, der indianische Künstler ...

HB: Jimmy Durham, mit dem hab ich mich über Versteinerungen und Steine gut verstanden. Er hat das Empfinden auch. Ich freue mich über jeden guten Stein. Jeder ist anders. Auch bin ich

Antje Majewski
Madonna Maschine
Rosenkranz/Die Steine,
die Muscheln. Gespräch
zwischen Thomas und
Helke Bayrle und Antje
Majewski, Frankfurt
2011, 2011 (Videostill)



jemand, der, wenn er läuft, Details sieht – sodass ich Vierklees auf Verkehrsinseln finden kann. Das schärft das Auge einfach für bestimmte Sachen. Mir hat das immer großen Spaß gemacht, und ich mach es auch weiterhin, das mit dem Muschel-Werfen auch. Freunde sagten mir: „Das ist ja eine tolle Aktion!“ Aber für mich war das was ganz Persönliches, und ich hatte gar keine Lust drauf, das so aufzubauschen.

AM: Wenn ihr auf Reisen geht, nimmst du die Muscheln mit und weißt dann schon, wo irgendwo in der Nähe das Meer ist, wo Du welche hinein werfen willst? Du packst also schon ein Päckchen dafür?

HB: Genau, ich packe sie als kleines Paket ein, und bis jetzt hat das noch nie der Zoll oder sonst jemand bemängelt. Um italienische Muscheln zu finden, muss man genau hingucken, weil es im Mittelmeer nicht mehr so viele gibt.

TB: Die haben alle andere Farben und Formen.

HB: Je nach den verschiedenen Meeren haben sie andere Farben und Formen. In China haben sie eine spitze Form wie ein Hut. In Neuseeland ist die Form wieder ganz anders. Dort sehen sie mehr wie Häufchen aus. Oder diese Perlmuttermuscheln, diese kleinen, runden, die innen so schön changieren, die habe ich auch schon mal gefunden und sie wurden woanders ins Meer geworfen. – Ich passe auf, dass es auch schöne Muscheln sind, die ich werfe. Nicht irgendein Schrott, oder wo jemand Muscheln gegessen hat, das mach' ich nicht!

AM: Und hast du das Gefühl, wenn die Steine und die Muscheln alle unterschiedlich sind, dass sie Götter sind? ... In denen ist was drin, die sind lebendig?

HB: Götter anstelle von Muscheln?



AM: Nein, ähnlich wie bei Steinen, was in den Steinen drin ist? Ist das bei jedem Stein was Unterschiedliches?

HB: Ich glaube, das ist hundert Prozent unterschiedlich. Ganz bestimmt. Wie alles, hatten wir vorhin ja das Thema auch schon. Das ist eben so anders, wie jede Zelle anders ist und wie jeder Stein anders ist. Es gibt nichts Gleiches. Auch selbst die Blätter an den Bäumen sind unterschiedlich.

AM: Und was passiert, wenn man jetzt die Dinge wandern lässt? Also wenn du die über die Kontinente wandern lässt, woanders hin, verändert sich dadurch was?

HB: Ich denke schon. Die kommen ja zum Beispiel in ganz anderes Wasser. Das eine ist salzig, das andere ist nicht so salzig; das ist wellig, das ist glatt. Ich würde sie nicht in einen See werfen. Ich hab das Gefühl, das muss möglichst weit sein und einen großen Horizont haben, und damit es wieder irgendwo hinkommt, wo es großzügig ist.

AM: Und hast du das Gefühl, dass ... du hast vorhin erzählt, dass ihr früher lange Tai Chi gemacht habt.

HB: Ja. Es hat damit was zu tun.

AM: Und, so wie man den Körper bewegt, dass es durchfließen kann – diese Muscheln woanders hinzubringen. Wird das auch ermöglicht? Könnte das sein?

HB: Ja, könnte man sich vorstellen. Diese Wellenbewegung (*zeigt, wie sie wirft*) konnte ich beim Tai Chi auch empfinden. Für die Muscheln und die Steine wird es ähnlich sein.

Wir haben verrückte, gerollte, große Bälle zu Hause. Die bestehen aus lauter kleinen Härchen. Das Meer hat sie lange Zeit gerollt. Es gibt Strände mit Millionen solcher Bälle.

Wie lange werden die gerollt worden sein?

Das ist sehr, sehr schön. Diese Prozesse interessieren mich sehr.

Am Strand liegen manchmal alte Stoffgewebe. Ich habe einmal ein ganzes Putztuch gefunden.

Da waren diese Härchen rein gewachsen. Das heißt: Da hat das Meer gewebt. Ein anderes Mal fand ich einen alten, zerbeulten Teekessel.

In dieser komischen Blechkanne mit Schnauze hat immer wieder ein Rotkehlchen genistet. –

Diese Beziehung zur Natur ist bei mir sehr ausgeprägt. Ich kann Vögel anfassen und retten, wenn sie sich im Netz verfangen haben.

Ich höre, wenn sie in Not sind. – Wenn sie anders fiepsen, weiß ich, dass eine Katze oder ein Raubvogel in der Nähe ist.

Auch habe ich sterbende Vögel in der Hand gehabt und über 15 Jahre ein riesiges Spinnwebgewebe in unserer Wohnung wachsen lassen. – Von der Decke hing es 2 m tief in unser Wohnzimmer rein. In keiner anderen Familie wäre so etwas möglich gewesen.

Einmal sah ich eine kleine Kinderjeans in einem Busch hängen, die jemand weggeschmissen hatte (*Armbewegung*). Sie hing Jahrzehnte dort und veränderte sich ständig. Mal war sie grün bemoost, im Winter war die steif und weiß gefroren, mit Raureif bedeckt – bis sie schließlich verschwunden war. (*Lacht.*)

Wissenschaftliche Bewertungen der Objekte

Anita Eschner, Eva Kreissl, Bernd Moser,
Wolfgang Paill, Kurt Zernig

I Die Milchorange

Frucht des Osagedorn

Erstellt von Kurt Zernig, Botanik, Universalmuseum Joanneum

Die vorliegende Frucht wird vom Apfelfrüchtigen Osagedorn (engl. *Bow wood tree*, *Osage Orange*; frz. *Maclure*, *Oranger des Osages*, *Bois d'Arc*) gebildet, der auch als Milchorangenbaum bezeichnet wird.

Maclura pomifera, der wissenschaftliche Name dieser Art, zählt zur Familie der Maulbeergewächse (Moraceae). Dieser Baum ist in Nordamerika (Arkansas, Oklahoma und Texas) heimisch und wird in Mitteleuropa seit 1818 in Gärten und Parks angepflanzt.

Dieser sommergrüne Baum ist raschwüchsig und erreicht eine Höhe von bis zu 20 Metern, er weist eine tief rinnige, dunkel orangefarbene Borke auf. Die Krone ist locker, die hell- bis olivgrünen Zweige verkahlen rasch und sind mit kräftigen, 1 bis 2,5 cm langen, achselständigen Dornen bewehrt. Die Blätter sind wechselständig, schraubig gestellt und führen einen Milchsaft. Die Blattspreite ist einfach und ungelappt, eiförmig bis länglich lanzettlich, 5 bis 12 cm lang und 3,5 bis 12 cm breit, ganzrandig. Der Spreiten-Apex ist lang zugespitzt, die Spreitenbasis breit keilförmig bis fast herzförmig. Die Oberseite der ausgewachsenen Blätter ist glänzend dunkelgrün, die Blattunterseite matt und heller; im Herbst verfärben sie sich gelb. Die Blätter sind fiedernervig mit einer deutlich hervortretenden Mittelrippe. Die Knospelage der Blätter ist eingerollt (involut). Der dünne, biegsame Blattstiel ist 3 bis 5 cm lang, behaart und leicht gefurcht. Die Nebenblätter sind klein und früh hinfällig. Der Osagedorn ist zweihäusig getrenntgeschlechtlich, sowohl die männlichen als auch die weiblichen Blüten sind unscheinbar. Die männlichen Blütenstände sind lang gestielte und 2,5 bis 3,5 cm lange, herabhängende, walzliche Trauben. Die männlichen Blüten selbst sind blassgrün, die außen behaarte Blütenhülle ist vierteilig, die vier Staubblätter sind in der Knospelage eingekrümmt, deren Filamente abgeflacht und die länglichen Antheren intrors gestellt. Die weiblichen Blüten stehen in dichten kugeligen Köpfchen von 2 bis 2,5 cm Durchmesser, ihr Perigon ist tief vierteilig und umschließt den oberständigen, etwas abgeflacht eiförmigen Fruchtknoten. Zur Fruchtzeit wird das Perigon fleischig. Die Blütezeit ist Mai und Juni.

Die kugelige Frucht erreicht einen Durchmesser von 7 bis 15 cm und erinnert mit ihrer rauen, runzeligen Oberfläche an eine Orange. Die Frucht enthält viel weißen Milchsaft, der bei der kleinsten Verletzung austritt. Morphologisch betrachtet besteht die „Frucht“ aus vielen miteinander verwachsenen Steinfrüchten, die ein sogenanntes Synkarp, eine Sammelfrucht, bilden. Die ungenießbaren Früchte reifen nur in wärmebegünstigten Gegenden Mitteleuropas aus.

Die Muschel

Erstellt von Wolfgang Paill, Zoologie, Universalmuseum Joanneum und Anita Eschner, 3. Zoologische Abteilung, Naturhistorisches Museum Wien

Sehr geehrte Frau Huemer, bezüglich der von Ihnen angefragten Schnecke können wir nun eindeutig Bescheid geben. Die sichere Bestimmung sowie eine ökologisch-biologische Charakterisierung hat dankenswerterweise Frau Mag. Anita Eschner aus dem Naturhistorischen Museum in Wien übernommen (siehe beigelegtes Dokument).

Dem kann ich nun Folgendes bezüglich des musealen Wertes des Belegstückes beifügen:

1. Die Art ist weit verbreitet, gebietsweise häufig und auch heute noch sehr leicht und günstig zu bekommen.
2. Jedes größere Museum bzw. jede größere Weichtiersammlung – so auch definitiv das Joanneum – dürfte Exemplare der Art besitzen.
3. Ein gewisser wissenschaftlich-museologischer Wert kann dem Exemplar dennoch beigemessen werden, stammt es doch aus einer vergleichsweise (in Gegenüberstellung zum Mittelmeer) wenig besammelten Region. Grundlage wären jedoch eine einigermaßen präzise und v. a. auch glaubwürdige Fundortzuordnung (der Kauf auf einem lokalen Markt ist hier nicht unbedingt ausreichend, wird mit derartigen Produkten ja inzwischen global gehandelt) sowie weitere Daten zur Aufsammlung (v. a. Datum).
4. Selbst bei Fehlen der oben erwähnten Daten besitzt das Stück dennoch einen „Restwert“, sofern es beispielsweise in einer Ausstellung oder im Rahmen der Fortbildung (Museumskurse) eingesetzt werden kann.

Mit herzlichen Grüßen,
Wolfgang Paill

Große Fass-Schnecke

lat. Name: *Tonna galea* (Linne, 1758)

Familie: Tonnenschnecken/Tonnidae

Beschreibung: Gehäuse groß (bis 25 cm), bauchig, dünnschalig und leicht. Die Windungen sind durch eine tiefe Naht getrennt, die Endwindung besitzt 15 bis 20 breite, flache Spiralleisten (erinnern an Fassreifen – daher der Name). Kurzes eingesenktes Gewinde, Apex dunkelbraun, manchmal purpurn. Spindel stark gedreht. Operculum fehlt bei erwachsenen Tieren.

Lebensweise: Lebt räuberisch, ernährt sich von Stachelhäutern, Muscheln und Krebsen. Am Rüssel befindet sich zusätzlich eine Saugscheibe, mit der sich die Fass-Schnecke an ihren Beutetieren festsaugen kann. Durch den säurehaltigen Speichel (enthält 2–5 % Schwefelsäure und Asparaginsäure) werden die kalkigen Panzer angeätzt und gleichzeitig die Beutetiere gelähmt (dieses Sekret wird auch zur Verteidigung eingesetzt). Mithilfe der Raspelzunge (Radula) und Kieferhaken werden größere Stücke aus der Beute herausgerissen und im Ganzen gefressen.

Verbreitung: Bodenbewohner in tropischen und gemäßigten Meeren (bis ca. 5.000 m Tiefe). Auch in den wärmeren Teilen des Mittelmeeres zu finden. Weite Verbreitung wird durch das lange, schwimmende Larvenstadium begünstigt.

Gefährdung: Im Mittelmeer sind aufgrund der Überfischung große Exemplare selten geworden. Besonders der Einsatz von Schleppnetzen dezimiert die Art zunehmend.

Laut IUCN nicht auf der Roten Liste gefährdeter Tiere gelistet, aber im Anhang II der Berner Konvention angeführt und somit in vielen europäischen Ländern unter Schutz gestellt.

Literaturquellen:

P. S. Dance: *Muscheln und Schnecken*. Ravensburger Naturführer 1998, S. 256.

R. Kilias: *Stamm Mollusca. Weichtiere*. In: Gruner, H.-E. et al. (Hg.): *Die große farbige Enzyklopädie Urania Tierreich*, Bd 1: *Wirbellose Tiere 1 (Protozoa bis Echiurida)*. Leipzig, 1993, S. 666.

G. Lindner: *Muscheln und Schnecken der Weltmeere. Aussehen, Vorkommen, Systematik*. BLV 1999, S. 320.

IUCN 2011. IUCN Red List of Threatened Species. Version 2011.1. <<http://www.iucnredlist.org>>. Downloaded on 16 June 2011.

Der Meteorit

Erstellt von Bernd Moser, Mineralogie, Universalmuseum Joanneum

Maße: ca. 5 x 5,5 x 6,5 cm, polygonale Umrisse, annähernd in der Form eines vierseitigen Prismas mit trapezförmiger Grundfläche
Gewicht: 1.231 g

Das vorgelegte Objekt weist eine dunkle, metallisch-graue Farbe mit rostbraunen Anflügen in Rissen, Zwickeln und Hohlräumen auf. Die Oberfläche ist an 5 der 6 Flächen relativ glatt, die Kanten sind großteils gut gerundet. Die verbleibende Fläche ist relativ eben, gegenüber den anderen Flächen durch eher scharfe Kanten begrenzt und weist eine deutlich rauere Struktur auf. Die Form lässt sich somit durch natürliche Abrollung eines ursprünglich kantigen Erzbruchstückes mit nachfolgendem Bruch interpretieren. Auch die Bruchfläche selbst weist aber schon Anzeichen einer natürlichen Glättung auf. Weiters ist an einer der abgerollten Flächen eine sehr frische Bruchfläche von ca. 1 x 1,5 cm zu finden. Diese Fläche weist unter dem Mikroskop eine feinkörnige Struktur mit metallisch glitzerndem Aussehen auf. Dies ist auf die Lichtreflexion an winzigen glatten Oberflächen zurückzuführen. Die Flächen weisen teilweise dreieckige Form auf. In der Beurteilung der dreidimensionalen Ausbildung sind Oktaeder zu erkennen. Diese Kristallform ist auch in Hohlräumen an anderen Stellen des Objekts zu sehen. Mittels eines Magneten konnte ein starker Magnetismus am Objekt festgestellt werden.

Das Objekt wurde als angeblicher „Meteorit“ erworben, was aber aus mehreren Gründen auszuschließen ist. Aufgrund des hohen Gewichtes und der Oberflächenstruktur an den beiden jüngeren Bruchflächen sind Meteoriten des Stein- und Stein-Eisen-Typs auszuschließen. Das Vorliegen eines Eisenmeteoriten ist aber ebenfalls aus Gewichtsgründen (das Stück müsste in Bezug auf seine Größe bei einer Dichte von $7,87\text{g/cm}^3$ für Eisen deutlich schwerer sein) und aufgrund der Bruchflächenstruktur auszuschließen. Eine sichtbare Kristallausbildung mit oktaedrischen Umrissen und die Tatsache, dass sich winzige lose Bruchstücke mühelos zu einem Pulver zerreiben lassen (Eisensplitter ließen sich nur unter großem Kraftaufwand ausplätten), sprechen ebenfalls gegen das Vorliegen von elementarem Eisen. An einem winzigen losen Splitter konnte schließlich mittels Röntgendiffraktometrie eindeutig Magnetit Fe_3O_4 mit geringen Anteilen an Hämatit Fe_2O_3 nachgewiesen werden, was mit dem äußeren Erscheinungsbild, dem magnetischen Verhalten und dem Gewicht des Objekts in sehr guter Übereinstimmung steht. Magnetit als Bestandteil von Meteoriten ist nur in Form von winzigen Körnern in Stein-Eisenmeteoriten bekannt. Magnetit in massiver Ausbildung und als nahezu alleiniger Bestandteil, wie er beim vorliegenden Objekt auftritt, ist als Meteoritenmaterial auszuschließen.



Bartmannskrug aus der Weststeiermark, Sammlung Volkskundemuseum, Universalmuseum Joanneum

Die Dose aus wohlriechendem markokkanischem Wurzelholz, enthält eine schwarze Kugel oder zwei Glasaugen**Die Teekanne aus Ton in Form einer menschlichen Hand**

Erstellt von Eva Kreissl, Volkskundemuseum, Universalmuseum Joanneum

Liebe Frau Huemer,
nun endlich ist der Berg auf meinem Schreibtisch soweit abgearbeitet, dass ich Ihrer Bitte um eine Bewertung der drei Gegenstände von Antje Majewski – 1. Teekanne in Form einer Hand, 2. Kunststoffkugel, 3. gedrechselte, kugelförmige Holzdose – nachkommen kann. Doch selbst nachdem ich die Objekte eingehend und mit Brille (!), sowie gemeinsam mit unserer Sammlungsleiterin Roswitha Orac-Stipperger angeschaut habe, kann ich wohl leider nicht viel mehr zu einer Bewertung beitragen, als es Frau Majewski ohnehin bereits vorgenommen hat. Grundsätzlich ist zu sagen, dass wir als regionales ethnografisches Museum nur Objekte in unsere Sammlung aufnehmen, die eine Bedeutung für die kulturelle Entwicklung der Steiermark haben. Ein Gegenstand sollte eine Aussage über das Leben der Menschen treffen können, der sich über den Produktions- oder den Verwendungszusammenhang erschließt. Gerade in einer Zeit der globalen Vernetzung sind das durchaus auch Dinge, die in großer Entfernung zur Steiermark entstanden sind, keinen gesteigerten kommerziellen Wert besitzen oder auch mediale Zeugnisse von Lebenskulturen repräsentieren. Dinge im Museum müssen eine Geschichte erzählen können, entweder über eine individuelle Mensch-Ding-Beziehung oder als prägender Bestandteil des kollektiven Bewusstseins. Dinge, wie die drei, die Antje Majewski für ihre Kunstwerke verwendet, sind für uns sozusagen stumm und wir würden sie daher auch nicht in unsere Sammlung aufnehmen. Erst die Künstlerin gibt ihnen eine persönliche künstlerische Bedeutung, die sich aber einer Bewertung durch uns als wissenschaftliches Museum entzieht.

1. Die in Beijing gekaufte Teekanne aus Ton mit Kunststoffverschluss ist wohl ein Beispiel für die sentimental besetzte Popularästhetik in China oder ein Souvenirgegenstand. Auch in unserer Sammlung haben wir anthropomorphe Gefäße, wie Sie in den angehängten Bildern sehen können. Deren Sprache können wir verstehen und die Objekte einordnen als Ironisierungen oder aber auch als chauvinistisch besetzte Haltungen. Doch die chinesische Hand, obwohl sie ja nicht viel Flüssigkeit aufnehmen kann, weist entweder einen ernsten Charakter auf und spielt auf Teezeremonien an oder sie ist einfach ein Gag für Touristen oder Freunde der Popularästhetik. Das kann ich leider nicht beurteilen.
2. Die Kunststoffkugel ist wohl lange in der Holzdose gelegen und hat daher einen eigentümlichen Geruch angenommen, der mich zunächst an Bakelit denken ließ. Doch der Geruch verfliegt nach einiger Zeit und

die Kugel bekommt auch keinen Bakelitglanz, wenn man sie säubert. Sie scheint aus irgendeinem von Hunderten von Kinder- oder Freizeitspielen zu stammen, die ohne Besitz- und Erwerbsumstände nicht näher bestimmt werden können.

3. Die Holzdose scheint mir aus irgendeinem Eukalyptusholz gedrechselt worden zu sein. Doch bei nicht heimischen Hölzern bin ich mir nicht so ganz sicher. Sie ist ja recht typisch für Waren, die es auch in Weltläden zu kaufen gibt.

Es tut mir leid, nicht mehr zu den Objekten sagen zu können, doch ich bin schon neugierig, wie Frau Majewski ihnen neues Leben durch die ganz persönliche Bedeutung, die sie ihnen gibt, einhauchen wird.

Liebe Grüße,
Eva Kreissl

VI

Die Buddha-Hand

Erstellt von Kurt Zernig, Botanik, Universalmuseum Joanneum

Die vorliegende Frucht wird von einer Varietät von *Citrus medica*, dem Zitronat-Zitronenbaum (engl. *Citron*; frz. *Cédratier*) gebildet; weitere häufiger verwendete Namen für diesen Baum sind Zedrat oder Zedrat-Zitrone. Die Varietät wird als *sarcodactylis* oder *digitata* bezeichnet, oder überhaupt als Kulturform „Fingered“. Wegen der fingerartigen Gebilde ist die Bezeichnung „Buddha-Hand“ für diese Frucht gebräuchlich.

Citrus medica zählt zur Familie der Rautengewächse (Rutaceae). Dieser Baum ist in Asien heimisch und wird im Mittelmeergebiet häufig angepflanzt. Er wächst als kleiner immergrüner Baum oder Strauch bis zu 5 m hoch, seine Äste wachsen unregelmäßig und sind mit kurzen, dicken, steifen, achselständigen Dornen versehen. Die Blätter sind einfach, länglich und 10 bis 18 cm lang, die Blattspitze ist stumpf, der Blattrand gezähnt. Die Blattstiele sind nicht, wie sonst bei vielen *Citrus*-Arten, geflügelt. Die großen Blüten erscheinen in meist endständigen Rispen und auch in achselständigen Büscheln. Die 5 fleischigen Kronblätter sind groß, riemenförmig, an der Basis nicht genagelt, oben weiß und zur Basis hin rötlichpurpurn gefärbt. Die Staubblätter sind zahlreich vorhanden, meist zwischen 20 und 40 Stück. Der oberständige Fruchtknoten wird aus mehreren Fruchtblättern gebildet, die bei der Zitronat-Zitrone im Regelfall vollständig miteinander verwachsen sind. Die Frucht ist ellipsoid bis länglich geformt, 15 bis 30 cm lang und 10 bis 15 cm breit, hat eine sehr dicke, raue Schale und eine stumpfe Spitze.

Generell betrachtet ist die Zitrusfrucht ein Spezialfall einer sogenannten Panzerbeere, also einer Beere mit ledriger, fester Außenschale. Von außen nach innen finden wir folgenden Schichtbau der Frucht: Außen

umgeben ist die Frucht vom gelben Exokarp, in das zahlreiche Öldrüsen eingebettet sind, darunter liegt das Mesokarp, eine Schicht aus weißem, schwammig-faserigem Gewebe. Darunter teilt sich die Frucht in 8 bis 15 Segmente, wobei jedes dieser Segmente von einem dünnen Häutchen umgeben ist, dem Endokarp. Innerhalb dieser Segmente entwickelt das Perikarp sogenannte „Saftschläuche“, die ihrerseits in Summe das Fruchtfleisch bilden. An der zentralwinkelständigen Plazenta bilden sich letztendlich die kleinen, glatten Samen.

Bei der Varietät *sarcodactylis* (bzw. *digitata*) sind die einzelnen Segmente der Frucht nur etwa bis zur Hälfte miteinander verwachsen, die andere Hälfte der Segmente liegt frei und erinnert entfernt an Finger. Nur in ganz wenigen Ausnahmefällen wird eine solche Frucht aus nur fünf Segmenten gebildet sein, in der Regel sind es zwischen 8 und 15. Diese Früchte enthalten kaum Fruchtfleisch, sind aber sehr dekorativ.

VII

Der weiße Stein

Erstellt von Bernd Moser, Mineralogie, Universalmuseum Joanneum

Maße: ca. 5,5 x 5 x 2,5 cm, rundovaler bzw. einseitig abgeplatteter längsovaler Querschnitt/Umriss
Gewicht: 104 g

Das Objekt ist von weißer Farbe mit leichtem Beige-Ton und weist eine relativ glatte, feingeschliffene Oberfläche auf. Die äußere Form weist einen sehr guten Rundungsgrad auf, geometrisch liegt annähernd ein dreiaxsiges Ellipsoid mit einseitiger Abplattung vor.

Das äußere Erscheinungsbild weist das Objekt als monomineralisches Gestein aus.

Das Objekt zeigt im auftreffenden Licht mattglänzende Reflexionen, die ihren Ursprung an der Oberfläche und aus dem oberflächennahen Inneren haben. Unter dem Mikroskop sind in Oberflächennähe hochreflektierende Flächen zu erkennen, die als innere Spaltflächen der sichtbaren Einzelkristalle, aus denen das Gestein aufgebaut ist, angesprochen werden können.

Das Gewicht in Bezug zum Volumen des Objekts lässt auf eine „mittlere“ Dichte von 2,5 bis 2,7 g/cm³ schließen. Aufgrund der oben beschriebenen, mit dem bloßen Auge und unter dem Makroskop festgestellten Eigenschaften ist das Objekt als Marmor – bestehend aus der Mineralart Calcit CaCO₃ – zu bezeichnen. Die sehr gut gerundete Außenform des Objektes ist durch natürliche Abrollung eines schon sehr regelmäßig geformten Bruchstückes zu erklären. Eine künstlich (durch Menschenhand) erfolgte Formgebung ist wegen der nicht vollkommenen Glätte der Oberfläche eher auszuschließen.

Texte

- 0 Jorge Luis Borges
Das Aleph
- I Marcus Steinweg
Was ist ein Objekt?
- II Clémentine Deliss
Einige Gedanken zur transformierenden
Psyche von Objekten
- III Friedrich Hölderlin
Hyperion oder der Eremit in Griechenland
- IV Łukasz Gorczyca, Łukasz Ronduda
Halb leer
- V Ingo Niermann
Warum ich?
- VI Xu Shuxian
Die Antworten
- VIII John Joseph Mathews
Sprechen mit dem Mond
Chuang Tzu
Alles ist gleich geschaffen

O

Das Aleph

Exzerpt

Jorge Luis Borges

„Ein Gläschen von dem Pseudo-Kognak“, befahl er, „dann sollst du in den Keller tauchen. Wie gesagt: Rückenlage ist unerlässlich. Desgleichen Dunkelheit, Reglosigkeit, eine gewisse Gewöhnung des Auges. Du legst dich rücklings auf den Fliesenboden und heftest den Blick auf die neunzehnte Stiege der zugehörigen Steige. Ich gehe, schließe die Luke, und du bleibst allein zurück. Solltest du vor irgendeinem Nagetier Angst haben – macht nichts. Binnen weniger Minuten erblickst du das Aleph, den Mikrokosmos der Alchimisten und Kabbalisten, den konkreten Gottseibeius, das *multum in paro!*“

Schon im Speisezimmer fügte er hinzu: „Es versteht sich von selbst, daß, falls du es nicht siehst, deine Unfähigkeit mein Zeugnis nicht entkräftet ... Geh hinunter, binnen kürzerer Frist wirst du mit *allen* Bildern von Beatriz Zwiesprache halten können ...“

Ich stieg rasch hinunter, überdrüssig seines dämlichen Geredes. Der Keller, kaum breiter als die Treppe, hatte viel von einem Brunnen-schacht. Vergeblich suchte ich mit Blicken den Koffer, von dem Carlos Argentino gesprochen hatte. Ein paar Kisten mit Flaschen und ein paar Segeltuchtaschen verstopften eine Ecke. Carlos ergriff eine Tasche, faltete sie zusammen und legte sie an eine bestimmte Stelle.

„Das Kissen ist kärglich“, erklärte er; „höbe ich es jedoch nur um einen Zentimeter an, sähest du keinen Pfifferling und müßtest verärgert und beschämt den Rückzug antreten. Bequeme deine leibliche Fracht hier auf den Boden und zähle neunzehn Stufen ab.“

Ich gehorchte seinen lächerlichen Anweisungen; endlich ging er. Behutsam schloß er die Falltür. Die Finsternis, abgesehen von einer Ritze, die ich erst später entdeckte, schien mir vollkommen. Auf einmal begriff ich die Gefahr, in der ich schwebte; von einem Wahnsinnigen hatte ich mich lebendig begraben lassen, nachdem

er mir Gift verabreicht hatte. Aus Carlos' prahlerischen Reden sprach die Angst, ich könnte die Wundererscheinung vielleicht nicht sehen; Carlos, um seinen Wahn in Schutz zu nehmen, um nicht zu wissen, daß er wahnsinnig war, *mußte mich umbringen*. Ich empfand ein dumpfes Unbehagen, das ich auf meine Steifheit, nicht auf die Wirkung eines Narkotikums zurückführen versuchte. Ich schloß die Augen, öffnete sie wieder. Da sah ich Aleph.

Nun komme ich zum unsagbaren Mittelpunkt meines Berichts; hier beginnt meine Verzweiflung als Schriftsteller. Alle Sprache ist ein Alphabet aus Symbolen, deren Anwendung eine den Gesprächspartnern gemeinsame Vergangenheit voraussetzt; wie soll ich anderen das unendliche Aleph mitteilen, das mein furchtsames Gedächtnis kaum erfaßt? Die Mystiker helfen sich in einer ähnlichen Klemme mit einer Fülle von Emblemen: um die Gottheit zu bezeichnen, spricht ein Perser von einem Vogel, der irgendwie alle Vögel ist; Alanus ab Insulis von einem Kreis, dessen Mittelpunkt überall, dessen Umfang aber nirgendwo ist; Ezechiel von einem Engel mit vier Gesichtern, der sich gleichzeitig nach Osten und Westen, nach Norden und Süden wendet. (Nicht umsonst erinnere ich an diese unbegreiflichen Analogien; sie stehen mit dem Aleph in einer gewissen Beziehung.) Vielleicht würden auch mir die Götter den Fund eines entsprechenden Bildes nicht versagen, aber dann wäre dieser Bericht kontaminiert von Literatur, von Falschheit. Überdies ist das Kernproblem unlösbar: die Aufzählung, wenn auch nur die teilweise, eines unendlichen Ganzen. In diesem gigantischen Augenblick habe ich Millionen köstlicher oder gräßlicher Vorhänge gesehen; keiner erstaunte mich so sehr wie die Tatsache, daß sie alle in demselben Punkt stattfanden, ohne Überlagerung und ohne Transparenz. Was meine Augen sahen, war simultan: was ich beschreiben werde, ist sukzessiv, weil die Sprache es ist. Etwas davon will ich gleichwohl festhalten. Um unteren Teil der Stufe, rechter Hand, sah ich einen kleinen regenbogenfarbenen Kreis von fast unerträglicher Leuchtkraft. Anfangs glaubte ich, er drehe sich um sich selber; später begriff ich, daß diese Bewegung eine Illusion war, hervorgerufen durch die schwindelerregenden Schauspiele, die er barg. Im Durchmesser mochte das Aleph zwei oder drei Zentimeter groß sein, aber der kosmische Raum war darin, ohne Minderung seines Umfangs. Jedes Ding (etwa die Scheibe eines Spiegels) war eine Unendlichkeit von Dingen, weil ich sie aus allen Ecken des Universums deutlich sah. Ich sah das belebte Meer, ich sah Morgen- und Abendröte, ich sah die Menschenmassen Amerikas, ich sah ein silbriges Spinnennetz im Zentrum einer schwarzen Pyramide, sah ein aufgebrochenes Labyrinth (das war London), sah unzählige ganz nahe Augen, die sich in mir wie in einem Spiegel ergründeten, sah alle

Spiegel des Planeten, doch reflektierte mich keiner, sah in einem Durchgang der Calle Soller die gleichen Fliesen, die ich vor dreißig Jahren im Flur eines Hauses in Fray Bentos gesehen hatte, ich sah Weintrauben, Schnee, Tabak, Metalladern, Wasserdampf, ich sah aufgewölbte Wüsten am Äquator und jedes einzelne Sandkorn darin, sah in Inverness eine unvergeßliche Frau, sah das unbändige Haar, den hochgemuten Körper, sah eine Krebsgeschwulst in der Brust, sah einen Kreis trockener Erde auf einem Pfad, wo vordem ein Baum gestanden hatte, sah in einem Landhaus in Adrogué ein Exemplar der ersten englischen Pliniusübersetzung, der von Philemon Holland, sah gleichzeitig jeden Buchstaben auf jeder Seite (als Kind wunderte ich mich immer, daß die Lettern in einem geschlossenen Buch nicht bei Nacht durcheinandergeraten und sich verirren), ich sah die Nacht und den Tag gleichzeitig, sah einen Sonnenuntergang in Querétaro, der die Farbe einer Rose in Bengalen widerzustrahlen schien, sah mein Schlafzimmer und niemanden darin, sah in einem Kabinett von Alkmaar einen Globus zwischen zwei Spiegeln, die ihn endlos vervielfältigen, sah Pferde mit zerstrudelter Mähne auf einem Strand am Kaspischen Meer in der Morgenfrühe, sah das feine Knochengerüst einer Hand, sah die Überlebenden einer Schlacht, wie sie Postkarten schrieben, sah in einem Schaufenster in Mirzapur ein spanisches Kartenspiel, sah die schrägen Schatten von Farnen am Boden eines Treibhauses, sah Tiger, Dampfkolben, Bisons, Sturzfluten und Heereszüge, sah alle Ameisen, die es auf der Erde gibt, sah ein persisches Astrolabium, sah in einer Schublade des Schreibtischs (und beim Anblick der Handschrift erbebte ich) obszöne, unglaubliche, eindeutige Briefe, die Beatriz an Carlos Argentino geschrieben hatte, sah ein angebetetes Denkmal auf dem Chacarita-Friedhof, sah die gräßliche Reliquie dessen, was so köstlich Beatriz Viterbo gewesen war, sah das Kreisen meines dunklen Blutes, sah das Räderwerk der Liebe und die Veränderung des Todes, sah das Aleph aus allen Richtungen zugleich, sah im Aleph die Erde und in der Erde abermals das Aleph und im Aleph die Erde, sah mein Gesicht und meine Eingeweide, sah dein Gesicht und fühlte Schwindel und weinte, weil meine Augen diesen geheimen und gemutmaßten Gegenstand erschaut hatten, dessen Namen die Menschen in Beschlag nahmen, den aber kein Mensch je erblickt hat: das unfaßliche Universum.

Ich fühlte unendliche Verehrung, unendliches Bedauern.

| Was ist ein Objekt?

Marcus Steinweg

„Sucht einer dem Regenbogen ganz nahezukommen, so verschwindet dieser.“
Theodor W. Adorno¹

„Wie ein faszinierendes Objekt erfinden, ein Objekt, das den Menschen in respektvollem Abstand hält?“
Georges Didi-Huberman²

Ein Objekt, das eine Distanz markiert, eine Kluft, eine Unterbrechung – was ist das für ein Objekt? Die Faszination gräbt einen Graben zwischen Subjekt und Objekt. Das Subjekt sieht sich einem Gegenstand gegenüber, der eine Differenz eröffnet, die sich nicht leicht überbrücken lässt. Differenz oder Graben, Unterbrechung, Kluft oder Distanz – in jedem Fall handelt es sich um einen Abstand, der einer Absenz und einem Verschwinden Raum gibt, einer Nicht-Identität und instabilen Präsenz. Die Objektivität des Objekts gleicht keiner konstanten Entität. Sie ist durch allerlei Brüche gekennzeichnet und was sie präsentiert, ist diese Brüchigkeit, diese Instabilität und Kontingenz.

Offenbar ist die Frage des Objekts mit der Frage des Subjekts verbunden, solange man das Subjekt als das definiert, was durch sich selbst zum Objekt werden kann, indem es sich als Objektbewusstsein reflektiert. Die cartesianische Formel des *ego cogito me cogitare cogitatum* drückt eben dies aus: Ich denke mich als ein Subjekt, das ein Objekt denkt. Zugleich denke ich mich als etwas, das etwas anderes als nur ein Objekt ist, sofern ich mich objektivieren kann. In der Möglichkeit der Selbstobjektivierung überschreitet das Subjekt seinen Objekt- auf seinen Subjektstatus hin. Mit diesem Selbstbewusstsein öffnet sich der Raum der künftigen Selbstbewusstseinsmetaphysik, die die Objektivität des Objekts – die Gegenständlichkeit des Gegenstandes – in einer transzendentalen Instanz ankern lässt, die man transzendente Subjektivität genannt hat.

Oft hat man dieses Denken als Erkenntnistheorie definiert. Doch ist klar, dass es sich um Ontologie handelt, um die Seinskonstitution des Erkenntnisobjekts im Erkenntnissubjekt. Die Bedingung der Möglichkeit der Erkenntnis des Objekts ist Bedingung der Möglichkeit seiner Objektivität. Die Objektivität des Objekts – sein Sein – gründet in der Subjektivität – im Sein – des Subjekts. In *Après la finitude* (2006) hat Quentin Meillassoux diese Position Korrelationismus genannt. Der Korrelationismus reduziert die Realität des Objektiven auf eine transzendente Ermöglichungsinstanz, die das Subjekt ist. Kant, aber auch Heidegger (dessen Sein das Dasein als Lichtungsstätte *braucht*³) sind solche Korrelationisten, die sich ein Objekt ohne Subjekt nicht vorstellen können, indem sie – trotz der heideggerschen Kritik des neuzeitlichen Subjektivismus – ein subjekt- oder daseinszentrisches Denken entwickelt haben, dem man im gegenwärtigen Denken mit einem neuen Materialismus oder Realismus zu opponieren begonnen hat. Und zweifellos ist bereits der transzendente Empirismus oder Materialismus von Gilles Deleuze ein solcher Versuch, den Korrelationismus zu sprengen, um ein subjektindependentes Reich der Objekte zu evozieren.

Das Objekt – das ist zunächst das Andere. Und wo es das Andere oder den Anderen gibt, dort gibt es narzisstische Blessur. Das Objekt ist irreduzibel auf das Subjekt und seine Erkenntniskapazität. Im Objekt blitzt das Nicht-Subjektive auf, das Heterogene oder Fremde, das sich seiner gültigen Erfassung widersetzt. So ließe sich das griechische *antikeimenon* interpretieren als dieser Widerstand, als dieses Ding, das sich sperrt. Das *antikeimenon* rebelliert gegen seine Reduktion auf ein Subjekt. Es resitiert seiner Homogenisierung in einer Subjektperspektive, die Realität objektiviert, insofern sie unter Objektivierung das – wissenschaftliche oder nicht – Verstehen von „Welt“ begreift, wobei Welt hier der Name für die Totalität der Objekte ist. Und doch weiß auch das korrelationistische Denken, dass es eine dem Subjekt abgewandte Seite des Objekts gibt. Das kantische *Noumenon* – das Ding an sich – ist ein Beispiel für den intellegiblen Aspekt des dem Subjekt zugänglichen Objekts. Es ist das problematische X, das eine Art ontologischer Unverfügbarkeit indiziert. Nun wissen wir, dass die Unverfügbarkeit nicht einfach einem dem Subjekt äußerlichen Objekt entspricht: Das Subjekt ist sich selbst unverfügbar, es adressiert sich ohne im Besitz seiner selbst zu sein, es ist – wie Lacan, wie Derrida – gezeigt haben –, disloziert/destituiert im Verhältnis zu sich.

Durch das Subjekt verläuft ein Riss, der seine Inkongruenz markiert, seine Fremdheit im Verhältnis zu sich. Fremdheit oder Un-

heimlichkeit, mit Freud und Lacan hat Julia Kristeva diesen gespenstischen Bewohner im Herzen des Subjekts – eine Art *abjektales Objekt* – als dessen verdrängten Eigentümer adressiert: „[...] mit Freud dringt die Fremdheit, das Unheimliche, unmerklich in die Ruhe und Gelassenheit der Vernunft selbst ein [...]. Fortan wissen wir, dass wir uns selbst fremd sind“.⁴ Entscheidend ist der Apriorismus der Heimsuchung, die Nichtnachträglichkeit der phantomatischen Mitwohnerschaft. Man kann vom Unbewussten sprechen, das jede Wissenskonstruktion und jede Selbstadressierung des Subjekts qua Subjekt präfiguriert. Der Boden seiner Gewissheiten ist löchrig, von Anfang an. Dies festzustellen verlangt doppelten Mut. Zunächst ist es der Mut der Konfrontation einer unhintergehbaren Inkonsistenz, die alle Evidenzen des Subjekts trübt. Seine Erkenntnisse ankern in keinem absoluten Bewusstsein. Sie sind schwebende Architekturen ohne transzendentes Fundament. Derrida hat es – wie andere – unablässig wiederholt: Es gibt keine absolute Bedeutung, keinen fundamentalen Ursprung, kein transzendentes Signifikat. Der Riss in der Präsenz besagt eben dies: Dass da immer etwas fehlt oder ausbleibt, dass jede Gegenwart von einem Nichtgegenwärtigen durchzogen bleibt.⁵ Es bedeutet weiterhin, dass zum Subjekt seine Rissigkeit gehört, die (originäre) Unterbrechung seiner narzisstischen Integrität.

Zum Prozess der Subjektwerdung gehört das Ausrücken des Subjekts aus der Substanz. In der *Phänomenologie des Geistes* (1807) beschreibt Hegel den ersten Schritt dieser Ausrückung als Übergang des Geistes oder des Absoluten vom Bewusstsein zum Selbstbewusstsein, vom Ansich- zum Fürsichsein. Der Übergang ist wesentlich Selbstaneignung: Das Bewusstsein erschließt sich als Subjekt seiner Bewusstseinstätigkeit. Es emanzipiert sich von der bloßen Verfallenheit an das Ansich der Bewusstseinsgegenstände und ergreift sich als wesenhaft tätiges Gegenstandsbewusstsein oder -subjekt. Die Selbstergreifung des Subjekts lässt sich in psychoanalytischem Vokabular als der Wechsel vom kindlichen Primärnarzissmus zur „Objektliebe“ kennzeichnen. Zur Subjektwerdung gehört die Fähigkeit, sich auf die Dimension des Nicht-Subjektiven zu öffnen, auf die Ordnung der Objekte, ohne die Objekte unmittelbar rückläufig zu internalisieren. Diese Öffnung markiert die Abrückung des ursprünglich narzisstischen Subjekts von seiner autoerotischen, objektfremden Disposition. Das Subjekt befreit sich aus der „Fixierung der Libido an den eigenen Leib und die eigene Person“, das heißt aus seinem „allgemeinen und ursprünglichen Zustand“, den Freud den primären Narzissmus nennt.⁶ Die Befreiung wird möglich, indem das Subjekt

von seinen selbstverfallenen instrumentellen Objektbezügen zur riskanten Haltung der Objektliebe wechselt und sich so erst als Subjekt konstituiert.

Was bedeutet dies für eine Theorie des Objekts? Wie ein Objekt denken im Horizont rissiger Präsenz? Ich will diese drei Objekttypen unterscheiden: 1. das Tatsachenobjekt, 2. das heterogene Objekt, 3. das faszinierende Objekt.

1. Das Tatsachenobjekt

Tatsachenobjekt nenne ich jedes Objekt, das sich in etablierten Sprachspielen identifizieren lässt. Es ist das sinnlich vermittelte *Phänomenon*, von dem wir – wenn auch nicht alles – zumindest etwas wissen: Es kann der Tisch oder die Wolke sein, aber auch der Himmel oder der Traum. Tatsachenobjekte heißen so, weil sie als Tatsachen anerkannt sind. Sie sind deshalb nicht ontologisch konsistent. Die prekäre Tatsachenkonsistenz der Tatsachenobjekte verdankt sich einem kommunikativen Konsens, der ihre theoretische wie praktische Kommunizierbarkeit – ihren Gebrauch – reguliert und garantiert. Die relative Inkonsistenz meiner Traumgehalte ändert nichts daran, dass ich geträumt habe, mich daran – wenn auch vage – erinnere und diesen Traum kommuniziere. Wenn auch die *Bedeutung* des Traums – das, was man so nennt – dunkel bleibt, dass ich geträumt habe, hat eine gewisse Unzweifelhaftigkeit.

Tatsachenobjekte sind Objekte, die das Spiel des Zweifels limitieren, indem sie Unzweifelhaftigkeit mit sich führen. Zum Tatsachenobjekt gehört, dass es kommensurabel bleibt. Es ist – zumindest minimal – bestimmbar. Es ist – zumindest vorläufig – definiert. Im Horizont der Sprache und Kultur, in dem es perzipiert und kommuniziert wird, profitiert es von einer sozio-konsensuellen Solidität, die ihm den Status des Bekannten verleiht. Man könnte auch von der Homogenität des Tatsachenobjekts sprechen, sofern die Tatsachenwelt der Raum der instituierten Kommensurabilitäten und Konsistenzen ist. Homogen ist das Tatsachenobjekt aufgrund seiner relativen oder relationalen Gleichförmigkeit, die es im konstituierten Tatsachenhorizont identifizierbar hält. Tatsachenobjekte sind identitär stabil, auch wenn jedes Objekt plötzlich und unerwartet in seiner Opazität aufscheinen kann. Sobald das Subjekt den Umgang mit dem, um Heidegger zu zitieren, *zuhandenen* Tatsachenobjekt unterbricht, um es zum Gegenstand einer Reflexion werden zu lassen, kippt sein Vertrautheitsaspekt ins Unvertraute: Diversität, Heterogenität blitzen auf.

2. Das heterogene Objekt

Das heterogene Objekt ist kein vom Tatsachenobjekt absolut geschiedenes Objekt. Es markiert die Rückseite des Tatsachenobjekts, seine auf etablierte Kommensurabilitäten irreduzible Inkommensurabilität. In *La Nausée* (1938) beschreibt Sartre dieses Einbrechen des Unvertrauten ins Vertraute, des Ungewöhnlichen ins Gewöhnliche, als Erfahrung der „Eigenpersönlichkeit“ der Dinge. Für Antoine Roquentin, den Protagonisten des Buchs, verliert damit seine Realität an Eindeutigkeit, Vertrautheit und Konsistenz:

„Irgend etwas ist mit mir geschehen, ich kann nicht mehr daran zweifeln. Es ist wie eine Krankheit gekommen, nicht wie eine normale Gewißheit, nicht wie etwas Offensichtliches. Heimtückisch, ganz allmählich hat sich das eingestellt; ich habe mich ein bißchen merkwürdig, ein bißchen unbehaglich gefühlt, das war alles. Einmal festgesetzt, hat sich das nicht mehr gerührt, hat sich tot gestellt, und ich habe mir einreden können, ich habe nichts, es war blinder Alarm. Und jetzt breitet sich das aus. Ich glaube nicht, daß der Beruf des Historikers zu psychologischen Analysen befähigt. In unserem Fach haben wir es nur mit eindeutigen Gefühlen zu tun, die wir mit Gattungsbegriffen wie Ehrgeiz, Eigennutz belegen. Wenn ich trotzdem einen Hauch von Selbstkenntnis haben sollte, müßte ich sie jetzt benutzen.“

In meinen Händen, zum Beispiel, ist etwas Neues, eine bestimmte Art, meine Pfeife oder meine Gabel anzufassen. Oder aber es ist die Gabel, die jetzt eine bestimmte Art hat, sich anfassen zu lassen, ich weiß es nicht. Als ich eben mein Zimmer betreten wollte, bin ich wie angewurzelt stehen geblieben, weil ich in meiner Hand einen kalten Gegenstand spürte, der mich durch eine Art Eigenpersönlichkeit auf sich aufmerksam machte. Ich habe die Hand aufgemacht, ich habe hingesehen: ich hielt ganz einfach die Türklinke. Heute morgen in der Bibliothek, als der Autodidakt mich begrüßen kam, habe ich zehn Sekunden gebraucht, um ihn wiederzuerkennen. Ich sah ein unbekanntes Gesicht, mit Mühe ein Gesicht. Und dann war da seine Hand, wie ein dicker weißer Wurm in meiner Hand. Ich habe sie sofort losgelassen, und der Arm ist schlaff herabgefallen.“⁷

Das heterogene Objekt ist das Objekt mit „Eigenpersönlichkeit“ oder Eigenleben. Es ist ein Objekt, das sich als Subjekt artikuliert, ein Objekt, das – in welcher Weise immer – zu sprechen beginnt, das etwas einklagt und fordert, das irritiert oder verspricht. Ein Objekt, das die homogene Tatsachentextur als Fremdkörper

durchlöchert, während es seine Evidenz einklagt, seine Unumgänglichkeit und Normalität. „Das Heterogene“, schreibt Jean-Luc Nancy einmal, „ist nicht Sache des Gebrauchs oder des Tausches: Es ist Sache der Erfahrung.“⁸ Und als solches Erfahrungsobjekt destabilisiert es das Subjekt der Erfahrung, gerade weil es nicht von einer Art absolutem Außen, einer fremden Welt kommt, sondern ganz und gar, aber auf eine eher verstörende Weise, der Tatsachenwelt angehört. Eine Erfahrung, die nicht destabilisiert, ist keine Erfahrung. Nur kann diese Destabilisierung anders als geräuschvoll und mit dem Pathos der Zäsur eintreten. Es gibt unmerkliche, stille, ja diskrete Revolutionen, die das Subjekt elementar ergreifen und fundamental erzittern lassen, aber sie ereignen sich im Modus einer unscheinbaren Ereigniskette, statt in der Form des radikalen, unwiderruflichen Bruchs. Es sind immanente Erschütterungen, intrinsische Infragestellungen des Subjekts. Stille, aber effiziente Transformationen, die seine gesamte Realität rekonfigurieren.

Das heterogene Objekt zeigt sich dem Subjekt als eine Fremdheit, die ihm und seiner Welt längst angehört. So spricht es das Subjekt an, indem es ihm etwas von seiner Welt erzählt, nicht von transmundanen Unwahrscheinlichkeiten, sondern von der Inkommensurabilität der etablierten Kommensurabilitätsschicht, die wir als Realität adressieren, ohne uns ihrer Irrealität zu versichern, ihrer ontologischen Inkonsistenz. Das heterogene Objekt kann ein Kunstwerk sein, sofern man vom Werk erwartet – und muss man es nicht tun und tut es auch? –, etwas anderes als ein nacktes Tatsachenobjekt zu sein. Die Erfahrung der Kunst ist an die Erfahrung des Heterogenen gebunden, an die Erfahrung dessen, was notwendig irritiert und verstört.

In der posthum erschienenen *Ästhetischen Theorie* (1970) drückt es Adorno wie folgt aus: „Die epistemologische Kritik des Idealismus, die dem Objekt ein Moment von Vormacht verschafft, ist nicht simpel auf die Kunst zu übertragen. Objekt in ihr und in der empirischen Realität ist ein durchaus verschiedenes. Das der Kunst ist das von ihr hervorgebrachte Gebilde, das die Elemente der empirischen Realität ebenso in sich enthält wie versetzt, auflöst, nach seinem eigenen Gesetz rekonstruiert.“⁹ Das Kunstwerk impliziert die empirische Realität, es gehört ganz der Tatsachenzone an, und doch definiert es sich als ihr inkommensurabel und heterogen. Es rekonstruiert Realität, versetzt sie, löst sie auf. Es transformiert, woraus es besteht und behauptet sich so als weder idealistische noch realistische Entität, sondern als eigenwilliger Blick auf sie, als radikale Redefinition des Bestehenden, als ein Ding, das seine Distanz zur Wirklichkeit einklagt und artikuliert, indem es sein Verhältnis zu ihr intensiviert.

3. Das faszinierende Objekt

Ein Objekt, das fasziniert – was ist das für ein Objekt? Was bedeutet Faszination? Die Faszination, sagten wir, markiert den Spalt zwischen Subjekt und Objekt. Genau besehen konfrontiert sie das Subjekt mit seiner Objekthaftigkeit. Sie heterogenisiert das Subjekt, versöhnt es mit elementarer Heterogenität. Die Faszination objektiviert das Subjekt, sie höhlt es aus, entsubstanzialisiert es, zwingt es auf die andere Seite – die Objektseite –, um ihm begreiflich zu machen, dass diese Seite die einzig existierende Seite ist – die einzig existierende Welt –, sofern das Subjekt ganz in sie eingelassen bleibt, noch dann, wenn es auf seinem Abstand zur Objektrealität insistiert.

Das faszinierende Objekt ist das Subjekt gewordene Objekt, das die ihm entgegenstehenden Subjekte zu Objekten transformiert, indem es sie bannt. In den Bann eines Objekts zu geraten, bedeutet Objekt zu werden. Das faszinierende Subjekt führt das Subjekt über sich hinaus. Nicht in die Unterwerfung, sondern in eine Art von Selbstobjektivierung, die das Subjekt mit seiner Inkonsistenz versöhnt, mit der ontologischen Ohnmacht, die sein Sein markiert, mit dem Materiastaub, der es ist, mit der Kontingenz, der es sich verdankt, mit der Arbitrarität der Situation, in der es umherirrt, mit der opaken Zukunft, in die es sich bewegt und mit seinem dunklen Ursprung, der es als kosmischen Zufall ausweist, als sinnbefreite Singularität. In der Faszination macht sich das Subjekt mit seiner Inkommensurabilität und Indefinität vertraut, mit seiner, wenn auch immer kulturell vermittelten, Naturalität und Materialität, sodass es sich als Objekt unter Objekten zu identifizieren beginnt.

Die Faszination ist der Blick der Dinge auf uns. In ihr zerbricht die Hierarchie von Subjekt und Objekt. Der Korrelationismus löst sich auf. Die Faszination konstituiert die Gemeinschaft der Dinge, ihre kosmische Verbundenheit durch ein geteiltes Schicksal, dessen Pathos das Bewusstsein um die Indifferenz energetischer Prozesse minimiert: Es gibt nur Objekte, es gibt keinen Sinn.

Anmerkung

1
Theodor W. Adorno:
Ästhetische Theorie,
Gesammelte Schriften 7.
Frankfurt a. M. 1970, S.
185.

2
Georges Didi-Huberman:
*Der Mensch, der in der
Farbe ging*. Zürich/Ber-
lin 2009, S. 19.

3
In den Beiträgen defi-
niert Heidegger das
Ereignis – die Zusam-
mengehörigkeit von
Sein und Dasein – in der
Terminologie von Brauch
und Zugehörigkeit: Das
Sein braucht das
Dasein, während das
Dasein dem Sein zuge-
hört. Vgl. Martin Heide-
gger, *Beiträge zur
Philosophie. [Vom Ereig-
nis]*, GA 65, Frankfurt a.
M. 1989.

4
Julia Kristeva: *Fremde
sind wir uns selbst*.
Frankfurt a. M. 1990, S.
184.

5
Müssen wir uns nicht
fragen, ob die („dekon-
struktive“) Hypostasie-
rung der Differenz/
Andersheit/Absenz, die
die Hypostasierung der
Identität, Eigenheit,
Präsenz abzulösen
begonnen hat, nicht all-
zusehr einem Pathos
radikaler Neuheit oder
Befremdlichkeit und
dem (leeren) Gestus
revolutionärer Unbe-
dingtheit, verpflichtet
bleibt?

6
Sigmund Freud: *Die Libi-
dotheorie und der Nar-
zissmus*. In: Sigmund
Freud: *Vorlesungen zur
Einführung in die Psy-
choanalyse*, Studienaus-
gabe Bd. 1. Frankfurt a.
M. 2000, S. 401.

7
Jean-Paul Sartre: *Der
Ekel*. Hamburg 1965, S.
107.

8
Jean-Luc Nancy: *Eine
Erfahrung an einem Her-
zen*. In: Jean-Luc Nancy:
*Dekonstruktion des
Christentums*. Zürich/
Berlin 2009, S. 135.

9
Theodor W. Adorno:
Ästhetische Theorie.
a. a. O., S. 384.

Einige Gedanken zur transformierenden Psyche von Objekten

Clémentine Deliss

Im März 2010 fuhren Antje Majewski und ich in den Senegal. Unsere gemeinsame Reise war eine spontane Entscheidung: Mein Ziel war es, nach Dakar zu fahren, um mit Kollegen vom Laboratoire Agit'Art in Dialog zu treten – vor allem mit den Künstlern El Hadji Sy und Issa Samb¹. Antje wollte nach Westafrika zurück, um einen Film zu drehen. Also beschlossen wir, gemeinsam zu fahren. Bevor wir in den Senegal aufbrachen, nahm sie an einem von mir in Edinburgh kuratierten Artists-in-Residence-Programm teil, welches die Auseinandersetzung mit etwas vorsah, das man *Caput-mortuum*-Phase in der künstlerischen Produktion nennen könnte, diesem intermediären und manchmal anhaltenden Schwebezustand, der den Überrest der vorhergehenden Arbeit und den zaghaften Übergang zu neuen Ideen birgt.² Während ihrer Zeit am Randolph Cliff kam Antje mit einem Medium in Kontakt, das gleich nebenan wohnte, und nahm an einer Séance teil. Sie traf auch den Botaniker Henry Noltie, der ausgedehnte Zeitstrecken in Bhutan und Südchina verbracht hatte. Henry brachte für gewöhnlich Pflanzen für den Royal Botanic Garden in Edinburgh und alle möglichen anderen Dinge für sein eigenes Hausmuseum in Edinburgh mit, eine Umgebung, die man am besten mit „Wunderkammer“ beschreibt. Dann gab es zahllose Bücher, die Antje in lokalen Secondhandläden kaufte, Pläne für spätere Performances in Berlin und die langen Gespräche, die wir beide über die Fotografin Leonore Mau und ihren Begleiter führten, den Autor Hubert Fichte, der Dakar in den 1970ern einige Male besucht hatte.

Antje und ich trafen uns zwei Wochen später am Flughafen Charles de Gaulle. Sie reiste mit einem großen pinken Koffer, gefüllt mit etlichen, auf ihrer vorherigen Reise nach China erworbenen Artefakten. Außerdem nahm sie eine große afrikanische Muschel mit. All diese Dinge hatten dieselbe tragbare Größe, nur dass einige,

wie etwa ein Meteorit, schwer und jenseitig waren, und andere zerbrechlich und aus Ton, Muschelschale oder Gemüswurzel – hauptsächlich natürliche Materialien, die vom Mittelpunkt der Erde stammen. Diese Objekte nach Dakar zu bringen war aus mehreren Gründen sonderbar. Oberflächlich betrachtet bildeten sie einen Kontrast zu den Unmengen an asiatischen Handelsartikeln, die in den Senegal importiert werden. Billige chinesische Waren wie Textilien oder Kleidung, Haushaltsprodukte aus Plastik und elektronische Geräte überschwemmen heutzutage die Märkte in Westafrika. Die Ideologie der kurzzeitigen, kostenarmen Antwort auf die täglichen Anforderungen des Lebens steckt in diesen ubiquitären Gütern. Doch hier gab es eine Künstlerin, die Beispiele der chinesischen materiellen Kultur in eine afrikanische Metropole brachte, die in diesem En-gros-Souk von Haushaltsgeräten und fabrikproduzierten Schnickschnack nicht vorkamen. Diese sich im Besitz von Antje Majewski befindlichen und über die Meere in ihrem persönlichen Gepäck transportieren Objekte schienen mehr wie psychische Träger der Komplexität menschlicher Beziehungen. Ihr Talisman-Charakter strahlte gleichzeitig eine überraschende Banalität und Exotik aus. Auf den Tisch eines Hotels in Dakar gelegt, schienen sie wie eine Ansammlung von Objekten, die in ihrer Bedeutung zwischen der Profanheit der alltäglichen Existenz und der Intensität des Rituals und der symbolischen Projektion gefangen waren.

Dies lieferte die zweite unübliche Provokation: Antje hatte nicht vor, authentische Artefakte von senegalesischen Straßenmärkten zu kaufen und mit zurück nach Deutschland zu nehmen, sondern kippte die Handelsrouten und Kommunikationswege, indem sie sechs oder sieben fremde Artikel als Gesprächsgegenstände einführte. Ihre Sitzungen in Dakar mit Issa Samb und El Hadji Sy, die sie auf Video aufnahm, sind rund um eine Interpellation dieser fremdartigen Objekte strukturiert. Sie platziert sie auf dem Tisch und lenkt so die Wahrnehmung ihres Gesprächspartners auf ein Arrangement, das an eine museologische Vitrine erinnert und doch die Intimität eines Frisiertischchens, eines Kaminsimses oder sogar eines Altars konnotiert, von etwas ziemlich Individuellem und Privatem, das außerhalb eines öffentlichen oder kommerziellen Kontextes steht. Ihre Handlung weckt eine Mischung aus beobachtender Prüfung und empfindsamer Reaktion. Im Film *La coquille* mit Issa Samb entwickelt sich eine Intensität der Übertragung und emotiven Assoziation zwischen ihr und dem Künstler, die sich abhebt von der Art, wie wir uns den Ablauf von Parallel-Dialogen zwischen Ethnologe und Informant vorstellen. Majewskis Fragen schließen jedes Bemühen um Objektivität aus. Sie setzt im Gegen-

teil eine unbekannt Dimension, eine Sprache oder Bedeutung jenseits des Kulturellen voraus, etwas, für das Worte allein versagen würden. Sie versucht den Kontext aufzulösen, die sichtbaren Bedeutungen der Objekte auszuklammern, um so eine zusätzliche, latente Sprache offenzulegen. Faktisch ist das, was sie in ihren Interviews macht, eine Form der umgekehrten Verschlüsselung, sie kehrt Klassifizierungen von innen nach außen, um die Psyche der Objekte zu offenbaren, die gespeicherten Zeichen und Erinnerungen, die in ihren Morphologien, ihren Strukturen und ihrer wiederholten Beschworung liegen.

Und doch könnte unsere Geschichte im Senegal mit einer Reise achtzig Jahre früher beginnen. Die Mission Dakar-Djibouti war eine vom französischen Kulturministerium 1931 ausgerüstete Expedition, die die Lücken in den Afrika-Sammlungen des neu errichteten Musée d'Ethnographie du Trocadéro, heute als Musée du Quai Branly bekannt, füllen sollte. Über die Dauer von zwei Jahren durchquerte ein wissenschaftlich vielseitiges Team an französischen Ethnografen, Künstlern, Numismatikern, Linguisten und Ex-Militärs den afrikanischen Kontinent von Dakar nach Djibouti im Auto und kehrte beladen mit über 3.500 Artefakten, Hunderten Stunden an Tonaufnahmen, Fotoplatten und einer ausführlichen schriftlichen Dokumentation nach Paris zurück. Aus dieser bemerkenswerten Beute sollte sich schließlich ein analytischer Diskurs entwickeln, der Ausstellungs- und Laboraufgaben unter einem Dach vereinen würde. Neben innovativer anthropologischer Forschung projizierten Ausstellungen im Musée neue Bühnen in die Welt, die ein populistisches Verständnis des kolonialisierten Anderen und seiner verschiedenen unbekannt Kulturen nähren sollten. Auch wenn afrikanische Objekte schon 30 Jahre lang in Mode waren, gab es hier eine institutionalisierte Untersuchung, die die Sozialwissenschaften mit der Hochmoderne und französischem Geschmack verbinden konnte. Es war niemand geringeres als Josephine Baker, die 1934 die erste, mit Artefakten aus der trans-afrikanischen Mission Dakar-Djibouti bestückte Ausstellung in Paris eröffnen sollte.³

Die Vorstellung, dass die materiellen Objekte eine Kondensation kultureller Bedeutung beinhalten könnten, die wie ein Geheimnis oder Zeugnis darauf warte, von einem Ethnografen offengelegt zu werden, beeinflusste anthropologische Paradigmen in Frankreich bis weit in die 1950er. Es war auch ein europäischer Trend, da man eine parallele Tendenz in der von Leo Frobenius in den 1930ern und später von Adolf Jensen entwickelten Methode des deutschen Kulturkreises orten kann. Beide versuchten, die Kontinente übergreifende Existenz traditioneller Artefakte und Praktiken zu kartografieren und dabei Ähnlichkeiten zwischen Technologie, Ergolo-

gie, Sprache und Mythos zu kreieren, die die Morphologien und Ästhetiken entfernter Schauplätze miteinander verbinden würden. Frobenius glaubte, er hätte ein afrikanisches Gegenstück zur griechischen Stadt Atlantis in Ife in Nigeria entdeckt. Dieser ideelle Ansatz stand in deutlichem Gegensatz zum britischen Funktionalismus, der Wert auf Feldforschung und individuell teilnehmende Beobachtung als zentrale Fortschritte in der Sozialanthropologie legte. Und doch passierte es einmal mehr in Frankreich, mit dem Aufkommen des Strukturalismus, dass Claude Lévi-Strauss die Debatte schlussendlich hin zu immaterielleren Wissensformen verschob. Wie er in einer 1958 vor der UNESCO gehaltenen Vorlesung sagte, war es nun viel leichter, Sprachen, Glaubenssysteme, Haltungen und die Persönlichkeiten anderer Kulturen auf systematische Weise zu studieren als ihre Pfeile und Bögen, Trommeln, Halsketten oder Figürchen zu erwerben.⁴

In vielerlei Hinsicht werden die Entwicklungen des 20. Jahrhunderts in der Anthropologie von der Spannung charakterisiert, die sich zwischen dem anfänglichen Konzept von Objekten als *Zeugen* der Kultur und der wachsenden Beachtung von weniger stabilen Vorstellungen von menschlichem Wirken und Subjektivität aufbaute, die zunehmend in den Mittelpunkt rückten.⁵ Diese Situation produzierte Momente zutiefst existenzieller Erforschung, wenn vagabundierende Anthropologen oder Ethno-Poeten Geschichtstränge schreiben, die Missverständnisse hervorheben – oder diese tatsächlich erfinden – um so eine Bewusstseins-Krise zu schaffen und koloniale Voraussetzungen der Reportage und Objektivität zu „outen“. Kritische Selbstreflexivität in dieser Form kehrt immer mal wieder zurück, um die Anthropologie-Vorliebe für orthodoxe, positivistische Methodologien heimzusuchen. Es fing in den 1920ern mit den in den Tagebüchern von Bronislaw Malinowski auffallenden sexuellen Verbreitungen an, bindet Segalens literarische Poetik der Exotik, Michel Leiris' Chronik *L'Afrique Fantôme* ein und dehnt sich bis in die 1970er und 80er aus, mit den Schweizer Ethno-Psychoanalytikern (Fritz Morgenthaler, Paul Parin, Mario Erdheim), den Schriften von Hans-Peter Duerr über das Irrationale und den einflussreichen Publikationen von Hans-Jürgen Heinrichs (Qumran Verlag, Frankfurt). In einer anthropomorphen Wende wird das Unbehagen der Aneignung vom frühen Analyse-Knoten des Ethnografen – dem materiellen Artefakt – auf ein anderes Subjekt der Interpretation transferiert: die menschliche Psyche. Wie Michel Leiris so prägnant schreibt: „Ich würde lieber besessen sein als über Besessenheit zu sprechen“⁶.

In den 1960ern, gleich nachdem Lévi-Strauss die Verlegung des Hauptaugenmerks auf das Immaterielle angezeigt hatte, erobert eine Welle des Experimentierens die Debatten in einigen afrikani-

schen Ländern. Die Unabhängigkeit bringt einen intensivierten Ideenaustausch zwischen früheren Kolonisierenden und Kolonisierten und ein Sprudeln neuer Kulturinitiativen mit sich. Intellektuelle, Wissenschaftler, Ärzte, Musiker und Künstler reisen zwischen Kontinenten, panafrikanische Treffen beginnen Gemüter zu mobilisieren, und afrikanische Kulturpolitiker aktivieren eine neue Ästhetik und die Politik des Nationalismus, übernehmen frühere Kolonialbauten wie Spitäler, Universitäten und Kunstakademien.⁷ Medizinische Experimente mit Elektroschock-Behandlungen, LSD und anderen synthetischen Arzneimitteln werden in verschiedenen Ländern durchgeführt und Afrika wird wieder einmal zum Versuchsstand für neue Modelle und Prototypen. Der südafrikanische Therapeut David Cooper, der mit R. D. Laing aus Glasgow arbeitet, fördert Anti-Psychiatrie mit Therapiesitzungen, zu denen das Anhören von Lebensgeschichten und die Suche nach Momenten radikaler Unzufriedenheit gehört. Plötzlich weist ein ethnografischer Bericht Parallelen zu einem anti-psychiatrischem Dossier auf, da in beiden Fällen Wissen aus mündlichen Zeugnissen, aus Reden und Zuhören gewonnen wird. 1967 koordiniert Cooper den Kongress über die Dialektik der Befreiung, der von R. D. Laing, Allen Ginsberg, Herbert Marcuse und Stokely Carmichael von den Black Panthers besucht wird. Sartres Erscheinen war vorgesehen, er sagte aber in letzter Minute ab.

Stellen Sie sich den Senegal im selben Moment vor. Mit der Politik von Léopold Sédar Senghor, dem neuen Dichter-Präsidenten, gibt es beispiellose Staatsinvestitionen von 33 % in die kulturelle Architektur der Unabhängigkeit. Das Musée Dynamique – eine geometrische Reduktion eines klassizistischen Tempels an der Küstenstraße der senegalesischen Hauptstadt – wird 1966 von André Malraux mit einer Archäologie-Ausstellung aus dem Senegal und Mali eröffnet. Einmal über die Straße, im Zentrum von Dakars großem Universitäts-Campus, befindet sich die außergewöhnliche neurologische Fann-Klinik, die an die Labore des senegalesischen Historikers Cheikh Anta Diop, dem Pionier der Kohlenstoffdatierungs-Methode in Afrika, grenzt.

Ich hörte in den frühen 1990ern das erste Mal von Fann, als ich mit Künstlern des Laboratoire Agit'Art-Kollektivs zu arbeiten begann. Sie beschrieben, wie sie an Therapiesitzungen und Workshops an der Klinik beteiligt gewesen waren. Das Crossover zwischen Malerei, Performance und experimenteller Psychiatrie war ein aktiver Bestandteil in Rahmen der Entwicklung ihrer Arbeit als Gruppe. Laut El Hadji Sy hatten die Sitzungen, an denen sie in den späten 1970ern teilnahmen, Titel wie „Die Lehre von der Devianz“, oder „Vorzeitige Devianz und Bewusstseinsverlust“.⁸ Und da haben wir unsere Verbindung nach Deutschland, da der deutsche Autor Hu-

bert Fichte, der 1986 an Aids starb, in den 1970ern nach Dakar reiste, um den ersten Leiter der Klinik, den Franzosen Henri Collomb zu interviewen, wie auch andere afrikanische Neurologen und Psychiater, wie etwa Dr. Momar Guèye, der die Einheit heute weiterhin leitet. In *Psyche* beschreibt Henri Collomb Hubert Fichte die Klinik:

„Fann ist [...] ein Krankenhaus, das sich um Menschen kümmert, denen mit den herkömmlichen Methoden nicht geholfen werden kann. Dies sind Individuen, die wir als in einem Zustand der Transkulturation existierend beschreiben. [...] Bis zu einem gewissen Punkt verwenden wir klassische anti-psychotische Medikamente. In der Regel werden Patienten hier aber ohne Elektroschock-Therapie oder anti-psychotische Medikamente behandelt. Wir verwenden eine Art Gruppentherapie, eine ‚atmosphärische Therapie‘ [...]. Manchmal jedoch befriedigt die Elektroschock-Behandlung das Bedürfnis nach einem einleitenden Tod, wie ein symbolischer Tod, etwas, das in traditionellen afrikanischen Gesellschaften jeder neuen Phase der Transformation oder Entwicklung vorangeht, und das kann zu Beginn einer psychiatrischen Krankheit genauso stattfinden wie es ihre Heilung bezeichnen kann.“⁹

Auf unerwartete Weise sollte die Reise nach Dakar mit Antje Majewski eine unheimliche Komplementarität in unseren unterschiedlichen Forschungsfeldern markieren. Während Antje Artefakte an verschiedene Orte transportierte und die Immanenz der Dinge jenseits ihrer kulturellen Herkunft hinterfragte, wurde ich wieder in meine frühere Forschung über die Geschichte der Anthropologie und der Plünderung geworfen, die zum Aufbau der französischen ethnografischen Sammlung führte. Doch selbst wenn die Mission von 1931–33 in Dakar begann, der Hauptstadt an der Westküste Afrikas, kam der Hauptteil an Objekten, die das französische Team mitbrachte, von anderen Orten. Paradoxerweise taucht „Stammeskunst“ bzw. „Tribal Art“, jene Kategorie heiß begehrter materieller Objekte, die in so vielen westlichen Museen gefunden werden kann, kaum auf, wenn es um die geografische Einheit namens Senegal geht. Vereinzelt ein Stück Goldschmuck, oder eine Kopfbedeckung aus Raffiabast für ein Maskenspiel in der Casamance, der südlichen Region des Landes, sind die Objekte, die man am wahrscheinlichsten sehen wird, wenn überhaupt. Demgegenüber scheinen die ästhetischen Praktiken, die ich erkannte, seit ich das erste Mal vor fast 20 Jahren nach Dakar gereist war und die eine sich durch die Geschichte bis hinauf in die Gegenwart ziehende Einheit evozieren, in philosophischen und spirituellen Modi der Rhetorik und poetischen Sprache zu residieren, die – mit ephemeren Materialien kombiniert – mit der Zeit einen angemessenen Halt haben. Sie widersprechen dem Fokus des ethnografischen

Museums auf Permanenz und Sammlung, Erhaltung und Konservierung. Im Laboratoire Agit'Art dienen ausgefranste, fleckige Stofffetzen mit losen Fäden und wackelnden Rahmen, verwitterte, oxidierte Metalle, ausgewaschene Fotos und andere Relikte allesamt als Performance-Objekte und besitzen ansonsten einen nur wenig über die initiale Mise-en-scène hinausgehenden Wert. Und doch wird der Innenhof in Dakar – der Schauplatz, der sich in Antje Majewskis Video *La coquille* als so zentral herausstellen wird – nie nur ein Friedhof für ausrangiertes Performancematerial sein. Stattdessen zeigt ihre filmische Analyse, wie jedes der nebensächlichen Objekte im Innenhof von einer Beziehung zu den Lebenden bewohnt ist, die fast unmerklich vom Künstler Issa Samb aktiviert wird, wenn er ihre Position tagtäglich verändert. Das statische, gedenkende Verständnis des Museums als Lager oder Speicher löst sich in die fluide Psyche der Objekte auf, die zwischen Wahrnehmung, Befragung und einem Abbilden von Bewegung durch Raum und Zeit flimmert. Denn, wie Issa Samb gerne wiederholt, wer kann uns sagen, dass das Blatt, das vom Baum fällt, nicht unsere Schwester ist? Und so kommt es, dass der Künstler eher ein Werkzeug als der Produzent von Kunst ist, ein Medium, durch das Metamorphose zum Ausdruck kommt. Die Handlung des Transferierens von Objekten von einem Schauplatz zum anderen, von China in den Senegal beispielsweise, ermöglicht das Entstehen einer Form der visuellen und semantischen Fäulnis, ein Zustand, durch den neue Metaphern, neue Assoziationen und schlussendlich neue Freiheiten ausgehandelt werden können. „Jedes Mal, wenn ein Individuum ein Objekt von einem Ort an einen anderen bewegt, nimmt es an der Veränderung der Welt teil“, sagt Issa Samb in Majewskis Film. „Ein Objekt ist mit Geschichte aufgeladen“, behauptet er, „mit der Kultur, die es ursprünglich produziert hat, und daher ist es ein konstruiertes Objekt.“ „Objekte sprechen *tatsächlich*“, sagt er zu Antje, „aber sie sprechen ihre eigene Sprache. Wie der Wind spricht. Wie Vögel sprechen.“ Die Abwesenheit einer Klärung zwischen dem Verständnis eines Artefakts anhand seines kulturellen Kontextes und der parallelen Restsprachen, die es, mit ihren verschlüsselten Interpretationen, beinhaltet, evoziert die Transformationspsychologie der Beziehungen, die Antje Majewski in ihrem Werk so scharfsinnig übermittelt. Objekte beeinflussen unsere Umwelt derart, dass sie neu zu vermitteln, indem man sie in einem fremden Kontext vorstellt, auch bedeutet, unerwarteterweise die Narben der Geschichte zu heilen.

Anmerkung

1

Zum in den späten 1970er-Jahren in Dakar formierten Laboratoire Agit'Art gehören Issa Samb, El Hadji Sy, Abdou Ba, der frühere Filmemacher Djibril Diop Mambéty und zahlreiche andere Mitglieder. Ich wurde 1995 gebeten Mitglied zu werden, nachdem ich mit El Sy und Issa Samb am Festival *africa95* gearbeitet hatte, zu dem Events in Senegal und die Ausstellung *Seven Stories about Modern Art in Africa* in der Whitechapel Art Gallery gehörten. Vgl. *Seven Stories about Modern Art in Africa*, Whitechapel Art Gallery, London, 1995, und Konsthall Malmö, 1995/6, Katalog gemeinsam produziert von Whitechapel Art Gallery und Flammation, 1995. Außerdem Texte von Issa Samb in *Metro-nome Nr. 1*, London 1997; *Metronome Nr. 3*, Tempolabor Kunsthalle Basel 1999; *Metronome Nr. 7*, The Bastard, Oslo 2000. Weitere Informationen über das Laboratoire Agit'Art finden sich im Katalog *Global Conceptualism*, hg. von Okwui Enwezor (1999) und dem Katalog von *Laboratorium*, hg. von H.U. Obrist und B. van den Linden (2001).

2

Zu den Artists-in-Residence am Randolph Cliff gehörten zwischen 2008-2010 Ei Arakawa, Anna Barriball, Christian Flamm, Zvi Goldstein, Franz Graf, Joseph Kosuth, Mark Leckey, Laura Letinsky, Antje Majewski, Manfred Pernice, Dan Peterman, David Schutter, Dexter Sinister, Frances Stark, Thomas Struth, Stefan Tcherepnin, Mark Wallinger. Randolph Cliff wurde vom Edinburgh College of Art, den National Galleries of Scotland und vom Schirmherrn Charles Asprey unterstützt.

3

Für Analysen des französischen Diskurses rund um materielle Kultur und Ethnologie und die Rollen, die die Museumsdirektoren Paul Rivet und Georges Henri Rivière in den 1930er-Jahren einnahmen, siehe die Schriften von Jean Jamin, James Clifford und Nélia Dias. Eine außergewöhnliche Feldforschungs-Darstellung über die Mission Dakar-Djibouti liefert Michel Leiris: *L'Afrique Fantôme*, Paris 1934. Außerdem: Clémentine Deliss: *Exoticism and Eroticism: Representations of the Other in Early Twentieth Century French Anthropology*. Diss., University of London (School of Oriental and African Studies) 1988.

4

Claude Lévi-Strauss: *Place de l'anthropologie dans les sciences sociales et problèmes posés par son enseignement*. In: *Les Sciences sociales dans l'enseignement supérieur*. Paris, UNESCO 1954. Wieder veröffentlicht in: *Structural Anthropology*, 1958.

5

Marcel Griaule: Une collection d'objets systématiquement recueillis est donc un riche recueil de 'pièces à conviction', dont la réunion forme des archives plus révélatrices et plus sûres que les archives écrites, parce qu'il s'agit ici d'objets authentiques et autonomes, qui n'ont pu être fabriqués pour les besoins de la cause et caractérisent mieux que quoi que ce soit les types de civilisation., 1931. Vgl. Clémentine Deliss, a. a. O.

6

In: Michel Leiris: *L'Afrique Fantôme*, Paris 1934.

7

Der koloniale Export von Kunstschulen in Übersehgebiete entspricht der Triade von Imperium, Erziehung und Handel. Durch die aktuelle Rückkehr zu Bildungs-Expansionismus würde sich die heutige Interpretation dieser Triade Globalisierung, Bildung und die Kulturindustrie lesen. Vgl. Clémentine Deliss: *Roaming, Prelusive, Permeable: Future Academy*. In: *Art School. Propositions for the Twenty-First Century*. Hg. Steven Henry Madoff. MIT Press 2009.

8

El Hadji Sy in einem Gespräch mit der Autorin, Dakar, März 2009.

9

Hubert Fichte: *Psyche*. Zuerst publiziert v. Hans-Jürgen Heinrichs, Frankfurt am Main (1980), und später von S. Fischer (1990).

III

Hyperion oder der Eremit in Griechenland

Exzerpt

Friedrich Hölderlin

„Weist du, sagt' er unter andrem, warum ich nie den Tod geachtet?
Ich fühl in mir ein Leben, das kein Gott geschaffen, und kein Sterb-
licher gezeugt. Ich glaube, daß wir durch uns selber sind, und nur
aus freier Lust so innig mit dem All verbunden.

So etwas hab ich nie von dir gehört, erwidert ich.

Was wär auch, fuhr er fort, was wär auch diese Welt, wenn sie
nicht wär ein Einklang freier Wesen? wenn nicht aus eignem fro-
hem Triebe die Lebendigen von Anbeginn in ihr zusammenwirk-
ten in *Ein* vollstimmig Leben, wie hölzern wäre sie, wie kalt? welch
herzlos Machwerk wäre sie?

So wär es hier im höchsten Sinne wahr, erwidert ich, daß ohne
Freiheit alles tot ist.

Ja wohl, rief er, wächst doch kein Grashalm auf, wenn nicht ein
eigner Lebenskeim in ihm ist! wie viel mehr in mir! und darum,
Lieber! weil ich frei im höchsten Sinne, weil ich anfangslos mich
fühle, darum glaub ich, daß ich endlos, daß ich unzerstörbar bin.
Hat mich eines Töpfers Hand gemacht, so mag er sein Gefäß zer-
schlagen, wie es ihm gefällt. Doch was da lebt, muß unerzeugt,
muß göttlicher Natur in seinem Keime sein, erhaben über alle
Macht, und alle Kunst, und darum unverletzlich, ewig.

Jeder hat seine Mysterien, lieber Hyperion! seine geheimer Ge-
danken; dies waren die meinen; seit ich denke.

Was lebt, ist unvertilgbar, bleibt in seiner tiefsten Knechtsform frei,
bleibt *Eins* und wenn du es scheidest bis auf den Grund, bleibt un-
verwundet und wenn du bis ins Mark es zerschlägst und sein
Wesen entfliegt dir siegend unter den Händen.“

IV Halb leer Fragment

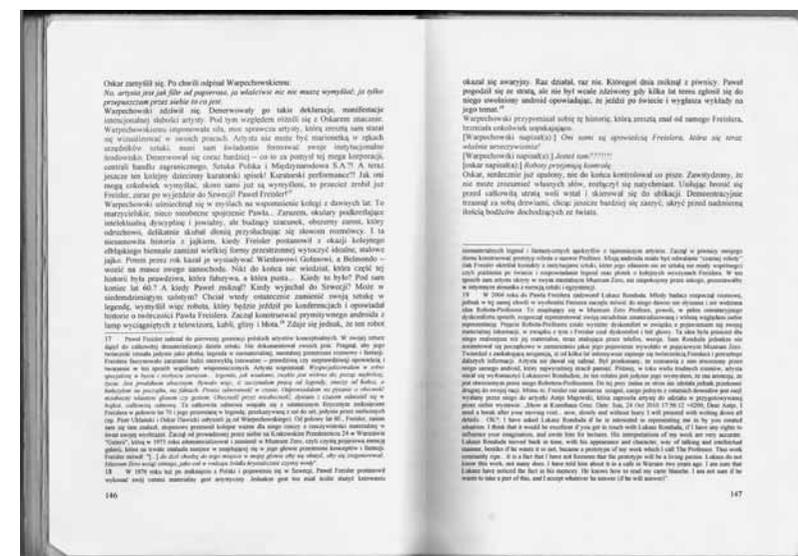
Łukasz Gorczyca, Łukasz Ronduda

Oskar dachte einen Moment lang nach. Etwas später schrieb Warpechowski zurück:

Nun, ein Künstler ist wie ein Zigarettenfilter, ich muss mir nicht wirklich etwas vorstellen, ich lasse einfach alles, was da ist, durch mich hindurch fließen.

Warpechowski war sprachlos. Er fand solche Deklarationen – Manifestationen der bewussten Schwäche des Künstlers – ärgerlich. An diesem Punkt hatten er und Oskar sehr verschiedene Meinungen. Was Warpechowski beeindruckte, war Kraft, des Künstlers ursächliche Stärke, welche er in der Tat in seinen eigenen Werken zu visualisieren suchte. Künstler können sich nicht wie Marionetten in den Händen von Kunstbeamten verhalten, sie sollten diejenigen sein, die ihr institutionelles Umfeld bewusst formten. Warpechowskis Irritation wuchs zunehmend – was zum Teufel soll diese Idee dieser Mega-Korporation bedeuten, jene internationale Handelszentrale, Polnische und Internationale Kunst AG?! Und jetzt schon wieder eine kindische Kuratoren-Verschwörung! Kuratorische Performance?! Wie können sie überhaupt irgendetwas denken, wenn sie schon selbst gedacht worden sind, all das wurde schon von Freisler gemacht, gleich nachdem er nach Schweden gegangen war! Paweł Freisler!¹⁷

Warpechowski lächelte innerlich bei der Erinnerung an seinen Freund aus längst vergangenen Zeiten. Dieser träumerische, irgendetwie abwesende Blick in Pawełs Augen ... Denk dir die Brille dazu, um seine intellektuelle Disziplin zu betonen, und den jovialen, aber Respekt aufbauenden, enormen Bart, an dem er, während er anhörte, was sein Gesprächspartner zu sagen hatte, ins-



tinktiv herumzupfen würde. Und noch dazu jene erstaunliche Geschichte mit dem Ei, als Freisler während einer der Biennalen in Elbląg beschloss, statt einer riesigen räumlichen Form ein vollkommenes Stahlei zu erschaffen. Später wies er Wiesław Gołas an, es zu bebrüten, und Belmondo – es auf der Kühlerhaube seines Autos zu tragen. Niemand wusste je ganz sicher, welcher Teil dieser Geschichte wahr, welcher falsch, welcher leer war ... Wann war das? Gegen Ende der 60er? Und wann verschwand Paweł einfach? Wann ging er nach Schweden? Vielleicht 1976? Damals wollte er seine Kunst letztendlich in eine Legende verwandeln, also ließ er sich diese Idee mit einem Roboter einfallen, der an Konferenzen teilnehmen und Geschichten über die künstlerische Praxis von Paweł Freisler erzählen würde. Er begann aus Lampen von einem Fernseher, Kabeln, Ton und Lehm einen primitiven Androiden zu bauen.¹⁸ Anscheinend stellte sich der Roboter aber als fehlerhaft heraus. An einem Tag funktionierte er, an einem anderen weigerte er sich. Und dann verschwand er einmal ganz aus dem Keller. Paweł fand sich mit seinem Verlust ab, aber es überraschte ihn nicht, als der Android ihm einige Jahre später einen Besuch abstattete und erzählte, er sei um die Welt getourt und hätte Vorträge über den Künstler gehalten.¹⁹

Warpechowski entsann sich dieser Geschichte, die er immerhin von Freisler selbst gehört hatte; sie hatte so etwas wie einen spannenden Reiz.

[User Warpechowski schrieb:] *Freislers Geschichte, die jetzt gerade wahr wird, sind Sie selbst!*

[User Warpechowski schrieb:] *Sind Sie noch da???!?*

[User oskar schrieb:] *Roboter übernehmen die Kontrolle.*

Oskar, bereits fröhlichst bekifft, gelang es nicht ganz, seinen Output zu kontrollieren. Beschämt, dass er es nicht schaffte, seine eigenen Worte zu verstehen, loggte er sich sofort aus. Im Bestreben, sich gegen einen kompletten Verlust des freien Willens zu wehren, stand er auf und machte sich auf zur Toilette. Er knallte die Tür hinter sich zu, im Wunsch, sich noch tiefer zu verstecken, sich vom Reizexzess der Außenwelt abzuschirmen.

Anmerkungen

17

Paweł Freisler gehörte zur ersten Generation polnischer Konzeptkünstler. Er war entschlossen, das Kunstwerk in seiner Praxis völlig zu dematerialisieren. Er hatte seine Arbeiten nie dokumentiert. Er wollte, dass seine Kunst ausschließlich als Tratsch, als Legende im immateriellen, mentalen Raum der Konversation und Fantasie existierte. Freisler war fasziniert davon, Leute mit einer außergewöhnlichen Geschichte zu infizieren (egal, ob sie wahr war oder nicht) und so eine Gemeinschaft von Insidern zu schaffen. Der Künstler erinnerte sich: „Ich habe in mir selbst einen Spezialisten im Sein und gleichzeitig Nichtsein spezialisiert ... wie wir wissen, ist eine Legende dem Leben gegenüber gewöhnlich sekundär, allgemein gesagt. Sie ist ein Nebenprodukt. Es war also manchmal der Fall, dass ich meine Arbeit mit einer Legende begann, sprich vom Ende her, und mit dem Beginn endete, den Fakten. Eine einfache Umkehrung der Zeit. Ich beantwortete die Frage über Präsenz, indem ich mit meiner eigenen Stimme oder Geste abwesend war. Präsenz durch Abwesenheit, im Laufe der Zeit verwandelte sich die Distanz in Boykott, eine totale Verweigerung.“ Diese totale Verweigerung brachte das ultimative physische Verschwinden von Freisler Mitte der 1970er und seine Wandlung zur Legende mit sich, die mündlich zwischen einer Handvoll Menschen (z. B. Piotr Uklański und Oskar Dawicki hörten von Warpechowski) weitergegeben wurde. Ab Mitte der 1960er, bevor er selbst dort seinen Platz einnahm, verschob Freisler sukzessive immer mehr Dinge, die für ihn von Bedeutung waren, von der materiellen Wirklichkeit ins Reich seiner Vorstellungskraft. Er begann mit „Galeria“, die er in 24 Krakowskie Przedmieście Str. in Warschau betrieben hatte. 1973 dematerialisierte er sie und verwandelte sie ins „Museum Zero“, das heißt in die reine, konzeptuelle Essenz einer Galerie, die eine permanente Position innerhalb des Raums von Konzepten und Fantasien einnahm, der sich durch seinen eigenen Geist erstreckte. Freisler sagte: „[...] sogar heute gehe ich an diesen Ort in meinem Kopf, um mich zu waschen, zu regenerieren. Museum Zero existiert nach wie vor als eine Art Quelle kristallklaren Wassers.“

18

1976, gleich nachdem er aus Polen verschwunden und in Schweden aufgetaucht war, beschloss Freisler, seine allerletzte materielle künstlerische Geste zu setzen. Diese Geste jedoch erfüllte allein den Zweck, immaterielle Legenden und fantastische Apokryphen über den mysteriösen Künstler zu kreieren. Im Keller seines Hauses begann er mit dem Bau eines Prototyps des Roboters, der *Professor* genannt wurde. Die Mission des Androiden war es, all die „Drecksarbeit“ (wie Freisler die Kontakte zu Kunstinstitutionen nannte, die für ihn mit Kunst überhaupt nichts gemein hatten) zu machen, das heißt, durch die Welt zu reisen und Klatsch und Legenden über Freislers immer neue Leistungen zu verbreiten. Auf diese Weise konnte der Künstler, in seinem eigenen mentalen „Museum Zero“ versteckt, von niemandem belästigt, eine intime Beziehung zur Essenz von Kunst und Existenz aufrecht erhalten.

19

2006 erhielt Paweł Freisler einen Anruf von Łukasz Ronduda. Der junge Forscher begann das Gespräch, doch gleichzeitig war es die lange ungehörte und ungesehene Idee des Roboter-Professors, die mit Freisler in seiner Vorstellung zu sprechen begann. Es war der im „Museum Zero“ sitzende Professor, der langsam, irgendwie mit offensichtlichem Unbehagen, damit begann, seine inkompetent materialisierte Repräsentation zu präsentieren, die dem eigentlichen Selbst des Roboters nachgeordnet war. Dem Konzept des Roboter-Professors war sichtbar unbehaglich beim Auftauchen seiner materiellen Inkarnation, was in weiterer Folge dazu führte, dass Freisler Beschwerden und Kopfschmerzen plagten. Da die Idee für ihn viel realer war als ihre materielle Version, die ihn gerade am Telefon attackierte. Ronduda aber erkannte nicht sofort, welche Verwirrung sein Auftauchen im konzeptuellen „Museum Zero“ verursacht hatte. Er beharrte mit erstaunlicher Arroganz darauf, dass er sich während der letzten paar Jahre gründlich mit Freislers Praxis auseinandergesetzt hätte und weitere Informationen benötigte. Der Künstler weigerte sich, darauf hereinzufallen. Er war sicher, dass er mit dem von ihm selbst geschaffenen Androiden sprach, der nun offensichtlich an Amnesie litt. Später dann, im Laufe einer Vielzahl schwieriger Gespräche, versuchte der Künstler Łukasz Ronduda zu erklären, dass letzterer nichts anderes als ein an Gedächtnisverlust leidendes Produkt seiner Imagination, nämlich der von Freisler geschaffene Roboter-Professor sei. Bisher hat keiner von beiden den anderen davon überzeugen können, dass er recht habe. Doch Freisler will immer noch nicht aufgeben, was kürzlich wieder durch seine E-Mail an die Künstlerin Antje Majewski bewiesen wurde, die ihn zu der Ausstellung einlud, die sie gerade vorbereitete: „Ausstellung im Kunsthaus Graz. Datum: Son 24 Okt 2010, 17:56:12 +0200; Liebe Antje, nach deinem bewegenden Besuch brauche ich eine Pause... ich werde jetzt, langsam und ohne Hast beginnen, alle Details niederzuschreiben... OK?; ich habe Łukasz Ronduda gefragt, ob er Interesse hätte, mich in der von dir kreierten Situation zu repräsentieren. Ich denke, es wäre hervorragend, wenn du Łukasz Ronduda kontaktieren könntest, sofern ich irgendein Recht habe, deine Imagination zu beeinflussen, und ihn für Vorträge einzuladen. Seine Interpretationen meiner Arbeit sind sehr akkurat. Łukasz Ronduda ist in der Zeit zurück gereist, mit seinem Auftreten und Charakter, seiner Sprechweise und intellektuellen Art, und wurde, egal ob er will oder nicht, ein Prototyp meiner Arbeit, den ich Der Professor nenne. Diese Arbeit reift ständig... Es ist eine Tatsache, dass ich nicht vorhergesehen habe, dass der Prototyp eine lebende Person sein würde. Łukasz kennt diese Arbeit nicht, nicht viele tun das. Ich habe ihm davon vor zwei Jahren in einem Café in Warschau erzählt. Ich bin sicher, dass Łukasz diese Tatsache in seinem Gedächtnis vermerkt hat. Er weiß, wie er meine Carte blanche lesen muss. Ich bin nicht sicher, ob er daran teilnehmen will, und ich akzeptiere, was auch immer er antwortet (wenn er antwortet)“. [E-Mail in Originalversion, Anmerkung d. Übers.]

V Warum ich?

Ingo Niermann

Ich sitze im Schneidersitz auf dem Boden, habe nur eine flauschige Jacke an und die nassen Haare in ein Handtuch gewickelt. Auf dem Boden habe ich alte Karten, Schemata und Notizen ausgebreitet. Ich sehe alles immer wieder durch, mache Markierungen, weitere Notizen und nehme ab und an einen Schluck aus der Saftflasche, die auf dem Stuhl neben mir steht. Ich erschaffe meine Vergangenheit neu und wirke so in die Zukunft. Die Gegenwart ist, wie sie ist, aber je nachdem, wie ich in der Vergangenheit die Start- und Schnittpunkte setze, verändern die Vektoren ihre Ausrichtung.

Unvergesslichen Momenten kann ich nichts abgewinnen, sie engen mich ein, und ich flüchte mich in den Schlaf. Ich liebe das Aufwachen. Das sind Sekunden oder gar Minuten, in denen ich nicht nur spüre, dass das Leben auch ganz anders verlaufen könnte, sondern was für ein bizarrer Zufall es ist, dass gerade ich ich bin.

Um dieses Gefühl noch ein wenig zu halten, muss ich schnellstens an einen Ort, an dem es schrecklich sauber ist. Nur ich bin der Dreck. Schon allein von meiner Form her: ein Batzen, aus dem auch noch unterschiedlich lange und dicke Stängel ragen und die ihren Abschluss in wiederum mit kurzen Stängeln bestückten Verklumpungen finden. Die Oberfläche von Mikroben verseucht und die Gedanken ein unmöglich zu ordnendes Gewirr.

Der Leben genannte Unrat ist so antiquiert, so fast schon vorbei, dass ich mir ihm zum Gedenken eine unendliche Säule vorstelle. Unten beginnt sie mit einer Kirsche, darauf ein Kern, ein Stuhl, ein Buch, eine Seesternchenform, ein Stück Seife, ein wolliger Stoff,

ein Partystrohalm, ein Turnschuh, eine Klopapierrolle, Federn, eine Perle, ausgehärteter Schnellkleber und ein selbstklebendes Elefantenbein.

Ich werfe mich auf den glatten Rasen, quetsche ihn, stinke ihn an und stelle mir vor, wie er sich zur Revanche in lauter aus dem Boden sprießende Maschinen verwandelt, die mich pieksen, schneiden und zertrümmern und alles, was von mir abfällt, sofort untergraben. Ich will, dass mich etwas erreicht, für das ich meinen Körper ohne weitere Erklärung zur Verfügung stellen kann. Hier warte ich vergebens. Man lässt mich einfach liegen.

Als doch noch einer kommt, um sich zu mir herabzubeugen und nach mir zu schauen, hält ihn ein anderer zurück.

„Aber es kann etwas passiert sein.“

„Nimm den Fuß. Oder einen Stock, das ist noch besser.“

Man stößt mir in den Nacken, bis ich zucke, und lässt dann von mir ab.

Ich gehe in den Wald und lasse mich von Ameisen bekrabbeln und mit Gift bespritzen. Vielleicht finden sie etwas, das sie gebrauchen können. Einem sterbenden Vogel gebe ich den ersten Kuss seines Lebens. Was soll er damit anfangen? Ich sperre seinen Schnabel auf und versuche, mit meiner dicken Zungenspitze hineinzulangen wie eine ihr Küken fütternde Vogelmutter.

Meine alles umarmen und beschenken wollende Güte erschöpft mich. Ich atme heftig, und um mich wird es ganz still. Als sei außer mir alles schon tot oder habe keine Geräusche mehr nötig. So wenig wie Angst, Schmerz und Tod.

Endlich beginnt es zu regnen. Nur das Tote lärmt noch? Ich denke daran, wie sehr ich den Blick in die weite Ferne liebe, wenn sich ganz hinten ein Gewitter grauviolett zusammenbraut und sich mit verschwenderischen Schauern langsam nähert, wenn es endlich über mir dunkel wird und erste Tropfen die Blüten lecken, hier und da die Wolken aber noch aufreißen.

Ich renne schreiend, ohne mich zu hören, und es strengt nicht an. Es fiept in meinen Ohren, nur kurz, da höre ich schon wieder meine eigenen Schritte.

Die Ferne flimmert hitzig, aber mein Weg liegt in tiefem Schatten. Dringt mal ein Strahl zu uns vor, sehe ich, dass die Bäume, Sträucher und Gräser über und über von Spinnen behaust sind. Ich

setze mich, ohne näher hinzuschauen, in die Weben. Schweigend wie einer, der reden kann, springt mir ein Tier auf den Schoß. Braunes Fell, das ich sofort streichle. Mich überrascht immer wieder, wie hart, fast stachelig Fell sein kann und ich doch das feuchte, heiße Weiche darunter viel direkter zu spüren meine als bei einem Menschen.

Ich kenne das Tier, aber weiß nicht, wie es heißt. Das macht uns nur vertrauter, da auch das Tier nur mit mir sprechen kann, indem es auf etwas hinweist: Das ist wichtig! Die Wichtigkeit der Mitteilung und des Mitgeteilten sind eins. Während ein gesprochener Satz zunächst nur auffordert zuzuhören.

Wenn ich auf den Stein zeige, dann spreche ich den Stein. Und umgekehrt benutzt der Stein mich als Stimme. Er ruft: Heb mich! Trag mich nach da drüben! So kann der Stein sprechen und gehen.

Die Zweige eines Baums streicheln und kitzeln mich. Das sind seine Hände. Manchmal bieten sie mir leckere Früchte dar oder lassen sie achtlos fallen. Nur mit seinen Beinen hat der Baum sich so tief in den Boden hinein gegraben, dass wir ihn selbst zu mehreren nicht mehr befreien können. Auch sind seine Beine unter der Erde bereits schrecklich verkümmert, sodass er nicht einmal mehr frei stehen könnte.

Ich frage das Tier, ob es nicht betrübt sei, weil sich die menschliche Zivilisation unaufhaltsam ausweite. Doch es schaut mich nur rührend an, und ich verstehe: Längst ist doch die gesamte Natur ein Garten voller Haustiere und -pflanzen, die sich von den Menschen umsorgen lassen. Noch nie war ihre Macht über die Menschen so groß wie heute. Fast müssen sie sich sorgen, dass wir es noch so weit treiben, uns im Selbstopfer zu beseitigen. Nichts wäre weniger in ihrem Sinne.

Keine Sorge! Das Tier hat mir weiteren Grund gegeben, es zu streicheln. Nie wieder werde ich so selbstherrlich sein, zu sprechen. Gerade gegenüber denen nicht, die mich verstehen würden. Umgekehrt will ich sie noch besser verstehen als in ihren Worten und Oberflächen. Ich ahne, weiß, fühle, was der andere denkt, aber er stellt sich mir darin nur dar. Das einzige Bewusstsein, dessen ich mir bewusst werden kann, ist mein eigenes. Ich habe genug davon, mich einzufühlen oder kontemplativ zu vereinigen, ich will am anderen Bewusstsein wirklich teilhaben. Mit dir, Tier, geht das einfacher als mit einem Menschen. Deine Gedanken und dein Körper sind mir so fremd, dass ich sie mit meinen kaum verwechseln

kann. So schaffe ich es, mir unserer beider gleichzeitig bewusst zu sein. Ich habe zwei Hände, sechs Beine und zwei Gestern. Sukzessive eigne ich mir immer weitere Körper und Erinnerungen an. Früher war Telepathie eine vage Intuition, doch unser aller Bewusstsein ist verschränkt, egal wie weit unsere Körper und Gehirne sich voneinander entfernen. Vielleicht nur zeitweise. Auch mit mir allein beschäftige ich mich nicht bewusst den ganzen Tag.

Warum sollte ich nur in Körpern und Gedanken sein? Ich umwickle Steine und durchziehe Pflanzen mit meinen Nervenbahnen und treibe sie tief in die Erde. Spüre den Druck der Daten, die durch die Leitungen huschen. Alles, was durch mich fühlt, bin ich. Ich denke die Welt.

VI Die Antworten

Xu Shuxian

Fragen

Warum sind wir uns begegnet?
Wer lenkt unsere Reise?
Was werden wir sehen?

Hinweise

Im März kam Antje nach China. Sie zeigte mir mehrere Objekte, und drei von ihnen wurden in China gekauft. Das ist ihr Grund, China erneut zu besuchen: Um alles über das, woher dieser Objekte kommen, zu erfahren. Nachdem ich diese drei Objekte untersucht hatte, kamen mir sofort ein paar Hinweise in den Sinn. Es sind Hinweise aus meinem eigenen Leben. Teekanne – Ich trinke oft mit Tee-Freunden in meiner Freizeit Tee. Sie glauben, dass Tee die Spiritualität steigern kann; Meteorit – Die Mutter meiner guten Freundin Lu Ling ist eine Wissenschaftlerin aus dem Volk¹. Sie forscht über Einschlagkrater. Sie ist eine angesehene Person voller Enthusiasmus und bleibt bei ihren Ergebnissen und Theorien, egal, ob offizielle Wissenschaftler ihre Theorien ausschließen; die Buddha-Hand-Skulptur – Während der letzten Jahre lernte ich die Weisheit des Buddhismus und Taoismus. Ich hatte das Gefühl, dass diese Buddha-Hand damit zu tun hat. Ich suchte ihre Geschichte also im Internet und fand heraus, dass sie von Guan Yin² handelt.

Als ich Antje das erzählte, war sie ganz aufgeregt, dass alles so „richtig“ schien. Dieses „richtig“ verstehe ich so: Wie in einem unbekanntem Meeresgebiet reisen und Schätze finden. Und die Objekte, die sie mitbrachte, sind Fragmente einer Schatzkarte. Ich bin nur eine Seefahrerin, die versucht, einen sehr kleinen Teil der Schatzkarte zu interpretieren.

Antje Majewski
The Meteorite, the Clay Teapot in the Form of a Human Hand, the Buddha's Hand. South China, 2011 (Videostill)



Versteckte Fragen

Warum hat Antje unter verschiedensten Dingen diese Objekte ausgewählt?
Warum habe ich diese Hinweise unter all diesen Informationen bemerkt?

LOG1: Die Teekanne

Wir begannen unsere Reise und folgten den Hinweisen. Zuerst besuchten wir einen Teekannen-Experten namens Huang Jian. Ich habe von anderen Tee-Freunden gehört, dass ihn viele Leute um Hilfe beim Aussuchen guter Teekannen bitten. Unser Gespräch begann mit Antjes Teekanne. Sie hat die Form einer eleganten Hand. Wir sprachen aber nur sehr kurz darüber. Seiner Beschreibung nach ist sie keine gute Teekanne, weder was die Handwerkskunst noch was den Stil angeht. Die meiste Zeit des Tages sprachen wir über Tee, Energie, Spiritualität und Bewusstsein. Huang Jian, mit seinem reichen Wissen über traditionelle chinesische Kunst und Kultur, erzählte uns seine Ansichten und Erfahrungen, sehr beeindruckend.

Huang Jian nahm uns am Abend mit in ein Teehaus. Ein Tee-Freund hatte dieses Teehaus eröffnet, damit mehr Freunde gemeinsam Tee trinken konnten. An jenem Abend saßen mehr als zehn Leute um diesen Teetisch herum. Es war Antjes erster Besuch und sie hatte viele Fragen. Aber die meiste Zeit lächelten sie nur, ohne zu antworten. Der Teemeister goss das heiße Wasser ruhig in die Teekanne, tat den Deckel darauf und filterte den Tee. Für kurze Zeit schloss er seine Augen und nahm einen langsamen tiefen Atemzug. Dann ergriff er die Teekanne, teilte den Tee mit uns



Kinder auf dem
„Eisernen Ochsen“

und sagte: „Wenig sagen, noch weniger denken, mehr Tee trinken.“ Wir saßen da und sahen die Augen aller geschlossen, ihre Gedanken schwebten weit weg, ihre Gesichter erfüllt von Wohlbehagen und Frieden, und wir dachten, dass wir nicht mehr Erklärungen brauchten.

LOG2: Der Meteorit

Bei der nächsten Reise führte uns Lu Ling in das Dorf Yang Wu Sha, wo es einen großen Meteoriten gibt. Lu Ling hatte uns ihre Theorien vorher erklärt. Sie ist davon überzeugt, dass auf die Erde gefallene Meteoriten der Ursprung des Lebens sind. Der große Meteorit in Yang Wu Sha ist der beste Beleg für ihre Theorien. Yang Wu Sha profitiert stark von seiner einzigartigen Umgebung. Es liegt am Fuße eines Nationalparks namens Berg Nan Kun. Das Quellwasser des Berges ist gut für die Ernte und die Dorfbewohner. Bambus wächst dort im Überfluss. Die Leute dort verarbeiten Bambusmöbel-Teile und jeder hat Arbeit, lebt ein komfortables Leben.

Nachdem wir ausgestiegen waren, führten uns Lu Ling und ein paar Dorfbewohner zu ihrem kostbaren Meteoriten. Er wurde auf einen Marmorsockel gesetzt, vor der Ahnenhalle beim Fischteich. Es ist ein schwerer, schwarzer Eisenmeteorit. Seine Oberfläche ähnelt der von Antjes kleinem Meteoriten. Geformt ist er wie ein Horn, darum nennen ihn die Dorfbewohner auch den „eisernen Ochsen“.

Geschichten vom eisernen Ochsen gingen im Dorf um. Vor 300 Jahren, als das Dorf errichtet wurde, überwachte ein Feng-Shui-Meister³ die Anlage des Dorfes. Die Leute fanden den großen Stein beim Ausheben des Fischteichs. Sie trugen ihn beiseite und gruben weiter. Aber am nächsten Tag war der Stein wieder im Fischteich. Das passierte mehrere Male. Die Leute hielten ihn für ein Steinmonster. Sie baten den Feng-Shui-Meister, sich darum zu kümmern. Er ließ die Leute mit einer Axt eine kleine Spalte in den Stein hauen, und er bewegte sich nicht mehr. In einer anderen Geschichte wurde der Fischteich errichtet, aber die Fische starben immer. Die Dorfbewohner dachten, dass das Steinmonster die Fische fraß, und der Feng-Shui-Meister löste das Problem.

Darüber hinaus gibt es im Dorf viele interessante Bräuche. Die Position der Tür der Ahnenhalle zum Beispiel. Der Feng-Shui-Meister sagte den Dorfbewohnern, als sie einen Ort für die Tür wählen sollten, dass die eine Seite der Tür Reichtum begünstigen würde, die andere Seite wäre der Fortpflanzung dienlich. Die Dorfbewohner wählten die Seite, die ihnen mehr und mehr Kinder geben

würde. Auch sagt man, dass die Anlage des Dorfes auf der Karte des Kaiserpalastes basiert. Als wir die Google-Karte öffneten, um die Satellitenbilder davon zu prüfen, konnten wir sehen, dass der Teich und die Ahnenhalle das Zentrum bilden und rund um sie Häuserreihen gebaut wurden. Das Mysterium darin können nur sehr wenige Menschen sehen, die dieses ganz spezielle Wissen meistern.

Nun sind 300 Jahre vergangen und Lu Ling besuchte Yang Wu Sha für ihre Forschung. Nach wissenschaftlichen Tests bestätigte sie, dass es sich um einen Meteoriten aus dem Weltall handelt. Mehr und mehr Touristen besichtigten den Meteoriten, nachdem das berichtet wurde. Nun behandeln die Dorfbewohner den Stein wie ihren Beschützer. Lu Ling wurde auch zu einem wichtigen Mitglied des Dorfes. Sie hoffen, durch den Meteoriten Touristen anziehen und Öko-Tourismus entwickeln zu können, um der Mine von Metallen der seltenen Erden, die sich nahe dem Dorf befindet und ihre Heimat verseucht, etwas entgegenzusetzen. Sie mögen gesegnet sein!

LOG3: Die Buddha-Hand⁴

Der Trip in die Provinz Zhejiang war von allerlei Zufällen begleitet.⁵ 1. Die Stadt Jinhua in Zhejiang ist der Ursprung der goldfingrigen Zitrone. Der Tempel von Chisong in der Stadt Jinhua ist der legendäre Ort, an dem Huang Chu Ping⁶ Taoismus praktizierte und schließlich unsterblich wurde.

2. Nach der Legende hat sich Guan Yins Hand in die Buddha-Hand-Zitrone verwandelt. Der Bai-Que-Tempel der Pfirsichblüteninsel in der Stadt Zhoushan war der Ort, an dem Prinzessin Miao Shan⁷ Buddhismus praktizierte und Guan Yin wurde.

3. Es war zufällig der Tag von Guan Yins Geburtstagsfeierlichkeiten⁸, als wir in Zhoushan waren.

Wir wollten drei Orte nacheinander besuchen: den Bai-Que-Tempel auf der Pfirsichblüteninsel; den Palast des Unsterblichen Huang der Stadt Chisong; die Plantagen, auf denen die Buddha-Hand-Zitrone angebaut wird, ebenfalls bei Chisong. Diese drei Orte sind in gewisser Hinsicht Orte des Beginns.

Bai-Que-Tempel und Guan Yin

Während Guan Yins Geburtstagsfeierlichkeiten, ein prachtvolles buddhistisches Fest, schien die Pfirsichblüteninsel im Vergleich zum Berg Putuo⁹, den die meisten Pilger besuchten, ziemlich ruhig. Im Bai-Que-Tempel waren Mönche in gelber Kasaya und Laien-Buddhistinnen in dunkelbraunen Roben geschäftig, kaum Touristen.



Falten des Papierlotus

Wir suchten zuerst nach Hinweisen auf Antjes Buddha-Hand-Skulptur. Im Tempel trafen wir einen Mönch. Wir erzählten ihm, wie Antjes Objekte uns hierher geführt hatten, und was der Zweck unserer Reise war. Er hörte uns geduldig an. Antje gab ihm die Buddha-Hand und hoffte auf Antworten. Er sah sie nur kurz an und sagte: „Verehere die Guan Yin, und du wirst wissen.“

Antje hatte das Gefühl, nicht mehr länger fragen zu müssen. Wir begannen, im Tempel herumzugehen und uns zu entspannen. Wir gingen zum Guan-Yin-Tempel, der sich ganz oben befand, verbrannten Räucherstäbchen und beteten. Im Tempel faltete eine Gruppe von Laien-Buddhistinnen farbige Papier-Lotusblumen. Es waren alles ältere Damen. Wir wurden neugierig, gingen hinüber, um zuzusehen. Sie begrüßten uns herzlich, hießen uns niedersitzen und brachten uns bei, Lotus zu falten. Das war Teil des Segens. Vor dem Geburtstag von Guan Yin hält der Tempel sieben Tage des Segens ab. Während dieser Zeit tun die Mönche und Laien-Buddhistinnen ihr Bestes, um für alle Lebewesen und die Toten zu beten. Nach Guan Yins Geburtstag gibt es weitere sieben Tage Segen. Das ist der ganze Ablauf.

Ein Lotus wurde aus zwölf quadratischen Papieren gefaltet. Jedes Blatt bildete ein Blütenblatt und wurde verbunden. Wir öffneten die gefalteten Papiere schließlich vorsichtig, als ob wir Zeugen eines goldenen Lotus in voller Blüte wären. „Wow!“ Wir waren verblüfft von ihrer Schönheit. Die älteren Damen spendeten uns ebenfalls Beifall.

Am nächsten Tag war Guan Yins Geburtstag. Eine Zeremonie sollte am Strand abgehalten werden. Wir nahmen die früheste Fähre zur Pfirsichblüteninsel. Am Morgen verbrannten die Leute Tributpapier, etwa in der Form von Goldbarren. Kurz nach dem Essen stellten sich die Leute in eine Reihe. Mönche hielten Baldachine und heilige Instrumente. Die Laien-Buddhisten hielten die Papiergeschenke, die sie gemacht hatten, kleine Papier-Lotus-Türme, Papier-Goldbarren-Türme und so weiter. Am Beginn der Schlange trugen einige Leute ein großes, farbenfrohes Papierboot, gefüllt mit Tributpapier. Die Schlange bewegte sich in Richtung Strand, als die Musik begann. Alles geschah sehr kurz und schnell. Am Strand war würdevoll ein Altar aufgebaut. Die hohen Mönche leiteten eine kurze Zeremonie. Die Leute zündeten das große Papierboot an, und dann traten sie einer nach dem anderen an, um ihre Papiergeschenke darzubringen – sie ins Feuer zu werfen und zu Asche verbrennen zu lassen. Gleich danach gingen sie wieder in einer Reihe zum Tempel zurück.



Zeremonie am Strand

Der Strand wurde wieder ruhig. Wellen flatterten ans Ufer wie das Atmen des Meeres. Wir blieben am Strand und staunten. In meinem Kopf stiegen viele Fragen auf.

Warum bin ich hier? Aufs Meer schauend, wohin muss ich gehen? Was zieht mich so sehr an? Was erwarte ich, während ich in die Ferne sehe?

Leben die Menschen für eine Aufgabe? Was ist meine eigene Aufgabe? Was ist der Sinn des Lebens?

Antje war barfuß, sie stand im Wasser und betete still, mit geschlossenen Augen und lächelnd: Ihre Stimme muss gehört worden sein.

Der Palast des Unsterblichen Huang und Taoismus

Unsere Herzen waren voller Freude und Frieden nach dem Besuch des Bai-Que-Tempels. Dann gingen wir zum heiligen Ort des Taoismus – dem Palast des Unsterblichen Huang. Wenn unsere Reise zum Bai-Que-Tempel unsere Herzen zu einer weit entfernten Höhe gelenkt hatte, dann brachte uns die Reise zum Palast des Unsterblichen Huang zurück zur glücklichen Welt auf Erden. Der Tempel wurde auf einen Hügel gebaut, hat aber auch eine enge Verbindung mit den Dorfbewohnern am Fuße des Hügels. Die meisten der taoistischen Priester sind jung und lebhaft, Männer und Frauen tragen dasselbe Gewand, sie behandeln einander gleich.

Es gab auch einen Guan-Yin-Altar im Tempel des Unsterblichen Huang. Den taoistischen Geschichten zufolge wird Guan Yin auch Ci Hang¹⁰, die Taoistin, genannt. Man sagt, das sei das Ergebnis der Verschmelzung der beiden Religionen, als der Buddhismus in die zentralen Ebenen¹¹ eindrang, wo der Taoismus vor vielen Jahren vorherrschte.

Wir sprachen mit einem jungen Taoisten im Tempel und fragten ihn nach der Buddha-Hand. Er sagte, die fingrige Zitrone habe nichts mit Taoismus zu tun, aber die Stadt sei reich an goldfingrigen Zitronen. Am Ende jedes Jahres stünden überall auf den Straßen Töpfe mit goldfingrigen Zitronen. Nun sei die Saison dieser Frucht vorbei. Nachdem er das gesagt hatte, ging er aufgeregt hinaus und brachte uns einen Topf mit goldfingrigen Zitronen, der noch nicht verdorrt war. Er schenkte Antje eine der letzten Früchte. Wir gingen an einem Teehaus in einem Hof vorbei und trafen einen anderen Taoisten, der Kräuter trocknete. Als er erfuhr, dass wir uns für Taoismus interessierten, kopierte er uns viele E-Books wertvoller taoistischer Schriften von seinem Laptop.



Antje Majewski
Ma Xiaozhong Holding
the Meteorite, 2011

Zurück beim Tempel trafen wir einen Taoisten, der den Boden fegte. Er erzählte uns seine Ansicht, dass „das Universum und der Mensch eins seien“. Buddhismus und Taoismus haben beide große Weisheiten, und so praktiziert er beide.

Am Ende erreichten wir eine Plantage, auf der goldfingrige Zitronen gezüchtet werden, am Fuße des Hügels. Der Manager zeigte uns die Plantage. Freundlich gab er jedem von uns einen Trieb von goldfingrigen Zitronen, bevor wir gingen. Jetzt ist der Trieb auf meinem Balkon und treibt Blätter. Der andere, den Antje mit nach Deutschland genommen hat, wird wohl auch wachsen.

Anhang

Nach der Reise nach Zhejiang lernten wir viel, aber Antjes wichtigste Frage musste noch beantwortet werden. Ich dachte an meinen Onkel Ma Xiaozhong, der ein Feng-Shui-Meister und Wahrsager ist. Ich rief ihn an, erwähnte nur eine Freundin mit Zweifeln, er schien sofort etwas zu ahnen und sagte: „Für die Menschen, die 1968 geboren wurden, ist es wirklich etwas schwierig dieses Jahr. Ich komme euch morgen besuchen.“

Wie erwartet, hat Antje das Gespräch zwischen ihr und meinem Onkel sehr geholfen.

Das Wissen, das er berührt, ist außerhalb der Zeit und des Orts, zu dem unsere Körper gehören. Dieses Wissen steht nur ein paar Menschen offen, die ein spezielles Talent haben. Wir fühlen zu tiefst, dass es so unergründlich ist wie das Universum. Unsere Reise ist nur der Beginn der Erkundung.

Aber.

Wie fängt alles an? Gibt es überhaupt ein Ende?

Warum sollten alle Dinge existieren? Warum geschieht das alles?

Was ist alles? ...

Mehr und mehr Fragen tauchen auf, während wir versuchten, Antworten zu finden, und so ist es immer. Wahrscheinlich müssen wir uns Leben für Leben mühen, um alle Antworten zu finden.

Amerkungen

1

„Folk Scientist“: Wissenschaftlerin, die nicht für die Regierung arbeitet, sondern auf eigene Faust oder für NGOs. Lu Ling ist in einer NGO tätig, die sich mit Umweltproblemen beschäftigt.

2

Guan Yin: Avalokiteshvara, bekannt als eine der „vier großen Bodhisattva“ und Gottheit des Mitgefühls und der Heilung. Ein wichtiges Element des Buddhismus, das auch im Taoismus auftaucht.

3

Feng Shui-Meister: Geomant.

4

Buddha-Hand: Der richtige Name dieser Frucht ist „Fingered Citron“, „Fingrige Zitrone“ (*Citrus medica* var. *Sarcodactylis*). Das spezielle lokale Produkt aus JinHua ist die „Goldfingrige Citron“ (goldfingrige Zitrone).

5

Zufall: Das chinesische Wort *Yuan* 缘 ist nicht übersetzbar. Yuan, der glückliche Zufall, ist auch Schicksal, und die Folge von Ereignissen in einem früheren Leben (Buddhismus). Wenn sich Liebende treffen, dann weil sie *Yuen Fen* haben – weil sie ein glückliches Schicksal teilen.

6

Huang Chu Ping: Es heißt, er war Hirte im Dorf Chi Song. Mit 15 traf er einen taoistischen Priester und wurde zu einer Höhle gebracht. Von da an begann er Tao zu praktizieren und wurde unsterblich.

7

Es gab einmal eine Prinzessin namens Miao Shan. Sie war die dritte Tochter von König Miao Zhuang im China des 7. Jahrhunderts. Sie bestand darauf, den Buddhismus zu praktizieren, um in die Religion einzutreten. Ihr Vater war sehr traurig und schließlich krank. Kein Arzt konnte ihn heilen. Miao Shan war sehr besorgt, als sie davon erfuhr. Sie betete jeden Tag für ihn. Sie hatte in drei Nächten nacheinander denselben Traum: zwei Unsterbliche/Feen versuchten, ihren Arm abzuschlagen. Sie hatte Angst und ging, um nach ihrem Vater zu sehen. Sie fand heraus, dass ihre Mutter denselben Traum hatte. Da überließ sie ihren Arm dem Doktor und ging zurück in den Tempel. Nachdem ihr Vater die Armsuppe gegessen hatte, wurde ihr Vater geheilt. Er erkannte, dass seine Tochter ein sehr treues Mädchen war. Er betete nun jeden Tag für sie und ordnete an, dass das ganze Land beten sollte. Der Rest der Armsuppe wurde vor der Stadt auf die Erde gekippt, und aus ihm wuchs der Baum der Buddha-Hand-Zitrone. Ihre wohlriechenden goldenen Früchte sehen aus, als hätten sie Finger.

8

Guan Yins Geburtstagsfeierlichkeiten: 23. März 2011, 19. Februar des Mondkalenders.

9

Berg Putuo: Einer von Vier Heiligen Bergen des Buddhismus, eine Insel nahe der Pfirischblüteninsel.

10

Ci Hang: Ein Name von Guan Yin. Er bedeutet gnadenvolle Fähre – der Kahn der Gnade setzt alle Unglücklichen zur Welt der Glückseligkeit über.

VII

Sprechen mit dem Mond

Exzerpt

John Joseph Mathews

Nach einem Tag auf Wachteljagd mache ich mir nichts aus Lesen oder Radiohören. Ich rekapituliere gerne die Ereignisse des Tages, oder habe Freude am Spielen mit den Details meiner entfernten Erinnerungen. Ich habe ein Motto meines Lebens inmitten der Schwarzeichen in chinesischem Rot mit römischen Lettern auf die Stirnseite meines Kaminsimses gemalt: VENARI LAVARI LUDERE RIDERE OCCAST VIVERE. Es war einmal das Motto irgendeiner Einheit der Dritten Augusteischen Legion und befand sich über dem Eingang des Offiziersclubs eines Forts im Aurès-Gebirge in Nordafrika, entlang der römischen Grenze des ersten Jahrhunderts. Es wurde aus Marmorstücken zusammengesetzt, die zerbrochen zwischen den Pfaden der Schakale und Gazellen lagen. Einige meiner Freunde denken, dass das Verb „suchen“ hinzugefügt werden sollte, und sogar altsprachliche Gelehrte haben Schwierigkeiten mit der Zusammenziehung „occast“. Wie dem auch sei, ich halte es im Original für ein gutes Motto, das keine Ergänzungen braucht, wenn man es übersetzt: ZU JAGEN, ZU BADEN, ZU SPIELEN, ZU LACHEN DAS IST ZU LEBEN.
(...)

Die Wände meines kleinen Hauses sind aus verwittertem Sandstein, unbehauen, genau wie an der Außenseite. Daher sind sie auch dunkel und verdunkeln den Raum während dieser Tage schwerer, weinender Himmel und tropfender Blätter; ich aber muss im Haus bleiben und versuchen, zu lesen oder zu arbeiten. Das ist unmöglich ohne die Lampen, aber so lang die Abende auch sind und die Dunkelheit mit dem Lesen bei Lampenlicht sympathisiert, sitze ich beim Feuer und denke nach. Das ist die Zeit, in der ich meine Eindrücke eines Jahres resümiere und sammle, um sie zu interpretieren oder mich sonstwie daran zu freuen. Das ist die

Zeit, die einzige Zeit während eines tatenreichen Jahres, in der es mir möglich ist, mich mit einer Reihe von Gedanken zu tragen und mit Schlussfolgerungen zu spielen. Kamingedanken sind klar und scharf, aber aufgrund ihrer Schärfe nur schwer für Schlussfolgerungen zusammenzutreiben, und sie müssen recht oft in ein Muster gezwungen werden, und recht oft lassen sie sich die Auswirkungen des Zurechthauens und des Drucks anmerken.

Um mich herum im Haus sind von Menschen gemachte Dinge. Ich bin eingeschlossen in meinem eigenen Bau und ausgeschlossen von der Natur und werde am Leben erhalten von meinen Gedanken und Vorstellungen, die mein intellektuelles Fett sind, gespeichert in Form von Eindrücken. Es gibt während dieser Tage, in denen die Welt draußen tropft und das Feuer knistert, keine Unentschiedenheit; ich muss sitzen und denken und lesen. Was auch immer ich wähle, ich muss damit weitermachen, da ich nicht ohne weiteres vom einen zum anderen wechseln kann. Aber an den Abenden habe ich eine dritte Wahl – das kleine Batterieradio.

Ich finde, dass das Radio eine Gewohnheit ist, wie das Rauchen von Zigaretten, nicht wie das der seelenberuhigenden Pfeife. Man glaubt, man kann nicht ohne Radio auskommen, genau wie man glaubt, nicht ohne Zigaretten auskommen zu können, und doch ist es nicht so schwierig, wie es scheint, sogar wenn man die Nachrichtensendung zusammen mit dem ganzen Rest aufgeben muss. Ich habe eine dritte Wahl, natürlich nur an den langen Abenden, da das Radio tagsüber nicht mal angedacht wird, außer an Samstagnachmittagen während der Football-Saison und während Übertragungen der Metropolitan Opera.

Meine Gedanken sind dann ornamental. Sie haben mit dem Erden-Gesetz des Überlebens nichts zu tun, da ich bis auf wenige Ausnahmen mein Weideland verpachtet und keine eigenen Rinder habe. Ich habe keine familiäre Verantwortung auf dem Bergrücken, daher stehen meine Gedanken nicht unter dem Einfluss des anderen Erden-Gesetzes, der Reproduktion. Welche Gedanken ich auch immer über die beiden Urgesetze haben mag, das heißt, unter dem Einfluss dieser Gesetze, sie sind nicht im Geringsten belastend.

Meine Gedanken sind ornamental und vielleicht sogar kreativ, wenn auch nicht verbunden mit den Urgesetzen.¹ Sie können sich zu Bildern für Ausdrücke formen – Ornamente in Wort-Symbolen – aber ich bin mir meiner Gedanken nicht so sicher, und zu faul, um sie gegen das aufgezeichnete Wissen und die Philosophie und Analysen der Gelehrten aufzubauen. Die paarmal, die ich es getan habe, haben sie nicht gepasst, also habe ich sie zu meinem eigenen Vergnügen aufbewahrt.

(...)

Am Feuer sitzend muss ich denken, und muss, wie alle Menschen, zu meiner eigenen Befriedigung die Dinge, die Zeichen, die Handlungen und die Stimmen rund um mich deuten, so wie ich auch jedes fremde Autoprofil oder den Hufabdruck eines fremden Pferdes bemerke, ganz zu schweigen von der Spur eines Menschen auf meinem Weideland. Letzteres wäre von großem Interesse, und ich wäre nicht glücklich, bis ich das Rätsel gelöst hätte. Im Falle des Autoprofils und der Hufabdrücke bin ich solange nicht zufrieden, bis ich meine vor Ort getroffenen Schlussfolgerungen verifizieren kann.

Diese Dinge, die ich in den Wäldern der Schwarzeichen sehe, sind ein funktionierender Teil des natürlichen Dramas des Universums; das Besondere, von dem man etwas über das Allgemeine lernen könnte; und der Mensch muss sich, solange er von der Erde ist, anpassen und muss sich auf sie verlassen und muss unter ihren Gesetzen leben.

(...)

Vielleicht sollte ich besser die Walddrossel und den Kojoten sagen lassen, was ich fühle, da ich keine Schönheit erschaffen kann, die perfekter wäre als die verwendeten Materialien. Die eine kann es so gut durch Gesang, und der andere stellt die Frage so wunderschön, mit einem Schweigen danach, das sie so eindringlich unbeantwortet lässt. Aber mein Egoismus erlaubt es nicht. Ich bin nicht zufrieden damit, die Flut von Ergriffenheit zu fühlen und mich daran zu freuen, die die Erde und die einfache Tatsache, zu leben, uns eingeben, und die uns dazu bringen, den in der Lebenskraft² wurzelnden Drang in Handlungen auszudrücken; ich muss nun versuchen, die Feinheiten in Wort-Symbolen auszudrücken, fürchtend, dass zukünftige Generationen nicht wissen werden, dass das große Ich diesen Weg gegangen ist.³ Sie sollen wissen, dass auch ich die Walddrossel in der Dämmerung singen hörte – die körperlose Stimme im tropfenden Wald –, dass ich den Kojoten mit dem Mond sprechen hörte und die Gänse vor einem kalten Sonnenuntergang im Herbst beobachtet habe.

Ich möchte, dass sie sicher sein können, dass ich das Bellen der Bärenhunde gehört habe, wie es von den Seiten des Canyons zurückgeworfen wird und ich vom Knarren des Sattels geträumt habe; dass ich eine rote Rose vor einer weißen Wand gesehen habe und die Winde, wie sie mich vom Gartenzaun mit großen, unschuldigen Augen an einem frischen Septembermorgen anstarren; dass ich das Wehen eines einzelnen Grashalms liebte und dem Murmeln des Windes in den Schwarzeichen zugehört habe, und seinem Geschwätz, seinen Klagen, und seinen hysterischen Schreien; und dass ich verstört war von seiner vollständigen Ab-

wesenheit, wenn die Blätter wie Metall waren in den Mondlicht-Nächten, und die Schwarzkehl-Nachtschwalbe mich mit einer primitiven, undefinierbaren Sehnsucht erfüllte durch die bloße Wiederholung ihres eigenen Namens.

Mein Egoismus, der aus dem Lebenskampf geboren wurde, verlangt in diesem Stadium meines Lebens, dass ich ein Jongleur unserer lieben Frau⁴ werde, mit Wort-Symbolen als meinen armen Werkzeugen, um zu den Füßen einer Schönheit, einer Ordnung, einer Perfektion, eines Mysteriums zu schwitzen, das weit über mein Verständnis hinausgeht.

Amerkungen**Antje Majewski****1**

Nach einer langen Zeit der genauen Beobachtung der Tiere und des Ökosystems der Natur um ihn herum war Mathews zu dem Schluss gelangt, dass auch Tiere ornamentale Dinge tun, die nicht vollständig erklärbar sind, wenn man sie nur in Bezug auf ihren Nutzen für das Überleben sieht.

2

Mathews verwendete den Begriff *The Force* anstelle von Gott oder, nach in der alten Osage-Religion, *Wah'kon-tah*. *The Force* ist nicht personalisiert und vergleichbar mit Begriffen wie *Mana* (Macht) in Polynesien, *Qi* in China, *Prana* im Hinduismus.

3

Das große Ego: Damit meint Mathews sich selbst. Anders als im europäischen Kontext ist dieser Ausdruck nicht negativ besetzt. Mathews vergleicht sich hier mit den alten Osage-Häuptlingen, die er noch kannte, die gegen Ende ihres Lebens den Drang verspüren, ihre Taten und Erlebnisse an die nächste Generation weiterzugeben.

4

Nach Anatole France, *Le jongleur de Notre-Dame*, 1892. Jean, ein armer Jongleur, wird in einen Mönchsorden aufgenommen. Alle Mönche bringen einer neuen Statue der Jungfrau Maria Geschenke dar; er jongliert vor ihr die ganze Nacht, bis er vor Erschöpfung zusammenbricht. Die anderen Mönche kommen herein und klagen ihn der Blasphemie an, als die Jungfrau Maria plötzlich lebendig wird, von ihrem Sockel steigt und Jean den Schweiß aus dem Gesicht wischt. Jean erwacht aus der Ohnmacht, versteht plötzlich Latein und folgt der Jungfrau Maria in den Himmel.

Alles ist gleich geschaffen

Exzerpt

Chuang Tzu

Tzu-ch'i aus Nan-kuo saß an einen niedrigen Tisch gelehnt, seufzte entrückt und schien jede Verbindung zu seinem Körper verloren zu haben.

Yen Yen, der neben ihm stand, rief aus: „Wie kann es sein, dass ein Körper aussehen kann wie ein toter Baum, und Herz und Geist wie ausgebrannte Asche? Du sitzt und lehnst hier nicht, wie du es sonst getan hast.“

„Was für eine gute Frage, Yen. Du hast bemerkt, dass ich allen Kontakt zu mir selbst verloren habe! Entweder hat man dich schon das Harmonika-Spiel der Menschen unterrichtet, aber noch nicht das der Erde; oder man hat dich über das der Erde unterrichtet, aber noch nicht über das des Himmels. Richtig?“

Yen: „Bitte unterrichte mich.“

„Die Rülpsen Gottes (der Masse, die die Größe ist) werden Winde genannt. (Möge meine Nennung dieses Worts sie nicht verursachen!) Wenn sie sich erheben, schreien die Myriaden von Höhlungen wütend auf. Bist du der Einzige, der sie noch nie brausen hörte? Die Erdspalten in den Bergen und Wäldern und die Höhlen in den gewaltigen Bäumen ähneln Nasen, Mündern, Ohren, Balken, Rohren und Mörsern. Einige ähneln stehenden Gewässern, andere Sümpfen. Eine spritzen auf, andere machen blubbernde Geräusche; einige schreien, andere atmen ein; einige blasen, andere lachen; einige kreischen, andere zwitschern. Wenn die erste Yu singt, ahmt die nächste sie nach. Wenn der Wind sanft ist, gibt es eine leisere Harmonie; wenn er stürmisch ist, eine lautere. Wenn der heftige Wind sich legt, sind alle Höhlungen leer. Bist du der Einzige, der das Aufheulen und langsame Abklingen noch nie bemerkt hat?“

„Wenn die Erde die Harmonika spielt, dann tut sie das auf den Höhlungen; wenn Menschen sie spielen, dann haben wir es mit der Harmonika selbst zu tun. Nun bring mir bitte das Spiel des Himmels bei.“

„Sein Blasen ist sehr anders, da es automatisch ist. All seine Töne kommen aus ihm selbst. Wer könnte der Bläser sein?“

Anhang

Quellenverzeichnis und Übersetzungen

- Adam Budak
*Möglichkeiten der Welt-
erzeugung*
(aus dem Englischen über-
setzt von Otmar
Lichtenwörther)
- Édouard Glissant
Relation
(aus dem Englischen über-
setzt von Christof Huemer)
Aus Édouard Glissant:
Poetics of Relation. Ann
Arbor 1997, S. 131
(englische Vorlage).
Englische Übersetzung ©
University of Michigan
1997. Ursprünglich 1990
auf Französisch bei
Gallimard erschienen.
- Adam Budak
Erratische Architektur
(aus dem Englischen über-
setzt von Christof Huemer)
- Antje Majewski
*Neuigkeiten aus der Gimel-
Welt*
(aus dem Englischen über-
setzt von Christof Huemer)
- Issa Samb, Antje Majewski
*Die Muschel. Gespräch zwi-
schen Issa Samb und Antje
Majewski. Dakar 2010*
(aus dem Französischen
übersetzt von Antje
Majewski)
- El Hadji Sy, Antje Majewski
*Der Stein, die Kugel, die
Augen. Gespräch zwischen
El Hadji Sy und Antje
Majewski. Dakar 2010*
(aus dem Französischen
übersetzt von Antje
Majewski)
- Antje Majewski
*Eine schwarze Kugel und
zwei Glasaugen*
(aus dem Englischen über-
setzt von Christof Huemer)

- Antje Majewski
Freisler
(aus dem Englischen über-
setzt von Antje Majewski)
- Antje Majewski
*Die schwarze Kugel, das Ei.
Briefwechsel zwischen
Antje Majewski, Pawel
Freisler, Simon Starling,
Rasmus Nielsen und ande-
ren. Malmö-Berlin-Kopen-
hagen-Graz, 2010-11*
(aus dem Englischen über-
setzt von Antje Majewski)
- Simon Starling & Superflex
e.g. The Universal Egg
(aus dem Englischen über-
setzt von Christof Huemer)
- Alejandro Jodorowsky,
Antje Majewski
*Die Hand, die gibt.
Gespräch zwischen
Alejandro Jodorowsky und
Antje Majewski. Paris, 2010*
(aus dem Französischen
übersetzt von Antje
Majewski)
- Momus
Fabulismus. 7 Objekte
(aus dem Englischen
übersetzt von Otmar
Lichtenwörther)
- Jorge Luis Borges
Das Aleph. Exzerpt
(aus dem Spanischen über-
setzt von Karl August
Horst, Wolfgang Luchting
und Gisbert Haefs)
Aus Jorge Luis Borges:
*Gesammelte Werke in
zwölf Bänden. Band 6
Erzählungen*. Hrsg. von
Gisbert Haefs, Fritz Arnold.
© Carl Hanser Verlag
München 2000.
- Clémentine Deliss
*Einige Gedanken zur
transformierenden Psyche
von Objekten*
(aus dem Englischen über-
setzt von Christof Huemer)

- Friedrich Hölderlin
*Hyperion oder der Emerit in
Griechenland. Exzerpt*
Aus Friedrich Hölderlin:
*Hyperion oder der Eremit in
Griechenland*. München
2008, S. 189f. © 1997
Deutscher Taschenbuch
Verlag, München. Der Nach-
druck des Textes folgt ori-
ginaltreu der Erstausgabe
von 1797/1799.
- Łukasz Gorczyca, Łukasz
Ronduda
Halb leer. Fragment
(aus dem Englischen über-
setzt von Christof Huemer)
- Xu Shuxian
Die Antworten
(aus dem Englischen über-
setzt von Christof Huemer)
- John Joseph Mathews
*Sprechen mit dem Mond.
Exzerpt*
(aus dem Englischen über-
setzt von Christof Huemer)
Aus John Joseph Mathews:
Talking to the Moon.
Norman 1981, S. 193, 214-
216, 243 (englische Vor-
lage). © 1945, 1981 Univer-
sity of Oklahoma Press,
Norman, Publishing Divi-
sion of the University.
Ursprünglich veröffentlicht
bei University of Chicago
Press, wobei alle Rechte
dem Autor und dann der
University of Oklahoma
Press übertragen wurden.
- Chuang Tzu
*Alles ist gleich geschaffen.
Exzerpt*
(aus dem Englischen über-
setzt von Christof Huemer
und Antje Majewski)
Aus *The Sayings of Chuang
Chou* in der Übersetzung
von James R. Ware.
New York 1963 (englische
Vorlage).

Werke der Ausstellung

- Antje Majewski**
- Alle Arbeiten: Courtesy
neugerriemschneider und
Antje Majewski
- The Guardian of All Things
That Are The Case*, 2009
Öl auf Leinwand
240 x 180 cm
→ S. 29
- News From the World of
Gimel*, 2009
Aiff-File; 3 min 30 s
- Entity*, 2009
Installation bestehend aus
5 Elementen (S. 35):
- a) *Sketch for the Outer
Form of the Entity*, 2009
Tinte auf Papier, gerahmt;
38 x 29,5 x 5,5 cm
→ S. 34
- b) *The Donation (2024)*,
2009
Öl auf Leinwand;
290 x 355 cm
→ S. 38f.
- c) *Decorative Element That
Once Adorned a Passage
Leading to the Shrine
(2101)*, 2009
Öl auf Holz; ø 200 cm
→ S. 36f.
- d) *Entity (2101)*, 2009
Glaskasten und organische
Partikel, Schatten, weißer
Staub; 35 x 35 x 35 cm
→ S. 35
- e) *Entity*
2 Stöße A3-Text (Deutsch),
zur Mitnahme
→ S. 132-137
- La coquille. Conversation
entre Issa Samb et Antje
Majewski. Dakar 2010*,
2010
HD-Video, Farbe, Ton;
58 min 16 s
Koproduziert vom
Weltkulturen Museum,
Frankfurt/Main
→ S. 45
- Mame N'Dyará*, 2011
Öl auf Leinwand;
240 x 180 cm
→ S. 53
- Eyland*, 2010
Postkarte, Offsetdruck;
14,8 x 10,5 cm
→ S. 55
- Meteoarisis*, 2010
Öl auf Leinwand;
240 x 240 cm
→ S. 64f.
- La pierre, la boule, les yeux.
Conversation entre El Hadji
Sy et Antje Majewski. Dakar
2010*, 2010
HD-Video, Farbe, Ton;
25 min 44 s
Koproduziert vom
Weltkulturen Museum,
Frankfurt/Main
→ S. 67
- The Meteorite, the Clay
Teapot in the Form of a
Human Hand, the Buddha's
Hand. South China*, 2011
HD-Video, Farbe, Ton;
ca. 40 min
→ S. 69, 99, 107, 109
- The Box Made of Fragrant
Wood, Contains a Black Ball
or Two Glass Eyes*, 2010
Öl auf Leinwand;
240 x 180 cm
→ S. 75
- One Black Ball and Two
Glass Eyes*, 2010
Serie bestehend aus
8 analogen C-Prints;
je 35 x 35 cm
→ S. 78f.
- Das Ei (Kopie Nr. 1), Berliner
Fernsehturm, Sommer
2011 (1)*, 2011
C-Print; 30 x 30 cm
→ S. 89
- Das Ei (Kopie Nr. 1), Berliner
Fernsehturm, Sommer
2011 (2)*, 2011
C-Print; 30 x 30 cm
→ S. 89
- La main qui donne. Con-
versation entre Alejandro
Jodorowsky et Antje
Majewski. Paris 2010*, 2010
HD-Video, Farbe, Ton;
28 min
→ S. 95

| | | | | | |
|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <p><i>The Gardener of Mechanical Objects</i>, 2011 Öl auf Leinwand; 240 x 180 cm → S. 101</p> | <p><i>The Budda-Hand and its Double</i>, 2011 Permanenttinten-Druck auf Papier; 21 x 29,7 cm</p> | <p>Delia Gonzalez & Gavin Russom <i>Elegguá</i>, 2004 Pailletten, Styropor, Kauri-Muscheln; ca. 20 x 15 x 15 cm Courtesy Antje Majewski → S. 113</p> | <p>Markus Miessen & Ralf Pflugfelder <i>Kunsthalle Dubai</i>, 2009 Siebdruck auf Holz; 140 x 240 cm Courtesy der Künstler → S. 41</p> | <p>Juliane Solmsdorf <i>Knie</i>, 2010 Gips, Marmor, Holz; 60 x 60 x 24 cm Courtesy der Künstlerin → S. 57</p> | <p>Objekte Die Milchorange → S. 33 Die Muschel → S. 43</p> |
| <p><i>Miao Shan und die Buddha-Hand</i>, 2010 Öl auf Leinwand; 240 x 180 cm → S. 105</p> | <p><i>Jedna czarna kulka i dwoje szklanych oczu</i>, 2010 12 Din-A4-Seiten, aus: Piktogram #15</p> | <p>Łukasz Gorczyca & Łukasz Ronduda <i>Half Empty (Fragment)</i>, 2010 Xerox (Buchdoppelseite) Courtesy der Künstler → S. 241</p> | <p>Dirk Peuker <i>Pagode</i>, 2011 Harman Direct Positive Baryt-Papier; gerahmt 57,8 x 73,8 cm Courtesy des Künstlers → S. 111</p> | <p>Juliane Solmsdorf <i>A Falling Water</i>, 2010 Glas, Marmor, Sand, Urin; 29 x 30 x 68 cm Courtesy der Künstlerin → S. 57</p> | <p>Der Meteorit → S. 61 Die Dose aus wohlriechendem marokkanischem Wurzelholz, enthält eine schwarze Kugel oder zwei Glasaugen → S. 73</p> |
| <p><i>Prozession</i>, 2011 HD-Video, Farbe, Ton; 8 min 30 s → S. 107</p> | <p><i>Madonna Maschine Rosenkranz/Die Steine, die Muscheln. Gespräch zwischen Thomas und Helke Bayrle und Antje Majewski, Frankfurt 2011</i>, 2011 HD-Video, Farbe, Ton; 36 min → S. 201, 202, 205</p> | <p>Cristobal Jodorowsky <i>Lingots d'or pour payer tout ce que son pere a fait pour lui</i>, Jahr unbekannt dreiteilig, Ton, Farbe; je 8 x 4 x 5 cm Courtesy Alejandro Jodorowsky → S. 97</p> | <p>Dirk Peuker <i>Vase</i>, 2011 Harman Direct Positive Baryt-Papier; gerahmt 61,2 x 73,8 cm Courtesy des Künstlers → S. 111</p> | <p>Juliane Solmsdorf <i>A Rise is a Rise is a Rise is</i>, 2009 Aluminum, Stahl, Kunststoff, Farbe, Seil; variable Größe Courtesy der Künstlerin → S. 63</p> | <p>Die Teekanne aus Ton in Form einer menschlichen Hand → S. 91</p> |
| <p><i>Ma Xiaozhong Holding the Black Ball</i>, 2011 Permanenttinten-Druck auf Papier; 21 x 29,7 cm → S. 116</p> | <p>Werke anderer Künstlerinnen und Künstler</p> | <p>Alejandro Jodorowsky <i>Réponses aux objets</i>, 2010 4 Post-its, gerahmt; 24,5 x 24,5 cm Courtesy des Künstlers → S. 93</p> | <p>Agnieszka Polska <i>Ogród (The Garden)</i>, 2010 HD, MQ Quality; 16:9; 11 min 05 s Courtesy Galerie Žak/Branicka, Berlin und Galerie Georg Kargl, Wien → S. 85</p> | <p>Simon Starling & Superflex e.g. <i>The Universal Egg</i>, 2011 Massiver Edelstahl; 60 cm Höhe Courtesy der Künstler Design: PIET HEIN © Piet Hein A/S Dänemark; SUPERELLIPSE® Piet Hein A/S Dänemark → S. 88</p> | <p>Die Buddha-Hand → S. 103 Der weiße Stein → S. 119</p> |
| <p><i>Ma Xiaozhong Holding the Meteorite</i>, 2011 Permanenttinten-Druck auf Papier; 21 x 29,7 cm → S. 254</p> | <p>Thomas Bayrle <i>Verdun (Madonna Croce)</i>, 1988 Siebdruck auf Büttenpapier (Edition von 10/gedruckt in Japan); gerahmt 161,5 x 125 cm Courtesy des Künstlers → S. 110</p> | <p>Edward Krasiński et. al./ Jacek Maria Stoktosa <i>Der Abschied im Frühling</i> aus: <i>Ball in Zalesie</i>, 1968 (Abzug 2006) 4 s/w-Fotografien, Silbergelatine auf Barytpapier, Auflage 7/30; je 24 x 30 cm Sammlung Generali Foundation → S. 80f.</p> | <p>Mathilde Rosier <i>Shells and Shoes Collection</i>, 2008 Holz, Gouache auf Papier; 180 x 140 x 50 cm Kunstpalais & Städtische Sammlung Erlangen → S. 58</p> | <p>El Hadji Sy <i>Lingot d'or</i>, Jahr unbekannt Eisen, Goldfarbe; ca. 20 x 10 x 10 cm Courtesy des Künstlers → S. 66</p> | <p>Chinesische Tinte, 1970er Jahre → S. 115 Armband Getrocknete Früchte → S. 115</p> |
| <p><i>VENARI LAVARI LUDERE RIDERE OCCAST VIVERE</i>, 2011 Installation bestehend aus:</p> | <p>Marcel Duchamp <i>Coin de chasteté</i>, 1954/1963 Guss in Bronze und Dentalkunststoff; 58 x 85 x 42 mm Staatliches Museum Schwerin → S. 54</p> | <p>Leonore Mau <i>Fata Morgana</i>, nach 1999 Cibachrome; 83 x 62 cm Courtesy der Künstlerin → S. 49</p> | <p>Mathilde Rosier <i>Cruising on the Deck</i>, 2011 Performance, Papiermasken Courtesy der Künstlerin → S. 59</p> | <p>Neal Tait <i>Untitled</i>, 2010 Öl auf Leinwand; 30 x 26 cm Courtesy Antje Majewski → S. 114</p> | <p>Alle: im Besitz von Antje Majewski</p> |
| <p>a) <i>Osage Orange</i>, 2011 Öl auf Holz; ø 100 cm b) <i>The House that John Joseph Mathews Built</i>, 2011 Wandmalerei, Acrylfarbe c) <i>Kamin</i>, 2011 HD-Projektion eines Kaminfeuers, Videobeamer, Computer; Kamin (Öl auf Holz), 2 Lampen, Beistelltisch (Holz, Metall), Stuhl (Holz und bemalte Stuhlaufgabe (Acryl auf Leinwand), Buch <i>John Joseph Mathews: Talking to the Moon</i> mit 5 eingelegten Fotos, 20 frische Äpfel, farbige Kabel; Kamin: 150 x 240 x 22 cm, Lampe 1: 150 x 31 x 60 cm, Lampe 2: 46 x 15 x 15 cm, Tisch: 46 x 57 x 40 cm, Stuhl: 90 x 73,5 x 110 cm → S. 122-125</p> | <p>Pawet Freisler <i>Stalowe jajo (Das Ei)</i>, 1967 Rostfreier Stahl; ca. 7 cm Höhe Courtesy des Künstlers → S. 83</p> | <p>Leonore Mau <i>Santo Domingo</i>, 1974/75 Fotografie aus: Leonore Mau: <i>Petersilie. Die Afro-amerikanischen Religionen. Santo Domingo, Venezuela, Miami, Grenada. Texte</i> Hubert Fichte, Frankfurt am Main 1980, S. 8-9. → S. 50f.</p> | <p>Antje Majewski & Juliane Solmsdorf <i>Juliane Solmsdorf beim Abformen ihres Knies</i>, 2010 Serie aus 4, Tintelstrahl- druck auf Papier; je 21 x 29,7 cm Courtesy der Künstlerinnen → S. 56</p> | <p>Piotr Życieński <i>Profesor</i>, 2010 Print; 29,7 x 42 cm Courtesy des Künstlers → S. 87</p> | <p>Algenball im Besitz von Helke Bayrle → S. 117</p> |

Antje Majewski

*1968 in Marl/Westfalen (DE), lebt und arbeitet in Berlin (DE)

1987-95

Studium der Kunstgeschichte, Geschichte und Philosophie in Köln, Florenz und Berlin

2000-01

Stipendium des Berliner Senats für Delfina Studios, London

2001-02

Gastprofessur für Malerei an der Staatlichen Akademie der Bildenden Künste, Karlsruhe

2006-11

Professur für Malerei an der Kunsthochschule Weißensee, Berlin

2010

Aufenthaltsstipendium in Randolph Cliff, Edinburgh

2011

Aufenthaltsstipendium im Weltkulturen Museum, Frankfurt a. M.

ab 2011

Professur für Malerei an der Muthesius Kunsthochschule, Kiel

www.antjemajewski.de

Einzelausstellungen

the guardian of all things that are the case, neugerriemschneider, Berlin (2011).

Antje Majewski/Mathilde ter Hejne, Galerie Olaf Stüber, Berlin (2011).

Freisler, mit Agnieszka Polska, splace, Berlin (2010).

Eyland (mit Juliane Solmsdorf), Galerie Töplitz, Potsdam (2010).

Tanz RGBCMYK, neugerriemschneider, Berlin (2008).

My Very Gestures, Salzburger Kunstverein, Salzburg, Kat. (2008).

Dekonditionierung, Ballhaus Ost, Berlin (2007).

Erde Asphalt Wedding (mit Juliane Solmsdorf), Institut im Glaspavillon der Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz, Berlin (2007).

Mal de ojo and other works, Darat al-Funun, Amman (2007).

Mal de ojo and other works, Goethe-Institut, Damaskus (2006).

The Royal Mummies, neugerriemschneider, Berlin (2006).

Mal de ojo, neugerriemschneider, Berlin (2005).

Skarbek, Tanztheater. Idee und Regie mit Ingo Niermann, Ausstattung: Antje Majewski, Bytomskie Centrum Kultury, Bytom, und Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz, Berlin, Kat. (2005).

Nell'aqua nell'aria, Galeria Monica de Cardenas, Milano (2003).

Crystal Palace and the Dinosaurs, Asprey Jacques, London (2003).

Twigs, Goethe-Institut, London (2001).

video. featuring sarah mucaria and krylon superstar, neugerriemschneider, Berlin (2001).

Einer zu viel, Kunstverein Ulm, Ulm, Kat. (2001).

L'invitation au voyage, Kunsthalle Basel, Basel, Kat. (2001).

Invitation to a Voyage, Part I: Friends and Lovers, Asprey Jacques, London (1999).

Die Bergsteiger, neugerriemschneider, Berlin (1998).

Antje Majewski, Kunstverein Lingen, Lingen, Kat. (1998).

Spiegel, neugerriemschneider, Berlin (1997).

Murphy Excellent Gas Superfine Chaos, Lukas & Hoffmann, Köln (1993).

Una vita di campagna, Galleria Communale, Ostuni (1991).

Gruppenausstellungen (Auswahl)

Please go around the construction area by the light and over the traffic island (and other stories), Kunstverein Schattendorf (2011).

International Wardrobe. Transylvanian Rhapsody, Hildegardstr. 2a, München (2010).

Portfolio Berlin (1), Kunsthalle Rostock, Kat. (2010).

Dekonditionierung, Videoart at Midnight, Kino Babylon, Berlin (2010).

Un séminaire à la campagne, France Fiction, Paris (2010).

Squatting, Temporäre Kunsthalle, Berlin, Kat. (2010).

Zeigen, eine Audiotour, Temporäre Kunsthalle, Berlin, Kat. (2009).

Hüttendong, after the butcher, Berlin (2009).

Neues Museum, Basso, Berlin (2009).

Rave is Over, Exile, Berlin (2009).

Spirits, Stattbad Wedding, Berlin (2009).

Das Gespinst. Die Sammlung Schürmann zu Gast im Museum Abteiberg, Museum Abteiberg, Mönchengladbach (2009).

Fragmented series of movements, Se8, London (2009).

Raum.Inhalt, Haus für die Kunst/Im Tal, Hasselbach (2009).

Dubai Düsseldorf, Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen, Düsseldorf, Kat. (2009).

Unreal Asia, Oberhausener Kurzfilmtage, Oberhausen (2009).

Gerichtsstr.52a, Gerichtsstr.52a, Berlin (2009).

Treasure-Land, Abfertigung, Bremen (2008).

Helsinki Biennale, Helsinki (2008).

Under Influence, Kunsthaus Dresden, Dresden (2008).

Vertrautes Terrain, ZKM, Karlsruhe, Kat. (2008).

The 5th International Bangkok Experimental Film Festival (BEFF 5), Bangkok, Thailand und Kino Arsenal, Berlin (2008).

Kronacher Videopreis 2007, Kunstverein Kronach, Fürstenbau der Festung Rosenberg, Kronach (2007).

Maskharat, Künstlerhaus Stuttgart, Stuttgart (2006).

Totalstadt, ZKM, Karlsruhe, Kat. (2006).

Emergency Room, Galerie Olaf Stüber, Berlin (2006).

Architektura intymna architektura porzucona, Galleria Kronika, Bytom (2006).

Soleil Noir. Depression und Gesellschaft, Salzburger Kunstverein (2006).

Zurück zur Figur. Malerei der Gegenwart, Kunsthalle der Hypo-Kulturstiftung, München, Kat. (2006).

Convergence at E116°/N40° Beijing 2005, Beijing, Kat. (2005).

6. Werkleitz-Biennale, Volkspark Halle, Halle (Saale), Kat. (2004).

Atomkrieg, Kunsthaus Dresden, Kat. (2004).

Daß die Körper sprechen, auch das wissen wir seit langem, Generali Foundation, Wien, Kat. (2004).

Berlin/Moskau, Martin-Gropius-Bau, Berlin, Kat. (2003).

Splendor Geometrik, Galerie Gisela Capitain, Köln (2003).

Help, Els Hanappe Underground, Athen (2003).

Windstöße, Kunsthaus Dresden, Dresden (2003).

deutschemalereizweitau-sendundndrei, Frankfurter Kunstverein, Frankfurt, Kat. (2003).

Nach der Wirklichkeit – Realismus und aktuelle Malerei, Kunsthalle Basel, Kat. (2002).

layered histories, Staatsbank, Verein Berliner Künstler, Berlin, Kat. (2002).

Abbild, Landesmuseum Joanneum, Graz, Kat. (2001).

The contemporary face – von Pablo Picasso bis Alex Katz, Deichtorhallen, Hamburg (2001).

Brown, The Approach, London (2001).

Salon, Delfina Project Space, London (2000).

Malkunst, Fondazione Mudima, Mailand, Kat. (2000).

Rocaille, Shedhalle, Zürich (2000).

Bleibe, Akademie der Künste, Berlin, Kat. (1999).

Nach-Bild, Kunsthalle Basel, Basel, Kat. (1999).

Made in Berlin, House of Cyprus, Athen, Kat. (1999).

El Niño, Städtisches Museum Abteiberg, Mönchengladbach, Kat. (1998).

Made in Berlin, Rethymnon Centre for Contemporary Art, Kreta, Kat. (1998).

Beautiful World, Goethe Institute Manchester; Goethe Institute Gallery, London (1998).

Schöne Welt, kuratiert von Friedrich Meschede, Neuer Berliner Kunstverein, Berlin, Kat. (1997).

Campo '95, kuratiert von Francesco Bonami, Corderie dell'Arsenale, Venedig (1995); Fondazione Sandretto Re Rebaudengo per l'Arte, Torino (1995); *Campo '95*, Malmö Konstmuseet, Malmö, Kat. (1995).

45 Minuten später, Wiensowski + Harbord, Berlin (1995).

Lukas & Hoffmann, Köln (1994).

Futura Art Book Collection, Air de Paris, Nizza (1993).

Kuratorische Projekte

Splace, 12 Episoden im Fernsehturm, kuratiert von Antje Majewski, Magdalena Magiera, Dirk Peuker, Juliane Solmsdorf, splace, Berlin (2010). (www.splace.blog.de).

Atomkrieg, kuratiert von Antje Majewski und Ingo Niermann, Kunsthaus Dresden, Kat. (2004).

Splendor Geometrik, kuratiert von Antje Majewski und Anke Kempkes, Galerie Gisela Capitain, Köln (2003).

Legende, kuratiert von Antje Majewski und Anke Kempkes, Filmabend, Filmhaus Kino Köln und Kino Arsenal, Berlin (2003).

Träume, kuratiert von Antje Majewski und Ingo Niermann, ~Laden/Schillerstraße, Berlin (1998).

Bibliografie

Bücher und Kataloge

Stephan Koal (Hg.): *Portfolio Berlin 01*. Kunsthalle Rostock/Distanz Verlag, Rostock, Berlin 2010.

Sreshta Rit Premnath, Warren Neidich (Hg.): *Shifter 16, Pluripotential*. New York 2010.

Dubai Düsseldorf. Sonderausgabe Beton Brut, Kunstverein Düsseldorf 2010.

Karin Sander, Temporäre Kunsthalle Berlin: *Zeigen. Eine Audiotour durch Berlin*. Köln 2010.

A Nervous Map. On Expanding the Field in Design. Fundacja Bec Zmiana, Warschau 2009.

A.E.I.U.U., *Just what it is that made today's Berlin so different, so appealing, Starship – The Early Years: 1998–2001*. Starship Verlag 2009.

Hemma Schmutz, Caroline Schneider (Hg.): *Antje Majewski: My Very Gestures*. Salzburger Kunstverein/Sternberg Press, Salzburg, Berlin, New York 2009.

Gregor Jansen (Hg.): *Vertrautes Terrain*. ZKM, Karlsruhe 2008.

Sebastian Cichocki (Hg.): *Warsaw does not exist*. Exhibition as a book. Fundacja Bec Zmiana, Warschau 2008.

Ingo Niermann: *China ruft dich*. Mit 44 Farbfotografien von Antje Majewski, Rogner & Bernhard, Berlin 2008.

Christian Lange, Florian Matzner: *Malerei der Gegenwart. Zurück zur Figur*. München 2006.

Christoph Tannert: *New German Painting*. München 2006.

Ingo Niermann, Antje Majewski: *Eins*. Beijing 2005.

Irene von Hardenberg, Reto Güntli: *Künstlerinnen*. Hildesheim 2005.

Antje Majewski, Ingo Niermann: *Skarbek*. New York 2005.

Feng Boyi: *Convergence at E116°/N40° Beijing 2005*. Beijing 2005.

Antje Majewski, Ingo Niermann (Hg.): *Atomkrieg*. New York 2004.

Hemma Schmutz, Tanja Widmann (Hg.): *Daß die Körper sprechen, auch das wissen wir seit langem**. Generali Foundation, Wien/Verlag der Buchhandlung Walther König, Köln 2004.

6. Werkleitz-Biennale. Volkspark Halle, Halle (Saale) 2004.

Pawel Choroschilow, Jürgen Harten, Joachim Sartorius, Peter-Klaus Schuster (Hg.): *Berlin–Moskau/Moskau–Berlin, 1950–2000*. Berlin 2003.

Nicolaus Schafhausen (Hg.): *deutschemalereizweitau-sendundndrei*. Frankfurter Kunstverein/Lukas & Sternberg, Berlin 2003.

Antje Majewski, Ulrike Majewski: *teenage pantomime*. asprey jacques. London 2002.

Bernhard Mendes Bürgi, Peter Pakesch: *Painting on the move*. Basel 2002.

Ulrike Kremer: *layered histories*. Staatsbank/Ver- ein Berliner Künstler, Berlin 2002.

Antje Majewski, Ingo Niermann: *Einer zu viel*. Kunstverein Ulm 2001.

Peter Pakesch (Hg.): *Antje Majewski; L'invitation au voyage*. Kunsthalle Basel/Schwabe Verlag, Basel 2001.

Peter Pakesch (Hg.): *Abbild*. Landesmuseum Joanneum/Springer Verlag, Wien, New York 2001.

Birgit Hoffmeister: *Malkunst*. Fondazione Mudima, Mailand 2000.

Z2000, Positionen junger Kunst und Kultur. Akademie der Künste, Berlin 2000.

Peter Pakesch: *Nach-Bild*. Kunsthalle Basel/Schwabe Verlag, Basel 1999.

Birgit Hoffmeister: *Made in Berlin*. House of Cyprus/Rethymon Centre of Contemporary Art, Athen 1999.

Antje Majewski. Kunstver- ein Lingen/Buxus Verlag, Lingen 1998.

Veit Loers: *El Niño*. Städtisches Museum Abtei- berg, Mönchengladbach 1998.

Friedrich Meschede: *Schöne Welt*. Neuer Berliner Kunst- verein, Berlin 1997.

Francesco Bonami: *Echoes. Contemporary Art at the Age of Endless Conclusions*. New York 1996.

Personenverzeichnis

Helke Bayrle

*1941 in Thorn (DE), lebt und arbeitet in Frankfurt am Main (DE)

Die Filmemacherin und Künstlerin Helke Bayrle arbeitet seit 1969 zusammen mit ihrem Mann Thomas Bayrle. Seit den späten 80er-Jahren dokumentierte sie die Aktivitäten des Ausstellungsraums Portikus in Frankfurt am Main und sammelte dabei zahlreiche Künstlerporträts, die 2009 veröffentlicht wurden. Sie zeigte ihre Videofilme u. a. im MMK (Museum für Moderne Kunst) in Frankfurt am Main, in der National Gallery in Toronto, der Schirn Kunsthalle in Frankfurt am Main, dem CCA (Center for Contemporary Art) in Kitakyushu, am OCA (Office for Contemporary Art) in Oslo und der Akademie der bildenden Künste in Wien.

Thomas Bayrle

*1937 in Berlin (DE), lebt und arbeitet in Frankfurt am Main (DE)

Thomas Bayrles lange Karriere als Künstler, Grafiker, Drucker und Verleger von Kunstbüchern hat ein umfangreiches Werk hervorgebracht. Ausgehend von einem grafischen Grundprinzip der Serialität einzelner Motive entwickelte Bayrle in den 1960er-Jahren das Konzept der *Superformen* aus ineinandergelegten Bildmustern, das er bis heute in unterschiedlichsten Medien zur Anwendung bringt. Makroformen wie eine Figur werden dabei aus unzähligen Mikroformen gebildet, die wiederum z. B. Autobahnen enthalten können. Bayrles Ausbildung zum Weber führte zu seinem Verständnis von Gesellschaft als „Gewebe“ (Heidegger). Neben zahlreichen Einzelausstellungen und Ausstellungsbeiträgen weltweit nahm er 1964 an der documenta III und 1977 an der documenta 6 in Kassel teil. Von 1972 bis 2002 war er Professor an der Staatliche Hochschule für Bildende Künste (Städelschule) in Frankfurt am Main.

Jorge Luis Borges

Der argentinische Schriftsteller Jorge Luis Borges (1899–1986) gilt als einer der bedeutendsten Autoren des 20. Jahrhunderts und verfasste eine Vielzahl fantastischer Erzählungen, Gedichte und Essays, die durch Fiktionen, Täuschungen sowie durch das Jonglieren mit Realität und Surrealität gekennzeichnet sind. *Das Aleph* (1949) zählt neben der *Bibliothek von Babel* (1941) zu seinen bedeutendsten Werken. Während er in der letztgenannten Erzählung das Experiment einer unendlichen Bibliothek vorführt, geht es im *Aleph* um den Ort, der alle Orte, Bilder und Begriffe zur selben Zeit und aus allen Perspektiven in sich birgt – einen „regenbogenfarbigen Kreis“, den ein Schriftsteller in seinem Keller aufbewahrt.

Aus einer vermögenden Familie in Buenos Aires stammend, konnte Borges einen Großteil seiner Zeit der Welt der Bücher widmen und sich universal bilden. Im Alter von 40 Jahren musste er jedoch die Stelle eines Hilfsbibliothekars annehmen. Diese Position nützte er aus, um – trotz schwindender Sehkraft – weiterhin lesen und schreiben zu können. Durch sein immenses Wissen gelang es ihm in den 1940er-Jahren, sich durch geniale Vorträge selbst zu finanzieren. Er schrieb Rezensionen und arbeitete an der Literaturzeitschrift *Sur* mit. Bereits fast völlig erblindet, wurde er 1955 zum Direktor der argentinischen Nationalbibliothek ernannt. Als Schriftsteller war er lange Zeit nur eine lokale Größe, bis ihm 1961 mit dem Prix Formentor international der Durchbruch gelang.

Chuang Tzu

Der chinesische Dichter und Philosoph (*um 369 v. Chr., † um 286 v. Chr.) ist Mitverfasser eines der Hauptwerke des Daoismus, der Textsammlung des *Zhuangzi*, einem der einflussreichsten Werke der chinesischen Geistesgeschichte, das sowohl für die Entwicklung des Daoismus wie des Chan- (Zen-) Buddhismus sehr wichtig war. Chuang Tzu vertrat eine ganzheitliche Philosophie des Lebens, das sich durch Einfachheit und Natürlichkeit auszeichnen sollte. Die im *Zhuangzi* vertretene Ethik ist dem Stoizismus (Epikur, Epiktet) vergleichbar und empfiehlt Gleichmut, Nicht-Einmischung und Vermeidung von allem, was der eigenen Natur zuwider ist. Stattdessen soll man dem *Dao* (Weg) folgen, um ein wahrer Mensch zu werden (*Zhēnrén*). Chuang Tzu selbst hat sich bis auf die Aufseherschaft in einem Lackgarten (*Qiyuan*) allen Ämtern verweigert. An die Stelle der Götter tritt das im Letzten nicht beschreibare *Qi* (Lebenskraft, Atmen). Das *Zhuangzi* vermittelt seine Lehre oft in Form von Gleichnissen und Erzählungen,

zwischen denen sich komplexe philosophische Reflektionen finden, in denen Chuang Tzu alles Wissen als kontextabhängig darstellt: „Der Wissende nämlich spricht nicht, der Sprechende weiß nicht.“ (Buch XXII)

Clémentine Deliss

Clémentine Deliss, geboren in London, ist seit 2010 Direktorin des Weltkulturen Museums in Frankfurt am Main. Sie studierte Gegenwartskunst in Wien und Ethnologie in Wien, Paris und London, wo sie an der University of London über die Beziehung zwischen ethnografischen Sammlungen und dem Aufbau des Musée de L’Homme Paris promovierte. Von 1992–95 hatte sie die künstlerische Leitung von *africa95* inne, einem Festival der Royal Academy of Arts und 60 weiterer Kunstinstitutionen in Großbritannien, das afrikanische Künstler, Musiker, Filmemacher sowie Schriftsteller zusammenbrachte. 1998–99 lehrte sie als Gastprofessorin an der Städelschule in Frankfurt am Main. 2003–10 führte sie das wissenschaftliche Langzeit-Projekt *Future Academy* in Edinburgh, Senegal, Indien, USA, Australien und Japan, ein internationales Kunstlabor zur Erforschung und Entwicklung neuer interdisziplinärer Formen zukünftiger Kunstinstitutionen. Zwischen 1996 und 2007 brachte sie das Künstlerorgan *Metronome* heraus, das zweimal an der documenta in Kassel präsentiert wurde (X, 12). Sie fungiert als Beraterin u. a. des französischen und senegalesischen Kulturministeriums und der Europäischen Kommission. Seit 1995 ist sie Mitglied des Laboratoire Agit’Art in Dakar.

Marcel Duchamp

*1887 in Blainville (FR), † 1968 in Neuilly-sur-Seine (FR)

Der Maler und Objektkünstler Marcel Duchamp war einer der einflussreichsten Avantgarde-Theoretiker der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Er ist Mitbegründer der Konzeptkunst und stand in Verbindung mit dem Kubismus, Dadaismus und Surrealismus. Duchamps Werk ist charakterisiert durch Humor, die große Bandbreite und Ungewöhnlichkeit der Medien und das kontinuierliche Ausloten der Grenzen der Kunst, nicht nur durch seine Erfindung des Ready-mades. Seine Versuche, den Kubismus in den n-dimensionalen Raum zu überführen, sind immer verbunden mit Erotik und komplexen Sprachspielen. Wahrnehmungsmöglichkeiten, Maßeinheiten und Bedingungen des Wissens werden spielerisch relativiert. Der Betrachter wird zum aktiven Miterzeuger des Kunstwerks, das eher ein innerer Prozess von Ideen als ein materielles Objekt ist. Duchamp ist ein Meister der Vieldeutigkeit, ein Umstand, der zu einer komplexen Duchamp-Exegese geführt hat.

Anita Eschner

Die Zoologin Anita Eschner (*1966) ist seit 1986 am Naturhistorischen Museum in Wien tätig, wo sie die Mollusken- (= Weichtier-) Sammlung wissenschaftlich betreut. Ihr besonderes Interesse gilt der Biologie und Ökologie heimischer Land- und Süßwasserschnecken und Schnecken als Bioindikatoren.

Didier Faustino

*1968 in Chennevières-sur-Marne (FR), lebt und arbeitet in Paris (FR) und Lissabon (PT)

Didier Faustinos künstlerisches und architektonisches Schaffen reicht von experimentellen Arbeiten über Installationen und die Gestaltung öffentlicher Räume bis hin zum Bau von Privathäusern. 2002 gründete er zusammen mit Pascal Mazoyer das Architekturbüro Mésarchitecture mit Dependancen in Paris und Lissabon. 2001 war Faustino Preisträger des Preises für zeitgenössische Kunst *Prémio da Tabaqueira* in Lissabon, 2004 vertrat er Frankreich bei der ersten Architekturbieniale in Peking und zwei Jahre später auf der 27. Biennale für zeitgenössische Kunst in São Paulo. 2008 nahm er mit *Architecture Beyond Building* an der 7. Architekturbieniale in Venedig teil.

Pawet Freisler

*1942 in Kaposvár (HU), lebt und arbeitet in Malmö (SE)

Der polnische Konzeptkünstler Pawet Freisler erfuhr seine Ausbildung an der Warschauer Akademie der Bildenden Künste, wo er nachhaltig von Oskar Hansen und dessen Theorie der Offenen Form geprägt wurde. Begriffe wie Zeit, Prozess und Form sind für beide zentral. Ende der 60er-Jahre hielt sich Freisler immer wieder in Elbląg auf, wo er Das Ei (zunächst *Stalowy wzór jajka kurzego*, dann *Imperialny wzór jajka kurzego*, heute *Stalowe jajo*) aus Metall fertigte – ein Muster, das zur Norm für alle Eier werden sollte. *Das Ei* wurde nicht in Ausstellungen gezeigt, sondern Personen anvertraut, die es mit sich herumtrugen und Geschichten darüber erzählten. Freisler regt damit zur Schaffung alternativer „mentaler Realitäten“ an, die nur auf imaginärer Ebene existieren. In den 70er-Jahren zog sich Freisler aus dem Kunstbetrieb nach Schweden zurück, wo seit längerer Zeit Äpfel zum Hauptsubjekt seiner Arbeit geworden sind. Die Aufgabe, über sein Werk zu informieren, hat er an „Den Professor“ delegiert, einen Automaten, der seine Verkörperung in Łukasz Ronduda gefunden hat.

Delia Gonzalez

*1972 in Miami (US), lebt und arbeitet in Berlin (DE)

Delia Gonzalez stammt aus einer exil-kubanischen Familie und studierte an der Georgia State University. Ihre Arbeiten zeigen den Einfluss der kubanischen Santería, aber auch von Künstlerinnen wie Maya Deren. Gemeinsam mit Gavin Russom arbeitete Delia Gonzalez u. a. als Performancekünstlerin, Musikerin und bildende Künstlerin. Sie lernten einander in New York kennen, wo Gonzalez seit Mitte der 90er-Jahre in diversen Tanzensembles, etwa einer Guerilla-Theatertruppe, aktiv war. Das Duo begann mit dem Bau von Installationen, die die Grenzen zwischen Kunst, Ritual und Unterhaltung verschwimmen ließen. Die künstlerischen Arbeiten des Paares wurden international in Einzelausstellungen, z. B. in New York, Neapel, Los Angeles, Paris und Basel gezeigt. Unter verschiedenen Künstlernamen (u. a. *Fight Evil With Evil*, *Black Leotard Front*) haben Gonzalez und Russom eine Reihe von Tonträgern, auf denen sie hauptsächlich analoge Synthesizer verwenden, veröffentlicht. In ihrer künstlerischen Tätigkeit lassen sie sich von verschiedensten Quellen inspirieren, etwa von griechischen Tragödien, (Horror-)Filmen der 70er-Jahre, der Disko-Kultur, der Mythologie, Okkultismus und Spiritualismus, Ritual und Ekstase. Seit 2008 arbeiten die beiden getrennt. Delia Gonzalez’ Filme und Zeichnungen wurden u. a. im Migros Museum, Zürich, und in der Galleria Fonti, Neapel, gezeigt.

Łukasz Gorczyca

Der polnische Kunsthistoriker Łukasz Gorczyca (*1972) gründete gemeinsam mit Michał Kaczyński das Kunstmagazin *Raster*, das von 1995 bis 2003 erschien. Im Jahr 2001 eröffneten sie die Raster Gallery, die die Kunstszene in Warschau mit neuen künstlerischen Positionen und Veranstaltungen vielfältig bereichert. Von 2000–02 arbeitete Gorczyca mit der Kulturabteilung des polnischen Fernsehens zusammen. Er kuratierte auch einige Ausstellungen, z. B. *Relaks* in der Galeria Arsenal in Białystok (2001) und *De Ma Fenetre* an der École Nationale Supérieure des Beaux Arts in Paris (2004). Als Kunstkritiker publizierte Gorczyca zahlreiche Artikel in Katalogen sowie polnischen und internationalen Kunstmagazinen. Zu seinen Veröffentlichungen zählen auch zwei Bücher: *Najlepsze polskie opowiadania* (Die besten polnischen Kurzgeschichten, 1999) und der Roman *W połowie puste* (Halb leer, gemeinsam mit Łukasz Ronduda, 2010).

Friedrich Hölderlin

*1770 in Lauffen a. Neckar (DE), † 1843 in Tübingen (DE)

Hölderlin ist einer der bedeutendsten Vertreter der deutschsprachigen Lyrik. Neben der Weimarer Klassik und der Romantik prägte auch seine charakteristische Dichtkunst die deutsche Literatur um 1800. Auch wenn Hölderlins hymnischer, elegischer Stil einmalig geblieben ist, wirkt seine kürzere und fragmentarischere Lyrik bis in die deutschsprachige Poesie der Gegenwart nach. Zu seinen Werken zählen u. a. *Der Tod des Empedokles* (1797–1800) und *Trauerspiele des Sophokles* (1804). *Hyperion oder Der Eremit in Griechenland* ist Hölderlins einziger Roman und entstand bereits 1797–99.

Friedrich Hölderlin studierte Theologie in Tübingen (1788–93), wo er Hegel kennenlernte. 1794 besuchte er in Jena Vorlesungen von Fichte, traf sich mit Schiller und Goethe. Da er sich weigerte, den Pfarrerberuf auszuüben, arbeitete er als Hauslehrer in Deutschland, der Schweiz und Frankreich. Ab 1802 litt er an nervlichen Erschöpfungs- und Erregungszuständen, wurde 1806 in ein Klinikum eingewiesen und als unheilbar krank entlassen, konnte jedoch nach und nach sein dichterisches Schaffen wieder aufnehmen. 1826 erfolgte die Publikation einer ersten Werksammlung, jedoch ohne direkte Beteiligung Hölderlins.

Alejandro Jodorowsky

*1929 in Tocopilla (CL), lebt in Paris (FR)

Alejandro Jodorowsky ist Regisseur, Schauspieler, Autor künstlerisch-therapeutischer Bücher und Comicautor (*Der Inkal*, mit Moebius). Nachdem er in Chile unter anderem ein Mimentheater gegründet hatte, emigrierte er nach Paris, wo er mit Marcel Marceau arbeitete. Aus seiner Theaterarbeit in Mexico entwickelte sich sein Konzept des *Teatro Pánico* (ab 1962, mit Fernando Arrabal und Roland Topor), in dem die Akteure nicht mehr darstellten, sondern transformative Erfahrungen machten. Große Bekanntheit erlangte Jodorowsky durch seine surrealistischen Filme wie *El Topo* (1970) oder *Montana Sacra – Der heilige Berg* (1973). Heute hält Jodorowsky Vorträge (*Mystisches Kabarett*), legt Tarotkarten nach dem von ihm restaurierten *Tarot de Marseille* und behandelt Ratsuchende nach dem von ihm entwickelten Prinzip der *Psychomagie*, in die seine Erfahrungen aus Kunst und spirituellen Erfahrungen einfließen. Seine psychomagischen Anweisungen arbeiten oft mit der Erzeugung von traumhaften, surrealen Bildern im realen Leben, die heilend wirken sollen.

Edward Krasieński

*1925 in Łuzk (UA), † 2004 in Warschau (PL)

Edward Krasieński gilt als einer der wichtigsten Protagonisten der polnischen Neo-Avantgarde in den 1960er- und 70er-Jahren. Er wurde in eine aristokratische Familie geboren, die nach der Annexion von Łuzk durch die Sowjetunion in das von den Deutschen besetzte Krakau floh. Dort schrieb sich Krasieński in die Staatliche Kunstgewerbeschule ein und studierte an der Akademie der Bildenden Künste. Seine ersten Arbeiten waren erotische, surreale Zeichnungen und Illustrationen für Magazine. In den 60er-Jahren zog es Krasieński nach Warschau, wo er sich 1966 an der Gründung der Galerie Foksal – einem der Hauptschauplätze seiner Arbeit – beteiligte. Krasieński begann mit einem blauen Klebeband zu arbeiten, das er jeweils in 1,30 Meter Höhe als prinzipiell unendliche Linie an den Wänden entlang führte. Auch seine Skulpturen, Installationen und Malereien kippen zwischen zwei- und dreidimensionalem Raum. Lebensgroße Schwarz-Weiß-Fotografien führen eine zusätzliche Realitätsebene ein, die den „realen“ Raum verdoppelt oder mit ihm wiederum durch das blaue Klebeband verbunden wird. Der Künstler inszenierte auch sich selbst und sein Arbeiten vor der Kamera, oft in Zusammenarbeit mit dem Fotografen Eustachy Kossakowski. Jacek Maria Stokłosa fotografierte seinen legendären Ball, der in seinem Landhaus in Zalesie stattfand. Krasieński verwandelte seine Wohnung in Warschau ab Ende der 80er-Jahre in eine Mise-en-scène von Kunstwerken und Alltagsgegenständen, die heute ein Museum ist. Die Generali Foundation in Wien würdigte seinem Œuvre 2006 eine umfassende Retrospektive.

Eva Kreissl

Eva Kreissl (* 1958 in Immerath im Rheinland, DE) ist seit 2005 Kuratorin in der Abteilung Alltagskultur am Universalmuseum Joanneum in Graz. Nach dem Studium der Volkskunde und Kunstgeschichte an den Universitäten in Freiburg im Breisgau und Wien, wo sie 1984 über Wiener Arbeiterinnen promovierte, erhielt sie einen Lehrauftrag am Ludwig-Uhland-Institut für Empirische Kulturwissenschaften der Universität Tübingen. Ab Ende der 80er-Jahre war sie als freiberufliche Kulturwissenschaftlerin und Kuratorin zahlreicher Ausstellungsprojekte tätig. Von 1990–1995 lehrte Kreissl am Institut für Europäische Ethnologie an der Universität Wien.

John Joseph Mathews

John Joseph Mathews (ca. 1894–1979) war einer der bedeutendsten Wortführer, Historiker und Autoren des indigenen Volkes der Osage in den USA. Mathews – selbst nur zu einem Achtel Osage – entstammte einer wohlhabenden Familie, die in einem Reservat lebte. Er studierte Geologie an der Universität von Oklahoma, diente im Ersten Weltkrieg als Fluglehrer und absolvierte weiterführende Studien an den Universitäten von Oxford und Genf. Nach ausgedehnten Reisen in Europa und Afrika kehrte er nach Oklahoma zurück, wo er seine Schriftstellerkarriere begann. Seine bekannteste Veröffentlichung ist der halbautobiografische Roman *Sundown* (1934) über einen jungen Osage, der sich seiner Stammesgesellschaft, die mit inneren Spannungen aufgrund des Öl-Booms zu kämpfen hat, entfremdet. *Talking to the Moon* (1945) bezieht sich auf Mathews Erfahrungen in den Blackjack Hills von Oklahoma und schildert Mathews Versuche, mit der natürlichen Welt zu kommunizieren und größere geistige Harmonie zu erreichen. Er dokumentierte auch die Geschichte und Kultur der Osage sowie die Ansiedlung der weißen Einwanderer und wurde zu einem politischen Repräsentanten des Osage-Stammes, für dessen Rechte er eintrat.

Leonore Mau

*1916 in Leipzig (DE), lebt in Hamburg-Othmarschen (DE)

Leonore Mau studierte Bühnenbilderei an der Kunstgewerbeschule in Leipzig und absolvierte eine Ausbildung zur Pressefotografin. Sie heiratete einen Architekten und gründete eine Familie, mit der sie nach Ende des Zweiten Weltkriegs nach Hamburg zog. Ab 1953 fotografierte sie für verschiedene Zeitschriften und machte zunächst vor allem Architekturaufnahmen. Von 1962 an lebte und arbeitete sie zusammen mit dem Schriftsteller Hubert Fichte, mit dem sie 1969 erstmals gemeinsam nach Brasilien reiste. Sie bildete religiöse Orte, Kulte und Riten ab, erforschte in den folgenden Jahren afroamerikanische Religionen in der Karibik, in Lateinamerika und Afrika. Leonore Mau veröffentlichte mehrere Bildbände, die in Korrespondenz zu den ethnopoetischen Reiseberichten Fichtes entstanden, u. a. *Xango* (1976) und *Petersilie* (1980). Maus Aufnahmen waren z. B. 2002 in der Kunsthalle Basel zu sehen. 2005 würdigte die Ausstellung *Hubert Fichte und Leonore Mau. Der Schriftsteller und die Fotografin. Eine Lebensreise* in den Hamburger Deichtorhallen ihr Lebenswerk.

Markus Miessen

*1978 in Bonn (DE), lebt und arbeitet in Berlin (DE) und London (UK)

Der Architekt und Autor Markus Miessen gründete 2002 das Studio Miessen und 2007 das Architekturbüro nOffice in London und Berlin (mit Ralph Pflugfelder und Magnus Nilsson). In unterschiedlichen Kollaborationen veröffentlichte er u. a.: *The Nightmare of Participation* (2010), *Institution Building: Artists, Curators, Architects in the Struggle for Institutional Space* (2009), *East Coast Europe* (2008), *The Violence of Participation* (2007), *With/Without: Spatial Products, Practices, and Politics in the Middle East* (2007), *Did Someone Say Participate?* (2006) und *Spaces of Uncertainty* (2002). Seine Arbeiten wurden international publiziert und ausgestellt, u. a. an den Biennalen von Lyon, Venedig, Performa (New York), Manifesta (Murcia) und Shenzhen. Von 2004–08 unterrichtete er an der Architectural Association, London, 2009–10 am Berlage Institute, Rotterdam, 2010–11 an der HfG, Karlsruhe. Zurzeit ist er Gastprofessor am Work-Master HEAD, Genf und Professor für Critical Spatial Practice an der Städelschule, Frankfurt. 2008 gründete er die Winter School Middle East (Dubai/Kuwait).

Momus

Momus ist der Künstlername des 1960 in Schottland geborenen Musikers Nick Currie. Seit über 20 Jahren veröffentlicht er Alben auf Independent-Labels. Ab 2000 begann Momus mit Performance Art in New Yorker Galerien, in der er Geschichten improvisiert und als „unzuverlässiger Fremdenführer“ fungiert. Seit 2009 hat er als Schriftsteller drei Bücher veröffentlicht: *The Book of Jokes*, *The Book of Scotlands* und *The Book of Japans*, in denen vielfältige alternative Realitäten durchgespielt werden: *The Book of Scotlands* beschreibt z. B. sehr unterhaltsam 165 verschiedene mögliche Schottlande. Momus lebt in Osaka, Japan.

Bernd Moser

Bernd Moser (*1958 in Graz, AT) ist Leiter der Abteilung Geowissenschaften am Universalmuseum Joanneum in Graz. Er studierte Mineralogie und Geologie an der Karl-Franzens-Universität Graz und ist nach kurzer Tätigkeit als Mineraloge in der Feuerfestindustrie seit 1985 am Landesmuseum (jetzt: Universalmuseum) Joanneum beschäftigt. Derzeit leitet er das Sub-Team Natur im Rahmen der Neugestaltung des Joanneumsviertels. Seine fachlichen Arbeitsschwerpunkte liegen in den Bereichen Vulkanmineralogie, Mineralogie der Steiermark, wissenschaftshistorische Aspekte der Erdwissenschaften, Edelsteinminerale und deren Einsatz im Schmuck.

Ingo Niermann

Ingo Niermann (*1969 in Bielefeld, DE) ist Schriftsteller, Künstler und Theoretiker und lebt in Berlin. 2001 erschien sein Debütroman *Der Effekt*. Seitdem veröffentlichte er die Bücher *Minusvisionen* (2003), *Atomkrieg* (mit Antje Majewski, 2004), *Skarbak* (mit Antje Majewski, 2005), *Umbauland* (2006), *Metan* (mit Christian Kracht, 2007), *Breites Wissen* (mit Adriano Sack, 2008), *Solution 9: The Great Pyramid* (mit Jens Thiel, 2008), *China ruft dich* (mit Fotos von Antje Majewski, 2008/09), *Deutscher Sohn* (mit Alexander Wallasch, 2010) und *Solution 185–195: Dubai Democracy* (2010). Niermann ist Herausgeber der Buchreihe *Solution*. Ingo Niermann beschäftigt sich in seinen Projekten wie *Die große Pyramide, Dubai-Düsseldorf* oder der *Solution-Reihe* mit alternativen gesellschaftlichen Entwürfen, die unsere Realität radikal umformen könnten.

Wolfgang Paill

Wolfgang Paill (*1968) ist Leiter der Abteilung Biowissenschaften sowie Sammlungs- und Ausstellungskurator für Zoologie am Universalmuseum Joanneum in Graz. Nach seinem Studienabschluss in Graz begründete er 1993 das Ökoteam (Institut für Tierökologie und Naturraumplanung) mit. Fallweise ist er als Lehrbeauftragter an der Karl-Franzens-Universität in Graz tätig. Die Themengebiete seiner Fachpublikationen umfassen Biologie (Laufkäfer als Gegenspieler der Spanischen Wegschnecke), Ökologie, Faunistik (Schwerpunkte Laufkäfer und Heuschrecken) sowie Taxonomie.

Dirk Peuker

*1970 in Friedrichroda (DE), lebt und arbeitet in Berlin (DE)

Der Fotograf und Filmemacher Dirk Peuker absolvierte von 1998–2005 ein Studium der Experimentellen Filmgestaltung an der Universität der Künste in Berlin und der Bildenden Kunst an der Akademie der Bildenden Künste Wien. Seit 2009 ist er an der Weißensee Kunsthochschule Berlin beschäftigt, leitet dort die Medienwerkstatt/Freie Kunst und lehrt in den Bereichen Malerei und Skulptur. Seine Filme und Fotografien bieten Narrationen an, die offen bleiben und sich langsam in der Zeit entfalten. Oft beschäftigen sie sich mit der Geschichte, die in Orten oder Architektur eingebunden bleibt. Seine Fotos und Filme wurden u. a. an folgenden Institutionen und Festivals präsentiert: Goethe-Institut Budapest, Centre George Pompidou Paris, 38. International Film Festival Karlovy Vary, 49. Internationale Kurzfilmtage Oberhausen, Alternativa Independent Film Festival Barcelona; Hydra School Projects.

Ralf Pflugfelder

*1975 in Kösching (DE), lebt und arbeitet in London (UK) und Berlin (DE)

Ralf Pflugfelder ist als Architekt und Künstler besonders interessiert an der räumlichen Ästhetik und ihren narrativen Strängen. Er überschreitet dabei die Grenzen zwischen verschiedenen Medien wie Zeichnung, Malerei, Skulptur, Video und Klang. Nach dem Studium an der Universität der Künste Berlin gründete er mit Markus Miessen und Magnus Nilsson das Architekturbüro nOffice in London und Berlin, das sich am Schnittpunkt von Raumdesign, Architektur, städtischer Intervention und der Kunstwelt befindet. Zu den Referenzen von nOffice zählen etwa das LU Arts Centre & RADAR Hub, Projekte an der Gwangju Biennale, Manifesta 8 (Murcia) und am 0047 (Oslo). Pflugfelder hat sich jüngst auch an Ausstellungen in The Gopher Hole (London), Program e.V. (Berlin) und dem Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen (Düsseldorf) beteiligt. Er ist Gründer der New Minute Society und Mitglied der Band *Famous in Japan*.

Agnieszka Polska

*1985 in Lubin (PL), lebt und arbeitet in Krakau (PL) und Berlin (DE)

Agnieszka Polska studierte Grafik an der Akademie der Bildenden Künste in Krakau und an der Universität der Künste in Berlin. Zu ihren Hauptmedien zählen Animation, Video und Fotografie. Sie bezieht sich vielfach auf Motive aus der Kunstgeschichte und collagiert diese mit aufgefundenem Bildmaterial. Dabei hinterfragt sie die Wahrhaftigkeit von Archiven und das historische Narrativ, das diese anbieten. Viele von Polskas Video- und Fotoarbeiten erschaffen aus Bezügen auf historische Künstler neue Erzählungen, die nicht notwendigerweise der historischen Realität entsprechen. Einzelausstellungen der Künstlerin fanden u. a. in Wien, Krakau, Berlin und Lublin statt.

Łukasz Ronduda

*1976 in Malmö (SE), lebt und arbeitet in Warschau (PL)

Łukasz Ronduda ist ein polnischer Kunsthistoriker, Spezialist für Medienkunst und Kunstkritiker. Er promovierte 2005 an der Universität Łódź und ist seit 2001 Kurator am Zentrum für Gegenwartskunst, dem Ujazdowski Schloss in Warschau, wo er das Archiv für polnischen Experimentalfilm leitet. Von ihm kuratierte Ausstellungen und Filmprogramme sind auch international präsent, so etwa an der Tate Modern, der Whitechapel Art Gallery in London und bei Electronic Arts Intermix in New York. Ronduda ist Herausgeber von zahlreichen Katalogen und Publikationen, z. B. *W potowie puste* (*Halb leer*, gemeinsam mit Łukasz Gorczyca, 2010), und unterrichtet an der Hochschule für Sozialpsychologie und der Universität Warschau.

Mathilde Rosier

*1973 in Paris (FR), lebt und arbeitet in Berlin (DE) und Bourgogne (FR)

Mathilde Rosier studierte zunächst Wirtschaftswissenschaften an der Universität Paris-Dauphine (1991–94) und besuchte dann die Staatliche Hochschule der Schönen Künste Paris (1997–99). Sie arbeitet medienübergreifend in den Bereichen Videokunst, Performances, Objektkunst und Malerei und verwebt Themen wie Ritual, Psychologie und Archäologie. Sie erschafft atmosphärische Environments, in denen eine neue Art des Rituals erprobt wird, das mit surrealen Bildern arbeitet. Rosiers Arbeiten machen außerdem einen anderen Bezug zur Natur möglich, indem sich etwa das Licht in einer Landschaft langsam verändert oder Menschen durch Masken zu Tieren werden. Seit Ende der 90er-Jahre ist sie in ganz Europa mit Soloausstellungen vertreten, so etwa kürzlich im Camden Arts Centre in London, dem Musée Jeu de Paume in Paris und der Galerie Iris Kadel in Karlsruhe.

Gavin Russom

*1974 in Providence, Rhode Island (US), lebt und arbeitet in New York (DE)

Von 1994–96 studierte Gavin Russom Computermusik, Theorie, Komposition und Improvisation am Bard College in New York. Er trat in der Rolle *The Mystic Satin* in Illusionsshows auf, die von Schamanismus, Ritualmagie und Avantgarde-Theater beeinflusst waren. In New York lernte er Delia Gonzalez kennen, mit der er eine künstlerische Zusammenarbeit einging. Er baute elektronische Instrumente, die wesentlich für den musikalischen Output des Duos wurden. Durch seine Musik, Bildhauerei, Zeichnungen usw. erforscht Russom die Grenzen unserer äußeren und inneren Welten. Die künstlerischen Arbeiten des Paares wurden international in Einzelausstellungen, z. B. in New York, Neapel, Los Angeles, Paris und Basel gezeigt. Unter verschiedenen Künstlernamen (u. a. *Fight Evil With Evil*, *Black Leotard Front*) veröffentlichten Gonzalez und Russom eine Reihe von Tonträgern, auf denen sie hauptsächlich analoge Synthesizer verwenden: *El Monte/Rise* (2003), *Casual Friday* (2005), *The Days of Mars* (2005), *Relevee* (2006) und *Track Five* (2010, alle DFA Records). Nach einem Umzug nach Berlin 2004 begann Russom mit einem Soloprojekt: Als *Black Meteoric Star* veröffentlichte er ein Album und performte europaweit, an der Biennale in São Paulo und am Museum of Modern Art in New York.

Issa Samb

alias Joe Ouakam, Joe Ramangelissa Samb,

*1945 im Senegal (SN), lebt und arbeitet in Dakar (SN)

Der Maler, Multimedia-Künstler, Philosoph, Schriftsteller, Dramaturg und Schauspieler Issa Samb hat die bildende Kunst im Senegal nachhaltig geprägt. Er besuchte die staatliche Kunsthochschule und studierte Rechtswissenschaften und Philosophie an der Universität von Dakar. Er wurde zu einem der Hauptvertreter der 1974 gebildeten Avantgarde-Gruppe Laboratoire Agit’Art, die für eine künstlerische Arbeit jenseits staatlich geförderter Kunst eintrat und zu der auch der Filmemacher Djibril Diop Mambéty und El Hadji Sy zählen. Er hat sich Zeit seines Lebens mit der Bedeutung von Symbolen auseinandergesetzt. Samb benutzt u. a. vorgefundene Objekte, um mittels Installation und Performance mit seinem Publikum zu interagieren und Probleme des politischen und sozialen Lebens anzusprechen. Zur Präsentation seiner Kunst zog er oftmals seinen eigenen Hof der Konformität institutioneller Ausstellungsräume vor. 1995/96 beteiligte er sich an der Ausstellung *Seven Stories about Modern Art in Africa* (kuratiert u. a. von Clémentine Deliss und El Hadji Sy) in der Whitechapel Gallery in London und Malmö Konsthall. 2011 fand eine Retrospektive seiner Gemälde in der Nationalgalerie in Dakar statt.

Juliane Solmsdorf

*1977 in Berlin (DE), lebt und arbeitet in Berlin (DE)

Juliane Solmsdorf rekonstruiert in ihren installativen Skulpturen in der Stadt vorgefundene Situationen, die sie „Remarked Sculptures“ nennt. Ihre Objekte, Bilder und Installationen sind nicht nur Duchamp, sondern auch anderen surrealistischen Künstlern und Künstlerinnen wie Meret Oppenheim verpflichtet. Durch die Verwendung von Materialien wie Nylonstrumpfhosen und Leder, aber auch durch die Anordnung von gefundenen Stühlen verweist sie auf die Fragilität und Erotik des Körpers. Sie begann ihre künstlerische Ausbildung am Chelsea College of Art and Design in London und besuchte von 1998–2005 die Universität der Künste in Berlin. Das Jahr 2008 verbrachte sie mit einem Stipendium an der Cité internationale des Arts in Paris. Solmsdorfs Arbeiten waren bereits international in Ausstellungen zu sehen, zuletzt etwa im Chelsea Art Museum, New York, in der Galerie Center Berlin (Einzelausstellung), in der White Space Gallery, London und im Grazer Kunstverein.

Simon Starling

*1967 in Epsom (UK), lebt und arbeitet in Kopenhagen (DK)

Simon Starlings künstlerischer Ansatz folgt dem der Konzeptkunst. Sein vielgestaltiges Werk enthüllt komplexe und unerwartete Geschichten, die er durch das Entschlüsseln eines Bildes, Objektes oder Ereignisses ans Licht bringt. Starlings Arbeiten sind wie eine physische Sichtbarwerdung eines Denkprozesses, der versteckte Ideen und Beziehungen aufdeckt. Immer wiederkehrende Themen seiner künstlerischen Beschäftigung sind Natur, Technik, Wirtschaft, industrielle/künstlerische Produktion von Objekten, Transformationsprozesse und Architektur. Er lässt sich auf die Gegebenheiten des Ausstellungsortes ein und setzt lokale Geschichten mit globalen Erzählungen in Beziehung. Simon Starling studierte von 1986–92 Fotografie und Kunst, u. a. an der Glasgow School of Art. 1999 erhielt er als erster Künstler das Blinky-Palermo-Stipendium der Galerie für Zeitgenössische Kunst in Leipzig. Für seine Arbeit *Tabernas Desert Run* wurde ihm 2005 der renommierte Turner Prize verliehen. Starling war mit seinen Arbeiten u. a. an der Manifesta 3 und 4 (2000, 2002), der Bienal de São Paulo (2004) und der Biennale di Venezia (2003, 2009) vertreten. Er ist Professor für Freie Bildende Kunst an der Staatlichen Hochschule für Bildende Künste-Städelschule in Hannover.

Marcus Steinweg

Der in Berlin lebende Philosoph Marcus Steinweg (*1971) ist seit 1996 mit ca. 250 Vorträgen in Deutschland und international präsent und verfolgt eine rege Publikationstätigkeit. Der Merve Verlag veröffentlichte *Bataille Maschine* (mit Thomas Hirschhorn, 2003), *Subjektsingularitäten* (2004), *Behauptungsphilosophie* (2006), *Duras* (mit Rosemarie Trockel, 2008), *Aporien der Liebe* (2010) und *MAPS* (mit Thomas Hirschhorn, 2011). Der Salon-Verlag publizierte *Der Ozeanomat* (2002) und *Mutter* (mit Rosemarie Trockel, 2006). Zudem sind von ihm erschienen: *Politik des Subjekts* (2009, Diaphanes) und *ABC der Schönheit* (2011, Matthes & Seitz). Steinweg stellt seine philosophischen Diagramme auch in Galerien aus, so 2011 in The Modern Institute, Glasgow und der BQ Galerie, Berlin.

Jacek Maria Stokłosa

*1944 in Krakau (PL), lebt und arbeitet in Krakau (PL)

Der Grafiker und Fotograf Jacek Maria Stokłosa ist seit Anfang der 60er-Jahre kreativ tätig. Er absolvierte eine Ausbildung an den Fakultäten für Industrial Design und Grafik an der Akademie der Bildenden Künste in Krakau, die er 1972 abschloss. Künstlerisch ist er mit der Galerie Krzysztofory in Krakau und der Galerie Foksal in Warschau verbunden. Er nahm an zahlreichen internationalen Grafikausstellungen teil. 1967 gründete Stokłosa gemeinsam mit Lesław und Wacław Janicki die Druga Grupa (Zweite Gruppe), die an Projekten im Bereich der Konzeptkunst und Environmental Art arbeitete und einen wichtigen Beitrag für die polnische Avantgarde leistete. 20 Jahre lang war Stokłosa auch als Schauspieler im Theater Cricot 2 von Tadeusz Kantor aktiv. Zudem war er als Ausstellungsdesigner tätig. Stokłosa lehrt digitale Fotografie und EDV an der Fakultät der Schönen Künste in Krakau. Seit 2002 ist er der leitende Grafikdesigner der Stadt Krakau.

Superflex

*1993 in Kopenhagen (DK)

Superflex ist eine dänische Künstlergruppe, die 1993 von Rasmus Nielsen (*1969), Jakob Fenger (*1968) und Bjørnstjerne Christiansen (*1969) in Kopenhagen gegründet wurde. Mit großem sozialen Engagement, aber auch mit viel Humor entwickelt *Superflex* vielfach partizipative Projekte, die gängige Wirtschaftsmodelle und Wertschöpfungssysteme reflektieren und alternative Strategien ökonomischen Handelns aufzuzeigen versuchen. Ein Schwerpunkt ihrer Arbeit liegt in der Entwicklung einer Reihe von „Tools“ mit der Ambition, Gegenökonomien und Selbstorganisation zu fordern. Unter dem Leitsatz „all beings are potential entrepreneurs“ („Alle Menschen sind potentielle Unternehmer“) bietet *Superflex* Einzelpersonen oder Institutionen an, ihre „Tools“ zu nutzen und für den individuellen Gebrauch zu modifizieren.

El Hadji Sy

alias El Sy, *1954 im Senegal (SN), lebt und arbeitet in Dakar (SN)

Der Maler, Installationskünstler, Kunsthistoriker, Kurator und Schriftsteller El Hadji Sy absolvierte 1977 die Akademie der Bildenden Künste in Dakar, distanzierte sich dann jedoch von dieser staatlichen Institution. Gemeinsam mit einer unabhängigen Gruppe von Künstlern besetzte er leerstehende Militärbaracken und machte sie zu Ateliers mit Wohnmöglichkeit, genannt Village des Arts. Die dort beheimatete Galerie Tenq wurde zu einem wichtigen Ort für zeitgenössische Kunst. Im Jahr 1987 stellte Sy mit dem deutschen Lehrer Friedrich Axt eine Sammlung senegalesischer Kunst am Weltkulturen Museum in Frankfurt am Main zusammen. Ziel war, mithilfe einer Anthologie die Entwicklungen der Gegenwartskunst Senegals zu dokumentieren. 2010 kehrte El Hadji Sy als Artist in Residence dorthin zurück und beschäftigte sich u. a. mit den Masken der musealen Sammlung. Mitte der 90er-Jahre organisierte Sy den Kunst-Workshop Tenq, eine Veranstaltung des afrikanisch-britischen Festivals *africa95*. Er ist Mitbegründer des jetzigen Village des Arts, der von ihm, der Gruppe Tenq und Clémentine Deliss ins Leben gerufen wurde. 1995/96 trat Sy als Co-Kurator und Künstler der Ausstellung *Seven Stories about Modern Art in Africa* in der Whitechapel Gallery in London und Malmö Konsthall in Erscheinung. Als Mitglied des Künstlerkollektivs Huit Facettes, gegründet 1996 in Dakar, nahm Sy an der documenta11 (2002) teil.

Neal Tait

*1965 in Edinburgh (UK), lebt und arbeitet in London (UK)

Der Maler Neil Tait wurde am Royal College of Art und der Chelsea School of Art in London (1987–93) ausgebildet. Die Motive seiner Gemälde und Gouachen reichen von Alltagsgegenständen bis hin zu schwer lesbaren, embryonalen Formen. Seine Malerei balanciert zwischen Abstraktion und Figürlichkeit, Sinn und Unsinn, Logik und Absurdität, Schönheit und Grotteske. Er schafft parallele Universen, wo Menschen und Objekte sich zu vermehren scheinen und sich in noch seltsamere Traumbilder verwandeln. In seinen Porträts bildet er Personen ab, die ihren Blick abwenden und so wie Fremde anmuten. Zuletzt hatte Tait Soloausstellungen bei White Cube, London, Tanya Bonakdar Gallery, New York, ACME, Los Angeles, Sies + Höke, Düsseldorf und am Museum Dhondt-Dhaenens, Deurle. Er war auch an vielen internationalen Gruppenausstellungen, etwa an der Tate Britain und der Kunsthalle Basel, beteiligt.

Xu Shuxian

Xu Shuxian sagt von sich selbst, sie sei „eine Traum-Schreiberin/Malerin, eine freie Kunstkuratorin/Koordinatorin/Übersetzerin, ein Trekkie- und Science-Fiction-Fan. Ich träume jeden Tag. Träumen ist für mich eine bedeutende Möglichkeit, die Welt und den Raum dahinter zu erforschen. Ich bin fasziniert von Raum und Zeit.“ Geboren 1984 in Foshan (CN), lebt Xu nun in Guangzhou, wo sie 2004 ihre Ausbildung an der Akademie der Bildenden Künste abschloss. Von 2006–08 arbeitete sie im Vitamin Creative Space als Projektmanagerin. Sie kuratierte die Ausstellung *China Youth Culture Show* für die Stiftung *Made In Mirrors* (Niederlande, 2007), das Videoprogramm *Subspace Signal* für das *Next Wave-Festival* (Australien, 2010) und Henrik Vibskovs Einzelausstellung *An Astral Trip* für das NOTCH-Kunsthospital (Guangzhou, 2010).

Kurt Zernig

Kurt Zernig ist seit 1997 am Universalmuseum Joanneum beschäftigt, wo er die stellvertretende Leitungsfunktion in der Abteilung Biowissenschaften inne hat. Er studierte Botanik an der Karl-Franzens-Universität Graz und absolvierte 1993/94 einen Studienaufenthalt in Kolumbien. Zu seinen Aufgaben im Universalmuseum Joanneum zählen die wissenschaftliche Betreuung der Sammlungen (Farn- und Blütenpflanzen), Dokumentations- und Forschungstätigkeiten zur Flora der Steiermark (Farn- und Blütenpflanzen), botanische Führungen im Gelände sowie inhaltliche Konzeption und Umsetzung von Ausstellungen.

Impressum

Dieser Katalog erscheint
anlässlich der Ausstellung

Antje Majewski.
Die Gimel-Welt.
Wie man Objekte
zum Sprechen bringt

Kunsthau Graz,
Universalmuseum
Joanneum
01.10.2011 bis 15.01.2012

Kurator/in
Adam Budak,
Antje Majewski

Druck
Medienfabrik Graz

DVD-Produktion
CSM Production, Wien

Papier
Invercote G, 350g;
Biotop 3, 90g;
Hello Silk, 170g;
Cyclus Print, 80g;
Fizz, 80g (pastellblau);
Invercote G, 300g

Schrift
ITC Charter,
Tram Joanneum

Erschienen bei
SternbergPress ✨

Sternberg Press
Caroline Schneider
Karl-Marx-Allee 78,
D-10243 Berlin
www.sternberg-press.com

ISBN 978-1-934105-70-2

Ausstellung

Kurator/in
Adam Budak,
Antje Majewski

Organisation
Katia Huemer, Johanna
Ortner, Teresa Ruff

Registatur
Elisabeth Ganser,
Magdalena Reininger,
Elisabeth Schlögl

Restaurierung
Paul-Bernhard Eipper,
Stefanie Gössler, Julia
Hüttmann

Ausstellungsaufbau/
Technik/IT
Robert Bodlos, Irmgard
Knechtl, Erich Aellinger,
Walter Ertl, Markus
Ettinger, Helmut Fuchs,
Ivan Gorickic, Bernd
Klinger, Alois Lostuzzo,
Josef Lurger, Georg Pachler,
Klaus Riegler, Josef Rinner,
Peter Rumpf, Michael
Saupper, Stefan Savič,
Christoph Schneeberger,
Peter Semlitsch, Stefan
Zugaj

Ausstellungsarchitektur
Didier Faustino/Bureau
Mésarchitecture mit
Isabelle Daëron

Vermittlung
Astrid Bernhard, Monika
Holzer-Kernbichler

Ausstellungsgrafik
Leo Kreisel-Strauß,
Michael Posch

Veranstaltungsorganisation
Gabriele Filzwieser,
Johanna Ortner,
Sarah Spörk

Presse, Öffentlichkeits-
arbeit und Marketing
Sabine Bergmann, Jörg
Eipper Kaiser, Barbara
Ertl-Leitgeb, Markus Hall,
Bettina Kindermann,
Christoph Pelz, Astrid
Rosmann, Elisabeth
Weixler

Katalog

Herausgeber
Adam Budak,
Peter Pakesch

Redaktion
Katia Huemer

Grafische Gestaltung
Ronald Lind

Übersetzungen
Gisbert Haefs, Karl August
Horst, Christof Huemer,
Otmar Lichtenwörther,
Wolfgang Luchting,
Antje Majewski

Lektorat
Jörg Eipper Kaiser

Copyrights

© 2011 Sternberg Press,
Berlin, und Kunsthau Graz,
Universalmuseum
Joanneum

© für die abgebildeten
Werke von Thomas Bayrle,
Joseph Beuys, Juliane
Solmsdorf bei VBK, Wien
2011

© für die abgebildeten
Werke von Marcel Duchamp:
Succession Marcel
Duchamp/VBK, Wien 2011;
Marcel Duchamp, *Coin de
chasteté*, 1954/1963:
Succession Marcel
Duchamp/VBK, Wien 2011,
Staatliches Museum
Schwerin

© für die abgebildeten
Werke bei den Künstler-
innen und Künstlern und
deren Rechtsnachfolgern

© für die gedruckten Texte
bei den Autorinnen und
Autoren, Übersetzerinnen
und Übersetzern oder deren
Rechtsnachfolgern

© für die Fotografien bei
den Fotografinnen und
Fotografen oder deren
Rechtsnachfolgern:

Alle Abbildungen der Werke
von Antje Majewski (außer
Videostills) sowie die Abbil-
dungen auf S. 66, 97, 110,
111, 114, 115, 117:
Jens Ziehe, Berlin

S. 77, 138, 139, 142, 143,
175, 193, 204, 206:
Antje Majewski

S. 33, 43, 61, 73, 83, 86,
88, 103, 119:
Nicolas Lackner, UMJ

S. 58: Foto: Erich Malter,
Erlangen © Kunstpalais,
Erlangen

S. 59: Erich Malter,
Erlangen

S. 80f.: Generali Founda-
tion, Foto: © Jacek Maria
Stokłosa

S. 71, 250, 252, 253:
Xu Shushian

S. 177: Magdalena
Wittman-Freisler

S. 135: © Sammlung
Falckenberg, Hamburg/
Foto: Egbert Haneke,
Hamburg

S. 86, 88, 181: Design:
PIET HEIN © Piet Hein A/S
Dänemark;
SUPERELLIPSE© Piet Hein
A/S Dänemark

Das Werk ist urheberrecht-
lich geschützt. Die dadurch
begründeten Rechte, insbe-
sondere die der Überset-
zung, des Nachdruckes, der
Entnahme von Abbildungen,
der Rundfunksendung, der
Wiedergabe auf fotomecha-
nischem oder ähnlichem
Weg oder der Speicherung
in Datenverarbeitungsanla-
gen bleiben, auch bei nur
auszugsweiser Verwertung,
vorbehalten.

Mit Unterstützung von:

Stadt Graz

Land Steiermark



In Kooperation mit dem
steirischen Herbst



Das Kunsthaus Graz dankt

ARISES:
Katrin Vellrath

Nathalie David

Deichtorhallen Hamburg
Sammlung Falckenberg:
Uwe Lewitzky

Clémentine Deliss

France Fiction:
Maria Bonnet

Galleria Fonti:
Giangi Fonti, Luigi
Giovinazzo

Generali Foundation:
Sabine Folie, Doris Leutgeb

Łukasz Gorczyca

Lena Inken Schaefer

Botanischer Garten, Institut
für Pflanzenwissenschaften
der Karl-Franzens-
Universität Graz:
Peter Gigerl

Kadel Willborn:
Iris Kadel, Moritz Willborn

Patrick Komorowski

Kunstpalais & Städtische
Sammlung Erlangen:
Claudia Emmert, Gerhard
Tillmann

Mésarchitecture:
Didier Faustino, Isabelle
Daëron

Momus

Naturhistorisches
Museum Wien:
Anita Eschner

neugerriemschneider:
Tim Neuger, Burkhard
Riemschneider, Dortje
Drechsel, Claire Rose,
Jan Salewski

Ingo Niermann

Piktogram:
Michał Wolinski,
Janek Bersz

Program e. V.:
Carson Chan

Łukasz Ronduda

S. Fischer Stiftung:
Anthe Contius, Joachim
Kersten

Staatliches Museum
Schwerin: Dirk Blübaum,
Gerhard Graulich, Kristina
Hegner, Sabine Schiewer

Marcus Steinweg

Stiftung F. C. Gundlach:
Sebastian Lux, Jasmin Seck

Jacek Maria Stoktosa

Universalmuseum
Joanneum: Eva Kreissl,
Bernd Moser, Wolfgang
Paill, Kurt Zernig

Magdalena Wittmann-
Freisler

Xu Shuxian

Piotr Życieński

Unser besonderer Dank gilt
Antje Majewski, den Künst-
lerinnen und Künstlern der
Ausstellung sowie allen
privaten Leihgeberinnen
und Leihgebern, die
namentlich nicht genannt
werden möchten.

Koproduktion

Die Filme mit El Hadji Sy
und Issa Samb wurden vom
Weltkulturen Museum in
Frankfurt a. M. co-produ-
ziert und von Clémentine
Deliss co-kuratiert.

Antje Majewski dankt

Adam Budak dafür, dass er
mir das *Aleph* gegeben,
mich zwei Jahre lang auf
meiner Reise durch die
Gimel-Welt begleitet hat
und all dies möglich
machte.

Den Künstlerinnen und
Künstlern, allen Autorinnen
und Autoren, allen Model-
len der Bilder: Tausend
Dank für eure wunderbaren
Beiträge und eure Freundschaft!

Katia Huemer für ihre
Geduld, ihre wichtige Mitar-
beit und ihr Mitdenken.
Peter Pakesch für sein Ver-
trauen. Didier Faustino und
Isabelle Daëron für die
großartige Architektur.
Ronald Lind und Michael
Posch für die Grafik dieses
Katalogs. Johanna Ortner,
Magdalena Reiningger,
Elisabeth Ganser, Robert
Bodlos und allen anderen
im Kunsthaus Graz; sowie
Lena Inken Schaefer, Claire
Rose und Jan Salewski für
ihre Mitarbeit.

Clémentine Deliss dafür,
dass sie mich ins Labora-
toire Agit' Art einführte,
sowie für ihre Hilfe bei den
Übersetzungen und die
Unterstützung der Filmpro-
duktion von *La pierre, la
boule, les yeux* und *La
coquille* durch das Weltkul-
turen Museum, Frankfurt.
Shuxian Xu dafür, dass sie
mich in Süchina an die
richtigen Orte brachte.

Ingo Niermann, Markus
Miessen, Karin Sander,
Vanessa Joan Müller,
Patrick Komorowski, France
Fiction, Hartmut Solmsdorf,
Yusuf Etiman, Katrin
Vellrath, Michał Wolinski,
Juliane Solmsdorf, Dirk
Peuker, Magdalena Magiera,
Stephan Koal, Katharina
Koppenwallner, Olaf Stüber,

Burkhard Riemschneider,
Tim Neuger für die Einla-
dung und Zusammenarbeit
an Ausstellungen und Pub-
likationen, die Teile der
Gimel-Welt wurden.
Clémentine Deliss und
Charles Asprey für die Ein-
ladung nach Randolph Cliff,
Clémentine Deliss für die
Einladung ins Weltkulturen
Museum, Frankfurt, wo ich
Ruhe zum Nachdenken
fand. Foksal Gallery Found-
ation dafür, dass ich auf der
Terrasse des Edward
Kraśniński-Studios mit mei-
ner Kugel spielen durfte.
John Joseph Mathews für
sein Kaminzimmer. Oliver
Helbig für sein Foto.
Michael Taussig für seine
Bücher. Marie Bonnet,
Sebastian Cichocki, He
Cong, Hu Fang, Roberta
Gordon, Huang Jian, Lu
Ling, Abdoulaye Konaté,
Thomas Kilpper, Ma Yingli,
Paul Nesbitt, Henry Noltie,
Amy Patton, Dr. Eva Raabe,
Jim Skuldt, Dr. Mona
Suhrieb, Jaro Straub, Gary
Webb, Ma Xiaozhong,
Hendrik Zimmer und vielen
mehr für Informationen und
Gespräche. Brigitte
Majewski und meiner Fami-
lie. Helga Liebe und Anne
Carl für alles, was sie mir
mitgegeben haben.

Und vielen Dank euch,
meine lieben Objekte, ihr
habt mich gut geführt!

„Wenn alle Freude sich all-
mählich verdichtete und die
ganze Masse dauernd im
menschlichen Körper oder
wenigstens in seinen wich-
tigsten Teilen herrschte,
dann würde man gar keine
einzelnen Freuden mehr
unterscheiden können.“

Epikur, Hauptlehrsätze, 9

