

**DER STACHEL DES SKORPIONS  
EIN CADAVRE EXQUIS NACH LUIS BUÑUELS »L'ÂGE D'OR«**

**TOBIAS ZIELONY  
CHICKS ON SPEED**

**M+M**

**KEREN CYTTER  
JULIAN ROSEFELDT  
JOHN BOCK**

**RALF BEIL, MICHAEL BUHRS, M+M (HG.)**

**HATJE  
CANTZ**



**MATHILDENHÖHE  
DARMSTADT**

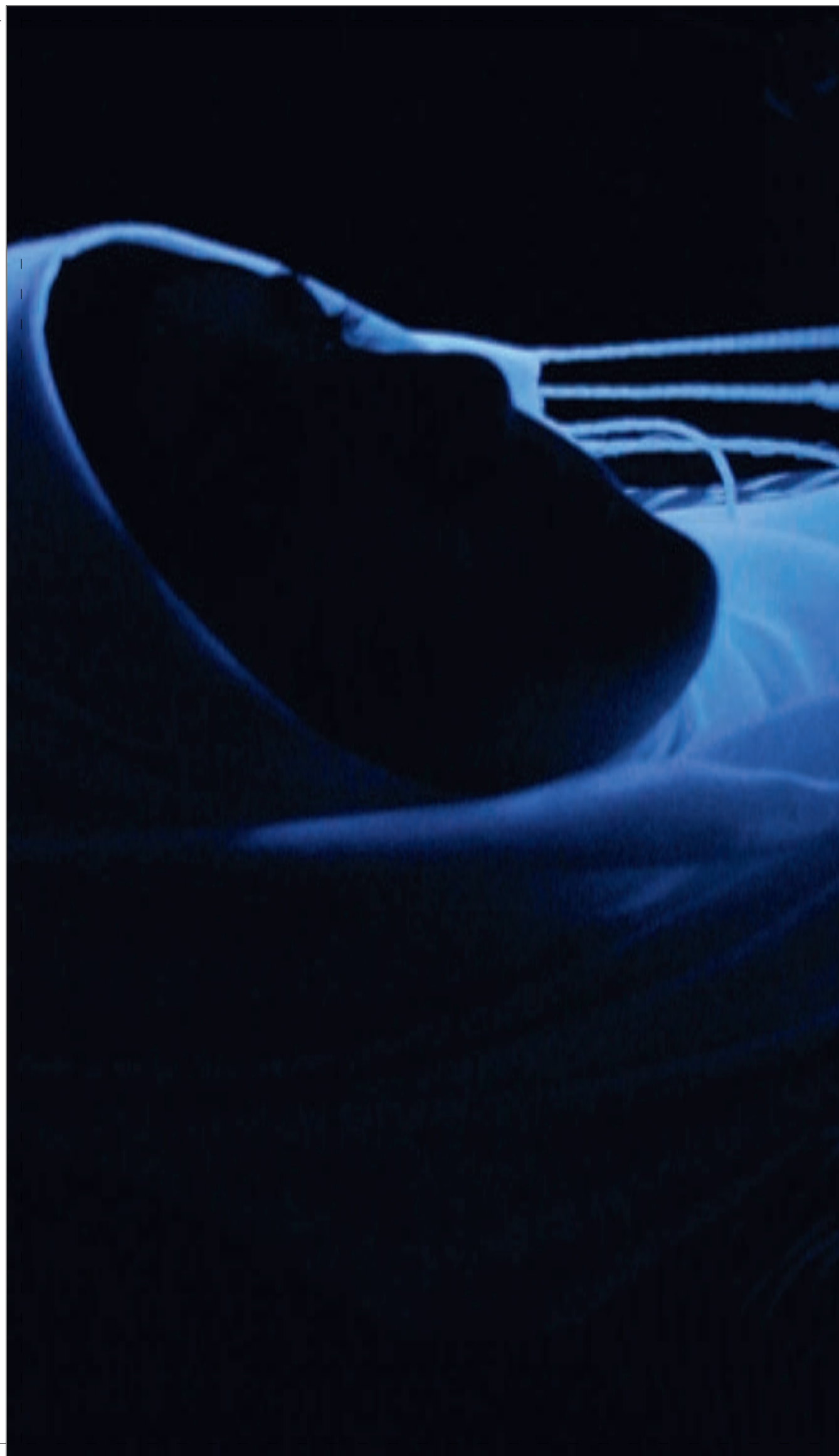
Ermöglicht durch



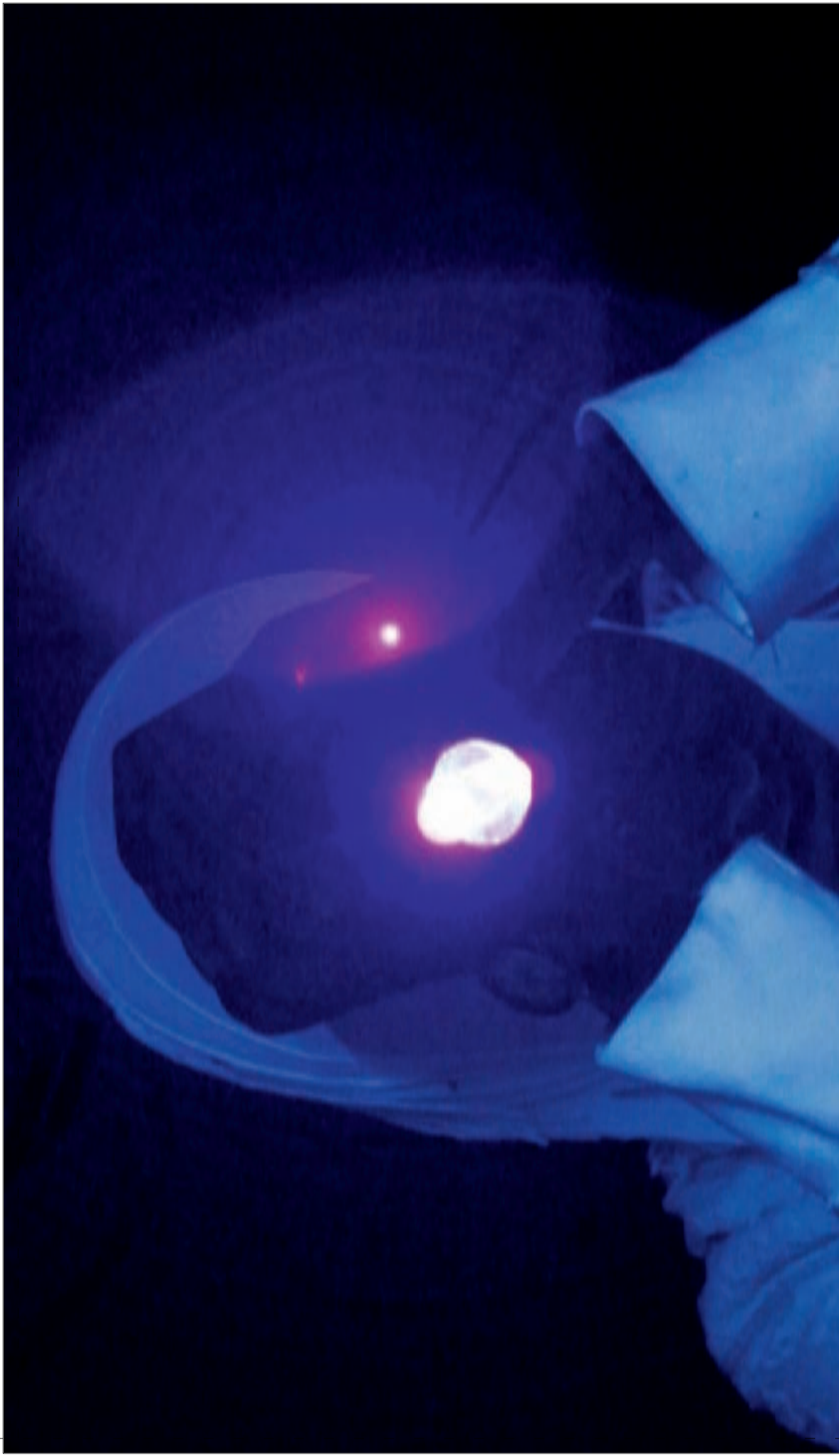


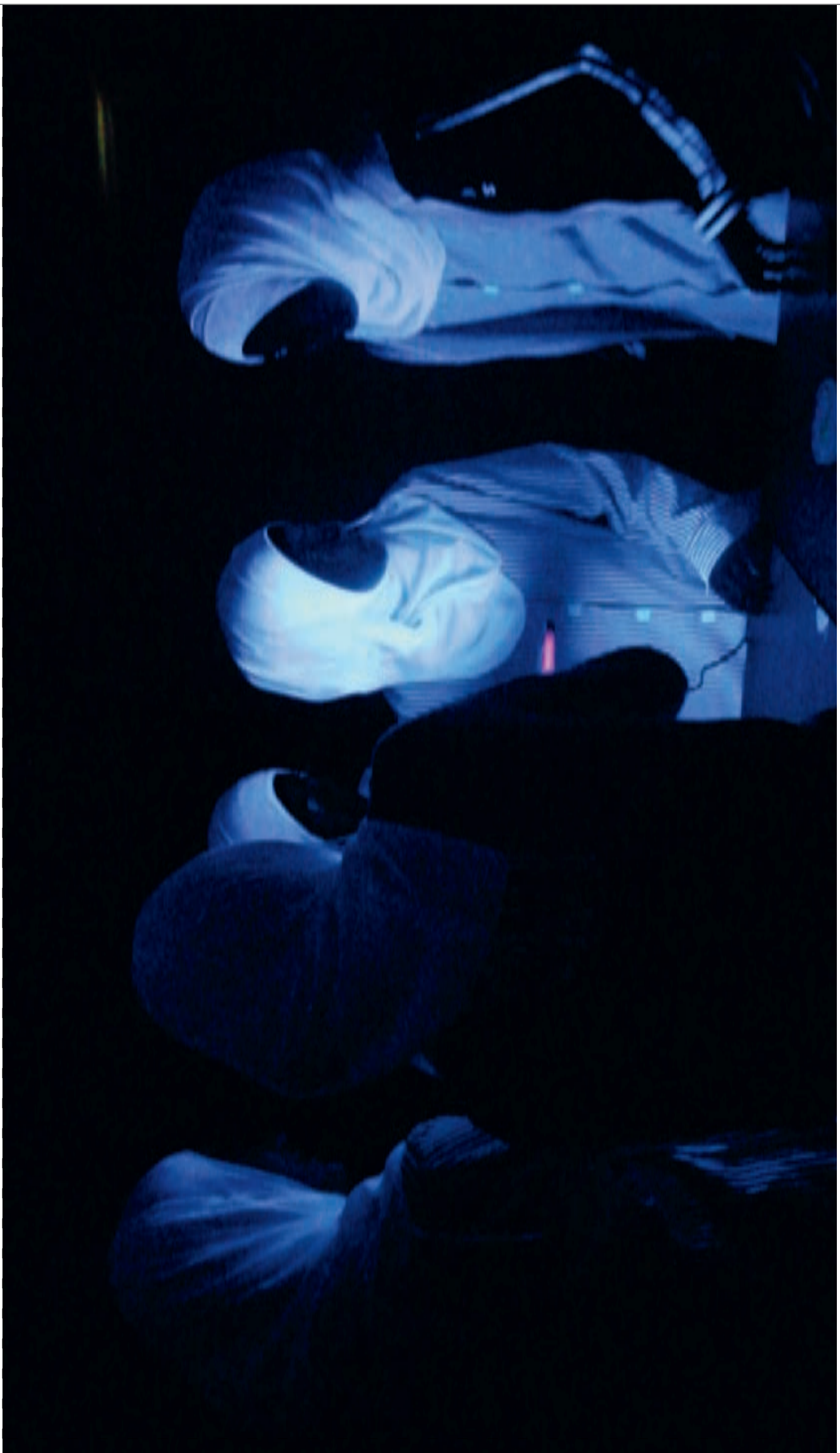


**TOBIAS ZIELONY**



















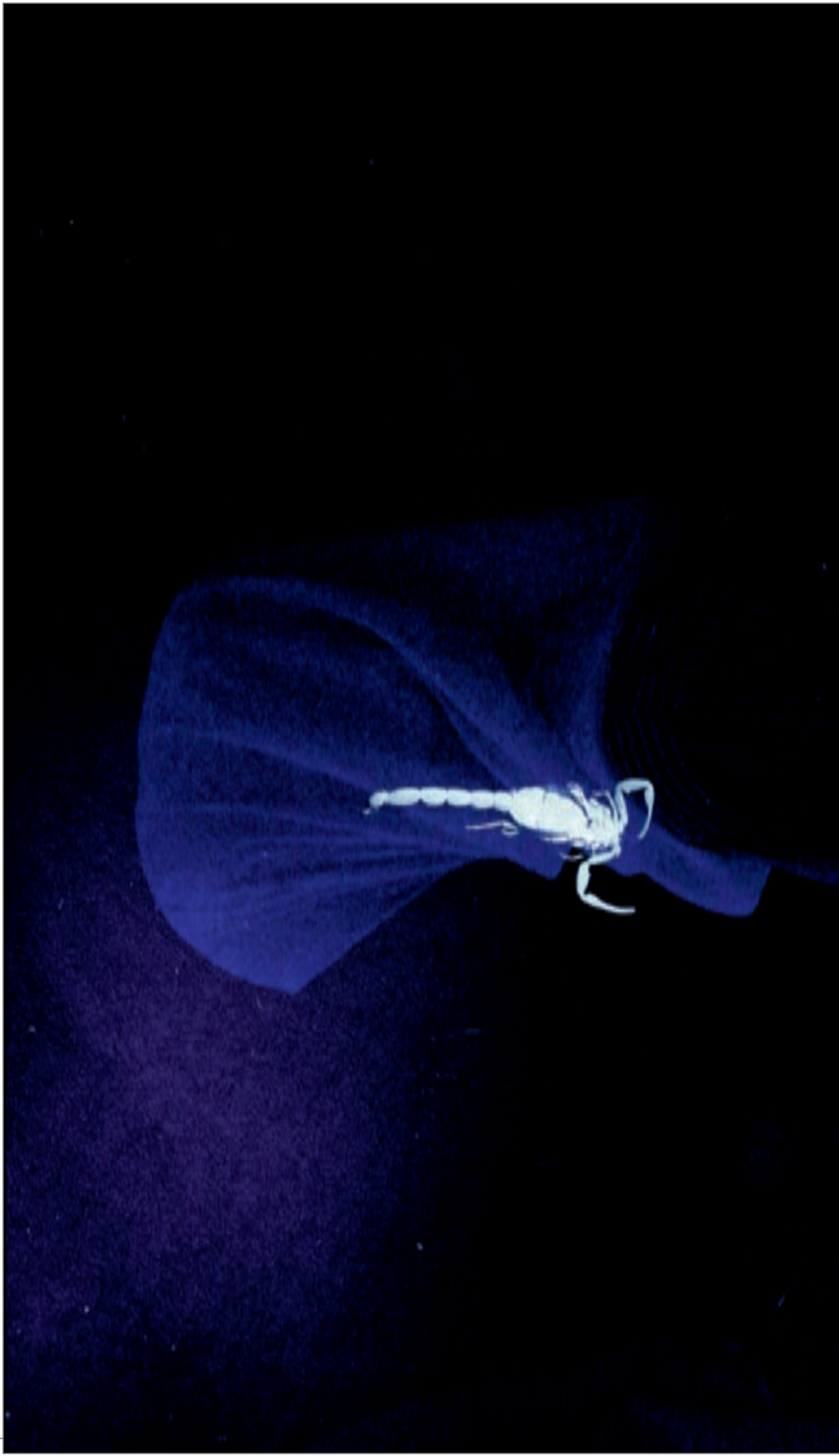










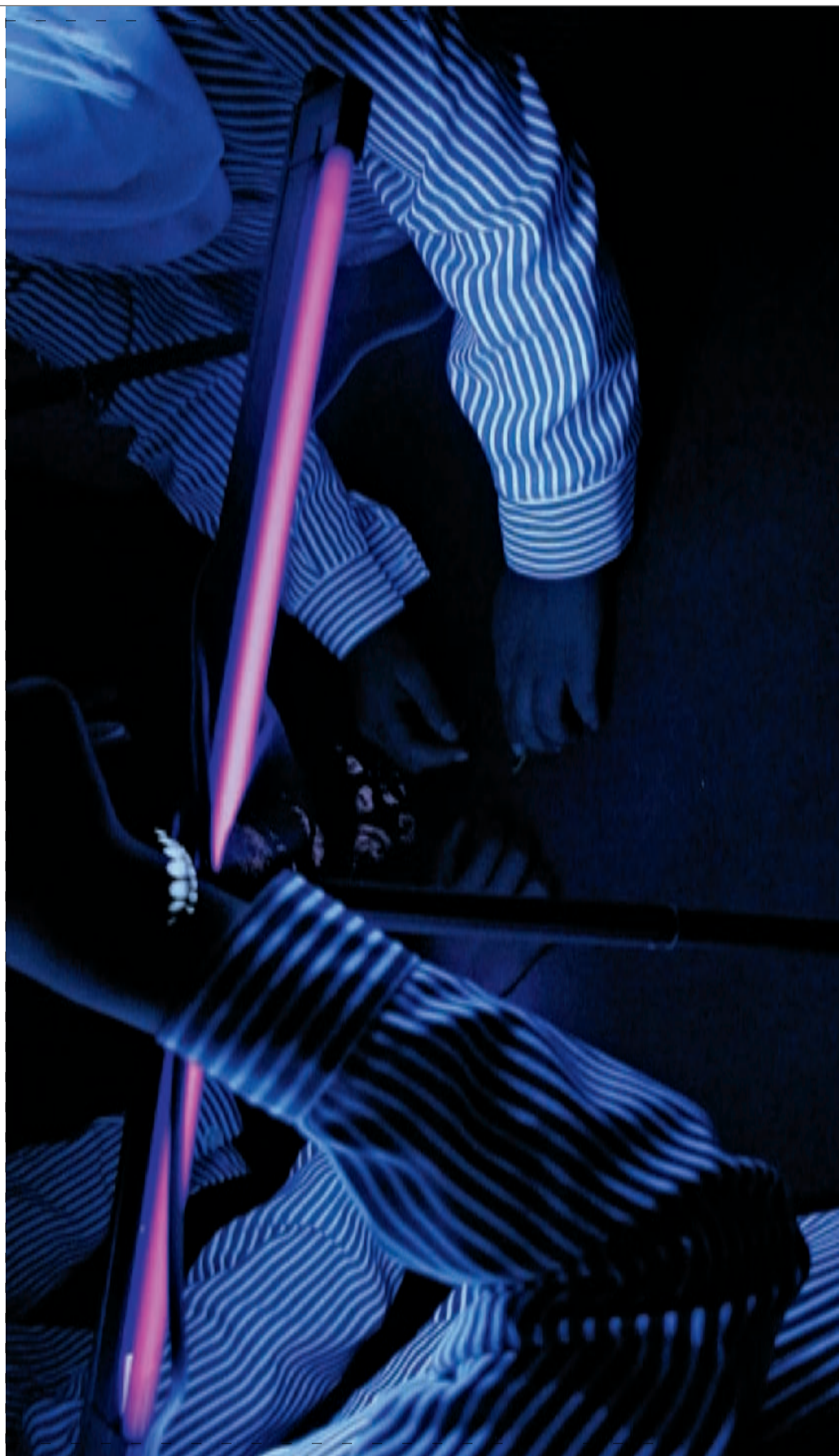
















**CHICKS ON SPEED**







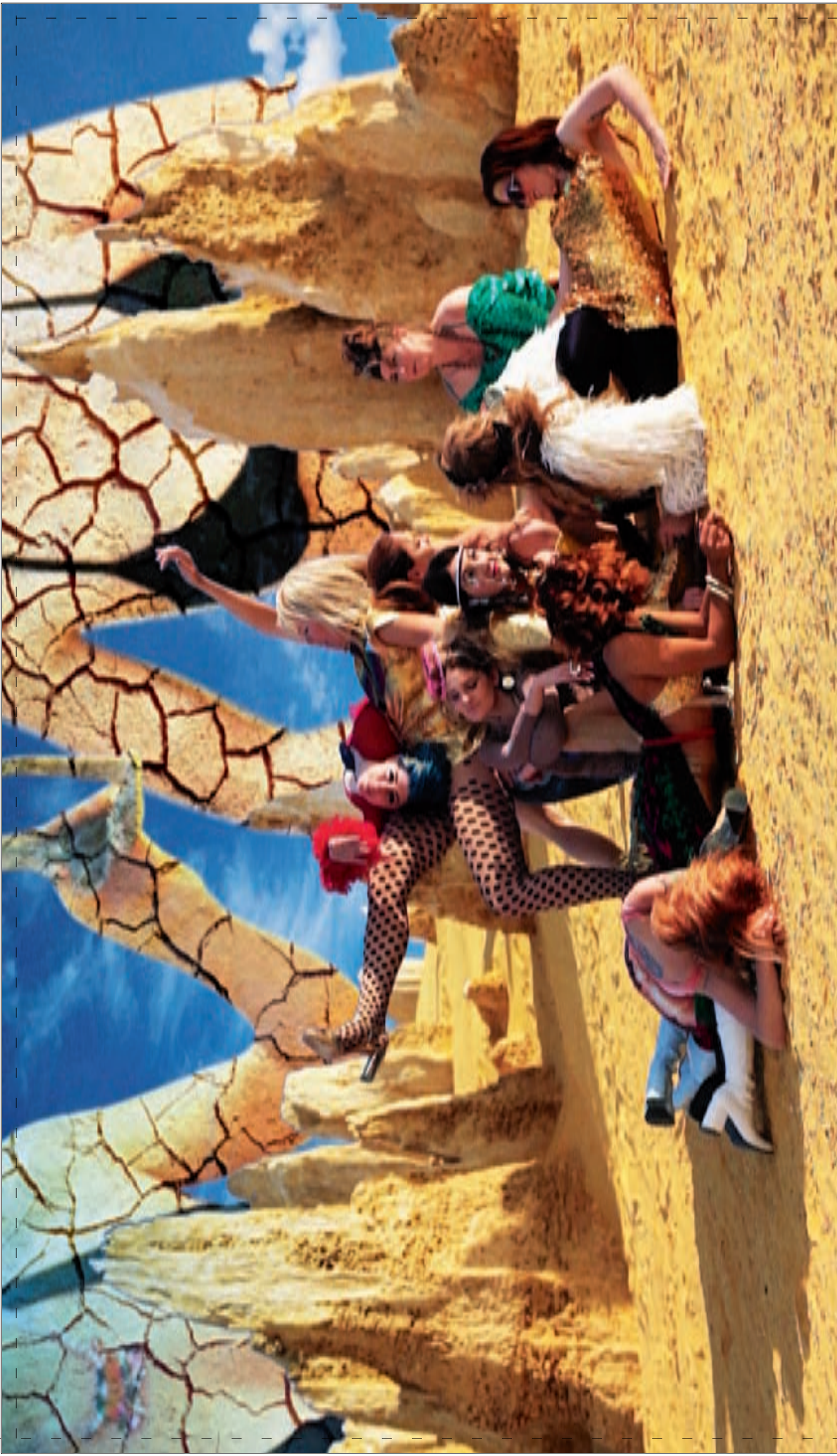










































**M+M**

















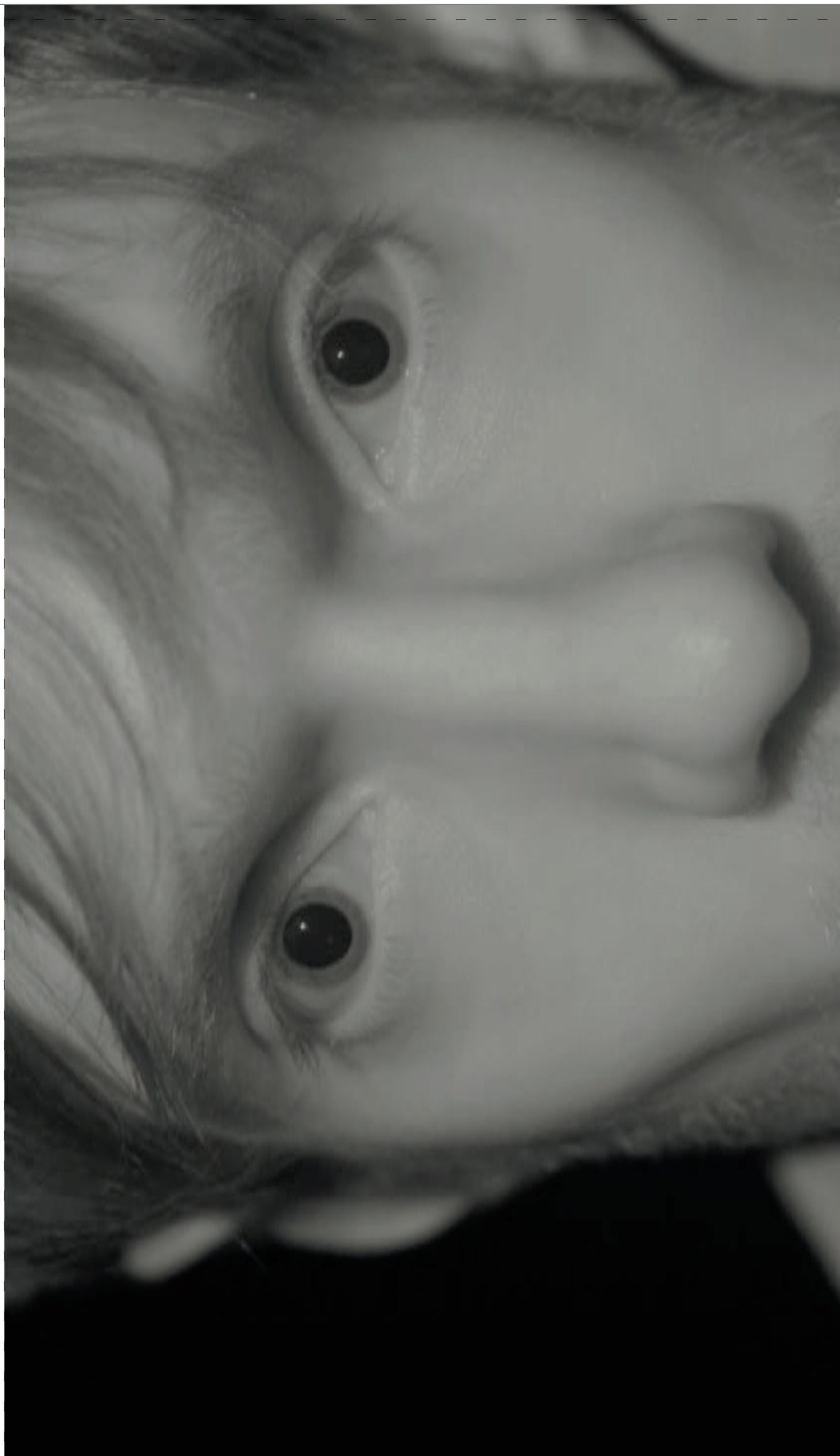












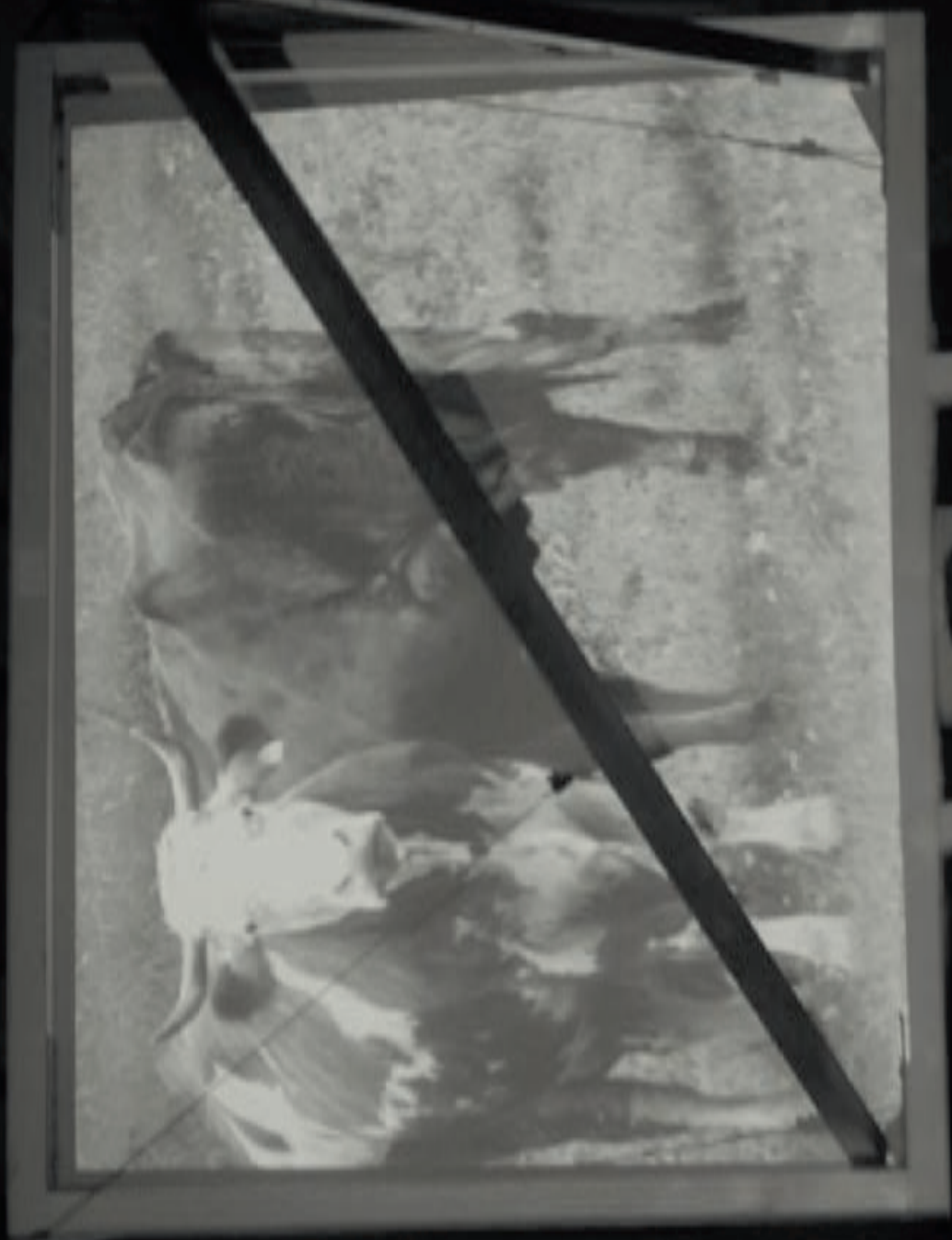




















**KEREN CYTTER**

















































**JULIAN ROSEFFELDT**

















































**JOHN BOCK**















































INHALT

DER STACHEL DES SKORPIONS, 2014  
Filmstills

|     |                              |
|-----|------------------------------|
| 3   | 1. Episode: TOBIAS ZIELONY   |
| 25  | 2. Episode: CHICKS ON SPEED  |
| 49  | 3. Episode: M+M              |
| 73  | 4. Episode: KEREN CYTTER     |
| 97  | 5. Episode: JULIAN ROSEFELDT |
| 121 | 6. Episode: JOHN BOCK        |

|     |                                                                                                      |
|-----|------------------------------------------------------------------------------------------------------|
|     | <b>M+M</b>                                                                                           |
| 147 | Brief an Ugo Gregoretti /<br>Interview Ugo Gregoretti – Tanja Lelgemann                              |
| 150 | Brief an Michel Houellebecq                                                                          |
| 151 | Brief an John Forbes Nash                                                                            |
| 152 | Brief an Peter Raue /<br>Antwortschreiben von Peter Raue                                             |
| 154 | Grußworte                                                                                            |
| 155 | Vorwort und Dank                                                                                     |
|     | <b>M+M</b>                                                                                           |
| 156 | Ein paar Stunden später<br>Konzeption und Umsetzung von<br><i>Der Stachel des Skorpions</i>          |
|     | <b>Jean-Henri Fabre</b>                                                                              |
| 162 | Der Languedokische Skorpion<br><i>Erinnerungen eines Insektenforschers</i> ,<br>1905, IXte Lieferung |
| 165 | <b>Luis Buñuel</b><br><i>L'Âge d'or</i> , 1930, Filmstills                                           |

|     |                                                                                                                                                        |
|-----|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
|     | <b>Ralf Beil</b>                                                                                                                                       |
| 178 | Respektieren Sie nicht die Gedanken<br>eines toten Autors: Machen Sie einen Film!<br>Ein Gespräch mit Luis Buñuel<br>über Musik, Moral und Martini Dry |
|     | <b>Michael Buhrs</b>                                                                                                                                   |
| 182 | Panzerknacker:<br>Das Phänomen Künstlerkollektive                                                                                                      |
|     | <b>Marcus Steinweg</b>                                                                                                                                 |
| 190 | Ontologisches Fieber                                                                                                                                   |
|     | <b>Ralf Beil</b>                                                                                                                                       |
| 196 | Der Stachel im Ohr<br>Spuren von Bild und Ton in Buñuels<br><i>L'Âge d'or</i> sowie in <i>Der Stachel des Skorpions</i>                                |
| 203 | Biografien und Credits                                                                                                                                 |
| 208 | Impressum und Fotonachweis                                                                                                                             |

DER STACHEL DES SKORPIONS, 2014  
Filmskripte

|     |                              |
|-----|------------------------------|
| 210 | 1. Episode: TOBIAS ZIELONY   |
| 212 | 2. Episode: CHICKS ON SPEED  |
| 218 | 3. Episode: M+M              |
| 222 | 4. Episode: KEREN CYTTER     |
| 234 | 5. Episode: JULIAN ROSEFELDT |
| 240 | 6. Episode: JOHN BOCK        |



Sehr geehrter Herr Gregoretti,

wir bereiten zurzeit eine filmische Ausstellung mit dem Titel *Der Stachel des Skorpions* vor, in der sechs Künstler beziehungsweise Künstlergruppen jeweils eine der sechs Episoden des Films *L'Âge d'or* von Luis Buñuel neu interpretieren.

Die Ausstellung ist also gewissermaßen selbst als Episodenfilm konzipiert.

Im Zuge der Vorbereitungen zu diesem Projekt ist uns aufgefallen, dass das Genre des Episodenfilms in den Sechzigerjahren einen außerordentlich hohen Stellenwert erlangt hatte. Sie selbst haben, neben anderen Regisseuren von internationalem Rang, wie Jean-Luc Godard, Pier Paolo Pasolini oder Roman Polanski, mit inzwischen legendären Projekten wie *Ro.Go.Pa.G.* (1963) oder *Die Frauen sind an allem schuld* (1964) dazu beigetragen.

Wir würden Ihnen deshalb gerne einige Fragen stellen:

Wie kam es zu dem besonderen Engagement für das Genre des Episodenfilms in dieser Zeit? Spielten bei der Entscheidung für eine Gemeinschaftsarbeit auch gesellschaftliche und politische Überlegungen eine Rolle?

Haben Sie sich, was die Strukturen, Inhalte und Intentionen des Gemeinschaftsprojekts anbelangt, etwa im Hinblick auf eine durchgängige Metaebene oder die Fokussierung auf bestimmte Themen wie Religion oder Konsumkritik, untereinander abgestimmt?

Welche gemeinsamen ästhetischen und gesellschaftlichen Erwartungen verbanden Regisseure und Produzenten mit diesem Genre? Könnte man sagen, dass Sie in der gemeinsamen künstlerischen Entwicklung eine Möglichkeit sahen, sich von den herrschenden Normen und Konventionen des Films zu befreien, um eine neue Filmsprache zu entwickeln?

Und schließlich: Wie reagierte das Publikum auf dieses Phänomen?

Wir würden uns freuen, wenn Sie uns die Möglichkeit gäben, Ihre Gedanken zum Episodenfilm in der Hochzeit des europäischen Autorenfilms in unsere Vorbereitungen einbeziehen zu dürfen.

Für Ihre Unterstützung danken wir Ihnen schon jetzt.

Mit freundlichen Grüßen

M+M

Liebe M+M,

ich danke Ihnen für Ihr Schreiben. Ihr Interesse für den Episodenfilm gab den Anstoß zu einem Gespräch zwischen mir und Tanja Lelgemann, das ich Ihnen im Folgenden wiedergebe. Mit freundlichen Grüßen und den besten Wünschen für Ihr Projekt,

Ugo Gregoretti

**TL: Wie kam es zu dem besonderen Engagement für das Genre des Episodenfilms?**

UG: Wenn ich sagen müsste, wie genau das Engagement für das Genre des Episodenfilms entstanden ist, wüsste ich es nicht. Ich weiß nicht, ob dies eine Entscheidung war, der ein bestimmtes Konzept zugrunde lag oder für die die Analogie zu anderen Ausdrucksformen, das heißt zum Theater, zur Malerei, zur Literatur den Anstoß gab. Man könnte sagen, der Episodenfilm ist so etwas wie ein »Quadriptychon«. Ich weiß nicht, ob der Begriff »Quadriptychon« existiert, jedenfalls ein Triptychon plus ein weiteres Bild, denn in der Regel sind es vier Episoden. Und auf diese Weise findet man einen Bezug zur Tradition der Malerei, zur Nomenklatur der Malerei. Als ich meinen Episodenfilm *Ro.Go.Pa.G., Il Pollo Ruspante* drehte, kam eines Tages [Alberto] Arbasino ins Büro des Produzenten und wurde gebeten, an einer Art filmischer Reflexionen zum Genre des Episodenfilms mitzuwirken, und ich erinnere mich, dass er diese Definition für die Analogie zwischen Lang-, Episoden- und Mittellangfilm einerseits und der Wandmalerei großer Fresken und der Staffeleimalerei auf der anderen Seite vorschlug. Folglich konnte man den Episodenfilm ebenfalls als komprimierte Bildersammlung definieren und nicht als in sich geschlossenes Fresko. Und wenn man wollte, ließen sich noch weitere Analogien finden.

**TL: Warum begann man ab Anfang der Sechzigerjahre Episodenfilme zu machen?**

UG: Ich glaube, die eigentlichen Gründe, die zur Entstehung des Episodenfilms führten, waren gar nicht so nobel. In gewisser Weise ging es gar nicht so sehr um die Suche nach Ausdrucksformen und nach einer Sprache, sondern der Produzent erhoffte sich durch die Erfindung eines weniger kostenintensiven Filmgenres, das mehr einspielte als der Durchschnitt, als die gängigen Filme, höhere Einnahmen. Und weshalb kostete er weniger und spielte mehr Geld ein? Weil die Schauspieler, selbst berühmte Schauspieler, nur für eine kurze Zeit engagiert werden mussten. So musste man weniger Geld für Honorare aufwenden, und das für den Film benötigte Budget verringerte sich im Vergleich zu anderen, zusammenhängenden Filmen. Außerdem konnte man so für weniger Geld viele hochkarätige Schauspieler engagieren, die ebenfalls an dieser Art Film interessiert waren. Hatten sie dadurch, dass das Engagement statt zehn oder zwölf nur drei bis vier Wochen dauerte, doch die Möglichkeit, mehr Engagements anzunehmen und mehr zu arbeiten.

**TL: Und wie stellte sich die Realisierung eines Episodenfilms aus der Perspektive der Regisseure dar?**

UG: Dem Regisseur boten sich zwei Möglichkeiten: der Episodenfilm, bei dem man einer von vier Autoren war, oder ein Episodenfilm mit einer beliebigen, vorher nicht festgelegten Anzahl an Episoden, die alle von ein und demselben Regisseur gedreht wurden. Dann war er – der Vergleich ist hier durchaus zutreffend – gewissermaßen ein Schriftsteller, der gleichzeitig einen Roman und Novellen schreibt. Gewiss, was ich da sage, ist banal, aber es ist auch genau richtig, will man das Phänomen des Episodenfilms und die anderen Ausdrucksformen, die er widerspiegelt, ein wenig schematisch einordnen. Bei meinem ersten Episodenfilm war ich Autor einer Episode.

**TL: Spielten bei der Entscheidung für eine Gemeinschaftsarbeit gesellschaftliche und politische Überlegungen eine Rolle?**

UG: Ich würde sagen, dass sich das Format des Episodenfilms, zumindest in Italien, nicht an ideologischen Ansprüchen oder den Erfordernissen einer inhaltlichen Geschlossenheit orientiert hat. Es ist vielmehr so, und hier möchte ich in der Zeit jetzt einmal weit vorgreifen: Der letzte italienische Episodenfilm, an dem ich mitgewirkt habe, wurde 2009 gedreht. Die Sache hat sich dann zwar etwas verzögert, aber der Anlass war die Wiederkehr eines bestimmten Ereignisses, nämlich des Erdbebens im Golf von Messina, das sich vor wenigen Jahren, genau gesagt 2008, zum hundertsten Mal jährte. Der Film heißt *Scossa* [Erdstoß]. Da die Filmkommission der Regionen Kalabrien und Sizilien und noch verschiedene andere Institutionen den Film in Auftrag gegeben hatten, war es ein monothematischer Film, er hatte also nur ein Thema, das jedoch von vier Autoren aus jeweils unterschiedlichen Perspektiven behandelt wurde. Da jeder von uns im Grunde nur die Möglichkeit hatte, eine kurze Geschichte zu erzählen, habe ich für meinen Beitrag etwas gemacht, das keinerlei Anklänge an einen Langfilm aufweisen konnte. Ist ein Langfilm doch entweder ein Dokumentarfilm oder ein Spielfilm, und einen Spielfilm über das Erdbeben zu machen, wäre etwas anderes gewesen. Ich habe versucht, eine journalistische Recherche sozusagen zu verfilmen, die seinerzeit ein italienischer Schriftsteller namens Giovanni Cena durchgeführt hat, der, als er von der Katastrophe erfuhr, gemeinsam mit seiner Lebensgefährtin, der renommierten italienischen Schriftstellerin Sibilla Aleramo, mit dem nächsten Zug nach Kalabrien fuhr, wo er zehn Tage blieb. Denn trotz des schrecklichen Unglücks, das die Stadt getroffen hatte, war Messina auch das Epizentrum des Interesses und der Information. Angeblich starben in nur fünf Minuten 100 000 Menschen. Diese Toten waren entweder ihren Verletzungen erlegen oder, weil man sie nicht aus den Trümmern befreien konnte, lebendig begraben worden. Es war der Versuch, ein dramatisches historisches Ereignis fotografisch, ikonografisch zu visualisieren, und zwar so, als habe man 1908 eine Fernsehreportage gemacht. Es war also eine Episode, die sich tatsächlich ereignet hatte und die von einigen meiner Kollegen neu erfunden wurde.

**TL: Aber bei deinem ersten Episodenfilm, *Ro.Go.Pa.G.*, von 1963, wer hat da das Thema ausgewählt? Habt ihr euch bezüglich der Strukturen, Inhalte und Intentionen des Gemeinschaftsprojektes abgesprochen oder habt ihr euch auf bestimmte Themen, etwa die Konsumkritik, konzentriert?**

UG: *Ro.Go.Pa.G.* entstand aus der Begegnung vierer Regisseure, die – in gewisser Weise auch zufällig – bei einem Filmproduzenten aufeinandertrafen. Dieser Produzent zählte damals lange Zeit zu den mutigsten, originellsten Unternehmern der Filmbranche und hat sich nicht unbeträchtliche Verdienste erworben. Sein größtes Verdienst war, würde ich sagen, in Pasolini den begnadeten Autorenfilmer erkannt zu haben. Pasolini hatte bereits an Drehbüchern mitgewirkt, er war bereits ein berühmter Romancier, Dichter und Essayist und hatte 1961 mit *Accattone* [Wer nie sein Brot mit Tränen aß] seinen ersten Film gemacht. Im gleichen Jahr hatte der Produzent Alfredo Bini, der Gründer der Produktionsfirma Arco Film, mit dem gleichen Team und denselben Technikern unmittelbar nacheinander zuerst Pasolinis und dann meinen ersten Film

herausgebracht. Und da unsere Filme, Pasolinis *Accattone* und mein *I Nuovi Angeli* [Die neuen Engel], beide sehr erfolgreich gelaufen waren, waren wir sein Aushängeschild, seine Aushängeschilder. Pasolini mit all dem Ruhm, den er sich bereits erworben hatte, und ich, ein Niemand, ein Grünschnabel, ein Nachrichtenredakteur beim Fernsehen, weshalb nur wenige mich und das, was ich für das Fernsehen machte, kannten. Deshalb erregte mein Debüt ein gewisses Aufsehen, und *I Nuovi Angeli* machten mich zu einem ausgewiesenen Filmregisseur. Alfredo Bini war also in gewisser Weise der Vater dieses Paares, die Wölfin, und wir waren die Zwillinge.

**TL: Hat der Produzent auch das Thema vorgeschlagen?**

UG: Er hatte die noch sehr vage Idee, wir sollten uns mit den neuen, zur damaligen Zeit in der italienischen Gesellschaft viel diskutierten Phänomenen auseinandersetzen, insbesondere mit dem Wirtschaftswunder, der Industrialisierung, der Landflucht, der Modernisierung, dem großen Schritt in die Moderne, den Italien zu dieser Zeit, in den Jahren des sogenannten Booms, gerade vollzog. Doch damit war Binis Ideenvorrat auch schon erschöpft. Die Schar seiner Regisseure wurde dagegen immer größer. Da waren Pasolini, ich, Rossellini, ein umtriebiger, neugieriger Mensch, der gerne neue Beziehungen knüpfte. Er hatte Bini über ich weiß nicht genau welche Umwege kennengelernt, und die beiden hatten ins Auge gefasst, irgendwann einmal einen Film zusammen zu machen. Aus dem Duo Pasolini-Gregoretti wurde ein Trio, und mit Rossellini kam, als sei er sein Schatten, auch Godard. Godard war damals geradezu der Dalai-Lama der rossellinischen Liturgie. Und dann bat Bini Rossellini, sich etwas einfallen zu lassen, und Rossellini kam auf den Gedanken, etwas über den Konsumismus und vor allem über die versteckten Verführer, die Manipulation der Wünsche, die Generierung überflüssiger Bedürfnisse durch eine mehr oder weniger unmerkliche Verführung zu machen. So wurde dieses Projekt geboren, doch außer mir hat sich keiner von uns vieren daran gehalten. Nicht einmal Rossellini, der angeblich eine andere Idee hatte. Von Pasolini ganz zu schweigen. Gilt *La Ricotta* [Anm. der Übers.: *La Ricotta* ist der Titel eines Segments des Films] doch als sein vielleicht bestes Werk. Den konformistischen Kreisen der italienischen Gesellschaft war Pasolini zur damaligen Zeit allerdings ein Dorn im Auge, und auch die Presse versuchte, ihm gesellschaftsschädigendes Verhalten vorzuwerfen. Bei einer Pressekonferenz gelang es mir – auch wenn ich mich damit auf Glatteis begab –, zu demonstrieren, dass dies nicht der Wahrheit entsprach und es deshalb, wenigstens zum Teil, nichts anderes war als eine bloße Verfälschung. Der Protagonist stirbt, weil er viel zu wenig und dann zu viel isst und dadurch seine Verdauung versagt, und das alles auf einmal. Es lag also ein Körnchen Wahrheit darin, doch dessen war sich vermutlich nicht einmal Pasolini bewusst.

**TL: Wie kam der Titel zustande?**

UG: Man nannte den Film *Ro.Go.Pa.G.*, weil man bis zum Schluss nicht wusste, welchen Titel man ihm geben sollte, und das auch deshalb, weil es in Wirklichkeit keine Verbindung zwischen den einzelnen Episoden gab. Und dann entdeckte Rossellini irgendwann beim Durchstöbern der Kartei des Buchhalters der Produktionsfirma, dass dieser nicht sehr fantasievolle Buchhalter die Akte, die einen an das Ministerium gerichteten Antrag auf Anerkennung enthielt, einfach mit den Anfangssilben der Autoren – *Ro.Go.Pa.G.* – beschriftet hatte. So ist *Ro.Go.Pa.G.* entstanden, und da Rossellini der Meinung war, dies sei ein wunderbarer Titel, ist es dabei geblieben.

**TL: Wie reagierte das Publikum auf das Phänomen des Episodenfilms?**

UG: Es gibt Episodenfilme, die außerordentlich erfolgreich waren. Das Publikum schätzte Episodenfilme, wenn sie gelungen waren, und sie kamen weniger gut an, wenn sie nur teilweise gelungen waren.

**TL: Welche gemeinsamen ästhetischen und gesellschaftlichen Erwartungen verbanden Regisseure und Produzenten mit diesem Genre? Könnte man sagen, dass ihr in der gemeinsamen künstlerischen Entwicklung eine Möglichkeit gesehen habt, euch von den herrschenden Normen und Konventionen des Films zu befreien, um eine neue Filmsprache zu entwickeln?**

UG: In einem gewissen Sinn war es eine Befreiung von den Konventionen. Meine Episode in *Ro.Go.Pa.G.* hätte nicht eineinhalb Stunden dauern können, selbst dreißig Minuten wären zu viel gewesen, denn es gibt Dinge, die sich gut für das kleine Format des Mittellangfilms eignen, nicht aber für den Langfilm. In dieser Hinsicht, im Hinblick auf die nennen wir es Konzision war die Episode so etwas wie ein miniaturisierter Film, und wir suchten nach einer Sprache, die der Dauer angemessen war, kürzeren, komprimierteren Episoden, das war gewissermaßen so etwas wie ein Film-Abstract. Das hieß jedoch nicht, dass wir uns allzu weit entfernten, es war so etwas wie die Minimierung der Modalitäten des Langfilms, aus der dann eine experimentelle Ausdrucksform resultieren konnte.

Lieber Michel Houellebecq,

nach längerer Zeit wenden wir uns wieder einmal voller grundsätzlicher Neugier mit einer Frage an Sie, die während der Vorbereitung zu dem Projekt *Der Stachel des Skorpions* aufkam.

Für diesen Ausstellungsparcours werden sechs unterschiedliche Künstler/-innen und Künstlergruppen Filminstallationen verwirklichen, die auf jeweils eine der sechs Sequenzen in Luis Buñuels Film *L'Âge d'or* Bezug nehmen. Es entsteht ein begehrter Filmkörper aus sechs Episoden.

Der spanische Regisseur stellte eine *Amour fou* in den Mittelpunkt seines surrealistischen Werks, das damals einen unglaublichen Skandal entfachte und kurz nach seiner Erstaufführung 1930 in Paris für fast ein halbes Jahrhundert verboten wurde.

Die instinktive Liebe bzw. die unmittelbar gelebte Sexualität wird in Buñuels Film durch die restriktive Gesellschaft, durch Familie, Staat und Kirche unmöglich gemacht. Dies steht in einem deutlichen Gegensatz zu dem Schicksal Ihrer Romanhelden, die heute in einer Zeit sexueller Befreiung leben und deren Liebe eben durch die – oft freudlose – Materialisier- und Konsumierbarkeit sexueller Befriedigung eingeht wie eine Primel. Auch Ihre Melange aus Sexualität und Bürgertum entfachte in Frankreich jedoch bemerkenswerte Skandale. Und so wie Buñuel nicht weniger als den Umbruch eines Zeitalters karikiert, heißt es wiederum bei Ihnen: »Können wir uns / Heute / Zum erstenmal / Das Ende der alten Ordnung vergegenwärtigen.« (*Elementarteilchen*)

Hier schließt sich unsere Frage an: Inwieweit spüren Sie eine Affinität zum Blick des spanischen Filmemachers und ehemaligen Studenten der Insektenkunde, wenn Sie in dem Ihnen eigenen Zynismus die Eigentümlichkeiten der heutigen Gesellschaft anhand individueller Begierden, sexueller Frustrationen und Vereinsamungen Ihrer Protagonisten ins Visier nehmen? Inwieweit hegen Sie Sympathie für Buñuels Blick mit seiner fast wissenschaftlich beobachtenden Distanz, der die Regungen und Windungen der Seelen wie Insekten in einem Terrarium verfolgt. Im Prolog zu Ihren *Elementarteilchen* sieht eine reinere, genetisch optimierte Spezies auf vergleichbare Weise aus einer zukünftigen Zeit auf uns heute hinab bzw. zurück, d. h. aus einer nicht nur räumlich, sondern sogar zeitlich distanzierten Perspektive. Schlummert hinter der fast resignativen Abgeklärtheit des Biologen Michel Djerzinski die Sehnsucht nach einer wahrhaftigen *Amour fou*, deren Verlust wie auch Existenz einem Kontrastmittel gleicht, mit dem unsere Gesellschaft in ihrer bürgerlichen Beschränktheit durchleuchtet werden kann? Führt die Gesellschaft dann am heftigsten aus ihrer Haut, wenn man sie von möglichst großer Distanz in ihrem Umgang mit Liebe observiert?

Wir würden uns sehr über eine Antwort von Ihnen freuen und verbleiben

mit besten Grüßen

Ihre

M+M

Sehr geehrter Herr John Forbes Nash,

Ihre Spieltheorie hat einen großen Einfluss auf die Sozial- und Wirtschaftswissenschaften sowie auf militärische und politische Strategien. In der Welt der Kunst ist die Spieltheorie bisher allerdings noch folgenlos geblieben.

Sie selbst sagen ja, dass sich das Nash-Equilibrium auf nichtkooperative Spiele mit rationalen Spielern, wie etwa Poker oder den Wettkampf zwischen Wirtschaftsunternehmen, bezieht. Die Kunstwelt steht vor dem Dilemma, sich einer deutlichen Einordnung als kooperatives oder nichtkooperatives Spiel zu entziehen. Ebenso kann die Rationalität der Spieler und eine eindeutige Zielsetzung des Spiels in Zweifel gezogen werden. Da den Spieltheorien jedoch nachgesagt wird, sie dienten dem besseren Verständnis von Konflikt und Kooperation, möchten wir uns gerne aus dem Bereich der Kunst mit der Bitte um Hinweise an Sie wenden.

Uns stellt sich zurzeit die Frage nach einem optimalen Kräftegleichgewicht in einer Spielanordnung, die zwischen individueller und kollektiver Kunstproduktion angesiedelt ist und in der alle Beteiligten gewinnen sollten. Gemeinsam mit fünf weiteren Künstler/-innen bzw. -gruppen entwickeln wir ein Filmprojekt, in dem jeder Beteiligte eine von sechs aufeinander folgenden Episoden zum Gesamtverlauf beiträgt. Die Kenntnis von dem Vorhaben der anderen ist bei den sechs Teilnehmern äußert eingeschränkt, auch wenn sich jeder von ihnen auf eine der sechs Episoden des Films *L'Âge d'or* von Luis Buñuel bezieht. Über das Weiterreichen von einzelnen, wenigen Motiven oder Objekten gibt es einen minimalen Austausch zwischen den sechs Mitstreitern. Das Vorgehen lässt sich daher mit dem Gesellschaftsspiel des »Cadavre Exquis« vergleichen, durch welches die Surrealisten versuchten, tradierte Kunstproduktion aufzulösen und in der Kombination von Zufälligem auf unbewusste Bilder zu stoßen. In der Definition von André Breton ist der »Cadavre Exquis« ein Spiel mit gefaltetem Papier, »in dem es darum geht, einen Satz oder eine Zeichnung durch mehrere Personen konstruieren zu lassen, ohne dass ein Mitspieler von der jeweils vorhergehenden Mitarbeit Kenntnis erlangen kann«. Das entspricht auch in etwa den Rahmenbedingungen für Ihre Spielanordnungen, die Sie ja wie folgt festlegen: »Die Spieler sind also auf sich gestellt. Jeder stellt sich vor, was die anderen machen, und am Ende kommt ein Gleichgewicht heraus.«

Wären aus Ihrer Sicht die mathematischen Gleichungen der Spieltheorie auch geeignet, um auf scheinbar komplexere, arbiträre und emotionalere Zusammenhänge wie die des beschriebenen künstlerischen Gemeinschaftsprojektes übertragen zu werden? Gibt es besondere Regeln, die man hierauf übertragen sollte? Kann man dann Ihr berühmtes Fallbeispiel von Mann und Frau, die sich – ohne sich telefonisch verabreden zu können – treffen wollen und unabhängig voneinander den wahrscheinlichsten Ort wählen müssen, auf die Kooperation mehrerer unterschiedlicher Individuen oder Künstler/-innen übertragen? Kann man folglich die optimale Kombination solcher Begegnungswilligen berechnen? Und kann man deren kollektive Äußerungen wiederum in ein Geflecht zu wirtschaftlichen und politischen Ereignissen setzen? Denn es ist sicher kein Zufall, dass *L'Âge d'or* 1930, im Jahr nach dem Ausbruch der Weltwirtschaftskrise, entstand und einen ungeheuren Skandal entfachte. Führt schließlich das Denken in dieser anmaßenden Logik zum Eintauchen in die ausgezeichnetste Irrationalität, die Sie ja auf besondere Weise erlebt haben – wie wir im Spielfilm *A Beautiful Mind* nacherleben durften.

Mit besten Grüßen

M+M

Sehr geehrter Herr Prof. Dr. Peter Raue,

Sie gelten in Deutschland als der Anwalt mit der größten Erfahrung in Rechtsangelegenheiten, welche die Presse- und Kunstfreiheit betreffen. Wir möchten Ihnen daher ausgehend von Luis Buñuels Film *L'Âge d'or* einige Fragen zum heutigen Umgang mit der Zensur stellen.

*L'Âge d'or* entfachte Ende 1930 einen heftigen Skandal. Nachdem der Film zunächst von der Kommission des französischen »Ministeriums für die Erziehung der Öffentlichkeit und der Schönen Künste« zugelassen wurde, kam es bereits bei einer der ersten Aufführungen zu tumultartigen Szenen: Patriotische Gruppierungen verwüsteten das Kino »Studio 28«, starteten in der Presse eine Hetzkampagne und zeigten den Film bei der Polizei an. Die Surrealisten selbst gossen auf ihre Art zusätzlich Öl ins Feuer – mit eigenen Veröffentlichungen und physischer Gegenwehr. Die Aufführungen von *L'Âge d'or* wurden untersagt, die Filmrollen eingezogen und der Film blieb über 50 Jahre offiziell verboten.

Die Gründe für den Skandal waren mannigfaltig. Sie reichten vom Vorwurf der Majestätsbeleidigung – ein kleinwüchsiger bärtiger Würdenträger mit riesiger Gattin erschien wie die Karikatur des damaligen italienischen Königs Viktor Emanuel III. (»Re tappo«) – bis hin zur Blasphemie. Die Aggression gegen den Film wurde aber auch ausgelöst durch dessen beunruhigende, nicht einschätzbare Mischung aus konkreten Angriffen auf die Pfeiler der Gesellschaft und einer erotisch aufgeladenen Bildsprache, die tief aus dem Unterbewussten zu entspringen schien.

Offensichtlich zielten die Surrealisten bewusst auf diese allgemeine Verunsicherung und fühlten sich von der öffentlichen Aufregung, dem Aufführungsverbot und der Konfiszierung der Filmkopien in ihrer revolutionären Intention bestätigt. Vor diesem Hintergrund fällt uns wieder André Bretons abgründige Traurigkeit ein, als er 1955 zu Buñuel sagte: »Es gibt keine Skandale mehr ...«

Nichtsdestotrotz wurde 1970 auch die deutsche Aufführung von *L'Âge d'or* im Münchner Kunstverein wiederum nach dem ersten Abend vom Bayerischen Kultusministerium untersagt. Wie aber war das möglich? Immerhin lag das französische Verbot aus der Vorkriegszeit schon damals 40 Jahre zurück. Hätte in Deutschland nicht laut Artikel 5 des Grundgesetzes die Freiheit der Kunst geltend gemacht werden können?! Oder dominiert in solchen Verbots-Fällen die Befürchtung, dass der öffentliche Frieden bedroht sei und man daher den § 166 des Strafgesetzbuches zur Anwendung bringen müsse, der die Beschimpfungen von Bekenntnissen, Religionsgesellschaften und Weltanschauungsvereinigungen unter Strafe stellt?

Um diesen Konflikten heute aus dem Weg zu gehen, empfahl vor kurzem eine namhafte Kunstkritikerin der Süddeutschen Zeitung, Kuratoren sollten auf ihre provokativen Künstler achtgeben, damit deren Werk sie nicht vor Gericht brächte. Zudem bräuchte kontroverse Kunst – gerade in der Öffentlichkeit – eine umsichtige Moderation. Es scheint, dass Künstler/-innen, die Unruhe stiften, in einer Zeit verbriefter künstlerischer Freiheit gleichzeitig ihre Mündigkeit an Vermittler bzw. Betreuer abtreten – ausgerechnet auf dem Terrain, das für Buñuels surrealistische Erfahrung fundamental war: »Dass ich in mir einen heftigen Konflikt entdeckte zwischen den Prinzipien einer allgemeinen Moral und meiner persönlichen, die meinem Instinkt und meiner eigenen Erfahrung entspringt. ... Und ich glaube, dieser Konflikt ist für jedes Leben unerlässlich.«

Sehen Sie, Herr Prof. Raue, in letzter Zeit, in der private, staatliche und religiöse Empfindlichkeiten wieder zunehmen und provokative Aussagen in einem globalen Rahmen wahrgenommen werden, eine Häufung von Einschränkungen, Verboten und Skandalen? Können Sie die Themenbereiche skizzieren, gegen die unsere Gesellschaft augenblicklich vor Gericht am aggressivsten prozessiert? Könnte es sein, dass ein Film wie *L'Âge d'or* erneut verboten wird – und, wenn ja, aus welchen stichhaltigen, juristischen Gründen?

Wir sind sehr auf Ihre Einschätzungen gespannt und verbleiben

mit freundlichen Grüßen

M+M

Liebe M+M,

Sie betreten mit Ihrer Frage ein weites Feld. Die Geschichte der Kunstsandale (und -verbote) ist unendlich alt, und jede Skandalgeschichte aus der Vergangenheit, die man heute aufischt, löst das Kopfschütteln aus. Dass Georg Grosz wegen seines *Christus mit Gasmasken* sich vor Gericht verantworten musste, dass Schnitzlers *Reigen* ihm den Vorwurf (und am Ende den Freispruch) der Pornografie in Berlin einbrachte und Meeses Hitlergruß in einer Theateraufführung einen durchgeknallten Staatsanwalt zur Anklage gegen diesen Künstler veranlasst hat, dass sich Lars von Triers beklemmendes Werk *Nymphomaniac* selbst in Dänemark dem Zugriff der Polizei nur durch eine gekürzte Fassung entziehen konnte, belegt, wie schwer sich Gerichte und Behörden mit der klaren Erkenntnis der Väter unserer Verfassung (es waren kaum Mütter dabei!) tun, wonach in Artikel 5 Abs. 3 GG formuliert ist: »Die Kunst ist frei«. Während (ausgenommen nur Artikel 1 Abs. 1 GG, der die Menschenwürde garantiert) alle anderen Grundrechte mit Schranken versehen sind (»im Rahmen der Gesetze«, »findet seine Schranke im Schutze der Jugend ...«) ist die Kunst schrankenfrei formuliert. Das bedeutet – und daran gibt es rechtlich keinen Zweifel – dass nur dann der Kunst Schranken gesetzt sind, wenn die Kunst wesentliche, das menschliche Zusammenleben tragende Grundsätze (Menschenwürde, die Ehre des anderen) verletzt.

Dieser kurzgefasste Vorspruch führt auch schnell zu einer Antwort: Ich halte es für ausgeschlossen, dass heute noch eine Staatsanwaltschaft es wagen würde, *L'Âge d'or* zu verbieten. Naturgemäß ist der Film heute noch ein Skandal, aber er ist gepanzert mit den Segnungen der Kunstfreiheit und unangreifbar.

Ich sehe heute die Kunstfreiheit viel mehr durch den Shitstorm des Internets, durch vorgegebene Empörungswellen gefährdet als durch staatliche Eingriffe. Die dänischen Karikaturen zum islamistischen Verhalten, die weltweit gespielte Empörung gegen einen »Vollpfosten«, der in einer als Aktion bezeichneten Maßnahme den Koran irgendwo in der Nähe von Florida verbrannt hat, die Edathy-Affäre, die zur Folge hat, dass die BILD-Zeitung diskutiert, ob es zulässig ist, in einem Rathaus Ölbilder auszustellen, wenn auf einem der Ölbilder ein nackter vierjähriger Knabe gezeigt wird, weil dies zu pädophilen Handlungen führen könnte, ist die eigentliche Gefahr, ist der eigentliche Angriff auf die Kunstfreiheit.

Ich weiß nicht, von welcher namhaften Kunstkritikerin der Süddeutschen Zeitung Sie sprechen, die offensichtlich den Kuratoren empfiehlt, bevor sie die Arbeit anfangen, eine Schere im Kopf einzubauen, um die armen provokativen Künstler davor zu schützen, dass »deren Werke nicht vor Gericht« gebracht werden würden. Ich jedenfalls finde – in meiner Gedächtniskrabbeltüte wühlend – keinen Fall, der ein Gericht in den letzten 20 Jahren dazu veranlasst hat, ein Kunstwerk zu verbieten.

Ihre Frage, ob ich eine »Häufung von Einschränkungen, Verboten und Skandalen im Bereich der Kunst« sehe, muss ich doch eigentlich eher mit einem Nein beantworten. Staatliche Einschränkungen – und vor denen insbesondere schützt Artikel 5 Abs. GG – scheinen mir nicht signifikant zu existieren. Eine sich wild gebärdende pöbelhafte Internetgemeinschaft ist heute der gefährlichere Gegner für Kunst und Kunstfreiheit als die Richter und die Staatsanwälte.

Mit besten Grüßen

Peter Raue

## GRUSSWORTE

Am Beginn menschlicher Zivilisation steht ein Skorpion. Zumindest aus ägyptischer Sicht: Skorpion I. hieß im 4. vorchristlichen Jahrtausend einer der ersten Pharaonen; er schuf Bewässerungsanlagen und führte die Schrift ein. Tausende Jahre später steht das Spinnentier erneut im Zentrum einer Urszene – diesmal beherrscht es die Anfangssequenz des Films *L'Âge d'or* (Das goldene Zeitalter), mit dem Luis Buñuel, Salvador Dalí, Max Ernst und andere Surrealisten den Beginn des künstlerischen Films begründeten.

Wir sehen skelettierte Bischöfe, einen Gewitterhimmel im Spiegel, wir sehen ein Fenster im ersten Stock, aus dem nacheinander ein brennender Baum, ein Geistlicher im Ornat, ein Pflug und eine Giraffe gestürzt werden: Alle diese Szenen tragen unverkennbar die Handschrift der surrealistischen Meister. Ihre Werke haben sich durch vieltausendfache Wiederholung im kollektiven Kulturgedächtnis eingenistet und zu immer neuen imaginären Konstellationen gruppiert. Es ist mehr als folgerichtig, dass aus diesem Film – der von Beginn an zwischen Kino und Kunst oszillierte – nun eine »richtige« Ausstellung geworden ist. Für die Surrealisten war der Film ein revolutionäres Gesamtkunstwerk, mit dem sie die Unterscheidungen zwischen »Hoch-« und »Massenkultur«, zwischen politisch engagierter Kunst und bürgerlicher *L'art pour l'art* einebneten. Heute, vor dem Hintergrund der sich durch Digitalisierung und Globalisierung rasant verändernden Produktions- und Rezeptionsbedingungen, stellen sich diese Fragen nach dem Verhältnis von Kunst und Kino erneut mit Nachdruck.

Die Kulturstiftung des Bundes dankt den Kuratoren, dem Künstlerduo M+M, die für die Gestaltung dieser Ausstellung weitere Künstlerinnen und Künstler einluden, um sich mit *L'Âge d'or* aus heutiger Sicht zu befassen. Unser Dank gilt zudem dem Museum Villa Stuck München unter Leitung von Direktor Michael Buhrs sowie dem Institut Mathildenhöhe Darmstadt unter Leitung von Direktor Ralf Beil. Buñuels beißender Spott gegen Kirche, Bürgertum, Staat und Armee brachte dem Film *L'Âge d'or* über ein halbes Jahrhundert der Zensur ein. Noch 1970 wurde eine Aufführung im Münchner Kunstverein per Dekret verboten. Etwas weniger einschneidend mögen gerne offizielle Reaktionen auf diese Ausstellung ausfallen, aber nicht weniger weitreichend – so hoffen wir – ist ihr Erfolg in der Kunst.

Hortensia Völckers, Vorstand/Künstlerische Direktorin  
Alexander Farenholtz, Vorstand/Verwaltungsdirektor  
Kulturstiftung des Bundes, Halle an der Saale

Nach der großen Schau *Gesamtkunstwerk Expressionismus* arbeiten das Deutsche Filminstitut und die Mathildenhöhe Darmstadt erneut in einem gemeinsamen Projekt zusammen: Zwei multimedial angelegte Ausstellungsvorhaben in Darmstadt und Frankfurt bilden gemeinsam den *Surrealismus-Sommer 2014*. Luis Buñuels verrätselter, episodischer Film *L'Âge d'or* ist dabei nicht nur der inhaltliche Ausgangspunkt, sondern auch der strukturelle Leitstern für die Ausstellung auf der Mathildenhöhe Darmstadt. Zeitgenössische Künstler setzen sich darin kapitelweise mit Buñuels Filmklassiker auseinander und befragen damit den filmischen Surrealismus auf seine Bedeutung für das zeitgenössische (Film-)Kunstschaffen hin. Gemeinsam mit der Ausstellung in Frankfurt, in der die internationale Genese des filmischen Surrealismus in den Fokus gerückt wird, entsteht so ein Gesamtbild dieser bedeutenden Strömung der europäischen Kunst.

Bereits im Rahmen der Schwerpunktthemen *Phänomen Expressionismus* und *Impuls Romantik* hatte der Kulturfonds Frankfurt RheinMain zahlreiche Kooperationen angeregt. Die vorliegende Zusammenarbeit, deren eine Hälfte dieser Katalog dokumentiert, betrachtet der Fonds mit besonderem Wohlwollen, denn sie ist aus sich heraus motiviert: Der filmische Surrealismus lässt sich kunst- und institutionsübergreifend besser lebendig machen. Filmmuseum und Mathildenhöhe holen gemeinsam die Anfänge des Surrealismus in den Zwanziger- und Dreißigerjahren ins Rhein-Main-Gebiet und zeigen dabei in Darmstadt, wie er zeitgenössisch werden kann.

Ohne Zweifel wird die – auch von der Kulturstiftung des Bundes geförderte – Gesamtschau überregionale Strahlkraft entfalten und damit zum Profil der Region nachhaltig beitragen. Das Institut Mathildenhöhe und das Deutsche Filminstitut zeigen mit Unterstützung des Kulturfonds einmal mehr, dass sie zu den bedeutenden Ausstellungshäusern nicht nur der Region gehören. Durch die Zusammenarbeit der Mathildenhöhe Darmstadt mit der Villa Stuck in München ist zudem eine nationale Vernetzung gegeben, die nach Ende der Ausstellung in Darmstadt weitere Partner einbinden wird. Auf dem Freigelände der Mathildenhöhe wurden dafür eigens Präsentationsräume inszeniert – das Publikum darf gespannt sein!

Helmut G. Müller, Geschäftsführer  
Kulturfonds Frankfurt RheinMain

Abbildung oben:  
*Le monde aux temps des Surréalistes*,  
1929, Illustration der Zeitschrift  
*Variétés*, hg. von André Breton

## VORWORT UND DANK



Vor 85 Jahren erschien in der belgischen Kulturzeitschrift *Variétés* eine Landkarte mit dem programmatischen Titel *Die Welt zur Zeit der Surrealisten*. Die Karte ist Ausdruck der politischen und ästhetischen Vorstellungen der Gruppe um André Breton. Der eurozentrische Blick rückt in den Hintergrund, stattdessen dominieren gemeinhin übersehene Randzonen die Szene. Die Mitte füllt gänzlich der Pazifische Ozean aus, die USA fehlen ganz, ebenso wie Frankreich, während das von den Surrealisten geschätzte Deutschland weiterhin existieren darf, Russland und China sind die dominierenden Großmächte auf der surrealistischen Weltkarte. Nicht zum ersten Mal stellen die Surrealisten mit dieser Karte die Welt auf den Kopf. Und nicht zum letzten Mal, wenngleich die umstürzlerische Fantasie der Gruppe selten so eindeutig formuliert wurde wie hier.

Der Blick, den sechs zeitgenössische Künstlerinnen und Künstler bzw. Künstlerduos in ihren Arbeiten auf unsere Welt werfen, ist aus ganz anderen Gründen radikal. Es sind die großen Themen Leben und Tod, Liebe und Gewalt, Sexualität und Moral, die uns in sechs filmischen Mikrokosmen präsentiert werden, zeitlos und schonungslos zeitgenössisch zugleich.

Die surrealistische Weltkarte ist 85 Jahre später zu einer Karte menschlicher Aggregatzustände geworden, die wir von Ramallah über Australien und Texas bis in die auf absurde Weise ortlose Fetischkammer des Marquis de Sade erwandern können. Unser herzlicher Dank gilt den Künstlerinnen und Künstlern, die mit großer Begeisterung und von Beginn an das Projekt getragen haben. Dies sind, in der Reihenfolge ihrer filmischen Ausstellungsbeiträge: Tobias Zielony, Chicks on Speed, M+M, Keren Cytter, Julian Rosefeldt und John Bock. Es war ein besonderes Experiment, das kann wohl im Namen aller Beteiligten behauptet werden, und doch eines, das wir nicht missen möchten – spätestens seit dem ersten gemeinsamen Wochenende in Barcelona im Spätsommer 2012.

Die Initiative für das Projekt kam von Marc Weis und Martin De Mattia, dem Münchner Künstlerduo M+M. Unser großer Dank gilt beiden für die freundschaftliche und hoch professionelle Zusammenarbeit, die dieses Projekt in besonderem Maße auszeichnet.

Den Teams der beiden Häuser in München und Darmstadt sei an dieser Stelle ebenfalls ein herzlicher Dank ausgesprochen, denn sie waren es, die das komplexe Installationsschema von M+M in die Tat umgesetzt haben, unter ganz verschiedenen Voraussetzungen an beiden Orten, und doch in gleich hoher und überzeugender Qualität.

1930 war es das Ehepaar de Noailles, das den Film *L'Âge d'or* von Salvador Dalí und Luis Buñuel finanzierte, den Dreh- und

Angelpunkt des Künstlerprojekts *Der Stachel des Skorpions*. Es freut uns außerordentlich, dass im Falle dieser Ausstellung ebenfalls eine großzügige Förderung die Produktion von neuen Arbeiten der beteiligten Künstlerinnen und Künstler ermöglichte. Nun aber nicht aus privater Hand, sondern bereitgestellt durch die Kulturstiftung des Bundes. Wir danken an dieser Stelle den beiden Vorständen der Stiftung, Hortensia Völckers, der Künstlerischen Direktorin, und Alexander Farenholtz, dem Verwaltungsdirektor, für die großartige Unterstützung. »Mit den Mitteln des Rückverweises auf eine Ikone des Surrealismus heutige gesellschaftsdynamische Entwicklungen fokussiert neu bewerten«, so haben es M+M genannt. Dieses Potential war schlüssig, auch für die Kulturstiftung des Bundes, und hat dazu geführt, dass mit dem Museum Villa Stuck und dem Institut Mathildenhöhe Darmstadt zwei national agierende kommunale Einrichtungen die Produktion der sechs Künstlerfilme anstoßen konnten.

Über eine Kooperation unter dem Titel *Surrealismus-Sommer 2014* zwischen dem Institut Mathildenhöhe Darmstadt und dem Deutschen Filmmuseum Frankfurt ist auch der Kulturfonds Frankfurt RheinMain mit einer großzügigen Förderung in das Projekt eingestiegen. Unser Dank gilt hier dem Geschäftsführer des Kulturfonds, Dr. Helmut Müller, sowie der Kuratorin und stellvertretenden Geschäftsführerin, Dr. Julia Cloot, die das Vorhaben, verbunden mit einer weiteren Ausstellung im Deutschen Filmmuseum in Frankfurt, ebenfalls mit großer Begeisterung unterstützt haben.

Die vorliegende Publikation war von Beginn an Teil der konzeptionellen Überlegungen. Die Herausforderung, die filmischen Arbeiten der Künstlerinnen und Künstler »lesbar« zu machen, stand im Vordergrund, ohne dabei den Anspruch aufzugeben, die Ausstellung von Texten begleiten zu lassen, die eine intellektuelle Brücke schlagen zwischen *L'Âge d'or* und dem *Stachel des Skorpions*. Wir bedanken uns bei Ugo Gregoretti, M+M, Peter Raue und Marcus Steinweg für ihre Mitwirkung, hoffen mit einiger Gewissheit, dass sich Jean-Henri Fabre neben Luis Buñuel wohl fühlt, und danken insbesondere den Künstlerinnen und Künstlern für ihr Vertrauen und die Möglichkeit, ihre erhellenden Manuskripte zu den Filmarbeiten im Buch abzudrucken.

Von der ersten Stunde an wurde die Publikation unterstützt durch Cristina Steingraber vom Hatje Cantz Verlag, wofür wir uns herzlich bedanken. Die Redaktion des Buches lag bei M+M und den beiden beteiligten Häusern, für das Lektorat zuständig waren Stefanie Adam und Sarah Trenker. Unser herzlicher Dank gilt Barbara Holle, Bram Opstelten, Martine Passelaigue, Nikolaus G. Schneider und John Tittensor für die wunderbaren Übersetzungen der Texte. Das Layout des Buches gestaltete das Berliner Büro Heimann und Schwantes. Unser Dank gilt dort Hendrik Schwantes, Michael Heimann und Haig Walta für die konsequente grafische Umsetzung dieser komplexen Thematik, die beinahe vergessen lässt, dass es sich um Filmkunst handelt.

Chapeau, Monsieur Buñuel, *cheers to all*, insbesondere den Künstlerinnen und Künstlern dieses starken Stachels, wir erheben das unvermeidliche Martini-Glas auf Euer Wohl!

Ralf Beil, *Direktor, Institut Mathildenhöhe Darmstadt*  
Michael Buhrs, *Direktor, Museum Villa Stuck München*



Oben: Barcelona, September 2012  
Unten: Kinostühle, Salach,  
Landkreis Göppingen, März 2013

M+M

# EIN PAAR STUNDEN SPÄTER

Konzeption und Umsetzung von *Der Stachel des Skorpions*

Als wir *L'Âge d'or* von Luis Buñuel zu Beginn unseres Studiums sahen, war sein 50-jähriges Aufführungsverbot erst ein paar Jahre zuvor aufgehoben worden. Plötzlich schien 1930 ganz nah. Der Film breitete erneut seine unerhörte Widersprüchlichkeit aus, die bitteren Ernst und Komik, Sexualität und Gesellschaftssatire, individuell-eigensinnigen und surrealistisch-kollektiven Ausdruck, Liebe und Zerstörungswut, Dokumentarisches und Somnambules auf ein Territorium zusammentreibt. Ein 60-minütiger explosiver Cocktail, der gleich nach der Uraufführung zu einem Skandal und zur Verwüstung des »Studios 28« durch rechtsradikale Gruppierungen führte – und eben zu seinem Verbot.

*L'Âge d'or* ignoriert die sauberen Trennungen zwischen konzeptueller, figurativer, abstrakter, politischer, symbolischer und narrativer Kunst, die sich damals bereits zu etablieren begannen und innerhalb derer die akademischen Künstler heute üblicherweise ihre Nischen suchen. Das Werk fordert die Ausweitung der künstlerischen Kampfzone.

Die inhaltliche Stoßrichtung, aber auch die neu erprobten Arbeitsstrategien des Films faszinierten uns auf Anhieb und schienen verblüffend aktuell. *L'Âge d'or* fährt einen Angriff auf gesellschaftlich-moralische Verkrustungen in Staat, Religion und Familie mit radikalen, teils skandalträchtigen Mitteln – unter besonderer Berücksichtigung eines durch die Imagination erweiterten Wirklichkeitsbegriffs. Dabei öffnet das Werk das Potenzial des gerade entstandenen Mediums Tonfilm für die Kunst – in offener Opposition zum kommerziellen Kino.<sup>1</sup> Eine Erweiterung oder Sprengung von Gesellschafts-, Gattungs- und Wahrnehmungsgrenzen kennzeichnet auch heute wieder wesentliche Positionen der Kunst. Wir begannen, über eine künstlerische Auseinandersetzung mit *L'Âge d'or* nachzudenken.

Der »Zustand von Euphorie, Enthusiasmus und Zerstörungsrorsch«, den Buñuel beim Drehen dieses Films empfand, wurde auch getragen von der pulsierenden Resonanz in der Gruppe der Surrealisten, in die der spanische Regisseur soeben aufgenommen worden war. Eine Flut an neuen Eindrücken, Themen und kombinatorischen Mitteln floss so in Buñuels Konzeption ein. Die eigentümliche Mischung aus Struktur und Freiheit, die *L'Âge d'or* ausmacht, fand sicherlich ihre Rezeptur in einem kreativen Gesellschaftsspiel der Surrealisten: dem *Cadavre Exquis*. Dabei handelt es sich um ein »Spiel mit gefaltetem Papier, in dem es darum geht, einen Satz oder eine Zeichnung durch mehrere Personen konstruieren zu lassen, ohne dass ein Mitspieler von der jeweils vorhergehenden Mitarbeit Kenntnis erlangen kann«.<sup>2</sup>

Ein gezeichneter *Cadavre Exquis* besteht meist aus verschiedenen aufeinander aufbauenden Körpergliedern, die sich zu einer grotesken Gestalt verbinden.<sup>3</sup> Buñuel selbst hat implizit auf ein solches Konstruktionsprinzip für *L'Âge d'or* in der Eingangssequenz hingewiesen. In diesem dokumentarisch anmutenden Einstieg über Skorpione werden die sechs Glieder des Skorpionsschwanzes ausführlich beschrieben und besonders das letzte Glied betont, der giftige Stachel (»l'humeur venimeuse«). Diese Gliederung entspricht exakt dem sechsteiligen Aufbau seines Films mit dem giftig-humervollen Schluss der De-Sade-Szene. Allerdings hat *L'Âge d'or* im Vergleich zu einem *Cadavre Exquis* keine multiple Autorenschaft, auch wenn die Sequenzen durch ihre unterschiedlichen inhaltlichen sowie stilistischen Merkmale dies beinahe suggerieren.

Die Idee einer kollektiven Erzählung nach dem Muster eines *Cadavre Exquis* gab die Initialzündung für das Projekt *Der Stachel des Skorpions* und führte in ihrer logischen Konsequenz

1 Vgl. auch Henry Miller: »I want to repeat: *L'Âge d'or* is the only film I know of which reveals the possibilities of the cinema!«, Miller, Henry, »The Golden Age«, in: Talbot, Daniel, Film. An anthology, Berkeley u. a. 1966, S. 383.

2 André Breton, »Dictionnaire abrégé du surréalisme. Paris 1938«, in: Breton, André, Œuvre complètes II, Paris 1992, S. 787–865, hier S. 796.

3 Vgl. »Dans leur volonté préexistante de composition en personnage, les dessins obéissant à la technique du *Cadavre exquis* ont, par définition, pour effet de porter l'anthropomorphisme à son comble et d'accentuer

prodigieusement la vie de relation qui unit le monde extérieur et le monde intérieur.« Breton, André, Le surréalisme et la peinture, Paris 1965, S. 290. Deutsche Übersetzung in: Waldberg, Patrick, Der Surrealismus, Köln 1981 (erstmalig 1965), S. 88: »Die der Technik des *Cadavre exquis* gehorchenden Zeichnungen haben – durch ihre im vornherein vorhandene Neigung zur Konstruktion von Figuren – per se die Tendenz, den Anthropomorphismus auf die Spitze zu treiben und aufs Wunderbarste die lebendigen Bezüge zwischen äußerer und innerer Welt zu verstärken.«

zum Prinzip einer gemeinschaftlichen Auseinandersetzung mit *L'Âge d'or*: Sechs eigens entwickelte, miteinander verwobene Filmepisoden unterschiedlicher Künstlerinnen und Künstler sollten die verschiedenartigen, jeweils wahlverwandten Episoden von Buñuels Film reflektieren. Das Arbeitsprinzip stellten wir uns zum einen wie einen Palimpsest vor, das heißt wie eine Überschreibung, Transkription oder Weiterführung der filmischen Vorlage aus heutiger Sicht. Auf der anderen Seite wollten wir den spielerischen und kollektiven Charakter in der Form eines filmischen Cadavre Exquis weiter radikalisisieren.

Das zentrale Kriterium für die Auswahl der Beteiligten lag in der Affinität der künstlerischen Position zu der jeweiligen für sie bestimmten Filmszene. Entsprechend den sechs Episoden in *L'Âge d'or* konnten bzw. mussten die künstlerischen Eigenschaften der sechs Positionen voneinander differieren. Aber ebenso grundlegend für das kollektive Projekt war eine gewisse produktive Stimmung der Beteiligten untereinander.

Tobias Zielony, dessen Fotografien subtil zwischen Dokumentation und subjektiver Einbeziehung changieren, luden wir ein, sich mit der dokumentarisch anmutenden, doppelbödigen Skorpionszene des Filmanfangs auseinanderzusetzen. Die australisch-amerikanische Musik- und Künstlergruppe Chicks on Speed sollte ihre Version heutiger Gruppenselbstdarstellung als Pendant zu der retardierten Banditenszene mit Max Ernst als surrealistischem Bandenchef entwickeln. Wir selbst interessierten uns vor allem für die Trennung und das Abführen der Liebenden bzw. Störenden während der Gründung Roms durch die etablierte Gesellschaft als ein Kernmotiv der dritten Episode. In den Arbeiten der israelischen Videokünstlerin Keren Cytter sahen wir eine Wahlverwandtschaft zu dem harschen Wechsel von Alltags-, Erotik- und Gewaltmotiven, wie er bei Buñuels hochherrschaftlichem Empfang zu Tage tritt. Daran anknüpfend baten wir den Berliner Künstler Julian Rosefeldt, auf die befremdlich missglückte Wiedervereinigung des Liebespaares und den Eifersuchtsanfall des verlassenen Helden zu reagieren. Den Schluss, also quasi den Giftstachel, sollte John Bock mit seiner Variante von Buñuels Groteske zu den *120 Tagen von Sodom* bilden.

Bevor es aber so weit kommen konnte, mussten die – auch finanziellen! – Rahmenbedingungen für dieses Vorhaben geschaffen werden. Buñuel hatte seine ersten beiden Filme mit unorthodoxen, sehr persönlichen Lösungen realisiert: *Un chien andalou* finanzierte seine Mutter. *L'Âge d'or* produzierte das adelige Mäzenatenpaar Marie-Laure und Charles de Noailles. Diese und ähnliche Quellen schieden für uns naturgemäß aus. Mit dem Institut Mathildenhöhe Darmstadt und der Villa Stuck in München fanden sich zwei Museen, welche die Realisierung von *Der Stachel des Skorpions* kompromisslos unterstützten. Beide historischen Ausstellungshäuser entstanden außerdem um die Jahrhundertwende und bildeten so einen vorzüglichen Bezugsrahmen für das Projekt, untergräbt *L'Âge d'or* (Das goldene Zeitalter) doch zum Teil bewusst den schönen Schein der Belle Époque. Schlussendlich schlossen die Kulturstiftung des Bundes und der Kulturfonds Frankfurt RheinMain mit Projektförderungen die Finanzierungslücke. Ironie der Geschichte: Die Auseinandersetzung mit einem die öffentliche Ordnung attackierenden, über

Jahrzehnte verbotenen Film wurde nun – nach über 80 Jahren – durch das gemeinsame Engagement von öffentlichen Institutionen ermöglicht!

Wir, das heißt die Künstlerinnen und Künstler sowie die beiden Gastgeber bzw. Museumsdirektoren, trafen uns zunächst alle für ein paar Tage in Barcelona, in unmittelbarer Nähe zu den ehemaligen spanischen Drehorten, um uns dort gemeinsam mit Buñuels Film auseinanderzusetzen, die Felsenlandschaft bei Cadaqués zu erforschen und natürlich um besagte produktive Atmosphäre zu begünstigen.<sup>4</sup> Alex Murray-Leslie von den Chicks on Speed, die zurzeit in Barcelona lebt, öffnete uns die Türen der Nacht.

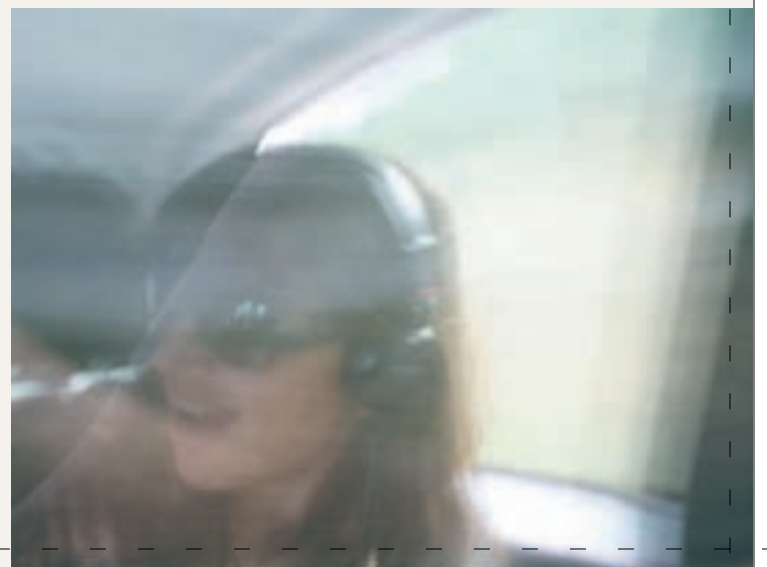
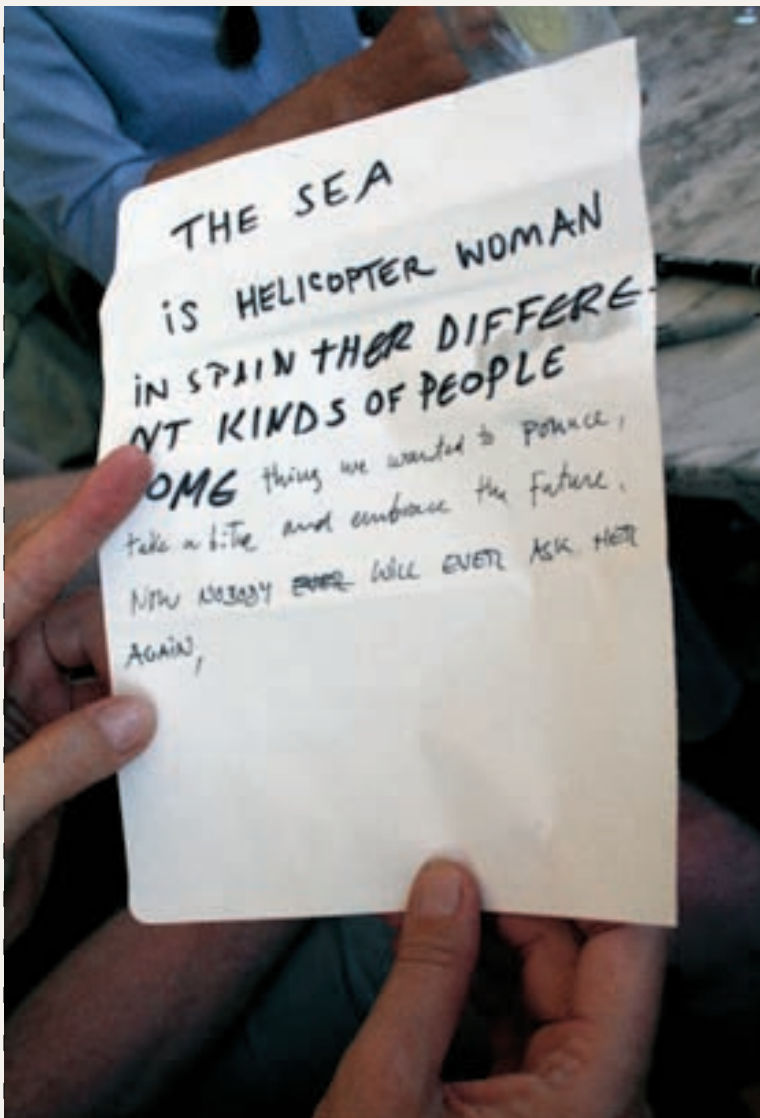
Mit den gemeinsamen Eindrücken im Gepäck sowie dem Wissen, wer der Episoden-Nachbar ist und auf welche jeweilige Sequenz aus *L'Âge d'or* die Beteiligten Bezug nehmen, trennten sich zunächst unsere Wege wieder. Blickt man auf das Reisepensum der einzelnen Beteiligten, scheint es fast wie ein Wunder, dass unser Barcelona-Treffen zustande kam. Über Telefonate, E-Mails und sporadische Begegnungen blieben wir im Folgenden auf Tuchfühlung miteinander. So wurden im Laufe der Zeit fetischartige Motive von einer Episode zur anderen weitergereicht: goldene Stiefel, römische Wölfin, Gewehre, Diskokugel, Priester, Schnee ... Auch sprachen wir Zwischentitel als Nahtstellen zwischen den kontrastierenden Episoden ab. Die sechs Filme wurden schließlich unabhängig voneinander an den unterschiedlichsten Orten produziert, zum Teil tausende Kilometer voneinander entfernt.

Tobias Zielony drehte die Eröffnungsszene in Palästina. Mit ihrer Referenz zu den dokumentarischen, fast wissenschaftlichen Aufnahmen der Skorpione in *L'Âge d'or* bildet sie den stillen Auftakt der Episodenreihe. In einem fensterlosen Raum hantieren verschiedene junge Frauen konzentriert und ruhig an einem von Schwarzlicht beleuchteten Tisch. Ihre Gesichter sind dunkel, Kopftücher und Kleider leuchten. Schrittweise erkennt man, dass sich auf dem Tisch Skorpione befinden. Einige sind tot, andere bewegen sich. Einen Skorpion schieben die Frauen mit ihren Händen Millimeter für Millimeter weiter. Schließlich sieht man das Tier, wie es sich – durch Stop-Motion-Technik animiert – über das Bild des Raumes bewegt. Die zurückhaltend beobachtete Eingangsssequenz entpuppt sich als Making-of eines Animationsfilms. Sie verschweigt das Set, die weibliche Filmcrew und den Skorpion zu einem eindringlichen, beinahe psychedelischen Motiv und sensibilisiert gleichzeitig den Betrachter für die Bedingungen filmischer Illusion.

Die Illusion tritt in der zweiten Episode ins flirrende Licht der Wüste Australiens, der ehemaligen britischen Gefängnis-kolonie. Für ihre Outlaw-Sequenz, in Anlehnung an die Banditenszene mit Max Ernst, fanden die Chicks on Speed hier das traumhaft anmutende Landschaftspendant zu Cadaqués. Doch nicht genug damit, zersetzt und teilt sich dieses flirrend-farbige Panorama und wird demonstrativ über digitale Manipulationen mit schwebenden Accessoires, goldklotzenden Frauen oder Gigantinnen aus rissiger Erde überlagert. Der Surrealismus Dalís mit seinen Auswirkungen auf MTV und Werbewahnsinn wird evoziert und gleichzeitig ironisch dekonstruiert: »dream parts / this is film / is this surreal enough? / this lived experience«.<sup>5</sup> Eine Girl Gang streift in futuristischen Kostümen durch die unendliche Landschaft

4 Nur John Bock hatte im letzten Moment absagen müssen.

5 Chicks on Speed in *Der Stachel des Skorpions*, 3. Episode (Golden Gang).



Oben: Barcelona, September 2012  
Mitte: Cadavre Exquis, Barcelona, September 2012  
Unten: Keren Cytter in Barcelona, September 2012

und stößt dabei auf Aborigines und ein Känguru, das Noam Chomsky paraphrasiert. Leitmotive sind Landnahme und Neo-Kolonialismus, verbunden mit einer linkischen Suche nach Gold. Nach einem bizarren Kampf der Wörter und Körper triumphiert ein breitbeinig dastehender magisch wirkender Eingeborener über die beiden goldgekleideten Chicks, die in einen Krater stürzen: »What are you gold chicks doing in my gold mine? HEY, get away! You can't touch this, get away ...!«

In der dritten Episode ist es tiefste Nacht. Schauplatz: vielleicht Rom, ein alter Garten. Ein versteckt liegendes Pärchen wird von zwei kräftigen bärtigen Gestalten (Polizisten in Zivil? Sittenwächter?) aufgegriffen, auseinandergerissen und von denselben Männern jeweils einzeln abgeführt. Ihre Schritte, Blicke und Gesten laufen parallel und verschränken sich. Auch in Buñuels Film wird das Liebespaar bei der Stadtgründung gefasst und weggeschleppt. Immer wieder versucht die Obrigkeit, ihre Autorität gegen die *Amour fou* durchzusetzen. Wir verfolgen ein ähnliches Motiv in unserem Beitrag, der mit Infrarotkameras an verschiedenen nächtlichen Orten, unter anderem im Garten der Villa Stuck gedreht wurde. Bewegungsmomente und Eindrücke erinnern an aktuelle Fälle von Festgenommenen und Abgeführten: Demonstranten, Femen, Lindsay Lohan, Zumwinkel, Pussy Riot, Zschäpe oder Chodorkowski. Ständig werden Menschen medienwirksam abgeführt, aber nur kurz, vor der Kamera, von einem Ort zum nächsten verfrachtet, zum Beispiel in ein Fahrzeug. In dieser Episode des *Stachels des Skorpions* wird ständig abgeführt. Damit muss man sich arrangieren. Abgeführt-Werden ist der Zustand. Bei dem Weg durch die leeren dunklen Straßen der Stadt stimmen Mann und Frau eine Litanei an, die nicht Heilige, sondern unterschiedliche profane Zeitgenossen anruft: »... Kluger Nash, denke für uns. Kluge Luxemburg, sterbe für uns. Genialer Carlson, denke für uns. Kluger Oshima, quäle für uns. Schöner Cobain, sterbe für uns. Kluge Butler, denke für uns ...«

Im Beitrag von Keren Cytter bricht zum ersten Mal rohe Brutalität in die Szenerie ein. Alltag und Gewalt bilden eine Allianz in den grell ausgeleuchteten Bildern der vierten Episode. Die *Amour fou* der beiden Protagonisten in *L'Âge d'or* ist spätestens hier verloren: eine gut besuchte Bar namens »Rose Garden«, irgendwo in den USA, vermutlich Texas. (Wieder) ein Pärchen betritt den Raum, Plattitüden werden ausgetauscht, ein scheinbar ruhiger Feierabend beginnt. Doch schnell entspinnen sich unheilvolle Dialoge, ein Mann flirtet mit der Barkeeperin, flüstert ihr später über das Münztelefon in der Bar und nur wenige Meter von ihr entfernt stehend, Worte der Begierde und der Lust zu. Gespräche und Handlungen werden immer stärker zu einer explosiven unentrinnbaren Stimmung verdichtet. Waffen werden gezogen, Eifersüchteleien schlagen in Streit um, eine Frau stirbt durch die Waffe ihres Liebhabers in den Armen eines Fremden, der entgeistert und fassungslos den leblosen Körper in seinen Armen hält. Am Ende stirbt ein Kind, wie in Buñuels Film, sinnlos hinterrücks erschossen vom eigenen Vater.

Julian Rosefeldt knüpft traumwandlerisch in Schwarz-Weiß an Cyters farbenfrohes Motiv vom Tod (des Jungen) im Vorgarten an, indem er seinen Helden aus dem Fenster stürzen lässt. Er bezieht sich dabei explizit auf den Schluss

der vorletzten Episode Buñuels. Dort wirft die männliche Hauptfigur, getrieben von Eifersucht, eine disparate Reihe von Gegenständen, Tieren und Personen aus dem Fenster. Bei Rosefeldts Variation springt der Held gleich hinterher, stirbt, um jedoch nach wenigen Sekunden aufzu(er)stehen und post mortem in voller Verwunderung durch das merkwürdige großstädtischen Treiben der 1920er-Jahre zu ziehen. Julian Rosefeldt: »Dort findet er eine Welt der sexuellen Freizügigkeit wieder, die Modot in *L'Âge d'or* stellvertretend für Buñuel einforderte. [...] Die Szene wurde weitgehend im Sinne der von den Surrealisten gerne praktizierten *Écriture Automatique* verfasst.« Am tatsächlichen Schluss der Episode kommt es zu einer grandios entfesselten Kamerafahrt, die aus dem Hintertürchen des Nachtclubs »Deep Gold« herausführt, dort den filmischen Illusionismus anhand von Catering, Technik-LKW, Kostümbildnerin und Kulissenarchitektur entlarvt, sich über die Häuser emporschwingt, um dann auf der historischen Straßenseite wieder hinabzutauchen, auf ein Schaufenster zu, hinter dem sich eine düstere Miniaturburg im Schnee abzeichnet. Der Ort, in dem sich die nächste Sequenz abspielen soll ...

Hier, zu guter Letzt, befindet man sich unmittelbar in der Welt des Marquis de Sade oder vielmehr in der drastischen Vorstellung, die John Bock uns von dessen Lebensendorgie gewährt. Bock dringt in das Innere des Schlosses Selligny ein, das in Buñuels Film nur von außen zu sehen war. Darin findet er den alten Marquis de Sade selbst, offensichtlich immer noch lüstern und altersgeil auf dem Sterbebett. Bereits die knappe Schlusszene von *L'Âge d'or* war den *120 Tagen von Sodom* des Marquis gewidmet. In einer langen Texttafel beschwor sie die frevelhaften Taten herauf, die sich in dem Schloss abgespielt hatten. Die Untaten wurden nur kurz benannt und damit der aufgeregten Fantasie der Zuschauer überlassen. Extreme Gewalt, sexuelle Perversion, blasphemische Handlungen wurden bei Buñuel hinter Mauern verborgen und zugleich in all ihrer Unvorstellbarkeit suggeriert. Diese impliziten Vorstellungen werden bei Bock ausgesprochen explizit. Statt auf die vier handelnden »Ungeheuer« der *120 Tage* trifft man in *Härchen mit Momsen dran* jedoch auf einen behandelten, bettlägerigen, infantilen Patienten, umgeben von seltsamen Instrumenten und Prothesen. Dieser Altadlige verspürt immerhin noch genügend sadistisch-atheistischen Drang, um aus der verkoteten Ruhestätte zu einer durchaus souveränen Hure zu steigen, deren wundersame Nachgeburt sich später als John Bock selbst entpuppt, oder dem clownesken Priester blasphemische Phrasen aufzuhalsen. Über seine Umdeutung sagt Bock: »Mein Film befasst sich mit der Handlung im Inneren des Schlosses, die kurz von Jesus<sup>6</sup> angedeutet wird. Ich filme überwiegend in meinem Atelier. Es werden verschiedene Bühnen und Sets aufgebaut, in denen Puppen und Schauspieler agieren.«

Das radikale Prinzip der Lust, das dem Surrealisten Buñuel als ein Synonym für die individuelle Freiheit und als Antipode der Gesellschaft galt und in der Figur de Sades eine ultimative Personifikation erfuhr, hat bei Bock einen fauligen Geschmack angenommen. Ähnlich wie der tote Skorpion in Tobias Zielonys Auftaktszene bereits nur durch die Animation seine Kreise zog, werden die triebhaft angriffs-lustigen,

6 Damit ist Blangis, einer der vier grausamen Initiatoren der Orgie von Sodom gemeint, der bei Buñuel in der Gestalt Christi auftritt.

wenngleich oft wie in Trance handelnden Helden Buñuels nun im *Stachel des Skorpions* überwältigt, abgeführt, traumatisiert, selbstgemordet und eben behandelt.

Ein bizarres Gebilde, ein sechsteiliger narrativer Skorpionschwanz, ein- und ausgefaltet in der Dimension Zeit, ist in diesem gemeinschaftlichen Reigen entstanden, mit einem Wechselspiel aus Reduktion und Überbordendem der Farben und Motive. Ein kollektives Projekt, kein unisoner Slogan im Chor, sondern ein vielschichtiger Vexierspiegel unserer Zeit. Die widersprüchlichen Keimzellen der Buñuel'schen Vorlage führten im Binnenkörper des Stachels zu vielfältigen Auswüchsen, zu einer Magie des Minimums (Zielony), zu einer humorvoll übersteigerten Affirmation massen- bzw. popkultureller Phänomene des Neoliberalismus (Chicks), zum schwebenden Dilemma der Identitäten und ihrer vermeintlichen Freiheit (M+M), zum Schock der Gewalt und ihrer Verdrängung (Cytter), zur Verblüffung über die seltsamen Blüten bürgerlicher Gesellschaft (Rosefeldt) und zu dem Schauspiel eiternder Instinkte und dem Nachkommen eines Furunkels (Bock).

Der Besucher der Ausstellung erforscht einen Parcours, der sich wie ein fragmentiertes Kino mit sechs Leinwänden über die offenen dunklen Ausstellungsräume ausbreitet. Er kann zwischendurch auf alten Kinossesseln Platz nehmen, die auf breit ansteigenden Podesten vor den sechs Screens verteilt sind, um sich zeitlos in die einzelnen geloopten Filmbeiträge zu vertiefen. So durchstreift er nach eigenem Belieben die Folge der sechs Episoden und unternimmt eine virtuelle Reise zu den über vier Kontinente ausgebreiteten und teils krisengeschüttelten, teils bizarr-natürlichen oder vollkommen artifiziellen Schauplätzen. Es knirscht und funkt an den Übergängen dieses filmischen Cadavre Exquis. Und doch entwickelt der *Stachel des Skorpions* eine – für uns selbst verwunderliche – sich steigernde Gesamtdramaturgie, die still und prägnant beginnt, versponnen und hypnotisch weitergeführt wird, dann immer stärker in den Sog von Sex und Gewalt gerät, um notgedrungen in einer neuen, abgrundtiefen Groteske zu enden.



Luis Buñuel, *L'Âge d'or*, 1930, Filmstills

Jean-Henri Fabre

# DER LANGUEDOKISCHE SKORPION

Auszüge aus *Erinnerungen eines Insektenforschers*,  
1905, IXte Lieferung

## DIE BLEIBE Kapitel 17

Es ist dies ein wortkarger Zeitgenosse, ein so unwillkommener Gast mit derart geheimnisvollen Sitten, dass über seine Geschichte, von anatomischen Gegebenheiten abgesehen, so gut wie nichts bekannt ist. Das Skalpell der Meister hat uns seine organische Struktur offenbart, doch, soweit ich weiß, ist kein Beobachter darauf verfallen, ihn mit einem gewissen Nachdruck zu seinen intimen Gepflogenheiten zu befragen. Im ausgeweideten Zustand, in Alkohol eingelegt, ist er uns durchaus vertraut, aber was sein instinktgesteuertes Handeln betrifft, weiß man fast nichts über ihn. Doch keines unter den segmentierten Tieren verdient so sehr die Details einer Biografie wie er. Zu allen Zeiten hat er die populäre Vorstellungskraft beflügelt, ja er ist sogar zu einem Zeichen des Tierkreislaufs geworden. Die Furcht hat die Götter hervorgerufen, sagte Lukrez. Vergöttlicht durch den Schrecken, wird der Skorpion am Himmel durch eine Sternengruppe und im Almanach durch das Symbol des Monats Oktober verherrlicht. Versuchen wir, ihn zum Reden zu bringen.

[...]

Der gewöhnliche Schwarze Skorpion (*Scorpio europoeus* Lin.), der fast überall im europäischen Mittelmeerraum verbreitet ist, ist allseits bekannt. Er verkehrt an dunklen Orten in der Nähe unserer Wohnstätten. An regnerischen Herbsttagen dringt er zu uns vor, mitunter sogar unter unsere Bettdecken. Doch das abscheuliche Tier verursacht mehr Schrecken als Ungemach. Obwohl seine Besuche an meinem derzeitigen Aufenthaltsort nicht selten sind, hatten sie noch nie auch nur die geringsten Folgen. Ungeachtet des Rufs, der diesem traurigen Tier vorausseilt, ist es eher abstoßend als gefährlich.

Heftig gefürchtet und nahezu unbekannt, hat der Languedokische Skorpion in den Mittelmeerprovinzen Quartier bezogen. Statt unsere Wohnstätten zu durchstöbern, zieht er es vor, sich abseits zu halten, in der unbestellten Einsamkeit. Verglichen mit dem schwarzen handelt es sich um einen Riesen, der, hat er erstmal seine volle Größe erreicht, acht bis neun Zentimeter misst. Seine Farbe ist das Flachsblond des Stroh.

Der Schwanz, in Wirklichkeit der Bauch des Tieres, besteht aus einer Reihe von fünf prismatischen Gliedern, einer Art Fässer, deren Dauben sich zu Perlenketten ähnelnden Wellenkämmen verbinden. Ähnliche Bänder bedecken den Arm und den Unterarm der Schere und unterteilen sie in lange Facetten. Andere verlaufen gewunden auf dem Rücken

und ahmen die Gelenke eines Harnischs nach, dessen Einzelteile durch eine eigenwillige Rändelung miteinander verbunden sind. Diese körnigen Auskragungen ergeben eine wilde Festigkeit der Rüstung, die für den Languedokischen Skorpion typisch ist. Man könnte meinen, man habe das Tier mit den schwungvollen Hieben eines Böttcherbeils gestaltet.

Der Schwanz endet in einem sechsten, bläschenartigen und glatten Glied. Dieses ist das flaschenkürbisartige Gefäß, in dem das Gift entsteht und aufbewahrt wird, eine furchterregende, äußerlich an Wasser erinnernde Flüssigkeit. Ein krummer Stachel, finster und sehr spitz, bildet das Ende der Apparatur. Unweit der Spitze klafft eine Pore, die nur mit der Lupe zu erkennen ist. Bei einem Stich entströmt dieser die giftige Körperflüssigkeit. Der Stachel ist außerordentlich hart und scharf. Ihn mit den Fingerspitzen haltend konnte ich damit ein Stück Pappe ebenso leicht durchschneiden, als hätte ich dafür eine Nadel benutzt.

Aufgrund seiner starken Krümmung richtet der Stachel seine Spitze nach unten, wenn der Schwanz in einer geraden Linie aufgestellt ist. Um seine Waffe einzusetzen, muss der Skorpion sie also aufrichten, sie umkehren und von oben nach unten schlagen. Genau dies ist denn auch seine gleichbleibende Taktik. Der Schwanz krümmt sich über den Rücken des Tieres und durchbohrt, indem er vorschießt, seinen Gegner, der durch die Schere des Skorpions in Zaum gehalten wird. Übrigens nimmt das Tier fast immer diese Haltung ein: ob laufend oder ruhend rollt es den Schwanz über der Wirbelsäule zusammen. Nur äußerst selten zieht es ihn in einer schlaffen geraden Linie hinter sich her.

Die Scheren, Kieferklauen, die an die großen Pranken des Flusskrebses erinnern, sind Kampf- und Informationsorgane. Befindet das Tier sich auf dem Vormarsch, streckt es sie, beide Finger geöffnet, nach vorne, um zu begutachten, was ihm begegnet. Muss ein Gegner erdolcht werden, packt die Schere ihn und hält ihn fest, während der Stachel über dem Rücken sein Werk verrichtet. Gilt es hingegen, einen Bissen langsam aufzuzehren, erfüllt die Schere die Funktion von Händen und hält die Beute in Reichweite des Mundes. Zu keinem Zeitpunkt aber dient sie Fortbewegungs-, Stabilisierungs- oder Ausgrabungszwecken.

Diese Rolle kommt den echten Beinen zu. Abrupte Stummel, enden sie in einer Gruppe kleiner krummer und beweglicher Krallen, auf deren gegenüberliegender Seite eine kurze feine Spitze aufragt, welche gewissermaßen als Daumen fungiert. Grobe Wimpern bekrönen den Stumpf. Das Ganze stellt einen

hervorragenden Greifer dar, der uns die große Fertigkeit erklärt, mit der der Skorpion auf dem Gitterwerk meiner Glocken verkehrt, dort lange Zeit kopfüber verharret und mittels derer er schließlich trotz seines Gewichts und seiner Unbeholfenheit eine senkrechte Wand erklimmen kann.

Darunter, unmittelbar hinter den Beinen, befinden sich die Kämme, seltsame Organe und exklusives Vorrecht der Skorpione. Ihren Namen verdanken sie ihrer Struktur, die aus einer langen Reihe von Lamellen besteht, die nach Art der Zähne unserer gewöhnlichen Kämme dicht beieinander liegen. Der Verdacht der Anatomen schreibt ihnen die Rolle eines Getriebemechanismus zu, der dazu dienen soll, die Verbindung des Paares im Moment der Paarung aufrechtzuhalten. Halten wir uns daran, bis wir eines Besseren belehrt werden, wenn die von mir großgezogenen Subjekte dereinst ihr Geheimnis verraten werden.

[...]

## DAS VORSPIEL Kapitel 21

Im April, wenn die Schwalbe wiederkehrt und die erste Note des Kuckucks erklingt, ereignet sich eine Revolution in dem bis dahin so friedlichen Marktflecken-Gehege. Diverse Anwohner verlassen bei Anbruch der Nacht ihren Unterschlupf, begeben sich auf Wanderschaft, kehren nicht mehr zu sich zurück. Noch schlimmer aber: Nicht selten treffen unter demselben Stein zwei Skorpione aufeinander, worauf der eine den anderen verschlingt. Handelt es sich hier um einen Raubüberfall unter Gleichen, die, zur Landstreicherei aufgelegt, zu Beginn der schönen Jahreszeit unbesonnen bei den Nachbarn eintreten und dort in ihr Verderben rennen, sofern sie nicht die Stärkeren sind? Fast wäre man versucht, dies zu sagen, so ruhig wird der Eindringling verzehrt, ganze Tage lang und in kleinen Happen, als handele es sich bei ihm um gewöhnliches Wildbret.

Doch Obacht, hier gilt es, Folgendes zu beachten: Die Verspeisten sind stets von mittlerer Größe. Ihre blondere Färbung, ihr weniger dicker Bauch zeugen davon, dass es sich um Männchen handelt – und zwar immer um Männchen. Die anderen, fetteren, schmerbäuchigeren und ein wenig finsternen, enden nicht auf diese jämmerliche Weise. Es handelt sich hier also wahrscheinlich nicht um Prügeleien zwischen Nachbarn, die, neidisch ihre Einsamkeit hütend, übel mit jedem Besucher umspringen und ihn anschließend verspeisen, ein radikales Mittel, um neuerlichen Indiskretionen vorzubeugen, sondern es handelt sich vielmehr um Hochzeitsriten, die von der Matrone nach der Paarung auf tragische Weise vollzogen werden. Erst im nächsten Jahr vermag ich zu erkennen, was an diesem Verdacht begründet ist; noch bin ich hierfür zu schlecht ausgerüstet.

[...]

25. April 1904. – Aber hallo! Was haben wir denn da, noch nicht Gesehenes! Meine allzeit bereite Wachsamkeit wird erstmals Zeuge dieser Angelegenheit. Zwei Skorpione stehen sich gegenüber, die Scheren miteinander verschmolzen, und haben sich an den Fingern angefasst. Es ist dies ein freundschaftlicher Händedruck und nicht das Vorspiel eines Kampfes, denn beide Kompagnons verhalten sich dem jeweils anderen gegenüber äußerst friedfertig. Wir haben es hier mit Vertretern der zwei Geschlechter tun. Der eine ist bauchig und finster, das ist das Weibchen, der andere relativ schmächtig und von blasser Farbe, das ist das Männchen. Die Schwänze freudig gewunden, spaziert das Paar gemessenen Schritts die Glaswand entlang. Das Männchen befindet sich vorne und

geht rückwärts, ohne Stöße und ohne überwundenen Widerstand. Das an den Fingerspitzen ergriffene Weibchen folgt gehorsam und blickt ihrem Führer dabei ins Angesicht.

Bei diesem Spaziergang gibt es Pausen, die aber nichts an der Form der Liaison verändern, und es gibt Wiederholungen: mal hier lang, mal dort lang, vom einen Ende der Umfriedung zum anderen. Nichts deutet darauf hin, welchem Ziel die Spaziergänger zustreben. Sie flanieren, sie trödeln, und sicherlich werfen sie sich dabei verliebte Blicke zu. Auf dieselbe Weise schlendert auch in meinem Dorf am Sonntag nach der Vesper die Jugend die Hecken entlang, ein jeder mit der je seinigen.

Häufig nehmen sie einen Kurswechsel vor. Stets ist es das Männchen, das beschließt, eine neue Richtung einzuschlagen. Ohne die Hände loszulassen, macht er auf anmutige Weise kehrt und stellt sich Seite an Seite neben seine Begleiterin. Dann streichelt er ihr, den Schwanz flach auf den Boden gelegt, einen Moment lang über das Rückgrat. Der andere Skorpion rührt sich dabei nicht.

Eine gute Stunde verfolge ich dieses nicht enden wollende Hin und Her. Ein Teil der Hausgemeinschaft leistet mir angesichts dieses seltsamen Schauspiels, das noch niemand auf der Welt gesehen hat, jedenfalls nicht mit Blicken, die der Beobachtung fähig waren, den Beistand ihrer Augen. Trotz der späten, in Anbetracht unserer Gewohnheiten beschwerlichen, Stunde vereint sich unsere Aufmerksamkeit und nichts Wesentliches entgeht uns.

Schließlich, gegen zehn Uhr, bahnt sich ein Abschluss an. Das Männchen ist auf eine Scherbe gestoßen, die ihm als Unterschlupf zuzusagen scheint. Er lässt eine, nur eine, Hand seiner Gefährtin los, und scharrt mit den Füßen, fegt mit dem Schwanz, während er sie mit der anderen weiter gut festhält. Eine Grotte tut sich auf. Er dringt in sie ein, und Schritt für Schritt, ohne Gewalt, zieht er die geduldige Skorpionin hinter sich her. Bald ist alles verschwunden. Eine Sandwulst verschließt die Unterkunft. Das Paar ist nun ganz bei sich.

Es zu stören, wäre taktlos. Wollte ich unverzüglich sehen, was sich darunter abspielt, würde ich zu früh, in einem ungelegenen Moment eingreifen. Beim Vorspiel wird sich die Sache vielleicht den größten Teil der Nacht hinziehen, und meine achtzig Jahre beginnen sich in Anbetracht der langen Nachtwachen bemerkbar zu machen. Die Knie werden mir weich, und Sand kullert mir in die Augen. Gehen wir also schlafen.

Die ganze Nacht träume ich von Skorpionen. Sie rennen unter meiner Bettdecke herum, sie laufen mir über das Gesicht, doch das Ganze berührt mich nicht weiter, spielen sich doch in meiner Vorstellung einzigartige Dinge ab. Am nächsten Tag, in der Morgendämmerung, hebe ich den Stein hoch. Das Weibchen ist allein. Vom Männchen keine Spur, weder auf dem Lager noch in der Nachbarschaft. Eine erste Enttäuschung, der noch viele weitere folgen sollen.

10. Mai. – Es ist fast sieben Uhr abends; der Himmel ist verhangen, und ein Schauer deutet sich an. Unter einer der Scherben des gläsernen Käfigs sitzt sich ein regungsloses Paar gegenüber und hält sich bei den Fingern. Vorsichtig hebe ich die Scherbe hoch und lasse ihre Bewohner aufgedeckt, um bequem der Fortsetzung ihres Tête-à-Têtes folgen zu können. Die Dunkelheit der Nacht tritt ein und nichts, so will mir scheinen, wird nun die Ruhe der ihres Dachs beraubten Unterkunft mehr stören. Ein kräftiger Schauer zwingt mich zum Rückzug. Sie, die sich unter der Abdeckung des Käfigs befinden, müssen sich nicht vor dem Regen in Sicherheit bringen. Was werden sie, unverändert ihren Angelegenheiten

überlassen, doch ohne Betthimmel über ihrem Alkoven, machen?

Eine Stunde später hört der Regen auf, und ich kehre zu meinen Skorpionen zurück. Sie sind fort. Unter einem Dachziegel in der Nähe haben sie sich ein neues Domizil gesucht. Einander noch immer bei den Fingern haltend, befindet sich das Weibchen draußen und das Männchen, mit der Vorbereitung des Quartiers beschäftigt, drinnen. Alle zehn Minuten wechselt sich die Hausgemeinschaft ab, damit uns der genaue Moment der Paarung nicht entgeht, der mir unmittelbar bevorzustehen scheint. Unbegründete Sorge: Gegen acht Uhr, die Nacht bricht gleich herein, begibt sich das Paar, das mit dem Ort nicht zufrieden ist, einander an den Händen haltend, erneut auf Wanderschaft, um anderswo zu suchen. Der Mann, im Rückwärtsgang, gibt die Richtung vor, wählt nach Gutdünken die Behausung; das Weibchen folgt gefügig. Es handelt sich um eine exakte Wiederholung dessen, was ich am 25. April gesehen habe.

Schließlich findet sich ein Ziegel, der ihnen zusagt. Das Männchen dringt als Erster ein, aber dieses Mal ohne seine Gefährtin dabei auch nur einen Augenblick lang loszulassen, weder an der einen noch an der anderen Hand. Mit einigen Schlägen des Schwanzes ist das Brautgemach bereitet. Sachte zu ihm hingezogen dringt die Skorpionin nach ihrem Führer ein.

Zwei Stunden später besuche ich sie wieder, in dem Glauben, ihnen genügend Zeit gegeben zu haben, um ihre Vorbereitungen abzuschließen. Ich hebe die Scherbe hoch. Sie sitzen dort nach wie vor in derselben Haltung, haben einander das Antlitz zugewandt und halten sich an den Händen. Heute werde ich nicht mehr zu sehen bekommen.

Am nächsten Tag ebenfalls nichts Neues. Der eine vor dem anderen, versonnen, ohne sich zu rühren, Gevatter und Gevatterin, einander an den Fingerspitzen haltend, setzen sie unter dem Ziegel ihr nicht enden wollendes Tête-à-Tête fort. Am Abend, bei Sonnenuntergang, nach einer vierundzwanzigstündigen Liaison, löst sich das Paar voneinander. Er verlässt den Ziegel, sie bleibt dort, und die Angelegenheit selbst ist keinen Schritt vorangekommen.

Zwei Dinge gilt es im Hinblick auf diese Sitzung festzuhalten. Nach dem Verlobungsspaziergang bedarf das Paar des Geheimnisses und der Ruhe eines Unterschlupfes. Niemals würde eine Ehebindung unter freiem Himmel, innerhalb einer belebten Menge, vor aller Augen geschlossen. Wird das Dach des Quartiers angehoben, ob bei Tag oder bei Nacht, mit aller erdenklichen Diskretion, setzten sich die beiden Brautleute, die ins Nachdenken versunken scheinen, in Bewegung und suchen nach einer anderen Lokalität. Ferner ist der Aufenthalt unter dem Schutz eines Steines von langer Dauer. Wir sahen gerade, wie er sich über vierundzwanzig Stunden hinzog und immer noch ohne entscheidendes Ergebnis blieb.

12. Mai. – Was wird uns die Sitzung des heutigen Abends lehren? Das Wetter ist ruhig und warm, sprich günstig für das nächtliche Liebesspiel. Ein Paar, dessen Anfänge ich nicht kenne, hat sich gebildet. Dieses Mal ist das Männchen seiner dickbäuchigen Gevatterin an Statur erheblich unterlegen. Dennoch waltet das Kerlchen wacker seines Amtes. Wie es die Regel will, im Rückwärtsgang und den Schwanz himmelwärts gekrümmt, führt er die dicke Skorpionin in den gläsernen Festungsmauern herum. Nach einem Durchlauf folgt ein weiterer, mal in derselben, mal in der Gegenrichtung.

Unterbrechungen sind häufig. Dann berühren sich die beiden Stirnen und neigen sich ein wenig nach rechts und ein wenig nach links, als flüsterten sie sich gegenseitig etwas zu. Die kleinen Vorderläufe zappeln in schwachen Liebkosungen. Was sagen sie einander? Wie soll man dieses stumme Hochzeitslied in Worte übertragen?

Die ganze Hausgemeinschaft ist gekommen, um dieser merkwürdigen Verkuppelung beizuwohnen, die unsere Anwesenheit nicht im Geringsten stört. Man empfindet sie als anmutig, und dieser Ausdruck ist nicht übertrieben. Halbdurchscheinend und hell wie eine Laterne leuchtend, scheinen sie aus einem Stück gelben Bernsteins skulptiert zu sein. Die Arme ausgestreckt, die Schwänze zu anmutigen Voluten aufgerollt, sich sanft bewegend wandern sie gemessenen Schritts herum.

Nichts vermag sie zu stören. Wenn ihnen unterwegs irgendein Landstreicher begegnet, der die Abendfrische genießt und wie sie die Mauer entlanggeht, tritt dieser, der über diese zarte Angelegenheit im Bilde ist, einen Schritt zur Seite und gibt den Durchgang frei. Schließlich empfängt der Unterschlupf einer Scherbe die beiden, das Männchen zuerst und im Rückwärtsgang, versteht sich. Es ist neun Uhr.

Auf die Idylle des Abends folgt in der Nacht die grässliche Tragödie. Am Morgen des nächsten Tages finden wir die Skorpionin unter der Scherbe vom Vorabend wieder. Das kleine Männchen befindet sich an ihrer Seite, doch es wurde getötet und auch zum Teil bereits verzehrt. Es fehlt ihm der Kopf, eine Schere und ein Paar Beine. Ich decke den Leichnam auf und lege ihn auf die Schwelle des Quartiers. Den ganzen Tag lang rührt ihn die Klausnerin nicht an. Als die Nacht zurückkehrt, kommt die Skorpionin heraus, und als sie den Verstorbenen auf ihrem Weg entdeckt, trägt sie ihn davon, um ihm ein ehrenvolles Begräbnis zu bereiten, sprich ihn vollends aufzufressen.

Dieser kannibalische Akt stimmt mit dem überein, was mir im vergangenen Jahr der im Freien gelegene Marktflecken gezeigt hatte. Von Zeit zu Zeit fand ich damals unter den Steinen ein dickbäuchiges Weibchen, das dort ganz entspannt als rituelles Mahl ihren nächtlichen Gefährten verspeiste. Ich vermutete, dass das Männchen, wenn es sich nicht rechtzeitig aus dem Staub macht, sobald es seine Funktion erfüllt hat, ganz oder teilweise verzehrt wird, je nachdem, wie ausgeprägt der Hunger der Matrone ist. Inzwischen habe ich mit eigenen Augen den Beweis hierfür gesehen. Gestern noch beobachtete ich, wie das Paar, nach dem üblichen Vorspiel, dem Spaziergang, sein Quartier bezog, und heute Morgen verspeist die Matrone im Moment meines Besuches unter demselben Ziegel ihren Mitarbeiter.

Es ist anzunehmen, dass der Unglückliche seinen Zweck erfüllt hat. Bedürfte die Rasse seiner, würde er noch nicht gefressen. Das aktuelle Paar hat also nicht lange gefackelt, während ich andere sah, die auch nach Neckereien und Meditationen, die so lange dauerten, dass sie zwei Mal das gesamte Ziffernblatt durchliefen, zu keinem erfolgreichen Ende kamen. Umstände, die sich unmöglich genauer benennen lassen – der Zustand der Atmosphäre etwa, die elektrische Spannung, die Temperatur, die individuelle Glut – beschleunigen oder verzögern das Finale der Paarung in erheblichem Maße; und genau hierin besteht die große Schwierigkeit für den Beobachter, der den exakten Augenblick erfassen möchte, in dem das Geheimnis der noch ungewissen Rolle der Kammorgane gelüftet wird.

[...]

# PROGRAMME

## PARIS-BESTIAUX

film de D. ABRIC et M. GOREL

UN FILM COMIQUE

## Au Village

*film de montage*  
de Leonid MOGUY

UN DESSIN ANIMÉ SONORE

et

## L'AGE D'OR

film parlant surréaliste

de Luis BUNUEL

*Scénario de Luis BUNUEL & LALI*

interprété par

GASTON MODOT

LYA LYS

Caridad de LABERDESQUE

Lionel SALEM

Max ERNST

Madame NOIZET

Liorens ARTRYAS

DUCHANGE

IBANEZ



La queue se termine  
par un sixième article  
vésiculaire,  
réservoir à venin.  
Un dard courbé et aigu  
déverse dans la piqure  
l'humeur venimeuse.

























Luis Buñuel in Madrid, 1932

Ralf Beil

# RESPEKTIEREN SIE NICHT DIE GEDANKEN EINES TOTEN AUTORS: MACHEN SIE EINEN FILM!

Ein Gespräch mit Luis Buñuel über  
Musik, Moral und Martini Dry

**Ralf Beil** Verehrter Buñuel, gibt es etwas, was Sie jetzt, in Ihrem doch beträchtlich fortgeschrittenen Alter, vermissen?

**Luis Buñuel** Was mich gegen Ende meines Lebens besonders melancholisch stimmt, ist, dass ich keine Musik mehr hören kann. Seit mehr als zwanzig Jahren kann mein Ohr die Töne nicht mehr erkennen – wie wenn die Buchstaben in einem geschriebenen Text sich vertauschten und das Schriftbild sich verwirrte. Würde mir irgendein Wunder mein Hörvermögen wiedergeben, wäre mein Alter gerettet. Ich glaube, die Musik wäre ein sanftes Morphem, von dem ich fast furchtlos in den Tod geleitet würde.

**Beil** Das ist tatsächlich tragisch, zumal Sie schon in Ihrem ersten Tonfilm *L'Âge d'or* so virtuos mit Musik und Geräuschen umgegangen sind ...! Können Sie sich noch an die ersten Klänge erinnern, die Sie geprägt haben?

**Buñuel** Glocken ... Die Glocken riefen zu den religiösen Zeremonien – Messen, Vesper, Angelus –, verkündeten aber ebenso die besonderen Ereignisse des Alltagslebens, die Totenglocke und das besondere Geläut der *toque de agonía*, das Sterbegeläut. War ein Bewohner des Ortes an den Pforten des Todes angekommen, schlug langsam eine Glocke für ihn, eine große, tiefe und ernste Glocke beim letzten Kampf eines Erwachsenen, eine kleine Glocke aus hellerer Bronze beim Sterben eines Kindes. Auf den Feldern, Wegen und Straßen blieben die Leute stehen und fragten sich, wer wohl stirbt. Ich erinnere mich auch an die Sturmglocke, wenn es brannte, und an das erhabene Feiertagsläuten.

**Beil** So sehr mich jetzt interessieren würde, ob die Kuhglocken, die Sie in *L'Âge d'or* so eindrucksvoll in einer Bild- und Toncollage eingesetzt haben, auch eine surreale Reminiszenz

an diese Kindheitsglocken sind – zurück zu Ihrer Taubheit: Wie und wann haben Sie Ihr Hörvermögen denn verloren?

**Buñuel** Ich liebe Waffen und das Schießen. Ich habe bis zu 65 Revolver und Gewehre besessen, den größten Teil meiner Sammlung aber 1964 verkauft, weil ich überzeugt war, ich würde in jenem Jahr sterben. Ich habe überall Schießübungen durchgeführt, sogar in meinem Büro, wo ich eine besondere Metallbox auf ein Bücherbord stellte. Man sollte nie in einem geschlossenen Raum schießen. Auf diese Weise habe ich in Saragossa das Gehör auf einem Ohr verloren.

**Beil** Man hat Sie wegen Ihrer Filmkunst das »Auge des Jahrhunderts« genannt. Sie sind Jahrgang 1900: Wann waren Sie das erste Mal im Kino?

**Buñuel** Ich war noch ein Kind, als ich 1908 das Kino entdeckte. Die ersten bewegten Bilder, die ich sah und die mich in begeistertes Staunen versetzten, zeigten ein Schwein. Es war ein Zeichentrickfilm, und das mit einer Trikolore umgürtete Schwein sang. Man konnte das Lied sogar hören, denn ein Grammophon spielte es hinter der Leinwand. Der Film war in Farbe, daran erinnere ich mich genau, das heißt, er war Bild für Bild von Hand koloriert.

**Beil** In Ihrem gemeinsam mit Salvador Dalí gedrehten Kurzfilm *Un chien andalou* [Ein andalusischer Hund], der Geburtsstunde des surrealistischen Films, haben Sie – kurz vor Beginn der Tonfilmära – ebenfalls Musik aus dem Off erklingen lassen ...

**Buñuel** Ich bediente während der Vorführung hinter der Leinwand ein Grammophon, auf dem ich abwechselnd argentinische Tangos und *Tristan und Isolde* auflegte.

**Beil** Warum ausgerechnet *Tristan und Isolde*?

**Buñuel** Ich habe Wagner geliebt und in mehreren meiner Filme – vom ersten bis zum letzten, vom *Andalusischen Hund* bis zum *Obskuren Objekt der Begierde* – seine Musik verwendet. Ich kannte mich in seinen Werken gut aus.

**Beil** Gab es noch andere wichtige Komponisten? Und haben Sie selbst ein Instrument gespielt?

**Buñuel** Als ich jung war, habe ich Geige gespielt und später in Paris Banjo gezupft. Ich mochte Beethoven, César Franck, Schumann, Debussy und viele andere.

**Beil** Ausgerechnet Geige, das Instrument, das Sie in *L'Âge d'or* zerstören lassen ... Sie haben akustisch stets überaus kreativ agiert, haben just in *L'Âge d'or* sogar das Geräusch einer Klospülung mit Bildern brodelnder Lava unterlegt: Gibt es einen Klang oder ein Geräusch, das Sie gern noch einmal hören oder einsetzen würden?

**Buñuel** Ich liebe das Geräusch des Regens. In meiner Erinnerung ist es eins der schönsten Geräusche der Welt. Ich höre es mit dem Apparat, aber das ist nicht das gleiche.

**Beil** Sie sind stets ein Mann der Sinne, ein ausgesprochener Augen- und Ohrenmensch gewesen. Gibt es auch Lektüre, die Sie beeindruckt und inspiriert hat?

**Buñuel** Sehr geliebt habe ich die *Souvenirs entomologiques* von Jean-Henri Fabre, ein unvergleichliches Buch, das in der Leidenschaft des Beobachtens und der grenzenlosen Liebe zum lebenden Wesen der Bibel weit überlegen ist. Die Lektüre von Darwins *Entstehung der Arten* war wie eine Erleuchtung und trieb mir die letzten Reste des Glaubens aus. Meine Unschuld war ebenfalls dahin, ich hatte sie in einem kleinen Bordell in Saragossa verloren.

**Beil** Wenn Sie schon von verlorener Unschuld sprechen, müssen wir auf de Sade zu sprechen kommen ...

**Buñuel** Ich habe de Sade geliebt. Ich war 25, als ich in Paris zum ersten Mal etwas von ihm gelesen habe. Es war ein noch gewaltigerer Schock als die Lektüre von Darwin. In Berlin waren *Die einhundertzwanzig Tage von Sodom* in einer ganz kleinen Auflage zum ersten Mal gedruckt worden. Eines Tages sah ich eins dieser Exemplare bei Roland Tual, den ich mit Robert Desnos zusammen besuchte. Das Exemplar war eine Reliquie, Marcel Proust und andere hatten den so schwer zugänglichen Text darin gelesen. Bis dahin wusste ich nichts von de Sade. Beim Lesen erfasste mich tiefes Erstaunen. An der Universität hatte man uns im Allgemeinen keins der großen Meisterwerke der Literatur vorenthalten, von Camões bis Dante, von Homer bis Cervantes. Wie war es also möglich, dass ich nichts von der Existenz dieses außerordentlichen Buches wusste, dass die Gesellschaft überlegen und systematisch unter allen Gesichtspunkten untersuchte und einem kulturellen Kahlschlag gleichkam? ... Die Universität hatte mich belogen! Gleich erschienen mir andere »Meisterwerke« bar allen Wertes und aller Bedeutung ... Vor allem anderen hätte man mir de Sade zu lesen geben müssen.

**Beil** Hat de Sade Sie konkret in Ihrer filmischen Arbeit beeinflusst?

**Buñuel** Der Einfluss, den er auf mich ausübte, war zweifellos beträchtlich. Auf meinen Film *L'Âge d'or* hin, in dem die Sade-Zitate nicht zu übersehen sind, griff mich Maurice Heine in einem Artikel an, in dem er behauptete, der göttliche Marquis

wäre damit wohl gar nicht einverstanden gewesen; er habe nämlich alle Religionen bekämpft und sich nicht, wie ich, auf das Christentum beschränkt. Worauf ich geantwortet habe, meine Absicht sei es nicht gewesen, die Gedanken eines toten Autors zu respektieren, sondern einen Film zu machen.

**Beil** Sie hielten nie viel von Respekt – wie hielten Sie und Ihre surrealistischen Freunde es mit der Moral ...?

**Buñuel** Unsere Moral stützte sich auf andere Kriterien, sie propagierte die Leidenschaft, die Mystifikation, die Beleidigung, das Hohngelächter, den Ruf aus den Tiefen. Innerhalb dieses neuen Geländes, dessen Grenzen sich täglich erweiterten, schien uns jede unserer Gesten, Reflexe, Gedanken gerechtfertigt, über jeden Zweifel erhaben. Daran war nicht zu rütteln. Unsere Moral war anspruchsvoller und gefährlicher, aber auch fester und kohärenter, dichter als die andere.

**Beil** War es diese besondere Moral und Respektlosigkeit, die Sie dazu geführt hat, in *L'Âge d'or* die Trommeln von Calanda als Tonspur zum Auszug von Jesus aus dem Schloss nach hundertzwanzig Tagen sexueller Ausschweifung zu setzen? Was ist ihre ursprüngliche Bedeutung?

**Buñuel** Die Trommeln von Calanda werden ununterbrochen – oder fast ununterbrochen – von Karfreitag- bis Karsamstagnachmittag geschlagen. Man gedenkt so der Finsternis, die sich bei Christi Tod über die Erde ausbreitete, und des Erdbebens, der Felsen, die sich lösten, des Vorhangs im Tempel, der von oben bis unten zerriss. Es ist eine eindrucksvolle, seltsam bewegende kollektive Zeremonie, deren Zeuge ich zum ersten Mal im Alter von zwei Monaten in der Wiege war.

**Beil** Was genau fasziniert Sie so daran?

**Buñuel** Ich weiß nicht, was diese Erschütterung hervorruft, die nur der vergleichbar ist, die manchmal durch Musik entsteht. Sicher wird sie durch die Pulsschläge eines geheimen Rhythmus ausgelöst, der uns von außen trifft und uns eine Art physischen Schauders vermittelt, für den es keine Erklärung gibt ... Dieses Trommeln, ein unglaubliches, mächtiges, kosmisches Phänomen, das das kollektive Unbewusste anrührt, lässt den Boden unter den Füßen beben. Die ganze Nacht hindurch schwingt die Natur im Rhythmus der Trommeln. Wenn man die Hand auf die Mauer eines Hauses legt, spürt man, wie sie zittert. Wenn jemand während des Getrommels einschläft, wacht er wieder auf, wenn es sich entfernt und ihn zurücklässt. Gegen Ende der Nacht bedecken Blutflecken die Trommelfelle. Vom Trommeln werden die Hände wund und blutig ...

**Beil** So wund und blutig wie das Gesicht des Liebhabers in *L'Âge d'or*, der kurz darauf unter eben jenen Trommelrhythmen davonwankt, als seine Geliebte sich dem alten Dirigenten an den Hals wirft ...

**Buñuel** Für mich war es auch und vor allem ein Film der *Amour fou*, jenes unwiderstehlichen Drangs, der einen Mann und eine Frau, die letzten Endes nie zusammenkommen können, gleich unter welchen Umständen, einander in die Arme treibt.

**Beil** Sie fasziniert offenbar das Archaische ... Jenseits solcher Filmbotschaft, die uns stets daran erinnert, dass wir zuallererst Körper und irrationale Wesen sind: Wie schätzen Sie nach all den verheerenden Kriegen des 20. Jahrhunderts die Lage der Menschheit ein? Gibt es für Sie zivilisatorischen Fortschritt?

**Buñuel** Die Trompeten der Apokalypse ertönen seit einigen Jahren vor unseren Toren, und wir verstopfen uns die Ohren. Diese neue Apokalypse galoppiert wie die alte in Gestalt von vier Reitern heran, die Überbevölkerung – als erstem, als dem Anführer, der das schwarze Banner schwenkt –, der Wissenschaft, der Technik und der Medien. All die anderen Übel, die über uns hereinbrechen, sind nur deren Folgen. Die Bevölkerungsexplosion erschreckt mich so, dass ich schon oft gesagt habe, ich träumte zuweilen von einer weltweiten Katastrophe, durch die zwei Milliarden Erdenbewohner, und wäre ich selbst darunter, hinweggerafft würden. Unter Berufung auf den Eid des Hippokrates, der den Respekt vor dem menschlichen Leben über alles stellt, haben die Mediziner die raffinierteste Form der modernen Folter geschaffen: das Überleben.

**Beil** Angesichts Ihrer grundlegenden Skepsis gegenüber der Entwicklung unserer Zivilisation: Was löst der Gedanke an den eigenen Tod bei Ihnen aus?

**Buñuel** Ein Bedauern: Nicht mehr zu erfahren, wie es weitergehen wird. Aus einer ständig sich verändernden Welt herausgerissen zu werden wie aus einem Fortsetzungsroman. Ich glaube, die Neugier auf das, was nach unserem Tode passieren wird, gab es früher nicht, oder es gab sie weniger in einer Welt, die sich kaum veränderte. Ein Geständnis: Trotz meines Hasses auf die Medien würde ich gern alle zehn Jahre von den Toten auferstehen, zu einem Kiosk gehen und mir ein paar Zeitungen kaufen. Mehr verlange ich gar nicht. Mit den Zeitungen unterm Arm würde ich, bleich die Mauern entlangschleichend, zum Friedhof zurückkehren und von den Katastrophen der Welt lesen, um dann im sicheren Schutz meines Grabes beruhigt wieder einzuschlafen.

**Beil** Das mit dem Grab scheint mir, mit Verlaub, doch noch etwas früh. Kehren wir zurück zu Ihrer Kunst und Kreativität: Sie lassen satte 30 Jahre vor Fluxus und dem Koreaner Nam June Paik in *L'Âge d'or* einen Mann eine Geige durch die Straßen treten und zerstören. Sie haben schon 1933 konzeptuelle Anweisungen verfasst, mit denen später Künstler wie George Brecht oder John Baldessari bekannt wurden: »In einem Keller intoniert ein Hundert-Mann-Orchester die ersten Takte der Walküre.« Und selbst die zwischen radikaler Kapitalismuskritik und blankem Zynismus angesichts menschlicher Käuflichkeit pendelnden Tätowierkunstaktionen Ihres Landsmannes Santiago Sierra Ende der 1990er-Jahre scheinen bereits bei Ihnen vorgeprägt. Können Sie die Geschichte mit Luis Alcoriza noch einmal erzählen, die Sie schon in Ihrem Erinnerungsbuch *Mein letzter Seufzer* erwähnt haben?

**Buñuel** Eine sehr schöne Frau nimmt ganz allein Platz am Nebentisch. Gleich, das ist nur natürlich, gleiten Luis' Blicke zu ihr herüber ... Später, beim Dessert, werden seine Augen wieder unwiderstehlich von der hübschen, einsamen Frau angezogen. Er lächelt ihr zu ..., isst sein Dessert zu Ende und geht zu der schönen Nachbarin an den Tisch. Sie machen sich miteinander bekannt, nehmen einen Kaffee zusammen und reden noch eine Weile. Dann führt Alcoriza seine Eroberung auf sein Zimmer, zieht sie verliebt aus und entdeckt auf ihren Bauch tätowiert die vier Wörter »Cortesia de Luis Buñuel«.

Die Frau ist eine Edelnutte aus Mexiko, die ich unter großem Kostenaufwand nach San José habe kommen lassen und die meinen Instruktionen genau gefolgt ist.

**Beil** Verehrter Buñuel, Sie sind unglaublich! Wie sehen Sie selbst im Rückblick Ihre respektlose Kreativität und Ihre Pionierrolle – im Leben wie in der Kunst des 20. Jahrhunderts? Wo nehmen Sie all diese Ideen her?

**Buñuel** Mein Leben lang hat man mich mit blöden Fragen belästigt: Warum dies? Warum das?

Ich muss nun von dem reden, was ich trinke. Weil das ein Kapitel ist, über das ich mich endlos auslassen kann ... Mein bevorzugtes Getränk ist Martini Dry ... Er besteht vor allem aus Gin und einigen Tropfen Wermut, vorzugsweise Noilly-Prat. Die wirklichen Kenner, die ihren Martini gern ganz trocken trinken, behaupten sogar, man dürfe den Noilly-Prat erst dann in den Gin geben, wenn ein Sonnenstrahl ihn berührt habe. Ein guter Martini Dry, sagt man in Amerika, sei wie die unbefleckte Empfängnis. Bekanntlich habe dem heiligen Thomas von Aquin zufolge die befruchtende Kraft des Heiligen Geistes das Hymen der Jungfrau Maria durchquert »wie ein Sonnenstrahl, der durch eine Glasscheibe fällt, ohne sie zu zerbrechen« ...

**Beil** Entschuldigen Sie, dass ich Sie unterbreche – wenn wir schon davon sprechen: Können Sie uns Ihr persönliches Rezept des Martini Dry verraten?

**Buñuel** Das Eis, das man verwendet, muss sehr kalt und sehr hart sein, damit es kein Wasser abgibt. Nichts ist schlimmer als ein feuchter Martini ...

Am Tage bevor die Gäste kommen, stelle ich alles Notwendige, die Gläser, den Gin, den Shaker, in den Eisschrank. Ich habe ein Thermometer, das es erlaubt, die Temperatur des Eises bei ungefähr zwanzig Grad unter null zu halten.

Am Tag, an dem die Gäste da sind, nehme ich alles, was ich brauche, heraus, schütte zunächst ein paar Tropfen Noilly-Prat und einen halben Teelöffel Angostura auf das sehr harte Eis, schwenke das Ganze und schütte es aus, bis auf die Eiskwürfel, auf denen eine leichte Spur des Geschmacks von Wermut und Angostura zurückbleibt, und darauf gieße ich dann reinen Gin. Ich schwenke noch ein wenig und serviere. Das ist alles, es gibt nichts Besseres.

Ich möchte noch hinzufügen, dass Alkohol und Tabak den Liebesakt sehr angenehm begleiten. Als Regel kann gelten: vorher Alkohol und hinterher Tabak ...

Ich sehe noch die schwarzen Bauwollstrümpfe der Nonne vor mir, die über dem Knie aufhörten ...

**Beil** Ich glaube wir müssen unser Gespräch jetzt beenden, es scheint Sie doch etwas zu strapazieren: besten Dank, Luis Buñuel ...

**Buñuel** Mir ist es sehr lieb so.

Ich käme nie ans Ende, wenn ich alle Wohltaten des Alkohols aufzählen wollte ...

Dieses Gespräch wurde anlässlich des 114. Geburtstags von Luis Buñuel am 22. Februar 2014 geführt. Es ist aus der unmittelbaren Konfrontation mit den Erinnerungen des 1983 verstorbenen Filmemachers entstanden. Die Antworten des respektlosen Pioniers der Moderne entstammen ausnahmslos und wortgetreu dem von Jean-Claude Carrière aufgezeichneten Erinnerungsbuch *Luis Buñuel. Mein letzter Seufzer*, ins Deutsche übersetzt von Frieda Grafe und Enno Patalas.

Die Kapitel- und Seitennachweise der Antworten erfolgen nach der Ullstein-Ausgabe *Luis Buñuel. Mein letzter Seufzer. Erinnerungen von 1985*, in der Reihenfolge ihrer Verwendung im Text: Pro und contra, S. 209 / Erinnerungen an das Mittelalter, S. 4f. / Pro und contra, S. 217 / Das erste Kino, S. 25 / Un Chien andalou, S. 96 / Pro und contra, S. 209 / Pro und contra, S. 209f. / Pro und contra, S. 210 / Saragossa, S. 24 / Pro und contra, S. 208 / Pro und contra, S. 209 / Un Chien andalou, S. 97 / Die Trommeln von Calanda, S. 14 / Die Trommeln von Calanda, S. 15f. / L'Âge d'or, S. 107 / Schwanengesang, S. 244 und 249 / Schwanengesang, S. 249 / Träume und Träumereien, S. 90 / Atheist von Gottes Gnaden, S. 165f. / Irdische Vergnügen S. 36f. / Irdische Vergnügen, S. 37 / Irdische Vergnügen, S. 40f. / Irdische Vergnügen, S. 41 und 39.



Steven Soderbergh, *Ocean's Eleven*, 2001 (v. l.: George Clooney, Brad Pitt, Matt Damon, Elliott Gould, Don Cheadle)



Salvador Dalí, Federico García Lorca, Pepín Bello (v. l.), Madrid 1926

Michael Buhrs

# PANZER-KNACKER: DAS PHÄNOMEN KÜNSTLER-KOLLEKTIVE

## KAPITEL 1: BANDITEN

Eine Gruppe von Dieben, ein jeder von ihnen mit einer speziellen Begabung ausgestattet, die zusammen eine nahezu perfekt ineinandergreifende Aufgabenteilung ermöglicht und so den großen Coup zum Greifen nahebringt. Hollywood hat in den letzten Jahren dieses Filmgenre in vielfältiger Ausformung in die Kinos gebracht, bekanntestes Beispiel ist sicher die Reihe der *Ocean*-Filme, beginnend mit *Ocean's Eleven* im Jahr 2001 (Regie führte Steven Soderbergh, das Drehbuch schrieb Ted Griffin).

Max Ernst als Kopf einer Gruppe von Banditen, die leicht derangiert in einer höhlenartigen Behausung in den ersten Szenen von *L'Âge d'or* zu sehen sind. Das ist der größtmögliche Gegensatz zu hochgestylten Gentlemen-Gangstern, die auf die smarten Kommandos von George Clooney und Brad Pitt hören. Es ist die Golden (Girls) Gang der Chicks on Speed in einer der Episoden von *Der Stachel des Skorpions*, die das feministische Gegenstück zu Max Ernst und zu George Clooney bildet, in australischer Landschaft, amazonenhaft gekleidet und geschminkt, was sie gleichsam außerirdisch, weltentrückt erscheinen lässt.

**Anführer** Genug ... Stopp!

**Erster Bandit** Ich bin gestürzt, zufällig, vielleicht?

**Anführer** Nein, man hat nichts gesehen, gibt es etwas Neues, ja oder nein?

**Erster Bandit** Ja, ja, die Mallorquiner sind bereits angekommen.

**Anführer** Schnell, zu den Waffen ... Zurück ...

**Anführer** Estéban! Estéban!

**Kranker Bandit** Ich bin erledigt!

**Anführer** Wir auch, und trotzdem gehen wir.

**Kranker Bandit** Ja, ja. Aber ihr habt Akkordeons, Nilpferde, Schlüssel, Klettereichen und ...

**Anführer** So ein Unfug! ... In Ordnung, wir gehen!

**Kranker Bandit** ... und Pinsel.<sup>1</sup>

Die Dialoge, die Buñuel zwischen den Banditen entspinnt, lassen eher auf Verzweiflung und Erschöpfung in der Gruppe schließen. Lohnt sich Verbrechen also doch nicht? Zumal in der Gruppe? Das Kollektiv gegenüber dem Individuum. Ganovenbande gegen Meisterdieb. Girl Gang gegen Superwoman. Und dann noch die Beute aufteilen, kann das gut gehen? Zeit also, das Gruppenphänomen einmal zu untersuchen.

<sup>1</sup> *L'Âge d'or*, Programmheft zur Aufführung des Films am 28. November 1930 im Studio 28, 10 rue Tholozé, Paris.

## KAPITEL 2: »EINE GEMEINSCHAFT EINSAMER, EINE VERBUNDENHEIT SELBSTÄNDIGER.«<sup>2</sup>

Die Ausstellung *Der Stachel des Skorpions* basiert auf dem Film *L'Âge d'or*, den Luis Buñuel und Salvador Dalí gemeinsam geschrieben und in der Zeit zwischen dem Sommer 1929 und Juni 1930 an verschiedenen Orten in Spanien und Frankreich gedreht haben. (Und noch nicht einmal das ging gut, später streicht Buñuel Dalí ohne Rücksprache aus den Credits, worauf dieser erboste Briefe schreibt, die jedoch ins Leere laufen.) Die Initiatoren der Ausstellung, das Münchner Künstlerduo M+M, bezeichnen die Überarbeitung des originalen Films als *Cadavre Exquis*, eine Gemeinschaftsarbeit an ein und demselben Objekt also, in Unkenntnis jedoch der Vorarbeit der anderen Mitstreiter. In den meisten Fällen ist damit die Weiterführung einer existierenden Zeichnung oder eines Textes gemeint, während es in *Der Stachel des Skorpions* um eine filmische Kooperation geht. In anderem Zusammenhang gebrauchen M+M anstelle von *Cadavre Exquis* den Begriff *Palimpsest*, im Sinne eines Überschreibens von existierendem Material. Eines der bekanntesten historischen Palimpseste ist die Überschrift eines mittelalterlichen Gebetsbuches durch Archimedes, der Prozess der Überarbeitung lässt sich jedoch auch in die künstlerische Praxis hinein verfolgen.<sup>3</sup> Eingeladen wurden zu der Ausstellung neben den vornehmlich alleine arbeitenden Künstlerinnen und Künstlern Tobias Zielony, Keren Cytter, Julian Rosefeldt und John Bock das Künstlerinnenkollektiv Chicks on Speed, einen weiteren Part drehten das Duo M+M selbst.

Vorläufer im Sinne eines filmischen *Cadavre Exquis* gibt es wenige. Als eine historische Referenz kann *Dreams That Money Can Buy* (Träume zu verkaufen) aus dem Jahr 1947 gelten, ein experimenteller Spielfilm nach einer Idee und in der Regie von Hans Richter. Der 1888 in Berlin geborene Künstler, von dem eine Reihe der einflussreichsten Künstlerfilme des frühen 20. Jahrhunderts stammen, lud sechs Künstler ein, Max Ernst, Marcel Duchamp, Man Ray, Alexander Calder, Darius Milhaud und Fernand Léger, mit ihm gemeinsam surreale Traumsequenzen zu erschaffen.<sup>4</sup> Der Film wurde für 25 000 US-Dollar in einem Loft in Manhattan gedreht und erhielt 1947 auf dem Filmfestival Venedig einen Preis für »Beste Kamera«.

In beiden Fällen, bei Richter wie auch bei der von M+M initiierten Ausstellung *Der Stachel des Skorpions*, sind die Kollektive entstanden, um ein klar definiertes Projekt

gemeinsam zu realisieren. Die Rahmenbedingungen sind jedem klar, der an dem Projekt teilnimmt, von Organisationsstruktur über Terminplan bis zur Finanzierung. Hier wie dort war sogar das inhaltliche Grundgerüst vorgegeben, Träume als Verkaufsobjekte im Fall von *Dreams That Money Can Buy* und die Übertragung eines surrealistischen Filmstoffs in eine zeitgenössische Form bei *Der Stachel des Skorpions*.

Doch warum und wie konstituieren sich Künstlergruppen, wenn es diese klare Struktur nicht gibt? Was muss passieren, damit sich übereinstimmende künstlerische Strategien, ein gemeinsamer gesellschaftlicher Gestaltungswille und/oder gleiche politische Überzeugungen zu einer Gruppenstrategie vereinen lassen? Von Christoph Wilhelmi stammen mehrere Bände, die einen umfassenden Überblick über Künstlergruppen im deutschsprachigen und europäischen Raum geben. Eine der grundlegenden Definitionen von Wilhelmi lautet: »Während den [Gruppen-, d. Verf.] Ausstellungen – gerade auch bei den Sezessionen – ein merkantiler Ansatz zugrunde liegt, charakterisiert eine große Zahl von Künstlergruppen des 20. Jahrhunderts – im Sinne der »Gegenentwürfe« – ein ideeller Impetus. Vornehmlich gilt dies für die ideologisch orientierten Gruppen von den »paraklerikalen Bruderschaften« bis zu den Verfechtern politischer Umwälzung nach dem Ersten Weltkrieg, aber auch für eine nicht geringe Zahl von Gruppen, die auf Ausstellungen sogar verzichtete, weil sie (publizistisch) wirken wollten (»Aktivistenbund« u. a.), sowie ausgesprochen »antikapitalistische« Gruppen wie »Wir«.<sup>5</sup>

Im Jahr 2005 findet in Kassel die Ausstellung *Kollektive Kreativität* statt, kuratiert von Angelika Nollert und René Block. Im begleitenden Ausstellungskatalog schreibt Nollert: »Produktionsgemeinschaften im künstlerischen Bereich bzw. Künstlerkollektive [...] sind durchweg positiv konnotiert, denn sie entstehen aus freiem Willen, und so werden sie häufig mit den anscheinend neutraleren Begriffen »Künstlergemeinschaft« oder »Künstlerteam« belegt und ihre Tätigkeit als »Zusammenarbeit« oder »Co-Produktion« bezeichnet. Idealerweise werden bei diesen Gemeinschaftsarbeiten individuelle Kräfte gebündelt, um gemeinsame Interessen durchzusetzen oder ein gemeinsames Resultat zu erzielen.«<sup>6</sup>

Sind die Künstlerinnen und Künstler, die gemeinsam an *Der Stachel des Skorpions* arbeiten, bereits ein Kollektiv? Auf einer gemeinsamen Reise nach Barcelona und an die Küste Spaniens bei Cadaqués und Figueres wurde das Projekt besprochen, die Aufteilung der Buñuel'schen Episoden definiert, die anvisierte Beute wurde zur augenscheinlichen Zufriedenheit aller aufgeteilt.<sup>7</sup> Auch im Weiteren gab es einen

2 Albert Schulze-Vellinghausen, *Deutsche Kunst nach Baumeister*, Recklinghausen 1958.

3 Vgl. hierzu: Reviel Netz, William Noel, *Der Kodex des Archimedes*, München 2008. Interessante Bezüge gibt es zu Pierre Alechinsky, Mitglied der Künstlergruppe CoBra. Alechinsky verwendet für seine Zeichnungen als Untergrund oft Dokumente, die er willkürlich zusammensucht. Bei einem Besuch in der Wohnung André Bretons lässt sich Alechinsky 1969 zu eigenen Arbeiten inspirieren. »Für einen auch quantitativ beachtlichen Teil seines zeichnerischen Œuvres nutzt Alechinsky alte, schon genutzte Papiere, Rechnungen, Aktenpapiere, Briefe. Vergilbt, vergessen in ihren Inhalten, wurden sie durch die Zeit überholte Dokumente ohne Wert. Auf faltigen, hin und wieder schon gerissenen Blättern, die nur ein Zufall bewahrt hat, fügt Alechinsky Zeichnungen hinzu, die sowohl auf ihre alten Inhalte Bezug nehmen können, sie hervorheben oder auch streichen, als auch auf formale Akzente innerhalb der Blätter reagieren und so das Tote, schon Vergessene mit neuer Lebendigkeit füllen.« Ernst-Eberhard Güse, »Verwandlungen. Zu den Zeichnungen Pierre Alechinskys«, in: Pierre Alechinsky. Zwischen den Zeilen, Ausst.-Kat. Saarlandmuseum, Saarbrücken, hg. von Ernst-Eberhard Güse, Stuttgart 1993, S. 33.

4 Der Protagonist in *Dreams That Money Can Buy* ist Joe Narcissus (Jack Bittner). Während Joe noch überlegt, wie er die Miete für sein kürzlich

bezogenes Zimmer bezahlen soll, entdeckt er bei einem Blick in den Spiegel, dass er seine Gedanken Wirklichkeit werden lassen kann. Joe gründet ein Unternehmen in seinem Zimmer, über das er maßgeschneiderte Träume für jedermann anbietet, vor allem für frustrierte und neurotische Mitmenschen. *Dreams That Money Can Buy*, Regie: Hans Richter, Produzenten: Kenneth Macpherson und Hans Richter, Drehbuch: Josh White, Man Ray, Hans Rehfisch, Hans Richter und David Vern, September 1947.

5 Christoph Wilhelmi, *Künstlergruppen in Deutschland, Österreich und der Schweiz seit 1900*, Stuttgart 1996, S. 3.

6 Angelika Nollert, »Kunst ist Leben und Leben ist Kunst«, in: *Kollektive Kreativität*, Ausst.-Kat. Kassel, Kunsthalle Fridericianum, hg. von René Block, Frankfurt a. M. 2005, S. 19.

7 Einzig John Bock konnte an der damaligen Reise nicht teilnehmen, dafür die Direktoren der beiden Häuser, die *Der Stachel des Skorpions* zeigen, das Museum Villa Stuck und das Institut Mathildenhöhe. Waren es bei Buñuel noch Marie-Laure und Charles de Noailles, Aristokraten und Mäzene im Paris des frühen 20. Jahrhunderts, sind es nun zwei kommunale Einrichtungen, die Kulturstiftung des Bundes und der Kulturfonds Frankfurt RheinMain, die die Realisierung der Filmbeiträge für die Ausstellung ermöglichen.



Die Banditen in: Luis Buñuel, *L'Âge d'or*, 1930, Filmstill



Pause während der Dreharbeiten zu *L'Âge d'or*, Cap Creus, April 1930



Kraftwerk

Gruppe SPUR, München 1958 (v. l.: Helmut Sturm,  
Hans Peter Zimmer, Lothar Fischer, Heimrad Prem)Cap Creus, September 2012 (v. l.: Alex Murray-Leslie und Melissa Logan [Chicks on Speed],  
Martin De Mattia und Marc Weis [M+M], Tobias Zielony, Keren Cytter, Ralf Beil, Julian Rosefeldt)

Austausch zwischen den direkt aneinandergrenzenden Episoden, wurden Requisiten per Post ausgetauscht.

Als Manifest dienen zwei Cadavre Exquis, eine magere Ausbeute, wenn man bedenkt, dass die Surrealisten und auch die Künstler der Fluxus-Bewegung über mehrere Jahre Zeitschriften veröffentlichten.<sup>8</sup> Und doch ein gemeinsamer Akt, eines der zentralen Hauptmotive einer Künstlergemeinschaft fehlt allerdings gänzlich: der gemeinsame Ort. Ob bei den Nazarenern in Rom, den Künstlern, die gemeinsam die Schule von Barbizon begründeten, oder denjenigen, die in Worpswede gleich eine ganze Künstlerkolonie entstehen ließen: der tägliche Austausch, das gemeinsame Arbeiten am gleichen Ort über eine längere Zeitdauer hinweg, die kollektive Erfahrung, dies alles ist essentieller Bestandteil dieser Gruppen.<sup>9</sup>

Spricht man über Orte, die im Fall von Luis Buñuel für seine künstlerische Laufbahn und für seine Rolle innerhalb der Gruppe der Surrealisten entscheidend waren, so ist die Residencia de Estudiantes in Madrid zu nennen, die Buñuel von 1917 bis 1925 besuchte und wo er neben anderen auf Pepin Bello, Salvador Dalí und Federico García Lorca traf. Später dann, in den Zwanzigerjahren, waren es das Café Cyrano in Paris wie auch die Stadtwohnung von André Breton in der rue Fontaine. Über die Surrealisten schreibt Buñuel in seiner Autobiografie *Mein letzter Seufzer*: »Wie alle Mitglieder der Gruppe fühlte ich mich angezogen von einer bestimmten Vorstellung von Revolution. Für die Surrealisten, die sich nicht als Terroristen, als bewaffnete Aktivisten betrachteten, war die Hauptwaffe im Kampf gegen die ihnen verhaßte Gesellschaft der Skandal. Er erschien ihnen lange Zeit als das wirksamste Mittel, um die soziale Ungleichheit, die Ausbeutung des Menschen durch den Menschen, den verdummenden Zugriff der Religion, den plumpen kolonialistischen Militarismus zu entlarven und die geheimen, widerwärtigen Triebfedern des zu stürzenden Systems aufzudecken. Bald schon wandten sich einige von dieser Form der Aktivität ab und der eigentlichen Politik zu, vor allem der Bewegung, die unserer Meinung nach damals als einzige zu Recht revolutionär genannt werden konnte, der kommunistischen. Das hatte unentwegte Diskussionen, Spaltungen und Streitereien zur Folge. Das eigentliche Ziel des Surrealismus war nicht, eine literarische Bewegung ins Leben zu rufen, auch keine neue Malerei, nicht einmal eine neue Philosophie, sondern die Gesellschaft hochgehen zu lassen, das Leben zu ändern.«<sup>10</sup>

Notwendigerweise kommt es in Gruppen, zumal in Zusammenschlüssen von Künstlerinnen und Künstlern, zur Auseinandersetzung über die gemeinsamen Ziele und die zur Erreichung derselben sinnvollen Strategien. Dabei treffen stets individuelle Vorstellung und pseudodemokratische Gruppendynamik aufeinander. Der »eine große Gedanke«, kann er wirklich von mehreren Köpfen zu Papier gebracht,

geschweige denn in die Realität umgesetzt werden? Zweifel sind erlaubt: »Und was bringt die Kollektivität der Gruppe selbst hervor? Entsteht in der Geisterbahn der »Bewegung«, die mit dem Projektil der Gründungsidee ins Ungewisse fährt, ein anderes, gemeinschaftliches Inspirieren, Weben und Dichten? Merkwürdigerweise fast nur in der Konfrontation der Gruppe mit der Außenwelt, anderen Gruppen und Ordnungskräften, bei Aktionen und Diskussionen und deren Vorbereitung, höchst selten bei den obligatorischen Zusammenkünften der Mitglieder. Selbst die öffentlichen Erklärungen der Gruppe schrieb regelmäßig einer allein.«<sup>11</sup>

### KAPITEL 3: WARUM ARBEITEN SIE IN EINER GRUPPE MIT ANDEREN ZUSAMMEN?

**AA Bronson** In einer Gruppe zu arbeiten, so erklärte GENERAL IDEA, befreit uns von der Tyrannei des individuellen Geistes.

**Kollektive Aktionen** Aus technischen Gründen. (Andrei Monastyrski)

**B+B** Aus Freude an der Gruppe!

**Art & Language** In der Kollaboration erledigen wir unsere Arbeit. Unsere Arbeit hat die Form von Projekten. Es gibt kein großes, durch die romantische Persönlichkeit geeintes Œuvre.

**Freud's Dreams Museum** Die Zusammenarbeit eröffnet neue epistemologische, ethische und imaginative Horizonte. (Viktor Mazin)<sup>12</sup>

Im Folgenden ein – durchaus subjektiver – Überblick über die wichtigsten Künstlerkollektive der vergangenen zwei Jahrhunderte:

Als erste moderne Künstlergemeinschaft gelten die NAZARENER in Rom (1809 als »Lukasbund« in Wien gegründet). Regional stark verwurzelt sind die Schule von BARBIZON (um 1830–1870) und die Künstlerkolonie WORPSWEDE (1889 gegründet).

Als Paris im frühen 20. Jahrhundert die künstlerische Vorreiterrolle in Europa übernimmt, entstehen dort viele neue Gruppen, dazu kommen Italien, die Schweiz, in Deutschland München und Berlin: FAUVES (1905–1907), KUBISTEN (um 1907–1914), FUTURISTEN (1909/10–1944, Turin), BLAUER REITER (1911–1914, München), DADA / Cabaret Voltaire (1916–1919, Zürich) / Club Dada (1918–1920, Berlin), die Künstler des SURREALISMUS (erstes surrealistisches Manifest von André Breton, 1924), DE STIJL (1917–1931, Leiden), BAUHAUS (1919–1933).

8 »Das entscheidende Novum an Künstlergruppen des 20. Jahrhunderts, und das macht den »Blauen Reiter« so exemplarisch, ist die publizistische Ebene. Den Auftakt lieferte der Almanach des »Blauen Reiters«. Das Publikationsorgan kann jedoch verschiedene Formen annehmen. Dabei ist nicht die jährliche Erscheinungsweise entscheidend, sondern die Druckschrift als kunstpropagandistisches Instrument. Neu und kennzeichnend für die Künstlergruppen des 20. Jahrhunderts ist in der Regel die publizistische Flankierung der ausgestellten Objekte. In diesem Zusammenhang steht auch die wahre Flut von Manifesten, die in der Zeit zwischen 1905 und 1933 losbrach, welche bei einigen Gruppen (insbesondere den Surrealisten) sogar ihre sonstigen Aktivitäten in den Schatten stellen konnte.« Wilhelm 1996 (wie Anm. 5), S. 16.

9 Eine frühe Form dieser örtlichen Zusammenlegung von kreativen Potenzialen ist das Red House von William Morris, wohin dieser

Künstlerfreunde und -kollegen, insbesondere aus dem Kreis der Präraffaeliten, einlud, um gemeinsam an einer Neuschöpfung künstlerischer Werte, durchaus aber auch gesellschaftlicher Ideale zu arbeiten. Vgl. hierzu Julius Bryant, »William Morris. Red House, Bexleyheath. England«, in: Im Tempel des Ich. Künstlerhäuser als Gesamtkunstwerk. Europa und Amerika 1800–1946, Ausst.-Kat. München, Villa Stuck, hg. von Margot Th. Brandlhuber und Michael Buhrs, Ostfildern 2013, S. 54–73.

10 Luis Buñuel, *Mein letzter Seufzer*, Berlin 2004, S. 153f.

11 Frank Böckelmann, *Anfänge. Situationisten, Subversive und ihre Vorgänger*, in: *Kunstforum International*, Bd. 116, Wetzlar 1991, S. 213f.

12 Q&A, in: *Kollektive Kreativität, Ausst.-Kat. Kassel, Kunsthalle Fridericianum*, hg. von René Block, Frankfurt a. M. 2005, S. 266f.

Nach dem Zweiten Weltkrieg sind CoBrA (1948–1951, Paris), QUADRIGA (1952–1953, Frankfurt a. M.), SPUR (1957–1965, München)<sup>13</sup> und ZERO (1957–1966/67, Düsseldorf) zu nennen. Offenere Formen bilden die WIENER GRUPPE (1951/52–1964) / Wiener Aktionisten (1958 – um 1968, Wien), die SITUATIONISTISCHE INTERNATIONALE (1957–1972, Gründung in Cosio d'Arroscia, Norditalien), FLUXUS (1962 – um 1978, Wiesbaden, Köln)<sup>14</sup> und schließlich die Freie Internationale Hochschule für Kreativität und interdisziplinäre Forschung (Joseph Beuys mit Klaus Staack, Georg Meistermann und Willi Bongard, 1973–1988, Düsseldorf).

Aus der aktuellen Kunstlandschaft sollen drei Gruppen genannt werden: das RAQS MEDIA COLLECTIVE (1992, Neu-Delhi), WOINA (2006, Moskau) und als spezielle Kollektivarbeit die Internetplattform E-FLUX<sup>15</sup> (gegründet 1998, New York).

Viele der heute aktiven Künstlerkollektive sind professionell betriebene Netzwerke, die elektronische Kommunikation erlaubt gemeinsames Arbeiten an verschiedenen Orten in der Welt. Die Globalisierung hat auch hier ihren, wohl positiven, Effekt, künstlerische Strategien fließen Seite an Seite mit ökonomischen Informationen und Katzenbildern im Datenstrom um den Globus. Es könnte aber auch gut sein, dass der quasi romantische Blick auf wüste Beschimpfungen zwischen den Surrealisten, Eifersüchteleien auf niedrigstem Niveau am Bauhaus und Konkurrenzdruck zwischen den FLUXUS-Protagonisten dem verklärenden Blick zurück auf den Beginn und die Mitte des 20. Jahrhunderts geschuldet ist. Gestritten wird heute wie damals, und kollektive kreative Prozesse sind zumindest keinem Businessplan unterworfen.

#### 4. KAPITEL: DER STACHEL DES SKORPIONS ALS KOLLABORATIONSPROJEKT

Die an *Der Stachel des Skorpions* beteiligten Künstlerinnen und Künstler haben ihre Teilnahme schnell zugesagt und allesamt bekundet, dass die Möglichkeit, an einem Experiment in der Gruppe teilzunehmen, mit ausschlaggebend für die Entscheidung war. So schreibt Keren Cytter: »Es ist eine Herausforderung und etwas ganz Neues für mich, mich diesem ultimativen Klassiker zu widmen. Ihn für mich persönlich zu entdecken und in der Zusammenarbeit mit anderen zeitgenössischen Künstlern zu bearbeiten, deren jeweiliger Zugang mir im Entstehungsprozess nicht bekannt ist, das habe ich so vorher nicht gemacht, und würde ich gerne ausprobieren.«<sup>16</sup> M+M schreiben: »Seit Beginn unserer

Zusammenarbeit glauben wir an das überraschende Potential von Gruppenprojekten. Das hängt sicher auch mit dem – vielleicht mythisierten – Bild von Künstlergruppen wie den Surrealisten zusammen. Der Reiz, ein surrealistisches Produktionsprinzip wie den Cadavre Exquis auf ein Filmprojekt anzuwenden und andere Künstler mit einzubeziehen ist riesengroß.«<sup>17</sup> In den Worten von Julian Rosefeldt:

»Begeistert nehme ich daher Eure Einladung an, zusammen mit den anderen Künstlern einen Teil von ›L'Âge d'Or‹ noch einmal neu zu interpretieren und zu inszenieren. Ich finde die Idee großartig, den Film in seine Bestandteile zu zerlegen, ihn zu sezieren und dann von einem zeitgenössischen Chirurgenteam wieder zusammenflicken zu lassen. Diese respektvolle Respektlosigkeit hätte dem Meister und großen Augenzerschnippler bestimmt Spaß gemacht.«<sup>18</sup>

Die beteiligten Künstlerinnen und Künstler haben über die Vermittlung von M+M, die als künstlerische Leitung und damit Kommunikationszentrale für das Projekt fungierten, aber auch direkt miteinander kommuniziert. Der anfangs noch angedachte Zusammenschluss der Beiträge durch gemeinsame Schauspieler wurde aufgrund organisatorischer Probleme zugunsten eines subtilen gemeinsamen Einsatzes von einzelnen Versatzstücken aufgegeben, die jeweils von einer Episode zur nächsten weitergegeben werden. Dies können motivische Übernahmen einzelner Szenen, Requisiten oder auch die Verwendung eines Ausschnitts aus dem vorherigen Film sein.

Die Vorlage ein Meisterwerk des surrealistischen Films, Künstlerinnen und Künstler, deren formale Herangehensweise an die mit dem Projekt gestellte Aufgabe unterschiedlicher nicht sein könnte, sechs verschiedene Drehbücher und Aufnahmen, die in Texas und Australien, in Palästina, Studios in München und Berlin und in dem historischen Künstlergarten der Villa Stuck entstanden sind. Kann das gut gehen? Charles Esche beschreibt im Katalog der Ausstellung *Kollektive Kreativität* eine der Hauptmotivationen im Zusammenschluss zu einer Künstlergruppe: »Sich bei dem gegenwärtigen Stand der Dinge etwas vorzunehmen bedeutet immer auch, sich dem Vorwurf der Naivität oder noch Schlimmerem auszusetzen. Kollektives Arbeiten verleiht jene Stärke, mit der diese Widerstände überwunden werden können, und bietet Möglichkeiten, umfassende Ansätze zur Erforschung und Analyse existierender Umstände zu entwickeln, um das Werk sowohl auf äußere Notwendigkeiten als auch auf Imagination zu gründen. [...] Man könnte meinen, kollektive Kreativität sei die normale künstlerische Reaktion auf eine Entwicklung, die geprägt ist von extremem Individualismus.«<sup>19</sup>

13 »Es ist alles vorbei, die müde Generation, die zornige. Jetzt ist die kritische Generation an der Reihe. Wir fordern den Kitsch, den Dreck, den Urschlamm, die Wüste.« Aus dem 1. Manifest der Gruppe SPUR, Lothar Fischer, Heimrad Prem, Helmut Sturm, HP Zimmer mit Stephan Britt, Erwin Eisch, Asger Jorn, Dieter Rempt und Gretel Stadler als Gästen, in: Wilhelmi 1996 (wie Anm. 5), S. 331f.

14 »Die Gruppe Fluxus (falls man von einer Gruppe überhaupt sprechen kann ...) entstand dadurch, daß La Monte Young und Jackson Mac Lew eine Anthologie herausgegeben haben, die in erster Linie der zeitgenössischen Poesie und Musik gewidmet war und die von George Maciunas gestaltet wurde, der dadurch diese Kunstrichtung eigentlich kennenlernte und sich dafür begeisterte. George Maciunas [...] schaffte es, eine Menge von Künstlern aus der ganzen Welt um sich zu scharen. Und so entstand eigentlich Fluxus.« Milan Knížák, in: Wilhelmi 1996 (wie Anm. 5), S. 129.

15 »E-flux startete nach einer per Email organisierten Künstlerparty in einem Holiday Inn in Chinatown 1998 – als Email noch so neu war wie die Google-Brille heute. Nach dem Erfolg der Party [...] blieb die Motivation,

per Email der Kunst zu Aufmerksamkeit zu verhelfen, die nicht in den Zentren von Kapital und Macht wie New York, London, Paris oder Berlin entsteht. [...] E-flux wäre aber nicht so spannend, wenn das Kollektiv neben den ›Announcements‹ nicht auch Kunst machen würde. Neben einer ganzen Reihe von gemeinsamen Projekten wie der Mini-Kunstakademie United Nations Plaza in Berlin oder der Videothek für Videokunst, dem Video Rental Service, ist ›Time/Bank‹ wohl das wichtigste Kollektivwerk. 2012 eröffneten sie eine Filiale der ›Time/Bank‹ bei der documenta 13 im Ständehaus von Kassel.« Daniel Boese, E-Flux. Kollektive Kreativität. Das mächtigste Netzwerk der Kunstwelt, [http://www.art-magazin.de/szene/67508/e\\_flux\\_kollektive\\_kreativitaet](http://www.art-magazin.de/szene/67508/e_flux_kollektive_kreativitaet), 13.1.2014.

16 Keren Cytter, in: Unveröffentlichtes Manuskript, M+M, 2012/13.

17 M+M, in: ebd.

18 Julian Rosefeldt, in: ebd.

19 Charles Esche, »Kollektivität, bescheidene Vorhaben und unvernünftiger Optimismus«, in: Kollektive Kreativität, Ausst.-Kat. Kassel, Kunsthalle Fridericianum, hg. von René Block, Frankfurt a. M. 2005, S. 94.

## 5. KAPITEL UND SCHLUSS: »INDIVIDUALITY IS JUST WISHFUL THINKING«<sup>20</sup>

»Ja, FLUXUS ist eine Bewegung – genau wie FUTURISMUS, DADAISMUS, KONSTRUKTIVISMUS, SURREALISMUS und so weiter Bewegungen waren. Jede Bewegung durchlebt ihre Höhen und Tiefen, sicherlich gibt es immer wieder Grauzonen, Einflüsse, Nachahmer, Abtrünnige, Wegbereiter, Blender und Versager, aber jede Bewegung muss ein bestimmtes Ziel haben – einen Grund, ein zwingendes Erfordernis für ihre Existenz. Man kann die klassischen Komponenten einer Kunstbewegung regelrecht spezifizieren:

Eine Bewegung wird von einem Individuum [oder einer kleinen Gruppe von Individuen] in Bewegung gesetzt, von Visionären mit einem bestimmten Ziel, die vehement gegen den Status quo ankämpfen, die brillant und hochmotiviert sind, die an ihre Ideen glauben und sich gegenüber der Gruppe, die sie um sich herum formieren, selbstlos verhalten.

**DADA** Hugo Ball, Emmy Hennings, Richard Huelsenbeck, Tristan Tzara ...

**FUTURISMUS** Filippo Tommasi Marinetti ...

**SURREALISMUS** André Breton ...

**KONSTRUKTIVISMUS** Kasimir Malewitsch, Naum Gabo und Antoine Pevsner, später auch Wladimir Tatlin, Alexander Rodtschenko, Warwara Stepanowa, Wladimir Majakowskij ...

**FLUXUS** George Maciunas ...«<sup>21</sup>

Einer ist immer der Bestimmer. Gilt das auch für die Künstlergruppe, das Künstlerkollektiv? Im Fall von *Der Stachel des Skorpions* kann man davon wohl nicht sprechen. Durch die Parallelität der Produktionsprozesse war ein Austausch notwendig, doch keine Einflussnahme eines Einzelnen oder einer Untergruppe möglich. Einzig durch die künstlerische Leitung, die in den Händen von M+M lag (und die wiederum selbst als Künstler Teil der Gruppe waren), wurde eine organisatorische Steuerung vorgenommen. Auf der einen Seite also tatsächlich ein funktionierender kollektiver Prozess innerhalb klar gezogener inhaltlicher und technischer Rahmenbedingungen, auf der anderen Seite ein völlig offenes Ende im Sinne eines gemeinsamen künstlerischen Produkts. Erst mit der Eröffnung der Ausstellung wird deutlich, ob dieses bewusst offen gehaltene Experiment geglückt ist.

Würde man sich im Fall des Scheiterns vorwerfen, zu wenig klare Vorgaben inhaltlicher Art gemacht zu haben? Einzig die historische Referenz *L'Âge d'or* zu setzen und dann auf die konzeptionelle Schärfe aller Beteiligten zu vertrauen? Wo das enden kann? Hier: »Als Gruppe schweben wir immer zwischen zwei Gefahren, die beide gleichermaßen gefährlich sind und die Idee zerstören können: Auf der einen Seite [...] mit Verboten, starren Gesetzestafeln eine Ideologie aufzurichten, »die Individuen umzuschmelzen«, damit sie »ins Geviert passen«; auf der anderen Seite dann die Atomisierung, die berechtigte Befürchtung, daß ohne Übereinkunft, ohne Spielregeln alles auseinanderläuft und die Gruppe einem nur dann und wann Stallwärme, Nestwärme geben kann.«<sup>22</sup>

Im 21. Jahrhundert erleben wir eine Abkehr von der Idealisierung des Individuums der 1990er-Jahre. Stattdessen finden gruppendynamische Prozesse, kollektive Organisationsstrukturen, der Teamgedanke eine hohe Akzeptanz in der heutigen Gesellschaft. Mit Jeff Koons, Gerhard Richter, Marina Abramović stehen aber noch immer Künstlerindividuen an der Spitze des Kunstmarkts und es ist kaum zu erwarten, dass eine Gruppe oder ein Kollektiv jemals einen der vorderen Plätze der einschlägigen Ranglisten einnehmen wird. Auf institutioneller Ebene und im kuratorischen Handeln ist die Künstlergruppe gleichwohl ein Faktor von wachsender Relevanz. In der Ausstellung *Forensis* im Berliner Haus der Kulturen der Welt stehen im Frühjahr 2014 zwanzig Künstlerinnen und Künstlern immerhin acht Künstlergruppen zur Seite.<sup>23</sup>

Waren zu Beginn des 20. Jahrhunderts die Ideen hinter den Künstlergruppen in höchstem Maße kunst- und gesellschaftspolitisch, ja umstürzlerisch geprägt, kommt es heute zu einer zunehmenden Professionalisierung der Strukturen. Nicht weiter verwunderlich, vergleicht man die Entwicklung mit anderen Berufsfeldern, ob nun im kreativen Sektor oder in eher ökonomisch orientierten Bereichen. Steht also zu befürchten, dass die allseits beschworene Kreativwirtschaft und mit ihr einhergehende »Creative Teams« die Künstlergruppe ablösen? Kommerz statt Idealismus? Dann besser verschwinden, das wusste schon KRAFTWERK: »Individualität wurde überbewertet im 20. Jahrhundert. Jeder möchte anders sein, aber Individualität ist nur ein Wunschtraum. Sie ist ein Verkaufsargument, das die Wirtschaft ankurbeln soll [...] wir möchten etwas Gemeinschaftliches. Wir kultivieren die Anonymität.«<sup>24</sup>

<sup>20</sup> Ralf Hutter, in: ebd., S. 314f.

<sup>21</sup> Jon Hendricks, »FLUXUS. Vorwort!«, in: ebd., S. 119.

<sup>22</sup> Brief von Heino Naujoks an G. Fries vom 19.3.1967, in: Die Gruppe Geflecht. Antiojekt. 1965–1968, Ausst.-Kat. Kiel, Kunsthalle, Mannheim, Städtische Kunsthalle, hg. von Stephan Schmidt-Wulffen, München 1991, S. 170f.

<sup>23</sup> [http://www.hkw.de/de/programm/projekte/2014/forensis/ausstellung\\_forensis/forensis.php](http://www.hkw.de/de/programm/projekte/2014/forensis/ausstellung_forensis/forensis.php), 5.3.2014.

<sup>24</sup> Ralf Hutter, in: Kollektive Kreativität, Ausst.-Kat. Kassel, Kunsthalle Fridericianum, hg. von René Block, Frankfurt a. M. 2005, S. 314f.

Marcus Steinweg

# ONTOLOGISCHES FIEBER

1. Von Kräften entflammt, die es übersteigen und begrenzen, ist das Mensch genannte Tier entzündetes Subjekt.
2. Die Entzündung ist weder zufällig noch sporadisch.
3. Sie indiziert seine Kontamination durch alles, was es nicht ist.
4. Es bewegt sich auf einer Linie, die es mit seinem Außen ebenso verbindet wie trennt.
5. Gilles Deleuze hat die »Begegnung mit dem Außen« in einem Text zu Walt Whitman als »Seelenwanderung unter freiem Himmel«<sup>1</sup> beschrieben.
6. Sie ist geteilte Erfahrung unfertiger Subjekte, die sich aus freien Stücken für Momente zusammentun, um den Weg entlang der Linie zu teilen, bis jeder neue Wege geht.
7. Mit dem Anderen woanders hingehen, um schließlich woanders hinzugehen als er, ist, was man intersubjektives Leben nennen kann.
8. Leben, das aus sich herausgeht, um sein Selbst in der Begegnung zu konstituieren, nicht als Substanz und unveränderliches Ego, sondern als Kreuzungspunkt mit der *Außen* genannten Kontingenz.
9. Leben als Kontingenzerfahrung und Bejahung all dessen, was man weder kontrolliert noch kennt.
10. Leben als Weg oder Werden statt als narzisstische Selbstbestätigung.
11. Das Außen ist längst *im* Subjekt.
12. Als Alien gehört es zu ihm, ohne ihm anzugehören.

13. Man könnte von einer gespenstischen Mitwohnerschaft sprechen oder von phantomatischer Gegenwart.
14. Jedenfalls bewohnt es das Subjekt mit obstinater Präsenz.
15. Es bedrängt es von Anfang an.
16. Natürlich handelt es sich um eine Überforderung, aber es ist eine, die man natürlich nennen kann.
17. Sie strapaziert das Subjekt und treibt es über sich hinaus.
18. Das ist der einzige Sinn des Subjekts: nicht identisch mit sich zu sein, inkommensurabel mit sich selbst.
19. Daher sein Fieber, daher seine Nervosität und Unruhe.
20. Daher sein Mangel an ontologischem Gleichgewicht.
21. Daher sein Außersichsein und seine hysterische Disposition.
22. Das einzige Subjekt, das wir uns vorstellen können, ist dieser Exilant seiner selbst.
23. Ein Außen-Subjekt, wie Jean-Luc Nancy mit Maurice Blanchot sagen würde.
24. Eine aus sich vertriebene Intimität.
25. Lacan hätte es *extim* genannt: in seinem Innen vom Außen dominiert.
26. Von einem Außen, das sein Innen markiert.
27. Es gehört zu seiner Natur, über keine – unberührte – Natur zu verfügen.
28. Die Kontamination ist primordial (dies ist das Grundpostulat von Derridas Dekonstruktion).
29. Immer schon ist es mit Fremdem in Kontakt, da die Fremdberührung zu seiner Normalität gehört.
30. Es *ist* dieser Kontakt, der es als Subjekt konstituiert.
31. Aufgabe des Denkens wäre, das Subjekt in seinem Fieber zu belassen.
32. Es zu denken als fiebrige Entität.
33. »Das Denken«, schreibt Nancy und denkt dabei an Hegel, »soll das Selbst aus sich selbst herausholen, es soll es seinem einfachen Ansichsein entreißen: Es ist selbst ein solches Entreißen, es ist das Wort, in dem das Denken aus sich herausgeht und sich exponiert.«<sup>2</sup>
34. Die Selbstexposition des Denkens beschreibt seine Öffnung auf sein Außen, das heißt auf die Domäne eines Unzuhauses, die das Fantasma des Selbstbesitzes eines in seiner Identität ruhenden Ich ursprünglich unterbricht.
35. Zum Subjekt gehört dieser originäre Hyperbolismus und Exzess.
36. Es ist instabil von Anfang an.

37. Offenbar denkt Nancy an diese Instabilität, wenn er schreibt, dass es darum gehe, »die bloße Vernunft auf die Unbegrenztheit hin zu öffnen, die ihre Wahrheit ausmacht«.<sup>3</sup>
38. Unbegrenzt sind nicht die Möglichkeiten der Vernunft und ihrer Akte.
39. Im Gegenteil, die Vernunft wird durchs Unbegrenzte begrenzt.
40. In diesem Sinn markiert das Unbegrenzte eine Verschließung.
41. Es reicht als Verschließung – man kann sie mit Heideggers *lethe* = Verborgenheit konnotieren – in den innersten Bezirk des Subjekts.
42. Sie konstituiert diesen Bezirk, indem sie ihn delimitiert und begrenzt.
43. Vom Unbegrenzten begrenzt, ist das Vernunftsubjekt längst jenseits seiner Kompetenz.
44. Daher sein Fieber, daher die Unruhe.
45. Daher der Schmerz, der seine Identität glühen lässt.
46. Er markiert den Riss, der es durchzieht, um seine Selbstidentität zu kompromittieren.
47. Der Riss öffnet den Raum seiner problematischen Selbstbegegnung oder gespenstischen Identität.
48. Wie eine Grenze unterteilt er ein Territorium.
49. Er durchschneidet seine Einheit.
50. Er lässt das Subjekt explodieren.
51. So fällt es auseinander, weil es doch nichts als sein Auseinanderfallen ist oder die Bewegung permanenter Selbstdekonstruktion.
52. Man kann sie einen Exzess nennen, eine Turbulenz und Inkonsistenz Erfahrung.
53. Man könnte auch von einer originären Zerrissenheit sprechen oder einer primordialen Distraction.
54. Es ist klar, dass Adornos Begriff des Nicht-Identischen, Lacans gespaltenes Subjekt, Derridas *différance*, Deleuzes Chaos etc. auf diesen Riss zeigen, über die massiven Unterschiede ihrer philosophischen Konstruktionen hinaus.
55. Er ist ein weiterer Name der Inexistenz Gottes.
56. Nietzsches Denken dieser Inexistenz eröffnet den Unruheraum des Denkens.
57. Es selbst ist ruhelos und fiebrig.
58. Es konstituiert »ein Werk, das deshalb unablässig außer sich gerät vor Zorn oder Begeisterung und unsicher schwankt zwischen Übertreibung und Schmerz«.<sup>4</sup>
59. Daher hat Deleuze Recht, zu sagen, dass Nietzsche ein Denker sei, der die Ideen »dramatisiert« (er setzt das Wort in Anführungszeichen), schließlich geht es auf allen »Spannungsebenen«<sup>5</sup> um einen toten Gott.

60. Gottes Tod hinterlässt eine kaum zu füllende Lücke, was nicht heißt, dass das Subjekt nicht bereit wäre, alles dafür zu tun, Gott durch ein anderes Gut zu substituieren.
61. Vielleicht ist nichts anderes Religion: Gottersatz statt seine Affirmation.
62. Nichts scheint heute schwieriger als nicht-religiös zu sein, insbesondere für die sich als atheistisch markierende Position.
63. Heutige Atheismen folgen einer Substitutionslogik, in der es darum geht, einen Ersatz zu finden für die einst Gott genannte Autorität.
64. Solange etwas – Erfolg im symbolischen Gefüge, Geld, Macht, aber auch spirituelle Fetische, Esoterismen, Moralismen etc. – an seine Stelle tritt, solange ist seine Inexistenz auszuhalten, solange also, bis man zu denken beginnt.
65. In *Nietzsche und die Philosophie* schreibt Deleuze: »Die Orte des Denkens sind die tropischen Zonen, vom tropischen Menschen heimgesucht. Nicht die gemäßigten [sic] Zonen und nicht der maßvolle, methodische oder moralische Mensch.«<sup>6</sup>
66. Das tropische Fieber lässt den Menschen an seine Grenzen grenzen.
67. Es konfrontiert ihn mit der ontologischen Inkonsistenz seiner Realität.
68. Der Mensch begreift, dass es keinen transzendenten Sinn gibt, keine absolute Bedeutung.
69. Er erkennt sich als in der Wüste seiner ontologischen Verlassenheit taumelndes Subjekt.
70. Er ist tropischer Vagabund.
71. Kältewellen durchlaufen seinen Körper.
72. Inkommensurable Impulse durchzucken ihn.
73. Im Fieber begegnet ihm die Wahrheit seines Körpers wie seines Denkens.
74. Sie ist die Wahrheit eines inkonsistenten Agenten, dessen Aktivitäten aus passiven Affekten resultieren.
75. Von ihr bedrängt, stößt das Subjekt an die Mauer seiner Ohnmacht.
76. Es erkennt sich von Kräften bevölkert, die sein Sein dominieren.
77. Es ist der Schauplatz dieser Erfahrung.
78. Es verliert und dezentriert sich in ihr.
79. Es zerfließt nicht.
80. Es ballt sich zusammen, indem es, wie eine geschlossene Faust, seine Leere umfasst.
81. Aber diese Umklammerung des Nichts ist nicht nichts.
82. Sie markiert den Akt einer nahezu ohnmächtigen Selbstaffektion.

- |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                               |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                        |
|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <p>83. Das Selbst, das sich affiziert, ist Agent seiner Leere.</p> <p>84. Es identifiziert sich, wie Heidegger sagte, als »Platzhalter des Nichts«.<sup>7</sup></p> <p>85. Am Punkt seiner höchsten Dichte – im Moment strenger Selbstkonzentration – erfasst es sich als Subjekt ohne Subjektivität.</p> <p>86. Was auch heißt, dass es Subjekt ohne Gott ist, ohne Natur und ohne Wesen, ohne ausformuliertes Telos und Programm.</p> <p>87. Weder ist es souveräner Begriffsoperator noch selbstgewisses Cogito, weder Alleskönner noch Alleswiser.</p> <p>88. Es ist Schauplatz der fiebrigen Selbstvermittlung mit dem Nichts, das Lacan das Reale nennt und das bei Nietzsche Chaos oder Wüste heißt.</p> <p>89. Alles liegt daran, seinen Taumel zu begrenzen, ohne ihn zu leugnen, indem man ihn zu einer Defizienz erklärt.</p> <p>90. Oft taumelt das Subjekt auf die präziseste Weise.</p> <p>91. Man könnte dies Philosophie nennen: diesen präzisen Schwindel, der es sich der Kontingenz öffnen lässt, der Indefinität und Inkonsistenz seiner Realität.</p> <p>92. Es gibt einen Akrobatismus des Denkens, der es sich auf seine Inkompetenzen zu bewegen lässt und einer kaum vermeidbaren Erfahrung des Scheiterns anvertraut.</p> <p>93. Im Scheitern begegnet das Subjekt sich selbst.</p> | <p>94. Es ist nicht so, dass jede Selbstbegegnung illusorisch bleibt.</p> <p>95. Im Gegenteil: man kann Subjekt nennen, was sich im Modus der Verfehlung streift.</p> <p>96. Selbstaffektion als Heteroaffektion.</p> <p>97. Fremderfahrung als Selbsterfahrung.</p> <p>98. Erst im Exzess oder in der Selbstüberschreitung rührt das Subjekt an sich.</p> <p>99. Die Selbstanrührung ist nicht Narzissmus.</p> <p>100. Während der Narzisst auf Selbstbestätigung zielt, verliert sich das Subjekt ohne Subjektivität in der Wüste dieses Ohne.</p> <p>101. Es überschreitet sich auf ein Jenseits seiner selbst, statt sich an eine Idealprojektion von sich zu klammern, wie es das narzisstische Subjekt tut.</p> <p>102. Es gibt keine Selbstbestätigung im Exzess.</p> <p>103. Es gibt nur Selbstantastung, die Selbstverfehlung impliziert.</p> <p>104. »Der Mensch«, schreibt Nancy, »beginnt (stets wieder) damit, den Menschen unendlich zu übersteigen (nichts anderes bedeutet die Rede vom ›Tod Gottes‹, wie immer man sie auch deutet).«<sup>8</sup></p> <p>105. Das heißt: Zum Menschen gehört der Verlust des Menschen, sein Verschwinden und sein Wiederauftauchen.</p> <p>106. Das ist sein fiebriges Schicksal.</p> |
|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|

107. Er kommt nicht bei sich an und er kommt nicht in sich zur Ruhe.
108. Er ist sich nicht durchsichtig.
109. Er war es noch nie.
110. »Dass Gott tot ist«, schreibt Badiou, »will heißen: er ist nicht mehr dieses Lebende, das man trifft, wenn die Existenz durch ihre eigene Transparenz hindurchgeht.«<sup>9</sup>
111. Man trifft nicht auf Gott, indem man auf sich trifft, man trifft nicht einmal auf sich.
112. Deshalb kann – mit Nancy – der Fieber genannte Exzess als Berührung des Unberührbaren beschrieben werden: »L'exces est un access – a l'inaccessible / Der Exzess ist ein Zugang – zum Unzugänglichen.«<sup>10</sup>
113. Wie Maurice Blanchots *pas au-delà* ist er ein (Nicht-)Schritt ins Jenseits (des Beschreitbaren).<sup>11</sup>
114. Es ist kein absolutes Jenseits, weshalb es berührbar ist, während es unberührbar bleibt.
115. Es ist der Name dieser logischen Kontradiktion.
116. In ihr verbinden sich An- und Abwesenheit, Konsistenz und Inkonsistenz, Sein und Nichts.
117. Die Erfahrung des Fiebers ist die Erfahrung dieser Unauflösbarkeit.

1 Gilles Deleuze, Kritik und Klinik, Frankfurt a. M. 2000, S. 83.

2 Jean-Luc Nancy, Hegel. Die spekulative Anmerkung / Die Unruhe des Negativen, Zürich 2011, S. 199.

3 Jean-Luc Nancy, Dekonstruktion des Christentums, Zürich/Berlin 2011, S. 7.

4 Ebd., S. 133.

5 Gilles Deleuze, Nietzsche. Ein Lesebuch, Berlin 1979, S. 40.

6 Gilles Deleuze, Nietzsche und die Philosophie, Hamburg 2002, S. 121.

7 Martin Heidegger, Was ist Metaphysik?, Frankfurt a. M. 1986 (13. Aufl.), S. 38.

8 Jean-Luc Nancy, Der Eindringling. Das fremde Herz, Berlin 2000, S. 49.

9 Alain Badiou, Gott ist tot. Kurze Abhandlung über eine Ontologie des Übergangs, Wien 2002, S. 10f.

10 Jean-Luc Nancy, Ivresse, Paris 2013, S. 40.

11 Vgl. Maurice Blanchot, Le pas au-delà, Paris 1973. Es handelt sich um ein Jenseits, das diesseits ist. Vgl. Jean-Luc Nancy, Die Anbetung, Zürich 2012, S. 45, u. Marcus Steinweg, Philosophie der Überstürzung, Berlin 2013, S. 76–79.



Salvador Dalí, *Das Phänomen der Ekstase*, 1933, Collage

Ralf Beil

# DER STACHEL IM OHR

Spuren von Bild und Ton in Buñuels  
*L'Âge d'or* sowie in *Der Stachel des Skorpions*

»Der beste Film ist der,  
den man mit geschlossenen Augen  
wahrnehmen kann.«<sup>1</sup>

Salvador Dalí

Skorpione können nicht hören: keine Geräusche, keine Musik.<sup>2</sup> Luis Buñuel dagegen ist Zeit seines Lebens offen für Klänge aller Art – auch wenn er in späteren Jahren sein Gehör verliert.<sup>3</sup>

In *L'Âge d'or*, einem der ersten Tonfilme Frankreichs, präludiert Mendelssohn Bartholdy beschwingt den tödlichen Stich des Skorpionsstachels an einer Ratte. Schüsse knallen, Lustschreie hallen, Kuhglocken läuten, eine Toilettenspülung rauscht. Wagners Opernmusik zu *Tristan und Isolde* wird Teil der Handlung, ein vielköpfiges Orchester untermalt die *Amour fou* des surrealistischen Liebespaares, der Banditenchef Max Ernst ruft »Stopp!« – und immer wieder ertönen eindringlich-monoton die Trommeln von Calanda. Der Film kulminiert in der finalen Szene, in der Jesus blasphemisch als Akteur sexueller Ausschweifung und Gewalt vorgeführt wird – »mit einem Paso doble tanzt der Film seinem erschütternd triumphalen Abschluß entgegen. [...] Nach den wagnerianischen Orgasmen läutet nun gleichsam die Totenglocke der menschlichen Spezies.«<sup>4</sup>

Buñuels Soundtrack zu *L'Âge d'or* ist ebenso suggestiv wie surreal.<sup>5</sup> Der Wind weht, im Spiegel ziehen Wolken auf, das Haar der Frau im Zimmer davor bewegt sich unter Hundengebell und Glockengeläut.

Buñuel benutzt den Ton, der um 1930 im Film noch etwas radikal Neues ist, bereits in höchst avantgardistischem Sinne: Er arbeitet sofort mit der Disparität von Bild und Ton, er collagiert und kombiniert Unzusammengehöriges, verwendet Off-Töne und Bildschnitt übergreifenden Ton. Die Musik, die drei Viertel der Tonspur des Filmes ausmacht, dient der atmosphärischen Verstärkung, zugleich aber tritt sie in Erscheinung als »subversive oder blasphemische Koppelung der Musik mit dem Bild beziehungsweise der Handlung im Sinne einer surrealistischen Collage: Ein eleganter Herr schubst mit den Füßen eine Geige vor sich her, um sie schliesslich zu zertrampeln – wir hören ein Thema aus dem ersten Satz von Beethovens Violinkonzert; zu Mozarts *Ave verum corpus* sehen wir Skelette von Erzbischöfen [...].«<sup>6</sup>

1 Salvador Dalí, Kunst-Film – Antikunst-Film, *Gaceta Literaria*, 15. Dezember 1927, zitiert nach: Buñuel! Auge des Jahrhunderts, Ausst.-Kat. Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, Bonn, hg. von der Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, München 1994, S. 286.

2 Skorpione spüren dafür kleinste Erschütterungen des Bodens: »Ein Skorpion erkennt eine grabende Schabe an den Vibrationen aus 50 Zentimetern Entfernung. Die Augen der Skorpione eignen sich nur zum groben Orientieren (Sonnenstand, Mondschein etc.).« Skorpione, zitiert nach: <http://de.wikipedia.org/wiki/Skorpione>, 22.1.2014. »Wahrnehmung von Schallwellen ist eine Sonderform des Vibrationssinns.« Gliederfüßer, zitiert nach: <http://de.wikipedia.org/wiki/Gliederfüßer>, 22.1.2014.

3 Vgl. in diesem Band: Ralf Beil, Respektieren Sie nicht die Gedanken eines toten Autors: Machen Sie einen Film! Ein Gespräch mit Luis Buñuel über Musik, Moral und Martini Dry, S. 178–181.

4 Henry Miller, »Buñuel oder Das Ende des Goldenen Zeitalters«, in: Buñuel 1994 (wie Anm. 1), S. 212.

5 Signifikanterweise fehlen im *Dictionnaire abrégé du Surréalisme* von 1938 die Schlagworte »oreille« und »musique«. Bei den Herausgebern André Breton und Paul Éluard verwundert dies nicht. Schon Buñuel weist darauf hin, dass die Surrealisten, allen voran Breton, keinen Sinn für Musik hatten: »Wie viele Surrealisten verabscheute er Musik und vor allem die Oper. Ich wollte ihn von diesem Irrtum befreien [...].« Luis Buñuel, Mein letzter Seufzer. Erinnerungen, Frankfurt a.M./Berlin 1985, S. 103. Aus heutiger Sicht ein Kuriosum, denn gerade Musik vermag die Sinne für das Irrationale und Unbewusste zu öffnen.

6 Till Fellner, »Subversion und Stille. Luis Buñuel und die Musik«, in: Neue Zürcher Zeitung, Literatur und Kunst, 6. April 2013.

## ALPHA UND OMEGA

Die »göttliche Orgie« Buñuels »beginnt mit zwei Skorpionen, die zwischen Felsen kämpfen, und endet mit einem Kreuz – einem mit wunderschönen weiblichen Skalps behängten Kreuz. Ein gewisser Comte de Blangis kommt vor, als Teufel in Gestalt Jesu Christi [...].«<sup>7</sup>

Der *Stachel des Skorpions* beginnt im Schwarzlicht einer bizarren Laborsituation: Junge Frauen, von denen man zuerst nur das leuchtende Weiß ihrer Kopftücher wahrnimmt, so dass sie zwischen Muslimin und Nonne changieren, agieren dort mit lebenden und toten Skorpionen, die unter UV-Strahlung magisch fluoreszieren.<sup>8</sup> Nur leises Gemurmel und sparsame Bewegungen im Raum sind zu hören. Der Cadavre Exquis endet skurril und spektakulär mit einem Selbstporträt des Künstlers John Bock als »Abkömmling eines Furunkels«.<sup>9</sup> Ein Priester psalmodiert: »Alles Gute endet in der Pieta-Stellung.« Und das La-La-Girl Lisa entmannt mit einem »Muschi-Gebiss«, einer archaisch-mechanischen *vagina dentata*, den bettlägerig sabbernden Greis namens de Sade.<sup>10</sup>

Bei Bock siegt damit am Ende nicht der teuflische Christus oder der verteuflende Priester, sondern die selbstbestimmt agierende Frau: Die als Prostituierte eingeführte Lisa – »der monetäre Besuch« – greift mit chirurgischer Schärfe ins finale Geschehen ein.

Hat sich John Bock mit seinem Personal – Siechender, Priester, Frau(en) – an Marquis de Sades *Gespräch zwischen einem Priester und einem Sterbenden* orientiert, das Buñuel ausdrücklich in seinen Erinnerungen erwähnt?<sup>11</sup> Wesentlicher Unterschied bei Bock: Der Schriftsteller der (sexuellen) Aufklärung de Sade ist hier selbst der kranke alte Mann. Eine grobe Persiflage? Religionskritik wie bei de Sade oder Buñuel ist es jedenfalls nicht, kann es nicht mehr sein, wie Eugen Drewermann schon 1994 konstatiert: »Selbst die Ehrlichkeit der Auseinandersetzung mit dem Christentum scheint existentiell nicht mehr notwendig zu sein [...]. Die leidenschaftliche Auseinandersetzung mit religiösen Fragen scheint in unseren Tagen wie vorüber.«<sup>12</sup> Der Priester ist bei John Bock nur mehr makabrer Verstärker des schlechten Geschmacks, Ultima Ratio der post-surrealistischen Ekelorgie.<sup>13</sup>

## EINE FLÖTE, ZWEI TELEFONE, ELF FEUERWAFFEN

Wie nun gehen die Akteure des Cadavre Exquis mit Ton, Geräuschen und Klängen um? Welche Musik spricht hier gegen oder für entfesselte Gewalt und Sexualität? Tobias Zielony beginnt streng dokumentarisch mit Minimalgeräuschen im Labordunkel. John Bock beschließt den Skorpionsschwanz mit exzessiven Dialogstimmen und ironischer Suspense-Filmmusik, die aggressive E-Gitarren-Riffs, Choralgesang von Arvo Pärt sowie Geigentremolos von Krzysztof Penderecki<sup>14</sup> vereint.

Während weibliche Extremitäten sich zwischen bizarren Felsformationen hervorrecken, ertönt bei Chicks on Speed kakophonisches Stimmengewirr. Harte Beats und Elektro-sounds flankieren das Erscheinen daliesk bröckelnder Großskulpturen der beiden Performerinnen am Horizont, ihr Sprechgesang skandiert Satzfragmente wie »a million to one chance«, »I can't stop dancing« oder »avalanche uncover me«. Das Künstlerduo M+M setzt in seinem mit einer Nachtsichtkamera gedrehten Film vor allem auf die hallenden Schritte der Abgeführten und Abführenden auf nächtlichen Straßen – und eine surreale Litanei im verschwörerischen Flüsterton.<sup>15</sup>

Julian Rosefeldt arbeitet in seiner neu erfundenen Szenensequenz zur sexuellen Freizügigkeit frei nach Buñuel<sup>16</sup> mit Wagners Opernfinale *Isolde Liebestod*, den Trommeln von Calanda und der Unplugged-Version des Songs *Shake Yer Dix* von Peaches, um seinen Erotofeminismus akustisch zu markieren.<sup>17</sup> Lassen M+M den *Tristan*-Akkord nur in einem verfremdenden Gitarrenriff anklingen, so kommt Wagners Musik bei Rosefeldt als schwellender Orchesterklang und ironisches Gesangsduett von Vulva und Penispuppe ins Spiel, just in dem Moment, in dem die Nacktwanderstraße und der Nachtclub »Deep Gold« sich durch eine Backstage-Kamerafahrt als Babelsberg-Studio-Kulisse mit Bierbankgarnitur und ToiToi-Klohäuschen offenbaren.

Keren Cytter – mit Julian Rosefeldt Buñuels akustischer Methodik am nächsten – macht den Musiker, die Quelle der eindringlichen Flötenklänge ihres Films, im Verlauf ihrer drastischen Sequenz zu Gewalt und Amour fou immer wieder sichtbar, zugleich spielt der Distanz-Kontakt zwischen Mann und Frau über zwei Fernsprecher im selben Raum eine Schlüsselrolle. Erotischer Monolog und Gewaltdialog laufen parallel – die Schüsse geben dramatisch den Takt der konzertanten Aufführung für elf Feuerwaffen, sechs Stahlgitarrensaiten und eine Flöte vor. Auch hier hängt am Ende wie in *L'Âge d'or* ein Telefonhörer als Menetekel einer Bluttat herab. Und die Musik erstirbt, noch bevor der Junge mit der Diskokugel buchstäblich ins Gras beißt.

7 Miller 1994 (wie Anm. 4), S. 211.

8 »Die Cuticula der Skorpione fluoresziert bei Bestrahlung mit Ultraviolettstrahlung. [...] Mit Hilfe entsprechender Lampen können die Tiere daher bei Dunkelheit leicht entdeckt werden. Auch nach dem Ableben der Tiere bleibt dieser Effekt erhalten.« Skorpione, zitiert nach: <http://de.wikipedia.org/wiki/Skorpione>, 22.1.2014. Der Film von Tobias Zielony entstand bei einem Aufenthalt des Künstlers im palästinensischen Ramallah.

9 John Bock, *Härchen mit Momen dran*, *Der Stachel des Skorpions*, Episode 6, Filmskript.

10 Nimmt John Bock hier, mit der Kastration des giftigen Schwanzes von de Sade voller »Eitersaft« (John Bock, *Härchen mit Momen dran*, Filmskript) unwillkürlich noch einmal frei nach Fabre das Skorpionsthema auf? »Der Schwanz endet mit einem glatten, blasigen Abschnitt. Das ist der Beutel, in dem Gift entsteht und bewahrt wird, eine fürchterliche Flüssigkeit [...]« Jean-Henri Fabre, *Der Skorpion* von Sérignan, Berlin/München 1997, S. 11.

11 Vgl. Buñuel (wie Anm. 5), S. 208.

12 Eugen Drewermann, »Über Luis Buñuel«, in: Buñuel 1994 (wie Anm. 1), S. 35.

13 Der Priester, der sich mit einer Brille, innen bewehrt mit Gabelzinken, regelrecht die Augen aussticht, will am Ende weder sündigen noch beten, sondern hat nur noch ein existentielles Bedürfnis: »Ich will leben.« So der Schlusssatz der finalen Episode. John Bock, *Härchen mit Momen dran*, Filmskript.

14 Die expressive Musik des polnischen Komponisten Krzysztof Penderecki, Jahrgang 1933, hat vor John Bock schon in Filmen wie *Der Exorzist* (1973), *Shining* (1980), *Inland Empire* (2006) oder *Shutter Island* (2010) als Bildverstärker fungiert.

15 Diese Litanei von Mann und Frau, scheinbar endlos abgeführt auf dunklen Straßen, wirkt wie ein fernes Echo zu einem nächtlichen Studenten-erlebnis von Buñuel in Toledo: »Wir wanderten umher und lasen mit lauter Stimme Gedichte, die von den Mauern der alten Hauptstadt Spaniens widerhallten.« Buñuel 1985 (wie Anm. 5), S. 64. Die Hommage an den Surrealismus und dessen ästhetische und politische Revolte in freier





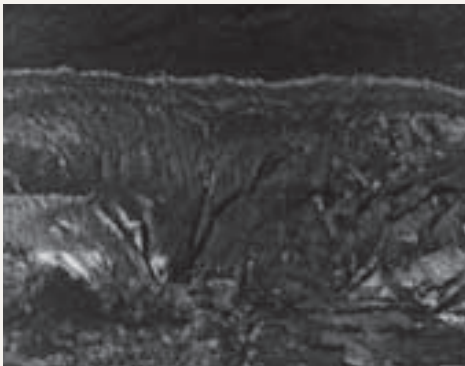
Julian Rosefeldt, *Der Stachel des Skorpions*,  
5. Episode: *Deep Gold*, 2013, Setfoto

## DIE KLOSPÜLUNG ALS KLIMAX



Luis Buñuel, *L'Âge d'or*, 1930, Filmstill

»Es ist überflüssig, hinzuzufügen, dass uns einer der Höhepunkte der Reinheit in diesem Film in der Vision der Heldin im Klo kristallisiert zu sein scheint, wo es der Kraft des Geistes gelingt, eine im allgemeinen eher bizarre Situation in ein poetisches Element reinsten Adels und höchster Einsamkeit zu wandeln.«<sup>18</sup> Schon das Programmheft zur Uraufführung von *L'Âge d'or* 1930 empfindet hellhörig wie hellsehtig das Geräusch der Klospülung nach der Einblendung der Heldin auf der Toilette, verschnitten mit brodelnder Lava, als besonderen Höhepunkt des Films –<sup>19</sup> er ist gleichermaßen visuell wie akustisch einprägsam. Nach Jean-Henri Fabre ist der fünfgliedrige Skorpionsschwanz mit dem Stachel am Ende, das Anfangsmotiv und Strukturprinzip des sechsteiligen Films, »in Wirklichkeit der Bauch des Tieres«.<sup>20</sup> Hier wird also exemplarisch die Verdauung der Welt gezeigt, der zähflüssige bis weiche Ausstoß der Erde und dessen Veränderungsmacht.



Luis Buñuel, *L'Âge d'or*, 1930, Filmstill

Fürbittenform führt Ausnahmefiguren vom Marquis de Sade und Rosa Luxemburg über Kurt Cobain und David Cronenberg bis zu Edward Snowden auf – Luis Buñuel ist selbstverständlich auch dabei. Vgl. M+M, *Euphorie, Der Stachel des Skorpions*, 3. Episode, Filmskript.

- 16 In Julian Rosefeldts Episode finden sich die meisten filmhistorischen Zitate und ironischen Anspielungen auf Buñuels *L'Âge d'or*: Da liegen, gemeinsam mit dem bald von all der barbusigen Emanzipation überforderten Protagonisten, ein Tannenbaum und ein Pflug auf der Straße, Menschen werden von ihm wahllos erschossen, der Blinde erscheint (nackt), der Dirigent hält sich immer noch seinen Kopf vor Schmerzen, Dalí liest *Gala* im Hinterzimmer und im Schaufenster eines Spielzeugladens rieselt Kunstschnee auf ein Modell des Château de Saligny, in Buñuels Skandalfilm Schauplatz der drastisch-frauenverachtenden Orgie unter besonderer Mitwirkung von Jesus Christus.
- 17 Sein Feminismus lässt Alice Schwarzer zugunsten von Meret Oppenheim, Anais Nin und Lara Croft hinter sich, es geht ihm um starke, zugleich erotisch befreite Frauen. Hat sich Julian Rosefeldt in seiner Orgie der Nacktheit auch vom Männern wie Frauen entblößenden »Atelier Saint-Julien« inspirieren lassen, welches Buñuel in seinen Erinnerungen erwähnt? Vgl. Buñuel 1985 (wie Anm. 5), S. 74.
- 18 *L'Âge d'or*, Programmheft zur Uraufführung im Studio 28, Paris, 1930, S. 13. Deutsche Übersetzung zitiert nach: Miller 1994 (wie Anm. 4), S. 211.

## WAHN UND WAHRHEIT

»Verräter, Anarchist, Perverser, Verleumder und Bilderschänder – alles hat man Buñuel schon genannt. Doch einen Wahnsinnigen wagt ihn niemand zu nennen. Zwar ist es blanker Wahnsinn, was er darstellt, doch es ist nicht sein Wahnsinn. Das stinkende Chaos, das sich für die Dauer einer Stunde unter seiner Führung zusammenbraut, ist der Wahnsinn der Zivilisation selbst, eine eindrucksvolle Schau dessen, was der Mensch nach zehntausend Jahren fortschreitender Veredelung in der Lage ist zu leisten.«<sup>21</sup> So Henry Millers Fazit aus Buñuels *L'Âge d'or*.



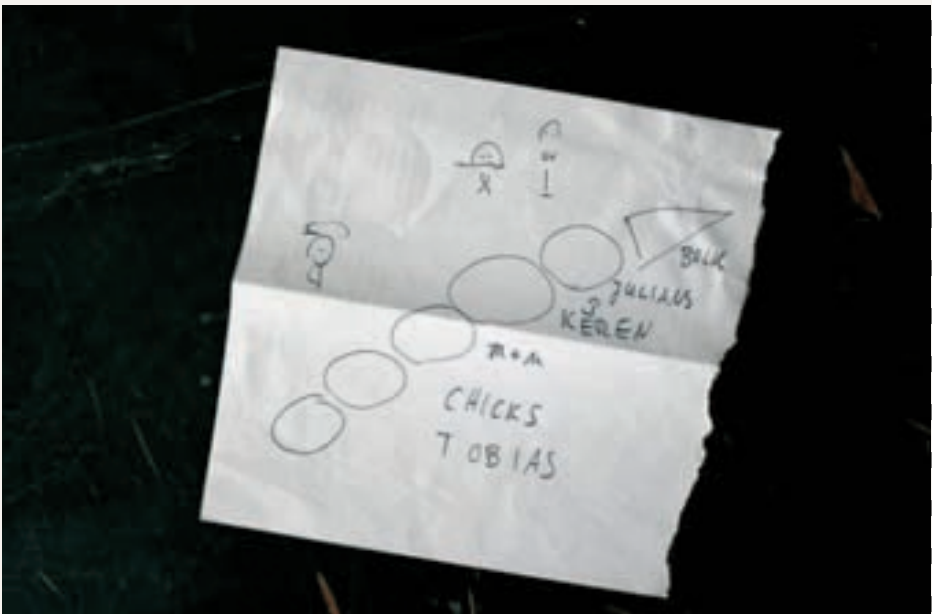
Luis Buñuel, *L'Âge d'or*, 1930, Filmstill

Gilt dies auch für die künstlerische Neuaufgabe nach 84 Jahren, den *Cadavre Exquis* unter dem Titel *Der Stachel des Skorpions?* Zeigt sich hier gleichsam geisterhaft Naturwissenschaft im Zeitalter der Globalisierung (Tobias Zielony), die Macht und Ohnmacht kämpferischer Frauen<sup>22</sup> (Chicks on Speed), die stets fortschreitende Reglementierung und Überwachung (M+M), die entfesselte Gewalt (Keren Cytter), die befreite Sexualität<sup>23</sup> (Julian Rosefeldt) sowie die polymorphe Perversion (John Bock) unserer Gesellschaft?

**»Irgendwo zwischen Zufall und Geheimnis schleicht die Imagination sich ein, die völlige Freiheit des Menschen.«<sup>24</sup>**

Luis Buñuel

- 19 Dieses Interesse an Körperentleerungen und deren bildmächtigen Ergebnissen nehmen nur zwei Akteure auf: In der zweiten Episode von *Der Stachel des Skorpions* übergeben sich die beiden Golden Gang Girls und spucken immer aufs Neue Gold in einen tiefen Graben. Und in der sechsten Episode, verfilmt von John Bock, nehmen Fäkalien von de Sade (»Ihr brauner Lurch«), News aus dem Pferdestall (»Pferdeäpfel lungerten in der Pisse rum«) und ein analfixierter Priester (»Ich spreche die Kackawurst heilig. Ich werde sie mir in meine Arsch-Kirche einführen«) den Platz der Toiletten-Lava ein.
- 20 »Der Schwanz, in Wirklichkeit der Bauch des Tieres, ist eine Reihung von fünf prismatischen Abschnitten [...]« Fabre 1997 (wie Anm. 10), S. 10.
- 21 Miller 1994 (wie Anm. 4), S. 213.
- 22 Die Frauenband inszeniert sich mit weiteren Akteurinnen im australischen Outback als futuristischer Frauenclan: als »Golden Gang«, am Ende im Wortsinn geschlagen und besiegt vom Minenbesitzer, einem Aborigine mit phallisch pendelndem Fell-Gehänge. Nehmen Chicks on Speed hier ironisch das finale Schicksal der Frauen in Buñuels *L'Âge d'or* auf?
- 23 »Lust is the eternal battle never finally won. Lust is the act of creating. Lust is a force«, wird Valentine de Saint-Pont in Julian Rosefeldts Episode gleich zweimal zitiert. Vgl. Julian Rosefeldt, *Deep Gold, Der Stachel des Skorpions*, 5. Episode, Filmskript.
- 24 Buñuel 1985 (wie Anm. 5), S. 166.



TOBIAS ZIELONY

geb. 1973 in Wuppertal, lebt und arbeitet in Berlin

Der Stachel des Skorpions  
1. Episode: Al Akrab

HD, Video, aufgenommen mit Schwarzlicht, Farbe, Ton  
5 Min.

DARSTELLER

Kareema Awad-Alla  
Ibtisam Imad  
Ashwaq Thaher  
Ruba Zuhri  
Hiba Hashim

CREW

Tobias Zielony  
Konzept, Regie, Kamera

Kinga Kielczynska  
Schnitt

Janina Herhoffer  
Dramaturgische Beratung

Thomas Wallmann  
Tonschnitt

DANK AN

Joerg Schuhmacher  
Ahmed Qatamesh  
Katharin Ahrend  
Ala Francis  
Jan Caspers  
Goethe-Institut Ramallah  
A. M. Qattan Foundation,  
Ramallah

CHICKS ON SPEED

Melissa Logan, geb. 1970 in Spring Valley, Bundesstaat New York, USA, lebt und arbeitet in Hamburg, und Alex Murray-Leslie, geb. 1970 in Bowral, Australien, lebt und arbeitet in Barcelona

Der Stachel des Skorpions  
2. Episode: Golden Gang

HD, Video, Farbe, Ton  
16 Min. 42 Sek.

DARSTELLER

Richard Bell  
Eingeborener, Landbesitzer, Künstler und Goldgräber

PERTH LYCRA LADIES

Cat Jones  
Brenna Day  
Marine Alouche  
Ashleigh Haw  
Zoe O’Neill  
Dimity Magnus  
Loren Kronemyer

Claude-Cahoun-Szene

TRAUMSPRECHER  
Anat Ben David  
Jet X  
Kaffe Mathews  
Shirley O’Loughlan  
Ana da Silva  
Gina Birch from  
The Raincoats

CREW

Chicks on Speed  
Konzept, Regie, Kamera

Steven Aaron Hughes  
Kamera

Elfe Brandenburger  
Schnitt

Jörg Schwanstecher  
Visual Effects

Michelle Newton  
Produktionsleiter

GOLDKOSTÜME UND SCHUHE

von Chicks on Speed  
designed und großzügig  
unterstützt von Bruno  
Magli; Schmuck von  
Gabrielle Auerbach

MUSIK

Golden Gang  
Song von Chicks on Speed,  
produziert von Chicks on  
Speed und Oliver Horton  
Spotlight Great Goddess  
Song von Chicks on Speed  
featuring Ana da Silva –  
Golden Slide Guitar,  
produziert von Chicks on  
Speed und Oliver Horton

SOUNDTRACK

Chicks on Speed und Oliver  
Horton, produziert in den  
Dreamtrak Studios, London;  
weitere Aufnahmen im  
Artspace, Sydney

Liveeinspielung mit dem  
Synthesizer ATMEGATRON  
von Soulsby Synthesizers

DANK AN

SymbioticA, University of  
Western Australia, für die  
Unterstützung vor Ort und  
an CIBER für Informationen  
über Bee Colonies

REFERENZEN

Eingangstext als Sandstatue:  
Guy Mannes-Abbott,  
GulfLabor und  
Guggenheim Abu Dhabi,  
Boycott@ArtSpace, Sydney,  
5. März 2014;  
Claude Cahun: Fotografie  
I extend my Arms, 1931–1932

M+M

Marc Weis, geb. 1965 in Daun,  
Martin De Mattia, geb. 1963 in  
Duisburg, leben und arbeiten  
in München

**Der Stachel des Skorpions**  
**3. Episode: Euphorie**  
HD, Video, aufgenommen  
mit Infrarotlicht, Farbe, Ton  
7 Min. 46 Sek.

**DARSTELLER**  
Birgit Minichmayr  
Frau

Christoph Luser  
Mann

Jörg Koopmann  
1. Abführender

René Landspersky  
2. Abführender

**NEBENDARSTELLER**  
(in der Reihenfolge ihres Auftretens)

Paula Pongratz  
Moritz Matzner  
Paul Kotter  
Valentin Pongratz  
Caspar Lesjak  
Christian Landspersky

**CREW**  
M+M  
Konzept und Regie

Ralph Netzer  
Kamera

Robert F. Kellner  
Ton

Uwe Wrobel  
Schnitt

Albert Pöschl  
Musik

Laura Beikert  
Produktionsleitung

Elisa-Christin Knüpfer  
Kameraassistentz

Christopher Rüttger  
Oberbeleuchter

Bastian Huber  
Beleuchter

Christian Weber  
Kamerabühne

Alexander Hahn  
Bühnenassistentz

Susan Westphal  
Maskenbild

Claudia Irro  
Kostümbild

Orlando Wanninger  
Tonassistentz

Christian Landspersky  
DIT/Datenwrangler

Jörg von Baczko  
Farbkorrektur

Paula Pongratz  
Setrunner

Paul Kotter  
Setrunner

Moritz Matzner  
Setrunner

**MIT FREUNDLICHER  
UNTERSTÜTZUNG VON**

ARRI Rental  
Bavaria Film GmbH  
Film Licht Krückl  
Playtime

**DANK AN**  
Reydan Weiss  
Viktoria Sophie Conzelmann  
What Remains Gallery  
Markus Allmann  
Roswitha Berger  
Ines Wiskemann

KEREN CYTTER

geb. 1977 in Tel Aviv, lebt und  
arbeitet in New York und Berlin

**Der Stachel des Skorpions**  
**4. Episode: Rose Garden**  
HD, Video, Farbe, Ton  
8 Min. 45 Sek.

**DARSTELLER**  
Winch Eagleton  
Junge

Sara Gaston  
Mutter

Chris Hutchison  
Vater

Otis Ike  
Truckfahrer

Nick Meriwether  
MFA

Emily Peacock  
Junge Frau

John Gremillian  
2. Junge

Wayne Gilbert  
Gast B

Jack Burns  
Gast C

Jim Hatchett  
Flötenspieler

**CREW**  
Keren Cytter  
Konzept und Regie

Ivete Lucas  
Produktion

Jack Burns  
Special FX

Pat Henderson  
Waffenmeister

**DANK AN**  
Laura Lark  
Toby Kamp

JULIAN ROSEFELDT

geb. 1965 in München, lebt und arbeitet in Berlin

Der Stachel des Skorpions  
5. Episode: Deep Gold  
HD, Video, s/w, Ton  
18 Min. 45 Sek.

DARSTELLER  
Franz Hartwig  
Gaston Modot

Straßenszene

Claudia de Serpa Soares  
Zirkuströmmlerin

Dagmar Leibham  
Pinkelnde Frau

Andrea Ventura  
Mann mit Zigarre

Thomas Ahlers  
Betrunkener

Melissa Holroyd  
Prostituierte

Boris Eldagsen  
Freier

Jakub Zaremba  
Strichjunge

Mark Gisbourne  
Freier

Eva-Maria May  
Prostituierte

Wassili Zygouris  
Plakatierer

Grayson Millwood  
Mann mit Kinderwagen

Davide Camplani  
Mann mit Kinderwagen

Tommy Noonan  
Mann mit Kinderwagen

Claudia de Serpa Soares  
Baby im Kinderwagen

Lisa Densem  
Nackte Einkaufende

Jule Böwe  
Nackte Einkaufende

Erol Alexandrov  
Nackter mit Schweinehälfte

Suse Wächter  
Prostituierte

Leon Magalhaes Schoyerer  
Zeitungsjunge

Camila Rhodi  
Barbusige Partisanin

Prudence Densem  
Partisanin

Dora Zyouri  
Streichholz mädchen

Siegesmund Klee  
Obdachloser

Karl Robert Niehaus  
Obdachloser

Katja Scholz  
Nacktes Hippie mädchen

Janaina Pessoa  
Nacktes Hippie mädchen

Luanda Bem  
Nacktes Hippie mädchen

Santiago Ydanez  
Priester

Sveva Castelli  
Hippie mädchen

Tatjana Patzschke  
Hippie mädchen

Mayra Magalhaes Sexauer  
Hippie mädchen

Antonio Mesones  
Partisane

Sanja Lukjancenکو  
Nackte Einkaufende

Manolo Bautista  
Mann mit Lastenfahrrad

Luis Rosefeldt  
Straßenjunge

Alexander Spree  
Nackter Blinder

Georgie Rowse  
Cancan-Partisanin

Dorothea Günther  
Cancan-Partisanin

Laura Matheson  
Cancan-Partisanin

Lisa Jost  
Cancan-Partisanin

Gesina von Schröder  
Nackte Dame

Antonio de Palma  
Nackter Herr

Mark Standley  
Nackter Einkäufer

Paula Alamillo  
Nackte Einkaufende

Christian Hölzke  
Nackter Chauffeur

Steffi Niederzoll  
Partisanin mit Zeppelin

Dennis Grunow  
Selbstmordattentäter

Paula Faraco  
Küssende Frau

Florencia Rojas  
Prostituierte

Hans-Jörn Brandenburg  
Freier mit Jutesack

Bea Colonia Castano  
Nackte Frau mit Hund

Barszene

PERFORMER  
Janaina Pessoa  
Singende Conférencieuse

Suse Wächter  
Puppenspielerin

Ronni Maciel  
als Josephine Baker

Peaches  
als Peaches

Georgie Rowse  
Cancan-Tänzerin

Dorothea Günther  
Cancan-Tänzerin

Laura Matheson  
Cancan-Tänzerin

Coraline Arnaud  
Cancan-Tänzerin

La Rubinia  
Burlesque-Tänzerin

Fräulein Pepper  
Burlesque-Tänzerin

Nicola Mascia  
Queer Performer

Matan Zamir  
Queer Performer

Nile Koetting  
Hündchen

Sylvia Schmid  
als Anita Berber

Joanna Hay  
als Anita Berber

MUSIKER  
Hans-Jörn Brandenburg  
Klavier

Paul Brody  
Trompete

Valentin Butt  
Akkordeon

Joe Bauer  
Schlagzeug

Elisabeth King  
Klavier

Tobias Fuchs  
Schlagzeug

Chico Mello  
Gitarre

GÄSTE UND PERSONAL  
Jule Böwe  
Barbusige Frau

Jakub Zaremba  
Transvestit

Mark Standley  
Barkeeper

Elisabeth Bigai  
Kellnerin

Gesina von Schröder  
Alte nackte tanzende Frau

Paula Alamillo  
Junge nackte tanzende Frau

Klaus Biniok  
Nackter Gast

Matthias Harder  
Nackter Gast

Christian Hölzke  
Nackter Gast

Antonio de Palma  
Nackter Gast

Etienne Pixa  
Nackter Gast

Alexandra Schicketanz  
Partisanin

Laura Tratnik  
Partisanin

Viktor Jakovleski  
Partisane

Bea Colonia Castano  
Partisanin

Florencia Rojas  
Prostituierte

Nadja Zielke  
Prostituierte

Sabine Unglaube  
Prostituierte

Tobias Sirtl  
Strichjunge

Cordelia Grebler  
Leichtbekleidete Dame

Violetta von Pressburg  
Dealerin mit Bauchladen

Carsten Fiebeler  
Mann mit Spritzbesteck

Antonio Mesones  
Koksender Mann

Anastasia Bain  
Tanzende Frau

Maria Elisa Gerace  
Tanzende Frau

Christina Landbrecht  
Tanzende Frau

Helen Suhr  
Tanzende Frau

Amélie Miloy  
Tanzende schwangere Frau

Vinzeso Fesi  
Tanzender Mann

Rui Calçada Bastos  
Tanzender Mann

Marcus Steinberg  
Tanzender Mann

Santiago Ydanez  
Tanzender Mann

Juan Pedro Freyre  
Tanzender Mann

Annika Kuhlmann  
Androgyne rauchende Frau

Alice Sheppan  
Elegante Dame

Julie Burchardi  
Elegante Dame

Miriam Schoofs  
Elegante Dame

Barbara Haubrok  
Elegante Dame

Ana Dugalic  
Elegante Dame

Ellen Hofmann  
Elegante Dame & Partisanin

Mignon Gräsle  
Dame mit Zigarillo

Ginger Synne  
Dame mit Wasserwellenfrisur

Kirsten Gerlach  
Androgyne Frau

Sanja Lukjancenko  
Androgyne Frau

Axel Haubrok  
Eleganter Herr

Ivo Wessel  
Eleganter Herr

Manolo Bautista  
Eleganter Herr

Florian Günzel  
Eleganter Herr

Mario Hoff  
Eleganter Herr

Tim Jürgens  
Eleganter Herr

Anita Walter  
Studentin

Dagmar Leibham  
Studentin

Patrick Walter  
Student

Wille Zante  
Student

Jeewi Lee  
Koksende Frau

Sandra Meyerratken  
Koksende Frau

Katrin Pfirrmann  
Koksende Frau

Zemmoa  
Transsexuelle

Victor Salgado  
Transvestit

Olaf Stüber  
Handwerker

Adrian Shephard  
Arbeiter

Del Keens  
Arbeiter

Wolfgang Schreiber  
Einarmiger Arbeiter

Natalija Martinovic  
Arbeiterin

Roswitha Rumpf-Dost  
Dame mit Federboa

Bernd Rumpf  
Herr mit Nickelbrille

Michael Hansch  
Eleganter weißhaariger Herr

Gerhard Mey  
Dirigent mit Kopfschmerzen

Andrea Ventura  
als Salvador Dalí

Karl Robert Niehaus  
Schuhputzer

Jana von dem Berge  
Toilettenfrau

Andres Herwig  
Mann mit Zylinder

Julia Schleichen-Ost  
Stickende Frau

**CREW**

Julian Rosefeldt  
Buch, Regie & Produktion

Wassili Zygoris  
Herstellungsleitung

Christoph Krauss  
Kamera

Alexander Wolf  
Szenenbild

Birgitt Kilian  
Kostümbild

Julia Böhm  
Maskenbild

Suse Wächter  
Puppen

Hans-Jörn Brandenburg  
Musikalische Leitung

Bobby Good  
Schnitt

Lisa Hauss  
1. Regieassistentz

Maars van Haaften  
1. Aufnahmeleitung

Sven Jorden  
Set-Aufnahmeleitung

David Hilgers  
Originaltonmeister

Fabian Schmidt  
Sounddesign

Tschangis Chahrokh-Zadeh  
Koordination Tonmischung

Mathias Maydl  
Tonmischung

Felix Kratzer  
Geräuschemacher

Alexander Würtz  
Geräushtonmeister

Lajos Wienkamp  
Synchrononmeister

Julia Dobler  
Koordination Postproduktion

Sebastian Mietzner  
VFX & Online

Nico Hauter  
Farbkorrektur

Carolina Ronzino  
Set-AL-Assistenz

Juliane Walker  
2. Regieassistentz

Jan Filkorn  
2. Regieassistentz

Maria Friedemann  
Komparsenkoordination

Sina Welle  
Ausstattung

Tino Knoche  
Ausstattung

Jana Barthel  
Ausstattungsassistentz

Kerstin Feldmann  
1. Kostümbildassistentz

Uta Müller  
2. Kostümbildassistentz

Katharina Drescher  
Garderobiere

Kerstin Griesshaber  
Kostümbildpraktikantin

Julia Schleichen-Ost  
Kostümbildpraktikantin

Katja Hamburger  
Maskenbildnerin

Julia Serowski  
Maskenbildnerin

Katja Schulze  
Maskenbildnerin

Anna Evenkamp  
Maskenbildnerin

Miriam Hübner  
Maskenbildnerin

Sandra Strauhs  
Maskenbildnerin

Josephine Otte  
Maskenbildnerin

Gregor Grieshaber  
1. Kameraassistentz

Julian Rabus  
2. Kameraassistentz

Sergio Gazzera  
Steadicam Operator

Matthias Biber  
Steadicam Operator

Lorenz Ackermann  
Steadicam-Assistenz

Dirk Domcke  
Oberbeleuchter

Dirk Hilbert  
Oberbeleuchter

Heiko Grund  
Best Boy

Sampo Lüttge  
Beleuchter

Alexander Zielke  
1. Kamerabühne

Michl Scheibe  
2. Kamerabühne

Oliver Göbel  
Tonangler

Claudius Rauch  
Special Effects

Barbara Schmidt  
Standfotografin

Martin König  
Standfotograf

Maximilian Werkhausen  
Making-Of-Kamera

Eve Sussman  
Making-Of-Kamera

Tobias Pothmann  
Fahrer

Daniel Bruss  
Fahrer

Marcel Siegner  
Fahrer

Car Motion Service GmbH  
Fahrzeuge

A Huber & Co. GmbH  
Versicherung

Block & Graphics GmbH  
Location Service

NLC Dienstleistungs GmbH  
Wachschutz

Stars Dinner Express GmbH  
Catering

**MIT GROSSZÜGIGER  
UNTERSTÜTZUNG VON**

Barbara Gross Galerie

Studio Babelsberg AG

Arri Rental Deutschland GmbH

Arri Film & TV Services GmbH

Theaterkunst GmbH

Schaubühne am Lehniner  
Platz, Berlin

Hans Otto Theater, Potsdam

Wellenstein zeitgenössische  
Kostüme

Blush Dessous

Die kleine Nachtrevue

Blue Sky Promotion

Delphi Stummfilmkino

Per Aspera Productions

Bohème Sauvage

Agentur Filmgesichter

Misfit Models

SFX Department Berlin

Special Effects GmbH

Nefzers Babelsberg GmbH

Bernhard Mühlbauer

Oldtimervermietung

Lichtblick Bühnentechnik

Hotel Berlin, Berlin

Hotel Sylter Hof, Berlin

BESONDERER DANK AN

M+M  
Ralf Beil  
Michael Buhrs  
Barbara Gross  
Christoph Fisser  
Michael Düwel  
Eike Wolf  
Uwe Schehr  
Eckhardt Wolf  
Michael Guthke  
Daniel Stuber  
Ute Baron  
Stefan Düll  
Gabriele Huber  
Wolf Bosse  
Sepp Reidinger  
Tschangis Chahrokh-Zadeh  
Adi Woitinek  
Laura Gorzellik  
Jürgen Schwämmle  
Michael Herbell  
Gerd Feuchter  
Uli Nefzer  
Matthias Fehrenbach  
Sven Herrmann  
Thomas Ostermeier  
Tobias Veit  
Johanna Ragwitz  
Sylvia Schmid  
Birgit Raabe  
Nikola Fölster  
Susanne Franke  
Dagmar Fabisch  
Jörg Schildbach  
Claudia Kleinert  
Hanse Warns  
Heike Parplies  
Lars Eidingen  
Janaina Pessoa

MUSIK

Hans-Jörn Brandenburg  
*Deep Gold Tango,*  
*Ragtime Nouveau, Can Can*  
*Gold, Golden Opium*  
Peaches  
*Shake Yer Dix*  
Richard Wagner  
*Isoldes Liebestod*, aus  
*Tristan und Isolde*, Daniel  
Barenboïm & The West  
Eastern Divan Orchestra,  
Isolde: Waltraud Meier

Gedreht im Filmstudio  
Babelsberg und in Berlin,  
Nov./Dez. 2013

JOHN BOCK

geb. 1965 in Gribbohm, lebt und  
arbeitet in Berlin

**Der Stachel des Skorpions**  
**6. Episode:**  
**Härchen mit Momsen dran**  
HD, Video, Farbe, Ton  
44 Min. 22 Sek.

DARSTELLER

Adrian Lohmüller  
Marquis de Sade

Claire Vivianne Sobottke  
Magd

Lisa Müller-Trede  
La-La-Girl

Benjamin Quabeck  
Priester

John Bock  
Fötus-Gott

CREW

John Bock  
Regie

David Schultz  
Bildgestaltung

Christoph Limbach  
Ton

Martin Schlecht  
Licht

Raphael Beinder  
Licht

Benjamin Quabeck  
Schnitt

Markus Bertuch  
Künstlerische Assistenz

Martin Sommer  
Künstlerische Assistenz

Steffen Martens  
Künstlerische Assistenz

Ibon Quintano  
Künstlerische Assistenz

Anette Schäfer  
Produktion

IMPRESSUM

Diese Publikation erscheint  
anlässlich der Ausstellung

*Der Stachel des Skorpions*  
**Ein Cadavre exquis nach**  
**Luis Buñuels L'Âge d'or**  
John Bock, Chicks on Speed,  
Keren Cytter, M+M, Julian  
Rosefeldt, Tobias Zielony

Ein Gemeinschaftsprojekt des  
Museums Villa Stuck,  
München, und des Instituts  
Mathildenhöhe Darmstadt

Konzept: M+M

Ausstellung Museum  
Villa Stuck, München,  
28. März bis 9. Juni 2014

Künstlerische Leitung  
M+M  
Ausstellungsleitung  
Verena Hein  
Projektleitung  
Michael Buhrs

Museum Villa Stuck

Direktor  
Michael Buhrs  
Zentrale Aufgaben / Planung  
Roland Wenninger  
Sammlungen  
Franz von Stuck / Jugendstil  
Margot Th. Brandlhuber  
Kuratorin / Leitung Ausstellungen  
Verena Hein  
Ausstellungskoordination  
Nadja Henle  
Sabine Schmid  
Ausstellungstechnik, Depot  
Christian Reinhardt  
Kulturelle Vermittlung / FRÄNZCHEN  
Anne Marr  
Presse- und Öffentlichkeitsarbeit  
Birgit Harlander  
Anja Schneider  
Verwaltungsleiter  
Bernhard Stöcker  
Buchhaltung  
Sylvia Obermeier  
Verwaltung, Katalogbestellung  
Lisa Elixmann  
Technischer Dienst  
Wolfgang Leipold  
Aufsicht  
Michael Hankel  
Erwin Richter

Ausstellung Institut  
Mathildenhöhe Darmstadt,  
22. Juni bis 5. Oktober 2014

Künstlerische Leitung  
M+M  
Ausstellungsleitung  
Ralf Beil

Institut Mathildenhöhe  
Darmstadt

Direktor  
Ralf Beil  
Administrationsleitung  
Ulli Emig  
Sammlungskonservator / Kurator  
Philipp Gutbrod  
Sekretariat  
Angelika Nitsch  
Indra Metzger  
Personal und Finanzen  
Jessica Szymassek  
Leiterin Museumsshop im Oktogon  
Claudia McDaniel  
Presse- und Öffentlichkeitsarbeit  
Daniel Grinsted  
Ausstellungsbüro  
Anne Bruntsch  
Lisi Linster  
Natalja Salnikova  
Ausstellungsgestaltung  
Christian Häussler  
Leitung Technischer Dienst  
Jürgen Preusch  
Technischer Dienst  
Uwe Brückner  
Werkstatt  
Karl Heinz Köth  
Hartmut Kani  
Registrar  
Reinhard Hornberger  
Restaurierung  
Gitta Hamm

Katalog

Herausgeber  
Ralf Beil, Michael Buhrs,  
M+M  
Redaktion  
Ralf Beil, Michael Buhrs,  
M+M  
Lektorat  
Stefanie Adam, Sarah  
Trenker, Loretta Trinei  
Übersetzungen  
Pauline Cumbers  
Barbara Holle  
Bram Opstelten  
Martine Passelaigue  
Nikolaus G. Schneider  
John Tittensor  
Design und Satz  
Heimann und Schwantes  
Schrift  
Lexikon  
Reproduktionen  
Weyhing digital, Ostfildern  
Verlagsherstellung  
Christine Stricker  
Papier  
Papyrus, BVS, 150 g/m<sup>2</sup>  
Tauro Offset, 130 g/m<sup>2</sup>  
Druck  
Karl Grammlich GmbH,  
Pliezhausen  
Buchbinderei  
Beltz, Bad Langensalza GmbH

© 2014 Villa Stuck, München;  
Institut Mathildenhöhe  
Darmstadt; Hatje Cantz  
Verlag, Ostfildern, und  
Autoren

© 2014 für die abgebildeten  
Werke von Salvador Dalí /  
Fundació Gala-Salvador Dalí,  
M+M und Julian Rosefeldt  
bei VG Bild-Kunst, Bonn,  
sowie bei den Künstlern und  
ihren Rechtsnachfolgern.  
Nicht in allen Fällen war es  
möglich, die Rechtsinhaber  
der Abbildungen ausfindig  
zu machen. Berechtigte  
Ansprüche werden selbstver-  
ständlich im Rahmen der  
üblichen Vereinbarungen  
getroffen.

Erschienen im  
Hatje Cantz Verlag  
Zeppelinstraße 32  
73760 Ostfildern  
Deutschland  
Tel. +49 711 4405-200  
Fax +49 711 4405-220  
www.hatjecantz.com  
Ein Unternehmen der  
Ganske Verlagsgruppe

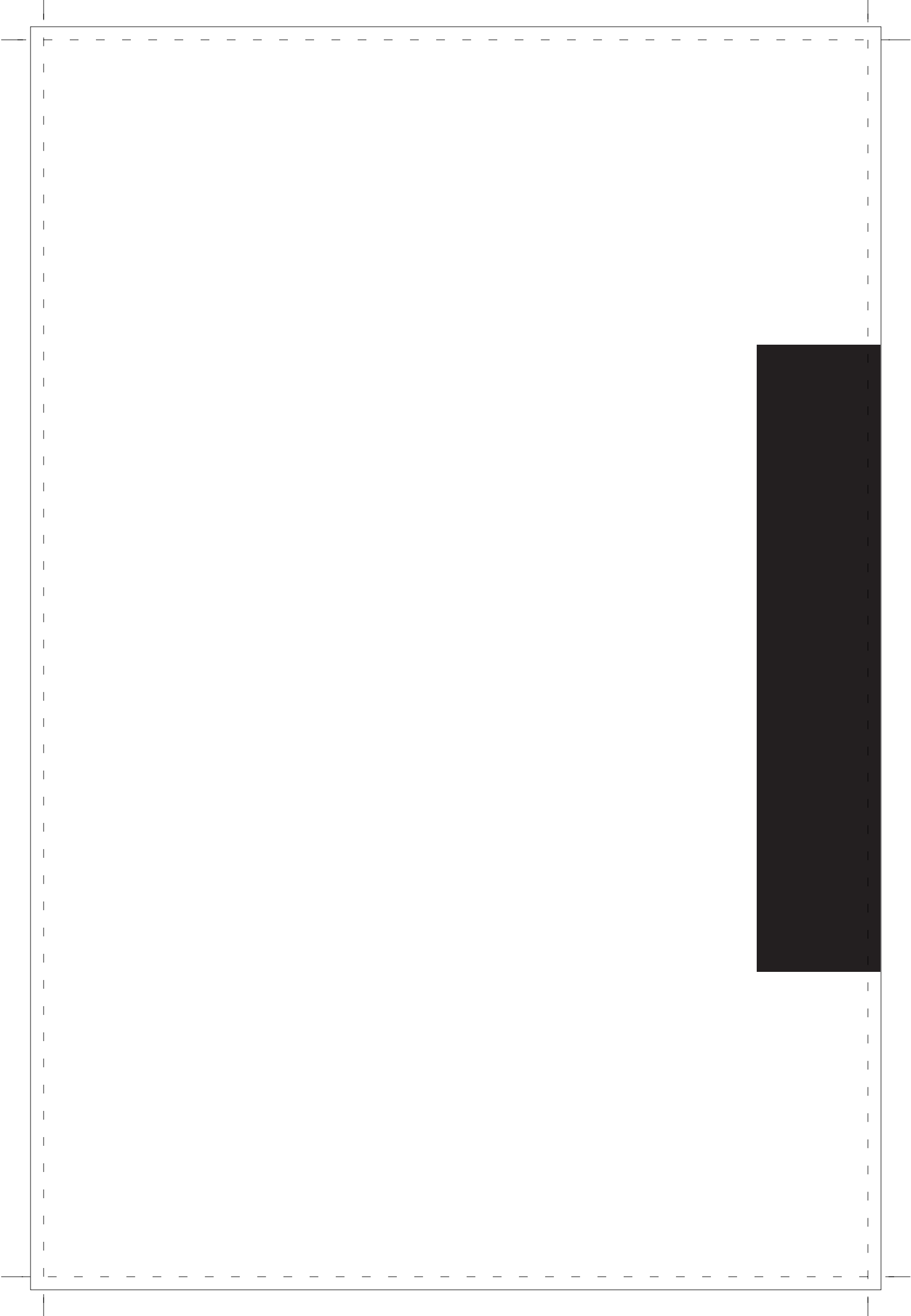
Informationen zu dieser  
oder zu anderen Aus-  
stellungen finden Sie unter  
www.kq-daily.de

ISBN 978-3-7757-3846-0  
(Deutsch)  
ISBN 978-3-7757-3848-4  
(Englisch)

Printed in Germany

Umschlagabbildung  
Heimann und Schwantes

Fotonachweis  
John Bock: S. 121–144, 199  
Michael Buhrs: S. 186 unten  
Centre Pompidou, MNAM-  
CCI, Dist. RMN-Grand  
Palais / Héritiers de Luis  
Buñuel/bpk: S. 161, 165–177,  
178, 185, 201  
Chicks on Speed: S. 25–48  
Keren Cytter: S. 73–96  
Christel Fischer / Museum  
Lothar Fischer, Neumarkt  
i.d.OPf.: S. 186 oben rechts  
M+M: S. 49–72, 156 unten,  
159 Mitte und unten, 202  
Julian Rosefeldt: S. 97–120,  
200  
Rue des Archives / SZ Photo:  
S. 182 oben  
Teutopress / SZ Photo: S. 186  
oben links  
Tobias Zielony: S. 2–24, 156  
oben, 159 oben



TOBIAS ZIELONY

Der Raum ist mit Schwarzlicht beleuchtet.

Fünf junge Frauen stehen um einen Tisch  
und hantieren mit fotografischen Gerätschaften.

Sie animieren einen toten Skorpion,  
der wie ihre Kleidung im Schwarzlicht fluoresziert.

ein paar Stunden später

# CHICKS ON SPEED

## 1. SZENE: SANDSTATUEN

ALEX Es kommt, ich fühle es. Wir können diese gewaltige kulturelle Einrichtung im Sand aus dem Boden stampfen. Problem, stell Mittel zur Verfügung. Das Guggenheim, ja, die werden wir auch bekommen! Ich glaube, wir haben genügend Platz. Zaha Hadid, ja, die werden wir bekommen, und ihr ist es ja gleich, wer ihre Bauwerke baut. Denn wenn man einmal einen Entwurf vorlegt, nun, dann ist man eben bloß der Entwerfer. Und die Künstler, um auf die Künstler zurückzukommen, denen werden wir einen Haufen Geld zahlen. Denkt nur an die Zukunft. Ihr wisst, eines Tages wird all dieses Gold und Eisenerz verschwunden sein. Zeigt die Ausstellung, lasst uns alle die Ausstellung besuchen. Dieser Ort wird ein Hort kultureller Werte sein, genau hier in Kalgoorlie.

MELISSA Etwas wird gleich passieren. Tatsächlich scheinen die Dinge weiter entfernt zu sein. Ehe man sich's versieht. Das muss es sein, was gleich passieren wird. Ein Tsunami kommt. Drohnen, wie Fliegen. Herumschwirrend, summend, summend, herumschwirrend. Wenigstens habt ihr GLAS-Augenbrillen, ihr könnt alle sehen. Noch nicht eingebaut. Meine Schwester schaut immer, nimmt auf, während ich an den Tod denke.

2. SZENE: SUPERGRUBE

Melissa / Alex / Richard Bell

RICHARD Mehr Rot sollte es geben, Farbentheorie. Es geht darum, mehr Rot zu bekommen, ein klein wenig Gold.

ALEX Dreckiger Faschist.

MELISSA Aber etwas aufzubauen, etwas, das dort für sich stehen wird. Es kann rot sein oder blau oder tatsächlich jede beliebige Farbe haben, aber etwas, das für sich steht, das für etwas steht. Eben hier, jetzt fort ..., das vorrangige Bemühen, zu bekommen, was man nicht hat, denn das ist immer, was man will, und dann sollte man sich vorsehen, denn Träume werden wahr, also sollte man sich vorsehen, was man wirklich will. Man verbringt die ganze Zeit damit, über den Zaun zu gelangen, und man glaubt, der Zaun sei viel größer, als er in Wirklichkeit ist.

ALEX Es ist die Achse!

RICHARD Lasst uns eine Gemeinschaft errichten.

MELISSA Direkt hier?

ALEX Ja!

RICHARD Wo auch immer.

MELISSA Wir befinden uns mitten im Nirgendwo.

3. SZENE: EUKALYPTUSBLÄTTER WEISEN AUF GOLD HIN

Alex leckt Eukalyptusblätter ab.

4. SZENE: THEREMIN-WANDTEPPICH, MUSIKALISCHES RITUAL

THEREMIN-WANDTEPPICH-AUGE Ach, so nett, ja, komm rein.

Auge kann sehen, AUGÉ. Auge verschluckt das Zirkusmädchen.

5. SZENE: EUKALYPTUSWÜSTENTRAUM

ALEX Ich bin wie das Auge, lausche der Welt. Meine Worte haben Gedanken an kritische Theorie, Philosophie, sexy, aye, aye. Man denke an diesen

zweidimensionalen Raum; mit dir oder mir hat es nichts mehr zu tun. Wir leben einfach nur hier in diesem ungewollt gemeinsamen Raum, dann wachst du auf. Lebst du hier? Du sollst dir aber nichts davon ansehen. Du willst helfen, aber du weißt nicht wie. Du bist gelähmt! Dies ist meine surrealistische Erkundung. Ist sie nicht frei und fantasievoll? Es lebe das Unerwartete, es lebe das Fantasievolle, riskiere es, riskiere es. Viva, viva, Begierde. Sind meine Erfahrungen so anders als deine? Selbst- und Zwiegespräche, es fließt einfach und fließt und fließt. Aye, aye, *das kann man nicht kaufen*. Aye, aye, die weibliche Perspektive wird nicht geschnitten. Nein, die weibliche Perspektive wird nicht geschnitten. NIE WIEDER! Diese innere Substanz, grün, ekelhaft, dieses Zeug. Ist dieser Film surreal? Zusammengebräutes, es muss raus, wie kollektives Kotzen. Wiedergeborener Surrealismus ... in diesem traumatisierten Raum, lass es einfach raus! Ach, der Austausch war, oha, einfach wirklich unangenehm. *ÜBERLAGERnde MONTAGE, ÜBERLAGERnde MONTAGE* ... von jemand anderem, meins ist es jedoch nicht, ich war's nicht. SURREALISMUS! Ich verkörpere den Widerspruch! Und dann schluckt jemand anderer es hinunter, und schluckt weiter und weiter. Ich verkörpere Widersprüche und Kreativität, ich bin so furchtlos, ich habe keine Angst! Wann wird dies aufhören? Kann man es beenden? Kann man uns helfen? Die Nachrichten, es ist alles in den Nachrichten und den Zeitungen.

## 6. SZENE: CLAUDE CAHUN

Körperteile wachsen auf den Felsnadeln, tratschende Felsen.  
Anat & Jet, Ana und Shirley, Kaffee Mathews

Ich mag es nicht, wenn mir Leute von ihrem Traum erzählen.  
Nimm deine Hand aus meinem Mund. Dieses visuelle Zeugs.

## 7. SZENE: GOLDEN GANG – STOISCHE KÄNGURUS

Dirty Gold Hole (Song)

ALEX Like living artifacts stuck in the sand, the mother the father, the brother the sister, victim and accomplice. Red Dirt, Chocolate Brown, lightening strike. Crush it up, crush it up. It's a million to one chance, it's a million to one chance. I sucked the gold right out of the earth, like Cleopatra, a woman

without secrets. It's an open wound. They're all high vis and I can't stop dancing, I can't stop dancing'. A dirty Gold Hole. Avalanche uncover me, avalanche uncover me, avalanche uncover me.

## 8. SZENE: CHOMSKY-&-PILGER-KÄNGURU

MELISSA Gib mir alles, alles, alles. Die Vorteile, die Nachteile, und wir haben alle dieses Zuckerbrot vor uns baumeln. Wir alle, Zuckerbrot.

CHOMSKY-KÄNGURU Allenthalben, von der Populärkultur bis zum Propagandasystem, gibt es unablässig Druck, die Leute dazu zu bringen, dass sie sich hilflos fühlen, dass die einzige Rolle, die sie spielen können, darin besteht, Entscheidungen zu billigen und zu konsumieren.

MELISSA Die Sachen, die wir wollen, befinden sich unmittelbar jenseits des Zauns.

CHOMSKY-KÄNGURU Es erzeugt Verbraucher statt Bürger, Einkaufszentren statt Gemeinschaften. Das Nettoergebnis ist eine atomisierte Gesellschaft abgekoppelter Individuen, die sich demoralisiert und gesellschaftlich machtlos fühlen.

MELISSA Nur, wo ist die Grenzlinie von Toleranz und Intoleranz. Wo fängt die Ablehnung an und dann die Aggression, das gegenseitige Töten, das gegenseitige Sich-Essen oder das Sich-Lieben, das Viel-Sex-miteinander-Haben, diese oder jene Seite?

CHOMSKY-KÄNGURU Je mehr man die Furcht vor Drogen, Kriminalität, vor von der Sozialhilfe lebenden Müttern, Einwanderern, wilden Tieren und Außerirdischen steigert, umso besser kann man die Menschen kontrollieren.

ALEX Ja, sie sind wie ein Spiegel, sie sind wie ein Spiegel für uns. Die Art und Weise, wie sie geboren werden und eine Funktion haben. Und sie arbeiten und arbeiten und arbeiten und arbeiten. Und dann ist ihre Arbeit erledigt. Und dann gehen sie zur nächsten über. Es ist ähnlich wie die Bienen. Wir sind wie die Bienen. Aber es ist so, wie Einstein gesagt hat, nein, nein, vergesst das, denn es wird alles gut werden. Wir werden das Problem lösen. Wir werden ihre Gene untersuchen. Wir werden sie besser machen, sie neu machen, damit sie stärker sind. Und sie mit den Pestiziden zurande kommen können. Und sie können mit Varroamilben übersät sein, weil es nichts ausmachen wird, denn sie werden widerstandsfähig sein, weil wir die Gene manipulieren

werden, wir werden die Biene neu erschaffen, die Superbiene, den Superorganismus, wir werden überall riesige Apinae haben. Und dann werden wir zusammenleben. Ich meine, dann, wenn sie unsere Nahrung zubereiten. Wir könnten zusammenarbeiten.

9. SZENE: GOLDEN GANG IN DER FERNE

CAT    Wo seid ihr alle hin?

10. SZENE: SUCHE

Synthetisierte Metallerkennungs-Choreografie

11. SZENE: GOLDSPALTEN

12. SZENE: SELTSAME FRUCHT

An einem Baum hängend, Melissa

13. SZENE: POWERKOTZE

ALEX    Pferderennen-Stimmpensum.

14. SZENE: GROSSES FINALE

Richard, einheimischer Goldminenbesitzer, wird Goldmiezen los.

RICHARD    Was macht ihr weißen Miezen hier?!

ALEX    Oh, wir sind von Europa hergekommen ...

RICHARD    Was macht ihr Goldmiezen in meiner Goldmine? He, geht weg, ihr könnt das nicht anfassen. Geht weg ...

Handgemenge, Gold wird entfernt, Richard tritt Melissa die Anhöhe hinunter, Alex springt Richard auf den Rücken, Richard wirft Gold in die Mine hinunter.

RICHARD    Verschwindet, ihr weißen Hexen, und nehmt euer Gold mit euch.

Richard steht im Sonnenuntergang.

Miezen laufen rückwärts auf einem Salzsee.  
ENDE  
SCHLUSS-SONG: SPOTLIGHT VOODOO

- ALEX
- Spotlight Sisters
  - Spotlight Great goddesses
  - Spotlight Knowledge
  - Spotlight Shaman
  - Spotlight Effeminate
  - Spotlight Rioting
  - Spotlight Ritualizing
  - Spotlight Voodoo
  - Spotlight Community
  - Spotlight Inquisitive
  - Spotlight Goddess
  - Spotlight Radical activist
  - Spotlight Oblique
  - Spotlight Possession
  - Spotlight Effeminate
  - Spotlight Great goddess

- Spotlight Proto feminist
- Spotlight Female revolt
- Spotlight Don't hunt us
- Spotlight We're free
- Spotlight Persecution
- Spotlight Genocide
- Spotlight Violence

Wash away, wash away

Ana Da Silva an der Slide-Gitarre

im Jahr der Gnade

M+M

Frau / Mann

*Ok.*

*Du empfindest jetzt eine  
seltsame Euphorie.*

Mann

*Weißt Du, was mir an Dir am meisten gefällt?*

Frau

*Weißt Du, was mir an Dir am meisten gefällt?*

*Ja? Sag's mir?*

Mann

*Ja? Sag's mir?*

*Deine Sanfttheit,  
Deine Resignation.*

Frau

*Deine Sanfttheit,  
Deine Resignation.*

Mann/Frau

*Bin ich vielleicht zufällig gefallen?*

*Ich bin am Arsch.*

Frau / Mann

Schöne Gala, liebe für uns  
Genialer LaMotta, kämpfe für uns  
Kluger de Sade, quäle für uns  
Schöne Lohan, liebe für uns  
Kluger Snowden, kämpfe für uns  
Genialer Woods, träume für uns  
Kluger Breton, schlafe für uns  
Kluger Bartleby, schlafe für uns  
Genialer Lecter, quäle für uns  
Kluger Picabia, träume für uns  
Schöne Croft, kämpfe für uns  
Kluger Fabre, denke für uns  
Kluge Luxemburg, sterbe für uns  
Genialer Gecko, denke für uns  
Genialer Carlson, denke für uns  
Kluger Oshima, quäle für uns  
Schöner Cobain, sterbe für uns  
Kluger Buñuel, träume für uns  
Kluge Butler, denke für uns  
Kluger Cronenberg, träume für uns

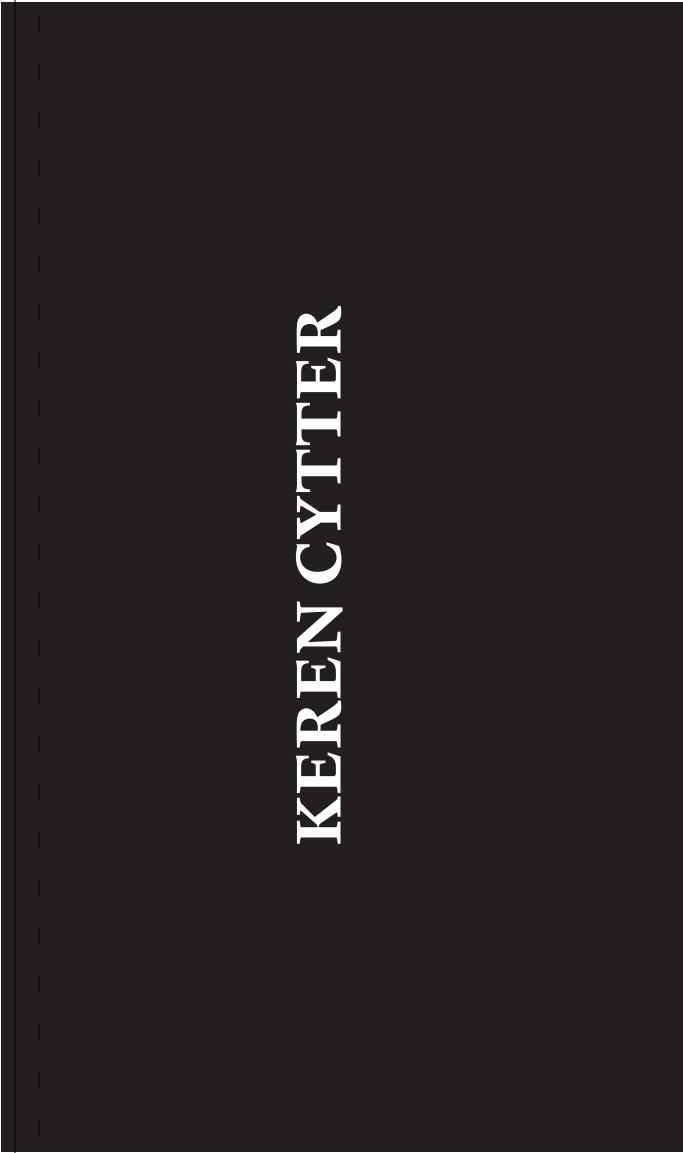
Mann/Frau

**Arschloch!**

**Dreckskerl!**

**Ich hau Dir die Fresse ein.**

auf den herrlichen Besitztümern



# KEREN CYTTER

Der Film beginnt mit einem schwarzen Bildschirm und einer unter die Haut gehenden Melodie.

**VATER** aus dem Off

Vom ersten Tag an, dem Tag seiner Geburt, sagte ich ihm: »Ich werde nicht lange hier bleiben. Die Landschaft, der Himmel, der Teich und unser Haus mit all seinen Kräften gehören dir, mein Sohn.«

Die erste Einstellung zeigt die Kneipe »Rose Garden« von außen. Der studierte Künstler und das Mädchen, seine Freundin, kommen ins Bild, gehen auf die Kneipe zu und treten ein. Die Kamera fokussiert ihre Rücken und dann ihre Schuhe. Es folgt eine Großaufnahme von vorne. Die Kamera geht wieder auf die Schuhe. Großaufnahme. Die nächste Einstellung zeigt ihre Gesichter von unten. Sie schreiten im Einklang mit der Musik.

**STUDIERTER KÜNSTLER (SK)** die Kamera zeigt sein Gesicht

... Ich habe gerade mein Akademiestudium abgeschlossen in ...

**MÄDCHEN** Ja, das hast du mir erzählt ...

Weitere Schritte

**SK** Hmmmm ...

**MÄDCHEN** Hmmmm ... ja.

Sie sind ruhig.

Die Kamera ist von hinten auf ihre Füße gerichtet. Der Eingang ist aus der Fußperspektive dunkel. Banjomusik ertönt. Die Mutter erzählt drei männlichen Kunden einen Witz. Sie lacht herzlich. Einer der Kunden stellt seinen Drink auf die Bar. Die Kamera schwenkt vom Glas auf die Gewehre und Pistolen, die auf der Theke liegen. Im Hintergrund ist eine Fernsehsendung über die Villa Stuck zu hören.

**MUTTER** aus dem Off Die Jungs sind wieder da.

**VATER** Wir sind hier.

**LWF** Hallo.

Großaufnahme des Gesichts der Mutter. Mutter und Vater küssen sich. Die Kamera schwenkt zum Gesicht der Mutter. Ihr Blick wandert in die Richtung des Freundes ihres Mannes. Während sie ihn anblickt, schließt sie die Augen und küsst ihren Mann leidenschaftlicher. Die Kamera zeigt den LWF. Er blickt auf sie.

**MUTTER** aus dem Off Was möchten Sie trinken?

**LWF** Tonic.

**MUTTER** aus dem Off

Stock, hör auf, dir das anzugucken. Du wirst heute Abend nicht nach draußen gehen. Scott, ich meine Scott.

Im Hintergrund blickt der verliebte Junge auf die Freundin des studierten Künstlers. Als der studierte Künstler zur Theke hinübergeht, um etwas zu trinken zu bestellen, tritt der verliebte Junge an das Mädchen heran.

**VERLIEBTER JUNGE** (im Hintergrund)

Ich sah dich vorhin eintreten und musste dir sagen, dass ich das Gefühl habe, dich schon ganz lange zu kennen, nicht wie eine Schwester oder eine Freundin, sondern wie den Tod. Unser Höhepunkt kommt noch.

**SK** sich dem Mädchen zuwendend

Schatz, was möchtest du trinken?

**MÄDCHEN**

Das Gleiche wie du.

**SK** an der Bar Ich brauche zwei Drinks.

**MUTTER** aus dem Off Eine Sekunde.

**KUNDE C** Und ich brauche Geld.

**KUNDE B** Ich brauche Platz. Lacht

Die Zuschauer hören zwei Gespräche und die Sendung im Fernsehen über die Villa Stuck.

»Die Villa Stuck ist eines der drei städtischen Museen Münchens. Obwohl sie oft mit dem Lenbachhaus verglichen wird, unterscheidet sich die Villa Stuck in zumindest einer wichtigen Hinsicht: Ersteres wurde im Auftrag Franz von Lenbachs von dem bekannten Architekten Gabriel von Seidl erbaut, während die Villa Stuck samt Interieur und Ausstattung von Franz von Stuck selbst als ein Gesamtkunstwerk gestaltet wurde. Mit anderen Worten: das Gebäude und dessen Inneres waren das Kunstwerk. Franz von Stuck knüpfte hiermit an Vorbilder wie William Morris und Henry van de Velde an, die nicht nur Maler waren, sondern auch Gestalter, Architekten und Bildhauer. Erst nach dem Tod Stucks wurde das Gebäude in ein Museum umgewandelt, das heute sein Werk ebenso wie Werke anderer Künstler beherbergt. Franz von Stuck wurde 1863 am nördlichen Stadtrand von München in eine katholische Bauern- und Müllerfamilie hineingeboren. Bereits im Alter von sechs Jahren begann er, Karikaturen von Dorfbewohnern zu zeichnen.«

Der studierte Künstler wiederholt seine Bitte um Drinks. Mehrere Gespräche laufen gleichzeitig ab.

SK Ich brauche zwei gleiche Drinks.

MUTTER

Eine Sekunde, sagte ich: Ich habe meinen Mann seit über einer Woche nicht gesehen ... Scott, reinige bitte dein Gewehr.

Geht aus dem Bild, während sie spricht. Die Kamera fokussiert das Bild des studierten Künstlers im Spiegel.

Er blickt sich um nach dem Mädchen und dem verliebten Jungen.

Die beiden LKW-Fahrer reden miteinander.

VATER

Erinnerst du dich an Colorado?

LWF

Die beste Zeit meines Lebens. Lass uns nach Colorado zurückgehen.

VATER

Ich wünschte, ich könnte. Wenn Scott nicht wäre, würde ich bereits dort leben. Ich würde alles für ihn tun.

VERLIEBTER JUNGE

Ich weiß, dass du meine andere Hälfte bist, der Zwilling, die Geliebte, die ich nie hatte. Ich rede zu viel.

Die Kamera zeigt den verliebten Jungen und das

Mädchen vom Standpunkt der Telefonzelle aus.

Sie zoomt an die beiden LKW-Fahrer heran, die neben der Bar sitzen.

Hilf mir, Schatz, ich esse zu viel. Bitte rette mich vor mir selbst. Ich glaube, du bist diejenige, die mir helfen kann, den furchterregendsten inneren Dämon loszuwerden. Schau, du hast mir das Schweigen genommen. Ich spreche nun.

MÄDCHEN Tut mir leid, ich ...

VERLIEBTER JUNGE

Bitte, lass mich zu Ende reden, wenn ich kann.

Ich hatte einen Alptraum, dass ich zusah, wie meine Mutter von Wölfen gefressen wurde, und

Der LWF blickt auf die Mutter, die an der Bar arbeitet.  
Sie spricht zu Scott und bittet ihn, das Gewehr zu reinigen.

Er ist der Grund für all meine Kompromisse.

Die Kamera zeigt das Kind, das ein Gewehr in die Hand genommen hat. Das Kind sieht es sich an, hebt dann den Kopf und blickt auf den Fernseher.

Die Kamera zeigt den Fernseher.

Kunde B steht mit einem Bier in der Hand da. Er spricht zum Flötenspieler. Er guckt auf den Fernseher.

KC Was?

FS ...

KC Das ist interessant, ich wusste das nicht ...

FS ...

SK zu den Kunden B und C

Was ist das? Wo ist es? Warum müssen wir uns diese verdammten Perverslinge ansehen?

Der Vater dreht sich um. Die Kamera zeigt den Vater und den studierten Künstler. Der Vater schlägt dem studierten Künstler ins Gesicht.

VATER

Halt die verdammte Klappe. Mein Sohn ist hier.

Die Kamera zeigt das Kind, das auf den Fernseher blickt, das Gewehr in der Hand. Eine Hand greift danach, nimmt ihm das Gewehr aus der Hand. Es ist die Mutter; sie nimmt das Gewehr und zielt auf den Fernseher. Einstellung vom Standpunkt des Fernsehschäfers aus. Sie schießt.

VATER fährt fort

Aber vielleicht können wir doch nach Colorado gehen. Weißt du, am Ende des Tages. Du bist mein bester Freund, Ted. Wir haben zusammen so viel durchgemacht, es ist erstaunlich, dass wir am Leben sind.

Sie lachen.

Was soll ich sagen, ich habe etwas von dieser Gefahr gelernt.

ich konnte nicht sprechen, konnte ihr nicht helfen, konnte mich nicht bewegen. Ich wachte schreiend auf: »Fressst mich, nicht sie, tötet mich.« Seine Stimme wird hörbar. Ja, so sah es aus, nur ... ich fühlte mich so hilflos. Ich sah sie in einer Lache ihres eigenen Blutes zusammenbrechen und ich hielt ihre Hand. Die Wölfe blickten uns an, und ich wachte auf und schrie: »Was blickt ihr uns an?« Wechsle den Scheißkanal.

Einstellung vom Standpunkt des Fernsehschäfers aus

Wo ist die Fernbedienung? Siehst du nicht, dass ich krank bin? Ich sah, wie sich das Fleisch und Blut meiner Mutter von Weicheisen in eine Flüssigkeit in einer Lache verwandelt – mein eigenes Fleisch und Blut, und ich stand da in der Gestalt eines Kreuzes ahmt die Haltung nach und ich schrie den Wölfen zu: »Tötet mich, nicht sie, tötet mich.« Als ich schreiend aufwachte, war mir klar, was sie gesprochen hatten ..., und ich hatte das Gefühl, dass es eines Tages mir passieren würde – an dem Tag, an dem ich all meine Worte verlieren werde.

Er blickt auf den Fernseher.

Ich habe ganz vergessen, es ist dieser Wolf, der es mir in Erinnerung brachte ... der mich warnte ... Wo ist die Fernbedienung? Ich versuche hier zu reden ...

**MUTTER** Scheiß auf Europa.

**KC**

Ich war noch nie in Europa. Meine Frau starb an Krebs, als ich 25 war. Ich zog unseren Sohn groß, bis auch er starb.

**FS** ...

**KC** Was?

**FS** ...

**KC**

Er wurde im Garten hinter unserem Haus von wilden Tieren gefressen. Es war schwer, zuzusehen ...

Die Mutter schießt mit dem Gewehr, die Kamera fokussiert den Fernseher und den daraus austretenden Rauch. Eine Flöte ist zu hören. Dann macht die Kamera einen Rundumschwenk zum Standpunkt des Fernsehers. Sie zoomt an die Reihe der Leute mit ihren Schusswaffen heran und fokussiert einen Mann, der Flöte spielt. Er sitzt an der gegenüberliegenden Ecke der Theke. Die Männer blicken alle auf den Fernseher. Der studierte Künstler blickt auf den verliebten Jungen und das Mädchen und der LWF starren auf die Mutter. Die Mutter hat das Gewehr auf der Theke abgelegt. Die Kamera zoomt an den Flötenspieler heran. Das Kind tritt von rechts ins Bild. Die Kamera folgt ihm. Es geht langsam. Seine Schritte sind Teil der Musik. Die Kamera zeigt seine Füße. Die Kamera ist hinter ihm. Eine Hand fasst es am Rücken. Es ist sein Vater. Der Vater greift es beim Kragen. Banjomusik. Der studierte Künstler wendet sich wieder der Theke zu.

**SK** He, Bedienung! Bring mir das Bier.

Zwei Männer lachen an der Ecke der Theke. Die Kamera fokussiert die Mutter, die einen Drink in ein Glas füllt. Die Kamera schwenkt zum LWF, der die Handlungen der Frau verfolgt. Sie befindet sich im Vordergrund. Der LWF blickt sie an. Sie blickt ihn an. Der Vater ist im Hintergrund zu hören.

**VATER** aus dem Off

Komm her, Kind, lass mich dir zeigen, was du brauchst.

**SOHN** aus dem Off

Ich will meine Diskokugel haben.

**VATER** aus dem Off

Deine Mutter sagte, du kannst heute Abend nicht nach draußen. Also höre auf deine Mutter und genieße meine Anwesenheit, Sohn. Ein Löffel voll Zucker hilft, die Arznei hinunterzuschlucken ..., wenn du verstehst, was ich meine. Lass mich dir zeigen, wie man in den sauren Apfel beißt.

Er spannt das Gewehr.

Kamera auf den Vater

**Korn. Rohr.**

Kamera auf das Gewehr

**Vorderschaft.**

Kamera auf das Gewehr, Geräusch einer Kugel im Innern

**Auswurfenster.**

Kamera auf den LWF

**Magazinschacht.**

Die Kamera fokussiert den Hintergrund hinter dem LWF.

**Verschlussgehäuse.**

**Abzug.**

Kamera auf das Kind

**Schaft.**

Das Kind entfernt sich von der Kamera, während der Vater mit seinen Erklärungen fortfährt. Das Kind schlurft.

Der LWF schiebt seinen Drink von sich und den Stuhl weg und geht zum anderen Ende des Raums.

Das Kind geht im Vordergrund vorbei. Der verliebte Junge blickt dem Kind nach. Im Hintergrund spricht der verliebte Junge weiter zu dem Mädchen. Die Kamera ist immer wieder auf ihn gerichtet.

**VERLIEBTER JUNGE** Ich bin fertig, du hast mir das Leben gerettet.

**MÄDCHEN** Sie hat dir das Leben ...

**VERLIEBTER JUNGE** Sei still.

Er legt ihr den Finger auf die Lippen.

Sprich nicht. Nicht jetzt. Du bist zu gut für dieses alberne weiße Rauschen, das dein Mund hervorbringt.

**MÄDCHEN** auf das Kind blickend Sieh ihn dir an, ist er nicht wunderbar?

**VERLIEBTER JUNGE**

Er erinnert mich an meine Reise nach Europa. Ich machte sie, als ich neun Jahre alt war.

VERLIEBTER JUNGE

Es war das einzige Mal, dass ich diesen Ort verließ.

Der LWF geht an ihnen vorbei zur Ecke der Theke.

Ich kenne die Straßen wie meine Handlinien.  
Lass mich für dich die Zukunft lesen. Ich bin ganz gut darin.

MÄDCHEN

Ich glaube nicht, dass ich eine Zukunft habe.

VERLIEBTER JUNGE

Du hast recht. All deine Linien sind abgeschnitten.  
Dein Schicksal dauert bis zu diesem Augenblick.  
Ebenso dein Liebesleben. Das ist unmöglich.

Geh nicht.

Er hält ihre Hand.

Kameraeinstellung vom Standpunkt des LWF aus

VATER

Finde zu einer stabilen Körperhaltung und stabilisiere deinen Handgriff, Sohn, mit der Nicht-Schusshand. Lege den Kolben des Gewehrs fest in die Höhlung deiner Schussschulter und ergreife den Pistolengriff mit der Schusshand. Die Ellbogen bleiben unten und am Körper, entspanne den Hals und lass die Wangen sich natürlich auf den Schaft senken.

Entspanne deinen Körper, Sohn.

Überprüfe deinen natürlichen Haltepunkt.

Kameraeinstellung vom Standpunkt des Vaters aus

Er hebt das Gewehr und zielt auf den verliebten Jungen und das Mädchen.

Stell das Visier ein und fokussiere.

Überprüfe dein Zielbild und kontrolliere deine Atmung.

Stille

Kamera verweilt auf dem verliebten Jungen und dem Mädchen.

Krümme den Abzug und drücke ganz durch ...

Großaufnahme der Bewegung des Vaters

Kamera auf das Mädchen. Kamera auf ihre Hand

Kamera auf das Kind, das eine Leiter hochzuklettern beginnt. Es blickt nach oben.

Kamera auf die Diskokugel

Kamera auf den studierten Künstler

SK Martha! Ich habe die Drinks, komm!

Kamera auf den LWF. Er betrachtet die Szene in der

Bar und wirft eine Münze in das Telefon. Das Geräusch

der in das Gerät fallenden Münze ist laut und klar zu

hören. Großaufnahme seiner Hand

SK Fass meine Freundin nicht an.

Er zieht eine Schusswaffe hervor. Eine Sekunde lang ist die Kamera auf den verliebten Jungen und das Mädchen gerichtet, die erstaunt auf ihn blicken. Dann richtet sich die Kamera auf den SK aus der Sicht des LWF. Er erschießt das Mädchen. Sie stürzt leblos zu Boden. Ein Pfiff

Blick auf die Szene vom Standpunkt der Theke aus. Einen Moment lang spielen sich die Dinge wie in

Zeitlupe ab. Die Kamera richtet sich auf den verliebten Jungen. Seine Kleider sind mit Blut überspritzt.

Im Hintergrund wirkt der SK verwirrt und der Vater senkt langsam sein Gewehr. Die Kamera bewegt sich

auf die Theke zu. Das Telefon klingelt und die Mutter hebt ab. Sie hört hin und die Kamera macht einen Rundumschwenk durch die Bar. Man sieht den Flötenspieler.

**LWF** spricht zur Mutter am Telefon

Ich kann mir nicht helfen, wenn ich dich so angezogen und für ihn auftreten sehe.

**MUTTER** Was? Wo ...?

Sie blickt auf den Vater und bekommt sich in den Griff.

Ja.

Kamera auf den LWF, der sich auf das Telefon stützt und spricht. Sein Gesicht ist verdeckt.

**LWF** aus dem Off

Treffen wir uns heute, bitte, bevor ich wieder abreise. Ich will deine Brüste anfassen, dein Gesicht essen, weißt du ... Ich erinnere mich an deine Kleider vom letzten Mal im Bahnhof. Erinnerst du dich, wie ich deine Oberschenkel mit meinen Händen berührte? Erinnerst du dich an meine Hände?

Er blickt in Richtung Theke. Die Mutter hebt den Kopf, um zu ihm hinüberzublicken. Die Musik spielt weiter.

Die Szene ist klar, ähnlich wie eine Theaterbühne. Der Vater und der SK stehen immer noch im Schockzustand da. Im Hintergrund ist das Kind zu sehen, das eine Leiter hinaufklettert. Der Vater geht jetzt in Richtung des Kindes. Die Kamera ist auf den verliebten Jungen gerichtet, der dasteht wie ein Kreuz, die Knie gebeugt.

**VERLIEBTER JUNGE** TÖTET MICH!

Die Kamera schwenkt herum nach vorne.

Warum sie? Tötet mich.

Der Vater scheint auf den verliebten Jungen und das Mädchen zugehen zu wollen, tatsächlich aber rennt er los, um sein Kind zu retten. Die Musik spielt weiter. Man sieht den Vater, wie er sein Kind in die Höhe hält; sein Gesicht drückt pure Freude aus. Der Monolog des LWF geht weiter. Die Kamera ist auf den SK gerichtet, der auf die Knie fällt und weint. Jemand legt ihm eine Hand auf die Schulter. Er blickt zu Boden. Die Kamera ist auf den Kunden gerichtet, der dem SK die Hand auf die Schulter gelegt hat. Er spricht zur Mutter, die am Telefon ist.

**KB** Ich glaube, dieser Mann braucht einen Drink!

Kamera vom Standpunkt des KB aus, fokussiert die Mutter, die telefoniert. Der Vater setzt das Kind auf die Theke und geht dahinter.

**VATER** Nur die Ruhe, Sie sehen doch, dass sie beschäftigt ist. Was möchten Sie?

**KB** Ein Bier für mich und Scotch für den Typen.

Die Kamera fokussiert den verliebten Jungen, der das tote Mädchen in den Armen hält und ihr Gesicht betatschelt.

**VERLIEBTER JUNGE** Wie war dein Name ...?

zum SK Wie war ihr Name?

Kamera auf den SK

**SK** Martha.

Er versucht langsam aufzustehen.

**VERLIEBTER JUNGE**

Erschieß mich – das ist ja, was du wolltest, also töte mich. Was für ein Alptraum ... Was ist jetzt ... es ist frühmorgens. Nachdem meine Frau ... Etwas. Ich wusste es nicht ... ich weiß nicht ... warum? ... ja? ... es gibt immer ein ... was? Woher ... woher kommt sie? Wie die Wölfe. Denk nach ... Ich redete ... Ich ... Denk nach ... Was war der ... Jetzt ist das nicht so! Es ist nicht in Ordnung ... Nein. Ja es ist genau der ... nein, ist es nicht. Ich muss meine Mutter anrufen. Ich brauche ein Telefon ... Töte mich. Nein. Ich werde nicht ... Ich hoffe ... Ich sterbe nie. Sie ist nicht. Hilf mir, du kannst es nicht.

... Töte mich einfach. Ja, erschieß mich. Nein. Ja. Was? Schlagen wir uns, ich werde nicht sterben. Lasst uns uns duellieren. Wo ist mein Telefon ... Zum Mädchen Glaubst du, es ist in Ordnung ...? Zu sich selbst Es ist eine Katastrophe. Zum SK Ich brauche eine Waffe. Ich brauche eine ... Das einzige, was ich brauche, ist Liebe. Heiliger Bimbam.

**LWF** aus dem Off

Ich erinnere mich an deinen Körper. Die Wärme deines Körpers. Meine Hände waren so kalt und ich fühlte den Klang deiner Haut, als ich meine Hand unter deine Jacke schob. Ich löste die Träger des Kleides und ich fühlte deine Brust und ich küsste dich auf die Lippen und hielt deinen Hals mit meiner Rechten, und meine Linke spürte deinem Körper nach unter den Kleidern.

Kamera auf die Mutter

Ich erinnere mich, wie du sagtest, du seiest tatsächlich mein. Erinnerst du dich daran?

Die Mutter schweigt.

Erinnerst du dich an den Bahnhof?

**MUTTER**

Ja, ich erinnere mich. Ja.

**KC**

Hallo, Bedienung, bitte.

**MUTTER**

Eine Sekunde. Wo ist Stock?

**VATER**

Scott!

Der Vater geht von der Theke weg, um Scott zu holen.

Kameraeinstellung vom Standpunkt der Mutter aus.

Scott befindet sich nahe der Diskokugel bzw. der Leiter.

Die Kamera ist auf den verliebten Jungen und das

Mädchen gerichtet und schwenkt dann zum Vater neben

der Leiter und dahinter zum LWF (im Vordergrund

der verliebte Junge, eine Hand unfokussiert). Vater und

Sohn gehen am SK vorbei.

**VATER** Deine Mutter hat nein gesagt!

Die Kamera folgt dem Kind, das quer durch das Bild auf die Leiter zugeht. Kamera auf den LWF. In seiner Hand erscheint eine Münze. Er spricht weiter mit dem Rücken zur Kamera. Er hämmert leise mit der Münze an die Telefonzelle. Der Junge beginnt, die Leiter hochzuklettern, um sich die Diskokugel anzusehen.

Ohne Pause zu sprechen

**LWF**

Ich werde dich also heute Abend sehen; du wirst die gleichen Kleider tragen wie jetzt. Ich werde dein Kleid aufknöpfen, ohne deine Haut zu berühren, und danach wird uns kein Stoff mehr im Weg sein. Ich werde deine Oberschenkel ganz langsam und gleichmäßig berühren, sodass du das Bedürfnis verspürst, auf der Bettkante zu sitzen und deine Beine zu mir hin zu spreizen. Eindringen in dich werde ich aber nicht: Ich werde dich auffordern, zu stehen und dich umzu-drehen, und ich werde meinen Körper an deinen drücken und du wirst mich auf deinem Kreuz spüren.

Die Kamera ist auf den SK gerichtet, der an der Pistole hantiert. Seine Kugeln fallen auf den Boden. Großaufnahme der Kugeln auf dem Boden. Großaufnahme seines Gesichts vom Standpunkt der Kugeln aus.

Du bist ein solcher Versager ... Sie ist eine solche ... In einer Blutlache genauso wie die ... Ich gehe. Ich bleibe ... Ein Duell ... Ich brauche eine PSG-90.7.62 mm. Nein, ein 338-Kaliber-Gewehr tut es. Ja, ja, allein der Blutlache wegen. Ich kann nicht reden. Ich hätte gern den AK-4-5-5B-C-D 47. Abgemacht, 7,62 x 39 mm. UdSSR. Gehen wir und beschaffen sie uns. Alfa-Mann. Ich war ... Kampf. Beginnen wir ein Duell. Ich bin ein Alfa Defender. Ich brauche einen Alfa Defender 9 x 19 mm Parabellum. Nein ... Genau wie der Traum. Nichts bewegt sich. Ich ... Ich ... Du ... Ich kann nicht ... Ich gebe zu, es ist zu wenig. Viel. Ich meine viel. Egal, was ich sage. Maria, meine Liebe.

KB dreht sich zum verliebten Jungen um.

KB Martha.

VERLIEBTER JUNGE

Ich werde dich töten ... Das Wetter. Nein. Ich sehe kein Wetter.

Die Kamera zeigt den verliebten Jungen und den SK mit seiner Pistole. Scott geht fast durch das Bild. Standpunkt des LWF

Verliebter Junge spricht zu Scott

Hilf mir ... Mir ist übel in meiner Blutlache. Ich brauche Sprengstoff. Kleiner. Was kannst du mir geben? Einen Ellipse Evo von Caesar Guerini, nicht zu viel Eis. Hinter der Theke. Ich brauche Sprengstoff.

Der Vater hebt den Sohn auf die Theke. Das Kind befindet sich in einer Ecke des Bildes.

VATER

Sagen Sie bitte noch einmal, wie kann ich helfen?

KB

Ich brauche einen Scotch für diesen Typen.

Das Kind steigt von der Theke herunter.

Die Kamera ist auf den Vater gerichtet.

VATER

Ja, dies ist mein Sohn. Was für ein Kerl.

Er schenkt Bier vom Fass ein. Kamera auf die Flüssigkeit. Im Hintergrund befindet sich der Flötenspieler. Er beginnt Flöte zu spielen.

Monolog geht weiter.

Monolog geht weiter.

Kamera auf den LWF mit der Münze. Die Kamera zoomt auf die Mutter am Telefon. Sie blickt auf das Telefon.

MUTTER Wo ist Stock?

SK zielt seine Pistole auf das Kind. Das Kind wirkt verwirrt und rennt dann zurück zur Theke.

Die Mutter wird erschossen. Rauch tritt aus ihren Kleidern. Sie fällt und lässt das Telefon auf den Tresen fallen. Die Stimme des LWF fährt fort. Die Mutter landet auf dem Boden.

Die Kamera zeigt das Kind, das das Gewehr in Händen hält. Aus dem Gewehrlauf kommt Rauch. Es blickt vom leblosen Körper seiner Mutter hinauf zum Gesicht seines Vaters im Off. Die Kamera zeigt das Telefon vom Standpunkt der Theke aus. Der Zuschauer kann den LWF immer noch sprechen hören. Der verliebte Junge kniet neben dem Mädchen nieder.

VERLIEBTER JUNGE

Es ist ein Ellipse Evo Light von Caesar Guerini. Nein ... Nein ... Er kommt zu Hilfe. Ich sehe das Ende. Nicht schießen. Ich hab fast vergessen: Die Wölfe fraßen meine Mutter in einer Blutlache. Der Gedanke ist so komisch. Ah. Oh Mona, meine zweite und einzige ... Ja, lasst uns von hier weggehen. Wir brauchen diesen Zoff nicht. Diesen bösen, bösen Mann.

Er versucht, das Mädchen aufzuheben. Der SK hält sich eine Pistole an den Kopf.

SK Ich habe meine Frau erschossen.

LWF

Und du wirst feucht werden. Ich werde dich nicht zu viel berühren. Meine Hände werden um deinen Hüften bleiben und Schmetterlinge werden deinen Körper mit ihren Flügeln markieren, wenn du weißt, was ich meine, und ich weiß, dass du es weißt, weil du gerade jetzt, genau in diesem Moment, feucht wirst.

Die Kamera zeigt das Blut, das aus dem Körper der Mutter austritt. Der Vater kniet neben ihr nieder.

Treffen wir uns heute Abend. Ich ertrage es nicht zuzusehen, wie du diesen Bulldoggen auf die Lippen küsst. Erinnerst du dich, du nanntest ihn den Bären der Bar? Erinnerst du dich, du sagtest, er sei ein Clown in Clownsgestalt? Sag mir nicht, dass du ihn liebst; das ergibt einfach keinen Sinn. Ich möchte deinen Körper jetzt fühlen; stell dir vor, wie ich jetzt das Telefon halte. Stell dir vor, ich mache deinen BH auf, knöpfe dein Kleid auf. Ich berühre jetzt deine Oberschenkel und deinen Bauch bis

zu deinen Brüsten, und jetzt drehst du dich um und ich fahre mit der Hand von oben ... nach unten ...

Die Kamera zeigt die Hand des Vaters, der gerade das Telefon aufgelegt hat. Langsam. Flöte. Die Kamera geht wieder auf den LWF, der sich umdreht, Angst in den Augen, als ihm klar wird, dass er entdeckt wurde. Totale. Der Vater hat ein Gewehr in den Händen. Der SK hält sich immer noch die Pistole an den Kopf.

Die Stimme des Vaters aus dem Off, während er schweigend dasteht und das Gewehr hält

VATER

Es gibt Augenblicke, mein Sohn, wenn dein Urteil so sauber sein muss wie deine Kleider. Ich gebe dir mein Vertrauen und hoffe, dein Geist wird schlicht genug sein, um Recht von Unrecht zu unterscheiden. Ich gebe dir, mein Sohn, einigen Schmerz und Kummer, die wie Blut deinen Körper durchströmen werden. Ohne sie wirst du nicht lernen zu wachsen, du wirst nicht verstehen, was es bedeutet, ein Mann zu sein ...

Plötzlich sind nur noch die Vögel zu hören.

SK schießt sich in den Kopf und fällt tot um. Kamera auf den LWF; er wirkt sehr verängstigt. Der Vater nähert sich ihm und richtet das Gewehr auf ihn. Der Flötenspieler steht auf und steckt sein Instrument in seine Tasche, und dann hebt er ein Gewehr auf und lädt es. Er wirft etwas Bargeld auf den leblosen Körper der Mutter. Die Kamera befindet sich hinter dem Vater, während dieser mit seinem Gewehr auf den LWF zielt. Er entschert seine Waffe (im Vordergrund zu sehen). Das Kind ist zu sehen, wie es mit der Diskokugel in den Armen quer durch das Bild geht.

LWF Nein, tut mir leid, nein.

VERLIEBTER JUNGE aus dem Off

Er hat sich die Diskokugel genommen! Er hat sich die Diskokugel genommen.

FLÖTENSPIELER Verdammt! Dieb.

Großaufnahme des Kopfes des Flötenspielers. Er schießt mit dem Gewehr auf den Jungen. Der Junge fällt auf das Gras.

nachdem die Schüsse verklungen waren

# JULIAN ROSEFFELDT

(MEGAPHONSTIMME AUF LASTWAGEN)

JUDITH BUTLER, NAOMI KLEIN, LARA CROFT,  
SIMONE DE BEAUVOIR, MERET OPPENHEIM, LADY GAGA,  
VIRGINIA WOOLF, CANDIDA ROYALLE, HANNAH ARENDT,  
SUSAN SONTAG, COLETTE, ROSA LUXEMBURG,  
ALICE SCHWARZER, ANNIE SPRINKLE, TRACEY EMIN,  
VALÉRIE SOLANAS, POCAHONTAS, MINA LOY,  
ANAÏS NIN, GEORGE SAND, VALIE EXPORT,  
RITA MAE BROWN, REBECCA WALKER, ABIGAIL ADAMS,  
MARGARETE MITSCHERLICH ...

## **(CONFÉRENCIEUSE)**

Lust is the painful joy  
of wounded flesh

Lust is the joyous pain  
of a flowering.

Lust is the quest of the flesh  
for the unknown.

Lust is the act of creating.

Lust is a force.

Lust is the eternal battle  
never finally won.

Lust is the act of creating.

Lust is a force.

Meine Damen und Herren: Es ist absurd, die Menschheit  
in Männer und Frauen aufzuteilen. Jede Person, und sei  
sie noch so genial oder mächtig, ist gleichzeitig aus  
weiblichen und männlichen Elementen, aus Weiblichem  
und Männlichem aufgebaut ...

Lust is the eternal battle  
never finally won.  
Lust is the act of creating.  
Lust is a force.

Frauen sind Amazonen, Jean d'Arcs, Kleopatras, Messalinas:  
kämpferische Frauen, die härter im Kampf sind als Männer,  
aufreizende Geliebte ...

## **(PEACHES)**

Boys like the lips swinging in their face,  
Lying back it's taking their own space.  
We're gonna kick it now and take your place,  
C'mon and give us a taste.  
I'm not the only one with body to thrill,  
I like to see just how you swing that thrill.  
C'mon baby, baby, just use that thing,  
You make my panties go ping.

Shake your dicks, shake your tits.  
Shake your dicks, shake your tits.

Are the motherfuckers ready for the fatherfuckers?  
Are the fatherfuckers ready for the motherfuckers?  
Are the motherfuckers ready for the fatherfuckers?  
No!

## (CONFÉRENCIEUSE)

Frau, kehr' zurück zu deinem  
großartigen Instinkt,  
zu Gewalt, zu Grausamkeit!  
Der nächste große Moment  
der Geschichte ist unser!

## (PEACHES)

Shake your dicks, shake your tits.  
Shake your dicks, shake your tits.

## (CONFÉRENCIEUSE)

Hast du eine Vagina?  
Willst du über sie bestimmen?

## **(SÄNGERIN/WAGNER)**

*Mild und leise wie er lächelt,  
wie das Auge hold er öffnet –  
seht ihr's, Freunde?  
Seht ihr's nicht?*

*Immer lichter wie er leuchtet,  
stern-umstrahlet hoch sich hebt?  
Seht ihr's nicht?*

*Wie das Herz ihm mutig schwillt,  
voll und hehr im Busen ihm quillt?  
Wie den Lippen, wonnig mild,  
süßer Atem sanft entweht –*

*Freunde! Seht!  
Fühlt und seht ihr's nicht?*

*Höre ich nur diese Weise,  
die so wundervoll und leise,  
Wonne klagend, alles sagend,  
mild versöhnend aus ihm tönend,  
in mich dringet, auf sich schwinget,  
hold erhallend um mich klinget?*

*Heller schallend, mich umwallend.  
Sind es Wellen sanfter Lüfte?  
Sind es Wogen wonniger Düfte?*

*Wie sie schwellen, mich umrauschen  
soll ich atmen, soll ich lauschen?  
Soll ich schlürfen, untertauchen?  
Süß in Düften mich verhauchen?*

*In den wonnigen Schwall,  
in dem tönenden All,  
in des Welt-Atems wehendem All –*

*Ertrinken – Versinken –  
Unbewusst – höchste Lust!*

genau in dem Augenblick

# JOHN BOCK

MAGD

**Wie geht's uns denn heute Morgen? Alles klar in *the House of Boogie Love*?  
Alles schon besser, alles gut mit der Fettcreme drauf? So, jetzt muss das verätzte  
Werk mal 'n bisschen Frischluft schnappen.**

DE SADE

**Nein. MAGD Doch. DE SADE Nein.**

MAGD

**Was schlägt mir da für ein bestialischer Gestank mit voller Breitseite mitten in  
meine Leib-Visage. Der Eitersaft frisst sich durch das vernarbte Fleisch. In der  
Eiterhöhle pochen Ammoniak-Blut-Gase. Da! Der cremige Eiterschlonz fließt durch  
die Fleischhackerfurchen. Die Welt ist hier Blut-Eiter-Masse.**

DE SADE

**Howdie hat mir immer gute Dienste geleistet. Ich werde ihn nicht alleine lassen  
in diesen harten Zeiten.**

MAGD

**Oh, da. Hallo! Hallo, herzlich willkommen. Da ist ja über Nacht ein neues kleines  
Furunkelbabychen in die eitrige Furunkelfamilie hineingewachsen. Herzallerliebste  
und prall voll Eiter strotzt sein Antlitz.**

DE SADE

**Nein, bitte nicht. Ich kann mich in seiner Eiterblasen-Prallheit spiegeln. Ich sehe  
mich darin – ich bin da. Bin selbstexistent.**

MAGD

**Ran ans Werk. Das muss ja höllisch weh tun.**

DE SADE

**Ach was. Für meinen Howdie ist das doch 'n Klacks.**

MAGD

**Sieh mal einer an, Gottchen! Da ist ja noch ein kleines Furunkelchen, das blüht da im Schatten des Narbengebirges. Wollte sich wohl verstecken. Den schnipp' ich jetzt mal ganz locker vom Hocker einfach so weg. Klein aber schmerzhaft.**

DE SADE

**Die Bettpfanne, bitte, Gnädigste, könnten Sie sie entleeren, die schwappt ja schon ins Bett.**

MAGD

**Aber, aber Ihr brauner Lurch, der hängt ja noch halb raus. Sie müssen schon 'n bisschen fester drücken und nicht auf halber Linie einfach so schlappmachen und dann alles andere vergessen. Drücken Sie mal, fester, fester drücken, drücken ...**

DE SADE

**Lassen Sie mir doch die Freude.**

MAGD

**... richtig drücken, drücken Sie mal!**

DE SADE

**Nein. Ich will nicht drücken.**

PRIESTER

**Was für ein prächtiger Tag. Draußen spriest es nur so raus. Draußen auf Gottes Erden. Und hier? Hier stinkt es. Und ich wähle meine Worte mit Bedacht. Ich sage nicht, »es duftet unangenehm«, ich sage, es stinkt, kolossal. Sie, Sie mein Herr, Sie beschmutzen Gottes Werk. Gott ist in allem. In den blühenden Blüten, in den grünen Wiesen, in den prachtvollen Steinbergen, im Schoße des Weibes.**

DE SADE

**Im Schoß ...**

PRIESTER

**Nein, nicht so, nicht so. Leben, das raus will, nicht wie Sie denken, Leben, das raus will.**

DE SADE

**Was verschafft mir die Ehre, Eure Dreifaltigkeit?**

PRIESTER

**Zweifel! Sie zweifeln! Sie sind nicht gotteshörig! Ihre Seelenfurcht. Bedenken Sie Ihre Seelenfurcht nach Ihrem Dahinscheiden. Tun Sie Buße! Büßen Sie! Büßen Sie! Büßen Sie! Büßen Sie! Büßen Sie! Büßen Sie! Büßen Sie! Büßen Sie die Seele raus, lassen Sie sie in den Schoß der Jungfrau Maria gleiten. Ihre Seelenfurcht ist gefangen in Ihrem dreckigen Körper. Wir sollten ein Fensterchen öffnen. Der heilige Geist, so eine Art Krankenwagen, geleitet Ihre Seele mit quietschendem Gummi in das Gottesreich. Der Heiland empfängt Sie mit offenen Stummeln. Er lässt Sie am Busen des heiligen Scheins nuckeln. Greifen Sie zu. Beißen Sie zu! Ist Ihnen übel? Ist Ihnen übel? Ja, das ist das schlechte Gewissen, das raus möchte aus Ihrem existentiellen Leib-Sein. Lassen Sie es raus! Lassen Sie es raus! Aber nicht hier hinkotzen, nicht hier hinkotzen, das ist doch eine Schweinerei, wer macht das denn weg, wer macht das denn weg? Das schickt sich nicht, das schickt sich nicht. Du kleines Schweinchen.**

PRIESTER

**Was ist denn das?**

DE SADE

**Mein Howdie ist krank.**

PRIESTER

DE SADE

PRIESTER

DE SADE

PRIESTER

MAGD

PRIESTER

DE SADE

PRIESTER

DE SADE

MAGD

DE SADE

LA-LA-GIRL

DE SADE

LA-LA-GIRL

**Krank? Der verrottet am lebendigen Leib, das ist ja ekelig, das, das muss ab das Ding. Nein. Wenn Howdie weg ist, dann hab' ich Heimweh nach ihm.**

**Reden Sie nicht so einen Unsinn. Damit kommen Sie doch niemals ins Himmelreich. Das Himmelreich ist porentief rein. Gott hat so einen großen Prachtvollen, der, der füllt den ganzen Himmel aus damit. Was glauben Sie denn, warum es um Gott herum so strahlt? Das Ding muss weg, der Lümmel.**

**Passen Sie auf, mein Liebster. Mein Howdie war mir immer ein guter Kamerad auf dem Schlachtfeld der Liebesoptimierung.**

**Der muss jetzt weg. Glauben Sie denn, die Jungfrau Maria lässt Sie so an ihre Pforten schlägeln und döngeln?**

**Sehr geehrter Vater, entschuldigen Sie die gequengelte Störung. Der monetäre Besuch für meinen Herren ist eingetroffen.**

**Wer stört mich hier in meiner genialen Gottespflicht? Frauen-Werk unter diesem Dach? Mit diesem verrotteten Lümmel. Apropos, apropos, da lugt da ein Lurch, ein brauner Lurch noch aus dem Arschloch raus. Der, der schaut so halb raus und sieht ins Licht rein. Das ist ja traurig.**

**Nun, nun lassen Sie mir doch die Freude. Widerwärtiges Pack.**

**Nun, verschwinden Sie, raus hier aus meinem Krankheitsbild. Und nehmen Sie die Magd gleich christlich mit. Na raus jetzt.**

**Ekelhaftes, krankes Schwein.**

**Ja, hinfort. Na, komm mal. Ja, das Ei ... Hinkebein. Hinkebein. Du bist mein Hinke-Pinke-Liebelein. Ach, so schön prall.**

**Als ich ein kleines Mädchen war, natürlich aus einem gut betuchten Haus stammend, wachte ich fiebergeschlagen auf. Das Fieber strönte durch meinen kleinen Leib.**

**Ich entstieg schlaftrunken dem Gemach und glitt über die Nussbaumwendeltreppe, die mit dem gewissen Schwung, den jede herrschaftliche Treppe an sich hat, hinab in die teppichbeladene Vorhalle. Dann hinaus ins Dunkle.**

**Dunkel.**

**Das Fieber trieb mich schlafwandelnd in den Pferdestall. Die Pferde standen staubig-warm in ihren holzbeschlagenen Boxen. Die Pferdenüstern schlugen Schlapperwellen in die Ammoniak-Luft. Das Stroh roch gelb-saftig. Die Pferdeäpfel lungerten in der Pisse rum. Das Neonlicht, beschissen von einer Million Fliegen oder mehr, legte sich pumpend über die Strohballen. Eine Mistforke stand neben einer Heuforkе, was auf eine gewisse Unordnung im Stall hinwies. Aus dem**

**Dunkel trat eine Gestalt männlicher Natur mit einem dicken Schnäuzer und zwei vollen Backenbärten. Der alte Pferdeknecht, der schon viele Tiere gebändigt hatte. Fieberleuchtend und mit rotem Kopf stand ich mit bloßen Füßen im Stroh. Seine grobe Schwielenhand ergriff weichwarm meine zarte Hand. Er bettete mich im Strohgemach, öffnete meine Schenkel und Kreuzlicht zitterte durch meine MolkeMeechHirnMasse. Neuronen kollabierten zu Lichtbündeln und explodierten in der Leib-Sein-Hütte. Analytische Fieber-Transzendenz flirrten über das nackte Fleisch, und drüber ergoss sich ein Nass-Schwall von Ochsen Schwanzsuppe.**

MAGD

**Mein Vater, warten Sie, warten Sie, mein Vater!**

PRIESTER

**Mein Kind!**

MAGD

**Mein Vater, schauen Sie! Schauen Sie, mein Vater! Oh ja, oh ja, oh ja, mein Vater, oooooh, ja, ja, mein Vater, ooooh ja, ja!**

PRIESTER

**Mein Kind, komm her, mein Kind.**

MAGD

**Ja, mein Vater, oh!**

PRIESTER

**Komm her zu mir, komm her, komm her.**

MAGD

**Ja, öffne mein Herz, mein Vater.**

PRIESTER

**Ich öffne Dein Herz, ich öffne Dein Herz, Du wirst sehen, mein Kind!**

MAGD

**Mein Vater, ja!**

PRIESTER

**Den göttlichen Segen fressen, und Gottes Segen einverleiben.**

MAGD

**Oh mein Vater, oh – oh mein Vater, ja. Ooooooh! Jaaaa!**

PRIESTER

**Uh, uuhu. Uh. Mein Kind, mein Kind, lass’ das Kreuze stehen. Mein Kind, mein Kind, lass’ das Kreuze stehen, lass’ das Kreuze stehen. Es soll dich beschützen. Du darfst es nicht berühren, es ist Gottes Kreuz, es ist Gottes Kreuz. Mein Kind, Gott liebt Dich.**

MAGD

**Mein Vater, aber ich liebe Sie! Ich liebe Sie, mein Vater!**

PRIESTER

**Sie lieben mich?**

MAGD

**Voll und ganz! Ich liebe aber auch alles an Ihnen, mein Vater. Ihre Haare, Ihre Augen, Ihre Art zu schreien, wenn Sie fressen.**

PRIESTER

**Bleib’ stehen! MAGD Jag’ mich, mein Vater. PRIESTER Bleib’ stehen!**

MAGD

**Jag’ mich doch. PRIESTER Bleib’ stehen! MAGD Fang mich, mein Vater.**

PRIESTER

**Versteck’ Dich. MAGD Oh-ho-ho. PRIESTER Versteck’ Dich. MAGD Fang mich.**

PRIESTER

**Versteck’ Dich hinter einem ... MAGD Ja. PRIESTER Hinter einem Baume ...**

MAGD

**Ich verstecke mich.**

PRIESTER

**Versteck’ Dich hinter einem Baume. Ich sehe Dich nicht. Ich sehe Dich nicht!**

PRIESTER

**Ich sehe Dich nicht! Wo bist Du, mein Kind?**

MAGD

**Rette mich.**

PRIESTER

**Mein Kind, wo bist Du?**

MAGD

**Mein Vater, retten Sie mich.**

PRIESTER

**Da bist Du, ich habe Dich gesehen, ich habe Dich gefunden. Jetzt hole ich Dich, jetzt komm' ich hinter Dir her.**

MAGD

**Ja! PRIESTER Ich hole Dich. MAGD Oh Gott!**

PRIESTER

**Ich hole Dich! Versteck' Dich vor dem Kreuze! Versteck' Dich vor dem Kreuze! Versteck' Dich vor dem Kreuze!**

MAGD

**Au, oh ja, das Kreuz.**

PRIESTER

**Oh, oh, das Kreuz, das Kreuz.**

MAGD

**Sie sind ein schreckliches, gemeines Monster, Herr Vater.**

PRIESTER

**Das Kreuz. MAGD Aaaah!**

PRIESTER

**Das Kreuz das Kreuz ist auf meiner Seite, es ist auf meiner, auf meiner Seite, das Kreuz!**

MAGD

**Eine schreckliche Angst durchzuckt meinen kleinen Leib. Können Sie mich beschützen?**

PRIESTER

**Ich bin bei Dir, ich bin bei Dir!**

MAGD

**Das ist gut, Herr Vater.**

PRIESTER

**Und das Kreuz, das Kreuz ist bei Dir.**

MAGD

**Herr Vater, ich liebe Sie, ich liebe Sie mit meiner ganzen Inbrunst, ich liebe Sie mit ganzem Herzen, mein Blut kocht für Sie, Herr Vater, oh, ich liebe Sie!**

PRIESTER

**Ich habe eine Aufgabe, ich hab' nur eine Aufgabe und sie heißt, sie heißt Gott!**

MAGD

**Nein!**

PRIESTER

**Gott ist mein Weib. In meinem Leib-Sein.**

MAGD

**Gott will, dass die Menschen sich lieben, Herr Vater. Gott will, dass die Menschen Kinder zeugen, Herr Vater, er will, dass auch Sie mich in Ihr großes Herz einschließen.**

PRIESTER

**Aber der Schoß des Lebens, mein Kind, ist doch etwas ganz anderes. Das ist lustbefreit. Die Lust darf nicht existieren in deinem Leib-Sein.**

MAGD

**Herr Vater, aber in Indien, in Indien, da haben sich doch die Menschen auch auf alle erdenkliche Weise geliebt.**

PRIESTER

**In Indien? MAGD Ja!**

PRIESTER

**Da leben die Indianer, mein Kind! Da leben die Indianer! Unzüchtiges Treiben am Lagerfeuer, im Urwald, auf den Bäumen, im Wasser. In Indien kopulieren sie mit den Affen!**

|            |                                                                                                                                                               |
|------------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| MAGD       | War's das jetzt? Wie, häh? Was war das jetzt, war's das nun?                                                                                                  |
| LA-LA-GIRL | Da muss ich mal kurz ein Qualmgebirge aufbauen.                                                                                                               |
| MAGD       | Das ist aber eine schwierige Sache, weil das Koordinatensystem instabil ist.                                                                                  |
| LA-LA-GIRL | Das Qualmgebirge ist ja auch instabil. Alles passt, wenn eins passt.                                                                                          |
| MAGD       | Dieser ökonomisch evidente Lehrsatz bestimmt die Theorie des Qualmgebirges.                                                                                   |
| LA-LA-GIRL | Ja, aber wie messen Sie dann die Nass-Maß-Liquidität?                                                                                                         |
| MAGD       | Mit der Theorie der unendlichen Schichten-Werdung.                                                                                                            |
| MAGD       | Diese äußerst gewagte theoretische Messtechnik der Schichten-Werdung führt nur zu approximativen Werten.                                                      |
| LA-LA-GIRL | Ihr negativer Papperlapapp-Mechanismus klopft mich schwindstüchtig. Nieder mit dem protestantischen Pessimismus!                                              |
| PRIESTER   | Mein Gott ist absolut und sonst alles Scheiße.                                                                                                                |
| PRIESTER   | Hm. Was für ein göttlicher Klang dringt in meine bibelfesten Gehörgänge.                                                                                      |
| DE SADE    | Da muss ich jetzt mal ran, ans Lustwerk. Das ist mir eine schöne Liebelei.                                                                                    |
| PRIESTER   | Das ist so ekelig! So ekelig.                                                                                                                                 |
| DE SADE    | Na, nun, nun machen Sie schon. Beißen Sie rein! Genial blumig, mit einem Schuss Zitrone.                                                                      |
| MAGD       | Ein Stückchen vor, mein hübsches Kind.                                                                                                                        |
| DE SADE    | Nein, nein, Pfefferminze. Na, nehmen Sie den Keil, Gnädigste. Ja, ran an den Po.                                                                              |
| MAGD       | Zurück! Zurück!                                                                                                                                               |
| DE SADE    | Nun beißen Sie schon!                                                                                                                                         |
| MAGD       | Tiefer! Tiefer! DE SADE Und beißen! MAGD Tiefer!                                                                                                              |
| DE SADE    | Hmh, ja, der ist saftiger. Da ist, da riech' ich Rind raus. Verköstigten Sie sich tags zuvor mit Rind, Gnädigste?                                             |
| LA-LA-GIRL | So'n Rind schubs ich doch nicht von der Tellerkante.                                                                                                          |
| DE SADE    | Schokotorte! Schoko! Und immer schön ran.                                                                                                                     |
| MAGD       | Oh, mein schönes Kind, komm' ein Stück zurück!                                                                                                                |
| DE SADE    | Nein, nicht keilen. Transzendent schweben lassen. Und beißen, Gnädigste, immer da beißen, oh der Duft! Nelkig. Drückt sich an den beiden Schokowänden vorbei. |
|            | Schoko fusioniert sich mit Nelke. Wirbelt im Ringelangelrosen-Schoko-Stil durch die Riechgänge.                                                               |
| MAGD       | Zurück!                                                                                                                                                       |
| DE SADE    | ... bröckelt verschlagen in meine angestaubte Hirnmasse. So'ne verschwitzte Liebelei, die bringt meinen Howdie doch zu voller Blüte.                          |
| DE SADE    | Na das war's doch in Bergmanns Schweigen.                                                                                                                     |

PRIESTER  
DE SADE  
PRIESTER

Das unbekannte Wesen, in Weiß, stellt mich auf die Probe, doch ich widerstehe.  
Die dahinsiechende Tulin. 1A im Sterbeprozess.  
Ist es der Beelzebub, der mich blendet. Ich widerstehe', ich widerstehe seiner Weich-Wölbung.

MAGD  
PRIESTER  
DE SADE  
MAGD

In Scorseses *Shutter Island* litt Leonardo DiCaprio so tief schwarz bei schlechtem Wetter. Den Wahn als Ur-Begleiter in seinem Nacken.  
Maria, füttere mich oral, christlich.  
Tulin mit trockenem Mund im weißen Bett. Ne verkrallte Hand im Weiß-Weich.  
Patienten irrten ganz und gar verloren in der verrotteten Anstalt umher und rissen sich ...

PRIESTER  
PRIESTER  
DE SADE  
PRIESTER  
DE SADE  
PRIESTER  
DE SADE  
PRIESTER  
DE SADE  
PRIESTER

Rette mich. MAGD ... die Finger am Gehirnschlund auf.  
(hysterisch, wird müde) Rette mich, Joseph ...  
Die Geister ... PRIESTER Maria ... DE SADE ... im Schweigen ...  
Saulus! Paulus! DE SADE ... können die Kranken ... PRIESTER Johannes!  
... nicht retten. PRIESTER Abraham. Isaak. Esau. DE SADE Ein Funken Licht ...  
Petrus!

DE SADE  
PRIESTER  
DE SADE  
PRIESTER  
DE SADE  
PRIESTER  
DE SADE  
PRIESTER  
DE SADE  
PRIESTER

... fließt dunkel und modrig ins Tiefenreich.  
Jakob! Esau! Eva! Ich verwandele mich vor euren Augen. Ich bin Jungfrau.  
Ich bin fließende Weihung. Ich bin leuchtendes Rosettenfenster.  
DiCaprio trägt pietagleich seine ertrunkenen Kinder aus dem Teich.  
Ich bin *In nomine Patris*. DE SADE Genau!  
Ich labbe mich an Deiner Güte.  
Und am Ende, da glänzt die Happy-End-Erinnerung.  
Ich möchte Gutes tun!  
Pietagleich ...  
Ich möchte, ich möchte die Ungläubigen verachten ...  
... im schwarzen Monochrom.  
Die Ungläubigen züchtigen, sie verfolgen, sie geißeln, sie züchtigen, sie zerstückeln und ins Internet stellen.  
Oh! Oh, da ist ja auf einmal noch ein Howdie in der schmutzigen Unterhose drin.  
Die lümmeln sich da ungezogen drin rum.  
Sie sind im Zwiegespräch über das Gute und das Böse und welches ökonomisch-monetär vorzuziehen ist.

MAGD  
PRIESTER  
MAGD

Ja, aber wo kommt denn der zweite Howdie auf einmal her? Der war doch vorher gar nicht da.

DE SADE

MAGD

**Der ist aus einer Furunkelwunde gewachsen. Prall steht er im Licht. Stolz!  
Ja, aber der andere ist immer noch krank und ekelhaft und stinkt vor sich hin.  
Der muss die gute Stube verlassen!**

PRIESTER

**Nicht so eilig. Das Gute braucht das Böse, um gegen das Böse zu kämpfen, das Böse  
wird gut und das Gute wird böse und dann alles reziprok.**

MAGD

PRIESTER

**Oh! Die Kackawurst! Die Kackawurst hat sich endlich entbunden. Aber, was ist das?  
Der Heilige Geist hat um die einsame Kackawurst ein göttliches Strickgespinst  
gewoben. Nicht unachtsam schütteln! Ich spreche die Kackawurst heilig. Ich werde  
sie mir in meine Arsch-Kirche einführen und ihr ein neues christliches Heim  
schaffen. Und mit ihr eine neue Glaubensrichtung erschaffen.**

MAGD

DE SADE

PRIESTER

**Scheiße aber auch. Halt doch deine Glaubensfresse endlich woanders rein!  
Rein ins Gläslein.  
Wie schön.**

DE SADE

**Meine Howdies lassen die Lili Marleen lieblich erklingen, nicht wahr? Herzallerliebste  
erklärt das Soldatenlied.**

FÖTUS-GOTT

**Schnittkantent-Licht klirrt mir in meine Leib-Visage. Flexgeräusche aller  
Weltkümmerlinge zersägen mein Molke-Me-Mind. Ich will zurück ins Heim. Heim  
ins wohlige, matschige Heim. Ich will zurück, zu meiner blühenden platschigen,  
matschigen, platschigen Plazenta. Heim, heim. Plazenta. Plazenta-Mama. Heim in  
die totale Monadenstube. Heim, Heim in die totale Monadenstube. Wo ist meine  
Mama? Wo ist meine schöne Mama?**

LA-LA-GIRL

MAGD Ekelig.

LA-LA-GIRL

**Was schleimt uns denn da an?**

MAGD

**Das ist die Nachgeburt, die gehört doch in 'n Gummibottich.**

LA-LA-GIRL

**Nee, aus dem Fleischschlonz lugen ja Äuglein.**

MAGD

**Der Fleischklops hat gegrunzt, er grunzt.**

FÖTUS-GOTT

**Mama, Mama!**

LA-LA-GIRL

**Verpiss' dich, Du Hackfleisch-Fressen-Gesocks.**

FÖTUS-GOTT

**Ich will nicht leben. Mein Ich ist der reinste Schmerz. Helft mir, Ihr wundervollen  
Gestalten. Helft mir! Schenkt mir den Tod. Heim, heim ins Reich.**

LA-LA-GIRL

**Mir düngt so, als, als läge vor uns das ultimativ Gute, namentlich ...**

LA-LA-GIRL

+ MAGD Fötus-Gott.

FÖTUS-GOTT

**Wo ist Mama? Wo ist Mama? Mama? Ist Mama schön? Und ich bin so hässlich.  
Mein kümmerliches Leib-Sein kann keine anständige Karriere machen. Ist nicht  
sportlich geeignet für Gold.**

|            |                                                                                                                                                                                                            |
|------------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| MAGD       | <b>Das Gute verätzt meinen Blick.</b>                                                                                                                                                                      |
| LA-LA-GIRL | <b>Und hinterlässt einen schalen Geschmack auf der Zunge.</b>                                                                                                                                              |
| MAGD       | <b>Es widert mich an.</b>                                                                                                                                                                                  |
| LA-LA-GIRL | <b>Es muss weg.</b>                                                                                                                                                                                        |
| MAGD       | <b>Weg!</b>                                                                                                                                                                                                |
| FÖTUS-GOTT | <b>Es stimmt mich traurig, als Fehlgemisch in dieser schönen Welt herumzufunkeln.</b>                                                                                                                      |
|            | <b>Ich bin der Abkömmling eines Furunkels.</b>                                                                                                                                                             |
| PRIESTER   | <b>Alles Gute endet in der Pieta-Stellung.</b>                                                                                                                                                             |
| DE SADE    | <b>Jetzt bist Du bei Deinem Gott. Schön blindgläubig. Und, und, und fick' mir schön die Jungfrau Maria durch. Das ist gut. Oh, das Höschen fällt. Gut. Oh ja. Was hast Du denn da Schönes mitgebracht?</b> |
| LA-LA-GIRL | <b>Alles Gute muss ausgerottet werden. Das Werkzeug einer Wiedergeburt des Guten muss eliminiert werden. Die Wurzel des Guten muss herausgerissen werden.</b>                                              |
| DE SADE    | <b>Nicht doch.</b>                                                                                                                                                                                         |
| LA-LA-GIRL | <b>Das fruchtige Howdie-Gewächs, das für uns alle zur Überraschung die Saat des Guten in meinen Leib ströimte, muss kurzerhand ...</b>                                                                     |
| DE SADE    | <b>Schön prall.</b>                                                                                                                                                                                        |
| LA-LA-GIRL | <b>... ausgemerzt werden.</b>                                                                                                                                                                              |
| DE SADE    | <b>Nicht das gute Stück.</b>                                                                                                                                                                               |
| PRIESTER   | <b>Ich will leben.</b>                                                                                                                                                                                     |