

TONIA KUDRASS





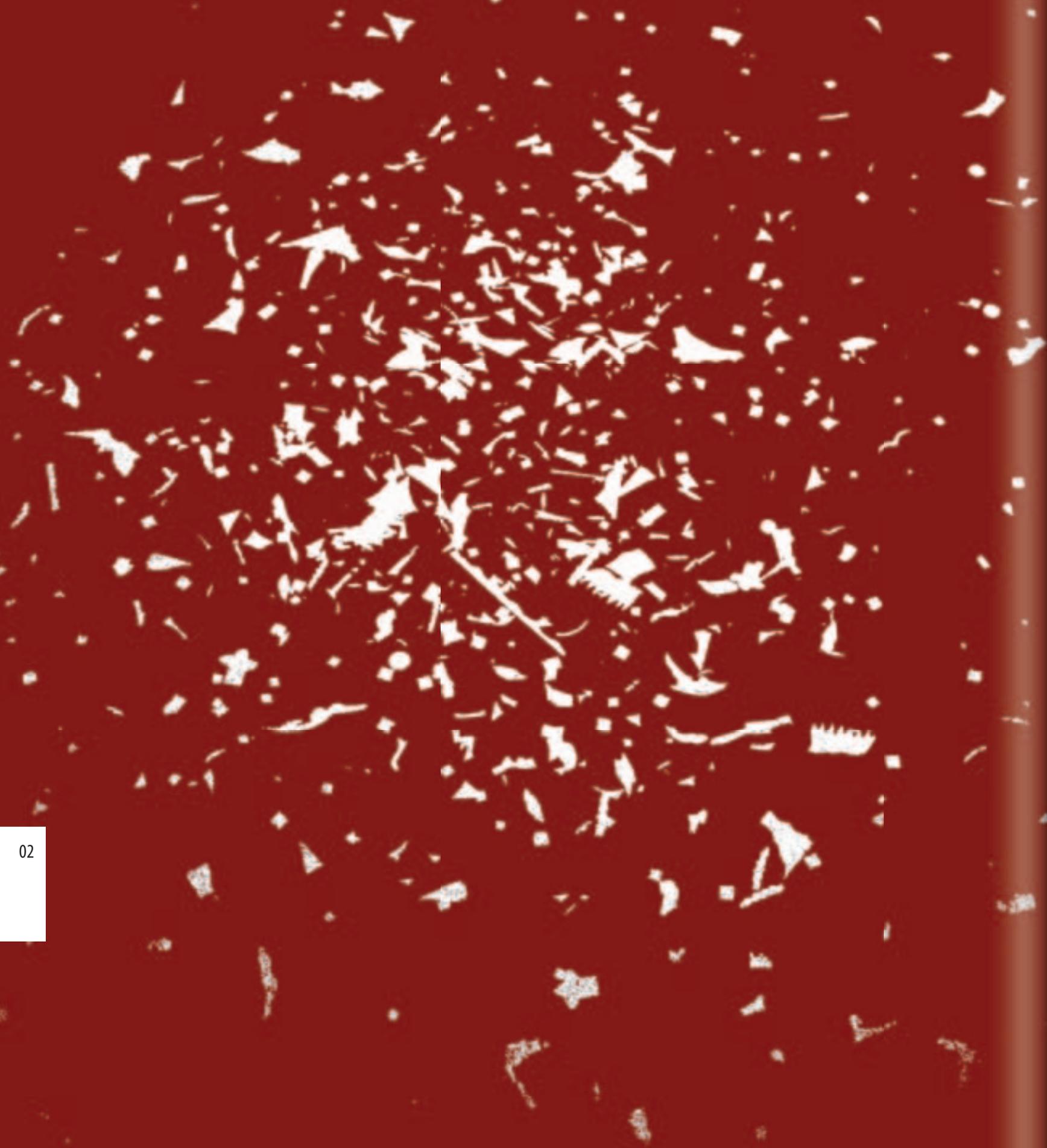
Stiftungen der Sparkasse Holstein
Sparkassen-Kulturstiftung Stormarn





— TONIA KUDRASS

schnittstellen



Vorwort

Kulturstiftung Stormarn der Sparkasse Holstein

Die Kulturstiftung Stormarn der Sparkasse Holstein präsentiert seit Jahren Ausstellungen im Marstall von Schloss Ahrensburg, zu dessen denkmalgerechter Restaurierung sie maßgeblich beigetragen hat. Über 36 Ausstellungen, vornehmlich Präsentationen von einzelnen Künstlerinnen und Künstlern mit vielfältigen künstlerischen Positionen, hat sie seit 2001 in der restaurierten Stallhalle ermöglicht. Zu sehen waren zum Beispiel Rauminstallationen von Sabine Rehlich (2001), Regine Bonke (2002), Carl Vetter (2003), Jonathan Meese (2006), Irena Eden und Stijn Lernout (2008), Foto- oder Filmarbeiten von Dörte Eißfeld (2006), Aurelia Mihai (2007), Tim Kubach und Helge Emmaneel (2008) oder Horst Wackerbarth (2009), vielfältige Malerei oder Objektkunst von Karin Ohlssen (2001), Harald Finke und Peter F. Piening (2002), Katharina Kohl (2003), Ralf Odenwald (2004), Sylvia Stuhr, Irmgard Gottschlich, Christian Koglin (2005), Jadranko Rebec (2006), Miron Schmückle (2007), JKM (2008), Svenja Maass (2010), Harald Duwe (2010), Dieter Vieg, Monika Grzymala (2011) und vielen anderen.

Der in den Jahren 1845 bis 1847 für edle Rasse- und Kutschpferde arabischer oder englischer Zucht erbaute Marstall wandelte sich so inzwischen zu einem Ort zeitgenössischer Kunst mit vielen spannenden Veranstaltungen, persönlichen Begegnungen mit den ausstellenden Künstlerinnen und Künstlern und Auseinandersetzungen mit deren künstlerischen Positionen. Kurz: Das Ausstellungsprogramm bietet besondere Erlebnisse mit aktueller Kunst an.

Mit der Ausstellung von Tonia Kudrass setzt die Kulturstiftung Stormarn der Sparkasse Holstein die Ausstellungsreihe im Marstall in Ahrensburg fort.

Unser Dank für die Zusammenarbeit geht an die Künstlerin und an alle anderen Helferinnen und Mitarbeiter sowie an unsere Kunstjury und unsere Geschäftsführer, ohne die dieser Katalog und die Präsentation nicht möglich geworden wären.

Landrat Klaus Plöger,

Vorsitzender der Sparkassen-Kulturstiftung Stormarn

Dr. Martin Lüdiger,

Stellv. Vorsitzender der Sparkassen-Kulturstiftung Stormarn

Über die Einsamkeit der Dinge

Ursula Meyer-Rogge

Ein Springseil dreht sich. Man kennt es aus Kindertagen, zwei Mädchen halten es an beiden Enden und lassen es in großen Bögen um eine Mitte herum schwingen. Durch diese Bögen muss man hinspringen in die Mitte, genau im richtigen Augenblick, bevor das Seil wieder nach oben schwingt. Wenn es wieder nach unten kommt, muss man darüber springen. Um aus dem Inneren, also der umkreisten Mitte, wieder herauszukommen, muss man wiederum genau den Augenblick abpassen, bevor das Seil heruntergeht oder wieder nach oben, also die Passage freigibt.

Dies Seil wird nicht von zwei Mädchen gehalten, sondern ist an seinen Enden angeschlossen an einen Motor, der den Takt hält, sodass das Seil gleichmäßig schwingt, in regelmäßigen Bögen um eine Mitte herum. Wenn es herunter schwingt, berührt es den Boden und erzeugt ein Geräusch. Es hört sich an wie ein Schlagen oder Klatschen auf den nackten Boden. Das Schlagen oder Klatschen wiederholt sich in regelmäßigen Abständen, ohne ein Atemholen. Dafür ist der Motor zuständig, der die Mädchen ersetzt. Die Mädchen müssen sich koordinieren, damit das Ganze klappt und das Seil sich nicht in Schlangenlinien dreht, sondern in Bögen.

In dieses große, sich gleichmäßig drehende Seil springt niemand, vielleicht liegt es daran, dass der Raum oder das Zimmer, in dem es sich dreht, sehr eng ist, und dass es das Zimmer ganz ausfüllt. Niemand hat je ein sich drehendes Seil in einem Zimmer gesehen, nicht einmal als Kind.

Das Zimmer, das muss jetzt gesagt werden, war vielleicht einmal ein Büro, an das sich andere Büroräume angeschlossen haben in einem Gebäude, das einmal eine Fabrik war, die Kampnagel-Fabrik, die aufgegeben worden war, und eine Zeitlang haben hier KünstlerInnen ausstellen können, bevor gewisse Trakte und Hallen der Fabrik abgerissen worden sind.

Lauter von den Büroangestellten verlassene Räume, in die Kunstwerke eingezogen sind.

In einem anderen Büroraum sind es Salzzurnen gewesen, auf Borden angeordnet, auf denen womöglich vorher Aktenordner gestanden haben, also in Griff- und Augenhöhe. Und an einer anderen Stelle, die vielleicht einmal ein spezieller Durchgang gewesen ist zu den Archiven, haben sich Röntgenaufnahmen befunden, die von dem dahinter befindlichen Raumlicht durchleuchtet gewesen sind.

Und eine gewöhnliche Bahnhofsuhr, wie man sie in Hamburg von den S-Bahnhöfen kennt, ist instal-

liert gewesen in dieser Ausstellung von Tonia Kudrass. Auf solch einer Uhr liest man auf einem Bahnsteig gewöhnlich nicht die gesamte Zeit ab, sondern zählt die Minuten bis zur Ankunft des Zuges. In einem Zimmer oder Büro wirft sie gewissermaßen einen monumentalen Schatten auf jede Art von Tätigkeit und zerlegt sie in Minuten oder womöglich Sekunden, eine Beunruhigung, die erst aufhört, wenn man die Räume oder alten Büros verlässt.

Präzis angegeben handelte es sich bei diesen Objekten oder Sachen um die unpassendsten für ein Büro, in dem ja hauptsächlich das getan, geschrieben, weitergeleitet oder in Akten abgelegt worden ist, was von höherer Stelle angeordnet worden ist. Das Wort Leben würde einem dazu kaum einfallen, hier spricht man von Arbeit.

Dann ist Feierabend, oder in diesem Fall schließt die Ausstellung. Der Motor, der das Seil bewegt hat, wird abgeschaltet, das Licht wird ausgeschaltet, die Besucher verlassen die Zimmer und Räume. Die Büroangestellten, die früheren, gehen nach Hause. Ein Moment, in dem sich keiner mehr umdreht.

Dann also beginnt die Einsamkeit der Dinge sich zu verbinden mit der Einsamkeit aller Dinge, die nicht mehr im Blickfeld sind. Vielleicht aber beginnt sie viel früher, in dem Moment, in dem die Dinge, Sachen oder Objekte anfangen, sich mit sich selbst zu beschäftigen und unabhängig zu werden, zum Beispiel die Salzurnen. Ihrer hygroskopischen Substanz entsprechend verlangen sie geradezu nach Feuchtigkeit, speziell einem Meereswasser, dem sich hinzugeben, in dem sich aufzulösen gleichsam ihren Wartezustand ausmacht. In diese Gefäßform gebracht und in trockene Räume gestellt verwandeln sie die sie umgebende Zeit und die Nacht in ein Meer, das alles überschwemmt, um ihre Einsamkeit aufzuheben. Und die mächtige Bahnhofsuhr, von der Ankunft und Abfahrt der Züge getrennt, lässt durch die beengenden Räume Züge rollen, die nicht mehr halten. Und über das stillgelegte Springseil hüpfen Geisterkinder, denen die Nacht und die Stille nichts ausmachen.

■ „Der süße Brei“ ist ein Märchen, das wahrscheinlich jeder kennt. Einem armen Mädchen, das mit seiner Mutter allein lebt und beide haben nichts mehr zu essen, wird ein Töpfchen geschenkt von einer alten Frau, die dazu eine Anweisung gibt. Töpfchen kochen, bedeutet, dass das Töpfchen einen süßen Hirsebrei

kocht. Töpfchen, steh, ist der Befehl zum Aufhören. Das war die Rettung, und Mutter und Töchterchen konnten sich endlich satt essen.

Wie das so ist bei Zaubersprüchen, denn das waren die Anweisungen, weiß einer nicht, wie der süße Brei zu stoppen ist, in diesem Fall ist es die Mutter. Das Mädchen ist weg, die Mutter bringt das Töpfchen ganz richtig zum Kochen. Dann aber brodelt es weiter und weiter, die Küche und das ganze Haus ist bereits voll, dann die Straße, „als wollt's die ganze Welt satt machen... Endlich, wie nur noch ein einziges Haus übrig ist, da kommt das Kind heim und spricht nur: Töpfchen, steh, da steht es und hört auf zu kochen; und wer wieder in die Stadt wollte, der mußte sich durchessen“.

In der Installation von Tonia Kudrass im Altonaer Museum mit demselben Titel ist es eine elektrische Strickmaschine, die ununterbrochen einen roten Schal produziert, der sich von einem Treppenabsatz herab über die ganze Treppe ergießt. In ihrer Eigenschaft als Produzentin von Strickware ist die Maschine damit, so könnte man sagen, vollkommen zufrieden, solange es Nachschub an Wolle gibt und sie ans Stromnetz angeschlossen ist und der Schalter eingeschaltet. Die Zauberei hängt also in diesem Fall von der Bedienung ab. Ein minimaler Unterschied zum Töpfchen, das süßen Brei herstellt. Beides, Töpfchen und Strickmaschine, sind letztlich Dinge, die sich in sich selbst genügen. Wenn ihre Funktion nicht angesprochen oder bedient wird, versinken sie in einen Wartezustand, in der Hoffnung, dass jemand ihnen wieder ein Leben einhaucht, sie aus der Träumerei herausreißt und zu vollgültigen Mitgliedern in der Welt der Dinge macht. Dann werden sie kochen, stricken, die Zeit angeben, ihr ganzes Wesen zeigen, ihr Dasein behaupten, ihre Nützlichkeit beweisen, sie werden die Einsamkeit abstreifen und zeigen, was in ihnen steckt.

Die Fragen sind nicht metaphysisch. Die metaphysischen Fragen verstecken sich hinter den Dingen, die ihnen erst den Schutz und die Deckung geben. Die Metaphysiker grübeln aus dieser Deckung heraus, wie wenn sie allein wären. Jedoch lassen sie die Dinge und damit die Welt allein und nehmen ihre Einsamkeit in Kauf. Das muss einmal gesagt werden.

■ Dann sind es dreihundertfünfundsechzig Jacketts, die über dreihundertfünfundsechzig Stuhllehnen hängen in einer Kantine. Es scheint, als hätten dreihundertfünfundsechzig Personen mit ihren

Jacketts die Stühle besetzt und seien davongegangen, aber nicht mehr zurückgekehrt. Seitdem haben die Jacketts auf die Rückkehr ihrer Besitzer gewartet. Gekommen sind jedoch nicht die Besitzer, sondern die Angestellten der Firma Siemens, die, wie das so ist, in ihrer Mittagspause ihre bestimmten Plätze aufgesucht haben und feststellen mussten, dass diese Plätze bereits besetzt waren. Tatsächlich waren bereits fast alle Plätze besetzt, sodass ihnen keine andere Wahl blieb, als sich auf ihre angestammten Plätze zu setzen, mit den fremden Jacketts im Rücken. Das Gefühl, ein unbekanntes Jackett im Rücken zu haben, ist wahrscheinlich nicht angenehm, zumal beim Essen. Es ist, als guckte ein Fremder einem von rückwärts zumal beim Essen zu. Das hat man nicht gern. Und dazu noch das Ärgernis, dass ein Unbekannter mit seinem Jackett rücksichtslos einen Platz besetzt, als gehörte er ihm, und dann kommt er nicht.

Es kommt überhaupt niemand, abgesehen von den Angestellten, die in diesem Moment nicht zählen. Denn das ist seltsam, ausgerechnet sie, für die diese Kantine da ist, werden von ihrer Kantine durch die massenhaft besetzten Stühle ausgeschlossen. Die Angestellten verlassen die Kantine wieder, wenn die Mittagspause vorbei ist, in der Hoffnung, dass der Spuk bald vorbei ist. Und die Jacketts sind wieder allein und halten die Stühle frei. Für wen aber?

Alles ist ungewiss. Die Zeit vergeht, dreihundertfünf-undsechzig mal, so lang wie ein Jahr. Das ist der Tribut, der zu zahlen ist, wenn die Besitzer der Jacketts sich nicht mehr melden und die Jacketts allein lassen.

Über die Zeit der Dinge wäre an dieser Stelle nachzudenken und woran sie sich messen lässt. Ihre Einsamkeit genügt vollauf. Dann aber gibt es einen Moment, in dem sie ins Licht gerückt werden. Doch um dieses Licht herum legt sich der große Schatten der Dunkelheit, der immer gleichgesetzt wird mit dem Verschwinden der Dinge, gewissermaßen ihrer Nichtexistenz. Die Zeit, oder genauer, der Zeitablauf nimmt darauf wenig Rücksicht, und wenn in der Nacht die Dinge nicht mitgezählt werden, dann liegt es nicht an ihnen. Sie selber begehen den Fehler nicht, es ist, das muss schon gesagt werden, der Fehler von anderen.

Das Künstlerhaus Sootbörn befindet sich in der Einflugschneise des Flughafens Hamburg-Fuhlsbüttel. Einmal war dieses große Haus eine Schule, die aufgegeben worden war, als der Flughafen erweitert wurde.

Die oberen Stockwerke wurden abgetragen, aus der einstigen Aula wurde ein Ausstellungsraum. Hundert Hasen haben sich hier eingefunden, in einer ordentlichen Formation in Reih und Glied, wie man es vielleicht noch von früher kennt, als die Schulkinder sich zu einem Ausflug in solch einer Formation aufstellen mussten. Nachkriegsschulkinder genauer gesagt.

Die Hasen unter der Einflugschneise befanden sich in einem rasenden Lauf mit wehenden Löffelohren, gestreckten Vorderläufen, aber, anstelle der ebenfalls gestreckten Hinterläufe hatten sie Propeller. Sie wollten gewissermaßen davonfliegen wie die alten Propellermaschinen auf ihren Formationsflügen.

Jedoch die Zeit der Propellermaschinen ist vorbei, auch der Krieg ist vorbei, der Hasenflugversuch hat sich herausgestellt als ein trauriges Scheitern. Immerhin, eine Windmaschine hat zumindest den vorderen Reihen der Hasen eine Flugtüchtigkeit bescheinigt, die Propeller kamen in Schwung, was bei den Hasen ein Glücksgefühl ausgelöst haben muss. Endlich auf und davon.

Dann wieder die Nacht, der Motor ist ausgeschaltet. Die ganze Armee der Hasen ist zwar startbereit, aber rührt sich nicht von der Stelle. Das hat Gründe. Hier haben sie ein Dach über dem Kopf, die große Aula ist wie eine angenehme Höhle, ein gutes Versteck, der Flug- oder im Grunde Fluchtversuch ist also die schiere Simulation. Hier gibt es keine Hunde, und die Gefahr, erschossen zu werden, ist äußerst gering. Also stillhalten, so tun als ob, und es wird nichts passieren.

Am Deich allerdings, auf Stangen hoch in die zugige Luft gesetzt, haben die Windhunde, oder „Windspiele“ es schwerer. Auch wenn man annimmt, dass die zugige Luft ihnen zugute kommt, ihre wunderbar schlanken, geradezu stromlinigen Körper noch zusätzlich beschleunigt, werden sie niemals auch nur einen Zentimeter vorwärtskommen. Sie führen vor, was sie könnten. Sie deuten mit ihren weit ausgestreckten Läufen an, zu welcher Geschwindigkeit sie fähig wären. Doch der Wind streicht geradezu höhnisch an ihnen vorbei und beweist ihnen, was ein wirklicher, echter Wind kann.

Sie, die Windspiele, scheinen dagegen ein Nichts. Dann aber, an einem vielleicht sehr grauen, vollkommen windstillen Herbsttag zeigen sie ihr Können, das ganz unabhängig ist von Naturbedingungen oder sogar Naturgewalten. Und sie zeigen nicht nur ihr Können, sondern führen ihren im Lauf erst ganz voll-

kommenen Körper vor, wie Mannequins. Hoch oben, weit über der bloßen Bodenberührung, in der großen Schwerelosigkeit, von der alles Irdische abgeschüttelt ist. Was keiner erreicht, der nur mit der Schwerkraft der Gedanken und Vorstellungen rechnet. Da oben sind keineswegs die Ideen, da oben ist eine andere Wirklichkeit, um die herum sich die Wetter verdichten und erhaben gebärden, als ob sie der schönen Verführung der Windspiele etwas anhaben könnten. Die jedoch nur so tun, als ob sie davonstürmten, sondern umgekehrt mit ihrer Eleganz und in ihrer ganzen Schönheit den wilden Elementen trotzen.

Die Gnadenkirche war einmal die evangelische Gemeindegemeinde des Karolinentviertels in Hamburg, geteilt mit der Gemeinde schwarzer Exilanten. Heute ist sie, mangels evangelischer Gemeindeglieder, vermietet an die russisch orthodoxe Exilgemeinde in Hamburg und mit viel Pracht ausgestattet. Als evangelische Kirche hatte sie ein sehr spartanisches Inventar, wie es sich für evangelische Kirchen gehört, in denen das Wort im Mittelpunkt steht und alle Pracht nur schnöde Ablenkung bedeutet.

Dazu muss noch die Architektur der Kirche erwähnt werden, die sich anlehnt an die Architektur der rheinischen Spätromantik, als Zentralbau speziell an die Kirche St. Gereon in Köln, also an eine katholische Kirche. Heute würde man von einem Fake sprechen, wenn Stilelemente und insgesamt eine Architektur täuschend nachgeahmt werden, ohne ihre Bedeutung zu berücksichtigen. In der Kunstgeschichte nennt man solch eine Vorgehensweise nach der entsprechenden Epoche schlicht historistisch.

In dieser evangelischen Gnadenkirche hingen zu einem bestimmten Zeitpunkt unter der sehr schönen geschwungenen, aber vollkommen nackten Empore an einzelnen Schnüren in Augenhöhe Votivgaben. Es waren Importe aus Spanien, Beine, Arme, Füße, Herz, Lunge, Leber usw. aus Wachs, die sich in dieser pseudospätromantischen, evangelischen, also im Grunde ungläubigen Kirche sehr fremd gefühlt haben müssen. Für was und wen wurden sie hier also dargebracht?

Es leuchtete ein, dass mit dieser Menge von Gliedmaßen und Organen niemand Spezielles gemeint sein konnte und nicht die Krankheit eines einzelnen Menschen, sondern die Krankheit ganz allgemein, und mit der Abtrennung der Gliedmaßen und Organe aus vielen Körpern auf einen anderen furchtbaren Zusam-

menhang hingewiesen werden sollte, der mit Krieg und Amputation oder Organhandel zu tun hatte. Das allein wäre denkbar in einer ungläubigen Kirche, die keine Votivgaben kennt, mit denen man sich für eine Heilung bedankt.

Die unter die Empore gehängten, sorgsam aufgereihten Gliedmaßen und Organe schweben also in der stillen Kirche zwischen den Religionen und noch Mythen aus uralter Zeit, von allen allein gelassen, die sich nicht darüber einig werden können, was wahr ist, was richtig und was schierer Aberglaube.

Dann kommen um zwölf Uhr, nachdem die Evangelischen weg sind, die schwarzen Exilanten in ihren prächtigen Gewändern, und singen, dass es einem das Herz zerreißt. Sie wiegen sich im Rhythmus ihrer Gesänge, und alles ist voller Leben, einem vergangenem, gegenwärtigen und künftigen.

In dieser Ausstellung reflektiert Tonia Kudrass unter anderem den mexikanischen Totentag, das ist der 2. November. Über das mexikanische Brauchtum, das ihn faszinierte, hatte der russische Regisseur Sergej Eisenstein einst einen Film drehen wollen, der unvollendet blieb. Über das, was er auf seiner Reise nach Mexiko erlebte, schrieb er in seinen Tagebüchern, die später als Memoiren unter dem Titel „Yo – Ich selbst“ herausgegeben wurden: „Der Mexikaner verachtet den Tod. Wie jedes heldenhafte Volk verachten die Mexikaner sowohl den Tod als auch jene, die ihn nicht verachten. Doch damit nicht genug: der Mexikaner macht sich sogar über den Tod lustig. Der ‚Totentag‘ – der 2. November – ist ein zügelloses Hohnlachen über den Tod und dessen Emblem – den Knochenmann mit der Sense“. (Ausz. Fischer TB 1988, Band 1, S. 495).

Der Tod ist zum Beispiel ein Knochenmann aus Blech, eine Hampelmannfigur, hinten mit Fäden verbunden, unten mit einer Strippe, an der man ziehen kann, und der hampelnde Knochenmann winkelt seine Arme und Beine an.

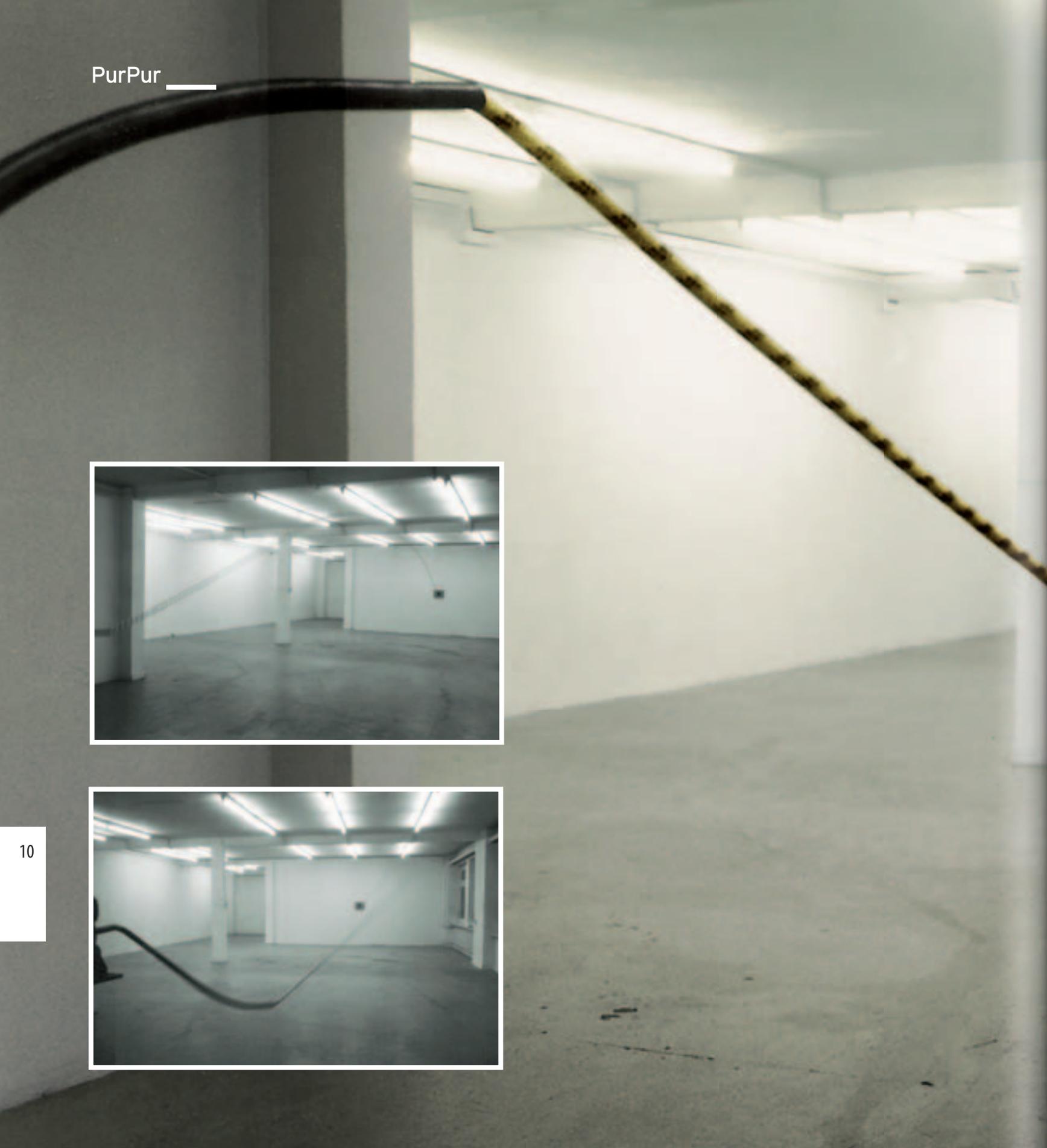
Aber natürlich ist es ein Ding, das momentweise aus seiner Einsamkeit herausgerissen den Tod darstellen muss, mit allen Konsequenzen, bevor es in seine Einsamkeit zurückkehrt. Dann ist es nur wieder ein Stück Blech. Jedoch hat es teilgenommen am Leben der andern, und zwar nicht irgendwie, sondern kühn. Es hat die Gedanken, Ideen, Vorstellungen, Phantasien, auch Konflikte und Ängste und sogar Wünsche verkörpert. Wenn das nicht wenig ist.

PurPur
HasenRasen
Platz nehmen
Petit (Bistro)
Leib und alle Glieder...
Der süsse Brei _____

An empty room with white walls and a wooden floor. The room is brightly lit, and the walls are plain. There is a small hole in the ceiling near the top left corner. The floor is made of light-colored wood planks.

Räume_

PurPur





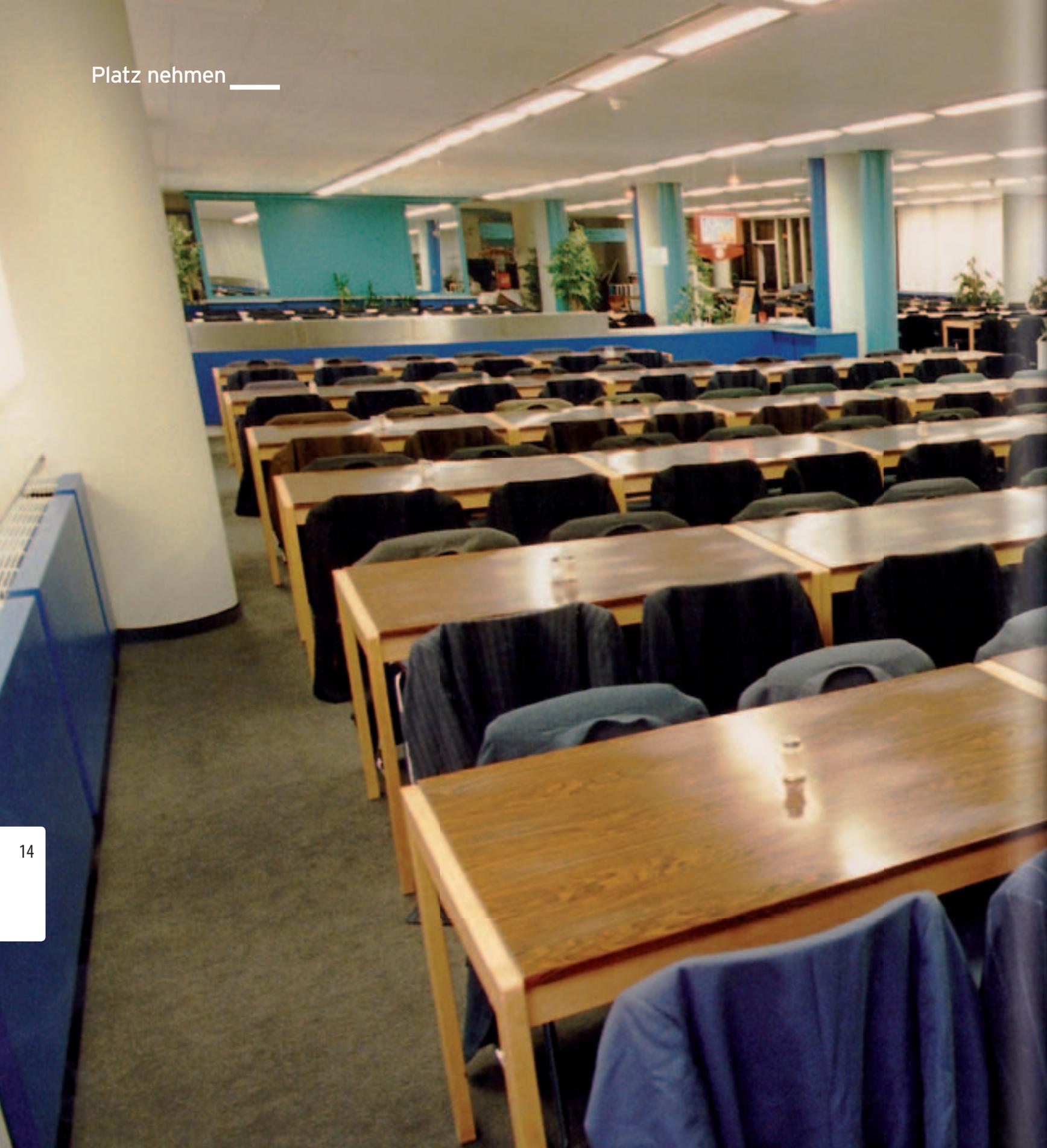
Hasen Rasen _____



100 Holzhasen und Windmaschine
2000 | Künstlerhaus Sootbörn in Hamburg



Platz nehmen _____









Leib und alle Glieder...
Verstand und alle Sinne _____









Industrielle Strickmaschine, Wolle
1995 | Frische Bezüge im Museum Altona

Schwarze Löcher, Rote Zwerge

Placebo - ich werde gefallen

Check Point

Heimatfilm

Botschaften

Standbild

Von einem der auszog, das Fürchten zu lernen _____



Orte _



— Von einem der auszog das Fürchten zu lernen...



Check Point _____





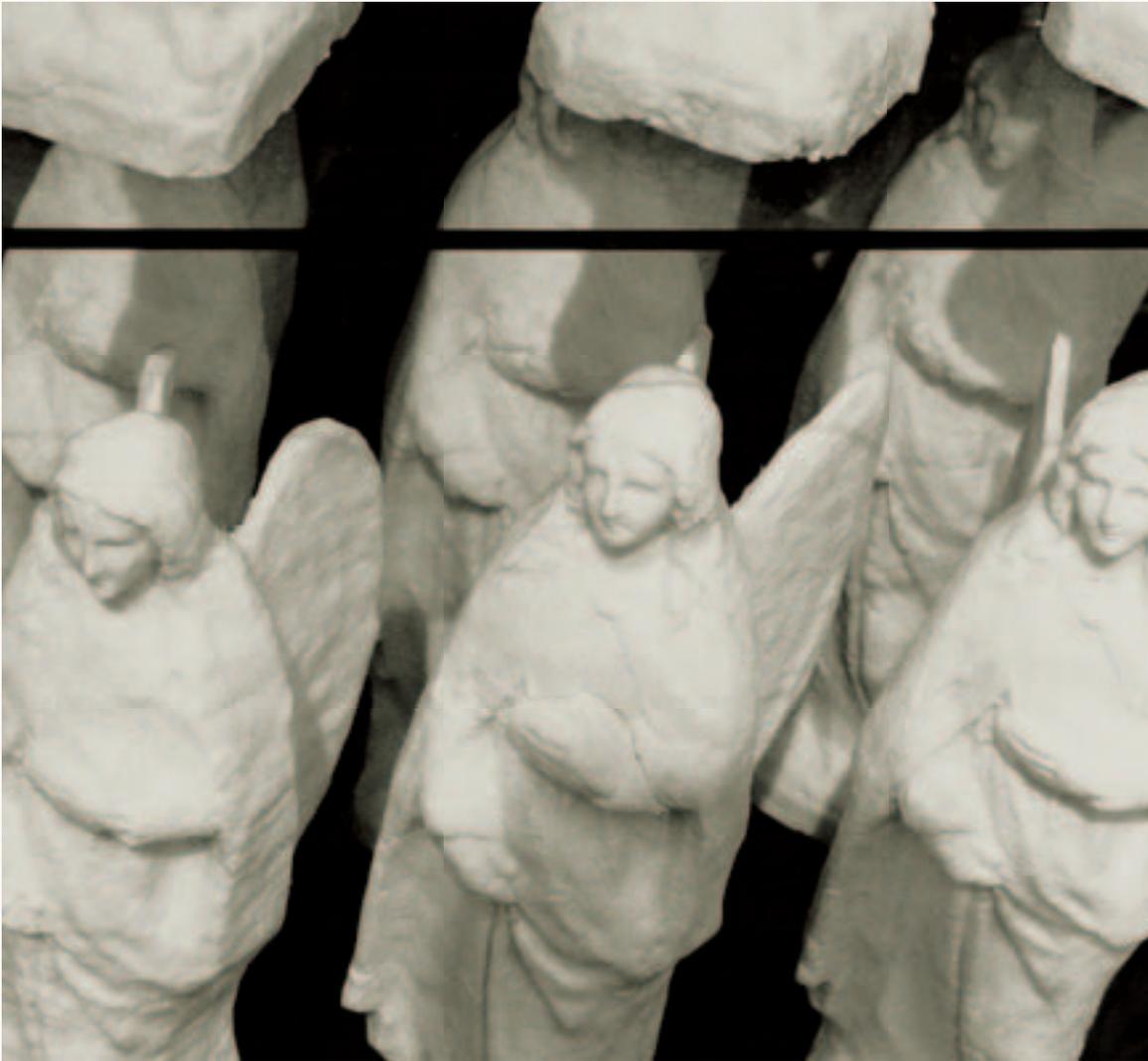






Kernseife: Napoleon Bonaparte, vom Sockel auf die Erde geholt als lebensgroße Seifenfigur an der Kreuzung Waterloo-/ Bellealliancestraße, überlebte seine Aufstellung nur wenige Tage. Nicht der Regen, pure Gewalteinwirkung gab ihm den Rest.





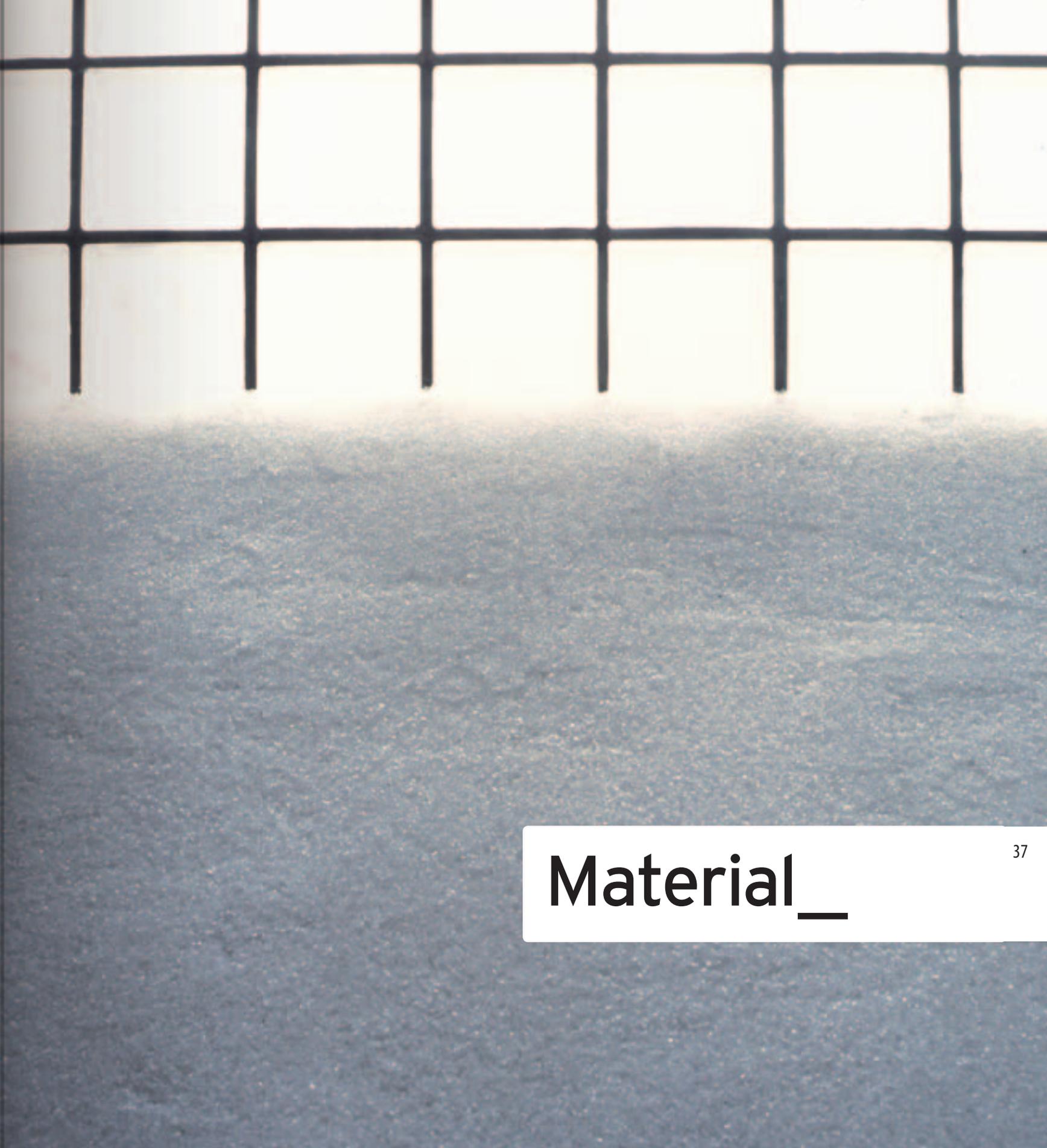


Schwarze Löcher, Rote Zwerge _____





Luftschloss
Kartenhaus
An einen sicheren Ort bringen...
Ohne Namen
Ohne Titel
Objekte und Skulpturen _____

The image shows a blue, textured surface, possibly a wall or floor, with a grid pattern of light from above. The light is coming from a window with a grid pattern, creating a series of rectangular light patches on the surface. The overall tone is cool and modern.

Material_

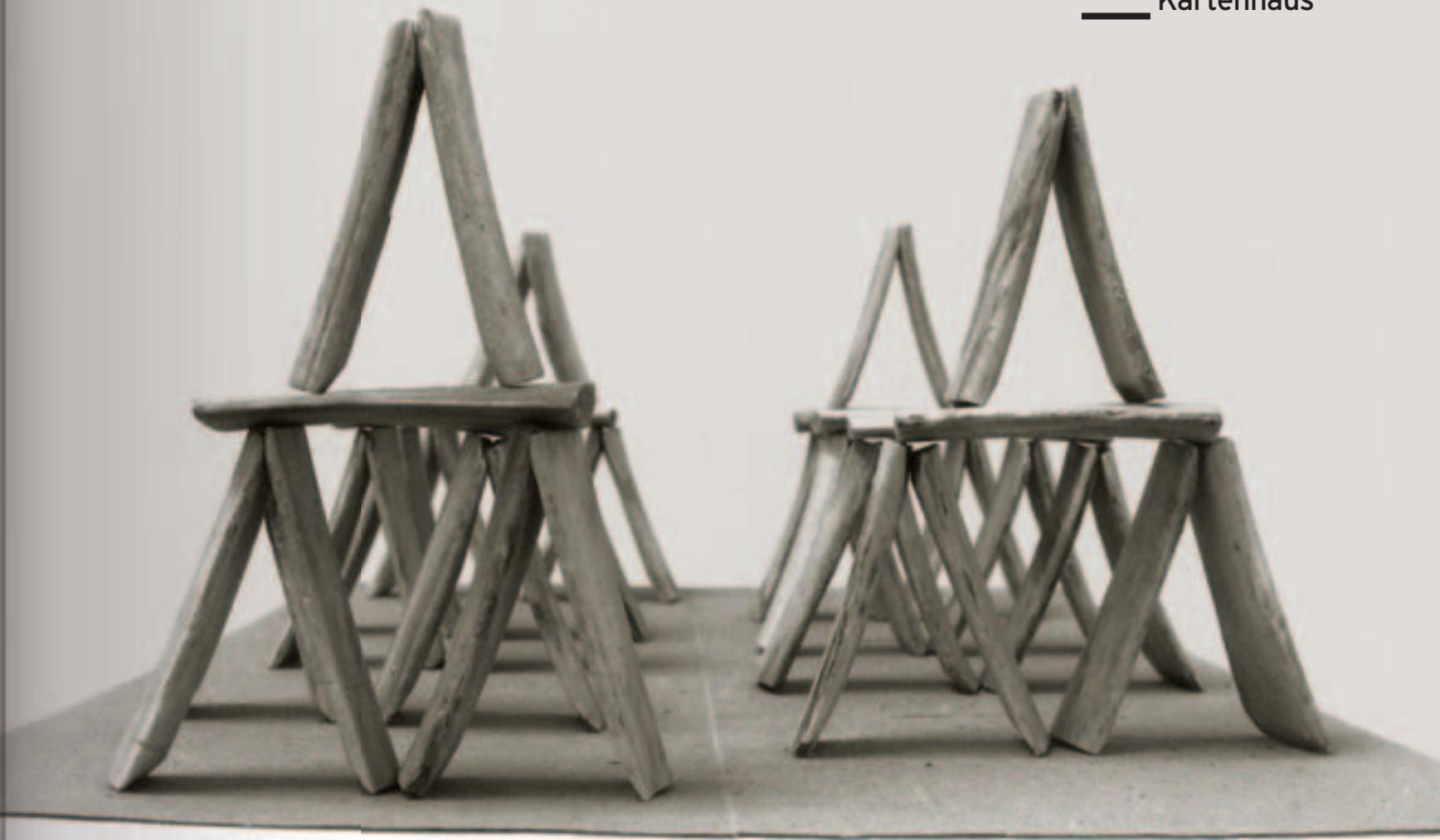


Rinderknochen: Ca. 2 Tonnen Röhrenknochen aus einem naheliegenden Schlachthof definieren ihre Funktion neu und bilden, selbsttragend ohne zusätzliche Verbindung eine neue Statik als „Luftschloss“ in der Landschaft des Trentino.



Luftschloss





Rippenknochen, Tisch
Kunstverein in Hamburg | 1985



— O. T.

An einen sicheren Ort bringen _____

44

Salzurnen: 60 Urnen aus grobkörnigem Salz, nach einer industriellen Vorlage mittels Gipsform per Hand in Form gepresst, bildeten das Zentrum verschiedener Installationen im begrifflichen Spannungsfeld von *bewahren, konservieren und auflösen*.



An einen sicheren Ort bringen _____



Ohne Namen



Ohne Titel _____

48

Pilobezoare: Fell- und Haarkugeln, die sich, verursacht durch das gegenseitige Ablecken der Tiere, als natürlicher Filz in Rindermägen zusammenballen und beim Schlachten in großen Mengen anfallen.









Ohne Titel _____





schnittstellen _____

A dense field of white birds in flight against a dark, textured background. The birds are scattered across the frame, creating a sense of movement and depth. The background has a grainy, almost crystalline texture, possibly representing a sky or a large flock of birds in flight.

Epilog_

Vom Schnitter auf hohem Rosz und vom Partygirl Catrina

Bilder und Figuren des Todes in Alter und Neuer Welt
von **Wiebke Johannsen**

I. Der Tod ist kein Fuszgänger

*„Es hilft Euch nichts, wie weit ihr floht,
mein sausend Rosz geht weiter.
Ich bin der schnelle schwarze Tod,
ich überhol das schnelle Boot
Und auch den schnellsten Reiter.“¹*

Der Tod besteigt ein Rosz, um in den Zeiten der groszen Pestilenzen den gewachsenen Anforderungen Herr zu werden. Unmöglich, ohne beritten zu sein, die Distanzen zu bewältigen: 1347 landet er in Konstantinopel, im Jahr darauf setzt er bei Calais über den Ärmelkanal, Ostern 1349 ist er in Frankfurt, im Mai 1350 in Hamburg und Bremen, ein Drittel der Menschen raffte er im 14. Jahrhundert an sich, geschätzt 25 Millionen Menschen. Auf den zweiten Blick ist das nicht das Tempo eines schnellen Reiters, nach Berechnungen von Medizinhistorikern eher das eines lahmen, abgezehrten Kleppers, dessen durchschnittliche Rast an einem Ort fünf Monate währt. Von Straszburg bis Köln etwa liesz sich der Schwarze Tod ein halbes Jahr Zeit. Die Touristen des Mittelalters, Wallfahrer und Geizler, transportierten das Bakterium – wir wissen ja heute, dasz Yersinia Pestis, 1894 von Doktor Yersin beschrieben, von Rattenflöhen übertragen wird.

Bis ins 18. Jahrhundert suchen die Menschen während und nach Pest-Epidemien Beistand in Bildern und Abwehrzaubern, in Astrologie, in Ausschweifungen, Gelübden, Geiszelungen und Verschwörungstheorien, die zu Pogromen führten. Bilder: Der Tod

reitet und der Tod tanzt. Wer reitet, ist ein Herr, er gebietet. Wer tanzt, ist verführerisch, man erliegt ihm. Der Knochenmann fordert alle, den Papst ebenso wie die kleinste Magd, den Kaiser wie das Kind, Lebende und Tote begegnen einander. Sie tanzen auch miteinander: Zwei ekstatisch tanzenden Skeletten wird von einem dritten aufgespielt, halbverweste Gestalten drehen und grüszen – die fröhliche Szene mit den wehenden Haarschöpfen auf blankem Schädel findet sich in Hartmann Schedels Weltchronik, Nürnberg 1493. Im 15. und 16. Jahrhundert triumphiert der Tod meist, so bei Bruegel (1562, Triumph des Todes) auf hohem, doch abgezehrtem Rosz, geritten von einem Skelett mit Sanduhr, Sense, Drehleier.

Unmöglich, dasz es nur ein einziger ist. Aber gibt es nicht auch nur einen Gott? Und wie bei ihm, dem Einzigem, der auch aufgefächerte Trinität ist, gesellen sich demreitenden Tod noch drei weitere Reiter der Apokalypse hinzu, der Reiter des Hungers, des Krieges und der Pestilenz. Die Reiter brauchen keine Sense (die Sense ist übrigens hist. jünger als die Sichel, ist in Deutschland erst spätmittelalterlich greifbar), sie schwingen Bogen, Schwert, Forke, der Hunger eine Waage – so die von Dürer 1498 selbst publizierten Reiter der Apokalypse. Seinen Tod in „Ritter, Tod und Teufel“ von 1513 setzt Dürer auch auf einen alten Klepper, einen grinsenden, wurmzerfressenen Dämon.

Später nennt man die Stimmung am Ende von Mittelalter und früher Neuzeit „Zeitalter der Angst“ oder „apokalyptisch“, eigentlich meint Apokalypse „Offenbarung“, heute meist verkürzt im Sinne von dunkel und Unheil-verkündend gebraucht.

Der Marstall, durch Tonia Kudrass' zitierte mexikanische *Papeles Picados* in eine Toten-Lebenden-Begegnung verwandelt, bewahrt das kaum gebräuchliche Wort für Stute „Mähre“, erinnert an das mittelhochdeutsche Wort für Pferd „marah“. (Der Marschall ist übrigens ursprünglich der Pferdeknecht, der aufgestiegen ist zum fürstlichen Trosz-Aufseher.)

Da der Ahrensburger Marstall zum Schloß des Kriegsgewinnlers und superreichen Dreieckshandelstreibenden (Zucker, Rum, Baumwolle aus Amerika nach Europa, von da Flinten, Schnaps, Kattun nach Afrika, von da Sklaven nach Amerika) Heinrich Carl Schimmelmann (1724-1782) gehört, sind die Todes-Assoziationen mannigfach – und anachronistisch. Denn es war der vergleichsweise verarmte Ur-Enkel Ernst Schimmelmann (1820-1885), der das Schloß nach bürgerlicher Manier umbauen liesz und der den Stall errichtete. Zu seinen späteren Lebzeiten gehörte das einst zum dänischen Gesamtstaat gehörende Holstein bereits zu Preußen. Sein Groszvater, Globalisierungs-Avantgardist, „idealtypischer Vertreter der letzten Phase des Frühkapitalismus vor Beginn des Industriezeitalters“ (so sein Biograph Degn), fuhr nach Hamburg sechs- oder achtspännig ein, die Torwachen hatten zu salutieren. Welcher SUV vermag soviel Potenz zu zeigen?

Ernst Schimmelmann der Ältere (1787–1833) war *between the Devil and the Deep blue Sea*, er war Sklavenhalter und Abolutionist in einer Person. Zu seinen Lebzeiten verbot Dänemark als erstes Land 1803 den Sklavenhandel. Erst zu Lebzeiten seines Sohnes Ernst (1820-1885), nennen wir ihn Ernst II, wurde die Sklaverei in den dänischen Kolonien aufgehoben, 1848, also kurz nach dem Bau des Marstalls.

Der Ur-Enkel also. War er dankbar oder unzufrieden über seine Lebensspanne in kleineren Verhältnissen? Eine Photographie zeigt ihn mit Walroszbart, Fliege und mit vor der Brust verschränkten Armen. War sein Horizont der eines holsteinischen Pferdezüchters, der nachgerade den idealen Familien-Namen trägt?

Dasz es der Stall des Ur-Enkels war, läsz ihn weniger kontaminiert erscheinen, weniger vom Blutfaden der Geschichte gezeichnet, was freilich mythologisch und unpolitisch tönt. Wir erwarten weniger die Wiederkehr des Potentaten mit Perücke in Begleitung seines Kammermohren als die eines Landwirtes in Manchester-Hose, der nach seinen trächtigen Stuten sehen will.

II. Tod und Weib

1769 – Schimmelmann (d. Ä.) ist dänischer Baron und dänischer Schatzmeister, kauft eine Gewehrfabrik, steht noch am Beginn einer glänzenden Karriere – erschien in Berlin die kleine Schrift Gotthold Ephraim Lessings namens „Wie die Alten den Tod gebildet“.

Es ist eher unwahrscheinlich, dasz der Kaufmann sie zur Kenntnis nahm. Hier sei daraus zitiert, da die Schrift historisch (und polemisch) argumentierend, für ein freundlicheres Bild des Todes stritt. Übrigens sind Lessing und Schimmelmann eine Generation, Schimmelmann ist fünf Jahre älter als Lessing und überlebt diesen um ein Jahr.

„Die Alten“ meint die verblichenen Griechen und Römer, Anlazz der Schrift ein Streit, eine Polemik des Gotthold Ephraim Lessing (1729 – 1781) mit dem, so Lessing, „Altertumskrämer“ Klotz². In dem Aufsatz wischt Lessing eingangs die Behauptung Klotzens beiseite, die Alten hätten Skelette gestaltet und damit den Tod personifiziert.

„Diese antiken Kunstwerke stellen Skelette vor; aber stellen denn diese Skelette den Tod vor? Muß denn ein Skelett schlechterdings den Tod, das personifizierte Abstraktum des Todes vorstellen? Warum sollte ein Skelett nicht auch bloß ein Skelett vorstellen können? Warum nicht auch etwas anders?“ (S. 10)

Die Geister der Toten, die Larvae sind es, die durch Skelette dargestellt seien. Die antike Darstellung oder besser Verkörperung des Todes sei dem des Schlafes verwandt, der Tod überhaupt sei sein Zwilling Bruder. Lessing spricht literarisch und künstlerisch sehr folgenreich von dem Zeichen der Fackel, der nach unten gesenkten Fackel. Gedanken und Bilder zur Befreiung aus selbstverschuldeter Unmündigkeit. Weder Verdammnis noch Heil versprechend. Dezent die Kritik am Christentum: „Gleichwohl ist es gewiß, daß diejenige Religion, welche dem Menschen zuerst entdeckte, daß auch der natürliche Tod die Frucht und der Sold der Sünde sei, die Schrecken des Todes unendlich vermehren mußte. Es hat Weltweise gegeben, welche das Leben für eine Strafe hielten; aber den Tod für eine Strafe zu halten, das konnte ohne Offenbarung schlechterdings in keines Menschen Gedanken kommen, der nur seine Vernunft brauchte. Von dieser Seite wäre es also vermutlich unsere Religion, welche das alte, heitere Bild des Todes aus den Grenzen der Kunst verdrungen hätte!“ (S. 64f)

Doch, damit endet die Untersuchung, sieht Lessing nicht, „was unsere Künstler abhalten sollte, das scheußliche Gerippe wiederum aufzugeben und sich wiederum in den Besitz jenes bessern Bildes zu setzen.“ (ebenda)

Kunstwissenschaftlich ist das Bild, das Lessing in Anlehnung an den ein Jahr zuvor ermordeten Winkelmann entwirft, überholt, vor allem, weil die Abbildungen – Gemmen, Grabmäler, Tempeldarstellungen – fast alle aus der Spätantike stammen und der Autor rückprojiziert. Jede Epoche oder jede Generation schafft sich eben aus eigenem Anlasse ihre eigenen Vergangenheiten. Was bleibt, sind Sätze wie der: „Tot sein hat nichts Schreckliches; und insofern Sterben nichts als der Schritt zum Totsein ist, kann auch das Sterben nichts Schreckliches haben.“ (S.48)

Lessings Schrift „Wie die Alten den Tod gebildet“, markiert einen Abschied, besser noch: einen Trennungsstrich zur Todesschauerwelt eines gefühlten Mittelalters. Als die Nachtseite der Aufklärung verbuchen wir die Scheintod-Debatte. Auf der Fortschritts-Seite notieren wir die Säkularisierung der Friedhöfe und ihre Verlegung an die Peripherie der Städte (der Hamburger Senat beschlieszt 1794 die Verlegung der Friedhöfe ausserhalb des Dammtores, bis 1812 werden jedoch weiterhin Tote in den Hamburger Kirchen bestattet).

Die Angst vor dem Scheintod hat sich zeitgleich zu einer regelrechten Hysterie entwickelt. Mediziner giesen Öl statt Wasser ins Feuer dieser Angst vor dem Lebendig-Begraben-Werden, und die ersten Leichenhäuser des ausgehenden 18. Jahrhunderts, der Arzt Christoph Wilhelm Hufeland (1762 – 1836) gilt als ihr Erfinder, beinhalten komplizierte Klingelanlagen und Rettungswecker. Drei Tage sollte der Leichnam nun ruhen, allerdings im Leichenhaus, nicht in der häuslichen Umgebung des Verstorbenen. (Drastischer die vorherigen Methoden des Sichergehens wie Abtrennen von Fingern oder der Stich ins Herz.)

Als die Conquistadores 1519 unter Führung des verarmten Adligen Hernán Cortés in Tenochtitlan (Mexiko) einfielen, um sich Erde und Schätze der Erde Mittel- und Südamerikas untertan zu machen, hielten sie die Glaubensvorstellungen und Rituale der Azteken für grausam. Auf den Ruinen der zerstörten Tempelanlagen errichteten sie schon bald ihre Hauptkirchen. Die Azteken, die Anlass genug hatten, nicht

nur die Vorstellungswelt der Weissen für grausam zu halten – sie nannten sie denn auch Teufel –, erwartete, wenn sie nicht einen „guten Tod“ als Opfer starben, das Totenland Mictlan. Der Begriff des Opfers war für die Azteken zentral. Mictlan ist ein anstrengendes Zwischenreich, vier Jahre Weg, ein siebenarmiger Flusz musz überquert, ein gelber Hund gesucht werden. Das Fleisch wird hier von den Knochen gerissen, denn das Material wird gebraucht zur Schöpfung neuen Lebens. Es bedarf der Grabbeigaben, um die Passage zu überstehen, so helfen etwa Papierkleider gegen die fliegenden Obsidianmesser.

Es gab weitere Totenreiche, die sich angenehmer darstellen, Tlalocan etwa war ein blühender Garten und versprach Fortsetzung des Lebens minus Sorgen und Gebrechen. Im Gegensatz zu christlichen Vorstellungen existiert keine Trennung der Lebenden von den Toten, die Toten besuchen die Lebenden zu ihren Festen. Und sie haben ein Anrecht auf Land und die Erträge des Landes. Bei einigen indianischen Völkern des Hochlandes fanden die Totenfeste, auch Blumenfeste genannt, Anfang November statt.

Die aztekischen Darstellungen von Gerippen und Schädeln hielten die christlichen Eroberer für Schreckensbilder. Verständlich. Das Hauptmisverständnis liegt darin, dass die europäischen Memento-Mori-Darstellungen, (Gedenke des Sterbens!) tatsächlich *den Tod* und nicht *die Toten* meinen. Der Tod als „Frucht und Sold der Sünde“ (Lessing) und die Erlösung durch das Selbstopfer Christi symbolisierten zum Beispiel Kreuzfixe, die auf Schädeln und gekreuzten Langknochen stehen, ja, aus ihnen zu wachsen scheinen. Die Missionare, die die indianischen Heiden erretten wollten, hatten diese im Gepäck, und es ist davon auszugehen, dass die „Heiden“ die Skulpturen und Bilder ganz anders lasen als kirchlicherseits intendiert. Für die Invasoren existierte das Fegefeuer ganz ohne Zweifel und war Ablass-Zahlung nicht nur für Lebende, sondern auch für Verstorbene eine Notwendigkeit. Viele ihrer Überzeugungen werden später „Volks glauben“ genannt werden, und die Katholische Kirche vermag mit diesem Glauben flexibler und integrativer umzugehen als die Protestantische Kirche.

In den folgenden Jahrhunderten entsteht in Mittelamerika ein exemplarischer Synkretismus, also die Vermischung verschiedener Religionen. Die Bevölkerung Mexikos besteht überwiegend aus Mestizen,

d.h. Nachfahren von Eroberten und Eroberern und Europäern, die über Texas und Kalifornien einwanderten. Über den Hafen von „Vera Cruz“ in „Neu-Spanien“ raubten die Europäer die Güter des Landes, und die Tatsache der Mission, die Erlösung der Menschen, rechtfertigte ihr Tun. (Was nicht in Abrede stellen soll, dass es Missionare gab, die an den Menschen und ihrer Kultur interessiert waren.) 1821 erklärte sich Mexiko unabhängig vom sog. Mutterland Spanien.

1857-1860 herrschte Bürgerkrieg, 1910 (bis 1920) war Revolution, sieben Jahre später gab sich der junge Staat eine Verfassung.

Das die Revolution das Bezugsdatum der postkolonialen Geschichte ist, lässt sich an Frida Kahlos selbstgewähltem Geburtsdatum ablesen; die Malerin datierte ihre Geburt 1907 auf das Geburtsjahr der Revolution, 1910, um. In Frida Kahlos Werk - sie ist die Nachfahrin einer spanischen Generalsfamilie, eines indianischstämmigen Photographen und väterlicherseits der jüdisch-deutschen Familie Kahlo aus Baden-Baden - spiegelt sich die mexikanische Suche nach kultureller Autonomie und die Suche nach den vorspanischen Wurzeln. (Der Mythos Frida Kahlo nährt sich aus Motiven weiblichen Leidens und dekorativ verstandener Selbstportraits.) Kahlo platziert Bilder von Schädeln und Gerippen in ihre surrealen Landschaften. Ebenso wie ihr Mann Diego Riviera (1886 - 1957) wandte sie sich, in Abgrenzung zum „Gringo-Land“ als neuem Kolonialherren, der Volkskultur zu, in der präkolumbische Bilder und Geschichten überdauert hatten.³ Im Zuge des Kampfes um Unabhängigkeit war dieses Interesse am Ende des 19. Jahrhunderts erwacht. José Guadalupe Posada (1851-1913), Mexikos größter Karikaturist, Autodidakt, hinterließ über 15.000 Stiche, gedacht und gemacht für das überwiegend leseunkundige Volk, die Wäscherin, die Dienstin, den Arbeiter. Posadas Werk bricht mit dem kulturellen Kolonialismus, er ist Vorläufer der großen Erneuerer und im Gegensatz zu ihnen (Kahlo ausgenommen) nicht akademisch geschult.

Der „Meister der Calavera“ (also des Totenkopfes) hatte eine bis hier und heute immer wieder belebte Figur geschaffen: die Oberschichts-Knochendame Catrina angetan mit Spitzenkleid, Lorgnon und prächtigem Blumenhut.

Riviera hat in dem Wandgemälde „Traum eines Sonntag-Nachmittags im Alameda Park“ von 1947

Frida Kahlo an Catrinas Seite gestellt – und sich selbst zum kurzbehosten Knaben. Vielleicht wollte er sich so, vermittelt des Körpers der Kahlo, die Ehefrau wünschte er sich immer in „mexikanischer“ Kleidung, zum realen (göttl.) Sohn des Landes machen.

Hier haben sich Künstler und Künstlerin im Lessingschen Sinne in den Besitz eines besseren Bildes gesetzt, doch dies Skelett „stellt etwas anderes vor“.

III. Die Ofrenda und das Volver

„Tot sein hat nichts Schreckliches“? Und auch das Sterben hat nichts Schreckliches? Wobei Lessing nicht den gewaltsamen Tod gemeint hatte. Vierzigjährig veröffentlichte er die „Untersuchung“ „Wie die Alten den Tod gebildet“; er starb als 52jähriger – und soll noch auf dem Totenbett Lotterie gespielt haben.

Schenken wir Lessing Glauben, müssen wir das Schreckliche, zumindest in Zeiten, wo Kriege, Völkermord und Epidemien fern, anderswo suchen. Ob der Schrecken benötigt wird, mag wohl angehen, die Kirche braucht(e) ihn in jedem Falle, dass „Tot sein“ aber sehr wohl Schrecken ist oder verursacht, hat Rituale, Mythen, Kunst ins Leben gerufen. Was ist schrecklicher als der Tod? Der Untod. Wer ist schrecklicher als der Tote? Der Untote. Die Grenze ist nicht das Schreckliche, es sind die Grenzgänger und die Grenzbedroher. Beschränken wir uns auf die Grenze Tod, dessen Grenze die Wissenschaften zu einem weiten Feld zwischen Agonie und Eintreten der Leichenstarre gemacht haben. Es geht um unsere Angst vor der Wiederkehr der Toten, es geht um die Rechte der Toten.⁴ In der Angst vor Wiedergängern widerspiegelt sich Angst und Scham der Lebenden. Vielleicht auch Furcht vor deren Rache. Wer tat den nun Toten kein Unrecht an? Schmälerte ihr Gut, unterliesz Hilfe und Trost?

In Jean-Paul Sartres „Das Spiel ist aus“ (Originalausgabe „Les jeux sont faits“ 1947) spazieren die für die Lebenden unsichtbaren Toten mit fatalistischem Groll zwischen ihren Feinden und Mördern und erhalten eine letzte Chance der Rückkehr. In Pedro Almodóvars Komödie „Volver“ (2006, deutsch: Zurückkehren) wird nurmehr mit der Angst vor Wiedergängern gespielt, die vermeintlich tote Lebende hielt sich aus gutem Grund verborgen und wird nur für eine aus dem Totenreich Zurückgekehrte gehalten. Das

Grundmotiv: die Toten und die Lebenden leben in Gemeinschaft. Eine Kompilation der Bearbeitungen des „Rückkehrthemas“ wäre erschöpfend und ohne natürliches Ende.

Leichname, denen posthum Knochen gebrochen wurden, deren Gliedmaszen zertrümmert oder abgetrennt wurden, deren Herz gepfählt, die bei der Bestattung mit Steinen beschwert oder in Bauchlage bestattet wurden, sprechen VolkskundlerInnen und ArchäologInnen gängigerweise als „Wiedergänger“ (oder Nachzehrer) an. Was die Angst selbst zum Wiedergänger macht, alles übrige scheint mir hochspekulativ.

Halten wir uns daher an aktuelle Angst-Bewältigungen, in denen Aberglaube und jedweder Synkretismus fortlebt. Die gängigste Behauptung, nämlich die: *Wir (heutigen) verdrängen den Tod* hat den Vorteil der Selbstüberhebung, *ich* – die oder der ich das erkenne – gehöre nicht dazu, und ich selbst halte die Angst vor Tod und Toten für verfehlt oder überbewertet. Die wenigsten dieser Kritiker, die gern europäische Vergangenheitsschnipsel oder auszereuropäische Zustände folklorisieren, legen sich nachts zum Schlafen in ein Erdmöbel (vulgo Sarg) als Akt des täglichen Memento Mori. Modisch als vermeintlich anti-moderne Haltung empfiehlt sich weniger das als US-amerikanisch und allein der Konsumförderung geltende Halloween, sondern eher der ebenfalls Allerseelen begangene mexikanische Dia de los Muertos.

(Zur Erinnerung: Allerseelen, das ist der 2. November, in kath. Gegenden der Tag der Fürbitte für die verstorbenen Gläubigen, um ihnen Fegefeuer-Leid zu ersparen.) Die mexikanische Variante des Allerseelen ist ein Freudenfest, man verkleidet sich, man beschenkt einander, das Fest steht dem Weihnachtsfest, gemessen an Umsatz und Aufwand inzwischen kaum nach. Gelbe Laternen weisen den Toten, die nur Gelb sehen können und die genau einen Tag Urlaub haben, den Weg zu den Lebenden. Die Toten werden besänftigt mit möglichst opulenter Ofrenda (einer Gabe), gelben Blumen und buntem Buffet, gern Hähnchen oder Pute in dicker Tunke.

Zum Schmuck gehören bunte Papierschnitte, die erwähnten und von Tonia Kudrass variierten Papeles Picados mit der von Posada ersonnenen Catrina, der Schädel-Lady mit Sonnenhut und -schirm. Süsse Schädel-Kreationen, Gebäck, Zuckergusz, Schokolade

werden in erlaubter kannibalistischer Manier verspeist. Das synkretistische Fest, vorkoloniale und kolonialistische Motive aufgreifend, wird seinerseits zum Buffet für Touristen im Zeitalter der Globalisierung. Bitte bedienen Sie sich! Der Tod minus Schrecken und mit dem Mehrwert der folkloristischen Authentizität. Der Run auf das Buffet schlieszt ein Entkommen vor der Todes-Angst, besonders der Angst vor den Toten nicht ein. Aber warum auch.

Les jeux sont faits. Das Spiel ist aus: Darüber hinaus wissen wir wenig gewisz. Wir wissen, dasz die Haare und Nägel von Toten *nicht* wachsen, und dasz auch das vermeintliche Schmatzen der Toten in ihren Gräbern naturwissenschaftlich erklärbar ist (Fäulnisgase). Ein Zeichen des Todes, das Super-Logo Totenkopf, machte im 20. Jahrhundert gewaltige Karriere. War es zunächst Warnsignal vor Lebensgefahr, die vor allem durch technische Einrichtungen drohte, wählten es im Nationalsozialismus uniformierte Mörderbanden mit Eliten-Selbstverständnis zu ihrem Signet. Heute sehen wir es bei Zuhälterbanden mit Motorrad-Image und bei einem Hamburger Fussballverein, der ein unbürgerliches, linkes Image pflegt und auf die Tradition des Totenkopfes als Freibeuter-, als Piraten-Flagge zurückgreift. Bei näherem Hinsehen zerfällt diese Herleitung zu Staub, einen Beleg für eine Totenkopf-Flagge an Bord der Seeräuber-Schiffe in historischer Zeit existiert meines Erachtens nicht.

Les jeux sont faits zum vorletzten: Nicht abschließend klären lässt sich die Frage des Rückkehrrechtes der Toten. Im Ahrensburger Schlosz hatte ich nicht den Eindruck, dasz man Furcht vor einer solchen hat. Wie in vielen Burgen und Schlössern zu beobachten, identifizierte sich die freundliche Dame an der Kasse mit der einst dort lebenden adligen Familie. Ohne dasz ich die Frage nach dem Ursprung des präsentierten Reichtums gestellt hätte, beschied sie mir, dasz es eben damals so war, Sklaverei völlig normal war und dasz andere hier viel grözere Untaten begangen hätten und auch heute noch tun. Die klassische Relativierungsstrategie von Unrecht. Mir ist unklar, wie ein Mensch zurechtkommt im eigenen Leben und gedanklich in den vergangenen Leben ohne Menschlichkeit und andere unzerstörbare Werte. Graf Schimmelmann senior, kehrte er zurück, so ganz kurz, würde das gern erklären, bestimmt.

Les jeux sont faits zum letzten: Nicht nur das Schloß besuchte die Autorin mit antiquarischem Interesse, sondern auch den benachbarten Speicher mit Antiquitäten. Dort fand sie einen interessanten Flyer der Firma „Quantensprung“, deren Chefin offenbar davon ausgeht, dass Menschen mit Interesse an gebrauchten Möbeln sich auch für frühere Leben interessieren. „Quantensprung“ bietet „Rückführungen in Frühere Leben“ an. „Wer war ich im Vorleben?“ Als Beweis für die Existenz genügt der Hinweis auf die Wiederholung von Lebenssituationen.

Hier haben wir es also mit dem umgekehrten Weg zu tun, der Lebende steigt hinab, nicht ins Reich der Toten, sondern in eigene, frühere Leben, erlebt „einen rein geistigen Zustand“, dazu werden übrigens „Obst oder sonstige kleine Stärkungen“ gereicht. Dies nun ist ein Weg der Autonomie und der Selbstermächtigung. Von Schrecken keine Rede. „Quantensprung“ mit Sitz in Trittau bietet eine besonders saubere Version des Todes-Angst-Managements. Es versteht sich von selbst: Gerippfrei und zertifiziert.

¹Lied aus dem 14. Jahrhundert, zit. n. Sticker, Bd. 1, S. 113. Dort ohne Quellenangabe. ²Klotz (1738-1771) verdankt seine posthume Bekanntheit letztlich nur Lessings Polemik. ³Dazu aus dem Manifest des „Sindicato de Trabajadores Técnicos, Pintores y Escultores“ also der Künstlergewerkschaft, in der Rivera und Kahlo arbeiteten, verfasst um 1933: „Nicht nur der Adel der Arbeit, auch die einzigartige Begabung für das Schöne ist vor allem dem indianischen Teil unseres Volkes zu verdanken. Die Kunst des mexikanischen Volkes ist die größte und heilste der Welt, und die Tradition unseres Volkes ist unser kostbarster Besitz. (...) Wir lehnen die Kunst der Staffelei ab ... und treten begeistert für eine monumentale Kunst ein, die sich an die Öffentlichkeit wendet. (...) Sie soll eine Kunst für alle sein, sie soll der Bewußtwerdung und dem Kampf dienen.“ Zit. n. Tibol, S. 147. ⁴Eine brauchbare Untersuchung zum Wiedergänger-(Aber-)Glauben, die auch die archäologischen Zeugnisse auswertet, steht m.E. noch aus. ⁵Auf Basis altnord. Sagas und antiker Literatur für das Mittelalter detailreich und fundiert: Claude Lecouteux, Geschichte der Gespenster und Wiedergänger, Köln 1987. Eine praktische Definition von Wiedergänger aus Harnenings „Wörterbuch des Aberglaubens“: „Verstorbene, die aufgrund eines unnatürlichen Todes oder eines Frevels in ihrer Körperlichkeit wiederkehren. Insofern sind sie keine Gespenster, sondern ‚lebende Leichname‘ (vgl. Leiche) in unverwester Gestalt. Sie können auch in verwandelter Gestalt, kopflos oder feurig oder in Tiergestalt erscheinen, als Hund, Pferd o.a. Häufig treten sie auch als Vampire (vgl. Drakula) auf. Auch diese erscheinen vielfach in Tiergestalt: als Hund, Wolf, Katze, Kröte, Frosch, Luchs, Schwein u. a. Dort übrigens auch der Hinweis, dass die UNESCO 2003 das mex. Totenfest als „Meisterwerk des mündlichen und immateriellen Erbes der Menschheit“ aufgenommen hat.



Biografie

Ausstellungen

Tonia Kudrass

Geboren 1943 in Neustadt, Schlesien
1971 - 73 Studium der Freien Kunst (Malerei)
bei Peter Dreher in Freiburg und Raimund Girke
in Berlin; 1974 - 78 Studium Freie Kunst an der
Hochschule für Bildende Künste in Hamburg bei
Gotthard Graubner.

1978 DAAD Stipendium in Barcelona, Spanien

1983 Arbeitsstipendium der Stadt Hamburg

1984 Lichtwark Preis Stipendium Hamburg

Einzelausstellungen

- 2011 | **Schnittstellen** [K]
Kulturzentrum Marstall Ahrensburg
- 2007 | **Petit**
Künstlerhaus Einseins Hamburg
- 2005 | **Kuckucksei**
Städtische Galerie Studio-A Otterndorf
- 2002 | **Windspiele**
Sportplatz Neuallermöhe-West
in Hamburg-Bergedorf
- 2000 | **HasenRasen**
Künstlerhaus Sootbörn in Hamburg
- 1996 | **Leib und alle Glieder...**
Gnadenkirche St- Pauli in Hamburg
- 1996 | **Sal et Sol**
Galerie Stücker Brunsbüttel
- 1995 | **O. T.**
Molkerei in Köln
- 1989 | **Ohne Namen**
KX – Kunst auf Kampnagel Hamburg
- 1987 | **Tonia Kudrass – Ohne Titel**
Künstlerhaus Weidenallee Hamburg
- 1986 | **Tonia Kudrass –
Objekte und Skulpturen** [K]
Kunstverein in Freiburg, Freiburg i. Br.

Gruppenausstellungen

- 2004 | **10 Jahre ArToll Kunstlabor** [K]
Tollhaus, Bedburg-Hau
- 2003 | **check point art** [K]
checkpoint, Eming bei Neustadt a. D. Donau
- 2003 | **Harakiri Bonbon**
*25 Jahre Künstlerhaus Weidenallee
im Kunsthaus Hamburg*
- 2002 | **1 – 2 – 3**
Klostergalerie Zedenick bei Berlin
- 2001 | **Bodycheck24**
*24-Stunden-Ausstellung,
Schauspielhaus Leipzig*
- 2001 | **Fremde Landschaft Heimat** [K]
*Kultursommer Rheinland-Pfalz 2001,
Grünstadt bei Speyer*
- 1997 | **Mundgerecht – Kunst in vier
Hamburger Kantinen** [K]
Platz nehmen, Kantine der Siemens AG
- 1996 | **Überland** [K]
*4 Künstlerinnen an drei Orten,
Landesmuseen Meldorf, Husum, Rendsburg*
- 1995 | **Kunst in der Landschaft III** [K]
*Von einem der auszog das Fürchtstn zu lernen...,
Gut Gasteil bei Wien*
- 1995 | **Tag um Tag =30 Jahre** [K]
*Ohne Titel, Kunstverein und Museum
der Moderne Freiburg i. Br.*
- 1995 | **Frische Bezüge** [K]
Der süße Brei, Altonaer Museum Hamburg
- 1994 | **Zwischen den Deichen** [K]
*Ohne Titel, alte Fischereigesellschaft
Büsum*
- 1993 | **Purpur**
*Springseil, KX – Kunst auf Kampnagel
Hamburg*
- 1992 | **Arte Sella Int. Art Meeting** [K]
Luftschloss, Sella di Borgo Valsugana
- 1992 | **Placebo – ich werde gefallen**
*Begleitprogramm zur Documenta 6,
Engel-Apotheke Kassel*
- 1992 | **Identität/Identidad** [K]
Ohne Titel, Hamburg und Santiago de Chile
- 1991 | **Straßenkreuz** [K]
*Standbild, Kreuzung
Waterloo-/Bellealliancestraße in Hamburg*
- 1991 | **Tiere – Gedächtnisort Museum** [K]
*Rattopolis, Städtische Galerie Haus Coburg
Delmenhorst.*
- 1991 | **Hammonia** [K]
Souvenirs, De Moolen Hengelo NL
- 1990 | **Vexat**
*Schwarze Löcher Rote Zwerge, Schaukasten
weltbekannt e.V. am ZOB Hamburg*
- 1990 | **Ressource Kunst –
Die Elemente neu gesehen** [K]
An eine sicheren Ort bringen, Budapest
- 1989 | **Ressource Kunst –
Die Elemente neu gesehen** [K]
*An eine sicheren Ort bringen, Akademie der
Künste Berlin, Städtische Galerie Saarbrü-
cken, München*
- 1989 | **Austausch und Eigenart** [K]
*Ohne Titel, Halle K3 auf Kampnagel
in Hamburg*
- 1988 | **La Nature de l' Art** [K]
Ohne Titel, Parc de la Villette, Paris FR
- 1985 | **Zugehend auf eine
Biennale des Friedens** [K]
*Kartenhaus, Kunsthaus und Kunstverein
in Hamburg*
- 1985 | **Die Kunst ist die Schwester der Natur** [K]
Ohne Titel, Haus der Natur in Ahrensburg
- 1984 | **Stipendiaten '83** [K]
10 Hamburger Künstler, Kunsthaus Hamburg .
- 1983 | **Verhalten in der Natur** [K]
Ohne Titel, Kunsthaus Hamburg
- 1980 | **Auch ein Weg von Tausend Meilen...** [K]
*Junge Künstler, von Bekannten vorgescghlagen,
Kunstverein Hamburg*

[K] : Mit Katalog

Impressum

Katalog zur Ausstellung *schnittstellen* von Tonia Kudrass
im Kulturzentrum Marstall am Schloss Ahrensburg

04. 09. - 02. 10. 2011

Herausgeber:

Sparkassen Kulturstiftung Stormarn der Sparkasse Holstein
Dr. Johannes Spallek, Kultureller Geschäftsführer
Hagenstraße 19, 23845 Bad Oldesloe
www.kulturstiftung-stormarn.de

Ausstellung:

Kulturzentrum Marstall am Schloß Ahrensburg
Lübecker Straße 8, 22926 Ahrensburg

Texte:

Ursula Meyer-Rogge, Wiebke Johannsen

Fotografie:

Tonia Kudrass, Lutz Fischmann, Zita Kudrass, Jens-Roland Hasche

Gestaltung und Layout:

Jens-Roland Hasche | hasche.mediendesign
www.hasche-mediendesign.com

Druck:

Lithothek Oltmanns





Tonia Kudrass | *schnittstellen*
Katalog Nr. 04, Ausstellung 04. 09 bis 02. 10. 2011, Marstall am Schloss Ahrensburg

Stiftungen der Sparkasse Holstein
Sparkassen-Kulturstiftung Stormarn