



Das Lose Blatt

Schirmer/Mosel Verlag

TEXTE * BILDER * MEINUNGEN

München, Januar 2009 No 1

In Books We Trust

Online: www.dasloseblatt.de

Liebe Leser,

Das Lose Blatt ist die neue, kleine Zeitung unseres Verlags, mit der wir den Kontakt zwischen Ihnen, unseren Autoren und Künstlern und unseren Buchhändlern pflegen wollen. Die gedruckte Ausgabe erscheint in loser Folge, mindestens aber zweimal jährlich. Die Online-Ausgabe könnte es leicht auf eine häufigere Erscheinungsweise bringen. Das Lose Blatt vereint die Tradition des literarischen Flugblatts mit der des Verlagsalmanachs und der des Münchner Bilderbogens. Nicht alles, was drinsteht, ist notwendigerweise mit Büchern des Verlags verknüpft, mehr schon mit seinen Autoren, ihrem Werk, ihren Ideen und Bildern. Für die erste Ausgabe haben wir exklusiv bei Laszlo Glozer eine Rezension der Berliner Beuys-Ausstellung in Auftrag gegeben. Das Echo auf das Unternehmen war von Anfang an dadurch beeinträchtigt, dass die Veranstalter es unter das Generalthema des lächerlichsten aller Kulte, des Personenkults, gestellt haben. Die sich dahinter verbergende Respektlosigkeit vor der Kunst schien auf alle, Veranstalter wie Künstler, zurückzuwirken.

Dass der schöne Text, den Annie Leibovitz über ihre Versuche geschrieben hat, Barack Obama zu fotografieren, in der Öffentlichkeit bisher keine Aufmerksamkeit erfahren hat, sollte sich schleunigst ändern. Hier sind Bild und Text.

Fritz Göttlers Rezension unseres großen Visconti-Buches in der Süddeutschen Zeitung war so schön, dass wir sie Ihnen hier noch einmal und ungekürzt vorlegen. Gisèle Freund, die große alte Dame der Portraitphotographie, wäre in diesen Tagen 100 Jahre alt geworden. Ihr Werk wird mit Ausstellungen in Berlin und München gefeiert, wir würdigen sie, indem wir hier ihr Bild und ihren Text zu James Joyce abdrucken.

Lothar Schirmer

LESEFRÜCHTE

Odo Marquard:

Über Joseph Beuys und das Gesamtkunstwerk

Erfinden wurde das Gesamtkunstwerk nicht von Richard Wagner, sondern in der Philosophie des deutschen Idealismus. Friedrich Wilhelm Joseph Schelling – der, mit Nietzsche zu sprechen, die Köpfe der Jugend verdarb, als Wagner jung war – ästhetisierte die Revolutionsphilosophie. Er war nicht so bescheiden wie in unserem Jahrhundert die, die bei einer Mailänder Triennale Polizisten zu Kunstwerken erklärten, denn Schelling erklärte – in seinem „Identitätssystem“ – die ganze Wirklichkeit zum Kunstwerk und entwickelte am Schluss der Schlussphilosophie dieses Systems, der „Philosophie der Kunst“, jenes Konzept des Gesamtkunstwerks, das Wagner in *Oper und Drama* wieder aufgriff. Wagner – der seinerseits ein gescheiterter Revolutionär war und darum den Weg von der Dresdener Barrikade zum Grünen Hügel in Bayreuth ging – verstärkte Schellings Ansatz, indem er betonte: zur Wirklichkeit, die Ziel der Revolution ist, kann das Gesamtkunstwerk nur werden durch den – wie er sagte – „Kommunismus“ der Künste: durch die Verbindung aller Einzelkünste zu einem einzigen Kunstwerk, das eben dadurch – als Gesamtkunstwerk – die Grenze zwischen Kunst und Wirklichkeit aufhebt. Die Nachfolger Wagners in Dingen Gesamtkunstwerk – die im Einzugsgebiet von Surrealismus, Dadaismus, Futurismus – waren in diesem Punkt anderer Meinung als Wagner: nicht die Verbindung, sondern die Zerstörung aller Einzelkünste in einem totalen Antikunstwerk gibt diesem die Dignität der Wirklichkeit. Das kann sehr weit gehen: bis zur Ästhetisierung des Krieges, vor der Walter Benjamin in seinem Kunstwerksaufsatz warnte, und zur Ästhetisierung des Bürgerkrieges, vor der er zu warnen vergaß. Aber alle Anhänger des Gesamtkunstwerks waren für den „Kommunismus des Genies“: erst alle Menschen zusammen sind die Künstler dieses totalen Kunstwerks. Und wo heute noch ein Einzelner es zustande zu bringen sucht, indem er alles kann und alles durchstreicht, was er kann, muss er zumindest durch Kleidungsrituale suggerieren, kein Einzelner zu sein: darum war etwa – als gesamtkunstwerkkelnde Identität von Avantgarde und Heilsarmee – Joseph Beuys (dieses Ein-Mann-Heer für Pazifismus und Nichtuniformierung) der disziplinierteste und exzessivste Uniformträger der Gegenwart: der standhafte Sinn-Soldat.

Aus dem Essay „Entpflichtete Repräsentation“ in: Odo Marquard, *Skepsis in der Moderne*, Stuttgart 2007 Reclam Universal-Bibliothek Nr. 18524, € 4,-

Wahlkampf und Müdigkeiten

Annie Leibovitz fotografiert Barack Obama

Barack Obama, Raleigh County Convention Center, Beckley, West Virginia, 2008 Photo: ANNIE LEIBOVITZ

Als ich während der Vorwahlen 2008 Barack Obama begleitete, war ich fasziniert von der Arbeitsweise des AP-Photographen: Sein Rucksack war sein Büro. Sobald wir irgendwo ankamen, baute jemand vom Tross ein Wireless-System auf. Der AP-Mann fotografierte die Rede oder das, worüber wir gerade berichteten, und noch bevor sie zu Ende war, saß er schon mit seinem Laptop am Presstisch

und sichtet seine Bilder. Ein paar davon schickte er ans Büro, und zehn oder fünfzehn Minuten später standen sie im Netz. Geschwindigkeit war alles. Die Bilder, die als erste verschickt wurden, waren diejenigen, die gedruckt wurden.

Ich machte Bilder für eine monatlich erscheinende Zeitschrift, deshalb hatte ich den Vorteil, meine Bilder im Studio ansehen und noch einmal losziehen zu

können, wenn ich nicht bekommen hatte, was mir vorschwebte. Ich stellte fest, dass ich oft auf Distanz ging und Ganzkörperaufnahmen von Obama machte. Er ist ausgesprochen anmutig, sehr elegant, sein Gang hat etwas Stolz. Für ein Cover brauchte ich ein Portrait von ihm, und ich wollte, dass er in Bewegung war, vielleicht zum Flugzeug lief. Das funktionierte nicht, also überlegte ich mir stattdessen ein Portrait im Flugzeug, während er an einer Rede arbeitet. Ich bestand darauf, das Bild aufzunehmen, während das Flugzeug in der Luft war. Ich wollte das Gegenlicht, das durchs Fenster kam. Dieses starke Gegenlicht bekommt man nur, wenn man über den Wolken ist, und mir war wichtig, dass das Bild natürlich wirkte. Über den Wolken ist es mehrere Blenden heller als unten am Boden.

Das erste Mal wollte ich das Coverphoto auf einem kurzen Flug zwischen zwei Städten aufnehmen, und gerade, als ich alles vorbereitet hatte und nach vorne gehen wollte, wo Obama saß, sagte man mir, er sei eingeschlafen und sie wollten ihn nicht wecken. Ich musste nach Hause fahren und an etwas anderem arbeiten, und zwei Wochen später schloss ich mich der Kampagne wieder an, stieg ins Flugzeug, und wieder schlief er ein. Er arbeitete seit Monaten vierzehn Stunden am Tag. Es war die längste Wahlkampagne in der amerikanischen Geschichte. Aber trotzdem, bevor ich zum dritten Mal mitflog, fragte ich, ob sie mich wirklich noch einmal sehen wollten. Dieses Mal stellten sie sicher, dass ich das Bild bekam.

ANNIE LEIBOVITZ

Aus Annie Leibovitz, *at Work*, München 2008, Schirmer/Mosel Verlag, € 46,-

Beuys in Berlin

Laszlo Glozer über die Ausstellung im Hamburger Bahnhof

Kunst ist Kunst und alles andere ist alles andere.“ Ganz schön rigid. Eine lakonische, herrische Klarstellung. Duldet keinen Widerspruch. Dann klingt mir ein anderer Satz im Ohr, heißt etwa: „Alles was der Künstler spuckt, ist Kunst“. Das ist allerdings frech. Klar übermütig. Den Mund zu voll genommen? Ein Praktiker springt bei, er weiß, nächster Satz, wie das allemal funktioniert: „Jeder Griff muss sitzen.“ Diese Mini-Auslese aus der „ars poetica“ des 20. Jahrhunderts könnte nützlich sein als Proviant für den Besuch der Berliner Beuys-Ausstellung. Eine Überlebensration gewissermaßen für die Begegnung mit einem irren, irregulären Lebenswerk, dessen Selbstverständnis freilich mit vollem Impetus aus dem Wirken-Wollen-in-der-Zeit herrührte, aus einer emphatischen Selbstbeauftragung, die sich vornahm, aus den streitbaren und visionären Künsten des eigenen Jahrhunderts argumentativ die Summe zu ziehen für Zukünftiges. Das war, soweit ich es verstehe, Beuys' Projekt.

Das Problem ist nur, dass für den extravaganten Part von Beuys, der seine Einmischungen selbstverständlich in symbiotischer Fühlungnahme, ja aus der Mitte des zeitgenössischen Kunstgeschehens heraus mitentwickelte und im gleichen Zug essenziell zur Kunst formte, der Verständigungsrahmen abhanden gekommen ist. Jedenfalls so scheint es – rundum.

So „feiert“ Berlin derzeit mit einer zusammengewürfelten Schau-Serie den „Kult des Künstlers“. Unter diesem Vorzeichen figuriert nicht nur die große Beuys-Retrospektive, aus diesem Blickwinkel meinte man auch Paul Klees Lebenswerk als „Das Universum Klee“ zur neuen Einsicht aufbereiten zu können. Neben den beiden wirklich schwergewichtigen Ausstellungen wird Warhol mit dem Streifzug „Celebrities – Andy Warhol und die Stars“ ebenso themengerecht wie unter Wert bedacht. Sodann führen die Wege aus dem 20. Jahrhundert heraus: mehr als ein Dutzend Einzelpositionen aus den zeitgenössischen Beständen der Flick-Sammlung sind mit dem interpretatorischen Zugriff „Dekonstruktionen des Künstlermythos“ ebenfalls im Hamburger Bahnhof durchweg spannend aktualisiert. Die rhetorische Frage, ob das Künstlergenie ein Auslaufmodell sei, erhält im selben Katalogheft die Antwort: „Die Legende lebt.“ Man nagt den Knochen ab, dass es nur so knirscht. „Kult des Künstlers“ ist ein windiger Begriff. Er befördert das Hüpfen und das Abgrasen des Feldes vom Geniekult des 19. Jahrhunderts bis zur heutigen Celebrity-Kultur, an der er offenbar Maß nimmt, auf

einer Strecke von Böcklin etwa bis Jeff Koons, der mit seiner „Celebration“-Hochglanzserie den großen Auftritt in der Neuen Nationalgalerie in Partnerschaft mit Klee hat. Zudem unterzieht eine aufwendige Sonderausstellung mit dem Titel „Unsterblich! Der Kult des Künstlers“ im Kunstforum das Künstler(s)selbstverständnis einer generellen Wurzelbehandlung, liefert revuehaft ideologisierte Belege aus etlichen Jahrhunderten, indem sie anhand der Meister-Exponate „erzählt“: Erzählt wird, so die Selbstanzeige, „auf welche Höhen und in welche Abgründe diese metaphysische Verklärung den Künstler geführt hat und bis heute führt“. Himmel und Hölle des kulturellen Künstlerdaseins kommen dramaturgisch ins

Joseph Beuys, *La rivoluzione siamo Noi*, Capri, 1971 PHOTO: GIANCARLO PANCALDI, beschriftet von Joseph Beuys

Spiel. Oben die thematische Zuweisung einer göttlichen Lichtgestalt, der Künstler als „Schöpfer“, als „König“, als „Name“. Unten „Dämon“, „Körper“, „Tod“. Letzterer sei die ultimative Schwelle zur künstlerischen Ewigkeit. Man meint, der Künstler sei „auch noch zu Beginn des 21. Jahrhunderts als ausgewähltes Medium einer höheren Welt idealisiert“. Tatsächlich?

Die Operation mit diesem ahistorischen Begriff lenkt, ein locker in Kauf genommener Kollateralschaden, von dem geschichtlichen Zusammenhang ab, blendet das umfassende Verständnis für die jeweils darin entstehenden Künstlerereignisse aus, ist am Kunstprodukt selbst wenig interessiert. Peter-Klaus Schuster, spiritus rector des Unternehmens, sagt im Interview beinahe schon überdeutlich, worum es geht: „Der Kult des Künstlers ist eine Konstante des Betriebs, des Kunstbetriebs. Was wir auf dem Kunstmarkt erleben, ist nur durch den Kult des Künstlers möglich. Reliquien vom Künstlergott haben zu wollen, das treibt den Markt an. Der Künstler bleibt also die Zentralfigur. Der Ausstellungszyklus ist eine Hommage an ihn ...“

Für den „Kult des Künstlers“, es ist klar, kann es keine bessere Parafigur geben als Joseph Beuys. Eine einzigartige, durchaus auch selbstbeförderte rezeptionsgeschichtliche Rolle erfüllt sich in dieser Vorzeige-Funktion. Beuys ist in Berlin, unter all den vorgeführten Stars, der kapitale Hirsch.

Es wäre fein, könnte man die Rahmengeschichte einfach beiseite schieben und sich der Kunst von Beuys zuwenden, es gibt ja genug davon zu greifen vor Ort. Aber das trendy „Kult“-Thema ist seinerseits doch der signifikante Ausdruck eines längerer Veränderungsprozesses, einer anderen Karriere der Kunst und des begleitenden Diskurses in einer veränderten Gesellschaft. Das 20. Jahrhundert liegt auf einmal weit zurück, scheint für die vitale Gegenwart vorerst, mainstreammäßig, „out“ zu sein. Es führt, von diesem Stand aus, kein Weg ins Zwanzigste zurück. Die Epoche, in der Beuys wirkte, ist abgekoppelt. Insbesondere diese: kulminierend in den sechziger und siebziger Jahren, mit einem Elan, der heute geradezu peinlich wirkt, vor allem für die kunstschaffende, kunstumsetzende Szene: welche naive Annäherung befiel eine ganze Generation von Künstlern, die Welt verändern zu wollen bloß mit ihren Mitteln? Beuys hat sich mit der Bündelung der innovativen Möglichkeitsformen samt aller fälligen Tabubrüche weit vorgewagt, schwang sich, nicht unumstritten, zum inter-

Fortsetzung auf Seite 3

Wer die Schönheit angeschaut ...

Ein spektakulär-subtiler Band zu Luchino Visconti und seinem großen Werk



Luchino Visconti und Romy Schneider bei den Dreharbeiten zu „Il Lavoro/Der Job“ PHOTO: PAUL RONALD

Vergänglichkeit markiert dieses Werk, eine unsagbare Ahnung von Verlust und Versagen. Keiner hat so intensiv wie Visconti die großen Brüche der Geschichte beschworen, jene historischen Momente, da das Alte im Absterben, das Neue im heftigen Aufschwung begriffen ist. Das Risorgimento und der Kampf um die nationale Einheit Italiens in *Senso* und *Gattopardo*, die Entstehung des Faschismus im kapitalistischen Europa in *Caduta degli dei*, die moderne Gesellschaft nach dem Krieg, wie sie sich abzeichnet in *Ossessione*.

Den gebührenden Respekt hat das Werk von Luchino Visconti inzwischen erfahren, zu Leidenschaft ist es freilich nie gekommen, und er selbst hat zeitlebens jene Distanz gefordert, mit der man ihm begegnete. Schwerer als sonst im Weltkino scheint es, diesem Werk Präsenz zu schaffen, nach Viscontis Tod zumal, der auch das Ende jenes prächtigen Kinos bedeutete, für das er immer kämpfte. Die vielen Theater- und Operninszenierungen sind sowieso kaum dokumentiert, leben nur noch in den Erinnerungen derer, die sie erleben durften. (Von seiner frühen Arbeit ganz zu schweigen, als der Mailänder Graf erfolgreich Rennpferde züchtete.) Unsichtbar auch, dennoch enorm wichtig fürs Werk die großen Projekte, an denen er quasi sein Leben lang arbeitete, Verfilmungen von Prousts *Recherche* und Thomas Manns *Zauberberg*, die er nie realisieren konnte.

Visconti schuf ein Kino, das sich dem direkten Zugriff entzieht, das Geschichte in ihren Schatten und ihren Schemen aufspürt, in kaum merklichen Reflexen in den Spiegeln und den Gesichtern der Menschen. Das die Dinge im Moment ihres Entschwindens festhielt – dem berühmten Motto aus

dem *Gattopardo* getreu: Wenn wir wollen, dass alles bleibt wie es ist, dann muss sich alles ändern. Abschiedsstimmung, Wehmut, Desillusionierung, Todessehnsucht durchzieht diese Filme. Ach ja, hieß es in einem Interview Mitte der Siebziger: Sie sind ja Pessimist. Und Visconti konterte, lebhaft und ironisch: „Objektiv, bloß objektiv. Im übrigen braucht man sich ja nur umzuschauen. Wie weit hat es der Mensch gebracht mit seiner Raserei, seinen falschen Idealen? Zu einer Welt, die auf ihren Untergang zustrast. Die Entfremdung, die Bosheit, die Geistlosigkeit ... Die Unfähigkeit, sich zu beherrschen ... In Italien ist es schlimmer als anderswo, ein Land, in dem es nicht einmal gelingt, eine stabile Regierung einzusetzen ... Es ist wirklich unglaublich, wissen Sie, wirklich grotesk.“

Den vitalen Visconti kann man in diesem Band entdecken und das Image des großen Ästheten gehörig zurechtrücken, der in der Sackgasse der Dekadenz endet – man sollte sich hüten, in seinen Figuren, den späten zumal, den Autor zu erkennen. Visconti ist nicht Aschenbach oder Ludwig, nicht einmal der alte Professor – Burt Lancaster erneut in *Gruppo di famiglia*. Visconti ist eine schillernde Figur, der aristokratische Sozialist und Widerstandskämpfer, der jugendliche Filmemacher, der die Wirren von Krieg und Nachkrieg wie ein kreatives Laboratorium nutzte, um die neuen modernen Formen des Kinos zu schaffen, den Neorealismus, und das Theater zu revolutionieren. Dabei ist jener Mythos entstanden vom Authentizitätsfanatiker Visconti, ein Mythos, den er selbst ironisch zurechtrückte: „Am Anfang ging es bei unserer Arbeit weniger ums Erfinden als um einen Akt der Säuberung. Man musste Ordnung auf der

Bühne schaffen, den Schauspielern eine neue Art der Disziplin auferlegen und die Aufführung musste von Genauigkeit und Wahrheit geprägt sein. Aus der gleichen Notwendigkeit heraus erlebte das Kino in genau denselben Jahren eine Zeit außergewöhnlicher Vitalität. Und es war ziemlich logisch, dass auch das Theater diesen Zeitgeist spürte und das Bedürfnis nach größerer Authentizität entwickelte. Man musste Schluss machen mit der Schlamperei, verlangen, dass nicht nur die Hauptdarsteller gut spielten, musste die wackelnden Kulissen von der Bühne verbannen und dem gesamten Theater das alte Laster der Improvisation austreiben. Um all das auf einer Bühne zu erreichen, wo es von schlechten Angewohnheiten nur so wimmelte, musste man sich mit einer gewissen Unnachgiebigkeit durchsetzen und auch Dinge verlangen, die unnütz oder übertrieben erschienen. Von Anfang an war ich überzeugt, dass selbst die begabtesten Schauspieler, wenn sie auf diese neue Art Theater spielen wollten, von einer authentischen Atmosphäre umgeben sein mussten ... So entstand die Legende, ich sei ein nie zufriedenzustellender Regisseur, der Schrecken aller Agenten und Theaterbesitzer. Über meine Akribie in Sachen Ausstattung existieren jede Menge amüsanter, aber unwahrer Anekdoten. Visconti, der Verrückte, so hieß es, will echten Schmuck von Cartier, Wasserhähne, aus denen echtes Wasser fließt, die Flakons auf dem Toiletten-tisch müssen mit echtem französischen Parfüm gefüllt sein, die Betten mit flämischem Leinen bezogen. Was hat man nicht alles für Geschichten dieser Art erzählt und geschrieben ... In Wahrheit sind mir Verschwendung und Hedonismus stets von Leuten vorgeworfen worden, die glauben, es sei immer noch ein Luxus, im Speisewagen zu essen.“

Hedonismus war nie Attitüde bei Visconti, sondern Teil der Welt, die er zeigte, und in der Moderne hat der Kapitalismus das Wesen des Hedonismus völlig neu bestimmt. 1960 hat Visconti diese Entwicklung hellwach und zeitkritisch festgehalten, *Il Lavoro/Der Job* heißt der Film, den er dreht, eine knappe Stunde lang, für das Episodenwerk *Boccaccio '70*, mit Romy Schneider und Tomas Milian. Die erste Filmarbeit mit der geliebten Romina, sie ist, als wohl situierte Gattin der Mailänder Upperclass, des Müßiggangs plötzlich überdrüssig, hat das Verlangen, sich in die arbeitende Klasse einzugliedern – also will sie künftig nur mit ihrem Mann schlafen, wenn der sie dafür bezahlt. Visconti zieht sich für diese kleine komische Verhaltensstudie ganz in die luxuriösen Interieurs des Paares zurück: „Diese Räume, diese Sofas aus taubengrauem Samt, diese Bibliothek, echte französische Eiche aus dem 18. Jahrhundert, die abstrakten Bilder

von Domietta Herculani, kurz alles, was Sie sehen und was die Kamera von Giuseppe Rotunno aufnehmen wird, stellt die Welt dar, in der sich die Personen der Geschichte bewegen, eine kostbare, kalte Welt, ohne jede Seele, hinter der Tomas und Romy her sind, die sie aber nie zu fassen bekommen.“

Die Seele, das ist ein Wort, das einem nicht unbedingt über die Lippen kommt, wenn es um Visconti geht, der so gern die großen Diven feiert, von Maria Callas bis Helmut Berger, der seine Stimmungen speiste aus Thomas Mann und Mahler. Aber eben dies ist das Vorhaben dieses neuen Buches – die Seele zu finden im Leben und im Jahrhundertwerk des Kino-Grafen Luchino Visconti – tastend, diskret, absichtsvoll im Fragmentarischen verbleibend. Eine Seele, die sich bemerkbar machte in seiner gesamten Arbeit, all den diversen Filmen, Stücken, Opern, die er seit den Vierzigern produzierte. Und in den Kämpfen, denen er nie auswich in dieser Arbeit, den politischen in den Vierzigern, als er, der Sozialist, der ehemalige Widerstandskämpfer, mit seinen ersten Filmen *Ossessione* und *La terra trema* die Menschen der Po-Ebene und der sizilianischen Fischerdörfer auf die Leinwand brachte und die eskapismusbedachten Machthaber damit provozierte – *Ossessione* wurde während der Produktion kritisch beäugt und ist immer wieder vor dem Abbruch gestanden, wenige Tage nach dem Start verboten, von den gereizten Provinzfascisten. Später dann die Kämpfe auf der Ebene der Ästhetik, der Produktionsmittel – gegen die Produzenten, die den Ausstattungsexzessen wehren, den Verleihchefs, die in hinterlistigen Verstümmelungsaktionen die epischen Filme auf Kinonormalmaß herunterschneiden wollten.

„Wer die Schönheit angeschaut mit Augen, ist dem Tode schon anheimgegeben ...“ Das Leben war immer Melodram für Visconti, Leidenschaft und große Geste, schon den Neorealismus inszenierte er als große Oper. Bei der Arbeit am Set von *Lavoro* ist er im schwarzen Leibchen zu sehen, so wie die Prollhelden seiner früheren Filme es trugen, von Massimo Girotti bis Alain Delon – der hatte im vorigen Film *Rocco und seine Brüder* gespielt und sollte im nächsten wieder mit von der Partie sein, *Il Gattopardo*. Er war zudem mit Romy liiert, die in *Lavoro* das Luxusweibchen gibt. Die drei gehörten für ein paar Jahre zusammen, als konspirative Mesalliance, und man spürt, wie heftig die Flamme der Widersetzlichkeit, der Rebellion in ihnen lodert.

FRITZ GÖTTLER

Marianne Schneider/Lothar Schirmer (Hrsg.), Luchino Visconti, Schriften, Filme, Stars und Stills, München 2008, Schirmer/Mosel Verlag, € 78,-



Helmut Berger als Ludwig II. auf dem Starnberger See

PHOTO: MARIO TURSI, 1973

ANZEIGE

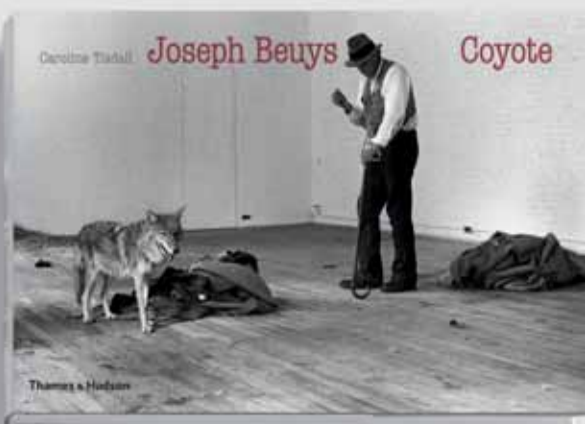
JOSEPH BEUYS COYOTE – INTERNATIONALE AUSGABEN

Schirmer/Mosel-Ausgabe ab sofort



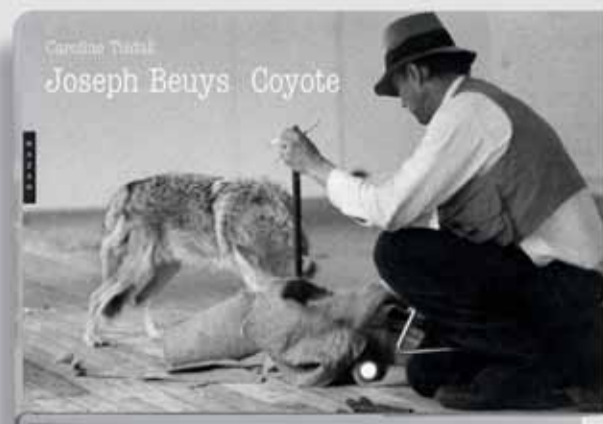
160 Seiten, 97 Photographien
Format: 25,5 x 17,5 cm, gebunden
ISBN 978-3-8296-0396-6
€ 29,80

Englische Ausgabe bei Thames&Hudson ab Januar 2009



160 Seiten, 97 Photographien
Format: 25,5 x 17,5 cm, gebunden
ISBN 978-0-500-54368-9
£ 22,50

Französische Ausgabe bei Hazan ab Januar 2009



160 Seiten, 97 Photographien
Format: 25,5 x 17,5 cm, gebunden
ISBN 978-2-7541-0358-9
€ 25,-

Fortsetzung von Seite 1

nationalen Sprecher auf: „La rivoluzione siamo Noi.“ Im Hamburger Bahnhof ist der Spruch auf gutdeutsch übersetzt und prangt mit roten Druckbuchstaben auf einem weißen Gehäuse im Blickfeld des Entrees. Gut so? Es ist praktisch unvermeidlich, gleich nach dem Eintritt in die Ausstellung, einige Treppenstufen hinab in die große Halle – die weithin dicht belagert mit diversen skulpturalen Großobjekten und seitlich aufgestellten, dutzendhaft flimmernden Monitoren, Vitrinen und der Wandnutzung für originale Flachware wie für gezielte Zitate insgesamt eindrucksvoll wie eine angeworfene „Beuys-Maschine“ vor sich hinbrummt – es ist, wie gesagt, kaum vermeidbar, gleich zu Anfang im vorgeschobenen separaten Einbau schon dem Ende zu begegnen. Da stehen, die Originalinstallation „Palazzo Regale“ vom Dezember 1985 in Neapel in räumlich ausgezirkelter Dürftigkeit nachstellend, die beiden kostbaren Messingvitrinen, mit Beuys' dezidiert zugeordneter Habe. Zweifellos final, ein „Requiem“ aus eigener Hand. Kult des Künstlers? Ja doch. Ich denke zwar nicht, dass die unabhängige Regie der großen Beuys-Ausstellung sich gemein gemacht hat mit der „operativen“ Vorgabe. Es ist vielmehr die unbedingte Hingabe, die Verehrung für Beuys, die hier voll Überzeugung in die ausgelegte Falle ging: gleich vorne weg das Kultstück. Ein Künstlergrab, Mausoleum, eigens eingerichtet. Beuys, der Heilige. Sodann der irdische Rest, ausgebreitet im Museum.

Der Appell an die Emotion zum Auftakt, diese Intonation der Schau mit der nicht wenig beklemmenden, hier aber vor allem aufdringlich wirkenden Sterbezereemonie, hat seinen Preis. So möchte man zwar das gedrängte Arrangement schwerer Werkstücke, wo sich etwa der bronzene „Blitzschlag“ und die abgelegten Maschinenteile der „Honigpumpe“ surreal begegnen, gerne als Rangierbahnhof in aller Vorläufigkeit, also transitorisch-aktiv in gut Beuys'schem Sinn begreifen. Aber im Anschluss an den weihegebietenden „Palazzo Regale“ gleicht doch die räumlich und (entstehungs-)zeitlich entgrenzte Gelände-Bestückung eher einem Grabungsfeld im Kirchhof, das seine archäologischen Erläuterungen braucht (und bekommt). Paradox: aus tiefem Respekt für den Künstler wollte Johannes Blume in Berlin keineswegs inszenatorisch „Beuys spielen“. Im Nukleus der Schau aber, die dann in die Seitenarme und Etagen des ganzen Gebäudes mit unerhört großer Materialfülle ausgreift, gerät die scheinbar demutvolle Entsagung zur kontraproduktiven Huldigungsbotschaft. Es liegt am Stoff: Wer Beuys auch nur anfasst, inszeniert ihn schon.

An diesem Punkt zeigt sich die kaum lösbare Schwierigkeit für die ausstellerische Vergegenwärtigung von Beuys' Kunst. Wie findet man den Weg, den permanenten Übergängen des aktionistischen Gesamtkunstwerkers auf der Spur zu bleiben, der es seinerseits, seinerzeit, verstanden hat, es darauf anlegte, seine Auftritte und was er mitführte, was dabei und daneben entstand, je situationsbedingt zu einem unteilbaren Wirkungsgefüge zu überformen, vorab durch die Einbeziehung des gegebenen Raums? Der Künstler hat sich an ausgesuchten Orten in Räume eingeknistert, thematisierte dabei stets den *genius loci*: von den Luftschutzräumen in der Basler Vorstadt St. Jakob, Kulisse für die Aktion „Celtic ...“ im Jahr 1971, bis zur letzten Installation in der Gemäldegalerie des Museo Capodimonte hoch über Neapel im ehemaligen Königspalast: korrespondierend auf einer Etage mit Tizian und Caravaggio in einem gesonderten, kapellenartigen historischen Raum. Dazwischen die vielfältigen Interventionen, die „auskomponierten“ documenta-Beiträge von 1977 und 1982, die, durchaus besitzergreifend, das brisante Forum der zeitgenössischen Weltkunstausstellung sinnig als ausgreifender Organismus in Realzeit und Realraum

nutzten zur grenzüberschreitenden Herstellung der Öffentlichkeit – mit dezidiert künstlerischen Mitteln. Man denke nur an die prägnante keilförmige Figur der auf der Wiese vor dem Fridericianum aufgehäuften siebentausend Basaltsteine, ein monumental veräumlichtes Zeichen, die allmählich die Form einbüßte durch die Abtragung der Steine zugunsten der Pflanzung der „7000 Eichen“. Im deutschen Pavillon der Biennale, einem Nazi-Bau der dreißiger Jahre auf dem Hügel der Giardini, beließ Beuys die Wände in verwittertem Zustand, verankerte zugleich den derart aktivierten geschichtlichen Ort, konkret wie symbolisch, in der Lagune durch eine Bohrung durch die Travertin-Bodenplatten und den Bauschutt des zusammengestürzten Campanile von San Marco hindurch, aus dem vormalig der erhöhte Podest für den Kunsttempel bereitgestellt worden war.

Resultiert aus solchen sinnstiftenden, rundum sinnlich wahrnehmbaren Gesten die komplexe Ereignishaftigkeit der „Straßenbahnhaltestelle“-Installation zu Venedig, so zog Beuys selbst die Konsequenz aus der Unwiederholbarkeit der Ambiente-Wirkung, ließ die mittig aufragende plastische Figur fortan in neu-geordneter Bündelung, mit den weiteren abgebauten Teilen auf den Boden gelegt, als eigenes purifiziertes Skulpturen-Ensemble gelten. Das tat er auch, auf andere, „kunstlos“ verknappte Weise, mit der völlig anders gearteten Kasserle „Honigpumpe am Arbeitsplatz“. Anderes wanderte ebenfalls ab, so gut wie nichts blieb am Originalschauplatz. Die unveränderte Erhaltung der einzig am Ort verbliebenen, allerdings besonderen, übergreifenden, das frühe Werk einbeziehenden, mit Aktionsrelikten durchsetzten mehr-räumigen Installation in der vom Künstler geformten Gestalt steht derzeit auf der Kippe: der „Block Beuys“ im Hessischen Landesmuseum in Darmstadt. Es ist seltsam, dass die korrekte Pflege der Hinterlassenschaft überhaupt in Frage gestellt wird.

Solange Beuys den Umgang mit Abgeräumtem selbst verwaltete, endeten die Reisen immerzu in neuer, neubestimmter, eigens zur Wirkung gebrachter räumlicher Situierung. Auf dem Weg installativer Arbeiten ins Museum hatte er mitunter verblüffende Lösungen parat. Nach der gespenstischen Uraufführung in dem riesigen zentralen Restraum einer Münchner Fußgängerunterführung domestizierte der Künstler die fünf Doppelobjekte von „Zeige deine Wunde“ im Lenbachhaus, die Verhältnisse umkehrend, in einem engen wohnzimmergroßen Durchgangsraum.

Der prozessuale Charakter, man braucht dafür den „erweiterten Kunstbegriff“ nicht extra zu bemühen, ist den großen assemblagemäßigen Arbeiten immer eingeschrieben: So transferieren die in der Berliner Halle zentral gezeigten „Richtkräfte“ (1974–77) mit hundert anlässlich der legendären „Art into Society, Society into Art“-Schau im Londoner Institute of Contemporary Art während des Dauergesprächs mit dem Publikum beschriebenen Schultafeln ein kollektives Aktionsrelikt in eine installative Überformung, so geben in der Nachbarschaft die vier mächtigen, aus Holzbalken und Kupferplatten konstruierten Blöcke von „Grond“ (1980–81) die skulpturale Überhöhung für dienstentlassene Büromöbel aus einem langjährigen Epizentrum Beuys'scher Aktivitäten.

„Grond“ ist, wenn man hier schon den Hinweis auf den wandlungsfähigen Personalstil des bildenden Künstlers einschleichen darf, etwa im Vergleich mit den „Richtkräften“, ein klassisches Spätwerk. Es geht natürlich ebenfalls von dem aktionistischen Antrieb aus, handelt einerseits vom Abbruch: die mitangebrachten Tonband und Lautsprecher sind für den leise repetierten Satz „Ja, jetzt brechen wir hier den Scheiß ab“ zuständig. Andererseits, im gleichen Zug, wird Neuaufbruch angekündigt, ist doch die berühmte Zeitungsseite mit dem Beuys'schen „Aufruf zur Alternative“ als ideell schergewichtige Fracht quasi bei-

läufig an einen der Kupferblocks angeklebt. Die Anlass gebende, anlesbare, einhörbare Story (Ikonographie!) ist aber randstellig angesichts der in die monumentalen Aufbauten der Werkgruppe investierten künstlerischen Kraft. Da wird mit überschaubaren, zeitgenössisch-minimalistischen Mitteln vierfach durchdekliniert, virtuos vorgezeigt, was autonome Skulptur im Verständnis der abstrakten Moderne sein kann. Die Differenz liegt in der Umwidmung des plastischen Gestaltens, das auch hier argumentativ eingesetzt wird, gleichsam als Kunst-Pfand des von Beuys beharrlich verfolgten, zukunfts-öffnenden Ideen-Zusammenhangs. „Grond“ thematisiert und imaginiert einsehbar Energie-Fluss, Energie-Gewinnung, paraphrasiert durch das Auftürmen seiner (Batterie-) Gebilde das Kraftwerk-Motiv, stellt sich insgesamt als ein allegorisches Monument der Zuversicht dar.

Selbst diesem kompakten Ensemble, das von vorne herein für eine öffentlich museale Aufstellung konzipiert war, hätte es nicht geschadet, ihm einen eigenen, weiten Wirkraum zu geben. Auch wäre es nicht verwerflich gewesen, etwas vom Strategen Beuys anzunehmen, der in der ausstellerischen, aufstellerischen Dosierung seiner Arbeiten regelrecht Werkschutz betrieb. Aber darum geht es hier gerade nicht. Die flotierende Gemengelage der plastischen Arbeiten in der großen Halle ist tatsächlich ein eigensinniger interpretatorischer Coup, der die der Einzelausformung und deren Kontext entzogene Aufmerksamkeit nun missionarisch auf einen gemeinsamen Nenner zu lenken trachtet, auf das spirituelle Ideengut von Beuys – wofür die doppelte Pathosformel mit der titelgebenden Revolutionsfigur und den beiden Sarkophagen die manifestative Ouverture bildet.

Auch ein drittes Moment fügt sich da ein. Live an der Schwelle des Todes zeigt das erste Video in der Monitorfolge des schwergezeichneten Künstler bei seiner Duisburger Dankesrede für den Lehmbruckpreis, die er gewissermaßen mit letztem Atem im Januar 1986 gehalten hat. Die Anstrengung ist ihm anzusehen, aber diese Konzentriertheit: die Sprache, die Sätze, die Mimik bis zum Augenaufschlag, das prägt sich ein, unglaublich – wir wissen, dann war er elf Tage später tot. Das ist Beuys, der selbstprogrammierte Durchhaltekünstler, der schon ein frühes Multiple, mit der gelben Kant-Reclam-Ausgabe dabei, als „Ich kenne kein Weekend“ betitelte, der vor dem englischen Publikum die steigerungsfähigen Sätze in Sütterlin auf die Tafel schrieb: „Ich erhalte mich durch Kraftvergeudung“ und „Ich ernähre mich durch Kraftvergeudung“, der nach seinem Herzinfarkt noch in den Siebzigern diese existenzielle Erfahrung mit dem Arbeitstitel quittierte: „Notfalls leben wir auch ohne Herz“.

Die Öffnung des Filmarchivs ist ein Hauptgewinn dieser Retrospektive. So lassen die zahlreichen Interviews und Diskussionsdokumente den unnachahmlichen, allzeit geistesgegenwärtigen Rhetoriker beim Formen seiner Sprach-Plastik erleben, so bringen die im weitläufigen Haus verteilten Großprojektionen etliche Langzeitaktionen physisch nah, so setzt sich aus dem unerschöpflichen filmischen Material ein Mosaik der ausgreifenden Beuys'schen Aktivitäten zusammen. Man sieht ihn beispielsweise in einem TV-Spot als Promoter für japanischen Whisky. Wer hätte das gedacht? Beuys war mit dem Projekt der „7000 Eichen“ zur documenta 7 in Kassel, nicht zuletzt durch das mangelnde Engagement seiner vermeintlichen Klientel, in die Rücklage geraten. Der stressige Ausflug nach Japan mit der blöden Whisky-Reklame – zweihundert Eichen reell abgezahlt? – galt der Rettung des Projekts. Da böte sich ein Ansatz an, wo es produktiv sein könnte, sich aus heutiger Sicht mit Beuys als Unternehmer zu beschäftigen.

Die Ausstellung ist überhaupt ein Kraftakt: in den verzweigten Nebenräumen und Fluren sind plasti-

sche, installative Arbeiten eingesammelt, wie man sie in dieser Anzahl und Kombination kaum je beisammen zu sehen bekommen wird. Es ist eine Ausstellung, die durch ihren Bestand Zeit und Aufmerksamkeit einfordert, viel von beiden, diese aber vielleicht doch nicht an sich zu binden vermag. Zuviel des Kultes?

Der in Berlin eingeschlagene Weg der zugespitzten Personalisierung ist sicherlich legitim, denn Beuys war nicht zuletzt ein Botschaften überbringender Solist, der seinen Job durchaus inkarnierte, in vollem Einsatz als „ecce homo“, provokant bis ins verwirrende Outfit: seine Berufskleidung. Aber es ist ein Weg der Isolierung, der sich keineswegs als hilfreich erweist im Hinblick auf die Überwindung der Distanz zu den fremdgewordenen, verschütteten Jahren des weithin kollektiven Aufbruchs. Würde die Schau Beuys eine Entwicklung gönnen, wenigstens teilweise entlang einer ganz normalen Chronologie, wären da die Zeichnungen gleich mit eingebracht – und nicht abgeschoben mit dem phantastischen Bestand des „Secret Block“ in einen entlegenen Etagen-Saal –, so gäbe das ein lebendigeres Bild der Werkentfaltung: Man würde nachvollziehen können, dass auch Beuys, seine Kunst, nicht vom Himmel fiel, sondern in einem intensiven Vorlauf erarbeitet wurde, wurzelnd in der Tradition – mehr Klee als Mataré – und sich herauschälend daraus –, nicht un- verwandt der existenzialistischen Anlage von Giacometti –, bis er dann 1964 in der Aachener „Fluxus“- Veranstaltung zum deutschen Gedenktag des 20. Juli (!) die öffentliche Bühne erstmals betrat, katapultiert gleich zum „Skandalkünstler“. Damals schon erstellte er freilich seinen „Lebenslauf/Werklauf“, eine ausgereifte poetische Programmschrift, Tiefsinn und Humor in neodadaistischem Umgang mit dem Absurden vermengend. Auffällig wurde er bald durch den Vor-schlag, die damals noch frische Berliner Mauer um 5 cm zu erhöhen – wegen der besseren Proportion.

In Berlin gilt nur Tiefsinn. Eigens auf Sockel gestellt, eingestreut in die Räume, wird Beuys' Lektüre, Goethe, Marx, Steiner vorab, und das ist schon grotesk: als Ausstellungsgut vorgezeigt. Das Einzugsgebiet dieses intuitiv auf alles reagierenden Künstlers ist sicher kaum vermessbar, aber die Gegenwart, in der er sich bewegte, ist andeutungsweise rekonstruierbar. Dazu gehört nicht nur das künstlerische Umfeld, Konkurrenzfeld – man denke an die wunderbare Broodthaers/Beuys-Kontroverse –, sondern all das, was auf einmal, nahezu gleichzeitig wiederentdeckt und auch auf die Produktion einwirkend rezipiert wurde: Dada, Surrealismus, russische Revolutionskunst – bis hin zum Symbolismus des späten 19. Jahrhunderts. Gemeinsam dabei die – in unterschiedlichem Grad – radikale Absage an die konservative Verfasstheit der Gesellschaft. Vor dem aufgezogenen Zeithorizont hätte der ausgestellte Beuys heute eine bessere Chance.

Der Spickzettel mit den Zitaten eingangs meint diesen Zusammenhang. Der berühmte Satz von Ad Reinhardt, der schwarze Bilder in nuancierter Fraktur malte und mit urkomischen, minutiösen Karikaturen ein kunstpädagogisches Streitgespräch mit dem Publikum führte, schneidet den gordischen Knoten durch. Schwitters gibt das dadaistische Stichwort dazu. Bei der Einfluss, von unterschiedlichen Ufern, war stark gegenwärtig in den Sechzigern. Beuys überwölbte die Gegensätze, indem er ausdrücklich „Kunst“ und „Antikunst“ in einem proklamierte. Was er natürlich wusste und beherrschte, nicht nur für jene schwierige Operation: „Jeder Griff muss sitzen.“

LASZLO GLOZER

Die Ausstellung im Hamburger Bahnhof, Berlin ist noch bis 25. Januar 2009 geöffnet. Der Katalog, erschienen bei Steidl, kostet € 49,- und wäre eine eigene Rezension wert.



Cy Twombly, *Nine Discourses on Commodus* (Serie von neuen Gemälden), 1963, Ausstellungsansicht Guggenheim Museum Bilbao

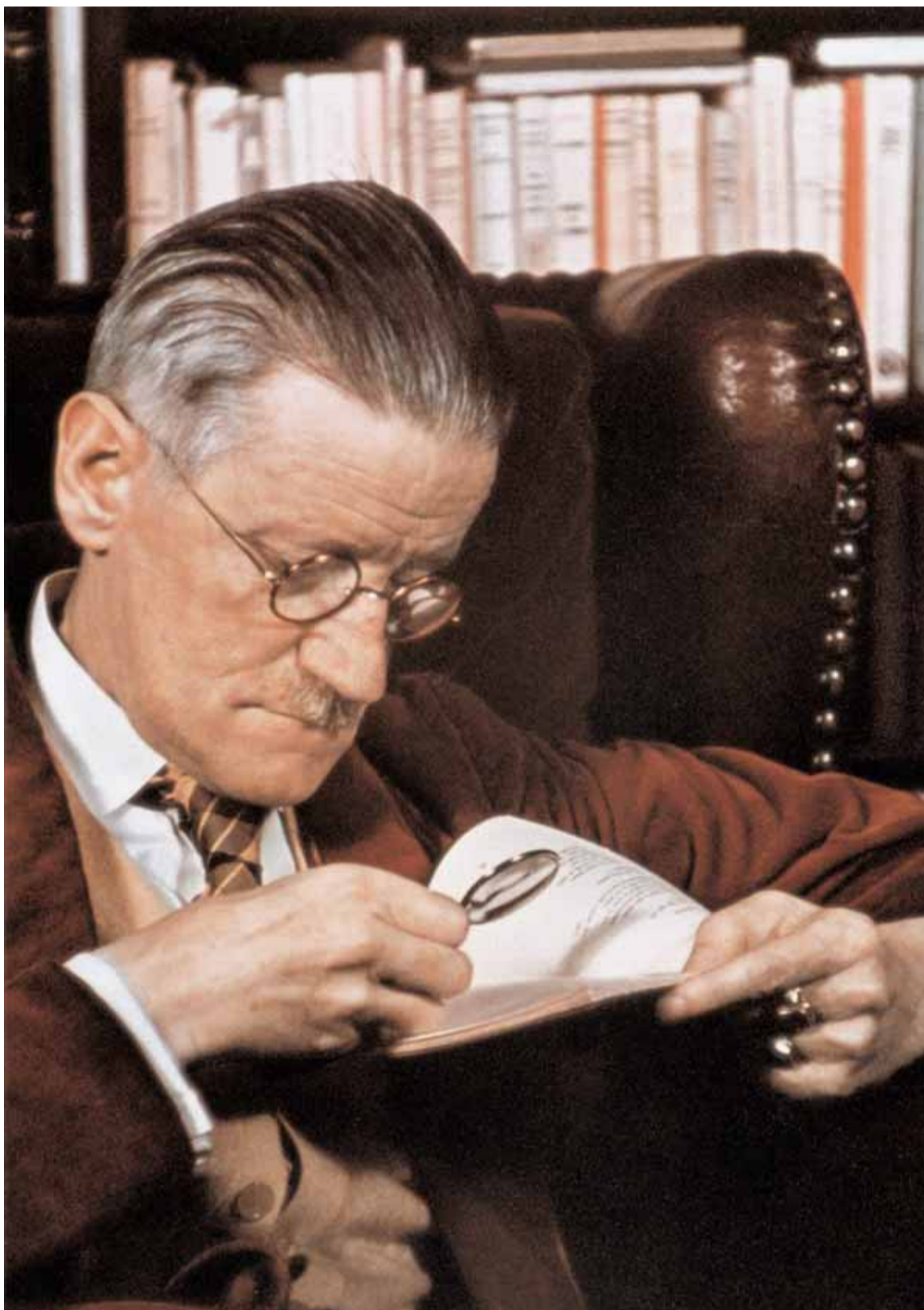
© FMGB Guggenheim Bilbao Museo, 2008. PHOTO: ERIKA BARAHONA-EDE

ANZEIGE

Das Lose Blatt finden Sie als Online-Ausgabe unter www.dasloseblatt.de
Die elektronische Subskription ist eröffnet. Als Newsletter erhältlich.

Gisèle Freund trifft und fotografiert James Joyce

Zum 100. Geburtstag der Photographin am 19. Dezember 2008



James Joyce mit Lupe, Paris, 1939

PHOTO: GISÈLE FREUND

AUSSTELLUNGSEMPFEHLUNG

Cy Twombly
im Guggenheim Museum Bilbao
bis 15. Februar 2009

Die wohl schönste zeitgenössische Kunstaussstellung des Jahres 2008 ist die große Cy Twombly-Retrospektive in Bilbao, die dort bis 15. Februar 2009 zu sehen ist. Unser Bild zeigt die Serie der „Nine Discourses on Commodus“ aus dem Jahr 1963.

Die neun Gemälde, die nach einer rüden verbalen Attacke des damaligen Kunstkritikers Donald Judd bei ihrer Premiere in der New Yorker Leo Castelli Galerie 1964 unverkauft blieben, wurden vor kurzem für einen Kaufpreis von ca. \$ 30 Mio. vom Guggenheim Museum in Bilbao erworben. Sie sind der strahlende Höhepunkt der Retrospektive und seit 1964 nun zum ersten Mal wieder zu sehen. Sie stellen die von Misstrauen und übersteigertem Selbstbewusstsein geprägten Seelenzustände des römischen Kaisers Commodus dar, der als Sohn Marc Aurels am 31. August 161 in Lanuvium geboren und im Alter von 31 Jahren am 31. Dezember 192 in Rom ermordet wurde.

ANZEIGE

LAURENZ BERGES
PHOTOGRAPHIEN

Schirmer/Mosel Showroom, München
Ausstellung 14. November 2008 bis Ende Januar 2009
www.schirmer-mosel.com

KEIN KOMMENTAR

Kürzlich erhielten wir den folgenden Brief, der nicht namentlich gezeichnet war:

Die Werkleitung des Abfallwirtschaftsbetriebs München informiert zum Verbot der Trinkgeld-Annahme für Müllmänner

Liebe Münchnerinnen und Münchner,

mehr als 750 Müllmänner sind täglich im Stadtgebiet unterwegs, um pünktlich die Restmüll- und Wertstofftonnen bei den Münchner Anwesen zu leeren. Sie leisten eine schwere Arbeit und genießen dafür ein hohes Ansehen in der Bevölkerung. Über viele Jahre war es üblich, dass sich die Münchnerinnen und Münchner zum Jahreswechsel mit einem Trinkgeld bei ihren Müllmännern bedankten. Aus Gründen der Gleichbehandlung mit anderen Beschäftigten der Stadtverwaltung und im Abfallwirtschaftsbetrieb München wurde von der Stadt entschieden, dass auch die Münchner Müllmänner ab sofort kein Trinkgeld mehr annehmen dürfen. Denn für fast alle Mitarbeiterinnen und Mitarbeiter gilt schon lange ein Verbot der Annahme von Bargeld. Im Abfallwirtschaftsbetrieb sind nunmehr alle Bereiche und alle Beschäftigten gleichgestellt. Viele andere Kolleginnen und Kollegen mit Kundenverkehr, zum Beispiel auf den Wertstoffhöfen, bei der Sperrmüllabholung, beim Giftmobil, in der Halle 2, in den AWM-Werkstätten, auf der Deponie und im Müllhof des Heizkraftwerks leisten ebenfalls schwere Arbeit. Ihnen war eine Trinkgeldannahme schon immer untersagt.

James Joyce war ein sehr abergläubischer Mensch. Diesem Umstand verdanke ich es, dass ich ihn in Farbe aufnehmen konnte. 1938 hatte ich auf Bestellung von *Life* bereits eine Schwarzweiß-Reportage über ihn gemacht. Joyce hat zeit seines Lebens unter seinem schlechten Sehvermögen gelitten und die Vorstellung, sich starkem Licht aussetzen zu müssen, wie es 1939 für Innenaufnahmen einfach noch gebraucht wurde, schien ihm unannehmbar. „Meine Augen vertragen kein starkes Licht ...“ Inzwischen aber hatte die Zeitschrift *Time* ein Farbphoto bei mir bestellt, für eine ihrer Titelseiten. Was tun?

Joyce war tatsächlich sehr abergläubisch. Sylvia Beach wusste das und riet mir, ihm unter dem Namen meines Ehemanns zu schreiben, der denselben Namen hatte wie eine der Romanfiguren aus dem *Ulysses*. Ich befolgte diesen Rat und bekam sofort eine positive Antwort von Joyce; er war einverstanden, noch einmal für mich, sogar für ein Farbphoto zu sitzen. Als ich mit allen meinen Lampen in der rue Edmond Valentin ankam, wo Joyce damals lebte, machte er nicht gerade einen glücklichen Eindruck. Seine Nervosität steckte auch mich an; aber schließlich war alles bereit: Joyce stand auf und ging zu einem Stuhl, den ich für ihn vorgesehen hatte. Als er tastend das Zimmer durchschritt – ich muss dazu anmerken, dass Joyce sehr groß war –, stieß er mit seinem Kopf gegen eine Lampe, die von der Decke hing. Ein kurzer Aufschrei folgte und: „Sie wollen mich töten, ich bin verletzt!“ Er ließ sich seufzend auf den bewussten Stuhl niederfallen. Nora, seine Frau, befand sich im Nebenzimmer. „Geben Sie mir eine Schere“, bat ich sie; mir war eingefallen, wie man mich in meiner Kindheit bei ähnlichen Vorkommnissen behandelt hatte: Ich drückte das kühle Metall gegen die Stirn des Schriftstellers auf die kaum wahrnehmbare Stelle, die mit der Lampe in Berührung gekommen war. Joyce, jetzt ganz beruhigt, setzte sich und begann in einem Buch zu lesen, mit seiner Spezialbrille und überdies noch einer Lupe.

Danach verließ ich ihn in aller Eile, denn ich wurde schon im Photolabor erwartet: Die Photos sollten auf schnellstem Wege nach Amerika geschickt werden. Aber mein Taxi, das allzu schnell sein wollte, rammte ein anderes Auto. Die Fensterscheiben splitterten, der Photoapparat fiel mir aus den Händen und ich kam tränenüberströmt nach Hause.

Ich rief sofort bei Joyce an:

„Mister Joyce, Sie haben meinen Tod gewünscht! Ich bin fast tot, mein Taxi hatte einen Unfall und die

Photos sind verloren. Sind Sie jetzt zufrieden? Sie haben mir nur Unglück gebracht!“

Joyce seufzte und sagte: „Kommen Sie morgen wieder!“

Ich hatte also doch Recht.

Am nächsten Tag lief alles wie am Schnürchen. In Windeseile konnte ich alles erledigen.

Als die Filme entwickelt waren, stellte ich zu meinem größten Erstaunen fest, dass der Film der ersten Sitzung keineswegs beschädigt war. Ich hatte jetzt also zwei Farbphotoserien über Joyce.

Als Joyce das Photo auf der Titelseite von *Time Magazine* sah, war er sehr zufrieden. Seinen Freunden erzählte er:

„Gisèle ist hartnäckiger als ein Ire! Ich wollte nicht in Farbe aufgenommen werden, aber sie hat mich besiegt, zwei Mal sogar!“

GISÈLE FREUND, 1985

Aus *Gisèle Freund. Photographien und Erinnerungen*, München 2008, Schirmer/Mosel, € 49,80

SCHIRMER/MOSEL LEUTE



Salvador Dalí und François-Marie Banier, 1971 im Hotel Meurice, Paris. PHOTO: ALECIO DE ANDRADE

Unser Autor François-Marie Banier, den Sie hier in trauriger Zweisamkeit im Jahr 1971 im Hotel Meurice mit Salvador Dalí sehen, ist offensichtlich in die Schlagzeilen und in juristische Bataillen geraten. Seine alte Freundin und Mentorin Liliane Betencourt (86) hat ihm (61) einen maßgeblichen Anteil am eigenen Vermögen vermacht – man spricht von einer 1 Milliarde Euro – und dies gegen den erbitterten Widerstand ihrer Familie, natürlich! François-Marie Baniers Buch *Past Present* ist bei Schirmer/Mosel zum Preis von € 24,80 nach wie vor lieferbar, und es ist schön zu sehen, dass es nicht nur eine *jeunesse dorée*, sondern auch ein *l'age d'or* gibt. Wir gratulieren!

ANZEIGE

Gisèle Freund
Photographien und Erinnerungen
25.11.2008
bis 18.01.2009

Vereinigungsraum Regen
Maximilianstraße 25
80530 München
Täglich 10-19 Uhr
Freitag geschlossen, Eintritt frei

VERBUND
KAMMER
BAYERN

IMPRESSUM
Das Lose Blatt erscheint im
Schirmer/Mosel Verlag GmbH
Widenmayerstraße 16, 80538 München
Tel.: 089/ 21 26 700 Fax: 089/ 33 86 95
E-Mail: info@dasloseblatt.de Internet: www.dasloseblatt.de

REDAKTION Lothar Schirmer, Stefanie Wiesmüller

Das Lose Blatt ist in allen Ausgaben unter www.dasloseblatt.de online verfügbar.

Verantwortlich im Sinne des Presserechts: Lothar Schirmer

Anzeigen: Preisliste auf Anfrage

DRUCK
Aumüller Druck GmbH & Co.KG
Weidener Str. 2, 93057 Regensburg

TEXT- UND BILDNACHWEISE
Der Text von Odo Marquard erfolgt mit freundlicher Genehmigung des Autors und des Reclam-Verlags.

Der Text von Fritz Göttler ist eine erweiterte Fassung seiner in der *Süddeutschen Zeitung* erschienenen Rezension des Buches *Visconti* aus dem Schirmer/Mosel-Verlag. Der Abdruck erfolgt mit freundlicher Genehmigung des Autors und des Verlags der *Süddeutschen Zeitung*.

Der Text und das Photo von Annie Leibovitz sind dem bei Schirmer/Mosel erschienenen Buch *Annie Leibovitz at Work* entnommen.

Der Text von Gisèle Freund über James Joyce stammt aus dem bei Schirmer/Mosel erschienenen Buch *Gisèle Freund. Photographien und Erinnerungen*.

© Schirmer/Mosel Verlag GmbH. Alle Rechte vorbehalten. Für unverlangt eingesandte Manuskripte und Bilder übernimmt der Verlag keine Haftung.

ISBN 978-3-8296-0421-5



9 783829 604215