



Non-stop Manchester Dublin



von Frankfurt oder Düsseldorf

Service und Komfort sind sprichwörtlich

AER LINGUS

IRISH INTERNATIONAL AIRLINES

neue
Energie
durch

Algenbad

Beleben Sie
täglich Ihre
Energie und
Spannkraft
durch das
Meeresalgen-
Schaumbad
algemarin

Schöpfen Sie
Wohlbehagen
aus den
Urkräften
des Meeres

algemarin

Tube DM 4,50 - Flasche DM 11,50
Familien-Flasche DM 32,-
Überzeugen Sie sich durch
eine Gratis-Probe von

SAUERBRUCH-PRÄPARATE, BÖTTGER KG, BERLIN 31

der Matador stolz in eine offene Bauchklappe faßt, als wäre er an dieser Stelle ein Känguruh.

Die Haut der Richier-Wesen ist schrundig, aufgerissen oder zerlöchert, sie haben Fledermaus-Ohren, haben Henkel am Kopf oder sind überhaupt von unten bis zum Kopf in zwei Teile zerrissen. Fast immer scheinen die Figuren mit ihren platzenden oder schon aufgeplatzten Bäuchen gegen irgend jemanden vorzugehen, ihre breit-fingrigen oder krallendünnen Hände krümmen sich schmerzlich und angriffs-lustig.

Von 1947 an hat Germaine Richier ihre Plastiken obendrein mit Drähten versehen, bei denen unklar bleibt, ob sich die Figuren in ihnen verfangen haben oder ob sie im Begriff sind, andere in die Schlinge zu nehmen.

Obwohl die Richier niemals darauf aus gewesen ist, ihr Publikum zu provozieren, hat sie 1950 den im Frankreich der Nachkriegszeit bisher einzigen Skandal in der Bildhauerei verursacht, als in der Gemeinde Assy in den Savoyen eine Kirche „als Zeugnis für die Erneuerung sakraler Kunst in Frankreich“ von der zeitgenössischen Künstler-Prominenz ausgestattet werden sollte.

Während die alles andere als konventionellen Beiträge der übrigen Modernen, etwa der Maler Léger, Braque und Rouault, unbeanstandet blieben, gab es gegen den Gekreuzigten, den Germaine Richier beige-steuert hatte, einen so passionierten Protest, daß die Christusfigur nach wochenlangen öffentlichen Debatten aus der Kirche entfernt werden mußte. Erst nach Intervention des Heiligen Stuhls wurde die Plastik wieder in der Kirche aufgestellt.

Dabei hatte Germaine Richier den Gekreuzigten keinesfalls in einer blasphemischen Art dargestellt. Sie hatte ihn nur zu einer einzigen Geste des Leides dünngezerrt, zu einer zerschissenen Kontur, die kaum breiter ist als das Kreuz hinter ihr.

An Publizität hat die Affäre von Assy der Bildhauerin Richier viel eingebracht, zugleich aber das offizielle Wohlwollen ihr gegenüber nicht beeinträchtigt. Gewissermaßen als Auftakt für die Besucher wurde 1958 bei der Brüsseler Weltausstellung eine Don-Quixote-Plastik der Richier vor den französischen Pavillon gestellt; der traurige Ritter brachte ihr den Brüsseler „Grand Prix“ für Skulptur ein. Später ist Germaine Richier sogar zum Ritter der Ehrenlegion ernannt worden.

In den letzten Jahren — sie heiratete 1955 in zweiter Ehe den französischen Schriftsteller René de Solier, erkrankte aber bald und starb im Juli 1959, kurz nach der Eröffnung einer Richier-Ausstellung in Antibes — hatte sich die Bildhauerin noch um eine Synthese von Plastik und Farbe bemüht. Eine ihrer sitzenden Frauenfiguren ist auf Bauch und Beinen von einer Art Schnittmuster-Zeichnung überzogen, in anderen Fällen ließ sich die Richier von Malern farbige Hintergründe herstellen, vor die sie ihre Statuen modellierte.

Ohnehin hatte Germaine Richier stets Farben geschätzt; sie verwendete mit Vorliebe goldene oder grüne Bronzen, bemalte ihre Gipsfiguren, benutzte farbige Gläser, die sie in Blei faßte, oder überzog ihre Produkte mit Emaille. Ziel dieser Farbbeigaben war aber



Richier-Plastik „Gottesanbeterin“
Die Natur ist böswillig

keineswegs dekorativer Effekt, ebenso wenig wie die Verwandlung menschlicher Figuren in Halb-Tiere etwa Liebe zu Naturformen bedeutete. „Ich habe Angst vor der Natur“, sagte Germaine Richier zu einem Freund, der sie zu einer Segelfahrt überreden wollte, „sie ist böswillig.“

Aus dieser Äußerung haben Richier-Interpreten ein ganzes künstlerisches Programm ablesen wollen. Unabhängig von solchen Interpretationen aber bestätigte der französische Kunstschriftsteller Jean Cassou, Verfasser der einstweilen einzigen Richier-Monographie, der Bildhauerin zu Recht, sie habe „während ihrer ganzen langen Laufbahn ... niemals versucht, eine Statue zu schaffen, die eine Idee der Schönheit oder überhaupt ein schönes Ding darstellt“.

FORSCHUNG

AFFENMALEREI

Kunst von Congo

Seine Bilder ähneln modernen Klecks- und Fleckenmalereien. Gleich den Werken des Amerikaners Jackson Pollock, des Hauptvertreters der sogenannten Aktions-Malerei („action painting“), oder des deutschen Tachisten Hans Platschek wurden seine farbfreudigen Kompositionen dahingekritzelt, -getupft, -gefächert und -gebündelt, ausgestellt, bewundert und zu Höchstpreisen verkauft. Der Name des Künstlers: Congo, 2, urwaldbürtiger Afrikaner vom Stamm der Schimpansen.

Congo, von seinem Herrn und Meister, dem britischen Doktor der Naturwissenschaften Desmond Morris, angeleitet, tat, was Englands prominentester Kunstkritiker, Herbert Read, von den zeitgenössischen Malern vor mehr als einem Jahrzehnt gefordert hatte: „Wir müssen wieder von vorn beginnen, ganz bescheiden und mit viel Geduld.“

Der Tierpsychologe Morris, weniger um eine Interpretation moderner Kunst als um einen neuen Beweis für die These von der affischen Vergangenheit des Menschen bemüht, nahm Sir Herberts Aufruf nur allzu wörtlich: Der Londoner Zoo-Insasse Congo begann, wie Morris es wollte, ganz bescheiden von vorn. Innerhalb von zwei Jahren zeichnete und pinselte Congo rund 400 tachistisch-klecksographische Affen-Kunststücke, die der Evolutions-Theoretiker, von seinem Vorbild Charles Darwin (SPIEGEL 52/1962) inspiriert, für „kunstbiologische“ Untersuchungen auswertete. Das Resultat dieser ungewöhnlichen Forschungsarbeit wurde unlängst in England veröffentlicht und ist soeben auch in Deutsch erschienen*.

Für einen Tag waren überdies kürzlich die von Morris gedeuteten Affen-Originale in der Kölner Galerie Zwirner Schau-Objekte für Westdeutschlands Kunstkritiker. Avantgardisten-Förderer Albert Schulze Vellinghausen glaubte möglichen Mißdeutungen des Affen-Tachismus vorbeugen zu müssen: „Von da aus die heutige Kunst determinieren oder denunzieren zu wollen, wäre Nonsens.“

In seiner „Biology of Art“ kam Affentester Morris zu der Erkenntnis: „Heute haben der letzte Affe und der moderne Mensch das gleiche Interesse an der Herstellung von Bildern, man könnte sogar behaupten: Wenn ein zeitgenössischer Künstler ein Bild malt, hat er dafür kaum wesentlichere Gründe als ein Schimpanse.“

Die Gründe, die den letzten Affen ebenso wie den modernen Menschen zu einer solchen Malerei zwingen, mögen divergieren — Tatsache ist, daß sich, den Morris-Recherchen zufolge, die Ergebnisse dieser Malarbeiten auf den ersten Blick nicht sonderlich unterscheiden.

Beide nämlich, Congo wie etwa Wasily Kandinsky, der Pionier-abstrakt-

* Desmond Morris: „Biologie der Kunst“. Karl Rauch Verlag, Düsseldorf; 196 Seiten, 107 Abbildungen; 24 Mark.



Maler Pollock
Picasso kaufte ...

expressionistischer Malerei, fertigten ihre Bilder auf eine Weise, die zu Beginn des 20. Jahrhunderts die bildende Kunst revolutionierte. Damals, 1910, malte Kandinsky seine „Improvisationen“, in denen die kunstvolle Komposition der klassischen Tafelmalerei durch den spontanen Mal-Akt ersetzt wurde.

Ähnlich impulsiv arbeitete der Testaffe Congo, von seinem Lehrmeister, wie Morris bekannte, „weder angeleitet noch auf andere Weise beeinflusst, sondern lediglich mit dem Mal- und Zeichenmaterial ausgerüstet und mit der Handhabung vertraut gemacht“.

Congo reagierte, wie es sich Morris nicht besser wünschen konnte: „Ich hielt ihm den Bleistift entgegen, seine Neu-

gier trieb ihn zu dem neuen Gegenstand hin. Ich legte seine Finger vorsichtig um den Stift und führte die Spitze auf das Papier. Dann ließ ich los ... Congo starrte auf das Papier: Da war etwas Sonderbares aus der Spitze von dem Ding herausgekommen — Congos erste Linie.“

Die congolische Linie war allerdings schon Nachahfferei. Im Jahre 1913 bereits hatte die Moskauer Verhaltensforscherin Nadjeschda Kohts erste Kritzel-Experimente mit einem jungen Schimpansen gemacht. Sie verglich die Affenkunst mit den Stricheleien ihres zweijährigen Sohnes und veröffentlichte ihr Forschungsergebnis unter dem Titel „Jungaffe und menschliches Kind“.

Mit dem Versuch der russischen Tierpsychologin begann eine Reihe von Analysen, die eine überraschende Übereinstimmung von Affen- und Kinderzeichnungen offenbarten. Der russische Test wie auch ähnliche Experimente amerikanischer Forscher ergaben, daß die malenden Affen im vorpubertären Stadium den Menschenkindern in muskulärer Geschicklichkeit überlegen sind, allerdings nicht, wie das hominide Kind später, die Darstellung figuraler Grundformen — beispielsweise Kreise oder „Häuschen“ — zu erreichen vermögen.

Eine andere Beobachtung machte der Wiener Zoologe Hermann Goja an seinem Versuchsaffen Jonny. Goja registrierte während des Mal-Akts seines Prüflings eine „sexuelle Erregung“, die „sich mit seinem Eifer steigerte“.

Jonny's Sexographien vermochte Congo allerdings nicht nachzueifern. Mit der Pubertät begann, ganz im Gegensatz zu seinen menschlichen Künstler-Kollegen, die große Lethargie. Sein Malspaß verging, und Mentor Morris erkannte, daß Congo offensichtlich „heiratsfähig“ war. Als ihm zwei Schimpansen-Weibchen zur Seite gegeben wurden, ließ er die Kunst im Stich.

Triumphaler Abschluß von Congos Maler-Laufbahn — Käufer echter Congos: Herbert Read, Julian Huxley und Pablo Picasso — war eine vergleichende Ausstellung in der Londoner Royal Festival Hall im Jahr 1958, die außerdem Malarbeiten von Kleinkindern und Vertretern der Aktions-Malerei zeigte. Die Vergleichsmöglichkeiten zwischen den drei recht unterschiedlichen Bereichen spontaner Bildproduktion brachten Morris zu der Einsicht, daß der nomadisierende, von Früchten lebende Affe, bei aller Menschenähnlichkeit, „kein hochentwickeltes Kommunikationssystem“ hat. Morris-Erklärung für diesen Mangel: „Der Affe hatte keinen Anlaß dazu.“ Lediglich der Affentyp, der es erlernte, sich auf der flachen Erde fortzubewegen, habe schließlich seine Vorderbeine zu erheben und „zu rein manipulatorischen Aktionen zu entwickeln“ vermocht.

Nach Ansicht des Affenforschers mußten die ersten menschengewordenen Affen, wollten sie nicht nur von Früchten, sondern auch von Tierfleisch leben, ihren Jagden eine „kooperative Planung zugrunde legen“. Aus der Entwicklung eines Mittelungsverfahrens, mit dem die Affenmenschen sich über Jagd-Objekte und andere Wahrnehmungen verständigen konnten, so folgert Entwicklungshelfer Morris, könnte sich „die Voraussetzung zur bildnerischen Darstellung der Objekte ergeben“ haben.

Daher standen am Anfang der prähistorischen Kunst, so in den Höhlen-



... Werke des Affen: Maler Congo

malereien von Lascaux und Altamira, Jagdplanung und Jagdbeschreibung im Vordergrund; nur der Jägerschmerz konnte, erklärt Darwinist Morris, im Verlauf der Geschichte ein Maltalent entwickeln, das seinen Früchte fressenden Artverwandten verwehrt blieb.

Denn: „Weder die jagdtechnische noch die magische Zeichnung (ist) erforderlich, wo das Existenz-Problem durch das Sammeln von Früchten gelöst werden kann. Die Affen... hatten also keinen zwingenden Anlaß, ihre bildnerischen Fähigkeiten zu differenzieren.“

Dennoch bleibt, konstatierte Morris, eine offenkundige „Übereinstimmung im bildnerischen Ausdruck“ zwischen den Malprodukten Congos und der Kunstmalerei der Tachisten und „action painters“.

Der 1956 verstorbene Amerikaner Jackson Pollock — seine Bedeutung für die moderne Malerei wurde 1959 in einem Pollock-Sondersaal der Kasseler „Dokumenta“ und 1961 mit einer in drei Ländern gleichzeitig erschienenen Monographie** dokumentiert — bekannte jedenfalls einen Hang zum „psychisch-motorischen Ausbruch“ in Tätigkeiten, „die um ihrer selbst willen betrieben werden“ (Morris), wie ihn der britische Kunstbiologe an seinem Congo entdeckt hatte.

Pollock: „Wenn ich mitten im Malen bin, gebe ich mir keine Rechenschaft mehr über das, was ich tue.“

FILM

GIULIANO

Wer spricht, stirbt

Gaspere Pisciotta nippte den Tod aus der Kaffeetasche. Sekunden nachdem er in seiner Gefängniszelle zu Palermo den Becher angesetzt hatte, brach er schreiend zusammen. Er starb — am 9. Februar 1954 — auf der Krankenstation; mit dem Kaffee hatte er Strychnin geschluckt.

So ereilte ihn die Rache für eine Tat, die er nach eigenem Bekunden in der Nacht zum 5. Juli 1950 in dem sizilianischen Städtchen Castelvetro verübt hatte: für den Mord an Salvatore Giuliano, Italiens berühmtesten und berüchtigtsten Banditen.

Diesen Mord versucht ein italienischer Film zu rekonstruieren, der Anfang des Monats in der Bundesrepublik angelaufen ist. Titel: „Wer erschoss Salvatore G.“

„Die Gewalt dieses Films läßt sich nur mit jener von Eisensteins ‚Potemkin‘ vergleichen“, hatte die „Süddeutsche Zeitung“ schon im vergangenen Jahr notiert, als das Lichtspiel von der Jury der Berliner Filmfestspiele mit dem Preis für die beste Regie bedacht wurde. In Italien fiel ihm der „Preis der italienischen Filmkritik“ zu, und die Zeitschrift „Europeo“ jubelte: „Was für ein Kunstwerk!“

Aber die Rezensenten bescheinigen Francesco Rosi, dem Regisseur des Films, nicht nur formale Könnerschaft. Sie loben auch das sozialkriti-

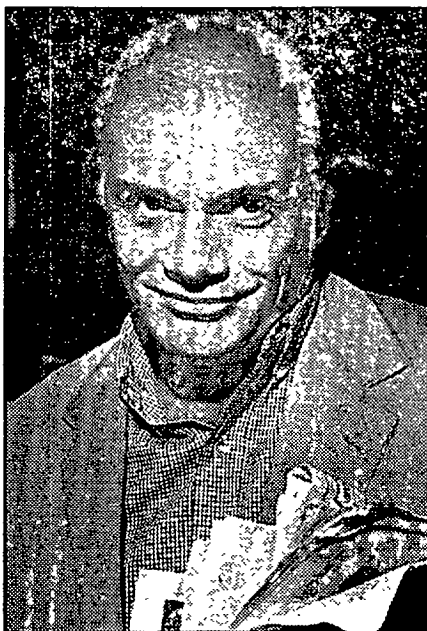


Rosi-Film „Salvatore Giuliano“*
Rekonstruktion eines Mordes...

sche Engagement des heute 41jährigen Neapolitaners, der von sich sagt: „Ich verfilme soziale Schlüsselfälle.“

Der ehemalige Jurastudent, Hilfsregisseur und Assistent des Regie-Stars Luchino Visconti hat bisher nur drei Filme inszeniert. Jeder aber war geeignet, ihm den Haß von Cliquen und Lobbys einzutragen:

- ▷ „La Sfida“ („Die Herausforderung“) behandelt die Machenschaften und Preismanöver des Kamorra-Geheimbundes auf dem Obst- und Gemüsegroßmarkt in Neapel.
- ▷ „I Magliari“ („Die Tuchhändler“) deckt die Betrügereien in Deutschland umherziehender italienischer Hausierer auf.
- ▷ „Salvatore Giuliano“ (so der Originaltitel) schildert die katastrophalen



Regisseur Rosi
...als sozialer Schlüsselfall

len sozialen Verhältnisse im Sizilien der ersten Nachkriegsjahre und die Macht der Mafia.

Sein jüngster Film, der demnächst uraufgeführt werden soll, behandelt politische Korruption und Grundstückspekulationen in Neapel. Die Londoner „Times“ vermutet, es sei Rosi's Rache dafür, daß er 1957 bei den Dreharbeiten zu seinem Kamorra-Lichtspiel aus den neapolitanischen Gemüsehallen vertrieben worden sei. Denn der Regisseur versucht, jedem seiner Spielfilme dokumentarischen Charakter zu verleihen, indem er sie am Schauplatz der Umtriebe und Verbrechen kurbelt.

So suchte er 1961 auch das Heimatdorf Giulianos auf, das sizilianische Bergnest Montelepre. „Ich mußte gegen eine wuchernde Giuliano-Legende kämpfen“, beschrieb Rosi später seine Erfahrungen. Er begegnete Armen, Analphabeten und Kranken, die in dem Banditen noch immer den Rächer der Unterdrückten und einen sizilianischen Freiheitskämpfer sahen. Er traf Bauern, die — zeit lebens ausgebeutet — den toten „König von Montelepre“ noch immer verehrten, staatlicher Ordnung aber mißtrauten.

Nach langem Palaver mit dem Stadtrat, drei Priestern und dem Karabinieri-Leutnant von Montelepre durfte Rosi schließlich mit den Dreharbeiten beginnen. Seine Darsteller rekrutierte er — bis auf zwei Ausnahmen — aus sizilianischen Dörfern und Städten; Witwen und ehemalige Banditen übernahmen Rollen, die sie einst in Wirklichkeit gespielt hatten. Nur die Giulianos und Pisciottas verweigerten jedwede Beteiligung. Die Giulianos argumentierten, der Film werde „nicht wahr“ sein.

Was wahr, was nicht wahr sein konnte, schien im Nebel sizilianischer Legende verborgen. Noch als der Film in der Bundesrepublik anlief, ließ die Verleihfirma verkünden, die filmische Version von Giulianos Tod „könnte der Wahrheit entsprechen. Ob sie das tatsächliche Geschehen wiedergibt, wissen nur noch wenige. Aber sie schweigen, denn zu viele, die den Mund aufmachen, haben den Abend des Tages, an dem sie sprachen, nicht mehr erlebt“.

Dieses sizilianische Gesetz — artikuliert allein in dem Sprichwort „Wer schweigt, lebt; wer spricht, stirbt“ — ist zwar seit Jahrhunderten in Kraft. Aber selten wurde es so grausam befolgt wie in jener Zeit, da Salvatore Giuliano in den westlichen Bergen der Insel als „König von Montelepre“ regierte und abwechselnd den Separatisten, Monarchisten und der Mafia, dem 1830 gegründeten Geheimbund, diente.

Seit er 1943 einen Karabinier erschoss, der ihn beim Schwarzhandel ertappt hatte, bis zu dem Tag, da er „wie ein blutender Thunfisch nach dem Fang“ (Alberto Moravia) verendete, starben unter den Schüssen und Stichen seiner Bande 85 Karabinieri, mindestens 18 Frauen und Kinder sowie eine Anzahl männlicher Sizilianer, die nie genau ermittelt werden konnte.

Die Polizei fing den Banditen nicht. Aber im Morgengrauen des 5. Juli 1950 wurde Salvatore Giuliano im Hofe eines Hauses von Castelvetro tot aufgefunden. Es schien, als sei er ein Opfer der Mafia geworden, gegen die er sich, vom Größenwahn befallen, aufgelehnt hatte.

Sein „Adjutant“, Gaspere Pisciotta, bezichtigte sich der Tat, als den

* Pietro Cammarata als Giuliano.

** Bryan Robertson: „Jackson Pollock“. Verlag M. DuMont Schauberg, Köln; 216 Seiten, 159 Abbildungen; 95 Mark.