



Wollen wir das wirklich essen? Michael Schmidt: Ohne Titel, # 164, aus dem Zyklus „Lebensmittel“ 2006–2010.

Foto: Michael Schmidt

Das Schillern modernen Schweinefleisches

Mehr Befremden als Anklage: Michael Schmidt zeigt im Leverkusener Museum Morsbroich seine neue Fotoserie „Lebensmittel“

Ungewöhnlich lange lässt Michael Schmidt die Themen in sich gären, die, wie er selbst sagen würde, auf ihn zukommen, bevor er sie in fotografischen Serien ausformuliert. Die atmosphärische Verdichtung, die den 1945 geborenen Berliner zu einem der heute einflussreichsten Essayisten in der Fotografie gemacht hat, wäre ohne die ausgedehnte Inkubationsphase seiner Bilder im Kopf wohl auch nicht möglich. Alfred Döblins Diktum einer „Soziologie ohne Text“, in den zwanziger Jahren auf August Sander gemünzt, kommt einem bei Schmidts jüngstem Band „Lebensmittel“ in den Sinn, nicht zuletzt deshalb, weil die 170 Aufnahmen tatsächlich ohne jeden Kommentar und Text ausgebreitet werden, um visuell ganz für sich selbst zu sprechen. Lediglich am Ende des großformatigen Fotobuchs dankt Schmidt den „Produzenten“, in deren Betrieben er auf insgesamt 26 Reisen fotografierte und denen er Anonymität zugesichert hat. Das könnte auf Enttüllung und Journalismus schließen lassen, doch nichts läge dem Realisten ferner als die Konkurrenz mit einer

Aktualität und einem Zeitmaß, die völlig andere sind als seine eigenen.

Sehr viel mehr als in der knappen Danksagung erfährt man auch in der Ausstellung „Lebensmittel“ im Leverkusener Museum Morsbroich nicht über die rund 120 gezeigten Fotografien, die von schweren Metallschienen eingefasst und zu Kontexten gruppiert und gereiht sind. Seit mehr als zwanzig Jahren beschäftigt Schmidt, wie er im Gespräch zu verstehen gibt, die sinkende Qualität der Lebensmittel, die auf seinem Teller landen. Erst 2006 aber begann er, sich überall in Europa in Zucht- und Schlachtbetrieben, Apfelwaschanlagen, Olivenplantagen, Großbäckereien, Fischfarmen umzutun, und jene an Verstörung grenzende Fremdheit der Welt, wie sie aus seinen früheren, unter anderem im New Yorker MoMA ausgestellten Projekten wie „Waffenruhe“, „EIN-HEIT“ und „Irgendwo“ vertraut ist, gibt auch in dem neuen Zyklus den Grundton an.

Wie nur wenige Fotografen verfügt Schmidt über eine außerordentliche Sensibilität für die Sprachkraft randständiger, unscheinbarer Dinge. Nun jedoch lag seine Herausforderung darin, sich von den mächtigen Eindrücken seiner Expeditionen nicht fortreiben zu lassen. So meidet er plakative und blutrünstige Bilder, wie sie etwa in Piero Steinles Horror- und-Ekel-Video „Fleisch“ von 2011 zuletzt in der Ausstellung „I love Aldi“ in Ludwigshafen zu sehen waren.

Man will es lieber nicht wissen

Was ist diese teigige Masse mit dem Gewimmel toter Insekten? Man will es lieber nicht wissen

Schmidt bevorzugt den Zusammenhang der Serie: Wo er Zungen im Plastikbottich neben Ciabatta-Brötchen in einem ähnlichen Behältnis zeigt, sehen die partout auch wie Zungen aus. Doch auch Einzelmotive wie ein totes Schwein auf dem Hof sind drastisch. Erstmals nutzt Schmidt, bekannt als Meister nuancenreicher Grisaille, nun Farbfotografie, um das Schillern rosigen gekochten Schinkens ganz auszukosten, es sind chemi-

sche Zusätze, die das Fleisch irisieren lassen. Und was ist diese teigige Masse mit dem Gewimmel toter Insekten? Manchmal möchte man es gar nicht genauer wissen. Zugleich verunsichert Schmidt den Blick mit Bildern, die doch eigentlich einer intakten Lebensmittelwelt entstammen könnten: sattgrüne Äpfel der Sorte Granny Smith, glänzende Avocados. Einige Schwarz-Weiß-Fotos von landwirtschaftlichen Maschinen oder von Tomatenstauden sind nachträglich in lähmendes Grün getaucht, und manchmal entzweit Schmidt einzelne Fotografien wie mit dem Fallbeil, um die rechte und die linke Hälfte zu vertauschen – so bei einer Kuh im Stall oder dem Kotelett in der Plastikbox. Diskret sind dem Zyklus hier und da Bildzitate untergemischt. Eine dralle Paprika spielt auf eine Foto-Ikone von Edward Weston an, der Blick in einen Styroporkasten mit Schinken korrespondiert mit einer der bekanntesten Aufnahmen von William Eggleston. Sogar die Malerei wird gestreift: Gebückte Figuren auf dem Feld führen zu Jean-François Millet und in das 19. Jahrhun-

dert. So spannt die Serie „Lebensmittel“ ein Netz an Verweisungen und verortet sich subtil in der Kunstgeschichte. Bild für Bild sucht Schmidt Äquivalente für seine Erfahrungen, Übersetzungen des Gesehenen, die mehr Befremden als Anklage geltend machen.

Man müsste sich schon sehr täuschen, wenn all diese ominösen, bisweilen regelrecht unheilswahrender Aufnahmen nicht von einem Vegetarier stammten, denkt man und schiebt den Bildern damit doch einen moralischen Imperativ unter. Doch weit gefehlt: Schmidt isst nach wie vor gern Fleisch. Vielleicht ist sein Zyklus überhaupt erst glaubhaft, weil der Autor sich von einem Appell zur Veränderung distanziert. Sich zum Moralisten aufzuschwingen, wäre Schmidt wohl auch zu billig. Wohl aber erscheint sein jüngstes Projekt als weiterer Essay über die Widersprüche, in die sich das moderne Leben verstrickt. GEORG IMDAHL

Lebensmittel. Bis 13. 5. im Museum Morsbroich, Leverkusen. Infos: www.museum-morsbroich.de. Katalog: Snoeck Verlag.

Ein Mundvoll Bananen

Der brasilianische Musiker Jorge Ben wird siebzig

Im Winter 1968 eilte ein Bote von Rio nach São Paulo zu den Sängern Caetano Veloso und Gilberto Gil. Den beiden Gurus der Tropicalismo-Bewegung wurde verkündet, ein Freund habe in Trance ihrer Kulturrevolution ein schlimmes Ende prophezeit. Als Reaktion organisierten sie eine wütende Show gegen die Militärdiktatur, packten die Bühne voll mit Gitarn und Zellen, stöpselten die E-Gitarren ein und drehten auf. In einem Käfig über dem Podium hockte der König des Afro-Samba, Jorge Ben.

Bei einer weiteren Show versammelten sich alle wie beim Letzten Abendmahl an einem Tisch, auf dem nur Bananen lagen, und sangen alle mit vollem Mund. Wenig später bekamen Gil und Caetano zwei Monate Gefängnis und verschwanden im Londoner Exil. Jorge Ben, eigentlich Jorge Duilio Lima Meneses und gebürtig aus

Seine Songs heißen „Ein Flugzeug hat mich informiert“ oder „Funk Astrid“

Rio de Janeiro, wurde von Caetano Veloso als „größter lebender Poet Brasiliens“ bejubelt, aber das empfanden alle als Witz: von 1963 an war Bruder Jorge mit seiner Debütsingle „Mas Que Nada“ eher der Partykönig der niederen Stände. Seine Songs sind ein irres Sammelsurium. Sie heißen „Ein Flugzeug hat mich informiert“, „Mann aus dem All“ oder „Funk Astrid“.

Anfangs war der Cool Jazz noch eine beliebte Zutat, später entdeckte Ben James Brown – und die Afro-Samba explodierte: dröhnendes Samba-Getrommel ersetzte Klavier und Jazz-Drums, man höre nur „Menina Mulher da Pele Preta“ (1974). Die Gesänge aus der Südkurve kreisen immer um Code-Wörter wie Alégria (Freude), Amor (Liebe), Simpatia (Sympathie), Beleza (Schönheit) und Partykönig der niederen Stände: Jorge Ben. Foto: PR



Foto: PR

sischen Revolution. Man muss erlebt haben, wie Jorge Ben mit seiner Truppe ganz in Weiß strahlend vor Freude auf die Bühne stürmt. Sein Meisterwerk ist das Medley aus „Taj Mahal/Filho Maravilha/País Tropical“, in dem er wie ein Guru in Trance die Schönheit der Tropen beschwört. Rod Stewart kupferte 1978 den Refrain für seinen Welthit „Da Ya Think I'm Sexy?“ bei „Taj Mahal“ ab. Es sollte Bens letzter großer musikalischer Erfolg bleiben. Finanziell einigte er sich freundschaftlich mit Stewart. Von 1988 an nannte er sich Jorge Ben Jor, weil er entdeckt hatte, dass Tantiemen aus seinen Songs an den Gitarristen George Benson in die USA abflossen. Seine immense Popularität setzte er immer wieder für humanitäre Zwecke ein. So sehr wie die Musik interessierte ihn nur noch das Schicksal des Fußballclubs Flamengo Rio de Janeiro. Am diesem Donnerstag wird Jorge Ben siebzig. KARL LIPPEGAUS

NACHRICHTEN

Der italienische Drehbuchautor, Schriftsteller und Lyriker **Tonino Guerra** ist am Mittwoch im Alter von 92 Jahren gestorben. Er arbeitete unter anderem mit **Federico Fellini**, **Michelangelo Antonioni**, **Andrej Tarkowski** und **Theo Angelopoulos** zusammen. Seine Drehbücher für „Casanova“ (1966), „Blow Up“ (1967), „Amarcord“ (1976) und „Die Nacht von San Lorenzo“ (1982) waren für den **Oscar** nominiert. Mit Antonioni zusammen prägte er, als gleichberechtigter Schöpfer, das post-neorealistiche, moderne und doch poetische „Kino der Entfremdung“.

Wie erst jetzt bekannt wurde, starb Sonntagmorgen der amerikanische Film- und Theaterregisseur **Ulu Grosbard** im Alter von 83 Jahren. Er war für seine extrem ernsthaften, genauen und kompromisslosen Broadway-Inszenierungen bekannt, nach Stücken von David Mamet oder Arthur Miller. Immer wieder arbeitet er dabei mit Robert Duvall zusammen, mit dem er auch den Film „True Confession“ (1981) drehte. Zu seinen Kinoarbeiten zählten außerdem „Straight Time“ (1978) mit **Dustin Hoffman** und „Falling in Love“ (1984) mit **Robert De Niro** und **Meryl Streep**.

Archäologen haben in Ludwigsburg einen reich verzierten **Ohrring mit Anhänger** und eine **Gewandspange aus der Keltenzeit** freigelegt. Die Stücke stammen aus dem Grab einer vor rund 2600 Jahren beigesetzten Frau am Fürstensitz Heuneburg nahe dem heutigen Herberlingen. Das Grab wurde Ende 2010 in der Donau-Niederung entdeckt und als etwa 80 Tonnen schwerer Block nach Ludwigsburg transportiert.

Die **Bregenzer Festspiele** starten mit einem **neuen Präsidenten**, einer Neuaufgabe der Erfolgsproduktion „André Chénier“ und zwei Uraufführungen in die nächste Saison. Der Technologie-Unternehmer **Hans-Peter Metzler** ist seit Dienstag neuer Präsident des populären Festivals am Bodensee und damit Nachfolger von Günter Rhomberg. SZ, dpa

Gittergestützt

Die Perfekteste: Vor einhundert Jahren wurde die US-Malerin Agnes Martin geboren

Der Frage, welches Ereignis eine Depression verursacht, liegt das gleiche Missverstehen zu Grunde, das auch versucht, in der Abstraktion die Majestät des Himmels oder die Weite des Meeres zu spiegeln. Neuerdings hat die Kunstgeschichte herausgefunden, dass es sogar Jackson Pollock nicht ganz gelungen war, freihändig zu malen; unter dem All Over seiner getropften Bilder spürte man Reste von Vorzeichnungen auf. Agnes Martin, die den Gleichaltrigen eines ihrer wenigen Vorbilder nennt, bedauerte zeitweilig, dass sie frühe figurative Bilder nicht vernichten konnte.

Die heute vor einhundert Jahren in Kanada geborene Agnes Martin war Mitte der dreißiger Jahre während ihres Studiums an der New Yorker Columbia University in die Gesellschaft von Ellsworth Kelly, Robert Indiana und James Rosenquist geraten. Knapp zehn Jahre, nachdem sie im Jahr 1958 erstmals bei der Ga-

Zweimal auf der Documenta und einmal auf der Biennale ist Agnes Martin gefeiert worden

leristin Betty Parsons ausgestellt hatte, verließ Agnes Martin die New Yorker Szene jedoch für immer, kaufte eine Pick-Up und fuhr Richtung Südwesten, um sich eigenhändig ein Haus im Stil der Adobe zu bauen, der schon Josef Albers zu Abstraktionen angeregt hatte. Ein Poster von Georgia O'Keeffe war die einzige Dekoration, das Malen gab sie auf.

Doch 1974 entdeckte Agnes Martin das Grid, das Gitter, das ihre Kunst die folgenden dreißig Jahre lang stützen sollte: Sie malt Raster und Streifen. Die Siebdrucke „On a Clear Day“ markieren den Anfang eines Lebens, das, vom Sonnenaufgang bis zur Dämmerung perfekt geregelt, der Malerei drei Stunden am Vormittag vorbehält, von 8.30 bis 11.30 Uhr – bis ans Lebensende. Die meisten Lein-



Zwischen den Streifen blieb für die Welt kein Platz: Das Bild mit dem Titel „Blech“ malte Agnes Martin als Neunzigjährige im Jahr 2002. Abb: BPK/VG Bildkunst Bonn, 2012

wände schnitt Agnes Martin quadratisch zu, zunächst mit einer Kantenlänge von sechs Fuß, und als ihre Kräfte nachließen nur noch fünf Fuß breit; sie wollte ihre Gemälde selbst umfassen können. Ihre Palette ist hell, reicht von Bleistiftgrau und sehr dünn vermaltem Acryl in Rosa, Blau und Grau bis zu Weiß.

Auch wenn Agnes Martin in den Jahren 1972 und 1977 auf der Documenta in Kassel vertreten war und 1997 als über Achtzigjährige auf der Biennale von Venedig mit dem Goldenen Löwen ausgezeichnet wurde, nimmt ihr Werk noch immer nicht den ihm gebührenden Rang ein. Die Kunstgeschichte rechnet derzeit mit der klobigen Malerei der New York School ab und übersieht die Außenseiterin und ihr Werk, das zum Qualitätsvoll-

sten, Perfektesten gehört, was das zwanzigste Jahrhundert an Malerei besitzt.

Zwar sammeln die bedeutendsten Museen der westlichen Welt Agnes Martin, seit Jahren gab es aber keine Retrospektive. Auf der Documenta 12 hing vor fünf Jahren eine Leinwand schlecht beleuchtet in einer Ecke. Dabei könnte die Begegnung mit dieser gleichermaßen autistischen wie pulsierenden Kunst der jüngeren Generation weiterhelfen, die unter dem nostalgischen Etikett „Formalismus“ Farbe und Form ratlos auf der Leinwand herumschiebt. Agnes Martin selbst sagte, sie sei, nach langer Übung in Meditation, irgendwann fähig gewesen, das Denken abzustellen, und habe danach der Welt auf ihren Bildern keinen Platz mehr gelassen. CATRIN LORCH

Es klappert

Bobby McFerrin dirigiert in München am Orchester vorbei

Wir neigen dazu, Geschichte als etwas zur Gegenwart hin Abgeschlossenes zu verstehen. Deshalb hegt der Klassikbetrieb mit seinem fünfhundert Jahre umfassenden Repertoire gegen sich selbst immer den Verdacht, etwas Starres und Totes zu sein und sich frisches Blut von außen zuführen zu müssen. Jazzern und den Leuten vom Pop ist das nämlich egal, die nehmen Einflüsse aus der Klassik entweder auf oder eben nicht.

Wie Bobby McFerrin, den man als Vokalartisten eine Legende nennen darf, der aber mit Chick Corea auch Mozart-Klavierkonzerte auf Platte vorgelegt hat. Seit Jahren tritt er nebenher als klassischer Dirigent auf, in München war er jetzt erneut mit dem Münchner Rundfunkorchester zu erleben. McFerrin tritt zurückhaltend aufs Podium, dirigiert auswendig mit Stab und den aufbrandenden Beifall zwischen den Sätzen unterbindet er strikt. Auf dem Programm stehen unter anderem Tschairowskys Streicherserenade op. 48 und Maurice Ravel „Le Tombeau de Couperin“, Stücke also, bei denen schon die Komponisten ihrerseits auf ältere Vorbilder, etwa auf Tänze des 18. Jahrhunderts, zurückgriffen, um den Unterhaltungswert zu steigern.

Es ist daher keine Gralshüterei, sondern bedeutet nur, McFerrin aus Perspektive der Klassik so ernst zu nehmen wie er sich selbst, wenn man feststellt, dass er an diesem Abend elementare handwerkliche Fähigkeiten weitgehend vernachlässigt. McFerrin schlägt meistens mit beiden Händen dem Klang hinterher, gibt keine rechtzeitigen Auftakte und dirigiert immerzu auf die Führungstimme hin. Das hört man auch: Mittelstimmen und Kontrapunkte klappern nach, es kommt keine Großstruktur, kein momentübergreifender Bogen zustande, die Höhepunkte platzen ungesteuert heraus. Am besten funktioniert noch die A-Dur-Symphonie KV 201 von Mozart, denn da vermittelt McFerrin einem wirklich wunderbar warm und zart spielenden Rund-

funkorchester über die schlichte eigene Körperlichkeit viel von der Leichtigkeit und Transparenz, die einen Teil seines eigenen, wohl nicht nur in den ersten Philharmonie-Reihen bestechenden Charismas ausmachen.

Selbstverständlich ist es neben dem kommerziellen ein sozusagen pädagogischer Erfolg, dass offenkundig viele Menschen, darunter auch viele junge, an diesem Abend in eine ausverkaufte Münchner Philharmonie kommen, die die klassischen Konzerte am selben Ort wahrscheinlich sonst eher nicht besuchen. Doch in sehr vielen davon könnten sie paradoxerweise viel deutlicher erleben, was McFerrin anstrebt: Lebendigkeit und Unmittelbarkeit. Das berichtigte Handwerk nämlich ist es, das dafür sorgt, dass der Hörer mit beiden Ohren mitten im 18. Jahrhundert landet und die Zeit buchstäblich aufgehoben ist. Hier aber bleiben Ravel's Tänze eine bloße Darbietung und Mozarts schwebendes Andante verebbt, denn es fehlt die saftige Rhetorik aus Rede und Gegenrede, für deren Wiederbelebung die historische Aufführungspraxis den Archivstaub jahrelang regelrecht gefressen hat.

Der Kontrast könnte kaum spannender sein, wenn McFerrin in den langen Abend doch noch zwanzig Minuten seiner eigentlichen Kunst einlegt. Denn Improvisation ist das unvermittelte Jetzt. Wenn „The Voice“ aufs Brustbein klopft, entsteht die Präsenz des Leibes; und wenn er zwischen Kopf- und Bruststimme hin und her wirbelt, schieben sich die Pattern so soghaft vorwärts, dass Orchester wie Publikum auf die knappste Aufforderung hin einsteigen. Bei Bachs berühmtem Air aus der D-Dur-Orchestersuite gelingt McFerrin mit seiner einzigen Stimme sogar, was ihm mit einem ganzen Orchester nicht gelang: Melodie und Basslinie gleichzeitig vorzuzeigen. Dass das Abendpublikum den Unterschied zur „Klassik“ bemerkt, zeigt der Applaus. MICHAEL STALLKNECHT

Hubner

SZ20120322S1542481