

Arnold Tribus

ET IN ARCADIA EGO

„Die Fotografie muß still sein (es gibt keine dröhnenden Photos, ich mag sie nicht): das ist keine Frage der „Diskretion“, sondern der Musik. Die absolute Subjektivität erreicht man nur in einem Zustand der Stille (die Augen schließen bedeutet, das Bild in der Stille zum Sprechen zu bringen). Das Photo rührt mich an, wenn ich es aus seinem üblichen Blabla entferne: „Technik“, „Realität“, „Reportage“, „Kunst“ usw.: nichts sagen, die Augen schließen, das Detail von allein ins affektive Bewußtsein aufsteigen lassen.“

So sieht Roland Barthes die Fotografie, und in der Tat ist sie vieldeutig, jene bildnerische Technik, die schillernd, allen einfachen Definitionen ent schlüpfend, einmal Kunst, einmal Zeugnis, einmal Botschaft, einmal Industrieprodukt, manchmal alles zugleich oder nichts von alledem ist. Nur soviel wissen wir ganz sicher über sie, daß seit ihrem Auftreten die sozusagen operational wünschbare Linie zwischen Kunst und Leben für immer heillos verwischt worden ist.

Der Wunsch, aller irdischen Gefährdung und Bedürftigkeit zu entgehen, hat zu allen Zeiten die Sehnsucht nach einem endlos schönen Dasein, die Sehnsucht nach dem Paradies gefördert. Im Altertum siedelte man das Paradies in Arkadien an. Dort führten die Menschen des „goldenen Zeitalters“ ein Leben voller Harmonie und Glück. Das antike Arkadien wurde seit der Renaissance in unzähligen Bildern geschildert. Bei Lukas Cranach sieht man seine Bewohner in unschuldiger Nacktheit tanzen, die Haut von ewigem Sonnenschein umspielt.

Wer weiß, wieso mir beim Betrachten der Streifzüge von Marilù Eustachio durch Südtiroler Friedhöfe sofort das „Et in arcadia ego“ eingefallen ist, das der italienische Maler Giovanni Francesco Guercino unter einen am Boden liegenden Totenschädel geschrieben hat, den zwei junge Hirten ergriffen betrachten. Die lateinische Inschrift will besagen, daß der Tod auch um Arkadien keinen Bogen macht. Sie gemahnt die

ARUNDA
SÜDTIROLER KULTURZEITSCHRIFT
RÜCK EIN AUS BLICKE

beiden Hirtenknaben an die eigene Vergänglichkeit. Insofern handelt es sich um das vertraute „memento mori“. Einige Jahrzehnte später findet sich dieselbe Inschrift auf zwei Gemälden des französischen Malers Poussin. Auf dem ersten Bild, das um 1630 entstanden sein dürfte, sind die Hirten und eine Schäferin unerwartet auf ein Grab gestoßen: sichtlich aufgewühlt und bestürzt studieren sie die Inschrift des steinernen Sarkophags. Fast die gleiche Szene zeigt das Bild, das Poussin etwa fünfzehn Jahre später malte. Die Hirten und ihre Begleiterin wirken hier aber keineswegs aufgewühlt und bestürzt, sondern elegisch und kontemplativ. Die Szene ist von einer heiteren Ruhe. Aus dem Sarkophag ist ein Grabmal geworden, und der Totenkopf ist gänzlich verschwunden. Das memento mori hat sich in eine sanfte Elegie verwandelt.

Marilù Eustachio ist eigentlich Malerin. Und ihre Fotos sind Fotos einer Malerin. Während einige Künstler der Fotografie zunächst vollkommen ablehnend gegenüberstanden, benutzten andere sehr bald die fotografische Aufnahme von Mensch und Umwelt als Vorlage für ihre Malerei. Vor allem die Maler des Impressionismus, Manet, Renoir, Pissarro, machten sich die Möglichkeiten der Fotografie für die Landschafts- und Portraitmalerei dienstbar, um die wechselnden Zustände des atmosphärischen Lichtes genau studieren zu können. Die Dadaisten und Surrealisten gewannen den fotografischen Techniken ganz neue Gestaltungsmöglichkeiten ab. Kurz, die Fotografie wurde zu einem medialen Bestandteil des künstlerischen Ausdrucks. David Hockney, einer der exzellentesten Zeichner seiner Generation, begann in losem Kontakt zur englischen und amerikanischen Popszene sein grafisches Werk. Ergänzend fotografierte er viele seiner Modelle, aber auch Interieurs und Stillleben, die in seinen schwarzweißen und farbigen Zeichnungen und Ölbildern als Gestaltungselemente eine Rolle spielen. 1976 veröffentlichte er seine Serie von Farbfotografien „20 photographic pictures“, ein Titel, der auch für die Fotos von Marilù Eustachio gelten könnte.

Bei selbst fotografierenden Malern bemängelt der Fachmann gerne die unzureichende Technik des Amateurs: verwackelte Unschärfen, Bewegung, Unbeholfenheit im Ausschnitt, Hintergrundwahl und Distanz, mißlungene Bewältigung von Gegenlicht und Präzision. Aber gerade diese Mängel, die man auch Größen wie Bonnard und Munch nachsagt, gehören zur Eigenheit vieler Aufnahmen von Künstlern, die als Fotografen mehr oder weniger Autodidakten waren. Sie erstrebten keine technische Perfektion wie die Berufsfotografen und „Akademie-Fabrikanten“, sondern die Fixierung eines spontanen Einfalls, einer einmaligen Situation, eines entstehenden Bildgedankens, einer „optischen Vision“. Es sind Bilder aus dem optischen Empfinden des Malers, die zu Gemälden anregen. Bonnard pflegte oft nur kleine flüchtige Kompositionsskizzen zur Grundlage seiner Ölgemälde zu nehmen, die ihre eigene Spontaneität bezeugen. So könnte er auch mit Hilfe der Fotografie und aus der Erfahrung und Vorstellung die Varianten im Gemälde direkt konkretisiert haben. Wir lesen viel mehr aus diesen „unbeholfenen“ Schnappschüssen als in tausend anderen langeweiligen, modisch gesehenen, raffiniert arrangierten Fotos von Berufsfotografen (sie mögen verzeihen!).

Der Streit um die Anerkennung der Fotografie als künstlerisches Ausdrucksmittel setzt gleich mit der Erfindung der Fotografie ein. Bereits 1853 sah sich der Präsident der englischen Photographic Society, William Newton genötigt, die beiden Seiten des neuen Mediums abzugrenzen. Nur solange, wie man sich für die mechanischen, chemischen und optischen Eigenschaften der Fotografie interessiere, sei es erlaubt, sie zu den angewandten Wissenschaften zu rechnen, führte Newton aus. Wenn aber ihre Bildresultate zur Diskussion stünden, ginge es nicht mehr an, deren Qualitäten nach Maßstäben der technischen Perfektion zu beurteilen. Es müsse hier vielmehr nach jenen Prinzipien geurteilt werden, die auch für die Werke der bildenden Kunst galten.

Die Bilder von Marilù Eustachio zeichnen eine gewisse Naturwahrheit aus, wohl im Bewußtsein, daß die Fotografie nur dann ihren Kunstanspruch erheben kann, wenn sie eigenstän-

dige Bildleistung vorzuweisen hat, Bildresultate, mit anderen Worten, um die sich der Maler vergeblich bemühen würde. Mit dem mal mehr, mal minder dichten „atmosphärischen“ Schleiern, in die sie ihre Landschaften hüllt, verfolgt Eustachio also keine simple Abgrenzung vom Kitsch und der Postkarte, sondern die Beseelung des Sujets, eine poetische Verklärung. Es sind Lebensräume, nicht in mythologische Ferne versetzt, wohl aber dem zeitgenössischen Alltagsgetriebe entrückt, es sind Landschaften mit arkadischen oder bukolischen Anmutungen oder zeitlos wirkende Interieurs. Es gelingt ihr immer Momente zu fixieren, wo das Zufällige der Studie sich zur ausbalancierten Komposition verdichtet. Romantisch, symbolisch, lyrisch, malerisch.

Übermalungen bestimmen die Malweise von Marilù Eustachio. Sie charakterisieren ihr grundsätzliches Verständnis von Malerei als einen Prozeß gleichzeitigen Überdeckens und Bloßlegens, wobei sie zunächst in Kauf nimmt, daß sich das Bild dabei völlig verändert. Wohl bleiben dann Erinnerungen im Kopf, aber konkrete Zeichen verschwinden wieder unter neuen, andere Zeichen erzeugenden Farbschichten. Sie begreift dieses Prozedere nicht als Unentschiedenheit, gar als permanente Korrektur, sondern als Herausarbeiten eines schon angelegten Problems, als einen Vorgang der Klärung nicht der Verdrängung oder gar des nachträglichen Verschweigens. Ähnlich geht sie mit der Fotografie vor.

Die Fotografie ist für Marilù Eustachio kein Nebenprodukt mehr oder Hilfsmittel, sondern eigenes Arbeitsfeld. Dabei zeigt die Künstlerin in der Konzentration auf bestimmte Effekte ihre eigene Handschrift. Ihre sehr subjektive Optik der Realitätsbegrenzung nähert sie den Impressionisten, die die Natur aus der subjektiven Impression begriffen. Sie löst die Dinge von den Eigenschaften des Gewichtes, der Dichte und der Festigkeit und transformiert die reine Lichtenergie in eine bewegte Farbenfülle. Gegenstände der Natur werden nicht in ihrer Körperlichkeit, sondern in der farbigen Auflösung gezeigt, die Sonne, Licht und Luft hervorrufen. Das Erfassen der atmosphärischen Stimmung und die Wiedergabe des subjektivi-

ven Eindrucks bestimmen die stilistischen Wesenszüge ihrer Fotografie. Dem im Stil und Inhalt eigenwilligeren Oeuvre fehlt die kritische Distanz und die scharfe taxierende Berechnung, die bei anderen Fotografen oft so deutlich zu spüren ist. Sie erkennt den Unterschied zwischen Kultur und Natur, zwischen kreativem Einfallsreichtum und Persönlichkeit.

Ein Fotograf sollte in seinen Bildern nur eine einzige Sache ausdrücken: sein ganzes Selbst.

Die Bilder von Marilù Eustachio sind der Ausdruck dessen, was die Wechselbeziehung ihres Lebens zu dem Leben um sie herum ausmacht, sie sind das Ergebnis dieser Auseinandersetzung mit ihrer Umwelt.

„Meine ersten sensoruell-kognitiven Erfahrungen sind für mich an Südtirol gebunden: harmonisches Plätschern von Bächlein und das ungestüme Rauschen der Wildbäche, Winde in Bäumen, Regen auf den Schindeldächern, Düngergeruch in den Gärten, Geruch eben gemähten Grases, des Harzes und des Holzes. Die leuchtende Farbe der Wiesen, die düstere des Waldes, die funkelnde des Schnees, die veilchenblaue der Felsen, die durchsichtige des Wassers. Der immer süße Geschmack der Milch, der herbe des Roggens, der neutrale der Gerste, all diese primären Empfindungen sind die Empfindung: keine andere meiner folgenden Erfahrungen hat in mir mit soviel Kraft Erinnerungen und Empfindungen wachgerufen. Dieses Empfindungsuniversum, das bis gestern in meinem Gedächtnis eingenistet und erster Bezugspunkt meiner Vorstellung war, ist zunehmend mehr in meiner Welt gegenwärtig und verträgt sich auf meine Arbeit“. (Marilù Eustachio)

Mit einer wehmütigen Selbstverständlichkeit hat die Künstlerin ihr Buch der Erinnerungen weitergeschrieben und dabei nicht soziologische Protokolle über Friedhöfe angefertigt oder aber anthropologische Studien versucht, noch wollte sie kulturästhetische Verschiedenartigkeiten festhalten.

„Auch wenn man sich bemüht in der Photographie etwas Lebendiges zu sehen (und diese Verbissenheit, mit der man ‚Lebensnähe‘ herzustellen versucht, kann nur die mytische Verleugnung eines Unbehagens gegenüber dem Tod sein), so

ist die Photographie doch eine Art irrümlichen Theaters, eine Art von ‚Lebendem Bild‘: die bildliche Darstellung des reglosen, geschminkten Gesichtes, in der wir die Toten sehen“. Roland Barthes kann uns weiterhelfen, uns auch den Inhalten von Marilù Eustachios Fotoarbeiten zu nähern. Heute, da wir den Tod aus dem Alltagsleben verbannt haben, fehlt uns die Vertrautheit, die man in vergangenen Jahrhunderten hatte. „Der Tod“, schreibt Pascal, „ist, wenn man nicht an ihn denkt, leichter zu ertragen, als der Gedanke an den Tod, wenn man gar nicht in Gefahr ist“. Es gibt zwei Arten nicht an den Tod zu denken: die unsere, die unserer technizistischen Zivilisation, die den Tod verbannt und mit dem Verbot belegt, und die der traditionellen Gesellschaften, die nicht Verweigerung ist, weil er ganz nahe und vertrauter Bestandteil des Alltagslebens ist. Kein radikaler Umschlag also, sondern ein Übergang, „Stätte der schlummernden Nacht und des Schlafes“ (Vergil). Auch unsere Toten „ruhen in Frieden“, „Gott der Herr möge Eure Seelen zu sich nehmen und im Paradies auf heilige Blumenbetten“ (Turpin).

Erst durch das Christentum dringen Friedhöfe in die Städte vor. Kirchen dienten als Grabstätten und wurden später mit dem Friedhof verbunden, nicht nur als Begräbnisstätte, sondern heilige oder geweihte, den Gebeten für die Seelen der hier ruhenden Verstorbenen vorbehaltene Orte. Im Mittelalter war der Friedhof die geräuschvollste, belebteste, turbulenteste und geschäftigste Gegend des ländlichen und städtischen Gemeinwesens. Auch bei uns war es in Berggemeinden üblich, daß am Sonntag nach der Messe der Gemeindediener auf dem Friedhof der versammelten Gemeinde allfällige Mitteilungen kundtat. In Paris soll bis ins 18. Jahrhundert das armselige Pack herumgelungert sein und Krankheiten, Unflat und Seuchen hervorgebracht haben, ja man soll sich sogar allen möglichen Ausschweifungen hingegeben haben. Er war öffentlicher Platz par excellence.

Mit oder ohne Inschrift, mit oder ohne Bildnis - die Gräber reagieren auf das Bedürfnis, das Andenken zu bewahren. Der Friedhof ähnelt dem irdischen Paradies, ein idyllisches Arkadi-

en, das es nur im Traume gibt, er wird zur Märchenwelt, zum Zauberwald, die Figuren ziehen uns in einen mytischen Raum. Wir wännen uns in einem heiligen Bezirk, der aus der Welt herausgehoben wird. Friedhöfe waren schon immer Orte, die man ohne zwingenden Grund und ohne traurigen Anlaß betreten kann. Sie laden zum Spaziergehen und Schauen ein. 1804 wurde in Paris ein Dekret erlassen, das Gemeinschaftsgräber und Übereinanderschichtung der Leichen verbot. Man machte Einzelgrabstätten für jeden zur Regel, unabhängig von Stand und Vermögen des Verstorbenen. Bestandteil desselben Dekrets war auch eine Begrenzung des Schmuckes. Zum Schutz der Armen vor untragbaren finanziellen Belastungen durch Nachahmungszwänge sollten kostspielige Monumente und Beerdigungspomp verboten werden.

Die Formensprache der dargestellten Figuren ist verschiedenen Epochen entlehnt. Auch ihre Requisiten haben sie von überall hergeholt und aus allen Zeiten mitgebracht. Die Requisiten bilden das konventionellste Element. Sie sind eindeutiger Bestimmung zugänglich. Die Rose ist Sinnbild der Vergänglichkeit und des immer neuen Kreislaufs von Werden und Vergehen, auch Symbol der Liebe, die Mohnkapseln sind Sinnbild des Schlafes, die Lilien Sinnbild der Trauer, Totenschädel und das Buch des Lebens, Motive aus dem Kontext des memento mori. Die Verwitterung des Steins und Spuren von Moos und Flechten verleihen manchen Skulpturen einen malerischen Reiz, dem Effekt ähnlich, den Maler zu erreichen suchten, wenn sie genüßlich in den Farben schwelgten.

Wir begegnen hier keinem übersteigerten Dolorismus, es wird keine exaltierte Trauer zur Schau gestellt.

Das Auftreten des Flachgrabes war ein bedeutendes kulturelles Ereignis; es bezeugt eine neue Einstellung der gelasseneren Hinnahme und des freundlicheren Beisammenlebens mit den unterirdischen Gästen, die aufgehört haben Angst einzuflößen. Identifikation und Mahnung: pulvis es! Es verkörperte auch eine Aufforderung zur Demut.

Kreuze sind eigentlich topografische Bezugspunkte, alle Kreuze werden beherrscht von einem öffentlichen, großen Kreuz.

Einfache Holzkreuze unter kleinen Dächern. Seit dem 19. Jahrhundert sind aufwendige Monumente verschwunden und haben ihren Platz der einfachen Form des Kreuzes abgetreten: dem Soldaten- und Armenkreuz. Bis heute ist es Zeichen des Todes geblieben; ein Kreuz nach dem Namen bedeutet, daß die betreffende Person verschieden ist. Es ist Zeichen der Hoffnung, schützendes Symbol. Es beschwört nicht die jenseitige Welt, sondern etwas anderes, Geheimnisvolles, Tiefes, Unausprechliches. Man hält daran fest, ohne zu wissen warum, aber man tut es.

Der Friedhof konzentriert alle fromme Andacht auf die Toten. Der Friedhof - ein Ort der Ruhe und der besänftigenden Stille. Er hat Teil am Frieden des Abends, wenn der Mensch von den Feldern heimkehrt und die Natur sich zum Schlummern legt. Der Friedhof als philosophische Anstalt, die lehrt, daß der Tod nicht nur einfach Zerstörung ist, sondern, daß er zu einem anderen Ziel beiträgt: der Kreislauf von Schöpfung und Zerstörung ist ewig.

Friedhof und Kirche zu trennen heißt, mit einer der schönsten und heilsamsten Harmonien zu brechen, die die Religion geschaffen hat. Leider haben manche Dörfer die Städte nachgeahmt und ihren Friedhof (auch wenn es nicht notwendig war) aus dem Wohnbezirk hinausverlegt.

Es gibt bei uns noch die Sprache des Todes; man spricht sie ohne Verlegenheit, ohne Heimlichtuerei. Das Schweigen hat noch nicht, wie in der Stadt, dieses letzte Stadium des Lebenszyklus verschüttet. Auf dem Dorfe bleibt der Tod vertraut und immer gegenwärtig: Naive und unbeschwerte Vertrautheit zwischen Leben und Tod, ohne Pathos und ohne improvisierte Gesten. Die Gesellschaft hat den Tod ausgebürgert, ausgenommen den Tod großer Persönlichkeiten. Nichts zeigt in unseren Städten mehr an, daß etwas passiert ist, höchstens ein Leichenwagen fällt im Straßenverkehr manchmal auf. Die Gesellschaft legt keine Pause mehr ein. Das Verschwinden eines Einzelnen unterbricht nicht mehr ihren kontinuierlichen Gang. Das Leben der Großstadt wirkt so, als ob niemand mehr stürbe.

Das hat Marilù Eustachio eingefangen und festgehalten:
Oasen der Ruhe, der Stille, des Schweigens, Museen des
Imaginären, der Geschichte, Orte der Melancholie, Orte an
denen man zu sich selbst kommt, wo es duftet. Sie mag
Friedhöfe. Dort gibt es immer was zu sehen, zu entdecken,
Inschriften zum Beispiel, die einen seltenen Reiz haben, heute
wo Phantasielosigkeit, Sterilität und Eintönigkeit kaum zu
übertreffen sind.

„Letzten Endes ist die Fotografie nicht dann subversiv, wenn
sie erschreckt, aufreizt oder gar stigmatisiert, sondern wenn sie
nachdenklich macht“. (Roland Barthes)

Die nostalgischen Dokumente dieser Künstlerin erinnern uns
daran, daß Liebe niemals endet, daß Liebe ewig währt, stärker
als der Tod ist, ihn überwindet. Vielleicht hat es den Verlust
erträglicher gemacht, glauben zu können, daß man sich einst
wiederfinden wird, wieder lieben wird: Denn alle Lust will
Ewigkeit.