

Pauline Gurnier Jardin

Fat to Ashes



FAT TO ASHES
WEBPAGE

<http://paulinecurnierjardin.com/fat-to-ashes-2021/>

Password: Fat2021

Pressemappe enthält Texte
von Jacqui Davies, Giovanna Zapperi and Ana Teixeira Pinto

Pauline Guerin Jardin

Fat to Ashes

**PREIS DER
NATIONALGALERIE**

PREISTRÄGERIN

13. April – 19. September 2021
Hamburger Bahnhof –
Museum für Gegenwart – Berlin



Nationalgalerie
Staatliche Museen zu Berlin

Hamburger Bahnhof – Museum für Gegenwart – Berlin
Staatliche Museen zu Berlin
Invalidenstr. 50–51, 10557 Berlin

www.smb.museum/hbf
www.facebook.com/hamburgerbahnhof
www.preisdernationalgalerie.de



Pauline Gurnier Jardin

Fat to Ashes

13 April – 19 September 2021

**PREIS DER
NATIONALGALERIE
PREISTRÄGERIN**

VISITOR ENTRANCE

Invalidenstraße 50-51
10557 Berlin

wheelchair accessible

S+U-Bahn, Tram und Bus: Hauptbahnhof

OPENING TIMES

Sun 11:00 - 18:00

Mon closed

Tue 10:00 - 18:00

Wed 10:00 - 18:00

Thu 10:00 - 18:00

Fri 10:00 - 18:00

Sat 11:00 - 18:00

Hamburger Bahnhof –
Museum für Gegenwart – Berlin
Staatliche Museen zu Berlin
Invalidenstr. 50–51, 10557 Berlin

www.smb.museum/hbf

www.facebook.com/hamburgerbahnhof

www.preisdernationalgalerie.de



Staatliche Museen zu Berlin
Preußischer Kulturbesitz

Fat to Ashes

Pauline Curnier Jardin

Berlin, 31. März 2021

Hamburger Bahnhof – Museum für Gegenwart – Berlin
PREIS DER NATIONALGALERIE

Pauline Curnier Jardin. Fat to Ashes
ab Wiedereröffnung – 19. September 2021

TEXT VON JACQUI DAVIES

Pauline Curnier Jardin. Fat to Ashes

Die Arena verkörpert Vorstellungen von europäischer Zivilisation und Erzungenschaft. Sie steht für sportliche Höchstleistung, für Unterhaltung und Festlichkeit, Anbetung und Weihe, Gemeinschaft und Demokratie. Sie ist auch ein Ort des brutalen Kampfes, des Abschlachtens und Zerfleischens, der Gewaltherrschaft und Bestrafung. Denken wir an antike Gladiatoren und Sklaven, die in Arenen bis zum Tode kämpften, an öffentliche Hinrichtungen, an Dissektionen in anatomischen Theatern. Auch kriegslüsterne faschistische Paraden oder die bis heute praktizierten Stierkämpfe finden in Arenen statt.

Für ihre Ausstellung hat Pauline Curnier Jardin in der luftigen Halle des Hamburger Bahnhofs ihre eigene Arena errichtet. Dieser Ort, der teils als Torte, teils als Bühne oder Filmset erscheint, wird zur Kulisse einer filmischen Aufführung. Die raumgreifende Installation, in deren Inneren die filmische Arbeit „Fat to Ashes“ zu sehen ist, zeigt Rituale der Hingebung und Anbetung, der Wallfahrt und des Gemetzels.

„Fat to Ashes“ beginnt mit einer Prozession für die heilige Agatha. Es ist ein entrückter Moment der Anrufung, mit dem die sizilianische Stadt Catania alljährlich vom 3. bis 5. Februar ihre Schutzheilige ehrt. Der Legende nach ließ der römische Präfekt Quintianus Agatha foltern und ihr die Brüste abschneiden, weil sie sich ihm verweigerte. Sie gilt daher als Beschützerin von Vergewaltigungsopferten, Brustkrebspatientinnen, Milchammen und Glockengießern, sowie als Beschützerin vor dem Feuer. Während wir uns in der Atmosphäre einer sich aufheizenden Menschenmenge verlieren, schneidet der Film von Agatha zum Kölner Karneval, zu einer anderen Woche des Exzesses, die von Weiberfastnacht oder „Fettdonnerstag“ („Giovedì grasso“) bis Aschermittwoch reicht, bis zum Beginn von Fastenzeit und Selbsteinkehr im christlichen Kalender. Schnitt zurück zu Agatha, dann in ein italienisches Bergdorf zur rituellen Schlachtung eines gemästeten Schweines, ein Ereignis, wie es sich in vielen europäischen Dörfern abspielen könnte: Man tötet das Schwein im Freien, an einem dunklen, feuchtkalten Morgen (zwischen dem 26. Dezember und 15. Januar). Landwirtschaft wird zu Kultur, lebendiges Fleisch zu verzehrbarem. Und wieder zurück zu Agatha, und wieder cut, cut, cut, stets kehren wir zur Feier und Wiederaufführung des zerfleischten Körpers der Agatha zurück.

Fleischer und Fleischlichkeit, Kerzen und Kuchen, alkoholisierte und spirituelle Ausgelassenheit, trancehaftes Ritual und Re-enactment legen tiefe Schichten europäischer Identität und Gemeinschaftsbildung frei: bäuerli-

GENERALDIREKTION
PRESSE – KOMMUNIKATION – SPONSORING

Stauffenbergstraße 41
10785 Berlin

MECHTILD KRONENBERG
REFERATSLEITUNG

FIONA GEUSS
PRESSEREFERENTIN NATIONALGALERIE

Telefon: +49 30 3978 34 17
Mobil: +49 151 527 51 565

presse@smb.spk-berlin.de
www.smb.museum/presse

gefördert durch





Staatliche Museen zu Berlin
Preußischer Kulturbesitz

Fat to Ashes

Pauline Gurnier Jardin

che Traditionen, katholischer Ritus und heidnisch-profane Inbrunst, Altes und Modernes, Schönes und Gewalttätiges.

Neben Gurnier Jardins improvisierter Arena betreten wir vertrautes Gelände. Die eisernen Kolonnaden des Hamburger Bahnhof, die sich wie ein Seitenschiff an die große Halle legen, sind zur Straße geworden. Die grauen, schmalen Lautsprecher an den Pfeilern ähneln einer Straßenbeleuchtung. Aus ihnen dringt ein weiteres Element cineastischer Produktion, eine atmosphärisch-dichte, narrative Klanglandschaft. Der Sound der Straße, der Nacht, der einsam Vorbeigehenden. Hier treffen wir auf die „Feel Good“ Skulpturen, auf Arrangements bescheidener und doch symbolträchtiger Materialien — Kerzen, Zwirn, Zeichnungen, Wachs, Schaum — zusammengefügt in improvisatorischer Sicherheit wie die Arena selbst. Wir sehen eine Ikonografie selbstgemachter Plakate, von Flyern und Anzeigen. Eine Ästhetik des Gedenkens und des Altars, die von informellen Beschäftigungsverhältnissen erzählt, von vermissten oder verunglückten Menschen, von Straßengewalt und käuflichem Sex. Diese Werke versprechen Geborgenheit, Befriedigung, feierliches Andenken. Sie entstammen dem „ältesten Gewerbe“ Europas, sie kommen aus einer ausgegrenzten Community, die stets präsent ist in den Rand- und Schattenzonen von Fest und Spektakel, in Hinterzimmern und schummrigen Gassen.

Die Ausstellung ist ein Werkensemble zur Feier Sant'Agathas in einem Jahr, in dem ihre Devoti sich in Catania nicht haben zusammenfinden können, um gemeinsam zu singen, zu schreien oder zu beten, um an Agathas Narben zu erinnern und ihren Schutz vor Gewalt (auch vor der zerstörerischen Kraft des Ätna) anzurufen. Wir sollten nicht unerwähnt lassen, dass der Ätna dieses Jahr mehrmals ausgebrochen ist. 13 Mal in den drei Wochen seit dem Festdatum, 13 Eruptionen und eine zehn Kilometer hohe Aschewolke. Die seismischen Stöße haben an den Seitenhängen des Vulkans ältere Schichten freigelegt. Narben aus 500.000 Jahren Gewalt, wie die Narben auf Agathas versehrten Brüsten und geschädigtem Körper.

„Fat to Ashes“ ist auch eine Mahnwache. Nicht für eine einzelne Person oder einen einzelnen Begriff, sondern eher – wie die riesigen Wachslichter des Catanesischen Festes – eine aus kleinen Teilen zusammengefügte große Kerze. Agatha, Jungfrau, Märtyrerin, Heilige, und die männliche Gewalt, die sie mit anderen Frauen, Geschädigten und Opfern von damals bis heute, in ländlichen und urbanen, christlichen und heidnischen, alten und modernen Zusammenhängen verbindet.

Nach mehr als einem Jahr in Angst und Isolation katapultiert uns „Fat to Ashes“ zurück in ein Europa des Festes, der Menge und der Körper, des Lachens, Schreiens, Singens und Betens. Zurück in die brennende Schönheit und Brutalität von Religion, Kultur, dem Leben selbst.

Jacqui Davies, Berlin, 31. März 2021

GENERALDIREKTION
PRESSE – KOMMUNIKATION – SPONSORING

Stauffenbergstraße 41
10785 Berlin

MECHTILD KRONENBERG
REFERATSLEITUNG

FIONA GEUSS
PRESSEREFERENTIN NATIONALGALERIE

Telefon: +49 30 3978 34 17
Mobil: +49 151 527 51 565

presse@smb.spk-berlin.de
www.smb.museum/presse

gefördert durch









Staatliche Museen zu Berlin
Preußischer Kulturbesitz

Fat to Ashes

Pauline Curnier Jardin

Berlin, 31. März 2021

Hamburger Bahnhof – Museum für Gegenwart – Berlin
PREIS DER NATIONALGALERIE
Pauline Curnier Jardin. Fat to Ashes
13. April – 19. September 2021

BIOGRAFIE

Pauline Curnier Jardin (geb. 1980, Marseille, lebt in Berlin und Rom) arbeitet in den Bereichen Installation, Performance, Film und Zeichnung. Sie ist die Gewinnerin des Preis der Nationalgalerie 2019, des Villa Romana Preises in Florenz 2021, und erhielt ein Fellowship der Villa Medici in Rom 2019—2020. In jüngster Zeit waren ihre Arbeiten beim Steirischen Herbst Festival, Graz (2020), Manifesta 13, Marseille (2020), Palais de Tokyo, Pa-ris (2020), Bergen Assembly, Bergen Biennial (2019), Bergen, International Film Festival, Rotterdam (2018), 57. Biennale von Venedig (2017), Tate Modern, London (2017), und Performa 15, New York (2015), zu sehen.

Aktuell arbeitet Curnier Jardin an Ausstellungsprojekten für die Feature Art Basel, Index — The Swedish Contemporary Art Foundation in Stockholm, und das Centraal Museum in Utrecht. 2021 partizipiert sie unter anderem an Gruppenausstellungen in der Fondazione Sandretto Re Rebaudengo, Turin, der Galeria Municipal do Porto und dem Haus der Kulturen der Welt in Berlin.

Pauline Curnier Jardin wird representiert von Ellen de Bruijne Projects, Amsterdam

GENERALDIREKTION
PRESSE – KOMMUNIKATION – SPONSORING

Stauffenbergstraße 41
10785 Berlin

MECHTILD KRONENBERG
REFERATSLEITUNG

FIONA GEUSS
PRESSEREFERENTIN NATIONALGALERIE

Telefon: +49 30 3978 34 17
Mobil: +49 151 527 51 565

presse@smb.spk-berlin.de
www.smb.museum/presse

gefördert durch





Staatliche Museen zu Berlin
Preußischer Kulturbesitz

Fat to Ashes

Pauline Curnier Jardin

Berlin, 31. März 2021

Hamburger Bahnhof – Museum für Gegenwart – Berlin
PREIS DER NATIONALGALERIE
Pauline Curnier Jardin. Fat to Ashes
13. April – 19. September 2021

WERKLISTE

Ausstellungsinstitution „Fat to Ashes“, 2021

Arena-Konstruktion, diverse Materialien, inkl. Stahlgerüst, Holzpaneele, Schaumstoff, Stoff, Stroh

„Fat to Ashes“, 2021

HD-Video (16 mm- und Super 8-Film, digitalisiert), Farbe, 5.1 surround Ton, 20:55 Minuten

Ein Film von Pauline Curnier Jardin, Produzentin Jacqui Davies / PRIMITIVE FILM,

Schnitt: Benni Atria, Ton: Antonio Gianantonio.

Gefilmt in Catania, Köln, und im ländlichen Gebiet Italiens.

Die Aufnahmen in Köln entstanden am Morgen nach dem Hanau-Massa-ker, bei dem elf Menschen getötet und fünf verletzt wurden, etwa 200 Ki-lometer vom Karneval entfernt.

Auflage 5 + 2 AP + Patrons Edition, Patrons Edition

Staatliche Museen zu Berlin, Nationalgalerie

2021 erworben durch die Freunde der Nationalgalerie e.V

Courtesy die Künstlerin und Ellen de Bruijne Projects, Amsterdam

„Feel Good“, 2021

Ton-Installation, gesegnete Kerzen, Schaumstoff, Seile und Zeichnungen auf Papier, 10 Minuten

Ton: Antonio Gianantonio

Zeichnungen: Alexandra Lopez, Andrea, Alexandra Mapuchina, Gilda Star, Giuliana

Die „Feel Good Cooperative“ entstand bei einem Workshop während des harten italienischen Lockdowns im Frühling 2020. Mit der Unterstützung der Fotografin und Sexarbeiter*in Alexandra Lopez sowie der Architektin und Akademikerin Serena Olcuire lud Curnier Jardin eine Rom-basierte kolumbianische Gruppe von Sexarbeiter*innen ein, Zeichnungen von ihrem Arbeitsalltag anzufertigen. Curnier Jardin zahlte ihnen dabei das Äquivalent ihres üblichen Arbeitslohns. Es wurde ein Ort der Aussprache erschaffen und eine finanzielle Kompensation für diese römischen Arbeiter*innen gesichert, deren Lebensalltag eng verknüpft mit Intimität und fremden Körpern ist. Einnahmen aus dem Verkauf der Arbeiten werden zwischen den Mitgliedern der Kooperative aufgeteilt.

Mitglieder der „Feel Good Cooperative“: Alexandra Lopez,

Serena Olcuire, Pauline Curnier Jardin, Andrea, Alexandra Mapuchina, Gilda Star, Giuliana.

Courtesy die Künstlerin und Ellen de Bruijne Projects, Amsterdam

Das Fotografieren ist ausschließlich zur aktuellen Berichterstattung über die Ausstellung / Veranstaltung erlaubt. Bei jeder anderweitigen Nutzung der Fotos sind Sie verpflichtet, selbstständig vorab die Fragen des Urheber- und Nutzungsrechts zu klären. Sie sind verantwortlich für die Einholung weiterer Rechte (z.B. Urheberrechte an abgebildeten Kunstwerken, Persönlichkeitsrechte).

GENERALDIREKTION
PRESSE – KOMMUNIKATION – SPONSORING

Stauffenbergstraße 41
10785 Berlin

MECHTILD KRONENBERG
REFERATSLEITUNG

FIONA GEUSS
PRESSEREFERENTIN NATIONALGALERIE

Telefon: +49 30 3978 34 17
Mobil: +49 151 527 51 565

presse@smb.spk-berlin.de
www.smb.museum/presse

gefördert durch











Brust ist am besten (Text aus dem Ausstellungskatalog)

Ana Teixeira Pinto

„Und doch diese ewig rege, ewig ungesättigte Sehnsucht nach dem nackten Heidentum [...], aber jene Liebe, welche die höchste Freude, die göttliche Heiterkeit selbst ist, taugt nicht für euch Modernen, euch Kinder der Reflexion. Sie bringt euch Unheil. Sobald ihr natürlich sein wollt, werdet ihr gemein. Euch erscheint die Natur als etwas Feindseliges, ihr habt aus uns lachenden Göttern Griechenlands Dämonen, aus mir eine Teufelin gemacht. Ihr könnt mich nur bannen und verfluchen oder euch selbst in bacchantischem Wahnsinn vor meinem Altar als Opfer schlachten, und hat einmal einer von euch den Mut gehabt, meinen roten Mund zu küssen, so pilgert er dafür barfuß im Büßerhemd nach Rom und erwartet Blüten von dem dünnen Stock, während unter meinem Fuße zu jeder Stunde Rosen, Veilchen und Myrten emporschießen, aber euch bekömmt ihr Duft nicht; bleibt nur in eurem nordischen Nebel und christlichem Weihrauch; laßt uns Heiden unter dem Schutt, unter der Lava ruhen, grabt uns nicht aus [...].“¹

„Das Problem der Christenheit ist nicht (wie es in der klassischen Antike der Fall war) Penetration oder Dominierung, sondern die Erektion, also das Verlangen selbst.“²

In seinen Kindheitserinnerungen erzählt Leopold von Sacher-Masoch, wie er in jungen Jahren Vergnügen darin fand, von den Torturen zu lesen, die frühchristlichen Heiligen durch die Schergen ihrer Gegner zugefügt wurden. „In einem dunklen und abgelegenen Winkel des Hauses meiner Großtante sitzend, verschlang ich die Heiligenlegenden, und die Lektüre der von den Märtyrern erlittenen Qualen versetzte mich in einen fiebrigen Zustand.“³ Severin, der Protagonist von Sacher-Masochs Novelle *Venus im Pelz* und in gewisser Hinsicht sein Alter Ego, empfindet ebenfalls eine starke sexuelle Stimulierung bei der Lektüre der Heiligengeschichte. Üblicherweise heißt es, dass Sacher-Masochs Leseerlebnis verworfen oder schamlos sei, dass er das Märtyrertum auf perverse Weise wahrgenommen habe, aber man könnte auch sagen, dass er vielleicht nicht die korrekte Lesart pervertierte, sondern erkannte, dass die Hagiographie ein pornografisches Genre ist.

¹ Leopold von Sacher-Masoch, *Venus im Pelz*, Berlin 2016, S. 4f.

² Virginia Burrus, *The Sex Lives of Saints*, Philadelphia, PA, 2007, S. 24.

³ Leopold von Sacher-Masoch, „Choses vécues (1888/1889), V, Die Frau mit der Peitsche“, in: Ders., *Bruchstücke, Autobiographische Prosa 2*, hg. von Michael Farin und Mechthild Saturnus, München 2009, S. 64. Originalpublikation auf Französisch in *La Revue Bleue*.

In ihrer Arbeit *Fat to Ashes* (2020) geht Pauline Curnier Jardin auf das ein, was Sacher-Masoch „die geheimnisvolle Affinität zwischen Grausamkeit und Wollust“⁴ genannt hat, nämlich auf den Symbolgehalt von Amputationen, die körperliche Demütigung sowie die Art und Weise, wie das Christentum zwischen dem dritten und sechsten Jahrhundert die Beziehung zwischen dem Körper, dem chthonischen Kosmos und der Gesellschaftsordnung neu definierte.

In der Provinz Catania auf Sizilien wird jährlich vom 3. bis 5. Februar mit Festlichkeiten an das Martyrium der Heiligen Agatha erinnert. Dem italienischen Chronisten Jacobus de Voragine zufolge war Agatha ein fünfzehnjähriges Mädchen aus einer vornehmen Familie, das aufgrund seines christlichen Glaubens ein Keuschheitsgelübde abgelegt hatte. Als Agatha die Avancen des römischen Präfekten Quintianus zurückwies, ließ er sie gefangen nehmen und foltern. Sehr zum Vergnügen der Leserschaft lässt Voragine keine Einzelheiten zu den ihrem jungen Körper auferlegten Qualen aus; er wird geißelt, mit Brandwunden versehen und mit eisernen Haken durchbohrt. Die Tortur, für die Agatha am bekanntesten ist, ist jedoch noch entsetzlicher: Voller Bosheit und Groll ließ der Präfekt ihre Brüste mit eisernen Zangen abschneiden. Agatha starb um 250 im Gefängnis, vermutlich infolge ihrer Verletzungen. Ein Jahr später wurde die Stadt am Jahrestag des Martyriums Agathas von einem Vulkanausbruch heimgesucht. In ihrer Panik suchten die Bewohner Zuflucht an Agathas Grab und verwendeten deren Schleier, um sich vor der Lava zu schützen. Der weiße Schleier, der unter der Hitze rot wurde, brachte den Lavastrom auf wunderbare Weise zum Stillstand. Die Provinz Catania führt auch eine Feier für die Heilige Barbara durch. Sie wurde im Jahr 306 zur Märtyrerin, und auch sie war eine Jungfrau, der die Brüste abgeschnitten wurden. Eine weitere Parallele zur Geschichte der Heiligen Agatha findet sich in dem Glauben, dass Barbara, im Jahr 1780, ebenfalls einen Ausbruch des Ätna aufhielt – einen weiteren unwillkürlichen Erguss.

Die Theologie der frühchristlichen Kirche wurde durch das Märtyrertum geformt. Und das Märtyrertum schrieb der Sexualität eine neue Wertigkeit zu, die auch eine Neudefinition beinhaltete. In der nicht-christlichen Welt war die Sexualität, Foucault zufolge, relational. Daher konnten sexuelle Beziehungen nicht von sozialen Beziehungen getrennt werden. Michel Foucault und Richard Sennett zufolge hat Sexualität für den Heiligen Augustinus nichts mit dem Verhältnis zu anderen Menschen zu tun, sondern sie ist „das Problem der Beziehung von einem selbst zu sich selbst, oder, genauer gesagt, die Beziehung zwischen dem

⁴ Ebd., S. 68.

eigenen Willen und ungewollten Reaktionen“.⁵ Das Hauptproblem ist, anders als es für heidnische Gelehrte der Fall war, nicht „das Problem der Penetration: es ist das Problem der Erektion“.⁶ Durch die Neudefinition der Sexualität als Index der Selbstverleugnung begann die Kirche aber zudem, die symbolische Wertigkeit des Körpers und im weiteren Sinne auch der Körperfunktionen und -flüssigkeiten zu tilgen.

Der Mittelmeerraum ist reich an Mythen, die Schöpfung und Erneuerung über die Metapher geschlechtlicher Fortpflanzung zum Ausdruck bringen. Der Milch, sehr häufig als Muttermilch, wird Fortpflanzungsfähigkeit zugeschrieben. Für die Griechen spritzte die Milchstraße aus Heras Brust, als sie Herakles stillte. In ägyptischen Überlieferungen war es verschüttete Kuhmilch, die im Kult der Fruchtbarkeitsgöttin Bat verehrt wurde. Nach der Vereinigung von Unter- und Oberägypten fand eine Zusammenführung von Bat mit der tiergestaltigen Hathor, der Personifikation des Auges des Re oder der Sonnenscheibe, statt; die Attribute wurden später Isis zugeschrieben, die oft mit einer gehörnten Sonnenscheibe als Kopfschmuck dargestellt wird. In der hellenischen Welt wurde Isis mit Artemis verschmolzen, einer Gottheit, die ihrerseits eine doppelte Zuständigkeit besaß und über Keuschheit und Fruchtbarkeit zugleich waltete, zwei Eigenschaften, die später in der Ikonografie der Jungfrau und Mutter Maria wieder in Erscheinung traten. In Ephesos, an der Westküste Kleinasiens, sind Artemisdarstellungen mit Tierfiguren wie etwa Löwen, Greifen, Pferden, Stieren und Bienen ausgestattet; außerdem ist ihre Körpermitte mit zahlreichen brustähnlichen Auswüchsen versehen. Dies führte zu der Bezeichnung „Artemis polymastia“ oder Diana polymastia;⁷ die vielbrüstige Figur taucht noch 1615 in der „Auffindung des kleinen Erichthonios durch die Töchter des Kekrops“ von Peter Paul Rubens auf. Bei der Galaktotrophousa oder stillenden Gottesmutter handelt es sich um eine christliche Aneignung der Ikonografie der Isis lactans, die im Mittelmeerraum von 700 v. u. Z. bis zum 4. Jahrhundert u. Z. beliebt war. Die Marienverehrung fand über die Kopten in Ägypten Eingang in den christlichen Kulturkreis und begann im 7. Jahrhundert Fuß zu fassen. Die Evangelien erwähnen die stillende Mutter nicht. Vielmehr wird die Auslöschung des weiblichen Prinzips und der Funktionen des weiblichen Körpers über die Verstümmelung zum Ausdruck gebracht.⁸ Der Körper der heidnischen Gottheiten Isis/Artemis/Hathor wird verstümmelt; Agathas Martyrium ist ein Exorzismus.

⁵ Michel Foucault und Richard Sennett, „Sexuality and Solitude“, in: *London Review of Books* 3, Nr. 9 (21. Mai 1981).

⁶ Ebd.

⁷ Zuweilen wird die Meinung vertreten, dass es sich bei den um die Körpermitte der Statue hängenden Auswüchse nicht um Brüste, sondern um Stierhoden oder Eier handelt, die der Göttin als Opfer gebracht wurden.

⁸ Vgl. Salvatore D'Onofrio, *Les Fluides D'Aristote: Lait, Sang et Sperme dans L'Italie du Sud*, Paris 2014.

Anders als der Monotheismus, der eine Religion des Buches ist, hatten polytheistische oder Kultreligionen kein theologisches System. Sie entwickelten sich organisch aus den institutionellen und materiellen Verhältnissen der Gesellschaft zu einem „mit Kultur nicht nur koextensiven, sondern praktisch gleichbedeutenden System“.⁹ Der Monotheismus ist jedoch nicht koextensiv mit der Kultur, sondern steht ihr feindlich gegenüber. Für die Religionen des Buches „geht die Verkündung der Wahrheit mit einem Feind einher, den es zu bekämpfen gilt. Nur sie kennen Ketzer und Heiden, Irrlehren, Sekten, Aberglauben, Götzendienst, Idolatrie, Magie, Unwissenheit, Unglauben, Häresie und wie die Begriffe alle heißen mögen für das, was sie als Erscheinungsformen des Unwahren denunzieren, verfolgen und ausgrenzen.“¹⁰

Die Wahrheitsfrage ist, in ihrem neuen normativen Verständnis und in ihrer Erweiterung auf die Frage der Unwahrheit, auch die Frage der zwei Welten oder zwei Kulturen: Die Aufspaltung der Kultur in offiziell und inoffiziell, sakral und profan, kanonisch und volkstümlich, hochgeistig und anspruchslos, Populärkultur und Gegenkultur. Dies ist, was Theodor W. Adorno viel später „die auseinandergerissenen Hälften der ganzen Freiheit, die doch aus ihnen nicht sich zusammenaddieren läßt“¹¹ nennen sollte.

Wohin mit der Brust, wenn die Schöpfung einem Regime der Wahrheit unterworfen wird? Die weibliche Fruchtbarkeit ist eine falsche Fruchtbarkeit; sie bringt Leben hervor, aber dieses Leben trägt den Tod in sich. Geläutertes Leben ist frei von Materie und Mutter. Das Fleisch ward Wort. Die Frage nach Agathas Körper und seiner Verstümmelung oder seinem Verlust an Integrität ist die Frage nach dem Gemeinwesen und seiner Neuorganisation durch die Kirche – und den Gewalttätigkeiten, die mit einer solchen Neuorganisation zusammenhängen, bei der Organe – buchstäblich – außer Funktion gesetzt werden; es ist aber auch die Frage nach dem gegenderten Körper unter einer Doktrin, die auf Offenbarung und Transzendenz basiert. Die Festtage zelebrieren, so könnte man sagen, die brutale Unterdrückung ihrer früheren Festlichkeiten, aber die Spaltung der Welt und im weiteren Sinne der Erfahrung veranlasst das Subjekt dazu, die eigene Verstümmelung als Erhöhung zu verkennen, und seine Unterwerfung als eine Form der Emanzipation zu interpretieren.

⁹ Jan Assmann, *Die mosaische Unterscheidung oder der Preis des Monotheismus*, München und Wien 2003, S. 12.

¹⁰ Ebd., S. 14.

¹¹ Theodor W. Adorno und Walter Benjamin, *Briefwechsel 1928–1940*, hg. von Henri Lonitz, Frankfurt 1994, S. 171.

Jedes Grenzregime schafft sich jedoch seine eigene Hintertür, und das, was vertrieben wird, kehrt in den Raum zurück. Die Heilige Agatha wird häufig mit einer Servierschale dargestellt, auf der ihre Brüste liegen. In Überschreitung der von der Kirche gesetzten Grenze gewinnt das verstümmelte Fleisch, das nicht mehr zum Nähren fähig ist, seine nährenden Eigenschaften zurück. Von ihrem anatomisch korrekten Erscheinungsbild unbeeindruckt, bewirbt das Touristeninformationszentrum von Catania stolz die aus der Region stammenden brustförmigen Backwaren mit Ricotta- und Marzipanfüllung, die von einer roten Kirsche gekrönt werden, welche die Brustwarze nachbildet. Als eine essbare Erinnerung an Agathas Martyrium oder eine wilde Gourmandisierung einer Lizenz zum Kannibalismus werden die *cassateddi di Sant’Aita* oder *minni di Sant’Aita* in großen Mengen verzehrt. *Brust ist am besten*. Das Fest der Heiligen Agatha ist ein wirkliches *Festessen*. Es ist aber auch eine verhaltene Äußerung, die ohne es wirklich auszusprechen, besagt, dass das Fleisch nicht Wort ist: Es ist Schoß, aber auch eine Wunde. Geheiligtetes Leben ist geläutertes Leben, man kann aber das Leben nicht läutern, ohne die Lebenden zu töten.

Die beunruhigende Verschmelzung verkörperlichter und in Kultur eingebundener Erfahrungen, die es möglich macht, dass eine verstümmelte Brust zu einer Unzahl essbarer Brüste multipliziert wird, erscheint in Pauline Curnier Jardins Video *Fat to Ashes* als eine Explosion volkstümlicher Energien und überwältigender kirchlicher Frömmigkeitsakte, die Agathas gedemütigtes Fleisch in eine erneute Bekräftigung der Wirkmächtigkeit der Milch gebenden Brust verwandeln. Das Fest der Heiligen Agatha besitzt eine ausschweifende Qualität, verwandelt Mangel in Überfluss, Brustgewebe in Zucker, Qualen in Völlerei und Entsetzen in Fröhlichkeit. Gestattet die Kirche die karnevalesken Festlichkeiten oder fügt sie sich ihrer Macht? Als wollte es die letztgenannte Vermutung bestätigen, springt das Video von Catania nach Köln. Wir sind nun mitten im Karneval, dem fast einwöchigen Fest, das zwischen „Fat Thursday“ (Weiberfastnacht) und „Ash Wednesday“ (Aschermittwoch) stattfindet – Tage, auf die im Titel der Arbeit verwiesen wird. Als ob sie die Tatsache betonen wollte, dass „Karneval“ von *carnelevarium* kommt, was „Wegnahme von Fleisch“ bedeutet, lenkt Pauline Curnier Jardin die Aufmerksamkeit erneut um auf die Szene eines gefesselten Schweins, das zur Schlachtung bestimmt ist.

Der Karneval ist dem russischen Philosophen Michail Bachtin zufolge kein religiöses Ritual, weil er weder Mystik noch Religiosität besitzt. Der Karneval hat auch nicht den Charakter eines Gebets oder einer volkstümlichen Religion, da er weder Vorschriften macht noch

Forderungen stellt, vielmehr sogar kirchliche Kultformen parodiert.¹² Nach Bachtins Auffassung ist der Karneval weder Religion noch Kunst, sondern das Leben selbst – das zweite Leben der Menschen –, das einem gewissen Spielmuster folgt. Grotesker Realismus, die Essenz des Karnevals, degradiert und entwürdigt alles, was himmlisch und empor gerichtet ist, bringt es auf die Ebene von Körper und Erde herunter, einem Element, das begraben und nähren kann, das zugleich Leugnung und Beteuerung bedeutet. Dem Geist des Karnevals ist der Nihilismus fremd: „Er ist immer zur Aufnahme bereit.“¹³ An diesem Punkt in ihrem Film nimmt Curnier Jardin eine Diskussion zur Ambivalenz karnevalesker Festlichkeiten auf, die in der gesamten Moderne immer wieder geführt worden ist.

Miriam Baku Hansens Überblick über das, was sich als Nachleben des Karneval innerhalb der Kulturindustrie bezeichnen lässt, kann vielleicht verdeutlichen, wie karnevaleske Ausdrucksformen, denen die regenerative Kraft verloren gegangen ist, sich in Satire oder sinnentleerte Festzüge verwandeln. Wenn nur das negative Element erhalten bleibt, wird der Karneval zutiefst konservativ und bietet nur noch das, was Adorno und Horkheimer ein „Stahlbad“¹⁴ nannten, in dem die Badenden in Schadenfreude, Brutalität und Sadismus eintauchen. In ihrer Wiederaufnahme der von Benjamin und Adorno im frühen 20. Jahrhundert geführten Diskussion, beschreibt Bratu Hansen detailliert die Verflechtung von Unterhaltung und Aggression – ob sexuell oder rassistisch –, wie sie in den Straßen von Köln augenfällig wird. Dort wimmelt es von Kardinälen, preußischen Offizieren, Soldaten und Seeleuten, Catwomen und Bauernmädchen: Der Karneval bestätigt männliche Dominanz und weibliche Fügsamkeit. Es gibt Karnevalsteilnehmende, die einen Federkopfschmuck oder eine Kufiyah tragen; eine große Gruppe hat sich die Gesichter geschwärzt. Gelächter ist von Schrecken nicht mehr zu unterscheiden.

In seinem Aufsatz über das Lachen, *Le Rire: Essai sur la Signification du Comique* (1900), fragt sich der französische Philosoph Henri Bergson, warum weiße Menschen schwarze Gesichter komisch finden, und verweist auf die zweifache Funktion der Komödie; sie ist ein Mittel des Othring und der gleichzeitigen Bestätigung der eigenen Gruppenidentität, ein Ausdruck von Verbundenheit, der auf der Abwesenheit von Empathie basiert. Bedeutsam für diesen Karneval ist, wie Walter Benjamin es formuliert, „die Neigung, Bestialität und Gewalttat als Begleiterscheinung des Daseins gemütlich in Kauf zu nehmen“.¹⁵ Obwohl er weiterhin mit einem Dissens oder Konflikt mit der Gesellschaftsordnung assoziiert wird, hat

¹² Michail Bachtin, *Rabelais und seine Welt: Volkskultur als Gegenkultur*, Frankfurt u.a. 1987, S. 7.

¹³ Ebd.

¹⁴ Max Horkheimer und Theodor W. Adorno, *Dialektik der Aufklärung*, in: Theodor W. Adorno, *Gesammelte Schriften*, Bd. 3, S. 162.

der karnevaleske Wunsch, moralische Kodizes zu verspotten oder die Moral zu untergraben, nichts mit einem turbulenten Verstoß zu tun, der von unten her kommt. Vielmehr drückt er „eine defensive Betäubung der Wahrnehmung“ aus, die die Teilnehmenden davon abhält, die Mechanismen zu durchschauen, die sie zu Mitschuldigen an der von der Massenkultur auferlegten Stagnation werden lässt, und sie sind zugleich Opfer und Akteure ihres verwässerten Chauvinismus und ihrer Frauenfeindlichkeit.¹⁶ Indem sie „eine alte und nichts weniger als vertrauenerweckende Tradition“ aufnehmen, die „von den tanzenden Hooligans angeführt [wird], die wir auf mittelalterlichen Pogrombildern finden“,¹⁷ stehen karnevalistische Versuche, die gesellschaftlichen Beziehungen zu refetischisieren, immer an der Schwelle zum Faschismus.¹⁸

In seinen Schlussminuten erreicht das Video *Fat to Ashes* einen Höhepunkt: Es verbindet – in einem Crescendo von Lüsterheit und beiläufiger Grausamkeit – unfreiwillig campartige hagiografische Szenen und ein von sechsjährigen Kindern aufgeführtes Reenactment von Agathas Martyrium. Es ist ein Moment, in dem man sich fragt, ob man lachen, weinen oder die Hotline für Kindesmissbrauch anrufen soll. Als das Schwein geschlachtet wird, schwenkt die Kamera auf einen kleinen Jungen, der sich in einer Inszenierung von Agathas Marter mit viel zu schweren Zangen abmüht und sie zur Brust eines kleinen Mädchens führen will, dessen Hände über dem Kopf zusammengebunden sind. Der erschlaffte Körper der Kleinen wird dann zu Boden geworfen und von einigen Jungen weggebracht.

In traditionellen Gesellschaften und vor allem denen des Mittelmeerraums sind Frauen umkämpfte Ressourcen und der Usurpation unterworfen. In Abwesenheit einer effektiven Staatsbürokratie nehmen Ehrenkodizes und Scham eine bedeutende Rolle in der Gesellschaftsordnung ein. Frauen sind Treuhänderinnen der männlichen Ehre, haben aber keine positive Beziehung zu ihr; der einzige Einfluss, den eine Frau auf die Ehre haben kann, ist deren Zerstörung. Jegliches weibliche Fehlverhalten unterminiert die Gesellschaftsordnung. Daher wird die Investition in die Jungfräulichkeit und Keuschheit der Frauen zum Mittelpunkt des Interesses der Männer in ihrer Familie und zum Zentrum, um das herum männliche homosoziale Bindungen organisiert werden. Im Ergebnis werden Männer dahingehend sozialisiert, dass sie Gewalt anwenden, um ihre Ehre zu bewahren.

¹⁵ Walter Benjamin, „Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit“ (Zweite Fassung), in: Ders., *Gesammelte Schriften*, hg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Bd. VII, Frankfurt 1989, S. 377, Anm. 14.

¹⁶ Miriam Bratu Hansen, *Cinema and Experience: Siegfried Kracauer, Walter Benjamin, and Theodor W. Adorno*, Berkeley, CA, 2011, S. 168f.

¹⁷ Benjamin, a.a.O.

¹⁸ Hansen, a.a.O., S. 182.

Frauen, die dazu erzogen werden, einen Teil dieser Last zu übernehmen, betrachten ihre eigene Sexualität mit Misstrauen. Es gibt keinen Widerspruch zwischen Jungfräulichkeit und Mutterschaft; es handelt sich nur um zwei aufeinanderfolgende Momente im von der Ehre bestimmten Sexual- und Sozialleben. Aber die Gestalt der Hure vermittelt zwischen den beiden Zuständen: Es gibt keinen anderen Weg für eine Jungfrau, Mutter zu werden. Die Tücke, die darin liegt, dass einander widersprechende Forderungen an den weiblichen Körper gestellt werden, führt dazu, dass der Übergang zwischen beiden Zuständen schlüpfrig wird. Wenn der unsichtbare Teil der Triade sichtbar wird, verliert die Familie ihre Ehre, und beim Verlust der Ehre kann nichts mehr einen retten, nicht in dieser Welt. Dann bricht die Welt auseinander: Daher kommen die Ausbrüche des Ätna, die dicken Aschewolken und die Lavaströme, die alles in ihrem Weg verbrennen. Das Ende des gesellschaftlichen Lebens zeigt sich in den Begriffen einer Naturkatastrophe, als Weltuntergang. Nur ein Wunder kann hier helfen.

Regionale Religionsausübung und Rituale sind Ernesto de Martino zufolge¹⁹ mit der Unsicherheit des Lebens, dem Druck unkontrollierbarer Kräfte, dem Mangel an Sozialunterstützung, der Mühsal der Arbeit und der immensen Macht des Negativen während der Lebenszeit eines Individuums verknüpft. Auf gewisse Weise ist jegliche Religion ein apotropäisches Ritual, ein Versuch, Schmerzen, Notlagen und Hunger zu vermeiden oder zumindest zu lindern.

In *Der verfemte Teil* (*La Partie maudite*, 1949) stellt Georges Bataille fest, dass präindustrielle Gesellschaften durch eine „unproduktive Verausgabung des Überschusses“²⁰ gekennzeichnet waren. Opfer an Gottheiten wurden als Abgleich verstanden, buchstäblich als Rückzahlung einer Schuld. Der Kapitalismus, das einzige Wirtschaftssystem, das den Überschuss in die Produktion zurückführt, ist in diesem Sinne eine Fehlentwicklung, eine ökonomische Anomalität. Auch für den Kapitalismus ist die Natur fruchtbar, aber impotent, nur das Kapital hat eine generative Kraft. In Curnier Jardins Video *Fat to Ashes* kehren die zahlreichen Brüste der Artemis als Luftballonbouquets zurück, flankieren die Prozession oder schweben über den aufgeregten Menschenmassen. Es gibt Löwen, Pferde, Haie, Dalmatiner, Prinzessinnen, Spidernmen und Spice Girls. Mythos, made in China.

¹⁹ Vgl. Ernesto de Martino, *Katholizismus, Magie, Aufklärung: religionswissenschaftliche Studie am Beispiel Süd-Italiens*, München 1982.

²⁰ Vgl. Georges Bataille, *Das theoretische Werk, Bd. 1, Die Aufhebung der Ökonomie: Der Begriff der Verausgabung, Der verfemte Teil, Kommunismus und Stalinismus*, München 1975.

Der Kapitalismus kann als Negation der Tragödie aufgefasst werden: als ein Cargo-Kult, der das unmittelbare Bevorstehen umfangreicher Gnaden verkündet. Geld ist eine Schutzgottheit. Es bietet Schutz gegen alles Böse, sogar gegen Krankheit und Verzweiflung und mithilfe von In-vitro-Fertilisation oder Leihmutterschaft auch gegen Unfruchtbarkeit. Der Kapitalismus liefert das, was die Religion nur gestisch andeuten kann: Freiheit von Entbehrungen. Ein Einkaufszentrum ist ein Schlaraffenland, ein Versprechen der Fülle. Nonnen tragen gewagte Mesh-Unterwäsche, gebratene Schweine wandern umher, und aus Brunnen sprudelt Milch. Jede Mutter, Jungfrau oder Hure nimmt an denselben sexpositiven Workshops teil. Wer braucht Hathor, wenn es Nestlé gibt! Sehen die Gewänder der Göttin nicht wie Supermarktregale aus, in denen sich Dosenfleisch, Frühstückscerealien und Avocadohonig stapeln?

Man könnte auch sagen, dass der Begriff „Kapitalismus“ die Trennung der ökonomischen Praktiken von ihrer symbolischen Wertigkeit benennt, und dass die Dominanz „entpersönlichter, entfremdeter und asignifikanter“ Beziehungen, die Marktwirtschaft stützt.²¹ Ökonomischer Wert ist eine Funktion der Intensität des Verlangens, aber Marktwirtschaften tendieren auch dazu, die subjektive Metaphorik derart zu überarbeiten, dass „das gesamte Gebiet der unerfüllbaren Bedürfnisse“ wie etwa die sexuellen Bedürfnisse, „durch erfüllbare Wünsche eine neue Bedeutung erhält“.²² *Beim amerikanischen Traum geht es nicht darum, Dinge zu haben, sondern darum, Chancen zu haben.* Und Stillen ist mit einem höheren IQ gekoppelt, weil es eine Versorgung mit idealer Nahrung bedeutet. Durch die Muttermilch erhält das Kind einen Wettbewerbsvorteil, da sein Immunsystem gestärkt wird; Stillen verändert die Regelung der Lebenserfolge zum Vorteil des Kindes. Als ein Element in der Konfiguration des Begehrens findet die Brust immer ihre Bonität. Aufstrebend und doch nihilistisch, weist der Kapitalismus dem Liminalen eine neue Bedeutung zu, indem er es verallgemeinert. *Fat to Ashes* verdeutlicht die Grammatik des Ritualisierten und Unterdrückten und umgeht damit die Komplexitäten der politischen Ökonomie mithilfe einer Abkürzung über das Triebhafte. Die Filmkunst wird so zum Schauplatz der *Desorganisation* und der *Reorganisation* sowohl des Films als auch des Fleisches, zu einem Schauplatz, an dem polytheistische Polysemie ihre Verbildlichung findet.

Die Autorin möchte Anselm Franke, Salvatore D’Onofrio und Erhard Schüttpelz für ihren Rat und ihre wertvollen Hinweise danken.

²¹ Jean Joseph Goux, *Freud, Marx, Ökonomie und Symbolik*, Frankfurt u.a. 1975, 202.

²² Ebd.





Giovanna Zapperi (Text aus dem Ausstellungskatalog)

Ausschweifung und Frömmigkeit: Männlichkeitsrituale in den Filmen von Pauline Curnier Jardin

Im Frühjahr 2020 erlebte Italien einen der strengsten Lockdowns in ganz Europa, da das Land besonders stark von der Corona-Pandemie betroffen war. Während dieser Zeit lebte Pauline Curnier Jardin als Stipendiatin der Académie de France in der Villa Medici in Rom, um für ihr neuestes Video zu recherchieren, das den vorläufigen Titel *Sebastiano Blu* trägt. Die Ausgangssperre und die darauf folgenden Beschränkungen professioneller Betätigungen und privater Kontakte haben dem Forschungsvorhaben der Künstlerin Einhalt geboten, gerade als sie Vorbereitungen dafür traf, die Prozessionen während der Karwoche im April 2020 zu filmen. Wie andere Aspekte des täglichen Lebens erfuhr auch der religiöse Bereich gravierende Beeinträchtigungen durch die Pandemie: Das spektakuläre Bild von Papst Franziskus, der an einem regnerischen Tag einsam auf dem Petersplatz in Rom steht, versinnbildlicht die Konsequenzen des Lockdowns für den katholischen Ritus. Der Lockdown hatte enorme Auswirkungen auf die kollektiven Zeremonien, die so wichtig sind, um Gemeinschaftsgefühle zu festigen.

Curnier Jardin kombiniert in ihren jüngsten Aktivitäten mehrere Themen aus früheren Projekten: ihr Interesse an Ritualen und Prozessionen, am Karnevalistischen, an der Verbindung von Magie und Religion, am Camp, dem Queeren, dem grotesken Körper, und, allgemeiner betrachtet, an dem, was Ana Teixeira Pinto als die fortdauernde „Erkundung dessen“ bezeichnet, „was sich – künstlerisch wie politisch – als Abweichung verstehen lässt“.¹ Der vergeschlechtlichte Körper spielt zweifellos eine entscheidende Rolle in Curnier Jardins Kunst, ob in Video, Installation oder Performance. In ihren neueren Werken, die religiöse Rituale in südeuropäischen Gesellschaften in den Mittelpunkt stellen, betrachtet die Künstlerin diese Feiern als wichtige Momente gemeinschaftlichen körperlichen Ausdrucks. Der Körper tritt daher als ein widersprüchlicher Ort hervor, an dem Gender-Performativität und geschlechtliche Identifikation häufig den von der Religion vorgesehenen normativen Rahmen sprengen.

In ihren jüngsten Projekten, *Sebastiano Blu* und der Installation *Fat to Ashes*, experimentiert sie mit einer Bildsprache, die Ethnografie und Experimentalfilm miteinander kombiniert, während durch die Verwendung einer Super-8-Kamera zugleich die Intimität eines Amateurfilms vermittelt wird. Die charakteristische Verschmelzung heterogener filmischer und ästhetischer Codes kann jedoch schwerlich der Rubrik der „experimentellen Ethnografie“ zugeordnet werden; dieser Begriff wurde von der Filmwissenschaftlerin Catherine Russell geprägt, um das Zusammenspiel von ethnologischem und Avantgarde-Film im Zeitalter von Video zu beschreiben.² Der Akzent, den Curnier Jardin auf den Körper und vor allem auf Performance legt, generiert in Zusammenhang mit ihrem Interesse am queeren/feministischen Undergroundfilm ein visuelles Vokabular, das über die Verfahren des ethnografischen wie des Experimentalfilms hinausgeht. In ihren Filmen wird die Realität auf eine Art und Weise in eine nichtlineare Abfolge traumartiger Szenerien aufgelöst, die an Ulrike Ottingers Kino und ihre Begabung erinnern, das Fantasiebild von einem Ort darzustellen, den man „nie gesehen, sich aber sicherlich ausgemalt hat“.³ Unter Rückgriff auf Ottingers Vorstellung von einem „ticket of no return“⁴ (Ticket ohne Rückfahrt; engl. Titel von Ottingers Film „Bildnis einer Trinklerin“) aus einer Zeit und einem Raum heterosexistischer Kinos, eröffnen Curnier Jardins Videos die Möglichkeit eines nicht-binären visuellen Genusses, bei dem die Inszenierung hyperbolischer (und oft erotisierter) Gender-Performances von einem queeren/feministischen Blick überwunden wird. Die Künstlerin kombiniert tatsächlich oft das Dokumentarische mit dem Fiktiven. Manches Werk beginnt als Performance und wandelt sich dann zu filmischem Material, das Teil einer Installation, einer Skulptur oder eines Live-Events werden kann.

Als Curnier Jardin Anfang des Jahres 2020 einige der Riten und Prozessionen recherchierte, die auf der italienischen Halbinsel verbreitet sind, und sie plötzlich nicht mehr in der Lage war zu reisen, begann sie „Found Footage“ zu sammeln, das religiöse Rituale dokumentiert, die mithilfe privater Bildschirme (Smartphone, Computer, Fernseher) und ihrer Intimität gefeiert wurden. Ihr Video *Le lente passioni* (Langsame Leidenschaften, 2020) verwebt eine Anzahl von Szenen, die vorwiegend online aufgezeichnet wurden und Bilder und Lieder zeigen, die mit den katholischen Osterfeierlichkeiten in Zusammenhang stehen. Da religiöse Rituale während der Pandemie über den Bildschirm Verbreitung finden, erweist sich das editierte Filmmaterial als bewegende Darstellung der Leidenschaften, die in persönlichen Andachtsformen zum Ausdruck kommen. Individuelle und kollektive Arten der Gottesverehrung werden in dem Video über die Betonung des Sounds und insbesondere der Lieder und Gebete vermittelt, die diese Kulthandlungen begleiten. In *Le lente passioni* werden vor allem Musik, Rhythmus und die Stimme hervorgehoben: Hier zeigt sich Curnier

Jardins Interesse am Œuvre von Giovanna Marini, einer bedeutenden italienischen Ethno-Musikwissenschaftlerin und Sängerin, die sich seit den 1960er-Jahren um die Wiederentdeckung traditioneller Lieder und Musik verdient gemacht hat.⁵

Während Marini sich hauptsächlich für die einander überschneidenden Traditionen süditalienischer Folklore und linker Protestsongs interessierte, weist die Bedeutung des Sounds in Curnier Jardins Werk auf die körperliche Dimension religiöser Rituale hin. Dies mag paradox erscheinen, da die von der Künstlerin zusammengetragenen „langsamen Leidenschaften“ nur über die Körperlosigkeit des dazwischen geschalteten Bildschirms zum Ausdruck kommen. Die Hervorhebung des Sounds und insbesondere der Stimmen stellt jedoch einen Bezug zu den somatischen und sensorischen Komponenten religiöser Rituale her. Wie die italienische Philosophin Adriana Cavarero aufgezeigt hat, bedeutet die Stimme vor allem Klang, Emotion und Verbindung. Da sie konstitutiv mit dem Bereich der Gefühle verknüpft ist, vermittelt die Stimme körperliche Präsenz und Intimität, bevor sie sich in Sprache verwandelt mit ihrem Anspruch, Bedeutung festzuschreiben.⁶ *Explosion Ma Baby* (2016) beginnt bezeichnenderweise mit einer Stimme – einer männlichen Stimme, die sich an die Menge wendet, die sich bei einer Prozession für den Heiligen Sebastian versammelt hat. Das kurze Video verfolgt den Umzug, an dem nur Männer teilnehmen, durch eine süditalienische Stadt. Während der Veranstaltung werden Neugeborene (beiderlei Geschlechts) dem Schutzpatron geweiht. Das Werk zeigt Anklänge an das aktuelle Projekt der Künstlerin *Sebastiano Blu*. Die Babys, von denen manche mit Banknoten geschmückt sind, werden nackt der Heiligenfigur entgegen gehoben, die von einer Gruppe auserwählter junger Männer durch die Stadt getragen wird. Interessanterweise ist der Heilige Sebastian eine Ikone der Homosexuellenszene und sein von Pfeilen durchbohrter Körper ein Symbol für homoerotisches Verlangen, welches in katholischen Gesellschaften offenkundig verurteilt wird. Curnier Jardin filmt diese phallogozentrische Zeremonie, welche die männliche Fruchtbarkeit feiert, mit ihrer Super-8-Kamera auf eine Weise, die eine Art Phantasmagorie des männlichen Körpers hervorbringt; es ist auf die physische Nähe der Kamera zurückzuführen, dass die erotische Dimension des ganzen Rituals eingefangen wird, bei dem männliche Körper sich sehr nahe kommen.

Der Titel des Videos nimmt Bezug auf das Feuerwerk und die festliche Atmosphäre des Ereignisses, verwischt daher die Grenze zwischen Liturgie und Karneval und bringt damit seine unverhohlene sexuelle Thematik ins Spiel. Das Verharren der Kamera auf den farbenfrohen Explosionen des Feuerwerks trägt gemeinsam mit dem Kontrast zwischen historischen und neuen Elementen, zwischen der barocken Fassade der Kirche und den glänzenden Luftballons, zu einem Narrativ bei, in dem Ritual und Magie aufeinanderprallen.

Die Verflechtung von Ritualen mit dem Körper als ein Mittel, Emotionen auszudrücken, ist wesentlich für Curnier Jardins Verständnis gemeinschaftlicher Frömmigkeitshandlungen, bei denen vormoderne Bräuche und abergläubische Vorstellungen im Laufe der Geschichte in die katholischen Riten integriert wurden. Unter Bezugnahme auf das Werk des italienischen Anthropologen Ernesto de Martino stellt die Künstlerin die Bedeutung archaischer Formen der Frömmigkeit für Gesellschaften des heutigen Europa dar. De Martino schrieb zur Zeit des italienischen Wirtschaftswunders der Nachkriegszeit. Er betonte, dass das Fortbestehen der Magie im Katholizismus Süditaliens nicht nur als Relikt einer untergegangenen Gesellschaft zu verstehen sei, sondern dass die Magie vielmehr einen integralen Bestandteil der heutigen Religiosität ausmache, einen Bestandteil, der in der Lage sei, sich fortwährend selbst zu erneuern.⁷ Noch wichtiger ist, dass Riten, die mit Besessenheit, Exorzismus und Verzauberung verknüpft sind, dem italienischen Anthropologen zufolge auf die offene Temporalität solcher folkloristisch-religiöser Relikte hinweisen: In der Schwebelage zwischen Vergangenheit und Gegenwart, alt und neu zugleich, befinden sie sich außerhalb einer Geschichte, die in Begriffen der Kontinuität wahrgenommen wird und Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft miteinander verbindet.

Sebastiano Blu, Curnier Jardins aktuelles Film-Projekt, erzählt eine Geschichte, in der Aberglaube und Katholizismus eng miteinander verflochten sind. Der Film spielt in derselben Stadt, in der die Verehrung des Schutzheiligen, Sebastian, mit der männlichen Fruchtbarkeit in Zusammenhang gestellt wird. Dieses Projekt, das die Inhalte einer früheren Performance und eines kurzen Videos vertieft,⁸ konzentriert sich auf einen jungen Mann namens Giorgetto, dem das Fortbestehen einer latent matriarchalischen Struktur innerhalb einer patriarchalischen Gesellschaft zu schaffen macht. Auf seine Männlichkeit und Sexualität fixiert, wird der Protagonist des Videos von einer Angst vor Frauen gequält, deren Körper er als begehrenswert, aber wegen ihrer Gebärfähigkeit zugleich auch als monströs erlebt. Das Video handelt von Fruchtbarkeit und Vaterschaft und untersucht umfassend die Verflechtung von Gender, Religion und Ritual. Mit ihren Gedanken zu Reproduktion und Männlichkeit erinnern sowohl *Explosion Ma Baby* als auch *Sebastiano Blu* an Curnier Jardins Film und Installation

Qu'un sang impur (2019), die lose auf Jean Genets Film *Un chant d'amour* (1950) basieren. In einer Erzählung von Voyeurismus und Verfehlung beschreibt Genet in einem für ihn seltenen Experiment mit dem Kino die erotischen Fantasien zweier junger Häftlinge und ihres Wärters. In Curnier Jardins Remake sind aus den erotisierten Gefangenen jedoch Frauen geworden, die die Wechseljahre hinter sich gelassen haben und endlich ihre sinnliche Macht genießen, nun, da sie von den Mühen der Fortpflanzung und der zugehörigen politischen Ökonomie von Geschlecht befreit sind, die von der feministischen Anthropologin Gayle S. Rubin treffend als „Frauenhandel“ beschrieben wird.⁹ Es versteht sich von selbst, dass in patriarchalischen Gesellschaften alte Frauen und homosexuelle Männer von der Fortpflanzung ausgeschlossen sind, was vielleicht der Grund dafür ist, dass in diesen unterschiedlichen Projekten Sexualität und Fruchtbarkeit eine imaginäre Umkehrung von Leben und Tod vermitteln. In *Qu'un sang impur* menstruieren die postmenopausalen Frauen sogar, statt aber Leben zu geben, führen sie den Tod der jungen Männer herbei, die sie in ihrem Alltag treffen. Diese älteren Frauen, die ihre Zerstörungskraft auf Männer anwenden, die jung genug sind, um ihre Söhne zu sein, verkörpern das, was man sich als Giorgettos schlimmsten Alptraum vorstellen kann: die Fantasie von einem mütterlichen Körper, der gleichzeitig destruktiv und fürsorglich ist, erotisch und abstoßend. Wie wir dem Drehbuch des Films entnehmen können, verwandelt sich Giorgettos Obsession mit seiner eigenen Unfruchtbarkeit tatsächlich in eine Fantasie der Selbstzerstörung, in der er sich mit dem gemarterten und erotisierten Körper des Heiligen Sebastian identifiziert.

Obwohl Curnier Jardins Filme offensichtlich an spezifischen Schauplätzen wie etwa Süditalien angesiedelt sind, erscheinen sie beinahe unwirklich, als erlebe man sie in einem Tagtraum. Die traumartige Qualität der Bildsprache entspricht dem Ziel der Künstlerin, das Zusammentreffen von Welten und Zeitlichkeiten zu vergegenwärtigen. Durch die Reaktivierung alter Mythen zur Fortpflanzungsfähigkeit der Frauen verweilt *Sebastiano Blu* auf den Dilemmata, in denen weibliche Körper seit jeher gefangen sind. In traditionellen wie modernen Kulturen, so lässt sich argumentieren, werden Frauen und ihre Körper ohnehin als transgressiv angesehen, als gefährlich und gefährdet zugleich; sie verkörpern die Gefahren der erotischen Zurschaustellung und das Potenzial einer radikalen Alternative für die patriarchalische Organisation des Lebens.¹⁰ Es ist wohl diese grundlegende Ambivalenz, innerhalb der Pauline Curnier Jardin ihre visionäre Erforschung der Geschlechterunterschiede ansiedelt, in der alte und moderne Rituale der Männlichkeit konstitutiv mit der imaginierten Verkörperung des weiblichen Anderen verwoben sind. Die synkretische Zeitlichkeit, die den Hintergrund für die Beschäftigung der Künstlerin mit Ritualen, Gender und Frömmigkeit darstellt, ermöglicht es daher unbemerkten und ungeahnten kulturellen Strukturen, sichtbar zu werden – nicht so sehr als Realität, gegen die wir ankämpfen, sondern als Phantasmagorie, in der Gender in Alltagsritualen auf Dauer unbestimmt ist.

¹ Ana Teixeira Pinto, „The World Inside Out: Pauline Curnier Jardin according to Ana Teixeira Pinto“, *Fondation d'Entreprise Pernod Ricard*, September 2018, <https://www.fondation-pernod-ricard.com/en/textwork/pauline-curnier-jardin-ana-teixeira-pinto>.

² Catherine Russell, *Experimental Ethnography: The Work of Film in the Age of Video*, Durham, NC, 1997.

³ Vgl. Elisabeth Lebovici, „Never seen, but fully imagined‘: Delphine Seyrig’s Part(s) in Ulrike Ottinger’s Cinema“, in: *Defiant Muses: Delphine Seyrig and Feminist Video Collectives in France, 1970s–1980s*, hg. von Nataša Petrešin-Bachelez und Giovanna Zapperi, Ausstellungskatalog, Madrid, Museo Reina Sofia, 2019, S. 162–81.

⁴ Ebd.

⁵ Der Großteil des in *Le Lente passioni* verwendeten Materials wurde von der Forschungsgruppe Riti e suoni di una settimana santa fuori dall'ordinario zusammengetragen, deren Arbeit von der Wissenschaftlerin Antonella Talamonti koordiniert wird. Talamonti arbeitet eng mit Giovanna Marini zusammen, die ein Online-Archiv ins Leben gerufen hat, in dem eine Vielzahl von Bräuchen und Tonmaterial zusammengetragen wurden, die mit der Karwoche in Zusammenhang stehen. Das Material wurde der Künstlerin zur Verfügung gestellt, die ihrerseits während ihres Aufenthalts in Rom an Seminaren Marinis teilnahm. Ein Teil des für das Video verwendeten Materials wurde den sozialen Medien entnommen.

⁶ Adriana Cavarero, *For More than One Voice: Toward a Philosophy of Vocal Expression*, übers. von Paul A. Kottman, Stanford, CA, 2005.

⁷ Ernesto de Martino, „Katholizismus, Magie, Aufklärung. Religionswissenschaftliche Studie am Beispiel Süd-Italiens“, München 1982.

⁸ Sebastiano Blu (Performance, 2018, basierend auf einem von Pauline Curnier Jardin geschriebenen und umgesetzten Drehbuch) und Sebastiano Blu (Teaser, 2018).

⁹ Gayle S. Rubin, „The Traffic in Women: Notes on the Political Economy of Sex“, in: *Deviations*, Durham, NC, 2012. Deutsch: Gayle S. Rubin, „Der Frauentausch. Zur ‚politischen Ökonomie‘ von Geschlecht“, in: Gabriele Dietze und Sabine Hark, *Gender kontrovers: Genealogien und Grenzen einer Kategorie*, Königstein/Taunus 2006, S. 69–122.

¹⁰ Vgl. Mary Russo, *The female Grottesque: Risk, Excess and Modernity*, London 1994.