

CRONACA DI ROMA

PHOTOGRAPHIEN VON SERGE ASSIER

Texte von

Renato Cristin

Jean-Claude Crespy

Bruna Donatelli

Michel Butor

Fernando Arrabal

Jean Roudaut

Istituto Italiano di Cultura di Berlino

Hildebrandstraße 2 | 10785 Berlin – Tiergarten

5. bis 19. Mai 2006



Italienisches Kulturinstitut Berlin

Kulturabteilung
Italienische Botschaft

Inhalt

- 3 Renato Cristin
DIE PHOTOGRAPHIE ALS CHRONIK UND ALS WAHRHEIT:
ROM AUS DEM BLICKWINKEL SERGE ASSIERS
- 4 Jean-Claude Crespy
„PUISQUE LE PLAN DE ROME EST LA CARTE DU MONDE“
(Du Bellay: Buch der römischen Altertümer - Sonett XXVI)
- 5 Fernando Arrabal
SERGE ASSIER – BERAUSCHT VON DEN VERLORENEN GÄRTEN,
WO DER TRAUM BEBT UND DIE WUT GRUMMELT
- 7 Bruna Donatelli
ROM, DIE CHRONIK UND DIE VISION
- 9 Zehn Photographien von Serge Assier
Zehn Vierzeiler in drei Sprachen von Michel Butor
(Französisch, Deutsch, Italienisch)
- 19 Jean Roudaut
EINE GEWÖHNLICHE STADT
- 22 Serge Assier
LEBENSLAUF

Impressum

Istituto Italiano di Cultura di Berlino

Hildebrandstraße 2 | 10785 Berlin – Tiergarten

Copyright für die Texte und Bilder bei den jeweiligen Inhabern der Rechte.
Kein Teil der vorliegenden Publikation darf ohne schriftliche Genehmigung
durch die Autoren reproduziert werden.

Renato Cristin

Direktor des Italienischen Kulturinstituts Berlin

DIE PHOTOGRAPHIE ALS CHRONIK UND ALS WAHRHEIT: ROM AUS DEM BLICKWINKEL SERGE ASSIERS

Es ist ein ursprüngliches Bestreben jedes Photographen, den Augenblick festzuhalten, und die Momentaufnahme ist die dafür angemessenste Ausdrucksform. Aber wenn es dem Photographen gelingt, in dem in der Photographie fixierten Augenblick die Schichten von Zeit und Sinn zu Tage treten zu lassen, die das ins Visier genommene Objekt auszeichnen, dann wird das Ergebnis seiner Arbeit zum Kunstwerk. In den Photographien, die Serge Assier im Zeitraum von 2000 bis 2004 in Rom getätigt hat, erkennen wir Figuren, Personen, Situationen, Gesten, Gebäude und Ruinen, die die grundlegende Essenz des historisch-kulturellen Horizonts hervortreten lassen, die den vitalen Raum dieser Stadt bestimmen, welche im Laufe der Zeit Hauptstadt des römischen Imperiums, des Kirchenstaats und, seit 1871, Italiens, war und ist.

Assier stößt ins Herz der ewigen Stadt vor, da es ihm gelingt, Bilder von ihr festzuhalten, die den Fluss der sie durchströmenden Zeit zum Ausdruck bringen. Gleichzeitig gelingt es ihm jedoch, diese Bilder über die Zeit hinauszuhoben, der sie entstammen. Diese Porträtmalerei stimmt mit den Rhythmen der täglichen Realität ebenso wie mit dem Fließen der Geschichte überein, welche in Rom ein erstaunliches und unausweichliches Geflecht bilden. In diesem Sinne wird seine „römische Chronik“ zum historischen Zeugnis: das Wort „Chronik“ betrifft in der Tat die Zeit (kronos) und drückt die Zeitlichkeit der Dinge aus, die der Mensch hervorbringt. Assier porträtiert also die Zeit, indem er Personen und Situationen des römischen Lebens photographiert, indem er die Bewegung, die sie belebt, ins Bild überträgt. Das Photographierte wird jedoch auch der Zeit entzogen: ein Gemälde, welches das Gesicht einer Person wiedergibt, transferiert dieses Gesicht und diese Person in eine Dimension jenseits der Zeit (aber nicht außerhalb der Zeit). Gerade in diesem Bereich zwischen dem Sich-Geben und dem Sich-Zurückziehen der Zeit entsteht sowohl die Authentizität eines Kunstwerks als auch die Wahrheit der Dinge. Wenn sich also die Chronik im authentischen Sinne als Folge von Blitzlichtern auf die Ereignisse und ihre Wahrheit manifestiert, welche eben gerade in ihrer inneren Zeit besteht, dann ist die Chronik also als Erzählung der Geschichte an Hand ihrer Augenblicke zu verstehen und die Photochronik als Ausdruck einer durch Bilder erstellten Erzählung. In diesem Sinne erzählt der Franzose Assier die Geschichte Roms vermittelt von Fragmenten, die die Alltäglichkeit in Verflechtung mit den Überresten eines historischen Verlaufs abbilden, welcher den gesamten Verlauf der europäischen Zivilisation zutiefst und auf unauslöschliche Weise geprägt hat.

Seine Chronik Roms hat daher einen paradigmatischen Wert für die Verbreitung der italienischen Kultur im Ausland: einerseits, da Assier selbst kein Italiener ist (und daher noch unverfälschter in diesem seinem Werk), andererseits, weil sein künstlerischer Blick durch eine intensive Liebe zu Italien und durch ein tiefes Verständnis des italienischen Lebensstils ausgezeichnet wird. Aus allen diesen Gründen hat diese Ausstellung von Rom-Photographien Serge Assiers für das Italienische Kulturinstitut Berlin besondere Bedeutung, die sich auch auf den europäischen Kulturraum erstreckt, in dem sich heute die Erschließung der einzelnen nationalen Kulturen bewegen muss.

Jean-Claude Crespy

Direktor des Institut Français Berlin

„PUISQUE LE PLAN DE ROME EST LA CARTE DU MONDE“

(Du Bellay: Buch der römischen Altertümer – Sonett XXVI)

Die Schnelligkeit des technischen Fortschritts, das fortwährende Zirkulieren der Menschen und Waren rund um den Globus untergraben in uns das Gefühl der Dauer. Wir leben unser Leben als eine Abfolge immer kürzer werdender Sequenzen, als ob jede, sogleich abgelaufene Phase dazu gedacht sei, die unerbittliche Chronik von heute zu nähren, in der uns die Achtzigerjahre so fern erscheinen wie das Europa der Merovinger.

Parallel zu dieser Vergeschichtlichung opfern wir dem zügellosen Modekult und seiner erschreckenden Kurzlebigkeit alles, was nicht mit dem Jahr, dem Monat, der Stunde oder Sekunde unserer sogenannten „Aktualität“ einhergeht. Wir leben demzufolge nur noch, um die bunten Nippes unseres Lebens zusammenzutragen und sind überzeugt, dass das uns Entgangene eines Tages die Chronik der verlorenen Jahre bereichern wird.

Serge Assier kommt aus dem Bereich der Reportage und ist Photograph des aktuellen Zeitgeschehens. Er lässt nichts von diesen langwierigen Tendenzen unserer Modernität außer Acht. Mit einer Chronik der Stadt Rom entscheidet er sich, dem Gegner auf dessen eigenem Terrain die Stirn zu bieten: Um die ontologische Dichte der Zeit wiederzufinden, arbeitet er mit dem Medium der Momentaufnahme, welches die Dauer unseres Lebens in einer Räumlichkeit umwandelt. Um ein Gegengewicht zu den aufeinanderfolgenden Modeerscheinungen zu setzen, verzichtet er auf Farben, da sich gerade hier Geschmack und Launen einer bestimmten Zeit auf kreischendste Weise zeigen. Und um schließlich die dünne Ewigkeit unseres Seins wiederzufinden, photographiert er die musealste Stadt aller Städte: Rom, die Stadt schlechthin, die Verkörperung von „Urbs“, die Mutter unseres Abendlandes, der magnetische Anziehungspunkt für viele intellektuelle und künstlerische Revolutionäre von der Antike bis zum Christentum, aus der Zeit der Renaissance und des Barock.

Und das Wunder tritt zu Tage. Die des Räumlichen kundige Kameraausrichtung stellt dem Augenblick eine Falle, so dass dieser nicht mehr vergeht, Schwarz und Weiß rekonstruieren das menschliche Antlitz in seinem Dasein und Rom, diese unersättliche, kastrierende und von Federico Fellini auf die Filmleinwand gebannte Mutter wird hier zur Vertrauten dieser bescheidenen „Lebensausschnitte“, gleich einer Mutter, die sich auf Abstand hält, damit die Kinder auf eigenen Füßen laufen lernen.

Wetten wir, dass ihr trotz dieser vorgetäuschten Diskretion kein Wort der Kinder entgehen wird. Doch auch dieses – wenn es gilt, die dunklen Schwellen zu überschreiten – bedeutet für uns mütterliche Zärtlichkeit und Trost.

Fernando Arrabal

SERGE ASSIER – BERAUSCHT VON DEN VERLORENEN GÄRTEN, WO DER TRAUM BEBT UND DIE WUT GRUMMELT

... und ein knappes Jahrhundert, bevor Serge Assier zur Welt kam, erfand Niépce die Photographie. Mit welcher Präzision der auf ein Fenster in Le Gras gekletterte Vorfahr das Wirken des Lichts auseinander nahm. Assier komponiert dank des Wirkens seines Talents. Mit welcher Furchtlosigkeit Niépce Iodampf nutzte – die Droge der feinen Damen. Heutzutage bevorzugen sie die Vulgarität ohne Heroismus der Heroin. Mit welcher Klarsicht berauscht sich Serge heute mit weit geöffneten Augen an der Photographie zwischen dem Alltäglichen und dem Himmelszelt!

Missachtet und im Schatten, entdeckten andere direkte Vorfahren von Serge, Chemiker und Alchimisten am Ende des 18. Jahrhunderts, die Scheeles und die Ritter, die Wirkung des Lichts auf Silberchlorid. Und auf das Nitrat desselben Metalls. Silberwunder, das Assier am Anfang des neuen Jahrtausends erneuert, berauscht von den verlorenen Gärten, wo der Traum bebt und die Wut grummelt. Serge Assier folgt der Tradition ohne Verrat. Er scheint die Geschichte und Klio zu fragen: ist das erste gedruckte Bild jenes, das die Züge Jesu Christi auf dem Tuch eines „Groupies“ bewahrt hat?

„Véronique“: so taufte die Enzyklopäden 1780 das Bild vom auf den Schoß der Veronika gepressten Antlitz Christi. Heilig für die Ergebensten. Veroniken wurden auch die gestochenen oder gemalten Kopien genannt. Und Veroniken sind die Werke von Assier, die des Zitterns des Moments beraubt wurden.

Die Fulminanz des „Technicolor“ kam dank der Lexikographen in die Nachschlagewerke. Sie glaubten am Kopfende des Betts, wo Veronika am Sterben lag, eine andere „Veronika“ zu sehen, eine Veronika von „absoluter Vollkommenheit, voll funkelder Lichter“. Serge blendet uns lieber in Schwarz-Weiß, wenn der Obstgarten seinen Ausschank öffnet.

Bestimmte Bilder kamen auch dazu, den Namen „Veronika“ zu tragen. Sie stellen das Abbild, das Gesicht oder das Antlitz Gottes dar. In meiner Kindheit in Ciudad Rodrigo verehrte man am Ostersonntag eine übernatürliche Veronika. Besonders jene, die weder glaubten noch praktizierten, träumten von Photographien oder von den Photographen. Das Heilige Angesicht, wie ein gedrucktes Photo, vielleicht eine finstere Vision für Zurbarán oder ein grelles Licht für Leonardo da Vinci. Denn sogar die Visionen brauchen Alpträume oder Träume.

Man hat behauptet, Veronika bedeute „wahr“ (wahrhaft), „Bild“ (Ikone) oder es käme von „vernikos“ (dem Siegerslied von Pindar). Obwohl dieses einzigartige Wort das genaueste ist, um das zu bezeichnen, was man heute Photographie nennt. Serge Assier sieht das Unsichtbare einer riesigen Welt in ihrer Lebenszusammenfassung.

Kein Evangelist spricht von Veronika. Der so belesene Tertullian lässt sie in die Geschichte hinein wie die Blutfluss-Kranke, die zwölf Jahre lang an ununterbrochener Menstruation litt. Und Christus kam und heilte ihren Blutfluss: Klick!

Die Veronika der Goldenen Legende bat Lukas, ihr ein Porträt des Heilands zu malen. Vorausschauend schenkte Christus selbst sein auf ein Handtuch gedrucktes Bild. Dann bat Vespasian Veronika, ihm diesen Stoff zu leihen, damit er die Würmer, die sein Hirn füllten und die Wespen, die in seinen Nasenhöhlen nisteten, vertreiben konnte. Und das war das erste photographische Wunder. Zeuge der Schimären und von der Morgenröte erweicht, durchquert Serge Assier Assyrien oder kreuzt Atlantis, ohne seinen Hafen zu verlassen.

In den Digitalkameras werden die Bilder auf einem Mikrochip in einer Dunkelkammer gespeichert, auf eine talmudische, gematrische und kabbalistische Art. In dieser ewigen Rückkehr fängt Serge den Seelensturm und die Gesichterwogen auf, wo die Löwen brüllen. Photo!

Aber warum nennt man auch die Bewegung mit der der Torero die Muleta vom Kopf des Stieres nimmt, eine Veronika? Die Altäre von Mochi und Salzillo zeigen zwei Veroniken, die Tuch mit Christi Antlitz benutzen, als wäre es der Umhang eines Toreros. „¡Olé! Serge¡por verónicas!“ Er hört nie auf, die Mannigfaltigkeit des Wunders aus seiner Kammer herausprießen zu lassen, aber ohne die Welt zu verlassen.

Fernando Arrabal

Bruna Donatelli

Universität Roma Tre

ROM, DIE CHRONIK UND DIE VISION

Sicher aus professioneller Sicht, doch auch wegen eines Lebensstils, der ihm eigen ist, bevorzugt Serge Assier eine Außenphotographie mit Schnappschüssen, die die Stadtstruktur mit Biographien verflechten, intime Pausen und Zeitgeschichte, kleine und große Geschichten, Personen und Figuren. Die Entwicklung und die Materialisierung dieses „Lebenstheaters“ findet in seinen Bildern einen privilegierten Bühnenraum.

Mit der Wahl von Schwarz-Weiß als Kennzeichen seines Erzählstils und als Ausgangspunkt folgt er neuen Bahnen, die den durch touristisches Interesse verfremdeten Orten ausweichen und konzentriert sich auf die Aspekte des Lebens, die dieses besondere Gefühl vermitteln könnten, das den Menschen mit der Stadt verbindet: eine Rastpause auf einer Bank, während Vorder- und Hintergrund ihre Vorherrschaft im Sichtfeld austauschen; ein Musikinstrument, das belebt wird und sich mitten im Stadtmobiliar wie das Zeichen einer gefälligen Fremdartigkeit ausnimmt; das Zerrinnen eines den großen Ereignissen gegenüber angenehm gleichgültigen Tages – jedoch voll unzählbarer Kleinstereignisse, welche die scheinbare Banalität des Alltags wieder gutmachen und sie mit den Tönen des Märchenhaften, Legendären färben.

Die Stadtreportage der großen französischen Tradition hat also in der Darstellung der „Romanität“ von Serge Assier ein anderes, neues Feld gefunden, in dem einige spezifische Züge der Wirklichkeit des Ortes neu eingeführt werden können: Christentum, Spuren der römischen Kultur, Szenen des Lebens im Wohnviertel. Ein Feld, das umso innovativer ist, als es einem Stil zugehört, einer Sicht- und Aufnahmeweise, die absolut originell sind, und die (der Zufall wurde durch Entscheidung verbannt) mit Methode und Strenge verfahren.

Betrachtet man diese Fotografien als Ganzes, merkt man ziemlich rasch, dass sie ein besonderes Doppelverfahren einsetzen. Das besteht zum einen darin, zwischen dem Auge des Zuschauers und dem Blickfeld einen „Filter“ zu setzen, der sich aus der gewaltigen Präsenz der schwarzen Farbe im Vordergrund des Bildes ergibt (Schatten, Stangen, Metallgitter, Baumteile): als wäre im Spiel, den Blick festzuhalten, und sei es nur für einen Augenblick, um ihn besser abprallen zu lassen. Zum zweiten stellt das Bild eine Menschenfigur neben einen gewaltigen Raum oder eine Naturmasse (Wand, Denkmal, Bauten) dar, als ginge es weniger darum, sich mit der Tiefe des Bilds auseinanderzusetzen, als die Kleinheit des Menschen zu erproben.

Eigentlich zwingen uns die zwei Verfahren von Serge Assier, das Gewöhnliche unseres Blicks und die logischen Kategorien, mit denen wir die Wirklichkeit betrachten, von vornherein in Frage zu stellen. Der Titel des Buches, Cronaca di Roma, ist dadurch sowohl der Titel der ganzen Serie dieser Photographien (deren Zusammenhang er gewährleistet) als auch ein Detail, das einer von ihnen entnommen worden ist – denn die „Chronik von Rom“ ist auch der Titel der

Zeitungssseite aus „Il Messaggero“, die die Figur, die wir mitten in einer der Photographien betrachten, wiederum anschaut. Das Ganze und der Bestandteil werden getauscht, ineinander gekippt, und wir müssen lernen umzudenken.

In dieses Spiel von Verweisen und Umkippen, wo jedes einzelne seine Autonomie bewahrt, doch gleichzeitig eingefügt in ein Netzwerk von Beziehungen, die alle zusammenbinden, wird Butors „Kommentar“ eingeführt: in jeder Photographie geht es um die Kennzeichnung von zwei oder drei Elementen oder eines Details, das zunächst wenig sichtbar war, um einen Diskursbummel zu erzeugen, der sowohl Beschreibung als auch Erzählung ist. Und in Wirklichkeit liegt in diesem Verweis des Sichtbaren auf das Unsichtbare, der An- in die Abwesenheit, die Verwandlung der Beschreibung in Erzählung: in der Photographie Nr. 14 entsteht durch den melancholischen Ausdruck des „Mannes mit dem Rasenmäher“ eine Geschichte, wo er selbst sich verwandelt und zum Protagonisten eines Abenteuers wird, wo Raum und Zeit gleichzeitig abgeschafft und wiederentdeckt werden. Genauso – doch diesmal mit Butor in der expliziten Rolle des Erzählers –, führt der Begleittext der Photographie Nr. 26 des Ausstellungskataloges zwischen der Transparenz des Scheibenglases und dem Blick der Kellnerin im Café Farnese eine Bindung ein und lässt dadurch eine Mikrogeschichte entstehen, die doch als Skizze aus freiem Willen bleibt, als ginge es darum, den Leser dazu zu bringen, sie fortzusetzen. Und aus bestimmtem Blickwinkel betrachtet, liegt da die Metapher des Spiels, die Serge Assier nun selbst mit unserem Betrachten verbindet. Das fehlende Element in jedem der angebotenen Bilder – und doch immer dabei – das Element, das die augenblickliche räumliche Festlegung einer Menge von Formen verwandelt in eine wirkliche, autonome Erzählung, ist eben: unser eigener Blick.

Das komplexe, von Serge Assier und Michel Butor bis in das grafische Projekt des Werks zusammengesetzte Raster antwortet in Wirklichkeit dieser Instanz: ein drittes Auge in den Kern des Bilds einfügen, um die intime Mobilität einer Arbeit zu erhöhen, die doch aus Vergänglichem und Fragmentarischem besteht. Wir haben die Wahl: wir können das Bild anschauen und uns fragen, welche Details, mitten unter denen, die an der Oberfläche offeriert werden, von Butors Erzählstimme zugeschnitten worden sind; oder wir können auch anders herum verfahren und versuchen, sie aus der Erzählung zusammenzustellen, die unser eigenes blindes Bild vorgibt, und sie erst dann mit Assiers Vision zu konfrontieren. So verliert die originale „Chronik“ ihre Grenze – durch diese Bewegung von gekreuzten Blicken, die sich spiegeln und einander aufsaugen: die Grenze, die genau der Rand des bildlichen Raums ist, von dem sie sich nun befreit hat. Die Chronik dehnt sich aus und scheint sich aufzulösen in unfassbaren und dünnen Orten der Phantasie und eine neue Sichtbarkeit auszusuchen: sie stellt sich uns wieder als Legende vor.

Doch die kurzen Texte, die Assiers Bilder erzählen/beschreiben, sind für Butor wortwörtliche „Legenden“. Da, wo das Italienische lediglich Regieanweisungen gesehen hätte, lässt die französische Sprache alle potentiellen legendären Dimensionen eines Alltagsfragments entspringen – sobald dieses aufhört, an der stumpfen Banalität und Neutralität zu ergrauen und im Gegensatz dazu die gewalttätigen Kontraste des Schwarz-Weißen annimmt, zu dem, was man zu sehen glaubt, und dem, was man sich aussucht zu sehen, zu dem, was es ist. Es sei denn, es ist letztendlich viel unentbehrlicher, als man denken mag. Denn das, was real existiert, ist eine gewisse Erzählung des Lebens durch Fragmente der An- und Abwesenheit, und dieses Leben gäbe es nicht, gäbe es keine Augen, um es zu betrachten, keine Stimme, um es zu erzählen.



*Devant les églises jumelles
dissymétriques l'océan
de la place vide aux pavés
comme des lignes imprimées*

*Vor den unsymmetrischen
Zwillingskirchen der Ozean
des leeren Platzes mit Pflaster
wie gedruckte Zeilen*

*Dinanzi alle chiese gemelle
asimmetriche l'oceano
della piazza vuota dai lastrici
come linee stampate*



*Aux thermes de Caracalla
le mélancolique tondeur
se pense cocher d'un quadriga
ou pilote de formule un*

*Vor den Thermen des Caracalla
der melancholische Mähende
hält sich für einen Kutscher im Viergespann
oder einen Formel-1-Pilot*

*Alle terme di Caracalla
il malinconico tagliaerba
s'immagina cocchiere di quadriga
o pilota di formula uno*



*Les énormes pierres du temps
des empereurs laissent la place
entre les grilles du pouvoir
aux délicatesses baroques*

*Die riesigen Steine der Kaiserzeit
geben Platz
der barocker Zartheit
zwischen den Gittern der Macht*

*Tra le grate del potere
le enormi pietre del tempo
degli imperatori fanno spazio
alle delicatezze barocche*



*Le rémouleur motorisé
sous l'enseigne de l'espadon
surveille le filet d'eau fraîche
qui vient désaltérer sa meule*

*Der motorisierte Scherenschleifer
Unter dem Schild des Schwertfischs
paßt auf den Wasserstrahl auf
der den Schleifstein tränkt*

*Sotto l'insegna del pesce spada
l'arrotino motorizzato
sorveglia il filo d'acqua fresca
che ha appena dissetato la sua mola*



*Les perruches sur les vélos
ponctuent de leurs criaileries
la conversation des voisins
et les saluts des promeneurs*

*Die Wellensittiche über den Fahrrädern
punktieren mit ihrem Gekreis
die Unterhaltung der Nachbarinnen
und die Grüße der Passanten*

*le cocorite al di sopra delle bici
coi loro gridi fan contrappunto
alle chiacchiere delle vicine
e ai saluti dei passanti*



*A l'intérieur de son tunnel
de brique et béton l'ouvrier
se frotte les mains de plaisir
dans le miroir de son travail*

*Im Innern seines Tunnels
aus Backstein und Beton
reibt sich der Arbeiter vor Freude die Hände
im Spiegel seiner Arbeit*

*All'interno del suo tunnel
di cotto e di cemento l'operaio
si frega le mani di piacere
nello specchio del suo lavoro*



*La cycliste fait irruption
dans ce décor que l'on croirait
fait pour un film hollywoodien
lui rendant sa réalité*

*Die Fahrradfahrerin bricht
in diese Hollywoodsche Kulisse ein
und gibt ihr damit
ihre Realität zurück*

*La ciclista fa irruzione
in questo scenario che si direbbe
fatto per un film hollywoodiano
rendendogli la sua realtà*



*A travers les trois ouvertures
de l'arc de Constantin la vie
quotidienne envoie ses embruns
pour rajeunir l'ecclésiastique*

*Durch die drei Öffnungen
des Konstantin-Bogens spuckt
das alltägliche Leben seine Gischt
um den Kirchenmann zu verjüngen*

*Attraverso le tre aperture
dell'arco di Costantino la vita
quotidiana invia i suoi sprazzi
per rinverdire il sacerdote*



*Les chemises des visiteurs
dans les loges du Colisée
semblent bouquets de roses blanches
pour les jeunes mariés tout neufs*

*Die Hemden der Besucher
in den Logen des Colosseums
gleichem weißen Rosensträußen
für die jungen Frischvermählten*

*Le camicie dei visitatori
nelle logge del Colosseo
paiono bouquet di rose bianche
per i giovani freschi sposi*



*Les touristes sont une plaie
mais quand ils tardent quel souci!
alors on s'installe à leur place
en se tirant bonne aventure*

*Die Touristen sind eine Plage
verspäten sie sich, oh weh!
dann setzt man sich an ihre Stelle
und wahrsagt sich selbst*

*Sono una piaga i turisti
ma se tardano che pena!
allora ci si piazza al loro posto
predicendo a se stessi l'a sorte*

Jean Roudaut

EINE GEWÖHNLICHE STADT

für Odile, in Erinnerung an unsere Spaziergänge

Sobald die Namen Alexandria, Karthago, Istanbul, Rom, Saloniki, Venedig auf einer Karte oder in einem Buch auftauchen – sofern man sich auf den Rand des Mittelmeeres begrenzt – imaginiert der Leser sofort einen magischen Ort, einen Raum, wo Frühling ewig ist, wo die Straßen von blühenden Orangenbäumen gesäumt werden. Dieser Traum ist im Abendland besonders prägend, wenn der Name Rom auftaucht. Glyptothek im Freien, wird diese Stadt auch für ein spirituelles Zentrum gehalten. Und damit außerhalb der Zeit gelegen.

Das Alltagsleben wird von den Touristen vernachlässigt; sie wollen nur das fotografieren, wovon man gesprochen hat. Von San Pietro in Montorio, auf dem Gianicolo über Trastevere, beschreibt Stendhal den Blick von Rom, den er hatte bzw. gern gehabt hätte: „Ganz Rom, antik und neu, breitet sich vor den Augen aus, von der alten Via Appia mit ihren Grabmalruinen und ihren Aquädukten bis zum wunderschönen Pincius Garten, den die Franzosen eingerichtet haben“. An diesem Ort, so schreibt er sofort weiter, sei das von Raffael gemalte Bild der Verklärung vorgestellt. Und da Stendhal gerade fünfzig geworden ist, entscheidet er, sein Leben fortzuführen, als wäre es nicht jenseits des Tibers, sondern des Styx; und er erzählt es, als wäre es das Leben Henry Brulards und verklärt dabei seine Existenz, indem er sich mit kleinen, wahren Details beschäftigt. In unseren Begierden ist Rom eine Zauberstadt. Wie andere italienische Städte, die sich selbst die Bauten der Renaissance erhalten haben, ist sie eine wunderbare Folge von Kulissen, die denen von Serlio oder Bibiena gleichen. In einer Frühlingsnacht, als wir um die Piazza Navona herumgezogen waren, kletterte Georges Perros auf die Treppe von Sant'Ignazio, um für Michel Butor und mich, die wir unten geblieben waren, Verse aus dem „Cid“ zu deklamieren. Die Handlung geschieht an einem öffentlichen Ort. Ein beleuchtetes Fenster ließ hoffen, dass eine verborgene Chimène anwesend sei, obgleich die Nacht schon fortgeschritten war. Die ganze Stadt ist ein Theater.

Diesen zwei konventionellen Bildern, die die Stadt in einen spirituellen Ort oder in eine Reihe begehbarer Kulissen verwandeln, scheint Serge Assier den Rücken zu kehren. Von seinen Erinnerungen an Titus Livius berauscht, wird Stendhal mehr vom alten Rom als von der modernen Stadt berührt. Serge Assier interessiert sich mehr für die Gesten der Lebenden als für die Reste der Toten. Noch für Stendhal unterliegt die Beschreibung der Stadt der Ordnung eines Landschaftsgemäldes. Serge Assier bietet keine Schau von Sehenswürdigkeiten an, sondern macht das alltägliche Leben der Menschen sichtbar.

Einem Fremden erscheint ein Ort schön, jene Gasse anmutig, wenn er frei über seine Zeit verfügt. Hier, so denkt er, fern von den gewöhnlichen Verpflichtungen, hat man nicht nur Orangen, sondern auch die Freiheit zur Verfügung!

Wo er normalerweise lebt, ist er der Zeiteinteilung untergeordnet; er kann nicht mehr den Akazienblüten oder der Schönheit des Nebels Aufmerksamkeit schenken. Bestimmte Städte für magische Orte zu halten, heißt sich einzubilden, man könnte in ihnen ohne jegliche materielle Verpflichtung leben. Aber in diesen – wie in allen Städten – leiden und sterben die Einwohner. Sie leben ein gewöhnliches Leben. Sie begehren, erschöpfen sich, schlafen am Rand des Tiber bei Niedrigwasser. Der Photograph erholt sich in einer Pose vor dem Trevi-Brunnen. Der Fahrer einer Kutsche spielt ein Geduldsspiel, derweil er auf Touristen wartet. Serve Assier mag den Moment, wenn die Menschen sich der Maske ihrer Funktion begeben. Ihm ist die Überraschung nicht gleichgültig, wie jene, einen Autoschlösser zu sehen, der sich in einem Tunnel niedergelassen hat; aber es ist nicht das Sonderbare, auf das er harrt, er hat keine besondere Vorliebe für Postkarten. Er mag das Alltägliche, das aus Nachlässigkeit geschändet wird. Im Café Farnese, nicht weit vom Salon von Carrache, poliert eine junge Frau Kupfersachen neben einem zerbrochenen Schaufenster. Ein Jugendlicher könnte Raphaël de Valentin sein; von Klubanhänger-Turnhosen geschützt, ist er auf dem Flohmarkt eingeschlafen, in einem Trödelladen, von einem „Chagrinleder“ träumend, das ihm erlauben könnte, seine Träume zu verwirklichen. Man mäht das Gras auf der Via Appia: die Ewigkeit der Ruinen ist genauso kurz wie die des Grasses. Bestimmt. Aber das Sujet des Bildes hat nichts mit Chateaubriand oder Nostalgie zu tun. Die Photographie konzentriert sich auf einen Mann und seine Maschine, bezwingt die Natur und ordnet ihre Torheit. Die Arbeit der Menschen, die kehren, oder ihr Gesang, mit dem Saxophon, steht im Mittelpunkt von Assiers Aufmerksamkeit.

Diese Photographien bieten kein Panoramabild von Rom: die sieben Hügel werden nur andeutungsweise erwähnt, durch steigende Straßen, niedrige, breite Treppen. Die Pferde erklommen sie, heute sind es die Mountainbikes. Die Bauten, die wir in Erinnerung haben, das Engelsschloss (wo Tosca sich tötet), die Cestius-Pyramide (die Piranese als Stich wiedergab), der Trevi-Brunnen (wo Anita Ekberg badete), das Kolosseum (wo die Löwen die Christen fraßen) werden zwischendurch und am Rande vorgestellt, sogar mit einer gewissen Ironie, wenn die Braut und der Bräutigam theatralisch den Circus entlang gehen. Die Antike ist ein Bestandteil der Gegenwart. Flüchtige Schatten gleiten an himmlischen Milizen vorbei. Ein sonderbares Antlitz (Baudelaire ähnlich) erscheint in Doppelbelichtung auf Ecksteinen. Engel krönen einen verschwiegenen Passanten. So kommt, für die Zeit eines Augenblicks, das zum Vorschein, was sich selbst immer ähnelt, und das, was sich immer verwandelt.

So wie das Bild den magischen Charakter, der der Stadt verliehen worden ist, von der Seite empfängt, gibt es ihren theatralischen Aspekt, wenngleich transponiert, wieder. Die Ränder des Bildes sind breit und schwarz, die Stämme sind Säulen. Diese Photographien werden nach den Regeln der abendländischen städtischen Szenographie konstruiert: es gibt einen herausgehobenen Ort, um das Spektakel zu beobachten, den Platz, den der König im Theater besetzt, den Ort, wo sich der Photograph hinstellt. Ein großer Metallring verdoppelt dank seiner Form den Verschluss: er verbindet eben das, was sich lösen könnte im Ensemble der Gegenstände, die man nachlässig betrachtet. Die Photographie gibt den Eindruck, die Vielfalt zu verdichten, das zu erfassen, was man sonst mit einer zerstreuten Aufmerksamkeit behandelt. Denn man bleibt bei sich selbst, ohne wirkliche Aufmerksamkeit für den anderen. Die Perspektive eines Gemäldes, der Regisseur im Theater entdecken uns das Detail, das uns sonst entginge. Die Sujets von Assiers Photographien sind keine Orte, sondern Wesen, wie jene, die wir nur durch ihr Geräusch sehen, etwa den „Vespasian“, dessen Gesicht von

einem Helm bedeckt ist. Der Suzuki und die Vespa sind die Hengste von heute. Die Welt spiegelt sich in ihren glänzenden Karosserien. Die Parade findet überall statt: auf ihren Strohstühlen bequem sitzend, okkupieren die Mamas die Straße wie einstmals die Marquis die Bühne. Die Angestellten der Trattoria scheinen sich zu verbeugen, bevor das Spektakel beginnt mit dem Ballett der Kellner. Das Bild ist zwar theatralisch, jedoch auch berührend und suggeriert eine mythische Zeit, wo Chefs und Angestellte vermeintlich brüderlich miteinander umgegangen sind. Der Wirt ließ sie zu jeder Zeit kaiserlich photographieren, eine Hand auf dem Tresen, die andere freundlich auf des Lehrlings Schulter. Diese Bilder haben etwas Spielerisches: das Leben ist eine glückliche Komödie, bevor das Ende kommt.

Die Städte des Barockzeitalters sind Kulissen für edle, unvorhersehbare und flüchtige Begegnungen. Die Photos von Serge Assiers sind von unseren kleinen Scapins bevölkert und von denen, die das Bürgertum „das kleine Volk“ nennt (mit der Kippe im Schnabel und den Füßen in dicken Schuhen). Die jungen Frauen freuen sich, verliebt zu sein; sie besitzen alle Schönheit der Welt. Die Bescheidenheit ihrer Tätigkeit überlässt anderen, hätten sie als einzige Bürde, diesen Dreck zu waschen und zu reinigen, die Pause, die Kontemplation. Es ist nicht so, dass alles leicht wäre unter der Sonne; die moderne Gesellschaft drückt ihre Armen zusammen in Abstell-Orten, wie Brückenbögen für die Ausgeganzten. Trotz der Pinien herrscht immer die gleiche moralische Tristesse um die Altersheime. Die Autos fahren die gleichen Straßen hoch und runter, der Raum ist allen Winden offen; nichts zur Orientierung, weder eine traurige Fassade, noch eine schlanke Pyramide. Eine Frau nimmt ihre alten Eltern auf Spaziergang mit, er ist aufmerksam, sie zittert, beängstigt. Sie stehen am Rand des Bürgersteigs als sei es die Lethe.

Die unendliche Himmelsspirale sucht Dante und Borromini mit einigen Jahrhunderten Abstand heim. Im Werk Serge Assiers wird das Bild erwähnt, aber andersherum. Es ist ein Heruntersteigen, dem die Wanderer folgen; wir sind hier erst am Anfang des Kreises von Reisen; in den Rucksäcken gibt es zwar noch genug zum Überleben, und man behält sein Lächeln, wenn man herunterschaut, wo die Unteren, die Vorigen sind. Aber wer weiß, ob das Leben nicht ohne Ende ist und nicht ewiglich zum Gleichen führt? Hätte Serge Assier einen Roman entwickeln wollen und dieses Bild am Anfang platziert, um zu uns zu gemahnen, wozu eine Reise verpflichtet, auch eine nach Rom; oder am Ende, denn eine glückliche Reise birgt immer eine andere, viel schrecklichere in sich. Ohne Verklärung, wo wir bis ans Ende unserer Tage kämpfen.

Was ist denn Rom? Eine gewöhnliche Stadt, wo gewöhnliche Menschen leben und tun. Ihr Leid, ihre Arbeit, ihr Lachen verwandeln den Ort. Die Stadt ist das Theater der bescheidenen Wunder.

Serge Assier

LEBENS LAUF

Geboren am 1. Juli 1946 in Cavaillon (Vaucluse), Frankreich.

Photograph. Audidakt. Lebt und arbeitet in Marseille, Frankreich.

Jean-Roque-Preis 2000: Kunst- und Wissenschaftsakademie Marseille, am Dienstag, dem 28. November 2000, in der Kategorie „Beaux Arts“. Prüfer: Georges Bergoin.

In der 35. Auflage des „Who's Who“ Frankreich eingetragen (50-jähriges Bestehen des „Who's Who“ Frankreich).

Mit vierzehn beginne ich meinen Werdegang als Schäfer.

Mit sechzehn werde ich Automechaniker-Lehrling.

Mit einundzwanzig fahre ich nachts Taxi und fotografiere tagsüber als Hobby.

Mit achtundzwanzig bin ich Fotoreporter für die Agentur Gamma, für „Le Provençal“, VSD, und habe zwölf weitere Auftraggeber.

Heute bin ich Fotoreporter für die Zeitung „La Provence“ in Marseille.

Meine Leidenschaft für das Bild lebe ich am besten in der Eile, im Sozialen und »Vermischten«, aus. Ich habe zwanzig Jahre lang im Showbusiness gearbeitet, besonders beim Festival in Cannes.

Mein Ehrgeiz besteht darin, mit meinem einzigartigen Blick Spuren zu hinterlassen. Bis zum heutigen Tag habe ich fünfzehn Fotoausstellungen gemacht: eine profunde Arbeit über Sinnlichkeit, Emotion und Bestand der Menschen, jenseits von Merkmalen wie Rasse, Religion, Stadt oder Land.

Ich arbeite auch für den Traum und das Imaginäre mit Fotogedichten, nackten Frauenkörpern an merkwürdigen Orten, wo der Traum zur Wirklichkeit wird. Ich hatte das Glück, mit Dichtern arbeiten zu dürfen, mit Schriftstellern, Akademikern, Journalisten, Fotokunstkritikern und Bildbesessenen.

Das Vorwort zu meiner ersten Ausstellung wurde von René Char 1984 geschrieben. *70 Photographien*

Es kamen dann:

- **Huit sollicitations et un chant** (Acht Gesuche und ein Gesang). Photographisches Gedicht von René Char (1985). *101 Photographien*
- **3140 m2 sur le Vieux-Port** (3140 m2 am alten Hafen). Photographische Arbeit über den alten Hafen in Marseilles, mit einem Vorwort von Philippe Larue (1987). *57 Photographien*

- **Chants de Lorraine** (Lieder aus Lothringen), ein bewegender Blick auf diese Region Ostfrankreichs. Vorwort von Louis Mesplé, Journalist und Fotokunstkritiker. Texte von Bruno Brel und Marie-Christine Bretzner (1989). *53 Photographien*
- **La Corse buissonnière** (Korsika macht blau), Vorwort von Edmonde Charles-Roux, Text von Jean-René Laplayne, Chefredakteur der Zeitung „La Corse“, mit Legenden von Marie-Christine Bretzner (1992). *53 Photographien*
- **L'Estaque, un quartier de Marseille** (L'Estaque, ein Marseiller Stadtteil). Vierundfünfzig Originalvierzeiler von Michel Butor. Vorwort von Robert Pujade, Philosoph und Akademiker, Kunstkritiker und Photographie-Semiologe der Université de Provence in Aix-en-Provence, Professor an der Hochschule für Photographie in Arles (1992). *54 Photographien*
- **A l'ombre d'elles** (Im Schatten von ihnen). Fotogedicht, in dem der Traum zur Wirklichkeit wird. Neun originale handgeschriebene Gedichte des Schriftstellers und Dichters Michel Butor. Vorwort von Jean Andreu, Akademiker und Kunstkritiker, Université Toulouse-Le Mirail (1994). *69 Photographien*
- **La Tunisie, pays en cages** (Tunesien, Land in Käfigen). Texte von Jean Kéhayon (1999). *27 Photographien*
- **Avec vue sur l'Olympe** (Mit Blick auf den Olymp), Vorwort von Georges Fréris und Jean Roudaut. 44 handgeschriebene Originalvierzeiler von Michel Butor (1999). *44 Photographien*
- **Good Mistral**. Vorwort von Edmonde Charles-Roux und Jean Roudaut. 44 handgeschriebene Originalvierzeiler von Michel Butor (2000). *44 Relief-Photographien*
- **Les Coulisses de Venise** (Die Kulissen von Venedig). Dialog von Fernando Arrabal und Nachwort von Jean Kéhayon. 56 handgeschriebene Originalvierzeiler von Michel Butor (2002). *56 Photographien*
- **L'Ararat pour mémoire** (Der Ararat als Erinnerung). Vorwort und 21 handgeschriebene Vierzeiler von Serge Assier. Photographien von Jean Kéhayon (2002). *21 Photographien*
- **Cannes, 20 ans de Festival** (Cannes, 20 Jahre Festspiele). Dialog von Fernando Arrabal und Nachwort von Jean Charles Tacchella. Handgeschriebene Originaltexte von Michel Butor (2004). *54 Photographien*
- **Cronaca di Roma**. Dialog von Fernando Arrabal. Vorwort von Bruna Donatelli. Nachwort von Jean Roudaut und 49 handgeschriebene Originalvierzeiler von Michel Butor (2004). *49 Photographien*

