

## en la pampa (oder Dostoyevskys Tränen in der Wüste)

Zu erraten, warum Dostoyevsky in Sibirien bei der Lektüre von Hegel in Tränen ausbrach, ist keine leichte Angelegenheit(1), denn Sibirien ist wie Afrika ein Ort, der außerhalb der Historie liegt; nur als Hilfsmittel erdacht, um mit Weite und Unbegrenztheit zu recht zukommen. Obgleich Sibirien nicht den Anschein eines geschichtlichen Orts erweckt, hat es sich dennoch grundsätzlich als Ort bewährt, an welchem Schriftsteller ohne Schuld und Bestrafung die Hölle kosten können. Sibirien oder die Wüste sind dumme Gebiete, die weder einem Verstand noch einer Absicht folgen, aber die Aura der Dichtung um sich haben. Eine Theaterkulisse.

Vor dem Theater bereitet eine Frauengruppe einer jüngeren Frau einen enthusiastischen Abschied. Ihre dicht gedrängten Körper (eine weitere Anhäufung, ähnlich der aufeinander gestapelten Kisten, der Dosenhaufen oder der Matratzen, die uns aus anderen Werken(2) bekannt sind) beziehen sich abermals und in gleicher Weise auf eine erfundene Geschichte: eine Erzählung, die ihre Form dadurch erhält, indem Dinge miteinander verwoben werden, eine Ansammlung ganz verschiedener Elemente, die jederzeit dazu bereit sind, die eigenen Bestandteile abzusondern – Ein Abschied. Ciao, ciao en Maria Elena. Die junge Frau (die Schauspielerin ist der Bestandteil der Geschichte, der sich von selbst vom Ursprungselement der Erzählung löst(3) begibt sich auf ihren Weg in die Wüste. Und genau in diesem Moment, als sie die Wüstenbühne betritt, verwandelt diese sich in die Pampas: Eine Wüste, die nun von jedem belebt werden kann, der seine Stimme erhebt(4). So wird die Wüste zur Pampas, als wären die Theaterscheinwerfer angegangen. Ein Körper und dessen Körpersprache tauchen auf und nehmen die Szene ein. Somit experimentiert **Jordi Colomer** einmal mehr in *En la Pampa* mit den möglichen aber auch heiklen Arten, in Geschichten einzugreifen. Während jedoch in früheren Werken die Erkundung darüber ablief - gleichermaßen für die Schauspieler und das Publikum (5) - einen Schauplatz tatsächlich zu erschaffen, zielt dieses zweifache Spiel nun darauf ab, im Fiktiven zu leben, was geschickt mit der Entscheidung ausgedrückt wird, die Schauspielerin auf der Wüstenbühne erscheinen zu lassen. Frei von Ballast, an einem Ort, der außerhalb der Historie liegt, muss sich diese verwundbare Gegenwart erst einmal mit kleinen Geschichten, unter der Zuhilfenahme von Gesten, Worten und neuer Planung, stärken. Die Erzählung fängt von Neuem an.

Von den Werken **Jordi Colomers**, hat *En la pampa* die größten Gemeinsamkeiten mit der Logik eines Roadmovie: Alle Geschehnisse ergeben sich durch die Reise. Jedoch wir wissen überhaupt nichts vom Ausgang der Reise. Das Fehlen eines Ziels, eines geschichtlichen Blickfeldes, befreit die Erzählung von allen Abläufen, die außerhalb ihrer selbst geschehen. Die Geschichte, die nicht weiter erzählt wird, wankt sogar zwischen Erfolg und Misserfolg(6): Sie entwächst der schlichten „Irrfahrt ins offene Land“(7). Die Geschichte geht weiter und ähnlich der Zeit, die in der Ebene fließt, wird die Erwartung, die so stark an Tarkovsky angelehnt ist, erfüllt, aus bewegten Bildern Skulpturen zu erschaffen, indem Nebenereignisse zeitlich modelliert werden(8).

In dieser Erzählung ist die Autowäsche das Nebenereignis beziehungsweise die bildnerische Bestrebung, die im Mittelpunkt steht. Die Autowäsche in der Wüste scheint absurd (auch *Pianito* lieferte sich eine Schlacht mit dem Staub auf dem Piano), obgleich sie dafür sorgt, sich eingehend mit drei äußerst wichtigen Sachverhalten zu befassen: Sie hebt den Reiseverlauf der Geschichte hervor und die beständige Mobilität der spielerischen Konflikte der Charaktere untereinander; sie wird selbst zur Umschreibung bildhauerischer Tätigkeit, nach der das Objekt, von überflüssigem Material befreit, zum Vorschein kommen muss (Per via de levare wird demnach eine Skulptur gewonnen); und letztlich zwingt sie uns, uns bewusst zu machen, wie mit knappen Ressourcen (Wasser und raue Landschaft) umgegangen werden muss, um das Ziel zu erreichen. (mit geringen Mitteln das Auto zu waschen oder eine Geschichte zur erfinden). Die Handlung beruht einzig und allein auf der kraftvollen Bühnenausstattung: Dem Cementario Santa Isabel. Die erzählten Handlungen könnten hierbei als eine Art Vanitas interpretiert werden, nach welcher keinerlei Bemühung die Erscheinungen zu verbessern (durch das Waschen) hilft, um die Geschichte wieder Teil der realen Welt werden zu lassen. Die Spannung ergibt sich nicht zwischen Leben und Tod, sondern zwischen Fiktion und Realität. Es geht hierbei nicht mehr um das Anprangern der Banalität der Erfindung im Angesicht des Schicksals, sondern darum, die Autonomie der Geschichte zu feiern, die sich ereignen und niemals enden kann. Innerhalb des Friedhofes verbirgt sich keine Moral; er ist bloß ein brüchiger Ort mit zarter Architektur, der, wie bei so vielen anderen Gelegenheiten(9) auch, konzipiert wurde, um die Geschichte zu bekleiden. Aus diesem Grunde ist die Geschichte - die Reise – befähigt, fortzuschreiten.

III. Akt. Da die Absicht darin liegt in einer Geschichte zu leben, die sich unter ungünstigsten Bedingungen entwickelt, verlangt die Knappheit der materiellen Ressourcen nach der Stärkung zeitspezifischer Strategien: Weihnachten existiert in der Wüste (gedreht wurde im Dezember). Er vertreibt sich die Zeit mit Autoersatzteilen, während sie mit farbenfrohem Weihnachtsschmuck spielt. Eine improvisierte Spielchoreografie auf unveränderlichem Terrain, verwandelt einen wilden Landstrich in einen Ort der Performance. Die Szene, selbst nachdem nichts mehr in ihr geschieht, dauert, dank des theatralischen Potenzials des Ortes, weiter an: Der geplatzte Reifen schlittert über den Boden, als ob er selbst (auch) eine Skulptur wäre. An diesem Punkt könnte die Geschichte ewig weitergehen –ohne Historie-, allerdings müsste dies mit Hilfe weniger „Schicksalseingriffe“ verbunden sein, die sich in der „offensichtlich bedrückenden“ Unnachsichtigkeit der Wüste ereignen können(10).

1. Laszlo Foldenyi, „Dostoevsky Reads Hegel in Siberia and Bursts into Tears“; Common Knowledge, Duke University Press, vo. 10, No. 1, 2004.

2. Die Akkumulation von Objekten ist ein immer wiederkehrendes Charakteristikum in vielen Werken von Colomer; eine Art konstruktive Anti-Methode. Unordnung als Modalität für Ordnung nach Georges Perec -, der Natur der Dinge fremd und genau aus diesem Grunde, ähnlich einer Allegorie derselben Erzählung, die jegliche Ausdrucksweise durchdringt.

3. Die Frauengruppe verleiht der ersten Geschichte Form, ähnlich der Körper, die unterschiedliche Buchstaben in der Erzählung *Un crime* (2004) hochhalten.

4. Jordi Colomer gibt von sich aus zu, dass der Name der Atacama Wüste im Titel von *En la pampa* nicht vorkommt, weil „die Wüste nicht bewohnt werden muss“ wohingegen „die Pampas in die Wüste einzieht“ (Sergio Gonzales, „Habitar la pampa en la palabra: creation poetica del salitara“, Revista de Ciencias Sociales, No. 13, Iquique, Universidad Arturo Prat, 2003, p. 53-65).

5. Eine Menge an Beispielen könnte hier zitiert werden. Simo (1997) drückt es jedoch am sinnbildlichsten aus: Der Charakter schafft sich zwanghaft seinen Raum und der Zuschauer muss im Projektionsraum mitten unter den Stühlen sitzen.

6. Siehe auch in *Les Villes* (2002) oder in anderen Werken wie etwa *Pianito* (1999).

7. Siehe zur genaueren Bestimmung des Begriffs „Irrfahrt ins offene Land“, der in der letzten Episode des Videos auftaucht, die Fußnote 10.

8. Andrei Tarkovski, *Sculpting in time*, London, Faber, 1989. Jordi Colomer schlägt selbst vor, dass seine Videoarbeiten als zeitlich in die Länge gezogene Skulpturen interpretiert werden müssen.

9. Die Fiktionalisierung der Architektur als Antwort auf die traditionell entschiedene Härte der konventionellen Architektur, ist eine Konstante in den Arbeiten von Jordi Colomer. Die Serie *Anarchitekton* (2002-2004) ist hierfür das offensichtlichste Beispiel.

10. Der letzte Teil des Videos zeigt die Charaktere, wie sich in der Wüste umherwandern und wie sie auf spielerische aber zugleich verspottende Weise buchstäblich einen Satz wiederholen, der aus der Theorie de la derive stammt. „wandering in open country is obviously depressing and the interventions of chance are poorer there than anywhere else“. (Guy Debord, „Theorie de la derive“, ins Englische übersetzt von: Knabb, Ken (Hg.), *Situationist International Anthology*, Berkeley, Bureau of Public Secrets, 1981). In seinem ursprünglichen Sinn kommentiert der Satz auf ironische Art den Anspruch der Surrealisten auf Zufälligkeiten; hingegen ist das offene Land der einzige Ort, der den Charakteren des Videos zur Verfügung steht.