



STÉPHANE
MANDELBAUM

Beautiful Deception C.

TOWER^{MMK}

DE



OPIMUM.

NEW YORK
LOS AN

MUSIKTSIGNES
VON
KAS

FETE
[CHAY].
LYROCTABWIASZ
OLE

Lee L?

MAQUES

APIELLEWIZ

DER SCHWIZ
DRAGONS, DE
PACOTILLE

НЕКОРЕННИ
ДИВЕРСАНТОВ
ШНОПОВ.

DEM. SZAMOVAA
-PACOTTEN
TRA ZIB

AU CIRQUE OLIVA
TAP TAC CIAP
TAT

DE NÔ

champion de
Belgium

DE MUT
Polone

STOPIT
EAST.

OK. 25.

IA. OGUOIS VISAGE TOROJ.

BWÖ!

7008 IC

Portrait de PIETR PALIPINOVSKI
1983 - OUSHU 5ne du marin
UNA OMOSEXUALITAT.
STUDIO-

TARATATA

mirrelda

STÉPHANE
MANDELBAUM

„Ich wollte mein Leben im Leben schreiben.“

— Pierre Goldman

Getragen von Faszination wie Verachtung fertigt Stéphane Mandelbaum (1961–1986) in einer kurzen Schaffenszeit von nur zehn Jahren Hunderte Porträts von Arthur Rimbaud, Pier Paolo Pasolini, Francis Bacon, Pierre Goldman, seinem Großvater Szulim und Vater Arié Mandelbaum, aber auch von nationalsozialistischen Verbrechern wie Joseph Goebbels oder Ernst Röhm an. Mit Kugelschreiber, Ölfarbe, Blei- oder Buntstift, klein und vereinzelt oder überlebensgroß, mit Kritzeleien, Texten auf Französisch, Jiddisch, Italienisch oder Deutsch und collagierten Zeitungsausschnitten nähert sich Mandelbaum in zahlreichen Porträts den Charakteren an. Seine jüdische Herkunft, Belgiens Kolonialgeschichte, aber auch das Nachtleben und die Unterwelt Brüssels durchdringen immer tiefer sein Werk und bestimmen sein Leben. Stets getrieben von den Fragen: Woher komme ich und was kann ich sein?

Eine Geschichte der Gewalt im Europa nach dem Holocaust, unvollendet

Diedrich Diederichsen

Mehr als die Hälfte von den heute sichtbaren Arbeiten Stéphane Mandelbaums sind Porträts und in fast allen, auch solchen, die anders aufgebaut sind, anderen künstlerischen Genres folgen, gibt es eincollagierte, integrierte Porträts. Zwischen 1975 und 1986, also den Jahren, in denen er aktiv war, gab es wenige Künstler*innen, die einen so starken Glauben an das Porträt als Repräsentation und Darstellung einer konkreten Person hatten. Andere Formate und Medien hatten die Aufgabe übernommen, unverwechselbare Spuren von Personen zu registrieren und zu speichern. Aber selbst in der (künstlerischen) Fotografie der Epoche erscheint zwischen Cindy Sherman und Thomas Ruff das Porträt als ein der individuell künstlerischen Verfügung sich entziehendes Moment von Kulturindustrie und Überwachungsstaat: Stereotype, Stars und Fahndungsfotos. Und selbst als die ebenfalls in der ersten Hälfte der 1980er wenig relevanten, von Mandelbaum präferierten Medien und Techniken der Zeichnung – Tusche, Bleistift, Kohle – etwa in den nicht mehr nur für Schallplattencovern, sondern für den Kunstmarkt gearbeiteten Zeichnungen von Raymond Pettibon oder den *Hotelzeichnungen* von Martin Kippenberger in den späten 80ern und frühen 90ern zeitgleich mit einem Comeback des Underground-Comic und der Karikatur weltweit ein Revival erlebten, trauten sich wenige an das Porträt als Realreferenz – es blieb eine Form der Wiederaneignung kulturindustriell entwendeter Stereotype, Pastiche etc. –; man scheute also gewissermaßen die visuelle Verwendung von Eigen- und Klarnamen.

Bei Mandelbaum gibt es dagegen die entgegengesetzte Richtung. Mit der gleichen Heftigkeit und Direktheit, die er für Selbstporträts und solche seines Vaters, des bekannten belgischen Künstlers Arié Mandelbaum, oder seines Großvaters, Szulim Mandelbaum, eines Überlebenden der Shoah, aufwendet, zeichnet er die auf Pressefotos und anderen öffentlich zugänglichen Bildern basierenden Porträts von George Dyer oder Pier Paolo Pasolini, als seien sie ihm nahestehende Personen. Bei ihm wird aus dem in der zweiten Hälfte der 70er viel abgebildeten Pasolini ein persönlich vertrauter, schillernder Charakter, der in der Summe seiner von Mandelbaum angefertigten Porträts zu einer sehr privaten, heftigen und schwer verständlichen,

schroffen, aber auch mit sarkastischem Witz begabten unverwechselbaren Person wird. In all diesen sehr gegen den ironisch postmodernen Trend gesetzten Porträts als Beschwörungen gibt es trotz unterschiedlicher und meist sehr technisch gekonnt platzierter Technik seltsame Kontinuitäten: einen Hang zur Kartoffelnasigkeit etwa, die man bei den Francis-Bacon-Zeichnungen noch verstehen kann, sich dann aber auch bei ganz anderen Gesichtern fortsetzt als eine unwillkürliche Plumpheit, gegen die auch die schärfsten Konturen nicht ankommen. Stärker noch sind die über den Bezugsrahmen hinausstrahlenden Blicke: fixierende, verzweifelte, triumphierende und immer vor allem erschrockene Blicke wie z. B. auf dem *Portrait d'Annie*, per Text im Bild als „homosexuel putain juive“ ausgewiesen; ergänzt um die multilinguale Inschrift „Mad in Polen“. Made? Also aus Polen kommend? Oder Maid? Oder einfach verrückt und/oder wütend auf Englisch? Und warum „Polen“ auf Deutsch?

Er war ein Legastheniker und ein von Pointen der Genauigkeit begeisterter Zeichner. Ich weiß nicht, ob es einen Zusammenhang gibt, aber mir scheint, dass Genauigkeit bei Details der ikonischen Repräsentation und virtuoser Umgang mit der spezifischen Ungenauigkeit symbolischer Zeichen (Buchstaben) nicht gut zusammenpassen. Wer mit den symbolischen Zeichen Schwierigkeiten hat, sieht sie als Bilder. Weil er oder sie sie sich nicht als arbiträre Zeichen merken kann, müssen sie abgemalt werden, visuell eingepreßt. (Die Ganzwortmethode, mit der man früher lesen lernte, setzte hier an.) Es gibt nämlich dennoch viel Text auf Mandelbaums Zeichnungen und Gemälden: Notizen und Spielereien mit Typografien, aber immer auch wieder mit anderen Alphabeten (kyrillisch, hebräisch), Worte schließlich, die – gezielt? – veruneindeutigen, ob wir es hier mit einer Skizze, einem Schmierzettel oder eben doch schon mit einer Komposition zu tun haben. Und auch die in die Bilder geschriebenen Wörter sind oft massiv falsch geschrieben, dann aber wieder sind solche darunter, die trotz ungewöhnlicher und phonetisch kontraintuitiver Schreibweise richtig geschrieben sind. Man kann annehmen, dass dies Wörter sind, die der legasthenische Künstler zuerst geschrieben gesehen hat und nicht gehört; er erinnert sich an sie visuell. Die Namen der Konzentrationslager und anderer Orte, an denen der deutsche Mord an den europäischen Juden stattgefunden hat, tauchen auf einem Blatt auf und manche, die weniger bekannt sind, sind orthografisch richtig geschrieben, die

anderen entstammen offensichtlich einer tieferen, privat phonetischen Vertrautheit und sind nach Gehör „falsch“ geschrieben.

Von heute aus gesehen ist es sicher irritierend, dass Stéphane Mandelbaum an Bosheit und Niedrigkeit des deutschen Judenmords mit ähnlichen künstlerischen Mitteln heranging wie an (auch ethische) Transgressionen ganz anderer Art: radikal gelebte Sexualität, Prostitution, kriminelle Halbwelt, Schlachthöfe: Goebbels und Pasolini in einem Zeichenstil, Ernst Röhm und Brüsseler Nachtleben mit dem gleichen Herz fürs Bäurisch-Bizarre, fürs glamourös Deplatzierte. Und es sind diese Mittel, die auch für die Künstler zum Einsatz kommen, die von Mandelbaum immer wieder porträtiert werden: Pasolini, Rimbaud, Bacon – aber dann schon wieder Goebbels, immer wieder Goebbels und Ernst Röhm. Zahlreiche homosexuelle Motive sehen auch in der Homosexualität vor allem eine Grenzüberschreitung, dazu kommen vorderhand groteske, beschädigte Gesichter aus Halbwelt und Milieu, deren karikaturenhafte Äußeres aber auch für eine bestimmte Wahrhaftigkeit einzustehen scheint.

Der Mindset, aus dem heraus Mandelbaum entschied, was ihn interessierte, lässt sich vielleicht am ehesten von einem anderen, von ihm offensichtlich verehrten und häufig porträtierten Helden aus erklären, dem heute ziemlich vergessenen Autor, Journalisten und *Libération*-Mitarbeiter Pierre Goldman. Goldman, der schon mal als einer der „drei jüdischen Anführer von 68“ apostrophiert wurde (die anderen wären André Glucksmann und Daniel Cohn-Bendit), war ein linksradikaler und antifaschistischer Aktivist, der nicht nur für den bewaffneten Kampf zu haben war, sondern vor allem auch generell für illegale Aktionen. Im Zuge dessen versuchte man ihm neben einigen Raubüberfällen, die er nicht bestritt, einen Mord anzuhängen, für den er auch verurteilt und inhaftiert wurde. Das Urteil erwies sich aber als politisch motiviert, Goldmans Unschuld wurde in einem Berufungsverfahren festgestellt. Eine paramilitärische Terrororganisation namens „Honneur de la police“ (Ehre der Polizei), aus Anhängern und Mitgliedern der GAL (Grupos Antiterroristas de Liberación) zusammengesetzt, jener geheimen Polizeiorganisation, die im französischen und spanischen Baskenland Selbstjustiz-Terror gegen (echte und vermeintliche) Mitglieder und Unterstützer der ETA (Euskadi Ta Askatasuna) verübte, ermordete Goldman 1979 auf offener Straße.

Goldman verknüpfte ausdrücklich den Kampf gegen die bürgerliche Gesellschaft und ihren Staat mit seiner jüdischen Identität und würdigte auch die ihm zuteil gewordene jüdische Solidarität über die politischen Lager hinweg. Seine jüdische Identität verknüpfte er mit einem globalen antikapitalistischen und antirassistischen Kampf, er habe gewählt, „als Paria zu leben“, hatte in Südamerika als Guerrillero gekämpft und sein eindrucksvolles Buch *Dunkle Erinnerungen eines in Frankreich geborenen polnischen Juden* im Gefängnis geschrieben, während er kubanische Musik auf Kassetten hörte, die ihm Chris Marker zusammengestellt hatte.

Diese aus der europäischen jüdischen Erfahrung hervorgegangene internationale Solidarität aller Gegner eines abstoßenden westlichen Status quo, die zu zahlreichen intensiven und existenziellen Begegnungen mit anderen Gegnern und Opfern der kapitalistischen bürgerlichen Gesellschaft führte und damit auch zur Solidarität und Gemeinschaftlichkeit mit Illegalen und Kriminellen, scheint besonders wichtig und prägend für Mandelbaum gewesen zu sein, der dennoch aus einer späteren Generation kam und zu dessen Prägung durch eine künstlerische (beide Eltern) belgische Familie mit ebenfalls jüdischen polnischen (und armenischen) Wurzeln eher Einflüsse der späten 1970er-Jahre kamen. Die Galerie der „transgressiven“, tragischen und/oder existenzialistischen und/oder heroischen männlichen Künstler – Pasolini, Bacon, Rimbaud, Mishima, Buñuel, Ōshima – verweist auf jene Jahre, in der der politische Grund für die radikale, vor keinem Bruch zurückschreckende, jede drastische Maßnahme probierende Gegnerschaft zur bürgerlichen Gesellschaft sich nach politischen Enttäuschungen und Niederlagen aller Art auf Radikalität und Transgression um ihrer selbst willen langsam fetischhaft zurückzieht. Die Genannten bilden in etwa auch den Kanon einer weltweiten, post-politischen Proto-Punk-Stimmung, zu deren Stimmen man um 1976 Patti Smith ebenso rechnen kann wie die Westberliner Foucault-Fans auf dem Tunix-Kongress von 1978, die linken, französischen Bewunder*innen des „heroischen“ Kriminellen Jacques Mesrine oder auch die deutschen Leser*innen des Konkursbuch- und des frühen Matthes-&-Seitz-Verlages. Dass diese kulturelle Atmosphäre Mandelbaum aber keineswegs erschöpfend erklärt, liegt nicht nur, aber wesentlich auch an seiner jüdischen Position, die er allerdings weniger politisch artikuliert als sein Held Goldman.

Gewalt und Obszönität verhandeln in einem seltsamen Konnex dieses post-linksradikale Unbehagen in der Kultur der zweiten Hälfte der 1970er. Es ist keine argumentativ oder gar strategisch zu diskutierende politische Gewalt mehr, keine Gewalt gegen eine viel größere, sondern nun eine alle anderen Nuancen der politischen Erfahrungen überschwemmende Gewalt, die im politischen Scheitern von einer ernsthaft erwogenen, ja ausprobierten Handlungsmöglichkeit hinüberwandert in ihre Darstellung und Vergegenständlichung in Kunst – was das Problem der Obszönität aufwirft. Die besondere Obszönität der (jeder?) Darstellung der Shoah ist ein Moment einiger Arbeiten von Mandelbaum, ohne dass es für ihn irgendeinen Ausweg, eine klare Gegenposition gäbe, wie etwa in der Haltung, prinzipiell überhaupt keine Bilder vom Holocaust zu akzeptieren, die Claude Lanzmann vertrat, erkennbar wäre. Stattdessen hängt ein von roten, chaotisch verteilten Flecken besudeltes Bild des Eingangs in das Vernichtungslager in einem Mandelbaum-Bild an einer Wand eines fiktiven Zimmers, während im Vordergrund ein erigierter roter Penis das Bild beherrscht (*Rêve d'Auschwitz*, 1983). Die gleichzeitige Verzweiflung über Darstellbarkeit von (vor allem: staatsterroristischer) Gewalt und die Vertiefung in dieses Problem betrifft nicht nur Mandelbaum zu dieser Zeit: Andere seiner Helden, wie Pasolini mit *Die 120 Tage von Sodom*, versuchen ebenfalls über eine Art Flucht nach vorne weiterzukommen.

Bei Mandelbaum kann man aber kaum von einer Flucht und schon gar nicht von einer geplanten Richtung, die eine solche nehmen könnte, sprechen. Extreme Gewalt ist eher ein Ausgangspunkt für jemanden, der sich mit 15 als an einem Fleischerhaken hängenden, blutüberströmten Körper porträtiert – und das ganz ohne pubertäre Wehleidigkeit, eher matter of factly und trocken. An Pasolini probiert er die Spannung zwischen einem existenziell aufgeladenen Porträt eines Vertrauten und eines Gesichts, das man aus den Medien kennt: Diese Spannung kippt generell in eine immer wieder in seinem Werk anzutreffende Spannung zwischen entschlossen und fanatisch, nicht sehr weit weg von einigen der Goebbels-Porträts. Der Weg von Überschreiter zu Fanatiker, von Fanatiker zu Täter und Täter zu Massenmörder und wieder zurück zu Überraschtem, auf halbem Wege stehen gebliebenem Entschlossenem, zu schließlich armer Sau wird als Zickzack-Parcours absolviert. Es besteht keine Möglichkeit, in die Sicherheit der Bewunderung zu fliehen, obwohl erkennbar

ist, dass die bei vielen der Porträts eine große Rolle gespielt hat – Verachtung aber auch.

Es gibt neben dem aufgeladenen Porträt, das unabhängig von seiner Anordnung auf rechteckigen Blättern ja jederzeit aus diesen herauspringen zu können scheint, eine andere, eher kompositorische Grundhaltung, die entsprechenden Arbeiten heißen auch *Composition*. Man könnte sagen, sie ist aus dem gelegentlichen Integrieren von Porträts in Collagen, dem Arbeiten mit medial verbreiteten Vorlagen im Zusammenhang mit Porträts, aus diesen herausgewachsen; aber eigentlich existiert sie die ganze Zeit. Es handelt sich dabei um visuelle Bestandsaufnahmen. Wimmelbilder, aber mit immer wieder homogenen Elementen: Häufchen von allem Möglichen, Waffen oder Sonnenbrillen, die nebeneinander liegen wie Jetons, Karten, die man einsetzen kann, oder Tools für ein Computerspiel. Dann aber immer wieder Gesichter, gezeichnete und manchmal auch eingeklebte, kleine Porträts, dann reduziert gezeichnete Soldaten und Panzer, als würden strategische Szenarien vorbereitet, Kriegsspiele oder Schiffe versenken gespielt.

Überwältigend unterspült und überwölbt wird das alles von den Schriftkaskaden, sorgfältig gezeichnete hebräische Worte, abgemahte Typografie, gekritzelte Namenslisten und Geldbeträge – das alles sind immer Striche und Schraffurflächen auf der Wanderschaft von der Ikonizität zum registrierenden, aufzählenden Symbol. Eine unheimliche Tendenz der Zeichen, unter der Herrschaft eines Künstlers ihre Logik und ihre Funktion zu vermischen und zu vermengen. Das erinnert aber an eine weitere Praxis, die während der aktiven Jahre Mandelbaums ins Zentrum visueller Kultur geriet: Graffiti. Gestaltungsprinzip bei Mandelbaum ist aber nicht so sehr das Aussehen der sich damals weltweit ausbreitenden Schriftbilder, sondern eher das spezifische Allover ihres Erscheinens im öffentlichen Raum. Man kann sich vorstellen, dass eher endlose Wände, U-Bahn-Fenster als virtuelle Rahmen für Mandelbaums Kompositionen fungieren denn das rechteckige Blatt oder der Keilrahmen. Es gibt nicht nur keine Tiefe, keine Flucht, und man kann sich stets vorstellen, dass etwas hinzukommt. Vor allem erinnert das Nebeneinander aus Formelhaftem, formlosem Gekrakel, lesbarer Schrift und ausgeführten visuellen Elementen an die realen öffentlichen Flächen, auf denen Graffiti zusammenkommen, nebeneinander wuchern, aufeinander (auch gewaltsam) Bezug nehmen oder beziehungslos Platz okkupieren. Dieses

Sich-Gesellen von Visualitäten geschieht ungezwungen und zufällig, hat aber doch Struktur, eine Struktur, die man erkennen und anwenden kann; das scheint Mandelbaum zu tun.

Freunde und Familie haben in vielen dieser Collagen aus Einkaufslisten, (geschuldeten, erbeuteten?) Geldbeträgen und autobiografischen Bekenntnissen, aus Lieblingsmotiven, Obsessionsnamen und Obszönitäten die teils erfundenen Geschichten wiedererkannt, die Mandelbaum auch sonst so erzählte, haben Namen von Frauen, mit denen der Künstler geschlafen haben will (hat?), geplante Raubzüge, an denen er teilgenommen zu haben behauptete (und die nie stattgefunden haben) wiedererkannt. Mandelbaum schien sich mehr und mehr eine Welt zu erschaffen, in der sein Existenzialismus, sein Versuch, die ihn – darüber kann ich nur spekulieren – persönlich verfolgende, die erlebte und/oder ererbte Gewaltgeschichte in den Griff zu bekommen, die geeignete Kulisse bekommen sollte. Das waren wohl Szenen der Brüsseler Halbwelt, in denen er tatsächlich verkehrte, kleine und mittlere Diebstähle, aber auch zahllose Taten, die er sich zurechnete, zu denen es nie gekommen ist. Dass er von Komplizen, mit denen er gemeinsam einen Modigliani stehlen wollte, ermordet wurde, ist natürlich ein Anlass, seine Kunst für immer unter dieser in jeder Hinsicht monströsen und daher attraktiven Geschichte zu begraben. Es wäre aber auch unangemessen, ein Werk, dessen künstlerischer Sinn so stark von autobiografischen Gesten (mehr noch als von direkten Referenzen: Intensitätsspuren als Zeichen von Verwicklung und Verstrickung) bestimmt wird, von dieser Biografie trennen zu wollen. In welchem Verhältnis steht das Realitätsbegehren der künstlerischen Arbeit zur offensichtlich zunehmenden Fiktionalisierung des realen Lebens? Wie angemessen ist es, dieses Verhältnis als Nachwelt ins Zentrum von Spekulationen zu stellen?

Diese Fragen stellen sich vor allem für eine Bestimmung eines kunsthistorischen Ortes dieses Werkes. Um 1980 waren die, wie man heute sagen würde, „Szenen“ der europäischen Metropolen noch weiter voneinander entfernt als heute. Wenn man heute in den kursierenden Biografien Mandelbaums Begriffe wie „Neo-Expressionismus“, „Art Brut“ und sogar „Post-Expressionismus“ findet, mutet das seltsam an. Der sogenannte Neo-Expressionismus war durch raumfüllende große Gesten und Motive und hauptsächlich durch Malerei als bevorzugtes Medium hervorgetreten, jedenfalls in einer ersten Generation, zu der man

vielleicht Georg Baselitz, A.R. Penck oder auch Julian Schnabel zählen könnte – allenfalls zu Penck gibt es da eine sehr distante Verwandtschaft. In der zweiten Generation, also die von Kippenberger oder den Brüdern Oehlen, handelt es sich dann schon um einen reflexiven Neo-Expressionismus, der selbst nicht mehr an die Expression glaubte und von einem Gegenpol zu solchem Existenzialismus aus agierte – allenfalls zu Werner Büttner oder auch Walter Dahn kann man wiederum sehr entfernte Ähnlichkeiten erkennen. Die Gleichzeitigkeit von spontaner, zufälliger Komposition und eher obsessivem Zeichenstil, von Sich-gehen-Lassen und Sehr-genau-Wissen, wohin man will, schreibt Mandelbaum eher in eine eigenbröderische Außenseiterlinie ein, die nur inhaltlich und vom Erfahrungsgehalt her aus ihrer Zeit stammt, künstlerisch aber (noch) keinen Ort gefunden hatte; *unvollendet* blieb – was man ausnahmsweise ohne Angst vor dem üblichen Künstlerkitsch hier einmal zu Recht sagen kann.

Glossar

Anne Lemonnier

Francis Bacon

Francis Bacon (1909–1992) war ein Maler, der sich im Gegensatz zu vielen seiner zeitgenössischen Kolleg*innen der Figuration verpflichtet fühlte. Er bevorzugte die Darstellung des menschlichen Körpers, den Ausdruck von dessen dunkler Kraft und tiefer Einsamkeit. Bacon wurde in Dublin, Irland, geboren, geriet in Konflikt mit seinem Vater und zog im Alter von 16 Jahren, als seine Homosexualität bekannt wurde, alleine nach London. Er hielt sich in Berlin und Paris auf, wo er ein ausschweifendes Leben führte, und wurde stark von der expressionistischen Malerei und den Zeichnungen Pablo Picassos geprägt. Zunächst arbeitete er als Dekorateur, gab diesen Beruf jedoch in den 1930er-Jahren auf, um sich ausschließlich der Malerei zu widmen. Seine beispiellose Herangehensweise an das Thema der Kreuzigung in den *Drei Studien zu Figuren am Fuße einer Kreuzigung* (1944), die mit extremer Expressivität gekrümmte und verrenkte Körper darstellen, und der damit verbundene Skandal brachten ihm 1945 erste Anerkennung. In der Folgezeit wählte er häufig bereits vorgegebene, ikonografische Bildmotive: Diego Velázquez' Porträt von Papst Innozenz X (1650), Vincent van Goghs Selbstporträts, die schreiende Krankenschwester aus Sergei Eisensteins Film *Panzerkreuzer Potemkin*, aber auch Bilder aus Zeitschriften. Bacon fertigte auch Selbstporträts und Porträts seiner Gefährt*innen an. Die Deformationen, die er an menschlichen Gesichtern und Körpern bis zur Entstellung vornimmt, die Isolierung des Dargestellten in kaum angedeuteten oder abstrakten Räumen konfrontieren die Betrachtenden mit der äußersten Intimität seiner Figuren, deren Spannungen und Triebe entblößt zu werden scheinen. Die großen Triptychen der 1970er-Jahre, in denen Figuren unabhängig voneinander nebeneinander dargestellt werden, verstärken noch den Eindruck von der Unmöglichkeit der Kommunikation zwischen den Menschen. 1971 widmete das Grand Palais in Paris Bacons Werk eine große Retrospektive; sein Lebensgefährte und Modell George Dyer, den er 1963 kennengelernt hatte, nahm sich kurz vor der Eröffnung in einem Pariser Hotel das Leben. Für Bacon folgten Ausstellungen auf der ganzen Welt. Er starb 1992 während einer Reise nach Madrid an einem Herzinfarkt.

George Dyer

1963 lernte George Dyer (1933–1971) in Soho, London, Francis Bacon kennen. Er war damals 30 Jahre alt und fiel dem Maler sowohl durch seine Schönheit als auch durch sein kriminelles Verhalten auf (Diebstähle brachten ihm mehrere Gefängnisaufenthalte ein). Ihre turbulente Affäre dauerte sieben Jahre. Der Maler machte Dyer nicht nur zum Gefährten seiner sadomasochistischen Experimente, sondern auch zu seinem bevorzugten Modell. Die Beziehung wurde zusehends kompliziert, da sich Dyers Alkoholabhängigkeit und damit seine mentale Verfassung verschlimmerten. Am 24. Oktober 1971 nahm er sich in Paris mit einer Überdosis Drogen das Leben, in dem Hotelzimmer, das er mit Bacon teilte, kurz vor der Eröffnung von Bacons Retrospektive im Grand Palais. Bacon, von Dyers Tod sehr erschüttert, schuf zwischen 1972 und 1974 drei Triptychen, in denen er den Selbstmord seines Freundes wie in einem Exorzismusversuch nachstellte.

Joseph Goebbels

Joseph Goebbels (1897–1945) gehörte früh zur engsten nationalsozialistischen Führungsriege. Er wuchs im Rheinland in einer einfachen, katholischen Familie auf. Goebbels studierte Germanistik, Geschichte und Altphilologie, promovierte 1921 und entschied sich, der Sache des Nationalsozialismus zu dienen, indem er Redakteur der Zeitung *Völkische Freiheit* wurde. Im August 1926 ernannte ihn Adolf Hitler zum Gauleiter von Berlin und Brandenburg und im Mai 1928 wurde er zum Reichstagsabgeordneten der Nationalsozialistischen Deutschen Arbeiterpartei (NSDAP) gewählt. Im folgenden Jahr machte Hitler ihn zum Propagandaleiter der Partei. Im Januar 1933 wurde Hitler Reichskanzler, am 11. März belohnte er Goebbels, indem er ihm das Ministerium für Volksaufklärung und Propaganda übertrug. Goebbels überwachte das künstlerische Schaffen und die Arbeit der Medien und hielt anlässlich der Berliner Bücherverbrennung vom 10. Mai desselben Jahres eine Rede. Als Befürworter eines härteren Vorgehens gegen die Juden spielte er eine wichtige Rolle bei der sogenannten Reichskristallnacht am 9. November 1938. Er organisierte die Film- und Rundfunk-Propaganda während des Zweiten Weltkrieges und rief 1943 in seiner berüchtigten Rede im Sportpalast zum „Totalen Krieg“ auf. Wenige Stunden nach Hitlers Selbstmord beging auch Goebbels am 1. Mai 1945 Selbstmord; nachdem seine Frau Magda ihre sechs Kinder mit Morphium betäubt und mit Zyanid vergiftet

hatte, nahm auch sie sich das Leben. In vielen Propagandafilmen waren die Goebbels als ideale arische Familie dargestellt worden.

Pierre Goldman

Pierre Goldman (1944–1979), Sohn des jüdischen Widerstandskämpfers Alter Mojze Goldman, war eine temperamentvolle und rebellische Persönlichkeit. Anfang der 1960er-Jahre verließ er das Gymnasium, brach mit seinen Eltern und versuchte, sich dem Kampf der südamerikanischen Revolutionär*innen anzuschließen. Nach einer Zeit des Umherirrens wurde er im Juni 1968 in die venezolanische Guerrilla aufgenommen, in der er über ein Jahr lang blieb. Nach seiner Rückkehr nach Frankreich, wo man ihn wegen Wehrdienstverweigerung suchte, unternahm er eine Reihe von Raubüberfällen. Am 19. Dezember 1969 verhaftete man ihn wegen eines Doppelmordes bei einem Überfall auf eine Apotheke am Boulevard Richard-Lenoir. Nach viereinhalb Jahren Untersuchungshaft und einem ausgesprochen politischen Prozess wurde er am 14. Dezember 1974 zu einer lebenslangen Haftstrafe verurteilt. Viele Linkskommunisten setzten sich für ihn ein. Im Oktober 1975 erschien *Dunkle Erinnerungen eines in Frankreich geborenen polnischen Juden*, die Goldman im Gefängnis von Fresnes verfasst hatte. Im darauffolgenden Jahr verhandelte man erneut seinen Fall, diesmal wurde er für unschuldig erklärt; am 5. Oktober 1976 kam er aus dem Gefängnis frei. Am 20. September 1979 wurde er beim Verlassen seines Hauses auf offener Straße erschossen. Den Mord reklamierte eine Untergrundgruppe namens „Honneur de la police“ (Ehre der Polizei) für sich.

Claude Lanzmann

Der in der Nähe von Paris geborene Claude Lanzmann (1925–2018) entstammte einer Familie, deren Wurzeln in den jüdischen Gemeinden in Osteuropa liegen. Während des Krieges engagierte er sich in der kommunistischen Jugend und war einer der Organisator*innen der Résistance in Clermont-Ferrand. Nach dem Studium der Philosophie wurde er Journalist. Im Jahr 1952 lernte er Jean-Paul Sartre kennen und Simone de Beauvoir, mit der ihn eine siebenjährige Liebesbeziehung verband. Er begann in der Redaktion von *Les Temps modernes* zu arbeiten. Nach der Veröffentlichung seines ersten Films *Warum Israel* im Jahr 1973 verbrachte Lanzmann zwölf Jahre mit der Konzeption des späteren Films *Shoah*, einer Untersuchung der

Geschichte der Vernichtungslager in Polen: Er identifizierte die Orte des Genozids, suchte nach Überlebenden und sammelte die Berichte von Täter*innen und Zeug*innen. Der Film mit einer Länge von neun Stunden (und mit insgesamt 355 Stunden Filmmaterial) kam 1985 in die Kinos. *Shoah* wurde von seinem Autor als ein Film der „Geschichte in der Gegenwart“ bezeichnet, denn er enthält keine Archivaufnahmen, keine Kommentare von Fachleuten, keine Stimmen aus dem Off, sondern zeigt eine Abfolge von Zeug*innenaussagen vor der Kamera. Er gibt die greifbarste Realität der Ereignisse wieder, verankert sie in der Erinnerung und schafft so ein filmisches Denkmal.

Michel Leiris

1929 trat Michel Leiris (1901–1990) in die Redaktion der Zeitschrift *Documents* ein, die kurz zuvor von Georges Bataille gegründet worden war. Als abtrünniges Mitglied der Surrealist*innen hatte er beschlossen, seine Tätigkeit der Literatur zu widmen. In diese Zeit fiel seine folgenreiche Begegnung mit dem Ethnologen Marcel Griaule. Dieser warb Leiris im Januar 1931 als Archivsekretär für die ethnografische Mission Dakar–Dschibuti an und begab sich mit ihm auf eine zweijährige Reise durch das subsaharische Afrika. In einer Reisedokumentation, die streckenweise den Charakter eines Tagebuchs annimmt, hält Leiris die Arbeit der Forscher*innen fest und schildert seine Eindrücke. Die Erzählung erschien 1934 unter dem Titel *Phantom Afrika*. Nach seiner Rückkehr wurde Leiris mit der Leitung einer Abteilung des Pariser Musée d’Ethnographie du Trocadéro (des späteren Musée de l’Homme) betraut und schrieb 1938 eine Dissertation über die Geheimsprache der Dogon in Sangha (*La Langue secrète des Dogons de Sanga*). Zusammen mit Jacqueline Delange arbeitete er an wichtigen Studien über das künstlerische Schaffen. Diese Forschungen führten 1967 zur Veröffentlichung des Buches *Afrika. Die Kunst des schwarzen Erdteils*.

Arié Mandelbaum

Arié Mandelbaum wurde 1939 als Sohn polnisch-jüdischer Eltern in Brüssel geboren und beschloss im Alter von 16 Jahren, Maler zu werden. Er studierte an der Brüsseler Kunstakademie und in der Gruppe jüdischer Maler*innen, mit der er in seiner Anfangszeit ausstellte, galt er als „neuer Soutine“. Er lernte Germaine Mielzareghian (Pili), eine junge Illustratorin armenischer Herkunft, kennen, mit der er drei Söhne, Arieh, Stéphane und Alexandre, bekam,

bevor sich das Paar trennte. 1966 wurde er zum Professor an der Kunstschule in Ukkel ernannt und war von 1979 bis 2004 deren Direktor; Sohn Stéphane arbeitete ab 1984 als sein Assistent. In seiner Malerei nimmt Arié Mandelbaum Bezug auf die italienischen Meister der Renaissance, greift jedoch auch zeitgenössische politische Themen auf und versucht, tragische Episoden der Geschichte des 20. Jahrhunderts, insbesondere die Shoah, darzustellen. Sein Werk, seine Lehre und seine charismatische Persönlichkeit prägten sein Umfeld, seine Schüler*innen und auch seinen Sohn Stéphane, dessen Zeichnungen mit denen seines Vaters in Dialog treten – oder mit ihnen rivalisieren.

Szulim Mandelbaum

Szulim Mandelbaum (1905–1993) war der Großvater von Stéphane Mandelbaum. Er kam 1924 als jüdischer Einwanderer aus Pilica in Polen nach Belgien und arbeitete in den Minen und an den Hochöfen von Charleroi. Nachdem er eine Aufenthaltsgenehmigung erhalten hatte, ließ er sich in den 1930er-Jahren in Brüssel nieder, zusammen mit seiner Frau Ruchla Frenkiel, die dort drei Kinder zur Welt brachte. Um der Gestapo zu entgehen, zog er 1942 nach Seraing in der Nähe von Lüttich, wo er in den Bergwerken arbeitete. Während der Kriegsjahre starb einer seiner Brüder kurz nach der Ankunft in Auschwitz; ein weiterer Bruder, der der Deportation entgangen war, wurde von Polen ermordet, als er versuchte, nach dem Krieg sein Haus wieder in Besitz zu nehmen. Nach Kriegsende ging Szulim Mandelbaum verschiedenen Gelegenheitsjobs nach. Sein Enkel Stéphane näherte sich ihm an und fertigte mehrere Porträts von Szulim, wobei er ihm meist den Namen Salomon gab. Intensiviert wurde diese Bindung durch Stéphanes Wunsch, seine jüdische Abstammung zu verfolgen – was sich in einer Vorliebe für das Jiddische zeigte, das sich in vielen seiner Zeichnungen niederschlug.

Nagisa Ōshima

Der japanische Regisseur Nagisa Ōshima (1932–2013) war für sein politisches Engagement und seine provokative Haltung bekannt. 1974 schlug er dem französischen Produzenten Anatole Dauman vor, einen erotischen Spielfilm zu drehen, um so die japanische Zensur zu umgehen. Der Film basiert auf einer wahren Begebenheit aus dem Jahr 1936 und erzählt die Geschichte der Dienerin Abe Sada, die mit ihrem Herrn Kichizō eine leidenschaftliche sexuelle Beziehung unterhält, die sich ins Extreme steigert, bis sie

ihren Liebhaber während des Orgasmus erwürgt und ihn anschließend entmannt. Als der Film 1976 auf der Berlinale erstmals gezeigt wurde, löste er einen heftigen Skandal aus, nicht nur weil er aus der Perspektive einer Frau erzählt war, und zwar einer dominierenden Frau, sondern auch wegen der äußerst präzisen sexuellen Bilder. Dauman verteidigte die künstlerische Dimension des Films und erreichte, dass er gezeigt werden durfte und kein X-Rating erhielt. In Japan hingegen wurde Ōshima nach der Veröffentlichung eines Buches über den Film wegen Obszönität angeklagt und erst im Dezember 1979 freigesprochen.

Pier Paolo Pasolini

Pier Paolo Pasolini (1922–1975) war Dichter, Romanautor, Drehbuchautor, Dramatiker, Regisseur und Schauspieler. Er übte Kritik an der herrschenden Klasse im Italien der Nachkriegszeit und prangerte in seinem gesamten Werk die Verflechtungen zwischen den Regierenden, der Kirche, der Mafia und dem Bürgertum an. Seine Jugend, in der er sich mit sehr guten schulischen Leistungen hervortat und erste Gedichte veröffentlichte, war überschattet vom Verlust seines Bruders, den jugoslawische Partisanen getötet hatten. Pasolini wurde Lehrer für Literatur und trat 1947 in die Kommunistische Partei ein, wurde jedoch 1949 wieder ausgeschlossen. Er bekannte sich offen zu seiner Homosexualität und veröffentlichte 1955 den Roman *Ragazzi di vita*, was ihm eine Anklage wegen Obszönität einbrachte, und 1959 *Una vita violenta*, worin er das Elend der Vorstädte beschreibt. Neben der Literatur begann er auch für den Film zu arbeiten. Seine Filme, die Dutzende von Gerichtsprozessen nach sich zogen, wurden zunächst dem Neorealismus zugeordnet: *Accattone – Wer nie sein Brot mit Tränen aß*, *Mamma Roma*, *Der Weichkäse*. 1964 stellte er in *Das 1. Evangelium – Matthäus* in einer Kombination aus Schlichtheit und Lyrik die Frage nach dem Heiligen, wobei er die Menschheit in ihrer ganzen Hilflosigkeit darstellte. Getrieben von einer radikalen Ablehnung der Massenkultur, schuf Pasolini in den späten 1960ern ein hermetischeres Kino: *Edipo Re – Bett der Gewalt*, *Der Schweinestall*, *Teorema – Geometrie der Liebe*, *Medea*. In den 1970er-Jahren schuf er die „Trilogie des Lebens“ (*Pasolinis tolldreiste Geschichten*, *Decameron*, und *Erotische Geschichten aus 1001 Nacht*), die absolute Freiheit, auch in der Erotik, preist. In der Nacht vom 1. auf den 2. November 1975 wurde Pasolini am Strand von Ostia brutal ermordet – eine Tat, die zunächst als Sittlichkeitsdelikt angesehen

wurde, heute jedoch als politisch motiviert gilt. Einige Wochen nach seinem Tod erschien sein letzter Film, *Die 120 Tage von Sodom*, eine Übertragung des Textes von Marquis de Sade in die Zeit Mussolinis.

Pablo Picasso

Die frühen 1930er Jahre waren für Pablo Picasso (1881–1973) von der Auseinandersetzung mit dem Surrealismus geprägt, und zwar bis zum Sommer 1936, als er an der von Roland Penrose in London organisierten *International Surrealist Exhibition* teilnahm. Zur selben Zeit brach in Spanien der Bürgerkrieg aus. Um die republikanische Regierung Spaniens zu unterstützen, schuf Picasso 1937 eine Serie von Radierungen mit dem Titel *Traum und Lüge Francos*. Am 26. April, als er gerade mit der Arbeit an seinem Auftrag für den Spanischen Pavillon auf der Weltausstellung in Paris begonnen hatte, wurde die baskische Stadt Guernica von der Luftwaffe der Nazis und der italienischen Faschisten bombardiert, welche die Truppen des Putschistengenerals Francisco Franco unterstützten. Picasso beschloss, das Bombardement zum Thema seiner Komposition zu machen. Das monumentale Gemälde, das in der Tradition der Historienmalerei steht, zeigt einen Stier, der für brutale Kraft steht, und eine verwundete Stute, die das geschundene Spanien repräsentiert, vor einem Hintergrund der Verwüstung; die Figuren mehrerer trauernder Frauen, die aus der Nacht auftauchen, eine von ihnen mit einem toten Kind in den Armen; davor der verrenkte Körper eines sterbenden Mannes. Dieses Werk, das Picassos pazifistisches Engagement und seine Opposition gegen den Faschismus deutlich zum Ausdruck bringt, wurde zum Sinnbild der Barbarei im 20. Jahrhundert.

Arthur Rimbaud

Arthur Rimbaud (1854–1891), der sich selbst als „Seher“ bezeichnete und auf der Suche nach einer ganz neuen lyrischen Sprache war, genießt in der französischen Poesie den Status einer mythischen Figur. Seine Kindheit verbrachte er in Charleville in den Ardennen unter der Aufsicht einer strengen, religiösen Mutter; der Vater, ein Offizier, hatte die Familie früh verlassen. Rimbaud war ein so begabter wie rebellischer Schüler; seine ersten poetischen Versuche wurden von seinem Rhetoriklehrer Georges Izambard gefördert. Rimbaud verzichtete allerdings auf die Fortsetzung seiner Ausbildung und beschloss, nach Paris zu reisen, wo sich gerade der Aufstand der Kommune

ereignete. Als er im September 1871 in der Hauptstadt eintraf, wurde er in die Avantgarde-Gruppe der „Vilains Bonshommes“ aufgenommen, aufgrund seiner provokanten Persönlichkeit jedoch kurz darauf wieder ausgeschlossen. Zusammen mit Paul Verlaine, mit dem er eine Liebesbeziehung einging, reiste er nach England und Belgien. Diese Wanderungen bildeten die Grundlage für den Gedichtband *Illuminationen*. Am 10. Juli 1873 verletzte Verlaine Rimbaud mit zwei Pistolenschüssen. Nach seiner Genesung schrieb Rimbaud das Gedicht „Eine Zeit in der Hölle“. Nach einem weiteren Aufenthalt in London reiste er nach Stuttgart, wo er Verlaine wiedersah, der gerade aus dem Gefängnis entlassen worden war und dem er sein Manuskript der *Illuminationen* überließ. Rimbaud gab die Poesie auf; sein Leben war fortan geprägt von Reisen, Irrfahrten und der Rückkehr nach Charleville. 1876 meldete er sich als Söldner für den Kampf in Niederländisch-Indien, erreichte Java und desertierte kurz darauf. Er reiste nach Bremen, Stockholm und Kopenhagen, weiter nach Alexandria, Mailand und Zypern. Danach verbrachte er zehn Jahre zwischen dem Jemen und Abessinien, in Aden und Harar, als Angestellter einer Fell- und Kaffeehandelsfirma. Von 1885 bis 1888 handelte er im Auftrag des Königs von Schoa mit Waffen, dem Unternehmen war jedoch kein Erfolg beschieden. Als Rimbaud Anfang 1891 unter Schmerzen im rechten Bein litt, begab er sich zurück nach Frankreich. Es wurde Knochenkrebs festgestellt und das Bein am 25. Mai im Hôpital de la Conception in Marseille amputiert. In den folgenden Monaten verschlechterte sich Rimbauds Zustand, er starb am 10. November im Alter von 37 Jahren.

Ernst Röhm

Ernst Röhm (1887–1934) war ein deutscher Offizier, Politiker und Anführer der paramilitärischen Kampforganisation Sturmabteilung (SA) während des Dritten Reichs. Er trat als Jugendlicher in die deutsche Armee ein und wurde im Ersten Weltkrieg mehrfach verwundet. Als Mitglied des Generalstabs der Reichswehr, der Armee der Weimarer Republik, lernte er Adolf Hitler kennen und brachte ihn dazu, sich der Deutschen Arbeiterpartei (DAP) anzunähern, die unter ihrer Führung in die Nationalsozialistische Deutsche Arbeiterpartei (NSDAP) umgewandelt wurde. Im November 1923 nahm Röhm als Vorsitzender eines nationalistischen Bundes an einem Putschversuch Adolf Hitlers in München teil. Er wurde zu einer fünfmonatigen Haftstrafe verurteilt. Von 1928 bis 1930 hielt er sich im Rahmen einer Militär-

mission in Bolivien auf. 1930 rief Hitler ihn zurück, um die Führung der SA zu übernehmen. Röhm entwickelte die Truppe der „Braunhemden“ zu einer mächtigen Kampforganisation, drängte Hitler zu immer härteren Maßnahmen und entwarf den Plan einer großen nationalsozialistischen Revolution. Um Röhm's Machthunger zu zügeln, ernannte ihn Hitler, der im Januar 1933 zum Reichskanzler gewählt worden war, zum Minister ohne Geschäftsbereich. Die beiden rivalisierten um die Reichswehr, die Röhm gerne mit der SA zusammenführen wollte, während Hitler seine Unterstützung suchte, um in den ersten Monaten der nationalsozialistischen Herrschaft politische Gegner brutal auszuschalten. Heinrich Himmler, Reinhard Heydrich und Hermann Göring verbreiteten gegenüber Hitler das Gerücht, dass Röhm eine Verschwörung zu seiner Beseitigung plane. Hitler sah sich zum Handeln gezwungen und entwickelte einen Plan zur Säuberung der SA. So wurde Röhm am 30. Juni 1934, während der „Nacht der langen Messer“, verhaftet. Am 1. Juli wurde er von zwei SS-Offizieren erschossen, nachdem er die ihm von Hitler eingeräumte Möglichkeit, Selbstmord zu begehen, abgelehnt hatte. Seine letzten Worte waren: „Mein Führer, mein Führer!“ Hitler rechtfertigte den Mord mit der Homosexualität Röhm's.

Stéphane Mandelbaum

1961

Stéphane Mandelbaum wird am 8. März in Brüssel geboren. Sein Vater, Arié Mandelbaum, ist Künstler und seine Mutter, Germaine (Pili) Mandelbaum, Illustratorin. Mandelbaum hat zwei Brüder: Arieh ist sein älterer Bruder, Alexandre der jüngere. Sein Großvater väterlicherseits, Szulim Mandelbaum, floh in den frühen 1920er-Jahren aus Polen.

1972–1976

Mandelbaum verbringt vier Jahre in einer alternativen Schule, der Snark in der Nähe von Charleroi.

1976–1979

Studium an der Académie des Beaux-Arts de Watermael-Boitsfort in Brüssel. Er besucht Abendkurse zum Aktzeichnen bei Lucien Braet und lernt Alain Thorez und Pierre Thoma kennen. Mit Thoma besucht er regelmäßig die Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique. Die jungen Künstler besuchen auch die Schlachthöfe von Brüssel.

1978

Seine geschiedenen Eltern leben in einem Doppelhaus in Watermael-Boitsfort und er verbringt seine Zeit mit beiden gleichermaßen. Mandelbaum reist nach Italien und besucht die Museen und historischen Stätten von Venedig, Florenz, Pietrasanta und Ostia.

1979

Während einer Studienreise mit der Kunstakademie in Watermael-Boitsfort nach Paris sieht er mit Thoma den Film *Apocalypse Now* von Francis Ford Coppola. Nach einem Streit mit Lucien Braet verlässt Mandelbaum die Kunstakademie in Watermael-Boitsfort und tritt in die École d'Art in Uccle (Brüssel) ein, deren Direktor sein Vater ist. Mandelbaum assistiert ihm regelmäßig bei seinem Unterricht. In der Werkstatt lernt er das Gravieren und fertigt zwischen 1979 und 1981 zweiundzwanzig Kaltnadelradierungen an. Durch intensives Box- und Lauftraining verändert sich seine Gestalt. Lernt Jiddisch.

1980

Mandelbaum gewinnt den Kunstpreis *Trait Couleur Volume* der Crédit Communal de Belgique.

1981

Teilnahme an den Ausstellungen *Neuf peintres juifs* (Cercle Ben Gourion, Brüssel) und *Uccle-Veurne* (Galerie Hugo Godderis, Veurne).

1982

Teilnahme an der Ausstellung *Nouveau mouvement réaliste* in der Galerie Rencontres in Brüssel. Im Mai stellt Mandelbaum Zeichnungen in der Buchhandlung L'Île lettrée in Virton aus; das Vorwort zum Katalog schreibt Marcel Moreau.

1983

Mandelbaum sieht den französisch-japanischen Film *Im Reich der Sinne* von Nagisa Ōshima aus dem Jahr 1976. Der Tod des Künstlers Joseph Henrion, Vater seiner Jugendfreundin Véronique, prägt ihn sehr. Gemeinsam mit seinem Vater Arié Mandelbaum hat er eine Ausstellung im Gefängnis von Arlon.

1984

Heirat mit Claudia Bisiono-Nagliema. Adoption ihrer Tochter Nadine. Er bringt Nadine durch Zeichnen Jiddisch bei. Übersetzt und illustriert Gedichte von Perez Markisch, einem russisch-jüdischen Dichter und Kommunisten aus der ersten Hälfte des Jahrhunderts, der Opfer des stalinistischen Terrors wurde. Die Illustrationen werden in der Zeitschrift *Revue & Corrigée* veröffentlicht.

1985

Ausstellungen von Zeichnungen in der Galerie Hugo Godderis in Veurne und in der Galerie Christine Colmant in Brüssel.

1986

Im April und Mai reist Mandelbaum in den Kongo, in das Heimatdorf seiner Frau. Er ist an mindestens zwei Einbrüchen beteiligt: am 29. August Diebstahl von Netsuke-Statuetten aus der Wohnung eines EG-Beamten in Auderghem; am 12. Oktober Diebstahl eines Gemäldes von Amedeo Modigliani aus der Wohnung einer Frau in Ixelles. Mandelbaum verschwindet am 1. Dezember. Sein Vater erhält ein Telex aus Larnaka (Zypern), in dem es heißt, sein Sohn sei in Beirut inhaftiert. In Wirklichkeit scheint Mandelbaum kurz nach seinem Verschwinden im Auftrag

der Person ermordet worden zu sein, die den Diebstahl des Modigliani-Gemäldes in Auftrag gegeben hatte.

1987

Die Leiche von Mandelbaum wird im Januar von Kindern in einer Felsenhöhle in der Nähe von Namur entdeckt. Die Autopsie ergibt, dass er durch einen heftigen Schlag auf den Schädel hingerichtet, dann erschossen und sein Gesicht mit Säure verätzt wurde.

Impressum

Dieses Booklet erscheint anlässlich der Ausstellung

Stéphane Mandelbaum

TOWER^{mmk}

14. April–30. Oktober 2022

ÖFFNUNGSZEITEN

Di–So: 11–18 Uhr

Mi: 11–19 Uhr

KURATORIN DER AUSSTELLUNG

Susanne Pfeffer

HERAUSGEBERIN

Susanne Pfeffer

REDAKTION

Lukas Eide Flygare

BILDREDAKTION

Leonore Schubert

TEXTE

Diedrich Diederichsen, Anne Lemonnier, Susanne Pfeffer

LEKTORAT

Kirsten Thietz

KORREKTORAT

Lu Pahl, Kirsten Thietz, Tina Wessel

ÜBERSETZUNG

Roland Frommel (Anne Lemonnier)

GRAFIK

Zak Group, London
turbo type, Offenbach

DRUCK

Kuthal Print, Mainaschaff

COVER

Stéphane Mandelbaum, *L'Albertine Bar (Beautiful Deception)*, 1986, Privatsammlung, Paris

INNENSEITEN COVER

Stéphane Mandelbaum, *Composition (Masques Nô)*, 1983, Eric Decelle, Brüssel

BILDSEITEN

Stéphane Mandelbaum, *Pasolini "les mille et une nuits"*, 1980, Privatsammlung, Belgien

Stéphane Mandelbaum, *Bacon et frise*, 1982, Sammlung von Paula Hauser, Brüssel

MUSEUM^{mmk} FÜR MODERNE KUNST

TOWER^{mmk}

Taunustor 1, 60310 Frankfurt am Main
mmk.art

TOWER^{mmk} wurde ermöglicht durch:



TISHMAN SPEYER

FOUNDING PARTNERS

STEFAN QUANDT Helaba | 



HERTIE
FOUNDATION
FOR
CULTURE

„Deka“

WEITERE FÖRDERER

NEW CONTEMPORARIES



