

SEBASTIAN HACKENSCHMIDT

*Das Gespräch findet in der Küche  
von Kerstins Atelier statt.*

**SH** Die Küche hier hat ja eher etwas Laborhaftes.

**KvG** Ich arbeite momentan viel in der Küche, nebenan im Zimmer eher selten, dort entstehen oft die Fotos.

**SH** Du hast mir erzählt, dass du durch deine fotografische Arbeit auf die künstlerische Technik des Abdrucks gekommen bist.

**KvG** Vereinfacht gesprochen habe ich da eine Analogie entdeckt: Bei der analogen Fotografie macht man erst ein Negativ, um dann ein Positiv zu bekommen. Beim Abgießen passiert genau das Gleiche. Das hat mich fasziniert.

**SH** Könnte man sagen, dass die Verbindung zwischen dem Medium der Fotografie und der tradierten Technik des Abgießens die Spur ist? Die Fotografie bewahrt den Augenblick der Aufnahme als eine Art Lichtspur auf dem Negativ, beim Abgießen hat sich der Abdruck der Dinge als Spur im Material niedergeschlagen — auch ein Negativ, aus dem dann durch den Guss wieder ein Positiv hergestellt wird.

**KvG** Ja, genau. Am Anfang habe ich ja die Sachen nur in Gips abgegossen, dabei sind Oberfläche und Textur von einem Objekt sehr wichtig und treten stärker hervor. Auch hier gibt es wieder eine Ähnlichkeit zur Schwarzweißfotografie.

**SH** Gerade diese Spur, dieses »So ist es gewesen« sagt uns ja: Das ist wahr, das ist genau so gewesen. Aber weder betreibst du Spurensicherung, noch nährst du dich dokumentarisch, sondern du inszenierst die Sachen und unterläufst die Erwartung an die Authentizität und Faktizität der Dinge.

**KvG** Inwiefern verändere ich die Sachen? Gut, wenn ich etwas in Farbe abgieße, den abgegossenen Knochen verschiedene Farben untermische: Natürlich ist das eine Abstrak-

tion oder Inszenierung. Aber wenn ich den Knochen nur in Gips abgieße — so würde ich behaupten — dann ist das wie eine Spurensicherung. Auf jeden Fall hat es für mich auch etwas Dokumentarisches.

**SH** Genau darauf will ich hinaus: Beispielsweise hast du für die Ausstellung im MAK (2013) Stühle aus der Sammlung fotografiert. Mit diesen Objekten hast du aber etwas verbunden: Eine Erzählung, eine Narration, die nicht zu den Stühlen selbst gehört. Zudem hast du noch andere Objekte ins MAK dazu geholt. Wir haben schon einmal darüber gesprochen, du hast die Objekte ja sozusagen anatomisiert, pathologisiert, ...

**KvG** Ja, psychologisiert.

**SH** Genau, du hast dich ihnen wie eine Ärztin oder Psychologin genähert, du hast sie sozusagen als »Krankenfälle« inszeniert.

**KvG** Auf jeden Fall. Aber da würde ich auch unterscheiden zwischen den skulpturalen und den Fotoarbeiten, die ich damals in der Ausstellung gezeigt habe. Aus der Sammlung des MAK habe ich Möbel ausgesucht und sie so fotografiert, dass es vermenschlichte Portraits wurden. Ja, diese Fotografien sind inszeniert, das sind keine dokumentarischen Fotos, auch wenn sie optisch so aussehen sollen. Die skulpturalen Arbeiten mit den

Möbeln kamen nicht aus der MAK-Sammlung, die kamen von außerhalb. Auch denen habe ich mit einem ähnlichen Prinzip menschliche Eigenschaften zugeschrieben und sie in

Folge wie Patienten behandelt. Das mache ich auch deshalb, weil ich mit Möbeln Sachen machen kann, die ich mit Menschen nicht machen kann. Ich kann Themen verarbeiten, die mit menschlichen Modellen sehr problematisch wären. Es würde nicht gehen, wenn ich sechs Portraits von Menschen anfertige und sage: Das sind

sechs Verbrecher. Mit Möbeln kann ich dieses Thema aufgreifen, das ja aus kunsthistorischer Sicht zur Geschichte der Fotografie dazugehört.

**SH** Viele Objekte haben auch deshalb menschliche Eigenschaften, weil sie für die Menschen gemacht sind: In einen Sessel setzt man sich und ein Trinkbecher sollte die Eigenschaften haben, dass er gut in der Hand liegt und man gut daraus trinken kann. Die Objekte sollen uns dienen, aber wenn sie von dir vermenschlicht, pathologisiert und psychologisiert werden, dann hat das auch etwas Witziges oder Absurdes. Wenn ein Sessel bei dir zu einem Triebtäter oder einer Hysterikerin wird, deutest du dann bestimmte Elemente aus dem Objekt, die dir menschlich erscheinen?

**KvG** Sicher haben bestimmte Objekte für mich gewisse Eigenschaften, sie sind zum

Beispiel eher weiblich oder männlich. Ich glaube, das ist auch etwas, das wir ständig unbewusst im Alltag machen: Zum Beispiel im Auto oder Computer eine Persönlichkeit zu sehen. Wenn der Computer sich aufhängt oder kaputt geht, regt man sich so auf, als wäre das ein menschliches Gegenüber. Oder man sagt über ein altes Möbelstück: »Das hat schon so viel mitgemacht.«



Kerstin von Gabain,  
Bild aus der Serie *6 Verbrecher*  
(iPhone-Bildschirmfoto), 2013



Kerstin von Gabain,  
*Pringle with sad face*  
(Zeichnung), 2015

**SH** Viele Objekte legen ja auch den Vergleich zum menschlichen Körper nahe, etwa Flaschen als Gefäße mit allen Vorstellungen von Innen und Außen. Gleichzeitig trennen wir in unserer Wahrnehmung lebende oder belebte von leblosen oder toten Objekten.

Dabei kommt dann auch etwas Unheimliches ins Spiel.

**KvG** Im MAK gibt es den »Apparat«, der die Sammlung betreut. So bin ich auch auf die Krankengeschichte gekommen: Die Möbel sind ja fast Patienten, die da betreut und behandelt werden. Umgekehrt kann man sich aber auch vorstellen, dass die Sammlung lebendig und dauerhaft ist — und die Betreuer austauschbar.

**SH** Du triffst da einen guten Punkt. Ich habe vorher gesagt, die Dinge sind dazu da, den Menschen zu dienen. Im Museum kommt es in den Sammlungen gewissermaßen zur Umkehrung: Jemand wie ich dient dort den Objekten. Da interessiert mich natürlich besonders, warum die Objekte für dich so oft Patienten sind. Sie sind krank und haben gebrochene Haxen, werden von dir sogar beschädigt, damit du sie verbinden, also so inszenieren kannst, als seien sie hilfs- oder heilungsbedürftig. Warum haben die Dinge so oft etwas Defizientes oder Moribundes?

**KvG** Ich weiß nicht, ob das allgemein in meinen Arbeiten so ist, dass die Objekte, die ich ausstelle, etwas Defizientes haben. In der Ausstellung im MAK ging es auch darum, Macht auszuüben.

Die Patienten — sprich Möbel — waren mir ausgeliefert. Überhaupt habe ich als Künstlerin das Gefühl, dass ich mit meinen Arbeiten die totale Kontrolle habe. Ich bestimme, wie die Arbeiten aussehen, wie sie sich benehmen und wie sie tun. Im Gegensatz

zum Alltag, dem echten Leben, auf das ich wenig Einfluss habe.

**SH** Die Dinge bleiben ja nie so perfekt, wie sie in unserer warenfetischistischen Produktkultur auf dem Fließband produziert werden. Sie werden verwendet und abgenutzt, sie bekommen immer mehr Gebrauchsspuren und gehen kaputt. Im Museum muss ich mich etwa um die Objekte bemühen, damit sie für die Nachwelt erhalten bleiben. Und du hast mir auch einmal gesagt: »I take care.« kümmerst du dich um die Dinge wie ein Heilkünstler oder ein Kurator, indem du ihre »Krank-

heiten« diagnostizierst?

**KvG** Klar, es hat auch etwas Fürsorgliches. Willst du darauf hinaus? Für mich hat es eher etwas Sadistisches.

**SH** Da muss ich fragen: Identifizierst du dich auch mit den Objekten? Ich meine jetzt gar nicht unbedingt in einem fetischistischen Sinne.

**KvG** Ich bin sicherlich in der Ausstellung mit meinen Patienten — also Möbeln — eine Beziehung eingegangen. Insofern identifiziere ich mich auch mit ihnen. Ich fand es natürlich auch witzig, darüber zu sprechen, als wären es wirkliche Menschen.



links: Filmstill aus Lars von Trier, *Riget (The Kingdom)*, 1994  
rechts: MAK Wien, Luftaufnahme, 1990er-Jahre



Ein Mangaheld wird verbunden  
(unbekannte Quelle)



Kerstin von Gabain,  
*Out on a limb* (Fotografie), 2014

Aber seit dieser Ausstellung bin ich weiter gegangen und habe — anstatt die Objekte zu vermenschlichen — damit angefangen, den Menschen zu objektivieren, indem ich Abgüsse von mir selbst gemacht habe, die ich als Objekte ausgestellt habe. Irgendwann wurde das aber für mich selbst problematisch. Ich bin dann auch davon abgekommen und bin nun wirklich bei Objekten als Objekten gelandet — und was man damit machen kann. Mich interessiert es gerade, Objekte aus ihrem eigentlichen Kontext herauszunehmen, zu abstrahieren und in einen anderen Zusammenhang zu stellen.

**SH** In dem Zusammenhang würde ich gerne nochmal auf das Unheimliche zurückkommen. Die Objekte, die du in einen anderen Kontext überführst, werden isoliert und herausgestellt. Da nimmt man sie erst einmal viel stärker wahr. Vielleicht könnte man dann auch behaupten: Je näher man die Objekte ansieht, desto ferner schauen sie zurück. Die Selbstverständlichkeit, die diesen Objekten im Alltag anhaftet, verschwindet. Dadurch gewinnen sie auch etwas Unheimliches, es entsteht eine Entfremdung.

**KvG** Sicher, weil etwas sehr Nahes einem plötzlich fremd wird. Das Heimliche wird unheimlich, das ist ja die Definition von unheimlich. Man erkennt zwar das abgegossene Objekt, aber irgendetwas ist anders, fremd und stimmt nicht mehr.

**SH** Wie spricht dich so ein Objekt im Alltag an? Was passiert, wenn du sagst: Das ist genau das richtige Ding, das möchte ich zeigen?

**KvG** Das passiert oft mehr durch Zufall. Ich überlege nicht lang. Es ist sehr intuitiv. Die kleineren Objekte, die ich in den letzten zwei Jahren abgegossen habe, waren oft Sachen, die ich hier in der Küche gefunden habe oder im Atelier, ergo im Billa ums Eck: Food to go. Ich arbeite hier, sehe das in meiner Hand

und denke: Das ist interessant, was kann ich damit machen? Oft interessiert mich auch mehr: Wie kann man dazu eine Form bauen?

**SH** Du gehst da als Künstlerin ganz selbstverständlich darüber hinweg: »Was kann ich damit machen?« Das ist aber genau der interessante Punkt.

**KvG** Ich mag gerade Sachen, die eher sehr belanglos sind beziehungsweise um mich herum liegen, wenn nicht fliegen ...

**SH** Alltägliches.

**KvG** Sehr Alltägliches. Ich würde nicht in eine Kirche gehen und ...

**SH** ... eine Heiligenfigur nehmen ...



Filmstills aus  
2001: A Space Odyssey von  
Stanley Kubrick, 1968

**KvG** ... die schon einen sehr hohen kulturellen Stellenwert hat. Das ist natürlich auch eine nicht unübliche künstlerische Strategie, etwas Alltägliches, Unscheinbares und Triviales hervorzuheben.

**SH** Die Abgusstechnik, die du dabei verwendest, ist ja auch eine ganz alte, tradierte künstlerische Strategie, um alltägliche Dinge in den Kontext der Kunst zu überführen. Durch den Materialwechsel werden die Dinge künstlerisch transformiert, ohne ihre ursprüngliche Form zu verlieren. Und dabei lässt sich auch noch eine Wertsteigerung im Material erzielen. Abgüsse hat man meistens in Bronze gemacht, die war kostbar.

**KvG** Und haltbar.

**SH** Genau. Weil viele der Materialien des Alltags eben nicht dauerhaft sind. Es ist eine Transformation mit Ewigkeitsanspruch. Jetzt nimmst du aber gleichzeitig auch Veränderungen vor. Darauf wollte ich hinaus, als ich gesagt habe, du inszenierst das auch. Wenn du dich zum Beispiel entscheidest, Farbabgüsse zu machen: Du bemalst sie nicht illusionistisch, sondern du gibst ihnen eine andere Eigenfarbigkeit. Dadurch findet auch eine Entfremdung statt.

**KvG** Sie werden etwas anderes. Man erkennt sie vielleicht nur noch über die Form.

**SH** Du hast vorher gesagt: »Ich überlege mir dann, was ich damit mache.« Das ist ja doch ein entscheidender Punkt, weil es eben wichtig ist, was du damit machst. Du entscheidest dich ja dafür, bestimmte Parameter der Objekte zu verändern.

**KvG** Die Farbe ist auch Ausdruck totaler Künstlichkeit, künstlicher wird es nicht, würde ich sagen. In letzter Zeit interessieren mich unnatürliche Farben sehr, die man vielleicht eher vom Computerscreen kennt oder von Süßigkeiten, die kleine Kinder ansprechen. Am Anfang habe ich nur in Gips gearbeitet, da ging es mir wirklich nur um die Abstrahierung der Form. Die Pringles-Packung in Gips, da erkennt man noch die Struktur vom Papier. Die Farbe ist erst später dazugekommen. Es ist spannend, unorthodox mit Materialien zu arbeiten, Epoxid mit Schokolade zu mischen oder so etwas. Da werden wiederum die Materialien, die ich verwende, fast spannender für mich als die Abformung des Objektes.

**SH** Was ist das Interessante an den Materialien? Verhalten die sich unterschiedlich, entstehen da Unterschiede in der Form?

**KvG** Sie reagieren verschieden, verbinden sich nicht richtig miteinander oder es kommen Luftblasen mit rein — ein zufälliges Element spielt da mit.

**SH** Du stellst manche Objekte aber auch deshalb her, um damit Foto-Inszenierungen zu machen.

**KvG** Manche Objekte mache ich nur für die Fotos. Ich hab das aber auch noch nicht ganz raus, was hier vorgeht. Ich würde sagen, wenn

ich etwas abfotografiert habe, dann zeige ich das Objekt selbst nicht mehr. Obwohl ich mir da nicht mehr ganz sicher bin, vielleicht ist es auch egal. Wenn ich mich mit den Objekten fotografiere, dann spiele ich auch mit ihnen, es hat was Performatives, da bin ich sozusagen homo ludens, der spielende Mensch. Das Objekt auf dem Podest, das skulpturale Objekt, das ist mir vielleicht auch zu tot? Auf jeden Fall ist es dann abgeschlossen, fertig und nicht mehr lebendig.

**SH** Die Arbeit, die du jetzt für die Ausstellung bei den Berksons neu gemacht hast, ist ein Knochen. In unserer Vorstellung ist ja nichts toter als ein Knochen. Der Knochen steht ja deshalb für den Tod, weil er als materieller Überrest unmittelbar aus dem Tod eines Lebewesens hervorgeht. Etwas muss gestorben sein, damit wir den Knochen sehen können. Eine symbolische Form, die auf den Tod verweist.

**KvG** Außer er wird als Schmuck verwendet.

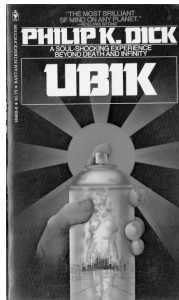
**SH** Das wäre wieder eine Strategie der Verlebendigung. Knochen kann auch reines

Material sein, klar: Man hat aus Knochen auch Kämmе gemacht, Nadeln, Pfeilspitzen, Angelhaken — da spielt der Symbolgehalt des Knochens dann keine Rolle, da ist er reiner Werkstoff. Aber dort, wo der Knochen durch seine charakteristische Form als Knochen erkennbar ist — es gibt ja ein bestimmtes Formenrepertoire von Knochen — wird er

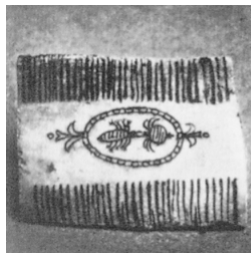
als Symbol wahrgenommen. Wir müssen an dieser Stelle aber erst mal sagen, was du mit den Knochen gemacht hast: Du hast sie abgegossen, aber du hast die Enden gekappt und ihnen dadurch viel von ihrer charakteris-



Kerstin von Gabain, *Pale spray can* (iPhone-Foto, Detail), 2015



Philip K. Dick, *Ubik* (Buchcover), 1977



Pablo Picasso, Nissenkamm (geschnitzter Tierknochen), 1940

tisch-wiedererkennbaren Form genommen.

**KvG** Ich habe die Enden abgeschnitten, um die Knochen weiter zu abstrahieren, damit man vielleicht an ein Eis am Stiel denkt. Die abgetrennten Enden haben dann aber auch wieder etwas Seziertes, Klinisches, was man sonst vielleicht eher in meinen Fotoarbeiten findet. Ich habe vor den Knochen sehr triviale Sachen abgegossen: Eine Pringles-Packung, einen verpackten Cheeseburger, Pommes, das Dusch-Das aus dem Badezimmer und eine Sprühdose. Irgendwann

habe ich dann eine Suppe gekocht, eine Rindsuppe, dabei sind Knochen übrig geblieben, die ich dann abgegossen habe. Ich hatte auch die Möglichkeit, einen Menschenknochen abzugießen, und habe beschlossen, all diese Arbeiten gemeinsam in der Ausstellung in der Gabriele Senn Galerie (2015) zu zeigen. Neben den vielen Alltagsgegenständen hat das mit den Knochen da ganz gut funktioniert, das hatte eine gewisse Leichtigkeit. Bei den Berksons werden nur Knochen gezeigt. Dieser Gedanke macht mich aber auch nervös, weil es dadurch natürlich eine Schwere bekommt, die es nicht wirklich hatte, als ich damit angefangen habe.

**SH** Ich finde aber, dass die Knochenobjekte selbst eine ziemliche Leichtigkeit haben, durch ihre Farbigkeit und auch durch die abgeschnittenen Enden. Und eigentlich sind Knochen für sich betrachtet ja wunderschön, als rein formale Objekte.

**KvG** Ich habe die Enden der Knochen auch abgeschnitten, um sie der Pringles-Packung anzuähneln.

**SH** Um sie »konsumierbarer« zu machen? Wir wollen an den Tod nicht erinnert werden,

wir leugnen den Tod überall. Fleischliche Nahrung soll uns nicht mehr an das lebendige Tier erinnern, nichts darf anstößig sein.

Da sehe ich eine Verwandtschaft: Du nimmst den Knochen einen Teil ihrer formalen Charakteristik, dadurch sind sie nicht mehr so symbolüberfrachtet. Und zusätzlich unterläufst du das mit der Färbung so weit, dass es etwas total Poppiges bekommt, als würde man Kaugummis kaufen oder sowas. Das macht den Knochen leicht. »Konsumierbar« wäre hier also doppeldeutig: Wie Kaugummi, den man an der Supermarktkasse kauft, und gleichzeitig kann man sie ansehen, ohne gleich an den Tod erinnert zu werden. Eine mögliche Assoziation, du hast es ja schon gesagt, ist Speiseeis.

**KvG** Twinnies!

**SH** Bei uns war das früher so ein billiges Zehn-Pfennig-Eis. Das kam in Plastiktuben und war einfach eine gefärbte Eisstange. — Aus welchem Material hast du den Knochen gegossen?

**KvG** Das ist Wachs. Aber ich versuche, dass es als solches nicht erkennbar ist. Die Knochen sollen aussehen wie Candy oder Eiscreme, wie

etwas, das man sich schnell kaufen und konsumieren will. Es hat etwas Sinnliches, da braucht man nicht groß darüber nachzudenken, es schaut irgendwie toll aus. Aber natürlich spiele ich auch damit: In Wirklichkeit ist es ja doch ein Knochen, der eben verbunden ist mit all diesen Assoziationen, die auch mit unserer Vergänglichkeit zu tun haben. Das ist dann wirklich wieder

abschreckend. Am liebsten wäre mir, wenn die Leute das berühren und in die Hand nehmen wollen, und dann merken sie: »Ah, es



Werbeplakat aus Hamburg, 1990er-Jahre



Kerstin von Gabain, Knochen in der Atelier-Küche (iPhone-Foto), 2015



Oliviero Toscani & Patrick Robert, United Colors of Benetton (Werbeanzeige), 1992

ist ein Knochen.« Dann möchte man es vielleicht doch nicht so gern berühren.

**SH** Immer wieder sagst du: »Das Objekt alleine ist tot, ich muss es inszenieren, in die Hand nehmen, damit es lebendiger wird.«

**KvG** Das allererste Objekt, das ich abgegossen habe, war der Coffee Cup to go: the Starbucks coffee cup. Ich fand es witzig, in der U-Bahn zu sitzen mit meinem abgegossenen Coffee Cup, der kein richtiger Coffee Cup ist, aber die Leute sitzen um mich rum und denken, die Frau hält einen richtigen Coffee Cup in der Hand. In Wirklichkeit ist es aber ein Kunstwerk. Warum rennen eigentlich alle mit diesen bescheuerten Pappdingern herum?

**SH** Da ist ja dann auch wieder so ein Moment der Entfremdung dabei. Wir kommen immer wieder auf ähnliche Begriffe. Ist das so eine Art subkutaner Struktur, die sich durch deine Arbeit zieht?

**KvG** Ich zeige dir noch etwas anderes, weil du vorher erwähnt hast, dass ich die Abgüsse nicht illusionistisch bemalen würde. Ich habe eine Packung mit Tomaten, die ich abgegossen habe, die sind schon bewusst illusionistisch. Für mich ist das spannend, weil man ja nicht in eine Ausstellung geht, um sich Sachen anzusehen, die wie echt ausschauen. Es ist eher eine Strategie, die Sachen zu abstrahieren und zu unter- oder übertreiben.

**SH** Die Differenz ist aber interessant: Dass da etwas gezeigt wird, was es nicht ist.

**KvG** Ich habe in der Pringles-Ausstellung auch eine ähnliche Arbeit mit abgegossenen Champignons gemacht, die sehr echt aussahen. Die Leute haben vielleicht für ein Moment gedacht: »Ah, ein Ready-made, das sind echte Champignons.«

**SH** Da stellt sich mir Frage: Gibt es solche Tomaten überhaupt, sind die überhaupt noch

etwas Natürliches? Oder ist das nicht ohnehin schon der Kaugummi, von dem wir vorher gesprochen haben? Kaum ein anderes Gemüse ist doch derart zum Inbegriff geworden für die Denaturalisierung der Natur.

**KvG** Die Tomate ist ein industrielles Produkt. Genau wie die Champignons. Die Arbeit mit den Tomaten ist eigentlich in Rom entstanden. Dieses spezielle warme rote Wachs dafür habe ich auch von dort. Ich bin immer

nachts in der Küche gesessen, weil ich wegen des Lärms nicht schlafen konnte und habe an meinen kleinen Tomaten gearbeitet. In Rom habe ich mir natürlich Caravaggio angesehen und das Rot, das er verwendet, habe ich dann wieder im Supermarkt bei der Tomate gefunden. Aber sie sind noch nicht fertig, ich arbeite jetzt schon ein Jahr an diesen verfluchten Tomaten.

**SH** Und was fehlt dir jetzt noch?

**KvG** Richtige Tomaten glänzen mehr.

**SH** Du willst sie also noch illusionistisch haben! Da ist ein kleiner Unterschied, der mich aber sehr interessiert: Die Knochen müssen soweit entfremdet werden, dass sie ihre Bedeutungs-schwere verlieren. Sie sind über-

haupt nicht illusionistisch, du durchbrichst das mit den vorher besprochenen Strategien. Die Tomaten willst du aber möglichst illusionistisch haben.

**KvG** Weil die Tomaten nicht bedrohlich sind und uns nicht an den Tod erinnern oder so. Sie sind eigentlich nicht unheimlich.

**SH** Eventuell machst du sie genau dadurch unheimlich. Du willst Heimlichkeit und Unheimlichkeit ins Gleichgewicht bringen.

**KvG** Wie in der Fabel mit den beiden Malern, die im Wettstreit zueinander stehen, wer illusionistischer malen kann ...

**SH** Die Trauben des Zeuxis und der Vorhang



Kerstin von Gabain, Supermarkt in Rom (iPhone-Foto), 2015



Kerstin von Gabain, *ok Tomato* in der Atelier-Küche (iPhone-Foto), 2015

des Parrhasios. Wir schieben dann in der Verschriftlichung einfach eine gelehrte Fußnote dazu ein!\*

**KvG** Die Tomaten sind auch eine Anspielung darauf. Da ist ja auch ein Wortspiel drin: Man sagt, jemand hat Tomaten auf den Augen. Das ist eigentlich ein schönes Bild — ein Mensch mit meinen abgegossenen Tomaten vor den Augen.

**SH** Mit Ketchup wäre es natürlich einfacher. Als Flasche.

**KvG** Du hast mich auf eine Idee gebracht. Die Ketchup-Flasche gehört eigentlich auch noch abgegossen, oder?

**SH** Finde ich gut.

**KvG** Es gibt ja auch diesen Witz mit den Tomaten, die über die Straße laufen ...

**SH** ... die Tomaten-Familie: »Hey, catch up!«

**KvG** Ich mag so Sachen.

**SH** Ja, ich auch. Das Gespräch muss natürlich mit diesem Witz aufhören.\*\* Aber lass uns weiterreden ...



Kerstin von Gabain:  
»Keine Ahnung—hat mir eine  
Freundin gerade zugeschickt;  
passt doch irgendwie.«

\* »Zeuxis malte im Wettstreit mit Parrhasios so naturgetreue Trauben, dass Vögel herbeiflogen, um an ihnen zu picken. Daraufhin stellte Parrhasios seinem Rivalen ein Gemälde vor, auf dem ein leinener Vorhang zu sehen war. Als Zeuxis ungeduldig bat, diesen doch endlich beiseite zu schieben, um das sich vermeintlich dahinter befindliche Bild zu betrachten, hatte Parrhasios den Sieg sicher, da er es geschafft hatte, Zeuxis zu täuschen. Der Vorhang war nämlich gemalt.« (Plinius, *Naturalis Historia*, Band XXXV, 64, übersetzt von Roderich König)

\*\* Uma Thurmann erzählt den Witz in Quentin Tarrantinos *Pulp Fiction*: »Three tomatoes are walking down the street—a poppa tomato, a momma tomato, and a little baby tomato. Baby tomato starts lagging behind and poppa tomato gets really angry, goes over to the baby tomato and smooshes him... and says, ›ketchup!‹«