

Zeitschrift: Parkett : the Parkett series with contemporary artists = Die Parkett-Reihe mit Gegenwartskünstlern

Herausgeber: Parkett

Band: - (1989)

Heft: 20: Collaboration Tim Rollins + K.O.S.

Artikel: Tim Rollins + K.O.S : can these ruins live? = können diese Ruinen Leben?

Autor: Berman, Marshall / Oesch, Daniel

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-680271>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 17.02.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

MARSHALL BERMAN

CAN THESE RUINS LIVE?

Tim Rollins, K.O.S., and the South Bronx

Where are the roots that clutch, what branches grow
Out of this stony rubbish? T. S. Eliot, "THE WASTE LAND"

The first thing you are bound to notice about the South Bronx is the ruins. Take the Number 2 or the Number 5 on the IRT subway line: it will take you to 149th Street and Third Avenue, once the Bronx's commercial center. Early in the 20th century, when the Bronx was just being settled, it was called "the hub;" it is tattered and torn but still a vibrant and thriving marketplace today. Just past the Third Avenue stop, the train makes a sharp left turn, accelerates, rises up and out of the tunnel into the daylight. Then it hits you: there are many fragments of a familiar modern cityscape – apartment blocks, shops, factories, warehouses, theatres – that still survive; but they seem to be overwhelmed by the ruins of thousands of build-

ings just like them and by an immense landscape of wreckage and wateland that goes on and on for miles.

Some of these buildings have charred facades, seared by the firestorms that drove their inhabitants out. Still intact, and often grand in their massing and graceful in their details, they have been sealed up with cement blocks, in the hope that they may be habitable again some day. Several consist of two wings, burnt and sealed on one side while life goes on, precariously, on the other. Other buildings, in intermediate phases of destruction, present skewed cubist planes and jagged expressionist forms, far more arresting than the ordinary squares and cubes they embodied when they were people's homes. Still others have been effaced with hardly a trace, their rubble cleared away, the lots where they stood not long before as open and empty as deserts.

MARSHALL BERMAN teaches political and social thought and urbanism at the City University of New York. He is author of "All That is Solid Melts Into Air", and is currently working on "Living for the City", a study of the Lower East Side, the South Bronx and Times Square.

How could such a thing happen to a city in peacetime? And once it did happen how could people carry life on.

The South Bronx's physical and social destruction began back in the late 1950s and early 1960s, when Robert Moses, New York's bureaucratic empire builder *par excellence* (and Baron Haussmann's 20th-century incarnation), blasted a superhighway directly through the Bronx's center. Moses' Cross-Bronx Expressway destroyed a dozen densely populated neighborhoods, tore more than 50,000 people from their homes, and made thousands more feel that they might be next to go. Jewish, Irish, and Italian immigrants fled their mutilated neighborhoods, and the blacks and Puerto Ricans who took their place in the South Bronx were economically far more vulnerable: even as they settled in New York, the blue-collar jobs that drew them here were going the other way, exported *en masse* to non-union Sunbelt states or to the Third World. In fact, we know now that the Bronx was one of the first places to be caught in the crossfire of what we now know as "the mobility of capital" and "the de-industrialization of America." But no one in the Bronx, and maybe no one in America, knew it then. Instead, old immigrants blamed new ones for not moving up the ladder as they had done; Blacks and Hispanics blamed the Jews, Italians, and Irish who had preceded them for blocking their way. The ethnic coalitions, that had made the Bronx (and New York and so many American cities) civilized and gracious in the New Deal era, disintegrated into ethnic warfare, which escalated as the supply of jobs kept shrinking for the people who needed jobs most.

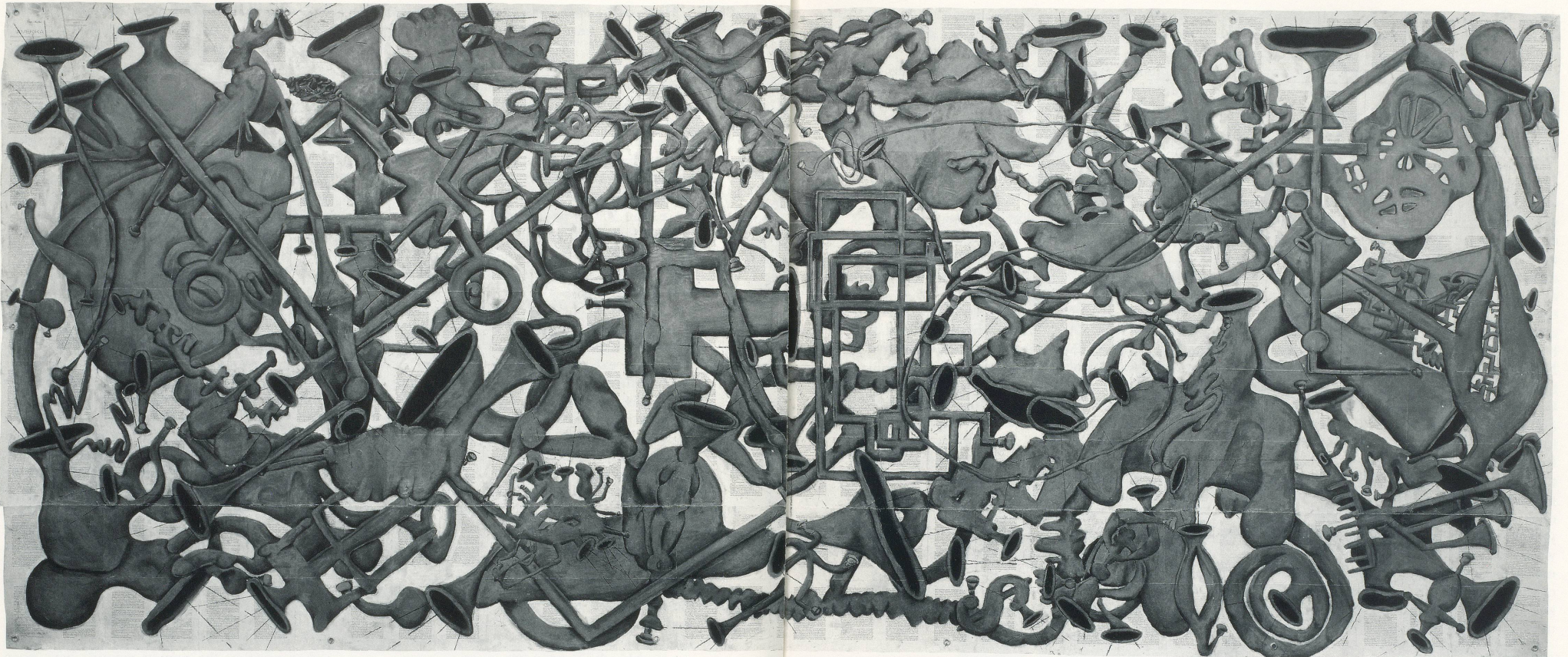
In the early 1970's, the process of disintegration, which had moved gradually southward from the Expressway, began to spread at a spectacular pace. Arson for profit became the Bronx's leading industry, eclipsing even the drug industry, consuming house after house and block after block, displacing hundreds of thousands of people from their homes. More than 300,000 fled from the Bronx in the 70's as if from some inexorable plague. In those plague years, the Bronx finally

made it into the mass media, often linked with Beirut, as a symbol of everything that could go wrong in modern city life. "The Bronx is Burning!" became the cry.

I grew up in the South Bronx. My family had moved a few miles away before the fires started; but all we had to do was turn on the local news, and we could see our old neighborhood in close-up, in real living color, as it went up in flames. Or we could consult the little boxes in each morning's NEW YORK TIMES that itemized buildings destroyed the day or the night before. In 1984, I invented a word to describe what the South Bronx was going through: I called it "Urbicide", the murder of a city.

Visions of urbicide are familiar, all too familiar, to Europeans. They can be found at the very beginnings of Western culture: the fall of Troy, the destruction of Jerusalem. But they have reappeared with a dreadful vividness in the 20th century, a century that has probably created more ruins than all previous centuries put together. For many of the people who grew up in World War II, the vision of the ruins of that war – a war that reduced so many homes and neighborhoods, town and cities, to ruins – became an ineradicable obsession long after the last of the rubble had been carted away. This obsession animated much of the most powerful art that emerged from the war and its aftermath: by Roberto Rossellini, Gunter Grass, Alain Resnais and Jorge Semprun, Akira Kurosawa, Doris Lessing, Kurt Vonnegut, Anselm Kiefer, and many more.

The physical ruins of the World War II have been almost entirely built over and renewed today; whether the human wounds have been healed is another question. Czeslaw Milosz, who lived through the destruction of Warsaw, meditated on the meaning of this collective experience in a recent lecture, "Ruins and Poetry." "In our century," he said, "the background of poetry is the fragility of those things we call civilization and culture. What surrounds us here and now is not guaranteed. It could just as well not exist – and so man constructs a poetry out of the remnants found in ruins."



One of the central ironies of European culture, both ancient and modern, is that the destruction of homes and cities can turn out to be creative, a source of meaning and dignity for the survivors, and unexpected and uncanny spiritual richness arising in the midst of ruins. But this ironic and tragic perspective has rarely taken hold in

America, a country that has preferred to live by the happy myth that ruins are unpatriotic, un-American, a thing of the past, that "it can't happen here." Our culture's primal vision has always been the green light, the horn of plenty, infinite abundance, growth without end. In recent years, however, more Americans have become seriously

TIM ROLLINS + K.O.S., AMERIKA I, 1984-85, OIL STICK, ACRYLIC AND CHARCOAL ON BOOK PAGES ON RAG PAPER / ÖLSTIFTE, ACRYL UND KOHLE AUF BUCHSEITEN AUF BÜTTEN, 30 x 72 " / 76 x 183 cm.

aware that our resources are finite, our prosperity fragile, our policies often disastrously misguided, our primacy in the world precarious and subject to decline. As more Americans have lost their innocence and their belief in magic, and learned to live with anxiety and vulnerability, there has been a growing suspicion that the South

Bronx may not be another country after all, and that the agony and the dignity of its people may turn out to be closer to home than we had thought.

How do the victims of urbicide go on living? One way is by creating a culture. In the 1970's and 80's, a wave of cultural vitality grew on the South Bronx's streets, and soon burst on Manhattan's

shores. This culture called itself "Hip Hop," and asserted its identity in break dancing, rap music, and artistic graffiti. How could so much creative vitality emerge, and keep emerging, from the South Bronx's ashes and dust? How could several generations of young artists and musicians draw inspiration from the crises that were ripping their world to shreds?

The art that Tim Rollins and the young people of K.O.S. has made is at once traditional and radical. It is traditional in that it builds on Rollins' university education and knowledge of the history of art and culture. It is radical in that it strives to avoid the mystic of the solitary creative genius – a mystic that was as essential to the Bronx graffitiists as to the Western artists of the last several centuries – and instead to build a creative community. I was skeptical when I first heard that they had produced collaborative paintings based on Nathaniel Hawthorne's *SCARLET LETTER*, on Stephen Crane's *RED BADGE OF COURAGE*, on George Orwell's *ANIMAL FARM*, on Franz Kafka's *AMERIKA*, and on Franz Schubert's *WINTERREISE*. These are formidable and difficult texts. It is hard enough to get students in elite colleges to grapple with them; indeed, it is pretty hard to grapple with them ourselves. How could Rollins elicit serious responses from eleven to fourteen-year-old kids from the South Bronx, many of whom are classified as "learning disabled" and unable to read anything at all? Nevertheless, you can see that the kids are responding seriously, and finding ingenious and imaginative ways to translate one medium into another.

Rollins describes his model as the tradition of composers through the ages who have set poems or Biblical passages to music. They didn't attempt to literally transcribe their texts, but to grasp and recreate the feeling. Rollins teaches K.O.S. how to set texts to art. Rollins knows that the texts he chooses demand a wide and deep spectrum of feelings. But these South Bronx kids have seen and felt plenty, and figured out plenty, just in the daily struggle to survive. As a teacher, he reminds them how much they already know, and shows them how to draw on what they know in order to dis-

cover more. The texts he chooses are hard. If they demand a lot from their readers, they give back even more. Everybody has a right to culture.

Rollins is proud of his success in getting art to connect with the kids' everyday lives, but was horrified when Defoe's *JOURNAL OF THE PLAGUE YEAR*, for example, had turned into an encounter with AIDS, which many of the kids turned out to have experienced already in their own families. Rollins speaks sadly of the kids who, although smart and talented, could not handle the workshop's discipline or its mutuality, and who had dropped out, or provoked him into kicking them out, and were busy doping themselves up or finding other of the South Bronx's many ways to self-destruct.

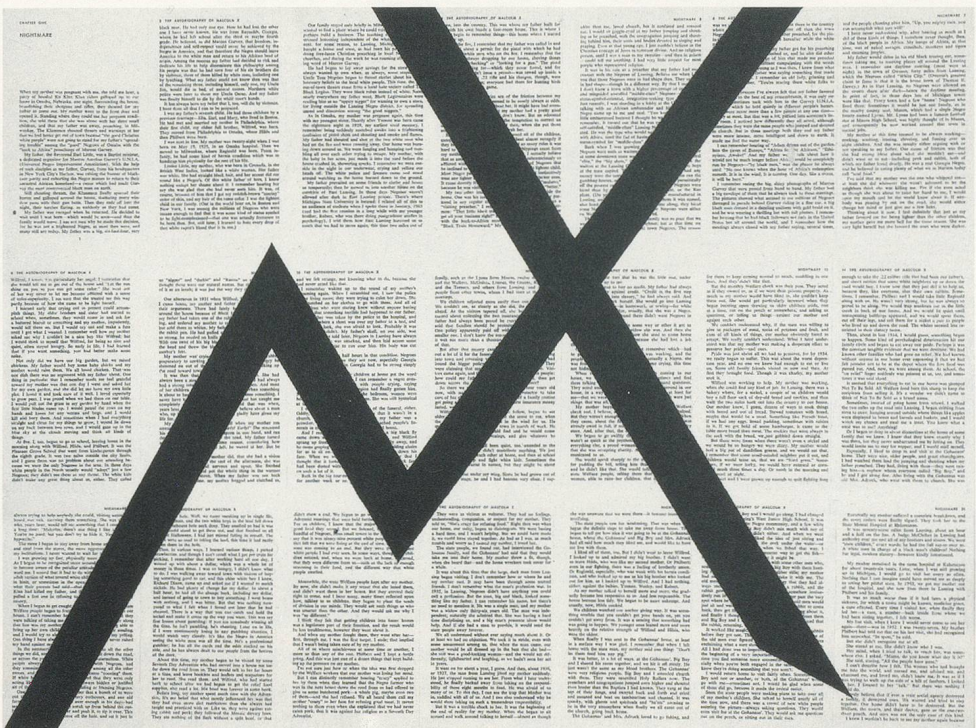
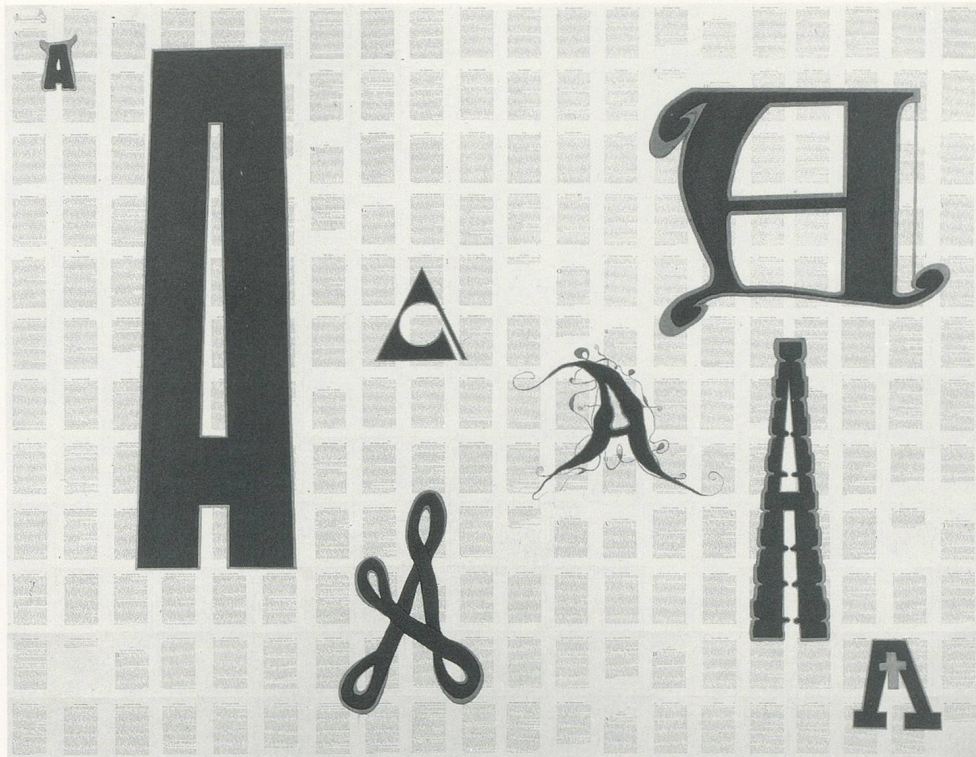
Rollins' goal is to some day open a South Bronx Academy of Fine Arts. This would be modeled in part on Plato's Academy; but its perspective would be multicultural, so that learning would spring from real dialogue. It has to be in the South Bronx, of course; but Tim is tempted to leave their current location, in a neighborhood that, although physically beautiful (it is one of the Bronx's oldest sections, created in the 1890's and includes some fine rehabilitations and a new park), is beset by a particularly menacing drug scene. The dealers, who include some of his ex-students, threaten Tim and the kids alike; they don't want to share the neighborhood with anybody.

The kids discussed the pros and cons of moving: "We just have to get bigger guns than the drug

*TIM ROLLINS + K.O.S., THE SCARLET LETTER I /
DER SCHARLACHROTE BUCHSTABE I, 1988,
ACRYLIC, WATERCOLOR, BISTRE ON BOOK PAGES ON LINEN /
WASSERFARBE, BISTRE AUF BUCHSEITEN AUF LEINWAND,
108 x 140 " / 274 x 356 cm.*

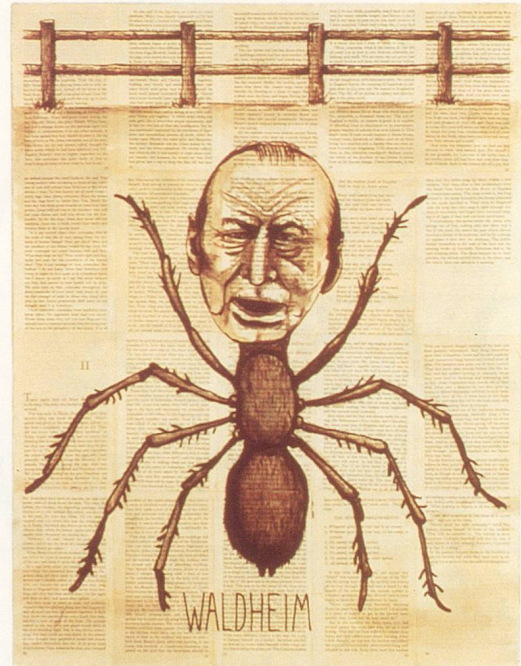
*TIM ROLLINS + K.O.S., BY ANY MEANS NECESSARY: NIGHTMARE /
AUF JEDEN FALL NOTWENDIG: ALPTRAUM, 1986, BLACK GESSO ON
BOOKPAGES (THE AUTOBIOGRAPHY OF MALCOLM X) ON LINEN /
SCHWARZE KREIDE AUF BUCHSEITEN (DIE AUTOBIOGRAPHIE
VON MALCOLM X) AUF LEINWAND, 21 x 28 " / 53,3 x 71,1 cm.*

(PHOTO: KEN SCHLES)



BLOOD ON BOOKPAGES ON LINEN/ BLUT AUF BUCHSEITEN AUF LEINWAND,

97 x 85 "/ 246 x 216 cm.



TIM ROLLINS + K.O.S., FROM THE ANIMAL FARM (RONALD REAGAN AND KURT WALDHEIM),
ACRYLIC AND WASH ON BOOKPAGES ON LINEN/ ACRYLWASSERFARBE AUF BUCHSEITEN AUF LEINWAND,
EACH 26 x 20" / 66 x 50,8 cm.

dealers," said Nelson Montes. "That's ridiculous," said Richard Cruz. "What we really need is to learn to make ourselves invisible." "The drug scene in the Bronx has always been a nightmare," said Carlos Rivera. "We have to find a way to wait it out and stand up for our homes." Tim's kids were learning to think like active citizens.

The great cliché about the South Bronx a decade ago, at the height of the firestorms, was that it was like Berlin in 1945. Now, at the end of the Reagan era, we might say that it is like Berlin in 1947, still waiting for its Marshall Plan, for a massive infusion of care and capital that could make some sort of normal life possible here again. Driving along the Cross-Bronx Expressway, the South Bronx's *Via Dolorosa*, the buildings we

see are virtually all in ruins. In some of the burnt-out hulks, shattered windows have been overlaid with decals that portray plants, animals, drapery, pleasant domestic scenes. Half the decals are missing, and a multitude of black holes stare out at us. But after going halfway through the Bronx, we are suddenly confronted with an enormous mural, clearly the work of K.O.S., based on a theme in Kafka's *AMERIKA*. The mural portrays dozens of golden horns, playfully formed, each conveying its own individuality, but linked together as if they were dancing. And the joy it evokes is especially poignant, arising as it does from a waste land of hulks and rubble. It is as if Tim Rollins + K.O.S. are telling us: We come from ruins, but we are not ruined; we have strength and vision, and beauty that we can share.

MARSHALL BERMAN

KÖNNEN DIESE RUINEN LEBEN?

Tim Rollins, K.O.S., und die South Bronx

*Was ist dies Wurzelwerk, das greift, der Ast, der sprosst,
Aus diesem Steingeröll? T. S. Eliot, «DAS WÜSTE LAND»*

Das erste, was einem in der South Bronx auffällt, sind die Ruinen. Nimmt man die U-Bahn Nr. 5 oder Nr. 2 der IRT-Linie bis zur Kreuzung 149. Strasse und 3. Avenue, kommt man ins ehemalige Geschäftszentrum der Bronx. Zu Beginn des 20. Jahrhunderts, als die Bronx besiedelt wurde, nannte man dieses Gebiet «the hub» (der Mittelpunkt); und noch heute ist es ein belebter, blühender Marktplatz, wenn auch zerlumpt und zerfetzt. Gleich nach der Station an der 3. Avenue macht die U-Bahn eine scharfe Linkskurve, beschleunigt ihre Fahrt und steigt aus dem Tunnel empor ans Tageslicht. Und dann dieser Anblick: unzählige Überreste einer vertrauten, modernen Stadtlandschaft – Wohn-

häuser, Geschäfte, Fabriken, Lagerhäuser, Theater – Überreste, die alle überlebt haben; doch Tausende von Gebäuderuinen und eine weite Landschaft von Trümmern und Einöden scheinen sie unter sich zu begraben.

Viele dieser Gebäude haben verkohlte Fassaden, wurden von einer Feuersbrunst, die ihre Bewohner vertrieb, versengt; sie sind immer noch intakt, erscheinen erhaben in ihrer Grösse und zierlich in ihren Details; sie sind mit Zement zugepflastert, wohl in der Hoffnung, dass sie eines Tages wieder bewohnbar seien. Viele davon bestehen aus zwei Flügeln; während die eine Seite ausgebrannt und leer ist, nimmt der Alltag auf der anderen Seite seinen unsicheren Lauf. Andere Gebäude wiederum sind fast ganz zerstört, zu schrägen, kubistischen Grundrissen und gezackten, expressionistischen Formen verkommen, die unsere Aufmerksamkeit weit stärker beanspruchen als die gewöhnlichen Quadrate und Würfel, die sie waren, als in ihnen noch Leben herrschte.

MARSHALL BERMAN unterrichtet Politik, Sozialwissenschaft und Städtebau an der City University in New York. Er ist Autor von *ALL THAT IS SOLID MELTS INTO AIR*; zurzeit arbeitet er an *LIVING FOR THE CITY*, ein Bericht über die Lower East Side, die South Bronx und den Times Square.

Andere Häusergruppen wurden beinahe ohne Spuren dem Erdboden gleichgemacht, der Schutt wurde wegtransportiert, und das Grundstück, auf dem sie einst – für kurze Zeit – standen, liegt öde und verlassen da wie eine Wüstenlandschaft.

Wie konnte zu Friedenszeiten so etwas in einer Stadt geschehen? Und wie schafften es die Leute, hier weiterzuleben?

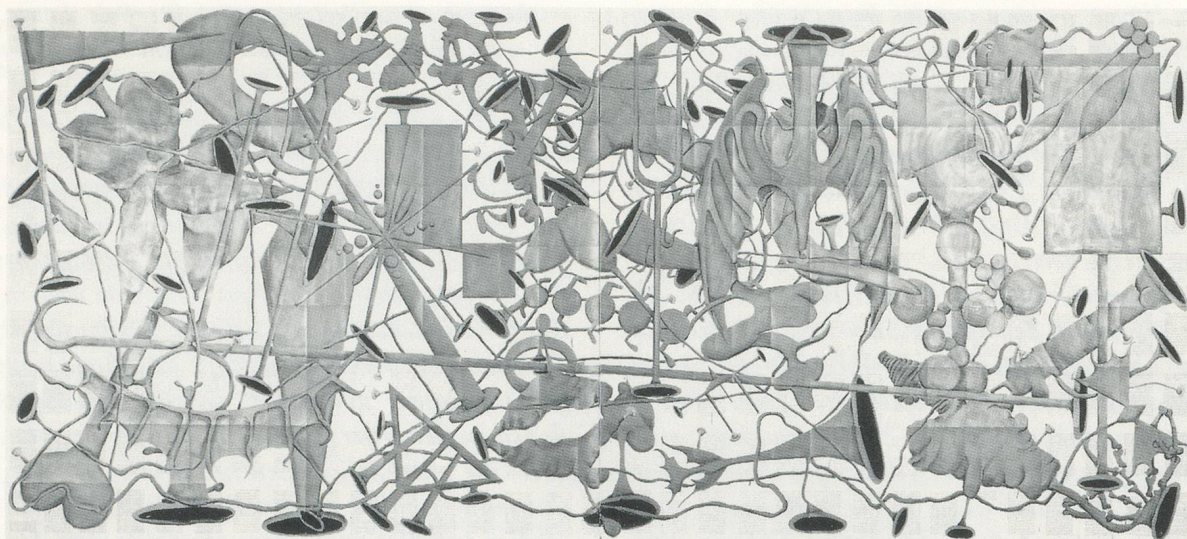
Die physische und soziale Zerstörung der South Bronx begann in den späten 50er und frühen 60er Jahren, als Robert Moses, New Yorks bürokratischer Herrschaftsarchitekt *par excellence* (und Baron Haussmanns Inkarnation im 20. Jahrhundert), eine achtspurige Autobahn mitten durch das Zentrum der Bronx baute. Moses' Cross Bronx Expressway zerstörte ein Dutzend dicht bewohnter Gebiete, verjagte mehr als 50 000 Menschen aus ihren Wohnungen und verunsicherte viele andere, die nun Angst haben, es könnte ihnen bald genauso ergehen. Die jüdischen, irischen und italienischen Einwanderer flohen damals aus ihren verstümmelten Wohngebieten; die Schwarzen und Puertoricaner, die nun an ihrer Stelle die South Bronx zu bevölkern begannen, waren jedoch wirtschaftlich weit verletzlicher: sie hatten sich zwar in New York niedergelassen, doch wurden die Fabriken, in denen sie sich Arbeit erhofft hatten und deretwegen sie hierher gezogen waren, massenhaft in die gewerkschaftsfreien Südstaaten oder in Länder der Dritten Welt exportiert. Wir wissen, dass die Bronx als eines der ersten Gebiete eine Entwicklung erlebte, die wir heute als «Mobilität des Kapitals» und «Entindustrialisierung Amerikas» bezeichnen. Damals aber wusste das niemand, weder in der Bronx noch sonst irgendwo. Ganz im Gegenteil, die älteren Einwanderer hielten den jüngeren vor, sie hätten den Sprung nach oben nicht geschafft wie sie selbst; die Schwarzen und die Latinos warfen den Juden, Italienern und Iren, die vor ihnen dagewesen waren, vor, sie stünden ihnen im Weg. Das ethnische Bündnis, aus dem heraus die Bronx (wie New York und so viele andere amerikanische Städte auch) entstanden war, und das sich in den 30er Jahren unter Roosevelt durch ein zivilisiertes und friedliches Zusammenleben auszeichnete, löste sich auf und verkam zu einem ethnischen Krieg, der seinen Höhepunkt er-

reichte, als das Stellenangebot für jene Leute, die es am nötigsten gehabt hätten, immer mehr schrumpfte.

In den frühen 70er Jahren beschleunigte sich der Zersetzungsprozess, der sich allmählich von der Autobahn Richtung Süden verlagerte. Brandstiftung aus Profitdenken wurde zum führenden Industriezweig in der Bronx und war sogar einträglicher als das Drogengeschäft; ein Haus nach dem andern, ein Block nach dem anderen fiel dem Feuer zum Opfer, Tausende von Menschen wurden aus ihren Wohnungen vertrieben, und mehr als 300 000 Bewohner flohen in den 70er Jahren aus der Bronx, als wüte dort eine unerbittliche Seuche. Während dieser Seuchenjahren schaffte es die Bronx endlich, von den Medien beachtet zu werden; oft stellte man den Vergleich mit Beirut an, als ein Symbol dafür, was im modernen Stadtleben alles schief laufen kann. «Die Bronx brennt!» ertönte der Hilferuf.

Ich wuchs in der South Bronx auf. Meine Familie war etwas weiter weggezogen, bevor die Feuer zu lodern begannen; wir mussten uns nur die Lokalnachrichten anschauen, um unser ehemaliges Quartier in Nahaufnahme sehen zu können – in lebensechten Farben –, wie es in Flammen aufging. Wir konnten auch jeden Morgen in den vermischten Meldungen der NEW YORK TIMES lesen, welche Gebäude in der Nacht oder am Vortag einem Brand zum Opfer gefallen waren. 1984 erfand ich ein Wort, um das zu beschreiben, was mit der South Bronx geschah: Ich nannte es URBIZID – Städtetöten.

Den Europäern sind Bilder von Städtetöten vertraut, allzu vertraut. Man findet sie in den frühesten Anfängen der westlichen Kultur: der Fall von Troja, die Zerstörung Jerusalems. Mit grauenvoller Lebendigkeit sind sie im 20. Jahrhundert wieder aufgetaucht, in einem Jahrhundert, das wahrscheinlich mehr Ruinen produziert hat als alle vorangehenden Jahrhunderte zusammen. Für viele, die während des Zweiten Weltkriegs aufwuchsen, wurden die Bilder von den Trümmern, die dieser Krieg hinterlassen hatte – ein Krieg, der so viele Häuser, Nachbarschaften, Wohngebiete und Citys zerstört hatte –, zu einer unauslöschlichen Obsession, lange bevor der letzte Schutt überhaupt weggekarrt war. Diese Obsession erfüllt die kraftvolle Kunst, die aus diesem



TIM ROLLINS + K.O.S., AMERIKA IV, 1986

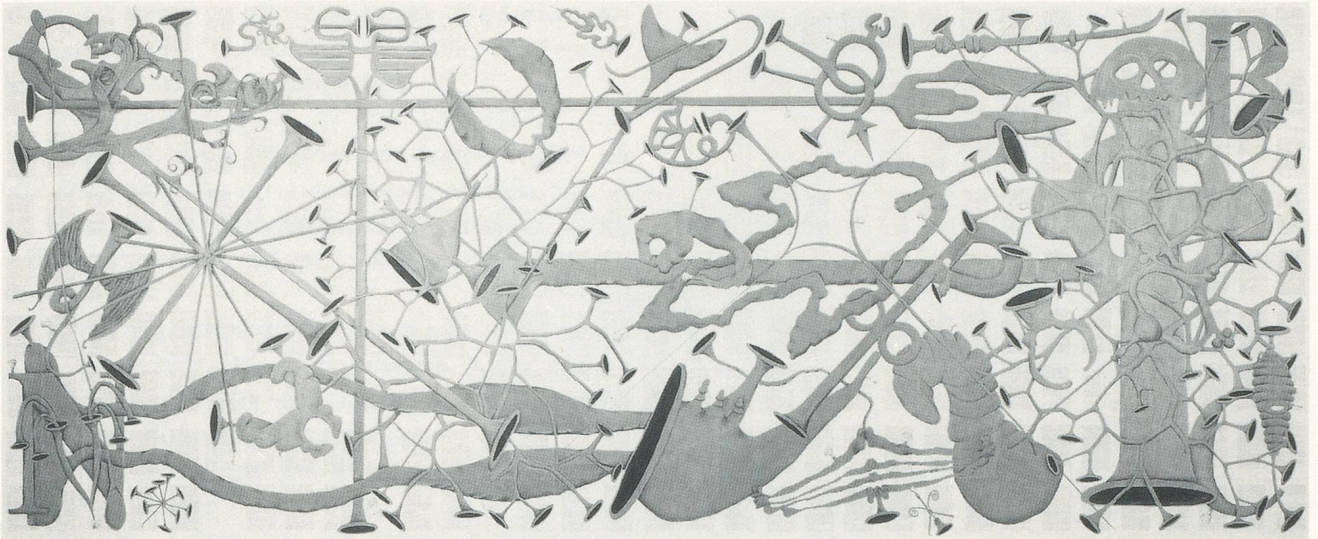
GOLD LACQUER AND OIL ON BOOKPAGES ON LINEN/ GOLDLACK UND ÖL AUF BUCHSEITEN AUF LEINWAND, 72 x 180 "/ 183 x 457 cm.

Krieg und seinen Folgen herauswuchs: Roberto Rossellini, Günter Grass, Alain Resnais und Jorge Semprun, Akiro Kurosawa, Doris Lessing, Kurt Vonnegut, Anselm Kiefer und viele andere. Die sichtbaren Ruinen des Zweiten Weltkrieges sind heute fast alle überbaut oder wiederaufgebaut. Ob jedoch die Wunden der Menschen verheilt sind, ist eine andere Frage. In seinem Vortrag «Ruinen und Poesie» hat sich Czeslaw Milosz, der die Zerstörung von Warschau miterlebte, zur Bedeutung dieser kollektiven Erfahrung geäußert: «In unserem Jahrhundert liegt der Poesie die Zerbrechlichkeit jener Dinge, die wir Zivilisation und Kultur nennen, zugrunde. Wir haben keine Garantie für das, was uns hier und jetzt umgibt. Es könnte ebenso gut gar nicht existieren. Und so setzt der Mensch aus den Überresten, die er in den Ruinen findet, die Poesie zusammen.»

Eine der zentralen Ironien der antiken und modernen europäischen Kultur ist die Tatsache, dass sich die Zerstörung unserer Wohngebiete und Städte als kreativer Akt erweisen kann, als eine Quelle von Sinn und Würde für die Überlebenden, und dass den Ruinen unerwarteter und unheimlicher geistiger Reichtum entwachsen kann. Diese ironische und

tragische Ansicht hat jedoch in Amerika kaum Fuss gefasst, in jenem Amerika, das es vorgezogen hat, mit dem angenehmen Mythos zu leben, dass Ruinen unpatriotisch, unamerikanisch sind, ein Relikt aus der Vergangenheit, etwas, das hier unmöglich geschehen kann. Die primäre Vorstellung unserer Kultur war immer das grüne Licht, das Füllhorn, unendlicher Überfluss, endloses Wachstum. In den vergangenen Jahren jedoch ist es immer mehr Amerikanern bewusst geworden, dass auch unsere Quellen versiegen, dass unser Reichtum zerbrechlich ist, unsere Politik sehr oft verhängnisvolle Verfehlungen aufzeigt, unsere internationale Vorrangstellung gefährdet ist und dass wir sie über kurz oder lang verlieren werden. Da immer mehr Amerikaner ihre Unschuld und ihren Glauben an Wunder abgelegt und gelernt haben, mit Angst und Verletzlichkeit zu leben, hat sich der Verdacht erhärtet, die South Bronx könnte letzten Endes doch auch zu Amerika gehören und der Todeskampf und die Würde ihrer Bewohner könnten uns näher sein, als wir es uns je vorgestellt haben.

Wie leben die Opfer von Städtetorden? Ein möglicher Weg liegt in der Schaffung einer Kultur. In den 70er und 80er Jahren entwickelte sich kul-



TIM ROLLINS + K.O.S., AMERIKA IX, 1987,

GOLD WATERCOLOR AND CHARCOAL ON BOOKPAGES ON LINEN / GOLDWASSERFARBE UND KOHLE AUF BUCHSEITEN AUF LEINWAND,

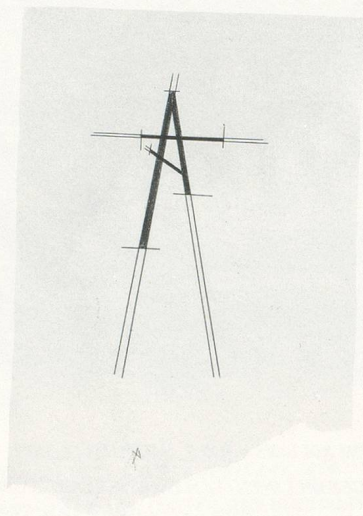
69 x 168 "/ 175 x 427 cm.

turelle Vitalität in den Strassen der South Bronx und erreichte innert kurzer Zeit Manhattan. Diese Kultur nannte sich selbst «Hip Hop» und offenbarte ihre Identität im Break Dancing, in der Rap Music und den Graffitis. Wie konnte aus der Asche und dem Staub der South Bronx so viel kreative Vitalität entstehen? Oder anders gesagt: Wie konnten so viele verschiedene Generationen junger Künstler und Musiker ihre Inspiration in den Krisen finden, die ihre Welt in Stücke rissen?

Die Kunst von Tim Rollins und den jungen Leuten von K.O.S. (Kids of Survival) ist traditionell und zugleich radikal. Traditionell, weil sie auf Rollins' akademischer Bildung und seinem kunstgeschichtlichen und kulturellen Wissen aufbaut. Radikal deshalb, weil sie die Mystik des einsamen, kreativen Genies zu vermeiden sucht – eine Mystik, die sowohl für die Graffiti-Künstler aus der Bronx als auch für die europäischen Künstler der vergangenen Jahrhunderte von entscheidender Bedeutung war –, und weil sie statt dessen eine kreative Gemeinschaft zu begründen versucht. Ich reagierte mit Skepsis, als ich zum ersten Mal von ihren kollektiven Bildern hörte, die auf Nathaniel Hawthornes *SCARLET LETTER*, Stephen Cranes *RED*

BADGE OF COURAGE, George Orwells *ANIMAL FARM*, Franz Kafkas *AMERIKA* und Franz Schuberts *WINTERREISE* basierten. Es handelt sich hier um ausgezeichnete, aber schwierige Texte. Es ist schon schwierig genug, diese Texte Schülern angesehener Colleges vorzusetzen; es sind in der Tat schwierige Texte. Wie konnte Rollins eine ernsthafte Auseinandersetzung erwarten von elf- bis vierzehnjährigen Jugendlichen aus der South Bronx, von denen die meisten als «lernunfähig» gelten und die in den meisten Fällen nicht fähig sind, überhaupt irgend etwas zu lesen? Doch es hat sich gezeigt, dass die Kinder wirklich ernsthafte Reaktionen zeigen, dass sie kluge und einfallsreiche Mittel finden, ein Medium in ein anderes zu übersetzen.

Rollins beschreibt sein Modell als Tradition der Komponisten vergangener Jahrhunderte, welche biblische Texte in Musik umgesetzt haben. Sie versuchten nicht, ihre Texte wörtlich zu übertragen, sondern sie wollten die Bedeutung erfassen und diese neu ausdrücken. Rollins lehrt die K.O.S., wie sie Texte in Kunst umsetzen können. Rollins weiss, dass die ausgewählten Texte ein breites und tiefes Spektrum an Gefühlen voraussetzen. Doch diese Kinder der South Bronx haben in ihrem täglichen Lebenskampf schon



ANGEL ABREU, SKETCH FOR THE SCARLET LETTER II / SKIZZE FÜR SCHARLACHROTER BUCHSTABE II, 1988,

PENCIL ON PAPER / BLEISTIFT AUF PAPIER. (PHOTO: KEN SCHLES)

sehr viel gesehen und erlebt. Als Lehrer macht er ihnen bewusst, wie viel sie schon wissen, und zeigt ihnen, wie sie das, was sie wissen, einsetzen können, um noch mehr zu entdecken. Die Texte, die er auswählt, sind schwierig. Sie verlangen zwar viel von ihrem Leser, bringen ihm aber dafür um so mehr. Alle haben das Recht auf Kultur.

Rollins ist stolz auf seinen Erfolg, Kunst ins Alltagsleben der Kinder einzubringen, doch reagierte er entsetzt, als ihm bewusst wurde, dass zum Beispiel Daniel Defoes *JOURNAL OF THE PLAGUE YEAR* zu einer Auseinandersetzung mit Aids führte, denn einige der Kinder hatten bereits hautnahe Erfahrungen damit in ihren eigenen Familien gemacht. Rollins erzählt traurig von jenen Kindern, die, obwohl klug und talentiert, mit der Disziplin und dem Gemeinschaftssinn des Workshops nicht umgehen konnten, die sich absetzten oder ihn zwangen,

sie rauszuwerfen, und die nichts Besseres wussten, als sich mit Drogen vollzupumpen oder sonst einen der vielen in der South Bronx möglichen Wege der Selbstzerstörung einzuschlagen.

Rollins' Wunsch ist es, eines Tages in der South Bronx eine Kunstakademie zu gründen. Diese würde teilweise dem Modell Platos entsprechen, allerdings mit multi-kultureller Perspektive, um so den Lernprozess auf einem eigentlichen Dialog aufbauen zu können. Natürlich ist der Standort in der South Bronx zwingend; Tim möchte jedoch die gegenwärtigen Räume aufgeben, die sich zwar in einer sehr schönen Gegend befinden (nämlich in einem der ältesten Stadtteile der Bronx, der um 1890 entstanden ist; mehrere Häuser wurden hier renoviert, und auch ein neuer Park wurde angelegt), doch werden sie da in nächster Umgebung von einer äusserst bedrückenden Drogenszene bedrängt. Die Händler,

darunter einige seiner ehemaligen Studenten, bedrohen sowohl Tim als auch die Kinder; sie wollen ihr Revier mit niemandem teilen.

Die Kinder wägen die Für und Wider eines Umzuges ab. «Wir brauchen nur bessere Waffen als die Drogenhändler», meinte Nelson Montes.

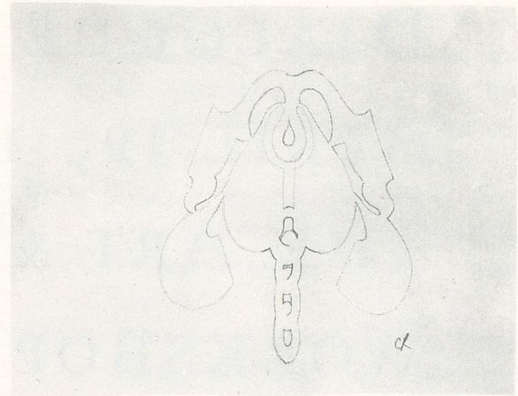
«Das ist ja lächerlich», sagte Richard Cruz. «Was wir lernen müssen, ist, uns unsichtbar zu machen.»

«Die Drogenszene in der Bronx war schon immer ein Alptraum», sagte Carlos Rivera. «Wir müssen uns darauf einstellen und abwarten, und wir müssen unsere Wohngebiete verteidigen.»

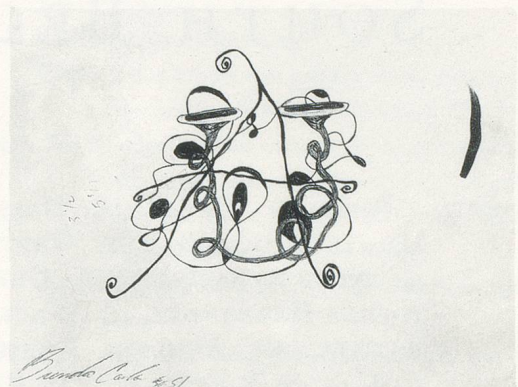
Tims Schützlinge haben gelernt, wie mündige Bürger zu denken.

Vor zehn Jahren, als die Flammen am bedrohlichsten loderten, sprach man von der South Bronx wie von Berlin im Jahre 1945. Heute, nach dem Ende von Reagans Regierungszeit, könnte man sie mit Berlin im Jahre 1947 vergleichen, einer Zeit, als man noch alle Hoffnung auf den Marshall-Plan setzte, als man auf massive Unterstützung und Geld hoffte, die ein mehr oder weniger normales Leben ermöglichen würden. Fährt man auf dem Cross Bronx Expressway, der via dolorosa der South Bronx, erblickt man fast nur Ruinen. Die zerschlagenen Fensterscheiben wurden mit Abziehbildern verklebt, von Pflanzen, Tieren, mit Mustern von lustigen, häuslichen Szenen. Die Hälfte dieser Klebebilder fehlt, und schwarze Löcher starren uns entgegen. Hat man die Bronx ungefähr zur Hälfte durchquert, steht man ganz plötzlich vor einem riesigen Mauerbild, das deutlich die Handschrift von K.O.S. trägt und auf Kafkas AMERIKA basiert. Das Wandbild zeigt Dutzende von goldenen Hörnern in spielerischen Formen; jedes einzelne drückt seine eigene Individualität aus, doch alle sind sie zusammen verbunden, als würden sie tanzen. Und die Freude, die dieses Bild vermittelt, ist besonders eindringlich und ergreifend, weil es sich von einer Einöde aus Trümmer und Schutt abhebt, gleichsam als würden Tim Rollins und K.O.S. uns zurufen: Wir haben uns aus den Ruinen erhoben, doch sind wir nicht ruiniert; wir haben Kraft und Vorstellungsvermögen und Schönheit, die wir teilen können.

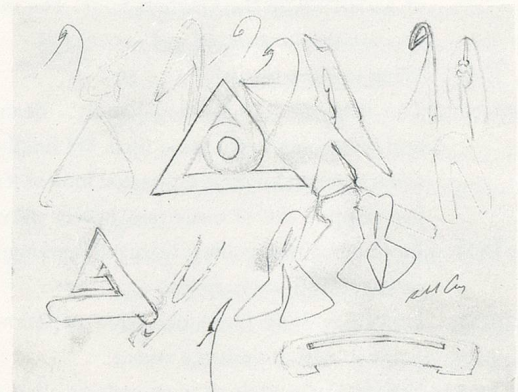
(Übersetzung: Daniel Oesch)



CARLOS RIVERA, SKETCH FOR THE SCARLET LETTER II/
SKIZZE FÜR SCHARLACHROTER BUCHSTABE II, 1988,
PENCIL ON PAPER/ BLEISTIFT AUF PAPIER. (PHOTO: KEN SCHLES)



BRENDA CARLOS, SKETCH FOR THE INTERIOR OF A HEART AND
AMERIKA XII/ SKIZZE FÜR DAS INNERE DES HERZENS UND
AMERIKA XII, 1988, PENCIL ON PAPER/ BLEISTIFT AUF PAPIER.
(PHOTO: KEN SCHLES)



RICHARD CRUZ, SKETCH FOR THE SCARLET LETTER II/
SKIZZE FÜR SCHARLACHROTER BUCHSTABE II, 1988,
PENCIL ON PAPER/ BLEISTIFT AUF PAPIER. (PHOTO: KEN SCHLES)