

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

Herausgeber: Parkett

Band: - (1992)

Heft: 31: Collaborations David Hammons & Mike Kelley

Artikel: David Hammons : is it reel or is it memorex : out of his window = durch sein Fenster

Autor: Farris, John / Aeberli, Irene

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-680017>

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: 04.04.2026

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

IS IT REEL OR IS IT MEMOREX: OUT OF HIS WINDOW

An artist's studio. Not your usual studio, as there are in evidence no brushes, no colors, no canvases. Instead is the clutter of found objects: bolls of cotton, thin stalks protruding from a mound a gold chains; a birdcage-stand with a portable tapedeck. A pair of African masks spit through their mouths with tubing that runs into galvanized laundry tubs transforming them into crude fountains. An ordinary construction spade with a saxophone where its mouth would be if ordinary construction spades had mouths is no ordinary construction spade (some construction. Perhaps a famous jazz musician. An elbow might be imagined poked into a rib here.) There should be an aural environment as well. It should, of course, be Monk; solo. "I Should Care, etc." This should heighten the illusion of the spade. Upstage is dominated by a wall of windows allowing whatever light. It should be implied that outside these windows are Negroes (grotesque humanoids; Afro-Americans, African-Americans, blacks - whatever) both gay and contrary. Above these windows should be a row of hip hats. In the middle of this sits an UNUSUAL ARTIST who should be a black male of indeterminate age with cotton-white hair. He should be well dressed and should circle the floor where he sits lazily with a rapier-thin cane as if stoking a fire, or more improbably, musing. The hand not stoking the fire should be cupping his chin, the elbow resting on a knee. Period-

JOHN FARRIS is a writer living in New York.

ically, he should jerk himself upright from his musings as if he might have discovered something. On these occasions he stands and does a little shuffling dance, circumambulating what might be the fire. The INTERLOCUTOR enters from stage right. The artist continues his musing. INTERLOCUTOR. (to AUDIENCE) Often the art of criticism is the art of contradiction, and as such, the critic is often forced to contradict himself. Thus - while seeking the experimental, what is often encountered might be rejected as not being 'true', i. e., what might be 'expected', 'tried', 'traditional'. It might be said to be lacking a certain 'magic'. And what is this 'magic'? "Those qualities," the critic might say, "that bring a piece to life." "What is life?" one asks. The critic answers, "There are many aspects of it." One might then ask, "Well what aspect of it were you looking for?" "That aspect that allows a piece to stand - to 'breathe'," the critic replies, annoyed. "And what kind of life is it you are looking at?" one might insist, risking the critic's ire. The answer comes, an exasperated, "I don't know! I suppose even stones have a kind of life." There should after this exchange be a somewhat stony silence, (a stone heretofore unnoticed in the heap of found rubble in the UNUSUAL ARTIST's studio rolls to attention) though in point of fact, it cannot be: Having a 'kind of life' implies 'having a kind of language', and so the stone speaks for itself. It tells us where we are, how it came to be, how old it is. It presumes to speak for us; to tell us about

ourselves; about greed, about selfishness. It tells us about lust, about vanity, about hypocrisy, about murder. The critic doesn't like its language. The stone is panned for its lugubriousness, its stoniness. The stone says the critic is jealous and understands nothing of stone culture. Some years go by. The pendulum of testimony swings to favor the stone. The work has weight enough to sink the critic's reputation for credibility. Now I admit this hypothesis is not very encouraging, in fact, not encouraging at all; though if one were to add a name here, change a shape there, it would have to be admitted that such a scenario is not so far from the truth that it can be seriously discounted. (a pause) So why should criticism be allowed? That famous critic of the dramatic arts, Eric Bentley, in his essay, "What is Theatre," defends it this way: "Suppose there was no serious criticism. Then the praise of so-called 'critics' could not be taken seriously, and by that token, could not be encouraging." Of course, too, is the matter of free speech. Having a piece presented to him (or her) and having been invited (presumably) to view a 'work' (after all, only an artist's point of view of a subject rendered to us more or less by his [her implied] ability to best represent that point of view), the critic in a free society must have every right to respond to that point of view to the best of his/her ability. The responsibility of accurate analysis is shared equally by both artist as presenter, and by critic as viewer. The critic functions as a sort of semiotician whose job it is to name the comprehensible: to separate it from what is incomprehensible. His/her knowledge of the subject must be broad; broader even - one - someone - assumes than that of the person being presented; otherwise, with what authority does s/he speak? Take me, for example. I'm the interlocutor. What could I possibly know about art? (pointing to ARTIST) That's the artist over there. My job is to remind you that this is a play, on words, in which the artist himself (gestures towards the ARTIST) is presented as actor.

(a buzzer sounds; the stone falls to its previous position. the ARTIST, startled from his reverie, goes stage left, speaks into intercom) UNUSUAL ARTIST. Zigaboo Museum! Zigaboo speaking! No - yeah, yeah - that's me - no. Well, y'all must pronounce your J's like we pronounce our Z's. What's a jigaboo? No.

That ain't me. (starts away, buzzer sounds again) Yeah! O. K. - just a darn minute (goes to a small stool upon which a couple of bowties are lying. He examines them; discards one, puts on the other. Flicking a hat from the rack over the row of windows he places it squarely on his head and exits left. The stone spins, tipping itself up to the door inquiringly, falling again at the sound of footsteps. The ARTIST reenters, ushering in a foreign film crew. Comprising this crew are HERR DIREKTOR, DIE KAMERA, THE SOUNDMAN, and P. A. These are followed by a photo group of three famous photographers, one of whom, SMALL OLYMPUS, is equipped with a flash, while another is SLOW SCAN VIDEO. The third is NIKON, the notorious NIKON. The INTERLOCUTOR exits right. The ARTIST, striking the pose of a flamenco dancer, shuffles to center stage. OLYMPUS flashes away, flitting around the ARTIST as a firefly might.)

UNUSUAL ARTIST. (to HERR DIREKTOR) Is this o. k.? HERR DIREKTOR. Innocent enough. Hmm . . . do you have a rose?

UNUSUAL ARTIST. Nope - not doing that. (points to an ossified chicken head from which all the feathers have been removed except for a few spiked strands) How about that? Or how about that foot over there? (breaks his pose, goes to little pile of objects from under which he extracts the foot of a chicken) How's this? (placing the foot in his mouth he strikes the flamenco pose)

HERR DIREKTOR. I don't know. Do you feel comfortable?

UNUSUAL ARTIST. (breaks pose, removing the foot from his mouth) Hey - it ain't my foot! A little hot water and this boy will be chicken soup! You sure can't do that with no rose.

HERR DIREKTOR. Well - you could. You'd have rose water.

UNUSUAL ARTIST. You can't eat rose water! You might be smellin' good but you'll soon be droppin' dead you keep eatin' that stuff. You go ahead. You go right on ahead with your roses. I think I'll lay with my chicken. (replacing the foot in his mouth he strikes the flamenco pose again)

HERR DIREKTOR. (to crew) You heard 'im guys. Go to it. (to ARTIST) That is unusual!

UNUSUAL ARTIST. Mfph - phlph - phlaf - um - pliph

– hmph – phumph – phuphle . . .

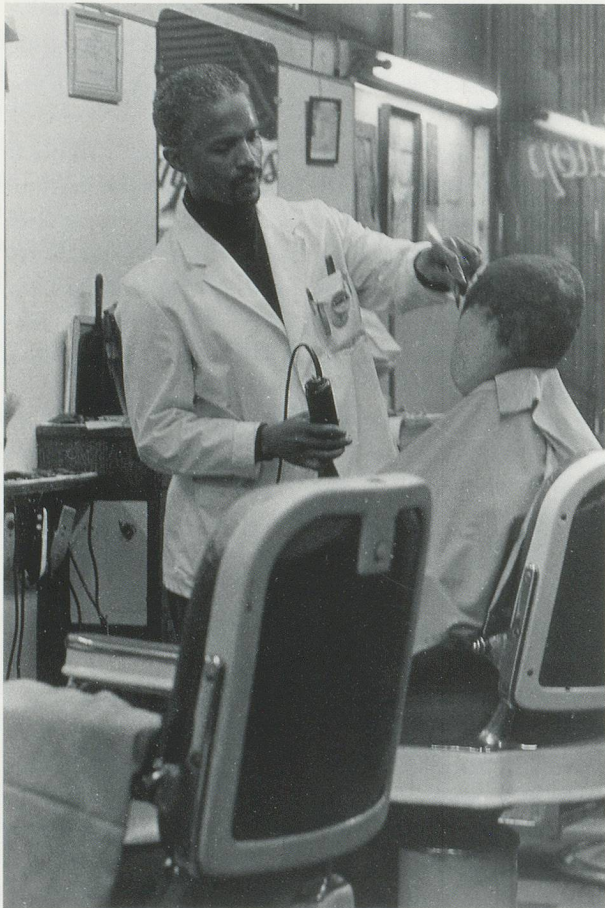
HERR DIREKTOR. You've got great light in here! (to crew) Come on you guys, this light is not going to last. (to ARTIST) Stupendous! Absolutely courageous! (to crew) Come on guys, let's get that. (the crew sets up while the photo group snap and tape)

HERR DIREKTOR. Olympus – would you not do that? Thank you.

HAIRCUT, Barbershop Harlem, 1992/

HAARSCHNITT, Friseur Harlem, 1992.

(PHOTO: CORINNE SIMPSON)



(OLYMPUS gives HERR DIREKTOR a dirty look. stops flashing)

HERR DIREKTOR. (continuing) I need to see him, I think there is enough light in here anyway. Zigaboo?

UNUSUAL ARTIST. (removes foot while keeping his pose) Yeah?

HERR DIREKTOR. I've heard you do a little dance.

UNUSUAL ARTIST. What do you call this? It's a little thing I picked up in the south of Spain!

HERR DIREKTOR. I meant – well, what –

UNUSUAL ARTIST. How about this? (executes an arabesque)

HERR DIREKTOR. Ziggy? May I call you Ziggy?

UNUSUAL ARTIST. Try Zigaboo. (he drops foot, wipes his hands)

HERR DIREKTOR. I was thinking –

UNUSUAL ARTIST. I try not to do that.

HERR DIREKTOR. Oh . . . and what do you do?

UNUSUAL ARTIST. I guess it's like what happens when your doctor hits you under your knee with that little mallet . . .

HERR DIREKTOR. But is that – how do you say – reactionary?

UNUSUAL ARTIST. Terminology is the garbage I use for materials. Wanna see a 'veronica'?

HERR DIREKTOR. Oh? I didn't know you fought the bulls . . .!

UNUSUAL ARTIST. (points to a pile of what looks like hard-packed balls of dried grass in a corner) What do you think that is?

HERR DIREKTOR. To tell the truth, I'm not much of a judge.

UNUSUAL ARTIST. I call a spade a spade. Folks turned the ace of spades before I was born. See that bone over there? That ain't just any bone, that bone is a black cat bone and not just from any cat. That cat is the son of a seventh son. That bone's got 'ba'. (to bone) Hey cat! (bone emits a mewing sound. the stone is seen to grow, except for a thin patch at its crown, a full head of hair)

HERR DIREKTOR. It's rumored –

UNUSUAL ARTIST. At the bottom of every rumor lies a secret. Otherwise they wouldn't be rumors, they'd be facts, wouldn't they.

FADE

EIN EINAKTER VON JOHN FARRIS

IS IT REEL OR IS IT MEMOREX: DURCH SEIN FENSTER

Ein Künstleratelier. Kein gewöhnliches Atelier, denn es sind keine Pinsel, Farben oder Leinwände zu sehen. Statt dessen sieht man ein Sammelsurium von zusammengewürfelten Gegenständen: Baumwollkapseln, dünne Stiele, die aus einem Gewirr von Goldketten hervorstechen; ein Vogelkäfigständer mit einem tragbaren Tapedeck. Zwei afrikanische Masken speien aus ihren Mäulern Schläuche, die in metallisierte Waschtröge münden und sie in primitive Brunnen verwandeln. Ein gewöhnlicher Spaten¹⁾ mit einem Saxophon dort, wo sein Mund wäre, wenn gewöhnliche Spaten Münder hätten, ist kein gewöhnlicher Spaten. (Irgendein Gebilde. Vielleicht ein berühmter Jazzmusiker. Man könnte sich hier einen Ellbogen vorstellen, der in eine Rippe stösst.) Es braucht auch ein akustisches Umfeld. Natürlich Monk, solo. «I Should Care, etc.» Das würde die Illusion des Spatens noch verstärken. Der Bühnenhintergrund wird von einer Fensterwand beherrscht, die jedes gewünschte Licht einlässt. Es sollte angedeutet werden, dass Neger (groteske menschenähnliche Wesen, Afro-Amerikaner, afrikanische Amerikaner, Schwarze – wie auch immer), fröhlich und widerborstig zugleich, draussen vor diesen Fenstern stehen. Über den Fenstern sollten Hüte aufgereiht sein. In der Mitte des Raumes sitzt ein UNGEWÖHNLICHER KÜNSTLER, ein Schwarzer unbestimmten Alters mit baumwollweissem Haar. Er ist gutgekleidet und sollte müssig auf dem Boden sitzen und mit einem florettdünnen Stock herumstochern, als ob er ein Feuer schüren oder, was unwahrscheinlicher anmutet, über etwas nachsinnen würde. Mit der Hand, die

nicht im Feuer herumstochert, sollte er sein Kinn umfassen und dabei den Ellbogen auf ein Knie stützen. Er sollte in regelmässigen Abständen aus seinen Gedanken aufschrecken, so als ob er eine Entdeckung gemacht hätte. Dabei sollte er aufspringen und um das imaginäre Feuer herum ein paar schlurfende Tanzschritte machen. Der SPRECHER tritt von rechts auf. Der Künstler sinniert weiter.

SPRECHER (zum PUBLIKUM). Die Kunst der Kritik ist oft die Kunst des Widerspruchs, und so ist der Kritiker häufig genötigt, sich zu widersprechen. Wenn man das Experimentelle sucht, könnte man das, worauf man häufig stösst, als «unecht», d. h. als «wie erwartet», «bewährt» oder «traditionell» abtun. Möglicherweise fällt der Vorwurf, es fehle eine gewisse «Magie». Was macht denn diese «Magie» aus? «Die Eigenschaften», könnte der Kritiker sagen, «die dem Stück sein Leben einhauchen.» «Was ist Leben?» möchte man wissen. «Es beinhaltet viele Aspekte», antwortet der Kritiker. «Nun, welchen Aspekt haben Sie denn gesucht?» könnte man dann fragen. «Den Aspekt, der dem Stück seine Gültigkeit verleiht – es «atmen» lässt», erwidert der Kritiker ungehalten. «Und für welche Art von Leben interessieren Sie sich?» könnte man weiterbohren und dabei riskieren, dass der Kritiker in Wut gerät. Die Antwort ist ein gereiztes «Ich weiss es nicht! Vermutlich haben sogar Steine eine Art von Leben.» Nach diesem Wortwechsel sollte steinerne Ruhe eintreten (ein bisher unbenutzt gebliebener Stein rollt aus dem Gerümpel im Atelier des UNGEWÖHNLICHEN KÜNSTLERS hervor), was aber eigentlich unmöglich ist: Eine «Art von Leben» zu haben, bedeutet, auch «eine Art von Sprache» zu haben, und so spricht der Stein für sich.

JOHN FARRIS ist Schriftsteller und lebt in New York.

Er sagt uns, wo wir uns befinden, wie er entstanden ist, wie alt er ist. Er masst sich an, für uns zu sprechen, uns etwas zu erzählen, über uns, über Habgier, über Selbstsucht. Er spricht über Begierde, Eitelkeit, Scheinheiligkeit, Mord. Dem Kritiker gefällt diese Sprache nicht. Er tadelt den Stein für seine Trübseligkeit, für seine Steinernheit. Der Stein ist der Ansicht, der Kritiker sei eifersüchtig und verstehe nichts von Steinkultur. Die Jahre vergehen. Das Pendel der Nachwelt schlägt in Richtung des Steines aus. Das Stück ist so bedeutsam, dass es die Glaubwürdigkeit des Kritikers zunichte machen kann. Ich gebe zu, diese Hypothese ist nicht besonders ermutigend, ja eigentlich überhaupt nicht ermutigend; doch wenn man hier einen Namen hinzufügen oder dort eine Form ändern würde, müsste man zugeben, dass ein derartiges Szenario nicht so weit von der Wahrheit entfernt ist, dass es ruhigen Gewissens ausser acht gelassen werden könnte. (Kurze Pause.) Weshalb sollte Kritik also erlaubt sein? Der berühmte Theaterkritiker Eric Bentley formuliert es in seinem Essay *What is Theatre* so: «Angenommen, es gäbe keine ernsthafte Kritik. Dann könnte das Lob von sogenannten «Kritikern» nicht ernst genommen werden und würde somit auch nicht ermutigend wirken.» Da ist natürlich auch noch die Redefreiheit. Wenn man einem Kritiker ein Stück präsentiert oder ihn auffordert, ein «Werk» zu rezensieren (im Grunde bloss der Standpunkt eines Künstlers hinsichtlich eines Themas, das einem mehr oder weniger durch dessen Fähigkeit nähergebracht wird, diesen Standpunkt so klar wie möglich darzulegen), muss er in einer freien Gesellschaft das Recht haben, sich so gründlich wie irgend möglich mit diesem Standpunkt auseinanderzusetzen. Der Künstler als Darbieter und der Kritiker als Zuschauer tragen gleichermassen die Verantwortung für eine genaue Analyse. Der Kritiker fungiert als eine Art Semiotiker, der die Aufgabe hat, das Verständliche zu benennen, indem er es vom Unverständlichen abgrenzt. Er benötigt umfassende Kenntnisse über das Thema; man kann annehmen, sie müssten sogar umfassender sein als diejenigen der dargestellten Person; wie sollte er sich denn sonst kompetent äussern können? Nehmen wir doch einmal mich. Ich bin der Sprecher. Wie sollte ich auch etwas von Kunst verstehen? (Zeigt auf den KÜNST-

LER.) Dort drüben steht der Künstler. Meine Aufgabe ist es, Sie daran zu erinnern, dass dies ein Schauspiel ist, ein Spiel mit Wörtern, in dem der Künstler selbst (zeigt auf den KÜNSTLER) als Schauspieler auftritt.

(Ein Summer ertönt; der Stein fällt auf seinen früheren Platz zurück. Der KÜNSTLER schrickt aus seinen Träumereien auf, geht auf die linke Seite der Bühne und spricht in eine Gegensprechanlage.)

UNGEWÖHNLICHER KÜNSTLER. Zigaboo Museum! Hier spricht Zigaboo! Nein – ja, ja – das bin ich – nee. Na, ihr sprecht wohl eure Js wie unsere Zs aus. Was ist ein Jigaboo?²⁾ Nee, das bin nicht ich. (Entfernt sich. Summer ertönt erneut.) Hallo? Okay, Momentchen! (Geht zu einem kleinen Hocker, auf dem zwei Fliegen liegen. Er prüft sie, legt die eine wieder beiseite und bindet sich die andere um. Er schnappt sich einen Hut von der Ablage über den Fenstern, drückt ihn auf seinem Kopf fest und geht links ab. Der Stein dreht sich wirbelnd herum, hüpfte fragend an der Türe empor und fällt wieder runter, als Schritte zu hören sind. Der KÜNSTLER betritt den Raum wieder und führt ein ausländisches Filmteam herein. Zu diesem Team gehören der HERR DIREKTOR, DIE KAMERA, DER TONTECHNIKER und der PERSÖNLICHE ASSISTENT. Ihnen folgen drei berühmte Photographen. Der eine, SMALL OLYMPUS, ist mit einem Blitz ausgerüstet, der zweite heisst SLOW SCAN VIDEO. Der dritte ist NIKON, der berühmt-berüchtigte NIKON. Der SPRECHER geht rechts ab. Der KÜNSTLER bewegt sich wie ein Flamencotänzer auf die Bühnenmitte zu. OLYMPUS lässt unablässig seinen Blitz aufleuchten und schwirrt wie ein Leuchtkäfer um den KÜNSTLER herum.)

UNGEWÖHNLICHER KÜNSTLER (zum HERRN DIREKTOR). Ist das okay?

HERR DIREKTOR. Wirklich ganz unschuldig. Hmm... Haben Sie eine Rose?

UNGEWÖHNLICHER KÜNSTLER. Nee, hab ich nicht. (Zeigt auf das Skelett eines Hühnerkopfs, dem man alle Federn ausgerupft hat, so dass nur ein paar stachelige Stoppeln übriggeblieben sind.) Wie wär's damit? Oder mit dem Fuss dort drüben? (Unterbricht seine Flamenco-Pose, geht zu der kleinen Ansammlung von Gegenständen und zieht einen Hühnerfuss darunter hervor.) Wie finden Sie das? (Steckt den Fuss in den Mund und nimmt wieder die Flamenco-Pose ein.)



DAVID HAMMONS, FERTILIZER FOR THE WESTERN HARVEST, 1992, cotton flowers, gold chains/
DÜNGER FÜR WESTLICHE ERNTE, 1992, Baumwollzweige, Goldketten. (PHOTO: JULES ALLAN)

HERR DIREKTOR. Ich weiss nicht recht. Ist Ihnen wohl dabei?

UNGEWÖHNLICHER KÜNSTLER (unterbricht die Pose und nimmt den Fuss aus dem Mund). He, ist ja nicht mein Fuss! Ein bisschen heisses Wasser drüber, und schon haben wir Hühnersuppe! Mit 'ner Rose können Sie so was nicht machen.

HERR DIREKTOR. Nun, man könnte schon. Es gäbe dann eben Rosenwasser.

UNGEWÖHNLICHER KÜNSTLER. Aber Rosenwasser können Sie nicht essen! Möglich, dass Sie gut riechen, doch Sie werden bald tot umfallen, wenn Sie das Zeug essen. Aber nur zu! Nehmen Sie Ihre Rosen. Ich denk, ich bleib bei meinem Huhn. (Steckt sich den Hühnerfuss wieder in den Mund und nimmt erneut die Flamenco-Pose ein.)

HERR DIREKTOR (zum Filmteam). Ihr habt gehört, was er gesagt hat, Leute. Haltet euch daran. (Zum KÜNSTLER.) Das gibt's nicht oft!

UNGEWÖHNLICHER KÜNSTLER. Mf-pf – pfl-pff – pflaf – am – pliff – hmff – pfamf – ffafl . . .

HERR DIREKTOR. Das Licht hier drinnen ist ganz toll! (Zum Filmteam.) Kommt Leute, dieses Licht bleibt nicht ewig so. (Zum KÜNSTLER.) Phantastisch! Wirklich mutig! (Zum Filmteam.) Na los, Leute, nehmt das auf. (Das Filmteam stellt sich auf, während die Photo-Gruppe knipst und filmt.)

HERR DIREKTOR. Olympus, könntest du bitte damit aufhören? Besten Dank! (OLYMPUS wirft dem HERRN DIREKTOR einen verächtlichen Blick zu und hört mit der Blitzerei auf.)

HERR DIREKTOR (fährt fort). Ich muss ihn sehen. Ich finde, hier drinnen hat es eh schon genug Licht. Zigaboo?

UNGEWÖHNLICHER KÜNSTLER (nimmt den Fuss aus dem Mund, verharret aber in der Flamenco-Pose). Was gibt's?

HERR DIREKTOR. Ich hab gehört, Sie können 'nen kleinen Tanz.

UNGEWÖHNLICHER KÜNSTLER. Wie nennt man das? Ich hab's in Südspanien aufgeschnappt.

HERR DIREKTOR. Ich dachte . . . tja, was –

UNGEWÖHNLICHER KÜNSTLER. Wie finden Sie das? (Macht eine Arabesque.)

HERR DIREKTOR. Ziggy? Darf ich Sie Ziggy nennen?

UNGEWÖHNLICHER KÜNSTLER. Versuchen Sie's mal mit Zigaboo. (Setzt den Fuss auf den Boden und wischt sich die Hände ab.)

HERR DIREKTOR. Ich dachte –

UNGEWÖHNLICHER KÜNSTLER. Das versuche ich zu vermeiden.

HERR DIREKTOR. Oh . . . und was tun Sie denn?

UNGEWÖHNLICHER KÜNSTLER. Ich schätze, es ist wie wenn Ihnen der Doktor mit diesem kleinen Hämmerchen ans Knie klopft . . .

HERR DIREKTOR. Aber ist das – wie sagt man doch – reaktionär?

UNGEWÖHNLICHER KÜNSTLER. Terminologie ist das Zeug, mit dem ich arbeite. Möchten Sie 'ne «Veronica» sehen?

HERR DIREKTOR. Oh? Ich wusste gar nicht, dass Sie Stierkampf gemacht haben . . .!

UNGEWÖHNLICHER KÜNSTLER (deutet auf etwas, das wie ein Haufen gepresster Heuballen aussieht). Was glauben Sie, was das ist?

HERR DIREKTOR. Um ehrlich zu sein, ich kenne mich da nicht besonders gut aus.

UNGEWÖHNLICHER KÜNSTLER. Beim Spiel bekenn ich Farbe.³⁾ Das Pik-As⁴⁾ war schon dabei, ehe ich geboren wurde. Sehn Sie den Knochen dort drüben? Das ist nicht einfach irgendein Knochen, das ist ein Knochen von 'nem schwarzen Kater, also nicht von irgendeinem Kater. Dieser Kater ist der Sohn von 'nem siebten Sohn. In diesem Knochen wohnt 'ne unsterbliche Seele. (Zum Knochen.) Hallo Kater! (Der Knochen gibt ein miauendes Geräusch von sich. Aus dem Stein spriessen überall Haare, nur ganz zuoberst bleibt ein kleines Fleckchen frei.)

HERR DIREKTOR. Es geht das Gerücht, dass –

UNGEWÖHNLICHER KÜNSTLER. Hinter jedem Gerücht steckt ein Geheimnis. Sonst wär's ja kein Gerücht, sondern 'ne Tatsache, nicht?

ENDE

1) Anm. d. Ü.: «Spade» (Spaten) ist im Amerikanischen auch ein gegen Schwarze gerichtetes Schimpfwort. 2) Anm. d. Ü.: Auch «jigaboo» ist eine abwertende Bezeichnung für einen Schwarzen. 3)/4) Anm. d. Ü.: Zwei unübersetzbare Anspielungen auf den abwertenden Ausdruck «spade»: – die Redewendung «to call a spade a spade» («die Dinge beim Namen nennen») – das Wort «ace of spades» («Pik-As»).