

*TWO NEW BOOKS,  
TWO NEW WORKS  
PLUS AN OLD ONE  
FOR GOOD MEASURE*

*TWO NEW BOOKS*  
NATIVE BALL *How Native is the Native ball?*  
by George Jose  
p. 21 / S. 27  
DEAD AS NEWS *After*  
by Thomas Jacob  
p. 39 / S. 43  
*TWO NEW WORKS*  
APPARITIONS *by Anup Mathew Thomas*  
p. 49 / S. 51  
SUNDAY SERVICE *Interview with Andreas Fuhr*  
by Anna Scheld  
p. 55 / S. 59  
*PLUS AN OLD ONE*  
*FOR GOOD MEASURE*  
SCENE FROM A WAKE  
CURTAIN *by Anup Mathew Thomas*  
p. 35 / S. 36 *by Anup Mathew Thomas*  
p. 15 / S. 17

*Going through Anup Mathew Thomas's list*  
by Raisa Galofre and Malte Roloff  
p. 5 / S. 9

ANUP MATHEW  
THOMAS

# GOING THROUGH ANUP MATHEW THOMAS'S LIST

Tracing the exhibition at daadgalerie  
Raisa Galofre and Malte Roloff

I  
More than 400 sheets of paper, arranged in a grid, extend across a considerable area of two adjacent walls in the gallery's front space. On these papers, lines of characters – illegible and incomprehensible for non-Malayalam speakers – are set out one above the other, like loose notes giving form to an endless list. Multiple stacks of newspapers in the same language have been placed across the surface of a table near the walls.

Through this installation and arrangement, Anup Mathew Thomas initially offers us, his audience in Berlin, an image – an overwhelming one that strikes our senses; its unavoidable presence sets the tone for our experience of the gallery space and the exhibition, not only because of its dimensions and significant elements, but also because of the uncomfortable sensation that arises from the impossibility – for non-Malayalam speakers – of understanding what we are dealing with here. The experience may become even more uncomfortable when we learn – through *Dead as News* (2026), the artist's book presented in the reading area of the exhibition – that the texts many of us cannot read or comprehend are actually reports of deaths or, more precisely, close to 3,000 newspaper headlines about unnatural deaths.

As with all of Thomas's works, *Dead as News* is shaped by the context from which it derives and in which it is exhibited. One can

therefore assume that the questions and reflections this work provokes differ if it is presented in Kerala, India, or in Berlin, Germany, for example. In both contexts, however, one question will persist: might these deaths have been avoidable, even preventable?

In the exhibition at daadgalerie, *Dead as News* speaks to our bewilderment and the sense of paralysis that emerges when we are confronted with something that we initially find hard to grasp and relate to. It also speaks to our curiosity and to the eventual realisation that once we are given knowledge of what stands before us, we can no longer ignore it.

At the same time, *Dead as News* is a very particular portrait of the southern Indian state of Kerala (one that wouldn't be transmitted by the government, the Human Development Index or the tourism industry), from whose newspaper Malayala Manorama Thomas collected, over the period from 2016 to 2024, the headlines of unnatural deaths shown in this work, manually transferring the printed texts onto the manuscript pages of the book using adhesive tape. The artist's father, Thomas Jacob, worked at this newspaper for 57 years and also held the position of editorial director. His text, *After*, commissioned for the book and presented in this booklet, provides a broader context for the practice and culture that emerged from the decision made by newspaper editors in Kerala to offer subscribers the possibility of placing obituaries – in this way ensuring that their names would appear in the newspaper at least once. In *After*, Thomas Jacob reveals the many different social, cultural and religious threads that weave the relationship with death in Kerala's Christian, Hindu and Muslim communities, including the history of obituaries, their function and their significance through the second half of the 20th century to the present day.

II  
A different kind of collection is shown directly opposite *Dead as News*, arranged as a grid of 60 images. In these, idyllic landscapes of exuberant beauty serve as the backdrop for what at first glance seems to be a set of random objects, an array of curiosities hovering over the

almost too perfect background. Through the text accompanying the row of images on the gallery wall – written by the artist in the first person for the first time – we learn that these objects were collected by his late mother, following a deeply personal system she fashioned for herself and which no one in the family really knows or can fully grasp.

Whereas *Dead as News* appeals to us through strangeness and unfamiliarity, this work titled *Apparitions* draws on the familiar – what we think we know – and, like most of Thomas's works, requires from us a second and third look, as well as a reading. In *Apparitions*, the most personal of his works to date, Thomas contemplates the (im)possibility of remembering and commemorating the dead, as he connects an older series (*Hereinafter*, 2012) with this new work. Both landscape and object appear to us in their perfection and imperfection, composing a richly contrasted collage shaped by the interplay between evocation and objecthood, and created through repetitive acts of detachment and emergence: on the one hand there are the objects, detached from their original context and image, and on the other there are landscapes generated on the basis of existing abandoned quarries in Kerala. Each object's surreal presence and apparent disproportionality to the scenery behind it turn these two-dimensional photographic images into almost three-dimensional assemblages, putting them into a kind of eternal limbo between fake and genuine, illusion and reality. Like an epitaph kept in perpetual motion through re-collection and re-ordering.

Both apparitions – objects and landscapes – materialise as a new collection assembled from an existing, very personal and unclassifiable one that ultimately came to be shown in an art gallery in Berlin. In the text accompanying the images, the artist looks at this particular eventuality in order to, among other things, question the purpose of collecting and, more broadly, the purpose of art, as well as its markets and institutions, and ultimately the weight of contexts, spaces, titles and narratives that are built around and by works of art.

Furthermore, while evoking and recalling the presence and memory of his late mother

and exploring the reasons for collecting, Thomas takes a chance on generating and regenerating presences within a new one – his presence in Berlin. In *Apparitions*, collecting also emerges as a means of affirming existence within life's brevity and inevitable end – in grief, in the ultimate detachment from life, and as an act of love.

### III

The reading space situated alongside *Apparitions* and next to the gallery's front window invites visitors to engage with Thomas's recently released book, *Native ball* (2025), co-published by Reliable Copy and the DAAD Artists-in-Berlin Program, as well as with the newly released book *Dead as News* (2026). *Native ball* brings together almost a decade of Thomas's work in and around his native Kerala. Within this context, the series *View from Conolly's plot*, *Hereinafter*, *Native ball and revisions* and *Scene from a wake* offer a substantial overview of his broader artistic practice and central concerns.

The essay *How Native is the Native ball?* by anthropologist George Jose offers both a commentary on and an introduction to Thomas's book, *Native ball*, establishing relations within the compilation and situating each series in its context of origin – Kerala. While *View from Conolly's plot* deals with topics such as old and new, original and copy, fake and real, *Hereinafter* looks at rituals and traditions of remembrance and commemoration, death and the afterlives of people and places. *Native ball and revisions* focuses on the vernacularity of local customs and beliefs, of common habits and shared practices as these become apparent in stories of individual and communal trials and tribulations. *Scene from a wake* puts the spotlight on different places of worship and remembrance, and on their entanglement with individual lives and local communities.

Through the book *Native ball*, visitors engage with a central aspect of Thomas's practice, which is working with text. The kind of texts he often focuses on and draws from could be called "paratext", as these are texts in the widest sense – texts that are commonly overlooked for their literary quality, such as inscriptions on tombstones or commemorative plaques in public

squares, signs and labels on walls, snippets from newspapers, tables of contents and lists, urban myths and local legends. Borrowing from Gérard Genette, one could say that within this web of paratexts, the artist's source materials function as entry points to what Genette called the "thresholds of interpretation".

Text not only indirectly inspires and informs Thomas's work with images, it also becomes part of the works themselves. In his practice, there is never just an either (image) or (text) but always a conscious and. The space of this and between different levels of assigned meanings and possible interpretations between text and image offers no simple explanation or abstract conceptualisation of a work, but compels us to look, read, and look again.

### IV

A red curtain with golden threading is installed along two gallery walls, extending across roughly 11 metres of space. It functions as an adjacent piece – a travelling object that accompanies Thomas's earliest work in the exhibition, *Scene from a wake* (2016). The curtain's presence is doubled within the space: its reflection appears across a grid of eight photographs depicting churches on the opposite wall, part of Thomas's first body of work about his observations on societal aspects of Berlin.

In *Sunday service* (2026), Thomas documents an ordinary Sunday in Berlin's Christian churches, constructing each image with a consistent framing and composition. At first glance, this approach suggests a neutral, almost objective viewpoint, allowing the viewer to navigate the eight images equally. Yet this formal consistency creates a sense of distance, opening a space where varied emotional and interpretive responses from the viewer can emerge. In this work, our role as the viewers of images is emphasised. Between Thomas's observations and ours, a series of questions arise: can we, as spectators, participate in the ceremony we are witnessing – and do we even wish to? Are we being invited to? Is this a celebration, its end, or both?

The text for *Sunday service* is an interview commissioned especially for this booklet.

It was conducted by journalist Anna Scheld with Andreas Fuhr, a former pastor of the Protestant Church of the Twelve Apostles in Berlin's Schöneberg district. The interview functions like a kind of loose annotation to the photographs. The former pastor's candid remarks about the church in Berlin as a 21st-century institution and about life in his parish over the last 30 years make us wonder what further works, texts, work-texts and text-works the artist might conjure up from the stories that are evoked here.

### V

The object *Curtain* operates as a physical extension of the curtain depicted in the photograph *Scene from a wake* (2016). The impressive, almost theatrical presence of the curtain in the gallery space accentuates the performative dimension of ritual – the ceremonial frameworks, implicit agreements, and systems of procedure, spatial organisation and role attribution that support rituals of religion and death, as seen in *Scene from a wake*. However, Thomas's attention in the choreographed rite he is photographing ultimately turns to the in-between moments, the happenstance of the acts. He waits for the moment when life manifests itself with all its casualness and candidness – reminding us, among other things, that even in the most spectacular farewell rituals, death remains one of life's least extraordinary events, precisely because it is inseparable from life, is constituent of it.

The text accompanying the photograph in the exhibition provides primarily factual information; despite its detailed accuracy, however, it neither satisfies the viewer's desire to completely understand the whole scene, nor does it resolve their curiosity. If anything, it generates more questions. The text, which forms part of the piece *Curtain*, also serves as a kind of logbook, where all public presentations are inscribed into the work by captioning every new interaction – the presentation at daadgalerie Berlin being the fifth iteration to date. Both texts are reproduced with a German translation in this booklet, and also appear as framed pages on the gallery walls.

While death and religion are recurring themes in Thomas's oeuvre, life persistently

breaks through in unexpected ways in his images and texts. Despite producing a document (a photograph) and/or a meticulously detailed text, life in Thomas's work manifests itself in the unpredictability, absurdity and seeming randomness of the human experience that image and text jointly embrace. It breathes through the cracks between text and image, between observation and interpretation, challenging the status of photographic images and journalistic writing as means of conveying truth or knowledge about the world. Finally, it seeps through his works as an attempt to make sense of existence, but one that ultimately falls short of complete understanding.

## VI

It may be this very gesture that inhabits the space of the daadgalerie, where Anup Mathew Thomas – if speaking of life at all – begins with its end. For beyond the manifold destinies and contingencies that exist, death remains the most fundamental of certainties for us all. In Thomas's exhibition at daadgalerie, death appears in its spectacular, natural, unnatural, relatable and unrelatable forms: as impersonal as a list, as intimate as grieving and remembrance, as a slow process of decay, as a singular yet ordinary event. Taking on all of these forms and more, one thing remains clear: it cannot be ignored. With death as both the central preoccupation and the structuring principle that unfolds across the works and the physical space of the gallery, this exhibition becomes symptomatic of the state of the world today, marked by the constant exposure to loss, mourning, crisis and mortality in both its natural and unnatural forms.

But how does one go on from here, if at all? Rather than giving straightforward answers, Anup Mathew Thomas starts with a list.

# EIN BLICK AUF ANUP MATHEW THOMAS' LISTE

beim Rundgang durch seine Ausstellung  
in der daadgalerie  
Raisa Galofre und Malte Roloff

## I

Mehr als 400 Blatt Papier, in einem Raster angeordnet, erstrecken sich über die große Fläche zweier nebeneinanderliegender Wände im vorderen Bereich der daadgalerie. Auf diesen Blättern sind Zeilen mit Schriftzeichen übereinander angeordnet – für Nicht-Malayalam-Sprechende unlesbar und unverständlich – wie Notizzettel, die zu einer schier endlosen Liste werden. Daneben sind mehrere Stapel malayalam-sprachiger Zeitungen auf einem großen Tisch platziert.

Durch diese Installation und Anordnung bietet Anup Mathew Thomas uns, seinem Berliner Publikum, zunächst ein Bild – ein überwältigendes Bild, das unsere Sinne direkt anspricht; seine unausweichliche Präsenz gibt den Ton an für unsere Erfahrung des Galerieraums und die Rezeption der weiteren Ausstellung. Und dies nicht nur wegen seiner Ausmaße und wesentlichen Elemente, sondern auch wegen des irritierenden Gefühls, das dadurch entsteht, dass wir – als Nicht-Malayalam-Sprechende – unmöglich verstehen können, um was es hier geht. Diese Erfahrung wird noch unangenehmer, wenn wir – durch das Künstlerbuch *Dead as News* (2026) im Lesebereich der Ausstellung – erfahren, dass die Texte, die viele von uns nicht entziffern oder gar verstehen können, tatsächlich Todesmeldungen sind oder, genauer gesagt, fast 3.000 Zeitungsschlagzeilen über unnatürliche Todesfälle.

Wie viele Werke von Thomas ist auch *Dead as News* von dem Kontext geprägt, aus dem es hervorgeht und in dem es ausgestellt wird. Die Fragen und Überlegungen, welche dieses Werk hervorruft, werden also unterschiedlich ausfallen, je nachdem, ob es beispielsweise in Kerala oder in Berlin präsentiert wird. Unabhängig davon drängt sich eine Frage fast schon auf: Hätten diese Todesfälle vermieden oder gar verhindert werden können?

In der Ausstellung in der daadgalerie ruft *Dead as News* Verwirrung und ein Gefühl der Lähmung hervor, sind wir doch mit etwas konfrontiert, das wir nur schwer begreifen und schlecht einordnen können. Gleichzeitig weckt es unsere Neugier und führt schlussendlich zu der Erkenntnis, dass wir die Hintergründe und Fakten, die das Werk vermittelt, nicht mehr ignorieren können, sobald sie uns offenbart werden. *Dead as News* ist zudem ein besonderes Porträt des südindischen Bundesstaates Kerala. Und zwar eines, das weder von der Regierung noch vom sogenannten Index der menschlichen Entwicklung (HDI) oder der Tourismusindustrie vermittelt wird. Aus der größten Zeitung des Bundesstaates, Malayala Manorama, hat Thomas im Zeitraum von 2016 bis 2024 Schlagzeilen über unnatürliche Todesfälle gesammelt und die gedruckten Texte mit Klebeband von Hand auf die Manuskriptseiten des hier nun präsentierten Buches übertragen. Der Vater des Künstlers, Thomas Jacob, arbeitete 57 Jahre lang bei Malayala Manorama und war dort zum Ende seiner Laufbahn leitender Redakteur. Sein Text *After*, der für das Buch in Auftrag gegeben wurde und in diesem Begleitheft zur Ausstellung mit deutscher Übersetzung abgedruckt ist, erklärt und kontextualisiert die Entscheidung der Zeitungsredaktionen in Kerala, Abonnent\*innen die Möglichkeit anzubieten, Todesanzeigen zu schalten – und so sicherzustellen, dass ihre Namen mindestens einmal in ihrem Leben in der Zeitung erscheinen würden. In *After* erläutert Thomas Jacob die vielfältigen sozialen, kulturellen und religiösen Aspekte, die das Verhältnis zum Tod in den christlichen, hinduistischen und muslimischen Gemeinschaften Keralas bestimmen und sich auch im Umgang mit Todesanzeigen und ihrer Bedeutung von der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts bis zur Gegenwart manifestieren.



Direkt gegenüber von *Dead as News* ist eine Sammlung anderer Art zu sehen, angeordnet als Raster von 60 Bildern. In diesen Bildern bieten idyllische Landschaften von üppiger Schönheit die Kulisse für etwas, das auf den ersten Blick wie eine Ansammlung zufälliger Objekte wirkt – eine Reihe von Kuriositäten, die über dem fast schon zu perfekten Hintergrund schweben. Durch den auf der Galeriewand angebrachten Begleittext – in dem der Künstler zum ersten Mal in der Ich-Form schreibt – erfahren wir, dass diese Objekte von seiner verstorbenen Mutter stammen und von ihr nach einer eigenen Logik gesammelt wurden, die bis heute niemand in der Familie wirklich versteht oder nachvollziehen kann.

Während *Dead as News* uns mit seiner Fremdartigkeit und Unvertrautheit konfrontiert, greift dieses Werk mit dem Titel *Apparitions* auf das Vertraute zurück – auf das, was wir zu kennen glauben – und verlangt, wie die meisten Werke von Anup Mathew Thomas, einen zweiten und dritten Blick, eine Re-Lektüre. In *Apparitions*, dem bislang persönlichsten Werk des Künstlers, reflektiert Thomas über die (Un-)Möglichkeit, sich an die Toten zu erinnern und ihrer zu gedenken, während er eine ältere Serie (*Hereinafter*, 2012) mit dieser neuen Arbeit verknüpft. Sowohl Landschaft als auch Objekt, Hinter- und Vordergrund, erscheinen hier in ihrer Perfektion wie auch Unvollkommenheit und bilden eine kontrastreiche Collage, geprägt vom Wechselspiel zwischen Heraufbeschwörung und Dinghaftigkeit, zwischen Erscheinung des Einzelnen und Auflösung im Ganzen. Auf der einen Seite stehen die Objekte, aus ihrem ursprünglichen Kontext gerissen und in ihrer Darstellung verfremdet, auf der anderen Seite Landschaften, die aus Abbildungen stillgelegter Steinbrüche in Kerala entstanden sind. Die surreale Präsenz jedes Objekts und seine scheinbare Beziehungslosigkeit zur Fülle beziehungsweise Leere des Hintergrunds verwandeln diese zweidimensionalen Fotografien in fast dreidimensionale Assemblagen und versetzen sie in eine Art Schwebezustand zwischen Fälschung und Original, Illusion und Realität. Wie ein Epitaph, das durch Erinnerung und Neuordnung in einem Zustand ständiger Bewegung bleibt.

Beide Erscheinungsformen – Objekte und Landschaften – ergeben gemeinsam eine neue Sammlung, die aus einer bestehenden, sehr persönlichen und nicht klassifizierbaren Kollektion neu arrangiert wurde und nun in einer Ausstellung in Berlin zu sehen ist. Im Begleittext zu den Bildern benennt der Künstler diese besondere Konstellation, um unter anderem den Zweck des Sammelns und, im weitesten Sinne, von Kunst sowie ihren Märkten und Institutionen zu hinterfragen – und letzten Endes auch die Bedeutung von Kontexten, Räumen, Werktiteln und Narrativen, die um und durch Kunstwerke entstehen.

Darüber hinaus stellt der Künstler, während er die Erinnerung an seine verstorbene Mutter hervorruft und nach den Gründen des Sammelns fragt, neue Präsenzen her: die seines Werkes und seine eigene in Berlin. Neben diesen vielschichtigen Verortungen erweist sich das Sammeln in *Apparitions* als Mittel der Vergewisserung der eigenen Existenz angesichts der Kürze und des unvermeidlichen Endes des Lebens – in der Trauer, in der endgültigen Loslösung vom Leben und als ein Akt der Liebe.

### III

Der Lesebereich, der sich neben *Apparitions* direkt am Schaufenster der daadgalerie befindet, lädt die Besucher\*innen dazu ein, sich mit Thomas' kürzlich erschienenem Buch *Native ball* (2025) – herausgegeben von Reliable Copy mit dem Berliner Künstlerprogramm des DAAD – sowie mit dem neu erschienenen Buch *Dead as News* (2026) zu beschäftigen. *Native ball* vereint fast ein Jahrzehnt von Thomas' Arbeit in und um seine Heimat Kerala. In der Publikation zusammengefasst, bieten die Serien *View from Conolly's plot*, *Hereinafter*, *Native ball and revisions* und *Scene from a wake* einen umfassenden Überblick über sein breites künstlerisches Schaffen und dessen zentrale Themen und Motive.

Der Essay *How Native is the Native ball?* des Anthropologen George Jose bietet eine Einführung in und einen Kommentar zu Thomas' Buch *Native ball*, stellt Verbindungen innerhalb der Sammlung her und verortet jede Serie in ihrem Ursprungskontext in Kerala. Wäh-

rend sich *View from Conolly's plot* mit Themen wie alt und neu, Original und Kopie, Fälschung und Echtheit befasst, widmet sich *Hereinafter* Ritualen und Traditionen des Gedenkens und der Erinnerung, dem Tod sowie dem Nachleben von Menschen und Orten. *Native ball and revisions* zeigt die Lebensnähe lokaler Bräuche und Glaubenspraktiken und betont die Bedeutung alltäglicher Gewohnheiten und gemeinschaftlicher Riten, wie sie in Geschichten über individuelle Schicksale und kollektive Prüfungen zum Ausdruck kommen. *Scene from a wake* rückt verschiedene Orte der Verehrung und des Gedenkens ins Rampenlicht und beleuchtet deren Verflechtung mit individuellen Biografien und lokalen Gemeinschaften.

Durch die Lektüre von *Native ball* können die Besucher\*innen einen zentralen Aspekt von Thomas' künstlerischer Praxis kennenlernen, nämlich seine Arbeit mit dem geschriebenen Wort. Die Art von Texten, auf die der Künstler sich konzentriert und aus denen er schöpft, könnte man als „Paratexte“ bezeichnen, da es sich um Schriften im weitesten Sinne handelt – Texte, deren literarische Qualität gemeinhin übersehen wird, wie Inschriften auf Grabsteinen oder Gedenktafeln auf öffentlichen Plätzen, Schilder und Aufschriften an Wänden, Zeitungsausschnitte, Inhaltsverzeichnisse und Listen, urbane Mythen und lokale Legenden. In Anlehnung an Gérard Genette könnte man sagen, dass innerhalb dieses Netzes von Paratexten die Ausgangsmaterialien des Künstlers als Einstiegspunkte zu den „Schwellen der Interpretation“ dienen.

Text inspiriert und prägt Thomas' bildnerische Arbeit nicht nur indirekt, sondern wird auch Teil der Werke selbst. In seiner Praxis gibt es nie entweder Bild oder Text, sondern immer ein bewusstes und. Der Raum dieses „und“ zwischen verschiedenen Ebenen von zugewiesenen Bedeutungen und möglichen Interpretationen, zwischen Text und Bild, bietet keine einfache Erklärung oder abstrakte Konzeptualisierung eines Werks, sondern zwingt uns dazu, hinzuschauen, zu lesen und dann erneut zu schauen.

Ein roter, mit goldenen Fäden durchwirkter Vorhang ist entlang zweier Galeriewände angebracht und erstreckt sich über eine Länge von etwa elf Metern in der Ausstellung. Er funktioniert wie eine Art Beiwerk – ein reisendes Objekt, das Thomas' früheste Arbeit in der Ausstellung, *Scene from a wake* (2016), zu jeder Präsentation begleitet. Die Präsenz des Vorhangs wird im Ausstellungsraum dupliziert: Sein Spiegelbild erscheint auf einem Raster aus acht Fotografien an der gegenüberliegenden Wand, die Kirchen zeigen und Teil von Thomas' erstem Werkzyklus mit Beobachtungen zu Gemeinschaften in Berlin sind.

In *Sunday service* (2026) dokumentiert Thomas einen gewöhnlichen Sonntag in Berliner Kirchen und gestaltet jedes Bild mit einheitlichem Bildausschnitt und strenger Komposition. Auf den ersten Blick suggeriert dieser Ansatz einen neutralen, fast objektiven Blickwinkel, der es den Betrachtenden ermöglicht, die acht Bilder gleichzeitig zu erfassen. Doch diese formale Einheitlichkeit schafft auch ein Gefühl der Distanz und eröffnet einen Raum, in dem vielfältige emotionale und interpretative Reaktionen entstehen können. Die Arbeit betont den Anteil der Betrachtenden am Wahrnehmungsprozess. Zwischen Thomas' Beobachtungen und unseren eigenen taucht hier eine Reihe von Fragen auf: Können wir als Zuschauer\*innen an der Zeremonie teilnehmen, deren Beobachter\*innen wir sind – und wollen wir das überhaupt? Werden wir dazu eingeladen? Handelt es sich um eine Feier, deren Ende, oder um beides?

Der Text zu *Sunday service* in diesem Booklet ist ein für die Ausstellung in Auftrag gegebenes Interview. Es wurde von der Journalistin Anna Scheld mit Andreas Fuhr geführt, einem ehemaligen Pastor der Evangelischen Zwölf-Apostel-Kirche in Berlin-Schöneberg. Das Interview ist eine Art lockere Anmerkung zu den Fotografien. Die freimütigen Äußerungen des ehemaligen Pastors über die Kirche in Berlin als Institution im 21. Jahrhundert und über das Leben in seiner Gemeinde in den letzten 30 Jahren lassen uns fragen, welche weiteren Werke, Texte, Werktexte und Textwerke der Künstler aus den hier angedeuteten Geschichten und Schicksalen noch hervorzaubern könnte.

## V

Das Objekt *Curtain* fungiert als physische Erweiterung des Vorhangs, der auf dem großformatigen Foto *Scene from a wake* (2016) in der Ausstellung zu sehen ist. Die beeindruckende, fast theatrale Präsenz des Vorhangs im Raum unterstreicht die performative Dimension des auf dem Foto abgebildeten Rituals. Er betont die zeremoniellen Rahmenbedingungen, die impliziten Vereinbarungen und Abläufe, die räumlichen Anordnungen und die Rollenzuweisungen, die eine religiöse Zeremonie und ein Bestattungsritual ausmachen, wie es in *Scene from a wake* zu sehen ist. Thomas' Aufmerksamkeit richtet sich hier vor allem auf die Momente dazwischen, auf den Zufall der Handlungen und Positionen der Personen. Er wartet auf den Augenblick, in dem sich das Leben mit all seiner Ungezwungenheit und Unbefangenheit offenbart – und erinnert uns so daran, dass selbst in den spektakulärsten Abschiedsritualen der Tod eines der am wenigsten außergewöhnlichen Ereignisse des Lebens bleibt, gerade weil er untrennbar mit dem Leben verbunden, weil er ein Teil davon ist.

Der Begleittext zur Fotografie in der Ausstellung liefert in erster Linie sachliche Informationen; trotz seiner detaillierten Genauigkeit erfüllt er jedoch weder den Wunsch, die Szenerie umfassend zu begreifen, noch befriedigt er vollkommen unsere Neugier. Wenn überhaupt, wirft er weitere Fragen auf. Der Text, der Teil des Werkes *Curtain* ist, dient zudem als eine Art Logbuch, in dem alle öffentlichen Präsentationen durch die Notation jeder neuen Installation in das Werk eingeschrieben werden – die Ausstellung in der daadgalerie in Berlin ist die bislang fünfte Version dieses Werkes. Beide Texte – zu *Curtain* und zu *Scene from a wake* – sind in diesem Booklet mit deutscher Übersetzung abgedruckt und erscheinen zudem als gerahmte Seiten an den Wänden des Ausstellungsraums.

Während Tod und Religion wiederkehrende Themen im Œuvre von Thomas sind, bricht sich das Leben in seinen Bildern und Texten immer wieder auf unerwartete Weise Bahn. Trotz der minutiösen Produktion eines Dokuments (einer Fotografie) und eines ausgearbeiteten Textes manifestiert sich das Leben

in Thomas' Arbeiten gerade in seiner Unvorhersehbarkeit und Absurdität, in der scheinbaren Zufälligkeit der menschlichen Erfahrung, die Bild und Text gemeinsam erfassen. In den Lücken zwischen Text und Bild, zwischen Beobachtung und Interpretation setzt sich das Leben in Szene und wird in Szene gesetzt. So wird indirekt der Status fotografischer Bilder und journalistischen Schreibens als Medium der Vermittlung von Wahrheit oder Wissen über die Welt infrage gestellt. Das Leben in all seinen Schattierungen durchdringt die Werke. Diese wirken wie der Versuch, der menschlichen Existenz selbst Sinn zu verleihen, liefern jedoch keine vollständigen Antworten oder abschließende Erklärungen.

## VI

Es ist vielleicht genau diese existenzielle Geste, die den Raum der daadgalerie durchdringt, in dem Anup Mathew Thomas – sofern überhaupt vom Leben die Rede sein kann – am Ende desselben ansetzt.

Jenseits der vielfältigsten Schicksale und Zufälle, wie sie in seinen Arbeiten sichtbar werden, erscheint hier der Tod als grundlegendste aller Gewissheiten. In der Ausstellung in der daadgalerie taucht er in seinen spektakulären, natürlichen, unnatürlichen, nachvollziehbaren und unvorstellbaren Formen auf: so unpersönlich wie eine Liste, so intim wie Trauer und Erinnerung, als langsamer Verfallsprozess, als einzigartiges und doch alltägliches Ereignis. In all diesen und weiteren Formen lässt sich der Tod vor allem eines nicht – ignorieren. Mit ihm als zentralem Thema und strukturierendem Prinzip, das die Arbeiten und den physischen Raum der daadgalerie durchzieht, kann die Ausstellung als symptomatisch für den aktuellen Zustand der Welt gesehen werden – bestimmt durch wiederkehrende Erfahrungen von und Konfrontationen mit Verlust, Trauer, Krisen und Sterblichkeit in ihren natürlichen wie unnatürlichen Formen.

Und wie geht es von hier aus weiter, wenn überhaupt? Anstatt einfache Antworten zu geben, beginnt Anup Mathew Thomas mit einer Liste.

The Malankara Mar Thoma Syrian Church is an independent Church headquartered at Tiruvalla in Kerala. The Church describes itself as 'Apostolic in origin, Universal in nature, Biblical in faith, Evangelical in principle, Ecumenical in outlook, Oriental in worship, Democratic in function, and Episcopal in character'.

Claimants to an unbroken apostolic succession, the Church broke away from the Malankara Syrian Church. Originating as a reformist breakaway faction in 1836, the Church perceived certain unscriptural practices introduced over the centuries, as unnecessary. As a result, the invocation of saints, prayers for the dead, and the sacrament of reconciliation were removed from the church service. The liturgy was translated to Malayalam from Syriac, and study of the Bible was emphasised upon.

The Church has close to 1.5 million adherents with 1223 parishes and congregations worldwide. There are 12 bishops including the Metropolitan, who is the supreme head of the Church. Although there is no official retirement age, the previous Metropolitan stepped down in 2007. His Grace The Most Rev. Dr. Joseph Mar Thoma is the current Metropolitan. The bishop appointed to succeed the Metropolitan is given the title of Suffragan Metropolitan.

Rt. Rev. Dr. Zacharias Mar Theophilus Suffragan Metropolitan passed away on the 27th of December 2015, aged 78. He was interred at the Mar Thoma headquarters in Tiruvalla two days later.



|                                                                            |    |
|----------------------------------------------------------------------------|----|
| The Most Rev. Dr. Philipose Mar Chrysostom Mar Thoma Metropolitan Emeritus | 97 |
| His Grace The Most Rev. Dr. Joseph Mar Thoma Metropolitan                  | 84 |
| Rt. Rev. Geevarghese Mar Athanasius Suffragan Metropolitan                 | 71 |
| Rt. Rev. Dr. Geevarghese Mar Theodosius Episcopa                           | 66 |
| Rt. Rev. Dr. Euyakim Mar Coorilos Episcopa                                 | 64 |
| Rt. Rev. Joseph Mar Barnabas Episcopa                                      | 66 |
| Rt. Rev. Thomas Mar Timotheos Episcopa                                     | 65 |
| Rt. Rev. Dr. Isaac Mar Philoxenos Episcopa                                 | 64 |
| Rt. Rev. Dr. Abraham Mar Paulos Episcopa                                   | 62 |
| Rt. Rev. Dr. Mathews Mar Makarios Episcopa                                 | 62 |
| Rt. Rev. Gregorios Mar Stephanos Episcopa                                  | 56 |
| Rt. Rev. Dr. Thomas Mar Theethos Episcopa                                  | 56 |

Die Malankara Mar Thoma Syrian Church ist eine unabhängige Kirche, deren Hauptsitz sich in Tiruvalla in Kerala befindet. Die Kirche beschreibt sich selbst als „apostolischen Ursprungs, universeller Natur, biblischen Glaubens, evangelikaler Grundsätze, ökumenischer Ausrichtung, orientalischer Andachtsform, demokratischer Funktionsweise und bischöflichen Charakters“.

Die Kirche, die sich auf eine ununterbrochene apostolische Traditionslinie beruft, löste sich 1826 von der syro-malankarischen Kirche. Entstanden als reformorientierte Abspaltung, betrachtete die Kirche einige der im Laufe der Jahrhunderte eingeführten, unbiblischen Praktiken als entbehrlich. Infolgedessen wurden die Anrufung von Heiligen, Gebete für die Verstorbenen und das Bußsakrament aus dem Gottesdienst gestrichen. Die Liturgie wurde aus dem Syrischen ins Malayalam übersetzt, und dem Studium der Bibel kam eine besondere Bedeutung zu.

Die Kirche zählt weltweit fast 1,5 Millionen Gläubige und verfügt über 1223 Pfarreien und Gemeinden. Unter ihren zwölf Bischöfen ist der Metropolit das Oberhaupt der Kirche. Auch wenn es kein offizielles Rentenalter gibt, trat der vorherige Metropolit 2007 zurück. Seine Gnaden, Hochwürden Dr. Joseph Mar Thoma, ist der derzeitige Metropolit. Der zum Nachfolger des Metropoliten ernannte Bischof erhält den Titel eines Suffraganmetropoliten.

Hochwürden Dr. Zacharias Mar Theophilus, Suffraganmetropolit, verstarb am 27. Dezember 2015 im Alter von 78 Jahren. Zwei Tage später wurde er am Hauptsitz der Mar-Thoma-Kirche in Tiruvalla beigesetzt.

|                                                                            |    |
|----------------------------------------------------------------------------|----|
| The Most Rev. Dr. Philipose Mar Chrysostom Mar Thoma Metropolitan Emeritus | 97 |
| His Grace The Most Rev. Dr. Joseph Mar Thoma Metropolitan                  | 84 |
| <br>                                                                       |    |
| Rt. Rev. Geevarghese Mar Athanasius Suffragan Metropolitan                 | 71 |
| Rt. Rev. Dr. Geevarghese Mar Theodosius Episcopa                           | 66 |
| Rt. Rev. Dr. Euyakim Mar Coorilos Episcopa                                 | 64 |
| Rt. Rev. Joseph Mar Barnabas Episcopa                                      | 66 |
| Rt. Rev. Thomas Mar Timotheos Episcopa                                     | 65 |
| Rt. Rev. Dr. Isaac Mar Philoxenos Episcopa                                 | 64 |
| Rt. Rev. Dr. Abraham Mar Paulos Episcopa                                   | 62 |
| Rt. Rev. Dr. Mathews Mar Makarios Episcopa                                 | 62 |
| Rt. Rev. Gregorios Mar Stephanos Episcopa                                  | 56 |
| Rt. Rev. Dr. Thomas Mar Theethos Episcopa                                  | 56 |

# HOW NATIVE IS THE NATIVE BALL?

George Jose

Reflections on Anup Mathew Thomas's *Native ball*, published by Reliable Copy and DAAD Artists-in-Berlin Program

I

Kerala is an enigma. It was a colony – many times over, in fact – and arguably the Portuguese and Dutch influences overshadow the British imprint. Long before European colonial expansion, Kerala was integrated into the warp and weft of maritime trade. Archaeological excavations in Pattanam, among others, revealed artefacts that testify to networks and connections with Rome and Greece going back centuries, and with Abyssinia, Yemen and Oman more recently. All of which contributed towards the forging of a culture characterised by a distinctive 'vernacular cosmopolitanism'.

While these multiple linkages have, quite rightly, been celebrated, Keralan society also has a strongly conservative, parochial and insular character. Kerala's high levels of literacy and health, maintained consistently over many decades, have, ironically, only fuelled a growing remittance economy, with most of its young people choosing to migrate in search of even better lands. And its relatively strong democratic, communist politics exists alongside a robust, religion-inflected cultural life. Much of Anup Mathew Thomas's work is a study in contrapuntality, a meditation on this enigma. It is an invitation to listen to and experience a culture he knows intimately and well – his own.

Thomas has been making work on his native land for decades. Kerala, for him, is both setting and metaphor. His oeuvre is alert to

the notion of (cultural) 'difference', but not as a feature to be highlighted or a distinctiveness to be emphasised. In these works, we encounter a distinctive approach towards gleaning that which is deeply meaningful for a people, even when it is accomplished lightly, with a playfulness to it. There is, in Thomas's approach, a combination of a sceptical mind and an empathetic eye. He looks intently and with attention.

The photograph that introduces the first series of works, *View from Conolly's plot*, is a low-angle view of a suspension bridge across the Chaliyar river, leading out from one of the earliest teak plantations in the world. Henry Valentine Conolly of the Madras Civil Service, who served as District Collector of Malabar, was one of the founders of the Indian Forest Department and a pioneer of forest conservancy in India. In 1842, Conolly commenced work on setting up a teak plantation in Nilambur.

The framing and composition of this carefully shot landscape gently nudge the subject to share its secrets. The long shadow cast by the bridge onto the river reminds us on the one hand of our tryst with the erratic history of colonial forestry, both here and elsewhere, and on the other of the often tragic consequences of opening up hitherto inaccessible regions to 'development' and tourism.

II

In a suite of five wide field-of-view photographs, the artist introduces us to Naadan panthukali (Native ball), a hyper-local sport played in an intimate community setting in Kottayam. Two opposing teams compete in an open ground, with a disciplined and attentive live audience fencing the perimeter. Without the now-ubiquitous media crew, the almost exclusively Malayali onlookers are fully engaged in the game, even if the spectators are sparse and the pleasure they derive is anachronistic.

In their essay 'Public Modernity in India', published around three decades ago, when private broadcasting and cable television were making their debut, Arjun Appadurai and Carol Breckenridge observed: "As it is elsewhere in the world, the (working-class) audience of live matches and other large-scale spectacles is

itself a prop in a larger performance staged for the benefit of television audiences. It is there not to enjoy the 'liveness' of the spectacle but to provide evidence of it for the television audience."<sup>1</sup>

Appadurai and Breckenridge were referring to the dynamics of mass culture and the legacy of colonial transformations in sport, specifically in the game of cricket. Naadan pant-hukali could not have presented a more striking contrast. Consistently foregrounding Native ball's live audience, Thomas's work (contra Appadurai and Breckenridge) frames, foregrounds and focuses on the crucial role of rasika, the connoisseur spectator, in the making and nurturing of a fragile public culture, sans pervasive Instagram reels and Facebook posts.

In the artist's photographs, 'Native ball' – a coinage whose origin is unclear, and a sport unknown outside its own locality – acquires the quality of an ambivalent metaphor, bearing witness to the way an insistently local sport nurtures an observant people and conveys a way of life that moves to its own rhythm.

Thomas's images almost always make you aware of the act of looking itself – in this series, for instance, we are as if in a viewers' gallery, except that our gaze is on the spectators – themselves riveted – who lead us into the game they are absorbed in. The wide-angle, bird's-eye view is expansive in scope and historical in aspiration. The work invites us to pause, to stay, to linger, to let our eye roam over the composition, to inhabit a different duration and to experience the slowing down of time.

### III

Much of the work in these series is a rumination on two frequently intertwined themes – death and the practice of religion, especially the varieties of the Christian faith in Kerala. In *A Recent Lamentation*,<sup>2</sup> we are positioned at the feet of "Christ, lying supine", very much evoking Andrea Mantegna's *The Lamentation of Christ*. Thomas notes in the accompanying text that "on Good Friday ... the congregation bids the statue of Christ farewell with the last kiss ...". "There is an effort within the Syro-Malabar Catholic Church to move away from the overt use of icons, favouring a return to the use of the cross

as a symbol without references to the crucifix. St Mary's Catholic Church ... is now in the process of toning down this recently introduced ritual."

*Boards of Konthuruthy* are a pair of images of boards put up by a roadside ration-shop owner, who displays discarded obituary cards from the neighbouring church, which has become the community's keeper of records of the recently deceased; and St. George Forane Church, Kaipuzha turned into a graveyard when the congregation built a new one.

In another work, we see a plaque that informs us that Ithikkara Bridge opened for traffic with the passage of the funeral cortege of a politician, Kerala's Minister of Works, who expired the day before this public infrastructure was inaugurated.

Then there are images of dioramas created for the Police Museum at Kollam that replicate the scenes and circumstances of gruesome deaths, and one that ruminates on the puzzle of an unused and rusting LPG Crematorium in Cherthala, even as this mode of disposing the dead "gains popularity as a cheaper, cleaner and efficient way of cremating".

In *Edict*, a Chinese-made coffin, sold locally by entrepreneurs who started Swargapetty (Box of Heaven), is described as being aimed at "affluent emigrant families". "Business was booming till they were hit by an edict issued by the Malankara Mar Thoma Syrian Church, questioning its eco-friendly credentials ... and issuing a ban on its use ..."

The unbearable grief that compels a restive teenager to exhume the decomposing body of his dog – which died a couple of months earlier – to clean and reassemble the skeleton, transforms into a biology teacher's life-long engagement with the display of remains. This collection is now housed in K. S. Biologicals, the teacher's private museum. "The museum display is updated periodically to suit the science syllabi of nearby schools and colleges," concludes Thomas's text.

Both the experience of death and the practice of faith are deeply multispecies. Even in an astonishingly varied animal pantheon, the elephant occupies a distinctive position in Keralan society. Wild elephants have, in the

past, posed grave danger to farmland agriculturalists, and do so again today, even when temple elephants are indispensable for the successful completion of rituals and customs.

Thomas's *Preparations for Karthikeyan's Post Mortem* depicts the arrangements for a post-mortem, followed by the burial of an elephant that died 14 hours earlier in an unfortunate, if avertible, accident. The photograph is of a sombre occasion but is shot through with Thomas's view of the aanapremi or 'elephant lover' being central to the human–elephant bond, one that perpetuates both love and exploitation in equal measure.

*Visitation* seems to be an image of a Keralan backyard – typical and unexceptional – with banana and coconut trees, until we read that "On the evening of 8 February 1986, the day of Pope John Paul II's visit, a large pit was dug in this corner of the property owned by one of the partners of the Bee Bees restaurant in Kottayam. 30,000 biriyani were buried here that day." Our eye then finds, without certainty, leftovers in the lower left corner of the image, even when the book's index informs us that this photograph was made in 2016.

*Shanti Bhavan* (Abode of Peace) portrays a private mausoleum built by a man for his wife and himself in the compound of their home, although ultimately the building could not be used to house the couple's remains. Together with the image of the nondescript, unmarked grave adjoining the property gate, where K V Thomas and his wife are buried, this diptych grows to be an altarpiece, invoking a haunting presence of the afterlife and gently querying our human need to memorialise death.

*Staging at Nedumbarakkadu* shows a man who ordered a coffin, dressed himself up, lay down in it and conscripted his wife and her father to pose for a photograph next to the decorated coffin, while he enacted his own death.

*Vans of Niranam* is anchored in images of an improvised van – swaddled in cut-outs of symbols of eternal rest and peaceful journeys, and equipped to broadcast dirges in a funeral procession – that helped to revive the fortunes of Niranam Rajan. The uptick in bookings for his funeral services, in turn, enabled Rajan to

recommence presenting Kathaprasangam, a dying performative tradition of storytelling.

As with most human experiences, the ceremony and ritual accompanying this passage became another occasion for the ostentatious display of status. In acknowledging and restoring death to its everyday, ordinary place, Thomas's works democratise death and enable us to find our common humanity in this event. His photographs dignify the traumatic rite of passage and help to restore death's unique distinction as humanity's peerless equaliser. The dry, laconic quality of the accompanying texts only underlines the banality of death that we experience in and through these photographs.

### IV

The written word is an integral and inextricable element in Thomas's works. While the idiom of the text seems to mimic and reproduce a journalist's description, its concerns and substance are not about communicating the 'facts' or information regarding an event. The reader has to turn the page to read the text and is initially relieved to have found a way to understand the photograph, but very soon they realise that the meaning assembled from the text is only one of many possible ways of reading the image. And so one returns to the photograph, as if to say, "it's nice to know what the text says, but I am happy to look again, afresh". Text, in the artist's works, is not a caption explaining and unpacking the image; nor is it a description or even an interpretation of it; the words and the image play off each other, instead, like musicians in a jugalbandi.

A good example of this intersection between text and image is Nr. 104, a photograph of a movie camera. A model of the ARRIFLEX seems to have been placed on a bare cement floor but, equally, it gives the impression of having been mounted on a wall. Unremarkable setting, nondescript object. The accompanying text, however, is riveting, almost dramatic – reading it feels like being in a vortex and a maze, jumbled together, as if rumour and fact were two sides of the history coin.

1 Arjun Appadurai and Carol A. Breckenridge, 'Public Modernity in India', in Carol A. Breckenridge (ed.), *Consuming Modernity: Public Culture in a South Asian World* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1995), pp. 1–22, here pp. 10–11

2 The following section paraphrases Thomas's texts that accompany his photographs in *Native ball*.

Thomas's works challenge the all too easy juxtaposition we build between the appearance and the real. These images are an invitation to suspend disbelief, but without the promise of redemption or transcendence. Astonishingly, these photographs teleport us (back?) to reality, even when (or because) 'truth is stranger than fiction'. Thomas's work cultivates a healthy scepticism towards photography's long association with verisimilitude and with its revelatory powers.

An engagement with the history and legacy of art and art history is also an elemental aspect of Thomas's practice. *Ambassadors*, for instance, is a hat tip to a 1533 painting by Hans Holbein the Younger. At first glance, the photograph appears to depict a pair of identical twins, posing for a portrait in their home compound. Thomas and the book designer Nihaal Faizal quite deliberately chose to have the accompanying text consistently in the page following the image – first in English, then in Malayalam. This ensures that the text and the image each have their independent space, inviting the 'viewer-reader' to dwell on the intrigue and puzzle that is a central feature of these works. On turning the page, we learn that this is a photograph of a community leader standing alongside "a lifelike sculpture of him made in wax ... by Sunil Kandallur, who set up the Celebrity Wax Museums in Kanyakumari and Thekkadi ...".

Similarly, *House on the roadside*, *Cherthala* is an image of what had likely been a joint family home that was literally "split in two after a division of property using a concrete cutter" and recalls Gordon Matta-Clark's 1974 work *Splitting*, except that the artist in that instance bisected the suburban house himself with chain-saws!

Thomas's works are also a prism that refracts public discourse on the arts in Kerala and produces a commentary on contemporary practice, as well as on how the works of fellow artists are received. The three works *Head*, *Two Sculptures* and *Madonna*, for instance, create the space for understanding some of the more fractious responses to an artwork.

These works address the toxic undercurrents of 'realism' in the reception of public art.

The expectations of patrons and commissioners of new work, along with the public's reaction to it, often reveal a deep-seated tension between the audience's anticipations on the one hand, and the vision of the artist on the other – producing, in its wake, the demand for censorship and the disciplining of the artist.

*Head* depicts a life-size (or at least that is what we imagine it is, looking at the image), realistic sculpted wooden head that ended up in a local police station as an object of a suspected crime. Cutting out the depth of field and consequently transforming the three-dimensional sculpture into a flattened portrait, almost like a paper cut-out or a mask, Thomas's work succeeds in making this sculpture float; its weightlessness offers a striking contrast to the ominous introductory line of his text: "One night in 2012, the police station in Pattanakkad was alerted to the discovery of a human head." The narrative revisits that all too familiar trope of '(imaginative) art and (real) life', and our expectations of it, even as these inform and shape each other.

Thomas's thrilling text describes the many ways in which this object began to circulate in the community – in media reports and as a rumour – even as it introduces us to the origin and unlikely denouement of a work of art.

It turns out that "Six years prior to this incident, sculptor Rajeevan got a commission to make a statue of St Vincent Pallotti, an Italian priest born in 1795 and considered the pioneer of Catholic Action. The statue was rejected as there was no facial resemblance to the Saint. Rajeevan cut off the head and attached a freshly carved head to the sculpture and it was accepted. The other head lay discarded in his workshop till someone took it."

Memorialising our dead – especially charismatic figures from diverse aspects of public life – has a long, if fraught and controversial, history. Thomas's images of *Two Sculptures* by artist Shilpi Rajan "of the well-known Malayalam actor Bharat Murali who was also the Chairman of the Kerala Sangeetha Nataka Akademi till 2009" narrativises the public's overwhelming expectation that an artwork be 'realistic'.

"The unveiling of the sculpture was met with accusations that it bore no likeness to the

actor. Rajan's justification was that he was making a sculpture of a character played by Murali – Ravana, in the critically acclaimed play *Lanka Lakshmi*. The accusations persisted. Rajan was asked to make another sculpture and this time he decided to do a bust instead of a full figure. Those favouring realism failed to see a likeness even in the second attempt. This time Rajan said he had made Murali the Chairman and not Murali the actor."

Thomas's text imbues the images with a Sphinx-like quality, interrogating audience expectations of realism while also drawing attention to the limits and possibilities of an artist's agency. He suggests that in Rajan's engagement with his patrons and his public, we recognise both the connections and the slippages between the actor's persona, his on-stage portrayal of a key character, and the role and high office he occupies in life and society.

"The second sculpture is displayed behind the main building, next to the auditorium, with a plaque commemorating the actor. It mentions the artist's name, but is wrongly credited as the one inspired by Ravana from *Lanka Lakshmi*. The first sculpture is displayed prominently in front of the building without a reference to the actor, the character, or the artist."

The work that brings Thomas's *Native ball* to a close is the image of the artist, sculptor and theologian Jyoti Sahi's *Madonna* from the *Scene from a wake* series. Sahi was commissioned by one of the Church Orders to make a rosewood sculpture of the *Madonna* for a new chapel in 1970. However, the finished work was deemed "too dark and ugly to be Mary".

"The rejection of his sculpture, modelled on the fisherfolk in Marianad, made Sahi resolute in his explorations for an alternative aesthetic. He would continue to deliberate on the difference between 'Fine Art' and 'Dalit Art'; the art of the 'depressed classes'. His efforts in 'inculturation' – a movement within the Catholic Church that proposed Christianity should relate to the local culture that constitutes the local church – have been controversial, especially his imaginings of a 'Dalit Madonna'." Thomas also notes that "Sahi's practice as an artist and a theologian sits uncomfortably between the

aspirations of the laity and the ambitions of the global Church."

This work is a fitting conclusion to a body of work that is, fundamentally, a 'cultural critique' – an interrogation, if you will, of habits of thought, 'ways of seeing', and the deeply corruptible character of what passes for convention, both in society and in the arts.

While Thomas is a native of Kerala, his practice does not produce an auto-ethnography, even when it is the privilege of membership in his community that contributes significantly towards finding the subjects of his photographs. (Then again, it is an altogether rare 'insider's view' that we get to glimpse in this body of work). His photographs do not 'record a way of life' or 'document the culture of a place'. Indeed, these works pose significant questions about the ethnographic impulse that has increasingly informed photographic practice in the past several decades. The artist's ability to listen to the rhythm of the everyday, even in the most extra-ordinary of circumstances, produces works that enable us to 'see' the quotidian in the spectacle.

Equally, however, Thomas is keenly aware of the problems presented by an exoticising gaze, especially with 'native' subjects. He has a deeply ethical stance that enables him, almost effortlessly, to meet his subjects as an equal. The mid/long shot composition and framing of most of the photographs signal a respect for the subject, and also generate intrigue and curiosity for the viewer. This ensures that even when he photographs a carved Playboy Bunny in Bar, Hotel Arcadia, Kottayam or the Antarctic-themed cave interiors of Iceland Bar, Zurich International Hotel, Kuruppanthara – a house converted into a hotel – his photographs are never in danger of becoming voyeuristic or pandering to notions of the primitive. The artist delights in wrestling with the complexities of representation through the photographic image. And in rigorously refusing to hierarchise the relationship between image and text, Thomas's work is consistently in dialogue with inherited conventions of practice, always querying his audience's expectations and presumptions about photography as an art form.



This is evident, for instance, in *Pattanam excavation*, a photograph of the search for the lost city of Muziris. The image itself is unremarkable, fuelling speculation. It is unclear if we are in a grove with areca, coconut and other varieties of trees, or if we are in the midst of an archaeological site. We notice groups of people hunched together in the far distance, on the margins of our field of vision. Are they experts – historians and researchers – huddled together, attempting to understand a significant relic? Or are they daily wage workers taking a break from the laborious dig? Or both? We will never know.

In Thomas's collection of works across four series – *View from Conolly's plot*, *Hereinafter*, *Native ball* and *revisions* and *Scene from a wake* – we sense the artist engaging with the 'pleasure of the text' alongside 'visual pleasure'. The image and the text are significant in equal measure. There is no pressure for the image or the text to tell or reveal, to clarify or explain. To bear witness is the role the works intend to play – both ethically and well. The photograph is not a medium: it does not serve a function and does not have an instrumental relationship with other, higher objectives. This liberates the image, sets it free and enables it to speak to us in tongues, inviting us to unravel the mystery and make what meaning we will of our experience of viewing the works.

George Jose is Visiting Associate Professor of Anthropology, New York University Abu Dhabi (NYUAD). His work explores metropolitan transformations in the global south, with a focus on precarious creativities in urban peripheries. He was Dean of the Jyoti Dalal School of Liberal Arts (JDSOLA), NMIMS University, Mumbai; the inaugural Program Director for Asia Society's India Center; Programme Officer for Arts Education with the India Foundation for the Arts (IFA), Bengaluru; and Fellow of the Forum Transregionale Studien, Berlin. George serves collaborative arts projects in an advisory capacity, and occasionally acts in film and theatre productions.

# WIE NATIVE<sup>1</sup> IST DER NATIVE BALL?

George Jose

Überlegungen zu Anup Mathew Thomas' *Native ball*, herausgegeben von Reliable Copy und dem Berliner Künstlerprogramm des DAAD

I  
Kerala ist ein Rätsel. Der Bundesstaat war eine Kolonie – mehr als einmal sogar –, wobei die portugiesischen und niederländischen Einflüsse die britischen Spuren in den Schatten stellen dürften. Lange vor der europäischen Kolonialexpansion war Kerala bereits in das weite Geflecht des Seehandels eingebunden. Archäologische Ausgrabungen, unter anderem in Pattanam, stießen auf Fundstücke, die jahrhundertealte Netzwerke und Verbindungen zu Rom und Griechenland sowie in jüngerer Zeit zu Abessinien, Jemen und Oman bezeugen. All diese Beziehungen trugen zur Entstehung einer Kultur bei, die sich durch einen einzigartigen „vernakulären Kosmopolitismus“ auszeichnet.

Auch wenn diese vielfältigen Verbindungen berechtigterweise gepriesen werden, lässt sich die Gesellschaft Keralas zugleich als ausgeprägt konservativ, provinziell und abgeschottet beschreiben. Keralas über Jahrzehnte hinweg konstant hohe Alphabetisierungsrate und hervorragende Gesundheitsversorgung begünstigten ironischerweise eine durch Rücküberweisungen aus dem Ausland angekurbelte Wirtschaft, da die meisten jungen Menschen auf der Suche nach noch besseren Lebensbedingungen auswandern. Seine relativ starke demokratische, kommunistische Politik koexistiert mit einem soliden, religiös geprägten kulturellen Leben. Ein Großteil von Anup Mathew Thomas' Werk besteht in der Untersu-

chung des Kontrapunktischen, im Nachdenken über jenes Rätsel. Es ist eine Einladung, einer Kultur zuzuhören und sie zu erleben, die er innig und gut kennt – seine eigene.

Seit Jahrzehnten schafft Thomas Werke, die sich mit seiner Herkunftsregion befassen. Kerala ist für ihn sowohl Schauplatz wie Metapher. Sein Œuvre setzt sich mit dem Begriff der (kulturellen) „Verschiedenheit“ auseinander, jedoch nicht als etwas, das hervorgehoben oder als Besonderheit betont werden muss. In diesen Werken begegnet uns eine ganz eigene Herangehensweise, das aufzugreifen, was für die dortige Bevölkerung von elementarer Bedeutung ist – selbst, wenn dies auf leichte, spielerische Weise geschieht. In Thomas' Methode verbindet sich ein skeptischer Geist mit einem einfühlsamen Blick. Er ist ein aufmerksamer und konzentrierter Betrachter.

Das Foto, das die erste Werkserie *View from Conolly's Plot* einleitet, zeigt eine aus der Froschperspektive aufgenommene Hängebrücke über dem Chaliyar-Fluss, die an einer der ältesten Teakplantagen der Welt liegt. Henry Valentine Conolly war District Collector in Malabar beim Madras Civil Service und einer der Gründer des indischen Forstministeriums sowie ein Pionier der Forstwirtschaft in Indien. 1842 begann Conolly, die Teakplantage in Nilambur anzulegen.

Die Komposition dieser sorgfältigen Landschaftsaufnahme verleiten das Motiv sanft dazu, seine Geheimnisse preiszugeben. Der lange Schatten, den die Brücke auf den Fluss wirft, erinnert einerseits an unsere Verstrickungen mit der unstillen Geschichte der kolonialen Forstwirtschaft – hier wie anderswo – und andererseits an die oft tragischen Folgen der Erschließung bisher unzugänglicher Regionen zugunsten des „Aufschwungs“ und des Tourismus.

II  
In einer Serie von fünf Weitwinkel- aufnahmen stellt uns der Künstler Naadan panthukali (ein einheimisches Ballspiel<sup>1</sup>) vor, eine lokal verankerte Sportart aus Kottayam, die in einem vertrauten Umfeld gespielt wird. Zwei gegnerische Mannschaften treten auf einem



offenen Feld gegeneinander an, während ein diszipliniertes und aufmerksames Publikum den Spielfeldrand säumt. Durch die Abwesenheit der heute allgegenwärtigen Medienvertreter sind die fast ausschließlich aus Malayali bestehenden Zuschauenden voll und ganz in das Spiel vertieft, auch wenn sie nur wenige sind und die Freude, die sie daran haben, anachronistisch scheint.

In ihrem Essay „Public Modernity in India“, der vor rund drei Jahrzehnten erschien, als der private Rundfunk und das Kabelfernsehen gerade ihre Anfänge nahmen, stellten Arjun Appadurai und Carol Breckenridge fest: „Wie auch anderswo auf der Welt ist das (aus der Arbeiterklasse stammende) Publikum von Sport- und anderen Großveranstaltungen vor Ort selbst nur eine Requisite in einer größeren Inszenierung, die zum Nutzen der Fernsehzuschauer aufgeführt wird. Es ist nicht da, um die ‚Live-Atmosphäre‘, die Unmittelbarkeit des Spektakels zu genießen, sondern um dem Fernsehpublikum als Beweis eben dafür zu dienen.“<sup>2</sup>

Appadurai und Breckenridge bezogen sich auf die Dynamik der Massenkultur und den Einfluss kolonialer Veränderungen im Sport, insbesondere im Cricket. Der Kontrast zu Naadan panthukali könnte kaum größer sein. In dieser Arbeit rückt Thomas das Live-Publikum des Native ball konsequent in den Vordergrund und beleuchtet dabei (im Gegensatz zu Appadurai und Breckenridge) die wichtige Rolle, die der Rasika, oder fachkundige Zuschauer, bei der Schaffung und Erhaltung einer fragilen öffentlichen Kultur spielt, ganz ohne allgegenwärtige Instagram-Reels und Facebook-Posts.

In den Fotografien des Künstlers erhält Native ball – ein Begriff ungeklärten Ursprungs für eine Sportart, die außerhalb ihrer Herkunftsregion unbekannt ist, – den Charakter einer mehrdeutigen Metapher, die davon zeugt, wie eine ausgesprochen lokale Sportart eine aufmerksame Gesellschaft prägt und eine Lebensweise vermittelt, die ihrem eigenen Rhythmus folgt.

In Thomas' Bildern wird uns stets der Akt des Betrachtens selbst bewusst – in dieser Serie beispielsweise befinden wir uns gewissermaßen auf einer Besuchertribüne, allerdings

ist unser Blick auf die – ihrerseits gebannten – Zuschauenden gerichtet, die uns in das Spiel hineinziehen, in das sie vertieft sind. Die Weitwinkel-Vogelperspektive bietet einen weiten Horizont und historische Dimensionen. Das Werk regt uns dazu an, innezuhalten, zu verweilen, unseren Blick über die Komposition schweifen zu lassen, eine andere Zeitlichkeit zu bewohnen und deren Verlangsamung zu erleben.

### III

Ein Großteil der Arbeiten dieser Serie befasst sich mit zwei häufig miteinander verflochtenen Themen – dem Tod und religiöser Praktiken, insbesondere in den verschiedenen Ausprägungen des christlichen Glaubens in Kerala. In *A Recent Lamentation*<sup>3</sup> befinden wir uns zu Füßen des „auf dem Rücken liegenden Christus“, was stark an Andrea Mantegnas Die Beweinung Christi erinnert. Thomas merkt im Begleittext an, dass „am Karfreitag... die Gemeinde mit einem letzten Kuss Abschied von der Christusstatue nimmt“. Innerhalb der syro-malabarischen katholischen Kirche werden Bestrebungen unternommen, sich von der expliziten Verwendung von Ikonen zu lösen und stattdessen zum Kreuz als Symbol ohne Bezug zum Kruzifix zurückzukehren. Die St. Mary's Catholic Church ... bemüht sich derzeit, dieses kürzlich eingeführte Ritual einzuschränken.“

*Boards of Konthuruthy* zeigt auf zwei Bildern Tafeln, die vom Besitzer eines Ration Shop aufgestellt wurden, auf denen er aussortierte Todesanzeigen der benachbarten Kirche ausstellt, die zur Dokumentationsstelle der kürzlich Verstorbenen geworden ist; und die St. George Forane Church in Kaipuzha wurde zu einem Friedhof, als die Gemeinde eine neue Kirche errichtete.

In einer anderen Arbeit sehen wir eine Gedenktafel, die uns darüber informiert, dass die Ithikkara-Brücke mit dem Vorbeiziehen des Trauerzuges für den Straßenbauminister von Kerala für den Verkehr freigegeben wurde, der am Tag vor der Einweihung dieser öffentlichen Infrastruktur verstorben war.

Es folgen Bilder von Dioramen, die für das Polizeimuseum in Kollam geschaffen wurden und Szenen und Umstände grausamer

Todesfälle nachstellen, sowie eines, das über das Flüssiggaskrematorium in Cherthala nachsinnt, das rätselhafterweise ungenutzt blieb und verrostete, obwohl diese Art der Bestattung „als kostengünstigere, sauberere und effizientere Methode der Einäscherung an Beliebtheit gewinnt“.

In *Edict* wird ein in China hergestellter Sarg, der in Kerala von Unternehmern verkauft wird, die „Swargapetty“ (Himmelskiste) gegründet haben, als für „wohlhabende Auswandererfamilien“ bestimmt beschrieben. „Das Geschäft florierte, bis es von einer Verordnung der Malankara Mar Thoma Syrian Church getroffen wurde, die die Umweltfreundlichkeit der Särge in Frage stellte... und ein Verbot ihrer Verwendung erließ.“

Die unerträgliche Trauer, die einen aufgewühlten Teenager dazu treibt, den verewesenden Körper seines vor wenigen Monaten verstorbenen Hundes zu exhumieren, um das Skelett zu reinigen und wieder zusammenzusetzen, verwandelt sich in das lebenslange Interesse eines Biologielehrers an der Ausstellung von sterblichen Überresten. Diese Sammlung befindet sich heute im K. S. Biological Museum, dem privaten Museum des Lehrers. „Die Ausstellung im Museum wird regelmäßig aktualisiert, um sie an die naturwissenschaftlichen Lehrpläne der umliegenden Schulen und Hochschulen anzupassen“, schließt Thomas seinen Text.

Sowohl die Erfahrung des Todes als auch die Ausübung des Glaubens sind artenübergreifend. Selbst in einem erstaunlich vielfältigen Tierpantheon nimmt der Elefant in der Gesellschaft Keralas eine besondere Stellung ein. Wilde Elefanten stellten in der Vergangenheit eine große Gefahr für Landwirte dar und tun dies auch heute noch. Gleichzeitig sind Tempel Elefanten für die Durchführung von Ritualen und Bräuchen unverzichtbar.

Thomas' Werk *Preparations for Karthikeyan's Post Mortem* zeigt das Vorgehen bei einer Obduktion, gefolgt von der Bestattung eines Elefanten, der vierzehn Stunden zuvor bei einem bedauerlichen, vermeidbaren Unfall ums Leben gekommen war. Das Foto bildet zwar einen düsteren Anlass ab, ist jedoch durchdrungen von Thomas' Sichtweise, dass aanapremi oder

„Elefantenliebhaber“ im Zentrum der Beziehung zwischen Menschen und Elefanten stehen, die Liebe und Ausbeutung gleichermaßen aufrechterhält.

*Visitation* scheint einen typischen, ganz gewöhnlichen Hinterhof in Kerala abzubilden – mit Bananen- und Kokospalmen –, bis wir lesen: „Am Abend des 8. Februar 1986, dem Tag des Besuchs von Papst Johannes Paul II., wurde in dieser Ecke des Grundstücks, das einem der Partner des Restaurants Bee Bees in Kottayam gehörte, eine große Grube ausgehoben. An diesem Tag wurden hier 30.000 Portionen Biriyanis vergraben.“ Unser Blick entdeckt dann, ohne Gewissheit, Essensreste in der unteren linken Ecke des Bildes, auch wenn uns das Stichwortverzeichnis des Buches vergewissert, dass dieses Foto im Jahr 2016 aufgenommen wurde.

*Shanti Bhavan* (Haus des Friedens) zeigt ein privates Mausoleum, das ein Mann für seine Frau und sich selbst auf ihrem Grundstück errichten ließ, das jedoch letztendlich nicht zur Beisetzung der sterblichen Überreste des Paares genutzt werden konnte. Zusammen mit dem Bild des unscheinbaren, unmarkierten Grabes neben dem Tor zum Anwesen, in dem K. V. Thomas und seine Frau begraben sind, wird dieses Diptychon zu einem Altarbild, das eine eindringliche Präsenz des Jenseits heraufbeschwört und einfühlsam unser menschliches Bedürfnis hinterfragt, dem Tod ein Denkmal zu setzen.

*Staging at Nedumbarakkadu* zeigt einen Mann, der einen Sarg bestellte, sich schick angezogen hineinlegte und seine Frau sowie ihren Vater anwies, neben dem geschmückten Sarg für ein Foto zu posieren, während er seinen eigenen Tod inszenierte.

*Vans of Niranam* basiert auf Bildern eines improvisierten Lieferwagens, der mit ausgeschnittenen Symbolen für ewige Ruhe und friedliche Reisen beklebt und technisch so ausgestattet ist, dass er bei einem Trauerzug Klagesänge abspielen kann. Und der dazu beitrug, Niranam Rajans unternehmerischen Erfolg wiederzubeleben. Der Anstieg der Buchungen für seine Bestattungsdienste ermöglichte es Rajan wiederum, die Darbietung von Kathaprasangam erneut aufzunehmen, einer aussterbenden per-

2 Arjun Appadurai und Carol A. Breckenridge, „Public Modernity in India“, in Carol A. Breckenridge (ed.), *Consuming Modernity: Public Culture in a South Asian World* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1995), S. 1–22, hier S. 10–11

3 Der folgende Abschnitt enthält Zusammenfassungen der Texte, die Thomas seinen Fotografien in *Native ball* beigelegt hat.

formativen Tradition des Geschichtenerzählens.

Wie bei den meisten menschlichen Erfahrungen entwickelten sich auch die Zeremonie und das Ritual, die diesen Übergang begleiten, zu einem weiteren Anlass für die demonstrative Zurschaustellung von Status. Indem sie den Tod anerkennen und ihm seinen alltäglichen, gewöhnlichen Platz zurückgeben, demokratisieren Thomas' Werke den Tod und ermöglichen es uns, in diesem Ereignis unsere gemeinsame Menschlichkeit zu finden. Seine Fotografien verleihen dem traumatischen Übergangsritus Würde und tragen dazu bei, die Besonderheit des Todes als einzigartigen Gleichmacher der Menschheit wiederherzustellen. Der trockene, lakonische Stil der Begleittexte unterstreicht nur die Banalität des Todes, die wir in und durch diese Fotografien erleben.

#### IV

Das geschriebene Wort ist ein integraler und unverzichtbarer Bestandteil von Thomas' Werken. Die Sprache des Textes scheint zwar einen journalistischen Stil nachzuahmen, es geht ihm allerdings nicht darum, „Fakten“ oder Informationen zu einem Ereignis zu vermitteln. Der\*die Leser\*in muss die Seite umblättern, um den Text zu lesen, und ist zunächst erleichtert, einen Zugang zum Verständnis des Fotos gefunden zu haben. Doch schon sehr bald wird klar, dass die aus dem Text gewonnene Bedeutung nur eine von vielen möglichen Lesarten des Bildes ist. Und so kehrt man zum Foto zurück, als wolle man sagen: „Es ist schön zu wissen, was der Text sagt, aber ich will mir das Bild lieber noch einmal mit neuen Augen anschauen.“ Text dient in den Werken des Künstlers nicht als Bildunterschrift, die erklärt und entschlüsselt; er ist auch keine Beschreibung oder gar eine Interpretation; stattdessen spielen die Worte und das Bild miteinander, wie die Musiker in einem Jugalbandi.

Ein gutes Beispiel für diese Schnittstelle zwischen Text und Bild ist Nr. 104, die Fotografie einer Filmkamera. Ein Modell der ARRIFLEX scheint auf einem kahlen Zementboden platziert worden, könnte aber ebenso an einer Wand hängen. Unauffällige Kulisse, unscheinbares Objekt. Der Begleittext ist jedoch fesselnd,

beinahe dramatisch – beim Lesen fühlt man sich wie in einem Strudel und einem Labyrinth gleichzeitig, alles geht durcheinander, als wären Gerücht und Tatsache zwei Seiten derselben historischen Medaille.

#### V

Thomas' Arbeiten hinterfragen den allzu simplen Gegensatz, den wir zwischen Schein und Sein konstruieren. Seine Bilder laden dazu ein, das Zweifeln vorübergehend abzulegen, ohne jedoch Erlösung oder Transzendenz zu versprechen. Erstaunlicherweise versetzen uns diese Fotografien (zurück?) in die Realität, selbst wenn (oder gerade, weil) „das Leben die schrägeren Geschichten schreibt“. Thomas' Werk pflegt eine gesunde Skepsis gegenüber der seit langem bestehenden Verbindung der Fotografie mit Wahrheitsnähe und ihrer offenbaren Wirkung.

Die Auseinandersetzung mit der Geschichte und Tradition der Kunst und Kunstgeschichte ist ebenfalls ein grundlegender Aspekt von Thomas' Schaffen. *Ambassadors* beispielsweise ist eine Anspielung auf ein Gemälde von Hans Holbein dem Jüngeren aus dem Jahr 1533. Auf den ersten Blick scheint das Foto ein eineiiges Zwillingsspaar zu zeigen, das in seinem Wohnhaus für ein Porträt posiert. Thomas und der Gestalter des Buches, Nihaal Faizal, haben sich ganz bewusst dafür entschieden, den Begleittext durchgehend auf der dem Bild folgenden Seite zu platzieren – zuerst auf Englisch, dann auf Malayalam. Dadurch bekommen Text und Bild jeweils ihren eigenen Raum, was den\*die „Betrachter-Leser\*in“ ermutigt, sich mit der Faszination und dem Rätsel zu beschäftigen, die zentrale Merkmale dieser Werke sind. Nach dem Umblättern erfahren wir, dass es sich um das Foto eines Gemeindevorstehers handelt, der neben „einer lebensechten Wachfigur seiner selbst steht ...“, die von Sunil Kandallur geschaffen wurde, dem Gründer der Wachfigurenmuseen in Kanyakumari und Thekkadi.“

In ähnlicher Weise ist *House on the roadside, Cherthala* ein Abbild eines Hauses, was einst vermutlich von einer Familie bewohnt wurde, bevor es „nach der Aufteilung des Grundstücks mit einer Betonsäge in zwei Hälften

geteilt“ wurde. Es erinnert an Gordon Matta-Clarks Werk *Splitting* aus dem Jahr 1974 – mit dem Unterschied, dass der Künstler hier das Vorstadthaus selbst mit der Kettensäge zerteilt hatte.

Thomas' Werke brechen wie ein Prisma den öffentlichen Diskurs über die Kunst in Kerala und formulieren einen Kommentar zur zeitgenössischen Praxis sowie zur Rezeption der Werke anderer Künstler\*innen. Die drei Werke *Head*, *Two Sculptures* und *Madonna* schaffen beispielsweise Raum für das Verständnis einiger der kritischeren Reaktionen auf ein Kunstwerk.

Diese Werke thematisieren die schädlichen Unterströmungen des „Realismus“ in der Rezeption öffentlicher Kunst. Die Erwartungen von Mäzen\*innen und Auftraggeber\*innen neuer Werke sowie die Reaktion der Öffentlichkeit offenbaren oft eine tiefverwurzelte Spannung zwischen den Erwartungen des Publikums einerseits und der künstlerischen Vision andererseits – was häufig Forderungen nach Zensur und der Disziplinierung des\*r Künstler\*in nach sich zieht.

*Head* zeigt einen lebensgroßen (oder zumindest stellen wir uns das beim Betrachten des Bildes so vor) realistisch geformten Holzkopf, der als Gegenstand eines mutmaßlichen Verbrechens auf einer örtlichen Polizeiwache gelandet ist. Indem er die Schärfentiefe reduziert und dadurch die dreidimensionale Skulptur in ein flaches Porträt verwandelt, das beinahe wie ein Papierschnitt oder eine Maske wirkt, bringt Thomas diese Skulptur zum Schweben. Ihre Schwerelosigkeit bildet einen eindrucksvollen Kontrast zur unheilvollen Einleitung des Textes: „Eines Nachts im Jahr 2012 wurde die Polizei in Pattanakad über den Fund eines menschlichen Kopfes informiert.“ Die Erzählung greift das allzu vertraute Motiv von „(fiktiver) Kunst und (realem) Leben“ sowie unsere Erwartungen daran erneut auf, auch wenn sich beide gegenseitig beeinflussen und prägen.

Thomas' fesselnder Text beschreibt die verschiedenen Wege, wie dieses Objekt in der Gemeinschaft in Umlauf kam – in Medienberichten und als Gerücht –, während er uns zugleich den Ursprung und den unwahrscheinlichen Ausgang eines Kunstwerks schildert.

Es stellt sich heraus, dass „sechs Jahre vor diesem Vorfall der Bildhauer Rajeevan den Auftrag erhielt, eine Statue des Heiligen Vincenzo Pallotti anzufertigen, einem 1795 geborenen italienischen Priester, der als Pionier der Katholischen Aktion gilt. Die Statue wurde abgelehnt, da keine Ähnlichkeit mit dem Heiligen bestand. Rajeevan schnitt den Kopf ab und befestigte einen frisch geschnitzten Kopf an der Skulptur, woraufhin sie angenommen wurde. Der andere Kopf lag in seiner Werkstatt, bis ihn jemand mitnahm.“

Das Gedenken an unsere Verstorbenen – insbesondere an charismatische Persönlichkeiten aus verschiedenen Bereichen des öffentlichen Lebens – hat eine lange, wenn auch bewegte und umstrittene Geschichte. Thomas' Bilder der als *Two Sculptures* betitelten Skulpturen des Künstlers Shilpi Rajan, „die den bekannten Malayalam-Schauspieler Bharat Murali darstellten, der bis 2009 auch Vorsitzender der Kerala Sangeetha Nataka Akademi war“, erzählen von der überwältigenden Erwartung der Öffentlichkeit, dass ein Kunstwerk „realistisch“ sein müsse.

„Die Enthüllung der Skulptur wurde mit Vorwürfen begleitet, sie habe keinerlei Ähnlichkeit mit dem Schauspieler. Rajan rechtfertigte sich damit, eine Skulptur einer von Murali gespielten Figur geschaffen zu haben – Ravana aus dem hochgelobten Theaterstück Lanka Lakshmi. Doch die Vorwürfe hielten an. Rajan wurde gebeten, eine weitere Skulptur anzufertigen, und dieses Mal entschied er sich für eine Büste anstelle einer Ganzfigur. Doch selbst beim zweiten Versuch konnten die Anhänger\*innen des Realismus keine Ähnlichkeit erkennen. Diesmal sagte Rajan, er habe Murali, den Vorsitzenden, geschaffen, und nicht Murali, den Schauspieler.“

Thomas' Text verleiht den Bildern etwas Sphinxartiges, wobei er die Erwartungen des Publikums an den Realismus hinterfragt und gleichzeitig die Aufmerksamkeit auf die Grenzen und Möglichkeiten künstlerischer Handlungsmacht lenkt. Er verdeutlicht, dass wir in Rajans Umgang mit seinen Auftraggebern und seinem Publikum sowohl die Verbindungen wie auch die Verschiebungen zwischen der Persönlichkeit

des Schauspielers, seiner Darstellung einer Hauptfigur auf der Bühne sowie der Rolle und dem hohen Amt, das er im Leben und in der Gesellschaft bekleidet, erkennen können.

„Die zweite Skulptur ist hinter dem Hauptgebäude neben dem Auditorium ausgestellt, zusammen mit einer Gedenktafel für den Schauspieler. Darauf ist zwar der Name des Künstlers vermerkt, doch wird fälschlicherweise angegeben, dass sie von Ravana aus Lanka Lakshmi inspiriert sei. Die erste Skulptur ist deutlich sichtbar vor dem Gebäude ausgestellt, allerdings ohne jeglichen Hinweis auf den Schauspieler, die Figur oder den Künstler.“

Das Werk, das Thomas' *Native ball* abschließt, ist ein Bild von der Madonna des Künstlers, Bildhauers und Theologen Jyoti Sahi aus dessen Serie *Scene from a wake*. Sahi wurde 1970 von einem Kirchenorden beauftragt, eine Madonnenskulptur aus Rosenholz für eine neue Kapelle anzufertigen. Das vollendete Werk wurde jedoch „für eine Darstellung von Maria als zu dunkel und hässlich“ befunden.

„Die Ablehnung der Skulptur, die den Fischerleuten in Marianad nachempfunden war, bestärkte Sahi bei seiner Suche nach einer alternativen Ästhetik. Dabei dachte er intensiv über den Unterschied zwischen ‚Fine Art‘ (Bildender Kunst) und ‚Dalit Art‘ (Dalit-Kunst) – der Kunst der ‚unterdrückten Klassen‘ – nach. Seine Bemühungen um ‚Inkulturation‘ – eine Bewegung innerhalb der katholischen Kirche, die vorschlug, das Christentum solle sich auf die lokale Kultur beziehen, die die jeweilige Kirche vor Ort prägt – waren umstritten, insbesondere seine Vorstellungen von einer ‚Dalit-Madonna‘.“ Thomas merkt zudem an, dass „sich Sahis Praxis als Künstler und Theologe im Spannungsfeld zwischen den Bestrebungen der Laien und den Ambitionen der weltweiten Kirche befindet.“

Diese Arbeit bildet den passenden Abschluss eines Gesamtwerks, das im Grunde genommen eine „Kulturkritik“ ist – gewissermaßen ein Infragestellen von Denkgewohnheiten, „Sichtweisen“ und dem zutiefst korruptierbaren Charakter dessen, was sowohl in der Gesellschaft als auch in der Kunst als Konvention gilt.

## VI

Thomas stammt zwar aus Kerala, entwickelt in seiner Praxis aber keine Autoethnografie, selbst wenn das Privileg der Zugehörigkeit zu seiner Gemeinschaft maßgeblich dazu beiträgt, die Motive seiner Fotografien zu finden. (Schließlich handelt es sich um eine äußerst seltene „Insiderperspektive“, die wir in diesem Œuvre erhaschen dürfen). Seine Fotografien „fangen keine Lebensweise ein“ oder „dokumentieren die Kultur eines Ortes“. Vielmehr werfen diese Arbeiten wichtige Fragen hinsichtlich des ethnografischen Impulses auf, der die fotografische Praxis in den letzten Jahrzehnten zunehmend geprägt hat. Die Fähigkeit des Künstlers, den Rhythmus des Alltags wahrzunehmen, selbst unter den außergewöhnlichsten Umständen, bringt Werke hervor, die es uns ermöglichen, das Alltägliche im Spektakulären zu „sehen“.

Gleichzeitig ist sich Thomas jedoch der Probleme bewusst, die ein exotisierender Blick mit sich bringt, insbesondere bei „einheimischen“ Motiven. Seine zutiefst ethische Haltung ermöglicht es ihm, seinen Motiven fast mühelos auf Augenhöhe zu begegnen. Die Komposition und Ausschnitte der meisten Fotografien, die aus mittlerer bis großer Entfernung aufgenommen wurden, zeugen von Respekt gegenüber dem Motiv und wecken zugleich das Interesse und die Neugier der Betrachter\*innen. Auf diese Art und Weise laufen seine Fotografien niemals Gefahr, voyeuristisch zu wirken oder Vorurteile über das „Primitive“ zu bedienen – selbst, wenn er ein geschnittenes Playboy-Bunny in der Bar des Hotel Arcadia in Kottayam oder die an die Antarktis angelehnten Höhleninterieurs der Iceland Bar im Zurich International – einem zum Hotel umgebauten Haus in Kuruppant-hara – fotografiert. Mit Begeisterung widmet sich der Künstler den Komplexitäten, die in der Repräsentation durch die Fotografie liegen. Indem er sich konsequent weigert, die Beziehung zwischen Bild und Text zu hierarchisieren, steht Thomas' Werk in einem ständigen Dialog mit den traditionellen Konventionen dieser künstlerischen Praxis und hinterfragt stets die

Erwartungen und Annahmen seines Publikums hinsichtlich der Fotografie als Kunstform.

Deutlich wird dies beispielsweise auf *Pattanam excavation*, einem Foto von der Suche nach der verlorenen Stadt Muziris. Das Bild selbst ist unscheinbar, was zu Spekulationen einlädt. Befinden wir uns in einem Hain mit Areca-, Kokos- und anderen Baumarten oder auf einer archäologischen Ausgrabungsstätte? In der Ferne erkennen wir Gruppen von Menschen, die, am Rande unseres Blickfelds, beieinandersitzen. Sind es Experten – Historiker und Forscher –, die sich versammeln, um ein bedeutendes Relikt zu untersuchen? Oder sind es Tagelöhner, die eine Pause von der mühsamen Ausgrabung einlegen? Vielleicht beide? Wir werden es nie erfahren.

In Thomas' Werk, das sich über vier Serien erstreckt – *View from Conolly's plot*, *Hereinafter*, *Native ball and revisions* und *Scene from a wake* – spüren wir, wie sich der Künstler neben dem „visuellen Genuss“ auch mit der „Lust am Text“ auseinandersetzt. Bild und Text sind gleichermaßen bedeutsam. Weder Bild noch Text stehen unter dem Druck, etwas erzählen oder offenbaren, verdeutlichen oder erklären zu müssen. Zeugnis abzulegen, ist die Rolle, die die Werke zu spielen beabsichtigen. Dies gelingt ihnen sowohl ethisch als auch ästhetisch. Das Foto ist kein Medium: Es erfüllt keinen Zweck und steht nicht in einer funktionalen Beziehung zu anderen, übergeordneten Zielen. Das befreit das Bild und ermöglicht es ihm, in Zungen zu uns zu sprechen, uns einzuladen, sein Geheimnis zu entwirren und unsere Erfahrung beim Betrachten der Werke für uns selbst zu deuten.

George Jose ist Gastdozent für Anthropologie an der New York University Abu Dhabi (NYUAD). In seiner Arbeit untersucht er den Wandel von Metropolen im globalen Süden, wobei sein Schwerpunkt auf prekären Formen der Kreativität in städtischen Randgebieten liegt. Er war Dekan der Jyoti Dalal School of Liberal Arts (JDSOLA) an der NMIMS University in Mumbai, der erste Programmdirektor des India Center der Asia Society, Programmbeauftragter für Kunsterziehung bei der India Foundation for the Arts (IFA) in Bengaluru und Fellow des Forum Transregionale Studien in Berlin. George ist als Berater für kollaborative Kunstprojekte tätig und tritt gelegentlich in Film- und Theaterproduktionen auf.

A jacquard fabric, mostly used in Syrian Christian Churches to partition the altar from the congregation at various points during the liturgical service.

This fabric, made of 88% polyester and 12% metallic thread in the city of Surat in Gujarat, is exported worldwide. Most of it ends up in Kerala. It is sold through specialised shops that deal with church brocades and through upholstery departments in large cloth shops. Changanassery, situated between Kottayam and Tiruvalla, is a major centre for businesses that deal in liturgical vestments and objects. Diasporic churches that belong to denominations of Christianity from Kerala, spread across India and the world, prefer to procure their altar curtains there.

The fabric for this curtain was procured from Pulimoottil Silks, Kottayam. It was stitched by Viva Curtains, Bangkok, and presented at the Bangkok Art and Culture Centre from the 4th of February to the 6th of March 2016; followed by a presentation at the Institute of Contemporary Arts, Singapore from the 10th of February to the 12th of April 2017; followed by a presentation at the Istituto Italiano di Cultura, New Delhi from the 31st of January to the 2nd of March 2024; followed by a presentation at a collateral exhibition of the Kochi Muziris Biennale from the 14th of December 2025 to the 31st of March 2026; followed now by a presentation here.

Ein Jacquardstoff, der vor allem in syrisch-christlichen Kirchen verwendet wird, um den Altar an verschiedenen Stellen während des Gottesdienstes von der Gemeinde abzutrennen.

Dieser Stoff aus 88 % Polyester und 12 % Metallfaden wird in der in der Stadt Surat in Gujarat hergestellt und weltweit exportiert. Der größte Teil geht nach Kerala. Er wird in auf Brokatstoffe für Kirchen spezialisierte Fachgeschäfte und in den Polsterabteilungen großer Stoffgeschäfte verkauft. Changanassery, zwischen Kottayam und Tiruvalla gelegen, ist ein wichtiges Zentrum für den Handel mit liturgischen Gewändern und Gegenständen. Diaspora-Kirchen christlicher Konfessionen aus Kerala, die über Indien und die ganze Welt verstreut sind, beziehen ihre Altarvorhänge bevorzugt von dort.

Der Stoff für diesen Vorhang stammt von Pulimootil Silks in Kottayam. Er wurde von Viva Curtains in Bangkok genäht und vom 4.2. bis 6.3. 2016 im Bangkok Art and Culture Centre und vom 10.2. bis 12.4.2017 in einer Ausstellung im Institute of Contemporary Arts in Singapur gezeigt. Es folgte eine Präsentation vom 31.1. bis 2.3.2024 im Istituto Italiano di Cultura in Neu-Delhi. Danach wurde er im Rahmen einer Begleitausstellung der Kochi Muziris Biennale vom 14.12.2025 bis 31.3.2026 gezeigt und jetzt in der Ausstellung hier.



# AFTER

Thomas Jacob

Death gives distinction to news organisations in the southern Indian state of Kerala. The state with the most newspapers in India is also its most literate. Unlike in other places, newspapers here take a special interest in death, because the majority of the population – Hindus, Muslims and Christians – believe in an afterlife.

When journalists from other parts of the world visit Kerala, they notice a page in the Malayalam newspapers that is unfamiliar to them and they ask: “This is an advertisement page, isn’t it?” It is a page with around 60 pictures of people, with texts below the images. The journalists also ask if these are paid notices honouring achievements or milestones.

There is a difference between the obituary pages in international newspapers and those in Kerala. On average, leading international newspapers publish a few detailed, feature-styled obituaries per week. In Malayalam newspapers, a lengthy tribute is rare and appears only when an outstanding person dies. At the same time, they carry about 60 obituaries of ordinary people daily, each with a small write-up and a photograph of the deceased.

This is a column and page that was started by the initiative of newspapers in Kerala.

Initially, the newspapers here were owned by individuals or Christian missions. They began to consider other services they could offer to their monthly subscribers, in addition to providing news. Since 95 percent of their

subscribers were not newsmakers, newspaper owners and editors realised that these readers’ names would never appear in print during their lifetimes. They then looked for ways to address this.

Even those without a distinct identity have three moments in life when they become the main protagonist: their baptism, wedding and death. Those who don’t attend church regularly are nevertheless present in church on these three days.

For now, let us set aside baptism, which is performed from the third day of birth onwards. If a person’s wedding and death are covered in the newspaper, it gives the reader’s name and address a chance to appear twice, with their picture appearing at least once. Newspaper owners and editors were relieved to reach this conclusion and put it into practice.

Early on, newspapers gave preference to unnatural or accidental deaths over natural ones. There is a big difference between reporting the death of someone aged 60 or 80 who has lived a fulfilling life with children and grandchildren, and that of a young person whose life ended before such a journey could begin. For this reason, newspapers reported young people’s deaths first.

It was in the 1930s – the decade before India’s independence – that Malayalam newspapers began reporting these two categories of death: unnatural deaths at the beginning of the decade, and deaths due to natural causes towards the end.

Even before this became a common feature, sporadic reports of this kind did appear. Western Star in English and Paschima Tharaka in Malayalam were started by the same management in 1864. Paschima Tharaka was the first fortnightly in Malayalam, the four earlier publications having been monthlies. In that early period, Paschima Tharaka reported that a tiger had caught hold of a Pulaya in a forest near Chalakudy. Another report mentioned someone dying while chewing murukkan, a betel leaf and areca nut preparation.

Nasrani Deepika (presently Deepika) carried in its first issue in 1887 the headline “Inspector’s brutal assault and suspension; woman

found dead at home” and “Jail term for murder attempt on priest”.

Today, there are some key differences in how these two types of news are handled. In reports of natural deaths, ninety out of a hundred include a picture of the deceased. Once newspapers began publishing these photographs, submissions grew steadily. Newspapers used to have eight columns on every page. Malayala Manorama (commonly referred to as Manorama) made its obituary page ten columns by reducing the size of the images, creating space for more. It was the Australian design consultant Peter Ong who implemented this change at Manorama on 27 November 1997. Later, the Canadian consultant Lucie Lacava brought it to 11 columns on 23 March 2024.

Unnatural deaths are mostly published without pictures. In many cases, the family may be at the accident site, hospital or police station, making it difficult to provide a picture in time for publication.

There is a special obituary page for natural deaths, which do not appear in the news pages. Unnatural deaths appear only in the news pages, not on the obituary page. They have prominent headlines. For natural deaths, the heading lists the name of the person, followed by the place name.

If you read a lot of natural death reports together, it may not yield a pattern, but a collective reading of unnatural deaths might. Do more deaths happen on land or in water? In cases of drowning, did the person die because they could not swim? Do more deaths happen in two-wheeler or four-wheeler accidents? How many deaths are caused by development, for instance in dump truck collisions?

Earlier, when someone died here, the dead body wouldn't be kept for long. Hindus, who are the majority in Kerala, would cremate the deceased the same day or, at the latest, the following day. The most important ritual in death for them is not the funeral; it is Sanchayanam, the ceremony for collecting the ashes after cremation. Very few people would be present for the funeral, but many would show up for Sanchayanam.

Sanchayanam used to be held weeks after death. Close relatives coming from North

India or other places for the funeral would have to either stay until this event or leave and return to attend it. To avoid this inconvenience, Sanchayanam now takes place much closer to the time of death. It is common for it to be held five, seven or nine days after death.

Most Hindu deaths were not announced in newspapers; instead, relatives received a Sanchayanam invitation. Since there were a few days to prepare for Sanchayanam, the invitation card arrived by post. For this reason, newspaper obituaries were not very important to Hindus.

In Christian funerals, by contrast, it is important for family members and friends to come and bid farewell to the deceased before the burial. Hence, the newspaper became an important means of announcing the death. Since the body couldn't be preserved for long, Christians and Muslims came to rely on newspapers for this purpose.

Whichever community the deceased belonged to, the practice of conducting funerals at least the very next day after death began to change in the 1960s — once people from Kerala began migrating to the Gulf countries in large numbers for work. It became difficult for them to reach home in time for the funeral of their parents or other relatives. In those days, the passport of a migrant worker was kept in the custody of the local sponsor or employer. They could start the journey only after leave was sanctioned and the passport was released. This created a need to preserve the body for several days. The mortuaries that are part of most hospitals in Kerala today were born out of this need. In the 1960s, the first mortuary in Kerala was started in Tiruvalla, in Alappuzha district. There was a time when dead bodies from other parts of Kerala were brought here to be stored in this mortuary.

Preparations for the funeral would start only after they heard that the relative had set out from the Gulf. To let people know that the funeral would be held the next day, they turned to newspapers to announce it. This resulted in the expansion of the obituary page in newspapers. The death of a person started appearing twice: first to announce the death (the report would say that the funeral details would be announced

later), and then a summarised obituary with these details would follow.

Obituaries would in time be used to boast about the presence of a Chief Minister or other ministers at funerals.

If we hear that someone has passed from this world, we say the person has 'died'. In everyday speech, there are no restrictions on the use of the word 'died'. But that word cannot appear on the obituary page. 'Passed away', 'departed', 'entered eternal rest' and other such respectful expressions can be used.

Previously, there were no restrictions on the use of the word 'died' in news reporting. When the people's poet of Kerala, Changampuzha Krishna Pillai, died, it was reported that "Changampuzha died" (18 June 1948), and when Kerala Communist Party founder P. Krishna Pillai died, the news was that "P. Krishna Pillai died of a snake bite" (21 August 1948): this is how the headlines appeared in the Mathrubhumi newspaper.

In newspaper headlines about unnatural deaths, 'died' appears in the headline of nearly every report. Anup has chosen to study the headlines that appeared in Manorama from 2016–24. These headlines, when seen individually in the newspaper on a daily basis, and when read together now, raise different feelings: a sense of surprise at the number of similar deaths; a question of whether a minor accident could cause so many deaths. To avoid other comparisons, Anup has chosen only deaths that have occurred in Kerala. The deceased are simply referred to as 'student', 'young man', 'young woman', 'old man' and the like in the headlines. The term 'middle-aged' rarely appears.

Just like unnatural deaths, natural deaths used to appear as single and isolated news items in the papers. In two or three days, one would appear, or sometimes one every day. Later, it became two or three daily, then it was expanded to a column.

A dedicated page for natural deaths came into existence in the 1980s. It was not a full page, but a page almost half full of advertisements, with the leftover space kept aside for obituaries. In the nineties, it became a full page. Another page was dedicated to obituary adver-

tisements, but most people wanted their paid death notices to appear on the main obituary page. The rates for that page were raised significantly higher than those for other pages, and that is how the obituary page was saved from a constant stream of paid notices.

I estimate that there are around 600 deaths daily in Kerala. Of the roughly 60 obituaries that appear each day, about 10 will appear in all editions of the paper. These are personalities known across Kerala. Another five or 10 will appear in two or three editions. They will appear in places where the children or in-laws of the deceased reside or work. They will also appear in editions of places where the person worked. Families can make a request to have the news published in all these areas.

Manorama is printed from 11 places in Kerala. The distance from the printing press to the areas where the newspapers are distributed determines whether more editions are printed from a particular location. The number of obituary page editions increases with the number of local editions.

In the obituary section, the names of the children and sons-in-law of the deceased were mentioned, but the daughters-in-law were not. 'Son-in-law' was later changed to 'children-in-law'. Manorama started including the names of women who came into the family of the deceased through marriage from 12 March 1999.

When a woman died, even if she was a well-known personality, she was introduced relationally as 'wife of ...' Women started dying in their own right only in 2025. Nowadays, the husband is introduced further in the report.

Everyone was more or less equal on the obituary page. It did not matter if a Dalit was featured above and a Namboodiri below. There was a time when obituaries from the Thiyya community would not appear in the Kozhikode edition of the Mathrubhumi newspaper. The exclusion was not the newspaper's policy, but the decision of a single editor who held a grudge against that community.

Caste distinctions were less visible on this page. For example, women from the lower castes were not allowed to add the suffix 'Ammam' to their names; it was reserved exclusively for

higher-caste women. 'Kamalakshi' is one thing; 'Kamalakshi Amma' is something else. Newspaper editors began adding 'Amma' to the names of all Hindu women. To understand how revolutionary this act was, we only have to look at the powerful politician K. R. Gowri; she could become K. R. Gowri Amma only after she became a minister.

Newspapers in Kerala, which report around 60 deaths daily, allocated two pages instead of one during the COVID-19 pandemic. International newspapers increased their obituary pages as well. Italian papers published up to 10 pages of obituaries in 2020 during the crisis. These were mostly paid death notices placed by the families of the deceased.

When people die, it is not possible for all families to prepare obituaries in time for publication. Some prepare them in advance themselves. When the first Communist mayor of Kozhikode, H. Manjunatha Rao, died, reporters arriving at his house found that he had left typed copies ready for them.

Accidental deaths are not reported every day in the newspapers. Sometimes a ship, a boat or a vehicle needs to return from a journey to bring the news. There can also be delays, as it may be prudent to wait until the police have filed their report.

There are people who read the obituary pages regularly for reasons other than finding out who has died.

To find names for their characters, filmmakers and writers would routinely leaf through reports of both kinds of deaths. The well-known filmmaker K. G. George, for example, reportedly consulted the obituary pages of Manorama to name characters in his films. Writer N. Gopalakrishnan had a different pastime: he would pick 10 entries from the top row of the obit page (now 11) and calculate their average age. If this was older than his own, he would have a good day; and if younger, a sullen one. Additional Chief Secretary Dr. Babu Paul would, every four to six weeks, study a day's obituary page and calculate the average age of everyone listed. It always turned out to be older than him and this made him very happy.

Even now, not all the deaths that happen here get reported. Therefore, I feel that the number of obituaries will only increase.

Thomas Jacob is a former Editorial Director of Malayala Manorama and lives in Kottayam. He joined the newspaper to become a cartoonist but ended up working as a journalist. After 57 years at the paper, including 30 years heading its editorial department, he retired in 2017. He is the father of Anup Mathew Thomas.

## AFTER

Thomas Jacob

Was die Zeitungsunternehmen im südindischen Kerala auszeichnet ist der Tod. Der Bundesstaat mit den meisten Zeitungen Indiens ist zugleich derjenige mit dem höchsten Alphabetisierungsgrad. Und im Unterschied zu anderen Regionen widmen sich die Zeitungen hier besonders intensiv dem Tod, denn die Mehrheit der Bevölkerung – Hindus, Muslime und Christen – glaubt an ein Leben nach dem Tod.

Journalist\*innen aus anderen Teilen der Welt fällt beim Besuch Keralas oft eine Seite in malayalamsprachigen Zeitungen ins Auge, die ihnen unbekannt ist, und sie fragen: „Das ist doch eine Anzeigenseite, oder?“. Es handelt sich um eine Seite mit rund 60 Bildern von Menschen unter denen jeweils ein Text steht. Die Journalist\*innen von außerhalb fragen auch oft, ob es sich um bezahlte Mitteilungen zur Würdigung von Leistungen oder besonderen Errungenschaften handelt.

Zwischen den Nachrufseiten internationaler Zeitungen und denen in Kerala gibt es einen augenscheinlichen Unterschied: Internationale Leitmedien veröffentlichen im Durchschnitt pro Woche einige wenige ausführliche, reportageartige Nachrufe. In den Zeitungen auf Malayalam sind lange Nachrufe dagegen selten und für Persönlichkeiten von außerordentlicher Bedeutung reserviert. Gleichzeitig erscheinen täglich etwa 60 Nachrufe auf gewöhnliche Menschen, jeweils mit kurzem Text und Foto des oder der Verstorbenen.

Diese Rubrik wurde von Zeitungen in Kerala initiiert.

Zu Anfang befanden sich die Zeitungen hier im Besitz von Privatpersonen oder christlichen Missionswerken. Diese stellten Überlegungen an, welche Dienste sie ihren monatlichen Abonnenten über die üblichen Nachrichten hinaus bieten könnten. Da 95 Prozent ihrer Leser\*innen selbst nie zum Gegenstand von Nachrichten werden würden, stand fest: Ihre Namen würden zu Lebzeiten nie gedruckt erscheinen. Die Redaktionen suchten daher nach Möglichkeiten, dies zu ändern. Selbst Menschen ohne besondere Identität erleben drei Momente, in denen sie im Mittelpunkt stehen: Taufe, Hochzeit und Tod. Auch wer nicht regelmäßig zur Kirche geht, ist an diesen drei Tagen dort.

Die Taufe, die ab dem dritten Lebensstag erfolgt, lassen wir hier außen vor. Wessen Hochzeit und Tod in der Zeitung vermeldet werden, dessen Name und Adresse können zweimal publiziert werden, und das Foto mindestens einmal. Erleichtert, diese Lösung gefunden zu haben, setzten Eigentümer und Redakteure sie zügig um.

Schon früh berichteten Zeitungen eher über unnatürliche oder Unfalltode als über solche durch natürliche Ursachen. Es besteht ein großer Unterschied zwischen der Nachricht über den Tod eines 60- oder 80-Jährigen, der ein erfülltes Leben mit Kindern und Enkeln hatte, und dem eines jungen Menschen, dessen Lebensreise früh endete. Deshalb wurden Todesfälle junger Leute zuerst vermeldet. In den 1930er-Jahren – dem Jahrzehnt vor Indiens Unabhängigkeit – begannen malayalamsprachige Zeitungen über diese beiden Kategorien separat zu berichten: zunächst über die unnatürlichen Todesfälle, später über die natürlichen.

Noch bevor dies zur gängigen Praxis wurde, erschienen vereinzelt solche Meldungen. Western Star (auf Englisch) und Paschima Tharaka (auf Malayalam) wurden 1864 vom selben Unternehmen gegründet. Paschima Tharaka war der erste vierzehntäglich erscheinende Titel auf Malayalam; die vier zuvor erschienen Publikationen waren Monatszeitschriften.

In dieser Zeit berichtete die Zeitung, dass ein Tiger einen Pulaya in einem Wald bei Chalakydy erwischt hatte. Ein anderer Bericht erwähnte jemanden, der beim Kauen von murukkan, einer Mischung aus Betelblatt und Arecanuss, verstorben war.

Die erste Ausgabe von Nasrani Deepika (heute Deepika) 1887 brachte die Schlagzeile „Brutaler Angriff und Suspendierung eines Inspektors; Frau tot zu Hause aufgefunden“ und „Haftstrafe für Mordversuch an Priester“.

Heute gibt es einige wesentliche Unterschiede in der Art und Weise, wie mit diesen beiden Nachrichtenformen umgegangen wird. Berichte über natürliche Tode enthalten zu 90 Prozent Fotos der Verstorbenen. Seitdem Zeitungen diese Fotos abdruckten, stieg die Zahl der Einsendungen stetig an. Früher hatten Zeitungen auf jeder Seite acht Spalten. Malayala Manorama vergrößerte seine Nachrufseite auf zehn Spalten, indem es die Bilder verkleinerte und so Platz für weitere Beiträge – eine Neuerung, die der australische Zeitungsdesigner Peter Ong am 27. November 1997 einführte. Am 23. März 2024 erweiterte die kanadische Zeitungsdesignerin Lucie Lacava die Zahl auf 11 Spalten.

Unnatürliche Todesfälle werden meist ohne Foto veröffentlicht. In vielen Fällen befindet sich die Familie am Unfallort, im Krankenhaus oder auf der Polizeiwache und kann nicht rechtzeitig ein Bild liefern.

Für natürliche Tode gibt es eine eigene Nachrufseite, unnatürliche kommen in die Nachrichtenrubrik, mit auffälligen Schlagzeilen. Bei natürlichem Ableben besteht die Überschrift hingegen aus Namen und Wohnort. Wenn man viele Berichte über natürliche Todesfälle vergleicht, lässt sich darin kein Muster erkennen, aber bei unnatürlichen Toden kann das anders sein: Sterben mehr Menschen zu Land oder im Wasser? Starb jemand durch Ertrinken, weil er nicht schwimmen konnte? Gibt es mehr Unfälle mit zwei- oder mit vierrädrigen Fahrzeugen? Wie viele Todesfälle passieren auf Baustellen, etwa bei Zusammenstößen mit Muldenkippern?

Früher wurde die verstorbene Person in dieser Region nicht lange aufgebahrt. Hin-

aus, die in Kerala die Mehrheit bilden, führten die Einäscherung meist am Todestag oder spätestens am Folgetag durch. Das wichtigere Ritual aber ist Sanchayanam – die zeremonielle Beisetzung der Asche nach der Kremation. Zur Leichenverbrennung fanden sich wenige ein, viele kamen erst zur Sanchayanam.

Sanchayanam fand früher erst Wochen nach dem Tod statt. Angehörige, die zur Bestattung aus Nordindien oder anderen Regionen kamen, mussten entweder bis zu diesem Ritual bleiben oder ein weiteres Mal anreisen. Der Einfachheit halber wird Sanchayanam heute kurze Zeit nach dem Ableben abgehalten, meist fünf, sieben oder neun Tage später.

Die meisten Todesfälle von Hindus wurden nicht in den Zeitungen bekannt gegeben; stattdessen erhielten die Angehörigen eine Einladung zum Sanchayanam. Da es mehrere Tage zur Vorbereitung gab, kam die Einladung per Post. Todesanzeigen in Zeitungen waren für Hindus deshalb weniger relevant.

Bei christlichen Beerdigungen ist es hingegen wichtig, dass Angehörige und Freunde vor der Beisetzung kommen, um sich vom Verstorbenen zu verabschieden. So wurde die Zeitung zu einem wichtigen Medium für die Bekanntgabe des Todesfalls. Da die Leiche nicht lange aufbewahrt werden konnte, begannen Christen und Muslime, sich zu diesem Zweck auf Zeitungen zu verlassen.

Unabhängig von der Religionszugehörigkeit änderte sich die Praxis, Bestattungen spätestens am Folgetag abzuhalten, in den 1960er-Jahren, als viele Menschen aus Kerala zur Arbeit in die Golfstaaten auswanderten. Es wurde schwierig, rechtzeitig zum Beisetzungstermin heimzukommen – damals wurde der Reisepass eines Gastarbeiters vom örtlichen Vermittler oder Arbeitgeber verwahrt, und die Reise konnte nur nach Urlaubsgenehmigung und Passfreigabe angetreten werden. Es galt also, die Leichname mehrere Tage aufzubewahren – so entstanden die meisten Leichenhallen in Kerala. Die erste wurde in den 1960er-Jahren in Tiruvalla (Distrikt Alappuzha) eingerichtet. Es gab eine Zeit, in der Leichen aus anderen Teilen Keralas hier zur Aufbewahrung gebracht wurden.

Die Bestattungsvorbereitungen begannen, sobald klar war, dass die Verwandten die Reise aus der Golfregion angetreten hatten. Um bekanntzugeben, dass die Beisetzung am folgenden Tag stattfinden würde, nutzte man die Zeitung. Die Nachrufseite wurde entsprechend erweitert. Der Tod einer Person wurde nun zweimal publiziert: zuerst zur Ankündigung mit dem Hinweis, dass Ort und Zeit später mitgeteilt würden, und dann als Nachruf mit diesen Angaben.

Die Nachrufe wurden später ebenfalls genutzt, um die Teilnahme eines Ministerpräsidenten oder Ministers beim Begräbnis hervorzuheben.

Im Alltag heißt es gewöhnlich, jemand sei „gestorben“. Doch dieses Wort sieht man nicht auf der Nachrufseite: Dort liest man „verschieden“, „entschlafen“, „ruht in ewigem Frieden“ und ähnliche respektvolle Begriffe.

Im Nachrichtenjargon gab es solche Einschränkungen früher nicht. Beim Tod des Volksdichters Changampuzha Krishna Pillai hieß es in der Zeitung Mathrubhumi: „Changampuzha ist gestorben“ (18. Juni 1948). Und beim Tod des Gründers der Kommunistischen Partei Keralas, P. Krishna Pillai, lautete die Meldung: „P. Krishna Pillai starb an einem Schlangenbiss“ (21. August 1948).

In Schlagzeilen zu unnatürlichen Todesfällen steht das Wort „gestorben“ fast immer in der Überschrift. Anup wählte die Überschriften, die zwischen 2016 und 2024 in Manorama erschienen. Die einzelnen täglichen Meldungen oder aber – wie in diesem Fall – die Zusammenstellung als Ganzes zu lesen, weckt unterschiedliche Gefühle: Überraschung über die Vielzahl ähnlicher Fälle; Fragen, ob ein geringfügiger Unfall so viele Tode verursachen kann. Um weitere Vergleiche zu vermeiden, wählte Anup nur Todesfälle aus Kerala. Die Verstorbenen werden in der Titelseite einfach als „Student“, „junger Mann“, „alte Frau“ usw. bezeichnet; „mittleren Alters“ taucht selten auf. Wie die unnatürlichen waren auch natürliche Todesfälle einst für sich stehende Meldungen: ein Nachruf alle zwei oder drei Tage, später zwei oder drei täglich, dann wurde daraus eine Spalte.

In den 1980er Jahren entstand eine eigene Seite für Meldungen natürlicher Todesfälle. Es handelte sich nicht um eine volle Seite, sondern um eine zur Hälfte mit Anzeigen gefüllte, wobei der verbleibende Platz für diese kostenlosen Todesanzeigen reserviert war. In den 1990ern wurde daraus eine ganze Seite. Für bezahlte Nachrufe gab es eine gesonderte Seite, doch die meisten Menschen wollten, dass ihre Nachrufe auf der Hauptseite für Todesanzeigen erschienen. Die Anzeigenpreise für diese Seite wurden jedoch deutlich angehoben, und so wurde sie vor einer Flut bezahlter Nachrufe bewahrt.

Schätzungsweise gibt es täglich etwa 600 Todesfälle in Kerala. Von den etwa sechzig Nachrufen pro Tag erscheinen rund zehn in allen Zeitungsausgaben; dabei handelt es sich um Persönlichkeiten, die im ganzen Bundesstaat bekannt sind. Weitere fünf bis zehn erscheinen in zwei oder drei Lokalausgaben, je nachdem, wo Kinder beziehungsweise Schwiegersöhne oder -töchter wohnen und arbeiten, sowie dort, wo der oder die Verstorbene tätig gewesen war. Familien können beantragen, dass die Nachricht in all diesen Gebieten erscheint.

Manorama wird an elf Orten in Kerala gedruckt. Die Entfernung von der Druckerei zu den Vertriebsgebieten entscheidet, ob dort mehr Ausgaben entstehen. Die Anzahl der Nachrufseiten steigt mit der Zahl der Lokalausgaben.

In der Todesanzeigenrubrik wurden anfangs die Namen der Kinder und Schwiegersöhne genannt, Schwiegertöchter aber nicht. „Schwiegersohn“ wurde später in „Schwiegerkinder“ geändert. Manorama begann am 12. März 1999, Namen von Frauen, die in eine Familie einheirateten, zu nennen.

Wenn eine Frau starb, selbst als bekannte Persönlichkeit, wurde sie als „Frau von ...“ vorgestellt. Erst ab 2025 wurden Frauen als eigenständige Personen in den Todesanzeigen aufgeführt. Heutzutage wird der Ehemann im Bericht ebenfalls erwähnt.

Auf der Nachrufseite waren alle mehr oder weniger gleichberechtigt. Es spielte keine Rolle, ob oben ein Dalit stand und unten ein

Nambudiri. Eine Zeit lang wurden keine Nachrufe aus der Thiyya-Community in der Ausgabe der Mathrubhumi veröffentlicht, die in Kozhikode erschien; das lag aber nicht an der Zeitung an sich, sondern an einem bestimmten Redakteur, der Vorbehalte gegenüber dieser Gruppe hegte.

Kastengrenzen waren erst auf den zweiten Blick sichtbar. So durften Frauen niedriger Kasten den Namenszusatz „Amma“ nicht erhalten. „Kamalakshi“ ist das eine; „Kamalakshi Amma“ das andere. Doch irgendwann begannen die Redakteure, „Amma“ für alle hinduistischen Frauen zu verwenden. Um zu verstehen, wie revolutionär dieser Akt war, genügt ein Blick auf die Politikerin K. R. Gowri, die erst als Ministerin zu „K. R. Gowri Amma“ wurde.

Die Zeitungen Keralas, die täglich rund 60 Tode melden, widmeten während der COVID-19-Pandemie den Todesanzeigen zwei Seiten statt einer. Auch internationale Zeitungen erhöhten die Nachrufseiten. Italienische Zeitungen etwa druckten 2020 während der Krise bis zu zehn Seiten, meist bezahlte Anzeigen von Familien.

Bei Todesfällen können Familien nicht immer rechtzeitig Nachrufe vorbereiten. Manche verfassen sie im Voraus selbst. Als der erste kommunistische Bürgermeister von Kozhikode, H. Manjunatha Rao, starb, fanden die Journalisten bei der Ankunft in seinem Haus mehrere von ihm selbst bereits vorbereitete maschinengeschriebene Nachrufe vor. Über Unfalltode wird nicht täglich in Zeitungen berichtet. Manchmal muss ein Schiff, Boot oder Fahrzeug erst zurückkehren, um die Nachricht zu überbringen. Es kann außerdem zu Verzögerungen kommen, wenn es etwa ratsam erscheint, den Polizeibericht abzuwarten. Es gibt Menschen, die die Nachrufseiten aus anderen Gründen lesen.

Um Namen für ihre Figuren zu finden, blättern Filmemacher und Autoren regelmäßig in Berichten über beide Arten von Todesfällen. Der bekannte Filmemacher K. G. George beispielsweise soll die Nachrufseiten der Zeitung Manorama zu Rate gezogen haben, um Figuren in seinen Filmen zu benennen.

Der Schriftsteller N. Gopalakrishnan hatte einen anderen Zeitvertreib: Er berechnete das Durchschnittsalter der ersten zehn Einträge der (heutzutage elfspaltigen) Nachrufseite. Lag es höher als sein eigenes Alter, hatte er einen guten Tag, andernfalls einen schlechten. Der Associate Chief Secretary Dr. Babu Paul studierte alle vier bis sechs Wochen die Todesanzeigen eines Tages und berechnete das Durchschnittsalter aller dort Genannten. Es lag immer über seinem, und das freute ihn sehr.

Selbst heute werden nicht alle Todesfälle, die sich hier ereignen, gemeldet. Daher nehme ich an, dass die Anzahl der Nachrufe weiter steigen wird.

Thomas Jacob ist ehemaliger Chefredakteur der Zeitung Malayala Manorama und lebt in Kottayam. Er kam ursprünglich als Karikaturist zur Zeitung, arbeitete dort aber schließlich als Journalist. Nach 57 Jahren bei Malayala Manorama, davon 30 Jahre als Leiter der Redaktion, ging er 2017 in den Ruhestand. Er ist der Vater von Anup Mathew Thomas.



Commemorating the dead formed the basis for the series *Hereinafter* (2012). Practices of remembrance and some dead ends in that pursuit became part of that series. If the fear of losing a loved one is what drove me to do that project, fourteen years later, I am grieving my mother's passing. It's been seven years. I have been contemplating a work on it while waiting for a distance to emerge. A work on grief as a transitive state we inhabit in the absence of those who have passed.

Places remind me of her. Not places I have been to with her, but new places. Places that she had no connection to — landscapes that have come to represent for me a deep sense of loss. Places altered to an extent that they will never return to their original state, landscapes that serve no purpose now to those who altered them. Large spaces, voided spaces, serene and powerful in their presence. Bounded by the edges and extent of the alteration, these spaces become vessels for longing and acceptance.

These landscapes, in their majestic presence, have to be conjured up. This will become landscape as backdrop.

She collected a lot of things in her life, some on her travels and some gifted by people who knew her interest in them. Small things that she could keep in the house. She didn't buy expensive things, mostly acquired from resellers in markets from cities visited, she would bring them back and find a space for it within our home. A small brown and white crock jug from her collection has the following text printed on it.

A ROYAL TASTE  
JULY 1981  
HONEY WITH DRAMBUIE LIQUEUR  
COMMEMORATING THE WEDDING OF  
H.R.H THE PRINCE OF WALES AND LADY DIANA SPENCER

I don't know if she liked the monarchy, but we have this now. Her children not knowing what to do with her collection of things, not having the attachment to it that she had. They lie around as things she left behind. When do things go from a collection of things and become a collection? Is it in the numbers or the consistency with which they are acquired? This collection too, complete in her passing, will disappear at some point.

These objects, in their undefined presence, have to be captured. This will become object as foreground.

Something new comes to life. An image, a composite — an apparition. I set out to create an object, a work with thingamajigs suspended in a landscape. A collection. I have often wondered what it means to produce things as an artist. Something that didn't exist, suddenly summoned into existence. I have even considered its life as an object, something to maybe leave behind when the time comes. Moving on is a preparation in letting go of things. Things of varying importance, a trinket here, a legacy there.

*Hereinafter* (2012) gründet im Andenken an die Verstorbenen. Zu dieser Reihe gehören Gedenkpraktiken und Sackgassen, in die ich im Laufe des Prozesses geriet. Falls es die Angst vor dem Verlust eines geliebten Menschen war, die mich zu diesem Projekt trieb, so trauere ich heute, vierzehn Jahre später, um meine Mutter. Sie starb vor sieben Jahren. Ich dachte darüber nach, zu diesem Thema zu arbeiten, wartete aber noch darauf, dass sich eine gewisse Distanz einstellt. Es sollte ein Werk sein über Trauer als eine Art Übergangszustand, in dem wir uns in der Abwesenheit der Verstorbenen befinden.

Orte erinnern mich an sie. Nicht jene, an denen ich mich mit ihr aufhielt, sondern neue Orte. Orte, zu denen sie keinerlei Verbindung hatte – Landschaften, die in mir ein starkes Gefühl des Verlusts auslösen. Orte, die so maßgeblich verändert wurden, dass sie nie wieder ihren ursprünglichen Zustand zurückerlangen werden. Landschaften, die für jene, die sie so veränderten, keinen Zweck mehr haben. Weite Räume, entleerte Räume, mit ruhiger und kraftvoller Atmosphäre. Durch die Grenzen und das Ausmaß der Veränderung werden diese Räume zu Trägern von Sehnsucht und Akzeptanz.

Solche Landschaften und ihre majestätische Ausstrahlung gilt es, heraufzubeschwören. So wird die Landschaft zum Hintergrund.

Sie sammelte viele Dinge im Laufe ihres Lebens. Manche auf Reisen, manche waren Geschenke von Menschen, die um ihre Sammelei wussten. Kleine Dinge, die sie im Haus aufbewahren konnte. Sie kaufte keine teuren Stücke, meist erwarb sie sie von Händlern auf den Märkten in den von

ihr besuchten Städten. Sie brachte sie mit nach Hause und fand ihnen ein Plätzchen. Auf einem kleinen, braun-weißen Tonkrug aus ihrer Sammlung ist folgender Text aufgedruckt:

A ROYAL TASTE  
JULY 1981  
HONEY WITH DRAMBUIE LIQUEUR  
COMMEMORATING THE WEDDING OF  
H.R.H THE PRINCE OF WALES AND LADY DIANA SPENCER

Ich weiß nicht einmal, ob sie die Monarchie mochte, aber nun haben wir dieses Ding. Als ihre Kinder wissen wir nicht, was wir mit ihren Sachen machen sollen, da wir nicht dieselbe Verbundenheit zu ihnen empfinden wie sie. Sie liegen herum, wie Gegenstände, die sie zurückgelassen hat. Wann wird aus einer Ansammlung von Dingen eine Sammlung? Hängt es von der Menge der Gegenstände ab oder von der Beständigkeit, mit der sie erworben wurden? Auch diese Sammlung, die mit ihrem Tod vollständig wurde, wird irgendwann verschwinden.

Diese Objekte gilt es in ihrer undefinierten Präsenz einzufangen. So wird das Objekt zum Vordergrund.

Etwas Neues entsteht. Ein Bild, etwas Zusammengesetztes – eine Erscheinung. Ich begann also, ein Objekt zu erschaffen, ein Werk mit in der Landschaft schwebendem Zeugs. Eine Sammlung. Ich habe mich schon oft gefragt, was es bedeutet, als Künstler Dinge herzustellen. Etwas, das bisher nicht existierte, ins Leben zu rufen. Ich habe sogar über dessen Leben als Objekt nachgedacht, etwas, das man vielleicht zurücklässt, wenn die Zeit gekommen ist. Über etwas hinwegzukommen, weiterzumachen, ist eine Vorbereitung darauf, Dinge loszulassen. Dinge von unterschiedlicher Bedeutung – ein Schmuckstückchen hier, dort ein Vermächtnis.

Evangelische Kaiser-Wilhelm-Gedächtnis-Kirche, Charlottenburg  
Katholische St. Bonifatius Kirche, Kreuzberg  
Evangelische St. Matthäus-Kirche, Mitte  
Katholische St. Casinius Kirche, Charlottenburg  
Evangelische Gethsemanekirche, Prenzlauer Berg  
Evangelische Kirche am Hohenzollernplatz, Wilmersdorf  
Evangelische Zwölf-Apostel-Kirche, Schöneberg  
Syrisch-Orthodoxe Kirche Mor Jacob Dasrug, Mitte  
Friedrichswerdersche Kirche, Mitte

## INTERVIEW WITH ANDREAS FUHR

Anna Scheld

Mr Fuhr, you were attending Sunday service at the Protestant Church of the Twelve Apostles in Schöneberg when Anup Mathew Thomas took the photograph. You served as vicar of the Church of the Twelve Apostles for 26 years following the fall of the Berlin Wall, and you still conduct services there from time to time. The church stands in the middle of a red-light district; syringes can be found in playgrounds, and used condoms lie in the bushes. Did you volunteer for the post?

AF: Yes, I really wanted to work here, and there was only one other applicant. Many of my colleagues prefer the districts on the outskirts of Berlin, such as Dahlem and Zehlendorf, where you'll find a lot of large villas and quiet streets. But there's just as much misery in those areas as there is here – it's simply hidden behind closed doors.

Your parish lies in the centre of Berlin, not far from Potsdamer Platz, which was formerly on the border to East Berlin. How has the area changed over the last 30 years?

AF: When I came here, it was a rundown wasteland. There were a lot of hidden corners and secluded spots where you could stay out of sight. Over the last 10 years or so, an increasing number of new buildings have gone up – all of

which are freehold apartment blocks. The old residents are moving out and new ones are moving in. Often these are affluent people who have little connection to the church. Many come from abroad and have other religious beliefs.

In 2013 you called for a city-regulated brothel to be established in this neighbourhood. Why?

AF: At that time there was a big political debate going on here about how to eradicate drugs and prostitution. The CDU – which, let us not forget, is a Christian democratic party – had proposed creating an exclusion zone, in other words, prohibiting prostitutes and junkies from loitering or working in this area. I thought that was a stupid proposal which wouldn't help anyone, so I came up with a counterproposal: a municipal brothel where prostitutes could meet their clients and feel safe. Of course this suggestion was deliberately provocative. I knew it was never going to happen, but I still think it would be a good solution.

Did you make your life as a pastor difficult by choosing this location?

AF: On the contrary: I made it easier for myself. I don't like the bourgeois mentality; I think it's dishonest. I can handle things better when problems are out in the open. Every time I walked to work here, I was reminded of my mission, and of the fact that the world is not in order. It quickly became clear to me what my task was: in collaboration with a social association, our parish provided clean syringes and syringe disposal for drug addicts. We also supplied condoms. These activities took place in the cellar of the parish hall.

How did people respond to your work?

AF: The owner of a nearby restaurant – herself an orthodox Christian – came to me and asked: "Why are you, a pastor, looking after prostitutes?" She couldn't understand why I was doing this work. That amazed me. I simply asked myself: "What did Jesus do?" Some local residents criticised us, saying that our initiatives were attracting junkies to the neighbourhood. But there were also many others who showed empathy

and understanding. They could see that our work was helping people.

Did you get the impression that the prostitutes and drug addicts had lost their connection to religion and to God?

AF: Many of the people I met on the streets still had a belief in religion. It was like a last hope that they might one day gain salvation – even if this was in a life to come. I remember one streetwalker called Monika. Whenever I walked around the neighbourhood with one of my kids in the buggy, she and I would talk to one another – in a kind of sign language, as she spoke only broken German. She showed me photos of her four children – the same number I have – and I concluded that she must have left them behind in Romania when she came to earn a living here. Later, I noticed that Monika would occasionally come into the church and light candles, as did many of her colleagues.

Between 2001 and 2024, the Catholic and Protestant churches in Germany lost more than 15 million members, and this downward trend is continuing. During that same period, the Christian churches in Berlin lost almost a third of their followers. The artist Anup Mathew Thomas calls the Christian church in Berlin a Dying Club. Would you agree with that description?

AF: A Dying Club, I like that. Yes, I would agree. I don't have a lot to do with the church anymore; I'm really only involved with this parish. What is meant to die will ultimately die.

How many members has your church congregation lost?

AF: I would estimate that since the fall of the Wall, we've dropped from roughly 5,000 to 2,500 members. So by a half. Maybe that's not a bad thing. Nowadays, nobody goes to church simply out of habit, and that creates a different mood. Our numbers may be dwindling, but our community life is very active and vibrant.

What kind of people generally attend the services in your church?

AF: A lot of single people and single parents, not so many families. There are now a lot of gay men aged between 40 and 60 who come here. As there's a strong gay scene in our district and the current pastor is also gay, I assume that they feel at home in our community and specifically choose to attend our services.

Many people in Germany are on a spiritual quest. Why do they no longer seek answers within the Christian church?

AF: Because the church can't strike a balance between the earthly and the heavenly. It seems unable to make itself understood, although it really ought to nowadays. Every step in a church service has a particular significance, but you have to inwardly follow this in order to feel it. Many people no longer understand this significance. For example, the Kyrie at the beginning of the service is actually a prayer for forgiveness of sins. I also think that the church here sees itself more as a social institution, rather than focusing on its core values, some of which go against the mainstream. Promoting peace rather than rearmament, for example.

Why is the church unable to present itself in a more appealing way, above all to young people?

AF: To answer your question with a question: why are we humans unable to change our bad habits? Change is always difficult, and this also applies to the church. It's outdated. The problem starts with how pastors are trained. As students, they ought to be learning much more in the way of communication and social skills. Who needs Hebrew nowadays? Nobody is sitting at home, translating Bible texts. And if they are, I would ask them: "Don't you have anything else to do?"

What challenges do you see for the church in Germany, and for the church in Berlin as a Dying Club?

AF: The church I encountered in 1950s Germany was in a shabby state: at that time, it still protected some pastors who had a Nazi past. By the

late 1960s it was already becoming apparent that young people weren't going to church, and that funding churches with church taxes wasn't going to work for much longer. That's now clearer than ever, and it's the kind of challenge that I, as a pastor, enjoyed taking on: the need for the church to prove itself, to come up with something new in order to reach people. We pastors can no longer sit inside our churches, ring the bells and expect people to come. No, we have to get out there.

How did you meet Anup Mathew Thomas?

AF: We only spoke briefly, after the service, over a cup of coffee in the parish hall. An Indian man with a Christian background who was interested in photographing churches in Berlin – I found that fascinating, and I trusted him. The church interior is particularly beautiful; it's light and welcoming, not as imposing as in other churches. Artists often pop in here to have a look. In that respect, I wasn't surprised that Mr Thomas was so interested in our church as well.

Are art and religion connected, in your opinion?

AF: There's a close relationship between them. Artists express the issues that concern them: where do we come from; where are we going? That drives their work, and it drives mine too. Their inner world takes shape in art. My inner world, my faith, takes shape in service to God.

What role does art play in today's church?

AF: In our church it plays a major role. We often exhibit art – above all by artists from our neighbourhood. In this way we give them support, and I also think their work is great. Recently, for example, two artworks by Henner Kuckuck were installed inside the church. These were large, empty robes made of papier-mâché – figural forms with no body. For me, they immediately had a spiritual association.

Do you think about how the photograph of your church will appear to exhibition visitors?

AF: I am perhaps slightly worried that it looks as if our church services are poorly attended. The photo is not wholly representative; we usually have twice as many people – around 50 or so – at our services. Nevertheless, the photo does show the general state of the Christian churches in Germany. The depicted scene almost seems a bit ridiculous – a space that is far too large for the small number of people sitting there.

Anna Scheld studied German and English literature in Bamberg, attended Die Reportageschule in Reutlingen, and writes freelance reports, interviews, and profiles for German media outlets such as Die Zeit and Süddeutsche Zeitung Magazin, as well as for the Dutch newspaper Trouw.



# INTERVIEW MIT ANDREAS FUHR

Anna Scheld

Herr Fuhr, Sie nahmen am Sonntagsgottesdienst in der evangelischen Zwölf-Apostel-Kirche in Schöneberg teil, als Anup Mathew Thomas das Foto aufnahm. Sie waren ab dem Mauerfall 26 Jahre lang Pfarrer der Zwölf-Apostel-Kirche, halten ab und zu noch Gottesdienste dort. Die Kirche steht inmitten eines Straßenstrichs, auf Spielplätzen findet man Spritzen, benutzte Kondome liegen im Gebüsch. Haben Sie sich freiwillig für die Stelle gemeldet?

AF: Ja, ich wollte hier unbedingt hin, und es gab auch nur einen einzigen Mitbewerber. Viele Kollegen bevorzugten Berlins Randbezirke wie Dahlem und Zehlendorf. Dort stehen große Villen und die Straßen sind ruhig. Aber es gibt genauso viel Elend wie hier, nur hinter verschlossenen Türen.

Ihre Gemeinde liegt mitten in Berlin, nahe des Potsdamer Platz an der ehemaligen Grenze zu Ostberlin. Wie hat sich die Gegend in den letzten 30 Jahren verändert?

AF: Als ich kam, war das hier ein verwahrlostes Brachland. Es gab viele Ecken und Nischen, in denen man ungesehen sein konnte. Seit ungefähr 10 Jahren gibt es mehr und mehr Neubau, alles Eigentumswohnungen. Alte Bewohner ziehen weg, neue kommen hinzu. Das sind oft

wohlhabende Leute, die wenig mit Kirche zu tun haben. Oft kommen sie aus dem Ausland und bringen andere Glaubensrichtungen mit.

Sie forderten 2013 ein städtisches Bordell für die Gegend. Warum?

AF: Damals war hier die große politische Debatte: Drogen und Prostitution sollten verschwinden. Die CDU – wohlgerne eine christliche Partei – hatte vorgeschlagen, eine Sperrzone einzurichten, die Prostituierten und Junkies also auszuschließen. Das fand ich einen beschauerten Vorschlag, der den Menschen überhaupt nicht hilft. Also machte ich einen Gegenvorschlag: Ein städtisches Bordell, in dem die Prostituierten sich sicher fühlen und ihre Freier empfangen können. Ich wollte damit natürlich provozieren, ich wusste, dass das nicht passieren würde. Aber ich fände es immer noch eine gute Lösung.

Haben Sie sich die Arbeit als Pfarrer mit diesem Standort schwer gemacht?

AF: Im Gegenteil, ich habe es mir leicht gemacht. Das Bürgerliche mag ich nicht, ich finde es unehrlich. Ich kann besser damit umgehen, wenn Probleme offensichtlich sind. Jeder Gang zur Arbeit hat mich daran erinnert, was hier meine Aufgabe ist und dass die Welt nicht in Ordnung ist. Meine Aufgabe war mir schnell klar: Gemeinsam mit einem Verein bot unsere Gemeinde saubere Spritzen und Spritzenentsorgung für die Drogenabhängigen an. Außerdem haben wir Kondome ausgegeben. Das alles fand in unseren Gemeindekellern statt.

Wie waren die Reaktionen auf Ihre Arbeit?

AF: Die Betreiberin eines Restaurants in der Gegend, selbst orthodoxe Christin, kam damals auf mich zu und fragte: „Wieso kümmern Sie sich denn als Pfarrer um die Prostituierten?“ Sie konnte das nicht nachvollziehen. Da war ich platt. Ich dachte nur: „Was hat denn Jesus gemacht?“ Von einigen Anwohnern kam die Kritik, wir würden die Junkies mit unserer Arbeit anlocken. Aber es gab auch viele, die Empathie und Verständnis hatten. Die sahen, dass unsere Arbeit den Menschen hilft.

Hatten Sie den Eindruck, die Prostituierten und Drogenabhängigen haben ihre Beziehung zu Religion und Gott verloren?

AF: Viele von den Menschen auf der Straße, die ich kennenlernte, hatten sich ein religiöses Gefühl bewahrt. Wie eine letzte Hoffnung, dass es irgendwann doch noch Rettung geben könnte. Selbst, wenn es in einem späteren Leben ist. Ich erinnere mich an Monika, die als Prostituierte auf der Straße stand. Immer als ich mit dem Kinderwagen durch den Kiez spaziert bin, unterhielten wir uns mit Zeichensprache, sie sprach nur gebrochen Deutsch. Sie zeigte mir Fotos von ihren vier Kindern – genauso viele habe ich auch – und ich schlussfolgerte, dass sie sie in Rumänien zurückgelassen hat, um hier Geld zu verdienen. Später habe ich beobachtet, wie Monika ab und zu in meine Kirche kam und Kerzen anzündete. So wie viele ihrer Kolleginnen auch.

In Deutschland haben die katholische und die evangelische Kirche zwischen 2001 und 2024 gut 15 Millionen Mitglieder verloren, Tendenz sinkend. Berlin hat in der Zeit knapp ein Drittel seiner christlichen Kirchenmitglieder verloren. Der Künstler Anup Mathew Thomas nennt die christliche Kirche in Berlin einen Dying Club. Stimmen Sie zu?

AF: Dying Club, das gefällt mir. Ich sehe das auch so. Ich habe mit der Kirche nicht mehr viel zu tun, eigentlich nur noch mit dieser Gemeinde. Was sterben soll, soll sterben.

Wie viele Mitglieder hat Ihre Gemeinde verloren?

AF: Seit dem Mauerfall bis jetzt sind wir ungefähr von 5.000 auf 2.500 geschrumpft, schätze ich. Also um die Hälfte. Vielleicht ist das nichts Schlechtes. Niemand geht mehr aus reiner Gewohnheit in die Kirche. Das macht eine andere Stimmung. Obwohl unsere Zahlen kleiner werden, ist unser Gemeindeleben sehr lebendig.

Was für Menschen sitzen normalerweise in Ihren Gottesdiensten?

AF: Viele Singles und Alleinerziehende, weniger Familien. Mittlerweile sind es viele schwule

Männer zwischen 40 und 60. Denn die Szene in der Gegend ist groß, und der aktuelle Pfarrer ist schwul. Ich gehe davon aus, dass sie sich dadurch in unserer Gemeinde beheimatet fühlen und extra herkommen.

Viele Menschen in Deutschland sind auf einer spirituellen Suche. Warum suchen sie nicht mehr in der christlichen Kirche?

AF: Weil die Kirche den Spagat nicht hinkriegt zwischen dem Irdischen und dem Himmlischen. Sie schafft es nicht, sich verständlich zu machen. Obwohl sie das heutzutage eigentlich müsste. Jeder Schritt bei einem Gottesdienst hat einen Sinn, aber den muss man innerlich mitvollziehen, um ihn zu fühlen. Viele kennen diesen Sinn heute nicht mehr. Das Kyrie-Gebet zur Eröffnung eines Gottesdienstes zum Beispiel ist eigentlich eine Bitte, uns von den Sünden zu befreien. Und ich finde die Kirche versteht sich hier eher als eine gesellschaftliche Institution, als dass sie sich auf ihre Grundwerte besinnt, die teils gegen den Mainstream sind. Frieden statt Aufrüstung zum Beispiel.

Warum schafft die Kirche es nicht, attraktiver zu werden, besonders für junge Menschen?

AF: Gegenfrage: Warum kriegen wir Menschen es nicht hin, unsere schlechten Angewohnheiten loszuwerden? Veränderung ist immer schwer, auch für die Kirche. Sie ist veraltet. Das fängt schon bei der Ausbildung an. Pfarrer sollten viel mehr kommunikative und soziale Kompetenzen im Studium lernen. Wer braucht heute noch Hebräisch? Niemand sitzt zu Hause und übersetzt Bibeltexte. Und wenn, dann würde ich ihn fragen: „Hast du nichts anderes zu tun?“

Welche Herausforderung sehen Sie für die Kirche in Deutschland und Berlin als Dying Club?

AF: Die Kirche in Deutschland habe ich in den 50er Jahren auf eine schäbige Weise kennengelernt: Damals kam es vor, dass sie Pfarrer schützte, die eine NS-Vergangenheit hatten. Schon Ende der 60er war absehbar, dass die jungen Leute nicht mehr hingehen und die Fi-

nanzierung durch die Kirchensteuer nicht mehr lange funktionieren kann. Das zeigt sich jetzt so deutlich wie nie. Das ist die Herausforderung, die ich als Pfarrer mochte: Dass sich die Kirche bewähren muss, sich etwas Neues überlegen muss, um Menschen zu erreichen. Wir Pfarrer können nicht mehr in unserer Kirche hocken, die Glocken läuten und sagen: Jetzt sollen die Leute mal kommen. Nein, wir müssen rausgehen.

Wie sind Sie Anup Mathew Thomas begegnet?

AF: Wir haben nur kurz miteinander gesprochen, nach dem Gottesdienst, bei einer Tasse Kaffee im Gemeindehaus. Ein Inder mit christlichem Hintergrund, der sich für das Fotografieren von Kirchen in Berlin interessierte – das fand ich faszinierend, und ich vertraute ihm. Der Raum der Kirche ist eben besonders schön, er ist hell und einladend, nicht so mächtig wie in anderen Kirchen. Hier kommen oft Künstler vorbei, die sich das anschauen wollen. Insofern war ich nicht überrascht, dass auch Herr Thomas sich so für unsere Kirche interessierte.

Hängen Kunst und Religion für Sie miteinander zusammen?

AF: Sie sind eng miteinander verbunden. Künstler drücken das aus, was ihnen auf dem Magen liegt: Wo kommen wir her, wo gehen wir hin? Das treibt ihre Arbeit an, und meine auch. Ihr Inneres nimmt in der Kunst Gestalt an. Mein Inneres, mein Glaube, nimmt im Gottesdienst Gestalt an.

Welche Rolle spielt Kunst für die zeitgenössische Kirche?

AF: Für uns hier spielt sie eine große Rolle. Wir stellen oft Kunst aus – vor allem von Künstlern aus der direkten Umgebung. Damit unterstützen wir sie, und ich finde ihre Arbeit toll. Neulich zum Beispiel standen im Kirchenraum Kunstwerke von Henner Kuckuck, das waren leere Gewänder aus Pappmaschee, große Figuren ohne Körper. Das hatte für mich sofort eine spirituelle Assoziation.

Machen Sie sich darum Gedanken, wie die Fotografie Ihrer Kirche auf Besuchende der Ausstellung wirkt?

AF: Vielleicht Sorge ich mich ein bisschen, dass es so wirkt, als werde unser Gottesdienst schlecht besucht. Das Foto ist nicht ganz repräsentativ. Normalerweise kommen doppelt so viele Besucher, etwa 50. Trotzdem stellt das Foto den allgemeinen Zustand der christlichen Kirche in Deutschland dar. Die Szenerie wirkt fast ein wenig lächerlich: Ein Raum, der viel zu groß ist für die paar Menschen, die da sitzen.

Anna Scheld studierte Germanistik und Anglistik in Bamberg, besuchte Die Reportageschule in Reutlingen und schreibt freiberuflich Reportagen, Interviews und Porträts für deutsche Medien wie Die Zeit und das Süddeutsche Zeitung Magazin, außerdem für die niederländische Zeitung Trouw.

Dieses Booklet erscheint anlässlich der Ausstellung /  
This booklet is published on the occasion of the exhibition

Anup Mathew Thomas: Two new books, two new works  
plus an old one for good measure

daadgalerie, 19.06. – 16.08.2026

Herausgeber / Publisher:  
Berliner Künstlerprogramm des DAAD /  
DAAD Artists-in-Berlin Program  
Direktorin / Director: Silvia Fehrmann  
Gesamtredaktion / Managing Editor: Alexandra Meiner  
Text: Raisa Galofre, Malte Roloff, Thomas Jacob,  
George Jose, Anna Scheld, Anup Mathew Thomas  
Übersetzungen / Translations:  
Jacqueline Todd, Anna Jäger  
Lektorat / Copy Editing:  
Martin Hager (dt.), Jacqueline Todd (engl.)  
Gestaltung / Graphic Design: Klimaite Klimaite  
Druck / Print: Gallery Print, Berlin  
Auflage / Print Run: Juni 2026 / 1.000

© Berliner Künstlerprogramm des DAAD

Die Ausstellung wurde kuratiert und produziert von /  
The exhibition was curated and produced by:  
Raisa Galofre, Malte Roloff  
Ausstellungsaufbau / Art Handling:  
Lutz Bertram Objektbetreuung  
Galeriemitarbeiter\*innen / Gallery Staff:  
Véronique Ansorge, Tillmann Betz, John Broback,  
Vincent Hulme, Biljana Milkov, Ilse Troll

Der Künstler und die Kurator\*innen bedanken sich bei /  
The artist and the curators would like to thank:  
André Dural (Gallery Print), Andreas Fuhr, Sanjay Kothari  
(Photokina, Mumbai), Melanie Roumiguière, Mariam Suhail,  
Avinash Veeraraghavan, Mathias Völzke

Deutscher Akademischer Austauschdienst e.V.  
Kennedyallee 50, 53175 Bonn

Berliner Künstlerprogramm des DAAD,  
Markgrafenstraße 37, 10117 Berlin

Das Berliner Künstlerprogramm des DAAD wird gefördert  
aus Mitteln des Auswärtigen Amtes und des Berliner Senats /  
The DAAD Artists-in-Berlin Program is funded by the German  
Federal Foreign Office and the Senate of Berlin

*DAADGALERIE  
ORANIENSTRASSE 161  
10969 BERLIN*

[www.berliner-kuenstlerprogramm.de](http://www.berliner-kuenstlerprogramm.de)

BERLINER  
KÜNSTLER\*  
PROGRAMM

DA  
AD