

Hg. v. Olaf Zimmermann und Theo Geißler

Künstlerleben: Zwischen Hype und Havarie

Redaktion: Stefanie Ernst

DEUTSCHER KulturRAT
.....

Künstlerleben: Zwischen Hype und Havarie. Hg. v. Olaf Zimmermann und Theo Geißler.
Redaktion: Stefanie Ernst

Nachdruck der Beiträge aus *politik und kultur*, der Zeitung des Deutschen Kulturrates sowie der Veröffentlichung „Der WDR als Kulturakteur. Anspruch · Erwartung · Wirklichkeit“ (2009) des Deutschen Kulturrates.

Gefördert aus Mitteln des Beauftragten der Bundesregierung für Kultur und Medien auf Beschluss des Deutschen Bundestags

Bibliographische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliographie; detaillierte bibliographische Daten sind im Internet über <http://dnb.ddb.de> abrufbar.

1. Auflage September 2010

Deutscher Kulturrat e.V.

Chausseestraße 103

10115 Berlin

Tel: 030/24 72 80 14

Fax: 030/24 72 12 45

E-Mail: post@kulturrat.de

Internet: <http://www.kulturrat.de>

ISBN: 978-3-934868-24-3

ISSN: 1865-2689

Inhaltsverzeichnis	Seite
Olaf Zimmermann: Vorwort	7
Stefanie Ernst: Einführung	9
 Künstler im Gespräch	
Markus Lüpertz im Gespräch mit Olaf Zimmermann: <i>Ein Künstler existiert, um etwas für die Ewigkeit zu schaffen</i>	16
Norbert Bisky: <i>Tattoos und Lippenstift, Sebastian und Madonna. Norbert Bisky über Kunst, Provokation und Religion. Interview von Christoph Strack</i>	20
Romen Banerjee: <i>Die guten Ideen kommen unter der Dusche. Künstler und Werk. Interview von Stefanie Ernst</i>	23
Johannes Heisig: <i>Kunstmachen als Selbstbehauptung. Interview von Stefanie Ernst</i>	27
Frank Tangermann im Gespräch mit Romen Banerjee: <i>Kunst kommt ohne Inhalt aus</i>	30
Irene Fastner im Gespräch mit Romen Banerjee: <i>Zwischen Profession und Anfängergeist</i>	33
Hella De Santarossa: <i>Finanzkrise und die Bildende Kunst. Interview von Stefanie Ernst</i>	36
Imre Török: <i>Die Verlage sind nicht unser Feind. Interview von Barbara Haack</i>	39
Edgar Lipki: <i>Die FAZ schrieb einmal, ich sei ein Radiokünstler. Interview von Stefanie Ernst</i>	43
Heinz Rudolf Kunze: <i>Umzingelt von Profis der Kulturverwaltung. Die Enquete-Kommission aus der Sicht eines Künstlers. Interview von Andreas Kolb</i>	47
Dieter Kropp: <i>„Verdammt, so cool klingt also eine Mundharmonika“. Interview von Stefanie Ernst</i>	51
Gabriel Pérez: <i>Köln ist als Kunststadt musikalisch vom WDR durch und durch geprägt. Interview von Stefanie Ernst</i>	54
Annette Dasch: <i>„Wer singt, hat höhere Lebensqualität“. Über geistliches Lied und singende Hauptschüler. Interview von Christoph Strack</i>	56
Choong-Sik Hong: <i>Kunst oder Verkündigung?. Interview von Olaf Zimmermann und Gabriele Schulz</i>	58
Christian Lehnert: <i>Mauerfall als Beginn weiter Reisen. Interview von Stefanie Ernst</i>	61
Markus Lüpertz: <i>„...den Engeln sehr nahe“. Über Kunst, Kirche und kulturelle Bildung. Interview von Christoph Strack</i>	64
Barbara Schock-Werner: <i>Gerhard Richter gestaltet ein Fenster für den Kölner Dom. Interview von Viola van Melis</i>	67
Philip Gröning: <i>In Kino veritas? Zu Spiritualität und Transzendenz im dunklen Andachtsraum. Interview von Thomas Kroll</i>	70

Andreas Dresen: *Der Regisseur schreit herum und ist kreativ.*
Warum der Filmmacher ein Parasit ist. Interview von Jens Leberl 72

Michael Meert: *Die Arbeitsverteilung zwischen Festangestellten und Freiberuflern*
hat sich eingespielt. Interview von Stefanie Ernst 75

Edgar Reitz: *Der WDR hat seine Rolle im Deutschen Film sehr verändert.*
Interview von Stefanie Ernst 80

Paul Böhm: *Man kann Muslimen nicht verweigern, sich Gebetshäuser zu bauen.*
Integration setzt Gleichberechtigung voraus. Interview von Sven Crefeld 84

Künstler gewähren Einblicke

Regine Möbius: *Ein Stau löste sich. Schreiben vor und nach 1989.* 88

Ingo Metzmacher: *Was ist deutsch an der Musik? Ein Gastkommentar* 91

Thaddeus Herrmann: *Die Welt ist mein Archiv. Über das Selbstverständnis moderner*
Medienkünstler. 93

Künstlerportraits

Ulrich Gumpert: *Es besteht gesellschaftlicher Bedarf. Ulrich Gumpert erhält den Albert*
Mangelsdorff-Jazzpreis 2005. Portrait von Andreas Kolb 96

Gilad Atzmon: *Musik ist nicht nur eine Waffe. Gilad Atzmon arrangiert die Musik des*
20. Jahrhunderts neu. Portrait von Andreas Kolb 98

Moritz Eggert: *Wie wird man eigentlich Komponist? Portrait von Andreas Kolb* 100

Karlheinz Müller: *Sogar die Wiener Philharmoniker kommen ins Konzerthaus.*
Portrait von Andreas Kolb 102

Siegfried Palm: *Der Kulturpolitiker mit dem Cello. Sechzig Jahre auf dem Podium.*
Portrait von Andreas Kolb 105

Agnes Krumwiede: *Die Pianistin im Plenarsaal. Portrait von Alexandra Scherer* 108

Ping Qui: *Rote Blumen und rotes Blut. Portrait von Andreas Kolb* 110

Wasa Marjanov: *Kunst für den zweiten Blick. Portrait von Andreas Kolb* 112

Ulli Beier: *Ein Museum ist kein Mausoleum. Kunstförderer, Sammler und Forscher.*
Portrait von Andreas Kolb 114

Dietmar Schneider: *Kunst für alle. Portrait von Andreas Kolb* 118

Kurt Weidemann: *Design ist Dienstleistung. Portrait von Andreas Kolb* 120

Wolfgang Esser: *Zur Stellung des Architekten in der Gesellschaft. Portrait von Andreas Kolb* 123

Meinhard von Gerkan: *Architektur als Gebrauchskunst. Portrait von Andreas Kolb* 125

Douglas Wolfperger: *Lebe kreuz und filme quer. Portrait von Andreas Kolb* 128

Andres Veiel: <i>Der Dokumentarwütige. Portrait von Andreas Kolb</i>	130
Helma Sanders-Brahms: <i>Die ganze Frau macht lieber Film. Portrait von Andreas Kolb</i>	132
Manu Theobald: <i>Zeitlose Begegnungen in Bildern. Portrait von Andreas Kolb</i>	134
William Forsythe: <i>Die Sprache des Tanzes. Portrait von Andreas Kolb</i>	136
Hans Herdlein: <i>Zwischen Tanz und Tarifen. Portrait von Andreas Kolb</i>	138
Christoph Schlingensief: <i>Richard Wagner und die Revolution. Christoph Schlingensief</i> <i>inszeniert „Parsifal“ in Bayreuth. Portrait von Andreas Kolb</i>	140
Herta Müller: <i>Das Leben pfeift aufs Schreiben. Portrait von Andreas Kolb</i>	143
Christine Nöstlinger: <i>Die Geschichtenerzählerin. Portrait von Andreas Kolb</i>	145
Julia Franck: <i>Du malst und ich schreibe. Portrait von Andreas Kolb</i>	147
Hanns-Josef Ortheil: <i>Zum Schreiben gehört Bewusstheit. Portrait von Andreas Kolb</i>	150
Klaus Ihlau: <i>Ein Reporter, der sich einmischt. Portrait von Andreas Kolb</i>	152

Künstler ausgezeichnet

Rüdiger Safranski hält die Laudatio auf Edgar Reitz: <i>Ein Teil meiner Lebenserfahrung</i>	158
Edgar Reitz dankt für den Kulturgrochen 2009: <i>Spätes Erwachen der Erzählfreude</i>	162
Christian Höppner hält die Laudatio auf Daniel Barenboim: <i>Wir kennen von immer Weniger den Wert</i>	167
Daniel Barenboim dankt für den Kulturgrochen 2006: <i>Der Künstler als das Gegenteil des Politikers</i>	170

Rund ums Künstlerleben

Karlheinz Schmid: <i>Wer ist ein Künstler? Ein Essay</i>	174
Imre Török: <i>Zwischen Melonen und Kulturen. Ist die „Gastliteratur“ in den deutschen</i> <i>Literaturbetrieb integriert worden.</i>	177
Matthias Arndt: <i>Als Kultursenator würde ich gern Flurschaden anrichten.</i> <i>Ein Gespräch, das von der Kreativität bruchlos zur Kulturpolitik führte:</i> <i>Interview von Jens Leberl</i>	180
Klaus Gerrit Friese: <i>Qualität statt Hype – Spitzenstellung deutscher Galerien.</i> <i>Interview von Stefanie Ernst</i>	183
Michael Schultz: <i>Zeitgenössische Kunst und der koreanische Markt.</i> <i>Interview von Stefanie Ernst</i>	187
Bogislav von Wentzel: <i>Galeristen: Viel Glanz – viel Schatten. Im Alter zu oft Havarie –</i> <i>Schluss mit komisch.</i>	190
Karlheinz Schmid: <i>Ohne Freundschaft geht’s nicht</i>	192

Anhang

Autorinnen und Autoren 194

Kurzlebensläufe der Kunst- und Kulturschaffenden der Interviews und der Preisträger
des Kulturgroschens des Deutschen Kulturrates 195

Vorwort

Abenteurer

Was war zuerst da, die Henne oder das Ei? Bei der Übertragung dieser Frage auf die Kunst und die Künstler fällt die Antwort nicht schwer. Ohne Künstler keine Kunst! Und trotzdem führt diese Binsenweisheit nicht automatisch dazu, dass Künstler in der Politik eine herausragende Beachtung genießen würden.

In der Kulturpolitik spielt zurzeit die Vermittlung von Kunst als Maßnahme der kulturellen Bildung eine zentralere Rolle als die Künstler selbst. In der Wirtschaftspolitik wird seit einigen Jahren die Bedeutung der Kulturwirtschaft anerkannt und viel über Clusterbildung und Steigerung des Bruttoinlandsproduktes mit Hilfe der Kulturwirtschaft geredet. Die Künstler werden aber meist nur als notwendiger Bodensatz, auf dem man kulturwirtschaftliche Strukturen aufbauen kann, gesehen. In der Sozialpolitik sind Künstler berühmt berüchtigt, weil sie neben den Landwirten die einzige Berufsgruppe in Deutschland sind, die eine spezielle verpflichtende soziale Absicherung haben. Das geringe Einkommen von freiberuflich arbeitenden Künstlern macht diese „Sonderbehandlung“ notwendig.

Auch in der Kulturszene selbst stehen die Künstler nicht immer automatisch an der Spitze der Beachtung. Beispielhaft dafür ist die Situation in der Bildenden Kunst. Seit den achtziger Jahren des letzten Jahrhunderts nahm die Bedeutung von Kuratoren und Ausstellungsmachern massiv zu, die die Werke von Künstlern als eine Art Materialsammlung verstanden, die von ihnen nach Gutdünken in Ausstellungen neu, als Kunstwerke, arrangiert werden konnten. Glücklicherweise scheint diese Modeerscheinung auszulaufen. Vielleicht hängt der Sinneswandel auch damit zusammen, dass Fragen des Urheberrechtes in den letzten Jahren deutlich an Bedeutung gewonnen haben. Das Urheberrecht, als Marktordnungsrecht des gesamten Kulturbereichs, ist in erster Linie das Recht der Künstler.

Ohne Unterstützung kann ein Künstler sich nur schwer durchsetzen. Als ehemaliger Kunsthändler weiß ich, dass die Galerien, Verlage, Musiklabels, die Museen, die Theater, die Soziokulturellen Zentren, die Rundfunkanstalten und die vielen anderen Vermittlungseinrichtungen dringend notwendig sind, damit ein Künstler sein Publikum findet. Auch braucht ein Künstler die Vermittler, damit seine Kunst einen Marktwert entwickelt, der die Voraussetzung dafür ist, das Kunden für die Kunstwerke zu begeistern sind.

Und trotzdem, der Künstler steht an der Spitze dieses kulturellen Biotops. Ohne ihn braucht es keine Kunsthändler, Museumsdirektoren, Intendanten und Verleger. Der Fotograf Albert Renger-Patzsch hat die nicht selten überfordernde, aber manchmal doch gelingende Mission des Künstlers auf den Punkt gebracht. „Seine Aufgabe ist“, so schrieb Renger-Patzsch, „die Welt neu zu schaffen“. Die Berufung Künstler zu sein, ist eines der letzten wirklichen Abenteuer.

Deshalb war und ist es mir so wichtig, dass in *politik und kultur*, der Zeitung des Deutschen Kulturrates, die Künstlerinnen und Künstler in jeder Ausgabe eine Rolle spielen. In den letzten Jahren haben sich viele spannende Künstlerportraits, Gespräche mit Künstlern und Texte von und über Künstler angesammelt, in denen das Leben der Künstler, ihre Ideen und Obsessionen, ihre Erfolge und auch ihr Scheitern, aber besonders auch ihre soziale und ökonomische Situation, im Mittelpunkt stehen. Eine Auswahl dieser Texte wird hier gesammelt vorgelegt.

Olaf Zimmermann, Herausgeber von *politik und kultur*
Geschäftsführer des Deutschen Kulturrates

Einführung

An Kunst scheiden sich die Geister. Werturteile sind schnell gefällt. Eine Opernszenierung sagt Publikum und Kritikern zu oder auch nicht, ein Maler wird als großes Talent gehandelt oder als völlig überschätzt dargestellt – und dementsprechend liegt sein Marktwert. Die Werturteile der Kunstkonsumenten wie die des Künstlers selbst führen nicht selten dazu, dass er zwischen den Extremen pendelt. Ein Künstlerleben bietet gleichermaßen Raum für Hype und Havarie. Ebenso bietet es Platz für Alltägliches.

Dieser Band ist der Lebens- und Arbeitswelt unterschiedlichster Künstler und Kunstschaffender gewidmet. Dabei war es unser Anliegen, Texte zusammenzustellen, die sich nicht damit begnügen, das Phänomen „Künstler“ bloß aus der Außenansicht zu analysieren, sondern die Kunst- und Kulturmacher selbst zu Wort kommen zu lassen. Normative Zuschreibungen über das, was Kunst ausmacht und aus dem abgeleitet werden kann, wie die Natur des Künstlers und natürlich auch der Künstlerin zu beschreiben ist, gibt es schließlich en masse. Im Folgenden steht daher primär die Selbstdarstellung von Künstlern im Zentrum des Interesses.

Die versammelten Beiträge liefern in dreifacher Weise Einblicke in das Leben von Künstlern: Anhand von Interviews werden Künstlerpersönlichkeiten nach den unterschiedlichsten Aspekten ihres Berufes befragt. Maler, Schriftsteller, Musiker – um nur einige zu nennen – geben Auskunft darüber, wie sie sich selbst als Künstler sehen, welchen Schwierigkeiten sie gegenüberstehen, wie sie sich Projekte erarbeiten und weshalb sie tun, was sie tun. Innerhalb der Portraitsreihe werden Charakter und Werk der Künstler nachgezeichnet, um dem Leser einen Eindruck von der kaleidoskophaften Vielfalt der Kunstschaffenden zu vermitteln. Ergänzt werden die Texte durch Beiträge, die die Situation auf dem Arbeitsmarkt oder die Ausbildungswege von Künstlern beschreiben und die Verortung der Künstler in der Gesellschaft darzustellen versuchen.

In diesem Band wurden Beiträge aus den Ausgaben März-Mai 2002 bis Juli-August 2010 von *politik und kultur*, der Zeitung des Deutschen Kulturrates, unverändert abgedruckt. Zudem wurden Interviews, die erstmals in der Studie „Der WDR als Kulturakteur“, die der Deutsche Kulturrat 2009 herausgegeben hat, erneut veröffentlicht. Die Beiträge wurden in die fünf Themenblöcke – Künstler im Gespräch, Künstler gewähren Einblicke, Künstlerportraits, Künstler ausgezeichnet und Rund ums Künstlerleben – unterteilt.

Künstler im Gespräch

Der erste und – gemessen an den Seitenzahlen – umfangreichste Themenschwerpunkt des vorliegenden Bandes versammelt alle Interviews, die seit Bestehen der Zeitung mit Künstlern geführt wurden. Der Begriff des Künstlers ist dabei, wie bereits im Vorfeld angeklungen ist, bewusst weit gehalten. Künstler, das sind zum einen „Stars“ wie der Maler Markus Lüpertz, zum anderen Menschen, deren Kunst nur einer kleineren Öffentlichkeit bekannt ist. Es sind aber auch jene, die Kunst erst ermöglichen. Kunsthändler und Galeristen bilden eine so enge Symbiose mit den Kunstschaffenden, dass eine Beschreibung des Kunstmarktes und ihrer Protagonisten defizitär wäre, wenn die Sicht der Verwerter unangesprochen bliebe. Aus diesem Grunde kommen auch Menschen zu Wort, die vom Verkauf der Kunst leben. Galeristen und Kunstverkäufer sind nicht zuletzt jene, die Künstlern oftmals besonders nahe stehen. Ihre Beobachtungen im Umgang mit Künstlern sind von großem Interesse, um ein möglichst ausdifferenziertes Bild vom „Künstlerleben“ zu entwerfen.

Die Bildende Kunst macht den Anfang. Der Maler *Markus Lüpertz* kommt im Gespräch mit Olaf Zimmermann, dem Geschäftsführer des Deutschen Kulturrates, zu dem Schluss, dass die Aufgabe des Künstlers darin bestehe, etwas für die Ewigkeit zu schaffen. Lüpertz lässt den Leser weit vordringen und gibt tiefe Einblicke in sein persönliches Lebens- und Kunstverständnis. Auf die Einblicke in das Künstlerleben eines „ungezähmten Alten“ folgt das Gespräch mit einem der ersten Garde der jüngeren zeitgenössischen Künstler. Über öde Provokationen, kirchliche Traditionslinien in der Kunst und die Überhöhung der Frau äußert sich der Leipziger Maler *Norbert Bisky*. Was denkt ein Künstler über seine Kunst? Was treibt ihn an? Wie geht er mit dem Scheitern um? Diese und weitere Fragen beantwortet der Bildende Künstler *Romen Banerjee*. Unter der Überschrift „Kunstmachen als Selbstbehauptung“ legt der Maler *Johannes Heisig* dar, weshalb es viele Jahre dauerte, bis sich der in Leipzig geborene Heisig des Themas Mauerfall/DDR annehmen konnte. Den Gedankenkonstrukten, die sich hinter Kunst verbergen können, spüren *Romen Banerjee* und *Frank Tangermann* gemeinsam nach und kommen zu einem erstaunlichen Ergebnis. „Weshalb sind wir eigentlich Künstler?“, fragt *Romen Banerjee* in dem Künstlergespräch *Irene Fastner*. Im Gespräch sinnieren beide darüber, wie Kunst zum Beruf und zur Lebensaufgabe wird, welche Motivation dahinter stehen kann und mit welchen Herausforderungen ein Künstler mitunter konfrontiert wird. Dass zu diesen Unwägbarkeiten des Berufes nicht nur der Schaffensdruck gehört, davon berichtet *Hella De Santarossa*. Sie erläutert abschließend, wie besonders stark die zeitgenössischen jungen Künstler von der Finanzkrise betroffen sind und mit welchen Folgen für den Kunstmarkt zukünftig zu rechnen ist.

Das Zusammenspiel von Kunstschaffenden und Kunstverwertern ist im Interview mit *Imre Török*, Autor und Vorsitzender des Verbandes deutscher Schriftsteller in ver.di, zentrales Thema. Török gibt Auskunft über das „Doppelleben“ als Verbandsvorsitzender und Autor. Vom Zusammenspiel von Künstlern und Auftraggebern berichtet der Hörspielautor *Edgar Lipki* am Beispiel des Westdeutschen Rundfunks. Nach Gesprächen mit Bildenden Künstlern und Autoren folgen Interviews mit Musikern verschiedenster Couleur. Den Anfang macht *Heinz Rudolf Kunze*, der über seine politischen Erfahrungen als Mitglied der Enquete-Kommission „Kultur in Deutschland“ des Deutschen Bundestages spricht. Einen anderen Aspekt der Kulturpolitik, nämlich die musikalische Bildung von Kindern und Jugendlichen, stellt eines der zentralen Themen des Gesprächs mit dem Blues Harp-Spieler *Dieter Kropp* dar. Er veranschaulicht, wie facettenreich das Leben eines „Mundharmonikaspielers“ sein kann und wie sinnvoll es wäre, Mundharmonikaunterricht an Schulen zu erteilen. Im Anschluss wird der Jazzmusiker *Gabriel Pérez* über die Bedeutung von Preisen im Bereich der Musik befragt. Er verdeutlicht, wie wichtig Preise für das Image eines Künstlers sind.

Kunst und Kirche stehen seit Jahrtausenden in einem zumeist sehr fruchtbaren Spannungsverhältnis. Zwar sind die Kirchen längst nicht mehr wichtigster Auftraggeber für Kunst, sie bleiben jedoch ein wichtiger Ansprechpartner für Künstler. Der Bedeutung von Religion und Kirche für Künstler wird in sechs Interviews nachgespürt. Die Opernsängerin *Annette Dasch* spricht über den reinigenden Charakter von geistlicher Musik und über das Erreichen einer besseren Lebensqualität durch Musik. Dass Musik für viele Menschen in erster Linie Kirchenmusik bedeutet, wie Dasch sagt, bestätigt *Choong-Sik Hong*. Als Kirchenmusiker einer Berliner Gemeinde liefert er Einblicke in die Arbeitswelt eines Kirchenmusikers, über die Bedeutung der Musik für den Glauben und die Verkündigung sowie über die Kritik an der Kirchenmusik. Dass Künstler auch Kirchenmänner sein können, davon zeugt der Lebensweg des Pfarrers und Lyrikers *Christian Lehnert*. Lehnert gewährt Einblicke in das Künstlerleben in der DDR und beantwortet Fragen rund um das Thema „20 Jahre Mauerfall“. Welche Rolle spielen Künstler in der göttlichen Ordnung? Wie müsste eine angemessene Sichtbarmachung des Frommen und Gottes in den Kirchen aussehen? Auf diese und andere Fragen antwortete der Maler und bekennende Katholik *Markus Lüpertz*. Kunst im sakralen Raum ist eine Herausforderung – aber eine lohnenswerte. Über das Richter-Fenster im Kölner Dom spricht *Viola van Melis* mit der Dombaumeisterin *Barbara Schock-Werner*. Überleitend zum nächsten Themenblock des ersten Kapitels, der sich mit der Arbeit und den Rahmenbedingungen

von Regisseuren und Filmemachern beschäftigt, erklärt *Philip Gröning*, warum Kunst ohne Transzendenz sinnlos ist und weshalb und wie Filme den Menschen Religion näherbringen können.

Mit den Filmemachern und Regisseuren *Andreas Dresen*, *Michael Meert* und *Edgar Reitz* wird das Ende des Kapitels „Künstlerinterviews“ eingeleitet. Über die Entstehung eines Filmes und die Bedeutung eines kreativen Kollektivs berichtet *Andreas Dresen*. Die Interviews mit *Michael Meert* und *Edgar Reitz* konzentrieren sich auf die Rolle eines öffentlich-rechtlichen Auftraggebers für Drehbuchautoren und Regisseure. Wie gestaltet sich die Zusammenarbeit mit dem Sender und welche thematischen wie arbeitstechnischen Veränderungen gingen in den letzten Jahren vorstatten? Über diese und weitere Fragen geben *Meert* und *Reitz* Auskunft. Last but not least schließt das Kapitel mit dem Interview des Architekten *Paul Böhm*. Architektur wird im wahrsten Sinne des Wortes auf's Minarett, nicht auf die Spitze, getrieben.

Künstler gewähren Einblicke

Dieses Kapitel ist den Lebenskonzepten und Lebenswegen von Künstlern sowie ihren Ansichten über Kunst gewidmet. So berichtet die Schriftstellerin und Bundesbeauftragte für Kunst und Kultur bei *verdi*, *Regine Möbius*, über das Schreiben in der DDR vor und nach 1989. Sie lässt den Leser teilhaben daran, wie und unter welchen Bedingungen Kunst in der DDR möglich war und welchem Druck regimekritische Künstler ausgesetzt waren. Nachdem der „deutsche Sonderweg“ ausgelotet wurden, setzt sich der Dirigent *Ingo Metzmacher* in einem Kommentar mit der Tatsache auseinander, was an der klassischen Musik deutsch ist. Kritisch stellt er die Frage, wie es sein kann, dass Musikunterricht an den Schulen verkümmert und fragt warum eine Kulturnation es zulässt, dass die große Anzahl und Vielfaltigkeit der Opernhäuser, Theater und Orchester immer weiter ausgedünnt wird. Den Abschluss dieses Kapitels bildet der Artikel des Medienkünstlers *Thaddeus Hermann*. Er schildert die Veränderungen, welche durch den Einsatz neuer elektronischer Musikinstrumente und der Digitalisierung im Bereich der Musikproduktion und -verwertung eingetreten sind.

Künstlerportraits

Das Wesen der portraitierten Künstler literarisch einzufangen und sie so dem Leser als Künstler wie als Mensch näherzubringen, darauf versteht sich *Andreas Kolb*, Redaktionsmitglied der Zeitung *politik und kultur*, aus dessen Feder die Mehrzahl der hier abgedruckten Portraits stammt.

Den Anfang der Portraitreihe macht die Darstellung des Jazzmusikers *Ulrich Gumpert*, dem 2005 der *Albert Mangelsdorff-Jazzpreis* verliehen wurde. Weshalb der Musiker *Gilad Atzmons* nicht der verkraufte Weltverbesserer, fanatische Ideologe, fehlgeleitete Idealist und der jüdische Antisemit ist, für den man ihn aufgrund der Lektüre seiner politischen Texte halten könnte und weshalb seine Arrangements so besonders sind, wird im zweiten Portrait deutlich. Wie wird man eigentlich Komponist, *Moritz Eggert*? Diese und andere Fragen werden in der Beschreibung des aus einer Künstlerfamilie stammenden Pianisten geklärt. Was wäre ein Konzert, ohne perfekt abgestimmte Raumakustik? Der Akustiker *Karlheinz Müller* steht symbolisch für all jene, die Musikgenuss erst möglich machen. „Zwei Herzen schlagen ach in meiner Brust“, dieser Satz versinnbildlicht den Spagat, den der Cellist *Siegfried Palm* ebenso wie die Grünen-Politikerin und ausgebildete Pianistin *Agnes Krumwiede* in ihrer Doppelfunktion als Kulturpolitiker und Künstler durchführen.

Auf die Musikerportraits folgt eine illustre Mischung der Darstellung von Bildenden Künstlern, Galeristen, Kunstförderern und Erbauern von Grafiken und Gebäuden. Den Anfang macht die chinesische Künstlerin *Ping Qui*, die sich trotz politischer Anspielungen in ihren Werken nicht als politische Künstlerin versteht. Es folgt die Beschreibung des Lebens und der Kunst von *Wasa Marjanov*. Das Werk des

Bildhauers, welches aus den Elementen Architektur, Skulptur und menschlichem Körper besteht, ist oftmals Kunst für den zweiten Moment. Einen weiteren Blick über den deutschen Tellerrand hinaus gewährt der Kunstförderer, Sammler und Forscher *Ulli Beier*, – Einblicke in westafrikanische und indische Kunst und Kultur inklusive. Der Kölner Kunstförderer und Kunstpromoter *Dietmar Schneider* erklärt, warum er niemals Galerist sein wollte und weshalb die heutige Eventkultur die ernsthafte Kunstvermittlung längst kommerzialisiert hat. Der Werdegang des „Urgesteins“ unter den Typographen, *Kurt Weidemann*, unterscheidet sich radikal von dem des heutigen Grafik-Nachwuchses. In einem zwanzigminütigen Sondierungsgespräch lieferte Weidemann Einblicke in sein ereignisreiches Leben. Das Portrait steht unter der Überschrift „Design ist Dienstleistung“. Große Dienste leistet auch *Wolfgang Esser*. Und zwar als Architekt wie als unermüdlicher „Kämpfer“ für die Interessen für die Kultur. Für den Architekten *Meinhard von Gerkan* ist Architektur Gebrauchskunst. Welche Rolle der Ex-Deutsche Bahn-Chef *Mehdorn* in diesem Zusammenhang spielt, können Interessierte an entsprechender Stelle nachlesen.

Der nächste thematische Schwerpunkt der Portraitreihe ist den Schaffern von Film und Fotografie gewidmet. Was der Filmemacher *Douglas Wolfsperger* unter dem Motto „Lebe kreuz und filme quer“ versteht, weshalb *Andres Veiel* als „Der Dokumentarwütige“ tituliert wird und wie es zu dem Tanz der Regisseurin *Helma Sanders-Brahms* mit Franz Josef Strauß im Hotel Bayerischer Hof in München kam, wird bei der Lektüre der nachstehenden drei Texte ersichtlich. Keine Bewegtbildgeschichten, sondern Momentaufnahmen sind das Metier der Fotografin *Manu Theobald*. Als Fotografin begleitete sie das Projekt „into...“ des Siemens Arts Program und des Goethe-Instituts und dokumentierte die Arbeit der ausgewählten Komponisten und Komponistinnen in Istanbul, Dubai, Johannesburg und dem Pearl River Delta.

Ein Leben für den Tanz, so könnte man die Portraits von *William Forsythe* und *Hans Herdlein* überschreiben. Einer der bekanntesten deutschen Formgeber der Darstellenden Künste ist *Christoph Schlingensief*. Im Jahr 2004 inszenierte er Wagners „Parsifal“ in Bayreuth. Wie sich Schlingensief diesem Projekt annäherte, ist im Portrait zu erfahren.

„Das Leben lässt sich nicht fangen durch Sprache, das Leben pfeift aufs Schreiben und es hat auch Recht. Sprache wird nur natürlich, indem sie total künstlich gemacht wird.“ *Herta Müller*, die 2009 mit dem Literaturnobelpreis ausgezeichnet wurde, teilt mit den Lesern ihre Gedanken zur Schriftstellerei. Anders sieht das die erfolgreiche Kinderbuchautorin *Christine Nöstlinger*, die postuliert „Schreiben ist ein Stück Welt in Sprache umsetzen“. Spannender können Gegensätze kaum sein. Anschließend gewährt die Schriftstellerin *Julia Franck* Einblicke in den Literaturbetrieb und den Umgang mit Ruhm. Das darauf folgende Portrait des Autors und Professors für „Kreatives Schreiben und Kulturjournalismus“ *Hanns-Josef Ortheil* ist als Appell zu verstehen, das sprachliche Ausdrucksvermögen an Schulen wieder mehr ins Zentrum zu rücken. Wie aus einem ehemaligen Rettungssanitäter, Straßenbahnfahrer und Produktionsarbeiter ein freiberuflicher Featureautor für den DDR-Rundfunk wurde, darüber informiert *Klaus Ihlau*.

Künstler ausgezeichnet

Seit nunmehr fast zwanzig Jahren (1992) verleiht der Deutsche Kulturrat den Kulturroschen an Künstler, Kulturschaffende und an im Umfeld von Kultur tätige Personen. Mit dem Kulturroschen wird das herausragende künstlerische und kulturpolitische Engagement der Preisträger geehrt. Neben *Rita Süßmuth*, *Johannes Rau* oder *Klaus-Dieter Lehmann*, um nur einige Preisträger zu nennen, wurden bedeutende Künstler unserer Zeit ausgezeichnet, unter ihnen *William Forsythe*, dem der Preis im Jahre 2003 überreicht wurde. Seit einiger Zeit werden die Laudationes und die Reden der Preisträger in der *politik und kultur* veröffentlicht. So kann der Leser die Dankesworte des Filmemachers *Edgar Reitz* und die vorausgehende Laudatio von *Rüdiger Safranski* aus dem Jahr 2009 nachlesen. *Christian Höppner*

hält die Laudatio auf den Preisträger *Daniel Barenboim*. Im Anschluss erläutert der Dirigent *Daniel Barenboim* in seiner 2006 gehaltenen Dankesrede, weshalb ein Künstler das Gegenteil eines Politikers ist.

Rund ums Künstlerleben

Nachdem Künstler und Kulturschaffende der unterschiedlichsten Bereiche der Kunst zur Sprache gekommen sind, wagt sich der Zeitungsverleger *Karlheinz Schmid* an die Beantwortung der Frage „Wer ist ein Künstler?“. Wie sich die Situation für Künstler mit Migrationshintergrund gestaltet, darüber schreibt der Autor *Imre Török*. Er fragt, ob „Gastarbeiterliteratur“ in den deutschen Literaturbetrieb integriert worden ist oder weiterhin in einer aus Buchstaben bestehenden Parallelwelt existiert.

Neben den 5.000 bis 6.000 Bildenden Künstlern, die allein in der Kunst-Metropole an der Spree leben und arbeiten, weist Berlin auch eine in Deutschland unübertroffen hohe Galeriendichte auf. Grund genug, jene zu Wort kommen zu lassen, die von der Vermarktung der Kunst leben. Als erstes äußert sich der Berliner Galerist *Matthias Arndt* über die Zusammenarbeit mit Künstlern, über das Kreativpotential der in Berlin lebenden Künstler und über die Tatsache, dass Kulturpolitik zu einem Hobby werden kann. Daran anschließend erläutert *Klaus-Gerrit Friese*, Vorsitzender des Bundesverbands Deutscher Galerien und Editionen e.V. (BVDG), die Aufgaben und Ziele des „Galeristenverbandes“. Über die Grenzen Berlins hinaus führt *Michael Schultz* die Leser. Der Galerist spricht über die Gründung einer Galerie in Seoul und über den sehr interessanten Markt für deutsche Kunst in Südkorea. Der inhaltliche Teil des Bandes schließt mit zwei weiteren Beiträgen aus dem Bereich des Galerieswesens. In „Schluss mit komisch“ spricht *Bogislav von Wentzel* über die Licht- und Schattenseiten des Berufes des Galeristen, der im Alter oftmals in unsicheres Fahrwasser gerät. *Karlheinz Schmid* zieht Resümee über die Arbeit zwischen Galerist und Künstler und postuliert „Ohne Freundschaft geht es nicht!“. Dem ist nichts mehr hinzuzufügen.

Stefanie Ernst, Referentin für Öffentlichkeitsarbeit des Deutschen Kulturrates

Künstler im Gespräch

Markus Lüpertz im Gespräch mit Olaf Zimmermann:

Ein Künstler existiert, um etwas für die Ewigkeit zu schaffen

Alljährlich richtet die Katholische Akademie Mainz im Erbacher Hof den Aschermittwoch der Künstler und Publizisten aus. Das diesjährige Gespräch führten Olaf Zimmermann, Geschäftsführer des Deutschen Kulturrates, und der Künstler Markus Lüpertz. Das Gespräch ist hier in seinen Grundzügen zusammengefasst.

Olaf Zimmermann: Herr Lüpertz, Sie arbeiten mit Ihrem Galeristen Michael Werner seit nunmehr 40 Jahren zusammen. So viel Treue ist für einen Künstler eher untypisch. Was hat Sie zu dieser intensiven und langjährigen Zusammenarbeit bewegt?

Markus Lüpertz: Michael Werner war jemand, der letzten Endes nur mein Bestes wollte. Also hat er folgerichtig zehn Jahre später meine Frau geheiratet.

Zimmermann: Sie haben mal gesagt, je teurer ein Bild ist, desto länger lebt es.

Lüpertz: Hinter der Aussage steckt der Gedanke der Sicherung eines Kunstwerkes. Ein hoher Preis schützt das Bild in seiner Existenz. Denn ein Bild, das ein Sammler für 100.000 Mark gekauft hat, wird er unter allen Umständen bei einem Hausbrand zum Beispiel retten wollen. Für eines, das ihm geschenkt wurde, ringt er sich wahrscheinlich weitaus weniger Einsatz ab. Der Wert eines Kunstwerkes misst sich Gott sei Dank nicht allein an dessen kommerziellem Wert. Eine hohe Kaufsumme verlangt den Menschen eine gewisse Ehrfurcht vor dem Kunstwerk ab.

Zimmermann: Wie wird sich Ihrer Meinung nach die Wirtschaftskrise auf den Kunstmarkt und auf Ihr Leben als Künstler auswirken?

Lüpertz: Ich bin nicht arm aus Armut, sondern aus Verschwendung. Folglich ist mir das Armsein nicht fremd, denn ich lebe grundsätzlich über meine Verhältnisse und betreibe das mit einem gewissen Fleiß. Krisen gehören für mich deshalb zum Alltag. Krisen geschehen zwangsläufig. Wir haben nun aber Frieden, das macht die Leute wahnsinnig. Aber nichts dergleichen geschieht. Die Menschen entwickeln sich vielmehr durch die technische Verführung zu Idioten. Die gegenwärtigen Verführungen oder Ablenkungen sind so aggressiv und so heftig geworden. Wenn die Menschen aufhören, miteinander zu kommunizieren und die Sensationslust weiterhin steigt, dann wird für Bildende Kunst kein Raum mehr sein.

Zimmermann: Wir sprachen ja bereits über die langjährige Zusammenarbeit mit ihrem Kunsthändler. Nun würde mich interessieren, welches Verhältnis zwischen Künstlern wie Ihnen und Georg Baselitz oder Jörg Immendorff besteht und bestand? Sie haben mal gesagt, dass es Ihnen unglaublich schwer gefallen ist, Ihren Kollegen Jörg Immendorff während der Zeit seiner schweren Krankheit zu besuchen.

Lüpertz: Speziell zu Immendorff bestand eine sehr enge, sehr brüderliche Beziehung. Er wurde schwer krank, saß da in seinem Elend, an seinen Stuhl gefesselt, mit schwerem Atmen, war nicht fähig, sich zu bewegen. Kein Mensch sollte so leiden. Sein Zustand war sehr erbärmlich und ging mir nahe. Da ich zu sehr lebte und er zu sehr starb, war mir ein Zugang zu ihm nicht mehr möglich. Ich hatte nicht die Kraft, mich damit auseinanderzusetzen. Ich ertrug diese Gegensätzlichkeit nicht, konnte und wollte meinen engen Freund so nicht sehen. All das, was ich konnte, Malen, Tanzen gehen und so weiter, war ihm nicht mehr möglich. Aus Pflichtgefühl bin ich manchmal hingegangen. Diese Freundschaft zwischen mir und Immendorff war etwas ganz besonderes. Natürlich pflege ich auch Freundschaften zu anderen Künstlern, denen ich voller Respekt und Anerkennung verbunden bin. Andersherum ist die Akzeptanz anderer Künstler Spiegel des eigenen Könnens. Nach wie vor fühle ich mich in der Gesellschaft von Künstlern sehr wohl. Aus diesem Grund bin ich auch zur Akademie in Düsseldorf gegangen und dort 26 Jahre lang als Rektor tätig gewesen.

Zimmermann: Was zeichnet die Qualität Ihrer Kunst aus?

Lüpertz: In meiner Zeit bin ich ein relativ beachteter Künstler, was letztendlich nichts bedeutet. Wieweit

dieser „Ruhm“ in die Ewigkeit reichen wird, wird sich erst noch zeigen. Als lebender Künstler muss man an sich glauben und die Menschen dazu verführen, es einem gleich zu tun.

Zimmermann: Zweifelnd und hadern Sie nie mit dem, was Sie als Künstler machen?

Lüpertz: Wenn ich Zweifel an meiner Kunst hätte, bräuchte ich erst gar nicht anzutreten. Ein Künstler existiert, um etwas für die Ewigkeit zu schaffen. Wenn man als Künstler daran zweifelt, diesen Beitrag liefern zu können, dann darf und sollte man nicht als Künstler arbeiten.

Zimmermann: Sie sagten einmal „Ich mag Bescheidenheit nicht. Genie kennt keine Trauer, kein Glück, keine Familie, das Genie ist frei von diesen Dingen, ihm ist nichts heilig“. Und weiter „Ich lasse mich durch niemand stören, auch nicht durch meine Familie, durch meine Freunde. In meinem künstlerischen Schaffen lasse ich mich durch nichts stören.“ Wie gelingt es Menschen eigentlich, mit Ihnen zusammenzuleben?

Lüpertz: Betrachten Sie es so: Wenn Sie also glücklich und zufrieden werden wollen, dann werden Sie bitte kein Künstler. Man muss immer wissen, dass man für das Künstlersein einen Preis zahlt. Kunst machen ist wie ein Defekt. Ich gehe keinem geregelten Beruf nach, schließe mein Atelier nicht nach Feierabend ab und widme mich der Familie. Entsprechend können sie nur hoffen, dass sie eine eini-germaßen liebevolle Frau und geduldige Kinder haben, die den Wahnsinn mitmachen. Malerei ist die einzige Möglichkeit wahnsinnig zu werden, ohne seine bürgerlichen Rechte zu verlieren. Das ist das Geheimnis einer Künstlerexistenz, zumindest was den Wahnsinn betrifft.

Zimmermann: Wie stehen Sie zu der Behauptung, Künstler seien eigentlich gar nichts Besonderes? Würden Sie zustimmen oder widersprechen?

Lüpertz: Ich würde dann entgegen, dass das dummes Zeug sei. Ich kann Ihnen versichern, dass es eine Auszeichnung ist, Künstler zu sein. Man muss begreifen, dass Künstlersein eine Aufgabe ist, die es voller Einsatz und Leidenschaft zu bewältigen gilt. Sein Künstlertum muss man vollkommen als Aufgabe begreifen und annehmen. Sich absolut der Aufgabe verschreiben. Das ist besonders.

Zimmermann: Es gibt nicht so viele Künstler, die offen ihren Glauben zu Gott bekennen. Sie gehen noch einen Schritt weiter, indem Sie sagen „meine Liebe zur katholischen Kirche beruht auf ihren großen künstlerischen Leistungen“. Ein solches Bekenntnis habe ich noch nie zuvor von einem zeitge-nössischen Künstler gehört.

Lüpertz: Ich selbst bin evangelisch getauft und konfirmiert worden, bevor ich Jahre später zum Katho-lizismus wechselte. Ich habe mich sehr intensiv mit Religion und Glauben beschäftigt und eine für mich lebbare Form gefunden. Die katholische Kirche als Institution konnte auf Grund der Nähe zu Gott viele Unwägbarkeiten und auch eigene Fehler in der Vergangenheit überleben. Gleichzeitig hat sie stets die Kultur hochgehalten. Außerdem stand sie für Bildung, einen Bereich, der heute eher bei den Universitäten angesiedelt ist. In der heutigen säkularisierten Zeit wird unsere Fähigkeit zu glauben mehr beansprucht als in einer Zeit, in der Wissenschaft und Kirche ebenso wie Kunst und Kirche eins waren. Heute muss der Glaube an die Wertung des Menschen wieder mehr gestärkt werden. Auch Sinnfragen spielen hier herein. Wir wissen von der Geburt und wissen vom Tod. Dazwischen erleben wir eine Spanne als eine Form der Wahrnehmung für etwas Größeres. Diese Wahrnehmung hat für mich immer auch etwas mit Selbstbewusstsein zu tun. Ich kann und sollte nicht glauben, dass ich auf dieser Welt bin, um eine Opferrolle einzunehmen oder einem bestimmten Schicksal zu folgen. Jeder von uns ist mit Gaben ausgestattet; der eine mehr, der andere weniger. Schließlich kann nur der Selbst-bewusste Demokrat sein. Nur der Selbstbewusste kann lieben. Nur der Selbstbewusste kann gehen. Nicht der Selbstbewusste, der einher schreit „Ich, der Macho“. Nicht der Breitschultrige, der da sagt „Hier, ich bin wer“. Das hat mit Selbstbewusstsein nichts zu tun. Sondern sich selbst bewusst sein als Geist, als Inspiration.

Zimmermann: „Die Künstler sind den Engeln sehr nah“, das ist der Titel dieser Veranstaltung. Das sind Ihre Worte. Wo sind die Künstler den Engeln nah? Was macht einen Künstler zum Engelsnahen? Wie erklären die Künstler die Welt? Wie kommen sie so dem Göttlichen näher?

Lüpertz: Engel sind für mich die Inspiration, die Geister, die Boten, die Mittler zwischen diesem gött-lichen Idol und uns. Und die Engel schieben die Wolken, sie halten die Sonne an, sie ziehen die Nacht

mit ihrem dunklen Tuch zu. Engel sind ständige helfende Hände unserer Gedanken, unseres Geistes und sind die Vögel unserer Inspiration. Damit das Göttliche in der Welt erkannt wird, bedient sich Gott der Künstler, der Sensibilität von Künstlern. Wenn Sie so wollen sind Künstler in dem Sinne engelsähnlich, da sie so große Sensibilität besitzen. Denken Sie daran, vergessen Sie das nie. Betrachter werden nie einen Sonnenuntergang als das begreifen, was es ist. In seiner vollen Schönheit, wenn sie nicht aufgrund ihrer ganzen Bildung, ihrer ganzen Entwicklung eben jenes nicht auf Bildern von Malern gemalt und gelehrt gesehen hätten. Denken Sie nur an den Sonnenuntergang von William Turner. Solche Werke bringen die Menschen erst dazu, Natur zu sehen. Schließlich ist eine der wichtigsten Aufgaben der Kunst, den Menschen ihre Umwelt näher zu bringen. Die Schönheit einer Frau, die Schönheit eines Mannes, die Schönheit eines Baumes, einer Blume – all das sind Dinge, die finden Sie seit Jahrtausenden in künstlerischen Darstellungen als etwas Besonderes. Die Schönheit der Welt nehmen Sie auch wahr, wenn Sie alte Fotos von Ihrem Vater betrachten. Das ist Kunst.

Zimmermann: Vor dem Beginn der Veranstaltung sind wir gemeinsam in dem wunderschönen Mainzer Dom gewesen. Kann es nicht auch sein, dass Sie eine besondere Nähe zu diesen Kunstwerken gerade deshalb verspüren, weil Ihre Kunst, wie auch die Kunst im Dom was mit Pathos zu tun hat?

Lüpertz: Mit dem Pathos ist das immer so eine Sache. Denn alles, wozu sich Künstler äußern, ist pathetisch. Es gibt keine unpathetische Kunst. Pathos ist für mich eine ganz wichtige und eine ganz entscheidende Geschichte. Wie weit der Barock Pathos hat, bedarf einer näheren Untersuchung.

Zimmermann: Lassen Sie uns über Ihre Zukunftspläne sprechen. Nach eigenen Aussagen sind Sie ein unpolitischer Künstler. Das zu glauben, fällt mir auf Grund Ihres Engagements für kulturelle Bildung und die Ausbildung von Kunsterziehern nicht gerade leicht.

Lüpertz: Als ich als junger Mann ein kurzes Gastspiel an der Akademie in Düsseldorf hatte, studierten ca. 85 Prozent der Studenten Kunsterziehung und nur 12 bis 15 Prozent wollten freischaffende Künstler werden. Das war ein durchaus positives Verhältnis. Die Arbeit als Kunsterzieher stellte eine Möglichkeit dar, Kunst zu machen, ohne dass man sich einem existentiellen Risiko ausgesetzt hätte. Hier schafft man den Spagat zwischen Kunst und bürgerlichem Leben. Als dann auch die Pädagogischen Hochschulen Kunsterzieher begannen auszubilden, gab es viel weniger Referendariatsstellen für die Kunsthochschulabsolventen. Den Kunsterziehern der Kunsthochschulen wurde schlichtweg ein Anreiz genommen. Ihre Zukunft wurde vergleichsweise unsicher. Und heute erleben wir, dass sich der Kunstunterricht in einem verheerenden Zustand befindet. Lehrer, die nicht von der Bildenden Kunst kommen, sondern aus der Didaktik und der Kunstgeschichte, übernehmen den Unterricht. Wie sollen sie vermitteln, was Kunst ist? Hier ist auf bildungspolitischer Ebene ein großer Fehler gemacht worden. Diese Politik hat letztlich auch dazu geführt, dass sich heute 5-10 Prozent der Studenten als Kunsterzieher ausbilden lassen. Alle anderen drängen in die Freie Kunst. Ich frage Sie, wie soll das funktionieren?

Zimmermann: Ihnen schwebt vor, eine eigene Akademie zu gründen und dafür Ihre langjährige Heimat Düsseldorf zu verlassen. Als Orte sind Berlin, Potsdam und auch Weimar im Gespräch. Aus welchem Grund haben Sie sich entschieden, eine private Kunstakademie zu gründen?

Lüpertz: Meine Akademie ist nichts anderes, als eine Behauptung von Malerei und Bildhauerei. Diese Disziplinen werden an den herkömmlichen Kunstschulen immer stärker zurückgedrängt. Noch haben wir das Glück großartige Maler in diesem Land zu haben, die an den Akademien lehren. Kunst ähnelt aber immer stärker den Inhalten von Popsongs. Auch Popsänger verbinden nun ihre Lieder mit Stellungnahmen gegen das Waldsterben oder den Walfischfang. Auch Schauspieler reden lieber über das Kinderkriegen als über große Rollen. Ständig schwangere Seriendarstellerinnen, die so tun, als hätten sie das Kinderkriegen erfunden, prägen ein ganz anderes und neues Künstlerbild. Dieses Künstlerbild deckt sich nicht mehr mit dem meinigen. Ich möchte deshalb eine Atmosphäre schaffen, in dem die Werte wieder aufleben können. Wo das freie Wort Gewicht hat. In dem Neugierde auf Dichtung, auf Poesie, auf Musik ein Raum gegeben wird. Der Akademie in Düsseldorf kann ich absolut nichts vorwerfen. Im Gegenteil, sie hat mich immer unterstützt. Aber die Arbeit an den herkömmlichen Akademien wird sich stark verändern. Was ich vorhabe ist überdies nichts Neues. Schon im 19. Jahrhundert verließen Künstler ihre Akademien, weil sie ihnen zu akademisch wurden. Kunstunterricht verlagerte

sich mehr in die Ateliers.

Zimmermann: Eine Akademie für die künstlerische Elite also. Die Gründung ist also beschlossene Sache?

Lüpertz: Alles, was ich mir vornehme, das setze ich auch um. Mit der Gründung rechne ich spätestens Anfang nächsten Jahres.

Zuerst erschienen in politik und kultur Mai – Juni 2009

Norbert Bisky: Tattoos und Lippenstift, Sebastian und Madonna. Norbert Bisky über Kunst, Provokation und Religion

Interview von Christoph Strack

Norbert Bisky ist ein Grenzgänger. 1970 in Leipzig geboren, gehört er zu den erfolgreichsten Malern der jüngeren Generation. Dabei knüpft er oft an die reiche Geschichte der Malerei an. Der Sohn des Linken-Politikers Lothar Bisky lebt in Berlin. Dort äußerte er sich in einem Interview mit Christoph Strack zur provokativen Wirkung seines Werks, zur Bedeutung des Kunstbetriebs als Ersatzreligion und zum Dialog von Kirche und Kunst.

politik und kultur: Herr Bisky, viele Ihrer Werke zeigen blutige Körper, zerstückelte Menschen, entstellte Szenen. Welches Menschenbild steckt dahinter?

Norbert Bisky: Kein fest gefügtes Menschenbild. Ich will herausfinden, wie viele Facetten Menschen haben. Dazu habe ich schon hunderte Bilder gemalt. Und bin auch noch lange nicht damit fertig. Es ist ein komplexes Thema, eine Suchbewegung. Ich glaube, dass wir alles gleichzeitig sind: Wir sind schrecklich, wir sind gut, wir sind böse, wir sind hässlich, wir sind alles gleichzeitig.

puk: Ein weiterer Eindruck ist die auffallende Körperlichkeit. Nackte Jünglinge, schöne junge Frauen. Neben Blut spritzt Sperma. Können Sie verstehen, dass diese Sexualisierung abschrecken kann?

Bisky: Zunächst schon. Andererseits: Jeder, der den Fernseher einschaltet, sieht viel extremere Sachen. Wir werden damit doch bombardiert. Merkwürdig ist, dass die Leute solche Sachen in den elektronischen Medien wegstecken und dann zum Werbespot übergehen. Wenn es dann auf Leinwand dauerhafter dasteht, reagieren die gleichen Leute ganz irritiert.

puk: Es sind provozierende Motive.

Bisky: Ach. Wenn ich irgendeine blöde Provokation im Sinn hätte, würde ich die Pinsel wegwerfen und was anderes machen. Mich vielleicht nackt ausziehen und mit 'nem Monitor auf dem Kopf am Checkpoint Charly rumlaufen. Skandal, „Bild“-Zeitung, Provokation. Damit habe ich überhaupt nichts zu tun. Also, ich stehe wirklich mit dem Pinsel an der Leinwand. Und ich glaube nicht, dass es so ungewohnt ist, was ich da mache. Höchstens auf den ersten Blick.

puk: Gelegentlich wecken Ihre Motive religiöse Assoziationen, mal an einen Moses-Kopf mit den bildlich vielfach überlieferten Hörnern, mal an Höllenkämpfe oder trügerische Paradiesbilder. Da gibt es Titel wie „Armageddon“ oder „Alaska-Judith“. Wählen Sie diese Bezüge bewusst?

Bisky: Die Malerei kommt aus den Kirchen, von der christlichen Religion. Das ist ein ganz ursprünglicher Zusammenhang. Insofern ist jeder religiöse Bezug in den Bildern logisch, wenn man sich in einer Tradition der Malerei sieht. Wenn ich mit Pinsel und Ölfarbe vor der Leinwand stehe, beziehe ich mich einfach auf eine viele Jahrhunderte alte Kulturtradition. Völlig normal und geradezu zwangsläufig, dass dann auch Bezüge zu Altarbildern und religiösen Motiven entstehen.

puk: Gibt es für Sie ein biblisches Motiv, bei dem Sie sagen würden: Daran arbeite ich mich ab?

Bisky: Ja. Ich finde die Frauenfiguren interessant, weil sie gemeinhin immer wahnsinnig überhöht werden. Das hat ja oft gar nichts Menschliches mehr, sondern das sind sehr ideale Formen. Wenn Frauen in meinen Bildern auftauchen, hat das oft einen religiösen Bezug. Es ist, glaube ich, auch eine Möglichkeit, eine Frau schön darzustellen, ohne komplett in den Kitsch abzurutschen oder in die Werbung für Lippenstift und Margarine. Dieser Kommerz-Scheiß entwertet ja nicht nur die religiösen Motive, sondern das Visuelle überhaupt. Und es ist schwer, die Bilder diesem Kommerz wieder zu entreißen und zu sagen: Halt Leute, die Bilder sind viel wertvoller und enthalten wesentliche Informationen über uns, unsere Gefühle, unsere Gedanken. So schön es ist, gute Margarine zu kaufen: Es ist einfach schrecklich, wenn Bilder nur den Werbeleuten überlassen bleiben.

puk: Sie sind im atheistischen Umfeld aufgewachsen. Wie haben Sie die biblischen Bilder kennen gelernt?

Bisky: Ich bin die ersten Jahre meines Lebens in Leipzig groß geworden. Da war ich in vielen Kirchen, es gab auch ein tolles Museum, in dem natürlich auch biblische Motive zu finden waren. Und Leipzig ist eine Stadt mit viel Jugendstilarchitektur, auch da finden Sie religiöse Motive verarbeitet. Sie treten in einen Hausflur, sehen eine Mosaikdarstellung und stehen vor einer Auferstehungsszene. Es war ja nicht so, dass die DDR diese Bilder alle weggeräumt hatte.

puk: Aber es blieb doch ein atheistisches Umfeld.

Bisky: Atheismus ist ja auf seine Art eine sehr starke Religion, sogar mit fundamentalistischen Zügen. Zu sagen „Wir glauben an nichts und wir glauben, dass es den Gott nicht gibt“, ist ja auch nur ein Glaube. Da ist der Weg zu diesen religiösen Motiven gar nicht so weit.

puk: Was heißt für Sie Religion?

Bisky: Glauben. Die Leute glauben an etwas, dass sie vielleicht gar nicht genau wissen. Aber sie glauben an etwas, was höher und größer ist als sie selbst. Das verbinde ich mit Religion.

puk: Wie sehr gehört für Sie zur Religion ein Gottesbild dazu?

Bisky: Insofern, dass ich ganz sicher bin, dass es in dieser Welt irgendetwas gibt, was größer ist als wir. Ob man das jetzt Gott nennt oder anders, da halte ich mich zurück. Das weiß ich nicht, auch für mich selbst nicht. Ich weiß nur, dass es Größeres gibt als mich selbst. Und dass ich das sehr wichtig finde.

puk: Der Kunstbetrieb erlebt einen regelrechten Hype. Die Leute strömen in die Galerien, einzelne Künstler werden vergöttert. Wird Kunst zur Ersatzreligion?

Bisky: Ganz sicher stößt die Kunstwelt in die Lücke, die die Religion dem Atheismus hinterlassen hat. Viele Menschen spüren das Bedürfnis nach etwas, das größer ist als sie selbst. Denen reicht es nicht, ins Fitnessstudio zu rennen, gut auszusehen und shoppen zu gehen. Sie suchen einen anderen Bezug zu ihrer Umwelt. Und da wird Kunst Ersatzreligion. Oder warum Ersatz? Warum nicht gleich sagen: Für viele ist das Religion. Schließlich gibt es ja auch Künstler, die als Erlöser auftreten. Dazu zähle ich nicht.

puk: Heute gehen die Kirchen wieder stärker auf Künstler zu.

Bisky: Insgesamt lockert sich das Verhältnis, auf beiden Seiten werden Berührungspunkte abgebaut. Das ist gut. Der Baselitz malt ein Altarbild, Neo Rauch macht Kirchenfenster, Richter das Fenster im Kölner Dom. Da sind neue Bezüge, die für beide Seiten sehr fruchtbringend sind. Religion ist etwas sehr Altes, und Kirche ist etwas, was über einen langen Atem verfügt. Dahinter stehen ganz andere Zeitdimensionen. Und das ist auch für Künstler ein interessanter Aspekt. Ja, das ist sozusagen größer als unser kleines Leben und die paar Jahre, in denen wir malen.

puk: Woher kommt das mitunter Verstörende im Dialog von Kirche und Kunst?

Bisky: Das ist kein spezifisches Problem. Das Verstörende, was sich in diesem Spannungsfeld zeigt, liegt einfach an unserer verstörenden Zeit. Die Kunst dieser Zeit spiegelt diese Verstörung wieder. Schauen Sie: Wir stehen hier in der Nähe des Todesstreifens – jetzt ist es mitten in Berlin, das Zentrum der Stadt, die Mienen sind weggeräumt, hier spielt das normale Leben, hier ist ein Kunstzentrum entstanden. Gerade ist die Börse zusammengekracht. Wir wissen nicht, was nächste Woche sein wird. Die Welt ist unglaublich in Bewegung. Da müssen sich Künstler überhaupt nichts ausdenken. Sie müssen es einfach nur aufnehmen und wiedergeben.

puk: Wie nähern Sie sich dem an?

Bisky: Mein Bezugspunkt, fast meine Bibel sind 500 Jahre italienische Malerei. Weil ich mich mit dem Medium Ölmalerei auf Leinwand befasse, muss ich mich auf diese große Tradition beziehen. Und diese italienische Malerei hat einfach Großartiges vollbracht. Das meiste davon sind direkte Bezüge auf Geschichten aus der Bibel. Auf Altären, in Deckengemälden in Villen oder in sakralen Räumen, der Sixtinischen Kapelle zum Beispiel. Im Grunde funktioniert das ja wie ein Comic: Da wird eine Bildergeschichte erzählt. So kommt es zwangsläufig zu diesen Bezügen in meinen Arbeiten.

puk: Dieses Wissen um religiöse Motive verdunstet heute.

Bisky: Überhaupt nicht. Es kommt alles zurück. Im Gegenteil: Die religiöse Prägung wird immer stärker. Gehen Sie mal in Shops für Teenager-Mode, schauen Sie sich Tattoos an. Das ist alles voller religiöser Bezüge. Intellektuelle müssen mit gigantischer Vehemenz fette Bücher schreiben, um gegen die Religionen anzuschreiben, um den Atheismus zu verteidigen. Das heißt doch: Eigentlich haben die

Religionen ein Riesen-Comeback und sind wieder wahnsinnig präsent. Noch die letzte Parfümwerbung hat irgendeinen Bezug zum heiligen Sebastian oder zu einer Madonnen-Darstellung.

puk: Das ist aber nur eine Seite. Das Geheimnisvolle der Bilder wird noch verwendet. Aber das klassische Wissen um Religion verdunstet. Sie können heute Fünftklässler fragen, wie Jesus gestorben ist, dann sagt Ihnen bald einer: Der ist erschossen worden.

Bisky: Wäre schade, wenn dem so wäre. Ich bin ja im Osten groß geworden und habe keinen Religionsunterricht gehabt. Ich finde das schade und bereue es bis heute. Alles, was ich über die Bibel weiß, musste ich mir später aneignen und selber nachlesen. Ich hätte das gerne in der Schule gehabt. Ich hätte als Kind gern mehr darüber erfahren. Heute haben Kinder zumindest in der Schule die Möglichkeit, da etwas zu lernen. Das war in der DDR komplizierter.

puk: Aber um den Religionsunterricht wird in Berlin nach wie vor gerungen.

Bisky: Die Details kenne ich nicht genau. Ich finde diesbezüglich aber alles gut, was man freiwillig machen kann, aber nicht muss. Das ist gerade für Kinder eine wichtige Sache.

Die Rechte des Interviews liegen bei der KNA. Eine Weiterleitung ohne vorherige Genehmigung ist nicht gestattet.

Zuerst erschienen in politik und kultur Januar – Februar 2009

Romen Banerjee: Die guten Ideen kommen unter der Dusche. Künstler und Werk

Interview von Stefanie Ernst

politik und kultur: Herr Banerjee, das Verständnis von Kunst ist einem ständigen Wandel unterworfen. Kunst galt einst als gestaltende Tätigkeit des schöpferisch-menschlichen Geistes, dann wurde kommuniziert, dass Kunst nicht von Können komme. Was macht für Sie Kunst aus?

Romen Banerjee: Kunst spiegelt die menschliche Existenz wider. Die Kunst, wie die Menschheit im Ganzen, hat sich letztendlich immer nur mit der einen Frage beschäftigt: „Wer bin ich?“. Das ist es, was den Menschen umtreibt; der einzige Ansatz oder die einzige Orientierung. Diese Frage ist wie ein Kompass, den der Mensch hat. Der Künstler hat die gesellschaftliche Aufgabe, dieser Frage mit seiner gesamten Existenz nachzuspüren. Das macht er natürlich nicht unbedingt bewusst, oft wird dies überlagert von Profilneurosen, dem Streben nach einem Alleinstellungsmerkmal und vielem mehr. Das Spannende ist, dass der Künstler – stärker noch als andere Menschen – sich in seiner Existenz zur Disposition stellt.

puk: Bedeutet das, dass der Prozess des Schaffens von Kunst für Sie wichtiger ist als das Endprodukt?

Banerjee: Das Entscheidende ist der hinter dem Kunstwerk, hinter dem Schaffensprozess stehende Lebensentwurf; also genauer: die Haltung. Kunst-Machen, das ist sozusagen ein Nebenprodukt; das Kunstwerk selber materialisiert die aus einer bestimmten Haltung hervorgegangene Handlung lediglich. Diese Haltung des Künstlers ist es, die dann als Authentizität im Kunstwerk erfahren wird. Dem Betrachter steht ein Raum für eine Begegnung mit der Wahrhaftigkeit zur Verfügung. Er wird, wenn er das Kunstwerk genießt, auf sich zurückgeworfen und macht so eine Erfahrung, die keiner Erklärung mehr bedarf.

puk: Während dieser Prozesshaftigkeit des Malens findet folglich noch etwas anderes statt? Etwas, was Sie als Künstler nicht beeinflussen können?

Banerjee: Im Wesentlichen gibt es drei Möglichkeiten, Schöpfung zu beschreiben. Erstens: der Künstler drückt sich durch seine Kunst zuallererst einmal aus. Er bringt sein Innerstes nach außen. Dies scheint mir eine recht oberflächliche Beschreibung zu sein. Die zweite Sichtweise wäre die Folgende: Wenn der Künstler den schöpferischen Prozess durchlebt und etwas materialisiert, fungiert er als Medium. Der Einfall, die Idee rauscht quasi durch ihn hindurch, sofern er es zulässt. Das meine ich, wenn ich sage, dass eine Idee nicht durch Denken entsteht, sondern trotz Denken. Das Denken steht dem eher im Weg. Jeder kennt das: Die guten Ideen kommen tatsächlich unter der Dusche. Der Künstler ist darauf trainiert diesen Moment des Einfalls – etwas fällt von außen in einen hinein – auszudehnen. Dies ist ein Zustand der Selbstvergessenheit, eine Aufhebung der Abgetrenntheit. Eine Trennung zwischen Subjekt und Objekt findet dann nicht mehr statt. Ein solcher Zustand ist ein großes Glücksgefühl. Er geht mit der dritten Sichtweise einher, die ich persönlich am treffendsten finde: Ich erkenne, dass Form und Formlosigkeit, Leere und Fülle gleichzeitig sind. Dies ist für mich während eines intensiven schöpferischen Prozesses am deutlichsten und unmittelbar spürbar – aber im Grunde endet diese Wahrnehmung nicht beim Verlassen des Ateliers.

puk: Das würde – transformiert man das Gesagte in religiöse Kategorien – voraussetzen, dass es so etwas wie „eine höhere Macht“, gibt?

Banerjee: Nein, genau das wollte ich nicht sagen. Diese Vorstellung von der höheren Macht, dass etwas von außen einwirkt, das wäre der zweite Ansatz. Ich bin kein religiöser Mensch. Es geht vielmehr um die Erfahrung in der Kontemplation, dass es genau diese Abgetrenntheit nicht gibt. Es gibt keine höhere Macht. Vielmehr ist es vergleichbar mit dem was geschieht, wenn man einen Gedanken denkt. Man nimmt den Gedanken in dem Moment wahr, in dem man ihn denkt. Und es gibt keinen Unterschied zwischen Schöpfung und Wahrnehmung. Es ist der gleiche Akt. Ein Beispiel: Wenn man träumt, dann erscheint alles so wirklich, aber nach dem Aufwachen weiß man, dass es sich um einen Traum handelte. Die Dinge im Traum haben keine Substanz an und für sich. Sie existieren nicht aus sich selbst

heraus. Dennoch hat man die Erfahrung gemacht. Der überaus erstaunliche Genuss in der Kunst ist: ich bin gleichermaßen und gleichzeitig Schöpfer wie Schöpfung.

puk: Herr Banerjee, was macht für Sie gute Kunst aus? Ist gute Kunst innovative Kunst oder technisch gut gemacht Kunst?

Banerjee: Gute Kunst hat nichts damit zu tun, ob sie innovativ ist im Sinne von neu. Auch wenn der Kunstmarkt zurzeit genau so funktioniert. Da geht es um das Besetzen von Nischen, es geht darum, Alleinstellungsmerkmale zu produzieren. Meiner Meinung nach hat gute Kunst ausschließlich mit Authentizität zu tun. Du musst nicht neu oder originell sein, es geht um die Wahrhaftigkeit der Entscheidung, die der Künstler im schöpferischen Prozess trifft. Und das wiederum hat nichts mit gesellschaftlichem Konsens bezüglich bestimmter Qualitätsmerkmale zu tun. Kunst ist, wenn der Künstler vollkommen frei, allein und radikal eine Entscheidung trifft, die sich aus einer inneren Notwendigkeit jenseits psychologischer Prägungen ergibt. Und diese zutiefst subjektive Entscheidung schlägt dann in objektive Qualität um.

puk: Auch als Künstler muss man von etwas leben. An dieser Stelle kommt naturgemäß der Betrachter ins Spiel. Versteht der Betrachter und damit der potentielle Käufer die Motive, den Schaffensprozess und den Schöpfungsakt? Oder ist das letztendlich gar nicht so wichtig?

Banerjee: Der Betrachter macht eine Erfahrung, wenn er sich Kunstwerke anschaut. Oder er macht sie nicht. Dass führt dann dazu, dass er kauft oder eben nicht. Darüber hinaus hängt der Kauf noch von vielen anderen Umständen ab – beispielsweise, ob er Geld hat, ob sein Umfeld sagt, dass er das Kunstwerk braucht oder eben nicht. Letztendlich sollte das Kaufverhalten für den Künstler keine Rolle spielen, denn so etwas bringt den Künstler nicht weiter. Weder in Hinblick auf seine künstlerische, noch seine persönliche Entwicklung. Das ist verschwendete Lebenszeit. Ich hab viele Kollegen, die bekannt oder namhaft sind, aber dieser Ruhm hält meist nur relativ kurz an. Was dem Künstler unabhängig von seinen Rahmenbedingungen bleibt, ist dieses Glücksmoment, das in der Wahrhaftigkeit immer, also auch beim Kunst-Machen, auftritt. Wenn Künstler sich verbiegen oder versuchen für einen Markt zu produzieren, führt das eher zur Frustration, bringt aber, soweit ich weiß, nie dauerhaft den erhofften Effekt ein. Ich kenne kaum Künstler, die dieses nach dem Markt und nach dem Verkauf Schielen über längere Zeit ohne qualitative Einbrüche durchgehalten haben.

puk: Sie haben sich eingehend mit den Themen „Wachsen und Scheitern“ befasst. Scheitern bedeutet für Sie die Möglichkeit, über sich hinauswachsen zu können. Greifen Sie damit nicht ausschließlich den positiven Ansatz des Scheiterns heraus? Scheitern kann ja auch sehr negative Auswirkungen haben und in völliger Destruktion enden.

Banerjee: Auf meinem Briefkopf hatte ich einige Jahre stehen: „Scheitern der Pläne – Kapitulation des Denkens“. Bei dem Scheitern, von dem ich spreche, geht es darum, dass Gedanken aufhören zu existieren. Das ist das A und O bei allem Schöpferischen. Die Gedanken stehen dem Schöpferischen, also der Authentizität, im Weg. Das Mentale kann das alles reflektieren, aber es kann es nicht ersetzen, sonst würde es dekorativ und oberflächlich. Man muss sich von jeglichen Vorstellungen und Erwartungen lossagen. Und um auf Ihre Frage zurückzukommen: Destruktion ist eine Folge zwanghaften Denkens. Konstruktives Denken ist ein Denken, dass den schöpferischen Akt, der in einem gedankenfreien Raum stattfindet, analysiert.

puk: Scheitern Sie also schon während des Schaffens mehrmals, um dann zu einem Ergebnis zu gelangen?

Banerjee: Ich scheitere quasi mit dem Umsetzen meiner Vorstellung. Dem kann ich vorbeugen, indem ich diese Vorstellungen sein lasse. Im Laufe des Lebens lernt man, sich weniger Vorstellungen zu machen, oder sie für weniger wichtig zu nehmen. Das ist vom Prinzip her genau das, was im Atelier passiert. Der Künstler beherrscht die Techniken, besitzt ein Repertoire von inneren Strategien zur Klärung der Frage wie ein Bild werden soll. Und um so schneller er es schafft, all das über Bord zu werfen, desto mehr wird er überrascht von dem, was passiert, wenn er die Dinge einfach laufen lässt. Abschließend kann man noch ein paar Schnörkel anfügen und etwas ästhetisieren – wenn es sein muss.

puk: Zu Beginn des Gesprächs haben wir kurz über Lebensumstände und über Brüche gesprochen.

Gibt es in Ihrem Leben als Künstler Stationen, die sich ganz eindeutig in Ihren Bildern oder in Zyklen widerspiegeln, die bestimmte Phasen Ihres Lebens zeigen?

Banerjee: Es gibt auf jeden Fall immer wieder bestimmte Werkgruppen, die einen bestimmten Entwicklungsstand bei mir aufzeigen. Nach der Hochschule bin ich auf dem Markt sehr schnell erfolgreich gewesen und hab eine recht steile Karriere hingelegt. Diese Phase meines Lebens war schon stark von Euphorie geprägt. Es ging um Werte wie Genialität und um diese Faszination an der Ohnmacht im Moloch Großstadt. Irgendwann kam dann der Bruch. Damals habe ich sehr große Projekte organisiert, auch mit anderen Künstlern. Das bekannteste war das Projekt x 94, wo wir 40.000 Besucher aus aller Welt hatten und einen großen Artikel im Stern bekamen. Es war eine tolle Zeit, in der man auch körperlich voll im Saft stand. Damals dachte ich, dass es ewig so weiter geht und ich nie an meine Grenzen kommen würde. Ich habe rund um die Uhr gearbeitet, immer nur ein paar Stunden geschlafen. Irgendwann habe ich dann meine Grenzen heftig überschritten. Deshalb bin ich damals in mich gegangen und habe versucht herauszufinden, worum es im Leben geht und mich gefragt, was wirklich wichtig ist. Dann habe ich angefangen, mich intensiver mit psychologischen Mechanismen zu befassen und verschiedene Ausbildungen gemacht. Ich bemerkte, dass die großen Gefühle gar nicht immer im Außen liegen, sondern auch in den kleinen Dingen, sowohl im Innern als auch in der Welt. Das hat meine Kunst natürlich ganz stark verändert. Thematisch ging es anfangs nun mehr um das Materialisieren von Glaubenssätzen. Ich entdeckte die Meditation und die Kontemplation, was meine Kunst erneut veränderte. Verrückterweise haben sich genau zu diesem Zeitpunkt, als ich das Künstler-Sein als Identität völlig aufgegeben hatte, neue Möglichkeiten aufgetan. In dieser Zeit habe ich nur noch Kunst für mich gemacht unter der Annahme, dass sie sich nie jemand anschauen würde. Als ich das Ziel aufgegeben hatte, Erfolg haben zu wollen, hat er sich wieder eingestellt – wenn auch, oder besser, glücklicherweise anders, als zuvor.

puk: Wie hat sich die Kunst während dieser Zeit verändert? Würden Sie sagen: Meine Kunst damals war bei Weitem nicht so gut, wie meine Kunst heute ist?

Banerjee: Wenn ich alte Sachen von mir sehe, bin ich immer wieder fasziniert. Denn sie strahlen eine Kraft aus, haben aber gleichzeitig etwas Getriebenes. Heute verspüre ich beim Betrachten den Impuls, den Jungen, der ich damals war, in den Arm zu nehmen und mir selbst zu sagen „Alles ist gut – entspann dich mal“. Damals war ich sehr euphorisch, hatte das Gefühl herausfinden zu müssen, wie man mitmischen kann. Das war eine große Herausforderung, und hat dann auch ein Stück weit funktioniert. Irgendwann ging der Reiz aber verloren. Ich hatte zu der Zeit wenig Muße, die Schönheit in den Dingen im Leben wahrzunehmen. Vieles hat sich um meine Schaffenskraft, um meine Genialität gedreht. Aus heutiger Sicht ist das schon ein bisschen verträdelte Lebenszeit, wenn man zu sehr in dieser Art auf sich selbst fixiert ist. Dennoch will ich die Zeit nicht missen. Sie war wild und toll – und notwendig. Heute kann ich sie besser genießen, meine Zeit jetzt und hier. Insofern würde ich nicht tauschen wollen. Meine heutige Kunst ist reifer geworden. Es ist nicht mehr so ein Sprühen in alle Richtungen, sondern sehr konzentriert, da ich weiß, was mir wichtig ist.

puk: Mich würden die Ausbildungen interessieren, die Sie gemacht haben.

Banerjee: Als Kind und Jugendlicher hab ich Cello, Gitarre, E-Bass und Keyboard gespielt und dann auch noch als Frontmann in einer Band gesungen. Studiert habe ich Kunst und Physik. Die therapeutische Ausbildung kam dann etwas später: Zum einen habe ich eine Ausbildung in NLP, dem Neuro-Linguistischen-Programmieren, bei dem Urgestein der Szene Johann Kluczny gemacht. NLP wurde in Amerika entwickelt und ging mit dem Aufkommen der Videotechnik einher. Damals haben zwei Studenten bei Therapeuten hospitiert und versucht herauszufinden, warum manche Therapeuten erfolgreicher sind als andere. Dabei haben sie entdeckt, dass es Kommunikationsmuster gibt, die hauptsächlich nonverbal ablaufen. Diese Erkenntnisse haben sie neben einigen weiteren Entdeckungen mit anderen Schulen, etwa der Gestalttherapie, kombiniert. Besonders im Business-Kontext wird NLP angewendet. Nicht zuletzt, weil man damit ungemein geschickt Andere manipulieren kann. Es ist eine sehr starke Technik, um sich selber und Andere zu beobachten und zu intervenieren. Dazu kam der schamanistische Ansatz des HUNA, den die Indianer auf Hawaii leben und Methoden des Familien-

stellens nach Bert Hellinger. Auch dies ist eine sehr starke Arbeit, bei der es insbesondere um systemische Zusammenhänge geht.

puk: Und sind diese Erfahrungen, die Sie durch die Ausbildungen gemacht haben, in Ihre Kunst eingeflossen?

Banerjee: Ja, all das hat mich verändert. Ich habe es völlig aufgegeben, irgendwelche Galeristen oder Kritiker zu hofieren. Das alles interessiert mich nicht mehr. Natürlich führt ein solches Verhalten dazu, dass bestimmte Kontakte abbrechen, aber die Lebensqualität verbessert sich durch einen solchen Schritt erheblich. Ich hatte damals den Eindruck, dass man ab einer bestimmten Bekanntheit nur noch mit Leuten zu tun hat, wo neben dem sich gegenseitigen Benutzen keine Begegnung mehr möglich ist. Jetzt geht es wirklich nur noch um Qualität in dem bereits ausgeführten Sinn.

puk: Kommt es bei vielen Künstlern in ihrem Umfeld früher oder später zu einem Bruch mit der Kunstszene, dem Markt?

Banerjee: Ich habe schon den Eindruck, dass es Vielen so geht. Andererseits gibt es Künstler, wie beispielsweise Heike Ruschmeyer, die ich sehr schätze, die noch nie versucht haben sich anzubiedern. Sie haben immer nur ihre Sache gemacht. Es gibt aber auch Andere, die sich stets spekulativ verhalten. Mein Eindruck ist, dass ihre Kunst dadurch in einem pubertären Zustand stecken bleibt. Bei ihnen verschwindet das Getriebene nicht. Das kann zu einer großen künstlerischen Produktivität führen – der Markt unterstützt eine solche Haltung. Und es gibt natürlich auch Künstler, die einen ähnlichen Bruch haben wie ich. Einige hören dann sogar auf und gehen dann konventionellere Wege.

puk: In früheren Werken drückte sich das Getrieben-Sein in der Kunst aus. Nun haben Sie Ihre innere Ruhe gefunden. Was würden Sie sich auf dieser Folie für Ihre Zukunft wünschen?

Banerjee: Ehrlich gesagt habe ich darüber schon sehr, sehr lange nicht mehr nachgedacht. Ich glaube, dass die Arbeit, die ich mache und das, was ich für mich herausbekommen habe auch für Andere relevant sein kann. Es freut mich natürlich, wenn es Menschen gibt, denen meine Kunst etwas bedeutet. Es gibt einige, die orientieren sich an mir, meiner Kunst, meiner Haltung in Kunst und Leben. Diesen Menschen Unterstützung zu sein, ist mir eine große Freude. In diesem Sinne wünsche ich mir Erfolg. Ansonsten ist alles gut, so wie es ist.

puk: Vielen Dank für das Gespräch.

Zuerst erschienen in politik und kultur Mai – Juni 2008

Johannes Heisig: Kunstmachen als Selbstbehauptung

Interview von Stefanie Ernst

politik und kultur: Herr Heisig, Sie haben unter anderem Portraits von Willy Brandt und Egon Bahr angefertigt. Verstehen Sie sich als politischer Künstler, als Künstler, der politische Kunst macht oder einfach als jemand, der in ein politisches Umfeld geraten ist?

Johannes Heisig: Um die Frage zu beantworten, müssten wir zuerst über die Begriffe „Politik“ und „politische Kunst“ diskutieren. Im weitesten Sinne ist Politik für mich das Zusammenleben der Menschen. Als Künstler schotte ich mich nicht von meiner Umgebung ab und konzentriere mich ausschließlich auf mein Innenleben, sondern suche den Dialog mit den Menschen und den Situationen, die mich umgeben. In meiner Kunst findet eine Selbstverständigung mit mir selbst, mit meiner Existenz in der Welt und in der Zeit statt. Insofern bin ich ein politischer Künstler und greife politische Themen auf, die mein Leben tangieren. Das, was ich tue, ist eine Art von Selbstbehauptung.

puk: Inwiefern?

Heisig: Dabei geht es um grundlegende Fragen, wie der nach der Gestaltungsmöglichkeit meiner Umwelt. Als Künstler bin ich in der oftmals privilegierten und manchmal schmerzhaften Situation, mich mit dem Ich und seinen Reibungsflächen auseinandersetzen zu können.

puk: Im Zusammenhang mit Ihren Mauerbildern ist im Feuilleton stets zu lesen, dass es sehr lange gedauert hat, bis Sie sich an dieses Thema gewagt haben. Ist dem so?

Heisig: Diese lange Ausklammerung des Themas war mir gar nicht so präsent. Wahrscheinlich hat mich über lange Zeit der Stoff einfach zu sehr dominiert. Ich selbst bin Jahrgang 1953 und in der DDR aufgewachsen. Das Eingeschlossensein und die Reisebehinderungen waren so präsent, dass ich dem Thema in meiner Kunst wohl ausgewichen bin, weil es einfach zu stark war. Zudem ist das Thema Mauer sehr stark von bestimmten Fotografien und Bildern besetzt. Jeder, der daran denkt, hat sofort bestimmte Zeichen im Kopf. Denken Sie nur an den Soldaten, der über den Stacheldrahtzaun springt. Ich will in meiner Kunst nicht bloß etwas bebildern, sondern in dem Stoff das mich betreffende Besondere herausstellen. Wenn man sich auf den Mauerbau und die Deutsche Teilung einlässt und auch auf den Mauerfall, dann nimmt das eine Dimension an, die die Luft dünn werden lässt und einem den Atem nimmt. Erst mit über 50 Jahren spürte ich den Drang und das dafür notwendige Potential in mir, mich dem Ganzen künstlerisch zu nähern. Und auch in meinem Kollegenkreis haben sich einige des Themas angenommen, gemessen an der Bedeutung des Vorgangs und des Stoffes aber vergleichsweise wenige. Ich selbst bin mit dem Thema noch nicht fertig. Für eine Ausstellung, die im vorherigen Jahr gezeigt wurde, entstand ein bestimmter Kreis von Arbeiten. Sie stellen, wenn Sie so wollen, einen Auftakt dar.

puk: Die Mauer und die Geschichte, die eng mit Ihrer eigenen Biographie verbunden ist, lässt Sie in absehbarer Zeit also nicht los?

Heisig: Ja, denn es handelt sich um den Stoff, der meiner Generation am nächsten ist, der sie am intensivsten geformt hat. Wir sind fast in der Pflicht, dazu etwas zu sagen.

puk: Erwartet man von Künstlern aus der ehemaligen DDR vielleicht auch, dass sie sich dieses Themas annehmen?

Heisig: Vielleicht ist dem so. Ich richte mich allerdings nicht nach solchen Erwartungen. Die öffentlichen Reaktionen auf diese Bilder von mir machen aber eines klar: wie tief das Thema im Bewusstsein der Menschen verankert ist. Beim Arbeiten muss ich diese Öffentlichkeit ausklammern. Öffentliche Prügel für meine Mauerbilder musste ich bislang aber nicht beziehen.

puk: Als die Mauer fiel, hielten Sie sich in Italien auf. Als Künstler haben Sie anders als der „Normalbürger“ der DDR Reiseprivilegien genossen. Gelten Sie hier als authentisch?

Heisig: Solche Kritik gab es bislang nicht. Das liegt meines Erachtens auch daran, wie die Bilder gemalt sind und was sie zum Gegenstand haben. Sie entstanden ja nicht spekulativ im Rahmen eines Jahrestages, sondern stehen in starkem Bezug zu meinen persönlichen Erfahrungen. Manche Kritiker merk-

ten an, dass zu wenig Mauer in den Bildern vorkomme und sie zu intim seien. Aber genau darauf kam es mir ja an. Zentral ist für mich der Begriff des Erinnerens. An mir selbst merkte ich, wie Erinnerungen mit den Jahren zu etwas Floskelhaftem erstarren. Darüber hinaus hat jeder seine eigene Version im Kopf, die sich fast immer von öffentlichen Versionen unterscheidet. Mir ging es darum, ein bestimmtes Lebensgefühl dieser Zeit, speziell der 1980er Jahre zurückzurufen und für mich wieder emotional erlebbar zu machen. Ich wollte die Situation im Berlin der 1980er Jahre aufzeigen, so, wie ich sie erlebt habe. Im Zuge meiner Arbeit habe ich festgestellt, dass jeder, mit dem ich sprach, seine eigene Mauer, seine eigene Geschichte und seine eigenen Bilder im Kopf hat. Wie unterschiedlich Erinnern sein kann, hat mich verblüfft. Zu der Mauerserie gehören ebenfalls Generationenportraits und die fast impressionistischen Stadtlandschaften mit den letzten Mauerspuren an der Bernauer Straße.

puk: Geschichte droht schnell in Vergessenheit zu geraten. Wollen Sie dem Vergessen mit Ihrer Kunst entgegenwirken?

Heisig: Erinnern ist wichtig, aber ohne erhobenen Zeigefinger. Ich merke, wie meine Erinnerungen versinken. Aus dem grauen Nebel ragen nur noch einige Spitzen heraus. Leider verlieren die Ereignisse und Erinnerungen dann ihre emotionale Wucht und erstarren zur Anekdote. Ich möchte das nicht zulassen, denn das, was ich heute bin, hat sehr viel mit dieser Mauer zu tun und all den Sehnsüchten, die sie evozierte. Während DDR-Zeiten konnte ich ein paar Mal in den Westen reisen. Speziell in Berlin spürte ich die Enge der Räume, die sich durch die Mauer ergab. Dadurch wurde die Kultur in West- wie in Ostberlin geprägt. In Westberlin erwachten in den 1970er Jahren der Punk und die wilde Malerei. Rebellion lag in der Luft. Im Osten war es ähnlich, wenn auch weniger spektakulär. Die Literatenszene im Prenzlauer Berg, die Szene der jungen Bildenden Künstler, die Zionskirchenbewegung waren alle stark beeinflusst von dem Gefühl der Beklemmtheit. Emotional wollte ich diese Zeit für mich wieder wahrufen. Die nachfolgenden Generationen werden all das natürlich nicht so stark empfinden können, da sie es nicht selbst erlebt haben. Für sie wird es mehr und mehr ein geschichtliches Phänomen werden, und das ist auch in Ordnung.

puk: Ihre Mauerbild-Serie trägt den Titel „Es war einmal“. Dadurch rückt das Ganze in ein märchenhaftes Umfeld. Ein Märchen, das gut ausgegangen ist?

Heisig: Ich bin kein glatter Optimist. Ich hab aber Spaß an Bildtiteln, die einen Widerhaken haben, die provozieren und zum Nachdenken anregen. Für mich sind die Wende und der damit einhergehende Zusammenbruch des Ostblocks, des sozialistischen Systems, mehr Auftakt als Endpunkt und künden von wirklich gewaltigen kulturellen, wirtschaftlichen, politischen Umwälzungen, die noch bevorstehen.

puk: Für Sie und viele Millionen andere ist mit dem Fall der Mauer aber auch eine Art von Grundsticherheit weggebrochen. Ein Staat, egal wie man zu ihm stand, brach weg und damit auch eine gewisse Stütze.

Heisig: Zur Zeit der Wende war ich Hochschullehrer in Dresden und in gewissem Maße im kulturpolitischen Umfeld etabliert. Nach der Wende verließ ich die Hochschule und war freischaffender Künstler in Gesamtdeutschland. Dieser Status war weit weniger abgesichert als zu DDR-Zeiten. Nach DDR-Aufassung durfte es prinzipiell nicht sein, dass Künstler am Hungertuch nagten. Entsprechend kümmerte sich der Staat. Künstler in der DDR genossen auch seitens der Öffentlichkeit große Aufmerksamkeit, denn sie konnten mittels des „Verschlüsselungssystems“ Kunst Unausgesprochenes ausdrücken. Ab den 1970er Jahren investierten auch immer mehr West-Sammler in Ost-Kunst: das Interesse außerhalb der DDR an deren Kunst war ein zusätzlicher Schutz. Ich gehöre einer Generation an, die direkt nach Abschluss des Studiums im Westen ausstellen konnte. Uns kam in der BRD ein großes Interesse entgegen und wir konnten an Orten ausstellen, um die Kollegen aus dem Westen viel härter kämpfen mussten. Dieser „Exotenbonus“ fiel mit der Wiedervereinigung schlagartig weg. Die Vorstellungen wandelten sich, und die Kunst aus dem Osten galt als rückwärtsgewandt und überwunden, nicht mehr recht ins Bild einer zeitgenössischen internationalen Kunst passend. Im Jahr 1990 stellte ich in einer Galerie in Kreuzberg aus. Der Andrang war so groß, dass sich die Leute an den Bildern ihre Mäntel beschmierten. Drei Jahre später kamen gerade mal 20 Personen zu einer Ausstellungseröffnung in derselben Galerie. Dieser abrupte Wechsel musste psychisch erstmal verkraftet werden. Diese Art der

Verunsicherung, die sich existentiell, finanziell und gesamtwirtschaftlich ausgedrückt hat, betraf viele Menschen der ehemaligen DDR. Unter Künstlern hat es jede Menge Zusammenbrüche gegeben, viele wurden depressiv, einige wählten sogar den Selbstmord.

puk: Wenn man mit Westkünstlern spricht, existiert nach wie vor die Meinung, dass Ostkünstler hofiert werden. Worauf gründet diese gegensätzliche Sicht der Dinge?

Heisig: Anders als die Schriftsteller haben es die Bildenden Künstler aus Ost und West nie wirklich geschafft, sich zusammenzuraufen. Ob aus Mangel an Souveränität oder aus einem gewissen intellektuellen Manko heraus weiß ich nicht. Es gibt Spannungen zwischen jenen, die unter schweren persönlichen Verwundungen vor der Wende in den Westen gekommen und jenen, die bis zuletzt in der DDR geblieben sind. Meiner Meinung nach wurden Künstler aus dem Osten nach den 1990er Jahren keinesfalls mehr hofiert. Schauen Sie sich nur mal die Politik der Museen an. Alles, was aus dem Osten kam, ist in die Depots verfrachtet worden. Ich persönlich unterlag der Illusion, dass man mit dem Pfund der gemeinsamen Sprache die Unterschiedlichkeiten der Entwicklungen hätte diskutieren können. Leider fand das nicht statt. In den 1980er Jahren war das noch komplett anders. Bei Ausstellungseröffnungen im Westen saß ich mit Kollegen von dort oft nächtelang diskutierend zusammen. Nach dem Mauerfall herrschte plötzlich nur noch Lagerdenken. Das habe ich ganz lange nicht wahrhaben wollen. Hier wurde eine Chance klar verpasst. Aber vielleicht ist das auch eine echt deutsche Reaktion: Sobald irgendwo Spannungen und Differenzen auftauchen, werden sie ganz schnell beiseite geschafft. Konflikte auszuhalten ist vielleicht nicht unsere Stärke.

puk: Vielen Dank für das Gespräch.

Zuerst erschienen in politik und kultur Mai – Juni 2009

Frank Tangermann im Gespräch mit Romen Banerjee

Kunst kommt ohne Inhalt aus

Romen Banerjee: Lieber Frank, als Sohn eines Fleischers in der vierten Generation in einer Kleinstadt der DDR aufgewachsen, hast du als junger Mensch nach einem Code gesucht, dein inneres und äußeres Eingesperrtsein zu formulieren. Deine damalige Arbeit als Zimmermann ermöglichte dir surreale Filme zu drehen und Feste in der Punkszene zu organisieren. Vom Surrealismus und Dadaismus beeindruckt begann 1988 die Malerei und mit der Wende wurde aus dem Punk ein – wie du es nennst – Konsumpunk. Der bald daraufhin einsetzenden Ernüchterung versuchtest du mit deinen Freunden eine kleine Utopie entgegenzusetzen, indem ihr ein Haus kauftet wo ihr bspw. ein Café als Begegnungsstätte betreiben konntet. In den Jahren bist du viel durch Australien und Europa gereist, aber stets war ausreichend Raum für deine Malerei. Dennoch hat sich in dir damals eine innere Leere ausgebreitet, die dich, wie du es heute formulieren würdest, zu einer spirituellen Suche gebracht hat.

Frank Tangermann: 1994, als ich in Melbourne war, tauchten die ersten Philosophen von Rudolf Steiner – über „Künstlerphilosophen“ wie Max Ernst bis Krishnamurti – in meinem Leben auf. Ich fand es sehr faszinierend, dass es eine andere Möglichkeit im Leben gibt, die Welt zu sehen, als die, die mir bis dato bekannt war. Ich spürte ein Defizit in mir. Krishnamurti beschreibt eine Präsenz und eine damit einhergehende Lebendigkeit im Sehen der Dinge, die ich damals vermisst habe. Aus einer Begegnung mit einer buddhistischen Nonne wusste ich, man sollte die einfachen Dinge wertschätzen, in jedem Menschen den Erleuchteten sehen, usw., aber ich konnte es eigentlich nicht. Das war eine reine Theorie. Dies äußerte sich schließlich in der Malerei, indem für knapp zwei Jahre Rotkohl und Weißkohl als Symbol für Banalität im Zentrum meiner Malerei standen. Das völlig Belanglose auf einem Altar, also einfach einem weißen Tisch. Heute ist das vollkommen anders: Diese geometrischen, ineinander geschachtelten Kreise der letzten Jahre sind eine Hommage an das Einfache, aber ich empfinde jetzt den alltäglichen Kleinigkeiten gegenüber tatsächlich spontane Wertschätzung. Das basiert auf der Erfahrung, dass die materielle Welt, wie wir es so schön nennen, einfach gut ist, genau so, wie sie ist. Die Kunst damals basierte auf Leid. Heute kommt die Energie für die Bilder aus der inneren Ruhe der Betrachtung.

Banerjee: Das Triviale wird von der Suche nach dem Höheren befreit und deshalb ist direkte Wertschätzung möglich, deshalb kannst du das „Göttliche“ im Alltag, in den kleinen Dingen sehen. Das Aufgeben der Suche nach Höherem ist der Augenblick, in dem sämtliche Hierarchien in sich zusammenbrechen.

Tangermann: Ja, das wäre früher nicht möglich gewesen. Es musste erhaben sein. Und auf einmal wurde es trivial, ohne dass trivial jetzt wenig ist oder gering. Trivial ist eine Qualität und nicht eine Abwertung.

Banerjee: Bei dir ist es sehr deutlich, dass es um Authentizität geht – in der Kunst und im Leben allgemein. Einen zentralen Platz nimmt das Feld der Meditation, der spirituellen Entwicklung ein. Auch wenn es zusammenhängt, ist es erst einmal eine andere Tätigkeit. Aber über deine Arbeit wird der Betrachter in die Stille gebracht.

Tangermann: Ich glaube, dass die Bilder der letzten fünf Jahre, z.B. diese Kreisarbeiten, nicht ohne Meditation möglich gewesen wären. Ich hätte nie diese innere Ruhe gehabt. Die Bilder haben klare Konturen, sind klare Kreise, da ist nichts Gestisches ... da ist keine Atmosphäre dazwischen. Kunst war lange für mich dadurch bedingt, dass sie einen bestimmten Inhalt transportieren sollte. Es war eine sehr subtile, aber sehr gravierende Erfahrung, dass die Arbeiten ohne Inhalt auskommen. Bei mir hat dies eine enorme Freiheit und einen spielerischen Umgang mit der Malerei freigesetzt. Es ist eine Frage der Haltung im Schöpfungsprozess: Habe ich ein Anliegen, oder bin ich in einem entleerten Zustand. Im letzteren Fall bin ich frei und die Bilder tun das, was ihnen vielleicht innewohnt. Habe ich hingegen den Wunsch, Inhaltsleere dem anderen zu evokieren oder reflektieren, habe ich sofort Inhalt.

Banerjee: Im schöpferischen Vorgang, indem der Künstler dem Werk dient, scheint sich das Prinzip des Lebens zu materialisieren. Ich glaube, dass wir als Künstler exemplarisch diesen Vorgang praktizieren und uns daher eher bewusst werden können, womit wir tagtäglich durch das Leben gehen. Unser Privileg als Künstler ist es, dass uns dies leichter bewusst werden kann, dadurch, dass wir uns ein entsprechendes Setting schaffen können und zudem im Schöpfungsprozess leichter erkennen: die Freiheit der Kunst bedeutet nicht, dass wir tun und lassen können, was wir wollen – sondern: ich nehme mir die Freiheit, den Notwendigkeiten zu folgen, die das Werk mir auferlegt. Dies ist für jemanden, der jetzt einen Büro- oder Kommunikationsjob hat, und ständig vielen Impulsen ausgesetzt ist, natürlich viel schwieriger.

Tangermann: Am Anfang ging es mir ohne Malerei nicht gut. Mittlerweile könnte ich ohne sie leben. Trotzdem ist mir Malerei ein Bedürfnis. Früher wollte ich aus einem Gefühl des Mangels heraus am Markt erfolgreich sein. Heute heißt Erfolg für mich, dass die Bilder nicht aus einer Zwanghaftigkeit heraus entstehen. Aber Anerkennung oder Geld ist eine Versuchung. Bisher hatte ich Glück. Ich war nie zum rechten Zeitpunkt am rechten Ort. Für mich ist es ein Geschenk, heute eine Haltung zu haben, nicht auf der Bühne mitmischen zu müssen. Solch ein Zwang bringt diese Form der Beliebigkeit hervor, die ich so oft in der Kunst sehe – auch wenn sie sehr faszinierend sein kann, hat sie eine gewisse Oberflächlichkeit und dient etwas anderem, bspw. dem Investment. Ich bin im Laufe der Jahre ehrlicher geworden, und das sieht man den Bildern an. Ich finde dieses Wort Entwicklung ziemlich gut, weil sich wirklich etwas entwickelt und nicht verwickelt. Und durch das Entwickeln wird einfach etwas freigesetzt. Man kann den Weg der Verwicklung gehen als Künstler, indem man sich in den Marktmechanismen verheddert. Ehrlichkeit ermöglicht mir Bilder zu malen, deren Energie wahrnehmbar ist. Jedes Bild rätsoniert und reflektiert eine etwas andere Energie. Das ist nicht selbstverständlich.

Banerjee: Durch die authentische Haltung des Künstlers entsteht ein magisch aufgeladenes Objekt. Lädt sich das Werk durch den Kommunikationsprozess ebenfalls energetisch auf oder bleibt das Bild davon unberührt? Einerseits scheint das Kunstwerk autonom, als nutze das Kunstwerk den Künstler lediglich zu seiner eigenen Entfaltung. Dennoch ist die Erfahrung in der Kontemplation eindeutig: Die Dinge existieren nicht aus sich selbst heraus. Da ist kein Unterschied zwischen Innen und Außen.

Tangermann: Das Bild ist leer, aber du siehst es mit deinen Inhalten oder mit der Leere, je nachdem.

Banerjee: Aber dann gibt es ja keine guten oder schlechten Bilder.

Tangermann: Gibt es ja auch nicht.

Banerjee: Wir reden hier gerade über ein Paradoxon. Doch klar, gibt es gute Bilder.

Tangermann: Na klar, gibt es auch.

Banerjee: Normalerweise kommt der Betrachter aus der Dualität, öffnet sich über eine bedingungslose Wahrnehmung, fällt aus dem Körper-Geist-Mechanismus heraus, erfährt die Einheit und empfindet dies als Schönheit oder Erhabenheit. Wenn der Künstler selber in diesem Zustand der Einheit arbeitet, kann er spürbar Vollkommenes schaffen. Und gleichzeitig, wenn du in diesem Zustand des Einsseins bist, siehst du, dass alles, was wahrnehmbar ist, gleichermaßen vollkommen ist. Und dennoch ist es nicht beliebig. In der Kunst ist dieses Phänomen einfach nur deutlicher wahrzunehmen als im Alltag. Nimmt man diese in der Einheit der Kontemplation gewonnene Einsicht der „Vollkommenheit alles Seienden“ als Konzept oder Philosophie mit in die Dualität, also ohne sie jedoch gleichzeitig zu erfahren, so kommt dabei der verquere Zeitgeist der Postmoderne heraus: „Jeder sei in seiner Nicht-Authentizität ebenfalls authentisch.“ Damit wird dieser Begriff ad absurdum geführt und öffnet Beliebigkeit Tür und Tor. Einem Künstler, dem Authentizität nicht mehr zur Verfügung steht, bleibt nur noch die Selbstinszenierung, bei der dann der Kunstvermittler und Netzwerker zum eigentlichen Künstler wird, da Qualität sich nur noch über den Konsens im Kommunikationsprozess definieren kann.

Tangermann: Ich finde das manchmal zu vereinfacht. Selbst diese Beliebigkeit ist doch nichts Schlechtes. Der Kunstmarkt hat eine Daseinsberechtigung, allein, da er ist.

Banerjee: Das sagst du, weil du in der Kontemplation zu der grundsätzlichen Einsicht gelangt bist, dass es kein gut und schlecht gibt. Das ist zu vereinfacht.

Tangermann: Gut und schlecht gibt es und gibt es nicht. Aber wer sich auf den Kunstmarkt einlässt,

sollte wissen, was es für Konsequenzen hat. Das ist natürlich eine ganz andere Ausrichtung. Jeder muss seine eigenen Erfahrungen machen. Der eine sucht bewusst nach der Wahrheit, der andere zieht dreißig Jahre seine Schleifen, bis er sagt: Jetzt reicht's aber! Ich habe mich dreißig Jahre lang belogen, jetzt mach ich mal was Neues ... Das ist eben für ihn wichtig, ... und dann macht der sein Meisterwerk.

Banerjee: Also du meinst, jeder hat das Potential zu einem Meisterwerk?

Tangermann: Klar. Ist ja auch wiederum nur eine Frage der Sichtweise.

Banerjee: Wahrscheinlich nicht.

(Lachen)

Zuerst erschienen in politik und kultur September – Oktober 2010

Irene Fastner im Gespräch mit Romén Banerjee

Zwischen Profession und Anfängergeist

Romén Banerjee: Liebe Irene, mich beschäftigt seit einiger Zeit die Frage, weshalb sind wir Künstler? Ich möchte mit der Frage beginnen: Welchen Stellenwert hat die Wertschätzung, die deiner Kunst entgegengebracht wird, für dich?

Irene Fastner: Dazu fällt mir direkt ein Erlebnis der letzten Woche ein: Für eine Ausstellung nahm ich aus dem Atelier Lithographien mit, um sie zu Hause zu rahmen. Beladen mit den Lithographien in einer Pappschachtel war ich noch beim Einkaufen im Supermarkt, wo ich sie an einem Regal stehen ließ, merkte dies aber kurz darauf, ging sofort zurück – und die Schachtel war weg. Es stellte sich heraus, dass eine übereifrige Angestellte diese Pappschachtel sofort in einen Papierschredder hineingesteckt hatte. Ein Angestellter machte den Deckel von diesem Kasten auf und sagte: „Ist es das?“ Und ich sah dann diese Schachtel, überall die Fetzen, die heraushingen und in der Mitte durchgeschnitten und zusammengesprengt und ... ja. Er nahm die Schachtel heraus und öffnete sie, sah die Lithos und sagte: „Ja, da war ja nix von Wert drin.“ Und ich sagte: „Da ist jetzt etwas ganz Schlimmes passiert!“ Er schaute mich so an und kapierte überhaupt nichts – und ich ging mit meiner geschredderten Schachtel heim und dachte, „dem Rest der Gesellschaft ist Kunst sowieso vollkommen egal“. Das war ein schlimmes Erlebnis.

Banerjee: Dieses weit verbreitete Unverständnis der Kunst gegenüber gründet nach meinem Eindruck auf einer fatalen Unkenntnis des künstlerischen Lebensentwurfs. Entweder wird der Künstler als ein normaler Kleinunternehmer wahrgenommen, oder er gilt als gescheiterte Existenz – irgendwie nicht lebensfähiger Sozialfall. Nach meiner Erfahrung jedoch geht ein Künstler in erster Linie existenziellen Fragen nach. Ich denke, jeden Menschen treiben diese Fragen an, nur der Künstler hat sie zum Beruf.

Fastner: Meine Eltern waren einfache Leute und hatten mit Kunst überhaupt nichts am Hut – katholische Familie, sehr katholische Gegend, tiefstes Niederbayern. Ich versuchte, an das alles zu glauben – Gott und die Heiligen Der Glaube mit diesem strafenden Gott machte mir Angst – als Kind vor allem in der Nacht, in der mir Geister erschienen. Das versuchte ich damals zu malen. Ich kann das Malen viel weniger steuern, als wenn ich bspw. etwas erzähle. Ich steuere natürlich auch beim Malen, aber da kommt irgendetwas anderes dazu, dass ich selber dann gar nicht so verstehe.

Banerjee: Als Künstler steht man vor der Entscheidung sich entweder selber zu inszenieren, oder der inneren Notwendigkeit des Werkes zu folgen, diesem also zu dienen. Je intensiver diese Haltung des Dienens ist, desto größer ist auch die Intensität des Werkes. Inszenierungen haben eher erzählerische Qualität, während sich eine dem Werk dienende Haltung als die ungreifbarere, formale Struktur manifestiert. Formales ist dafür verantwortlich, ob uns eine Arbeit dann auch in der Tiefe des Herzens berührt, während Erzählerisches unsere mentalen Fähigkeiten fordert, sich also eher an der Oberfläche bewegt. Mit diesem Spannungsfeld zwischen Tiefe und Oberfläche arbeitet ein Künstler mehr oder weniger bewusst.

Fastner: Genau. Folgt man dieser Notwendigkeit, die man selber gar nicht so kapiert, dann ist das total faszinierend. Es entsteht etwas, wo man dennoch genau weiß, das könnte jetzt niemand anderes machen, nur ich selber. Gerade durch eine dienende Haltung entsteht ein zutiefst individueller Aspekt, der in jedem guten Kunstwerk ist. Wenn jetzt jemand versucht, z. B. ein Bild von mir zu kopieren, dann würde die Kraft fehlen. Die kann beim bloßen Kopieren nicht entstehen, denn du folgst dann nicht mehr dem Werk. Das ist dann der spürbare Unterschied zwischen Original und Epigone.

Banerjee: Diese Verselbständigung des Kunstwerkes, der man als Künstler ausgeliefert ist, zeigt etwas Alltägliches auf. Wir haben Pläne im Leben, doch welche wir umsetzen können und ob die damit für uns persönlich erhofften Effekte auch eintreten, scheinen wir nicht in der Hand zu haben. Vielleicht haben wir nur die Entscheidung, es zu genießen wie es ist oder dagegen zu kämpfen, und anscheinend hat das dann etwas – wie beim Kunstwerk auch – mit Glück zu tun.

Fastner: Künstlerin war für mich überhaupt kein Berufsbild. In der Gegend, wo ich aufwuchs, gab es kein Museum, keine Galerie – kulturelle Diaspora. Ich studierte Kunstgeschichte, Völkerkunde, alles mögliche. Ich nahm an der Uni Zeichenunterricht. Es dauerte dann aber Jahre, bis ich den Mut zum Kunststudium hatte. Ich war so ganz ein Mädel vom Lande in der Stadt. Dann hatte ich das Glück, während meines Kunststudiums von einer sehr guten Galerie in München entdeckt zu werden. Willi Bleicher, der die Otto-Galerie damals machte (ein Urgestein der Münchner Kunstszene) sagte: „Wir machen eine große Einzelausstellung mit Katalog.“ Das war so abstrus, ich kapierte überhaupt nicht, dass das jetzt etwas ganz Tolles war. Das brach so über mich herein. Dann war diese Ausstellung mit 50 Bildern von mir und der Eröffnung, bei der ich dann erst merkte, was das jetzt ist. Ich stand da plötzlich mit diesen ganzen Bildern schutzlos dieser Öffentlichkeit ausgeliefert, und das war ganz schlimm. Bei der Vernissage habe ich mich irgendwann auf der Toilette eingesperrt. Am ersten Abend wurde fast alles verkauft.

Banerjee: Hat denn die Professionalisierung deine Kunst verändert?

Fastner: Die Energie, die damals in die Bilder hineingeflossen war, die habe ich nicht mehr. Zu der Zeit gab es unheimlich intensive Gefühle und so viel zu verarbeiten. Die jahrelange Auseinandersetzung mit dem Sterben, durch den Tod meines Vaters. Diese Intensität war spürbar in diesen Bildern, und die erste Ausstellung war vielleicht sogar meine beste. Die Bilder haben sich insofern verändert, als sie ruhiger geworden sind. Dieses Direkte, Emotionale habe ich ein bisschen rausgenommen, aber auch als Selbstschutz. Ich möchte schon etwas von mir preisgeben – das macht man ja, wenn man malt – aber nicht zuviel. Die Leute, die Betrachter waren von diesen Bildern damals zwar beeindruckt, aber ich hatte das Gefühl, zuviel von mir preiszugeben und nackt dazustehen. Und das war schlimm. Das ist immer noch oft so, wenn ich Bilder ausstelle, dass ich das Gefühl habe, die Leute sehen jetzt eigentlich zuviel von mir.

Banerjee: Das, was einen getrieben hat, wird als Kunst materialisiert, löst sich auf und fehlt als Motivation. Das Verarbeiten eines persönlichen Anliegens als Motivation wird durch Routine ersetzt, es ist nunmehr der Beruf, man fängt einfach an – und dann setzt dennoch irgendwann die Verselbständigung des Werkes ein. Für mich persönlich stellt sich in meinem Leben sogar die Frage: Ist es überhaupt eine sinnvolle Perspektive, bis zum Ende Kunst zu machen, trotz Erfolg und Geld, oder kann man vielleicht auch ganz ohne Kunst leben? Es gibt einfach so viele spannende Möglichkeiten. Warum nicht noch einmal ganz anders leben? Ist das für dich eine denkbare Variante?

Fastner: Diese Überlegungen überkommen mich, wenn ich das Gefühl habe, ich arbeite zwar viel, aber ich kann nicht richtig davon leben. Es gibt immer andere spannende Sachen, die man machen kann, und die auch in der Gesellschaft etwas bewirken können.

Banerjee: Was könnte so etwas sein bei dir?

Fastner: Ja. Das ist dann genau der Gedanke: Was könnte das sein bei mir? Und mir fällt nichts ein. Man muss vom Hamsterrad und davon wegkommen, sich selber so unter Druck zu setzen. Dann kann man die Arbeit auch wieder mehr genießen.

Banerjee: Man kommt ja in Versuchung, dass man sich zufrieden gibt mit einer Arbeit, die nicht mehr diese Magie besitzt, die einen selber fasziniert. Ich habe für mich festgestellt, dass man zwischen dem Leben und dem schöpferischen Schaffen im Atelier doch nicht wirklich trennen kann. Relevante Tiefe in der Kunst erreicht man nur unter einer Bedingung: Meine gesamte Haltung muss sich ändern – ich muss wirklich auch im normalen Leben raus aus dieser Mühle. Der Punkt ist ja folgender: Wenn ich der inneren Notwendigkeit, die mir das Kunstwerk abverlangt, konsequent folge, also als Künstler dem Werk radikal diene, dann kommt eine Phase der Vertiefung, in der wieder alles zur Disposition steht – gerade auch der Umstand, dass man von der Kunst leben kann.

Fastner: Es gibt dann dieses Unmittelbare, dieses Frische, dieses Unverfälschte, was mir immer wichtig war. Und wenn ich dann so etwas gemacht habe, dann ist das sehr befriedigend. Nur es ist viel zu selten, dass dies einfach so geschieht. Man verstellt sich die Gegenwart mit Wünschen und Ängsten.

Banerjee: Ich darf den Wünschen und Ängsten keinen Raum geben, diese aber auch nicht verdrängen. Analog der „inneren Notwendigkeit meines Kunstwerkes“ zeigt sich eine „innere Notwendigkeit

meines Lebens“, die sich dann als Handlung zu erkennen gibt. Ich lasse mich von meiner eigenen Handlung überraschen und genieße mein Leben dort und derart, wo es mich hinträgt und wie es mich trägt.

Fastner: Ja ... das war ein gutes Gespräch. Momentan geht mir das im Kopf herum, und ich habe das Gefühl, ich bin da mittlerweile so unfrei. Ich müsste wieder mehr ...

Banerjee: ... Anfängergeist ...

Fastner: Ja.

Zuerst erschienen in politik und kultur Juli – August 2010

Hella De Santarossa: Finanzkrise und die Bildende Kunst

Interview von Stefanie Ernst

politik und kultur: Frau Santarossa, welche Auswirkungen hat die Finanzkrise auf die zeitgenössische Bildende Kunst?

Hella De Santarossa: Die Finanzkrise trifft uns zeitgenössische Bildende Künstler momentan besonders heftig, weil wir sehr stark von der freien Wirtschaft abhängig sind. Firmen sagen Kunstprojekte ab oder verschieben sie; es kommt bei zugesagten Ankäufen zu unabsehbaren Verzögerungen. Immer weniger Menschen kaufen zeitgenössische Kunst oder engagieren sich in diesem Bereich als Sponsor. Auch die meisten Galerien sind stark von der Wirtschaftskrise betroffen. Viele müssen schließen. Besonders jene Galeristen, die spekuliert haben oder die Bilder auf Aktien verkauft haben, stehen nun vor finanziellen Problemen. Ich nehme an, dass vor allem die junge Bildende Kunst in Zukunft viel mehr auf Sparflamme arbeiten muss. Dramatisch wird es, wenn die schlechte finanzielle Situation gerade den Künstlern ihre überlebenswichtige Kreativität raubt. Auch wir brauchen daher dringend einen wirtschaftlichen Schutzschirm – das milliardenschwere, staatliche Konjunkturpaket II sollte auch Bildenden Künstlern unter die Arme greifen. Jetzt werden damit schnellere Datenverbindungen geschaffen, Gebäude saniert oder neugebaut – das hat bestimmt seine Berechtigung. Ich frage mich jedoch, was mit jenen zwei Prozent einer Bausumme geschieht, die für die Kunst veranschlagt sind. Und da ist es jetzt an den Gemeinden, bei der investiven Geldverteilung auch an die Bildenden Künstler vor Ort zu denken. Viel zu oft werden Ausgaben für Kunst und Kultur nur auf die Theater und andere öffentliche Kultureinrichtungen beschränkt, denn dafür gibt es eine wohl organisierte Lobby. Bildende Künstler aber sind starke Individualisten, die nur viel schwerer zu organisieren und zu erfassen sind. Kein Bildender Künstler gibt gerne zu, dass er bereits am Existenzminimum ist, denn das würde seinen Preis drücken. Staatliche Konjunkturprogramme sollten auch mithelfen, dass zeitgenössische junge Künstler arbeiten können, ohne von der Not des Alltags erdrückt zu werden. Einer ganze Künstlergeneration droht in den kommenden Jahren die Gefahr der Ausblutung. Andererseits wird momentan von bestimmten Kreisen sehr viel Kunst gekauft; die spekulativ lediglich als „harte Währung“ angesehen wird. Wie auf der Messe von Maastricht – dort wurde vor allem Altbewährtes aufgekauft. Der Staat jedoch sollte diese Markt-Erstarrung durch Steueranreize aufbrechen – um gerade die junge Kunst zu aktivieren. Man könnte ja die Möglichkeit einführen, dass Firmen solche Kunst steuerfrei kaufen können. Die Erfahrung zeigt: Von indirekter Kunstförderung kommt bei den Künstlern meistens nichts mehr an. Wir brauchen daher mehr direkte Fördermechanismen. Warum stellt man zum Beispiel den Künstlern nicht mehr Arbeitsplatz zur Verfügung? Leerstehende Ladenlokale, Gebäude etc. könnten zwischengenutzt werden anstatt jahrelang leer zu stehen, wie hier in Berlin. Ohne viel Aufwand und Kosten könnte man so sehr viel erreichen.

puk: Ist die Notlage, in der sich junge Bildende Kunst befindet, vielleicht auch Spiegel des Ausdrucks einer „Geringschätzung“ seitens der Gesellschaft? Kommt der zeitgenössischen Kunst nicht die Aufmerksamkeit zu, die sie verdient?

Santarossa: Bei der Auswahl von Kunstwerken sind viele Laiensammler einfach schlichtweg überfordert. Daher geben sie die Auswahl der Kunstgegenstände für ihre Sammlungen in die Hände von Kunsthistorikern oder anderen altgedienten Fachleuten. So ist zu erklären, dass die Vielfalt an Sammlungsinhalten leider ziemlich begrenzt ist. Diese Unsicherheit in der Bewertung und im Umgang mit Kunst bemerke ich auch bei fast allen Politikern. Den Menschen, die mich nach meiner Meinung zu einem Kunstwerk fragen, sage ich immer, sie müssen schauen und fühlen, ob das Kunstwerk ihre Seele und ihren Geist anspricht. Den Sammlern und auch Parlamentariern, die sich mit der Materie auseinandersetzen, rate ich vorab zum „In-sich-hinein-hören“, bevor sie einen Fachmann einschalten. Es herrscht Angst vor zeitgenössischer Kunst, gerade jetzt. Angst, man könnte sich wirtschaftlich verpekulieren.

puk: Spiegelt sich die Finanzkrise bereits in Ihren eigenen Arbeiten wider?

Santarossa: Ja, aber die Bilder habe ich bisher noch nicht öffentlich gezeigt; ich warte ab, ich prüfe. Gleichzeitig ist es mir ein unbändiges Bedürfnis, auch wieder Optimismus und Zukunftsvertrauen durch meine Kunst auszudrücken. Ich möchte mit künstlerischen Mitteln Auswege, Ideen, positive Stimmungen zeigen und erzeugen, um die Menschen – und damit auch Sammler – aus dieser Depression wieder herauszuführen.

puk: Auch, wenn diese Bilder noch nicht für das Auge des Betrachters bestimmt sind, würde es mich interessieren, wie man so einen vagen und kaum greifbaren Zustand in die Kunst transportiert.

Santarossa: Bereits vor dem großen Crash hatte ich so was wie eine düstere Vorahnung. Mein früherer Lebenspartner arbeitete beim Internationalen Währungsfonds, wir haben schon letztes Jahr immer wieder über die drohende Möglichkeit einer Crash-Kettenreaktion gesprochen. Damals war die Krise noch nicht greifbar, aber bereits vorstellbar, wie fernes Wetterleuchten. Man hofft und wehrt und quält sich, weil man die Wahrscheinlichkeit einfach nicht wahrhaben will. Der Kampf gegen das Verdrängen hat mich schon früher künstlerisch beeinflusst – jetzt noch mehr.

puk: Sie haben sehr viel Kunst für den sakralen Raum gemacht. Gibt es in Zeiten großer Krisen eine verstärkte Hinwendung zum Glauben?

Santarossa: Nicht zum Glauben selbst..., der ist irgendwie da – oder auch nicht. Doch das Interesse an religiösen Symbolen wächst wieder, sie sind eine Brücke zum Glauben, sie wecken Empfindungen und spirituelles Verständnis. Das lässt sich aber schon seit längerer Zeit beobachten – selbst in der Mode. Ich selbst habe ja schon während meines Studiums zahlreiche Auftragsarbeiten für Kirchen gemacht, um damit meinen Lebensunterhalt zu verdienen. Später, in den „wilden Jahren“ nach meinem Studium hatte ich mit den Kirchen nicht so viel zu tun. Das änderte sich schlagartig, als ich das große Glasfenster-Projekt für die Heilig-Geist-Kirche in Heidelberg annahm. Wer so etwas macht, wer mit dem Faszinosum sakraler Symbolik arbeitet, wer kraft ihres starken Ausdrucks auf die Seele des Betrachters zurückwirken will, der muss zugleich einen gewissen Abstand bewahren. Sonst kann man das nicht optimal realisieren. Ich analysiere die philosophischen, auch die theologischen Hintergründe, auf denen meine Kunst aufbaut, sehr trocken. Wenn ich emotional zu stark eingebunden bin, dann könnte ich das nicht machen. Ich habe zuletzt viele Jahre fast nur im kirchlichen Bereich gearbeitet, dort wirklich große Werke realisiert, darunter in München das größte sakrale Glasbild Europas. Jetzt genieße ich eine Pause, tanke neue Inspiration im öffentlichen Bereich.

puk: Gibt es noch andere Bereiche in der zeitgenössischen Bildenden Kunst, in denen sich die schwierige Wirtschaftslage bemerkbar gemacht hat?

Santarossa: Seit etwa einem Jahr sind Veränderungen bei Wettbewerben für „Kunst am Bau“ feststellbar. In früheren Jahren wurden vielleicht vier oder fünf Projekte eingereicht, nun hat sich die Zahl der konkurrierenden Künstler mehr als verdoppelt. Bei einer Wettbewerbsauschreibung des Bundesamtes für Bauwesen und Raumordnung (BBR) für das Freiheitsdenkmal haben sogar 1.300 Künstler teilgenommen. Das kommt einer Inflation des Kunstwertes gleich, die die Auswirkungen der Krise ganz gut beschreibt. Viele greifen nach dem berühmten Strohalm – sei es auch noch so aussichtslos. Auch die Juroren müssen bei einer solchen Flut an eingereichten Arbeiten schlichtweg überfordert sein.

puk: Frau Santarossa, was wären die dringlichsten Verbesserungen, die den zeitgenössischen Bildenden Künstlern aus ihrer momentanen Notsituation helfen könnten?

Santarossa: Zum einen müsste die Politik Steuererleichterungen für Bildende Künstler durchsetzen. Bei der jährlichen Gewinnermittlung für das Finanzamt wird nicht berücksichtigt, dass ein Künstler vom Honorar das nachfolgende Jahr leben muss, das er praktisch nicht überblicken kann – und dass er Fremdkosten hat, die er im nachfolgenden Jahr zu erfüllen hat. Diese Praxis sollte meines Erachtens rückwirkend geändert werden. Außerdem würde ich mich dafür aussprechen, dass Künstlern besonders in kommunalen Gebäuden teilweise oder auch volle Mietaufhebung während der Zeit der Wirtschaftskrise bewilligt wird. Sonst droht Atelier-Sterben und vielfacher Künstler-Tod – denn viele arme Künstler werden in andere Berufe abwandern müssen, um nicht zu verhungern. Und es muss auch begriffen werden, dass Künstlerinnen einer besonderen Förderung seitens des Staates bedürfen. Leider ist es

immer noch so, dass Frauen in der Kunst generell niedrigere Preise erzielen, weniger Anerkennung erhalten und vom Kunstmarkt niemals so gepusht werden wie ihre männlichen Kollegen. Das hat auch zuletzt zur Folge, dass vergleichsweise wenig ordentliche Professorinnen an den Universitäten eingestellt werden. Hier sehe ich dringenden Nachholbedarf. Vor allem bei jenen Entscheidern, die Gleichberechtigung mögen, aber meist männlich entscheiden. Last but not least: Meines Erachtens sollte sich unsere Gesellschaft von einer schnelllebigen Wegwerfgesellschaft mit Abwrackprämie und kurzfristigem Mehrwertsteuerrückgewinn in eine Wertegesellschaft bewegen. Gerade die Wirtschaftskrise ermöglicht (zwingt) uns, unsere Standpunkte zu überprüfen. Wir müssen aus den kurzen aufgeblasenen Erfolgsgeschichten gelernt haben, dass ein langfristiges Investment wie in die Bildende Kunst, sich auf Dauer sehr gut bezahlt macht und auch die zukünftige Generation mit einem Mehrwert belohnt. Also packen wir die Möglichkeiten an.

puk: Vielen Dank für das Gespräch.

Zuerst erschienen in politik und kultur Mai – Juni 2009

Imre Török: Die Verlage sind nicht unser Feind

Interview von Barbara Haack

politik und kultur: Der Verband deutscher Schriftsteller (VS) ist Teil der Gewerkschaft ver.di, vertritt aber keine Angestellten. Inwieweit verstehen Sie sich als Gewerkschaft, wo liegen Ihre spezifischen Aufgaben?

Imre Török: Der VS vertritt in der Tat ausschließlich Schriftsteller, die in dieser Tätigkeit freiberuflich arbeiten. Viele von ihnen haben aber zusätzlich einen „Brotberuf“, weil das Schreiben sie nicht ernährt.

puk: Das heißt, der VS ist keine Gewerkschaft im herkömmlichen Sinne, um zum Beispiel Tarife zu verhandeln?

Török: Das stimmt so nicht ganz. Im rein gewerkschaftlichen Sinne machen wir keine Tarifverträge. Aber wir streben an, mit der Verlegerseite Honorarregelungen für die Mitglieder auszuhandeln. Die sind vergleichbar mit Tarifen. Wir haben sowohl für die literarischen Übersetzer als auch für die Schriftsteller Tarifkommissionen. Diese Kommissionen führen die Vorverhandlungen. Die beiden Verbände, also der Börsenverein bzw. die Verlage einerseits, und der Schriftstellerverband andererseits, verhandeln die Honorartarife dann weiter. Es gibt Normverträge zwischen Verlagen und Schriftstellern, die schon vor mehr als 20 Jahren ausgehandelt wurden. Und seit der Neuregelung des Urheberrechtsgesetzes ist es geboten, auch über Honorarfragen miteinander zu sprechen. Das ist vergleichbar mit Tarifverhandlungen.

puk: In der Neuregelung gab es plötzlich die gesetzliche Forderung, dass angemessene Vergütungen zu zahlen seien bzw. zwischen den Verbänden verhandelt werden sollten. Ist das im Fall des VS gelungen?

Török: Wir haben schon vor einigen Jahren eine Honorarvereinbarung für die Belletristik getroffen. Das war schwierig, und beide Seiten sind viele Kompromisse eingegangen. Aber wir haben – nach einer Mediation durch das Justizministerium – eine gemeinsame Vergütungsregelung unterzeichnet. Das heißt: Es gibt jetzt eine eindeutige Regelung für belletristische Autoren.

puk: Sind Sie damit zufrieden?

Török: Es sind Mindeststandards. Ich bin insofern damit zufrieden, weil damit auch anerkannt worden ist, dass wir Vertragsparteien und auch Partner sind, die eben miteinander sprechen, miteinander Lösungen finden müssen. Die Verlage und der Börsenverein sind nicht unser Feind. Sie sind für uns wichtige Verwerter. Sie vertreten ihre Interessen, und wir als VS vertreten die Interessen der Urheber. Dazwischen muss man sich bewegen. Vor dem neuen Urhebergesetz war das überhaupt nicht möglich. Jetzt haben wir einen Mindeststandard, und nach zwei oder drei Jahren muss man sich wieder zusammensetzen und schauen, ob man Verbesserungen erreicht.

puk: Sind diese verhandelten Ergebnisse denn verbindlich?

Török: Die sind verbindlich. Ob sie eingehalten werden, das kann ich nicht in allen Einzelfällen nachprüfen. Aber sie sind auf jeden Fall rechtsverbindlich, d.h. die Autoren können sie vor Gericht einklagen.

puk: Den Übersetzern geht es nicht so gut in dieser Hinsicht?

Török: Die literarischen Übersetzer sitzen ja auch bei uns im Boot. Sie sind Teil des Schriftstellerverbandes, haben aber einen eigenen Status, gerade in Honorarfragen. Ihre Arbeitsweise, ihre Arbeitsbedingungen weichen von denen der Schriftsteller ab. Wir kämpfen Seite an Seite. Die Verhandlungen zwischen Übersetzern und Verlegern haben jetzt fünf oder sechs Jahre gedauert, es ging auf und ab, bis schließlich ein Kompromiss gefunden wurde. Bei den Übersetzern gab es allerdings Meinungsverschiedenheiten: Das eskalierte dann; bei einer Mitgliederversammlung im September hat die Mehrheit „Nein“ gesagt. Ich kann nicht verhehlen, dass ich ein bisschen traurig bin. Aber es war wohl eine strategische Entscheidung: Einigen wir uns jetzt auf einen Abschluss und verbessern ihn dann in den

nächsten Jahren? Oder wollen wir gleich bessere Bedingungen erreichen? Die Übersetzer haben sich für den zweiten Weg entschieden. Jetzt kann ich den Übersetzern nur viel Erfolg bei den weiteren Verhandlungen wünschen.

puk: Wir sind hier auf der Buchmesse. Was bedeutet diese Messe für die Schriftsteller. Ist sie ein bedeutendes Forum, ein wichtiger Marktplatz? Oder ist das eher eine Sache der Verlage?

Török: Nein, die Messe ist ganz gewiss nicht nur für die Verlage wichtig. Für die Verlage ist sie ein Marktplatz. Für uns Schriftsteller ist sie ein Ort der Begegnungen, des Informationsaustauschs. Und natürlich wollen wir unsere Bücher präsentieren. Es gibt ja auch Lesungen, Veranstaltungen. Es sind unsere Werke, es ist unser geistiges Eigentum, das hier vermarktet wird. Wir brauchen Messen, wir brauchen Verlage, die dafür sorgen, dass das, was wir schreiben, auch unter die Leute kommt. Darüber hinaus ist es schön, ich treffe hier sehr viele Kollegen, mit denen ich sonst selten zusammen komme. Orhan Pamuk hat die Eröffnungsrede zur Messe gehalten, und er hat damit angefangen, was ihn an der Buchmesse stört. Das sei ihm erst nach vielen Jahren klar geworden, nämlich dass die Buchmesse den einzelnen Schriftsteller erdrückt. Die ganze Atmosphäre ist wunderbar, sie ist toll. Aber nach 2 Tagen ist man ganz klein in dieser Vielfalt an wundervollen Ergebnissen schriftstellerischer Tätigkeit. Und – das sagt jetzt wieder Imre Török – es erzeugt auch ein gewisses Gefühl von Demut vor der Mannigfaltigkeit an guten Publikationen. Man sieht: Ich bin ein Teil davon, aber es gibt Hunderte und Tausende, die ihre Emotionen, ihren Intellekt in das Schreiben, von Büchern stecken. Das zu erleben ist einerseits berauschend und andererseits erdrückend.

puk: In der Literaturszene gibt es eine Vielfalt an Preisen. Marcel Reich-Ranicki hat uns gerade wirkungsvoll gezeigt, wie man Preise in der Öffentlichkeit kritisiert. Der Deutsche Buchpreis spielt sicher in einer anderen Kategorie als der Fernsehpreis. Trotzdem wird er vielfach kritisiert. Auch der VS – als Mitträger des Deutschen Literaturfonds – vergibt Preise und Stipendien. Was bedeuten diese Preise für die Schriftsteller?

Török: Der Deutsche Literaturfonds vergibt in erster Linie Förderungen, aber auch zum Beispiel den Celan-Preis. Grundsätzlich finde ich Preise und Auszeichnungen ganz wichtig. Zum einen, um in der Öffentlichkeit auf Literatur und Bücher aufmerksam zu machen. Zum anderen, weil diese Preise als geldwerte Leistungen auch für viele Schriftsteller ihre Arbeitsexistenz erleichtern. Sie sind ein sehr wichtiges Zubrot für viele. Dass man über Preise geteilter Meinung sein kann, ist sicher richtig. Manche Preise befriedigen mehr die Eitelkeit der Preisgeber als dass sie wirklich einem nützlichen Zweck dienen. Aber auf die Diskussion, die auf die Behauptung hinausläuft: „Es gibt in Deutschland so viele Literaturpreise, man soll sie ja abschaffen“, würde ich mich auf keinen Fall einlassen. Das ist eine fatale und ganz falsche Sichtweise. Ich wehre mich dagegen, wenn es heißt, die Schriftsteller würden nur auf die Preise hin schreiben. Das geht an der Realität vollkommen vorbei und diese Behauptung ist sehr gefährlich. Ich glaube in der FAZ wurde die Diskussion geführt, man solle die Schriftsteller doch lieber aushungern und die Preise abschaffen, dann würden sie besser schreiben. Das ist ein Urteil der Satten. Zum Deutschen Buchpreis: Mich freut es sehr, dass Uwe Tellkamp diesen Preis bekommen hat. Nach wie vor ist es sehr wichtig, dass wir die Entwicklungen im Osten, in der früheren DDR genauer beleuchten, dass diese Geschichte immer wieder thematisiert wird. Ich gratuliere Uwe Tellkamp von Herzen. Diesen Preis hat der Richtige bekommen.

puk: Das E-Book war – vor allem auch in den Medien – als das zentrale Thema der diesjährigen Buchmesse angekündigt. Wie stehen die Schriftsteller dazu: Ist das E-Book überhaupt ein Thema, oder warten Sie einfach ab, weil Sie ja direkt gar nicht davon betroffen sind, auf welchem Weg Ihre Werke zum Leser kommen?

Török: In erster Linie freuen wir Schriftsteller uns über jede gute Vervielfältigungsmöglichkeit, die von den Kunden angenommen wird. Da kann es nicht genug geben. Das Hörbuch finden die Schriftsteller mehrheitlich sicher sehr gut. Vor einigen Jahren gab es viele Diskussionen über Vorgängermodelle des E-Book. Dann hieß es, das würde nicht angenommen. Jetzt also ein erneuter Versuch, es gibt zudem Podcast und den Roman auf dem Handy und vieles mehr. Für mich sind das erst einmal Spielereien mit technischen Möglichkeiten. Und wenn sie sich tatsächlich bewähren werden und die Leute gerne

auch auf diese Weise lesen, dann ist es gut so. Ich glaube, dass das ganz normale Buch zum Blättern, das man im Bett und auf der Wiese lesen kann, noch eine sehr, sehr lange Zukunft hat.

puk: Das Partnerland der Buchmesse ist in diesem Jahr die Türkei. Gibt es einen intensiven Austausch zwischen türkischen und deutschen Schriftstellern? Zwischen den Verbänden?

Török: Es gibt beides. Den Austausch zwischen den Schriftstellern und auch den zwischen Verbänden. Wir haben schon im Vorfeld der Buchmesse zusammen mit einem türkischen Schriftstellerverband vier Veranstaltungen durchgeführt – in Berlin, Darmstadt, Köln und Hamburg. Hier auf der Buchmesse gibt es eine gemeinsame Veranstaltung zwischen literarischen Übersetzern aus Deutschland und der Türkei. Diese gemeinsamen Veranstaltungen mit türkischen Autoren sind gut angekommen. Wir hatten einen interessanten Austausch, bei dem auch über Probleme und über Aufgaben gesprochen wurde. Die Begegnungen haben bewirkt, dass die beiden Verbände gesagt haben: Das soll nicht einmalig bleiben, wir werden vielmehr in den nächsten Jahren darauf hinarbeiten, dass wir diese Brückenbau-funktion, die die Literatur hat, ausweiten. Es gibt natürlich seit langem spannende Berührungspunkte zwischen den Literaturen, und zwar dadurch, dass wir im VS etliche Autoren haben, die aus der Türkei stammen, inzwischen aber auch auf Deutsch schreiben. Einige Dutzend türkischstämmige Schriftsteller, die Mitglied im Schriftstellerverband sind. Die bilden natürlich eine besonders wichtige Brücke zur türkischen Literatur.

puk: Imre Török ist ja nicht im Hauptberuf Vorsitzender des VS, sondern in erster Linie Schriftsteller. Haben Sie – neben Ihrer Verbandsarbeit – überhaupt noch Zeit zum Schreiben?

Török: Eine schmerzliche Frage... Es bleibt zu wenig Zeit dafür. Das belastet mich, weil die Kreativität darunter leidet. Das Schreiben, die Kreativität ist ja etwas, das einem im Blut liegt, und wenn man so etwas immer wieder zurückstellen muss, tut das nicht gut. Auf der anderen Seite habe ich mich dazu bereit erklärt, und ich stehe dazu. Auch die Verbandsarbeit mache ich mit Herzblut. Es sind diese zwei Seelen in der Brust, und es ist schwierig, beide zusammen zu bringen. Ich habe jetzt ein Buch hier zur Buchmesse veröffentlicht, zusammen mit dem Fotografen Helmut Hirler: „Great Landscapes“. Aber für die schriftstellerische Tätigkeit müsste viel mehr Zeit bleiben. Ich wünsche, dass ich die Lebenskurve zum literarischen Schreiben intensiv hinsteuern werde.

puk: Das ist vermutlich auch eine Frage des eigenen geistigen Freiraums?

Török: Der VS-Vorsitz ist traditionell ein Ehrenamt. Leider ist das so. Inzwischen ist dieser Aufgabenbereich so angewachsen, dass es eine Halbtagsstelle ist. Das kann schon zum Problem werden. Wenn man jetzt nur die Arbeitsstunden nimmt, könnte man sagen: Er arbeitet 20 Stunden pro Woche, da hat er ja noch viel Zeit zum Schreiben. Aber mental sind es manchmal 80 Stunden pro Woche. Wenn ich 15 Minuten für den VS telefoniere, kann das im Kopf noch mal 2 Stunden zusätzliche Arbeit bedeuten. Und an der Spitze weht manchmal – wie auch sonst in den Bergen – ein etwas kälterer Wind. Man muss einiges aushalten. Die Aussicht bietet nicht nur das Schöne. Ich muss mich mit Gesetzen beschäftigen, mit dem Urheberrecht, habe mit juristischen und sozialen Fragen zu tun, auch mit Zwistigkeiten. Auf meinen Schreibtisch kommen meist die ungelösten Fälle. Zeitweilig schafft das ein Gefühl: „Ich manage ja nur noch den Schriftstellerverband.“

puk: Auf Ihrer Webseite bezeichnen Sie sich als Publizist, als Kultur-Arbeiter, der „hier und da auch „Schrift-Entsteller“ oder „ungarischer Deutscher“ genannt wird. Wie sehen Sie sich und Ihre Arbeit im Spektrum der deutschen Literatur?

Török: Ich habe ungarische Wurzeln, die Kindheit und Jugend habe ich in Ungarn verbracht. Auch wenn diese Wurzeln immer weiter zurückliegen, wirken sie noch. Ich lese bis heute gerne ungarische Literatur in der Originalsprache. Aber ich fühle mich nicht zwischen den beiden Kulturen, sondern lebe in beiden Kulturen. Ich finde es höchst spannend, zwei Kulturen so intensiv zu kennen. Sie streiten sich auch manchmal etwas oder sie ergänzen sich. Dem Schreiben kommt das auf der einen Seite zu Gute. Auf der anderen Seite muss ich aber auch gewisse Vorsichtsmaßnahmen geltend machen. Wenn ich versuche, ungarische Mentalität in das Schreiben zu integrieren, muss ich dies noch einmal „übersetzen“. „Ungarischer Deutscher“ ist ein Zitat. So bin ich einmal spaßeshalber in irgendeiner Zeitschrift genannt worden. Das hat mir gut gefallen. Ein Buch von mir heißt „Un-GAR“. Das ist einer, der trotz

Studium der Philosophie, der Germanistik, der Geschichte von sich meint, er müsse immer dazulernen. Das passt zu mir.

puk: Vielen Dank für das Gespräch.

Zuerst erschienen in politik und kultur November – Dezember 2008

Edgar Lipki: Die FAZ schrieb einmal, ich sei ein Radiokünstler

Interview von Stefanie Ernst

Stefanie Ernst: Herr Lipki, welche Bedeutung hat der WDR für Sie als Auftraggeber?

Edgar Lipki: Eine Große, da ich die letzten fünf oder sechs Produktionen für diesen Sender gemacht habe. Bei meinen Arbeits- und Entwicklungszeiten von bis zu einem Jahr pro Stück, ist es sehr wichtig, einen verlässlichen und kooperativen Auftraggeber zu haben, um Planungssicherheit für die Produktion zu gewährleisten. Im Umkehrschluss bedeutet das, dass ich, ohne einen Produktionsvertrag mit dem Sender unterschrieben zu haben, kaum riskieren kann anzufangen.

Ernst: Sie nehmen wahrscheinlich neben Aufträgen für den WDR auch noch andere Aufträge wahr. In welchem Verhältnis stehen für Sie Aufträge des WDR zu Aufträgen anderer öffentlich-rechtlicher Sender und zu privaten Sendern?

Lipki: Zu Beginn arbeitete ich als Hörspielautor für den Süddeutschen Rundfunk und Deutschlandradio, anschließend produzierte ich für den Deutschlandfunk. Nun bin ich vorwiegend beim WDR, weil ich hier gute Voraussetzungen für meine Arbeit finde. Beim WDR arbeite ich mit Martina Müller Wallraff zusammen und werde von ihrer Redaktion wirklich sehr gut unterstützt. Meine für den WDR produzierten Hörspiele werden im Nachgang aber auch von anderen ARD-Anstalten ausgestrahlt. Und da die Anstalten untereinander auf die einzelnen Produktionen zugreifen können, werden natürlich Wiederholungshonorare gezahlt. Solche Zahlungen sind für mich als Autor sehr wichtig, gerade wenn die Finanzierung einer langen Produktionsdauer mit entsprechend höheren Produktionskosten gewährleistet werden soll.

Ernst: Haben Sie jemals einen WDR-Preis erhalten oder einen Preis für ein für den WDR erstelltes Produkt?

Lipki: Nein. Durch Preisverleihungen wie ansatzweise auch durch Nominierungen wird die Bekanntheit eines Hörspielautors natürlich gesteigert. Besonders prominent ist in diesem Bereich der sogenannte Kriegsblindenpreis, der vom Bund der Kriegsblinden Deutschlands e.V. verliehen wird. Eine Geldquelle zur Sicherung des Lebensunterhaltes sind solche Preise im Allgemeinen allerdings nicht.

Ernst: Der pekuniäre Nutzen ist generell eher gering zu veranschlagen? Anders verhält es sich zum Beispiel beim Jazz-Preis des WDR, der mit 10.000 Euro dotiert ist.

Lipki: Der Kriegsblindenpreis ist nicht mit einer direkten Geldausschüttung verbunden. Allerdings besteht die Auflage, dass jede deutsche Rundfunkanstalt das prämierte Stück innerhalb eines Jahres sendet. So kommt der Autor insgesamt auf ein monetäres Preisvolumen von bis zu 20.000 Euro. Das ist natürlich nicht zu unterschätzen.

Ernst: Ist der Hörspielmarkt eigentlich ein hart umkämpftes Terrain?

Lipki: Zahlenmäßig ist der Kreis von Hörspielautoren nicht sonderlich groß. Viele meiner Kollegen arbeiten zusätzlich journalistisch oder entwickeln Filmproduktionen fürs Fernsehen. Direkte Konkurrenz herrscht nicht. Die Hörspielautoren sind über ganz Deutschland verstreut. Es gibt nur wenige Foren, in denen man sich über die Jahre hinweg manchmal begegnet. Einen „Narzismus der kleinen Differenz“ gibt es zuweilen eher zwischen den Redaktionen der einzelnen Rundfunkanstalten. Den Eindruck kann man haben. Als Freelancer bin ich allerdings zu weit weg von den Apparaten, um das einzuschätzen.

Ernst: Wenn wir mal von der inhaltlichen Seite an das Thema herangehen. Würden Sie Ihrer Arbeit eher einen künstlerischen Aspekt zugrunde legen oder würden Sie sagen, dass es Ihnen primär um Unterhaltung geht?

Lipki: Die FAZ schrieb einmal, ich sei ein Radiokünstler. Aus diesen Sätzen hört man die spitzen Finger heraus. Für manche scheint es nicht einfach zu sein, einzuordnen, was ich mache. Genau das empfinde ich als das Spannende: Es gibt diese klaren Eingrenzungen, diese Stereotypen, so nicht. Ich arbeite sehr oft in und mit Auslassungsräumen zwischen Text/Musik/Geräusch. Zentral sind für mich immer Zeitverhältnisse, Bewegungen jener theoretischen Konstruktionen, die wir in der täglichen Wahrneh-

mung als das Gesicherte, Feste, Reale nehmen. Einen solchen Ansatz kann man künstlich nennen.

Ernst: Würden Sie sagen, dass Ihnen der WDR genug Freiraum gewährt, um Ihre Idee zu verwirklichen? Oder wird hier sehr genau auf die Quote geschaut?

Lipki: Einschränkungen gibt es seitens des WDR nicht. Von der ersten Idee, über das Exposé, woraufhin dann der Vertrag zustande kommt, bis zur Abgabe der Produktion bin ich im Grunde genommen autonom in meiner Arbeit.

Ernst: Wie wichtig ist Ihnen, dass der Inhalt ihrer Hörspiele im Internet mit Fakten angereichert werden kann?

Lipki: Das ist eine jüngere Entwicklung, die durchaus eine wichtige Rolle spielt, aber differenziert betrachtet werden muss. Die Aufarbeitung und die Hintergrundberichterstattung von Produktionen im Internet sind durchaus erstrebenswert. Anders verhält es sich bei den Produktionen, die im Internet permanent abgerufen werden können. Diese werden, wenn überhaupt, nur minimal vergütet. An dieser Stelle haben Autoren und Sender offensichtlich ganz verschiedene Interessen. Momentan, so mein Wissensstand, ist man aber dabei, Verträge und Regelungen zu finden, die die Interessen beider Seiten stärker berücksichtigen werden.

Ernst: Wollen Sie die Internetrechte lieber selbst wahrnehmen und eigenständig verwerten oder würden Sie sich für eine angemessene Vergütung für die Übertragung der Internetrechte aussprechen?

Lipki: Der WDR hat sich in den letzten Jahren alle Rechte an der Internetverwertung gesichert. Seit einiger Zeit gilt, dass, wenn eine Produktion eine Woche lang heruntergeladen werden kann, eine Vergütung um die 180 Euro gezahlt wird, was wirklich nicht viel ist. Denn die Zugriffe liegen teilweise bei 10.000 bis 20.000.

Ernst: Das heißt, die Vergütung ist nicht angemessen und Sie würden Ihr Produkt lieber selbst verwerten.

Lipki: Hier muss berücksichtigt werden, dass die Downloads der Hörspiele auch für den Sender nicht unproblematisch sind. Der WDR darf keine kommerziellen Interessen verfolgen. Folglich kann und darf er auch nicht an diesem Angebot verdienen. Andererseits müssen Autoren hier für ihre Rechte kämpfen. Und das spiegelt genau die Tendenz der nächsten Jahre im gesamten Medienbereich wider. Der Konsum von Fernsehen, Radio und anderen Medien wird nicht mehr in einer Zeitachse verlaufen, sondern Ort und Zeit des Zugriffs auf bestimmte Sendungen wird vollkommen individuellen Entscheidungen unterliegen. Es wird sehr spannend sein, wie Autoren an dieser Entwicklung partizipieren werden. Denken Sie nur an die Drehbuchautoren in Hollywood. Auch hier ist und war es problematisch, dass die Internetnutzung in den Verträgen bislang nicht zufriedenstellend berücksichtigt wurde und wird.

Ernst: Würden Sie, mal abgesehen von der Internetverwertung, sagen, dass die Vergütung für die Produktionen angemessen ist?

Lipki: Ja, ich halte die Vergütung für angemessen. Allerdings muss man immer schauen, dass man das veranschlagte Budget nicht übersteigt. Mit den neuen digitalen Audio-Möglichkeiten kann man die Ausgaben ganz gut im Rahmen halten. Produktionen jedoch, die über Monate gehen, können nicht ausschließlich über das Budget finanziert werden. Hier ist man auf die Wiederholung der Produktion und die dafür ausgeschütteten Gelder angewiesen.

Ernst: Welche Rolle spielt für Sie die Zweitverwertung der Hörspiele auf Tonträger?

Lipki: Es kam bereits vor, dass eine Produktion in einem Sammelalbum von 1LIVE aufgenommen worden ist. Was die Verwertung anbelangt, ist das aber zu vernachlässigen.

Ernst: Abgesehen von der sich gewandelten Ausgangslage der Verwertung durch die Digitalisierung: Gibt es neue Entwicklungen, neue Trends im Hörspiel?

Lipki: Relativ neu ist das Crossover von Ansätzen. Historisch betrachtet war das Hörspiel zunächst einmal ein Hilfswerk für Autoren nach dem Krieg, denn einen Buchmarkt gab es nicht mehr. Jedoch war diese Entwicklung zum Teil auch hinderlich, weil sich so keine genuinen Formen des Hörspiels haben ausbilden können. Dies geschah dann erst in den 1970er Jahren. Seitdem gibt es ein Nebeneinander von konventionellen Produktionen und experimentellen Stücken. In Bezug auf letztgenannte hat der

WDR gerade in den letzten Jahrzehnten sehr gute Arbeit geleistet. Man denke nur an die Bedeutung der Klangkunst. Das heutige Interesse am Hörspiel ist sehr groß. Vor 15, 20 Jahren gab es, soweit ich weiß, in überregionalen Tageszeitungen keine extra Rubriken zum Thema Hörspiel. Das hat sich maßgeblich geändert. Sowohl in der Süddeutschen als auch in der FAZ hat sich die dort stattfindende Diskussion über Hörspiele etablieren können. Es existieren spezielle Rubriken, in denen man über das Genre insgesamt und über einzelne Stücke etwas (nach)lesen kann. Der Stellenwert, der dem Hörspiel beigemessen wird, wird über die Jahre noch zunehmen. Vielleicht wishful thinking, aber ich glaube, je regulierter die Inhalte im Fernsehen und im Radio sind, desto stärker wächst das Interesse etwas anderes zu hören.

Ernst: Wie sind Sie zum Hörspiel gekommen?

Lipki: Wie immer spielte hier der Zufall die maßgebliche Rolle. Anfangs habe ich Theaterstücke geschrieben. Aus diesem Grunde war ich während der Zeit der zwei deutschen Staaten eine Zeit lang im Brecht-Archiv in Berlin. Eine merkwürdige Erfahrung. Jeden Morgen und jeden Abend wechselte ich die Systeme. Kleine, wiederkehrende Schocks. Wieder das Zeitverhältnis: Das Fremde ist oft nur das allzu Vertraute. Was das den Weg zum Hörspiel angeht: Ein Kollege, der im Bereich Hörspiel tätig war und den ich durch frühere Zusammenarbeiten kannte, forderte mich eines Tages auf „einfach mal etwas zu schicken“. So schrieb ich zuerst Kurzhörspiele und arbeitete an kleineren Produktionen, bis dann mein erstes größeres Stück Anfang der 1990er Jahre entstand. Was folgte, war eine Tour zwischen den Anstalten, bis ich schließlich beim WDR landete. Mir wurde klar, dass ich hier meine Ideen von Performances sowohl vom Material als auch vom dramaturgischen Ansatz her im Bereich des Hörspiels sehr gut verwirklichen kann. Die Theateraufführungen und Performances hatten im Schnitt höchstens 400 Zuschauer. Wenn Produktionen bei 1LIVE oder WDR 3 gespielt werden, liegt die Quote zwischen 50.000 und 80.000 Zuhörern. Das macht die Arbeit für mich natürlich attraktiver, da ich eine viel größere Öffentlichkeit erreichen kann.

Ernst: Wurde der Zuspruch, den das Hörspiel heute erfährt, durch den aktuellen Boom des Hörbuches gedämpft?

Lipki: Bei Hörspielen und Hörbüchern handelt es sich um zwei ganz unterschiedliche Genres, die auf einem unterschiedlichen Hörverhalten basieren. Hörbücher hört man oft im Auto oder im Flugzeug. Interessierte Hörspielhörer legen viel Wert auf eine gute Musikanlage, um das ganze akustische Erlebnis zu erfahren. Die Zielgruppe bzw. der Interessentenkreis ist eine andere, ein anderer. Wenn man den Markt betrachtet, dann findet das Hörbuch natürlich einen viel größeren Absatz, was vielleicht auf eine größere Akzeptanz hindeutet. Aber man wundert sich immer wieder über das Hörstück oder das Hörspiel. Auch hier existiert eine große Anhängerschaft. Durch das Internet, besonders durch die Blogs, erfährt man nun eine Rückmeldung. Das ist wunderbar. Die Arbeit ist dann nicht so hermetisch, nicht nur auf den Schlusspunkt hin gedacht, sondern geht über die eigentliche Produktion hinaus. Aktuell ist mein „Manson Stück“ zum Beispiel, was vor fünf, sechs Jahren ausgestrahlt wurde, Thema von Hausarbeiten für New Yorker Studenten. Arbeiten, die man gemacht hat, bewegen sich auf diese Weise weiter. Es entsteht eine Autonomie des Ereignisses.

Ernst: Wie schätzen Sie die weitere Entwicklung des Hörspiels ein?

Lipki: In diesem Punkt bin ich vielleicht der falsche Ansprechpartner, denn ich orientiere mich nicht am Markt. Vielmehr hat das, was ich mache, immer somatische Anlässe. Es folgt Bedürfnissen und Mängeln, ist eher an der Produktion, als am Markt orientiert. Auch wenn Marktmechanismen eher die Landschaft bestimmen, als die Bedürfnisse.

Ernst: Technologisch betrachtet: Was ist zu erwarten?

Lipki: In diesem Bereich hat sich eine Menge getan. Eine Entwicklung vom Tonband bis zum heutigen Arbeitsmedium dem Computer. Das Arbeiten ist viel variabler und dezentraler geworden. Ich kann heute einen großen Teil der Audiomontage dort machen, wo ich früher nur an den Texten arbeitete. Vergleichbar vielleicht mit der Bedeutung kleiner handlicher Kameras für das Autorenkino. Man hat heute einfach mehr Möglichkeiten. Und vor allem bezahlbare Möglichkeiten. Dies ist besonders wichtig für autonome Produktionen, um so die Kosten gering zu halten.

Ernst: Welche Erwartungen stellen Sie an den WDR als Kulturproduzent und Kulturförderer?

Lipki: Diesbezüglich bin ich eigentlich ganz zufrieden. Die Unterstützung, die wir durch die Redaktion und die Leitung erfahren, ist gut, und das ist heute nicht selbstverständlich. Als Hörer würde ich mir noch mehr Grenzgänge wünschen, sowohl formal als auch inhaltlich. Ich fürchte, dass im öffentlich-rechtlichen Rundfunk, nicht nur im WDR, auch in den anderen Anstalten, immer stromlinienförmiger gedacht wird. Hier macht der WDR noch eine Ausnahme, da er nicht dem Trend zur Privatisierung der Inhalte folgt. Mehr Angebote neben dem Mainstream, das würde ich mir als Zuhörer respektive als Zuschauer wünschen. Noch vor 15, 20 Jahren war ich von Sendungen, auf die ich zwei-, dreimal im Monat stieß, nachhaltig beeindruckt. Das findet heute allenfalls ein-, zweimal im Jahr statt.

Ernst: Hier käme es darauf an zu fragen, was man unter Kultur versteht. Würden Sie Rosamunde-Pilcher-Verfilmungen ebenso zur Kultur zählen wie die Buddenbrooks?

Lipki: Schwierig, man stimmt ja immer mit der Fernbedienung ab. Was man nicht einschaltet, darüber hat man eigentlich schon geurteilt. Neulich erzählte mir Sophie Rois von einer Sendung „Die Unverbesserlichen“, auf die sie gestoßen ist und die vor 20, 30 Jahren lief. Sie war beeindruckt, wie gut diese Familienserie gemacht war. Dort wurden Inhalte transportiert, es wurde handwerklich sauber gearbeitet, es gibt Stellen, die durch Interesse unterhalten. Solche Aussagen spiegeln immer auch die Wahrnehmung von Zeitverhältnissen wieder. Wenn man nichts anderes erfährt, als das, was man hier um 20.15 Uhr serviert bekommt, dann verliert man Standards. Diese Standards definiert man nicht von oben, vielmehr sollte man sie von unten definieren. Einschaltquoten sind da mangels Vergleich eher fiktiv.

Ernst: Wenn Sie dem WDR Punkte auf einer Skala von 1 bis 10 geben könnten, wo würden Sie die Bedeutung des WDR für die Kultur- und Kreativwirtschaft in Regionen sowie in Bezug auf gesamt NRW veranschlagen?

Lipki: Das ist zu vereinfachend. Generell kann ich sagen: der WDR bietet die Möglichkeiten, auch in einem größeren Spektrum und ist daher auch sehr wichtig für die Zuschauer wie für die Produzenten.

Ernst: Der Kulturauftrag des WDR gibt immer wieder Anstoß für politische Debatten. Verfolgen Sie die politischen Debatten um den öffentlich-rechtlichen Rundfunk?

Lipki: Ja, allerdings nicht mit Intensität, ganz einfach, weil vor den Verlautbarungen, die Entscheidungen oft schon gefallen sind. Wichtig allerdings, dass man an der Medienpolitik bestimmte Entwicklungen früher erkennen kann als an der Wirtschaftspolitik.

*Zuerst erschienen in der Publikation „Der WDR als Kulturakteur. Anspruch · Erwartung · Wirklichkeit“
(2009) des Deutschen Kulturrates*

Heinz Rudolf Kunze: Umzingelt von Profis der Kulturverwaltung. Die Enquete-Kommission aus der Sicht eines Künstlers

Interview von Andreas Kolb

Seit Oktober 2003 tagt die Kulturenquete unter dem Vorsitz von Gitta Connemann. Es gibt neben den Sitzungen der gesamten Enquete-Kommission drei Arbeitsgruppen, die Themen für die gesamte Enquete aufarbeiten: AG 1 befasst sich mit dem „Kulturstandort Deutschland und staatlicher und privater Kulturförderung“, die AG 2 hat „Die soziale Lage der Künstler“ zum Thema und die AG 3 dreht sich um „Kulturelle Bildung“. Rockmusiker und Autor Heinz Rudolf Kunze ist Sachverständiges Mitglied und arbeitet in der AG 2 mit. Er ist der einzige Künstler unter den Mitgliedern der Enquete. puk-Redakteur Andreas Kolb unterhielt sich mit Kunze über die Arbeit in der Kommission.

politik und kultur: Wie oft hat die Enquete bis heute getagt?

Heinz Rudolf Kunze: Wir haben jetzt die zehnte oder elfte Sitzung gehabt. Der Turnus ist ungefähr 14-tägig, wenn Sitzungswoche im Parlament ist.

puk: Was sind Ihre ersten Eindrücke?

Kunze: Es ist sinnvoll, sich regelmäßig und recht häufig zu treffen, denn das Arbeitsfeld ist so riesig. Es geht um nicht mehr und nicht weniger als um eine Bestandsaufnahme von allem, was in der Bundesrepublik Deutschland an Kultur läuft. Das reicht vom Rap-Sänger bis zur Denkmalpflege. Im ersten Jahr soll eine Bestandsaufnahme über die Lage der Kultur im Land gemacht werden. Im zweiten Jahr sollen daraus Handlungsempfehlungen für den Bundestag formuliert werden. Die Kommission hat etwa 30 Mitglieder, Leute aus allen Parteien, und von allen Parteien berufene Sachverständige.

puk: Sie sind der einzige Künstler in der Enquete-Kommission. Welche Rolle sehen Sie da für sich?

Kunze: Ich bin in der Tat umzingelt von lauter Profis des Verwaltens und Betreuens von Kunst und Künstlern. Ich bin von Profjuristen und Profpolitikern umgeben, die eine ganz bestimmte Art haben, auch etwas distanziert über Dinge zu sprechen.

puk: Ist es nicht ein Manko, dass nur ein Künstler dabei ist?

Kunze: Ich sehe es manchmal so, obwohl alle sehr nett zu mir sind. Ich bin dort ein gut betreuter Pflegefall. Was mir dort von Anfang an extrem imponiert, ist der Umgangston über die parteipolitischen Grenzen hinweg. Was man dort also nicht erlebt, ist dieses reflexartige Neinsagen, wenn der politische Gegner etwas sagt. In einem sehr höflichen Umgangston wird da zielorientiert an der Sache gearbeitet.

puk: Sie sind von der CDU/CSU-Fraktion berufen worden. Hätten Sie eine Berufung auch von einer anderen Fraktion angenommen?

Kunze: Ich bin Mitglied keiner Partei, und das schon seit längerem. Ich war früher einmal in der SPD, aber das ist schon lange vorbei. Ich glaube, dass bei mir da die persönliche Ansprache wichtiger ist, als irgendein Drei-Buchstaben-Etikett. Also wäre das von der SPD auf eine nette Art und Weise gekommen, wüsste ich nicht, warum ich aus Prinzip hätte „Nein“ sagen sollen. Mich hat eben Günther Nooke (kulturpolitischer Sprecher der CDU/CSU-Bundestagsfraktion und Obmann der CDU/CSU-Fraktion in der Enquete-Kommission, d. Red.) angesprochen. Da ich mich so viele Jahre vor solchen Dingen gedrückt habe, habe ich gesagt, „Herr Nooke, jetzt haben Sie mich, ich bin auch mal fällig“.

puk: Nach elf Sitzungen entwickelt man eine Idee, wie man sich engagieren will. Was liegt Ihnen jetzt besonders am Herzen?

Kunze: Ich kenne die Probleme der Bildenden Künstler oder der Filmemacher nicht von innen. Vielleicht noch ein bisschen die des Theaters, weil ich als Musicalübersetzer und Stückeschreiber mit Theater zu tun habe. Im engeren Sinne kenne ich mich nur im Bereich Rock- und Popmusik aus. Natürlich ist für mich da besonders die Frage der Qualitätssicherung und des Schutzes von geistigem Eigentum im Land von Interesse. Diese Frage ist – ohne in irgendeiner Weise zu übertreiben – existenzbedrohend geworden für die Musiker, die von ihren eigenen Schöpfungen, von ihren eigenen Erfindungen leben.

Und das muss auch bei uns thematisiert werden, das muss in dieses Buch als Fanal auch mit rein.

puk: Wie denken Sie über das Thema Kulturförderung und die U-Musik?

Kunze: Förderung von U-Musik finde ich auf jeden Fall ein erfreuliches und wichtiges Stichwort. Man muss die Förderung von wirklichen Talenten nicht nur den Castingshows überlassen, sondern sich ein bisschen ernsthafter und seriöser darum kümmern. Die Popakademie ist in dieser Beziehung ein guter Schritt, und Udo Dahmen ist da auch der richtige Mann am richtigen Platz, um so etwas zu leiten, denn er ist ein hervorragender Schlagzeuger gewesen und kennt alle Seiten des Geschäfts. Gegen Förderung ist gar nichts zu sagen. Was wir in der U-Musik nun wirklich nicht brauchen, sind Subventionen. Aber das soll jetzt bitte nicht so verstanden werden, dass ich gegen die Förderung von förderungswürdiger E-Musik bin. Ich selber befinde mich da in einem merkwürdigen Spagat: Mir steht György Ligeti sicher näher als Jeanette Biedermann, das können sie mir glauben.

puk: In der GEMA ist ein großer Streit über den Wert von U- und E-Musik entbrannt?

Kunze: Ich finde, dass diese Debatte längst überfällig ist und ich finde gut, dass sie jetzt endlich geführt wird. Wahrscheinlich musste es auch so lange dauern, bis ein Problembewusstsein auf allen Ebenen für diese Frage da ist, denn jetzt sind wir in der erfreulichen Lage, dass die Generation der Entscheider durch alle Parteien hindurch aus Leuten besteht, die eben mit den Rolling Stones und den Beatles aufgewachsen sind. Hier in Niedersachsen gibt es ja Beispiele: Ich kenne sowohl Herrn Gabriel als auch Herrn Wulff persönlich gut und für beide ist Rockmusik ein ganz normaler Teil ihres Lebens. Wahrscheinlich musste erst diese Generation in die Verantwortung kommen, damit begriffen wird, „Oh, hier ist ein Problem“.

puk: Welche Bedeutung hat für Sie das Thema „Wert der Kreativität“ bei Ihrer Arbeit in der Enquete-Kommission?

Kunze: Ich hoffe, dass ich noch ein paar Mal in die Kerbe hauen kann, die schon da ist. Im Grunde ist da ein Verständnis für mich vorhanden, ich renne eigentlich offene Türen ein. Wenn nicht gesichert wird, dass Kreativität auch in Zukunft angemessen vergütet wird, dann wird sich irgendwann dieser Bereich populärer Musik selber absägen. Irgendwann gibt es dann nämlich nichts mehr, was man raubkopieren kann.

puk: Sie haben neulich als Reaktion auf eine Äußerung von Gerd Gebhardt vom Verband der Phonindustrie gesagt, Sie hätten sehr wohl dafür Verständnis, wenn er Autorenhonorare kürzen wolle.

Kunze: Ich weiß, es gibt Musikerkollegen, die mich für ein Kameradenschwein erklärt haben und mich für einen Frontenwechsler halten. Ich habe nicht gesagt, dass die Musikindustrie Recht habe. Ich habe nur versucht – und das ist immer sehr schwierig – einen kühlen Kopf zu bewahren und beide Seiten zu sehen. Nicht nur die Interessen der sicherlich geschädigten Kollegen, zu denen ich ja auch gehöre. Ich bin auch nicht Handlanger von Gerd Gebhardt. Ich bin einfach mit ihm befreundet und er war jahrelang mein Chef bei Warner und zwar ein sehr guter. Wenn ich ihm zuhöre, versuche ich auch, ihn zu verstehen und seinen Argumenten zu folgen. Zum Beispiel ziehen nicht nur Musiker im Moment den Kürzeren, fast 50 Prozent der Mitarbeiter von Plattenfirmen sind auf die Straße geflogen. Es geht mir da auch um die Schicksale von Leuten, die auf der anderen Seite des Schreibtisches in der Musikindustrie arbeiten. Mehr wollte ich ja gar nicht sagen.

puk: Wie schätzen Sie die Chancen und die Probleme in der Musikindustrie ein? Was könnte die Politik tun? Ist das überhaupt ein Thema in der Kulturenquete?

Kunze: Auf jeden Fall. Am 3. Mai wird Gerd Gebhardt von uns zu einem Hearing geladen und wird das aus erster Hand erzählen. Ich glaube, dass er einer der wenigen ist, die da an der Quelle sind und er wird uns am ehesten sagen können, was man tun kann.

puk: Man sagt ja in Deutschland immer, der Film habe eine große Lobby, aber die U-Musik nicht. Sehen Sie das auch so?

Kunze: Da ist was dran. Der Film ist da offensichtlich einen Schritt weiter, institutionell. Die U-Musik, das hat Gebhardt neulich gesagt und da kann ich ihm nur zustimmen, hat natürlich auch jahrzehntelang in blauäugiger Arroganz den Kontakt zur Politik gemieden. Wir haben also gesagt, „das brauchen wir alles gar nicht, wir verdienen ohnehin genug“, und wir haben immer an die Unendlichkeit der

Verlängerbarkeit fetter Jahre geglaubt. Jetzt aber, wo wir merken, dass es der Industrie, den Künstlern und der Industrie wirklich an den Kragen geht, müssen wir diese Einstellung ändern und auch die Nähe zur Politik suchen. Gott sei Dank finden wir da auch Ansprechpartner. Es ist nicht mehr so wie früher.

puk: Ich möchte einen kleinen Schwenk zum Thema „Förderung von Popmusik im Ausbildungsbe-
reich“ machen. Was kann die Kulturenquete hier bewirken?

Kunze: Ich werde mich dafür einsetzen, dass das ein Schwerpunkt ist. Die Erfahrungen, die bisher gesammelt wurden, wenn Wirtschaftsunternehmen Gelder für die Nachwuchsförderung ausgelobt haben – ich denke vor allen Dingen an den „New Chance Wettbewerb“ in Ostdeutschland für junge Bands – das war doch sehr erfreulich, was da rüber kam. Auf diesem Wege müssen wir dem Fernsehdogma „Superstar“ etwas entgegenhalten. Bei den bisher von der Wirtschaft initiierten Wettbewerben geht es wirklich um die Entdeckung von Kreativität, um Leute, die ihr eigenes Ding machen. Während bei den Castingshows im besten Falle Interpreten generiert werden, die irgendwas schön nachsingen können. Da wird ja auf den eigentlichen Erfinder von Musik, den Urheber, gar nicht geachtet.

puk: Dennoch ist es zurzeit beinahe der einzige noch gewinnbringende Bereich für die Major Compa-
nys.

Kunze: Natürlich können Interpreten, die man an Marionettenfäden führt, kurzfristig Gewinne abwerfen. Aber einen Bruce Springsteen oder einen Bob Dylan kreiert man so nicht.

puk: Zurück zur Enquete-Kommission: Wie empfinden Sie es als Künstler, als Kreativer, dass Sie dort Papiere wälzen und strengen und starren Regularien unterworfen sind? Was wäre Ihre Vision?

Kunze: Es ist schon sehr interessant, welche Formalien dort abgehandelt werden, auf die in einer Sitzung rein formal und rechtlich Rücksicht genommen werden muss, damit die Sitzung überhaupt Gültigkeit hat. Das ist natürlich für mich schon etwas fremd. Das fängt bei ganz elementaren Dingen an, bei den Rednerlisten, die da aufgemacht werden. Ich bin es nicht gewohnt, in Gremien, wo viele durcheinander reden, mitzumachen. Ich war eigentlich immer gewohnt, in einem kleinen Team derjenige zu sein, der entscheidet. Musik entsteht nicht demokratisch, da muss einer sagen, wo es langgeht. Manchmal, wenn man dabei sitzt und sieht, wie lange es dauert, bis nun wirklich jeder von jeder Fraktion etwas gesagt hat, dann fragt man sich schon insgeheim, wie das kommen konnte, dass Demokratien doch letztendlich Weltkriege gewinnen.

puk: Was könnte Ihr persönlicher Gewinn aus der Mitarbeit in der Kulturenquete sein? Regt Sie das
möglicherweise zu einem Lied oder zu einem Text an?

Kunze: Das kann ich nicht ausschließen. Bisher sehe ich das schon als Gewinn, nicht als Zeitverlust. Ich habe die Vision oder die Hoffnung, dass bei diesem Abschlussbericht, der dann dabei herauskommen soll, wo wir aus den vorhandenen Datenmassen, die wir ja vom wissenschaftlichen Dienst oder von Gutachten kriegen (zum Beispiel „Wie ist die soziale Lage der Künstler?“, „Wie ist die Absicherung durch die Künstlersozialkasse?“ und solche sehr zahlenintensiven Fragen), dass wir diese Daten eben nicht nur wiederkauen, sondern uns über die Parteien hinweg einigen können, mit dem wenigen vorhandenen Geld möglichst wenig Schaden anzurichten und das so gut wie möglich zu verteilen. Es ist in den nächsten eineinhalb, zwei Jahren nicht damit zu rechnen, dass es mehr Geld für Kultur gibt. Wir werden uns wahrscheinlich gegenseitig auf die Schultern klopfen können, wenn die Etats so bleiben, wie sie sind. Selbst das ist nicht gesichert. Also ist das schon eine Aufgabe, mit der man sich – soweit sie dann nach außen auch wahrgenommen wird – nicht unbedingt Freunde machen wird. Wir versuchen durch unsere Empfehlungen dazu beizutragen, das Schlimmste zu verhindern. Das wäre schon ein Ziel.

puk: Bedenkt man aber, dass kulturelle Angelegenheiten in unserem Land weitgehend Länderhoheits-
angelegenheiten sind, und der Bund ohnehin nur begrenzte Zugriffs- und Einflussmöglichkeiten hat, dann kommt Ihren Empfehlungen auf kommunaler Ebene relativ wenig Wert zu, oder?

Kunze: Wir richten uns an den Deutschen Bundestag, das ist unser Auftraggeber. Der Bundestagspräsi-
dent Wolfgang Thierse als Repräsentant des Parlaments bekommt als erster den Bericht, und inwieweit er das an die anderen Entscheidungsebenen kommuniziert, die es wirklich angeht, das weiß ich nicht. Da kann ich ihm nur viel Glück wünschen. Aber da Thierse Literaturwissenschaftler ist, ist zumindest

garantiert, dass sein persönliches Interesse wirklich vorhanden ist.

puk: Machen Sie sich auch Gedanken, wie man die allgemeine gesellschaftliche Entwicklung kulturfreundlicher prägen kann? Ich denke an Jugendliche, die raubkopieren. Oder die drei Euro für einen Handyklingelton ausgeben, denen aber ein Song, der 99 Cent kostet, dann zu teuer ist?

Kunze: Eine Arbeitsgruppe von den drei Hauptarbeitsgruppen der Kommission beschäftigt sich mit der musischen Erziehung, also mit der kulturellen Bildung. Und das sind eben Themen, da kann man nur sehr geduldig und langfristig versuchen, irgendwo Samen zu säen. Und das Bewusstsein vom Wert der Kultur von unten her zu schaffen. Kultur ist eines der wenigen Bindemittel, die noch vorhanden sind, um unsere Gesellschaft nicht völlig atomisiert auseinanderfliegen zu lassen.

puk: Vielleicht noch ein bis zwei Worte zur sozialen Lage von Künstlern. Bestandsaufnahme 2004: Geht's aufwärts oder eher abwärts?

Kunze: Natürlich eher abwärts, denn auch die Mittel der KSK drohen, nicht mehr zu reichen. Da die KSK, die es erst seit Anfang der 1980er Jahre gibt, sich auch im Bewusstsein der Künstler durchgesetzt hat, nehmen eben auch immer mehr Kollegen aller möglichen Fachrichtungen sie in Anspruch. Da steht wahrscheinlich eine Reform an: Ich glaube, da wird den Künstlern etwas Ähnliches an Einschnitten, was wir gerade unter der Gesundheitsreform erleben, auch nicht erspart bleiben. Es fängt schon allein damit an, dass wir eine Liste von fünf Seiten bekommen haben, engstens bedruckt mit dem, was sich alles „Künstler“ in diesem Land nennt. Da sind Berufe dabei, die habe ich noch nie gehört. Da gibt es zum Beispiel einen Unterschied zwischen Fotograf und Aktfotograf, wobei einer aus der Kommission anmerkte, „der eine hat's wahrscheinlich gelernt und der andere hat Spaß dabei“.

puk: Haben Sie denn neben der Enquete-Kommission überhaupt noch Zeit für andere Dinge? Welche Projekte stehen an?

Kunze: Eigentlich habe ich diese Zeit nicht, aber ich muss die Zeit finden und sie mir nehmen. Ich schreibe gerade für das Staatstheater Saarbrücken ein Musical über Edgar A. Poe, danach schreibe ich für das Staatstheater Trier mit Konstantin Wecker ein Musical über „Quo vadis?“, und im Herbst mache ich mein neues Album, aber der Titel wird noch nicht verraten.

Zuerst erschienen in politik und kultur Mai – Juni 2004

Harp-Spieler Dieter Kropp: „Verdammt, so cool klingt also eine Mundharmonika“

Interview von Stefanie Ernst

politik und kultur: Herr Kropp, Sie gelten als einer der besten deutschen Blues Harp-Spieler. Wie entstand Ihre Leidenschaft zu dem Instrument?

Dieter Kropp: Am Anfang stand meine Liebe zur Bluesmusik. Im Alter von dreizehn/vierzehn Jahren hörte ich nicht die Hitparade, wie es viele Gleichaltrige taten, sondern begeisterte mich für Rock 'n' Roll und Oldies aus den 1950er Jahren. In diesen jungen Jahren habe ich einen Jugendfanclub gegründet, dessen Mitglieder sich einmal im Monat im Keller meiner Eltern trafen. Bei diesen Treffen fungierte ich als Disc Jockey und legte meine Oldieschallplatten auf. Irgendwann hatte ein Freund, der selber Gitarre spielte, eine Bluesplatte dabei, auf der neben der Gitarre auch eine Mundharmonika zu hören war. Als ich zum ersten Mal die Musik von dem Country- und Blues Duo Sonny Terry & Brownie McGhee, hörte, dachte ich „verdammt, so cool klingt also eine Mundharmonika“. Dann habe ich selbst mit dem Spielen begonnen und meine Leidenschaft für das Instrument und für die damit verbundene Musik war geweckt.

puk: Ihr Spiel begeistert jährlich zahlreiche Zuhörer. Welcher Altersgruppe gehören die Besucher Ihrer Konzerte an?

Kropp: Erwachsene stellen den Großteil der Konzertbesucher. Jugendliche oder Kinder sind im Publikum weitaus seltener zu finden. Üblicherweise ist das Publikum zwischen fünf und zwanzig und fünfundsiebzig Jahre alt. In letzter Zeit entdecke ich aber immer häufiger ganze Familien, die meine Konzerte besuchen. Erst neulich beim Blues Festival in Detmold ist mir das wieder aufgefallen. Diese Beobachtung finde ich toll. Besonders wenn ich tagsüber spiele, wie etwa bei einem Museumsfest, sind natürlich auch viele Kinder anwesend. Kinder sind immer stark interessiert und ich merke sofort, wie ich sie mit dem Instrument fesseln kann. Bei solchen Gelegenheiten kann man als Einzelkünstler natürlich sehr individuell auf diese Altersgruppe eingehen und das ein oder andere Kinderlied spielen.

puk: Sie haben mehrere Lehrwerke zum Blues Harp spielen geschrieben, die mittlerweile zu Standardwerken avanciert sind. Zudem vermitteln Sie die Fähigkeit des Mundharmonikaspiels in Workshops. Es besteht folglich ein großes Interesse am Erlernen dieses Instruments?

Kropp: Die Workshops veranstalte ich seit mittlerweile zwanzig Jahren. Der dahinter stehende Gedanke war, etwas anzubieten, das Menschen interessiert. Angeschoben wurden die Workshops u.a. von der Firma Hohner, einem Mundharmonikahersteller. Vom Aufbau her sind sie dem Unterricht an Musikschulen nachempfunden. Anders jedoch als die längerfristigen Kurse an den Musikschulen dauern die Workshops einen Tag oder ein Wochenende, zudem wechseln die Teilnehmer häufiger. Hierdurch sollte sowohl Erwachsenen als auch Kindern und Jugendlichen eine Gelegenheit geboten werden, sich an das Instrument heran zu tasten. Das Konzept hat sich im Laufe der Jahre stark verändert. Anfänglich habe ich hauptsächlich doziert. Schnell stellte ich fest, dass es nicht besonders befriedigend war, denn die Leute wollen keine Vorträge über Instrumente hören, sondern sie wollen selber ausprobieren und lernen. Nach ein, zwei Jahren habe ich dann das Konzept der Workshops komplett überarbeitet. Schnell zeigte sich, dass sowohl die Kursteilnehmer als auch ich als Dozent viel mehr Freude hatten. Es ist schön zu sehen, wenn Schüler einen Zugang zu einem vormals fremden Instrument finden und aus ersten Tönen kleine Melodien werden. Über eine einfache Melodie kann ich viel erreichen. Sie glauben gar nicht, welche Begeisterung erlernte und stolz vorgetragene Lieder wie „Freude schöner Götterfunken“ oder „Bruder Jakob“ auslösen. Im Laufe eines Tages lernen die Teilnehmer nicht nur solche erst einmal einfacheren Lieder spielen zu können, sondern darüber hinaus gelangen wir ja auch noch dazu, diesen wirklich coolen Bluesound auf der Harp zu erzeugen. Dieses typisch melancholische und zugleich aufregende, eben genau diesen „knusprigen“ Sound. Und das dann auch begleitet von einer Rhythmus-Gitarre. Bei den Workshops mischen sich immer auch Kinder und Jugendliche unter die sonst eher erwachsenen Teilnehmer. Denn die Volkshochschulen, wo die Workshops angeboten

werden, sind ja vorrangig Bestandteil der Erwachsenenbildung.

puk: Kleine Erfolgserlebnisse steigern die Motivation. Wie viel Zeit würde ein durchschnittlich begabter Mensch investieren müssen, um von ersten Tonleiter-Übungen zum ersten Lied zu gelangen?

Kropp: Der relativ schnelle Erfolg ist Garant für anhaltende Begeisterung. Das ist zumindest meine Erfahrung. Denn genau diese Begeisterung erlebe ich fast jedes Wochenende und ich bin wirklich glücklich, wenn die Menschen sagen „das hätte ich jetzt nicht gedacht, ich bin erst zwei, drei Stunden hier, die Zeit ist umgegangen wie im Fluge und jetzt kann ich schon ein paar Töne spielen und die klingen sogar nach was“. Die Mundharmonika, speziell die Blues Harp, ist natürlich auch ein sehr dankbares Instrument und das birgt einen großen Vorteil. Der Tonaufbau der Harp ist ein sehr harmonischer, richtig falsch spielen geht erst mal gar nicht. Man muss folglich keine Angst vor dem Instrument haben. Gerade bei der Arbeit mit Jugendlichen ist das ein ganz entscheidender Aspekt. Bei einem Projekt, das ich über mehrere Wochen mit einer Gesamtschule zusammen gemacht habe – die Workshops waren in den Musikunterricht integriert – waren die Jugendlichen anfänglich zurückhaltend. Schnell verloren sie ihre Hemmungen und legten ihre Mundharmonikas sogar in den Pausen nicht mehr aus den Händen. Die Jugendlichen haben in den Pausen den anderen Jugendlichen gezeigt, was sie gelernt haben. Ein schöner Erfolg!

puk: Ein Instrument also, das tatsächlich bei der Stange hält....

Kropp: Und wenn sie weiter üben, merken sie schnell, dass ein wahnsinnig cooler Bluessound entsteht und den finden die Jugendlichen toll, so meine Beobachtungen. Sie haben erste Erfolge, finden es cool, zeigen was sie können und sind erst mal Chef auf dem Schulhof.

puk: ...und können die Mädchen beeindrucken....

Kropp: ...oder die Mädchen die Jungs. Ich hatte Glück, denn in dem Fall war das Verhältnis zwischen Mädchen und Jungen ausgewogen. Das kann auch ganz anders sein. Häufig kommen mehr Männer, auch bei den Erwachsenengruppen. Gelegentlich arbeite ich auch mit reinen Männergruppen, scheinbar besteht bei ihnen eine größere Vorliebe für dieses Instrument.

puk: Vielleicht liegt das ja ein Stück weit an den alten Westernfilmen, in denen die Mundharmonika sehr präsent ist. Männer sind folglich leichter für diese Art der Musik zu begeistern?

Kropp: Das kann sein. Allerdings gibt es aber auch viel mehr E-Gitarristen als E-Gitarristinnen.

puk: Werden in den Workshops auch moderne Songs gespielt? Ist die Mundharmonika Charts tauglich?

Kropp: Das Repertoire ist eher auf klassisches, oder sagen wir besser: traditionelles Liedgut und auf Rock 'n' Roll und Blues aufgebaut. Bislang musste ich noch nicht auf aktuelle Songs als Aufhänger zurückgreifen, um Teilnehmer zu gewinnen. Die heutige Musik ist ja sehr schnelllebig. Vielleicht könnte man aber tatsächlich ein aktuelles Lied als Aufhänger nehmen. Ein Lied, zum Beispiel die Version von „Sweet Home Alabama“ von Kid Rock geht immer ganz gut. Und wenn man den Jugendlichen erzählt „Sweet Home Alabama“ ist eigentlich aus den 1970er Jahren, dann sind sie verwundert und begeistert zugleich. Wenn man nun aber das Interesse an dem Instrument breiter streuen möchte, ähnlich wie bei „Jedem Kind ein Instrument“, dann könnte Aktuelles aus der Popmusik natürlich durchaus ein spannender Aufhänger sein. Das Entscheidende ist und bleibt aber ein guter Bluessound. Wenn ich einen coolen Sound spiele, dann sind das Staunen und die Begeisterung immer sehr groß.

puk: Bemühungen, Kindern und Jugendlichen musische Bildung angedeihen zu lassen, gibt es einige. Das wohl bekannteste und bereits angesprochene Projekt „Jedem Kind ein Instrument“ (JEKI) in NRW gilt als Erfolg, bei dessen Nachhaltigkeit immer die Kostenfrage eine große Rolle spielt. Geigen regnet es nicht vom Himmel. Die Chance der Mundharmonika liegt also nicht zuletzt in ihren günstigen Anschaffungskosten.

Kropp: Bereits für 20 Euro bekomme ich ein wirklich tolles Instrument. Die Blues Harp ist auch unter diesem Gesichtspunkt ein Instrument für die „Breite“. Natürlich könnte man weitaus mehr Geld investieren. Die Einsteigermodelle sind jedoch so gut, dass ich sie selbst als Profi nutze.

puk: Jedem Kind eine Mundharmonika wäre auch hinsichtlich der relativ geringen Anschaffungskosten ein echter Gewinn und ein lohnenswertes Projekt im Bereich der musikalischen Bildung?

Kropp: Ganz bestimmt. JEKI ist immer sehr stark mit den Grundschulern verbunden. Und die Klientel,

die dann kommt, die Jugendlichen der 5. und 6. Klasse muss besser bedient werden. Das Hören auf den Anderen und Rücksichtnahme aufeinander wird durch das Erlernen eines Instruments unheimlich gut geschult, denn nur im Zusammenspiel bekommt man einen guten Klang hin. Ich würde mich freuen, wenn die Jugendlichen in punkto musikalische Bildung stärker aufgefangen werden würden. Die Blues Harp ist genau das richtige Instrument für diese Idee.

puk: Gute Musikerziehung ist untrennbar verbunden mit entsprechend ausgebildeten Lehrern. Gibt es hier nicht ein Problem?

Kropp: Musiklehrer müssten tatsächlich erst mal selber an das Instrument herangeführt werden. Konkrete Pläne gibt es hier noch nicht. Den Musiklehrern müssten Weiterbildungen angeboten werden. Vielleicht macht man eine Art kleine Workshop-Tour durch Schulen und Begegnungsstätten, die im Vorfeld Interesse bekundet haben. Erst einmal gilt es, das Interesse an dem Thema Blues Harp zu wecken. Das wäre ein erster großer Schritt. Ich würde mich freuen, wenn in einem Pilotprojekt der Einsatz der Blues-Harp in der Schule erprobt würde. Jetzt ist die Zeit etwas anzustoßen und Nägel mit Köpfen zu machen.

puk: Ich wünsche Ihnen für das spannende Projekt viel Erfolg und alles Gute.

Zuerst erschienen in politik und kultur März – April 2010

Gabriel Pérez: Köln ist als Kunststadt musikalisch vom WDR durch und durch geprägt

Interview von Stefanie Ernst

Stefanie Ernst: Welche Bedeutung hat der WDR für Sie als Musiker?

Gabriel Pérez: Was der WDR macht, ist meiner Meinung nach unbezahlbar. Der WDR zeichnet viele Konzerte meiner Kollegen auf. Schließlich hat man als Musiker nicht immer die Zeit, die Konzerte anderer Musiker live zu erleben. Viele Konzerte finden mit Unterstützung des WDR statt. So z.B. die des Cologne Contemporary Jazz Orchestra, von dem ich öfter eingeladen werde.

Ernst: Arbeiten Sie eng mit dem WDR zusammen?

Pérez: Sommer vergangenen Jahres habe ich Arrangements für eine Produktion der WDR Big Band und Solisten der italienischen Folklore geschrieben. Einer der bisherigen Höhepunkte war dann definitiv die Verleihung des WDR-Jazz-Preises 2008. Diese Auszeichnung kann sicherlich als Wendepunkt verstanden werden.

Ernst: Folglich ist ein deutlicher Anstieg des Bekanntheitsgrades durch den WDR-Jazzpreis zu verzeichnen. Hat sich dadurch Ihre Auftragslage verbessert?

Pérez: Ja, natürlich sind durch das Preisträgerkonzert und die anschließende Radiosendung einige Musikinteressierte auf mich aufmerksam geworden, die mich vorher nicht als Komponist wahrgenommen haben. Für mich hat sich zeitgleich eine weitere Tür geöffnet, indem ich in das Leitungsteam des Landesjugendjazzorchesters NRW aufgenommen wurde. Eine Tätigkeit, die enorm viel Spaß macht und mit vielen spannenden Reisen verbunden ist und für mich eine weitere sehr anerkennende Auszeichnung bedeutet. Es hat sich also Vieles sehr positiv entwickelt.

Ernst: Arbeiten Sie auch mit anderen öffentlich-rechtlichen Rundfunkanstalten zusammen?

Pérez: Ja. Derzeit schreibe ich an einem Auftrag des Percussionisten der NDR-Big Band Marcio Doctor, der übrigens schon damals auf meiner ersten in Deutschland produzierten CD gespielt hat. Und als Nächstes stehen zwei Konzerte mit meiner „Música Argentina“ mit der Big Band des Hessischen Rundfunks an.

Ernst: Haben Sie für den WDR bereits Tonträger produziert?

Pérez: Bisher noch nicht, aber eine Produktion meiner Musik mit der WDR-Big Band ist für Ende des Jahres geplant. Die Zeit wird zeigen, ob daraus eine CD wird.

Ernst: Was ist das Besondere daran, wenn man mit der Big Band des WDR zusammenspielt?

Pérez: Die Musiker, die in dieser Big Band spielen, haben eine ungeheuer Bandbreite, was die Beherrschung unterschiedlicher Musikstile angeht. Sie werden jeder musikalischen Aufgabe gerecht. Um ein Projekt zum Klingen zu bringen, braucht man eine sensible Arbeitsatmosphäre, gute Planung und Infrastruktur im Hintergrund. Das alles habe ich bei der WDR-Big Band vorgefunden. Die Anstrengungen, die die Vorbereitung für mein Musikprojekt beansprucht haben, waren in der Probenwoche mit der WDR-Big Band wie weggeblasen, weil ich mich sehr aufgehoben gefühlt habe.

Ernst: Wie ist die Zusammenarbeit mit der WDR-Big Band unter finanziellen Gesichtspunkten einzuordnen?

Pérez: Ich bin sehr zufrieden!

Ernst: Wie wichtig ist der WDR für die Jazz- und Musikszene in Nordrhein-Westfalen?

Pérez: Ebenso wie die Musikhochschule ist auch der WDR in Sachen Jazzmusik nicht wegzudenken. Gemeinsam mit anderen Institutionen, zu nennen wären hier der Landesmusikrat NRW und das Landesjugendjazzorchester, ist er eine treibende Kraft in Sachen Musikförderung.

Ernst: Ist der Musikstandort Köln nicht zuletzt deshalb so attraktiv für Musiker, weil es die Nähe zum WDR gibt?

Pérez: Der WDR hat einen internationalen Ruf und ist daher ein Magnet für Musiker aus der ganzen Welt. Köln ist als Kunststadt insofern musikalisch vom WDR durch und durch geprägt.

Ernst: Gibt es Ihrerseits Ideen oder Vorschläge, wie man die Jazzszene in Nordrhein-Westfalen darüber hinaus unterstützen könnte?

Pérez: Ich bin sehr viel in Paris, eine Stadt, in der mit aller Selbstverständlichkeit verschiedenste internationale Folklore lebt und dir sehr alltäglich begegnet. Eine Portion mehr davon, insbesondere an Percussionisten, würde mir einen Wunsch erfüllen.

Ernst: Gibt es noch Tätigkeitsfelder, die mehr WDR-Engagement bräuchten?

Pérez: So spontan fällt mir nichts ein.

Ernst: Wie wird die Entwicklung in der Jazzmusik in den nächsten zehn bis fünfzehn Jahren voranschreiten? Bezogen auf die Musik in Köln wie auf Ihre Zusammenarbeit mit dem WDR?

Pérez: Es wird weiterhin einen Zuwachs an Musikern geben. Insbesondere die Anzahl an Arrangeuren hat meiner Beobachtung nach sehr zugenommen. Ich sehe das als eine positive Entwicklung, die die Konzerte „bunter“ macht. Mittlerweile hat Köln fünf beständige Big Bands, die das Repertoire der Arrangeure zum Hören bringen.

Ernst: Bedeutet das nicht auch zwangsläufig, dass die Konkurrenzsituation unter den Musikern zunehmen wird?

Pérez: Jeder Musiker hat seine individuelle Persönlichkeit und wird relativ passgenau engagiert. Ich werde als Instrumentalist oder Arrangeur angerufen, wenn es z.B. um südamerikanische Stilistik oder Weltmusik geht. Jeder hat seinen eigenen Stil und seine Sparte. Den Umgang miteinander finde ich sehr freundlich; das ist Köln. Denken Sie an die jungen Musiker aus dem Landesjugendjazzorchester. Sie entwickeln durch ihr Zusammenspiel sehr früh eine gesunde Einstellung zueinander. Allein die Konzertreisen in andere Länder und die damit verbundenen Erlebnisse schweißen eng zusammen. Davon profitieren sie sicherlich nicht nur selber, wenn sie z.B. auf die Musikhochschule kommen, sondern auch die zukünftige Gemeinschaftskultur unter den Musikern.

*Zuerst erschienen in der Publikation „Der WDR als Kulturakteur. Anspruch · Erwartung · Wirklichkeit“
(2009) des Deutschen Kulturrates*

Annette Dasch: „Wer singt, hat höhere Lebensqualität“. Über geistliches Lied und singende Hauptschüler

Interview von Christoph Strack

Im August die Salzburger Festspiele, im Herbst Dallas und die „Met“ in New York. Die Berlinerin Annette Dasch gehört zu den deutschen Opern- und Konzertsängerinnen, die weltweite Erfolge feiern. Spätestens eine Einspielung von Mozart-Arien machte die 32-Jährige zum Star. In diesem Interview berichtet Dasch über die Freude am Singen und die Kraft des gemeinsamen Liedes.

politik und kultur: Frau Dasch, wie ist es, nun ein Star zu sein?

Annette Dasch: Fast ein bisschen lustig. Aber ich sehe meinen Weg als kontinuierliche Entwicklung, so wie meine Freundinnen Architektur oder Jura studierten und weitergekommen sind. Erst kleinere Bühnen, dann größere Häuser, Plattenverträge, sogar Festspiele. Eine logische Abfolge. Erfolg kommt ja allmählich. Auf die Außenwahrnehmung achte ich gar nicht so. Es geht doch nicht um Berühmtheit, es geht um Gesang.

puk: Warum halten Sie in Ihrem Repertoire neben Oper und Oratorien am klassischen Liedgut fest, bis zum kompletten Liederabend?

Dasch: Liederabende bedeuten mir sehr viel. Das Lied nimmt den ganzen Menschen mit, mich sozusagen. In der Oper spielt man Rollen, beim Lied kann man sich als gesamter Mensch präsentieren. Und man ist selbstverantwortlich, wählt die Literatur aus, blättert suchend, befasst sich mit Lyrik. So nah kommt man dem Publikum sonst nie. Das macht mir unendlich viel Freude.

puk: Welche Bedeutung haben für Sie die Oratorien?

Dasch: Geistliche Musik hat einen entscheidenden Vorteil. Sie ist zweckgebunden. Das ist für mich manchmal fast reinigend. Gewiss, ein Opernmarathon mit zwischenmenschlichen Gefühlslagen in diversen Rollen ist unheimlich emotional. Aber bei einem „War“-Requiem von Benjamin Britten weiß ich: Da geht es tatsächlich um etwas, da wird es existenziell. Das ist ungeheuer erhebend. Bei der Oper nervt mich manchmal dieses ganze Menschliche, Emotionale und Fleischige. Es ist gut, wenn das alles zurücktritt und man einfach einen Dienst tut und sich daran mit einer ganz anderen Seite seiner Seele und seines Seins freut.

puk: Ist Musik ein Weg, auf Spiritualität, auf Religiosität hinzuführen, auch heute?

Dasch: Ja, unbedingt. Diese Dimension müssen wir ernst nehmen. Über die Musik lässt sich ein Zugang finden. Und man kann sich von diesen Botschaften berühren lassen. Es gibt doch viele Menschen, für die Kirche in erster Linie Kirchenmusik bedeutet. Für die ist es mehr Gottesdienst, in ihrem Chor eine Matthäus-Passion mitzusingen, als am Sonntagmorgen in einer Kirche zu sitzen.

puk: Sie sind nicht nur als Opernsängerin bekannt, sondern auch durch ihren Berliner „Daschsalon“, mit dem Sie Lieder und Gedichte ins Fernsehen bringen. Singen die Menschen gern?

Dasch: Ja. Jeder Mensch singt gern. Selbst die Leute, die sagen, sie könnten es eigentlich nicht. Eigentlich wollen sie alle. Aber tatsächlich singen die Menschen in Deutschland selber sehr wenig.

puk: Warum fällt das den Deutschen schwer?

Dasch: Das Dritte Reich hat uns die Volksliedtradition vergiftet. Wer beispielsweise auf einer Skihütte mal erlebt hat, wie Schulklassen aus Estland, Italien oder England singen... Die können alle lautstark Volkslieder singen. Aber deutsche Schulklassen? Fragen Sie mal nach einem einzigen Volkslied! Da ist nichts. Dabei muss man sich trauen zu singen. Wer singt, hat höhere Lebensqualität.

puk: Kann der Musikunterricht das noch ändern?

Dasch: Er wird ja immer mehr gekürzt. Es liegt jedenfalls nicht an den meist sehr qualifizierten Lehrern.

puk: Wenn es nicht an den Lehrern liegt – woran dann?

Dasch: Viele Eltern meinen doch, ihre Kinder bräuchten nur Naturwissenschaften und Englisch, um in der Wirtschaft groß rauszukommen. Völliger Unfug. Wissenschaftliche Forschungen belegen das

Gegenteil. Und eigentlich bräuchte es diese Studien nicht, schon der gesunde Menschenverstand ver-rät: Musizierende, singende Menschen sind insgesamt leistungsfähiger, ausgeglichener, sozialer und fröhlicher. Es geht beim Singen um Ganzheitlichkeit, um Disziplin, ums Gruppenerlebnis. Wenn 50 Menschen einen Kanon singen, ist das erhebend. Und es rührt an eine Schicht im Menschen, die nicht so oft angesprochen wird. Das berührt Geheimnisse. Definitiv.

puk: Sie engagieren sich in Berliner Problemkiesen für Heranwachsende. Wie ist es dazu gekommen?

Dasch: Ich war in der Reihe „Junge Wilde“ des Konzerthauses Dortmund. Dort dürfen junge Sänger über drei Jahre Konzerte geben, und mit jedem Konzert ist ein Besuch in einer Dortmunder Schule verbunden, auch in Problemschulen. Da stand ich als junge Sängerin vor Kindern, bei denen mein angestammtes Klassikpublikum in der U-Bahn nur den Kopf schütteln würde von wegen „die Jugend von heute“. Die waren so offen und begeisterungsfähig. Ich habe ein bisschen vorgesungen, zunächst mit normaler Stimme einfach so „lalalala“, dann mit der klassisch ausgebildeten Stimme. Sicher, dann lachen einige, aber die Stimmung wurde anders, ein Mädchen hat auch gleich geheult. Wir müssen diese Jugendlichen mitnehmen. Dieser Staat lässt sich den Kulturbetrieb doch eine ganze Menge kosten. Es kann einfach nicht sein, dass sie von Musik oder von Theater keine Ahnung haben.

puk: Traut man sich da zu wenig – in den Schulen wie im etablierten Musikbetrieb?

Dasch: Ich habe in Dortmund gelernt: Wenn die Schüler nie ins Konzert kommen würden, muss ich zu denen gehen. Die Schulbesuche zeigen mir übrigens, dass die sogenannte Problemjugend viel empfänglicher für eine solche Erfahrung ist als irgendwelche Gymnasiasten. Wann immer ich vor einer Klasse im Gymnasium stehe, sitzen die Schüler da eher desinteressiert und irgendwie überdrüssig. Die kennen das von ihren Eltern und haben keinen Bock. Wenn ich in eine Kreuzberger Hauptschule gehe, sitzen da 17 Kinder mit Migrationshintergrund gebannt und still, haben total viel Lust zum Singen, fühlen sich beachtet. Und bei Musik können sie kaum mehr ruhig sitzen. Es ist so wichtig, sie zu ermutigen, mal ein Lied zu singen, ein Gedicht vorzulesen. Das stärkt sie und lehrt sie Stolz.

puk: In Ihrer eigenen Jugend waren Sie Pfadfinderin. Wie wichtig war diese Zeit?

Dasch: Das war die beste Zeit meines Lebens. Ein kaum zu beschreibendes Gefühl. Da war ich einfach nur glücklich. Im Pfingstlager morgens aus dem Feldbett steigen, die Nase in den Wind halten, sich völlig übermüdet im Bach zu waschen zwischen hundert anderen, lauter Menschen, die man irgendwie mag. Da herrschten Toleranz und ein toller Jugendgeist. Und echte Freiheit. Das war eine Lebensschule. Mit 14, 15 sind wir zu sechst Mädels durch die Pyrenäen gewandert, ohne einen Erwachsenen. Das war abenteuerlich.

Die Rechte des Interviews liegen bei der KNA. Eine Weiterleitung ohne vorherige Genehmigung ist nicht gestattet.

Zuerst erschienen in politik und kultur September – Oktober 2009

Choong-Sik Hong: Kunst oder Verkündigung?

Interview von Olaf Zimmermann und Gabriele Schulz

Gabriele Schulz: Ich beginne direkt mit einer „großen“, vielleicht schwierigen Frage. Wie sehen Sie Ihre Rolle als Kirchenmusiker? Liegt der Schwerpunkt Ihrer Tätigkeit in der künstlerischen Arbeit oder hat die Musik eine dienende Funktion im Gottesdienst bei der Verkündigung?

Choong-Sik Hong: Künstlerische Funktion ist meine Oberfläche und Verkündigung ist meine innere Kraft. Wenn man nur in künstlerischen Funktionen denkt, dann klappt es nicht, weil die Kirche zwar die Kunst braucht, aber die Kunst nicht alles ist, was die Kirche braucht. Kunst ist ein Mittel für die Verkündigung. Ich stehe auf der Bühne als Kirchenkünstler, der innerlich überzeugt davon sein muss, was er tut und warum er es tut.

Schulz: Das heißt also, dass die Musik eine unterstützende Funktion bei der Verkündigung, also im Gottesdienst, hat? Dass durch sie zusätzliche Saiten bei den Besuchern anklängen?

Hong: Das kann man so nicht immer sagen. Im Moment entwickelt sich die Musik in der Kirche zu einem Kunstwerk, das weniger mit der Verkündigung zu tun hat. Die Kirchen werden zu den Gottesdiensten weniger besucht, aber trotzdem mögen die Kirchgänger sehr, sehr gerne die Kunstwerke. Deshalb wird die Musik erhalten bleiben. Aber die wichtigste Substanz, finde ich, wird ein bisschen weniger. Deutlich wird dieses in der Chorarbeit. Die Chöre sind nicht so sehr ein Teil der Kirchengemeinde, sie nutzen vielmehr einen Raum der Kirche. Die Chormitglieder wollen einfach musikalisch Spaß haben und wollen ein paar größere Aufführungen in der Kirche machen. Aber im Gottesdienst singen, wollen die meisten Chormitglieder eher nicht. Das ist vielfach, aber nicht überall ein Problem. Es hängt natürlich stark vom Chorleiter ab. Dennoch ist nicht von der Hand zu weisen, dass es schwer ist, Chormitglieder für den Gottesdienst am Sonntag zu gewinnen. Wenn allerdings ein großes Konzert zu Weihnachten stattfinden soll, dann kommen alle. Nach der Sommerpause sind alle so begeistert und fleißig. Diese Situation ist aus meiner Sicht eher traurig. In Südkorea, dem Land, aus dem ich komme, sind die Chöre und musikalischen Akteure in den Kirchen sehr aktiv, meistens ehrenamtlich. Die Chöre singen in jedem Sonntagsgottesdienst. Das musikalische Niveau ist zwar je nach Status der Gemeinde unterschiedlich, aber der Chor wird generell für einen sehr wichtigen Bestandteil des Gottesdienstes gehalten. Ohne den Chor kann man sich den Gottesdienst dort nicht vorstellen. In deutschen Kirchen ist diese Tradition leider verloren gegangen.

Olaf Zimmermann: Woher kommt diese Entwicklung?

Hong: Es muss im Gesamtkontext gesehen werden, viele Menschen verlieren ihre Erwartungen an die Kirche. Das gilt auch für die Chormitglieder. Aber ganz entscheidend ist immer, dass, trotz aller Kritik im Chor, die Kerngemeinde vertreten ist, diejenigen, die am engagiertesten für die Gemeinde arbeitet. Deshalb funktioniert der Chor noch.

Zimmermann: Kommen wir noch auf ein anderes musikalisches Element in der Kirche, nämlich auf die Orgelmusik, zu sprechen. Wie schätzen Sie denn die Entwicklung des Orgelspielens in der Kirche ein? Gewinnt die Orgel an Bedeutung oder verliert sie?

Hong: Obwohl die Orgel im Gottesdienst, besonders im herkömmlichen Predigt-Gottesdienst, die ganze musikalische Verantwortung übernimmt, wird Orgelmusik oftmals nur gering geschätzt. Teilweise werden Organisten mehr als Kunsthandwerker denn als Künstler betrachtet. Das liegt zum Teil an mangelndem künstlerischem Niveau. Leider sind die meisten jungen Musiker nicht an einem Kirchenmusikstudium interessiert. Dabei kann ein begabter junger Organist vieles tun, um den Gottesdienst kunstvoll zu gestalten, wie es in der Bibel gefordert wird. Man merkt die große Funktion der Orgel nicht, aber vergleicht man Licht und Salz, ist die Orgel das Salz. Man merkt es nicht, aber in jeder Ecke spielt die Orgel ein kleines bisschen mit. Das Wort Gottes wird dadurch geschmeidiger und flexibler und trotzdem kunstvoll. Das ist die Aufgabe der Organisten.

Zimmermann: Warum übernehmen Sie diesen Dienst letztendlich in einer Kirchengemeinde zu spie-

len, jede Woche natürlich spielen zu müssen und damit auch einen Kompromiss machen zu müssen, zwischen Ihrer künstlerischen Tätigkeit auf der einen Seite und natürlich auch der liturgischen Tätigkeit auf der anderen Seite?

Hong: Ich suche auch immer wieder Gelegenheiten, bei denen ich als reiner Künstler auftreten kann. Aber Kirchenmusik ist das Fundament meines Lebens. Ich habe im Gottesdienst angefangen zu singen, zu musizieren. Im Elternhaus wurde ich christlich erzogen und in meiner Jugend habe ich diesen Glauben in mir gefestigt. Daraus erwuchs der Wunsch, Kirchenmusik zu machen. Mir wurde dann empfohlen, Orgel zu spielen. In meiner Studienzzeit in Korea wurde ich sehr ermutigt, diesen Weg weiter zu verfolgen. Ich habe davon geträumt, nach Deutschland, in das Land von Johann Sebastian Bach, zu kommen, um hier Kirchenmusik zu studieren. Berühmt oder zumindest bekannt zu werden, davon habe ich schon geträumt, aber einen bestimmten konkreten Weg habe ich dahingehend nicht verfolgt. Einerseits wollte ich nach Ende meines Studiums heimkehren, andererseits wollte ich den künstlerischen Weg in Deutschland weitergehen. Dafür brauchte ich eine neue Herausforderung: Ich wechselte nach Hamburg. Dort habe ich ganz gezielt das Konzertfach Orgel studiert. Leider ist es aber ein sehr enger und begrenzter Weg, will man als Konzertorganist Fuß fassen.

Zimmermann: Wie Sie eben gesagt haben, sind Sie aus Korea nach Deutschland gekommen, um hier Kirchenmusik zu studieren. Mich würde noch mal interessieren, warum Sie diesen Weg gegangen sind.

Hong: Damals in Korea wusste ich schon, dass das Kirchenmusikstudium in Deutschland sehr umfangreich und sehr anspruchsvoll ist. Dieser hohe Anspruch war für mich irgendwie attraktiv. Und damals in Korea war kaum jemand zu finden, der in Deutschland oder in Europa Kirchenmusik studiert hatte. Einerseits war ich ehrgeizig, sah mich als Pionier, andererseits hoffte ich, für die Zukunft der koreanischen Kirchenmusik eine Rolle zu spielen.

Schulz: Spielt die deutsche Kirchenmusik in Korea eine besondere Rolle, weil Sie sich dafür entschlossen haben, nach Deutschland zu kommen?

Hong: Ja, bestimmt. Deutschland wird in Korea generell als Musikland gesehen und respektiert, obwohl die koreanische Kirche sehr amerikanisch orientiert ist. Es werden z.B. viele neue Lieder aus den USA gesungen, zum Teil sogar ausschließlich neue Lieder. Aber es gibt auch eine Minderheit, die auch die traditionelle Musik in der Kirche spielen will. Das ist zwar eine ganz kleine Bewegung, aber sie ist ziemlich stark.

Schulz: Ist Orgelmusik immer traditionelle Musik oder gibt es dort auch neue Entwicklungen?

Hong: Die amerikanischen Missionare haben zuerst in Korea das Harmonium eingeführt. Danach kam das Klavier. Anfang des 20. Jahrhunderts wurde die erste Pfeifenorgel in Nordkorea aufgebaut. Erst nach dem Koreakrieg breitete sich diese Musikkultur in Südkorea schnell aus. Und die Kirche sang immer. Deshalb wurden dort viele Musiker ausgebildet. Meines Erachtens sind die klassischen Musiker – also die weltlichen – in Korea zu 2/3 oder 90 % Christen.

Zimmermann: Wenn Sie einen Ausblick wagen würden, wie wird sich mit Ihren Erfahrungen die Kirchenmusik in den nächsten 10 bis 15 Jahren in Deutschland entwickeln?

Hong: Das ist schwer zu sagen. Ich kann ganz mutig eine große Hoffnung äußern, weil meines Erachtens die Kirchenmusik die Kirche erhält. Vielleicht liegt das aber auch daran, dass ich aus dem Fach Musik komme. Ich denke aber, dass die Musik nicht allein das Problem lösen kann. Die Musik kann zwar viel verbessern und die Musik spielt in der Kirche eine tragende Rolle, aber selbst kann die Musik nichts ausrichten. Das ist Aufgabe des Heiligen Geistes. Wenn die Musik für die Menschen den Anreiz bietet, wieder mehr in die Kirche zu gehen, dann muss aber auch das richtige Wort gesprochen werden, damit die Leute wirklich im Herzen glauben. Dies nur durch die Musik zu erreichen, ist aus meiner Sicht nicht möglich. Ansonsten könnten die Menschen auch sagen: Ich gehe doch zu Konzerten. Warum muss ich unbedingt im Gottesdienst dabei sein und Gottes Wort hören? Dazu habe ich keine Lust. Für mich ist doch ausschließlich die Musik interessant. So könnte es unter Umständen weitergehen. Obwohl die Kirchenmusik so hoch entwickelt ist, dieser Kernpunkt ist weg. Die Texte der Kirchenmusik beinhalten natürlich die Verkündigung. Aber nur damit den Glauben am Leben erhalten zu wollen, ist aus meiner Sicht zu schwach.

Zimmermann: Also, dass die Bedeutung der Musik in der Kirche letztendlich abnimmt oder fehlt letztlich doch die Unterstützung?

Hong: Dass künstlerische Arbeit nicht nach exakter Stundenzahl berechnet werden kann, ist mir klar. Wenn ich beispielsweise ein Orgelkonzert spiele, dann kann ich schön fleißig üben, meine ganze Zeit investieren und mich vollkommen darauf konzentrieren. Sogar im Bett denke ich dann noch an die Musik. Das ist Kunst. Das kann man nicht berechnen. Ich weiß, dass es Vorurteile gegenüber der Kirchenmusik gibt. Es wird kritisiert, dass die Kirche viel Geld in etwas investiert, was aus Sicht der Kritiker Kunst ist, aber nichts mit Verkündigung zu tun hat. Es gibt daher die Tendenz, der Musik nicht so viel Spielraum einzuräumen. Ich kann diese Meinung verstehen. Ich gehe aber davon aus, dass die Kirchenmusik, in der sich das Wort und die Musik zusammenfinden, den Menschen das Bild Gottes „sichtbar“ machen kann, weil Gott das Wort und der Geist ist. Die Musik ist eine geistliche Sprache. Es geht um das, was der Psalmist mit den Worten schildert: „Gott thront über den Lobgesängen Israels“. Dieser Bibelvers ist der Schlüssel zu meiner ganzen Kunst und zu meinem ganzen Leben, so werde ich ermutigt und stolz meinen Weg weiter gehen. In diesem Sinne soll man die Kunst in der Kirche achten, andererseits sollte darauf geachtet werden, dass die Kirchenkunst nicht in eine reine Spaßgesellschaft verwandelt wird.

Zimmermann: Ich würde gerne eine abschließende Frage stellen. Eben habe ich gefragt, wie es mit der Kirchenmusik in Deutschland in 15 Jahren aussieht. Das war eine sehr allgemeine Frage. Jetzt habe ich eine ganz persönliche Frage. Wie sieht es mit Ihnen in 15 Jahren aus? Was werden Sie in 10 bis 15 Jahren als Künstler machen?

Hong: Das ist schwierig zu beantworten. Ehrlich gesagt, wenn ich hier keine bessere Funktion übernehmen könnte, dann würde ich nach Hause zurückkehren, bei allen Schwierigkeiten, die dort bestehen. In Korea werden zwar gut ausgebildete Kirchenmusiker gebraucht, es gibt aber nur wenige Stellen, weil die westliche Musikkultur in Korea noch nicht sehr alt ist. Zwar schon hoch entwickelt, aber wie in Deutschland ist es dort nicht. Deshalb wäre es ein schwieriger und enger Weg. Eigentlich träume ich aber davon, dass ich mich hier in Deutschland als Künstler weiterentwickeln werde. Das heißt, ich würde mich gerne selber engagieren und vieles ausprobieren. Aber was in 15 Jahren ist, ist für mich schwierig zu beantworten.

Zimmermann: Vielen Dank für das Gespräch.

Zuerst schienen in politik und kultur März – April 2008

Christian Lehnert: Mauerfall als Beginn weiter Reisen

Interview von Stefanie Ernst

Pfarrer Christian Lehnert gehört zu den großen deutschen Lyrikern unserer Zeit. Der im Jahr 1969 in Dresden geborene Lehnert veröffentlichte mehrere Gedichtbände, darunter sein jüngstes Werk „Auf Moränen“. Für seine Arbeit wurde er mit einer Reihe renommierter Auszeichnungen bedacht. Neben seiner Tätigkeit als Schriftsteller ist er Studienleiter für Theologie, Zeitgeschichte und Kultur der Evangelischen Akademie Wittenberg.

politik und kultur: Herr Pfarrer Lehnert, Sie waren zwanzig Jahre alt, als die Mauer fiel. Erinnern Sie sich, was Sie am Tag des Mauerfalls taten?

Christian Lehnert: Ich kann mich nicht erinnern. Aber ich weiß noch den ersten Eindruck, als mich die Meldung des Mauerfalls erreichte. Die Nachricht löste in mir Verständnislosigkeit aus, Unglaube, denn diese Meldung erschien mir so utopisch. Sie passte ganz und gar nicht in meine Wirklichkeitskonstruktion und meine Vorstellung der Situation in der DDR.

puk: Sie haben den Mauerfall folglich nicht erahnt, sondern wurden regelrecht kalten Fußes erwischt.

Lehnert: Der Mauerfall war für mich vollkommen unerwartet. Ich hatte dann bald das Gefühl großer Erleichterung. Eine Isolation war aufgehoben, es gab nun einen Ausweg. Die Grenzen waren durchlässig und damit existierte wieder eine Form von Öffentlichkeit, deren Verlust ich zum Ende der DDR als sehr bedrohlich erlebt habe.

puk: Nach der Wende haben Sie die Durchlässigkeit der Grenze genutzt, um ins Ausland zu gehen. Sie studierten u.a. in Jerusalem.

Lehnert: Der Mauerfall und die Veränderungen danach bedeuteten für mich den Beginn weiter Reisen nach „Außen“ wie nach „Innen“. Sie führten mich in die weiten Bereiche der Literatur und der Philosophie, die mir zuvor gar nicht zugänglich waren. Damals las ich beinahe ohne Unterlass. Und natürlich habe ich darüber hinaus auch reale Reisen unternommen, die mich in Regionen führten, die mich immer schon interessiert haben.

puk: Erinnern in Verbindung mit Mahnen geschieht in diesem Jahr sehr häufig. Verfolgen Sie die Debatten und Diskussionen, wie die um die exakte Zahl der Maueropfer?

Lehnert: Die an Jubiläen gebundenen Formen kollektiver Erinnerung haben immer etwas Künstliches. Was machen wir in fünf Jahren, wenn sich der Mauerfall zum 25. Mal jährt? Aber natürlich stellt dieser Zeitraum von 20-25 Jahren auch eine reale Schwellensituation dar, gewissermaßen die „Silberne Revolution“. Die Geschehnisse rücken langsam aus der direkten biografischen Verortung und deren emotionalem Hallraum heraus. Sie beginnen in einem kulturellen Gedächtnis aufzugehen. Dieser Vorgang verändert die Wahrnehmung der damaligen Ereignisse. Vieles sehen wir klarer, relativierter und eingeordnet in weitere geschichtliche Linien. In den Debatten geht es nun um die kulturelle Identität der heutigen gesamtdeutschen Gesellschaft. Dieser Wandel in der Betrachtung äußert sich zum Beispiel in der aktuellen Diskussion über die Anzahl der Maueropfer. Hier stehen sich seriöse historische Forschung und emotionale Aufladungen gegenüber. Das sind zwei verschiedene Zugangsweisen, die beide ihr Recht und ihre Wahrheit haben: die Wahrheit der Fakten und die Wahrheit der Deutungen, die bis ins Mythische reichen.

puk: Der Zusammenbruch der DDR und der Wegfall einer staatlichen Sicherung brachte in Ihnen also nie ein Gefühl von Unsicherheit hervor?

Lehnert: Ich bin in einer Zeit aufgewachsen, in der die DDR ein verhärtetes System war. Sie hatte für mich nie eine plausible Daseinsberechtigung, nie einen irgendwie Identität stiftenden Charakter. In einer Diktatur aufgewachsen zu sein, ist etwas, dass einen Menschen wohl sein Leben lang begleitet. Allein die seelischen Verletzungen, die ich während meiner Zeit als Bausoldat erfahren habe, wirken nach. Aus dieser Zeit rührt ein gebrochenes Wirklichkeitsverständnis. Ich bin als Kind in einer dauerhaften gedanklichen und sprachlichen Spaltung aufgewachsen. Ich habe seit den ersten Schuljahren

instinktiv gewusst, welche Sprache und welches Gesicht ich in meinem Elternhaus und welche in der Öffentlichkeit benutzen durfte. Daraus resultiert eine Art von Deformiertheit, von der man sich nur sehr schwer befreien kann. Der Zusammenbruch der DDR, ihre Implosion, war auch ein seelischer Erdbeben. Er umfasste den Umgang mit der Sprache ebenso, wie elementare lebensweltliche Dinge. Miterlebt zu haben, wie brüchig und veränderbar gesellschaftliche Konstruktionen sind und wie menschengemacht sie zudem sind, das ist etwas, was mir heute eine große Freiheit gibt.

puk: Der Zusammenbruch der DDR und der Wegfall einer staatlichen Sicherung rief in Ihnen also nie Unsicherheit hervor?

Lehnert: Nein, denn das Gefühl der Grundsicherheit habe ich mit der DDR nie verbunden. Ich war 1987-89 Bausoldat und erlebte in den Kasernen das sozialistische System in seiner ganzen diktatorischen Klarheit. Ich wurde im April 1989 in eine Welt entlassen, der ich nicht traute. Wir sagten als Bausoldaten – ein Symptom dieser Wahrnehmungslage – zur Welt draußen außerhalb der Kaserne: „das Freigehege“. Da war keine Sicherheit.

puk: Ihre Erfahrungen in der Kindheit und als Bausoldat sind bereits angeklungen. Verarbeiten Sie DDR-Vergangenheit in Ihrer Lyrik?

Lehnert: Mein letzter Gedichtband „Auf Moränen“ enthält etwa einen Zyklus über meine Bausoldatenzeit. Dafür brauchte ich übrigens den angesprochenen zeitlichen Abstand. Zwei oder drei Jahre nach meiner Entlassung hätte ich das nicht schreiben können. Erst jetzt war der innere Abstand so groß, dass ich mich mit sprachlicher Souveränität und mit einer kontrollierten Autorenposition diesem hoch emotionalen Stoff nähern konnte.

puk: Schriftsteller in der DDR verklausulierten ihre Texte häufig, um Kritik am Staat üben zu können. Gedichte ringen den Lesern generell sehr viel Interpretationsleistung ab. Dennoch die Frage, ist für Sie „Verschlüsseln“ Teil einer sozialisierten Schreibtechnik geworden?

Lehnert: Meine frühen Gedichte, die noch in der DDR entstanden sind, sind Gedichte, die Strukturen der Grammatik stark aufbrechen. Die einzelnen Sprachpartikel und Satzbruchstücke sind bewusst mehrdeutig ineinander geschachtelt. Risse und Brüche im Satzbau und in der gesamten sprachlichen Gestalt sind gewollt. Grund dafür war mein Eindruck, dass ich überhaupt erst eine eigene Sprache finden musste, um mich auszudrücken. Ich erlebte um mich eine vielfach kontaminierte Sprache, eine bedrückende Enge. Um mich überhaupt sprachlich auszudrücken, brauchte ich den Riss, den Bruch, die Leerstelle, das Schweigen zwischen den Wörtern. Die Art des Schreibens hat sich in den letzten Jahren verändert, was vielleicht auch mit der Wende in Verbindung gebracht werden kann. In den letzten Jahren habe ich ein viel größeres Zutrauen in die Wörter und in die Sprache gefunden. Im Übrigen: Gedichte „verschlüsseln“ in aller Regel nicht – auch nicht in Zeiten der Diktatur. Sie arbeiten da vielleicht stärker mit Mehrdeutigkeiten. Das, was Sie mit der anstrengenden Lektüre ansprechen, hat etwas damit zu tun, dass Gedichte meist ein sprachliches Gelände betreten, das noch nicht gesichert und abgesteckt ist, sie dringen in andere Sprachebenen vor als die gewohnte Alltagssprache.

puk: Die Öffentlichkeit setzt häufig voraus, dass Künstler, die in der DDR aufgewachsen sind, entsprechende Erfahrungen dieser Zeit als Thema ihrer Arbeit aufgreifen. Gab es Ihnen gegenüber eine solche Erwartungshaltung?

Lehnert: Nach der Wende herrschte ein gewisser „Ostbonus“. Viele Türen standen offen. Diese Erwartungshaltungen, die Sie ansprechen, habe ich so offen nicht erlebt, vielleicht verdeckt, durch wahrgenommene Publikumsinteressen. Ich hatte erhebliche innere Widerstände, über die DDR zu schreiben. Einmal waren Emotionen in mir noch lange angestaut und erlaubten nicht die nötige Distanz, die jede sprachliche Gestaltung fordert oder sich erarbeitet. Zu den eigenen emotionalen Widerständen kam, dass über die DDR unentwegt gesprochen wurde. Es gab einen dauernden Streit um Deutungshoheiten. Und dieses Zerreden von Erinnerungen, dieses Gebrauchen von Erinnerungen für die eigenen, oft sehr durchschaubaren politischen Interessen hat es für mich als Schriftsteller damals unmöglich gemacht, mich dem Thema anzunehmen. Man wäre wohl Teil eines Diskurses geworden. Und das wollte ich nicht.

puk: Verstehen Sie Ihre Arbeit, zumindest in Auszügen, als Teil einer Erinnerungskultur?

Lehnert: Gedichte entziehen sich generell einer Verzweckung. Ich bin kein Chronist; mir geht es nicht um das Festhalten von Geschichte. Diese Arbeit ist wichtig und muss getan werden, geschieht aber an anderem Ort. In meinen Gedichten geht es mir eher darum, Tiefenschichten festzuhalten und in die großen Hallräume der Geschichte zu lauschen. Dabei spüre ich zunehmend, dass die DDR wohl ein langgezogenes Echo des Zweiten Weltkriegs ist. Im Grunde genommen war erst im Jahr 1989 die Nachkriegszeit zu Ende.

puk: Der Exotenstatus der Künstler aus dem Osten klingt bereits an. Bildende Künstler berichten über eine starke Konkurrenzsituation zwischen Kulturschaffenden aus Ost- und Westdeutschland, die nicht zuletzt durch das Interesse des Kunstmarktes geschürt wurde. Wie nahmen Sie die Situation als Schriftsteller wahr? Haben Sie Vergleichbares erlebt?

Lehnert: Nein. Konkurrenzsituation solcher Art zwischen Schriftstellern habe ich nicht erlebt.

puk: In Besprechungen Ihrer Arbeit liest man, dass Sie bisweilen nicht die Aufmerksamkeit für Ihre Arbeit bekommen, die Ihnen zustünde. Erklärt wird diese Tatsache damit, dass Sie Pfarrer sind und Ihnen der Hauch der Religiosität anhaftet. Auch ein vereintes Deutschland birgt also seine Tücken?

Lehnert: Das vereinte Deutschland verfügt über einen großen Spielraum für den Einzelnen. Das ist ein Reichtum. Ich erlebe noch 20 Jahre nach 1989 die Freiheit als ein unerwartetes Geschenk. Gleichzeitig hat auch dieses System seine strengen Regeln. Die wachsende Ökonomisierung von Lebensbereichen, die eigentlich auf ganz anderen Wertsetzungen gründen, bis hin zu Religion und Kultur, macht Grenzen deutlich. Zugleich erleben wir in der Freiheit Formen von deren Perversion, fassbar als Beliebigkeit, Oberflächlichkeit, Gerede und die fast diktatorische Formen annehmende Aversion gegen Überzeugungen und Bezüge auf die „letzten Dinge“. Philosophie und Theologie haben an Achtung und Stellung verloren. Das hat Folgen. Was etwa im Gefolge der Pisa-Hysterie für Menschenbilder in den Bildungsdebatten herumgeistern ist bedrohlich. Aber das hat weniger mit der deutschen Einheit zu tun als mit einer geistigen Atmosphäre. Pfarrer und Dichter zu sein erregt wechselseitiges Misstrauen. Aber daran habe ich mich gewöhnt. Ich beobachte allerdings eine weitere Marginalisierung des Gedichtes in der Öffentlichkeit überhaupt. Das Gedicht ist philosophienah und nicht marktkompatibel. Das ist seine gegenwärtige Crux. Vor 20 Jahren waren Besprechungen von Gedichtbänden eine Selbstverständlichkeit. Verlage und Feuilleton kannten etwas wie Verantwortung gegenüber dieser Gattung. Gegenwärtig wandern Gedichte in die Mündlichkeit ab und kommen verstärkt nur noch auf Lesungen vor.

puk: Herr Pfarrer Lehnert, werden Sie das aktuelle Jubiläumsjahr zum Anlass nehmen, um das Thema literarisch erneut anzugehen?

Lehnert: Ich arbeite derzeit mit dem palästinensischen Komponisten Samir Odeh-Tamimi zusammen. Wir schreiben ein Oratorium für den RIAS-Kammerchor über den Mauerfall. Es ist hochinteressant als deutscher Autor, 20 Jahre nach 1989, mit einem Künstler zusammenzuarbeiten, für den ein Mauerbau unmittelbare Wirklichkeit ist. Dieses Oratorium soll in Berlin, Dresden und an Orten heutiger Mauern aufgeführt werden, zum Beispiel in Ramallah und in Jerusalem. Die Uraufführung wird am 2. Oktober 2010 sein.

Zuerst erschienen in politik und kultur September – Oktober 2009

Markus Lüpertz: „...den Engeln sehr nahe“. Über Kunst, Kirche und kulturelle Bildung

Interview von Christoph Strack

Markus Lüpertz gilt als einer der ganz wichtigen deutschen Gegenwartskünstler. Der Maler und Bildhauer erläutert im Interview sein Diktum „Der Künstler hat dem lieben Gott geholfen, die Welt zu schaffen“. Der 65-jährige Rektor der Kunstakademie Düsseldorf berichtet über die Verantwortung der Kirche für kulturelle Vermittlung und beklagt massive Verblödung im Bildungsbereich.

politik und kultur: Herr Lüpertz, als sehr junger Künstler sind Sie Ende der 1950er Jahre für eine Zeit im Benediktinerkloster Maria Laach gewesen. Warum?

Markus Lüpertz: Einer der Glasmaler unserer Krefelder Werkkunstschule machte dort immer Exerzitien. Das hat mir sehr gut gefallen, so bin ich dann eine Weile da geblieben.

puk: ...und haben religiöse Motive gemalt?

Lüpertz: Nicht direkt. Erst mal habe ich mich einfach damit auseinandergesetzt und einige Bilder konzipiert. Aber meine große Serie „Kreuzigungsbilder“ habe ich danach gemalt. Auch wenn meine Arbeiten im Kloster umstritten waren, so habe ich dort nur hervorragende Leute kennen gelernt und gute Freunde gewonnen.

puk: Seit diesen frühen Kreuzigungsbildern taucht Religion als Motiv immer wieder in Ihrem Werk auf. Mal eine Kreuzigung, mal die Wundmale Jesu, mal ein „Ecce homo“, mal ein Kirchenfenster für St. Andreas in Köln. Warum?

Lüpertz: Ich bin Katholik. Und meine Liebe zur katholischen Kirche beruht auf ihren großen künstlerischen Leistungen – im Bilden, im Bildhauen, im Bauen. Die Kirche steht für ein unvergleichliches Zeugnis Bildender Kunst. Die christliche Religion steht für die großen menschlichen Themen, die dann zeitig und heutig interpretiert werden. Schon in der Bibel findet man letztlich jede Auseinandersetzung, jeden Krieg, jede Liebe, jeden Ehebruch, auch jede Erlösung. Die urchristlichen Dramen und Beziehungen, aber auch das Glück sind dann stets gleich. So ist die Bibel ein roter Faden durch das Menschliche.

puk: Kann man jedes Kunstwerk religiös lesen, existenziell entschlüsseln?

Lüpertz: Das ist eine Frage, wo man steht. Der religiöse Mensch wird das immer tun. Der nichtreligiöse Mensch hat seinen eigenen Zugang. Der wird ein Werk über das Geheimnis, über das Mysterium, über das Grauen, über die Begeisterung begreifen. Und das ist auch schon wieder ein Schritt zu Gott. Wichtig ist, dass man Religion richtig lebt.

puk: Inwiefern?

Lüpertz: Es geht beim Thema Religion um die Fähigkeit der Empfindung. Nicht um Wahrheit oder um Rechthaben. Es geht um die Fähigkeit, empfinden und glauben zu können, dass Sie also ein Wort für bare Münze nehmen. Darum geht es. Religion ist die Befähigung zu glauben. Die Fähigkeit zu glauben macht einen zu einem besseren, sensibleren, einem angenehmeren Zeitgenossen.

puk: Was passiert, wenn der Gesellschaft Religion verloren geht?

Lüpertz: Da geht's nicht einfach darum, dass die Leute Gott verlieren. Dahinter steht etwas viel Weitergehendes: Die Fähigkeit zu glauben, ist existenziell wichtig, um miteinander auszukommen. Daran hängt die Fähigkeit, zu denken, zu empfinden, zu lieben, zu vertrauen. Nehmen Sie das fürchterliche Wort von Lenin „Vertrauen ist gut, Kontrolle ist besser“. Das war das Ende. Das ist einer der fürchterlichsten Sätze, die je gesagt wurden. Damit wird gesagt: Es wird nicht mehr geglaubt. Religiosität hat dagegen mit Glaube, Liebe, Hoffnung zu tun. Religion ist Hoffnung.

puk: Welche Rolle hat dann der Künstler? Ist er Prophet? Prediger?

Lüpertz: Selbstverständlich ist man Prophet, Prediger, aber auch ein Krieger seiner Angelegenheiten. Der Künstler hat schließlich einen großen Auftrag. Sie müssen sich Folgendes vor Augen führen: Die

Welt wird gesehen, sie wird erinnert über die Kunst. Alles, was wir von der Vergangenheit wissen, wissen wir über die Künstler.

puk: Der Künstler als Schöpfer?

Lüpertz: Ich habe einmal formuliert: Der Künstler hat dem lieben Gott geholfen, die Welt zu schaffen. Das ist die eine Aufgabe des Künstlers. Seine andere Aufgabe ist es, die Schönheit der Welt, das Aufregende der Welt dem Menschen zu erklären. Wir würden heute keinen Sonnenuntergang betrachten, wenn er nicht tausend Mal gemalt worden wäre. Dieses Begreifen bis hin zum Abstrakten erleben wir über den Künstler. Er erzählt alles dem Menschen. Deswegen ist der Künstler in einer ganz bestimmten Rolle. Er ist Gesellschaft, aber er ist für die Gesellschaft verantwortlich, dafür, was sie sieht, was sie empfindet, was sie tut. Eine große Aufgabe.

puk: Dann ist der Künstler ein Gehilfe Gottes?

Lüpertz: Selbstverständlich. Wir sind den Engeln sehr nahe.

puk: Religion wird über Instanzen vermittelt, bei uns in Mitteleuropa über die Kirchen. Wie wichtig sind diese für den Kulturbereich?

Lüpertz: Die Kirche hat kulturell einen großen Auftrag. Sie muss Qualitäten schulen und selber qualitativ sein. Wenn sich die Kirche als Auftraggeber darstellt, muss sie höchste Qualität beanspruchen. Das ist dann tatsächlich Glaubwürdigkeit. Es geht um den eigenen Anspruch. Ich möchte Ihnen ein Beispiel nennen: Pater Friedhelm Mennekes in Köln vollbringt in seiner Kunststation St. Peter eine großartige Leistung. Weil er wirklich das Moderne, das Ungewöhnliche in die Kirchenräume bringt und davor Messen hält. Da gelingt Vermittlung von Wissen und vielleicht auch von Gottnähe.

puk: Sind Sie zufrieden damit, wie Kirche sich darum bemüht?

Lüpertz: Es gibt auch Kirchen in einem kulturell verheerenden Zustand, mit Kunststoffvasen, dürrig arrangierter Blumendeko und irgendeinem schlecht gemalten Dritte-Welt-Plakat. Das ist dann erschreckend. Die Verantwortlichen stehen in Räumen von allergrößter Schönheit und stellen dort Sachen rein oder hängen Fotos an die Wände, die jegliche Ästhetik zerstören. Die Kirchenräume brauchen Sorgfalt. Und man muss auch Geld in die Schönheit einer Kirche stecken. Gerade die katholische Kirche lebt von ihrer Himmelsnähe. Und diese Nähe müssen wir schaffen über die Kunstwerke, über die Qualität der Kunstwerke. Es geht schließlich um die Sichtbarmachung des Frommen oder die Sichtbarmachung Gottes.

puk: Sollte Kirche die Gotteshäuser stärker öffnen für zeitgenössische Kunst?

Lüpertz: Das ist kein Prinzip, das ist Voraussetzung. Zeitgenössisch heißt nicht, dass man auf Trends springt. Sondern, dass man die ganz eigenen Qualitäten und Vorstellungen entdeckt und realisieren lässt. Ein Beispiel: Wenn alle Künstler plötzlich mit Autoreifen arbeiteten, ist es doch müßig und dummes Zeug, die Kirche mit Autoreifen auszugestalten. Es geht doch darum, dass die Kirche einen Anspruch stellt. Und dieser Anspruch muss kulturell vom Höchsten, vom Edelsten sein. Daran müssen die Kirchen arbeiten.

puk: Wie kann das aussehen?

Lüpertz: Es geht jedenfalls nicht darum, einfach nur irgendeinen Künstler zu nehmen, der irgendeine Arbeit in der Kirche macht. Es geht um den eigenen Anspruch. Und diese Zielvorstellung darf nicht im Kleinen, im Kleingeistigen, im Kleinbürgerlichen bleiben. Sie muss wirklich im Intellektuellen, im Gebildeten, im Wissen zu Hause sein. Das ist das Entscheidende. Ich habe einer kleinen Kirche in Rheydt einen Totentanz-Fries geschenkt. 40 Meter mal zwei Meter, das ist der reine Totentanz. Und das ist eine ganz einfache Pfarrgemeinde, eine Arbeitergemeinde. Die sind begeistert. Dort in der Gemeinde ist ein Pfarrer, der einen Anspruch formuliert und diesen dann glaubwürdig seiner Gemeinde vermittelt hat.

puk: Herr Lüpertz, ich möchte noch einmal auf Ihren Aufenthalt in Maria Laach zurückkommen. Wer heute vergleichsweise so alt ist, wächst in einem ganz anderen Kontext auf. Welche Folgen hat das, wenn kulturelle und religiöse Bildung dabei verdunsten?

Lüpertz: Wir haben eine ganz massive Verblödung. Das ist klar festzustellen. Ich merke das an den Schülern, die die Kunstakademie betreten. Die Schüler wissen nichts. Sie wissen vielleicht, wie man den Computer bedient oder wie man Auto fährt. Aber sie wissen kein Gedicht, sie wissen kein Buch,

kein Geheimnis, keine Mysterien, keine Metamorphosen. Sie schreiben mit 15, 16, 17 Jahren keine Theaterstücke, keine Liebesgedichte. Sie sind erstaunlich arm. Darin sehe ich das größte Problem. Meiner Meinung nach sind alle im Nachhinein konstruierten Kulturprogramme völlig überflüssig. Man sollte alles Geld von vornherein in die Ausbildung stecken.

puk: Die meisten der Schüler haben doch Kunstunterricht genossen...

Lüpertz: Ja, aber bei der Ausbildung der Kunsterzieher hat leider das Didaktische gewonnen. Das Sinnliche kommt zu kurz. So wird schlimmster Schindluder getrieben. Es geht nur noch um Bewusstseinsbewältigung. Mit der reinen Freude am Malen, am Zeichnen hat das nichts mehr zu tun. Intellektuell ist das alles in einem Zustand, der dem Analphabetismus nicht unähnlich ist. Da zeigt sich eine verheerende Gleichgültigkeit der Kunst gegenüber. Kunst wird an den Schulen nur noch, weil es Pflicht ist, nebenbei betrieben. Denn sie ist nicht effektiv, wie man dann so schön sagt. Diese sinnlosen, heiteren, fröhlichen, für mich aber sehr wichtigen Dinge kommen zu kurz. Wann hat denn der Mensch, wenn er später im Berufsleben ist, noch Zeit für so hinreißenden Unsinn wie Kunst, Literatur, Musik?

puk: Was bedeutet das für die Vermittlung?

Lüpertz: Man fängt heute mit dem Schüler eben nicht mehr bei einem Mittelwissen an, sondern fängt bei Null an. Das verlangt eine größere Konzentration, es verlangt größeren Fleiß, größeren Preis des Professors. Aber wenn sich das dann bei begabten Leuten vollendet, ist es doch immer wieder ein Genuss. Die Sache ist nicht hoffnungslos, sie ist nur mühseliger geworden.

Die Rechte des Interviews liegen bei der KNA. Eine Weiterleitung ohne vorherige Genehmigung ist nicht gestattet.

Zuerst erschienen in politik und kultur September – Oktober 2006

Barbara Schock-Werner: Gerhard Richter gestaltet ein Fenster für den Kölner Dom

Interview von Viola van Melis

politik und kultur: Frau Dombaumeisterin, Gerhard Richter hat ein Fenster für den Kölner Dom gestaltet. Wie sind Sie auf die Idee gekommen?

Barbara Schock-Werner: Ich suche seit langem einen Künstler, dem ich die Lösung dieses gestalterischen Problems vertraue. Es ist schwierig, weil das Fenster mit 113 Quadratmetern sehr groß ist, weil es sich in die Farbigkeit der anderen Glasfenster einpassen muss, weil es weit oben liegt und weil es ein reines Südfenster ist. In der zeitgenössischen sakralen Glasmalerei fand ich dafür keinen Ansatz. Als ich dann 2002 Gerhard Richter traf, war mir plötzlich klar: Der müsste es können. Er hat schon figürlich gearbeitet, er hat mit Ornamenten und Strukturen gearbeitet und er hat ein feines Farbgefühl. Er ist ein international anerkannter Künstler. Außerdem wohnt Richter in Köln, er besucht regelmäßig den Dom, seine Kinder wurden im Dom getauft. Sie singen auch hier im Domchor. Er hat also eine Beziehung zu dieser Kirche.

puk: Warum war es nötig, ein neues Fenster einzusetzen?

Schock-Werner: Das ursprüngliche Fenster aus dem 19. Jahrhundert wurde im Zweiten Weltkrieg zerstört. Die Unterlagen darüber waren in Berlin verbrannt. Also hatten wir keine Grundlage für eine Rekonstruktion. Und die Nachkriegsverglasung war inzwischen labil und bröckelig. Außerdem war das bisherige Fenster fast weiß mit wenigen hellgrauen Ornamenten, so dass die Menschen, die gegenüber im Nordquerhaus saßen, geblendet wurden.

puk: Wie sieht das Fenster aus?

Schock-Werner: Es besteht aus 11.250 Glasquadraten aus 72 Farbtönen, je 9,4 mal 9,4 Zentimeter groß. Als Vorbild diente Richter eines seiner eigenen Werke, das abstrakte Bild „4.096 Farben“ von 1974, das heute im Museum Ludwig hängt. Die Quadrate des Fensters sind wie die übrigen Domfenster aus mundgeblasenem Antikglas. Sie haben auch denselben Farbkanon, damit sich das Werk in die Umgebung einpasst. Es sollte zwar ein entschieden zeitgenössisches Fenster werden, sich aber auch in die Gesamtverglasung einpassen. Dass gerade Gerhard Richter die Demut aufbrachte, sich in der Farbigkeit derart zurückzunehmen, finde ich toll. Zeitgenössische Fenster in alten Räumen negieren in ihrer Farbigkeit und Kleinteiligkeit ja oft den historischen Bestand. Das sollte hier nicht geschehen. Ich glaube, das ist gelungen.

puk: Was meinen Sie mit „entschieden zeitgenössisch“?

Schock-Werner: Ich wollte kein historisierendes Fenster. Ursprünglich hatte das Domkapitel sich die Märtyrer des 20. Jahrhunderts als Motiv gewünscht. Das hätte einer figürlichen Glasmalerei bedurft. Anfangs fand ich die Idee gut – bis ich feststellte, dass es keine zeitgenössische figürliche Glasmalerei gibt, die mit dieser Aufgabe fertig wird. Es ist ein Unterschied, ob sie eine Heiligenfigur für das Seitenschiff einer kleinen Gemeindekirche fertigen oder ob sie für eine riesenfläche im Dom gedacht ist. Das ist keine Aufgabe unserer Zeit. Deshalb gibt es auch keinen Künstler, der das wirklich im Griff hätte. Inzwischen wurde mir das von vielen Seiten bestätigt.

puk: Hatten Sie auch Sorge, dass das Fenster kitschig werden könnte?

Schock-Werner: Ja, es bestand die Gefahr von Kitsch, oder eher von Peinlichkeiten. Hinzu kam, dass Heilige wie Edith Stein und Maximilian Kolbe immer nur Schwarz getragen haben – das ist keine Glasfarbe. Dann hätten wir sechs schwarze Figuren auf dem Fenster gehabt. Eine andere Idee bestand darin, die Apokalypse des 20. Jahrhunderts zu zeigen, weil die meisten der Märtyrer ja im Konzentrationslager oder als Folge davon gestorben sind. Die Apokalypse hätte man auch abstrakt darstellen können, in drohenden, düsteren Farben. Aber das geht einfach nicht im Südquerhausfenster, durch das die meiste Sonne dringt. Dort mussten bunte Farben hin. Aber eine bunte Apokalypse konnte ich mir schlicht nicht vorstellen.

puk: War es schwierig, die Richter-Idee durchzusetzen?

Schock-Werner: Es gab selbstverständlich ausführliche Diskussionen im Domkapitel. Aber das ist das gute Recht eines Bauherrn. Es war eine echte Herausforderung für das Domkapitel, sich schließlich gegen die Märtyrer-Darstellung und für Gerhard Richter zu entscheiden.

puk: Richters Werke erzielen am Kunstmarkt Höchstpreise. Wie haben Sie das Fenster finanziert?

Schock-Werner: Richter hat von Anfang an gesagt, dass er kein Honorar möchte. Aber das Fenster ist an sich teuer genug. Es kostet in der Fertigung und Einsetzung 370.000 Euro ohne Nebenkosten. Das Geld haben wir durch viele kleine und große Spenden zusammenbekommen – insgesamt sind es fast 1.000 Stifter geworden. Dompropst Norbert Feldhoff wollte damit zeigen, dass ganz viele Leute hinter dem Fenster stehen. Außerdem war es schon im Mittelalter so, dass Domfenster von Stiftern bezahlt wurden. Derzeit kehren auch die Domfenster des 19. Jahrhunderts in den Dom zurück – ebenfalls ausschließlich durch private Stifter.

puk: Haben die Farbquadrate denn eine religiöse Aussage?

Schock-Werner: Ich sage immer, in dem Fenster sind alle Bilder enthalten. Es enthält die ganze Farbskala und damit den gesamten Kosmos, die ganze Schöpfung. Im Grunde ist es ein ganz religiöses Fenster. Auf eine simple Symbolik wie Ewigkeit würde ich es aber nicht bringen. Es gibt sicher Leute, die lieber einen konkreten heiligen Antonius sehen, um ihre Anliegen vorzutragen. Aber wenn man auf das Fenster schaut, hat es einen meditativen Charakter. Man muss sich Zeit dafür nehmen, um die Farben zu sehen und das Licht. Es gibt auch Spiegelungen, im Maßwerk engere und in den Bahnen weitere. Das Fenster kann empfindlich für das Religiöse machen. Es kann eine Atmosphäre schaffen, die für das Religiöse öffnet.

puk: Wie verändert das Fenster den Dom?

Schock-Werner: Ich war überrascht, wie selbstverständlich es sich nun in die Umgebung einfügt hat. Durch die Farbmischung, die über die gesamte Skala reicht, kommt ein wunderschönes Licht in den Dom. 113 Quadratmeter Farbe sind einfach schön.

puk: Ist es erlaubt, Schönheit in den Dom zu bringen?

Schock-Werner: Ja, zu allen Zeiten hat man versucht, Schönheit in den Dom zu bringen. Das sieht man an den Fußböden, den Wandmalereien, am Dreikönigsschrein und an den anderen Fenstern. Sie sind kostbar und sehr schön gestaltet. Es gilt das alte Prinzip, dass für den Dienst am Herrn das Schönste und das Beste gut genug ist. Deshalb kann ich für ein neues Fenster auch nicht irgendeinen Künstler nehmen, sondern muss mich bemühen, den besten zu finden. Übrigens waren auch ungewöhnliche Kunstwerke im Dom immer üblich. Das Gero-Kruzifix zum Beispiel muss in seiner Zeit ein ungeheuer revolutionäres Kunstwerk gewesen sein, das viele Diskussionen ausgelöst hat. Es zeigt den toten Christus in einem Realismus, der zuvor nie da gewesen war. Das nehmen wir nur heute nicht mehr wahr. Kirchenkunst war also auch zu früheren Zeiten nicht immer leicht konsumierbar oder konsensfähig.

puk: Richter hat 2004 den Kunst- und Kulturpreis der deutschen Katholiken bekommen. Ist er ein religiöser Künstler?

Schock-Werner: Sicher nicht in dem Sinn, dass er Heilige malt. Er ist bestimmt kein vorab religiöser Künstler. Aber was ist ein vorab religiöser Künstler? Der Glasmaler Johannes Schreiter zum Beispiel gilt als frommer Mann. Das kann man überall lesen. Aber auch bei ihm gibt es keine Heiligenfiguren. Seine Werke sind mindestens so abstrakt wie die von Richter. Bei Schreiter aber fragt niemand nach, ob er fromm ist – weil es schon überall steht. Bei Richter dagegen ist es für viele verwunderlich.

puk: Das Domfenster ist Richters erstes Werk für eine Kirche. Er sagt, zuvor habe ihn nie jemand gefragt. Hat die Kirche Berührungängste gegenüber der Gegenwartskunst?

Schock-Werner: Es ist sicher manchmal der Faden zwischen allgemeiner Kunst und Kirchenkunst gerissen. Man unterscheidet zwischen zeitgenössischen Kirchenkünstlern und zeitgenössischen Nicht-Kirchenkünstlern. Ungewöhnlich ist daher, dass nun ein zeitgenössischer, erfolgreicher Nicht-Kirchenkünstler in einer Kirche arbeitet. Das passiert parallel aber in zwei weiteren Kölner Kirchen: Markus Lüpertz schafft ein Fenster für Sankt Andreas und Sigmar Polke eines für Sankt Kunibert. Damit wird hoffentlich für die Glasmalerei eine Tür aufgestoßen, damit sie aus dem Schneckenhaus herauskommt. Ich wünsche mir, dass nicht nur auf Glas spezialisierte Künstler Fensterentwürfe machen, sondern

auch solche, die sonst meist Bilder malen. Das haben auch alte Meister wie Albrecht Dürer oder Hans von Kulmbach gemacht.

puk: Lüpertz hat einmal beklagt, dass es in Kirchen oft an ästhetischem Bewusstsein mangle – geschmacklose Vasen, lieblose Blumendekos, schlecht gemalte Drittwelt-Plakaten. Stimmt das?

Schock-Werner: Da ist sicher etwas dran. Die Gemeindeglieder, die sich um so etwas kümmern, sind nicht für solche ästhetischen Fragen geschult. Es gibt auch in vielen deutschen Wohnzimmern Dinge, die nicht zusammenpassen. Auch nicht jeder Pfarrer ist ein Ästhet. Aber es wäre wichtig, darauf in Zukunft mehr Wert zu legen. Das gilt auch für Teppiche in Kirchen. Mir tut es manchmal weh, wenn am Altar irgendein falscher Perser oder ein Stück Auslegware liegt. Wenn Gläubige in eine Kirche kommen, sollte es anders aussehen als zu Hause oder in der Mehrzweckhalle. Es gilt eben: Das Beste ist für den Dienst am Herrn gut genug.

puk: Die Kirche hat über die Jahrhunderte eine reiche Kulturtradition entwickelt. Herausragende Künstler, die religiös-existenzielle Fragen stellen, gibt es auch heute. Sie sind aber selten kirchlich gebunden. Sollte die Kirche dennoch ihre Nähe suchen?

Schock-Werner: Ja, die Kirche sollte da mutiger sein. Egal, ob es um ein Wandbild, Altarbild, Kerzenleuchter, einen neuen Teppich oder ein Glasfenster geht: Die Kirche sollte nicht zuerst fragen, ob ein Künstler katholisch oder evangelisch ist. Sie sollte fragen, ob er oder sie uns etwas zu sagen hat oder ob er oder sie mit einer bestimmten künstlerischen Aufgabe fertig werden kann.

Die Rechte des Interviews liegen bei der KNA. Eine Weiterleitung ohne vorherige Genehmigung ist nicht gestattet.

Zuerst erschienen in politik und kultur September – Oktober 2007

Philip Gröning: In Kino veritas? Zu Spiritualität und Transzendenz im dunklen Andachtsraum

Interview von Thomas Kroll

Mehr als 180.000 Menschen haben bislang „Die große Stille“. (Deutschland 2005) im Kino erlebt, ungewöhnlich viele für einen Dokumentarfilm. Der 167-minütige Film, zeigt das Leben in der „Grande Chartreuse“, dem Ursprungskloster der Karthäusermönche nahe Grenoble. Ein Ort jenseits der Zeit, an dem die Mönche ihre Tage weitgehend in Schweigen verbringen. Diesem radikalen Lebensentwurf versucht Philip Gröning mit seinem ungewöhnlichen Film gerecht zu werden, bei dem er für Regie und Drehbuch, Kamera und Schnitt verantwortlich zeichnet. Mit dem Regisseur sprach Thomas Kroll, Mitglied der Katholischen Filmkommission.

politik und kultur: Was ist das Besondere an Ihrem Film „Die große Stille“?

Gröning: Der Film ist eine Meditation über ein Kloster und der Versuch, das Kino für eine Zeit lang zum Kloster werden zu lassen. Der Zuschauer und die Zuschauerin sollen beim Aufenthalt im Kinoraum in diese andere Welt, in den fremden Lebensraum hineingezogen werden. Dabei kann das Kino eine Tiefendimension eröffnen – eine Möglichkeit, die in Filmen normalerweise nicht so recht genutzt wird – und zu einer spirituellen Erfahrung verhelfen. Der Film ist nicht der Versuch, dem Kinopublikum eine Einsicht näher zu bringen in der Art: So sind Kartäuser. Es geht vielmehr darum, dass der Zuschauer aus dem Kino kommt und das Gefühl hat: Ich habe mich in einem Erfahrungsraum bewegt, der mir ungeheuer viel gegeben und mir ungeheuer viel Vertrauen vermittelt hat – und nun frage ich mich, warum. Der Film handelt schließlich auch davon, dass das Kloster im Grunde eine Art Kollektiverinnerung Europas ist, ein archaischer Heimatort – egal, wie fremd er uns mittlerweile geworden ist.

puk: Man kann demnach mit Hilfe von „Die große Stille“ im Kino etwas erleben, wofür man sonst ins Kloster gehen müsste?

Gröning: Ja, das war, das ist meine Hoffnung. Und die Gespräche mit Zuschauerinnen bestätigen, dass genau das passiert. Dafür ist das Kino prädestiniert. Wenn es gut genutzt wird, ist es ein ungeheuer tiefer Erfahrungsraum.

puk: Apropos Tiefe: Wie steht es um Transzendenz im Kino?

Gröning: Kunst, auch Filmkunst ohne Transzendenz ist sinnlos. Man sieht es immer wieder an Geschichten im Kino, die gut gemacht sind, aber ihre eigene Struktur nicht auf etwas Weitergehendes hin durchbrechen. Transzendenz zu ermöglichen, dazu ist das Kino auf jeden Fall und in einem hohen Maße geeignet – das Fernsehen sehr viel weniger.

puk: Inwieweit waren Transzendenz und Spiritualität Themen in Ihrem Studium? Sind sie im Laufe dessen auf diese Dimensionen des Films aufmerksam gemacht worden?

Gröning: Nein, gar nicht. Das Filmstudium ist ja wie jedes andere Kunststudium in der Hauptsache Selbermachen und daneben Begegnung mit Menschen. Die genannten Themen haben bei mir vor dem Studium eine Rolle gespielt, weil ich damals sehr stark beeinflusst war von den frühen Filmen von Andrej Tarkowskij und Andrej Wajda, vor allem von „Andrej Rubljow“, „Spiegel“ und „Ivans Kindheit“ sowie von „Asche und Diamant“. Das sind ja definitiv Filme, die eine spirituelle Erfahrung auslösen und dies auch als vordergründiges, als offensichtliches Thema haben. Merkwürdigerweise hat in der Filmhochschule das Nachdenken über so manche theoretische Sachen gar nicht so viel Platz, weil man de facto damit beschäftigt ist, seine Filme herzustellen. Von daher sollte eine gute Filmhochschule den Studenten eine super solide technische Ausbildung geben und ansonsten versuchen, die einzelnen Studenten in ihrer Persönlichkeit zu fördern. Dabei kommt den Professoren die klassische Funktion eines Mentors zu. Sie sollen jemanden zu sich selbst bringen und ihm oder ihr den Mut geben, zu sich selbst zu kommen. Das ist eine äußerst wichtige Funktion, eine Art „spirituelle Sendung“. Hier findet Spirituelles jedoch nicht auf einer Oberflächenebene statt. Denn als Filmstudent bekommst du ja eine

Nervenkrise, wenn einer anfängt, mit dir über Spiritualität zu reden.

puk: Ändern wir die Blickrichtung: Wie schätzen sie die Phänomene Religion und Spiritualität in unserer Gesellschaft derzeit ein? Könnte man gar von „Religionisierung“ sprechen?

Gröning: Ich bin mit meinem Film sehr viel herumgereist auf der Welt und war in ganz verschiedenen Ländern. Ich glaube, man muss im Moment davon sprechen, dass der Mangel an spirituellen Inhalten wahnsinnig stark gespürt wird, dass aber die Bereitschaft, sich einzulassen auf etwas, was eine wirkliche Religion wäre, also auf etwas, was nicht jederzeit anpassbar ist an das Bedürfnis der Woche, recht gering ist. Von einer „Religionisierung“ unserer Gesellschaft würde ich überhaupt nicht sprechen wollen. Das mag jetzt ein bisschen komisch klingen: Es ist hierzulande ein Mangelzustand zu spüren, der ungeheuer umwerfend ist, verbunden mit einer Art Heilerwartung, aber ohne eine wirkliche Bereitschaft sich einzulassen auf das, was einem entgegenkommt. Im Moment, so mein Eindruck, ist alles sehr zersplittert. Ich glaube jedoch, es bereitet sich da etwas vor. Gewiss ist: Die materialistische und die rationalistische Welt hat sich auf ein bestimmtes Level hin desavouiert, das kaum noch zu überbieten ist. Dennoch bin ich zuversichtlich. Es ist zum Beispiel nicht mehr so, dass Abiturienten Zahnmedizin studieren wollen, um Porsche zu fahren. Der Porsche als Ziel – das interessiert die nicht mehr. Ein toller Fortschritt. Dennoch ist da im Moment – noch – ein riesiges Loch. Das aber ist die Voraussetzung, dass überhaupt etwas Neues entsteht. Ich bin davon überzeugt, dass der Mensch Transzendenz braucht, glaube aber, dass das Gespür dafür im Westen auf eine erschreckende Weise verloren gegangen ist.

puk: Wie erleben sie kirchliche Filmarbeit, wie war das im Umfeld der Präsentation von „Die große Stille“?

Gröning: Ich habe eine tolle Unterstützung erlebt durch die Abteilung Kirche und Gesellschaft der Deutschen Bischofskonferenz. Ich habe verschiedene Kardinäle kennen gelernt, nicht zuletzt weil mein Film bei einer Konferenz im Vatikan gezeigt wurde. Damit waren sehr schöne Begegnungen verbunden. Die Kirche hat sich sehr geöffnet für meinen Film, hat auch geholfen, dass viele Leute den Weg ins Kino finden. Und sie hat, was ich schön fand, den Film trotzdem nicht verengt im Sinne: Das ist jetzt ein katholischer Film. Denn mein Film hat ja eine große Offenheit. Einmal mehr hat sich gezeigt: Die Kirche ist eine starke Kulturinstitution, eine, die Kulturarbeit mit einer hohen Kompetenz macht – und dies, ohne sich dabei die Dinge manipulativ einzuverleiben.

puk: Zum Abschluss ein Ausblick: Worum geht's in ihrem nächsten Film?

Gröning: Aller Voraussicht nach geht es um Zwillinge, die Abitur machen und sich mit ihrer Abschlussarbeit im Fach Philosophie beschäftigen. Da stehen Fragen an, die spontan und immer wieder neu entstehen: Was hat es mit dem Bewusstsein auf sich? Wozu ist unsere Freiheit da? Was ist richtig, was falsch? Und wie in „Die große Stille“ geht es um das Thema Zeit – vor allem darum, dass wir das Phänomen Zeit erkennen können, und um die Frage, was das für uns bedeutet.

Zuerst erschienen in politik und kultur September – Oktober 2006

Andreas Dresen: Der Regisseur schreit herum und ist kreativ. Warum der Filmemacher ein Parasit ist

Interview von Jens Leberl

Der Film-, Fernseh- und Theaterregisseur Andreas Dresen wurde 1963 in Gera geboren. Nach Stationen als Tontechniker am Schweriner Theater und als Volontär im DEFA-Studio für Spielfilme studierte er Regie an der Hochschule für Film und Fernsehen „Konrad Wolf“ in Potsdam-Babelsberg. Einem größeren Kinopublikum wurde er 1998 mit „Nachtgestalten“ bekannt, seit „Halbe Treppe“ (2001) ist er als profilierte Stimme des deutschen Kinos in aller Munde. Dresen ist Mitglied der Akademie der Künste Berlin.

politik und kultur: Herr Dresen, eine Reihe Ihrer Filme, zum Beispiel „Nachtgestalten“, „Halbe Treppe“ oder „Die Polizistin“, erzählt von sozialen Brennpunkten. Wie finden Sie Ihre Themen?

Andreas Dresen: Das ist ganz unterschiedlich, manchmal auch von Zufälligkeiten bestimmt. Im Moment bereite ich gerade eine Verfilmung des Romans „Willenbrock“ von Christoph Hein vor. In dem Fall lese ich einfach das Buch, seine Geschichte erscheint mir gegenwärtig. Bei der „Polizistin“ war es die Lektüre des veröffentlichten Tagebuchs von Annegret Held, was für die Autorin Laila Stieler und mich inspirierend war. Es kommt über die unterschiedlichsten Wege, es muss nur ein innerer Funke überspringen, so dass ich merke, dass mir dieser Stoff besonders wichtig ist. Denn, wenn man einen solchen Film macht, dann verbringt man eine beträchtliche Lebenszeit damit und die möchte ich nicht mit Nebensächlichkeiten verplempern.

puk: Welche Bedeutung haben Schauplätze und Orte des Geschehens?

Dresen: Die sind in der Geschichte ganz wesentlich verankert, sind die soziale Folie, auf der sich das ganze Geschehen abspielt. Zum Beispiel mein Film „Halbe Treppe“: Der spielt in Frankfurt/Oder, einem „Randort“, wenn man so will, einem Ort der vergessenen Menschen, wo man schnell zu träumen beginnt, und das ist für die Figuren in dem Film nicht ganz unwichtig, weil sie ja an einem Punkt in ihrem Leben angekommen sind, wo sie ein bisschen das Träumen verlernt haben und erst wieder darauf aufmerksam gemacht werden müssen, dass da noch andere Möglichkeiten sind als nur auf den festgefahrenen Gleisen zu verharren. Insofern spielt ein solcher Ort eine große Rolle, weil er das Gefühl der Figuren verstärkt. Das bedeutet nicht, dass dieser Film nicht auch in Frankfurt am Main oder New York spielen könnte, aber das wäre dann sozial anders gestrickt.

puk: Wie groß ist der Anteil kreativen Schaffens an der Arbeit des Regisseurs?

Dresen: Puuh ... das ist in zu vielen Teilen eine kreative Arbeit. Man darf natürlich nicht verleugnen, dass es auch eine organisatorische Arbeit ist, die mit viel Fleiß zu tun hat. Von außen betrachtet könnte man ja sagen: Der Regisseur ist ein Parasit, denn da sitzen ein Haufen Leute am Drehort, die alle arbeiten – der Kameramann macht seine Bilder, der Schauspieler spielt seine Rolle, die Kostümbildnerin zieht die Leute an und so weiter – was macht eigentlich der Regisseur? Der steht da ‘rum, schreit ‘rum und am Schluss schreibt er drunter: „Ein Film von ...“. Denkste! Es ist ganz wichtig, dass bei den vielen Leuten, die dort arbeiten, einer in der Mitte steht, der alle Einzelinteressen bündelt und zusammenführt, der den roten Faden spinnt, an dem das ganze Ding dann abrollt. Das ist die eigentlich kreative Arbeit, das Zentrum der Geschichte zu definieren, nicht einfach nur bunte Bilder zu machen, sondern zu entscheiden, welche Akzente wichtig sind, was dem Zuschauer vermittelt werden soll. Es gibt viele verschiedene Möglichkeiten, eine Szene zu filmen. Aus der Vielzahl der möglichen Einzelentscheidungen die richtige herauszufiltern und im Sinne der Geschichte umzusetzen, das ist die kreative Arbeit des Regisseurs und zum Teil eine ziemlich komplizierte, denn wenn man vor den Entscheidungen steht, merkt man, dass es oft gar nicht so einfach ist, sich zu erklären. Da kommt man oft in Notstände.

puk: Sie haben in einem anderen Interview gesagt, dass die Arbeit mit den Darstellern das Wichtigste am Drehen sei. Nun haben sie ja bei „Halbe Treppe“ die Dreharbeiten ohne ein fixes Drehbuch begonnen. Haben Sie das deshalb gemacht, um das größtmögliche kreative Potenzial aus den Schauspielern

und aus Ihnen selbst herauszukitzeln?

Dresen: Es war im Prinzip eine Versuchsanordnung. Wir wollten auf der Leinwand den Eindruck von Authentizität vermitteln. Oft erscheint es mir so, als ob die Dialoge wie Papier wirken und an spürt die Arbeit des großen Drehstabes, man merkt, wie das alles gebaut ist. Unsere kleine Geschichte ist ja altbekannt, eine Betrugsgeschichte, in der die Partner aus zwei verschiedenen Paaren ihre jeweiligen Partner dann betrügen. Wir dachten, wir könnten dieser Sache nur etwas Neues abgewinnen, wenn wir es anders erzählen, nämlich so, dass der Zuschauer die Leinwand wie einen Spiegel vor sich hat und sein eigenes Leben da oben sieht. Man ist dann so peinlich berührt, wenn man erkennt: „Genau wie bei mir.“ Um diesen Eindruck zu erreichen, haben wir versucht, all das, was gewöhnlich zwischen Zuschauer und Leinwand steht, nämlich die ganzen Apparate, die zur Vermittlung nötig sind und die vielen Menschen, auf ein Minimum zu reduzieren, damit der Eindruck von Direktheit entsteht, von Unmittelbarkeit. Daraus resultierte der Versuch, das Drehbuch wegzulassen, die Schauspieler die Texte sprechen zu lassen, die sie in dem Moment, wo sie sie sagen, erst erfinden. Dadurch entstand so ein etwas ruppiger Dokumentarfilmgestus, der den Zuschauern das Gefühl gibt, sie sind hier wirklich live dabei, wie die beiden Paare ihren Alltag gestalten.

puk: Wie erleben Sie das Arbeiten im Kollektiv? Welche Vorteile sehen Sie darin im Vergleich zum „Einkämpferdasein“ beispielsweise eines Schriftstellers?

Dresen: Ich brauche das Kollektiv um mich herum, ich kann gar nicht allein. Das liegt in der Natur des Regisseurs. Ich würde auch niemals in einen Film reinschreiben „Ein Film von Andreas Dresen“, bei mir steht immer nur „Regie:“ da. Alles andere finde ich eitel und falsch. Ein Film ist immer das Ergebnis der Arbeit einer Gruppe von Leuten. Wenn ich diese Leute – das sind ja größtenteils meine Freunde, mit denen ich auch immer wieder arbeite, man könnte es auch Ensemble nennen – nicht hätte, dann wäre ich ganz hilflos und gelähmt. Allein kann ich ein Drehbuch schreiben und mich an meinem Computer 'rumquälen, aber der Drehprozess ist eine ganz lustvolle gemeinsame Erfahrung, wo man sich gegenseitig Bälle zuspielt. Wenn das funktioniert, macht es unheimlich viel Spaß miteinander. Dieser Spaß, sich gegenseitig zu inspirieren, in Frage zu stellen, zu provozieren, der gehört für mich ganz unbedingt zur Arbeit dazu.

puk: Spüren Sie jetzt so etwas wie Erwartungs- oder Erfolgsdruck, nachdem Sie mehrere sehr gelobte Filme gemacht haben?

Dresen: Ich spüre schon, dass es nach „Halbe Treppe“, der ja für einen kleinen Film doch erfreulich gelaufen ist, Erwartungen an mich gibt. Ich versuche aber, mich davon soweit als möglich freizumachen. Es ist sowieso klar, auch mir wird irgendwann der eine oder andere Film misslingen, das passiert, das gehört einfach dazu. Das Scheitern ist bei unserer Arbeit immer mit an Bord. Das ist auch nichts Schlimmes. Die Gesellschaft will natürlich immer, dass wir alle möglichst reich und möglichst erfolgreich werden. Wenn man sich das als Marschgepäck schon auflädt, dann hat man so eine Angst zu scheitern, weil man ja Erfolg haben muss, dass man sich gar nichts mehr traut. Wenn man sich nichts traut, geht man kein Risiko ein und kriegt am Schluss auch kein gutes Ergebnis. Da beißt sich die Katze in den Schwanz. Ich finde, gescheitert ist man, wenn man kein Risiko eingeht. Deswegen bin ich geradezu verpflichtet, etwas zu riskieren, auch auf die Gefahr hin, dass es vielleicht kein guter Film wird. Aber dann kann ich trotzdem noch in den Spiegel sehen. Ich muss dann halt hoffen, dass ich eine neue Chance bekomme, um es beim nächsten Mal besser zu machen.

puk: Wie erleben Sie Konkurrenz im Filmgeschäft? Wie stark achten Sie auf andere Vertreter Ihres Fachs?

Dresen: Ich finde, es gehört in unserer Branche dazu, dass man guckt, was die Kollegen machen. Ich gehe gern ins Kino und ich sehe mir gern die Filme von Kollegen an. Es gibt einige Kollegen, mit denen ich sehr gut befreundet bin. Es ist bei Weitem nicht so, dass wir uns alle gegenseitig die Augen auskratzen. Für mich ist es immer sehr interessant, mich mit anderen Regisseuren zu unterhalten, denn über bestimmte Dinge kann man sich nur mit Regisseuren verständigen, weil die kein anderer versteht. Für mich ist es am inspirierendsten, einen wirklich guten Film zu sehen, weil man dann richtig Lust auf die eigene Arbeit bekommt. Das spornt richtig an. Wenn ein Film erfolgreich ist, wie „Goodbye Lenin“

beispielsweise, der über sechs Millionen Zuschauer hatte, dann finde auch ich das erfreulich, denn das hilft letztlich allen Leuten, die in der deutschen Filmbranche arbeiten.

puk: Worin unterscheidet sich das Arbeiten als Regisseur für die verschiedenen Medien Film, Fernsehen und Theater?

Dresen: Film und Fernsehen liegen naturgemäß dichter beieinander als Film und Theater, da sie mit demselben Handwerkszeug ausgerüstet sind. Ich muss im Kino mutiger sein als im Fernsehen, ich muss drastischer erzählen, um die Leute einzufangen, die sich konzentriert in einen dunklen Raum setzen und sich auf meine Geschichte einlassen. Da kann ich mehr von ihnen verlangen. Im Fernsehen muss ich immer bedenken, dass das möglicherweise in einem hellen Raum geguckt wird, wo die Aufmerksamkeit nicht ganz der Sache gehört, wo vielleicht mehrere Leute im Raum sind. Da die breiten epischen Bilder zu entwerfen, ist eher schwierig. Das Theater ist eine völlig andere Ebene, weil es von einer ganz anderen Verabredung lebt. Der Film hat als Basis die Fotografie, das Theater diese offene vierte Wand, wo sich der Zuschauerraum befindet, und einen Bühnenraum, der nicht Realität ist. Das verlangt eine Vergrößerung von Realität durch die Schauspieler. Die werden auf einer Bühne im Allgemeinen nicht naturalistisch agieren, sondern Dinge vergrößert über diese vierte Wand hinweg zum Zuschauer transportieren. Damit entsteht eine eigene Kunstform, die etwas ganz Besonderes hat und die ich persönlich sehr mag. Das ist eine gute Schule für einen Filmregisseur, weil man dort auf eine ganz andere Art gezwungen ist, mit Schauspielern zu kommunizieren, als beim Film, wo sich oft hinter dem technischen Apparat versteckt wird. Das Theater ist auch in viel stärkerem Maße der Ort des Schauspielers. Ich finde das wohltuend, weil Regisseure oft überbewertet werden. Das Wort „Spielleiter“ gefällt mir für meine Arbeit ohnehin besser. Das klingt nicht so nach Kunst, mehr nach Spielen.

Zuerst erschienen in politik und kultur März – April 2004

Michael Meert: Die Arbeitsverteilung zwischen Festangestellten und Freiberuflern hat sich eingespielt

Interview von Stefanie Ernst

Stefanie Ernst: Welche Bedeutung hat für Sie der WDR als Auftraggeber?

Michael Meert: Der WDR ist einer meiner wichtigsten Auftraggeber.

Ernst: Sie arbeiten aber nicht nur für den WDR, sondern zum Beispiel auch für VOX. In welchem Verhältnis stehen für Sie Aufträge des WDR zu Aufträgen anderer öffentlich-rechtlicher Sender und im Verhältnis zu privaten Sendern?

Meert: Wahrscheinlich unterliegen alle Sender einem bestimmten regionalen Einfluss. Die zentrale großstädtische Lage des WDR wirkt sich meiner Meinung nach sehr positiv auf den Sender aus. Köln ist kulturell ungeheuer aktiv und diese Aktivität hat Strahlkraft auf die Anstalt. Generell ist die Zusammenarbeit mit den Privaten einfacher. Entscheidungen fallen schneller, es gibt weniger Gremien und die Wege sind kürzer. Und, nicht ganz unwichtig, bereits eine Woche nach der Auftragserteilung ist das Geld bereitgestellt. Ein weiterer Unterschied zwischen Privaten und den Öffentlich-Rechtlichen besteht in der Mitarbeiterstruktur. Bei VOX zum Beispiel sind alle Mitarbeiter und Entscheidungsträger sehr jung. Der Programmleiter, mit dem ich damals zusammenarbeitete, war gerade mal 29 Jahre alt. Hier ist eine ganz andere Altersstruktur gegeben, was den Betrieb leider nicht, wie man annehmen könnte, lockerer machte, es herrschte aber ein völlig anderer Umgang miteinander, eine ganz andere Atmosphäre und ein anderer Arbeitsstil. Was natürlich nicht heißt, dass dort Kultur besonders groß geschrieben wird.

Ernst: Sie arbeiten viel in Spanien. Gibt es dort etwas zum WDR Vergleichbares?

Meert: Das dortige Staatsfernsehen, für das ich arbeite, ist mit dem WDR oder den anderen öffentlich-rechtlichen Sendern nicht vergleichbar, auch arbeitstechnisch nicht. Der Arbeitsstil war bis vor etwa einem Jahr unsäglich: Außenstehenden wurde das Arbeiten sehr schwer gemacht. Alles in allem ist das hiesige öffentlich-rechtliche Fernsehsystem eines der besten der Welt. Ich kenne ungefähr fünf verschiedene Ländersysteme, Deutschland ist hier weiterhin mustergültig.

Ernst: Kommen wir auf die Qualität im Fernsehen zu Sprechen. Steht der WDR nach wie vor für gute Qualität im Fernsehen? Und gibt es im europäischen Ausland Vergleichbares?

Meert: Auf jeden Fall steht der WDR nach wie vor für ein anspruchsvolles Fernsehprogramm. Die Qualität ist mit der in Spanien durchaus vergleichbar. Die Programme sind auf die jeweilige Kultur zugeschnitten. In Spanien haben die TVE-Angestellten einen Staatsangestellten Charakter. Die Zusammenarbeit mit Außenstehenden ist nicht immer unproblematisch. Die Zusammenarbeit mit dem WDR ist hier viel angenehmer. Dort fährt man seit Jahren „doppelgleisig“. Die Arbeitsverteilung zwischen Festangestellten und Freiberuflern hat sich eingespielt.

Ernst: Wird Ihrer Meinung nach die Qualität in den letzten Jahren gehalten?

Meert: Neben meiner Tätigkeit als Filmschaffender lehre ich an der Universität von Alicante Fernsehgeschichte und arbeite in dieser Funktion häufig mit viel Archivmaterial. Generell betrachtet ist eine deutliche Qualitätssteigerung im filmischen Bereich feststellbar. Schaut man heute Fernsehsendungen aus den 1960er und 1970er Jahren, wirken sie aus heutiger Sicht teilweise unfreiwillig komisch. Im Kulturbereich ist das visuelle Niveau der Filme, die in den 1960er Jahren gemacht wurden, allerdings hoch. Das lag vor allem daran, dass viele der damaligen Kameralaute aus dem Kino und der Werbebranche kamen. Eine radikale Veränderung der Fernsehästhetik setzte mit der Einführung der EB-Technik (elektronische Berichterstattung) ein. Die EB-Technik hat besonders für den Bereich, in dem ich tätig bin, dem Dokumentarfilm, die Möglichkeiten erhöht, aber auch manchmal zu einer „ästhetischen Schlampeigkeit“ geführt. Die Arbeitsbedingungen haben sich schlichtweg verändert. Ein Filmkameramann, der in den 1960ern nur eine kurze Filmrolle hatte, hat ästhetisch ganz andere Anforderungen an die Arbeit gestellt. Heutzutage wird einfach viel mehr gedreht, wodurch die Arbeit aufwendiger geworden ist.

Außerdem versucht man ständig Arbeitstage einzusparen, so zum Beispiel beim Schnitt. Das ist ein großer Fehler, denn der Schnitt von heute erfordert mehr Aufwand. Allein schon aufgrund des technisch hohen Niveaus. Wenn ich heute daran denke, wie früher Film-Tonmischungen gemacht wurden, muss ich schmunzeln. Mit der neuen Technik kann auch der kleinste Knackser digital überarbeitet werden. Das hat allgemein zu einem absoluten Niveauanstieg der Produktion geführt. Über Inhalte will ich nichts sagen. Ich glaube aber, dass die inhaltliche Kritik zum Teil mit einer technischen Kritik zusammenspielt. Das muss man trennen.

Ernst: Können Sie sich eine Veränderung hinsichtlich der Themen vorstellen? Gibt es Ihrer Meinung nach einen Trend zu seichteren Themen oder nicht?

Meert: Natürlich hat eine Veränderung stattgefunden. Die Medien sind generell in einer anderen Lage als sie es in den 1970er Jahren waren. Damals hatten sie eine Vorreiterrolle. Sie haben Themen neu angeschnitten, haben neue Themen entwickelt. Denken Sie etwa an den Umweltschutz oder die legendären Fernsehspiele. Das war beeindruckend, ist aber in der Form gar nicht mehr machbar. Der heutige Fernsehalltag ist von einer unglaublichen Konkurrenz bestimmt. Jedes Medium kämpft mit einer starken Massifizierung visueller Informationen.

Ernst: Und besonders im Bereich der Dokumentarfilme. Bekommen Sie die noch an den Mann? Oder arbeiten Sie auftragsgebunden? Nach Auftragsvergabe?

Meert: Noch mache ich überwiegend Produktionen, die ich selbst entwickle. So zu arbeiten wird aber zunehmend schwieriger. Mittlerweile werden die Grundideen immer häufiger in den Redaktionen entwickelt. Die Redaktionen sprechen dann mit den Produzenten, die sich dann wiederum an die Autoren wenden. Das Prozedere ähnelt dem in der Architektur: Ingeheim wird eine Art Wettbewerb ausgeschrieben. Die Redaktionen geben zum Beispiel ein Konzept für eine Serie mit dem Thema „Kellnern in Deutschland“ in Auftrag. Dann werden Produzenten in ganz Deutschland für ein Konzept angefragt. Viele Autoren werden dann für diese Idee ins Rennen geschickt und entwickeln Konzepte. Um so einen Auftrag zu erhalten, muss man im Vorfeld eine aufwendige Recherchearbeit leisten und ein Konzept erstellen. Und das alles, ohne einen Auftrag bekommen zu haben. Man tritt unvergütet in Vorleistung. Diese Art der Auftragsvergabe ist sehr zu kritisieren. Leider hat dieses in Vorleistung treten aber in den letzten Jahren stark zugenommen, was für die Filmemacher ganz schlecht ist. Es ist schlichtweg kontraproduktiv. Die Sender verleiten dadurch dazu, dass man viel routinemäßiger arbeitet. Stichwort Web-Recherche. Weil man für die wichtigen vorbereitenden Arbeitsschritte nicht mehr bezahlt wird, ist die Tendenz groß, standardisierte Exposés abzuliefern. Mein Berufsethos, mein Anspruch an mich als Filmemacher ist aber ein anderer. Ich möchte qualitativ hoch stehende Filme machen, die etwas Zeitloses haben und über Jahre hin gezeigt werden können. Das erfordert eine ganz andere Art der Recherche.

Ernst: Und die Phase der Ausarbeitung wird rückwirkend auch nicht vergütet?

Meert: Leider nur sehr selten. Es gibt nur sehr wenige Produktionsfirmen, die so fair sind. Gerade habe ich so einen Auftrag bekommen und bin in der glücklichen Lage, dass mir mein Produzent neben der Erstattung der Unkosten eine Honorierung zahlt. Eigentlich sollte das aber die Regel, nicht die Ausnahme sein. Ich bin Mitglied des Verbandes Deutscher Drehbuchautoren, der diesbezüglich ja seit Jahren mit den Sendern verhandelt. Der einzige Sender, der vor Jahren eine Art Tarifvertrag mit den Autoren abgeschlossen hat, ist Sati. Für den WDR ist das, wie ich finde, ein Skandal. Seit Jahren wird hier hart verhandelt. Auch die Buy-out-Verträge können dieser Problematik zugeordnet werden. Hier gibt es eine Menge Zündstoff.

Ernst: Die Frage, ob Ihnen ausreichend Raum gelassen wird, um Themen zu entwickeln, ist vor diesem Hintergrund etwas obsolet, oder?

Meert: Zu meinem Glück arbeite ich größtenteils auf einem Gebiet, in dem ich wenig Konkurrenz habe. Die Redakteure und Produzenten wissen, dass ich etwas liefere, was kaum ein anderer liefern kann. Serien- bzw. Krimiautoren sind da in einer ganz anderen Situation. Ständig strömen junge Nachwuchsa Autoren nach. Es drängen jedes Jahr wesentlich mehr Absolventen der Filmhochschule auf den Markt als benötigt werden.

Ernst: Wird auf Ihre Konzepte durch den Sender inhaltlich Einfluss genommen?

Meert: Ich habe mit allen Redakteuren, mit denen ich gearbeitet habe, gute Erfahrungen gemacht. Die mit ihnen geführten Diskussionen waren hilfreich und im Interesse eines guten Filmes und eines publikumswirksamen Produktes. Aber natürlich ist es so, der Auftraggeber bestimmt, was gemacht wird. Als Regisseur ist man vom Vertrag her weisungsgebunden, als Autor nicht. Als Regisseur ist man ein ganz hoch qualifizierter Handwerker, der im Prinzip das ausführt, was der Drehbuchautor entwickelt hat.

Ernst: Haben sich die Sendeminuten und Sendeplätze in den letzten Jahren verändert? Wenn ja, wie?

Meert: Die Formatierung ist immer strenger geworden. Die Sendezeiten für Kultur haben sich verschlechtert. Das ist ein fataler Kreislauf. Leider richtet sich hier der WDR zu sehr nach der Einschaltquote, was ich problematisch finde. Denn ein öffentlichrechtlicher Sender muss nicht wie die Privaten hohe Einschaltquoten erzielen. Er ist schließlich nicht von den Werbeeinnahmen abhängig. Es scheint, als liefen die Öffentlich-Rechtlichen den Privaten in Punkto Einschaltquoten hinterher, übernehmen zum Teil sogar die Führungsrolle und sind auch noch stolz darauf. Über den Inhalt von Fernsehfilmen habe ich einige Diskussionen mit ARD Mitarbeitern geführt. Da ging es um die Frage, warum muss ein Fernsehfilm, der am Freitagabend gesendet wird, ein Happy End haben. Diese Diskussion war eingebettet in eine öffentliche Debatte, da zuvor ein Papier bekannt wurde, in dem vorgeschrieben wurde, dass ein Fernsehfilm, der um 20.15 Uhr in der ARD gesendet wird, gemäß den Ansprüchen des Publikums ein Happy End haben muss. Wir haben ein durchstandardisiertes Fernsehprogramm. Egal, ob „Tatort“ oder „Lindenstraße“: Man weiß genau, was man bekommt. Das finde ich persönlich sehr schade, weil es auf eine kulturelle Stagnation hinausläuft.

Ernst: Wie kann man diese Situation verbessern?

Meert: Die Realität wirft hier bestimmte Probleme auf. Als Lehrender weiß ich oft nicht, was ich meinen Studierenden raten soll. Wie sollen sie vorgehen? Kann ich ihnen guten Glaubens raten, dass sie mehr Wert auf ihre künstlerische Verwirklichung legen sollen als auf die Akzeptanz der Marktbedingungen? Nach kurzer Zeit im Berufsleben wären sie schrecklich enttäuscht. Die Sender suchen oftmals eben nicht nach Künstlern, sondern nach gut funktionierenden Handwerkern, die Fernsehserien erstellen. Was eine anspruchsvolle Arbeit ist, aber vielleicht nicht das, was sich viele nach Beendigung ihrer Ausbildung erhoffen. Einer meiner engsten Freunde inszeniert Krimis für die ARD und für Sat1. Was er an einem Drehtag leistet, ist fantastisch. Aber es ist nicht unbedingt das, was man als „kreative Arbeit“ bezeichnet. Es ist eher ein industrielles Vorgehen. In der heutigen Ausbildung muss mehr darauf geschaut werden, wo die Talente des Einzelnen liegen. Heutzutage als Kinokünstler zu arbeiten, gelingt nur noch den Wenigsten. Andererseits will ich meinen Studierenden auch keinen puren Pragmatismus predigen. Als Lehrender steckt man da in einer ziemlichen Zwickmühle. Was macht es aber für einen Sinn, dass Filmstudenten darin geschult werden, einen 90-minütigen Dokumentarfilm zu machen, der künstlerisch sehr anspruchsvoll ist, nur um nachher feststellen zu müssen, dass es für solche Filme gar keine Sendeplätze mehr gibt. Momentan stehe ich in Verhandlungen mit einem der großen Sender, der einen meiner Dokumentarfilme co-produzieren soll. Der Sender ist einer der wenigen, die noch abendfüllende Dokumentarfilme produziert. Für die Anzahl von sieben gezeigten Dokumentarfilmen im Jahr, gehen bei dem Sender im Vorfeld über 1.000 Angebote ein. Auf den Tischen der Redakteure liegen also 1.000 Skripte.

Ernst: Das Thema Vergütung klang bereits an. Empfinden Sie die Vergütung beim WDR und den Öffentlich-Rechtlichen generell als angemessen? Oder müsste hier nachgebessert werden?

Meert: Dadurch, dass wir Freien vom Manteltarifvertrag profitieren, der uns eine Basis garantiert, ist die Vergütung grundsätzlich annehmbar. Ich persönlich arbeite an vielen WDR-Produktionen mit. Meinen Vertrag schließe ich aber oft direkt mit einer Produktionsfirma, was etwas mehr Spielraum lässt. Ein entscheidender Konfliktpunkt, der immer mehr zunimmt, sind die weiteren Verwertungsrechte. Als Mitglied von ver.di und jemand, der am Aufbau der Mediengewerkschaft beteiligt war, verfolge ich die Entwicklungen hier ganz genau. Ich empfinde es als Unding, dass die Urheber bei der weiteren Verwertung nicht mehr berücksichtigt werden. Hier muss ein deutliches Umdenken im Sender stattfinden. An dieser Stelle sei zu betonen, dass wir die Filmemacher sind und die Archive der Öffentlich-Rechtlichen,

die buchstäblich Gold wert sind, füllen. Die Mehrfachverwertung wird zunehmen. Das Internet – um nur ein Medium zu nennen – bietet hier sehr viele Möglichkeiten, wodurch die Vertriebskanäle sehr viel besser geworden sind. Hier werden in Zukunft harte Verhandlungen geführt werden.

Ernst: Wollen Sie die Internetrechte lieber selbst wahrnehmen und eigenständig verwerten oder wollen Sie lieber eine angemessene Vergütung für die Übertragung der Internetrechte erhalten?

Meert: Ich habe nur ein einziges Mal in einer Zusammenarbeit mit dem WDR die Verwertungsrechte für einen meiner Filme komplett bekommen und die DVD selbst vermarktet. Das Ergebnis war sehr positiv, allerdings habe ich selbst in die Sache sehr viel investiert. Nur so konnte ich das künstlerische Produkt auf den internationalen Markt bringen. Der Verkauf des Filmes läuft gut, die Mühe und die Investitionen haben sich also gelohnt. Die Verwertungsrechte in Verhandlungen mit dem Sender zu erlangen, ist aber zunehmend schwieriger geworden. Allerdings trete ich auch sehr selten als Produzent auf. Ich konzentriere mich mehr auf die Arbeit als Autor. Auch in diesen Fragen laufen momentan Gespräche zwischen den Produzentenverbänden und den Sendern. Das sind harte und zähe Verhandlungen, denn es geht um sehr, sehr viel Geld.

Ernst: Buy-out-Verträge sind also die Regel?

Meert: Sie sind seit kurzem die Regel und werden wohl auch, geht es nach den Sendern, in Zukunft Standard sein. Bis vor wenigen Jahren waren Buy-out-Verträge so angelegt, dass man das übliche Honorar bekam plus 100 Prozent. Das ist heute nicht mehr der Fall. Hier ist eine ganz klare finanzielle Verschlechterung eingetreten. Serienautoren haben momentan durch solche Verträge mit Einbußen von 50 Prozent zu kämpfen und sind auf Wiederholungshonorare angewiesen. Das ist ein sehr heikles Gebiet. Ein regelrechtes Minenfeld, auf das man sich hier begibt.

Ernst: Dokumentarfilme von Ihnen können auf den Seiten des WDR mit Fakten weiter angereichert werden. Wie wichtig ist Ihnen, dass der Inhalt ihrer Filme im Internet mit „aufbereitet“ wird?

Meert: Heutzutage ist das Internet das Hauptinformationsmedium. Nicht nur, was das TV-Programm selbst angeht. Meines Erachtens sollten die Fernsehsender ihre kompletten Serviceprogramme und Magazine, die in den letzten Jahren so geboomt haben, Schritt für Schritt auf reine Internetangebote umstellen. Das öffentlich-rechtliche Fernsehen sollte sich von dem Servicegedanken praktisch verabschieden und sein Augenmerk darauf lenken, was es besonders leisten kann: nämlich die Produktion hervorragender Programme – also Filme. Das können andere Anbieter nicht mit vergleichbarer Qualität. Bei Internetanbietern wie YouTube sind der Anreiz und das Angebot so groß, da kann das Fernsehen nicht mithalten. Aber die Qualität ist natürlich unter aller ... Fernsehproduktionen erreichen schon rein kostentechnisch ganz andere Dimensionen. Sender wie der WDR sollten auf langlebige und gute Produktionen setzen. Egal ob Unterhaltung, Sport, Hochkultur – zukunftsfruchtig sind hier Qualität und Langlebigkeit. Die Kosten für gute Fernsehproduktionen sind mittlerweile so hoch, dass sie ein einzelner Produzent fast nicht mehr aufbringen kann, sondern auf die Unterstützung der großen Öffentlich-Rechtlichen, wie die BBC oder den WDR, angewiesen ist. Das ist die Sparte der Zukunft für die Öffentlich-Rechtlichen. Auf diesem Feld kann ihnen keiner das Wasser reichen. In allen anderen Bereichen, wie im News-Business, werden nun diese ganzen IT-Multis ganz groß einsteigen. Die Idee vom „Service TV“ wird nicht mehr sinnvoll sein, denn den Service macht bald zu 100 Prozent das Web, da es schneller, flexibler und global ist. Fernsehen wird hier allenfalls in Nischenbereichen eine Rolle spielen können. Nur ganz bestimmte Bereiche kann das Fernsehen besser abdecken. Wenn Fakten mit einem hohen Budget und einem Stamm qualifizierter Personen aufbereitet werden müssen, wird das auch der WDR in Zukunft leisten können. Man könnte auch viel mehr mit den Universitäten zusammenarbeiten. Ich habe das mit VOX und der Universität Alicante durchexerziert und es war äußerst produktiv.

Ernst: Abschließend: Wie schätzen Sie die Entwicklungen der nächsten zehn, fünfzehn Jahre ein? a) inhaltlich, b) technologisch, c) arbeitstechnisch?

Meert: Nun will ich nicht besserwisserisch Verbesserungsvorschläge einbringen, denn ich sehe natürlich, wie komplex das Ganze ist und wie viele Ebenen ein Sender abdeckt. Was mir wichtig erscheint ist, dass Sender wie der WDR auf keinen Fall in die Defensive gehen dürfen. Seitens der Privaten und im

Zuge der Philosophie der Konkurrenz werden ja unglaubliche Angriffe auf die Öffentlich-Rechtlichen gemacht. Man setzt sich am besten zur Wehr, in dem man herausragende Programme gestaltet, die eben nicht aus Quotenüberlegung heraus konzipiert werden. Der kommerzielle Gedanke sollte zugunsten eines neuartig spannenden Programms in den Hintergrund treten, das das Publikum fasziniert und überrascht. Der Zuschauer sollte wieder einmal sagen können: „Donnerwetter, dat het isch nit jedacht.“ Gewagte und experimentellere Formate sollten bessere Sendeplätze erhalten.

*Zuerst erschienen in der Publikation „Der WDR als Kulturakteur. Anspruch · Erwartung · Wirklichkeit“
(2009) des Deutschen Kulturrates*

Edgar Reitz: Der WDR hat seine Rolle im Deutschen Film sehr verändert

Interview von Stefanie Ernst

Stefanie Ernst: Welche Bedeutung hat für Sie der WDR als Auftraggeber?

Edgar Reitz: Der WDR spielte ja in den Jahren zwischen 1960 und Ende der 1980er Jahre eine sehr bedeutende Rolle im so genannten Neuen Deutschen Film. Die damaligen Redakteure im WDR waren von ihrem Werdegang her noch eng mit dem Kinofilm verbunden. Ihre Arbeit zeichnete sich durch eine große Liebe zur Filmgeschichte und zur Filmkunst aus. Zu ihnen zählten u.a. Günter Rohrbach, der damals beim WDR Leiter des Fernsehspiels war, oder der einstige Redakteur Joachim von Mengershausen, die sich beide um den Deutschen Film sehr verdient gemacht haben. In diesen Jahren trat der WDR klassischer Weise als Co-Produzent auf und arbeitete mit jenen freien Produzenten zusammen, die die künstlerische Seite in ihren Filmen stark betonten. Anfang der 1980er Jahre habe ich zusammen mit dem WDR die bekannte Serie „Heimat 1“ produziert. Ende der 1980er Jahre haben wir dann gemeinsam die „2. Heimat“ zustande gebracht. Wir waren Co-Produktionspartner, Partner auf dem freien Markt. In nachfolgenden Jahren war dieses Modell nur noch sehr selten realisierbar. Heute existiert eine Zusammenarbeit in der Form gar nicht mehr. Der WDR hat seine Rolle im Deutschen Film sehr verändert.

Ernst: Was sind die inhaltlich gravierendsten Veränderungen im Film- und Fernsehbereich seit „Heimat 1“?

Reitz: Die maßgeblichen Abteilungschefs und Redakteure, die damals tätig waren, sind heute entweder pensioniert oder zu anderen Sendeanstalten abgewandert. Folglich ist der WDR durch die personellen Entwicklungen nicht mehr so stark mit dem Filmgeschehen verbunden. Einen gestalterischen Dialog zwischen den Redakteuren, Autoren und Regisseuren gibt es heute in der Form, wie ich sie erlebt habe, nicht mehr.

Ernst: Welche Rolle spielt hier die Quote? Der Zuschauer von heute ist an Serien gewöhnt, die ca. 25 Minuten dauern oder an Filme, die die 1,5 Stunden nicht überschreiten. Kann man den Zuschauer für ein Mammutprojekt wie die „Heimat“-Trilogie, die insgesamt 54 Stunden dauert, noch begeistern?

Reitz: Nein, nach meinen Erfahrungen ist das sehr unwahrscheinlich. So etwas würde nicht mehr gesendet werden. Sicherlich spielen hier Quotenüberlegungen eine Rolle. Das betrifft aber nicht nur den WDR, sondern das gesamte öffentlich-rechtliche Fernsehen. Durch ihre von Konkurrenzdenken bestimmte Auseinandersetzung mit den privaten Sendeanstalten haben die Öffentlich-Rechtlichen einen Niveauartschritt erlitten. Und das obwohl bei ihnen von der Struktur her diese Fixierung auf die Quote nicht erforderlich wäre, denn die öffentlich-rechtlichen Sendeanstalten leben ja nicht von Werbeeinnahmen, sondern finanzieren sich durch Gebühren. Eigentlich sind sie in ihren Entscheidungen frei. Dennoch richten sie sich nach den Vorgaben, die von den Privaten kommen. Das hat die Programmlandschaft verändert. Nach Außen wird das von den ARD-Chefs immer bestritten, in den internen Konfrontationen aber ist die Quotenfixierung total.

Ernst: Gibt es diesbezüglich innerhalb der ARD-Anstalten Unterschiede?

Reitz: Realitäten verschoben sich. So war der Bayerische Rundfunk im Bereich des Fernsehspiels bis Anfang des neuen Jahrhunderts ganz unbedeutend. Er war außerordentlich konservativ und hat sich in künstlerischen Angelegenheiten überhaupt nicht nach vorne getraut. Heute ist das vollkommen anders. Seit mehreren Jahren hat der Bayerische Rundfunk die Rolle als Partner für künstlerische Projekte übernommen, die einstmals der WDR innehatte. Das ist eine sehr erstaunliche Entwicklung.

Ernst: Bedeutet das auch, dass es bestimmte Filme zunehmend schwerer haben, im Programm von heute vorzukommen? Ist es überhaupt noch möglich, Dokumentarfilme oder experimentelle Filme im Programm des öffentlich-rechtlichen Rundfunks unterzubringen?

Reitz: Bestimmte Formate gelten als nicht mehr sendbar. In der öffentlich-rechtlichen Senderfamilie stellt der WDR hier keine Ausnahme dar. Das Programmverhalten hat sich überall stark verändert.

Und seit mehreren Jahren verwischt das spezielle Profil, das der WDR entwickelt hatte, immer mehr. Im WDR, der die größte Sendeanstalt der ARD mit den umfassendsten finanziellen Mitteln ist, hat eine ganz und gar konservative Haltung Einzug gehalten.

Ernst: Welche Themen, welche Genres lassen sich noch gut unterbringen?

Reitz: Für diese Frage bin ich vielleicht nicht der richtige Gesprächspartner. Ich verfolge ausschließlich meine Themen. Ich bin kein Produzent, der mit einer gewissen Warenpalette durch die Welt läuft und die verschiedenen Abteilungen der Sender anspricht. Meine Projekte sind ausschließlich von meiner künstlerischen und meiner persönlichen Sicht geprägt. Als Produzent bin ich deswegen vielleicht eine Ausnahme. Seit der „2. Heimat“ habe ich nicht mehr mit dem WDR zusammen gearbeitet. Zwar habe ich mit „Heimat 3“ noch mal einen Anlauf gestartet, bin jedoch beim Sender abgeblitzt. Der WDR hatte an einer Fortsetzung der „Heimat“ kein Interesse mehr.

Ernst: Und mit welcher Begründung wurde „Heimat 3“ abgelehnt?

Reitz: Begründet wurde das nicht. Vermutlich waren Überlegungen der Quote ausschlaggebend. Als Erklärung verwies man damals auf die Beurteilung durch die ARD Programmdirektion in München, die angeblich eine übergeordnete Programmaufsicht hatte. Der entsprechende Entscheidungsträger hielt, wie man munkelte, „Heimat 3“ nicht für opportun. Die WDR-Fernsehspiel-Redaktion fürchtete wohl einen Gegendruck von Oben.

Ernst: Seit „Heimat 2“ gibt es also keine Kooperation mehr mit dem WDR?

Reitz: Seitdem nicht mehr. Die Zusammenarbeit kam vollkommen zum Erliegen.

Ernst: Und eine Zusammenarbeit in Zukunft ist auch nicht mehr geplant?

Reitz: Nein, so etwas steht nicht an. Nach vielen Anläufen bin ich schließlich mit „Heimat 3“ beim Südwestrundfunk gelandet und das Projekt konnte doch noch realisiert werden. Damit waren aber auch alle weiteren Möglichkeiten der Zusammenarbeit erschöpft. Für weitere Projekte haben sich dann auch dort keine Partnerschaften finden lassen.

Ernst: Ist es für Sie leichter mit privaten Sendern zusammen zu arbeiten?

Reitz: Überhaupt nicht. Da gibt es keinerlei Verbindungen. Den Privaten kann man diese Fixierung auf die Quoten aber nicht verübeln. Sie orientieren sich am Markt und müssen das auch, schließlich leben sie von der Werbung. Und ich kann mit meinen Produkten leider keine hohen Quoten garantieren. Zwar haben wir das mit „Heimat 1“ geschafft. Primär sind und waren meine Filme aber immer besonders erfolgreich im Export, nur nutzt das den Sendeanstalten nichts. Für den WDR wie für andere Sender auch ist es vollkommen irrelevant, ob das Produkt, das man zusammen gemacht hat, später weltweit zu sehen sein wird. Export gehört nicht zu ihrem Geschäft und ist nicht Teil ihrer Profilierung. Wenn ein gemeinsames Produkt in 30 oder 40 Ländern der Welt gesehen wird, dient das nicht der Profilierung des WDR. Er muss oder will Erfolge bei der Klientel in seinem Sendegebiet erzielen.

Ernst: Überspitzt formuliert lautet Ihre Zustandsbeschreibung „Viel Kommerz, wenig Kultur im Fernsehen“. Müssen die Zuschauer mit immer seichter werdenden Themen rechnen?

Reitz: Sicherlich! Aber das ist bekannt. Aus diesem Grund verliert das öffentlich-rechtliche Fernsehen von Jahr zu Jahr immer mehr die Intelligenz als Publikum. Eigentlich hat es sie schon verloren. Außerdem ist das Programm der öffentlich-rechtlichen Sender bei der Jugend vollkommen unpopulär. Junge Leute sitzen an ihren Computern und machen Onlinespiele. Bei den Älteren sind es eben nicht die gebildeten Menschen mit Anspruch und Wissen, die das Programm sehen, im Gegenteil, sie wenden sich immer mehr vom Fernsehen ab. Aber diese Tatsache ist den Programmverantwortlichen egal, denn zahlenmäßig schlägt die Intelligenz nicht so zu Buche.

Ernst: Wenn Sie Intendant wären, was würden Sie verändern um mehr Kultur und Anspruch in das Programm zu bekommen und gleichzeitig mehr Zuschauer zu generieren?

Reitz: Ich würde mir gute Leute in die Redaktionen setzen. Personen, die auch wirklich eine Liebe zur Filmkunst haben und würde sie kontinuierlich machen lassen. Ich würde ihrer Leidenschaft und Liebe zu den Künstlern langfristig vertrauen. Sie wären frei und ohne Gängelung von oben.

Ernst: Sehen Sie auch in Hinblick auf die Vergütung der Freien ein Problem? Führt der Rückgang der Vergütung zu einem simpler gestalteten Programm?

Reitz: Die festangestellten Mitarbeiter der Rundfunkanstalten verdienen gut. Sie gehören zu den Privilegierten im Lande. Die freien Produktionsfirmen hingegen bewegen sich immer am Existenzminimum. In den meisten Fällen ist es so, dass die künstlerisch Verantwortlichen, von denen die Initiative für die Projekte ausgeht, auf ihre Honorare verzichten, damit das Projekt überhaupt zustande kommt. Bedenkenswert ist auch, dass die Honorare für Drehbuchautoren und Regisseure seit ca. 40 Jahren kaum gestiegen sind. Das heißt, ausgehend vom Geldwert verdienen sie heute etwa ein Drittel dessen, was sie als Freischaffende noch vor 40 Jahren verdienen konnten.

Ernst: Haben Sie jemals Buy-out-Verträge mit dem WDR geschlossen?

Reitz: Nein, das habe ich nie getan. Aber ich weiß, dass diese Verträge heute die Regel sind. Ich war Gott sei Dank berühmt genug, dass ich mir das nicht antun lassen musste. Aber mir ist auch bewusst, dass die junge Generation in diesem Punkt wehrlos ist.

Ernst: Immer mehr Filme werden heute im Internet mit Fakten angereichert. Ist dies für Sie von Interesse?

Reitz: Das ist ganz wunderbar. Ein Informationswissen rund um das Produkt ist immer gut. Je mehr die Leute über einen Film und dessen Hintergründe erfahren, umso besser. Dann können sie in das Verständnis der Dinge tiefer einsteigen. Das finde ich sehr positiv.

Ernst: Abschließend möchte ich Sie um eine Prognose bitten. Mit welchen inhaltlichen, technologischen und arbeitstechnischen Entwicklungen wird der Film- und Fernsehbereich in den nächsten zehn bis fünfzehn Jahren konfrontiert sein?

Reitz: Die technologische Entwicklung ist ganz rasant und nicht aufzuhalten. Es wird mit immer größeren Datenmengen bis in den letzten Haushalt hinein gehen, sodass audiovisuelle Programme in hoher Qualität in kurzer Zeit auf jedem Computer ankommen. Überall werden die notwendigen Speicherkapazitäten vorhanden sein. Die Programme werden sofort weltweit verfügbar sein. Das bedeutet zugleich, dass urheberrechtliche Probleme kaum noch lösbar sein werden. Die Anwendung des Urheberrechts, gemäß der Nutzungsart wie nach Nutzungsräumen, im Sinne der Lizenzgebiete, aber auch der Lizenzzeit, lässt sich bald nicht mehr regeln. Sobald ein Produkt öffentlich geworden ist, ist es überall. Es wird keine Kontrollmöglichkeit zum Schutz der Autoren mehr geben. Folglich wird die Kontrolle der Autorenrechte in Zukunft nicht mehr funktionieren. Ob freie mittelständige Produktionsunternehmen überhaupt noch eine Überlebenschance haben, ist fraglich. Wahrscheinlich werden nur noch weltweit agierende Konzerne die Lage beherrschen können. Es wird auch bei den Autoren mehr und mehr darauf hinauslaufen, dass sie ihr Geld mit der Herstellung unmittelbar verdienen müssen. Das heißt, sie werden nicht mehr beteiligt sein an den Erlösen, wenn etwas in der ganzen Welt Erfolg hat. Sie werden mit einem Honorar, das zu Beginn ausgehandelt wird, zufrieden sein müssen.

Die andere Entwicklung: Das Fernsehen als Leitmedium wird an Bedeutung verlieren, weil neben dem Fernsehen zahllose andere Angebote täglich auf die Menschen einströmen. Bei der Jugend sieht man das heute schon, die sitzen viel, viel mehr vor dem Computer als früher. Und diese Entwicklung wird auch dazu führen, dass die Programmaustauschwege über die Datenleitung sehr an Bedeutung gewinnen. Auch ist die Entwicklung hochauflösender Projektoren für das Heimkino so attraktiv, dass meines Erachtens das Fernsehen als institutionelles Medium sich neben anderen entstehenden Medien den immer enger werdenden Platz teilen muss. Da wird es auch innerhalb der klassischen Systeme zu enormen Krisen kommen. Ich bin ganz sicher, dass es große Krisen der Fernsehsysteme geben wird. Sie werden von dem hohen Sockel, auf dem sie jahrzehntelang standen, herunter stürzen. Was mit dem Kino passiert, ist schwer zu sagen. Es wird in Zukunft mehr und mehr vom Eventcharakter leben. Es wird zu einem gesellschaftlichen Ereignis werden. Man sieht das heute schon an den Filmfestivals. Die boomen alle. Die „Berlinale“ wird von Jahr zu Jahr größer. So ist das mit den kleinen Festivals auch. Ich vermute, dass sich das Kino in eine Art weltweites Festivalkarus-

sell verwandeln wird. Da wird es seinen Platz finden und sich behaupten und das zweite Jahrhundert überstehen. Also, das ist meine mittelfristige Prognose.

*Zuerst erschienen in der Publikation „Der WDR als Kulturakteur. Anspruch · Erwartung · Wirklichkeit“
(2009) des Deutschen Kulturrates*

Paul Böhm: Man kann Muslimen nicht verweigern, sich Gebetshäuser zu bauen. Integration setzt Gleichberechtigung voraus

Interview von Sven Crefeld

In Köln soll bis 2010 eine moderne Zentralmoschee mit Kuppel und zwei schlanken Minaretten entstehen. Bauherr ist die „Türkisch-Islamische Union der Anstalt für Religion“. (Ditib). Den Wettbewerb gewann das Kölner Architektenbüro Paul und Gottfried Böhm. Bisher gibt es in der Domstadt, in der 120.000 Muslime leben, keine repräsentative Moschee, sondern nur Gebetsräume in umgebauten Wohn- und Geschäftsgebäuden oder in einer Fabrikhalle. Die Ditib ist im Besitz eines Grundstücks im Stadtteil Ehrenfeld und will dort ab 2008 die Moschee bauen. Dagegen kämpfen Anwohner, die Verkehrschaos und eine Abwertung des Stadtteils prophezeien sowie islamfeindliche Eiferer, denen das Projekt ein Dorn im Auge ist.

politik und kultur: Kürzlich gab es eine öffentliche Anhörung, bei der deutlich wurde, wie gespalten die Kölner Bürger über den Bau der Zentralmoschee sind. Man konnte aber auch lesen, es sei eine muster-gültig demokratische Diskussion gewesen. Wie haben Sie die Debatte erlebt?

Paul Böhm: Es war überwältigend für mich, dass überhaupt so ein großes Interesse an dem Thema herrscht. Außerdem war ich nicht gewohnt, eine derart heftige Diskussion anzutreffen. Nachdem das Polemisieren aufgehört hatte, kamen ganz sachliche Ängste und Bedenken zur Sprache. Zum Beispiel das Verkehrsproblem, die Parkplatzsituation. Genau dafür war ja diese Bürgeranhörung auch gemacht.

puk: Die radikalsten Gegner der Moschee argumentieren aber nicht sachbezogen, sondern prinzipiell. Sie fürchten den angeblichen Vormarsch des Islam. Stehen Sie als Architekt über solchen politischen Erwägungen oder wollen Sie, im Gegenteil, diesem Feindbild etwas entgegensetzen?

Böhm: Natürlich treffe ich als Architekt auch eine politische Aussage – mit allem, was ich tue. Ob ich ein Einfamilienhaus baue oder jetzt eine Moschee. In der Art, wie ich es tue und dass ich es überhaupt tue, stelle ich mich auch hinter das Projekt.

puk: Ist es ein Unterschied für Sie, eine Kirche oder eine Moschee zu bauen?

Böhm: Ja, in gewisser Weise schon. Politisch habe ich eine größere Notwendigkeit gesehen, eine Moschee zu bauen. Aus meinem Wohnumfeld kenne ich diese typischen Hinterhof-Moscheen. Ich fand diese Situation immer unhaltbar und für unsere Demokratie ungut. Insofern war es für mich tatsächlich ein Bedürfnis, dass solch eine repräsentative Moschee in Köln entsteht.

puk: Das heißt, Sie wollen die Muslime aus den Gebetsräumen in den Hinterhöfen herausholen?

Böhm: Ja, und sie in unsere Gesellschaft integrieren. Das ist schon ein wichtiges Anliegen. Diese Leute sollen erhabenen Hauptes in ihre Gebetsräume gehen können und nicht sich in irgendwelche Winkel und Gassen drücken müssen. Wenn eine Normalität dort hineinkommt, dann verliert das Thema für die Nicht-Muslime dieses Unheimliche und Unbekannte. So stelle ich mir das vor!

puk: Als sich Ihr Büro am Wettbewerb beteiligte, haben Sie da gehaut, dass der Bau der Moschee solche Wellen schlagen würde? Köln hält sich doch gern zugute, weltoffen und multikulturell zu sein.

Böhm: Ich habe damit gerechnet, dass es spannende Diskussionen geben würde. Die gibt es ja auch derzeit in anderen Städten wie Berlin oder München. Aber dass die Kölner Moschee jetzt bundesweit Aufsehen erregt, damit habe ich nicht gerechnet. Das rührt wohl auch daher, dass sich einige Prominente eingemischt haben. Das ist ja auch in Ordnung. Ich halte die Diskussion nicht für falsch oder schädlich. Im Gegenteil, eigentlich sehe ich sie als Teilerfolg unserer Arbeit.

puk: Wie sehr hat Sie getroffen, dass Ralph Giordano einen Baustopp für die Zentralmoschee forderte, da diese eine gelungene Integration der Muslime nur „vortäuschen“ würde?

Böhm: Ich verstehe seine Argumentation nicht. Ich meine, genau durch diese Moschee findet Integration statt. Nicht dadurch, dass man die Muslime in ihre Hinterhöfe sperrt.

puk: In Köln steht der bekannteste deutsche Kirchenbau. Haben Sie als Planer den Dom im Blick gehabt und an ihm Maß genommen? Ihnen wird ja vorgeworfen, die Moschee sei zu groß geraten.

Böhm: Da gibt es keinen Zusammenhang. Das urbane Umfeld um dieses Grundstück ist ganz anders. Da sind viele Hochhäuser in der Nähe, direkt daneben steht der Fernsehturm Colonia mit einer Höhe von 260 Meter. Ich glaube, dass unser Entwurf versucht, sehr fein mit dem unmittelbaren Umfeld umzugehen. Zum Beispiel mit den vier- bis fünfgeschossigen Wohnbauten dieses Quartiers aus der Jahrhundertwende. Es gibt auf der Inneren Kanalstraße Häuser, die sogar bis zu 70 Meter hoch sind. Da sind die geplanten Minarette in Höhe von 55 Metern nur angemessen. Wir wollen die Höhen der einzelnen Gebäude der Moschee staffeln und damit die heterogene städtebauliche Situation zusammenführen.

puk: Sie weichen also nicht vor der Kritik zurück und machen keinesfalls alles eine Nummer kleiner?

Böhm: Wir können nicht einfach die Minarette um drei Meter absägen. Ich bin nicht bereit, diesen Entwurf zu verstümmeln. Wenn man Veränderungen will, muss man das Konzept insgesamt bearbeiten.

puk: Die Islamwissenschaftlerin Annemarie Schimmel schreibt, ein Minarett sei „eine Art Siegesturm, das sichtbare Zeichen der Gegenwart des Islam in einem neu eroberten Gebiet“. Dieses Zitat wird gern von Leuten gebracht, die sich vor „Überfremdung“ fürchten. Was denken Sie darüber?

Böhm: Ich bin kein Islamwissenschaftler. Ich bin ein Christ aus Köln. Hier ist nun eine andere Glaubensrichtung, von der ich denke, dass sie eine im Grunde friedliebende und den Menschen ehrende Religion ist. Die Kölner Muslime wollen sich ein Gebetshaus bauen. Und wir als Architekten wollen, dass man sieht, was in der Moschee stattfindet. Man soll erkennen, dass dieses Gebäude ein Gebetsraum ist und keine Mehrzweckhalle, wo auch Basketball gespielt werden kann. Um das klar zu machen, kann man gewisse Elemente heranziehen. Eins dieser Elemente sind Minarette.

puk: Wie viele Personen wird der geplante Gebetsraum aufnehmen?

Böhm: Knapp 2.000. Aber beim Freitagsgebet in Köln kommen derzeit meist 400 bis 500 Muslime. Das heißt, es wird zu normalen Anlässen gar nicht so voll sein. Außerdem soll eine große Bibliothek in der Moschee eingerichtet werden, dazu Schulungsräume und Büroräume für die Ditib, deren Zentrale in Köln ist. Dann werden wir einige Ladenlokale einrichten, so dass wir eine Situation wie in einem Basar schaffen können. Schließlich ist noch ein Veranstaltungssaal geplant.

puk: Ist es für Sie eine Ehre, als Katholik mit dem Bau eines muslimischen Gotteshauses beauftragt zu werden? Umgekehrt wäre das doch wohl undenkbar.

Böhm: Bei der katholischen Kirche ist es tatsächlich schwierig, einen Bauauftrag zu bekommen, wenn man nicht katholisch ist. Da wird es schon für Evangelen schwierig. Die Ditib hingegen hatte einen konfessionsoffenen Wettbewerb ausgeschrieben. Unser Büro haben sie sogar zur Teilnahme eingeladen. Sicher deshalb, weil wir eine Kirchenbauertradition haben, schon über meinen Vater und Großvater. Aber auch, weil ich eine Kirche in Köln gebaut hatte, die manchen der Beteiligten sehr gut gefiel.

puk: Wie ist der weitere Zeitplan?

Böhm: Jetzt gehen die Einwände der Bürger in die Gremien. Nach der Sommerpause gibt es weitere Gelegenheit zu Anregungen und Kritik. Wenn das abgearbeitet ist, können wir eine Baugenehmigung bekommen. Ich hoffe, das wird Ende 2007 sein. Dann können wir bauen. Aber der bürokratische Ablauf ist sehr unwägsam. Unsere Hoffnung ist, dass wir Anfang 2008 anfangen können. Zwei Jahre werden wir schon brauchen, also wären wir Ende 2009, Anfang 2010 fertig. Eigentlich versuchen wir, zum Ramadanfest 2009 die Moschee nutzbar zu haben.

puk: Was wird die Moschee kosten?

Böhm: Etwa 20 Millionen Euro werden es schon sein.

puk: Sie zweifeln nicht daran, dass es dieses Gotteshaus geben wird?

Böhm: Momentan wird das Projekt von allen Fraktionen im Kölner Stadtrat unterstützt. Aber 2009 ist Kommunalwahl, das ist auch ein Grund, warum wir schnell machen wollen. Vielleicht wird der eine oder andere Politiker die Moschee zum Wahlkampfthema machen. Das wollen wir natürlich vermeiden.

puk: Glauben Sie, dass in zehn Jahren in allen deutschen Großstädten solche großen Moscheen stehen werden?

Böhm: Das hängt von der Bevölkerungsstruktur ab. Es gibt ja schon sehr große Moscheen, zum Beispiel in Mannheim. Es entsteht gerade in Duisburg eine große Moschee, auch in Berlin gibt es na-

türlich einige. Wo viele Muslime leben, werden sie sich überall eines Tages fragen, warum sie kein vernünftiges Gebetshaus haben. Zu Recht! Man kann ihnen nicht verweigern, sich diese Häuser zu bauen. Auch im eigenen Interesse, wenn man Integration und ein friedliches Nebeneinander will. Das finde ich auch einen christlichen Grundwert. Mein Verständnis von Christentum ist Friedfertigkeit und Gleichberechtigung.

Zuerst erschienen in politik und kultur Juli – August 2010

Künstler gewähren Einblicke

Regine Möbius

Ein Stau löste sich. Schreiben vor und nach 1989

Zum Gepränge des 7. Oktober 1989, des 40. Jahrestages der DDR, gehörten verordnete Aufmärsche, Jubelbekundungen und Veranstaltungen als inszenierte Zurschaustellung, die über die sich zuspitzende Krisensituation in der DDR hinwegtäuschen sollte. Zuverlässige Mitglieder der FDJ waren nach Berlin geschafft worden, um dort fahneschwenkend und heiter gestimmt eine zukunftsfrohe Kulisse vor der funktionärslastigen Festtribüne abzugeben. Die Fernsehbilder hatten zu stimmen. Auch in Leipzig gab es ein organisiertes „Festtagsprogramm“. Die Erinnerung daran ist schwach. Das geplante Szenario hinterließ in meinem Gedächtnis keine bleibenden Spuren.

Ich selbst war von der Leitung eines Kulturhauses im Neubaugebiet Grünau gebeten worden, eine Lesung zu veranstalten mit der dort von mir geleiteten Schreibwerkstatt. Solche Einrichtungen gab es überall im Land. Sie firmierten anfänglich unter „Zirkel schreibender Arbeiter“, später dann, als sich in der Praxis nicht genügend Hobby-Dichter in Arbeiterkreisen fanden, unter der Bezeichnung „Zirkel Schreibender“. Hatte man nicht den Ehrgeiz, mit diesen Gruppen öffentlich wahrgenommen zu werden, war es durchaus möglich, jenseits ideologischer Vorgaben über genaueres Lesen, verständigeres Kritisieren und bewussteres Schreiben mit den Teilnehmern unreglementiert dem Dichterhimmel ein wenig näher zu kommen. Noch vor Beendigung meines Studiums am Literaturinstitut „Johannes R. Becher“ begann ich 1986 mit dem Aufbau einer Schreibgruppe. Unterschiedlichste Berufe waren versammelt. Liebe und Beruf, Natur und Tod waren die Themen. Ein Volksarmist schrieb sich fein verschlüsselt seinen Frust von der Seele, der Schriftsetzer Andreas Altmann, ein Außenseiter im DDR-Staatsgefüge, kam mit dem Anspruch, die eigene Lyrik sei nicht mehr zu diskutieren. Langsam entstand auch zu ihm Nähe und damit eine Diskussionsbasis. Jenseits literarischer Dispute war Bleiben oder Weggehen oft die Frage, die wir besprachen. Als er mir vor seiner Reise im Sommer 1989 sein Solidarnosc-Abzeichen gab, war mir klar, er würde das Land verlassen. Nach seiner Rückkehr, Wochen später, sprächen wir über seine Pläne und vor allem über seine neuen Texte. Inzwischen würdigen wichtige Preise seine Lyrik.

Zurück zu jenem Sonnabend im Oktober. Ich hatte der Kulturhausleitung gegenüber nicht angeben müssen, welche Texte wir vortragen würden. Die Veranstaltung war gut besucht, kein leerer Stuhl im Saal. Meine Werkstattteilnehmer lasen Lyrik, Prosa oder kurze dramatische Versuche. Am Ende der Lesung ging ich noch einmal nach vorn und kündigte eine eigene Erzählung an. Der Entschluss war eine überlegte Aktion. Vor wenigen Monaten hatte mir eine Lektorin im Gespräch vermittelt, dass eben diese Erzählung keine Chance auf Veröffentlichung habe. Jetzt überwog die Angst, an einem solchen Tag die Zuhörer ungewohnt zu konfrontieren. Zu erleben war das Ungleichverhältnis zwischen einer Krankenschwester und einem Polizisten. Sie beantragte eine Reise nach Westdeutschland, eine Besuchsreise. Er, der andere, der scheinbar über eine Bewilligung entschied, war ihr systemgezeichnetes, verbissenes Gegenüber. Er genoss, sie unsicher zu sehen und „baute sich in seinem Dienstraum wie in einem Bilderrahmen auf“. Lähmende Stille nach meiner Lesung. Man stand auf und ging aus dem Raum.

Es war nicht die erste beklemmende, wenn auch zu erwartende Reaktion auf meine Literatur. Im Frühjahr 1988 überreichte ich nach Absprache ein Romanmanuskript. Der kontaktierte Verlag hatte es angenommen. Protagonistin war eine Studentin, die in ihrer persönlichen und politischen Auseinandersetzung Verbindungen zu Aussteigerkreisen aufbaute und dort nicht nur ein für sie annehmbares Miteinander, sondern auch gewaltlose Opposition erlebte. In Folge verweigerte sie sich zunehmend ihren bisherigen Lebensformen.

Große Begeisterung im Lektorat. Diese Form der Auseinandersetzung unter jungen Leuten wäre so noch nicht literarisch thematisiert worden. Konkrete Vorstellungen und Termine folgten. Dann kam das sogenannte Außenlektorat: Man könne und wolle nun doch nicht. Auf meine Bitte hin, das „Außengutachten“ einsehen zu dürfen, erfuhr ich, der „Gutachter“ habe extra darum gebeten, seine Beurteilung nur verlagsintern zu nutzen. Erst Jahre später erfuhr ich Genaueres. Zeitgleich mit unserer Kulturhauslesung gab es in Leipzig am Nachmittag des 7. Oktobers erstmals eine Demonstration ohne vorheriges Friedensgebet. Wasserwerfer standen in der Innenstadt, nahe der Nikolaikirche. Die Demonstranten wurden gewaltsam niedergeknüpelt. Die staatlichen Feierlichkeiten glichen einer Farce. Die Friedensgebete in den Leipziger Kirchen, die zurückreichten bis ins Jahr 1982, entwickelten sich aus der kirchlichen und oppositionellen Protestform zu einem Aufstand der Leipziger Bevölkerung. Bereits an den Montagen im September versuchte die Polizei mit Gewalt die Entwicklung von Demonstrationen nach den Friedensgebeten zu verhindern. Ende September öffneten noch andere Leipziger Kirchen montags ihre Türen zum Gebet, da die Nikolaikirche die Zahl aufgebracht Bürger nicht mehr fassen konnte. Die Antworten auf ungefähr 25.000 Demonstranten am 2. Oktober waren brutale Ausschreitungen der Polizei. Was eine Woche später passierte, ist tausendfach über die Bildschirme gegangen. Mein Mann und ich hatten unsere zwölfjährige Tochter zu Freunden gegeben und schlossen uns mit der drei Jahre älteren den aufgewühlten Demonstranten an. Die Fünfzehnjährige ging zwischen uns. Wir spürten ihre Angst und waren selbst nicht frei davon. Polizeimacht und Armee als stumme Drohgebärde. Die eskalierte Protestwelle hatte sich zu einem Aufstand verselbstständigt. Dann die erlösende Botschaft, die in den Friedensgebeten und ab 18.00 Uhr in der Innenstadt verkündet wurde.

Ich begann wieder, Tagebuch zu schreiben. Nicht täglich, aber in regelmäßigen Abständen. Ein gänzlich anderes Problem beschäftigte mich zunehmend in diesem Herbst: Meine Mutter, vor einem Jahr an Lungenkrebs erkrankt, musste erneut in die Klinik und wurde nur noch zu kurzen Besuchen entlassen. Täglich war ich bei ihr, erzählte von den gewaltigen Demonstrationen. Müde hörte sie zu und konnte sich das Ausmaß der Bewegung nicht wirklich vorstellen. Ich beobachtete bei mir eine gedankliche Spaltung zwischen den politischen Aufbrüchen, die von mir lange ersehnt worden waren und dem, was ich täglich im Krankenzimmer meiner Mutter wahrnahm. Die Gewichte hatten sich verschoben. Den einsetzenden Entfremdungsprozess zwischen Opposition und Kirche registrierte ich kaum. Gedichte entstanden zwischendurch, die Fieberträumen glichen und mit denen ich gegen den bevorstehenden persönlichen Verlust anscrieb.

Unfähig zur Artikulation, vernahmen wir vier Wochen später die Botschaft, dass die Mauer geöffnet worden sei. Es war kurz vor Mitternacht, als ich die Töchter weckte und unseren Nachbarn und Gemeindepfarrer zu uns holte. Von Beginn an hatte er Jugendliche in Friedensgebeten versammelt. Mit ihm zusammen organisierte ich in den 1980er Jahren für Wolfgang Hilbig, Gert Neumann und andere oppositionelle Schriftsteller als Autorin und Kirchenvorsteherin Lesungen, damit sie jenseits des staatlich verordneten Schweigens etwas Geld verdienten und ihre Texte einem bestimmten Publikum vorstellen konnten. Das war nicht immer ungefährlich.

Als ich Mitte der 1990er Jahre Akteneinsicht bekam, fand ich die Kirchenlesungen akribisch von einem IM der Staatssicherheit aufgelistet. Und nicht nur diese. Die Akte beinhaltete erste Fassungen früher Gedichte, die ich selbst schon verworfen hatte. Gutachten zu Texten waren zu lesen, in denen mir bescheinigt wurde, dass ich ohne „Klassenstandpunkt“ sei. 1983 am Literaturinstitut „Johannes R. Becher“ eingereichte Prosa und Lyrik zwecks Studienbewerbung waren nicht etwa von Fachdozenten (wie im Vorfeld versichert) beurteilt worden, sondern vom Kulturministerium, dem Leipziger Institutsdirektor und dem Dozenten für Wissenschaftlichen Kommunismus des Literaturinstituts. Dass ich mit diesen politisch abqualifizierenden Urteilen bei fast 300 Bewerbungen doch studieren konnte, wird mir ein ewiges Rätsel bleiben. Die Studienzeit empfand ich als produktiv. Wenn auch die uns immer wieder

verkündete „Weltoffenheit des Hauses“ nicht unbedingt zu spüren war, passierten Literaturvermittlung und Textanalyse auf gutem Niveau. Gespräche, Zusammenkünfte, Kontakte, Telefonate und Diskussionsbeiträge der gesamten Studienzeit sind, wenn auch nicht vollständig, so doch mit widerwärtiger Gründlichkeit und in primitivem Deutsch protokolliert, ebenso viele meiner kirchlichen Aktivitäten. Mir schauderte! Im Gegensatz zu manchem meiner Kollegen ließ ich nach Aufdeckung der Klarnamen der Spitzel mir keine Kopien dieses Unrats anfertigen, der seine Macht endlich verloren hatte.

Unbändige Lust breitete sich in mir aus, neue Möglichkeiten zu suchen. Gleichzeitig nahm ich besorgt in der Presse und in öffentlichen Diskussion eine verdeckte Einteilung in Sieger und Verlierer wahr. Die Polemik gegen Christa Wolf beispielsweise gehörte dazu. Würde etwa die DDR-Literatur generell unter Verdacht gestellt?

Ende 1990 bekam ich das Angebot des Börsenblatts für den Deutschen Buchhandel, als Sachsen-Korrespondentin zu arbeiten. Ich nahm sofort an und hatte bei einem intensiv an DDR-Literatur interessierten Chefredakteur vorzügliche Möglichkeiten. So schrieb ich eine Reihe Porträts wichtiger DDR-Autoren, die zum Buch wurden. Unter ihnen befanden sich Wolfgang Hilbig und Volker Braun, Adolf Endler und Erich Loest, über den ich zur Zeit eine kulturpolitisch orientierte Biographie schreibe. Lyrik, Essays und Kurzprosa entstand. Ebenso ein Buch über Zeitzeugen des 17. Juni 1953. Ein Stau löste sich in mir und führte zu nicht immer einfachen aber neuen literarischen Aktivitäten und in das unbedingte Bedürfnis, mich kulturpolitisch einzumischen.

Zuerst erschienen in politik und kultur März – April 2009

Ingo Metzmacher

Was ist deutsch an der Musik? Ein Gastkommentar

Wenn ich meinen Freunden im Ausland erzähle, dass ich mich in der Zukunft besonders mit dem „Deutschen“ in der Musik beschäftigen möchte, rollen sie verwundert mit den Augen. Das sei ja Eulen nach Athen tragen. Die deutsche Musik würde doch ohnehin überall gespielt. Sei es nicht viel wichtiger, geradezu zwingend, heute, im Zeitalter der Globalisierung, das Internationale der Musik, ihre grenzüberschreitende, Völker verständigende Kraft hervorzuheben. Hm, stimmt. Da ist was dran. Beethoven, Brahms und Bruckner, Wagner und Strauss, Schumann und Mendelssohn sind omnipräsent auf den Konzertpodien dieser Welt. Kein Tag vergeht, an dem ihre Stücke nicht gespielt werden, von Shanghai bis San Francisco, von Helsinki bis Kapstadt. Was gäbe es da noch zu entdecken. Musik sei doch sowieso deutsch. Das ganze große Erbe. Vom alten Bach angefangen. Stimmt haargenau. Trotzdem, seien wir ehrlich: Wissen wir Deutschen etwas davon, sind wir uns dieser Tatsache wirklich bewusst? Ist diese Erkenntnis etwa Teil unserer neu gewonnenen Identität?

An dieser Stelle gilt es, einem Missverständnis vorzubeugen. Natürlich meine ich die Musik des deutschsprachigen Kulturraums. Mozart und Haydn, Schubert, ja der vor allem, Schubert also und Mahler, schließlich Schönberg und die Explosion der Moderne haben auch in diesem Raum gelebt und stattgefunden. Wenn ich in Wien bin, spüre ich dieses Bewusstsein an jeder Straßenecke. Komme ich nach Berlin, fällt mir das schwerer. Und davon spreche ich. Denn wie kann es sein, dass in einem Land, in das Jahr für Jahr junge Menschen aus der ganzen Welt strömen, um an der Quelle die Sprache zu lernen, die sie vor allem mit Deutschland verbinden, nämlich die Musik, wie kann es also sein, dass ausgerechnet dieses Land den Musikunterricht an seinen Schulen verkümmern lässt? Wie kann es sein, dass ein Land, das von der gesamten übrigen Welt darum beneidet wird, dass es eine unvorstellbare Anzahl an Opernhäusern, Theatern und Orchestern beheimatet, eine kulturelle Vielfalt also sein Eigen nennt, die ihrem Reichtum und ihrer Qualität nach tatsächlich einzigartig ist, wie kann es also sein, dass dieses Land es zulässt, dass eine so einmalige kulturelle Landschaft, ererbt über viele Generationen, allmählich immer mehr ausdünt?

Es kann nur damit zu tun haben, dass wir uns eben dieser unserer eigenen Tradition nicht genug bewusst sind. Jetzt, da die Suche nach einer Identität des „Deutschen“ neu begonnen hat, ist es vielleicht an der Zeit, sich auch mit dem ganz besonderen Verhältnis der Deutschen zur Musik zu beschäftigen. Es handelt sich eben nicht um eine reine Liebhaberei, sondern um eine tief verwurzelte, ja fast leidenschaftliche Beziehung, die seit Jahrhunderten andauert und in der sich weit mehr abbildet als ein Feierabendvergnügen. Nicht umsonst waren es die Nazis, denen es gelang, diese ganz besondere Beziehung für sich auszunutzen, indem sie Wagner und Beethoven für ihre Sache missbrauchten, andere Komponisten dagegen kurzerhand zu „Entarteten“ erklärten, Aufführungen ihrer Werke verboten, sie zum Gang ins Exil zwangen oder zur Bedeutungslosigkeit verdammt. Die Folgen spüren wir noch heute.

Gerade im 20. Jahrhundert spiegelt die Geschichte deutscher Musik allen Glanz und alles Elend dessen wider, was aus Deutschland über die Welt hereinbrach. In der Musik von Hans Pfitzner und Kurt Weill, von Carl Orff und Karl Amadeus Hartmann finden wir Haltungen wieder, wie sie gegensätzlicher nicht sein könnten. Und auch nach dem Zweiten Weltkrieg war es wieder in Deutschland, genauer gesagt in Darmstadt, dass die Neue Musik „eine bisher ungehörte“ entstand. Deutschland ist ein Ort der Musik und sollte es bleiben. Hören wir auf, von Standortfaktoren, Umwegrentabilität und anderen scheinbar greifbaren Effekten zu reden. Seien wir uns einfach bewusst darüber, dass unser Selbstverständnis, unser Blick auf die Welt und deren Blick auf uns sehr viel mehr mit Musik zu tun hat, als wir uns

eingestehen. Meine Freunde im Ausland sind nachdenklich geworden. Sie haben mir versprochen, im Herbst nach Berlin zu kommen und sich einige Konzerte anzuhören. Die Suche nach dem „Deutschen“ in der Musik hat gerade erst begonnen.

Zuerst erschienen in politik und kultur September – Oktober 2007

Thaddeus Herrmann

Die Welt ist mein Archiv. Über das Selbstverständnis moderner Medienkünstler

Ich kenne kein lebendigeres Musikgenre als die Elektronik. Ich muss das sagen, denn ich verdiene mein Geld mit dieser Musik. Als Journalist (für elektronische Musik), Betreiber einer Plattenfirma (Elektronisches und Artverwandtes) und Musiker (raten Sie mal), bin ich von morgens bis abends von Schallplatten, CDs, Presstexten, Demos von potenziellen neuen Künstlern oder Artwork-Entwürfen umgeben.

Ich beschwere mich nicht, ich wollte das ja nicht anders, aber auch, wenn man zwei meiner drei Jobs streichen würde: Versucht man sich einen Überblick der elektronischen Musik zu verschaffen, ist man eine Weile beschäftigt. Frech behauptet, ist das Einzige, was von der Job Description des Musikers im Laufe der Jahrzehnte als feste Konstante übrig geblieben ist, die Kreativität. Alles andere, vor allem die Beherrschung von traditionellen Instrumenten als Grundvoraussetzung, um überhaupt am kreativen Prozess teilhaben zu können, hat sich aufgelöst. Was zählt, ist ein Gespür für das, was man erreichen will, Elektronik sei Dank.

Durch den Einzug der elektronischen Musikinstrumente im Allgemeinen und der Digitaltechnik im Besonderen kann Musik nicht nur vollständig am heimischen Rechner produziert werden, auch die Instrumentierung und der Umgang mit Klang hat sich radikal verändert. Durch die Sampling-Technologie steht dem Musiker jeder nur denkbare Klang für die eigenen Kompositionen zur Verfügung, sei es Motorengeräusch, ein Schlagzeugmotiv von James Brown oder die Berliner Philharmoniker: Klänge werden entweder selbst aufgenommen oder aus bereits existierenden Aufnahmen übernommen und dann elektronisch weiterverarbeitet. Für die musikverwaltende Zunft, konkret die GEMA und die Musikverlage, ist diese Tatsache trotz aller existierenden Abstufungen ein nicht zu tolerierender Raubbau, der den ursprünglichen Urheber des musikalischen Werkes honoriert werden muss, was trotz aller Bemühungen in den wenigsten Fällen auch tatsächlich passiert.

Zum Glück. Denn diese „Respektlosigkeit“ im Umgang mit bereits existierender Musik ist für den größten kreativen Entwicklungsschub in der Musik der letzten 100 Jahre überhaupt verantwortlich. Und die Musiker lachen sich über diese antiquierte Interpretation von Kreativität kaputt. Die Folge ist ein freierer Umgang mit dem Phänomen Klang, egal ob es dabei nur um kurze Fragmente eines größeren musikalischen Zitats geht, vielleicht eine HiHat einer alten Jazzplatte oder einen unglaublichen Basston einer Funk-Produktion, oder um ein eindeutig identifizierbares Zitat. Die Frage nach der Rechtmäßigkeit fällt hier mit der des kreativen Ergebnisses zusammen. Und die regelt der Markt. Der entscheidende Punkt ist, dass das Urheberrecht dabei nicht völlig aus den Angeln gehoben und ignoriert wird. Vielmehr hat es, vorbei an allen traditionell an diesem Prozess beteiligten Institutionen, eine neue Wertigkeit bekommen.

Elektronische Musik ist ein Geben und Nehmen. Beim Produzieren eigener Stücke bedient man sich bei bereits existierender Musik, und wird das eigene Stück veröffentlicht und ein halbes Jahr später taucht plötzlich ein Fetzen auf einer anderen Produktion auf, ruft man nicht den Anwalt an, sondern macht sich eher eine Fanta auf, schickt vielleicht eine Mail und erkundigt sich nach dem neuen Produzenten, so man sich denn nicht sowieso schon kennt, denn: Das Netzwerk in der elektronischen Musik funktioniert. Dass der GEMA das irgendwie unheimlich ist, ist klar, den Kampf hat sie aber schon längst verloren. Zwar informiert jedes Presswerk die GEMA über jeden hergestellten Tonträger; zum Durchstöbern aller Produktionen nach eventuell bekannten Fragmente fehlen der GEMA und den Musikverlagen einerseits die Zeit und andererseits das künstlerische Ohr. Die Kreativität hat durch

digitale Produktionstechniken einen gewaltigen Schub bekommen und lohnt sich immer noch für alle Beteiligten, auch wenn das Schlagzeug eigentlich von James Brown ist. Würde der heute leben, hätte er es genauso gemacht, ganz bestimmt.

Zuerst erschienen in politik und kultur September – Oktober 2003

Künstlerportraits

Ulrich Gumpert: Es besteht gesellschaftlicher Bedarf. Ulrich Gumpert erhält den Albert Mangelsdorff-Jazzpreis 2005

Portrait von Andreas Kolb

Die Hinterlassenschaft des am 24. Juli 2005 verstorbenen Jazzmusikers Albert Mangelsdorff besteht nicht nur in zahlreichen Aufnahmen und Erinnerungen an großartige Konzerte. Sein Einfluss ist weiter wirksam: In den siebziger Jahren stand seine Musik für die Emanzipation der europäischen Musiker von ihren amerikanischen Vorbildern, die bis dahin die Szene dominierten und damit definierten, was unter Jazz zu verstehen sei. Dass man heute von europäischem Jazz ganz selbstverständlich spricht, ja dass ganze Festivals sich mit dieser ganzen besonderen Fähigkeit des Jazz beschäftigen, kulturell verschiedenartige Elemente in sich aufzunehmen, zu amalgamieren und aus ihnen Neues zu schöpfen, ist auch Albert Mangelsdorff zu verdanken.

Zwei nicht nur geografisch entgegengesetzte Festivals, die für diese Tendenzen stehen, seien hier beispielhaft genannt: einmal das European Jazztival auf Schloss Elmau, das dieses Jahr wegen eines Großbrandes ausfallen muss, und zum anderen das Jazzfest Berlin, das sich unter seinem neuen Leiter Peter Schulze nicht länger allein auf Amerikas Jazzkompetenz stützt. Seit 1994 wird auf dem Jazzfest Berlin der Albert Mangelsdorff-Jazzpreis (Deutscher Jazzpreis) verliehen. Der Preis wird von der Union deutscher Jazzmusiker (UDJ) an „herausragende und epocheprägende Jazzpersönlichkeiten“ aus Deutschland verliehen.

Dieses Jahr geht der von der GEMA-Stiftung mit 13.000 Euro ausgestattete Preis an den Pianisten und Komponisten Ulrich Gumpert, der zusammen mit Ernst-Ludwig Petrowsky (Preisträger 1997), den Jazz in der DDR maßgeblich prägte. Die Jazzmusiker der DDR fanden sich nach den Jahren des deutschen Faschismus in einer Situation und Spielpraxis wieder, die mit der westdeutschen ganz und gar nichts gemein hatte. Bei den Siegesfeiern auf dem Roten Platz spielte zwar noch eine sowjetische Militärkapelle „Chattanooga Choo Choo“ von Glenn Miller. Bald setzte sich aber die an Stalin orientierte Kulturpolitik durch und ab der Kulturkonferenz 1952 war in der DDR Schluss: Alle Jazztitel wurden aus dem Rundfunkprogramm gestrichen. Jazz galt als Musik des Klassenfeindes, als „Giftgasangriff auf das proletarische Bewusstsein“. Dennoch ereignet sich Ende der sechziger, Anfang der siebziger Jahre auch in der autoritären DDR Vergleichbares zum Westen: Es wurde experimentiert. Hier kam der am 26. Januar 1945 im thüringischen Jena geborene und aufgewachsene Ulrich Gumpert ins Spiel. Nach ersten Studien und wilden Jahren in Weimar ging er nach Berlin, wo er an der Musikhochschule „Hanns Eisler“ studierte. Als seinen wichtigsten Lehrer bezeichnete er allerdings keinen Meister aus der Hochschule, sondern einen aus der Praxis: den Trompeter, Komponisten und Bandleader Klaus Lenz.

Ende der Sechziger war es dann so weit: Gumpert gründete sein eigenes Quartett – elektrisch, rockorientiert, jazzinspiert. Aus dieser Keimzelle entstand, durch vier Bläser erweitert, die Kultgruppe „SOK“ (slaw. Saft). Dazu Gumpert 1994 in Berlin: „Unter diesem Namen firmierte Anfang der 1970er Jahre eine Band, die, neben so konkreten Vorbildern wie Blood, Sweat & Tears oder Chicago dem Jazz allgemein verpflichtet, dem Konzert des damals inzwischen von den SEDisten legalisierten und gleichwohl geförderten Beat-, Rock, Pop- ect.-Einerleis eine musikalisch intelligente Variante entgegenzusetzen im Schilde führte, was zur Folge hatte, dass die Band, von den Oberen beargwöhnt, von den Unteren goutiert, nicht zu Aufnahmen beim VEB Deutsche Schallplatten geladen wurde („es besteht kein gesellschaftlicher Bedarf“), dafür aber die Möglichkeiten der ‚Laufbandproduktionen‘ im etwas rührigeren Rundfunk der DDR nutzte, ihre Kreationen festzuhalten, wobei man natürlich am Lektorat, sprich Zensur, auch nicht vorbeikam (ein Grund für die Mehrheit von Instrumentals), was wiederum zu Folge hatte, dass, man höre und staune, einige der Stücke in den wöchentlichen Charts des Jugen-

dradios auf den ersten Plätzen rangierten...“

Den internationalen Durchbruch erlebte Ulrich Gumpert aber weder mit seinem ersten Quartett noch mit SOK. Der gelang ihm mit einem Auftritt von Synopsis auf dem Warschauer Festival Jazz Jamboree im Jahr 1973: Gemeinsam mit Ludwig Petrowsky, Günter Sommer und Conrad Bauer präsentierte Gumpert dort Freejazz à la DDR. Vieles passierte Anfang der siebziger Jahre. Gumpert schrieb die Musik zur Bühnenfassung von Ulrich Plenzdorfs „Die neuen Leiden des jungen W.“. Für die Jazz-Reihe in den Kammerspielen des Deutschen Theaters formierte Gumpert 1972 eine Werkstattband, mit der er DDR-Jazzmusikgeschichte geschrieben hat, und mit der er bis in die Gegenwart hinein arbeitet. Viel Beachtung in DDR und BRD verschaffte ihm seine erste Produktion mit der Werkstattband: „Aus teutschen Landen – eine Suite nach Motiven deutscher Volkslieder“.

Damit nahm er Vieles vorweg, was den europäischen Jazz seit Anfang der 1990er Jahre kennzeichnete: den Bezug zur jeweiligen nationalen Volksmusiktradition. Man denke an die „Folklore imaginaire“ eines Louis Sclavis oder eines Michel Portal, an die Ausflüge von Henri Texier ins ländliche Frankreich oder in den Maghreb, an die vielen skandinavischen Jazzer, die sich auf die Folklore ihrer Heimatländer beziehen, oder auch an deren osteuropäische Kollegen, die die Rhythmen und Skalen des Balkan in den Jazz einbrachten. Oder umgekehrt den Jazz in ihre überlieferte Musik mit aufnahmen und einen daran erinnern, dass der erste europäische Jazz bereits in den 1930er Jahren von Django Reinhardt gespielt wurde.

Zurück in die DDR: 1984, anlässlich eines Gastspiels in Paris, formierte sich „Synopsis“ neu als Zentralquartett, der Name als unmissverständliche Anspielung an Zentralkomitee und Zentralagentur der DDR. 1988 – kurz vor dem Fall der Mauer – erlebten „Die Engel – vier Kurzopern“ von Jochen Berg mit Musik von Ulrich Gumpert ihre Uraufführung an den Kammerspielen des Deutschen Theaters. Im Textbuch heißt es: „wer ist der tätige, wer ist der fehler, wer ist der schutz. Und wem geschieht was.“

Und was geschah nach 1990? Gumpert schrieb Filmmusiken zu Tatortkrimis mit Günter Lamprecht als Kommissar Markowitz. Er entdeckte die Hammond B3, die er ja schon immer in seinem Instrumentenfundus hatte, wieder neu für sich. „B3Special“ heißt das Projekt mit Jan Roder am Bass, und Kai Lübke am Schlagzeug. Und – wie in alten Zeiten – immer wieder mal ergänzt durch Uschi Brüning, Ernst-Ludwig Petrowsky, Helmut Forsthoff oder Silke Eberhard. Eine Renaissance des Amerikanischen bei einem prominenten Vertreter des DDR-Jazz? Lässt man sich auf Gumperts Groove ein, dann werden alle transkontinentalen oder innerdeutschen Schubladen obsolet.

Zuerst erschienen in politik und kultur Januar – Februar 2005

Gilad Atzmon: Musik ist nicht nur eine Waffe. Gilad Atzmon arrangiert die Musik des 20. Jahrhunderts neu

Portrait von Andreas Kolb

Gilad Atzmon ist anders als andere Musiker. Er will sich einmischen. „Die spirituelle und politische Botschaft des Jazz ist nahezu besiegt“, schrieb er kürzlich in einem Artikel für den britischen „Guardian“. Weiter: „Für mich persönlich bedeutet Jazz zu spielen, die Weltordnung von BBS (Bush, Blair, Sharon) zu bekämpfen“.

Verkrampfter Weltbesserer, fanatischer Ideologe, fehlgeleiteter Idealist, jüdischer Antisemit? Das mag einem in den Sinn kommen, wenn man Gilad Atzmons politische Texte das erste Mal liest. „Die Leiden Arafats“, „Mel Gibson und der jüdisch-christliche Mythos“, „Über Anti-Semitismus“, „Über den Welt-Frieden“ oder „Die Protokolle der ‚Elders of Zion‘“. Aber halt! Stecken Sie den Mann nicht in die Schublade „unverbesserlich“. Gehen Sie in ein Konzert von ihm. Hören Sie seine Musik.

Das deutsche Wort „Musik“ gab dem neuesten Programm des Ex-Israeli aus London den Namen. Gemeinsam mit seinem Orient House Ensemble (Orient House hieß der inoffizielle Regierungssitz von Yasser Arafat in Jerusalem) versucht er sich in einem Neu-Arrangement der Musik des 20. Jahrhunderts. Sein musikalisches Ziel: „Die Musik des untergegangenen europäischen Ureinwohners wiederherzustellen“. Dazu erfindet der Saxophonist den Tango, Cabaret-Musik, Lili Marlen, Balkan-Sound und die Klänge des Nahen Ostens neu. Die Idee: eine Musik, die multikulturell ist, aber keine globalisierte Kultur; eine Kunst, die kein Massenprodukt sein will, aber dennoch für ein Publikum gedacht ist.

Atzmon ist keineswegs nur im Elfenbeinturm anspruchsvoller Jazz-Musik zuhause. Lange Jahre tourte und produzierte er mit Popstars wie Sinéad O’Connor, Robbie Williams und Ian Dury & the Blockheads. Als Jazzer war er auf den wichtigsten internationalen Bühnen zu Gast, in Deutschland unter anderem beim Jazzfest Berlin 2003. Inzwischen erhielt er den BBC Jazz Award 2003 und ist beim renommierten Münchner Jazzlabel enja unter Vertrag.

Anfang 2004 erschien bei dtv sein erstes Buch in deutscher Sprache, „Anleitung für Zweifelnde“. Eine „böse-polemische Satire“ schrieb die Süddeutsche Zeitung über Atzmons „Schelmenroman“. Der Klappentext: „Im Jahr 2052 macht Dr. Friedrich Sharavi, Leiter des Deutschen Instituts zur Dokumentation Zions, ein aufregendes Textkonvolut der Öffentlichkeit zugänglich: die Erinnerungen eines gewissen Professor Gunther Wanker, der 1962 im israelischen Ramat Gan geboren wurde – also in einem Staat, den es 2052 schon nicht mehr gibt. Wankers Erinnerungen sind für Sharavi nicht nur ein wertvolles Zeitdokument, sondern auch das Vermächtnis einer wichtigen mahnenden Stimme während der letzten Jahre vor dem Untergang des Staates Israel und vor dessen möglicher Erneuerung.“ Das Buch wurde in Israel bereits wenige Wochen nach seiner Veröffentlichung im Jahre 2001 verboten.

Atzmon lässt seinen Protagonisten Gunther Wanker zunächst in die israelische Armee einziehen und sich später bei einem Angriff ins Bein schießen. Hier wird’s beinahe biografisch: Gilad Atzmon war Soldat im Libanonkrieg. Ins Bein schoss er sich zwar nicht, aber er spielte nach eigenen Worten mit dem Gedanken, nachdem ihm die Sinnlosigkeit seines Tuns mehr und mehr aufging. Atzmon wurde am 9. Juni 1963 in Jerusalem als Sohn säkularer Juden geboren. Er studierte an der Rubin Academy of Music in Jerusalem Komposition und Jazz und entwickelte sich bald zu einem Multinstrumentalisten, der nicht nur Sopran-, Alt-, Tenor- und Baritonsaxophon spielte, sondern auch Klarinette, Sol, Zurna und Flöten. Seiner Heimat kehrte er aus politischen Gründen den Rücken. Als Kritiker der israelischen Palästinapolitik verfasst er aber nicht nur provokante Streitschriften zu diesem großen Konflikt des 20.

und 21. Jahrhunderts – mit seinem Orient House Ensemble versucht er einen Weg der Kommunikation zwischen den Kulturen zu gehen. Seine Musiker stammen aus Palästina, Israel und Großbritannien und sind nicht nur ein eingespieltes internationales Ensemble, sondern stehen für die Überwindung des eisernen Vorhangs zwischen verfeindeten Völkern und den Vertretern dreier großer Weltreligionen.

Aus den Texten Atzmons schlägt dem Leser die Verzweiflung, Enttäuschung und Hoffnungslosigkeit eines Menschen über das Versagen der Politik entgegen – seine einseitige Schuldzuweisung an die „zionistische Verschwörung“ erhöht die Überzeugungskraft seiner Schriften nicht – im Gegenteil. Doch hört man seiner Musik zu, dann entdeckt man, Gilad Atzmon ist weder zum Zyniker geworden, noch zum Fanatiker. Er hat noch eine Hoffnung auf eine gerechte und friedliche, auf eine menschliche Welt – und er teilt sie mit seinen Musikern und seinem Publikum.

Zuerst erschienen in politik und kultur Januar – Februar 2005

Moritz Eggert: Wie wird man eigentlich Komponist?

Portrait von Andreas Kolb

Es gab einen Großvater, der war Opernregisseur und Wagnerianer, und eine Urgroßmutter, die Pianistin war. Dass Moritz Eggert aus einer Musikerfamilie stammt, kann man deshalb jedoch nicht behaupten. Sein Vater, Herbert Heckmann, war Schriftsteller, seine Mutter Mara Eggert, bei der er allein aufwuchs, Fotografin. Ihr Sujet: Musiker. Mara Eggert nahm ihren Sohn zu Konzerten von Miles Davis und anderen Stars mit, aber auch in die Frankfurter Oper. So schnupperte Eggert als Teenager in den 1980er Jahren bereits Theaterluft: zurzeit als Michael Gielen in Frankfurt Opernchef war und Hans Neuenfels mit legendären Inszenierungen für Aufsehen sorgte. Eine der Nachwirkungen dieses Einflusses war diesen Juni in Mannheim zu erleben: Neuenfels inszenierte Eggerts Oper „Die Schnecke“ und hatte auch das Libretto geschrieben.

Ende der 1970er-, Anfang der 1980er Jahre dachte der 1965 geborene Pianist noch nicht ans Komponieren als Beruf und Passion, doch er stellte schnell fest, dass es neben dem Beethoven- und Chopin-Repertoire auch anderes Spannendes gab: etwa in Schulbands zu spielen, wo der hohe Mädchenanteil im Publikum die jungen Musiker anspornte. „Da merkte ich, dass es mir sehr viel Spaß macht, für diese Bands zu schreiben, und diese Sachen dann auch aufzuschreiben. Daraus kam eine ganz natürliche Beschäftigung mit dem Notieren von Musik. Ich dachte, das macht man so, auch die klassischen Vorbilder Beethoven und Chopin waren in meinen Augen Pianisten, die komponiert haben.“

Zwischen seinem zehnten und zwanzigsten Lebensjahr besuchte Eggert das Dr. Hoch's Konservatorium in Frankfurt, wo er Klavierunterricht bei Wolfgang Wagenhäuser und Kompositionsunterricht bei Claus Kühnl erhielt. Kühnl hat Eggert als einen Lehrer mit einer außergewöhnlichen Begeisterungsfähigkeit in Erinnerung: „Das was ihn selber interessiert hat an neuer Musik, das hat er seinen Schülern auch überzeugend vermittelt.“ Neben seiner inneren Motivation führt Eggert sein Interesse an der Moderne auf diesen ersten Kompositionsunterricht zurück. Als weiteren wichtigen Anreger nennt er Hans Ulrich Engelmann, der ihn an der Frankfurter Musikhochschule unterrichtete. 1986 geht er nach München zu Wilhelm Killmayer. Er zählt zu dessen letzten Studenten vor der Emeritierung und verdankt ihm wichtige Einflüsse.

Heute ist er zur Hälfte als Pianist, zur anderen Hälfte als Komponist tätig. Obwohl Eggert beinahe alle Gattungen zwischen Kammermusik und Musiktheater bedient hat, so blieb die Klaviermusik immer eine besondere Herausforderung für ihn.

Den offenen Klavierzyklus „Hämmerklavier“ begann er 1995 zu schreiben. Inzwischen ist er die populärste Komposition Eggerts, geradezu sein Markenzeichen. „Hämmerklavier entstand aus der Frustration, dass die Klavierstücke, die ich bis 1994 geschrieben hatte, geprägt waren von der Musik, die ich als Interpret gespielt hatte. Ich erkannte, dass ich bevor ich zu schreiben begann, ein viel klareres Konzept haben musste.“

Die ersten Hämmerklavierstücke waren kurze Charakterstücke, die sich zum Teil sehr obsessiv auf jeweils ein Thema konzentrierten. „Inzwischen sind die Stücke freier geworden, aber die ersten zehn hatten eine eigene Geschichte: da wollte ich Performance-Elemente hineinbringen, Sachen machen, die ich noch nie gesehen hatte im Klavierkonzert, das Klavierspielen selber in Frage stellen.“ Einige Spielanweisungen mögen exemplarisch verdeutlichen, um was es Eggert geht: „Hämmerklavier I“ (Schlagen auf Klavierrahmen), „Hämmerklavier III“ (Stampfen, Spielen mit Kinn, Aktionen im Flügel), „Hämmerklavier V“ (Rhythmisches Stöhnen), „Hämmerklavier VII“ (Spielen zusätzlicher Töne

mit dem Radiergummi im Mund), „Hämmerklavier VIII“ (Verwendung von unter dem Flügel befestigten Klangsirenen, Spielen im Sitzen unter dem Flügel, Pianist bewegt sich um den Flügel herum), „Hämmerklavier X“ (Benötigt kein Instrument – sämtliche Musik wird mit genau definierten Mundgeräuschen erzeugt), „Hämmerklavier XI“ (60 einzelne Sekundenstücke in irrwitzigen Tempo vorgetragen, benötigt, evtl. Mundsirene und Muhschachtel).

Beim „Hämmerklavier“ treffen höchster kompositorischer und auch pianistischer Anspruch mit reinem Vergnügen am Spiel aufeinander. Eggert kennt weder Scheu vor dem Populären und Unterhaltlichen, noch vor dem Jazz. „Verständlich sein“ ist ihm als ein Komponist so genannter erster Musik ein Anliegen, aber keine Notwendigkeit. Die Grenzlinie zwischen U und E ist dabei durchaus Provokation und künstlerische Herausforderung. So forderte etwa der Werkausschuss der GEMA eine Partitur seiner „Sinfonie für 12 Schreibmaschinen“ an, um die Ernsthaftigkeit des Werks zu bewerten. Doch sowohl dieses, als auch die „Symphonie 3.0 für 6 Schiffshörner oder Autohupen“ (UA 2002 in St. Johns, Neufundland) wurden als E-Musik eingestuft.

„Musik muss nicht immer nur das Eine sein“, formuliert Eggert, „ausschließlich Kindersärge als Partituren sind eine Sackgasse, ebenso wie das Komponieren in C-Dur. Soll eine musikalische Sprache funktionieren, dann muss beides möglich sein. Beethoven konnte auf hohem, komplexem Niveau schreiben, aber auch ganz einfach. Nehmen Sie die „Hammerklaviersonate“ und „Für Elise“: Beides ist seine Musiksprache, es funktioniert beides auf seine Weise, er macht keine Kompromisse in beiden Stücken. Das finde ich ein Vorbild.“ Erfüllt Musik Kriterien wie „Klarheit, Faszination, Inspiration“, dann wird sie sich nach Eggerts Auffassung immer durchsetzen. Von vornherein zum Scheitern verurteilt hält er jeden Versuch, einen niedrigsten gemeinsamen Nenner zu anzustreben. Ein wichtiges Anliegen für den Komponisten Eggert ist die „Präsenz in der Zeit.“ Allerdings legt er gesteigerten Wert darauf, dies nicht mit modischem Zeitgeist zu verwechseln.

Eggerts ästhetische Positionen haben auch eine handfeste kulturpolitische und monetäre Seite. Gerade geht die E-Musik durch eine Phase großer Bedrohung. U-Musik-Komponisten innerhalb der Verwertungsgesellschaft GEMA fordern die Abschaffung einer höheren tariflichen Einstufung von E-Musik. Auf der anderen Seite sind Veranstalter und Auftraggeber wie Rundfunk, Staatstheater oder städtische Kulturreferate von immer dramatischeren Mittelkürzungen betroffen, was sich auch in der Auftragslage der Komponisten widerspiegelt. Moritz Eggert ist Gründungsmitglied der Initiative „Pro Klassik e.V.“, einem Zusammenschluss von Komponisten und Verlegern, die sich gegen die drohende Entwertung der E-Musik zu Wehr setzen. Eggert ist ein geradezu vehementer Gegner der Idee, U und E abzuschaffen. „Die GEMA muss auch in Zukunft eine Form von Kulturförderung betreiben.“ Damit dies so bleibt, hält er Reformen für zwingend notwendig. So solle man für die Abrechnung der Tantiemen die Komponisten nicht länger in Unterhaltungskünstler und ernste Künstler einteilen, sondern eine U-beziehungsweise E-Aufführungssituation anerkennen. Nicht das „geprüfte“ Werk entscheidet über seine Zugehörigkeit zu einer Kategorie, sondern der Aufführungsort und die Aufführungsart. Typische E-Situationen wären bei einem Neue Musik-Festival, einem Orchesterkonzert in einer Philharmonie oder einem Kammermusiksaal anzutreffen. U-Situationen sind Clubs, DJ-Lounges, TV-Auftritte oder Werbe-Jingles. Am Ende eines jeden Abrechnungsjahres hat jeder Komponist ein U-Einkommen und ein E-Einkommen.

Dass es ihm bei diesen Überlegungen für „Pro Klassik“ nicht nur um den Geldbeutel der Komponisten geht, brachte Eggert in einem kulturpolitischen Leitartikel für die neue musikzeitung (April 2004) auf den Punkt: „Es ist an der Zeit die Stimme zu erheben und sachlich, ohne Weinerlichkeit und Pathos, auf das Verschwinden der Kultur in unserer Kultur hinzuweisen.“

Zuerst erschienen in politik und kultur Juli – August 2004

Karlheinz Müller: Sogar die Wiener Philharmoniker kommen ins Konzerthaus

Portrait von Andreas Kolb

Komponist – Interpret – Publikum. Drei Parameter, innerhalb deren sich das Musikleben seit jeher abspielt? Falsch. Ohne einen vierten Faktor geht gar nichts: den Konzertraum. Musik klingt nur so gut, wie es die Raumakustik zulässt.

Bis Mitte des 19. Jahrhunderts wurde die Musik Beethovens, Schuberts, Salieris, Haydns oder Mozarts überwiegend in den Palais' der Wiener Aristokratie aufgeführt. Im Vergleich zu heute erklangen die Werke daher in Lautstärke, Klangfarben, Nuancierung anders und wirkten damit auf den Zuhörer völlig verschieden.

Dass in der Folge immer größere, schönere Konzerthallen gebaut wurden, war erst möglich durch den Aufstieg eines städtischen Bürgertums, das für sich neben dem Zugang zu den Kapitalmärkten auch den zu dem bislang dem Adel vorbehaltenen gesellschaftlichen Leben in Anspruch nahm. Wie gut die Räume von damals klangen, hört man noch heute im Münchner Herkulessaal, im Wiener Musikvereinsaal ebenso wie im Konzertsaal Wien oder im Concertgebouw Amsterdam. Die Geburtsstunde der modernen Raumakustik liegt dagegen in den 1920er Jahren des vergangenen Jahrhunderts. Der Vater war die Physik und die Mutter der Rundfunk. Damals begann man die bereits theoretisch weit entwickelte Akustik praktisch anzuwenden, als man in den ersten Räumen Aufnahmen machte und feststellte: das geht gar nicht so leicht, da spielt noch jemand anderer mit als nur das Mikrofon und das Aufnahmegerät: der Saal nämlich.

Karlheinz Müller, Akustiker beim Ingenieurbüro Müller-BBM in Planegg bei München und Professor für Akustik an der Universität für Musik und Darstellende Kunst in Wien, zählt zu den derzeit renommiertesten Akustikern in Europa. Selbst in Auszügen ist die Liste seiner Projekte beeindruckend: Gesamtrenovierung des Bayreuther Festspielhauses 1994 und 1995, Teatro La Fenice, Venedig, Staatsoper Wien, Renovierung der Orchestermuschel, Chatelet Théâtre Musical, Paris Gesamtrenovierung 1988 bis 1990, Beratungsfunktionen beim Nationaltheater München und die Renovierung des Prinzregententheaters 1992 bis 1996, in jüngerer Zeit das Festspielhaus Baden-Baden, das Konzerthaus Wien und die Ruhrtriennale.

An Karlheinz Müllers Vita wird deutlich, dass es den „direkten“ Weg zum Beruf des Akustikers, des Akustik-Designers eigentlich nicht gibt. Er studierte Bauingenieur und wollte nicht von Anfang an zur Akustik gehen. „Ich bin dann über unsere Familie zur Akustik gekommen, denn mein deutlich älterer Bruder war bereits auf dem Gebiet der Akustik tätig und mein zweiter Bruder auch.“ Allerdings betont Müller: „Man hat in der Akustik keinen Spaß, wenn man nicht die Musik liebt, ein Theater- und Opernfan ist und nicht selber Musik gemacht hat“. „Als Akustiker ist man immer in der Gefahr, ein Konzert unter akustischen Gesichtspunkten zu hören. Ein sicheres Zeichen dafür, dass mir ein Konzert wirklich gut gefällt, ist, wenn ich die Akustik vergesse.“

„Was soll hier aufgeführt werden?“ Dies ist die wichtigste Frage, die sich jeder Akustiker bei der Planung eines neuen Saales zuallererst stellen müsse, betont Karlheinz Müller. „Viele Irrtümer der Vergangenheit resultieren aus dem Missverständnis, dass ein Raum für etwas verwendet wird, für das er ursprünglich gar nicht gedacht war. Wenn Sie im Burgtheater Wien im zweiten Rang ganz oben sitzen, dann können Sie akustisch erfahren, dass das Burgtheater eigentlich als Opernhaus geplant war. Oben haben Sie oft eine so mäßige Akustik, dass es selbst einem guten Schauspieler nicht gelingt, eine gute Sprachverständlichkeit zu erzeugen.“

Der elementare Unterschied zwischen Raumakustik im Sprechtheater und im Konzertsaal liegt im Wesentlichen in der Nachhallzeit begründet. Sprechtheater benötigen eine kurze, trockene Nachhallzeit, damit sie eine hohe Silbenverständlichkeit haben, und der Konzertsaal braucht eine lange Nachhallzeit, um den Ton zu tragen.

Erst bis vor kurzem hat Karlheinz Müller parallel zwei interessante und dabei sehr unterschiedliche Projekte betrieben. Er und sein Team renovierten das Konzerthaus Wien akustisch. Zur gleichen Zeit arbeitete er mit seinem Ingenieurteam in den verschiedenen Gebäuden der Ruhrtriennale. Hier handelt es sich um große Industriehallen, die für die Kultur adaptiert werden sollten: etwa der Nordpark in Duisburg, mit seiner Gebläsehalle und der Kraftzentrale, aber auch um die Jahrhunderthalle in Bochum, die erst vor wenigen Wochen ihre Neueröffnung als Theater- und Konzertraum mit Racines „Phèdre“, mit Händels „Saul“ und mit Strawinskys „Sacre“, inszeniert von Pina Bausch, erlebte.

Die Idee in solchen großen Hallen Kultur zu machen, ist nicht neu, ist aber häufig an der Größe dieser Hallen gescheitert. Karlheinz Müller: „Ein Grund dafür ist, dass die Nachhallzeit oft wie in einer Kirche ist. Die Halle 3 der Jahrhunderthalle Bochum hat 50.000 Kubikmeter Rauminhalt, ist also dreimal so groß wie die Berliner Philharmonie. Müller versuchte, die lange Nachhallzeit zu reduzieren, ohne dass der Charakter dieser Hallen verändert wurde. Er musste auch den Wunsch der dortigen Bevölkerung respektieren, die Hallen nicht zu zerstören, sie nicht „schön“ zu machen. „Man wollte diese Industriehallen ganz bewusst als solche sehen, so dass wir gezwungen waren, unsere ganzen akustischen Dinge irgendwo mit in die Konstruktion zu adaptieren. Nicht irgendwie draufzuklatschen. Zum Beispiel haben wir im Dachbereich spezielle Plattenschwinger eingebaut, die breitbandig Schall absorbieren konnten. Da müssen alle Partner zusammenarbeiten: der Architekt, der Statiker, der befürchtet, die Last in der Dachkonstruktion nicht mehr unterzubringen. Aber es ist sehr gut gelungen, und die Nachhallzeiten kamen so weit runter, dass sie im idealen Konzertsaalbereich liegen.“ Nach der akustischen Umrüstung der Jahrhunderthalle kann jetzt bei Bedarf auch die Elektroakustik mit eingesetzt werden: Mikrofone, Verstärker, Lautsprecher, ein komplexes System zur Nachhallzeitverlängerung, wie es heute auch viele Opernhäuser verwenden.

Im Konzerthaus Wien lag der Fall anders: Es leidet seit jeher darunter, dass es bisher akustisch nicht so anerkannt war gegenüber dem Musikvereinsaal. Die Aufgabe war, diesen großen Saal des Konzerthauses mehr an das Idealbild des Konzertsaaes heranzuführen. Ausgangsfrage war: „Warum klingt der Saal – er ist von den berühmten deutschen Theaterarchitekten Helmer und Felmer beeinflusst – nicht ideal, obwohl er von den Abmessungen her ganz ideale Bedingungen hat. Einer der kritischen Punkte war, dass seine Nachhallzeit zu lang war. Viele Musiker haben das anders ausgedrückt: Irgendwie verschwimmt mir hier alles.“ Die Nachhallzeit musste so reduziert werden, dass sie in den Idealbereich kommt. Dafür veränderte Müller einige Wandaufbauten vollständig: Manche Flächen wurden total verändert, wurden absorbierend oder reflektierend gemacht, Heizkörpernischen wurden geschlossen, Lüftungsöffnungen wieder aufgemacht, damit die Belüftung wieder besser funktioniert. Das Publikum hört den Unterschied – zu sehen ist allerdings nichts, denn das Denkmalschutzamt hatte strenge Auflagen erteilt. Auf das Urteil der Musiker legt Karlheinz Müller besonderen Wert: „Sogar die Wiener Philharmoniker geben inzwischen einige Konzerte im Konzerthaus.“

Heute schreiben Komponisten längst nicht mehr nur fürs klassische Instrumentarium, sondern auch für Lautsprecher, Zuspieldänder, Computer-Samples, Verstärkung und Elektronik. Dies hat zur Folge, dass der Akustik-Designer immer häufiger schon während der Entstehung eines Werks mit einem Komponisten zusammenarbeitet, der etwa einen Raum in einer ganz bestimmten Art beschallt haben möchte.

Beispiele für eine geglückte Zusammenarbeit mit Komponisten kann Müller gleich mehrere nennen: „Zum Beispiel in der Grazer Helmut Listhalle mit Beat Furrers „Begehren“, das war eine tolle Zusammenarbeit. Wir haben den Raum akustisch so lange verändert, bis er für dieses Stück ideal war. Das wurde auch so von der Kritik empfunden.“

Dieses Jahr betreute Müller die Uraufführung „Die Pferde und die Ratten und die Lerche“ von Georg Friedrich Haas in Bregenz. Noch einmal Karlheinz Müller: „Sowohl in Bregenz als auch in Graz oder Salzburg ist eine künstlerische Leitung da, die die Qualität der modernen Musik auf ihr Publikum übertragen will und die Hörer gewinnen will – nicht nur als Alibi, damit sie sagen können, wir haben da mal ein bisschen was Modernes gemacht.“

Zuerst erschienen in politik und kultur Juli – August 2003

Siegfried Palm: Der Kulturpolitiker mit dem Cello. Sechzig Jahre auf dem Podium

Portrait von Andreas Kolb

Zum Pflichtenheft wirklich großer Künstler gehört es schon immer, dass sie sich über das Künstlerische hinaus zu Welt und Gesellschaft äußern. Bei Bildenden Künstlern – nehmen wir Josef Beuys oder Martin Kippenberger – geschieht das im Werk. Genauso bei Literaten und Dramatikern. Musiker müssen da andere Wege finden, das liegt in der Natur ihrer Kunst begründet. Der Cellist Siegfried Palm hat Zeit seines Lebens eine große Leidenschaft für Kulturpolitik bewiesen, eine Leidenschaft, die nur noch von der fürs Cellospielen übertroffen wurde. Man könnte sagen: Er ist der Politiker mit dem größten Ton auf dem Cello und der meisten Erfahrung in der neueren Celloliteratur.

Siegfried Palm hatte nur zwei Lehrer: Seinen Vater und später Enrico Mainardi. Mit sechs noch zu klein und zu zierlich um bereits das Cello zu lernen, begann er mit Klavier. 1936 war es für den damals Neunjährigen soweit: „Es kam nur das Cello in Frage, weil mein Vater Cellist war. Wäre er Posaunist gewesen, wäre ich sicherlich auch Posaunist geworden.“ Meist nahm Siegfried Palm senior, Cellist im Städtischen Orchester in Wuppertal, seinen Sohn am Abendtisch, vor dem Operndienst, zu sich und der Junior musste dem Vater seine Bogenübungen vormachen.

Beim Vater hatte Palm ganz konventionellen Unterricht bekommen, ab 1950 folgten dann intensive Meisterkurse bei Enrico Mainardi. Mit dreiundzwanzig war Palm Solocellist beim Sinfonieorchester des NWDR unter Hans Schmidt-Isserstedt. Dieser hatte ihn großzügig für drei Monate freigestellt, damit er Enrico Mainardis Kurse besuchen konnte. „Ich erinnere mich an das erste Vorspiel vor ihm und seiner Klasse – ein Desaster. Mainardi ließ mich das ganze Boccherini Konzert ohne Unterbrechung vorspielen. Als ich geendet hatte – Schweigen. Ich wartete auf einen Kommentar des Meisters. Schließlich sagte Mainardi: „Es gibt viele Möglichkeiten, dieses wunderbare Stück zu spielen. Aber die von Ihnen gewählte ist die einzige, wie man es nicht tun sollte.“ Das war der Beginn einer drei Jahre dauernden Lehrzeit bei Meister Mainardi in Salzburg, Luzern und Rom.

Doch nicht nur große Teile seines Könnens, auch sein Instrument, ein Cello von Giovanni Battista Grancino aus dem Jahr 1708, früher im Besitz von Julius Klengel, verdankt Palm dem italienischen Cellisten und Komponisten. Siegfried Palm hatte einen Mitschüler, der dieses Grancino von Rudolf Metzmaker erhalten hatte. Siegfried Palm erinnert sich: „Allerdings war er zu klein und zu zierlich für dieses Riesencello. Das passt in kein Etui, der Zargenhöhe wegen, die macht den Korpus und den Riesenton.“

Als dieser Mitschüler sich später für ein für ihn besser geeignetes 7/8 Cello entschieden hatte und so endlich „sein“ Instrument gefunden hatte, „da kam Enrico“, so erinnert sich Palm, „gab das Grancino mir und sagte ‚So und das wirst du nie wieder weggeben‘. Das war 1953 in Salzburg.

Heute, fünfzig Jahre später, kann Palm auf eine einzigartige Karriere zurückblicken. Er war Solocellist bei Orchestern in Lübeck, Hamburg, Köln, er war Mitglied des Hamann-Quartetts, spielte Klaviertrio mit Max Rostal und Heinz Schröter und trat im Duo mit Aloys Kontarsky auf. Das Schönste aber war für ihn aber stets, als Solist immer „vorne dran“ zu sein. Palm verfügt über ein außergewöhnliches technisches Können auf seinem Instrument: Was Pablo Casals an Pionierarbeit für das moderne Cellospiel geleistet hatte, das tat Palm für die Musik der Gegenwart. Das Neue reizte ihn mehr als alles andere, seit den 1960er Jahren spielte er eine Uraufführung nach der anderen. „Ein bisschen ein sportiver Ehrgeiz ist das bei mir auch gewesen.“

Über dreißig Komponisten schrieben Werke für ihn, darunter Boris Blacher, Cristobál Halffter, Mauricio Kagel, Morton Feldman, Milko Kelemen, Rolf Liebermann, György Ligeti, Krzysztof Penderecki, Wolfgang Rihm, Iannis Xenakis, Ysang Yun, Giuseppe Sinopoli und Bernd Alois Zimmermann. Sich unter den zahlreichen Werken für ein „Lieblingskind“ zu entscheiden fällt Palm nicht schwer: die Solosonate von Zimmermann, die er 224 Mal gespielt hat und als zweiten nennt er Penderecki, der für ihn zwei Cellokonzerte und das berühmte Capriccio geschrieben hat.

Nach sechzig Jahren auf dem Podium hat Palm einen scharfen Blick für den Wandel in der zeitgenössischen Musik. „Die Komponisten haben heute einen viel größeren Freiraum als etwa in den Siebziger Jahren. Sie sind nicht mehr in Normen eingezwängt. Es wird immer noch für Cello geschrieben, ich sehe jedoch einen ganz grandiosen Wechsel zur Bratsche. In zwanzig Jahren hat die Bratsche das Cello abgehängt. Interessanterweise sind es Damen, die die Bratsche vorwärts brachten: Kim Kashkashian, Rivka Golani, Tabea Zimmermann, Nobuko Imai. Yuri Bashmet ist als Mann da fast eine Ausnahme.“

In den 1970er Jahren spielte nur Siegfried Palm neue Celloliteratur, sonst keiner. Das hat sich in der Zwischenzeit gewaltig verändert, nicht zuletzt durch das künstlerische und pädagogische Engagement von Siegfried Palm. Fünfzehn Jahre leitete er eine Klasse an der Musikhochschule in Köln, deren Rektor er von 1972 bis 1976 war. Seit 1976, nun Intendant an der Deutschen Oper Berlin, gibt er nur mehr Meisterkurse. Bis heute übrigens, trotz stark angegriffener Gesundheit: dieses Jahr in Viktring bei Klagenfurt, in Liestal bei Basel, beim Cellofestival in Kronbach und nächstes Jahr wieder einmal in Marlboro, USA.

Das Spielen hatte Palm ziemlich aufgegeben, jetzt fängt er wieder an. Ende August auf dem Cellofestival in Liestal spielte er das Ligeti-Konzert aus dem Jahr 1966. Seine jüngste Uraufführung ist ein Solostück von Jean Luc Darbellay, Bern, mit dem Titel „Es“ (Das „Es“ dient als Basismaterial, gemeint ist aber auch der Beginn seines Vornamens).

Typisch für Siegfried Palms Karriere ist, dass er sich nie allein mit der Rolle des Interpreten zufrieden gab. 1977 bis 1981 war er Intendant der Deutschen Oper Berlin, wo er 1978 für das international beachtete Musiktheaterprojekt „Untergang der Titanic“ verantwortlich zeichnete. Die erste Premiere in fünf aufregenden Hamburger Opernjahren war 1976 Hans Werner Henzes „We Come to the River“. Es dirigierte Christopher Keen, Regie führte Volker Schlöndorff. Mit Mauricio Kagels Aufsehen erregendem „Aus Deutschland“ setzte Palm den Schlusspunkt unter seine Hamburger Zeit. Das Stück war wie üblich von Kagel selbst in Szene gesetzt, die von ihm geforderten sechs Flügel und zehn Cembali dirigierte Michael Gielen.

Ein Cellist als Opernintendant war nicht nur damals eine ungewöhnlich Sache: „Ein Intendant einer Oper kann inszenieren, das nimmt man ihm ab. Er kann auch Dirigent sein, das nimmt man ihm auch ab. Aber er darf nicht Cello oder Geige spielen. Das geht nicht. Wenn ich von einer Konzertreise zurück kam nach Berlin, da holte mich mein Fahrer am Flughafen ab, fuhr mich zur Oper und fuhr dann sofort das Cello nach Hause. In die Berliner Oper traute ich mich mit dem Cello gar nicht rein.“ (lacht)

Einzige Ausnahme: Peter Ustinov inszenierte „Die Banditen“ von Jaques Offenbach an der Deutschen Oper. „Ustinov hatte die grandiose Idee, dass ich in der Maske Jaques Offenbachs gemeinsam mit dem Chor ein kleines Lied von Offenbach, instrumentiert für Damenchor und Cello, spiele. Das war das einzige Mal, dass ich mit vollem Bewusstsein das Cello mit auf die Bühne schlepte.“

Über das Berlin von heute will Palm nicht viel sagen: „Man kann Berlin eigentlich nur beneiden: die beiden besten Dirigenten, Christian Thielemann und Simon Rattle, sind in Berlin.“ Aber: „Der Größenwahn, der sich durch das neue Riesenberlin ausgebreitet hat, der stört mich sehr.“

Dass Palm ein ausgewiesener homo politicus war und noch heute ist, zeigt sich in der beeindruckenden Liste seiner Ämter und Ehrenämter. Präsident der European String Teachers Association (ESTA), Präsident des Deutsch-französischen Kulturrates („der lag mir immer besonders am Herzen“), Präsident der Internationalen Gesellschaft für Neue Musik (IGNM) – weder vor noch nach ihm war ein Interpret zum Präsidenten der IGNM gewählt worden –, Palm war Präsident der Gesellschaft für neue Musik (GNM), Präsident des Deutschen Tonkünstlerverbandes, Vize-Präsident des Deutschen Musikkongresses und Sprecher des Deutschen Kulturrates. Noch heute ist er Ehrenpräsident der ESTA, der Gesellschaft für Neue Musik und des Deutsch-französischen Kulturrates. Weiter ist er Ehrenvorsitzender der Internationalen Max Reger Gesellschaft, Ehrenmitglied des Internationalen Jugend-Festspieltreffens Bayreuth, der Deutschen Oper Berlin sowie des Deutschen Musikrats.

Eine Erfolgsstory sondergleichen – da überrascht es beinahe, auch mal ein „Versäumnis“ in Siegfried Palms Karriere zu bemerken. 1974 zählte er während eines Interviews mit Winfried Pape zu seinen Plänen für die Zukunft noch, eine Celloschule für Kinder zu schreiben. Dafür hat er dann doch nie Zeit gefunden. Aber er kann mit Stolz auf die zahlreichen Cellisten verweisen, die in seinen Kursen waren und die ihrerseits wieder ihre Begeisterung fürs Cello und ihr Können auch an junge Musiker weitergeben. Besser vielleicht als das eine papierene Anleitung könnte.

Zuerst erschienen in politik und kultur September – Oktober 2003

Agnes Krumwiede: Die Pianistin im Plenarsaal

Portrait von Alexandra Scherer

„Die Wahrnehmung der Kultur innerhalb unserer Gesellschaft muss sich verändern. Es muss klar sein, dass wir Kultur dringend brauchen. Sie ist ein wesentlicher Bestandteil unseres Lebens. Sie macht das Leben lebenswerter, das muss man den Menschen noch viel bewusster machen. Das sehe ich als meine Aufgabe. Ich sehe mich als Stimme der Kulturschaffenden, die für Kultur wirbt, um ihre Situation in Deutschland zu verbessern.“

Auf solche Töne haben die Kulturschaffenden in Deutschland lange gewartet. Sie stammen von einem Neuling in der Bundespolitik: Agnes Krumwiede, die seit der Bundestagswahl Abgeordnete der Grünen im Bundestag ist. Sie hat Energie, sie meint es ernst und sie ist authentisch. Immerhin ist sie selbst Diplommusikerin, hat in Würzburg Klavier studiert und später ein Aufbaustudium zur Konzertpianistin gemacht. Dieser Werdegang ist in der Politik selten bis einmalig: Agnes Krumwiede ist die erste Pianistin, die je im Bundestag war. Das wurde auch von der jungen Politikerin selbst mit Verwunderung zur Kenntnis genommen: „Ich kann nicht verstehen, warum Musik und Politik als widersprüchlich aufgefasst werden. Als Pianist braucht man immerhin Eigenschaften, die auch als Politiker notwendig sind. In beiden Berufen dient man einer Sache: der Musik oder der Politik, beziehungsweise den Menschen. Man muss sich durchsetzen können, es gewöhnt sein, vor Menschen zu sprechen und mit seiner Nervosität zurechtzukommen. Man muss sich gern darstellen wollen, sowohl am Klavier als auch in der Politik.“

Auch während ihres Studiums war die 32-Jährige die einzige, die überhaupt Mitglied einer Partei war. Das Interesse an der Politik hat bei der Musikerin schon früh angefangen. „Mein Vater ist bei den Grünen, seit die Partei gegründet wurde. Da wurde bei mir zu Hause ständig über Politik gesprochen“, erzählt sie. Als einschneidende Erlebnisse hat sie den Tschernobyl-Unfall 1986 und Gudrun Pausewangs Jugendroman „Die Wolke“ in Erinnerung. „Als Kind habe ich da schon den Entschluss gefasst, dass ich, wenn ich einmal groß bin, etwas besser machen will als die Erwachsenen momentan.“

Nach ihrem Studium ist die Diplommusikerin verschiedenen Tätigkeiten nachgegangen: Sie war journalistisch beim Donaukurier und Bayern Klassik tätig und während einer Mozartproduktion hatte sie sogar ein Engagement am Ingolstädter Stadttheater. Seit 2001 ist sie Mitglied bei den Grünen und hat für Posten im Stadt- und Landrat kandidiert, aufgrund ihres Studiums aber nie für aussichtsreiche Posten. Mit ihrer Kandidatur als Bundestagsabgeordnete hatte sie dann sofort Erfolg. „Dass ich den guten Listenplatz bekommen habe, war sehr überraschend, lässt sich aber damit begründen, dass meine Rede, in der ich über Kreativität gesprochen habe, auch für die Grünen etwas Neues war.“ Das kann man wohl auch von ihrem Wahlkampf sagen: Mit dem Programm „Starke Frauen“ ist Krumwiede gemeinsam mit der Schauspielerin Christine Nonners durch ganz Bayern gezogen und hat Werke von Clara Schumann, Fanny Hensel und der zeitgenössischen Komponistin Mayako Kubo gespielt.

Das Programm, das ausschließlich Kompositionen von Frauen umfasst, ist kein Zufall: Auch in der Politik will sich Krumwiede für die Gleichstellung von Mann und Frau einsetzen, die sie gerade bei den künstlerischen Berufen nicht gewährleistet sieht. „Die Frauenquote an den Musikhochschulen ist immer höher als die der Männer. Auf dem Berufsmarkt sieht das auf einmal ganz anders aus: Hier ist der Frauenanteil verschwindend gering. Man kann sagen, je höher ein Orchester angesehen ist, desto geringer ist der Frauenanteil. Auch am Theater verdienen Frauen grundsätzlich weniger. Das sind Zustände wie vor hundert Jahren und das ist einfach nicht richtig.“ Als Gegenmaßnahme sieht die Politikerin die Einführung einer gesetzlichen Frauenquote. Das sei zwar „kein Allheilmittel, aber doch eine

Übergangslösung“. Auch die sozialen Rahmenbedingungen müssten diesbezüglich verändert werden. Die von den Grünen geforderten Krippenplätze sind laut Krumwiede eine wichtige Voraussetzung, um Frauen die Kombination von Beruf und Familie zu erleichtern.

Kämpferisch zeigt sich die Pianistin auch bei der Frage nach Mindestlöhnen. „Alle Geiger, die mit mir studiert haben und teilweise Meisterklasse oder Konzertexamen haben sind entweder arbeitslos oder wandern von einer prekären befristeten Stelle zur anderen. Wir brauchen einen Mindestlohn für alle Kulturschaffenden, momentan werden sie enorm ausgebeutet.“ Auch Veränderungen im Lehrangebot der Musikhochschulen seien nötig, um diesen Missstand zu verbessern. Das Zusatzangebot von Kursen über Kulturmanagement oder Musikjournalismus, verpflichtender Pädagogikunterricht oder obligatorische Praktika sind Vorschläge der Ingolstädterin. „Ich habe aber oft das Gefühl, dass diese Vorschläge von den Hochschulen selbst nicht gewollt sind. Ich habe mehrere Klavierprofessoren an der Musikhochschule nach der Zukunft ihrer Studenten gefragt und als Antwort bekommen, es wäre nicht ihre Aufgabe, sich darum zu kümmern. Ihre Aufgabe sei es nur, die Studenten zu guten Musikern auszubilden, aber nicht, sich darum zu kümmern, was dann später aus ihnen wird.“

Mit ihren Forderungen steht die Politikerin den Ideen des DTKV, dessen Mitglied sie auch ist, erstaunlich nahe: „Jedem Kind ein Instrument“ soll nicht weiter ein Schlagwort bleiben! Es soll nicht von der Herkunft abhängen, ob ein Kind ein Instrument lernt, oder nicht. Deswegen ist die Verbindung zwischen den Kulturinstitutionen und der Schule so wichtig und sie findet nicht statt.“ Trotzdem will Krumwiede auch in Zukunft nicht verbandspolitisch tätig werden.

Dass sie wohl als Bundestagsabgeordnete kaum noch Zeit für ihr Klavier haben wird, sieht Agnes Krumwiede locker: „Es gibt genug phantastische Pianisten in Deutschland, ich werde also nicht unbedingt gebraucht. Aber ich glaube, die Musiker brauchen mich im Bundestag. Das ist viel wichtiger. Deswegen werde ich noch Klavier spielen, wenn ich Zeit dafür finde, aber zum ersten Mal in meinem Leben nur noch als Hobby.“

Zuerst erschienen in politik und kultur November – Dezember 2009

Ping Qui: Rote Blumen und rotes Blut

Portrait von Andreas Kolb

Die Farbe Rot steht in China für das Glück, kein festlicher Anlass ist ohne sie denkbar. Der Ursprung dieser Farbsymbolik liegt in dem uralten Neujahrsbrauch, Türpfosten und Türsturz mit dem Blut eines Opfertieres zu bestreichen. Heute hat man das Blut durch rotes Papier ersetzt, das mit Götterbildern bedruckt oder mit Segenssprüchen beschrieben, an Türen und Hauswänden hängt. Doch vor allem die traditionelle Hochzeit ist ein Fest in Rot.

Die schweizer-chinesische Künstlerin Ping Qiu spielt auf ihre Art und Weise mit der Farbe Rot: „Es steht für Blut. Im negativen, aber auch im positiven Sinn – denn jeder hat Blut im Körper“. Ende April 2002 – Ping Qiu war gerade auf einer Reise nach Erfurt, wo sie zu einem Event eingeladen war – geschah in einer Erfurter Schule die Bluttat eines Amok laufenden Jugendlichen, die 17 Menschenleben forderte. Es ist charakteristisch für Ping Qiu, dass sie sofort mit ihrer Skulptur „Rote Stuhltische“ in der Gera reagierte. Sie bekam von der betroffenen Schule Tische und Stühle, die sie rot anmalte und unter einer Trauerweide in den Flusslauf der Gera stellte. Ein Mahnmal von erschütternder Eindringlichkeit.

Auf der Biennale de la Habana (Cuba, 2003) knüpfte Ping Qiu mit roter Wolle überlebensgroße Spinnweben in die Bäume vor dem Ausstellungsareal. „Weberin in Kuba“ nannte sie die Performance. Für eine Performance im Garten des Mies van der Rohe Hauses in Berlin (2004) befestigte sie in ähnlichen Netzen rote „Krabben“, das sind krabbenähnliche Gebilde aus zusammengenähten Gummihandschuhen – ein Sujet, das sie bereits für ihre Fingerblumeninstallationen entwickelt hat. „Ich schneide die Finger der Handschuhe aus und nähe die zehn Finger zusammen, so dass sie wie Krabben oder Spinnen aussehen. Ich finde Ähnlichkeiten zwischen Menschen und Insekten und es drückt sich ein Gefühl zwischen Liebe und Frechheit aus.“

Dass ein aufmerksamer Beobachter schnell mehr in Qius Arbeiten entdeckt als Emotionen, liegt auf der Hand. Ihre Arbeiten sind stets Statements zu dem Ort, an dem sie ausgestellt oder installiert sind. Nochmals das Beispiel Kuba: Als Ping Qiu 2003 ihre Einladung zur dortigen Biennale erhielt, beschäftigte sie sich monatelang im Voraus damit, welche ihrer Arbeiten in Kuba interessant sein könnte. Ihr Kurator riet ihr zu ihren gelben Fingerblumen, denn dort gäbe es die ideale Ausstellungssituation mit einem Schwimmbad und Wasser. Ping Qiu dagegen schwankte zwischen „Fingerblumen“ und „Krabben“. Voller Zweifel brach sie auf, die Entscheidung fiel dann vor Ort: „Die blaue See, und der gelbe Strand, die heitere Bevölkerung, die aktive Biennale und die bedrückende politische Stimmung hatten mich tief beeindruckt. Als ich zu meinem Ausstellungsort im Kubanischen Pavillon La Rampa kam, sah ich ein blaues Schwimmbad, ein paar hohe Bäume standen auch da. Hinter den Bäumen befand sich eine große weiße Wand. An der Wand hing ein kleines Porträt des kubanischen Präsidenten Fidel Castro. Warum sollte ich unter dieses Bild meine Fingerblumen stellen? Es machte keinen Sinn.“

Der Ort inspirierte Ping Qiu zu der Performance „Fishing in Kuba“. Sie installierte ein Bild: Ein großes Fischernetz hängt über den Bäumen herunter bis zum Wasser. Eine Badewanne steht in einem Netz auf dem Wasser in der Mitte des Schwimmbades. Auf der Wanne ist eine Kokospalme. Ping sitzt in der Wanne und bemüht sich, eine von vielen umhertreibenden roten Krabben mittels eines roten Fangnetzes aus dem Wasser zu fischen. Das Netz hat ein Loch. So oft Ping versucht, Krabben herauszufischen, so oft gehen sie durch das Loch verloren. Nochmals Ping Qiu: Havanna ist eine große Hafenstadt, aber man kann so gut wie keine Schiffe oder Boote sehen. Die kubanische Regierung hat alles blockiert, damit niemand flüchtet. Die Fische schwimmen an den Inseln vorbei. Nur die Menschen müssen unter der politischen sozialistischen Kontrolle bleiben. Es erinnert mich an die Zeit von Mao Zhedong in China.“

Trotz derartiger politischer Anspielungen, als politische Künstlerin versteht sie sich nicht. Politik ist für sie zu kurzlebig, sie will diese Begrenzung durch das Aktuelle überschreiten. Ihre Themen sind die, die die Menschheit schon immer bewegen: „Liebe, Leben, Sexualität“.

Qius Kunst entsteht immer erst als Kunst-Idee. Trägt sie hundert Gummihandschuhe in der Handtasche, entsteht ihre Performance „Lotosblumen sammeln“ in New York. Packt sie hundert genähte rote Krabben und Spinnen aus Gummihandschuhen in den Reisekoffer, dann installiert sie „Weberin in Kuba“ und „Fishing in Kuba“. „Krabben-Hände“ werden aus Schokolade gegossen und dann während der Performance gegessen („Schokolade essen“ – Dialog mit Louise Bourgeois 2004, New York). „Ich nehme meine eigenen Hände als Form. Wenn schon menschliche Körperteile ‚gefressen‘ werden, so sollen es meine eigenen Hände sein.“ „Schokolade essen“ ist als künstlerischer Reflex auf die Globalisierung gedacht. Wie jeder Performance-Künstler setzt sich auch Ping Qiu bei jeder neuen Aktion dem Risiko des Scheiterns aus, etwa wenn Louise Bourgeois es ablehnt, die frisch abgeschnittenen Schokoladefinger zu essen. Dann steht eine Performance wie diese für Augenblicke auf der Kippe – oder ist sie nicht gerade dann erst eine gelungene, wenn sie ausreichend provozierendes Potenzial besitzt?

Ping Qiu, die seit 18 Jahren in Berlin und Brandenburg lebt und arbeitet, wurde 1961 in Wuhan, China, geboren. Von 1981 an studierte sie an der Zhejiang Kunstakademie, Hangzhou. Dort beschäftigte sie sich, wie alle anderen Studenten auch, mit traditioneller Ölmalerei. Parallel besuchte sie Philosophievorlesungen und begann, an der Shanghai Fudan Universität Englisch zu lernen. Sie bereitete sich systematisch auf ein weiteres Studium im Ausland vor. Als sie 1988 nach Berlin kam, war es dennoch ein Kulturschock für sie. Sie beendete ihre realistische Arbeitsweise und begann mit Skulptur, Objekt, Installation und Performance zu arbeiten. Sie sagt: „Das pädagogische System in Deutschland ist für mich wie das Wasser für den Fisch“. Ping schätzt die Konzeption deutscher Kunsthochschulen sehr, legt jedoch in ihrem eigenen Lehrkonzept neben der kreativen Ausbildung eigenständiger Ideen auch Wert auf das Erlernen handwerklicher Fähigkeiten. Es soll hier nicht verschwiegen werden, dass auch traditionelle Techniken Raum in Ping Qius Werk finden. Seit Jahren arbeitet die Künstlerin in der Kunstgießerei Noack, Berlin, und versucht, einen neuen Geist in die Arbeit aus Bronze zu bringen.

Mit ihren Werken und Aktionen wird Ping Qiu weltweit eingeladen: London, Hongkong, Venedig, Peking, New York sind nur die äußeren Stationen ihrer künstlerischen Reise. Das Motiv der Reise greift die Künstlerin auch am Ende ihres Films „Spur der Zeit“ auf: Mit ihrem roten Kleid in einer Badewanne mit Rädern sitzend – die Badewanne ist neben Krabben, Händen, Netzen und anderem ein weiteres beliebtes Sujet Qius – wird sie von einem roten Auto durch eine weite Sommerlandschaft gezogen. Ping Qius Leben ist Performance – ihre Kunst das Leben.

Zuerst erschienen in politik und kultur März – April 2006

Wasa Marjanov: Kunst für den zweiten Blick

Portrait von Andreas Kolb

Zwei markante Sichtbetonquader, die im rechten Winkel zueinander stehen und einen Garten umschließen: ein Kurzbeschrieb des „Museums franz gertsch“ in Burgdorf bei Bern, das dem Werk des gleichnamigen Schweizer Malers und Holzschneiders gewidmet ist. Dort öffnete Anfang November eine außergewöhnliche Ausstellung ihre Pforten: die Installation „Theater Boxes“ des Düsseldorfer Künstlers Wasa Marjanov.

Das Außergewöhnliche ist nicht allein die Installation an sich, sondern die einjährige „Tournée“, auf die sie geht. Die Stationen nach dem „museum franz gertsch“ sind: Museum Folkwang, Essen, Deutsches Architektur-Museum, Frankfurt, Kunstmuseum Ahlen, Galerie der Stadt Tuttlingen und Leopold-Hoesch-Museum-Düren.

Dass die Arbeiten Wasa Marjanovs bei derart unterschiedlich konzipierten Museen auf Interesse stoßen, hängt mit ihrem Facettenreichtum zusammen. Sie sind als Skulpturen ebenso zu begreifen wie als Architekturmodelle, sie knüpfen an Traditionen der klassischen Moderne an, nicht ohne dabei immer auch neues Terrain zu sondieren und sie beziehen auf innovative Weise Fotografie, Musik, Theater und Prosa in ihr Konzept mit ein.

Ein Blick ins Innere der grauen Sichtbetonquader des „museum franz gertsch“: In einem beinahe quadratischen Raum – auch hier alles grau und weiß – hängen 20 graue, etwa DIN A 4 große Kästen an den vier Wänden, die „Theaterkisten“ Marjanovs. Über jeder eine Fotografie, die den Künstler von hinten vor ungewöhnlichen Düsseldorfer Stadtansichten zeigt und deren Motiv jeweils mit dem Titel einer Theater-Box korrespondiert. In der Mitte des Raumes stehen zwei überlebensgroße Skulpturen, besser Skulpturen-Möbel: „Die tischbeinige Jungfrau“ und „Ein Schrank von einem Mann“. Daneben ein Podest mit TV-Bildschirm, der nochmals alle Fotos zeigt, untermalt von Musikminiaturen des Physikers und Komponisten Hans Joachim Bormann.

Die grauen Kästen hängen in Augenhöhe des Besuchers und können einzeln von diesem geöffnet und betrachtet werden: „Der Architekt und der Kaiser von Assyrien“ (Fernando Arrabal), „Geister in der Stadt“ (Thaddäus Rittner), „Das Leben im stillen Haus (Pavel Kohout), „Das Zeichen an der Wand“ (Franz Theodor Csokor), „Die große Schmäherei an der Stadtmauer“ (Tankred Dorst), „Die Häuser des Sartorius“ (George Bernard Shaw), „Zimmerschlacht“ (Martin Walser), „Bernarda Albas Haus“ (Frederico Garcia Lorca) – jedes Theaterstück führt Architektur im Namen. Das genügte, um die Fantasie Marjanovs anzuregen und zwanzig Miniaturtheater mit Zuschauerraum, Bühne und Bühnenbild zu erfinden – jedes formal und farblich dem Titel entsprechend.

Am Anfang steht der Titel

Seit Wasa Marjanov 1976 die Klasse für Bildende Kunst und Architektur an der Kunstakademie Düsseldorf besucht hat, zeichnen drei Dinge sein Schaffen aus: Architektur, Skulptur und der menschliche Körper. Das Wichtigste und sicher Ungewöhnlichste für einen Bildhauer ist dabei: Am Anfang steht immer das Wort.

Titel wie „Das eingemachte Abendmahl“, „Resonanzkörper für verwirrte Halbtöne“, „Gesichtsskulpturen des Verbergens und Nichtseins“ sind Ausgangspunkte jedes neuen Werkes. „Das Wort ist der Formgeber für alles“, sagt Marjanov. Dann erst kommt die Form, das Material, die Farbe, schließlich

medienübergreifend Fotos, Videos und Texte. Letztere – da legt Marjanov Wert darauf – macht und schreibt er nicht selbst. Ganz offensichtlich kennt er keine Berührungsängste mit der Kreativität anderer. Bei seinem jüngsten Projekt etwa, den Theaterkisten“, steuerten Bernd Jansen, Thomas Merz und Wolfgang Volz Fotosarbeiten bei, Hans Joachim Bormann komponierte die Musik, Dieter Bartel machte Videos, Joachim Geil schrieb 20 Texte zu den einzelnen Kisten und Armin Zweite verfasste den Einleitungstext. Erst alle Elemente zusammen ergeben das Marjanovsche Gesamtkunstwerk.

Marjanov macht an seinen Skulpturen alles selbst, hält keine Assistenten in Lohn und Brot. Und: Er fertigt keine Skizzen oder Konstruktionszeichnungen an: „Ich kenne den Titel, ich kenne grob die Form. Ich weiß aber erst am Ende, wie es aussieht, das entsteht in einem Prozess. Alles ist mit meinen Händen gemacht, gebogen, geleimt, bemalt. Ich benütze alle Materialien, die man tatsächlich in der Architektur benützt, vom Gitterrost bis zu Kacheln, Draht, Glas und Holz. Die Farbe ist nicht Künstlerfarbe, sondern Nitrolackfarbe wie sie überall verwendet wird. Sie wird in bis zu 20 Schichten sehr dünn aufgetragen. Dadurch entsteht eine weiche Oberfläche. Wenn die Arbeiten fertig sind, haben sie schon gelebt, sie wirken nie neu.“

Marjanows formales Repertoire ist überschaubar, was seinen Arbeiten jedoch nichts an ihrem Reiz nimmt. Es sind meist geometrische Formen, Kuben, Dreiecke, Kugeln, Kegel, Röhren, Scheiben, Winkel, unregelmäßige geometrische Körper. Das Vorgefundene konstruiert er neu, das Konstruierte dekonstruiert er.

Marjanovs Material

Wasa Marjanovs Affinität zum Handwerklichen, aber auch zum Spiel mit den Worten korrespondiert mit seiner Biografie. Als Vierzehnjähriger verließ er 1965 gemeinsam mit der Mutter Jugoslawien und kam nach Deutschland. Auch wenn die Mutter donauschwäbischer Abstammung war, für Wasa Marjanov war Deutsch Fremdsprache. Vielleicht die Voraussetzung für Marjanovs spielerischen Umgang mit den Worten. Marjanov studierte zunächst Maschinenbau und arbeitete als Ingenieur. Erst 1976 begann ein Studium an der Kunstakademie Düsseldorf. Im Unterschied zu manchem Kommilitonen hatte er von Anfang an einen Blick aufs Material und konnte seine Ideen auch handwerklich umsetzen. Marjanov lässt aus alltäglichem Material Kunst entstehen: Oft zeigt erst der zweite Blick, das etwas anderes, das neue Bedeutung entstanden ist. So etwa bei Zeichnungen auf Holzbrettern, die man sonst zur Verschalung nimmt. Oder wenn er etwa einen Gitterrost als Bildträger nimmt.

Die Materialfrage ist für Marjanov eine grundsätzliche: „Ich benutze keine Leinwände, keinen Stein, keine Bronze, sondern das was uns umgibt.“ Wenn Marjanov fiktive Architektur in reale Umwelt montiert, wenn er in seinen Titeln mit den Worten spielt, wenn er in der Arbeit „Das eingemachte Abendmahl“ die Köpfe von Jesus und seinen Jüngern mit roten Haushaltsgummis darstellt, dann nimmt er den Betrachter jeweils mit auf seinen Grenzgängen zwischen Realität und Utopie, zwischen Ernst und subversiver Ironie. Gefragt, ob er sich als ein Gesellschaftskritischer Künstler verstehe, sagt er: „Politisch ist alles, aber eher auf den zweiten Blick“.

Auffällig am Werk Marjanovs ist die Kontinuität seiner Themen und Mittel seit über zwei Jahrzehnten. Es gibt sicher wenige Künstler, die so bruchlos und konsequent ihrem Grundthema folgen. „Man muss sich treu bleiben“, meint Marjanov lapidar. „Am Ende zahlt sich das aus“.

Zuerst erschienen in politik und kultur Januar – Februar 2004

Ulli Beier: Ein Museum ist kein Mausoleum. Kunstförderer, Sammler und Forscher

Portrait von Andreas Kolb

Glowitz, Berlin, Palästina, London, Nigeria, Australien, Bayreuth, Papua Neuguinea – diese Liste ist keine Fuge aus der Geografie, sondern stellt die Lebensstationen des Autors, Kunstsammlers und Professors Ulli Beier dar, dem legendären Kenner vor allem westafrikanischer und indischer Kunst und Kultur. In Deutschland hat sich Beier als Gründer des afrikanischen Kunst- und Kulturzentrums Iwalewa-Haus der Universität Bayreuth einen Namen gemacht.

Das war 1981, da war der Weltbürger 59 Jahre alt und kehrte aus Australien zurück in das Land seiner Eltern. 1922 war Ulli Beier in dem pommerschen Dorf Glowitz, heute Glówczycze, als Kind einer protestantischen Mutter und eines jüdischen Vaters auf die Welt gekommen. Beiers Vater ließ sich 1925 als Hals-Nasen-Ohren-Arzt in Berlin nieder und spielte in seiner Freizeit als erster Oboist im Berliner Ärzteeorchester. Er nahm seinen Sohn schon von Kindesbeinen an mit nach Berlin, etwa zum jährlichen Benefiz-Konzert des Orchesters mit berühmten Solisten wie Yehudi Menuhin oder Edwin Fischer. Andere Ausflüge führten ins Pergamonmuseum – Beier erinnert sich noch heute glasklar an die Erlebnisse aus früher Kindheit: „Da war das Stadttor von Ninive im Original aufgebaut. Dunkelblaue Kacheln mit goldenen Löwen und Einhörnern, da konnte man dann durchgehen.“ Damals wurde der Grundstein für die Entdeckerlust des späteren Afrikakenners und Kunstkenners gelegt. Im Kaiser Friedrich Museum stand der Sechsjährige auch vor Rembrandts „Mann mit dem Goldhelm“ und den Gemälden Cranachs und Dürers. „Als Kind schnitt ich Bilder von Kunstwerken aus Zeitschriften aus und habe große Alben daraus gemacht“. Es waren seine ersten eigenen Kunstbücher, Vorläufer zahlloser Kataloge und Publikationen, die er im Laufe seines Lebens noch herausgeben und verfassen sollte.

„Wie Hitler rankam“, erinnert sich der heute 86-Jährige, „sagte meine Mutter zu meinem Vater: Ich kenn’ die Brüder, wir müssen hier raus; nach England oder Amerika.“ Der politische Instinkt der Mutter erwies sich als lebensrettend, betrachtet man die Lebensläufe und Karrieren der jüdischen Mitbürger, die zu lange zögerten, die Gefahr nicht rechtzeitig erkannten, oder denen einfach die Mittel zur Ausreise fehlten.

Die Mittel waren auch bei den Beiers nicht so üppig, deshalb entschied man sich für eine Auswanderung nach Palästina, wo der Vater ohne große Formalitäten am Tag nach der Ankunft wieder als Arzt praktizieren durfte und damit die Familie ernähren konnte.

Es gab in Palästina zwei deutsche Dörfer seit Mitte des 18. Jahrhunderts, Sarona und Wilhelmina. Es lebten dort Protestanten aus Württemberg, die in Palästina das Himmelsreich auf Erden gründen wollten. Als der zweite Weltkrieg ausbrach, bauten die Engländer einen Stacheldrahtzaun um die Dörfer. In Palästina wurde Ulli Beier von den Engländern in Sarona interniert, als Italien auf deutscher Seite in Krieg eintrat. „Ich wurde von den Deutschen sehr gut aufgenommen, weil mein Vater schon seit Jahren behandelnder Arzt dort war und nun auch von den Engländern als Arzt zugezogen wurde.“ Im Lager melkte er dreimal täglich 24 Kühe, gleichzeitig machte er im Fernstudium seinen Intermediate und seine BA in Englischer Literatur an der Universität London. Nach dem Krieg ging er nach England und unterrichtete dort drei Jahre lang physisch behinderte Kinder und auch Delinquenten. „Eine sehr befriedigende Arbeit. Als ich nach Nigeria ging bekam ich noch Jahre lang Briefe von den Kindern.“

In Palästina fühlte sich der junge Auswanderer nie zuhause, dennoch war auch diese Lebensperiode prägend, erlebte er doch im damaligen britischen Protektorat noch eine kulturelle Offenheit zwischen Juden und Arabern oder auch praktizierte Solidarität zwischen Kibbuzim und palästinensischen Bau-

ern. Dinge, die heute unvorstellbar erscheinen. Fremden Kulturen offen zu begegnen, neue Sprachen, in diesem Fall Arabisch, zu lernen, schon als Teenager eignete sich Beier das „Handwerkszeug“ für seine spätere berufliche Tätigkeit an.

Als 12-Jähriger hatte sich Ulli Beier mit arabischen Nomaden angefreundet, die ihm beibrachten, auf Kamelen zu reiten. Er verbrachte viele Wochenenden damit, mit ihnen durch die Gegend zu galoppieren. Hatte Beier bisher eher gezwungenermaßen, durch äußere Umstände wie die nationalsozialistische Vertreibungs- und Vernichtungspolitik, die Welt kennen gelernt, so ergriff er nun selbst die Initiative und nahm eine Dozentenstelle für englische Literatur an der Universität von Ibadan, Nigeria, an. Der koloniale Stil, der an dieser Universität herrschte, war ihm von Anfang an fremd. Er erinnerte sich: „Die wollten Angelsächsisch unterrichten! Was macht das für einen Sinn, das in Nigeria zu unterrichten? Angelsächsisch ist eine tote Sprache.“

Beier lebte auch nur kurze Zeit im kolonial geprägten Ibadan selbst, später zog er in nahegelegene Städte wie Ede, Ilobu und Oshogbo. Hier lernte Beier die Lebensart der Yoruba kennen und fühlte sich bald als Teil der Yoruba-Gesellschaft. „Meine Freunde waren Könige, Priester und Lehrer. Ich befasste mich zunächst mit traditioneller Kunst, weil sie überall präsent war, in jedem Palast, in jedem Schrein.“

Doch nicht die ethnologischen Traditionen weckten Beiers vorrangiges Interesse. Seine Neugier galt dem nigerianischen Kunstschaffen der Gegenwart. 1956, nach einem Besuch einer Konferenz schwarzer Schriftsteller in Paris, brachte Beier nach seiner Rückkehr nach Ibadan das Literaturmagazin „Black Orpheus“ heraus. 1961 gründete er mit seinem Freund Duro Lapido zusammen in Osogbo den Mbari Mbayo Club, wo Autoren, Dramatiker und Schauspieler ihre Arbeiten präsentieren konnten. Das dazugehörige Cafe verwandelten die beiden in eine kleine Kunstgalerie. Hier stellten bald Künstler aus unterschiedlichen afrikanischen Ländern aus.

In diesen Jahren entstand in Oshogbo eine lebendige Künstlerbewegung, die sich von traditionellen Yorubakünsten stark unterschied und bald international von sich reden machte. Daran war Beier nicht ganz unschuldig: Er war der Promoter und Networker, schrieb Artikel, Essays, unterstützte Künstler, übersetzte ihre Arbeiten und organisierte Festivals und Ausstellungen.

Es gab zwei bedeutende Künstlergruppierungen. Eine hatte sich um die Österreicherin Susanne Wenger gebildet, die wie Beier 1950 nach Nigeria gekommen war und die erst vor wenigen Wochen, am 13. Januar 2009 verstorben ist. Im Zentrum stand dabei die Entstehung einer neuen religiösen Kunst. Eine andere Gruppe von Künstlern beschäftigte sich mit Gemälden, Wandmalereien und Mosaiken. Diese Bewegung war aus einer Reihe von Workshops entstanden, die Uli Beier organisiert hatte. Er erinnert sich: „1964 bat ich Georgina Beier, einen Workshop zu leiten. Sie hat für ihren Workshop einige Studenten ausgesucht, an deren Potential sie glaubte. Mit diesen arbeitete sie zweieinhalb Jahre lang täglich. Es gab keinen Lehrplan und keinen Stundenplan. Wir fanden ein Atelier für sie im Palast des Königs von Oshogbo und sie hatten auch in unserem Haus eine Möglichkeit zu arbeiten. Wir hatten eine Presse, auf der sie Kupferstiche drucken konnten. Als wir anfangen ihre Arbeiten auszustellen, haben wir nie eine Kommission genommen. Die jungen Künstler waren Freunde und sie sind es auch heute noch. Rufus Ogundele, Twins Seven-Seven, Muraina Oyelami, Bisi Fabunmi und Tijani Mayakiri wurden bekannte Künstler. Rufus und Tijani sind leider früh gestorben. Mit den anderen haben wir heute noch Kontakt.“

In diese Jahre reicht nicht nur das Netzwerk Beiers zurück, hier begann er auch mit seiner Sammlertätigkeit und bildete damit den Grundstock für die spätere Sammlung des Iwalewa-Hauses in Bayreuth. Das Iwalewa-Haus hat sein Domizil in der ehemaligen Markgräflichen Münze, einem denkmalgeschützten Sandsteinbau aus dem 18. Jahrhundert. Die Gemälde an der Fassade stammen von Georgi-

na und basieren auf indischen Malereien der Warli. Der Begriff Iwalewa stammt aus der Sprache der Yoruba, einem Volk, das im Südwesten Nigerias lebt. Wörtlich übersetzt bedeutet Iwalewa: „Charakter ist Schönheit.“ Er steht auch für das Programm des Hauses. Dazu Beier: „Schönheit ist nicht etwas Oberflächliches, die Schönheit des Menschen kommt vom Charakter.“

Gründer und erster Leiter des Iwalewa-Hauses (zunächst 1981 bis 1985) war Ulli Beier. Als Beier 1985 nach Papua Neuguinea ging, übernahm Dr. Ronald Ruprecht die Leitung des Hauses: Sein Interesse galt vor allem der Erforschung der Kunst Senegals und der demokratischen Republik Kongo (ehem. Zaire). Von 1989 bis 1996 stand das Haus wieder unter der Ägide von Ulli Beier. In einem Brief aus Australien an den Autor dieses Porträts erinnert sich Beier an die ersten Anfänge: „1979 wurde ich von der Universität Mainz eingeladen einen, viermonatigen Kurs über moderne Afrikanische Kunst zu halten. Ich sagte zu unter der Bedingung, dass ich eine Ausstellung im Landesmuseum zeigen konnte. Nun kann man über völlig unbekannte Kunst nicht einfach mit Dias arbeiten. Die Schüler müssen auch die Originale sehen können. Ich ließ daher unsere Sammlung aus Berlin kommen, wo ich sie dem „Horizonte Festival“ geliehen hatte.

Die Ausstellung in Mainz war sehr erfolgreich. Der senegalesische Präsident Leopold Sedar Senghor, der auf Staatsbesuch in Bonn war, kam nach Mainz, um die Ausstellung zu sehen. Professor Janos Riesz reiste aus Bayreuth an und fragte, ob ich bereit wäre, die Ausstellung in Bayreuth zu zeigen. Zuvor lud er mich ein, einen Vortrag in Bayreuth zu halten. Ich muss gestehen, dass ich damals eine völlig falsche Vorstellung von Bayreuth hatte. Ich dachte an Wagner und deshalb an Hitler. Heute habe ich Bayreuth als wunderschöne Stadt in Erinnerung, in der man arbeiten konnte. Nach dem Vortrag lud mich der Präsident der Universität, Klaus Dieter Wolff, zum Essen ein. Er fand es nicht schwer, mich zu überreden, die Ausstellung nach Bayreuth zu bringen. Der Präsident fragte schließlich: ‚Wenn wir die gesamte Ausstellung kaufen, kommen Sie dann als Direktor eines Museums nach Bayreuth?‘ Ich sagte, „Museumsdirektor ist mir zu langweilig. Aber wenn ich in Sydney zurück bin, überlege ich mir unter welche Bedingungen ich nach Bayreuth käme.“ Dr. Wolff hatte Beier beeindruckt, eine Zusammenarbeit mit ihm schien reizvoll, und Beiers Bedingungen wurden von Wolff als das anerkannt, was sie letztlich waren: Qualitätsstandards für das neue, in Deutschland einmalige Institut. Beiers Forderungen waren folgende: er wollte nur kommen, wenn er nicht nur Objekte im Haus hätte, sondern auch Menschen. Er meinte damit Artists in Residence und Musiker in Residence. Weitere Grundüberlegungen waren die thematische Ausweitung von Afrika nach Asien und in den pazifischen Raum. Dieter Wolff zögerte nicht lange und sagte zu. Beier erinnert sich an ein Wort von Wolff: „Es gibt immer mehr Geld als gute Ideen, die sich damit verwirklichen lassen“.

Manche Museen sind eher Mausoleen. Auf das Iwalewa-Haus traf dies in keiner Phase seiner Entwicklung zu. Im Gegenteil, dort wurde die Grundidee eines Museums neu gedacht und Beier formte es zu einem Institut für zeitgenössische Kunst und Kultur, wo präsentiert, geforscht und publiziert wurde. Das Iwalewa-Haus entwickelte zahlreiche Initiativen in die Stadt Bayreuth hinein, darunter auch Konzerte im markgräflichen Opernhaus und im Jugendkulturzentrum während der Festspielzeit.

Einer der zentralen Unterstützer und Sponsor der kulturellen Aktivitäten des Hauses war Karl Gerhard Schmid von der Schmid Bank. Schmid kaufte für seine Bankhäuser etliche Bilder und ließ insgesamt drei Filialen von internationalen Künstlern des Iwalewa-Hauses ausgestalten. Nachdem die Schmid Bank in finanzielle Probleme gekommen war und von der Commerzbank übernommen wurde, verschwanden die Bilder in den Archiven. „Es ist mir bis heute nicht gelungen, zu erfahren, was mit den Gemälden geschehen ist!“, redet sich Beier in Rage. „Die Bilder müssten da rausgeholt werden und irgendwo innerhalb von Bayreuth ausgestellt werden.“

Dass der Bayreuther Bürger, die Bayreuther Bürgerin – und nicht nur diese – globale Zusammenhänge kennen und erkennen, dass sie darum wissen, was passiert, wenn sie die Heizung aufdrehen, oder wenn im Exportland Deutschland Rohstoffe aus der dritten Welt zu technischen Produkten weiterverarbeitet werden, das ist auch ein Verdienst des Kunstsammlers und Literaturpromoters Ulli Beier.

Zuerst erschienen in politik und kultur März – April 2009

Dietmar Schneider: Kunst für alle

Portrait von Andreas Kolb

Berufsbezeichnung Organisator – diesen Eintrag findet man im Telefonbuch, wenn man dort nach dem Kölner Kunstförderer und Kunstpromoter Dietmar Schneider sucht. Die schöne Berufsbezeichnung „Überredenskünstler“ gab ihm einmal der Kölner Stadt-Anzeiger. Galerist wollte er nie sein und war er nie, er nennt sich selbst seit vielen Jahren Kunstvermittler und liefert zu dieser Definition gleich die kritische Anmerkung mit dazu: die heutige Eventkultur habe ernsthafte Kunstvermittlung längst kommerzialisiert.

Auch wenn Schneiders bürgerlicher Beruf Versicherungskaufmann war, sein familiärer Background war künstlerisch geprägt: Sein Vater Josef war Opersänger in Köln und Breslau und sein Onkel Willy ein populärer Volksänger. Zur Kunst kam der 1939 geborene Dietmar Schneider über den Bildhauer Hans Gerdes, den Lebenspartner seiner Klavierlehrerin. Von Gerdes lernte er viel über Kunst, und im Gegenzug half er ihm beim Vermitteln seiner Arbeiten. Die erste Ausstellung, die Schneider organisierte, war 1966 im italienischen Kulturinstitut in Köln.

Heinrich Böll sagte später einmal zu ihm, wenn er zuerst einen Schriftsteller getroffen hätte, hätte Schneider Schriftstellern geholfen, wäre es ein Schauspieler gewesen, Schauspielern. Es sollte eben ein Bildhauer sein. Eine der ersten Aktionen des jungen Kölner Kulturvermittlers war spektakulär und hatte Folgen. 1968 überredete er 13 Geschäftsleute auf der Kölner Hohe Straße, in ihren Schaufenstern Platz zu machen für Kunst. 1973, im letzten Jahr dieser Ausstellungsreihe, beteiligten sich 70 Läden „Ich bin immer sehr stolz darauf gewesen, das sogenannte ‚einfache Publikum‘ vor den Schaufenstern für Kunst zu begeistern. Damals konnte ich auch den Lokalteil der Presse für Kunstberichte gewinnen. Das gab es vorher nicht, jeder sagte, da musst du zum Feuilleton.“

Unkonventionelle Aktionen waren für Schneider willkommenes Transportmittel für die Sache. In Köln unvergessen ist die Publikumsdiskussion im Jahr 1971 anlässlich der Eröffnung der vierten Ausstellung Aktuelle Kunst Hohe Straße Köln mit dem damals noch sehr umstrittenen Joseph Beuys. Eine Edition mit Fotomaterial und Tonband erinnert an die Kunstaktion.

Schneider gilt als der Erste, der ab Mitte der 1960er Jahre in der Bundesrepublik Kunstvermittlung durch Sponsoren ermöglichte. Beispielhaft dafür mögen der 1980 gegründete Kunstpreis Glockengasse gelten, der von 4711 gefördert wurde, oder das Gothaer Kunstforum sowie der Toyota-Fotokunstpreis. Schneider arbeitete auch erfolgreich mit Lufthansa und der Kölner Stadtsparkasse zusammen. Wenn er diese ersten Jahre und die heutige Realität bei der Sponsorenakquise vergleicht, sieht er große Veränderungen in der Sponsoringkultur der Unternehmen: „Die Firmen rücken von der ernsthafteren Vermittlung ab. Wenn sie überhaupt Kultur unterstützen, dann eben das Event. Auch die Einflussnahme auf die Künstler nimmt zu. Im Gegensatz zu früher stellen Geldgeber immer häufiger Bedingungen. Das ist nicht meine Welt.“

Schneider lernte Andy Warhol und Roy Lichtenstein kennen, er suchte den Kontakt zu Künstlern, die er interessant fand und die später Namen in der Kunstwelt wurden: Günther Uecker, Nam June Paik, Heinz Mack, Otto Piene, Sigmar Polke, A. R. Penck, Jochen Gerz, Jürgen Klauke, Klaus von Bruch oder der Verpackungskünstler Christo. Als Fotograf hat Schneider in über 90.000 Negativen die Kunstwelt Kölns und der internationalen Szene dokumentiert. Im Mittelpunkt stehen die Kunstwerke und ihre Protagonisten, Künstler, Sammler, Galeristen: schwarz-weiß, ohne Blitz, ohne aufwändige Beleuchtung, manchmal inszeniert, manchmal unspektakulär und nüchtern. Schneiders Fotosammlung ist

eine der bedeutendsten Chroniken von über drei Jahrzehnten Kunstbetrieb.

Über hundert Künstler haben wiederum mit diesen Fotos von sich gearbeitet, sie übermalt, collagiert, zum Objekt gemacht, oder wie Christo, sie verdeckt. Auch diese Arbeiten zählen zur Schneider-Sammlung. Wo seine Sammlungen später einmal sein werden, steht noch nicht fest. Konkrete Angebote gibt es aus Berlin und aus Zürich – doch am liebsten sähe Schneider es, wenn die Archive in Nordrhein-Westfalen bleiben könnten.

Seit 1978 gibt Schneider die vierteljährlich erscheinenden Kölner Skizzen heraus. Die Titelbilder macht „seit Urzeiten“ – wie Schneider sagt – der Düsseldorfer Fotograf Bernd Jansen. In dem schmalen Heft pflegt Schneider – ausgehend von seinen Fotos – eine dezente Schwarzweiß-Ästhetik auf Hochglanzpapier. „Man fühlt sich heute überrollt von der Farbe, von dem Dekorativen“, sagt Schneider. Die Anmutung der Kölner Skizzen hat mit Zeitgeist nichts zu tun, und genau darin liegt der Reiz dieses Kunstklassikers, der natürlich nicht nur ein Publikum zwischen Köln und Düsseldorf anspricht.

Dass Schneider sich erlaubt, für die Kölner Skizzen einen Düsseldorfer Fotografen zu engagieren, charakterisiert den unabhängigen Geist des Rheinländers treffend. „Ich habe mir immer erlaubt, über die Grenzen raus zu denken. Unter den Künstlern ist das auch überhaupt kein Problem. Die Probleme beginnen dann erst bei den Politikern.“ „Kunst für Alle“ heißt auch heute noch das Credo Schneiders: „Kunst für alle, da kann man auch das Wort ‚Kultur‘ einsetzen statt ‚Bildender Kunst‘.“

Zuerst erschienen in politik und kultur Mai – Juni 2008

Kurt Weidemann: Design ist Dienstleistung

Portrait von Andreas Kolb

Kurt Weidemanns Terminkalender ist voll. Auch mit 86 Jahren ist er voll berufstätig, sitzt in Juries, hält Reden, schreibt Vor- und Nachworte und ist dazu in sechs Organisationen ehrenamtlich tätig. Die Zeit für das Telefoninterview, das der Autor für dieses Porträt mit Weidemann führen will, wird gleich zu Beginn des Gesprächs von 30 Minuten auf 20 heruntergehandelt. In diesen 20 Minuten wird außerdem einem Techniker, der die Stereoanlage repariert, die Tür geöffnet und eine Verabredung für eine Abendveranstaltung am zweiten Telefon getroffen. Und am Morgen des darauffolgenden Tages fährt der rastlose Typograph von seinem Wohnort Stuttgart nach Essen zur Verleihung des red dot design award, einer renommierten Design-Auszeichnung, für die er seit zwei Jahrzehnten in der Jury sitzt.

Kurt Weidemann, Nestor der Typographen, ist präsent in der Szene wie eh und je. Fällt sein Name in Expertenkreisen, dann ziehen selbst die jüngsten Grafikerinnen und Layouter respektvoll die Augenbrauen nach oben. Dabei unterscheidet sich sein Werdegang radikal von dem des heutigen Grafik-Nachwuchses.

Seine Begabung meldete sich früh, in der Schule hatte er, wie er selbst sagt, „immer eine eins im Zeichnen, aber nicht in Latein und Mathematik.“ Am 15. Dezember 1922 geboren, war ihm jedoch ein direkter Weg zu Beruf und Karriere nicht vergönnt. Bereits 1940, direkt nach dem Notabitur, wurde er als Siebzehnjähriger zum Reichsarbeitsdienst und dann zum Infanterieregiment 6 eingezogen. Zwischen 1941 und dem Kriegsende leistete er Kriegsdienst in Nordrussland. Er erinnert sich heute an den hoch dekorierten 21-jährigen Kompaniechef, der er war: „Ich wäre gerne den Heldentod gestorben. Nach der Programmierung, die ich hatte, bin ich auch keiner Möglichkeit dazu ausgewichen.“ Doch dann kam der Steinbruch: Viereinhalb Jahre arbeitete Weidemann im Steinbruch und als Straßenbauarbeiter an der unteren Wolga. Zehn- bis Vierzehntage waren das, im Winter bei 35 und 40 Grad Kälte, 365 Tage im Jahr – ohne einen einzigen Feiertag.

Abgeschnitten vom bürgerlichen Leben, aber auch von den Kunstszene, die sich in Deutschland inzwischen wieder etabliert hatten, war sein Leben einzig und allein von der Idee des Überlebens bestimmt. „Ich wollte trotz Todkrankheiten einfach nicht verrecken.“ Als er 1950 schließlich aus der Kriegsgefangenschaft entlassen worden war und nach Lübeck kam, sagte er sich: „Jetzt lerne mal einen Beruf, wo du ein Dach über dem Kopf hast.“ Er interessierte sich – und damit schloss er an seine Vorkriegsinteressen an – fürs grafische Gewerbe. Den Beruf des Schriftsetzers wählte er durchaus in der Absicht, später Grafiker zu werden.

Nach zweieinhalb Jahren war die Lehre zum Schriftsetzer beendet, direkt danach schloss Weidemann ein Grafikstudium an der Stuttgarter Kunstakademie an, das er zügig in vier Semestern absolvierte. „Ich war schließlich mit allem zehn Jahre zurück. Erst mit 27 war ich nach Hause gekommen. Meine Ausbilder bei der Schriftsetzerlehre waren 17 und 18 Jahre alt. Zu denen sagte ich Sie und die sagten zu mir Du.“ Nach seinem Studium ging Weidemann in die Praxis, als Schriftleiter von „Der Druckspiegel“, der Fachzeitschrift des Graphischen Gewerbes, aber auch freiberuflich als Texter, Grafiker und Werbeberater. Sieben Jahre Praxis waren genug: 1962 wurde er auf den neu geschaffenen Lehrstuhl für Information und Graphische Praxis an der Akademie Stuttgart berufen. Da war er 40 Jahre alt und hatte sich die zehn im Steinbruch verlorenen Jahre zurückgeholt.

Weidemanns Russlanderfahrungen hatten noch andere Folgen: So lange Zeit abgeschnitten von den Entwicklungen im Westen, interessierte er sich für alles, was im Ausland vor sich ging. Zunächst waren

da ganz nahe liegend Arbeiten der schweizer Schriftgestalter, die großen Einfluss hatten auf die deutschen Kollegen. Dann wurden die Kreise weiter, Anfang der 1960er Jahre ging Weidemann nach New York und baute dort zusammen mit Aaron Burns, das International Center for the Typographic Arts in New York auf. Von 1966 bis 1972 war er der Präsident, dieses Instituts.

„Typografie als Kunst ist belanglos“, sagt Weidemann. „Der Künstler macht, was er will und der Typodesigner will, was er macht.“ Dahinter steckt die Philosophie, dass Design ein Dienstleistungsberuf mit künstlerischen Voraussetzungen ist. Noch eine Definition führt Weidemann ein: Typodesign sei ein intelligentes Handwerk mit großartigen Gestaltungsmöglichkeiten. Das könne man bis in die Frühgeschichte des Buchdrucks zurückverfolgen. Johannes Gutenberg, der „Erfinder des Buchdrucks“, hat zunächst nur die Schreibweise der handschriftlich erstellten Bücher nachgeahmt. Er war unkreativ in dieser Hinsicht. Doch die ersten Bücher mit neuem, schönem Schriftsatz seien schon gegen Ende des 15. Jahrhunderts in Venedig gemacht worden. Diese Arbeiten, so Weidemann, seien absolut als Kunst zu bezeichnen.

Kurt Weidemann hat für Zeiss, Merck, Mercedes-Benz, Daimler-Benz, Porsche, die Deutsche Bahn AG und andere Erscheinungsbilder gestaltet. Eigene Schriftentwicklungen fanden hauptsächlich in den 1980er Jahren statt. Weidemann kreierte die „Biblica“ für die Deutsche Bibelgesellschaft, die er später zur Schriftfamilie ITC Weidemann ausbaute. 1984 folgte die „Domus“ für den Ernst Klett Verlag und 1987 die Schrifttrilogie „Corporate A, S, E“ für den Daimler-Benz Konzern. „Zu der Trilogie, die ich für Daimler gemacht habe, gehören eine Antiqua, eine serifenlose und eine serifenbetonte Schrift mit insgesamt 12.500 Figuren. Die Schrift A ist klassisch, die zweite S technisch und die dritte E sachlich. Dementsprechend sind die Drucksachen: Für die Festrede des Vorstandsvorsitzenden nimmt man die Corporate A und für einen Werkzeugkatalog, der viele kleine Ziffern und Buchstaben hat, da nehme ich die E, weil die durch die betonten Serifen deutlicher unterscheidungsfähig ist. Es geht letztlich nur um Lesbarkeit.“

Auffälligkeit sei ein Kennzeichen schlechter Typografie, sagt Weidemann. Denn nicht das Design, sondern die Lesbarkeit des Textes ist das Ziel. Eine Reform der Ausbildung müsse wieder zurück zur Qualität des Handwerks führen: „Am besten wäre, man macht das wieder im Handsatz: die Buchstaben tatsächlich wieder nebeneinander stellen im Winkelhaken, dann Ausgleiche, Versalien, Sperre – nicht einfach hintereinander wegsetzen. Der Durchschuss muss größer sein als der Ausschluss, das heißt der Abstand zwischen den Worten muss geringer sein, als zwischen den Zeilen. Damit das Auge eine Führung in der Zeile hat. Das sind alles Untersuchungen, die längst gemacht worden sind. Und an die hält sich heute kein Mensch mehr.“

Für bestimmte Werke der Literatur hat Weidemann spezielle Schriftbilder vor Augen: Hermann Hesse würde er nicht in der gleichen Schrift setzen wie Johann Wolfgang von Goethe. Eine Buchreihe, in der man die Schrift von Buch zu Buch ändern könnte, das wäre ein Traum von ihm. „Selbst schriftgeschulte Leute sagen, was ist denn eigentlich der Unterschied zwischen der Walbaum und der Bodoni? Beides sind klassizistische Schriften mit dickem Grundstrich und feinem Haarstrich. Natürlich kann ich mich mit guten Typografen darüber auseinandersetzen, ob die Walbaum für Adalbert Stifter richtig ist oder die Bodoni. Denn da gibt es Unterschiede!“

Als Professor lehrte Weidemann von 1964 bis 1983 an der Staatlichen Akademie der Bildenden Künste in Stuttgart, danach an der WHU – Otto Beisheim School of Management in Vallendar und seit deren Gründung an der Staatlichen Hochschule für Gestaltung Karlsruhe im Zentrum für Kunst und Medientechnologie. Kurt Weidemann hat in seinem Berufsleben zahlreiche Auszeichnungen erhalten. Der höchstdotierte Preis war 1995 der Lucky-Strike-Design Award der Raymond Loewy Stiftung. Die 100.000 Euro hat er verteilt an Ausstellungen und Künstler. „Die Preise selbst waren mir nicht so wich-

tig, sondern dass ich im Wettbewerb bestehen kann. Preise sind eine Möglichkeit der Selbstkontrolle. Ich habe meinen Beruf fünf Mal neu gelernt.“ Und Weidemann lernt weiter: Die Printmedien befinden sich in einem Umbruch, der in seinen sozialen und politischen Folgen mit der Erfindung des Buchdrucks zu vergleichen ist. Digitale Medien verbinden Schrift, Ton und Bild und treten in Konkurrenz zum gedruckten Wort. Junge Autoren veröffentlichen in Internet-Communities wie Fanfiction – die Kreativität geht ins Netz, braucht es dazu noch die Buchdruckkunst? Das Wissen um gute Typographie geht verloren.

Weidemann braucht klare Worte: „Alles geht vor die Hunde, was gute Typografie mal war. Dennoch glaube ich aber, dass es eine Wiederbesinnung geben wird. Wir werden uns auf die frühen handwerklichen Werte zurückbesinnen. Ich kann auf dem Bildschirm 400 Sorten Blumenvasen machen, dicke, dünne, hintereinanderweg. Aber: Ich bin für die Töpferei. Weil ich da eine Form fühlen und bilden kann.“

Zuerst erschienen in politik und kultur November – Dezember 2008

Wolfgang Esser: Zur Stellung des Architekten in der Gesellschaft

Portrait von Andreas Kolb

„Um Überleben zu können, habe ich auch Architektur gemacht“. Wolfgang Esser hat ganz bewusst auf eine so genannte Architektenkarriere verzichtet. Der heute neunundsiebzigjährige Essener Architekt hätte dann nämlich nicht das machen können, was heute für sein Lebenswerk gilt: Die Stellung des Architekten in der Gesellschaft mitzugestalten. Im Jahr 1967 trat Esser dem Verein Freischaffender Architekten Deutschlands (VFA) bei und bekleidete dort hohe und höchste Ämter. Bis heute ist er kulturpolitisch aktiv, zum Beispiel als stellvertretender Sprecher der Sektion Baukultur im Deutschen Kulturrat, als Mitglied in den Kulturratsfachausschüssen Bildung, Bürgerschaftliches Engagement und Medien, oder als Juror zur Verleihung des Kulturgroßschens.

Die enge und lebenslange Verzahnung zwischen Beruf und bürgerschaftlichem Engagement erklärt sich schlüssig aus Essers Vita. Der Vater, Friedrich Esser, war Kunstmaler und überzeugter Antifaschist. Sehr früh kam der Sohn mit Kunst, Literatur und Musik, aber auch mit Politik in Berührung.

Das Vorbild des Vaters, der 1943 in Stalingrad fiel, war ein zentraler Impuls gewesen, sich früh auseinanderzusetzen mit der Situation in Wirtschaft, Kultur und Bildung. „Demokratie – wenn sie überleben will – beruht darauf“, so Wolfgang Esser gegenüber *politik und kultur*, „dass Menschen aus eigenem Antrieb Dinge und Regeln einhalten, die zum Überleben einer Gesellschaft notwendig sind. In einer Zeit weitgehender kultureller Unsicherheit und Orientierungslosigkeit hat es eine Berufsgruppe wie die der Architekten schwer. Ein produktiver Dialog zwischen Bauherrschaft und Architekt wird vom Diktat der Ökonomie des Geldes und der Zeit verdrängt.“ Ein Credo Essers, das als immer wiederkehrendes Leitmotiv sein Leben durchzieht.

Architektur und Kultur

Der Weg zum anerkannten Architekten und Verbandspolitiker war kein direkter. Als Kind im Landverschickungslager bereits weg von zu Hause, wurde Esser mit 15 Jahren Soldat der Deutschen Wehrmacht. Nach 45 wollte er nicht mehr zur Schule, sondern verdiente sein erstes Geld als Praktikant auf dem Bau. Nur der massiven Intervention seines Ordinarius vom Essener Burg-Gymnasium, der die Mutter überzeugte, dass ihr Kind eine höhere Bildung genießen müsse, war es zu verdanken, dass diese ihren Sohn wieder auf die Schule schickte. „Der junge – im Pulverdampf ergraute Krieger“, so der alte Esser sarkastisch über den jungen, „war zunächst erbost, was man da über seinen Kopf hinweg ausgehandelt hatte. Doch er schloss die Schule mit Abitur ab. Und war später dankbar für die Hochschulreife.“ Doch der Weg ging noch immer nicht geradlinig weiter: Nach dem Abitur folgte die Gesellenprüfung als Maurer. Es ging darum, in den Semesterferien für einen vernünftigen Lohn auf dem Bau arbeiten zu können. In seiner Bewerbung für die Akademie schrieb er, er wolle ein künstlerischer Architekt werden. „Das habe ich mir inzwischen abgeschminkt. Der Architekt ist kein Künstler, war kein Künstler, und wird auch keiner sein.“

Was aber haben Architektur und Kultur miteinander zu tun? „Der Bezug zur Kultur ist für den Architekten sehr viel wichtiger als der zur Kunst“, sagt Esser. Architektur als ästhetische Organisation praktischer Wirklichkeit – Esser bezieht sich auf den schwedischen Bauhaus-Architekten Sten Samuelson, mit dem er in den Siebziger Jahren in Kontakt stand. Ästhetisches Bewusstsein und eine ästhetische Verantwortung setzt Esser bei Architekten als selbstverständlich voraus.

Bürgerschaftliches Engagement

Nach dem Studium der Architektur an der Ingenieurschule, Abteilung Hochbau, in Essen, arbeitete er zwischen 1953 und 1967 im Angestelltenverhältnis. Dann machte er sich selbstständig, um seine Überzeugungen zu entwickeln. In dieser Zeit entstand auch die Denkschrift: „Versuch einer Bestandsaufnahme“ für die VFA. Aus dieser Situationsbeschreibung leitete er die Folgerungen für die Existenzchancen eines freischaffenden Architekten ab. Das große Echo auf diese Schrift, die an alle die Bundesdelegierten gegangen war, „katapultierte“ ihn praktisch ins Präsidium, obwohl er noch gar nicht lange Mitglied der VFA war. Die zahlreichen Ehrenämtern Essers lassen sich am besten in einer Liste darstellen, die aber hier mangels Platz nicht vollständig sein kann:

- zirka 15 Jahre 2. Vorsitzender der VFA Bezirksgruppe Essen; 1. Vorsitzender 1995 bis 2003.
- Mitarbeit als einer der 3er-Führung der Bürgerinitiative „Integrierte Gesamthochschule Essen“ – in Zusammenarbeit mit Prof. Dr. Ernst von Weizsäcker 1972-1973 – anlässlich der Gründung der Universität Essen, mit dem Ziel des interdisziplinären Studiums.
- VFA-Präsidium: Pressereferent und Redaktion der Verbandszeitschrift „der freiberufliche architekt“ 1968 bis 1972. Beisitzer Präsidium 1990 bis 1992; Vizepräsident 1993 bis 1994, Rücktritt aus Protest gegen die Unterschrift der FA unter die „Erklärung von 18 Professoren an deutschen Hochschulen zur Novellierung der Wärmeschutzverordnung 1995“.
- Seit 2003 im Vorstand der Stiftung Deutscher Architekten (der AKNW), Sprecher des Arbeitskreises „Berufsbild“ der AKNW.
- Seit 1984 Sprecher und ehrenamtliche Geschäftsführung (bis 2003) der Sektion Baukultur im Deutschen Kulturrat.
- Mitarbeit in den Fachausschüssen „Medien“ und „Kulturelle Bildung“ des Deutschen Kulturrates.

Scherbenhaufen aufarbeiten

Neben all diesen Ämtern soll Essers Architektur nicht vergessen werden. Davon hat er schließlich – wie eingangs zitiert – gelebt. Esser baute Mehrfamilienhäuser, Wohn- und Geschäftshäuser. Für ein Sozialgebäude der Städtischen Werke Essen erhielten die Bauherren die Bronze-Medaille im bundesweiten Wettbewerb: „Industriebauten in der Landschaft“. Weitere Projekte waren Gewerbebauten, Bürobauten für die Ruhrgas Essen, Atlas-Copco Essen sowie sozialer Wohnungsbau für die GAGFAH Essen. Selbst in diesem mikroskopischen Ausschnitt aus seinen Arbeiten wird deutlich, wie vielseitig Esser auch hier tätig war.

Von vertanen Chancen spricht Esser im Zusammenhang mit der Frage der Verantwortung der Architekten für die Nachkriegsarchitektur. „Wenn nach dem ‚vertikalen Einbruch der Barbarei‘ (Ortege y Gasset: ‚Aufstand der Massen‘) in unsere deutsche Kultur, die einmal Weltgeltung hatte, ein Scherbenhaufen übrig geblieben ist, müssen wir die Menschen provozieren, über sich und ‚ihre Kultur‘, ‚ihr Wohnen‘ nachzudenken und die ‚Scherbenhaufen‘ aufzuarbeiten. Man soll uns nicht zu Prügelknaben für mangelnde ‚Baukultur‘ machen dürfen infolge des Versagens der Gesellschaft selbst.“ Und noch ein Blick auf die Gegenwart: „Wir sprechen von Baukultur. Was ist das? Aus meinem kulturellen Verständnis würde ich es bezeichnen als den kulturellen Entwicklungsstandes einer jeweiligen Zeit. Doch es fehlt die Voraussetzung des aktiven Auslebens der bewussten oder gewussten Kultur. Oder sollen angesichts der großen Herausforderungen unserer Zeit – Ökologie, Soziologie, Ökonomie, Energie – die bereits modischen Glastürme oder – Bauten mit dem drei- bis vierfachen Energieverbrauch eines ‚normalen‘ Gebäudes gleichen Inhalts die ‚high-lights‘ unserer zeitgenössischen Architektur sein? Ich betrachte es als einen unzulässigen Rückzugsversuch vor diesen Herausforderungen, wenn einige von uns die Architekten zu Künstlern hochstilisieren wollen.“

Zuerst erschienen in politik und kultur Januar – Februar 2008

Meinhard von Gerkan: Architektur als Gebrauchskunst

Portrait von Andreas Kolb

Ende November gab das Berliner Landgericht der Klage des Architekten Meinhard von Gerkan gegen die Deutsche Bahn statt. Grund für die *puk*-Redaktion ein schon seit Längerem geplantes Portrait des Hamburger Stararchitekten in die vorliegende Ausgabe aufzunehmen.

Sechs Monate nach der feierlichen Eröffnung des neuen Berliner Hauptbahnhofs ging es unter dem Aktenzeichen 16 o 240/05 um einen besonders spektakulären Fall von Urheberrechtsstreit. Wider den Einspruch von Gerkan hatte die Bahn im Untergeschoss des Bahnhofs statt der vorgesehenen gewölbten Decke von einem anderen Architekten Flachdecken einziehen lassen. Die Kosten für den Rückbau, gegen den die Deutsche Bahn in Berufung gehen will, werden nach Aussagen der Bahn auf etwa 40 Millionen Euro beziffert, die Bauzeit soll drei Jahre betragen.

Den Verdacht, dass hier ein Stararchitekt sein Ego hätschelt, lässt sich nicht erhärten, schaut man einmal genauer hin, um was es eigentlich geht. Hartmut Mehdorn, Vorstandschef der Deutschen Bahn, wollte mit dem Eingriff Kosten sparen. Sein Credo: „Der Bauherr eines Eigenheims lässt sich auch nicht vom Architekten vorschreiben, welche Decke in sein Wohnzimmer kommt.“

Einen Urheberrechtsschutz wie bei anderen Künsten gibt es in der Architektur nicht. So können etwa Nachfahren von Architekten keinen Schutz für Bauten reklamieren. Volker Roscher, Geschäftsführer des Bundes deutscher Architekten, weist aber auf die gegenseitige Verpflichtungslage hin. Der Architekt dürfe nicht bauen, was er wolle, der Bauherr aber auch nicht realisieren, was er sich vorstelle, sondern es müsse eine feste Absprache zwischen Auftraggeber und Auftragnehmer geben. So entsteht die paradoxe Situation, dass man als Bauherr ein Gebäude, das nicht unter Denkmalschutz steht, zwar abreißen, es aber nicht entgegen der Absprachen verändern darf.

Meinhard von Gerkan betonte gegenüber *politik und kultur*, dass der Fall „Lehrer Bahnhof“ einmalig in seiner gesamten Karriere sei: „Der Bahnhof ist eine Visitenkarte Deutschlands gegenüber der Welt. Bauherren wie Mehdorn und die Deutsche Bahn sind sich des Auftrags von Architektur gegenüber der Gesellschaft nicht gegenwärtig. Die Umbauten sind eine Missachtung des öffentlichen Anspruchs an ein Bauwerk wie dieses.“ Zudem hätte etwa die Verkürzung des Bahnhofs mit Einsparungen nichts zu tun, im Gegenteil, sie koste das Doppelte.

Die meisten ihrer Projekte realisieren von Gerkan und sein Büro gmp derzeit in Fernost. Die Stadt Berlin spielte aber für den 1935 in Riga geborenen Architekten schon früh eine zentrale Rolle. Mit seinem Partner Volkwin Marg hatte er 1965 gerade die Büropartnerschaft „von Gerkan, Marg und Partner“ (gmp) gegründet, als das Büro gleich mit seinem ersten Wettbewerbsbeitrag bundesweit für Aufsehen sorgte. Die beiden jungen Architekten, die bereits an der TU in Braunschweig über Flughäfen gearbeitet hatten, gewannen mit ihrem Entwurf für Berlins neuen Flughafen Tegel den 1. Preis und der Bauauftrag folgte sofort unter einer Bedingung: Sie mussten ihr Büro in Berlin, direkt am Flughafengelände, einrichten. Die Keimzelle für die Berliner Niederlassung war gegründet. Das Berliner gmp-Büro gibt es noch heute. Weitere Projekte in Berlin waren die Dresdner Bank am Pariser Platz, der Bahnhof Berlin-Spandau sowie der Umbau des Berliner Olympiastadions im Vorfeld der Fußballweltmeisterschaft 2006. Wenn von Gerkan heute über den Flughafen Tegel spricht, merkt man ihm an, dass er auf das damals entwickelte architektonische Grundprinzip der kurzen Wege noch heute stolz ist. Ihrer in den sechziger Jahren begründeten Bau-Philosophie sind die gmp-Gründer bis heute treu geblieben. Es ist eine puristische Auffassung vom Bauen: Architektur als Gebrauchskunst, als Kunst in der sozialen

Anwendung. Der Charakter eines Gebäudes wird dabei von Material, Konstruktion und Funktion bestimmt. Plausibilität und Einfachheit erhalten den Vorzug vor dekorativem Schmuckwerk.

Wer das Schaffen von Gerkans würdigen will, steht bald vor einem beinahe unlösbaren Problem: Wo soll man anfangen? Über 200 realisierte Projekte in vier Jahrzehnten lassen sich nur in Form von umfangreichen Katalogen würdigen. In diesem Zusammenhang sei hier auch auf die zahlreichen Buchveröffentlichungen Meinhard von Gerkans verwiesen. Die Frage des Autors, über was im Interview für dieses Portrait denn noch nicht gesprochen worden sei, beantwortet von Gerkan lapidar, aber zutreffend mit: „Über das Meiste!“

Auch wenn den kulturpolitischen Anlass dieses Artikels der Streit um den Lehrter Bahnhof bildet, die meisten Projekte von gmp – derzeit bereits über fünfzig – werden in China gebaut. Und es sind jede Menge „Leckerbissen“ darunter, weiß von Gerkan: „Museen, Opernhäuser, Kirchen, Messezentren und Sportanlagen.“

Das wohl interessanteste Bauvorhaben in China ist mit Sicherheit Lingang New City, eine am Reißbrett entworfene Hafenstadt für 800.000 Einwohner nahe Shanghai. Zentrum dieser Idealstadt ist ein kreisrunder See, um den die verschiedenen Stadtbezirke in konzentrischen Ringen angeordnet sind, gleich den Wellen, die ein auf das Wasser herabfallender Tropfen erzeugt.

Bauen in China stellt die Architekten von gmp vor neue Herausforderungen: Die unvorstellbaren Größenordnungen, das atemberaubende Tempo, der in China herrschende Raubtierkapitalismus mit riesigen Gewinnmargen für Investoren, aber auch der immense Druck der Landbevölkerung, die in die Metropolen drängt, sowie die industrielle Besiedlung ländlicher Regionen machen es notwendig, ganze Städte aus dem Nichts mit den Erfahrungen und Werten von heute für morgen zu planen.

Ein zweites Brasilia wird Lingang New City nicht werden. Das Ideal einer perfekten Autostadt ist Geschichte. In von Gerkans Konzept bekommt das Auto eine dienende Funktion zugewiesen. Je mehr man von der Peripherie ins Zentrum von Lingang New City vordringt, desto weniger dominant ist das Verkehrsmittel Auto. Mit von Gerkans städtebaulicher Vision wird Lingang New City vor verheerenden städtebaulichen Fehlern, wie sie in Europa und in den USA begangen wurden, bewahrt. Lingang New City ist für ein Land wie China, das schon heute unter den ökologischen Folgen seines rasanten technologischen und ökonomischen Wachstums zu leiden hat, ein wichtiges Erfahrungs- und Experimentierfeld.

Außerhalb Chinas und Deutschlands engagiert sich gmp mit Projekten in Vietnam, Russland, Italien, Spanien, der Türkei, Luxemburg und Lettland. Globalisierung gehört zum Alltag des Architekturbüros. Ohne eine intensive Beschäftigung mit den Merkmalen und Besonderheiten anderer Kulturen ist ein derart globalisiertes Arbeiten undenkbar. Das Hamburger Büro ist nicht nur „Weltmeister im Architekturolexport“, bemerkenswert ist außerdem, dass seine Architektur auch in einer globalen Welt Kunst in der sozialen Anwendung bleibt – bei allen Kompromissen, die man auch als Stararchitekt mit Bauherren schließen muss.

Folgender Auszug aus der gmp-Philosophie verdeutlicht noch einmal, warum die Pläne von Gerkan und seinem Partner Volkwin Marg weltweit so viel Akzeptanz erfahren: „Angemessene und akzeptable Antworten und Lösungen auf die Probleme der Umweltgestaltung zu finden, setzt voraus, zum Dialog bereit zu sein und seinen eigenen Standpunkt auch auf veränderte Bedingungen einzustellen. Die Entscheidung, was und wie gebaut wird, trifft die Gesellschaft mit ihren komplizierten politischen und wirtschaftlichen Mechanismen. Wir Architekten haben nicht nur die Verpflichtung, wir haben die Verantwortung, uns diesem Dialog zu stellen und mit innerer Überzeugung am Gespräch teilzunehmen.“

Ein Satz, der nicht nur für große öffentliche und private Bauvorhaben in aller Welt Gültigkeit haben sollte, sondern auch für die Gestaltung so naher, alltäglicher Lebenswelten wie Gewerbe- und Wohngebiete. Erst dann würden wir wirklich schöner wohnen.

Zuerst erschienen in politik und kultur Januar – Februar 2007

Douglas Wolfspurger: Lebe kreuz und filme quer

Portrait von Andreas Kolb

Filmemacher ist ein zu eindimensionaler Begriff, wenn man es mit einem Menschen wie Douglas Wolfspurger zu tun hat: Er agiert in vielen Rollen, ist gleichzeitig Geschichtenerzähler, Autor, Produzent, Rechercheur, Regisseur und Konservator. Mit seinen Arbeiten in den Genres Spiel- und Dokumentarfilm versucht Wolfspurger aussterbende Traditionen zu konservieren: eine Bäckerei in Süddeutschland, ein Kino wie das „Bellaria“ in Wien, Wallfahrten nach Lourdes, ein Ritual wie den Blutrtritt von Weingarten, Kulturlandschaften in Ostdeutschland. Doch nicht das Morbide reizt sein Auge. Es ist das Vitale, das Authentische, das er eher im Mikrokosmos aussterbender Kulturen findet, als in der modernen, im Takt der Freizeitgesellschaft synchronisierten Welt.

Die Entscheidung für den Film fiel früh: Schon als Teenager besorgte sich Douglas Wolfspurger eine Super 8 Kamera und so entstanden schon während der Schulzeit diverse Kurzfilme. Als schlechter Schüler, der außer in Musik und in Turnen nur mangelhafte Noten hatte, waren die Filmvorführungen im Freundeskreis und die Anerkennung dafür Kompensation für die Frustrationen in der Schule. Bald zeigte er seine ersten Werke auch Profis vom Fernsehen, die ihm rieten, unbedingt weiterzumachen.

„Man will Geschichten erzählen, erst mal kleinere, dann größere. Ich habe in meiner nächsten Umgebung geschaut, was es zu erzählen gibt.“ So entstand auch sein Erstlingsfilm „Lebe kreuz und sterbe quer“, den er im Rückblick als „halbdokumentarisch“ bezeichnet.

„In Konstanz, wo ich aufgewachsen bin, gab es einen Bäckermeister, mit dem ich befreundet war. Ich mochte den Geruch der frischen Brezeln, wenn ich in der Gasse an seinem Laden vorbei fuhr. Um diese Figur herum habe ich eine Geschichte gemacht. Da er ein interessantes Kinogesicht hatte, nahm ich ihn auch als Hauptdarsteller.“ Mit der Geschichte über den Bäckermeister, der seinen eigenen Tod vortäuscht, weil er aussteigen will, schuf Wolfspurger eine kontrovers diskutierte Studie eines kleinbürgerlichen Milieus in Süddeutschland.

„Die Themen meiner Filme sind immer etwas sehr Privates“, sagt der Regisseur. Der Blutfreitag in Weingarten hat sich als Sujet für den Film „Die Blutrtritter“ angeboten, weil ich seit meinem zehnten Lebensjahr Klosterzögling in Weingarten war.“ Die Rolle des jungen, engagierten katholischen Pfarrers in dem Spielfilm „Probefahrt ins Paradies“, der in Konflikt mit dem Zölibat gerät, wollte Wolfspurger ursprünglich sogar selbst spielen.

Den religiösen Hintergrund hat Wolfspurger aus seiner Jugendzeit am Bodensee mitbekommen. Viele seiner Filme kreisen um spirituelle und existenzielle Themen wie Glaube, Liebe, Geburt, Tod, Beziehung und Verlust. Dabei scheut er kein Tabu und greift das Zölibat genauso auf, wie Homosexualität und Männerbünde. Nachdem der WDR „Probefahrt ins Paradies“ ausgestrahlt hatte, erhielt die Intendanz eine Flut von bitterbösen Zuschriften von Zuschauern, die sich in ihren religiösen Gefühlen verletzt sahen. Einer untertitelte den Zeitungsausriss eines Fotos von Wolfspurger mit: „Ratten wie dich sollte man kastrieren“. Auch die „Blutrtritter“ wirbelten vor allem wegen der darin dargestellten Verbindung von Homosexualität und Religiosität viel Staub auf, als der BR den Film 2003 sendete. Seit 1985 Wolfspurgers Erstlingswerk die Bodensee-Farce „Lebe kreuz und sterbe quer“ herauskam, sind 22 Filme entstanden. Ein Wolfspurger-Kino-Dokumentarfilm über die Arbeit von Hebammen in Ostdeutschland, über aussterbende Deutsche sowie die Flucht der Menschen aus dem Osten in den Westen soll bis Ende des Jahres fertig sein. Für 2007 arbeitet er an einem Film über „entsorgte“ Väter, also Väter, die ihre Kinder nicht sehen dürfen. Zu denen zählt er sich im Falle einer seiner drei Töchter

selber, und er bleibt damit seiner Grundüberzeugung treu, dass ihn mit allen seinen Sujets immer auch etwas Persönliches verbinden sollte.

Seine Arbeitsweise nennt der Filmmacher „luxuriös“, obwohl er nicht Mitspieler im großen Filmbusiness ist. Je nach Projekt kommt auch seine Firma Wolfsperger Filmproduktion zum Einsatz. Denn spätestens seit seinem Film „Bellaria“ hat er das Bedürfnis, „nicht mein Leben lang am Tropf eines Produzenten zu hängen, der auch nichts anderes tut, als bei Sendern um Budgets und bei Institutionen um Förderung anzufragen.“

Zu oft ließ die Vermarktung seiner Filme durch Produzenten zu wünschen übrig. Aus diesem Defizit heraus übernimmt Wolfsperger die Produktion nun in eigener Regie: „Da es mir wichtig ist, dass meine Filme gesehen werden, arbeite ich nun selbst auch an der Vermarktung mit. Wenn's nicht klappt, weiß ich, an wem's gelegen hat.“ Unter „luxuriöser“ Arbeitsweise versteht Wolfsperger aber auch, dass er keine Filme machen muss, die wie Produkte auf einen Markt zugeschnitten sind. „An Markt denke ich nicht, ich denke an mich als ersten Zuschauer. Ich hoffe dann natürlich, dass es auch andere anschauen.“ Neben der Aufführung auf wichtigen Festivals und einem engagierten Verleih hat sich in den letzten Jahren die DVD zu einem wichtigen Umsatzmotor entwickelt. „Die DVD ist eine gute Sache, um die Laufzeit eines Filmes zu verlängern“, sagt Wolfsperger. Und: „50 Prozent des Einkommens erzielen wir inzwischen über die DVD.“

Werkstatt Schneiderraum

Douglas Wolfsperger bevorzugt inzwischen Koproduktionen. Nach seiner Erfahrung bleibt ihm mehr Freiheit, wenn beispielsweise vier Geldgeber beteiligt sind, sich jedoch nicht so massiv einmischen, wie einer, der komplett bezahlt und dann folgerichtig alles vorgeben will.

Derzeit arbeitet er – mit zwei Sendern und drei Filmförderungen als Geldgeber – an einem Dokumentarfilm über Geburten und Hebammen. Aus fördertechnischen Gründen ist Wolfsperger dieses Mal in Ostdeutschland „gelandet“. Dort hat er Krankenhäuser abgeklappert und mit Hebammen und Chefarzten gesprochen: „Irgendwann blieb ich dann bei jemandem hängen, von dem ich wusste, der muss in den Film rein“.

Wenn Wolfsperger einen neuen Film angeht, dann steht am Anfang die Suche nach einem Rahmen: „Ich suche mir die Typen, über die ich was erzählen könnte.“ Er lässt sich Zeit bei den Aufnahmen; ein fertiges Drehbuch gibt es nicht, der Filmmacher verfasst ein Treatment von 15 Seiten, damit geben sich Geldgeber in der Regel zufrieden. „Da wird nicht um Dialoge gefeilscht. Wenn das Material abgedreht ist, ist eigentlich erst die Recherche abgeschlossen. Der Film entsteht dann in mehrmonatiger Arbeit im Schneiderraum.“ Diese Arbeitsweise hat zur Folge, dass die Personen in Wolfspergers Dokumentarfilmen reden „wie ihnen der Schnabel gewachsen ist“. Außerdem sprechen – was im Dokumentarfilm gar nicht immer üblich ist – die Bilder für sich und die Protagonisten erzählen selbst: Einen Sprecher aus dem Off gibt es nicht. Wolfspergers Dokumentarfilme sind in Wirklichkeit Spielfilme mit anderen Mitteln. Wenn er jetzt zu Dreharbeiten nach Ostdeutschland fährt, dann erlebt er die Gegenwart dort schon als Vergangenheit: „Ich sehe mit Wehmut, wie das ausstirbt, was Qualität hat. Wie Handwerk ausstirbt. Wie Kinokultur ausstirbt. Alles wird platt- und gleichgemacht von amerikanischer Unkultur.“

Zuerst erschienen in politik und kultur September – Oktober 2006

Andres Veiel: Der Dokumentarwütige

Portrait von Andreas Kolb

„Ein Film macht die Welt nicht besser, setzt aber in gewisser Hinsicht Sauerstoff im Hirn frei, eröffnet neue Aspekte, verändert die Welt“. Diese Idee vom Filmemachen begleitet Andres Veiel, seit er zum ersten Mal eine Kamera in die Hand nahm.

Die ersten Videoversuche waren 1982/83: Veiel machte zusammen mit Klaus Gergs einen Film über eine Blockade eines Atomwaffenlagers im baden-württembergischen Großengstingen und ein Jahr später im nicht weit entfernten Mutlangen, wo die Teilnahme verschiedener Prominenter der Blockade bundesweite Öffentlichkeit verschafft hatten. Mit dem fertigen Film zogen Gergs und er über die Dörfer, bauten in schwäbischen Dorfgasthäusern einen Monitor auf, um am Abend ihren Dokumentarfilm vorzuführen.

„Da sind großartige Debatten entstanden zwischen Friedenskämpfern und der örtlichen Polizei, die dort räumte.“ Heftige Debatten und Polarisierungen lösen seine Filme heute noch aus. Sein Film „Black Box BRD“ (2001), in dem Veiel die Lebenslinien des Deutsche Bank Chefs Alfred Herrhausen und des gesuchten Terroristen Wolfgang Grams parallel nachzeichnet, ist weltweit diskutiert worden: egal ob in Italien im Zusammenhang mit den Brigate rosse, in Frankreich mit der action directe, in Spanien mit der ETA oder in Griechenland, wo es noch immer eine aktive Terrororganisation gibt. Nach dem 11. September war „Black Box BRD“ gerade in Amerika eine große Provokation. Bei einer Vorführung in New York, so erzählt Veiel, rief etwa ein Zuschauer „A killer is a killer, fullstop“. Der Vorwurf lautete, der Film würde stark versuchen, Motive zu erklären, man müsste einfach einen Mörder als Mörder stehen lassen. Doch auch die Seite von Wolfgang Grams stieß sich an dem Film. Ihr war der Kapitalist zu menschlich, zu positiv dargestellt.

So setzt sich Veiel mit seinen Projekten gerne zwischen alle Stühle: In seinem ersten Spielfilm „Vesper, Ensslin, Baader“, der 2007 ins Kino kommen wird, verfolgt er die Verbindungslinien zwischen RAF-Protagonisten und der nationalsozialistischen Vätergeneration. Er spürt nicht nur Trennendes, sondern im Gegenteil Verwandtes auf: Etwa in einer Kontinuität des Soldatischen oder auch im Antisemitismus der Linken. „Da sind die Biografien von Bernhard Vesper, aber auch Gudrun Ensslin sehr gut geeignet. Wir gehen in die Vorgeschichte rein, in die Urszenen des deutschen Terrorismus, wie es Gerd Koenen genannt hat.“

Ein geplantes Theaterprojekt „Der Kick“ zusammen mit der Autorin Mascha Kurtz handelt vom Tod des Jungen Marinus in einem Dorf in der Uckermark, der von Skinheads gequält und ermordet wurde. Typisch für Veiel: Seine Neugier gibt sich nicht mit den Stereotypen Arbeitslosigkeit, Alkoholismus, rechte Szene und so weiter zufrieden. Veiel sucht neue Informationen über die Täter und deren Motivation. Er stellt das Klischee „gewalttätiger Skinhead – unschuldiges Opfer“ in Frage. Schließlich wurde der Junge nicht das Opfer anonymer Gewalttäter, sondern das von Dorfkumpels: Jeder kannte jeden.

Veiels Weg zum Filmemachen war kein direkter: Der Vater war Anwalt und Notar in Stuttgart und hatte seinem Sohn schon den roten Teppich ausgerollt: Es sollte die väterliche Kanzlei übernehmen. Die künstlerische Neugierde kam eher von der Mutter, die, bevor sie einen bürgerlichen Beruf erlernte, Ambitionen zur Schauspielerei hatte. „Es gab kein Lernen am Modell, es gab kein künstlerisches Vorbild“, so spricht der diplomierte Psychologe Veiel über sich selbst. Denn zunächst begann er ein Psychologiestudium in Berlin. Parallel zum Studium trat der Film in Veiels Leben. 1984 bis 1987 besuchte er Regieseminare bei dem polnischen Regisseur Krzysztof Kieslowski: „Das war sehr prägend für mich

– nicht immer einfach, weil er sehr fordernd war, er wollte aus uns, wir waren eine kleine Gruppe von fünf bis sieben Leuten, kleine Kieslowskis machen.“

Dennoch sei Kieslowski mit Abstand sein wichtigster und einziger Mentor gewesen: „Er hat mich drei Jahre intensivst geprägt, das musste dann zum Bruch führen.“ Veiel durchlebte „eine Art Filmpubertät“, er litt unter dem Eindruck „wenn ich weiter so in seinem Schatten stehe, dann werde ich nie einen Film machen“.

Diese Krise ist lange überwunden, fünf Dokumentarfilme hat Veiel inzwischen gemacht, bis auf einen, der nur nominiert wurde, erhielten alle den Deutschen Filmpreis und andere Auszeichnungen. Vor wenigen Monaten lief Veiels neuester Film auf der Berlinale und dann in den Kinos: „Die Spielwütigen“. Sieben Jahre begleitete Veiel mit der Kamera mehrere junge Schauspieler – während ihrer Aufnahmeprüfungen, während des Studiums an der Hochschule für Schauspiel „Ernst Busch“ in Berlin, dann zu Beginn ihrer Karriere. Ein Dokumentarfilm, der den Zuseher auf eine leise, aber bestimmte Weise hineinzieht in das Leben dieser jungen Künstler. Ein Film, der nicht nur frischen Sauerstoff in das Denken des Zuschauers bringt, sondern der auch – das ist wieder typisch Veiel – das Leben seiner Protagonisten und ihrer Umwelt nachhaltig beeinflusst hat. Am Ende des Films glaubt der Zuschauer, er sei – gemeinsam mit den jungen Akteuren – erwachsener geworden.

Zuerst erschienen in politik und kultur September – Oktober 2004

Helma Sanders-Brahms: Die ganze Frau macht lieber Film

Portrait von Andreas Kolb

Eigentlich wollte Helma Sanders-Brahms Schauspielerin werden. Als sie nach dem Abitur auf der Schauspielschule in Hannover studierte, war sie glücklich. „Endlich fühlte ich mich so angesprochen“, erinnert sie sich, „wie ich angesprochen werden wollte.“ Dass man ihr nach vier Semestern an der Schauspielschule in Hannover dazu riet, Regie zu machen, weil dort ihr eigentliches Talent liege, ließ sie beinahe verzweifeln. Wollte sie doch auf die Bühne und spielen. Das war 1962, mit 22 Jahren. Es folgten drei harte Jahre an der „Verbiegungsanstalt“ wie sie die Universität Köln empfand. Dennoch studierte sie mit Bravour innerhalb von drei Jahren Theaterwissenschaft, Anglistik und Germanistik.

Als Theaterwissenschaftlerin musste sie sich plötzlich mit Fragen auseinandersetzen, ob die Griechen Vorhänge im Theater gehabt hatten oder nicht. Helma Sanders-Brahms floh – ins Leben. Und das war reich. In Berlin lebte sie in der Boheme junger Filmemacher, ihren Unterhalt verdiente sie in Köln als Ansagerin beim WDR. Sie fuhr 1968 mit dem Nachtzug nach Paris zu den Studentenrevolten in St-Germain-des-Prés, tanzte als gestylte Fernsehsprecherin mit Franz Josef Strauß im Hotel Bayerischer Hof in München und war zugleich eines der „Sexy-mini-super-flower-popop-cola. Alles ist in Afri-Cola“-Girls von Charles Wilp. Sie demonstrierte in Berlin gegen den Vietnamkrieg und sie lernte: Das Fernsehstudio war ihre Filmschule. „Ich saß mit toupiertem Kopf erst vor der Kamera und lächelte, als könnte ich kein Wässerchen trüben; und dann, sobald die Filmreihen losgingen, hockte ich auf dem Boden vor den Monitoren im Studio und schrieb auf, was mir auffiel. Kamerapositionen und Kamerabewegungen. Wo das Licht herkam und wie viele Lichtquellen dazu ungefähr eingesetzt worden waren. Wie die Schauspieler geführt wurden, besonders die weiblichen.“ Sie entdeckte die Kunst von Josef von Sternberg. Ein Thema, das sie in ihrem Buch „Marlene und Jo“ über Marlene Dietrich und ihre Beziehung zu ihrem großen Regisseur Josef von Sternberg vertiefte.

Ab 1967 kam Rom, die Begegnung mit Pier Paolo Pasolini und seiner Arbeit und die Entscheidung fürs Kino. 1970 begann es mit dem Film „Angelika Urban Verkäuferin verlobt“. Seither hat sie über 24 Filme produziert, gedreht und die Drehbücher geschrieben. Darunter „Unterm Pflaster ist der Strand“ (1975), „Shirins Hochzeit“ (1976), „Deutschland bleiche Mutter“ (1979), „Mein Herz – niemandem!“ (1997). Am 4. Dezember dieses Jahres wird ihr jüngster Film ins Kino kommen. Nach zwölf Jahren Produktionszeit ist „Clara“, eine deutsch-französische Koproduktion mit Martina Gedeck als Clara Schumann, Pascal Greggory als Robert Schumann und Malik Zidi als Johannes Brahms vollendet.

„Brahms ist mir nahe“, sagt die Filmemacherin, die entfernt mit dem großen Komponisten der romantischen Epoche verwandt ist, „auch im ästhetischen Sinn.“ Über Brahms stieß sie auf Clara, und ihre Neigung zu Brahms führte in der Folge zu ihrer Neigung zu Schumann. „Ich versuche, in dem Film zu zeigen, dass diese Frau das Auge im Sturm dieser beiden Männer war. Ich zeige, wie sie sich anstrengen für diese Frau, deren Obsession das Klavierspielen ist. Nur danach giert sie, sonst ist sie nicht vollständig, trotz fünf Kindern, trotz zweier Männer.“

Helma Sanders-Brahms hält auch ihren neuesten Film für einen politischen Film. Er sei ein Versuch, den Deutschen zu zeigen, was sie eigentlich wirklich können. In einem Vortrag über die Entstehung des Films drückt sie das aus: „Jenseits der Grenzen unseres Landes erfahren wir, wo immer wir in der Welt hinkommen, dass das kollektive Gedächtnis der Welt vor allem zwei Epochen mit unserem Vater- und Mutterland verbindet: die Zeit der Nazis als die schwärzeste, die Zeit der Romantik als die schönste.“ Das Thema Romantik steht bei ihr für Identität und Zeitgenossenschaft. „Geliebte Clara“ beginnt mit einer Einstellung in einem Zugabteil, Clara und Robert fahren nach Hamburg, der letzten Station ihrer

Tourneereisen, bevor sie sich in Düsseldorf niederlassen. „Der Film fängt mit dem Eisenbahn-Motiv an. Damals hat die Welt sich so verändert, wie sie sich in Tausenden von Jahren zuvor nicht verändert hatte. Diese Zeitenwende ist der Bruch, an dem diese drei Leute sich befinden.“

Biedermeier gibt es nicht im Spätwerk, auch nicht bei „Geliebte Clara“. Der politischste Film, den Helma Sanders-Brahms gemacht hat, ist sicher „Shirins Hochzeit“. Der Film handelt im ersten Teil von der von Ayten Erten dargestellten jungen Türkin Shirin, die um der Verheiratung zu entgehen, aus der Türkei nach Köln flieht und, da sie ihren Freund nicht findet, zunächst Fabrikarbeiterin wird. Die Erstsendung von „Shirins Hochzeit“ im WDR-Fernsehen löste massive Proteste rechtsextremistischer Kreise in der Türkei aus und führte auch zu einer Protestkundgebung türkischer Nationalisten vor dem WDR-Funkhaus in Köln. Sowohl Helma Sanders-Brahms als auch die Darstellerin der Shirin wurden massiv bedroht. Im Ausland hatte vermutlich „Deutschland bleiche Mutter“ die größte politische Wirkung.

Dass Kulturstaatsminister Bernd Neumann als ausgewiesener Filmexperte gilt, hält die Filmemacherin für einen ausgesprochenen Glücksfall. Dennoch beurteilt sie die Situation nüchtern. „Dem europäischen Film, der noch vor zwanzig, dreißig Jahren die großen Märkte dieser Welt belieferte, fällt es immer schwerer, sein Publikum zu finden. Die vorhandenen, schwer erkämpften Gelder mögen knapp ausreichen, die Produktion des Werkes zu finanzieren. Geld für die dringend erforderlichen Werbemaßnahmen bleibt normalerweise nicht übrig. Dagegen hat der amerikanische Film Werbeetats, die um ein Vielfaches höher sind als unsere gesamten Produktionskosten. Ohne einen Gutteil Glück geht es nicht mehr.“

Helma Sanders-Brahms ist Mitglied des Deutsch-Französischen Kulturrats und war von Mitte bis Ende der 1980er Jahre Vizepräsidentin der Mediengruppe im Kulturrat der Europakommission. Als der frühere Bundeskanzler Gerhard Schröder mit Michael Naumann den ersten Kulturminister berief, stellte sie sich zeitweilig in dessen Dienst. Künstler sollten sich in den entsprechenden Gremien einbringen, fordert Sanders-Brahms. Doch um Filmpolitik intensiv zu gestalten, schränkt sie ein, brauche man die ganze Frau. „Ich bin heute nicht mehr so vielfältig belastbar. Die ganze Frau macht daher lieber Film.“

Zuerst erschienen in politik und kultur September – Oktober 2008

Manu Theobald: Zeitlose Begegnungen in Bildern

Portrait von Andreas Kolb

Professionelle Touristin wäre eine gute Umschreibung für eine Reportagefotografin. Aber nur für irgendeine, nicht für Manu Theobald. Bilder-Erzählerin würde der Sache näher kommen oder Spurensucherin. Die Münchner Fotografin, die überwiegend für Frauen- und Reisezeitschriften arbeitet, sieht sich selbst als Geschichtenerzählerin. Die Story, der sie gerade auf der Spur ist, heißt „into...“ und ist ein Projekt von Siemens Arts Program und Goethe Institut. Eine ehrgeizige Unternehmung, die sechzehn ausgewählten Komponisten und Komponistinnen die Möglichkeit bietet, in je einer der vier Megastädte Istanbul, Dubai, Johannesburg oder Pearl River Delta zu leben und in der Auseinandersetzung mit diesen ein Werk für das Ensemble Modern zu komponieren. Am Ende des Prozesses werden sechzehn Uraufführungen u.a. in Frankfurt, Berlin, Essen, Wien und Hamburg stehen. Den Weg dahin dokumentiert Manu Theobald mit ihrer Kamera für diverse Printmedien, darunter die neue musikzeitung und das Zeit-Magazin.

Vierundzwanzig Stunden vor dem Flug nach Südafrika, wo sie den norwegischen Komponisten Lars Petter Hagen mit ihrer Kamera begleiten wird, treffen wir uns zu einem Gespräch für *politik und kultur* in einem Haidhauser Szenecafé. Manu Theobald steckt mitten in den Reisevorbereitungen und nimmt sich dennoch Zeit zum Reden und Zuhören. Je länger unsere Unterhaltung dauert, desto mehr werden Gläserklirren und Gesprächsfetzen zur Hintergrundkulisse. Ähnlich intensiv muss man sich auch die Arbeitsweise von Theobald vorstellen: Sie baut zu den Menschen vor der Kamera eine Beziehung auf und macht so gut wie nie ein Foto ohne die Einwilligung des „Motivs“. Für kurze Zeit wird Theobald Gast in der Welt ihres Objektes, es entwickelt sich Vertrauen, das Gegenüber verspürt das Interesse der Fotografin und öffnet „das ganze Buch für eine kurze Zeit“, wie die Fotografin bemerkt.

Intuitives Arbeiten ist Theobalds Markenzeichen: „Es gab eine Zeit, da empfand ich die Kamera als störend zwischen mir und einer anderen Person.“ Die Intimität, die Nähe ist für sie die Bedingung für das Entstehen eines guten Bildes. „Ein Foto machen ist wie eine kurze Begegnung, ist wie tanzen. Man dreht sich kurz miteinander und geht weiter. Man muss nicht verbindlich werden.“ Manu Theobalds Auftraggeber sind unter anderem das ADAC-Reisemagazin, Geo Saison, Abenteuer und Reisen oder auch Frauenzeitschriften wie Vogue, Elle, Freundin und Brigitte. Eine Paparazza musste sie für diese Klientel nicht werden. Das enthüllende, das schnelle Foto will sie nicht, sie vertritt eine humane Fotografie: „Mich interessiert nicht das hundertste Bild eines Prominenten auf einem Pressetermin, wenn es nicht unser Termin, unsere Begegnung war.“

Ihre professionelle Zeit hinter der Kamera begann für die Münchnerin mit dem Besuch der Bayerischen Staatslehranstalt für Fotografie, heute Staatliche Fachakademie für Fotodesign München. Es folgte die Assistenzzeit in Madrid im Modebusiness: „Ich fand den Luxus verführerisch, alles was diese Welt verspricht, auch die Spielfreude daran.“ Doch die Modefotografie war der jungen Fotografin zu oberflächlich. Über eine Begegnung mit der Company von Regisseur Peter Brook, die sie eine Zeitlang auf ihren Tourneen begleitete, kam sie langsam von der Mode- zur Porträtfotografie. „So bin ich zurückgeholt worden: Ich erinnerte mich an den eigentlichen Grund, warum ich mit der Fotografie angefangen hatte, nämlich um Geschichten zu erzählen.“

Auf Theobalds Homepage www.manutheobald.de finden sich einige dieser erzählenden Bilder. Zum Beispiel die Fotoreihe, die sie für ein Merian Spezialheft über die Dominikanische Republik gemacht hat: Es sind Bilder zu drei Geschichten, über Prostitution, über den dort populären Hahnenkampf und die Surfszene. Theobalds Fotos enthüllen nicht, sondern sind respektvoll, fast zu schön für den Gegen-

stand der Betrachtung. Dass ihre Bilder oft eine Aura des Positiven, auch des Zeitlosen, aus der Zeit Herausgehobenen tragen, gehört zu Theobalds Handschrift. Nicht zuletzt deshalb wird sie gebucht.

Für sie sei es, so die Fotografin, genauso spannend jemand Unbekanntem zu fotografieren wie jemand Prominenten. Neben Reisereportagen finden sich dennoch einige Porträts bekannter Köpfe hauptsächlich aus Kultur, Wirtschaft und Politik in ihrem Portfolio, unter anderem Paulo Coelho, David Bennent, Zubin Mehta, Franka Potente, Michaela May, Meredith Monk, aber auch Charles Schumann, Bill Gates und Joschka Fischer.

Fotografie als Begegnung: Schon als Kind interessierte sie sich brennend für Menschen und ihre Lebensräume in anderen Ländern. Ihre Kinderfragen, „Wie essen, schlafen, wohnen diese Menschen im Unterschied zur eigenen Familie?“, beschäftigen sie gewissermaßen noch heute. Und so reist sie durch die Welt, um Begegnungen, neue Sichtweisen, Gesten und vor allem um Bilder geschenkt zu bekommen.

Zuerst erschienen in politik und kultur Juli – August 2008

William Forsythe: Die Sprache des Tanzes

Portrait von Andreas Kolb

Er hatte genug Angebote aus aller Welt. Doch William Forsythe entschied sich für den Dresdner Grünen Hügel, wo ein Europäisches Zentrum für zeitgenössische Künste entstehen soll. Dort wird der Choreografiefeststar auf Udo Zimmermann treffen, den ehemaligen Intendanten der Deutschen Oper Berlin, der an der Finanzkatastrophe in der Hauptstadt scheiterte und – nach eigenem Bekunden – an seiner Kompromiss sucht. Auch Forsythe machte lange Zeit Kompromisse und ließ sich und sein Ballett – zumindest teilweise – von der Opernbühne ins Bockenheimer Theater im Depot „abschieben“. Doch irgendwann waren ihm die Nadelstiche der Stadtpolitiker (bis zu 80 Prozent Mittelkürzungen wurden ihm angedroht) zuviel: William Forsythe verlässt Frankfurt – „geliebt vom Publikum, vergrault von der Politik“, so stand es am 28. August 2002 in der Frankfurter Rundschau.

Dass Hellerau/Dresden für William Forsythe interessanter ist als die internationale Szene, sagt vieles über ihn aus. Hätte er es gewollt, dann wäre er heute Direktor oder wenigstens Chefchoreograf des New York City Ballet, oder dem London Royal Ballet. Doch Forsythe hat Schwierigkeiten mit Institutionen, vor allem mit in Ehren ergrauten. Die Spitzentänzer etwa an der Pariser Oper nannte er einmal „Maschinen-Soldaten“, die auf Befehle warteten. Ihn interessiert anderes, in allen seinen Arbeiten wird das Bemühen erkennbar, eine neue Sprache des Tanzes zu entwickeln: „Das Ballett ist für mich Schreiben – auf der Grundlage der Geometrie“ und „Tänzer sprechen tanzend auf der Bühne über den Tanz“. Dabei scheute er sich nicht, wie etwa bei „Sleepers Guts“ (1996) den Tänzern große Verantwortung zu übertragen. Der Ballett-Intendant hat keine Angst davor, seine Tänzer zu Ko-Autoren heranzuziehen, die mit ihm gemeinsam für bestimmte Choreografien verantwortlich zeichnen. Forsythes Tänzer sollen nicht nur funktionieren, sie sollen eigene Vorstellungen entwickeln. Damit bleibt Forsythe sich selbst treu, denn er selbst dachte schon seit den Anfängen seiner Karriere immer über seine begrenzte Rolle als Tänzer hinaus.

William Forsythe wurde am 30. Dezember 1949 in New York geboren. Er entstammt einer Ingenieurs- und Musikerfamilie. Mit vier Jahren spielte er bereits Geige, Fagott und Querflöte, mit zehn trat er in Musicals auf. Nach dem ersten Tanzunterricht am College in Jacksonville erhalten hatte, besuchte er die Joffrey Ballet School in New York. Von 1969 an war er Mitglied des Joffrey Ballet in New York und schon 1973 engagierte ihn John Cranko als Tänzer für das Stuttgarter Ballett. In Stuttgart choreografierte Forsythe 1976 erstmals für sich und seine erste Frau Eileen Brady das Pas de deux „Ulrich“ zum 4. Satz von Gustav Mahlers 2. Sinfonie. Jährlich kam Neues dazu: 1977 das Ballett „Daphne“ (Dvorak) mit Marcia Haydée in der Titelrolle, 1978 „In endlose Zeit“ (Ligeti) und dann 1978 beim Festival von Montepulciano „Folia“ zu Hans Werner Henzes „Aria de la Folia Espagnola“.

Nimmt man Filme und sonstige Projekte hinzu, dann zählen die Werke von William Forsythe inzwischen an die hundert. Fast alle großen Ensembles haben heute Choreografien von ihm im Repertoire. Forsythe war dabei in mehreren Aspekten Vorreiter: Gegen Widerstände führte er das Frankfurter Ballett mit seiner über zwei Jahrzehnte dauernden Arbeit zu Weltruhm. Er setzte seine revolutionäre Tanzsprache durch, die den Tanz als Kunstform postulierte, eigenständig gegenüber der Musik, gegenüber der Handlung und einer überkommenen, ehemals höfischen Kunstform. Unter seiner Ägide konnte sich das Ballett als eigenständiger Bereich an einem Dreipartienbetrieb etablieren. 1990 wurde Forsythe in Frankfurt künstlerischer Intendant des Balletts und war in dieser Position als erster deutscher Intendant überhaupt nur der Stadt Frankfurt verantwortlich und keinem Generalintendanten mehr. Seine Tänzer wurden von Opern-Diensten befreit, Klassiker wie „Schwanensee“ und „Giselle“ verschwanden für immer aus dem Repertoire seiner Truppe.

Ein weiteres Novum stellte der 1988 zwischen Frankfurt und Paris ausgehandelte Vertrag dar, der mit jährlich fest vereinbarten Gastauftritten in Paris ab 1990 eine auf europäischer Ebene einmalige Kooperation ermöglichte. Seine Arbeit versuchte er seit 1989 mit der vierteljährlichen Zeitschrift „Parallax“ zu untermauern, die auf seine schöpferische Verwandtschaft mit Rudolf Laban und Daniel Libeskind verwies. Mit zahlreichen Tourneen war das Ballett Frankfurt einer der wichtigsten Kulturexportgüter der Mainmetropole.

Die Stadtväter dankten es ihrem Ballettchef nicht, dafür umso mehr sein Frankfurter Publikum. Und eine zeitlang schien es, dass ihnen Forsythe auch dann noch erhalten bleiben würde, wenn er nach Dresden ginge. Denn der Präsident des Kultursenats im sächsischen Kunstministerium, Bernhard Freiherr von Löffelholz, hatte eine interessante Idee der Kofinanzierung ins Spiel gebracht: Seit Ende Juni lag eine unterzeichnete Absichtserklärung der Partner Hessen, Sachsen, Frankfurt und Dresden vor, den Ballettchef samt Ensemble gemeinsam zu finanzieren. Doch die kulturpolitische Realität hat Forsythe auch in Hellerau eingeholt. Die Stadt Frankfurt lässt den Ballettstar fallen: Die Stadt werde die mit Dresden geplante private Ballett-Compagnie um den Choreografen doch nicht mitfinanzieren, wurde Mitte Oktober bekannt. Aus rechtlichen Bedenken – die Stadt Frankfurt befürchtet, dass die geplante Privatisierung des Frankfurter Balletts keinen Bestand haben könnte und im Falle einer Klage gegen die Stadt Forderungen in Millionenhöhe auf sie zukommen könnten – beschlossen die Parteien des Römer-Bündnisses (CDU, SPD, Grüne und FDP) Mitte Oktober, aus dem Vierer-Vertrag zwischen Frankfurt (600.000 Euro), Dresden (3,5 Millionen Euro), Hessen (1,3 Millionen Euro) und Sachsen (2 Millionen Euro) auszusteigen. Das Land Hessen will aber weiterhin zu seiner Zusage stehen. Ein Hoffnungsschimmer ist, dass möglicherweise Darmstadt für Frankfurt in die Bresche springt.

Vielleicht können sich Forsythe und Company also doch noch wie geplant ab 2005 in Hellerau niederlassen. Dann wären sie da, wo Forsythe und seine Truppe sich am wohlsten fühlen würden: an einem Ort für zeitgenössische Künste, wo Experimente nicht misstrauisch beäugt werden, sondern Alltag sind. Der Deutsche Kulturrat zeichnet William Forsythe im Dezember 2003 mit dem Kulturgröschen des Deutschen Kulturrats aus. Der Kulturgröschen wird jährlich für besondere Verdienste in der Kunst beziehungsweise der Kulturpolitik vergeben.

Zuerst erschienen in politik und kultur November – Dezember 2003

Hans Herdlein: Zwischen Tanz und Tarifen

Portrait von Andreas Kolb

Im Kriegsjahr 1943 war München grau und trist, zu essen gab's wenig. Für den 1928 geborenen Hans Herdlein war die riesige Freitreppe, die Fritz Fischer für seine Inszenierung von „Der Liebling der Welt“ im Gärtnerplatztheater aufbauen ließ, eine Flucht aus der Wirklichkeit in einen Traum aus Glamour und Show. Der Teenager steckte er in einer glänzenden Livree und „garnierte“ zusammen mit anderen jungen Statisten diese Treppe à la Hollywood. Ein echtes Erweckungserlebnis: Eine Theaterleidenschaft war in dem Halbwüchsigen geweckt, die ihn ein Leben lang nicht mehr loslassen sollte.

Betrachtet man Karrieren im Nachhinein, dann bestechen sie oft durch ihre Schlüssigkeit und Folgerichtigkeit. So auch bei Hans Herdlein. Die nächste Stufe war der Bewegungschor unter dem damaligen Ballettmeister Werner Stammer am Münchner Theater am Gärtnerplatz. „Die Tänzer waren zum Teil eingezogen“, erinnert sich Herdlein, „und so hatte Stammer aus der Not eine Tugend gemacht, und einen Bewegungschor ins Leben gerufen. Prächtige Kostüme, glänzende Inszenierungen, Fischer war gut im Geschäft damals.“

Während der Arbeit mit Stammer erlebte Herdlein das erste Ballettraining, die zunächst fremde Welt wurde bald seine Heimat. Er begann mit Stepp-Unterricht bei Werner Beer. „Ich war begeistert von dieser vom Sport kommenden Ästhetik: männliche, schöne Sprünge, Pirouetten drehen und alles.“

Draußen, das waren gegen Kriegsende Trümmer und Trostlosigkeit. Drinnen, das war die Welt der Bühne. Als 1944 die Theater geschlossen wurden, ging Herdlein auf Empfehlung von Stammer in die Ballettschule Gretl Godlewski. Darauf folgte die Ballettschule Lula von Sachnowski, einer reinen Klassikerin, bei der viele emigrierte Russen tanzten. „Da sah man wie's wirklich geht!“

Nach zwei Jahren mit Engagements an den Münchener Kammerspielen und am Deutschen Theater suchte Herdlein Neues: Von 1949 bis 1956 tanzte er an den Städtischen Bühnen Düsseldorf bei Yvonne Georgi und danach Kurt Jooss. Als Düsseldorf die Fusion mit Duisburg anstrebte, und Herdlein hin und her hätte pendeln müssen, orientierte er sich wieder zurück nach München. Für fünf weitere Jahre wurde er von Alan Carter und Heinz Rosen an die Bayerische Staatsoper engagiert.

Im Gegensatz zu manchen seiner jungen Kollegen interessierte sich Herdlein nicht nur ausschließlich für den Tanz, immer hatte er auch die Arbeitsbedingungen im Blick. Und die waren damals „unter aller Kanone“, wie er sich heute erinnert. „Tänzer orientieren sich immer nur an ihrer Arbeit“, weiß Herdlein, „sie sind schutzbedürftig, denn für das Drumherum haben sie weniger Interesse. Sie brauchen jemand, der für sie eintritt.“ Im Detail hat er genügend arbeitsphysiologische Argumente parat, warum auch ein Tänzer geregelte Arbeitsabläufe, oder mehr als nur vier (oder acht halbe!) freie Tage im Monat haben sollte. Von den in den fünfziger Jahren üblichen Gagen gar nicht zu reden.

Im Hauptvorstand der GDBA wurde man bald auf den jungen, engagierten Tänzer aufmerksam, der es auch verstand, mit seinen Aufsätzen im Fachblatt bühnengenossenschaft Problembewusstsein zu schaffen. Wenn der neunundsiebzigjährige Aktivist von seinen damaligen ersten Erfolgen im Tarifstreit erzählt, dann hört sich das so engagiert und dynamisch an wie vor fünf Jahrzehnten. „Man kann nicht eine Berufsgruppe wie etwa den Chor, die bis ins hohe Alter singen kann, mit einem Jugendberuf vergleichen, und Tänzer und Tänzerinnen, nur weil sie jung sind, unter einem Gagenlimit halten, das jeder Beschreibung spottet.“

Ballett ist ein Jugendberuf, spätestens mit 40 ist eine Karriere in der Regel zu Ende. Um den Umstieg vorzubereiten, begann Herdlein parallel zur Arbeit an der Bühne ein Gaststudium der Soziologie an der Ludwig Maximilian Universität München. Dass er nicht zu Ende studierte, lag nicht an mangelndem Engagement, sondern an der Genossenschaft Deutscher Bühnenangehöriger (GDBA): Die stellte den Tänzer, der seit 1957 Vorsitzender der Berufsgruppe Tanz war, 1961 in die hauptamtliche Wahlfunktion ein. Seit damals stellt sich Herdlein in Vier Jahresintervallen erfolgreich zur Wahl.

Nach rund 15 Jahren auf der Bühne hatte Herdlein seine Karriere als Tänzer beendet und eine zweite als Verbandsfunktionär gestartet. 1972 wurde er auf dem Genossenschaftstag in Mannheim mit überwältigender Mehrheit zum Geschäftsführenden Präsidenten gewählt, ein Amt, das er bis heute innehat.

In seiner aktiven Zeit auf der Bühne hat er die soziale Situation der Tänzer und der anderen Bühnenkünstler direkt erfahren. 1968, als Vorsitzender der Berufsgruppe Tanz, sorgte Hans Herdlein dafür, dass die Ballettmitglieder einen selbständigen Anschluss an die allgemeine Tarifentwicklung fanden und nicht nur im Schlepptau der Chöre mitzogen. Der Normalvertrag Chor und Tanz wurde durch einen eigenen Normalvertrag Tanz abgelöst, die Ballettgagen mit den Chorgagen gleichgestellt.

In seine Amtszeit als Präsident fielen zahlreiche wesentliche Verbesserungen für die Bühnenmitglieder, so 1977 eine grundlegende Neufassung des Entlassungsrechts. Im Tarifvertrag über die Mitteilungspflicht wurden die Nichtverlängerungstermine vorgezogen und ein Anhörungsverfahren sowie eine Abfindungsregelung bei Entlassung wegen eines Intendantenwechsels eingeführt. Vor dem Bundesarbeitsgericht wurde eine Begründungspflicht im Anhörungsverfahren erstritten. 1980 erfolgte eine erneute Überarbeitung des Normalvertrages Tanz, die unter anderem zur Eingrenzung der Statistertätigkeit und zum tarifvertraglich festgelegten Pflichttraining führte.

Neben seinen Aufgaben als GDBA-Präsident und Chefredakteur der „bühnengenossenschaft“ und Herausgeber des „Deutschen Bühnenjahrbuchs“ nahm und nimmt Hans Herdlein weitere Ämter im Kulturbereich wahr: Von 1979 bis 2001 war er Präsident des Kartellverbands deutschsprachiger Bühnenangehöriger, von 1981 bis 2000 Beirat der Künstlersozialkasse Wilhelmshaven, von 1985 bis 2005 Vorstandsvorsitzender des Fonds Darstellende Künste; Ehrenmitglied. Seit 1982 ist er Mitglied des Sprechergremiums des Deutschen Kulturrates, Mitglied im Exekutivkomitee der International Federation of Actors (FIA), Verwaltungsrat und Kammerrat der Bayerischen Versorgungskammer, Vizepräsident der Europäischen Musiktheater-Akademie und Mitglied des Wissenschaftlichen Beirats des Instituts für Kulturelle Infrastruktur, Sachsen.

2005 erhielt Hans Herdlein den Deutschen Tanzpreis für seine Verdienste. Hier ein Auszug aus der Laudatio des damaligen Vizepräsidenten und heutigen Präsidenten des Deutschen Bundestags, Norbert Lammert: „Der dauernde Spagat zwischen Kunst und Gewerkschaft, Tanz und Tarifen ist allein ein Kunstwerk sui generis mit einem unangefochtenen Hauptdarsteller: Hans Herdlein [...]. Mit Erfolg hat er sich für die Selbstständigkeit der Bühnengenossenschaft stark gemacht, als die Verschmelzung der Kartellgewerkschaft Kunst mit der Gewerkschaft Druck und Papier zur neuen IG Medien zur Debatte stand, und schließlich auch die Eingliederung der GDBA in die vor wenigen Jahren gegründete Dienstleistungsgewerkschaft ver.di verhindert. [...] Und wenn Hans Herdlein dafür schon keinen Gewerkschaftspreis erhalten hat, dann heute jedenfalls einen Tanzpreis, den Deutschen Tanzpreis.“

Zuerst erschienen in politik und kultur März – April 2008

Christoph Schlingensief: Richard Wagner und die Revolution. Christoph Schlingensief inszeniert „Parsifal“ in Bayreuth

Portrait von Andreas Kolb

„Schlingensief trifft Wagner“: Das ist der Titel einer CD mit ausgewählten Stellen aus Wagner-Opern, ausgewählt von Christoph Schlingensief. Spätestens als diese CD 2001 erschienen war, wusste jeder, der die Zeichen zu deuten verstand, um die Absichten des Provokateurs unter den Regisseuren. Das Wiener Burgtheater und all die anderen großen deutschsprachigen Bühnen, Produktionen mit dem Musiksender MTV, Aktionskunst auf der Biennale – Christoph Schlingensief war noch nicht am Ziel. Er wollte Wagner in Bayreuth inszenieren.

Während der Biennale in Venedig vom vergangenen Jahr wurde es dann öffentlich: Schlingensief 2004 in Bayreuth. Den Parsifal! Wolfgang Wagner, von vielen Kritikern und Politikern gerne schon in den Ruhestand geschickt, von der Familie am liebsten längst beerbt, bewies mit dieser Entscheidung Mut, denn Schlingensief wird auf seine bisherigen Erfahrungen auch in Bayreuth nicht verzichten wollen. Sie schließen Skandal und – aus dem Blickwinkel der Traditionalisten und „Wagner-Kampfvereine“ – Nestbeschmutzung beinahe von selbst mit ein. „Mich interessiert die Revolution genauso wie Richard Wagner“, sagt Schlingensief und Enkel Wolfgang Wagner scheint die zeitgenössische Zündkraft von Wagners Werk bewusst zu sein. Schlingensief will nach eigenem Bekunden nichts von Skandal oder Nazifahne auf dem Grünen Hügel wissen. Die Musik sei in Bayreuth alles: Rausch, Droge, Mittelpunkt.

Parsifal und Schlingensief: Das ist kein Zufall. Das Bühnenweihfestspiel – Wagners letztes Werk vor seinem Tode – verschaffte dem Komponisten den Ruf, der Gründer einer christlich inspirierten Kunstreligion zu sein. Auf diesem Gebiet ist Christoph Schlingensief ebenfalls tätig. Er gründete die „Church of Fear“, vielleicht eine Gemeinschaft heutiger Gralssucher. In der Ersten Schrift der „Church of Fear“ heißt es: „Habt also Angst!“ und „Glauben macht krank und Angst ist die Therapie. Glauben wird dort am effektivsten produziert, wo nichts dringlicher wäre als Ungläubigkeit: in den Parlamenten, den Kirchen, den Medien und Theatern“.

Dass Angst und Mut nur zwei verschiedene Seiten einer Medaille sind, bewies Schlingensief bereits in diversen Kunst- und Theaterprojekten. Man denke etwa an sein Stück „Nazis rein/Nazis raus“, eine Inszenierung am Zürcher Schauspielhaus (2001) nach der Fassung des „Hamlet“ von Gustav Gründgens von 1963: Neben klassischen Schauspielern engagierte er mehr oder weniger aussteigewillige Neonazis. Schlingensiefs Dramaturg Carl Hegemann: „Die Schweiz liefert dafür ein günstiges Umfeld. Denn hier wurden keine Juden vernichtet, gibt es keinen offenen Rassismus und alles wird vorbildlich mit Geld geregelt. Vor dem Geld sind alle gleich“. Zürich hatte seinen Skandal, was das Schauspielhaus aber nicht davon abhielt, 2004 erneut eine Schlingensief-Uraufführung aufs Programm zu setzen: „Attabambi-Pornoland“ nach einem Text von Elfriede Jelinek. Die Aufführung war provokant, kam aber nicht über die temporeiche Aufzählung pornografischer, religiöser und politischer Klischees hinaus. In „Attabambi“ bedachte Schlingensief auch Wagners Musik mit einer Rolle: Er nutzte sie als bombastische Klangkulisse.

Da der Skandal ausblieb, inszenierte Schlingensief ihn kurzerhand außerhalb der Bühne: Nach einer privaten Feier legte er sich mit der Zürcher Stadtpolizei an. Oder sie mit ihm, je nach Lesart. Im Zürcher Schiffbau soll es nachts zu einem Gerangel zwischen zwei Polizisten und dem Theaterregisseur gekommen sein. Schlingensief wurde danach wegen „Nachtruhestörung und Hinderung einer Amtshandlung“ angezeigt. Dem Zürcher Schauspielhaus warf er vor, ihm in dem Konflikt zu wenig Rücken- deckung geboten zu haben. Zugleich hatte er sich für die vier Februarvorstellungen von „Attabambi-

Pornoland“ am Schauspielhaus krank gemeldet. Weil er zu dieser Zeit aber am Wiener Burgtheater auftrat, hat sich inzwischen die Zürcher Politik zu Wort gemeldet. Sie will Schlingensief für den Schaden durch die Absagen haftbar machen. Ob man in Bayreuth inzwischen doch den langen, skandalumwitterten Weg des Regisseurs zum Grünen Hügel mit Skepsis beobachtet?

Christoph Schlingensief stammt aus einem katholisch-bürgerlichen Elternhaus. Die Mutter war Krankenschwester, der Vater Apotheker und glühender Wagner-Verehrer. Für die CD „Schlingensief trifft Wagner“ (Deutsche Grammophon) gibt der Regisseur Einblick in seine frühkindliche Sozialisation. „Als Sohn eines Apothekers gelangte Wagners Musik an jedem Sonntag so gegen 9.30 Uhr, also gut zwei Stunden nach dem Frühstück und Frühmesse, in mein gebadetes Ohr. Mal war es „Tannhäuser“, mal „Rienzi“, aber am liebsten „Der Ring“. Gegen zwölf Uhr verebte dann der Plattenspieler und es wurde festlich gespeist... Dann ab 12.30 absolute Stille bis 14 Uhr und dann entweder ein Spaziergang oder „Der fliegende Holländer“.“

In Wagner entdeckte Schlingensief nicht nur einen genialen Musiker, sondern auch einen Respekt einflößenden Verfasser von „endlos unangenehmen Texten“ sowie den Erfinder der ersten „Soap-Opera der Neuzeit“: des „Rings“. „Meine Faszination für diesen Mann war geboren. Endlich gab es neben Beuys jemanden, den man als Kyniker bezeichnen konnte und eben nicht nur als Zyniker, so wie viele im Kulturbetrieb nur noch zynisch waren.“ Ein weiterer wichtiger Wagner-Einflüsterer war Alexander Kluge: „Er hat mich langsam und beständig an Wagner herangeführt. Er hat mir die Verwirrung, die Wagner auslösen kann, erträglich gemacht.“

Schlingensief als Opernregisseur wird hier aus aktuellem Anlass zum Thema. Doch um den ganzen Schlingensief zu fassen, greift das Thema Wagner zu kurz. Schlingensiefs Arbeit ist nicht nur auf den Moment der Premiere am 25. Juli zu reduzieren. Begonnen hatte alles mit Filmen Ende der 1980er Jahre. Ersten Ruhm erntete er für seine provokante Deutschland-Biografie „100 Jahre Adolf Hitler – die letzte Stunde im Führerbunker“ (1989), es folgten „Das deutsche Kettensägenmassaker“ (1990) und „Terror 2000 – Intensivstation Deutschland“ (1992). Hier zeichneten sich bereits seine Vorlieben ab: Bekannte Namen wüsten, politisch inkorrekten Trasheszenarien auszusetzen. 1993 begann er eine Theaterkarriere mit konkreten Bezügen zum Tagesgeschehen. „100 Jahre CDU-Spiel ohne Grenzen“ (1993), „Rocky Dutschke, 68“, „Begnadete Nazis“ (beide 1996), „Schlacht um Europa“ (1997), „120 Tage von Bottrop“ (1997), danach „Schnitzlers Brain“. 1997 sorgte der rastlose Macher mit seiner Talkshow „Talk 2000“ und mit seiner Partei der Arbeits- und Obdachlosen „Chance 2000“ für Aufsehen. 1999 ging er mit Lautsprecherwagen und Essensausgaben an Besucher und Passanten auf „Deutschland-suche“, die TV-Show „Big Brother“ setzte er in Wien in eine Aktion mit Asylanten um. Für die Biennale in Venedig inszenierte er erstmals seine „Church of Fear“ – am Eingang der Giardini saßen sieben Pfahlsitzer auf Baumstümpfen und demonstrierten für Angst und das Recht auf persönlichen Terror. In Venedigs Arsenalen stand eine schnell zusammengezimmerte Holzkapelle: Schlingensiefs „Church of Fear“ lässt sich aber auch schnell wieder ab- und woanders aufbauen. Ein mobiles Gotteshaus für einen Wanderprediger.

Schlingensiefs Theaterinszenierungen verweigern sich der klassischen Auffassung von Theater. Er kombiniert Profischauspieler mit Laien, Theater mit Film, klassische Texte mit Aktionskunst à la Otto Mühl. Er hat mit namhaften Künstlern und Autoren zusammengearbeitet, darunter Alfred Edel, Alexander Kluge, Elfriede Jelinek, Margit Carstensen, Helge Schneider, Udo Kier, Susanne Bredehöft, Helmut Berger, Thekla von Mülheim, Vöxi Bärenklau und viele andere mehr.

Die meisten seiner Theateraktionen sind zwar spektakulär, bleiben aber auf eine bestimmte Art untheatralisch. Das liegt nicht zuletzt daran, das Schlingensiefs liebster Darsteller auf der Bühne er selbst ist. Und als Akteur bleibt er Laie – er kann nur sich selber spielen. Sein Geltungsdrang steht in seltsamen

Kontrast zu der gleichzeitigen Verweigerung aller anerkannten Mittel, sich zur Geltung zu bringen. Schlingensiefel bestehe darauf, es zu leben, statt es darzustellen, schrieb Robin Detje einmal in „Theater der Zeit“ (9/1998). Noch einmal zurück zu Wagners Musiktheater. Im Beiheft zu seiner Wagner-CD schreibt er über seine Wagner-Initiation durch seinen Vater: „Und ich nahm meinen Vater beim Wort und verstand, dass alles, was ich ab sofort zu tun hatte, nur einen Sinn hatte, nämlich: ZU LEBEN!“

Zuerst erschienen in politik und kultur Mai – Juni 2004

Herta Müller: Das Leben pfeift aufs Schreiben

Portrait von Andreas Kolb

„Das Leben lässt sich nicht fangen durch Sprache, das Leben pfeift aufs Schreiben und es hat auch Recht. Sprache wird nur natürlich, indem sie total künstlich gemacht wird.“ Die Schriftstellerin Herta Müller weiß, wovon sie spricht, denn menschliches Leben ist ihr zentrales Thema: Erinnerungen an die Kindheit, an die Familie, die Freunde, das Alltagsleben in Dorf, Stadt oder Arbeitswelt stehen im Zentrum ihrer Romane und Erzählungen – immer überschattet durch die Omnipräsenz der rumänischen Diktatur unter Ceausescu.

1953 geboren im deutschsprachigen Nitzkydorf lernte Herta Müller früh die Enge eines noch stark vom Nationalsozialismus geprägten Ethnozentrismus kennen, mit dem absoluten Herrschaftsanspruch einer Diktatur kam die deutsch-rumänische Philologin in schmerzhaften – und lebenslangen – Kontakt, als sie in der Maschinenfabrik, wo sie als Übersetzerin arbeitete, entlassen wurde, weil sie sich weigerte für den rumänischen Geheimdienst Securitate zu arbeiten. Ihr erstes Buch lag danach vier Jahre beim Verlag und wurde 1982 nur zensiert veröffentlicht. 1984 erschien es in der Originalfassung in Deutschland unter dem Titel „Niederungen“ im Rotbuch Verlag. Herta Müller konnte danach in Rumänien nicht mehr veröffentlichen und war immer wieder Verhören, Hausdurchsuchungen und Bedrohungen durch die Securitate ausgesetzt.

Zur Zeit ihrer Entlassung aus der Fabrik war sie bereits fünf Jahre mit dem ebenfalls auf deutsch schreibenden Autor Richard Wagner zusammen, ihrem damaligen Mann. Der hatte sich von einem dem Bukarester Regime wohlwollenden Schriftsteller zu einem Kritiker desselben gewandelt. Die Folgen: Berufsverbot und Gefängnis. Alle Freunde von ihm und Herta Müller waren entweder exmatrikuliert, hatten Hausarrest oder saßen in U-Haft. „Ich dachte“, erinnert sich Herta Müller, „das weiß der Geheimdienst doch, dass ich zu denen gehöre. Ich dachte, das ist ein Kurzschluss – heute weiß ich, dass sie immer versuchen, Leute aus dem engen Kreis zu erpressen. Der Geheimdienstmann hat mir auch gesagt: ‚Wir stecken dich ins Wasser, in den Fluss, in die Bega.‘ Ich sagte: ‚Wenn das sein muss, dann machen Sie es. Wenn ich das Papier über eine Mitarbeit unterschreibe, müsste ich das selber tun.‘“

Zivilcourage und ein leidenschaftliches Temperament zeigte Herta Müller aber nicht nur in Situationen der akuten Bedrohung, sondern auch in ihrem Werk, das die Verletzungen, die die Diktatur den Menschen und der rumänischen Gesellschaft zufügte auf bedrängende Art schildert. Sie ist einer der wichtigsten Chronisten des alten, noch durch die Konfrontation der zwei Machtblöcke bestimmten Europa. Ihre Romane „Der Fuchs war damals schon der Jäger“ (1992), „Herztier“ (1994) und „Heute wär ich mir lieber nicht begegnet“ (1997), oder auch ihr neuer Essayband „Der König verneigt sich und tötet“ (2003), schildern den Terror der Diktatur, der bis in die feinsten Verästelungen des Privatlebens reichte. 1987 emigrierte Herta Müller nach Deutschland, seither lebt und arbeitet sie in Berlin. Doch die Securitate verfolgte sie weiter. Vom Verfassungsschutz erhielt sie Ratschläge zu ihrem Schutz – etwa auf ihren Lesereisen nie im Parterre zu wohnen, sich nie abends von fremden Personen begleiten zu lassen, nie in eine Wohnung zu gehen, wenn sie die Leute nicht kenne, nie Geschenke anzunehmen, nie Zigarettenschachteln auf dem Tisch liegen zu lassen, damit man sie nicht austauschen könne. Doch nicht nur der Geheimdienst stellte eine Bedrohung dar, die deutsche Minderheit in Rumänien reagierte sehr rabiat auf Herta Müllers Bücher. „Es ist ein Phänomen der Provinz, jeder meint er erkennt sich...“. Selbst in Deutschland gingen Mitglieder der Landsmannschaften in Müllers Lesungen, um mit Fußtrampeln und Zwischenrufen zu stören. Das Ende des Regimes von Ceausescu am 22. Dezember 1989 war eine Befreiung: „Die Angst ist weggefallen. Das war das größte Glück, das man haben kann. Ich hatte nicht mehr damit gerechnet.“ Die Angst ist weg. Nicht weg sind die Erinnerungen – auch die Erinnerungen

an die Freunde, die umgebracht wurden, noch bis kurz vor Ende des Regimes. Ihnen fühlt sich die Schriftstellerin noch heute verpflichtet, etwa wenn sie die Bundesbeauftragte für die Unterlagen des Staatssicherheitsdienstes der ehemaligen Deutschen Demokratischen Republik, Marianne Birthler, auf eine Reise nach Rumänien begleitete. Birthler war eingeladen, der Gründung der dortigen „Gauck-Behörde“, einer elfköpfigen Kommission zur Aufarbeitung der Securitate-Akten, beizuwohnen.

In einer Zeit, in der der Ost-West-Konflikt in Vergessenheit gerät, wo Europa der Staatenbund der 25 wird, da wenden sich auch in Rumänien die Blicke stärker in Richtung EU. Doch vor einer möglichen Mitgliedschaft steht neben dem Aufbau einer soliden Marktwirtschaft vor allem eine Demokratisierung der Gesellschaft, insbesondere auch die Aufarbeitung der Diktatur. Solange keine Akten von Dissidenten und Verfolgten, von Tätern und Mitläufern offengelegt werden, solange der Staatspräsident Iliescu den Holocaust in Zweifel zieht, solange die Aufarbeitung der Securitate-Akten verschleppt werden. Solange – vielleicht als Pendelbewegung nach der kommunistischen Ära – der Faschismus Antonescus als nationales Erbe fröhlich Urstände feiert, so lange ist Rumäniens Weg nach Europa noch weit.

„Jetzt bekommst du auch noch die Tapferkeitsmedaille“, habe ein Freund zu ihr gesagt, als durch die Presse ging, dass Herta Müller den Literaturpreis der Konrad Adenauer Stiftung erhalten solle. Die Laudatio hält Joachim Gauck, der frühere Chef der Stasi-Unterlagenbehörde als Vorsitzender des Vereins „Gegen Vergessen – für Demokratie“. In der Begründung der Jury heißt es folgerichtig, Herta Müller habe sich für demokratische Grundwerte engagiert. Müller beschäftige sich in ihren Romanen und Essays intensiv mit der Diktatur und der Tätergeneration der Eltern sowie mit dem Aufbruch nationaler Minderheiten in Osteuropa.

Herta Müller war eine der ersten, die Einsicht in ihre Securitate-Akten gefordert hat. Das war vor zwei Jahren als die Aufarbeitungs-Kommission ihre Arbeit aufnahm. Geschehen ist seither nichts – im Gegenteil: Es wird sogar abgestritten, dass überhaupt Akten über die Schriftstellerin existieren. Wenn Herta Müller jetzt die dringende Aufarbeitung der Securitate-Akten fordert, dann denkt sie dabei nicht nur an sich. Ihr geht es auch um die Zivilgesellschaft Rumäniens, die nur dann eine echte Zukunftsperspektive entwickeln kann, wenn sie sich der Vergangenheit stellt und diejenigen beim Namen nennt, die Verantwortung trugen.

Den Stoff ihres nächsten Romans will sie nicht preisgeben. „Ich kenne so viele erzählte Romane“, sagt sie. Doch ein Thema bewegt sie nach wie vor: Es würde sie interessieren, wenn einer der Spitzel wirklich rücksichtslos gegen sich selbst der Sache nachgehen würde. Wenn er auch sich selbst analysieren würde: Wie kam es dazu, dass er wurde, was er wurde. „Da wäre ich auch dazu bereit, wieder zu sprechen und auch dieser Person das nachzusehen.“ Vielleicht ist das eine Geschichte, die uns Herta Müller noch erzählen wird. Der Literaturpreis der Konrad-Adenauer-Stiftung ist mit 15.000 Euro dotiert und wird am 16. Mai in Weimar verliehen.

Zuerst erschienen in politik und kultur März – April 2004

Christine Nöstlinger: Die Geschichtenerzählerin

Portrait von Andreas Kolb

In den 38 Jahren, in denen Christine Nöstlinger Autorin ist, wuchs die Liste der handelnden Personen ihrer Bücher immens an. Es sind prominente Namen darunter wie die feuerrote Friederike, Gretchen Sackmeier, Konrad, das Kind aus der Konservenbüchse, Mr. Bat und die total verjüngte Oma, Gugurells Hund, Hugo, das Kind in den besten Jahren und natürlich auch derzeit populäre Persönlichkeiten wie Mini, Franz und Dani Dachs. Jeder Nöstlinger-Leser hat eine andere Figur, die er besonders liebt, mit der er sich besonders identifiziert. Gefragt welcher Charakter ihr „Lieblingskind“ sei, winkt sie ab: „So intim bin ich mit meinen Büchern nicht. Ich hab zwei erwachsene Kinder – Bücher bezeichne ich nie als meine Kinder.“

Wenn es auch ein bisschen kleiner geworden ist als früher, Christine Nöstlinger schreibt noch jeden Tag „ihr Pensum“. Erst kürzlich hat sie die „Lumpenloretta“, eine Geschichte für Kinder zwischen 10 und 13 Jahren, fertig gestellt. Über 100 Bücher hat die österreichische Autorin im Laufe ihrer Karriere veröffentlicht – zum Schreiben kam sie paradoxerweise eher zufällig: „Ich habe mich, würde der Heimito von Doderer sagen, zum Schreiben nicht entworfen. Nach der Matura studierte ich Grafik an der Universität für Angewandte Kunst Wien und als ich dann verheiratet war und zwei kleine Kinder hatte, überlegte ich, was ich daheim arbeiten könnte. Dann fiel mir ein Bilderbuch ein, das ich zeichnete und den Text schrieb ich mir auch gleich dazu.“ Ihr erstes Buch, „Die feuerrote Friederike“, kam 1972 heraus und erhielt im selben Jahr in Deutschland den Friedrich-Bödecker-Preis. „Der Preis war aber nicht für die Bilder, sondern für die Geschichte. Da war ich ein bisschen verduzt. Weil ich aufgrund meiner Opposition im Gymnasium eigentlich nie gute Deutschnoten hatte oder gelobt wurde dafür, dass ich vernünftige Sätze schreiben kann. Ich war Hausfrau damals – auch zur Hausfrau hatte ich mich nie entworfen – und dann hat man so ein Zipfelchen Erfolg. Da lag es nahe, noch einmal eine Geschichte zu probieren.“

Es folgte ihr zweites Buch, „Mr. Bats Meisterstück“, eine Parodie auf Science-Fiction-Literatur. Es blieb ihr einziger Versuch in diesem Genre, aber sie wuchs schnell ins Metier hinein. Nach „Die 3 Posträuber“ und „Die Kinder aus dem Kinderkeller“ folgten bereits 1972 zwei ihrer legendären Bestseller „Ein Mann für Mama“ und der antiautoritäre Klassiker „Wir pfeifen auf den Gurkenkönig“.

Im Schnitt schreibt Christine Nöstlinger knapp drei Bücher pro Jahr. Woher diese übersprudelnde Kreativität? Es muss wohl daran liegen, dass Nöstlinger aus ihrer Kindheit schöpfen kann, als sei alles erst gestern passiert. Die Kränkungen und Glücksgefühle ihrer Kindheit – Trauer, Wut, kindliche Freude und kindliche Angst – gerinnen so zur Essenz ihrer Geschichten. „Wenn's um Gefühle geht, kann man als erwachsener Mensch nur auf die eigenen Gefühle, die man erinnert, vielleicht sogar falsch erinnert, zurückgreifen. Außer man schreibt lehrreiche Kinderbücher.“

Schon als Kind habe sie unentwegt irgendwelche Geschichten erfunden. Das sei nicht nur ihre eigene Schuld gewesen: „Meine Mutter war Kindergärtnerin und ist in der Nazi-Zeit in Frühpension gegangen. Sie wollte Kinder nicht mit Nazi-Ideologie verwöhnen. Sie war also zuhause und ihr war einfach langweilig daheim. Wenn ich von der Schule kam, wo überhaupt nichts passiert war, schaute sie mich ganz gierig an: ‚Na, was war denn in der Schule?‘ Dann habe ich frei eine sensationelle Geschichte erfunden und sie war richtig zufrieden damit.“

Ihren zwei eigenen Kindern hat sie nie etwas vorgelesen. Lesen sei eine Beschäftigung, die man selber tun sollte, meint sie. Aber: „Ich habe ihnen viele erfundene Geschichten erzählt. Ich kam aus einer

Familie, wo alle – Vater, Großvater und Mutter – Geschichten erzählt haben. Am meisten Geschichten aus dem Leben, die natürlich frei erfunden waren.“

Nöstlinger las immer sehr gerne, vor allem Autoren, die in Opposition zu ihrem „stockkonservativen“ Gymnasium waren. Meine Deutschlehrerin war entsetzt über das, was ich lese: Neudeutsche Sachlichkeit, Tucholsky, Kästner für Erwachsene, Walter Mehring. „Da ich immer in einem politischen Haushalt gelebt habe, in einem antifaschistischen, hat mich auch diese ganze Politik interessiert.“

Romane oder Erzählungen für Erwachsene zu schreiben, lag der Wiener Autorin fern. Allerdings gibt es sehr böartige Gedichte für Erwachsene im Wiener Dialekt und dann ein paar Bücher mit Zeitungskommentaren aus dem Leben vor der Schriftstellerei: Ein Vierteljahrhundert hatte sie für den Wiener Kurier einmal täglich eine Glosse verfasst. Manchmal, sagt Christine Nöstlinger, komme es ihr so vor, dass Mütter ihre Bücher lieber lesen würden als die Kinder. Das trifft sicher auf ihre Romane für Jugendliche zu, in denen sie sich typisch für die 1970er und 1980er Jahre mit Autoritäts- und Emanzipationsfragen beschäftigt, noch stärker aber auf ihre beiden politischsten Bücher, „Maikäfer flieg!“ und „Zwei Wochen im Mai“, die sich gesellschaftskritisch mit dem Leben zur Zeit des Zweiten Weltkriegs auseinandersetzen, gesehen durch die Augen eines 1936 geborenen Wiener Mädchens. Diese Aufarbeitung einer Kindheit in Krieg und Nationalsozialismus ist packende Jugend- und Erwachsenenliteratur zugleich.

Literaturnobelpreisträgerin Herta Müller hat einmal im *puk*-Porträt gesagt: „Das Leben lässt sich nicht fangen durch Sprache, das Leben pfeift aufs Schreiben und es hat auch recht.“ (in: *politik und kultur* Ausgabe 2/2004) „Schreiben ist ein Stück Welt in Sprache umsetzen“, lautet die Position Nöstlingers: „Wenn ich ein Stück Welt in Sprache umsetze, muss das nicht heißen, dass ich damit etwas zur Veränderung beitrage. Ich halte es eher mit Tucholsky, der gesagt hat: Mit zehn Fingern auf der Schreibmaschine kann man die Welt nicht verändern. Aber es gibt beim Schreiben so etwas wie flankierende Maßnahmen zur Veränderung. Dümmer wird man durch Lesen auf keinen Fall. Wenn man schon als Kind etwas mehr kapiert von der Welt, oder wie die Menschen sich verhalten – vielleicht hat man's dann leichter im Leben und benimmt sich vielleicht auch ein bisschen besser.“

Zuerst erschienen in politik und kultur September – Oktober 2010

Julia Franck: Du malst und ich schreibe

Portrait von Andreas Kolb

„Vermutlich gibt es kein anderes Land in Europa, in dem die Stipendien und Preise, die Fördermittel und Schreibwerkstätten so zahlreich sind wie in Deutschland. Einen unschlagbar genauen Überblick schafft www.literaturport.de. Tatsächlich gibt es so viel Förderung, dass bisweilen gar Stimmen laut werden, man solle den Teig nicht künstlich so gehen lassen, das schaffe falsche Erwartungen. Die Wirklichkeit sieht dagegen so aus: Trotz aller Förderung und allen kleinen und großen Anerkennungen kann schätzungsweise nur ein Prozent der deutschen Schriftsteller, die einmal ein Buch veröffentlicht haben, von der Arbeit leben, die meisten gehen noch anderen Tätigkeiten nach.“ (Julia Franck)

Wie erreiche ich als junge Schriftstellerin meine Leser? Julia Franck hat es in den vergangenen zehn Jahren vorgemacht: Der direkte Weg führt durch das Nadelöhr der Literaturpreise. 1995 erhielt Julia Franck ihren ersten Preis, den open mike der Literaturwerkstatt Berlin – mit einer Preissumme von 1.000 Mark ein echter Debütantenpreis. So unbedeutend der open mike von der Geldsumme her war, so wichtig war er für die berufliche Identität und auch den beruflichen Einstieg der jungen Autorin. Denn beim open mike wird weder nach Geschlecht, noch nach Alter, Herkunft oder bisherigen Veröffentlichungen gefragt. Alle Einsendungen werden codiert und es zählt für die Vorjury tatsächlich nur der Text und nicht die Person dahinter. „Das hat mich auch in den Jahren nach diesem ersten Preis sehr beruhigt“, erinnert sich Julia Franck, „denn zwischendurch gab es Medienhypes wie zum Beispiel ‚Berlin-Literatur‘ oder ‚Fräuleinwunder‘. Je nachdem hieß es dann, meine Bücher würden nur gelesen, weil ich aus Berlin komme und weil ich eine Frau bin.“

Seither hat Julia Franck sieben weitere hochkarätige Auszeichnungen erhalten, zuletzt 2007 den Deutschen Buchpreis. Dieser Preis veränderte ihr Leben: Heute wird die Bestsellerautorin auf der Straße erkannt, ihre Kinder werden im Kindergarten und in der Schule auf die Mutter angesprochen.

Der Roman „Die Mittagsfrau“ hat sich über 400.000 Mal verkauft. Jeder literarische Leser Deutschlands muss demnach Francks Buch irgendwann gekauft oder geschenkt bekommen haben. Der Deutsche Buchpreis als eine geniale Vermarktungsidee des deutschen Buchhandels erreicht heute Dimensionen, die mit keiner anderen deutschen Literaturauszeichnung vergleichbar sind. „In den Monaten nach dem Deutschen Buchpreis erhielt ich dermaßen viele Anfragen, dass allein deren Sichten soviel Zeit in Anspruch nahm, dass ich beschloss, überhaupt keine Veranstaltungen mehr in Deutschland zu machen. Seit dem Sommer reise ich oft ins Ausland und auch das nimmt wieder sehr viel Zeit und Arbeitskapazität in Anspruch.“

Früher ordnete Julia Franck das Schreiben innerhalb ihres Tagesablaufs dem Studium und anderen Jobs nach. Seit ungefähr acht Jahren lebt sie ausschließlich vom Schreiben und ihr Alltag hat sich verändert. „Seitdem ich Mutter bin, arbeite ich von halb neun bis um 15 Uhr, der Nachmittag gehört dann den Kindern und dem Haushalt. Abends beginne ich um halb neun wieder und arbeite bis Mitternacht. Während dieser Zeit erledige ich meistens die Post oder recherchiere für den Text, den ich schreibe. Damit komme ich auf neun Stunden am Tag und am Wochenende zum Teil auf zehn Stunden. Gerade wenn ich an einem Roman schreibe, ist es ganz wichtig, dass ich täglich mindestens sechs Stunden en bloc arbeite.“

Julia Franck wurde 1970 mit ihrer Zwillingsschwester in Berli-Lichtenberg geboren. Ihre Mutter ist Schauspielerin, ihr Vater Fernsehregisseur. In die Fußstapfen ihrer Eltern wollte sie nicht treten, auch das Schreiben für das Theater ist derzeit noch kein Thema. „Das Paradoxe ist, dass ich die Exponiert-

heit der Berufe meiner Eltern furchtbar fand. Ich mochte es auch nicht, wenn ich im Kindergarten oder in der Schule auf meine bewunderte Mutter angesprochen wurde. Ich suchte mir dementsprechend eher den Ausdruck aus, der den größtmöglichen Rückzug darstellte und das erschien mir beim Schreiben der Fall. Ein Text erschließt sich nicht so schnell wie ein Bild.“ Wenn sie als Kind zeichnete, so erzählt sie weiter, dann wurde das Produkt von ihrer Großmutter, der Bildhauerin Ingeborg Hunzinger, eingeordnet, kritisiert oder gelobt. Als Kind lernte sie Bratsche und Klavier. „Auch da gefiel mir aber das zur Schautellen nicht. Es war mir unangenehm, die Unbeholfenheit, die über viele Jahre hinweg vorhanden war, anderen mitzuteilen.“

Rückzugssehnsucht hin oder her, die Kreativität war da und zwar nicht nur von Seiten der Familie, auch im familiären Freundeskreis waren Wissenschaftler, Schriftsteller und Künstler. Mit dem Schreiben hat sich Franck auf jeden Fall ein Metier ausgesucht, in dem sie eher die Chance hat, im Gedächtnis der Gesellschaft zu bleiben als die Künstler ohne Werk, also Darstellende Künstler wie Schauspieler oder Musiker. Unsterblichkeit durch das Werk ist aber nicht Julia Francks primäres Interesse. Stärker ist sie an der Tatsache interessiert, dass man beim Schreiben nicht dem Publikum in der Form des Anderen dient, wie es beim Schauspieler der Fall ist, oder in der Form des Stückes, der Inszenierung. „Beim Schreiben gibt es keinerlei Vorlage. Es gibt niemanden, der mir eine formale Grenze setzt, weder über die Dauer des Stückes, noch über die Form. Ich habe keinen Chef, der mir einen Auftrag oder eine Anleitung gibt, der mir einen Charakter, ein Thema oder eine Sprache vorschreiben kann. Ob ich ein vierzeiliges Gedicht oder einen tausendseitigen Roman, ein Theaterstück oder ein Drehbuch schreibe, ist ganz allein meine Entscheidung. Das ist für mich der größte Reiz.“

Ihre Ideen bezieht sie aus der „Metamorphose von Schlüsselerfahrungen meiner Jugend“ oder anders ausgedrückt, besitzt Franck die Fähigkeit eigene Interessen, Empfindungen, Gedanken und Wahrnehmungen mit dem zu verknüpfen, was ihr in ihrer Umgebung und in der Welt als relevant erscheint.

1978 reiste Francks Mutter mit ihren vier Töchtern aus der DDR in die Bundesrepublik aus, neun prägende Monate verbrachte die Familie im Notaufnahmelager Marienfelde. Tatsächlich reichen Francks erste literarische Versuche als Kind in diese Zeit zurück. „Während dieser Zeit im Flüchtlingslager hinterfragte ich den Begriff „Freiheit“ auf eine sehr viel intensivere und besondere Weise, als es etwa bei Altersgenossen im Westen und im Osten der Fall war.“ Franck machte damals substanzielle Erfahrungen, die zum Teil auch in ihren Roman „Lagerfeuer“ eingeflossen sind.

Über andere persönliche Erfahrungen, die Franck in ihrer Jugend und im frühen Erwachsenenalter gemacht hat, und die wie sie selbst sagt, ihr „innerer Motor sind“, möchte sie nicht sprechen. Umso leichter und lieber spricht sie aber darüber, dass sich die Geschwister als Kinder gerne Geschichten erzählt haben und auch gemeinsam Geschichten geschrieben haben. „Ich bin mit 13 von zuhause ausgezogen, zu Freunden in Berlin. In den vier Jahren, die es dauerte, bis meine Zwillingsschwester nach Berlin nachzog, haben wir uns fast täglich Briefe geschrieben. Briefeschreiben war eine Art sich dem Gegenüber mitzuteilen und doch auch mit sich selbst im Gespräch zu sein.“

Wie die Zwillinge es untereinander klärten, wer von ihnen die Schriftstellerin werden sollte, trägt anekdotische Züge. Julia Francks Zwillingsschwester behauptet, Julia wäre im Alter von zehn Jahren in ihr Zimmer gekommen und hätte gesagt: „Ich hab eine Idee. Ab heute machen wir es so: du malst nur noch und ich schreibe.“ Für beide war das seitdem klar. Die Zwillingsschwester wurde Grafikdesignerin, Julia Autorin.

Disziplin bei der Arbeit und eine nicht nachlassende Produktivität haben ein beachtliches Oeuvre entstehen lassen: 1997 erschien der Roman „Der neue Koch“, 1999 der Roman „Liebediener“, 2000 der Erzählband „Geschichten zum Anfassen“, 2003 der Roman „Lagerfeuer“, in dem Motive aus dem

Marienfelder Lagerleben eingeflossen sind und 2007 der Bestseller „Die Mittagsfrau“. Im Augenblick ist Franck mit einigen kleineren Arbeiten beschäftigt, unter anderem mit einem Vorwort zu einer Anthologie, die sie herausgeben wird. Es handelt sich dabei um einen Sammelband, in dem Schriftstellerkollegen über Grenzerfahrung schreiben. Franck sprach dabei nicht nur ehemalige DDR-Kollegen an, sondern auch solche, die mit der DDR und der Mauer überhaupt nichts zu tun hatten. Heute wächst eine Generation heran, die von den schnellen Bildern von „YouTube“ geprägt ist. Der Text ist zugunsten des Bildes zurückgedrängt worden. Franck sieht darin keine Bedrohung der Kulturtechnik Lesen. „Das Lesen eines Romans auf herkömmlichem Papier oder als E-Book verleiht – im Gegensatz zu den schnellen Medien wie Fernsehen und Internet – ein Zeitgefühl. Der Roman, ähnlich wie die Oper, offeriert mehrere Stunden des sich Einlassens auf eine ganz andere Welt. Diese Intensität schafft das Internet niemals. Je mehr schnelle Medien man benutzt, desto rastloser fühlt man sich innerlich und desto weniger spürt man auch, dass man Zeit hat. Die objektive Zeit ist für jeden die gleiche, aber ich glaube dass derjenige, der einen Roman liest, das Gefühl hat, in andere Zeiten hineinzufallen und Zeit zu spüren.“

Zuerst erschienen in politik und kultur November – Dezember 2008

Hanns-Josef Ortheil: Zum Schreiben gehört Bewusstheit

Portrait von Andreas Kolb

„Das Genie schafft schöne Werke; die Kritik stellt die Fehler fest...“ Mit diesem Satz fällt Diderot 1767 – obwohl selbst als Kunstkritiker tätig – ein folgenschweres Urteil über die Literatur und ihre Kritik. Der Geniegedanke, der sich im Namen schöpferischer Individualität und Spontaneität gegen die Bewertung nach festen Kunst-Regeln ausspricht, erlangte damals immer größere Bedeutung. Bis ins 18. Jahrhundert waren Poetik-Professuren an den Universitäten die Regel: Goethe etwa hatte in Leipzig noch Gottsched gehört. Doch durch den Sturm und Drang setzte sich der Genie-Gedanke immer stärker durch, man kämpfte gegen Gottsched und gegen ein strenges, vor allem in der französischen Literatur des 17. Jahrhunderts etabliertes Regelsystem. Universitäten trennten sich von ihren Poetik- und Rhetorikdozenten unter der Leitidee, dass Dichtung nicht zu unterrichten sei, sondern dass das Originalgenie alles aus sich selbst schöpfen muss.

Diese Entwicklung wirkte noch lange ins 19. und 20. Jahrhundert nach – zumindest im deutschsprachigen Raum. Noch heute gibt es erhebliche Widerstände gegen die Einrichtung von Poetikprofessuren von Seiten der Autoren. Schreiben, sagen die Schriftsteller, könne man nicht unterrichten.

Einer, der sich vehement gegen dieses Tabu wehrt, ist Hanns-Josef Ortheil. Selbst Autor zahlreicher Romane und Erzählungen lehrt er seit 1990 an der inzwischen zur Stiftungsuniversität gewordenen Universität Hildesheim das Schreiben. Der 1999 eingerichtete Begabtenstudiengang „Kreatives Schreiben und Kulturjournalismus“ ist eng mit seinem Namen verbunden. Schon im Namen des Studiengangs drückt sich aus, dass der moderne Poetik-Professor das versöhnt wissen will, was seit dem Zeitalter der Klassik als unvereinbar galt: den schöpferischen, genialen Autor und den rationalen, der mit Witz und Verstand zur Sache kommt. Pro Wintersemester können sich nur zehn „Kreativ Schreibende“ immatrikulieren – zehn Auserwählte unter fast 500 Bewerbern. Ob Hanns-Josef Ortheils Weg als Autor wohl anders verlaufen wäre, hätte es diesen Studiengang zu seiner Zeit schon gegeben? „Es wäre schneller gegangen. Ein wichtiger Nebeneffekt des Studiums ist, dass man die langen Wege zu Verlagen nicht mehr alleine gehen muss. Man arbeitet intensiver an den eigenen Texten, weil man in der Konkurrenz einer kleinen Gruppe steht. Bei uns sind inzwischen Studierende im Alter von 20–24 Jahren, die schon Verlagsverträge haben.“

Ortheils eigener Weg zur Autorschaft liest sich wie ein Roman: Seine schöpferische Entwicklung steht in engstem Bezug zu seiner Familiengeschichte. Bevor Hanns-Josef Ortheil zur Welt kam, hatte seine Mutter vier Söhne, die nacheinander durch Krieg und die Kriegsfolgen in jungen Jahren starben. „Ich bin also eigentlich das fünfte Kind einer Familie, das aber als Einzelkind zur Welt gekommen ist. Meine Mutter hatte durch den Verlust ihrer vier Kinder eine Sprachstörung, eine Aphasie erlitten. In der Familie sprach sie nicht, sondern verständigte sich nur durch Zettel mit uns“.

Ortheils Mutter hatte – verständlicherweise – kolossale Angst, dass ihrem fünften Kind auch noch etwas zustoßen könnte. Overprotection war die Folge dieser traumatischen Erlebnisse. Die enge Bindung an seine Mutter führte dazu, dass Hanns-Josef Ortheil bis zu seinem sechsten Lebensjahr nicht sprach. Dafür setzte man ihn sehr früh, mit vier Jahren, ans Klavier, damit er etwas hatte, um sich auszudrücken. Mit dem Beginn der Schulzeit begann dann eine psychologische Betreuung durch den Vater, der die „Sprachlosigkeit“ seines Sohnes nicht hinnehmen wollte. Langsam fand der Junge zum Reden und zum Schreiben. „Mit acht begann das Schreiben. Ich hatte Vokabelhefte, in die ich die Worte eingetragen und gelernt habe, und es wurden Zeichnungen dazu gemacht – es war ein sehr ungewöhnlicher Prozess. Mit acht Jahren konnte ich auch sehr gut Klavier spielen – und das Scheiben hat von da

an nicht mehr aufgehört. Wenn ich nicht an mir selbst so elementar erlebt hätte, wie sich das Schreiben entwickelt, würde ich heute auch nicht junge Leute an das Schreiben heranzuführen wollen. Es wäre mir sonst viel fremder.“

Seine pianistische Ausbildung – er war unter anderem Schüler von Claudio Arrau – musste Ortheil jedoch abbrechen: Er hatte sich eine Sehnenscheidenentzündung zugezogen. Ortheil schwenkte auf seine andere Begabung, das Schreiben, um. Er begann ein Studium der Musikwissenschaften, der Philosophie und Germanistik, das er 1976 in Mainz mit der Promotion abschloss. Von 1976 bis 1988 war er Assistent am Deutschen Institut der Mainzer Gutenberg Universität. Danach wurde er immer wieder von Universitäten im In- und Ausland eingeladen, um über Poetik und Literatur zu sprechen. 1988 war Ortheil „writer in residence“ an der Washington University in St. Louis/USA und hielt 1993 und 1998 Poetik-Dozenturen an den Universitäten von Paderborn und Heidelberg. Fünf Jahre seines Lebens verbrachte Ortheil in Rom, zweimal war er Stipendiat der Villa Massimo. Mit seinem Roman „Ferner“ debütierte er 1979, es folgten zahlreiche mit Preisen ausgezeichnete Romane und Erzählungen, unter anderem „Schwerenöter“ (1987), „Agenten“ (1989), „Abschied von den Kriegsteilnehmern“ (1992), „Blauer Weg“ (1996). Bei Luchterhand erschien die Roman-Trilogie „Faustinas Küsse“ (1998), „Im Licht der Lagune“ (1999) und „Die Nacht des Don Juan“ (2000).

Seine Bücher schreibt Hanns-Josef Ortheil heute vor allem in den Semesterferien. „Was ich in der Hochschule lehre, ist nicht weit von meiner literarischen Arbeit entfernt. Vieles davon kann ich den Studierenden an der Hochschule zeigen.“ Eigentlich ununterbrochen sammelt er: „Ich habe immer viele Stoffe zugleich im Kopf, an denen ich auch gleichzeitig arbeite. Ich komme nach und nach auf ein Thema – durch ein Motiv oder eine Person die ich kennen lerne. Das entsteht über sehr lange Zeiträume hin.“

Internet und Neue Medien haben ein Zeitalter des problemlosen Publizierens eröffnet – ohne großen Kapitaleinsatz kann jedermann mit seinen Texten an die Öffentlichkeit. Für Ortheil jedoch kein Grund für Kulturoptimismus: „Zum Schreiben gehört Bewusstheit. Man muss über ein gewisses Repertoire an Schreibstrategien verfügen, wissen wie man eine Gattung bedient. Der Brief oder die Erzählung sind alle durch eine lange Tradition literarischer Geschichte geprägt. Davon müssen die Studenten wissen.“

Was hält der Inhaber des Lehrstuhls für kreatives Schreiben vom schulischen und universitären Ausbildungsstand in Deutschland? „Der Deutschunterricht ist weit hinter den Gegenwartstexten zurück, ungefähr 20 Jahre. Wenn die jungen Menschen nach dem Abitur an die Hochschule kommen, sind sie sehr ausdrucksarm. Bei den Aufnahmeprüfungen merken wir, dass sie kaum eine Ahnung haben, wie sie sich rhetorisch oder schriftlich äußern können. Das gesamte Ausdrucksvermögen wird an den Schulen spätestens ab der Mittelstufe nicht mehr ausgebildet. Das ist ein Skandal. Schreiben sehe ich auch als Studium Generale: es ist Erziehung und Vermittlung eines Ausdrucksvermögens.“

Für den Sommer stellt uns Ortheil einen neuen Roman in Aussicht. Er heißt wie die schöne Utopie, von der er handelt: „Die große Liebe“. Und er handelt davon, dass heute oft diejenigen Dinge Utopien sind, von denen man denkt, sie seien überholt. „Ich schreibe über die Voraussetzung, dass es im Leben eben nur eine große Liebe gibt, und nicht mehrere, wie man das heute so sieht. In dem Roman wird von zwei Menschen erzählt, die das Gefühl haben, für immer füreinander bestimmt zu sein“.

Zuerst erscheinen in politik und kultur Mai – Juni 2003

Klaus Ihlau: Ein Reporter, der sich einmisch

Portrait von Andreas Kolb

Mit 25 war Klaus Ihlau Hochschullehrer für Mathematik, mit 29 Abteilungsleiter in der Akademie für Organisationswissenschaft, dann Gruppenleiter an der Weiterbildungsakademie für Maschinelles Rechnen, dann Leiter des Personalbüros der Charité, weiter Abteilungsleiter im Rechenzentrum des Instituts für Sozialhygiene, dann Subdirektor im Außenhandelsunternehmen Intercoop. Eine Erfolgs-story in der DDR? Ja und nein: Ab dem Jahr 1982. Ihlau ist jetzt 42 Jahre alt, liest sich seine Biografie plötzlich anders: Arbeit als Rettungssanitäter, Straßenbahnfahrer, Produktionsarbeiter, Tätigkeiten in der Gastronomie und erste freiberufliche Arbeit als Featureautor für den DDR-Rundfunk.

Ein ganzer Strauß von Gründen hatte zu seinem Ausstieg geführt, zu einer Art „geplanten Kurzschlussreaktion“ wie Ihlau selbst dazu sagt. Er arbeitete von 1976 bis 1981 beim Institut für Sozialhygiene, in einem „tollen Kollektiv oder Team wie man heute sagen würde“. Doch da war immer auch Ihlau der Wunsch, zu reisen, die DDR einmal verlassen zu können. „Nicht etwa in den Westen zu gehen, sondern auch mal was anderes sehen“, betont er. Als Sub-Direktor in einem Außenhandelsunternehmen wie Intercoop hätte Ihlau beruflich öfter in Südamerika zu tun gehabt. Doch er hatte sich verschätzt. Bei Intercoop, ein Unternehmen, das Teil des Staatsapparates war, war das freie Arbeitsklima von heute auf morgen weg. „Inhaltlich war der Job akzeptabel, aber ich hatte die Reglementierung unterschätzt“, sagt er heute. Ihlau war zwar ein erfolgreicher, aber kein typischer Mathematiker und Manager: das Gestalten und partizipieren in Gesellschaft, Welt und Umwelt bedeuteten ihm mehr als vielen seiner eher fachlich orientierten Kollegen. Damals sagte er sich: „Ich steige jetzt hier aus und werde Mensch und kümmere mich um Menschliches. Das ist etwas, das sich bis heute fortgesetzt hat in meinen Arbeiten. In meinen Features versuche ich den Leuten eine Stimme zu geben, die oftmals keine haben in der Öffentlichkeit.“

Inzwischen hat Ihlau für seine engagierte Radiofeatures zahlreiche Preise erhalten, darunter den Preis für politische Kultur der Stadt Nürnberg, Preise der internationalen Hörspiel-Tagung Rust/Österreich, den Journalistenpreis der Märkischen Presse- und Wirtschaftsunion im Land Brandenburg, den unda-Radiopreis der Katholischen Kirche für deutschsprachige Radioprogramme und erst vor kurzem für sein Feature „Diesel, Ruß und Joghurtbecher – Visionen und Realität im Güterverkehr“ den Medienpreis der Bundesvereinigung Logistik Deutschlands.

Eine der Besonderheiten an Ihlau's Produktionen ist seine Arbeitsweise: Wenn er eine Sendung über Güterverkehr macht, dann recherchiert er nicht am Schreibtisch, er steigt zu einem Trucker ins Führerhaus und teilt für zwei Wochen dessen Alltag. Diese Arbeitsweise ist sein Markenzeichen, nur so kann er authentisch den „Unterprivilegierten eine Stimme geben“. Schon Ihlau allererstes Feature brachte Töne, die so im DDR-Funk eher selten zu hören waren. Für die Sendung „Harlekin ist wieder da“ zog er mit einer Theatertruppe mit Pferd und Wagen durch Thüringen. „Harlekin ist wieder da“ wurde vom DDR-Radio für den Prix Italia nominiert. Die DDR schien sich im Ausland gerne mit dieser neuen Art von Radio zu schmücken, an der Klaus Ihlau seinen Anteil hatte.

Mit Tricks schafft Klaus Ihlau es 1982, sich eine Steuernummer zu besorgen, sonst wäre er in der DDR als asozial gemeldet gewesen. Darauf stand bis zu drei Jahre Gefängnis.

„Ich war einer von ganz wenigen Featureautoren, die freiberuflich beim Rundfunk gearbeitet haben. Was die Leute beim Funk reizte, war dass ich an Menschen rankam; dass diese mir ganz freimütig erzählten.“ Nächster Schritt war dann, das Material journalistisch-künstlerisch zu verarbeiten – und

sich mit der Zensur auseinanderzusetzen. Bei der Feature-Abteilung in Berlin arbeitete Ihlau mit einem Dramaturgen, der in diesem Zusammenhang sein Möglichstes tat. „Interessanterweise“, erinnert sich Ihlau, „ging Gesellschaftskritik mit Ironie dargeboten oder in Form von Poesie meistens durch.“

Das Jahr 1989 gab auch dem Leben Ihlaus wie dem vieler DDR-Bürger eine neue Wendung. Bei Ihlau war das kein passiver Prozess. Er mischte sich nicht nur in das Alltagsleben seiner Feature-Protagonisten ein, sondern auch in die große Politik. Als Mitglied der Bürgerrechtsbewegung war seine Wohnung am Prenzlauer Berg im Jahr 1989 bis zum Oktober unter Beobachtung. Im Briefkasten lagen anonyme Drohungen. „Keine Gewalt – zwei Tage im Oktober – die Polizeigewalt auf den Straßen Berlins am 7. und 8. Oktober 1989“ ist ein Feature, produziert 1989 fürs Funkhaus Berlin, das für uns heute die Rückschau auf die ersten Tage der Wende in der DDR ist. Am 7. Oktober, dem 40. Jahrestag der DDR, war Ihlau mit Mikrofon auf den Demonstrationen unterwegs, auf die mit bis dahin ungewöhnlicher Gewalt reagiert wurde. Wochen später war die Macht des Politbüros am Zerbrechen. Eine basisdemokratische Untersuchungskommission untersuchte die Vorfälle und die inneren Strukturen im Gewaltmechanismus.

Dazu ein Text des Autors aus einer damaligen Publikation: „Wenn auch unsere Forderungen, wie Gerechtigkeit hergestellt werden könnte, sich kaum erfüllt haben, war die Arbeit dieser ersten basisdemokratischen unabhängigen Untersuchungskommission doch nicht umsonst: Wir konnten Öffentlichkeit herstellen und uns für Menschen einsetzen, die es gewagt hatten, in Übereinstimmung mit ihren Vorstellungen und Grundsätzen zu handeln. Ich hoffe auch diese Dokumentation gegen die Ohnmacht wird den Willen stärken, sich nicht verbiegen, verformen, klein- und kaputtmachen zu lassen. Und das in einer Zeit, in der die trotz allem vertraute DDR-Welt zerbrochen ist und die gewonnene große noch undurchschaubar und kompliziert erscheint. Statt Gäste im eigenen Land zu sein, gilt es sich einzumischen und mündig zu werden.“

„Wir produzierten die Dokumentation „Keine Gewalt – zwei Tage im Oktober“ zwischen Weihnachten und Neujahr. Am 10. Januar 1990 war die Ursendung, bis dahin sollte noch verhindert werden, dass dieses Feature gesendet wird. Aber es gab ein paar mutige Leute, die es damals noch brauchte, die sagten, das senden wir.“ Bereits ab dem 7. Dezember tagte ein Gremium, das maßgeblich dazu beigetragen hat, dass die Wende ohne Blutvergießen und unter Einbeziehung vieler gesellschaftlicher Gruppierungen vonstatten gehen konnte. Ihlau hatte zwar nicht selbst am Runden Tisch gesessen, war jedoch einer der Mitinitiatoren der fünf Gruppen, die seine Einsetzung forderten. Ihlau sieht im miterlebten Modell „Runder Tisch“ noch heute ein (leider vergessenes) Modell, parlamentarische Demokratie mit Basisdemokratie zu verbinden.

Bei aller Genugtuung über die gewonnene Freiheit, schwingt in seinen Schilderungen auch Enttäuschung, über nicht genutzte Chancen der Demokratie mit. Zum Arbeiten kam Ihlau in dieser bewegten Zeit jedenfalls kaum: sein Sechzehn-Stunden-Tag war mit politischer Arbeit gefüllt.

Kurze Zeit nach der Maueröffnung im November kam Klaus Ihlau mit dem Deutschen Kulturrat in Kontakt. In der Akademie West am Hanseatenweg trafen sich dann Vertreter des Deutschen Kulturrates mit DDR-Künstlern. Ein Ostbüro des Kulturrates sollte gegründet werden. „Ich war der, der sich getraut hat, zu sagen, da gebe ich meine Telefonnummer und meine Adresse für her, auch wenn es morgen im Tagesspiegel steht. Ich sagte: Natürlich mach ich das. Wenn nicht jetzt, wann dann.“ Daraus entstand Ihlaus Mitarbeit beim Kulturrat. Ihlau leitete als ehrenamtlicher Geschäftsführer Ost gemeinsam mit einer Mitarbeiterin das Gesprächskreis-Ost-Büro, dessen Infrastruktur vom Deutschen Kulturrat finanziert wurde. Er versuchte, möglichst vieles von den Kulturstrukturen in der DDR zu retten. Oder zumindest das Tempo der Abwicklung zu verlangsamen, wie etwa beim Rundfunkgelände in der Nalepastrasse, das erst Mitte 2006 schließlich doch noch an Investoren verschleudert wurde.

„Als der Anschluss passierte, war plötzlich Funkstille. Das Geld für die Miete wurde nicht mehr bezahlt. Deswegen wurde mir vom Kulturbund der DDR der Raum gekündigt. Das Archivmaterial wurde geklaut. Zunächst richtete der damals noch in Bonn ansässige Kulturrat ein offizielles Büro- Ost ein, ließ es aber nach zwei Jahren fallen.“ Da klingt etwas Frust in der Stimme Ihlaus mit: „Das ist einfach nicht gut gelaufen!“ Und nennt ein weiteres Beispiel für erste Enttäuschungen nach der Wende: „Damals stand der erste Golfkrieg vor der Tür. Wir mischten uns als Ostvertreter des Kulturrates da ein und es gab Ärger deswegen: ‚Krieg und Frieden sei keine Sache des Kulturrates.‘ Heute ist das ganz anders: da mischt sich der Kulturrat in solche Dinge ein.“

Wie sich Ihlaus mittels Radiobeiträgen bis heute weiter einmischt, belegen am besten einige Titel seiner Feature aus den vergangenen zwei Jahrzehnten.

1992: „Eine andere Liebe – Lebentwürfe zweier homosexueller Paare“

1993: „Man kann uns ja viel erzählen – Protokolle aus dem Brandenburger Stahlwerk Nord“

1994: „Am liebsten war mit Regen und alles grau in grau. Berichte von Einsamkeit und Alkohol“

1995: „Die Russen gehen nach Hause – Augenblicke eines Abschieds“

1996: „Besser die Hände gefesselt als der Wille – Das Vermächtnis des Kriegsdienstverweigerers Franz Jägerstätter“ „Morgen sind wir in der Schweiz – Die Rettung der Kinder von La Hille“

1997: „Unter Spaniens Himmel – Die Interbrigadisten und die Legion Condor“

1998: „Don Kischote oder wohin fanatische Neugier führt – Erinnerungen an den „rasenden Reporter“ (mit Renate Beckmann)

2001: „Braun aus schwieriger Umgang mit der Vergangenheit – Reportage über eine österreichische Stadt in der Hitlers Geburtshaus steht“ (mit Thomas Franke)

2002: „Den Friedenstraum weiter träumen – Erinnerungen an einen ostdeutschen ‚Pilgerweg‘“

Was ist das Geheimnis der Arbeiten von Klaus Ihlaus? Er selber sagt: „Das Geheimnis ist, dass ich hinhöre. Es sind keine Statements, die ich da abliefern von den Leuten. Die Leute wissen, da ist einer, der interessiert sich für mich, für meine Probleme und kennt sie aus eigener Anschauung. Ich hatte ja selber die Möglichkeit – das halte ich für ein Privileg – verschiedene Berufe auszuüben, und dadurch in verschiedene Schichten einzutauchen.“ Und noch ein Geheimnis verbirgt sich hinter der Faszination von Ihlaus Dokumentationen: Sie handeln eigentlich immer von Courage, von Zivilcourage. Und die zeichnet auch den Radiomacher Ihlaus aus. Anfang der 1980er Jahre hing an der Zettelwand in seiner Wohnung der folgende Satz: „Wenn es jemand gibt, und sei er auch ganz allein, der es wagt, in Übereinstimmung mit seinen Vorstellungen und Grundsätzen zu leben, dann werden viele andere Mut bekommen und ein wenig von ihrer Würde wieder finden.“

Das Arbeitsprinzip Würde. Auch nach der Wende hat sich die Arbeitsweise von Ihlaus nicht geändert. Wichtig für ihn ist das Reingehen in die Schichten, das Eintauchen in die Kulturen. „Leider heißt Journalismus heute schnell sein, Geld machen, ganz schnell die nächste Geschichte machen. Das ist oberflächlich. Ich habe nie oberflächlich gearbeitet. Wenn ich für eine Arbeit, für die 3 Wochen veranschlagt ist, drei Monate brauche, dann habe ich in dieser Zeit auch nur das Geld für 3 Wochen. So habe ich damals gearbeitet und so arbeite ich heute noch.“

Das wäre ein schönes Schlusswort für diesen Artikel, dem nichts hinzuzufügen wäre – wenn es nicht schon wieder ein aktuelles Projekt gäbe, das in seiner Machart ganz anders und doch so typisch für Klaus Ihlaus Engagement ist. Dieses Mal hat sich der Rundfunkmann mit Filmleuten zusammengetan.

„Bahn unterm Hammer“ heißt der Film von Leslie Franke und Herdolor Lorenz, der am 3. Mai seine Deutschland-Premiere hat. Das bemerkenswerte ist: Die Finanzierung haben die Zuseher übernommen. Das Minimalbudget von 60.000 Euro wurde am 28. Februar 2007 erreicht, 13.000 Euro fehlen

noch. Klaus Ihlau ist Mitglied der Gruppe „Bahn für alle“, die sich hinter dem Projekt verbirgt. Ihlau nennt die Probleme, die er mit der Privatisierung von Daseinsfürsorge hat, offen: „Etwas, was der Staat dem Menschen als Daseinsvorsorge vorhalten muss, darf nicht Renditeinteressen unterworfen werden.“

Im Internet-Blog Readers Edition schreibt der streitbare Geist, dessen Vater und Großvater ihr Leben lang für die Bahn gearbeitet haben: „Es gäbe einen dritten Weg: Eine effiziente und kundenfreundliche Bahn in öffentlichem Eigentum. Man bräuchte dazu nur mal über den südlichen Grenzzaun unseres Landes zu sehen, da fährt nämlich eine solche Bürgerbahn, es ist die der Schweiz.“

Zuerst erschienen in politik und kultur März – April 2007

Künstler ausgezeichnet

Rüdiger Safranski hält die Laudatio auf Edgar Reitz

Ein Teil meiner Lebenserfahrung

Als ich gefragt wurde, ob ich eine Laudatio auf Edgar Reitz halten würde, habe ich sofort zugesagt, weil es mir mit seinem großen „Heimat“-Epos so ergangen ist, wie sicherlich manchen anderen aus meiner Generation auch: Dieses monumentale Werk hat mich so sehr berührt, dass es zu einem Teil meiner Lebenserfahrung geworden ist.

Bei der Literatur gibt es das auch: dass Leseerfahrungen zu Lebenserfahrungen so ineinander übergehen, dass sie nicht mehr recht voneinander zu unterscheiden sind. In der Literatur habe ich das zum Beispiel mit Marcel Prousts „Auf der Suche nach der verlorenen Zeit“ so erlebt. Ich erinnere mich nicht nur an den Roman, sondern ebenso intensiv an manche Tage, da ich ihn las. Und so ergeht es mir auch mit Edgar Reitz „Heimat“-Epos. Das ist vielleicht die stärkste Wirkung, die ein Werk haben kann, wenn die Begegnung mit ihm immer wieder zur Selbstbegegnung wird, und wenn man bei Erinnerung an ein Werk nicht anders kann, als sich zugleich an sich selbst, an sein vergangenes Selbst zu erinnern. Das gehört zur Größe eines Werkes, wenn es diese verwandelnde Magie besitzt, die einen ins Werk und zugleich in sich selbst hineinzieht. Edgar Reitz' „Heimat“ ist ein solches doppelt anziehendes magisches Werk.

Ich sah die „Heimat 1“ damals als Fernsehfolge, ich besaß noch keinen Videorecorder. Und so bedauerte ich es, dass ich mich, in dieser Zerstückelung, noch nicht dem großen epischen Atem überlassen konnte, den ich in diesen Geschichten spürte. Als ich mir dann später die Filme in der Videoaufzeichnung ansah, hatte das den Effekt der japanischen Kunstblumen, die erst im Wasser auseinandergehen und sich zu ihrer vollen Pracht entfalten. So auch entfalteteten sich die Filme noch einmal ganz anders, als ich sie im Zusammenhang mehrerer Stunden sah. „Heimat 2“ habe ich sogleich als Aufzeichnung angeschaut, in großen Portionen also, mindestens zwei Filme am Stück, manchmal auch drei. So wurde man ganz vom Geist des Erzählens eingehüllt. Man fühlte sich in der Erzählung enthalten, wie der Maler, der im Bilde verschwindet; man möchte gar nicht mehr heraus aus dieser umhüllenden, bergenden und doch so überaus geräumigen Sphäre.

Was für eine Sphäre ist das? Es ist, um es mit einem Wort zu sagen, die Sphäre der Zeit. Was geschieht, geschieht im Raum und in der Zeit. Wo auch sonst? Das ist zunächst nur trivial. Aber es ist alles andere als trivial, wenn es gelingt, die Zeit selbst spürbar werden zu lassen, ihren unterschiedlichen Rhythmus, wenn sie sich dehnt, komprimiert, beschleunigt, verlangsamt bis hin zu den Augenblicken, wo sie fast steht, erstarrt. Im ersten Film von „Heimat 1“ kehrt Paul aus dem Krieg zurück, sitzt erschöpft in der Küche, wo sich nach und nach die ganze Verwandtschaft einfundet. Man redet. Einer liest aus der Zeitung vor, ein anderer schaut durch das Fenster herein. Paul zurückgelehnt an den Pfosten versinkt langsam in eine eigenartige Abwesenheit. Plötzlich glaubt man auch als Zuschauer, das Ganze wie durch einen Schleier zu sehen. Das ist solch ein Augenblick, da die Zeit zum Stehen zu kommen scheint, den Atem anhält. Und es gibt später immer wieder Szenen, in denen man sich an diesen mittlerweile fernen Augenblick in der Küche erinnert fühlt. Auf rätselhafte Weise gelingt es Reitz, Szenen so zu inszenieren und ins Bild zu setzen, dass man im Augenblick ihres Erlebens bereits weiß, daß man sich in Zukunft an sie erinnern wird. Dass sie irgendwie wiederkehren werden. Paul verläßt den Hunsrück und geht nach Amerika und als dieser Weggeher lässt er uns ein Bild zurück, der Heimkehrer, der dasitzt, als schliefe er. Ein Augenblick, da man die Zeit, dieses unsichtbare Etwas, wie mit Händen glaubt greifen zu können, ihr unaufhörliches Verstreichen und ihr unaufhörliches Erwarten. Die Intensität dieser Szene hat etwas Archetypisches. Man spürt es zunächst, ohne es genau zu begreifen. Ich habe später in einem Interview gelesen, daß Reitz wirklich ein archaisches Bild vor Augen gehabt hatte:

Odysseus, nach seiner Irrfahrt, merkt erst, als er aus dem Schlaf aufwacht, dass er auf Ithaka gestrandet ist. Odysseus kommt also in der Heimat an, gewissermaßen im Schlaf. Diese archaische Heimkehrergeschichte auf Ithaka spielt hinein in jene Küchenszene mit dem Heimkehrer Paul. Man muss die Anspielung nicht bemerken, ihre Wirkung teilt sich trotzdem mit. Das Erfassen von Bedeutungen geschieht ja nicht wie die Lösung eines Kreuzworträtsels. Die nachhaltigsten Bedeutungen wirken unmerklich. Der Umstand, dass viele Geschichten und Assoziationen in eine Geschichte hineinspielen und sich darin spiegeln, macht ihren Reichtum und ihre Tiefe aus. Die verborgene Fülle wirkt so, als käme etwas aus einer großen Ferne auf uns zu oder als blickte man durch das Gegenwärtige in eine Ferne hinaus. Es gibt in den Filmen von Reitz immer wieder Szenen, die den Zauber solcher Verdichtung haben. Man kann sie nicht vergessen und weiß im Augenblick, da man sie sieht, daß man sie nicht vergessen wird. Diese Augenblicke der größten Intensität sind oft die Kreuzungspunkte, wenn sich die Erzählung verzweigt, oder wenn eine Geschichte zum Ende kommt oder eine neue beginnt, etwa wenn in „Heimat 1“ im Misthaufen nach dem vermeintlich toten Kind der Appollonia gestochert und dabei das dort versteckte Motorrad des Kriegsgewinners Wiegand gefunden wird; oder wenn in „Heimat 2“ Hermann seiner Clarissa zum ersten Mal begegnet auf der Treppe. Das sind epiphanische Momente, das eine mal skurril, das andere mal erhaben.

Ich habe vorhin den Vergleich mit Marcel Proust gewählt, was die Wirkung betrifft. Auch in der Sache sind diese großen Werke vergleichbar. Beides mal geht es darum, die verlorene Zeit wiederzufinden. In der Zeit entwickeln sich die Menschen, verwickeln sich, gehen auseinander, treffen wieder zusammen, als dieselben, wie sie glauben, und doch verwandelt, was sie nicht wahrhaben wollen. Die Menschen, heißt es am Schluß des Proustschen Romans, nehmen nicht nur ihren Platz ein im Raum, sondern auch in der Zeit. Der Erzähler, der es mit der Zeit aufnimmt, wird zum Archäologen, er gräbt die Zeit-Schichten aus. Im Fuchsbau, in der „Heimat 2“, hatte der Freundeskreis Hermanns gelebt, geliebt und gearbeitet, bis eines Tages, nach einigen Augenblicken des ‚Verweile doch du bist so schön‘ und nach einigen Katastrophen und Enttäuschungen, die Bagger kommen und das verwunschene Schloss der aufschäumenden Jugend dem Erdboden gleichmachen. Hermann inszeniert noch einen wunderlichen Trauerzug und dann trennen sich die Wege. Wieder ist etwas vorbei, aber vielleicht doch nicht für immer verloren...Jedenfalls werden die äußeren Spuren getilgt. Eine Lebenssphäre verschwindet und lässt einen leeren Baugrund zurück, auf dem etwas Neues errichtet wird, in diesem Fall etwas besonders Hässliches, eines dieser Steuerabschreibungsmonster, die seit den 1960er Jahren die deutschen Städte, insbesondere auch München, zu verwüsten begannen.

Edgar Reitz hat sich selbst bisweilen nicht nieder ziehen lassen, denen immer noch ein Mehrwert von Erwartungen, Träumen und Sehnsüchten bleibt. Sie werden durch die Wirklichkeit klug, aber nicht dumm und stumpf. Romantiker sind die wahren Komplizen der Zeit, denn sie leiden nicht nur unter ihrer alles verschlingenden Macht sondern sind auch mit ihrer erneuernden Kraft im Bunde, die für jede Überraschung gut ist. In der „Heimat 3“ fällt nicht nur die Mauer, es macht nicht nur die Weltgeschichte einen Riesensprung. Auch Clarissa und Hermann finden endlich zusammen. Ob es endgültig ist, muß offen bleiben. Die Zeit wird es erweisen.

Edgar Reitz ist ein Geschichtenerzähler. Er mißtraut der großen Geschichte, die wir zu kennen glauben und in den Geschichtsbüchern nachlesen können. Er löst die große Geschichte auf in den Reichtum der vielen Geschichten, die Geschichte im Plural, die wirklicher ist als die Geschichte im Singular.

Die Geschichte im Singular ist eine Konstruktion. Ob es sie wirklich gibt im Sinne von Logik und Kohärenz, ist durchaus fraglich, auch wenn man es sich gerne einbildet und daraus Ideologien macht. Die Geschichten im Plural aber gibt es auf jeden Fall. Allerdings muß man sie erzählen können. Das Narrative, das im Leben steckt, muss erst zum Leben erweckt werden – durch das Erzählen. Es gab in der Literatur und im anspruchsvollen Kino eine Zeit, da wurde behauptet, das Erzählen sei nicht

mehr möglich, die Zeit des Romans sei vorbei. Die Wirklichkeit, so hieß es, sei zu komplex und das Individuum zu zersplittert, als dass noch, wie früher, erzählt werden könnte. Die Wirklichkeit, so sagte man, läßt sich nicht mehr zur Erzählung runden, weder in der Literatur noch im Film. Adorno hatte diese Skepsis gegenüber dem Erzählen programmatisch formuliert: „Es läßt sich nicht mehr erzählen... Zerfallen ist das in sich kontinuierliche und artikulierte Leben, das die Haltung des Erzählers einzig gestattet.“ Nun hatte Edgar Reitz die Avantgarde im Film nicht nur mitgemacht, er war einer ihrer inspiriertesten Köpfe. Er warnte sich und seine Kollegen einmal davor, „daß die Gattung des Spielfilms uns zum Verrat an wichtigen künstlerischen Einsichten verleiten kann“. Er war also alles andere als ein naiver Erzähler, als er zu erzählen begann. Er war offenbar nicht gewillt, aus dem erzählskeptischen Avantgardismus ein Dogma zu machen. Er ist, wie Paul, ein „Weggeher“, wenn es ihm zu eng wird. Und so hat er dem Film den Geist des Erzählens im großen Stil wieder eingehaucht.

Was bedeutet das – Erzählen?

Es bedeutet: epische Gerechtigkeit. Man blickt aus vielen Perspektiven auf die Welt, nicht nur aus einer; jede Person hat ihre Wahrheit, ihr Recht. Die säuberliche Aufteilung der Welt in Gut und Böse mag in Hollywood und deutschen Fernsehserien herrschen, sie ist aber nichts anderes als moralischer Kitsch.

Erzählen bedeutet weiterhin: Genauigkeit im Detail, Sorgfalt auch den Dingen gegenüber. Das schließt die Kleidung ein, die Art sich zu bewegen und zu sprechen. Alles muß stimmen. Die Trainingsanzüge der fünfziger Jahre, die Kniestrümpfe, die Fahrräder, die Kleider und Stirnlocken. Das ist nicht platter Naturalismus, sondern gesteigerte, weil wiedergekehrte Wirklichkeit. Die Wirklichkeit aber kehrt nur wieder, wenn man sie bei ihrem richtigen Namen ruft.

Erzählen bedeutet, sich Zeit lassen, damit man die Zeit spürt. Erzählen ist immer auch Entdeckung der Langsamkeit. Erzählen bedeutet: vom Besonderen, dem erfahrenen Leben also, zum Allgemeinen, zu Ideen und Begriffen aufzusteigen; und nicht umgekehrt vom Allgemeinen zum Besonderen herabzusteigen, was nichts anderes heißt als vorgefaßte Begriffe und Ideen nur noch zu illustrieren. Erinnern wir uns nur daran, welches Schindluder einst mit dem Begriff der „Heimat“ in der Nazi-Zeit getrieben wurde, wie dann „Heimat“ nach 1945 von den einen verkitscht und von den anderen tabuisiert worden war. Man kann nur darüber staunen, mit welcher Souveränität der Erzähler Reitz sich seinen eigenen Weg gebahnt hat zur Darstellung eines Lebens, das Wurzeln hat, auch wenn es sich aus seinem Wurzelgrund löst, um frei genug zu sein, um neue Heimaten zu bilden. Die erste Heimat ist eine, die einen trägt, die man aber auch irgendwann verlassen muß; die zweite Heimat ist eine, die man sich selbst schafft. Die erste Heimat ist nachhaltig, sie hält aber auch fest. Die zweite Heimat ist vorläufig, sie läßt einen aber auch laufen. Edgar Reitz' „Heimat 1“ ist der ersten, der nachhaltigen Heimat, sein zweites Heimatepos ist der zweiten, der vorläufigen und selbst geschaffenen Heimat gewidmet, es ist die große Geschichte einer allmählichen Verfertigung einer Lebenswelt, bei der man erst hinterher merkt, daß es eine Heimat war, was man sich da geschaffen hatte.

Die Geschichte, die in „Heimat 2“ erzählt wird, reicht in meine bewusste Erlebniswelt hinein und ich muß sagen, ich habe mit diesem Film einige Aspekte meiner Biographie erst richtig verstanden. Wie sich der Geist einer Zeit, der frühen und der späten 1960er Jahre bildete, diese Beklemmungen, dieser Aufbruch, diese Neugier, diese Unbekümmertheit, diese Melancholie, diese Selbstüberschätzung und dieser Stolz. Man merkt: die Urteilsschablonen späterer Meinungskämpfe sind zu grob geschnitten, um die Wirklichkeit fassen zu können. Wieviel Geduld, feiner Sinn und Treue dazu gehört, einer Vergangenheit gerecht zu werden, merkt man an dem Wunderwerk der „Heimat 2“.

Ich bedauere es, dass mir nicht genügend Zeit bleibt, um von jenen Entdeckungen zu sprechen, die ich machen durfte, als ich in jüngster Zeit das sogenannte „Frühwerk“ von Edgar Reitz kennen lernte,

also die restaurierten Filme, die vor der „Heimat“ entstanden waren und jetzt wieder auf dem Markt sind. Sie zeigen einen Filmautor, der erfahrungshungrig aber auch unbeirrbar seinen Obsessionen folgt. Darauf mußte man zum Beispiel erst einmal kommen, dass sich der Medea-Mythos und die Sage vom Zug der Argonauten nach dem Goldenen Fließ auch ganz anders erzählen lässt. In den frühen Quellen der Argonautensage ist Jaso, der Hauptheld, 13 Jahre alt, und Medea, die mit ihm aus Kolchis am Schwarzen Meer flieht, ist zwölf Jahre alt. Und darum, so einfach ist das, läßt Reitz seine poetische Vision von Kindern spielen. Vor unseren Augen entsteht dabei das ewig junge Märchen, das die Kinderseele der Menschheit stets aufs neue träumt. „Das goldene Ding“ hat Reitz seinen Geniestreich genannt. Ich möchte nicht schließen, ohne wenigstens mit einigen Worten auf den 1969 entstandenen Film „Cardillac“ hinzuweisen. Nicht nur weil mir E.T.A. Hoffmann besonders nahe ist, dessen Erzählung „Das Fräulein von Scuderi“ Reitz für seinen Film adaptiert hat, sondern auch deshalb, weil dieser Film ein wenig ins Betriebsgeheimnis des Schaffens von Edgar Reitz blicken läßt. Cardillac ist bekanntlich jener Juwelier, der seine Kunst mehr liebt als das Publikum. Er kann es nicht ertragen, dass seine so kunstvoll gefertigten Schmuckstücke nur der Eitelkeit von reichen Leute dienen sollen. Und darum bringt er sie um. Eine Geschichte über die unendliche Sorgfalt des künstlerischen Handwerks und über den Konflikt zwischen Künstlertum und Markt. Edgar Reitz ist zu liebenswürdig, um in die Versuchung des mörderischen Cardillac zu geraten, aber etwas von jener rücksichtslosen Hingabe ans eigene Werk und vom kompromisslosen Willen, die Dinge gut zu machen, muss im künstlerischen Temperament leben. Der Künstler dient nicht dem Publikum. Er dient seinem Werk. Und nur dann kann er auch seinem Publikum etwas geben.

Zuerst erschienen in politik und kultur November – Dezember 2009

Edgar Reitz dankt für den Kulturroschen 2009

Spätes Erwachen der Erzählfreude

Die Laudatio aus dem Munde von Rüdiger Safranski ist ein Höhepunkt auf meinem Lebensweg. Ich habe durch die Lektüre von Safranskis Büchern gelernt, mich im Strom der deutschen Geistesgeschichte zu orientieren. Durch ihn habe ich begriffen, dass der Geist der deutschen Romantik eine Affaire ist, in die wir alle noch verwickelt sind. Ich hatte bei der Lektüre Ihres Buches über die Romantik permanent das Gefühl, dass Sie vielen Spätromantikern, zu denen Sie mich soeben hinzugerechnet haben, „auf die Schliche“ gekommen sind. Ihre Bücher über Schiller, Schopenhauer, Nietzsche oder Heidegger gehören zu den größten Lese-Abenteuern, die meinem philosophisch ungeschulten Geist eine historische Orientierung gegeben haben und mir gezeigt haben, welch unschätzbare Reichtum unser kulturelles Erbe immer noch ist. Sie leiten unseren Blick über die eigene Lebenslinie hinaus, tief hinein in die Entstehungsgeschichte der eigenen Gedanken, die nicht hier und heute beginnen, wie wir fälschlicherweise uns einbilden, sondern 100, 200 Jahre vorher in den Köpfen und Leidenschaften der Poeten, der Genies, Denker und Abenteurer des Geistes, deren Leben Sie, Herr Safranski uns erzählt haben.

Da mir dieser Preis, wie ich heute erfahre, vor allem für kulturpolitische Verdienste gegeben wird, möchte ich gleich zu Anfang etwas Ärgerliches in der heutigen kulturpolitischen Debatte erwähnen. Ich meine die inflationäre Verwendung des Wortes „kreativ“. Wer will eigentlich nicht kreativ sein? Dass Künstler kreativ sind, sollte ja wohl zutreffen, dass die Menschen im Entertainment-Geschäft kreativ sein wollen, ist ehrenhaft, aber selten zutreffend. Das gilt zur Not auch noch für Fernsehredakteure, Journalisten oder Ministerialbeamte, die kulturelle Initiativen fördern. Aber was ist kreatives Management, was sind kreative Militärstrategien, kreative Geldanlagen, kreative Anwälte, kreative Kommunalpolitiker, oder gar kreative Buchhalter? Was ist schließlich „Kreativ-Wirtschaft“? Dieser widersinnige Begriff hat zurzeit Hochkonjunktur. Kürzlich wurde ich zu einem „Exzellenz-Cluster über kreative Design-Ästhetik“ eingeladen und sollte „gestaltungsnahen Berufsbildern“ sog. „Start-ups“ vermitteln. Das Kreativste an der Veranstaltung war die Abschlussparty. Es scheint zurzeit eine endlose Sehnsucht nach dem Lebensstil der Künstler zu geben. Was ist die Triebfeder dieses Verlangens? Wer von diesen Millionen „Kreativen“ kann sich überhaupt vorstellen, welche harten Konsequenzen damit verbunden sind, seinen Job als Künstler zu betreiben? Klagte nicht schon Karl Valentin, dass Kunst zwar schön sei, sie mache aber viel Arbeit? Wer von den zahllosen zum Kreativsein animierten oder politisch geförderten Kreativen würde diese Erkenntnis auch nur drei Tage lang aushalten? Wissen sie denn nicht, dass alle Mühen der Künstler nichts mit Erfolg zu tun haben – und schon gar nicht mit Geld, das ja der einzige Maßstab für Erfolg geworden ist in dieser Zeit! Wie sollen wir den Begriff „kreativ“ überhaupt verstehen, wenn er nichts – aber auch gar nichts mehr! – mit Kunst zu tun hat? Sicher aber ist es, dass Kunst und Erfolg nichts miteinander zu tun haben, selbst dann nicht, wenn der Erfolg hin und wieder gewaltig ausfällt. Um keine Missverständnisse aufkommen zu lassen: Ich bin nicht gegen Erfolg, auch nicht dagegen, dass Künstler Geld verdienen. Aber ich muss doch daran erinnern, dass der von allen gewünschte Erfolg, wenn er eintritt, nicht als Maßstab für die Qualität der Kunst verwendet werden kann. Und ist nicht diese kleine wertlose Münze, der völlig undotierte „Kulturroschen“ ein sinnfälliger Ausdruck dafür, dass Kunst nicht am Geldwert zu messen ist? Ich erwähne diesen Zusammenhang, über den man tagelang reden könnte, hier an einem Ort, und vor einer Institution, die sich der Kultur und der Kulturpolitik widmet. Mitten im unlösbaren Chaos des Lebens, mitten in der heillosen Verwicklung des menschlichen Seins zwischen Ich-Erfahrung und Welt brauchen wir die Kultur zum Überleben. Ihre grundsätzliche Zweckfreiheit und ihre Abkopplung vom finanziellen Tages-Erfolg sind absolut unverzichtbare Gebote – und übrigens trostreich. Es tut mir in der Seele weh, wenn ich in der SZ Hans-Christian Schmidts Erfahrungsbericht über seine Premierentour mit seinem Film „Sturm“ lese. (Delphi

Berlin, 78, Abaton Hamburg, 34, Arri München, 37 Besucher, Lux am Zoo 7 etc.). Was ist mit diesem Land passiert? Es ist doch gar nicht lange her, da waren es noch hundert mal so viele, die ihre Achtung vor dem Mut der Künstler dadurch ausdrückten, dass sie zu den Erstaufführungen kamen!

In den vergangenen beiden Jahren habe ich mich mit der Restaurierung meiner frühen Filme beschäftigt. Dabei war ich gezwungen, den Blick zurückzuwenden auf meine eigenen frühen Jahre: Auf meine Hunsrück-Gymnasialjahre, meine Münchener Studentenjahre, die Zeit der ersten Kurzfilme, die Jahre nach dem Oberhausener Manifest. Bis in die Mitte der 1960er Jahre war mein Denken von der Nachkriegszeit geprägt, von einer tiefen Abneigung gegenüber Geschichten und kontinuierlichen Erzählungen. So, wie Naziherrschaft und Krieg Land und Kultur zerstört hatten, so musste auch nach der Auffassung meiner Generation alles als etwas Zerstörtes beschrieben werden. Alles wurde analysiert, hinterfragt und in abstrakte Partikel zerlegt, wie Safranski soeben dargelegt hat. Die Avantgarde allein konnte den Anspruch erheben, als Spiegelbild der Wirklichkeit zu taugen (Ein gutes Beispiel ist mein kurzer Experimentalfilm „Geschwindigkeit“, der den enorm beschleunigten Kosmos der damaligen Erfahrungen als Panorama visueller Fragmente beschreibt). Wir waren eine Generation, die allen Großformen misstraute, die alle Geschichten anzweifelte, eine Generation, die meinte, die Tragödie sei nichts als die Vergötterung eines im Prinzip vermeidbaren Unglücks. Wir meinten, die bürgerlichen Ideale mit allen ihren Legenden, ihren Tugenden und Traditionen seien nichts als Selbstinszenierungen, die unglaublich geworden seien, weil sie das Nazi-Unglück nicht verhindern konnten. Wir suchten das Glück in immer größerer Geschwindigkeit, in endloser Expansion, Wachstum und Fortschritt. Kurz gesagt: Wir forderten eine Filmkunst ohne Legenden und ohne erzählerischen Vorsatz, wir verkündeten das Ende der Geschichten.

Welch eine Anhäufung von Irrtümern und Fehleinschätzungen in diesem Geist der Avantgarde versammelt war, haben wir längst erfahren. Dennoch verdanke ich diesem Zeitgeist wichtige Lehrjahre im Umgang mit der Formenwelt des Kinos. Aber ich war von meinem eigentlichen Talent abgekoppelt. Ich brauchte gut 10 Jahre, bis ich herausfand, dass ich Geschichten erzählen kann, dass ich geradezu eine Leidenschaft zum Erzählen in mir trug. Erst bei den Filmprojekten, die mich in die Nähe meiner Heimat führten, erwachte diese Begeisterung für Geschichten. Beim Restaurieren der frühen Filme wie „Die Reise nach Wien“, „Stunde Null“, „Schneider von Ulm“ wurde dieses Erwachen der Erzählfreude von Film zu Film deutlicher sichtbar. Ich war tatsächlich schon 46 Jahre alt, als ich mit „Heimat“ diese nie endende Lust am Sammeln, Verändern, Ausgestalten und Inszenieren von kleinen und großen Geschichten entdeckte. Sein Talent erkennt man an dem, was einem leicht fällt. Wenn ich aber jetzt versuche, vom Erzählen zu sprechen und mir die Frage nach dem allgemeinen „Narrativen Prinzip“ stelle, mache ich es mir schwer. Dennoch will ich mich dieser Herausforderung stellen, denn es gehört zu den Notwendigkeiten des Alters, auch einmal über seine Talente hinauszugehen und sich Über-sichten zu verschaffen.

Ich will jetzt nicht den wunderschönen Betrachtungen von Rüdiger Safranski, weitere, weit weniger gültige Gedanken zur Erzählkunst hinzufügen. Ich möchte nur eine ganz persönliche Geschichte erzählen, die mir immer wieder einen Schlüssel in die Hand gegeben hat, mit dem ich die Geheimgemäcker der Erzählleidenschaft aufsperrten konnte. Ich spreche von meinem Großvater mütterlicherseits, der vier Kilometer von dem Hunsrückdorf entfernt lebte, in dem ich geboren wurde. Er war, wie mir von den alten Hunsrückern gern bestätigt wird, ein begabter Geschichten-Erzähler. Es heißt, dass die Gespräche im Gasthaus verstummten, sobald er die Wirtsstube betrat. Im Nu bildeten sich Grüppchen um ihn, und die Gäste lauschten seiner tiefen Stimme, mit der er immer neue Geschichten zu erzählen hatte. Jeder wusste, dass er seine Geschichten oft erst im Augenblick des Erzählens erfand, aber man liebte sie – nicht weil sie wahr waren, sondern weil immer etwas durch sie hindurchleuchtete, etwas, woran noch keiner gedacht hatte etwas, das zugleich vertraut schien als hätte man es schon immer gewusst, aber wiederum niemals so wie er es beim Erzählen geheimnisvoll zum Klingen brachte. Oft waren sei-

ne Geschichten der Wirklichkeit zum Verwechseln ähnlich, ihre Schauplätze, ihre Protagonisten, ihre Wendungen waren so lebensecht, dass sie jederzeit hätten passieren können, und man musste schon ein guter Kenner der Gegend sein, wenn man merken wollte, wo des Großvaters Phantasie eingegriffen und alles mit einer Art Urerinnerung verbunden hatte. Manche sagten, er verfälsche alle Wahrheiten, manche nannten seine Erzählungen Lügengeschichten. Dennoch war man gefesselt und folgte fasziniert, wenn der Großvater von Unglücksfällen, Krankheiten, plötzlichem Reichtum oder von heimlicher Liebe oder Rache erzählte und an ganz unauffälligen Stellen begann, die reale Welt zu verlassen und in die Welt der Phantasie, der Träume, der Geister, Gespenster, Wiedergänger oder sogar der Toten hinüberzugleiten. Wenn alle Zuhörer mit Gänsehaut und schlimmen Erinnerungen geschüttelt dasaßen, beendete er seine Geschichten abrupt und bemerkte, er könne „sieben heilige Eide darauf schwören“, dass alles wahr sei und sich genau so zugetragen habe, wie er es berichtete.

Ich habe solche Szenen als Kind mehrfach miterlebt und möchte an dieser Stelle ebenfalls sieben heilige Eide schwören, dass es sich so zugetragen hat und dass die Schauplätze in den Großvater-Geschichten allesamt wirklich existierten und dass es die Protagonisten, von denen seine Geschichten handelten, auch wirklich gelebt haben, wenn auch ganz anders, als in den Geschichten. Wenn ich mich an Sommernachmittagen ohne Wissen der Eltern manchmal auf mein Kinderfahrrad schwang, aus dem Dorf hinausfuhr und das Haus des Großvaters ansteuerte, konnte ich damit rechnen, eine Reise in ein unbekanntes Land zu beginnen. Der winzige Vorgarten des Großvaters bot ausreichend Platz für unsere größten Geschichten-Abenteuer. Zwischen Haustüre und Küchenfenster stand eine Holzbank, von der aus man das benachbarte Bachtal überblicken und die im Westen aufsteigenden Gewitter beobachten konnte. Wenn die Geschichten des Großvaters allzu gruselig wurden, verkroch ich mich als Siebenjähriger ungeniert auf seinem Schoß und zog die Beine an, damit mich die Erdgeister, von denen er erzählte, nicht am Fuß erwischen konnten.

Seine Geschichten fingen meist so an: „Du kennst doch die große uralte Eiche, die am Ortsausgang direkt links neben dem Bahngleis steht...“ (Natürlich kannte ich den Baum und stimmte ihm voller Neugier zu.) „Dann kennst du doch auch den dicken Hännens, den Gastwirt von Morbach, der letztes Jahr so qualvoll gestorben ist...?“ (Ich hatte den Mann gekannt, weil er mir an heißen Sommertagen manchmal ein Stück von seinem Brauerei-Eis aus dem Keller holte.) „Dann will ich dir jetzt erzählen, dass mir der Tote heute früh, als ich zur Arbeit ging, genau fünf Minuten vor Sieben an der alten Eiche über den Weg gelaufen ist...“ (Mir schauderte.) „Blieb er stehen? Hat er etwas gesagt?“ „Und ob!“... sagte der Großvater, machte eine lange Pause und sah mich prüfend an. „Vielleicht bist du noch zu klein für solche Geschichten?“ „Nein!“ rief ich und schon ging die Reise ins Land der Phantasie los. Diese Art von Einleitung konnte hundertfach variiert werden, mit wechselnden Schauplätzen, Wegmarkierungen, Gebäuden und immer neuen Personen, toten oder lebenden. Der Geschichtenanfang war ein hundertprozentiges Erfolgsrezept. Es bestand einfach darin, dass man mit Personen und Ereignissen beginnt, die jeder kennt, die völlig vertraut und normal erscheinen. Dann geschieht etwas Unerwartetes, das aber gar nicht spektakulär ist, das sogar übersehen werden könnte, wenn der Erzähler nicht die Aufmerksamkeit genau im richtigen Moment darauf gelenkt hätte. Von da an bewegt sich die Erzählung unentrinnbar und leise immer weiter weg vom vertrauten Terrain der Zuhörer und landet schließlich da, wo noch niemand von ihnen war. Und noch etwas: alle Menschen, die der Großvater schilderte, wurden geliebt. Er erzählte aus Liebe zu Dingen und Personen, selbst wenn er uns vor ihnen das Fürchten lehrte. Von keinem Vorbild weder aus der Literatur, noch aus der Filmgeschichte, habe ich so viel über das Erzählen gelernt, wie von ihm. Ohne ihn hätte ich die „Heimattrilogie“ nicht zustande bringen können. Im Grunde ist in „Heimat“ der gesamte Erzählstil des Großvaters enthalten. Ich nenne ihn – natürlich ausschließlich für meinen Eigengebrauch! – das Großvater-Prinzip.

Was haben alle Geschichten gemeinsam? Kann ich es vor den Augen von Rüdiger Safranski wagen, eine so haarsträubend allgemeine Frage überhaupt zu stellen? Aber es gibt Auffälligkeiten, die ich

kurz beleuchten möchte: Es scheint nämlich, dass alle guten Geschichten uralte Erinnerungen in uns wachrufen. In den alten Mythen ist es die Anwesenheit der Götter, die uns an die Mächte erinnert, denen alle Menschen unterworfen sind, in modernen realistischen Geschichten ist es die Macht des Gesellschaftlichen, des Historischen, dem wir ebenfalls unterworfen sind. In den Dramen sind es die uralten, nie zählbaren Leidenschaften, in den Abenteuergeschichten ist es das Fernweh, das Grauen und der Sirenton des Unbekannten. Die Gewalt der Natur erhebt sich im Hintergrund der Volks-Erzählungen. Wenn wir eine Geschichte erzählen, öffnen wir einen imaginären Raum. Geschichten spielen nicht in der Wirklichkeit unseres Alltages, sondern in einer Parallelwelt, die der vertrauten Welt zum Verwechseln ähnlich sein kann, die aber dennoch außerhalb der Welt ist. Der erzählerische Raum, und das überrascht am allermeisten, ist dennoch zutiefst vertraut. Es ist beim Geschichtenerzählen (auch beim Drehen und beim Anschauen mancher Filme!) als ob wir uns in uralten Räumen befänden, die es schon immer gab, in denen wir schon gewesen sind längst bevor wir auf die Welt gekommen sind. Es sind die unerwähnten Mächte im Hintergrund, die in den Geschichten spürbar werden. Die Götter schauen zu. Der Erzählraum ist archaisch. Er stammt aus einer Zeit vor aller Wissenschaft, vor aller Wahrheit. Das macht seine Magie.

Als ich eines Tages mit meinem geliebten Großvater – ich war gerade sieben Jahre alt und hatte Diphterie und Keuchhusten gleichzeitig überstanden – einen Spaziergang über die Felder machte, näherten wir uns dem Kirchturm eines Dorfes namens Bischofsdhron. Immer deutlicher konnten wir die Inschrift unter der Kirchturmuhre erkennen, die ich dem Großvater vorlesen musste: „Eine von diesen wird deine sein“.

Was bedeutete der rätselhafte Text? Erst durch seinen Platz unter der Uhr war er zu verstehen: Die Todesstunde war gemeint, die auf dem großen Ziffernblatt für Jeden eines Tages angezeigt werden würde. „Die Uhr schaut in die Zukunft“, sagte der Großvater, „sie weiß, dass alles, was auf der Welt geschieht, seine Stunde hat.“ Ich war der Sohn eines Uhrmachers. Das Haus der Eltern war angefüllt mit Uhren. In allen Zimmern hörte man das Ticken von Hunderten von Uhren. In vielerlei rhythmischen Metren und Interferenzen wurde in meinem Hunsrücker Elternhaus die Zeit gemessen. Es gab eine Zeit außerhalb meiner eigenen erlebten Zeit. Ich fing an, über die Uhr nachzudenken: Wenn ich die Zeiger ganz genau ansah, schienen sie still zu stehen. Stand die Zeit still, nur weil ich so genau hinguckte? Ich überprüfte das Phänomen in anderen Bereichen: Ich versuchte zu sehen, wie ein Kind wächst oder ein Salatkopf im Garten. Auch da stand die Zeit still, sobald man hinsah. Niemand konnte sehen, wie eine Semmel altbacken wird oder wie ein Haar grau wird. Nur die normalen, mittelschnellen Bewegungen konnte ich sehen, wie die Eltern schimpften oder arbeiteten, wie die Wehrmachtsautos vorbeirrten, wie die Wolkenschatten über das Dach zogen, aber die sehr schnellen Bewegungen konnte ich nicht sehen: zum Beispiel, wie der Bombensplitter vorbeiflog, der den Küchentisch unserer Nachbarin zerfetzte und ihr die linke Hand beim Salatanrühren abbrach. Das konnte ich nicht sehen. Ich kam dahinter, dass wir die Zeit selbst nicht sehen können. Wir können sie ein wenig fühlen, aber auch das hängt sehr von unserer Verfassung ab und ist nicht sicher. Zeit ist unsichtbar, unsichtbar wie das Leben selbst. Die Zeit ist aber auch ein Hindernis für die Sehnsucht. Das Wiedersehen mit der Ursel, in die ich verliebt war, oder die nächsten Sommerferien, die ich kaum erwarten konnte, und die Freude auf Weihnachten, mussten sich immer durch die Vorhölle des Wartens hindurchquälen. Das Schöne braucht viel Zeit, das Schlimme kommt immer unerwartet und immer zu früh. Die Zeit gehört mir nicht. Ich kann sie mir nicht erobern. Ich wollte deswegen nicht in der Zeit leben, sondern außerhalb, dort wo das Glück wartet. Vielleicht sind Zeit und Leben ein und dasselbe, dachte ich. Ich fragte mich: „gibt es eigentlich Gegenwart?“ Wir lassen jede Sekunde das hinter uns, was wir Gegenwart nennen. Das war das Abschiedsgefühl der frühen Jahre, die jugendliche Melancholie!

Heute, im Erwachsenenalter stellt sich das ununterbrochene Abschiednehmen noch einmal anders dar. Wir sehen, wer die Zeitdiebe sind, die uns umlauern: Die Entertainer, die Zeitvertreiber, die un-

unterbrechbaren, nicht wegzappbaren Fernsehprogramme, die Computer, die eine undichte Stelle in unsere eigenen vier Wände hacken, die Kaufaufrufe der „Kreativwirtschaft“, die uns vom Essen, Atmen, Zufriedensein abhalten. „Wachstum“ schreit jeder Politiker uns ins Gesicht. Zufriedenheit ist ein Tabu geworden. Sobald etwas als „Event“ oder als „Party“ daherkommt, will man uns weismachen, dass wir das Leben versäumen, wenn wir nicht dabei sind. Wir lernen immer aufs Neue, dass wir die fliehende Zeit nicht einholen können. Wer hilft uns, von diesem Karussell abzuspringen? Wir brauchen ein System außerhalb der persönlichen Betroffenheit. Aber was könnte das sein? Philosophie? Religion? Die Kunst? Vielleicht hilft das Erinnern? Vielleicht sogar das Erzählen unserer eigenen Geschichten? Von dem französischen Dokumentarfilmer Chris Marker stammt der Satz, er könne sich nicht vorstellen, wie sich die Menschen erinnerten, bevor es den Film gab. Ich möchte hinzufügen, ich kann mir nicht vorstellen, wie die Menschen sich gegen das Vergessen verteidigten, bevor es den erzählenden Film gab. Es ist die Filmkunst, die uns gezeigt hat, dass wir tatsächlich außerhalb der Zeit sein können. Im Kino knüpfen wir lebenslange Freundschaften mit poetischen Figuren und fiktiven Leinwandlegenden. Längst verstorbene Menschen rühren unsere Herzen. Im Kino blicken wir aus sicherer Distanz in Abgründe und Grauen. In Kinogeschichten entkommen wir zuweilen dem eigenen Tod. Filmbilder beschreiben uns unser eigenes Land als ob es auf einem anderen Stern läge, oder wir erkennen in ihnen, was wir vorher nicht erfahren konnten: Zum Beispiel sehen wir endlich einem Salatkopf beim Wachsen zu, oder einem Kind, oder einem grauen Haar oder uns selbst! Die Filmkunst handelt, weil sie eine Zeitkunst ist, vom Abschiednehmen, aber dort, wo sie das tut, ist alles wiederholbar, kann zurückgespult werden und bleibt damit unser fester Besitz. Wir können in den Geschichten auch die Zeit, in der wir gerade leben, verlassen. So sehen wir auf einmal, was mit uns gemacht wird. Aber ein Film kann keinen Schutz vor blinder Politik bieten. Dennoch, er erlaubt uns Distanz. Eine gute Geschichte ist etwas Beständiges in unsicherer Zeit. Sie ermöglicht den Zweifel an der Realität, Zweifel an der Welt mit allen ihren sogenannten unumstößlichen Regeln. Zweifel am permanenten Wirtschaftswachstum, Zweifel an den selbsterklärten „Kreativen“. Als Geschichtenerzähler nach dem Großvater-Prinzip kann ich sicher sein, niemals zur „Kulturwirtschaft“ zu gehören.

Sheherazade konnte bekanntlich durch das Geschichtenerzählen ihr Leben retten. Als verkappter spät – spät – Romantiker (Herr Safranski, Sie haben Recht mit dieser Definition!) trage ich die seltsame, vielleicht völlig absurde Hoffnung in mir, durch das nie endende Geschichten-Erzählen die ganze Welt retten zu können. Ich bedanke mich bei Ihnen, Herr Safranski, beim Deutschen Kulturrat und ganz besonders bei Salome Kammer und Maria Reiter für die Ehre, von ihnen besungen zu werden.

Zuerst erschienen in politik und kultur November – Dezember 2009

Christian Höppner hält die Laudatio auf Daniel Barenboim

Wir kennen von immer Weniger den Wert

Johannes Rau hat diesen Satz geprägt: „Wir kennen von immer Weniger den Wert, aber von immer Mehr den Preis“. Wer ihn kannte, weiß, dass er diesen Satz in einer Zeit vorherrschender Geiz-ist-Geil-Mentalität nicht resignativ gemeint hat, sondern als Aufforderung verstanden wissen wollte, Gegengewichte zu der fortschreitenden Ökonomisierung fast aller Lebensbereiche zu setzen. Johannes Rau, der hier im vergangenen Jahr mit dem Kulturroschen ausgezeichnet wurde, hat sich auch in seiner Zeit als Bundespräsident immer wieder an vielen Stellen für die kulturelle Bildung insbesondere von Kindern und Jugendlichen eingesetzt.

Kulturelle Bildung

Der Blick auf das Kulturland Deutschland vermittelt auf den ersten Blick von außen immer noch ein Bild blühender Landschaften, so man einmal von einzelnen Flächenbränden wie zum Beispiel dem geplanten Kahlschlag in der Thüringer Theater- und Orchesterlandschaft absieht. Wenn aber Bundestagspräsident Norbert Lammert wiederholt von einem „lausigen Zustand der kulturellen Bildung“ spricht, dann offenbart der zweite Blick von innen Verwerfungen alarmierenden Ausmaßes.

Diese Verwerfungen sind es, die Sie, lieber Daniel Barenboim, immer wieder aufgreifen und an das Licht der Öffentlichkeit bringen. Wenn bundesweit rund 90.000 Kinder oft jahrelang auf einen Unterrichtsplatz an einer Musikschule warten (obwohl die Eltern bereit sind, meist hohe Entgelte dafür zu zahlen) und der Musikunterricht vor allem in der Grund-, Haupt- und Realschule bis zu 80 % ausfällt, dann ist das eine gesellschaftspolitische Bankrotterklärung. In Ihrer Rede anlässlich der Verleihung des Ernst von Siemens-Musikpreises an Sie, haben Sie in sehr eindringlicher Weise deutlich gemacht, wie wichtig uns allen die musikalische Bildung unserer Kinder sein muss.

Daniel Barenboim steht mit seinem Engagement für Bildung und Verständigung. Als Impulsgeber und Motor für eine Idee, die in die Breite wirken soll und muss.

Mit diesem beispielhaften Verantwortungsbewusstsein, dass Kulturpolitik Gesellschaftspolitik ist, ist Daniel Barenboim ein leuchtendes Vorbild für ein engagiertes Bürgertum, das die gesellschaftliche Mitverantwortung für heute und morgen wahrnimmt. In diesem Sinne hoffe ich, dass aus stummen Ikonen engagierte Mitstreiter in dem gemeinsamen Bemühen erwachsen, jedem Bürger die faszinierende Welt der Musik zu eröffnen. Dazu gehören auch das klare und öffentliche Bekenntnis zu Defiziten in der Bildungs- und Kulturpolitik und das Mittun bei der Beseitigung dieser Defizite. In diesem Sinne wünsche ich mir sehr, dass noch viel mehr Persönlichkeiten des öffentlichen Lebens ihre Verantwortung erkennen und wahrnehmen.

Musikalische Bildung

Daniel Barenboim engagiert sich mit einer Konsequenz und Leidenschaft für die musikalische Bildung insbesondere von Kindern und Jugendlichen, die ohne Beispiel ist. Er setzt sich immer wieder für die musikalische Bildung von Kindern und Jugendlichen ein – auch wenn es unbequem ist. Wir alle wissen, dass wir zur Menschwerdung mehr als Fakten und Formeln brauchen und dennoch verwehren wir immer mehr Kindern und Jugendlichen die kulturelle Teilhabe. Niemand bestreitet die zwingende Notwendigkeit der Investition in Bildung und Kultur – kein Politiker, egal welcher Partei – kein Wissenschaftler, da frage ich mich, wie viel wissenschaftliche Untersuchungen zu den positiven Auswirkungen

auf die Persönlichkeitsentwicklung wir noch in Auftrag geben wollen – kein Ökonom – die OECD hat erst jüngst wieder den Zusammenhang von Bildungsgrad und wirtschaftlicher Prosperität dargestellt – keine gesellschaftliche Gruppe. Und doch wächst die Diskrepanz zwischen Sonntagsreden und Montagshandeln. Der Weltbürger und der Bürger der Stadt Berlin Daniel Barenboim engagiert sich. Ihr Signal des Einmischens signalisiert, dass es unser aller Verantwortung ist, wie und wohin sich unsere Gesellschaft entwickelt.

Interkultureller Dialog

Es ist eines der großen Verdienste von Daniel Barenboim, dass er immer wieder den Zusammenhang von kultureller Bildung als Voraussetzung für Dialogfähigkeit und Dialogbereitschaft aufzeigt – ganz im Sinne des 2. Berliner Appells des Deutschen Musikrats mit seiner Botschaft „Wer das je Eigene nicht kennt, kann das Andere nicht erkennen, geschweige denn schätzen lernen.“ Dafür stehen zwei Projekte im Focus der öffentlichen Wahrnehmung:

1. Der Musikkindergarten, den Daniel Barenboim vor einem Jahr zusammen mit den Musikern der Staatskapelle gegründet hat.
2. Das West-Eastern Divan-Orchestra, ein phantastisches Jugendorchester, in dem israelische und palästinensische Jugendliche zusammen spielen und das er zusammen mit seinem viel zu früh von uns gegangenen Freund Edward Said gegründet hat. Zur Gründung sagten Sie beide: „Der Name Westöstlicher Divan bezieht sich auf eine Gedichtsammlung von Goethe. Wir haben unser Orchester so benannt, weil Goethe einer der ersten Deutschen war, die sich wirklich für andere Länder interessiert haben. Er war bereits 60, als er begann, Arabisch zu lernen.“ Diese Arbeit hat weltweit für Aufsehen gesorgt und steht als Vorbild für das, was in allen Bereichen in viel stärkerem Maße vorangetrieben werden muss: Möglichkeiten der interkulturellen Begegnung zu schaffen.

Zugleich macht er mit seinem künstlerischen Wirken auf faszinierende Weise immer deutlich, dass die Musik für sich allein spricht. Unser kulturelles Erbe und die Musik unserer Zeit sind eine reiche Quelle kultureller Vielfalt.

Es ist unser aller Verantwortung, jedem Kind, egal welcher sozialen und ethnischen Herkunft, den Zugang zur Welt der Musik zu ermöglichen und diesen Reichtum erfahrbar zu machen – möglichst früh und in der bestmöglichen Qualität. Damit können wir auch dem Grundrecht kultureller Teilhabe für jede Bürgerin und jeden Bürger in unserer Zivilgesellschaft wieder ein Stück näher rücken. Je mehr es gelingt, Menschen mit und durch die Musik zu erreichen, desto intensiver wird die Entdeckungsreise der eigenen Ausdrucksmöglichkeiten und desto größer die Neugier auf das Andere. Diese Öffnung zu sich selbst und zum Anderen ist aber die Voraussetzung für den Dialog der Kulturen.

Gesellschaftspolitisches Engagement

Daniel Barenboim ist durch sein weltweites Wirken und seiner Berliner Wurzel in der Staatskapelle beides vergönnt: der Blick von außen und von innen. Diese Haltung, das Eigene immer auch durch das Andere und umgekehrt zu begreifen und die Kombination aus politischem Denken, öffentlicher Rede und dem daraus folgendem Handeln schaffen sein Vertrauen und seine Glaubwürdigkeit. Sie, verehrter lieber Daniel Barenboim, stehen für diesen Weg in die Kreativgesellschaft, durch die Musik und durch ihr gesellschaftspolitisches Engagement für Verständigung und die notwendigen Rahmenbedingungen. Sie sind nicht nur ein leuchtendes Beispiel für Bürgerschaftliches Engagement, sondern auch der Solitär eines idealen Kulturpolitikers.

Dafür danke ich Ihnen persönlich und im Namen des Deutschen Kulturrates von ganzem Herzen und möchte mit einem Zitat von Yehudi Menuhin, das Ihr Wirken und Ihre gesellschaftliche Wirksamkeit nicht besser zusammenfassen ließe, enden: „Die Musik steht für sich allein, vorausgesetzt wir geben ihr eine Chance.“ In diesem Sinne: Herzlichen Glückwunsch Daniel Barenboim zum Kulturgroßchen 2006!

Zuerst erschienen in politik und kultur November – Dezember 2006

Daniel Barenboim dankt für den Kulturroschen 2006

Der Künstler als das Gegenteil des Politikers

Vielen Dank für Ihre Worte und für den Preis! Ich habe oft Woody Allen zitiert, der, als er einen sehr wichtigen Preis bekommen hat, gesagt hat: „Man sagt normalerweise bei solchen Gelegenheiten: Ich habe es nicht verdient.“ Dann hat er dazu noch gesagt: „Aber: Ich habe auch nicht verdient, Diabetiker zu sein.“

Ich möchte nicht überheblich wirken, aber ich denke: Einen Groschen habe ich doch verdient. Witz beiseite. Ich muss sagen: Ich fühle mich durch diesen Preis sehr geehrt. Gerade deshalb, weil er nicht mit Geld dotiert ist. Denn, wenn er mit Geld dotiert wäre, müsste es eine ganz große Summe sein. Denn, entweder macht man Dinge im Leben umsonst oder für viel Geld – und nicht für kleine Summen. Es ist mir lieber, dass es so ist, weil ich das Gefühl habe: Das ist wirklich eine Anerkennung für das, was ich seit Jahren zu machen versuche. Ich sehe mich nicht als politischen Menschen oder als Politiker, weil ein Künstler – Frau Grütters und ihre Kollegen mögen es mir verzeihen – das Gegenteil eines Politikers ist. Ein guter Politiker muss lernen, ein Künstler des Kompromisses zu sein. Und ein Künstler muss lernen, kompromisslos zu sein. Aber ich weiß natürlich, was Sie meinen.

Ich finde, dass die Investition in Bildung, in Kreativität, in Musik, in Kultur im Allgemeinen vielleicht das Wichtigste ist, was wir machen können. Die Zukunft muss Menschen haben, die nicht nur Kenntnis davon haben, was gebraucht wird, sondern auch davon, wie man dazu gekommen ist. Das heißt, nicht nur zu wissen, was die Kultur von heute und von gestern ist, sondern zu wissen, wie sind wir kulturell und auch sonst zu dem Punkt gekommen, an dem wir heute stehen. Das habe ich von der Musik gelernt, wie auch so viel Anderes.

Man kennt es, dass Musik wie eine Waffe ist, um die Welt, ihre Sorgen und die Probleme zu vergessen, da man sich irgendwie träumerisch in einem Stück Musik verstecken kann. Ich finde das absolut richtig, aber ich finde auch, dass die Musik ebenso ein Instrument ist, mit dem man so viel über die Welt, über sich selbst und über andere lernen kann. Selbst wenn zwei Menschen einen Dialog führen, spricht idealer Weise der eine und der andere hört zu. Wenn der Erste fertig ist, antwortet der Zweite im besten Fall. In der Musik sind wir es gewöhnt, da wir immer mit mehr als einer Stimme spielen, uns gleichzeitig total auszudrücken und dem anderen zuzuhören. Musik ist, sich ausdrücken und zuhören. Aktivität und Kontemplation, wenn Sie so wollen, gleichzeitig. Die Musik bringt alle diese Dinge zusammen, die man sonst im Leben nicht haben kann.

Der zweite Punkt, warum das so wichtig ist, betrifft alle jene Diskussionen, die überall auf der Welt und besonders in unserer Stadt Berlin, darüber geführt werden, wie teuer alles in der Kultur ist und das man sich das eine nur auf Kosten des anderen erlauben kann. Das rührt natürlich von der Tatsache her, dass Musik „Sache“ eines sehr kleinen Prozentsatzes der Bevölkerung ist. Das heißt, wären es viel mehr als die berühmten zwei oder drei Prozent der Menschen, die sich für Musik interessieren und die wirklich musizieren können und wollen, wären es statt zwei oder drei vielleicht zwanzig Prozent, geschweige denn neunzig Prozent, dann wäre alles plötzlich nicht so teuer. Und deswegen sagt die Politik, sie könne nicht in musikalische Institutionen – wie Orchester oder Opernhäuser – investieren, weil es so teuer sei. Damit macht sie meiner Meinung nach wirklich einen ganz, ganz großen Fehler, weil die Musik und die Kultur im Allgemeinen dadurch zu etwas Elitärem wird. Denn natürlich ist etwas elitär, wenn es nicht ausreichend Menschen zukommt. Deswegen finde ich es wirklich sehr wichtig, dass wir – egal aus welcher politischen Partei oder aus welcher Ecke der Einzelne kommen mag –, die wir wirklich in und mit der Kultur leben, uns nicht erlauben können einfach nur unsere Fähigkeiten, die wir vielleicht

haben, zu genießen. In meinem Fall ist es so, dass ich schon so lange vor Publikum stehe – ich habe mein erstes Konzert 1950 gegeben, das ist also schon 56 Jahre her – , dass ich dadurch eine gewisse Popularität gewonnen habe, nehme ich an. Stellen Sie sich mal vor, es gibt noch Menschen, die bereit sind in meine Konzerte zu kommen! Ich sehe diese Popularität als etwas, das mir die Möglichkeit gibt, um für die Dinge, die für mich wichtig sind, weiterzukämpfen.

Ich bedanke mich sehr herzlich.

Zuerst erschienen in politik und kultur November – Dezember 2006

Rund ums Künstlerleben

Karlheinz Schmid

Wer ist ein Künstler? Ein Essay

Was muss er tun, der Künstler (natürlich sind immer auch die Künstlerinnen gemeint!)? Wie muss er sich präsentieren, wie sollen seine Werke aussehen, um vom Markt angenommen zu werden? Soll nach wie vor gut Verkäufliches entstehen, also die bekannte flache Ware, auch Flachware genannt, die sich kurzerhand in die Depots schieben lässt, Aktien auf Keilrahmen gespannt? Oder darf es auch sperriger sein, eine vierteilige Installation etwa, die in zahlreichen Kisten transportiert wird und dann konsequent reichlich Lager-Kubikmeter beansprucht? Aber gibt es nicht auch Sammler, die mittlerweile Konzepte in die Schublade legen, sich über das erworbene Recht freuen, nach genauen Handlungsanweisungen des Künstlers eine Performance inszenieren zu dürfen (Tino Sehgal beispielsweise)? Wer also ist der Künstler, wo hat er sich im Laufe der Jahrzehnte positioniert, und wie sieht das Künstlerbild aus? Muss er provozieren, schockieren, unbedingt unter die Gürtellinie zielen, weil Körper-Themen schon immer ihre Kundschaft gefunden haben? Darf er konkret, mithin nüchtern bleiben, einfache farbige Rechtecke oder minimal gebrochene Stelen liefern? Oder geht's stets um den jüngsten Trend? Am besten Malelei, schön farbig und gegenständlich, am besten asiatisch anmutend, denn China ist angesagt?

Wer ist ein Künstler? Der, der es schafft, sämtliche Tabus zu brechen, Spielregeln auf den Kopf zu stellen, alles zu riskieren? Oder genügt es, sensibel dem Leben nachzuspüren, zu dokumentieren, zart zu skizzieren, wie Visionen sein könnten, wie die Menschheit unbeschadet auch ins vierte Jahrtausend kommen könnte? Hammer-Methode oder Zucker-Brot? Provo oder Bravo? Die Identitätsfrage trifft jeden Kunststudenten schon im ersten Semester. Wer bin ich? Was will ich? Was kann ich? Was darf ich? Was muss ich? Wohin möchte ich? Wie erreiche ich das Ziel? Und wer oder was hilft mir? Ist's das verwegene Outfit? Lange Haare und Adidas-Streifenjacke wie Jonathan Meese? Oder besser feine Anzüge, teure Schuhe, Gehstock und Einstecktuch wie Markus Lüpertz? Immer laut sein, alle Aufmerksamkeit auf sich lenken, wie das Kippenberger gemacht hat, oder lieber im Stillen werkeln – Stichwort Amelie von Wulffen? Soll's krachen wie bei Roman Signer? Oder reicht ein warmes Süppchen, wie es Rirkrit Tiravanija kocht? Apropos: Ist der spanische Molekular-Koch Ferran Adrià ein Bildender Künstler, weil er auf der documenta-Teilnehmerliste stand? Und was ist mit dem Grenzgänger Christoph Schlingensief? Video- und Filmemacher, Theaterregisseur, Bildhauer, Installationskünstler, Konzept-Genie, Literat oder Amateur? Oder alles in einem?

Muss Kunst heute spartenübergreifend sein? Muss man/frau Titten zeigen (Elke Krystufek) oder mit Blut spritzen (Hermann Nitsch)? Soll man sich, van Gogh lässt grüßen, ein Ohr abschneiden – oder wenigstens den eigenen Penis malträtiert, wie es der verstorbene Rudolf Schwarzkogler bevorzugte? Nach wie vor einsame Solisten-Arbeit, die künstlerische Arbeit? Oder dürfen nun alle, Warhol sei Dank, in eigener Factory die Mitarbeiter tanzen und ausführen lassen? Eigene Handschrift noch ein Thema, wenn Gerhard Schröders Kanzleramtsporträt von Immendorff-Vasallen, nicht vom Meister selbst gemacht wurde? Und dann selbstverständlich die entscheidende Frage, wer sagt, wer ein Künstler ist? Der Künstler selbst, weil er, nach eigener Einschätzung, Kunst macht? Oder mal ist's nicht vielmehr ein oftmals undurchschaubarer Vermittler-Klüngel, der sein Freizeichen gibt? Aber wer gehört dazu? Wen muss der angehende Künstler überzeugen, um sich anschließend die zeitraubende Basisarbeit zu sparen? Wer zählt zur Netzwerk-Spitze, und wie funktioniert das Genie-Melde-System, die Eintrittskarte in den internationalen Kunstbetrieb, wo das große Geld gemacht wird, wo gekooont und gerichtet wird – auf Teufel komm raus?

Nichts ist unmöglich, beinahe alles geht, so die Kurz-Antwort, weil in der Tat viele Karrieren im Dunst freundschaftlicher Gelage gebastelt werden. Doch ohne die Erfüllung allgemein gültiger Grund-Krite-

rien blockiert das System B wie Beziehung. Voraussetzung für den Schmierstoff-Einsatz einflussreicher Kuratoren, Galeristen, Museumsdirektoren, Sammler oder Kritiker ist, wie früher schon, ein klar erkennbares Gesamtwerk, das sich beispielsweise durch eine unverwechselbare Handschrift auszeichnet, das aber auch Hoffnung auf Entwicklung macht (wer sein Werk inhaltlich und formal zu schmal angelegt hat, wird Probleme haben, hochkarätige Flankenschützer zu finden). Jeder Promotor achtet zudem darauf, dass sein potenzieller Schützling vital erscheint, gesundheitlich fit ist, eine nicht allzu bescheidene Produktion verspricht (von Neo Rauch könnte sein Galerist Judy Lybke im Jahr allemal ein paar hundert Bilder verkaufen, doch meist muss er sich mit etwa 30 begnügen. Die hohen Preise gleichen hier freilich aus). Und nicht zuletzt spielt das Alter eine Rolle. Louise Bourgeois, die große alte Dame der amerikanischen Kunstszene, stellt zweifelsfrei eine Ausnahme dar; sie kam erst mit über sechzig Jahren ins Gespräch. Galeristen suchen meist junge, kraftvolle, fleißige, ideenreiche Künstler, die sich besser im Markt etablieren lassen als bereitwillige, womöglich müde Senioren, mögen sie noch so talentiert erscheinen (schon Peter Paul Rubens regte sich über die Faulheit von Adam Elsheimer auf). Schließlich geht es um eine durchaus folgenreiche Investition: In den ersten Jahren wird der Galerist mit seinem neuen Künstler noch nicht allzu viel verdienen, wenn überhaupt; die Kosten etwa für Messestände, Transporte und Kataloge werden jedoch hoch sein. Um den Einsatz zu rechtfertigen, muss der neue Galerie-Künstler mithin tüchtig arbeiten und auch noch eine stattliche Zahl von Lebensjahren vor sich haben. Es gilt also, mit spätestens 30 oder 35 Jahren den Eintritt in den (internationalen) Kunstmarkt gefunden zu haben. Sonst wird's schwierig. Aber auch Brüche in der eigenen Biographie und/oder im Gesamtwerk können Probleme verursachen. Neuanfang für John Baldessari in den siebziger Jahren zum Beispiel, nachdem er sein Frühwerk verbrannte (die Reste kamen in eine Urne). Radikaler Wechsel bei Raimer Jochims, Monochromie-Guru, der sich dem eigenen Diktat nicht länger beugen mochte. Oder: Jeff Koons, der sein bisheriges Lebenswerk in zwei Depots sortieren kann, nämlich vor und mit Cicciolina sowie nach Cicciolina – vom Rausch sexueller Höhenflüge zur Neuen Harmlosigkeit aus dem Kinderzimmer. Auswirkungen auf den Markt hatte jede dieser Karriere-Geschichten, mal so, mal so. Beispielhaft ist freilich der Wiederaufstieg von Koons, der in den Neunzigern dem Jahrzehnt seiner Trennung von seiner großen Liebe und Mutter seines Sohnes – fast völlig vom Markt verschwunden war, um dann ein fantastisches Comeback zu feiern.

Dann gibt es aber auch den Fall, dass frühe, beinahe lebenslange Erfolge satt und träge machen – und sich die Künstler selbst aus dem Markt katapultieren. Gotthard Graubner ist ein Maler, der einst an der vordersten Front im Einsatz war. Heute fragt der Nachwuchs, wer, bitte, ist „Graubner“? Oder denken wir an Jochen Gerz, zwar nach wie vor präsent (dank seiner weltweiten Projekte im öffentlichen Raum), doch eher selten auf den Kunstmesen oder in den Auktionshäusern zu finden. Somit beantwortet sich eine weitere Ratgeber-Frage: Ja, Künstler kann auch sein, wer nicht im klassischen Markt verankert ist, wem Galerie-Kontakte grundsätzlich oder allemal die umschwärmten Top-Adressen fehlen. Zu diesen Selbstvermarktern gehört beispielsweise Ottmar Hörl, Präsident der Nürnberger Kunsthochschule. Zwar stellt er immer wieder in Galerien und auf Messen aus, doch eigentlich interessieren ihn das Multiple und die Eroberung sämtlicher Wohnungen. Irgendwann, so träumt der Künstler, hat jeder seinen Hörl im Wohnzimmer stehen.

Wer ist nun ein Künstler? Einer, der überall seine Duftmarke hinterlassen hat? Einer, der richtig leidet, von Krise zu Krise purzelt? Ein Genie, das radikal mit allen Traditionen bricht und die Innovation schlechthin kommuniziert? Oder ist's der solide Arbeiter, der Tag für Tag ins Atelier geht, um seine Leinwände zu bepinseln – dank eigener Intuition, nach Gutdünken oder Auftrag oder sogar per Befehl von ganz oben, wie das einst Sigmar Polke so wunderschön formuliert hat? *Die* Antwort indes gibt es nicht, wie es scheint; es gibt statt dessen viele Statements, die durchaus allesamt ihre Berechtigung haben. „Es geht darum, in der Kunst Machtverhältnisse darzustellen, die sonst nicht abgebildet werden“, sagt der Künstler, Kurator und Autor Andreas Siekmann, der 2007 in Kassel und in Münster auf den Großausstellungen *documenta* und *skulptur projekte* vertreten war. Für den ebenfalls in Münster

aktiven Kollegen Marko Lehanka geht's ums permanente Scheitern: „Das ist mein Lebenssinn“. Martin Kippenberger sprach gerne vom „Augen-Shopping“, wenn er gefragt wurde, was Kunst sei. Die Porno-Produzentin Teresa Orłowski bringt's aufs Pekuniäre: „Solange es Leute gibt, die Geld dafür bezahlen, nenne ich es Kunst“. Oder ist's Kunst, wenn Ausstellungsbesucher nach der Betrachtung eines Ruthenbeck-Raumes mit disziplinierten Papier- und Aschehaufen im Museum für Moderne Kunst in Frankfurt am Main vor die Tür eilen, um sich zu übergeben, ja, übergeben, wie der Ruthenbeck-Kollege Hans-Peter Feldmann berichtet?

Dass so mancher Kunstfreund schon gekotzt hat, wenn er mit den Arbeiten von Hardlinern wie Paul McCarthy, Wim Delvoye, Mike Kelley oder Hermann Nitsch konfrontiert wurde, verwundert nicht. Aber bei Ruthenbeck? Das Beispiel zeigt freilich, dass Kunst, von Haus aus subjektiv, bei jedem Rezipienten etwas anderes auslöst, für jeden etwas anderes bedeutet. So entzieht sich die Frage in ihrer Beantwortung verbindlicher Definition. Der Begriff ist offen, die Kunst ist frei. Alle Versuche, sie festzuzurren, zu begrenzen, müssen zwangsläufig scheitern. Einzig Kippenbergers Spruch „Kunst ist Futter für die Seele oder für den Kopf“ werden wohl alle unterschreiben. Den Rest regelt jeder für sich selbst, mögen noch so viele Diskussionen und Bücher die Fragen stellen: Was ist Kunst? Wer ist ein Künstler?

Auszug aus dem Buch: Karlheinz Schmid: Traum-Karriere Künstler. Auf dem Weg zum Superstar. Regensburg 2007. 144 Seiten, mit Farbfotos ISBN 978-3-929970-69-2. Buchreihe Ratgeber Kunst, Band 2.

Zuerst erschienen in politik und kultur November – Dezember 2007

Imre Török

Zwischen Melonen und Kulturen. Ist die „Gastliteratur“ in den deutschen Literaturbetrieb integriert worden?

„Überall bin ich der Fremde. Ich wünsche mir so sehr, alles zu umarmen. Aber alles entgleitet mir.“ Sätze eines deutschsprachigen Literaten nicht-deutscher Herkunft. War er ein Verfasser von Ausländer- oder Gastarbeiterliteratur? Von polynationaler, multikultureller oder interkultureller Literatur? Ein Schriftsteller der Betroffenheit, der Fremde, der Migration? Die meisten dieser zeitgenössischen Bezeichnungen könnten treffend und wahr sein. Und doch führen sie auf einen Holzweg. Etwa wie die Märchen des „einzigen Kaffeehausgeschichtenerzählers Deutschlands“. Der heißt Jusuf Naoum, ein gebürtiger Libanese, dessen Stories in Beirut und Bagdad ebenso wie in Washington und Berlin spielen. Jener andere Fremde aber, der alles umarmen wollte, floh rund zwei Jahrhunderte früher aus seiner Heimat Frankreich nach Preußen, erlangte 1814 Weltruhm mit „Peter Schlemihls wundersame Geschichte“ und ist unter seinem Künstlernamen Adelbert von Chamisso bekannt.

Zurück in die Jetztzeit. Die Dresdner Poetikdozentur wird von Trägern des renommierten Chamisso-Preises der Robert Bosch Stiftung bestritten: Yüksel Pazarkaya, Carmine Gino Chiellino, Adel Karasholi, Ilma Rakusa. Türkische, italienische, syrische, ungarisch-slowakische oder deutsche Literaten? Hat die literarische „Hochzeit der Kulturen“ (Pazarkaya) tatsächlich stattgefunden? Oder kann man, so der Schriftsteller Rafik Schami in einem Interview Ende 2004, „nie zwei Wassermelonen in einer Hand tragen“? Arbeitskräfte aus dem Ausland brauchte das deutsche Wirtschaftswunderland, doch es kamen Menschen. Und nicht nur das, sie schrieben sogar. Manche mehr als nur Briefe in ihre Heimatländer. Schrieben Lyrik und Prosa, in der und sehr wohl für die fremde „kalte“ Heimat. Man sprach zunächst, bei den ersten Deutschschreibern fremder Zunge, von Gastarbeiterliteratur oder Literatur der Betroffenheit. Heute leben an die 400 Vertreter der noch oft sogenannten „Ausländerliteratur“ in Deutschland, bevorzugt bezeichnen sie sich als interkulturelle Schriftsteller.

Wegmarken einiger der Betroffenen: Der heutige Schriftsteller und Diplompyschologe Franco Biondi kam aus Italien, arbeitete seit 1965 zunächst als Chemie- und Fließbandarbeiter in Deutschland. Ab 1970 begann er zu schreiben, war 1980 Mitbegründer der Literaturgruppe „südwind gastarbeiterdeutsch“, Mitinitiator des „Polynationalen Literatur- und Kunstvereins (PoLiKunst)“, der die Interessen von Schriftstellern der Migration vertrat. In den achtziger Jahren erhielt Biondi die Ehrengabe der Bayerischen Akademie der Schönen Künste und wurde mit dem Adelbert von Chamisso-Preis ausgezeichnet. Auch der aus Syrien stammende Rafik Schami engagierte sich bei „südwind“ und „PoLiKunst“, stritt für die Eigenart einer zwischen den Kulturen beheimateten Literatur. Sein poetisches Werk ist mittlerweile vielfach preisgekrönt, mit dem Adelbert von Chamisso-Preis, dem Hermann Hesse-Preis, dem Prix de Lecture, dem Thaddäus Troll-Preis, dem Hans Erich Nossack-Preis. Der aus Italien stammende Lyriker und Essayist Carmine Gino Chiellino, heute Professor für Vergleichende Literaturwissenschaft an der Universität Augsburg, zählt ebenfalls zu den Mitbegründern von „Po-LiKunst“, der allerdings nur von 1980 bis 1987 aktiv war. Chiellino hat sich auf die Kultur der Migration konzentriert und das Standardwerk „Literatur und Arbeitsmigration“ (Metzler, 1995) herausgegeben. Er sagt, dass die Hoffnung vieler gehört zu werden, sich nicht erfüllt habe. Seine Ansicht begründet er damit, dass „die Sprache der Gastgesellschaft nicht vorbereitet ist, um Fremde aufzunehmen. Es ist eine Sprache, die eigentlich nur die deutsche Kultur in sich trägt.“

Zeigen die genannten Beispiele, die Poetik-Dozenturen und Auszeichnungen, nicht gerade das Gegenteil, dass nämlich die „Gastliteratur“ (Chiellino) sehr wohl in den deutschen Literaturbetrieb integriert ist? Die Frage zielt auf einen wunden Punkt, der seit Jahrzehnten diskutiert wird.

Bei den Literaturtagen in Sindelfingen 1985 war ich Mitorganisator, ein Themenschwerpunkt hieß „Deutsche Literatur in einem fremden Land“. Rafik Schami, Sinasi Dikmen, José Oliver, Zacharias Mathioudakis u.a. nahmen teil. Heftig diskutiert wurde in jener Zeit über sprachliche Normen und Freiheiten. Dikmen etwa wollte in seinem literarischen Schreiben seine türkische Denkweise bewahrt wissen, ließ deshalb Ausdrucksfehler nicht korrigieren. Mancher empfand Stilkorrekturen von Lektoren gar als deutsches Obrigkeitsdenken. Verbunden mit sprachlichen Aspekten wurde so auch die Frage nach der gesellschaftlichen Relevanz und der Möglichkeit der Gesellschaftskritik in einer Literatur der Fremdheitserfahrung gestellt. Spielt diese Sichtweise, die Schau von innen und gleichzeitig von außen, heute noch eine prägende Rolle? Oder sind Wogen geglättet und die „Ausländerliteratur“ integriert worden?

Damals in Sindelfingen las Keko einen bissig ironischen Text über Deutschland, über die „Ureinwohner des Wiwulandes“. Seine Geschichte „Ach wie gut, dass jeder weiß, dass auch ich Kanake heiß!“ löste bei der kleinen, aufgeschlossenen Zuhörerschaft verhaltene Heiterkeit und nachdenkliche Betroffenheit aus. Eine beachtliche öffentliche Resonanz gab es nicht, Gleichgesinnte dies und jenseits des Lesetischs waren und blieben weiter unter sich. Keine zwanzig Jahre später ist regelmäßig eine Kolumne in der BILD-Zeitung zu lesen, unter dem Titel „Voll krass Kanakisch“, und der Einheimische amüsiert sich köstlich. Worüber eigentlich?

Türkendeutsch is angesagt, weisstu, Mann! Mehr von den klischeebehafteten Persiflagen z. B. in dem Buch „Wem is dem geilste Tuss in Land? Märchen auf Kanakisch un so“, aus der Feder des voll krass Kolumnisten Michael Freidank. Nicht dass ich sauertöpfisch erscheinen will. Ich schmunzele bei den Comedykünstlern Dragan und Alder auch. Aber die Frage sei erlaubt, ob das die einzigen Ziele waren, die mein Schriftstellerfreund Dikmen und all die andere Kollegen erreichen wollten?

Es gibt natürlich poetischere, anspruchsvolle Töne in Kanakien der Enkelgeneration von Aras Ören. Feridun Zaimoglu, 1964 im anatolischen Bolu geborenen, Mannheimer Theaterdichter, Chamisso-Preisträger 2004, hat das Buch „Kanak Sprak“ (Rotbuch, 1995) geschrieben. Diskriminierung von Minderheiten ist in den Büchern von Zaimoglu nach wie vor ein vorrangiges Thema. Mit „Kanak Sprak“ ist er zum Kultautor geworden. Und türkischstämmige Jugendliche verwenden das Schimpfwort „Kanake“, so die Sprachwissenschaftlerin Inken Keim vom Institut für deutsche Sprache in Mannheim, längst selbstbewusst für sich selbst.

Was also gibt es in Sachen Migrantenliteratur noch zu kritteln und zu meckern, Herr Kanake aus dem Ungarnland (Török heißt übersetzt Türke)? Welchen wunden Punkt gäbe es doch noch zu finden? Irmgard Ackermann, die zahlreiche Artikel und Bücher zur „mehrkulturellen Literatur“ in Deutschland publiziert hat, wirft in ihrem Beitrag für das Buch „Schreiben zwischen den Kulturen“ (Fischer, 1996) eine Frage auf: „Wenn man die angeführten Beispiele aus der deutschen Literatur von Autoren anderer Herkunft [...] mit der Darstellung der multikulturellen Realität in Deutschland in den Werken deutscher Autoren vergleicht, so ist nicht zu übersehen, dass die hier lebenden Ausländer in diesen Werken – von Nadolnys exemplarischem Selim oder die Gabe der Rede einmal abgesehen – kaum zur Kenntnis genommen wurden. Wenn Literatur unter anderem auch als Seismograph für gesellschaftliche Entwicklungen gesehen werden kann, so scheint hier ein blinder Fleck zu sein.“

Ein blinder Fleck vieler Schriftsteller deutscher Muttersprache? Oder der Verlagsprogramme, von denen sie abhängig sind? Oder ein Verdrängungsmechanismus in einer Gesellschaft, die sich über Türkensprache gut amüsieren kann, aber arg viel mehr über Fremdheit im Eigenen auch nicht wissen will? Nach wie vor gibt es vor allem kleine und nur einige große Verlage, die Literatur von Migranten publizieren. Und wohl niemand wünscht sich die Zeit zurück, als jeder Betroffenheitsschmerz reihenweise

gedruckt wurde. Doch wie groß ist das Interesse an kritischen, heiklen, bohrende Fragen aufwerfenden Themen, wie sie in den Anfängen der Migranteliteratur auf der Tagesordnung waren? Punktet nur noch das Exotische? Und hier und da eine poetische Spitzenleistung interkultureller Schriftsteller? Und die anderen bleiben mit ihren Manuskripten zwischen Melonen, Kulturen und allen Stühlen sitzen.

Aber, wird man sagen, Verlage müssen marktorientiert produzieren. Also liegt es am Publikum? In ihrem Vortrag „Migration und Kultur“, während der Tagung „Mainzer Migranten Litera-Tour“ 1996, ging die Schriftstellerin Christa Dericum auf Sigmund Freud ein, der uns gelehrt habe, dass wir die Fremden seien. Sie fuhr fort: „Wenn wir das Fremde als Teil unseres eigenen Unbewussten erkennen, schwinden die Ängste und das Fremde (als Wesentliches am anderen) wird vertraut, integraler Teil des Selbst. Welche Chance für das Zusammenleben, welche Bereicherung des Lebens und der Kultur! Aber dieses Land ist immer wieder das Deutschland aus Heinrich Heines Versen, das alte, unbewegliche, wehrige Deutschland. [...] Wir sind die Fremden! Wir werden erst zu Hause sein, wenn die Hunde zahm und die Tore offen sind, wenn Menschenrechte und Freundschaft keine leeren Formeln bleiben. Eine Utopie? Gewiss. Es geht jedoch darum, die Utopie in die Topie zu überführen.“ Menschenrechte, Utopie, Freundschaft – davon fehlt mir etwas, wenn es um die Literatur von Migranten geht. Von Integration wird viel geredet. Aber von Freundschaft? Yüksel Pazarkaya thematisiert in seinem Essay über „Die Hochzeit der Kulturen“ die Janusköpfigkeit der gegenseitigen kulturellen Durchdringung, da es „dafür in einer Gesellschaft wie der unsrigen einer gewaltigen Kraftanstrengung bedarf. Diese Energie wäre besser investiert, wenn man sich einbringt und zugleich Originalität, Eigenständigkeit bewahrt. Ich will damit auf eine bekannte Gefahr hinweisen, dass Impulse von außen zwar verändern, jedoch selber verschlungen werden und eingehen. Im kulturellen Geflecht besteht diese Gefahr der Nivellierung auch und gerade bei gut gemeinter Pflege. Nicht einer besonderen Pflege bedarf also das Zusammenleben und Zusammenwirken, sondern Anerkennung und Akzeptanz im Sinne der Gleichberechtigung ...“ Originalität, Gleichberechtigung – ja, davon haben viele geträumt, als sie die „kalte“ neue Heimat explizit beim Namen benannten. Und Integration – bedeutet das nicht die Wiederherstellung des Ganzen, die Herstellung einer Einheit? Im Wortursprung schon!

Chamissos Peter Schlemihl gibt seinen Schatten für ein Glückssäckel her. Doch seine Schattenlosigkeit wird ihm zum Verhängnis. Bis er schließlich den vermeintlichen Glücksspender wegwirft. Auch fortan muss er zwar schattenlos leben. Doch indem der lange Gedemütigte das bürgerliche Glück in der Gesellschaft nicht mehr vermisst, wird er wahrhaft frei für die Erforschung der Welt, und lässt an seinen wunderbaren Erkenntnissen alle Menschen teilhaben. Ein utopisches Märchen? Gewiss. Aber ein zuversichtliches. Und wenn den Enkeln Chamissos die Hoffnung zwischendurch versiegt, bleiben noch immer die Worte des in der Champagne geborenen, in Berlin gestorbenen Dichters: „Überall bin ich der Fremde. Ich wünsche mir so sehr, alles zu umarmen...“.

*Erschienen in der Beilage interkultur von politik und kultur November – Dezember 2008.
Der Text ist zuerst erschienen in KUNST+KULTUR, kulturpolitische Zeitschrift von ver.di*

Matthias Arndt: Als Kultursenator würde ich gern Flurschaden anrichten. Ein Gespräch, das von der Kreativität bruchlos zur Kulturpolitik führte

Interview von Jens Leberl

Es ist Anfang Oktober, die Zeit des „Art Forum Berlin“, als ich Matthias Arndt in der Teeküche seiner Galerie treffe. Anders als mancher Kollege, der London vorgezogen hat, ist Arndt auf der Messe wie selbstverständlich präsent. In Anzug, Pumashirt und -turnschuhen empfängt er mich in der Teeküche, die in ihrem Retrostil jedem Berliner Club Ehre machen würde. Hier ist er zu spüren, der Hauch des jungen, wilden und coolen Berlins, der die zeitgenössische Szene seit den Neunzigerjahren prägt.

politik und kultur: Sie sind ausgebildeter Bankkaufmann. Warum investieren Sie in Künstler, anstatt Investmentfonds aufzulegen oder Aktienpakete zu schnüren?

Matthias Arndt: Ich habe schon früh erkannt, dass mich der Handel und die Vermittlung interessieren, aber nicht mit einer so abstrakten Größe wie Geld, sondern mit Werten anderer Art. Es stellte sich intuitiv sehr schnell heraus, dass das die Kunst ist, und da gibt es nicht so viele Möglichkeiten: Sie können selber Künstler und Produzent werden, das hatte ich auch eine Zeitlang vor. Aber ich habe dann gemerkt, dass der Künstler ein großes Maß an Einsamkeit aushalten muss. Der Künstler ist mit seinen Entscheidungen allein, die falsche Entscheidung kann ein Bild, einen Film oder ein Foto zerstören. Er ist seine einzige gestalterische und ästhetische Instanz. Weil ich das nicht auf mich nehmen wollte, und weil ich wusste, dass ich gut reden kann, beschloss ich, Vermittler zu werden, Galerist. Was mir an der Kunst wichtig ist: Kunst kann nicht die Welt verändern. Wenn wir mit den kritischen Augen des Künstlers die Welt betrachten, dann bekommen wir noch keine Antworten, aber wir können vielleicht mit den Welt dingen besser umgehen. Einer von den Künstlern, die ich froh bin vertreten zu dürfen, ist Thomas Hirschhorn. Seine Arbeiten enthalten pure Energie. Da geht es um Engagement, der Künstler sagt: Ich mache Kunst, weil ich mit dem Zustand der Welt nicht einverstanden bin. Er weiß, er kann die Welt nicht ändern, aber er versucht es. In dieser Geste liegt ein ganz großer Wert. Deshalb arbeite ich sehr gern mit Kreativen, wenngleich diese Arbeit kaufmännisch und vom Management her sehr komplex ist und am Ende auch noch ziemlich Nerven aufreibend, weil man ja immer mit sehr sensiblen Menschen zu tun hat, die leicht aufzuregen sind. Kaufmännisch war das doch ein großes Risiko und in den letzten 10 Jahren ein aufregender, aber auch sehr steiniger Weg.

Arndt wird von seiner Assistentin gerufen: Kundschaft! Er entschuldigt die Unterbrechung: „Das Art Forum ist der Zeitpunkt im Jahr, zu dem wir aus der Galerie heraus besonders gut verkaufen können, denn nur jetzt sind die auswärtigen Sammler in der Stadt.“ Ausländische Besucher zählen zu seinen besten Kunden, erzählt Arndt.

puk: Welches sind die Früchte und die Pflichten des Galeristen?

Arndt: Was mir an meinem Beruf gefällt, ist diese enorme Vielfalt an künstlerischen Positionen und Charakteren, mit denen ich zu tun habe. Ich habe das Privileg, mehrere künstlerische Positionen zu vertreten und mich mit diesen beschäftigen zu können. Das ist für mich ein geistiger Reichtum. Ich bin nicht auf in Werk oder eine Persönlichkeit festgelegt. Das ist aber auch eine Herausforderung: Von mir ist Aufmerksamkeit gefordert und, mich ständig umzustellen. Sie müssen als Vermittler bereit sein, fast alle Wünsche der Künstler zu erfüllen. Das sind formale und finanzielle Dinge, aber auch unterschiedliche Ansprachen: Der eine möchte geschrieben bekommen, der andere anrufen, der dritte besucht werden. Einer möchte in Ruhe gelassen werden, ein anderer braucht Motivation usw. Das sind große menschliche Ansprüche, denen ich zu begegnen versuche. Von den Künstlern geht alles aus. Die Qualität der Galerie ist nur so gut wie die Qualität der Werke, die sie ausstellt. Deshalb müssen die Künstler, die ich vertrete, die Produktionsbedingungen vorfinden, die sie in ihrer Arbeit

motivieren und unterstützen. Das ist bei uns räumlich der Fall, wir haben – für Berliner Verhältnisse, wo wir einen begrenzten Markt für zeitgenössische Kunst haben – sehr große repräsentative Räume, was ein großer Aufwand ist. Außerdem haben wir mit sieben Mitarbeitern auch die personelle Infrastruktur geschaffen.

puk: Wie sehr identifizieren Sie sich mit den Künstlern, die Sie vertreten? Gibt es den einen „Lieblingskünstler“, an dem man auch mal gegen ökonomische Vernunft festhält, weil man an ihn glaubt?

Arndt: Einen Lieblingskünstler darf es nicht geben, das wäre unfair gegenüber den anderen. Alle Künstler, deren Werke ich ausstelle, muss ich für herausragend halten. Für mich bedeutet das, dass deren Werk eine große Brisanz und Kraft hat. Alle Künstler, mit denen ich arbeite, erfüllen dieses Kriterium. Manche Positionen jedoch sind in ihrer Sprache und dem verwendeten Material und in ihrer Entwicklung fundamental und sehr bedeutend auch für die Galerie. Diese bestimmen mitunter auch, wie sich das Programm der Galerie weiterentwickelt. Es gibt gewisse kunstfreundliche liebliche Malerei, die sich sehr gut verkauft, die ich aber nicht ausstellen kann und will, da sie zwar markttauglich ist und durchaus ästhetische Qualitäten hat, aber der Arbeit von zum Beispiel Thomas Hirschhorn oder Sophie Calle, die sich durch ein soziales Engagement auszeichnen, entgegen laufen und das Programm verwässern. Die Künstler erwarten, dass eine Galerie ein Programm hat, dass sie weiß, was sie tut. Der Galerist ist kein Kunsthändler. Er verkauft zwar Kunst und muss davon leben, aber er darf leider nicht immer das verkaufen, was sich gut verkaufen ließe, sondern er muss das zeigen, woran er glaubt, was in seinen Augen die größte ästhetische, soziale oder politische Brisanz hat.

puk: Nach welchen Kriterien wählen Sie einen Künstler zur Zusammenarbeit aus?

Arndt: Wie komme ich zu den Künstlern? Ich suche sie. Ich sehe sie auf dem Markt, das heißt auf Kunstmärkten und Messen, bei Kollegen, mit denen ich ähnliche Sensibilitäten teile. Die Entscheidung kann strategischer Natur sein, aber auch praktische und nicht zuletzt finanzielle Gründe haben. Solch eine museale Ausstellung, wie wir sie machen, kostet sehr viel Geld, zwischen 30.000 und 40.000 Euro Erstellungskosten. Es kann also gelegentlich sein, dass man sich für eine weniger produktionsintensive Position entscheidet. Auch Trends spielen eine Rolle, auch wenn ich nicht automatisch einem Trend folge. Im Moment zum Beispiel entsteht sehr viel hervorragende Malerei, das muss man in seinem Programm widerspiegeln. Trotzdem bleibt die Auswahl immer intuitiv.

puk: Ihre Galeriekünstler stammen aus unterschiedlichen Kulturkreisen. Ist Kreativität universell oder haben Sie nationale oder kontinentale Ausprägungen von Kreativität festgestellt?

Arndt: Die Franzosen betonen immer die Eigenart französischer Kunst. Das hat große Vorteile in ihrem Land, aber es nutzt ihnen für das Ausland gar nichts. Amerikaner interessiert nicht, wie bedeutend die französische Kunst ist, die wollen Namen und Positionen hören. Das Werk und der Künstler setzen sich durch die Kraft und Prägnanz der Aussage durch. Im Moment ist vor allem in zwei Ländern die Produktion besonders groß, nämlich in Amerika und Deutschland. Das hat wohl etwas mit deren Vergangenheit zu tun und damit, wie die Länder sich zu der Welt positionieren. Amerika: einerseits im Austausch mit allem, andererseits hat es eine dominante Position. Deutschland: sehr zweifelnd, sehr kritisch, sich immer wieder neu definieren müssend, Kaiserreich, Faschismus, Teilung, Wiedervereinigung. Das spiegelt sich in diesem kritischen und wachen Geist der Künstler und deshalb spielt deutsche Malerei eine unglaublich große Rolle. Im Moment entsteht interessanterweise auch in Polen viele spannende Malerei. Vielleicht liegt das daran, dass die politische Befreiung auch in der Kunst eine große Wirkung hat.

puk: Mir fällt auf, dass Sie häufig politische Gründe für die Entstehung von Kunst anführen. Ist das Zufall?

Arndt: Kulturpolitik ist ohne meinen Willen zu meinem Hobby geworden. Politik ist in Berlin an allen Orten präsent, nicht weil hier der Bundeskanzler sitzt, sondern weil im Kulturbereich so viel im Argen liegt und die Strukturen so sehr auseinander klaffen: Wir haben einerseits eine extrem konservative, zentral gelenkte Museumslandschaft, der mit Peter-Klaus Schuster jemand vorsteht, der das Potenzial dessen, was hier zeitgenössisch passiert, überhaupt nicht einschätzen kann, und gleichzeitig einen der vitalsten Produktions- und Vermittlungsstandorte in Europa. Ich glaube, dass wir an den hiesigen

Strukturen mitwirken müssen, damit wir unsere Arbeit erfolgreicher tun können, obwohl das nicht mein Job ist, den Museen und Institutionen Vorschläge zu machen. Andere Galeristen bleiben da untätig und kümmern sich um ihr Geschäft, die stehen jetzt am Galerieingang und begrüßen die amerikanischen Sammler, die hier durchlaufen. Das muss ich auch tun und mache ich auch. Aber ich fühle mich verantwortlich für diesen Standort. Ich wäre nicht gerne Kultursenator, aber ich hätte diesen Job vielleicht drei, vier Monate gemacht, um so viel Flurschaden anzurichten, dass dann genügend Manövriervermögen vorhanden ist, um überhaupt mal wieder budgettechnisch kreative Entscheidungen treffen zu können. Natürlich hat mich keiner gefragt, und das ist vielleicht auch gut für Berlin (lacht).

puk: Sie haben gerade Herrn Schuster, den Generaldirektor der Berliner Staatlichen Museen, hart kritisiert. Was werfen Sie ihm vor?

Arndt: Es gibt in Berlin eine ganz kreative zeitgenössische Kunstszene, die weltweit gesehen auf MoMa-Niveau (Museum of Modern Art New York, d. Red.) ist. In Sachen zeitgenössischer Kunst guckt Amerika, guckt die ganze Welt auf Berlin. Die Berliner Museen dagegen wollen jetzt die Sammlung des MoMa nach Berlin holen und hier zeigen. Von der Berliner Szene wird das als ein Akt der Ignoranz gegenüber dem hier vorhandenen Potenzial an Künstlern und Kunstvermittlern, also den Galeristen, wahrgenommen. Es wird gleichzeitig nichts dafür getan, dass die Werke, die hier in dieser Stadt entstehen, in die Berliner Sammlung kommen, dass eine repräsentative und dichte Sammlung dieser Berliner Positionen aufgebaut wird. Vor Jahren noch haben deren Werke 5.000-6.000 DM gekostet, jetzt liegen die bei 150.000-200.000 Dollar. Die Finanzdebatte des fehlenden Geldes – das können wir nicht mehr hören, man hätte das früh für’n Appel und ‘n Ei kaufen können. Die Chance, eine eigene stringente Sammlung aufzubauen, wird vertan. Gleichzeitig werden diese großen Schätze der Vergangenheit nach Berlin geholt. Dadurch wird aus meiner Sicht das Berliner Defizit noch deutlicher: Im Grunde holen sie sich den Glanz von auswärts hierher und zeigen so, was ihnen selbst fehlt. Zudem ist der Deal nicht gut verhandelt: 8, vielleicht sogar 12 Millionen Euro zuzusagen ohne Gegenleistung, dass zum Beispiel Berlin seine Sammlung anschließend auch in New York zeigen darf! Die Kuratoren kommen ja nicht mal mehr in die Galerie, die rechtfertigen sich: „Wir haben doch kein Geld.“ Dabei geht’s nicht immer nur um Geld! Wir freuen uns doch auch schon über Interesse an unserer Arbeit, beziehungsweise der Arbeit der Künstler, freuen uns schon über jedes qualifizierte inhaltliche Gespräch! Museumsdirektoren aus anderen Städten machen das doch auch. Im Autohaus muss man ja auch nicht gleich ein Auto kaufen, nachdem man es betreten hat. Mit den Berliner Museen findet kaum inhaltlicher Austausch statt. Das MoMa wird die Millionen an Leihgebühren, die es erhält, (hoffentlich) zum guten Teil dazu verwenden, Kunst zu kaufen, und es kann sein, dass dieses Projekt dann indirekt doch noch Sinn macht, weil das MoMa vielleicht auf einer Messe in Basel oder Miami bei einer Berliner Galerie noch eine Arbeit von einem Berliner Künstler kaufen wird. Wenn jemand eine falsche Entscheidung trifft, dann ist das nichts Schlimmes, denn der Mensch kann sich irren, wenn jemand aber beratungsresistent ist, dann macht er einen schlechten Job.

Zuerst erschienen in politik und kultur November – Dezember 2003

Klaus Gerrit Friese: Qualität statt Hype – Spitzenstellung deutscher Galerien

Interview von Stefanie Ernst

politik und kultur: Herr Friese, bevor wir ins Detail gehen: Welche übergeordneten kulturpolitischen Ziele verfolgt der Bundesverband Deutscher Galerien und Editionen (BVDG)?

Klaus Gerrit Friese: Der BVDG ist der weltweit größte Zusammenschluss von Galerien und Editionen. Innerhalb des kulturpolitischen Sektors gibt es eine Vielzahl von Themen, die nur ein Verband hinreichend bearbeiten kann. Das betrifft vor allem die Verbesserung der Rahmenbedingungen für Galerien und Editionen. Beispiele sind unter anderem der halbe Mehrwertsteuersatz auf Kunstwerke, das Folgerecht, die Künstlersozialkasse und die Messförderung. Momentan konzentriert sich das Bundesministerium für Wirtschaft und Technologie sehr stark auf die Kultur- und Kreativwirtschaft. Die Kreativwirtschaft wird endlich als bedeutender Teil der deutschen Wirtschaft angesehen. Wir als Verband haben dafür zu sorgen, dass das große Kreativwirtschaftspotential der Galerien als solches erkannt wird und entsprechende Beachtung findet.

puk: Berlin hat die höchste Galeriendichte und Bundespolitik wird natürlich in der Hauptstadt gemacht. Welche Erwartungen knüpfen Sie darüber hinaus an den kürzlich vollzogenen Umzug des BVDG von Köln nach Berlin?

Friese: Eine der wesentlichen Aufgaben des Verbandes bestand in der Gründung der „Art Cologne“ im Jahr 1967. Durch die Etablierung dieser Kunstmesse konnte der Kunstmarkt positiv verändert werden. Inzwischen hat sich der Charakter von Kunstmessen vollkommen anders entwickelt, so dass sie in eine eigene Regie übergegangen sind und ein Verband hier keine strukturierende Funktion mehr hat. Insofern war es folgerichtig, aus dieser sehr wichtigen Tradition des Rheinlandes, in der ein Großteil unserer Mitglieder ansässig ist, den Schritt nach Berlin zu vollziehen. Der Umzug wäre selbst dann notwendig gewesen, wenn es überhaupt keine Galerien in Berlin geben würde. Ausschlaggebend war nicht die Galeriendichte der Stadt, sondern die Nähe zu den politischen Entscheidungsträgern. Bereits nach den ersten Monaten in Berlin merken wir, dass die Kommunikation sehr viel natürlicher und selbstverständlicher funktioniert und wir als Verband unsere Positionen mit noch mehr Nachdruck vertreten können als das zuvor der Fall war. Der Wert der Vermittlungsarbeit der Galerien – denn genau darin besteht ihre kulturelle Leistung – muss viel stärker in das politische Bewusstsein getragen werden. Dieses Umdenken zu bewerkstelligen, gelingt viel besser, wenn man bei den Bundespolitikern „vor Ort“ ist. Es ist unsere Aufgabe, noch stärker als bisher zu verdeutlichen, was Galeriarbeit eigentlich bedeutet und welche Funktion sie für die Bildende Kunst und für die Gesellschaft hat.

puk: Geht es folglich darum, diese Zwitterstellung der Galerien zu erklären und darauf aufmerksam zu machen, dass Galerien einen wertvollen Beitrag für die Kunst und die Gesellschaft liefern und gleichzeitig Unternehmen sind?

Friese: Die Galeristen vergessen häufig, dass sie Unternehmer sind. Ebenso vergessen Politiker gerne, dass Galeristen mehr sind als bloße Unternehmer und stellen den händlerischen Aspekt sehr stark in den Vordergrund, weil ihrer Ansicht nach die eigentliche künstlerische Leistung ausschließlich von den Künstlern gemacht wird. Vielmehr ist es doch so, dass das Stärken eines neu entdeckten Künstlers über Jahre hinweg nirgendwo so konsequent und umfassend betrieben wird wie im Galerienbereich. Selbst wenn diese „Entdeckung“ letzten Endes nicht erfolgreich sein sollte. Wie viele junge Künstler sind von Galeristen entdeckt worden, als sie noch nicht bekannt waren. Man hat jahrelang miteinander durchgehalten. Wird dann plötzlich die kulturelle Leistung eines Künstlers erkannt, wird leider häufig die Arbeit des Galeristen, der den Künstler finanziell mitgetragen und dadurch seine Kunst erst ermöglicht hat, vergessen. Genau für diese „Zwitterstellung“ der Galerien, die sich zwischen den Bereichen der kulturellen Vermittlungsarbeit – die sich doch im Übrigen von musealer Vermittlungsarbeit deutlich unterscheidet – und der ökonomischen Notwendigkeit bewegt, müssen wir ein neues Bewusstsein in der Politik schaffen. Wir sind ein wichtiger Teil der Kultur und dürfen von dieser in den Debatten nicht

abgetrennt werden. Und ein Punkt wird in der Debatte um die Bedeutung von Galerien meist komplett vergessen: Der Galerist verfügt in der Regel über eine intime Kenntnis des Werks der von ihm vertretenen Künstler. Dieses Wissen wird für Expertisen und in kunsthistorischen Zusammenhängen noch viel zu selten genutzt. Dabei haben wir mit der Gründung des ZADIK, des weltweit einzigen Spezialarchivs für die Geschichte des Kunsthandels in Köln, einen wesentlichen Grundstein für die Erforschung der zeitgenössischen Kunstgeschichte auf der Basis der Dokumente des Kunsthandels gelegt.

puk: Klappt die Zusammenarbeit mit den Ministerien oder gibt es Probleme im Sinne von noch zu leistender Aufklärungsarbeit?

Friese: Es gibt Bereiche, in denen wir wunderbar zusammenarbeiten. Dies trifft besonders auf die Entwicklung des Kreativwirtschaftsbereichs zu. Hier läuft die Zusammenarbeit sowohl mit dem Beauftragten für Kultur und Medien als auch mit dem Bundesministerium für Wirtschaft und Technologie sehr gut. Was für uns allerdings sehr kurios war, war das Problem, dass die Auslandsmesseförderung, die ein sehr wichtiges Marktöffnungsinstrument ist, vom zuständigen Bundesministerium für Wirtschaft mit Kriterien ausgestattet wurde, die es zukünftig unmöglich machen, deutsche Galerien zu fördern. Hier muss darüber nachgedacht werden, dass es nicht sinnvoll sein kann, nur Galerien zu fördern, die nur mit deutschen Künstlern arbeiten. Eine solche Einschränkung hätte negative Auswirkungen auf den Status der deutschen Galerien als Weltmarktführer. Gerade in den deutschen Galerien bündelt sich wirtschaftliches Know-how mit sehr guter Vermittlungsarbeit. Zu dieser Qualitätsleistung sind die deutschen Galerien nur in der Lage, weil sie auch internationale Künstler vertreten. Erst der Vergleich von deutschen und internationalen Künstlern schafft diese herausragende Stellung im internationalen Vergleich. Über Hintergründe wie diesen muss man in den Ministerien aufklären und ein Bewusstsein für die Arbeit von Galerien schaffen.

puk: Der BVDG tritt für Künstlerförderung ein und bemüht sich zudem, dass Galerien im Wettbewerb stehen können. Ist das nicht ein Dilemma? Zum Teil scheinen sich die unterschiedlichen Positionen gegenseitig auszuschließen. Man denke nur an die Künstlersozialkasse (KSK), die Sie als Wettbewerbsnachteil für die Galerien bezeichnen. Wie schwierig ist die Bündelung der unterschiedlichen Interessen?

Friese: Zu Themen wie Folgerecht oder Künstlersozialkasse gibt es tatsächlich entgegengesetzte Meinungen zu den Interessen der Künstlerverbände. Wir glauben, dass wir als Verwerter gut daran getan haben, gegen die Sonderbelastungen durch die Künstlersozialkasse und das Folgerecht zu opponieren. Und tatsächlich haben wir es in den letzten Jahren erreicht, dass die Belastung erträglicher wurde. Die Wettbewerbsfähigkeit darf im europäischen Kontext nicht zu unseren Ungunsten eingeschränkt sein. Allerdings sollten wir heutzutage nicht mehr in der Entgegensetzung von Künstler und Galerist denken. Grundsätzlich ist es dieselbe Klientel, dieselbe Geschichte, an der wir arbeiten, wenn auch mit unterschiedlichen Interessen im Hintergrund. Letztlich sind aber die Verwerter immer dann glücklich, wenn sie viele Honorare an Künstler zahlen können. Das Instrument der Künstlersozialkasse, das ja sicher kein wegdiskutierbares Phänomen mehr ist, ist aber nur deswegen erträglich geworden, weil in den letzten Jahren die prozentuale Belastung der Galeristen so deutlich gesunken ist.

puk: Sie erwähnten bereits die Zusammenarbeit mit den Kunstmesen. Ende 2010 läuft der Vertrag mit der Kölner Kunstmesse aus. Fanden mittlerweile Gespräche mit dem Berliner „Art Forum“ statt?

Friese: Die Beendigung der exklusiven Zusammenarbeit mit den Kölner Kunstmesen ist eine logische Konsequenz, die aus der Überlegung herrührt, dass man nicht wirklich repräsentative Lobbyarbeit für den ganzen Kunsthandel treiben kann, wenn man sich an nur eine Messe bindet. Wir setzen die Zusammenarbeit mit der Kölnmesse in drei klar definierten Projekten fort, aber eben nicht mehr exklusiv. Momentan befinden wir uns noch nicht in Gesprächen mit anderen Kunstmesen, können uns aber vorstellen, dass wir auch mit anderen Kunstmesen Formen der Zusammenarbeit finden, die für beide nützlich sind. Als Verband haben wir die Möglichkeit, ein Programm in Zusammenarbeit beispielsweise mit dem BKM auf die Beine zu stellen, was uns für Kunstmesen attraktiv macht. Dies geschieht zum Beispiel im Rahmen der „Art Cologne“ mit dem Künstlerförderprogramm „New Positions“. Wenn andere Mesen an einer Zusammenarbeit interessiert sind, steht dem nichts entgegen.

puk: Wo Sie gerade die Förderung junger Künstler erwähnten. Ich frage mich immer, was eigentlich mit

den älteren Künstlern passiert. Förderprogramme für junge Künstler gibt es in großer Zahl. Aber die Alten, aus denen kein zweiter Bisky oder kein zweiter Rauch geworden ist, wer fördert die eigentlich noch?

Friese: Hier sind wir mit einer relativ bitteren Tatsache konfrontiert, die aber weder gegen die Ausbildung an Akademien noch gegen die Existenz von jeglicher Art von Künstlern spricht. Ein Großteil der Künstler, ohne diesen prozentual beziffern zu wollen, kann tatsächlich nicht gut von der eigenen Kunst leben. Es gibt ca. 40.000 Künstler, die in der Künstlersozialkasse registriert sind. Diese Künstler verteilen sich auf eine relativ geringe Zahl von Galerien. Der Markt für Kunst ist nicht so groß, dass er mit der Anzahl der Künstler harmonisiert. Galerien ist es nicht möglich, diese Schieflage auszugleichen. Die Künstlersozialkasse suggeriert, ein Instrument zu sein, das dieser Armutsbedrohung einen Riegel einschlägt. Dabei wissen wir alle, dass die späteren Rentenzahlungen aus der KSK für gering verdienende Künstler praktisch bei Null liegen. Es handelt sich also nur um ein scheinbares Instrument. Vielleicht ist es an der Zeit, wirkungsvollere Methoden zu überlegen, mit denen man Künstlern helfen kann. Trotzdem ist die Kulturleistung von Künstlern nicht hoch genug einzuschätzen. Das Risiko als Bildender Künstler zu leben, beinhaltet aber auch gleichzeitig ein ungeheures Privileg von Freiheit und Unabhängigkeit. Ein Künstler muss mit den Konsequenzen, die aus dem Entschluss diesen Berufsweg einzuschlagen resultieren, in einer gewissen Weise leben wollen.

puk: Viele arme – wenn auch gute – Künstler bedeuten im Umkehrschluss viele arme Galeristen. Müsste es nicht ausreichende staatliche Maßnahmen geben, um Kunst- und Kulturvermittlern stärker unter die Arme zu greifen?

Friese: Der Umkehrschluss ist genau richtig. Einer Studie über den Berliner Kunsthandel zufolge machen von den ungefähr 400 Berliner Galerien ca. 200 weniger als 50.000 Euro Umsatz im Jahr. Solche Zahlen verdeutlichen, wozu es hier geht. Ich finde es wahnsinnig wichtig, dass wir nicht die politische Forderung erheben, dass Galeristen unbedingt in große Förderprogramme hineinkommen müssen. Denn das würde wiederum andere Komplikationen nach sich ziehen. Umso wichtiger erscheint es mir, dass wir als selbstverständlicher Teil der Kultur weiter im Genuss der halbierten Mehrwertsteuer bleiben, der den Buchverlegern und den Musikveranstaltern ohne jedes Zögern zugesprochen wird. Wir reden in der Bildenden Kunst leider viel zu viel über ein paar 100-Millionen-Umsätze und leider viel zu wenig darüber, dass es auch ein Bereich ist, in dem die Bäume nicht in den Himmel wachsen, auch wenn die Kunst in den Himmel wächst. Es ist unsere Aufgabe als Verband gegenüber dem Feuilleton der großen Zeitungen zu betonen, dass es eben nicht nur um das Vermelden von Rekordpreisen auf Auktionen geht.

puk: Der ganze Hype tut also weder den Künstlern noch den Galeristen besonders gut. Andererseits muss den Sammlern und Interessierten immer mehr geboten werden, um als Galerist im Gespräch zu bleiben. Für Berlin ist nun eine App (ein Anwendungsprogramm für Smartphones) erhältlich, durch die Wissenswertes über den Berliner Kunsthandel abzurufen ist. Der Nutzer kann sich eine virtuelle Galerienroute zusammenstellen. Und auch Sie haben für Stuttgart gemeinsam mit weiteren ortsansässigen Galeristen einen Ausstellungsrundgang konzipiert. Ist die Kunstszene anspruchsvoller geworden?

Friese: Das größte ideologische Potential, das wir im Moment im Umgang mit Kunst haben, ist, dass wir immer weniger davon besitzen. Daraus muss jeder von uns Konsequenzen ziehen. Deswegen sind die Kunstmessen so wichtig, weil sie den Sammlern einen geordneten Überblick über ein bestimmtes Qualitätsniveau bieten. Aus diesem Grunde sind auch die Rundgänge von Galerien wichtig. Sie liefern auf kurzen Wegen einen relativ schnellen Überblick über eine bestimmte Anzahl von Positionen in einer Stadt. Und wenn wir als Galeristen und Verwerter nicht in der Lage sind die Dinge so vorzustrukturieren, dass die Sammler die Möglichkeiten haben, aus den vorgegebenen Strukturen ihre Wünsche zu destillieren, haben wir etwas falsch gemacht. „Ich stehe hier und kann nicht anders“, das gibt es im Kunsthandel nicht mehr. Wir müssen uns natürlich auf die Bedürfnisse von Sammlern, Museumsleuten und all den anderen, die unsere Kunst sehen wollen und sollen, einrichten.

puk: Weniger Zeit, mehr Pragmatismus. Harald Falckenberg merkte jüngst in einem Interview an, dass der „Decade of Desire“, als welche er die 1980er Jahre charakterisierte, die „Decade of Greed“ folgte. Beobachten Sie als Galerist ähnliches? Wird Kunst weniger aus Lust und, verschärft durch die Finanz-

krise, primär aus Kalkül gekauft?

Friese: Falkenberg ist ein wunderbarer Zuspitzer. Und in einem hat er Recht: Bis ins Jahr 2006/2007 existierte parallel zu dem Hype um Bildende Kunst ein sehr großes Kalkül um deren Wertsteigerungspotential. Die sehr großen Erwartungen der Sammler sind vom Kunstmarkt in gewisser Weise enttäuscht worden. Denn der Kunstmarkt funktioniert nicht so, wie man es sich wünscht und vorstellt. Inzwischen ist es tatsächlich so, dass die, die Geld haben, ein wenig mehr darauf achten als sie das vor drei, vier Jahren taten. In den kommenden Jahren ist aber eine angemessene Werthaltigkeit zu erwarten. Darunter leidet natürlich auch das, was Falkenberg als Lust an der Kunst bezeichnet. Junge Künstler werden es schwerer haben, ihre Kunst zu verkaufen, denn niemand kann mit Sicherheit sagen, ob daraus eine gute Anlage wird oder nicht.

puk: Das Scheitern einer Galerie hängt von dem Geschmack und dem Gespür des Galeristen für gute Kunst ab. Ist das nicht eine ziemlich riskante Voraussetzung für Erfolg?

Friese: In dem Moment, in dem sich ein Geisteswissenschaftler oder ein Betriebswirtschaftler dazu entschließt, eine Galerie zu eröffnen, stellt er sich einem Markt voller Unwägbarkeiten, der nicht systematisiert werden kann. So wie es Künstlerkarrieren gibt, über deren positive Entwicklung ich mich bis heute wundere, gibt es andere, auf die man total gesetzt hat und die eben nicht funktionieren haben. Und das ist auch genau der Punkt, der das Geschehen absolut spannend macht. Als Galerist können Sie nicht nach Rezeptbuch vorgehen.

puk: Welches Ihrer Talente setzten Sie als Galerist ein, welches kommt bei der Verbandsarbeit zum Tragen?

Friese: Durch meine Arbeit im Verband habe ich gemerkt, wie sehr sich meine Position zur Verbandsarbeit geändert hat. Anfänglich war ich im Verband sehr stark auf die Grundsätze von Folgerecht, Künstlersozialkasse und Mehrwertsteuer fixiert. Bei der Arbeit im Verband kommt einem aufgrund der vorgegebenen Strukturen Sisyphos als ein wirklicher Leichthandwerker vor. In den letzten Jahren habe ich gemerkt, dass, wenn ich als Repräsentant des Verbandes erfolgreich arbeite, alles, was ich als Galerist bin und vermittele, in die politische Kultur hineinragen kann. Und das ist mein eigentlicher Impuls. Meine Aufgabe ist es, zu verdeutlichen, was die Galeristen leisten und was der ungeheure Wert dieser Vermittlungsarbeit von Bildender Kunst in ökonomisch ausgerichteten Zusammenhängen bedeutet. Bei Kunst und Wirtschaft handelt es sich in Bezug auf die Galerien eben nicht um zwei verschiedene Seiten einer Medaille. Vielmehr verschmelzen sie zu einer. Die Arbeit als Vorsitzender eines Verbandes ist unheimlich interessant. Um sicher auf dem politischen Parkett zu sein und dort Erfolge zu erzielen ist es meiner Meinung nach von großem Vorteil, wenn man diese Leidenschaft des Galeristen einsetzen kann.

puk: Gerät nach Berlin nun auch Brüssel stärker in das Visier des BVDG? Haben Sie eine Dependence in der europäischen Hauptstadt oder planen Sie, dorthin zu ziehen?

Friese: Die Aktivitäten in Brüssel beobachtet unser Verband seit ungefähr zehn Jahren sehr genau. So haben wir zum Beispiel sehr stark auf die Harmonisierung des Folgerechts in der EU gesetzt. Denn auch in Deutschland ist eine substantielle Reduktion des Folgerechts – wie es bis dato das folgerechtsfreie England genossen hat – wünschenswert. Bislang ist aber noch keine Verbesserung eingetreten. Ich gehe davon aus, dass die von der EU vorangetriebene Harmonisierung frühestens in vier bis fünf Jahren wirkliche Wettbewerbsgleichheit hergestellt haben wird. Allerdings wird in nächster Zeit eine Revision bzw. erst einmal eine Begutachtung der Auswirkung der EU-Harmonisierung des Folgerechts vollzogen werden. Die Vorgänge in Brüssel müssen also genauestens beobachtet werden. Aus diesem Grund arbeiten wir sehr eng mit dem europäischen Galeristenverband in Brüssel zusammen. Ein Umzug ist aber nicht geplant. Generell konzentriert sich der BVDG in erster Linie auf die Angelegenheiten in Deutschland, ohne Brüssel dabei zu vernachlässigen.

puk: Vielen Dank für das Gespräch.

Zuerst erschienen in politik und kultur September – Oktober 2010

Michael Schultz: Zeitgenössische Kunst und der koreanische Markt

Interview von Stefanie Ernst

politik und kultur: Herr Schultz, Ende März nahmen Sie erstmals an der „Art Karlsruhe“ teil. Mit welchen Eindrücken sind Sie nach Berlin zurückgekehrt?

Michael Schultz: Ich kam mit guten Gefühlen zurück. Auf der „art Karlsruhe“ haben wir eine Installation von Saulius Vaitiekunas gezeigt. Es war unsere Absicht, mit der ersten Messteilnahme in Karlsruhe ein deutliches Statement zu setzen, was uns meines Erachtens auch gelungen ist. Außerdem kam es zu vielen interessanten Begegnungen. Ich habe einige Sammler aus dem südwestdeutschen Raum wieder getroffen, die ich lange nicht mehr gesehen habe und neue dazu kennengelernt. Von daher war es eine lohnenswerte Angelegenheit.

puk: Lassen Sie uns über eine der bedeutendsten Kunstmessen in Asien sprechen, die KIAF (Korean International Art Fair). Dieses Jahr wird dort die spanische Kunst Länderschwerpunkt sein. Vor zwei Jahren kam dieses Privileg der Kunst aus Deutschland zu. Was hat sich seither hinsichtlich der Beziehung der Koreaner zur deutschen Kunst verändert?

Schultz: Sehr Vieles! Mittlerweile gibt es eine sehr enge Verflechtung zwischen koreanischen Sammlern und aktueller deutscher Kunst. Deutschen Künstlern, ebenso wie amerikanischen schenkt man in Südkorea vermehrt Beachtung. Dort sind Künstler wie Georg Baselitz, Gerhard Richter, Maik Wolf oder Jan Muche sehr beliebt. Die Bestände in südkoreanischen Sammlungen spiegeln diese besondere Affinität zu zeitgenössischer deutscher Kunst in großem Maße wieder.

puk: Momentan ist das Hauptaugenmerk der Weltöffentlichkeit verstärkt auf die enorm wachsenden Märkte in China und Indien gerichtet. Korea hingegen steht ein wenig im Abseits. Rein ökonomisch betrachtet: Über einer Milliarde Chinesen stehen zirka 49 Millionen Koreaner gegenüber. Wieso Seoul statt Peking?

Schultz: Es gab bereits Ideen in diese Richtung. Es war angedacht, mit Alexander Ochs eine Galerie in Peking zu eröffnen. Letztlich habe ich mich dann doch anders entschieden. Der chinesische Kunstmarkt ist mir zu suspekt. Es ist ein reiner Sammlermarkt, der von einer handvoll reicher Sammler dirigiert wird. In Korea ist das anders. Seit Längerem beschäftigen sich die Südkoreaner mit der deutschen Kultur. Dieses Interesse geht dabei weit über die Malerei hinaus. Auch Musik und Literatur aus Deutschland wird ein hoher Stellenwert beigemessen. Diese Aufgeschlossenheit und das steigende Interesse hat letztlich den Ausschlag für unser Engagement in Korea gegeben.

puk: Sind weitere Galerien in Asien geplant?

Schultz: Eine weitere Galerieeröffnung, zum Beispiel in Peking, steht momentan nicht zur Diskussion. Allerdings sind wir gut in China aufgestellt. Schließlich arbeiten wir eng mit einigen chinesischen Galerien, die unsere Künstler ausstellen, zusammen. Im Übrigen wird in Peking zurzeit der Ribbentrop-Zyklus von Stephan Kaluza gezeigt.

puk: Laut einer neuen Studie der Deutschen Bank werden einige asiatische Staaten, und darunter auch Südkorea, Deutschland in einigen Jahren in puncto Wohlstand überholen. Sind solche ökonomischen Prognosen bei der Gründung einer Galerie in Seoul von Interesse?

Schultz: Überhaupt nicht. Da wir schon seit vier Jahren mit festem Personal in Seoul arbeiten, suchten wir dort einen Lagerraum. Bald hielten wir stattdessen nach einem Showroom Ausschau. Letztlich ist es dann eine Galerie geworden. Dort zeige ich junge Künstler, wie Maik Wolf oder Jan Muche, die auch in Deutschland noch nicht ganz so bekannt sind. Es sind immer auch Wagnisse, die ich damit eingehe. Schließlich betreiben wir einen sehr hohen Aufwand, um die Galerien auf diesem Niveau halten zu können. Um dies zu gewährleisten, muss man auch Geschäft machen. Aber der Wohlstand hat mich sicher nicht nach Seoul getrieben.

puk: Hat der persönliche Kontakt zu der koreanischen Künstlerin SEO vielleicht dazu beigetragen, dass Sie nach Seoul gegangen sind?

Schultz: Die Entscheidung hatte nichts mit der Künstlerin zu tun. Vielmehr wurde ich von einer koreanischen Kollegin, Park Ryu Sook, eingeladen, an der KIAF teilzunehmen. Damals entstand in Südkorea die Idee, dass die Messe auch für ausländische Galerien geöffnet werden sollte. Mein Engagement basiert maßgeblich auf diesem ersten Kontakt. Kontakte zu dort beheimateten oder aufgewachsenen Künstlern sind natürlich von Vorteil, haben aber die Galeriegründung nicht beeinflusst.

puk: Bis Ende Februar lief in der Seouler Galerie die Eröffnungsausstellung „German Masters“, anschließend waren Werke von Jan Muche zu sehen. Was ist in Zukunft geplant? Sind deutsche Künstler damit auf dem besten Weg sich auf dem koreanischen Markt zu etablieren?

Schultz: Bislang wurden in der Galerie immer deutsche Künstler gezeigt. Werke von Jan Muche und Maik Wolf waren zu sehen. Als nächstes wird der in New York lebende Fotograf Tim White ausgestellt. Die Galerie wird aber auch für junge koreanische Künstler, die noch weitgehend unbekannt sind, geöffnet werden. Ein weiterer Schwerpunkt meiner Arbeit wird darin bestehen, entsprechende Werkschauen von koreanischen Künstlern nach Europa zu holen.

puk: Gibt es ihrer Meinung nach in Südkorea einen Markt für zeitgenössische deutsche Kunst oder kristallisiert der sich gerade erst heraus?

Schultz: In Korea gibt es einen sehr interessanten Markt für deutsche Kunst. Dieser spiegelt sich auch in der Ausstellungspraxis der dortigen Museen wieder. Letztes Jahr hat zum Beispiel das Nationalmuseum Gerhard Richter und A.R. Penck gezeigt. Im Mai werden Werke von Georg Baselitz zu sehen sein. Auch Sigmar Polke oder Thomas Ruff werden in Korea sehr geschätzt.

puk: Das Wissen über Deutschland scheint in Korea verbreiteter zu sein, als umgekehrt. Südkoreaner lesen heute mehrere Bücher pro Woche. Spiegelt sich diese Belesenheit auch im Wissen über deutsche Kunst wieder?

Schultz: Die Menschen, die aus dem Kunstbereich kommen, denn nur über sie kann ich Aussagen treffen, sind in der Tat sehr gut informiert. Eine fundierte Ausbildung ist eine der Grundvoraussetzungen. Koreaner recherchieren, stellen Querverbindungen zu anderen Künstlern und Kunstströmungen her, eignen sich ein umfangreiches Hintergrundwissen an, und die damit verbundene Neugierde schafft ein enormes Wissen. Bemerkenswert ist vor allem die Intensität, die koreanische Kunststudenten für ihre Arbeit aufbringen. So birgt jede Unterhaltung mit jungen Menschen angenehme Überraschungen.

puk: Deutschland und Korea eint, bei allen Unterschieden, dass die Menschen hier und dort die Erfahrung der Teilung in Ost und West sowie in Nord und Süd gemacht haben bzw. immer noch machen. Spiegelt sich das motivisch in der Kunst wieder?

Schultz: Man sieht immer wieder, dass Elemente der Teilung in Bildern von Südkoreanern auftreten. Allerdings nicht so direkt, wie dies bei deutschen Künstlern der Fall war. Denken Sie dabei nur an die Mauerbilder eines Rainer Fetting. Während einige Künstler aus der DDR in der Bundesrepublik zum Teil eine gewisse Popularität erreicht haben, sind die Künstler in den jeweils anderen koreanischen Ländern absolut unbekannt. Ich selbst habe noch nie bewusst ein nordkoreanisches Kunstwerk betrachtet. Allerdings weiß ich von einem Journalisten, dass es im Norden ganze Fabriken gibt, in denen Kunst produziert wird.

puk: Bilder, die in Fabriken hergestellt werden, das klingt ein wenig nach Fließbandkunst. Kunst am laufenden Band?

Schultz: So etwas gibt es auch in China. Auf diese Weise werden wahrscheinlich Exportartikel oder die Kunst für die Normenklatura produziert.

puk: Deutsche und koreanische Kunst hat sich unterschiedlich entwickelt. Koreanische Kunst wirkt zum Teil traditioneller. Wirkt zeitgenössische Kunst aus Deutschland befremdlich? Ist Kunst, die eine andere Tradition aufweist, andernorts verständlich?

Schultz: Die Kunst aus Südkorea, Bolivien, Jamaika oder aus anderen nichteuropäischen Ländern muss nicht kompatibel mit unseren Gedanken und Vorstellungen sein. Koreanische Kunst ist nicht per se nur der Tradition verbunden bzw. verpflichtet. In Südkorea gibt es zwei völlig unterschiedliche Prägungen in der zeitgenössischen Kunst, die mit der unterschiedlichen Ausbildung der Künstler zusammenhängen. Die einen sind als junge Studenten in die Welt hinausgegangen und haben in Amerika oder

Europa studiert. Dadurch haben Sie ein ganz anderes Verständnis zur Tradition bekommen. Ihre Arbeiten wirken viel moderner, was Materialität, Auffassung oder Wiedergabe anbelangt. Diejenigen, die in Korea geblieben sind, sind viel stärker mit der Tradition der Heimat verhaftet. Für Außenstehende ist es manchmal verwunderlich, dass es so unterschiedliche Auffassungen in einer Künstlergeneration gibt. Doch natürlich ist auch die traditionelle koreanische Kunst hochinteressant. Man muss die Sichtblende, die wir manchmal vor uns hertragen, abnehmen und versuchen in die Kunst einzutauchen und sich mit den Künstlern austauschen. Nur so erfährt man mehr über die scheinbaren Landschaften oder Porträts. SEO, die in Südkorea beheimatet ist, hat dies mal in einem sehr prägnanten Satz zusammengefasst. Sie sagte: „Für mich ist nicht wichtig die Dinge darzustellen, sondern das Wesen der Dinge.“ Diese Art der Kunst muss man lesen lernen, und dies gelingt nur, wenn man sich intensiver damit beschäftigt.

puk: Gestatten Sie mir zum Schluss des Interviews noch zwei persönlichere Fragen: Zum einen, wie hat sich seit der Zeit, in der Sie in Seoul ansässig sind, Ihre Anschauung über Korea geändert?

Schultz: Im Laufe der Zeit ist mein Koreabild wohl nüchterner geworden. Die Freundlichkeit, die von den Koreanern ausgeht, ist enorm und wirkt auf mich oftmals sehr angenehm. Allerdings wird es komplizierter, wenn es um die Einhaltung von Absprachen geht. Die koreanische Mentalität schein ich immer noch nicht ganz verstanden zu haben. Viel zu schnell lasse ich mich von dem freundlichen Lächeln einfangen und ich bin so das ein oder andere Mal enttäuscht worden. Das Land selbst ist hochinteressant. Die Menschen in den kleinen Dörfern und Städten, besonders aber die vielen, vielen Reisbauern zeichnen sich durch eine authentische Naturverbundenheit aus. Diese erlebte Ursprünglichkeit wirkt sehr angenehm auf mich.

puk: Andersherum gefragt: Hat ihr Wirken in Südkorea das Bild von Deutschland verändert?

Schultz: Zwar verstehe ich mich nicht als jemand, der im Alleingang den koreanischen Markt für deutsche Kunst geöffnet hat. Allerdings glaube ich, dass ich einen kleinen Anteil am deutsch-koreanischen Kulturaustausch habe. Ich stehe in reger Diskussion mit Künstlern vor Ort. Zudem werde ich von Universitäten zu Vorträgen eingeladen, bei denen ich über die deutsche Kunst und den heimischen Kunstmarkt referiere. Durch diese Aktivitäten entsteht ein beidseitiger Kulturtransfer. Generell verhält es sich bisweilen noch so, dass mehr deutsche Künstler in Korea zu sehen sind, als umgekehrt. In Korea zu arbeiten ist für mich sehr spannend. Allerdings hat meine Liebe zu Korea immer wieder kleine Brüche bekommen. Aber vielleicht ist es auch ganz gut so, wenn man auf den Boden der Realität zurückgeholt wird.

Zuerst schienen in politik und kultur Mai – Juni 2007

Bogislav von Wentzel

Viel Glanz – viel Schatten. Im Alter zu oft Havarie – Schluss mit komisch

Im Optimismus bestärken sich Galeristen und Künstler, eine momentane Ebbe in der Kasse sei halb so schlimm, aber sicher die Möglichkeiten der Zukunft doppelt so gut. Doch jenseits der 65 oder gar 70 bekommt die Zukunft immer kürzere Beine.

Wie verheerend die Situation für alte, meine alten Kollegen sein kann, erschlug mich auf der Art Cologne. Nach außen war die Messe noch nie so herausgeputzt. Presseverlautbarungen und Werbung versprachen hinreißend Erlesenes für die Schönen, die Mächtigen, einer pikobello Welt. Dass der Schotter stottert, war perfekt weggeschminkt. Trotzdem, die Galeristen bewegen sich wie Stars, ihre durchgestylten Galerien, ihre ästhetische Koje muss, ja muss mit den Designern der Schönen, der Reichen mithalten oder aus... – das „13. Monatsgehalt“ musste verdient werden.

Doch hinter dieser prächtigen Kulisse offenbarten sich beklemmende Schicksale. Kollegen – nun grauhaarig – aus der „guten“ alten Zeit (als ich noch Vorsitzender war und niemand an das Alter dachte) nahmen mich an die Seite und klagten über die existenzvernichtende Situation, dass sie keinen Ausweg wüssten, um aufhören zu können. Eine Galerie kann nicht einfach verkauft werden, da der Wert einer Galerie auf dem Vertrauensverhältnis zwischen dem Galeristen und dem Sammler beruht. Die Verzweiflung aus dem Arbeitsleben bis zum Lebensende nicht ausscheiden zu können, hat – bei jedem anders – zwei Hauptgründe: die Steuer und mangelnde Vorsorge. Wenn beides zusammen kommt, ist das ein Desaster.

Ein Beispiel – nicht erfunden: Ein Galerist, anerkannt, der nie die kurzen Moden ritt, aber deswegen immer hochgelobt über 30 Jahre zu seinen Künstlern stand und diese durch dick und dünn durchzog, steht vor einer ausweglosen Situation. In guten Zeiten hat er gerade soviel Kapital ansammeln können, um die schlechten Zeiten überleben zu können. Immer wenn dann in den schlechten Zeiten die Steuern für die guten Zeiten zu zahlen waren, hat er seine Lebensversicherungen auflösen müssen. So blieb die Hoffnung vom Lager als Alterssicherung überleben zu können.

Welch ein Trugschluss! Im Lager liegen wie Blei die Arbeiten von Künstlern, die sich schon seit Jahren nicht verkaufen ließen und nun mit einem gewandelten Geschmack, neuen Moden auch kaum verkaufen lassen werden. Das Finanzamt aber käme bei Betriebsaufgabe und verlangt den Aufgabegewinn, das heißt wenn die Bilder von der zu schließenden Galerie an den Ex-Galeristen fallen, zirka 25 Prozent des Buchwertes. Diesen Aufgabegewinn kassiert das Finanzamt nicht in Bildern, sondern in bar. Der Galerist würde diese Kröte schlucken, aber er kann nicht, denn er hat kein „Cash“. Eine Neubewertung des Lagers nimmt das Finanzamt fast nie hin, für sie wird Kunst immer nur teurer. Einen Prozess vor dem Finanzgericht kann der Galerist kaum durchhalten, da er länger als drei Jahre dauert. So ist er gezwungen weiterzumachen, wie immer alt oder krank; kommt er zu Tode, ist die Familie im Konkurs, nur die Sozialhilfe bleibt.

Seine Künstler sind vergleichsweise besser dran, sie sind in der Künstlersozialversicherung. Dass der Galerist dies mit seinem „Arbeitgeberanteil“ finanzierte, hilft ihm nicht. Einen Fond beim Bundespräsidenten gibt es nur für „Künstler in Not“. An die Öffentlichkeit gehen die existenzbedrohten Galeristen auch nicht, weil es den Ruf der Galerie schädigen würde. Sogar der eigene Verband hat sich bisher nicht gekümmert, er hat bisher nur Existenzgründungsseminare durchgeführt, sich um das dicke Ende nicht gekümmert.

Was nun, sprach Zeus? Messeglantz hin und her, mir ist die Verzweiflung in den Magen geschlagen.

Zuerst erschienen in politik und kultur Mai – Juni 2003

Karlheinz Schmid

Ohne Freundschaft geht 's nicht

Alles in allem kann man eigentlich nur abraten, eine Galerie zu eröffnen. Es gibt schon zu viele, und die Widerstände, auf die Sie stoßen werden, sind immens – zumal der Betrieb in den vergangenen Jahren noch härter geworden ist. Investieren Sie lieber in gute Kunstwerke, etablieren Sie sich als kompetenter Sammler, formen Sie eine Kollektion, die international für Aufsehen sorgt. Mit Geld allein ist 's nicht zu machen; letztlich wird Ihre Sammlung nach der Qualität der Arbeiten bewertet, auch nach der Intensität, die Ihre Werke im Dialog miteinander erreichen. Das kann zwar durchaus Jahre dauern, doch das Beispiel der Düsseldorfer Sammlerin Julia Stoschek (siehe Band 1 dieser Ratgeber-Reihe) zeigt jedem, dass zwei oder drei genügen können. Dagegen räumen nahezu sämtliche älteren Galeristen ein, dass sie allemal ein Jahrzehnt gebraucht haben, bis sie schwarze Zahlen schreiben konnten und sich einigermaßen sicher fühlten. Wenn Sie sich aber von dem zunächst meist ausbleibenden Erfolg nicht abschrecken lassen mögen und dennoch nach Räumen Ausschau halten, um eine Galerie zu gründen, dann sollten Sie nicht nur zuvor gegebene Hinweise beachten (von der Namensgebung bis zur Öffentlichkeitsarbeit), sondern auch Freundschaften pflegen. Denn ohne die geht 's beim besten Willen nicht. Viele Galeristen beginnen damit, ihren Kunsthandel nicht im Alleingang zu betreiben, sondern im Duo alle Hürden zu meistern. Manche Paare sind verheiratet, wie Petra und Ralph Schilcher in Graz (Galerie & Edition Atelier) oder die Henzes in der Schweiz; andere bevorzugen die Vater-Tochter-Variante wie Silke und Raimund Thomas sowie Julia und Bernd Klüser, allesamt in München zu Hause.

Und dann gibt es bewährte Freundschaften, etwa Monika Sprüth und Philomene Magers, Six Friedrich und Lisa Ungar oder Thilo Wermke und Alexander Schröder, die sich zudem im partnerschaftlich geführten Unternehmen äußern. Manche Galeristen rücken auch nur für eine gemeinsame Messeteilnahme oder ein amüsantes kollektives Schau-Kochen zusammen, beispielsweise Rosemarie Schwarzwälder (Nächst St. Stephan), Victor Gisler (Mai 36) und Bob van Orsouw oder Friedrich Look (Wohnmaschine) und Gerd Harry Lybke (Eigen + Art).

Andere Freundschaften, die das strapaziöse Galerie-Geschäft erleichtern, sind innige Beziehungen zwischen Galeristen und Künstlern oder zwischen Galeristen und Sammlern. Wer Vera Munro und ihren Künstler Günther Förg zusammen sieht, der spürt die Vertrautheit, das gegenseitige Wohlwollen. Wer Mehdi Chouakri und den Sammler Paul Maenz beobachtet, der weiß, dass sich hier zwei Freunde, Lebenspartner, hundertprozentig aufeinander verlassen können. Ja, es gibt sie, die wunderbaren Verbindungen im sonst oft feindseligen Kunstbetrieb, und sie sind vonnöten, will man als Galerist nicht untergehen. Es kann kein Zufall sein, dass einer der älteren Galeristen, der vor einiger Zeit seinen üblichen Öffnungszeiten-Betrieb nach Jahrzehnten eingestellt hat, nämlich Erhard Klein, zweifelsfrei zu den beliebtesten Insidern gehört. Von Beuys und Palermo bis zu Polke, Knoebel und Klauke: Erhard Klein war oder ist für diese Künstler ein Freund, für den sie jederzeit durchs Feuer gehen oder gingen, weil 's umgekehrt nicht anders wäre.

Derart gepolstert, mit Rückendeckung und Flankenschutz versehen, kann der Galerist auch schwierigste Krisen-Zeiten überstehen, egal ob wegen angeschlagener Gesundheit oder fehlender Umsätze.

Auszug aus dem Buch: Karlheinz Schmid: Unternehmen Galerie. Kunsthandel, professionell. Ratgeber Kunst Bd. 3, hg. von Gabriele Lindinger und Karlheinz Schmid. Regensburg 2007.

Zuerst erschienen in politik und kultur Januar – Februar 2008

Anhang

Autorinnen und Autoren

Die Angaben zum Beruf bzw. der Funktion bei den Autorinnen und Autoren orientieren sich am Ersterscheinungsdatum der Beiträge.

Daniel Barenboim, Pianist und Dirigent

Sven Crefeld, Freier Journalist und Autor

Stefanie Ernst, Referentin für Öffentlichkeitsarbeit des Deutschen Kulturrates

Barbara Haack, Verlagsleiterin und zuständig für Finanzen und Marketing. Mitherausgeberin der nmz und verantwortliche Redakteurin von „Oper & Tanz“

Thaddeus Herrmann, Musiker, Betreiber der Plattenfirma City Centre Offices und Chefredakteur der Zeitschrift de:bug. Zeitung für elektronische Lebensaspekte

Christian Höppner, Generalsekretär des Deutschen Musikrates und stellvertretender Präsident des Deutschen Kulturrates

Andreas Kolb, Redakteur von *politik und kultur* sowie Chefredakteur der nmz und der „Jazz-Zeitung“

Thomas Kroll, Mitglied der Katholischen Filmkommission

Jens Leberl, Referent der Arbeitsgruppe Kultur und Medien der CDU/CSU-Bundestagsfraktion, ehemals Freier Mitarbeiter von *politik und kultur*

Viola van Melis, Leiterin des Zentrums für Wissenschaftskommunikation im Exzellenzcluster „Religion und Politik in den Kulturen der Vormoderne und der Moderne“; ehemals Leiterin der Landesredaktion NRW der Katholischen Nachrichten-Agentur

Ingo Metzmacher, ehemals Chefdirigent und Künstlerischer Leiter des Deutschen Symphonieorchesters Berlin

Regine Möbius, Schriftstellerin, stellvertretende Bundesvorsitzende des Verbands Deutscher Schriftsteller (VS) und Bundesbeauftragte für Kunst und Kultur bei ver.di

Edgar Reitz, Filmmacher

Rüdiger Sufanski, Philosoph und Autor

Alexandra Scherer, Mitarbeiterin des ConBrio Verlages Regensburg

Karlheinz Schmid, Geschäftsführung, Chefredakteur Kunstzeitung und Informationsdienst Kunst, Herausgeber Kunstjahr, Kunstzeitung und Informationsdienst Kunst

Gabriele Schulz, stellvertretende Geschäftsführerin des Deutschen Kulturrates und stellvertretende Chefredakteurin von *politik und kultur*

Christoph Strack, Chefkorrespondent KNA-Hauptstadtbüro

Imre Török, Schriftsteller und Bundesvorsitzender des Verbandes deutscher Schriftsteller (VS) in ver.di

Bogislav von Wentzel, 1973 bis 1992 Galerist in Köln, Begründer und langjähriger Vorsitzender des Bundesverbands Deutscher Galerien

Olaf Zimmermann, Geschäftsführer des Deutschen Kulturrates und Herausgeber von *politik und kultur*

Kurzlebensläufe der Kunst- und Kulturschaffenden der Interviews und der Preisträger des Kulturroschens des Deutschen Kulturrates

Matthias Arndt (Galerist)

1968 geboren
Wirtschaftsabitur und Bankausbildung
Studium der Kunstwissenschaften und der Kunstpädagogik an der Kunsthochschule Kassel
1990-1992 erstes Galerieprojekt in Kassel
1994 Gründung der Galerie Arndt & Partner in Berlin

Romen Banerjee (Bildender Künstler)

1963 geboren
1984-1990: Studium bei Prof. Wolfgang Petrick, Hochschule der Künste, Berlin
1988: Gründung der Ateliergemeinschaft Tempelhofer Ufer, Berlin
Zahlreiche Ausstellungen im In- und Ausland
2009 Gründung der Organisations- und Streitplattform „Prozessgalerie“ in Berlin

Daniel Barenboim (Pianist und Dirigent)

1942 geboren
1954 Studium in Salzburg bei Igor Markevich
1975 Nachfolger von Sir Georg Solti, Chefdirigent des Orchestre de Paris
1991-2006 Chefdirigent des Chicago Symphony Orchestra
Seit 1992 Künstlerischer Leiter und Generalmusikdirektor der Staatsoper Unter den Linden, Berlin
1999 Gründung des West-Eastern Divan Orchestra
Seit 2007 Musikdirektor an der Mailänder Scala
Zahlreiche Ehrungen, darunter zwei Echo Klassik Musikpreise, Verleihung der palästinensischen Ehrenstaatsbürgerschaft und des Kulturroschens des Deutschen Kulturrates

Norbert Bisky (Bildender Künstler)

1970 geboren
1994-1999 Studium an der Universität der Künste Berlin, Klasse von Georg Baselitz
1994-1995 Salzburg Sommerakademie, Klasse von Jim Dine
1995 Erasmus-Stipendium an der Facultad de Bellas Artes Universität Complutense, Madrid
1999 Meisterschüler von Georg Baselitz
2000 Stipendium der Stiftung Künstlerdorf Schöppingen
2008-2009 Gastprofessor an der Haute École d'Art es de Design Geneva
Zahlreiche Ausstellungen im In- und Ausland

Paul Böhm (Architekt)

1959 geboren
1882-1990 Studium der Architektur in Berlin und Wien
Seit 1990 Arbeit in unterschiedlichen Architekturbüros
Seit 2001 Gründung eines eigenen Architekturbüros
Bauten in Auswahl: Hans Otto Theater in Potsdam, Deutsche Post, Hauptverwaltung in Bonn und Zentralmoschee in Köln

Annette Dasch (Opern-, Konzert- und Liedersängerin mit der Stimmlage Sopran)

1976 geboren

Gesangsstudium an der Hochschule für Musik München

1998-1999 Zusätzlich Studium in der musikdramatischen Klasse an der Universität für Musik und Darstellende Kunst in Graz

2000 Gewinnerin von drei wichtigen Gesangswettbewerben (Maria-Callas-Wettbewerb in Barcelona, Robert-Schumann-Liedwettbewerb in Zwickau, Concours de Genève in Genf)

Andreas Dresen (Filmregisseur)

1963 geboren

1982 arbeitete er als Tontechniker am Schweriner Theater und absolvierte ein Volontariat im DEFA Studio für Spielfilme

1986-1991 Studium der Regie an der Hochschule für Film und Fernsehen „Konrad Wolf“ in Potsdam-Babelsberg

Seit 1992 freier Autor und Regisseur

Preise u.a.: Hessischer Filmpreis, Deutscher Kritikerpreis, Deutscher Filmpreis in Silber und Deutscher Kritikerpreis

Filme in Auswahl: „Halbe Treppe“, „Sommer vorm Balkon“, „Whisky mit Wodka“ und „Wolke 9“

Irene Fastner (Bildende Künstlerin)

1963 geboren

1988-1994: Studium der Malerei bei Prof. Helmut Sturm an der Akademie der Bildenden Künste in München, Meisterschülerin

2005-2005: Atelierstipendium des Bayerischen Ministeriums für Wissenschaft, Forschung und Kunst

2006 Arbeitsstipendium im Tyrone Guthrie Centre in Annaghmakerrig, Irland

2007 Kunstpreis des Europäischen Frauenforums

2010 Arbeitsstipendium im Hospitalfield House in Arbroath, Schottland.

Seit 1990 zahlreiche Einzelausstellungen und Ausstellungsbeteiligungen im In- und Ausland

Klaus Gerrit Friese (Galerist und Vorsitzender des Bundesverbandes Deutscher Galerien und Editionen)

1958 geboren

Studium in Berlin an der Freien Universität, Berlin

1985 Magister

1985 Eintritt in die Galerie manus presse, Stuttgart

Seit 1993-2007 Vorsitzender des Bundesverbandes Deutscher Kunstverleger

Seit 2005 Vorsitzender der Stiftung Dieter Krieg

Seit 2007 Vorsitzender des Bundesverbandes Deutscher Galerien und Editionen

Philip Gröning (Regisseur und Dokumentarfilmer)

1959 geboren

Studium der Medizin und Psychologie

1982 Studium an der Münchener Filmhochschule (HFF)

Drehbuchschreiben sowie Arbeit als Schauspieler für Peter Keglevic und Nicolas Humbert

1986 Gründung einer eigenen Produktionsfirma

Filme in Auswahl: „Die große Stille“, „Vom Trockenschwimmer“ und „L'Amour“

Preise in Auswahl: Filmpreis Nordrhein-Westfalen, Bayerischer Filmpreis

Johannes Heisig (Bildender Künstler)

1953 geboren

1973-1977 Studium der Malerei und Grafik an der Hochschule der Grafik und Buchkunst in Leipzig, Diplom, Mitarbeit in der Werkstatt des Vaters Bernhard Heisig

1978-1980 Meisterschüler bei Gerhard Kettner an der Hochschule für Bildende Künste Dresden (HfBK), Seit 1980 zahlreiche Ausstellungen im In- und Ausland

1980-1991 Lehrtätigkeit an der HfBK Dresden

1988 Professur und Lehrstuhl für Malerei und Grafik

1989-1991 Rektor der HfBK Dresden, Porträt Palucca

Seit 1991 freischaffend als Künstler in Dresden und Berlin tätig

Zahlreiche Ausstellungen im In- und Ausland

Choong-Sik Hong (Kirchenmusiker)

1970 geboren

Studierte Kirchenmusik und Orgel an der Yonsei Universität in Seoul bei Prof. Tong-Soon Kwak und der staatlichen Hochschule für Musik und Darstellende Kunst in Stuttgart bei Prof. Ludger Lohmann 2003 Orgel-Konzertexamen an der Hochschule für Musik und Theater in Hamburg mit Auszeichnung abgeschlossen

Neben Konzerttätigkeiten als Orgelsolist im In- und Ausland, Auftritte als Chorleiter, Pianist und Kammermusiker

Zum Zeitpunkt des Interviews Kirchenmusiker an der Trinitatiskirche Berlin-Charlottenburg

Dieter Kropp (Blues-Harp-Spieler)

1961 geboren

Seit 1986 professioneller Blues-Harp-Spieler, Sänger und Songschreiber. Tritt in verschiedenen Formationen auf. Zusätzlich vermittelt er in Workshops und in Schulen das Blues-Harp-Spielen. Verfasser von Standardwerken zum Blues-Harp-Spielen.

Heinz Rudolf Kunze (Musiker, Autor)

1956 geboren

1975 Studium der Germanistik und Philosophie in Münster und Osnabrück

1980 Beginn der Musikkarriere

Seit 1981 zahlreiche Deutschlandtouren

Alben in Auswahl: „Mit Leib und Seele“, „Wunderkinder“ und „Protest“

Christian Lehnert (Schriftsteller, Pfarrer, Studienleiter für Theologie, Zeitgeschichte und Kultur der Evangelische Akademie Sachsen-Anhalt e.V.)

1969 geboren

1989-1996 Studium der Evangelischen Theologie in Leipzig, Jerusalem und Berlin, Studium der Arabistik in Berlin

1996-1998 Vikariat in der Ev.-Luth. Landeskirche Sachsens

2000-2008 Pfarrer in Burkhardswalde-Weesenstein

Seit 1993 intensive literarische Tätigkeit

Preise in Auswahl: Förderpreis zum Leonce- und Lena-Preis Darmstadt, Förderpreis zum Lyrikpreis der Stadt Meran und Dresdner Lyrikpreis

Werke in Auswahl: „Der gefesselte Sänger“, „Augen Aufgang“ und „Auf Moränen“

Edgar Lipki (Hörspielautor)

1957 geboren

1977 Studium der Theater-, Fernseh-, Filmwissenschaft in Köln

1995 Gründung des Projekt XonRouge (XON)

Auswahl der Hörspiele: „Silent Night, Schnee“, „Manson Revisited“ und „Massai Hitler“

Markus Lüpertz (Bildender Künstler)

1941 geboren

1956-1961 Studium an der Werkkunstschule Krefeld bei Laurens Goosens;

Seit 1961 als freischaffender Künstler tätig

1962 Übersiedlung nach Berlin; Beginn der sogenannten „dithyrambischen Malerei“

1963 Beginn der „Donald Duck Serie“

1964 Eröffnung der Galerie Großgörschen 35 in Berlin mit der Ausstellung „Dithyrambische Malerei“

1976-1987 Professur an der Staatlichen Akademie der Bildenden Künste in Karlsruhe

Auswahl Preise: Preis der Villa Romana, Preis des Deutschen Kritikerverbandes

Zahlreiche Ausstellungen im In- und Ausland

Michael Meert (Regisseur und Drehbuchautor)

1953 geboren

1976-1979 Deutsche Film- und Fernsehakademie Berlin

1984-1989 Internationale Drehbuch- und Regieseminare Berlin bei Edvard Bernstein-Zebrowski und Krzysztof Kieslowski

Seit 1994 Lehrtätigkeit an der Universidad de Alicante, Spanien

Filme in Auswahl: „Der Tod des Maurice Ravel“, „Musikalische Reise – Beethoven in Bonn“ und „Die hängenden Gärten von Cordoba“

Gabriel Pérez (Jazzmusiker)

1964 geboren

Mitglied des Córdoba Symphonic Wind Orchestra und des Saxophon-Quartett Scaramouche

Umzug nach Deutschland. Dort Privatunterricht bei Dietmar Mensinger

Studium des Jazz-Saxophon bei Frank Gratkowski, sowie Komposition/Arrangement bei Frank Reins-

hagen an der Hochschule für Musik, Köln

2006 Gründung der „Cuarteto Rosamonte“

2008 WDR Jazzpreis 2008 für Komposition

Alben in Auswahl: „Música Argentina Vol. 1-3“ und „Rosamonte Con Palo“

Edgar Reitz (Filmemacher)

1932 geboren

Studium der Germanistik, Publizistik und Theaterwissenschaft in München

Seit Mitte der fünfziger Jahre literarische Arbeiten

Ab 1957 Dramaturg und Kameramann, Regisseur von Industriefilmen, und Dokumentarfilmen

Gründung der Edgar Reitz Filmproduktions GmbH

Seit 1994 Professor für Film an der Staatlichen Hochschule für Gestaltung in Karlsruhe

1995 Gründung des „Europäischen Instituts des Kinofilms, EIKK“ in Karlsruhe

Filme in Auswahl: „Mahlzeiten“, „Stunde Null“ und „Heimat Trilogie“

Preise in Auswahl: Goldener Ehrenlöwe der Biennale di Venezia, 6 Bundesfilmpreise, 4 Adolf-Grimme-Preise und Kulturgroschen des Deutschen Kulturrates

Rüdiger Safranski (Philosoph und freier Autor)

1945 geboren

1965 Beginn des Studiums der Germanistik, Philosophie, Geschichte und Kunstgeschichte

1976 Dissertation in Germanistik und Philosophie

1972-1977 Wissenschaftlicher Assistent am Fachbereich Germanistik der Freien Universität Berlin

1977-1984 Dozent in der Erwachsenenbildung

Bis 1981 Mitherausgeber und Redakteur der kulturpolitischen Zeitschrift Berliner Hefte, in der er Aufsätze zu Literatur, Politik und Philosophie veröffentlichte

Seit 1985 Tätigkeit als freier Autor

Rüdiger Safranski ist zusammen mit Peter Sloterdijk Gastgeber des „Philosophischen Quartetts“ im ZDF

Werke in Auswahl: „1984 E.T.A.Hoffmann. Das Leben eines skeptischen Phantasten“, „Romantik. Eine deutsche Affäre“ und „Goethe und Schiller. Geschichte einer Freundschaft“

Hella De Santarossa (Bildende Künstlerin)

1955 geboren

1966 Diplom zur staatlich geprüften Glasmalerin an der Glasfachschule Hadamar

1968 Gründung einer Konzept-Art-Galerie, in der unter anderem Werke von Joseph Beuys, Jochen Gerz, Terry Fox und Klaus Staeck ausgestellt werden

1973 Studium der Freien Malerei an der Hochschule der Künste Berlin bei Prof. K.H. Hödicke

1978 Gewinn des Mies van der Rohe-Preis des Flachglasverbandes Deutschland

1979 Studium beendet, Meisterschülerin; Annette-Kade-Stipendium

Zahlreiche Ausstellungen im In- und Ausland

Barbara Schock-Werner (Dombaumeisterin)

1947 geboren

Lehre als Bauzeichnerin

Studium Architektur und danach der Kunstgeschichte an der Fachhochschule

Promotion mit einer Arbeit über das Straßburger Münster

1998 Habilitation an der Akademie der Bildenden Künste Nürnberg

Seit 1999 Dombaumeisterin des Kölner Doms

Michael Schultz (Galerist)

1951 geboren

1974-1978 Studium der Musik- und Theaterwissenschaften an der FU Berlin

1979-1981 Konzeptionstexter Werbeagentur Hamburg

1982-1984 Chefredakteur Berliner Kunstmagazin

1986 Gründung einer eigenen Galerie in Berlin mit Schwerpunkt Zeitgenössische Kunst

1994-1998 Vorstandsmitglied im Bundesverband Deutscher Galerien

2005 Gastprofessor an der Chosun University Kwangju/Südkorea

2005 Eröffnung der Galerie Schultz contemporary

2006 Gründung der ersten deutschen Kunstgalerie in Seoul

2009 Gründung Michael Schultz Gallery in Peking

Frank Tangermann (Bildender Künstler)

1968 geboren

1992-2002 Studienreisen nach Melbourne/Australien

Bis 2000 Arbeiten in verschiedenen Genres der gegenständlichen Malerei

Seit 2001 als freischaffender Künstler z. Zt. in Hildesheim tätig

Ausstellungen u.a. in Berlin, Hamburg, Hannover, Hildesheim, Halle, Lübeck, Quedlinburg, Halberstadt

Imre Török (Schriftsteller und Bundesvorsitzender des Verbands deutscher Schriftsteller)

1949 geboren

Flucht nach Deutschland

Studium der Germanistik, Geschichte und Philosophie in Tübingen; Schüler von Ernst Bloch

1996-2005 Vorsitzender des Verbands deutscher Schriftsteller (VS) in Baden-Württemberg

Seit 2005 Bundesvorsitzender des Verbands deutscher Schriftsteller

Werke in Auswahl: „Akazienskizze“ und „Insel der Elefanten“

Bisher sind in der Reihe aus *politik und kultur* folgende Publikationen erschienen:

Streitfall Computerspiele: Computerspiele zwischen kultureller Bildung, Kunstfreiheit und Jugendschutz (2. erweiterte Auflage) – Aus politik + kultur 1

Hg. v. Olaf Zimmermann und Theo Geißler

Autoren u.a.: Günther Beckstein, Wilfried Kaminski, Armin Laschet, Christian Pfeiffer, Klaus Spieler

140 Seiten, (2008)

ISBN 978-3-934868-15-1

Preis: 9,00 € (+ Porto und Verpackung)

Die Kirchen, die unbekannte kulturpolitische Macht – Aus politik + kultur 2

Hg. v. Olaf Zimmermann und Theo Geißler

Autoren u.a.: Petra Bahr, Katrin Göring-Eckardt, Wolfgang Huber, Karl Lehmann, Thomas Sternberg

108 Seiten, (2007)

ISBN 978-3-934868-14-4

Preis: 9,00 € (+ Porto und Verpackung)

Kulturpolitik der Parteien: Visionen, Programmatik, Geschichte, Differenzen – Aus politik + kultur 3

Hg. v. Olaf Zimmermann und Theo Geißler

Autoren u.a.: Bernd Neumann, Frank-Walter Steinmeier, Guido Westerwelle, Christian Wulff

166 Seiten, (2008)

ISBN 978-3-934868-21-2

Preis: 12,90 € (+ Porto und Verpackung)

Max Fuchs: Kulturpolitik und Zivilgesellschaft. Analysen und Positionen – Aus politik + kultur 4

Hg. v. Olaf Zimmermann und Theo Geißler

184 Seiten, (2009)

ISBN 978-3-934868-21-2

Preis: 12,90 € (+ Porto und Verpackung)

Kulturlandschaft Deutschland: Die Provinz lebt – Aus politik + kultur 5

Hg. v. Olaf Zimmermann und Theo Geißler

Autoren u.a.: Ilse Aigner, Gitta Connemann, Jörn Klimant, Joachim Mühle, Wolfgang Suttner

113 Seiten, (2010)

ISBN: 978-3-934868-23-6

Preis: 9,90 € (+ Porto und Verpackung)

Künstlerleben: Zwischen Hype und Havarie – Aus politik + kultur 6

Hg. v. Olaf Zimmermann und Theo Geißler

Autoren u.a.: Daniel Barenboim, Norbert Bisky, Ingo Metzmacher, Imre Török

203 Seiten, (2010)

ISBN: 978-3-934868-24-3

Preis: 12,90 € (+ Porto und Verpackung)

Digitalisierung: Kunst und Kultur 2.0 – Aus politik + kultur 7

Hg. v. Olaf Zimmermann und Theo Geißler

Autoren u.a.: Ruth Hieronymi, Ferdinand Melichar, Robert Staats, Brigitte Zypries

240 Seiten, (2010)

ISBN: 978-3-934868-25-0

Preis: 14,90 € (+ Porto und Verpackung)

Alle Publikationen sind über die Geschäftsstelle des Deutschen Kulturrates e.V. beziehbar.

Tel: 030/24 72 80 14, Fax: 030/24 72 12 45, E-Mail: [post@kulturrat](mailto:post@kulturrat.de)

