

Störenfriede

Gotteslästerung als Mittel des Protests

„Öffentlicher Frieden“ zählt zu jenen unverzichtbaren Mythen der Moderne, die keine Gesellschaft, egal wie demokratisch, ganz verwirklichen kann. Je weiter sich eine Gesellschaft aber von diesem utopischen Zustand entfernt, desto eifriger „schützt“ sie ihn – meistens mit Hilfe eines Strafgesetzbuchs. Das ruft Gewissenstäter auf den Plan, Menschen, die absichtlich einen öffentlichen Frieden stören, den es in ihren Augen gar nicht gibt.

Zu solchen Gewissenstärtern gehören derzeit der weltbekannte türkische Pianist Fazil Say und die Sängerinnen der russischen Punkband *Pussy Riot*. Sie sind angeklagt, weil sie religiöse Gefühle ihrer Mitbürger verletzt haben sollen. Da Russland und die Türkei laut Verfassung säkulare Staaten sind, werden dort keine Todesurteile verhängt wie im Falle des iranischen Exil-Rappers Shahin Najafi. Die Blasphemie-Verfahren zeichnen vielmehr Psychogramme von zwei verunsicherten Gesellschaften, die mit dem Phänomen organisierte Religion hadern.

Fazil Say hat über Twitter ein Gedicht verbreitet, das dem persischen Dichter Omar Khayyam (1048-1131) zugeschrieben wird: „Du sagst, durch deine Bäche wird Wein fließen, ist das Paradies denn eine Schänke? Du sagst, du wirst jeden Gläubigen mit zwei Jungfrauen belohnen, ist das Paradies denn ein Bordell?“ Er twitterte auch von einem Muezzin, der den Aufruf zum Abendgebet in nur 22 Sekunden herunterrattert: „Warum so eilig? Eine Geliebte? Der Raki-Tisch?“ Says Atheismus-Bekenntnis endet mit der wowerthaften Aussage: „Ich bin Atheist und stolz darauf, dass ich das so ruhig sagen kann.“

Das Outing ist keine Überraschung, interesting ist vielmehr Says Beschwichtigungsversuch, nachdem die Staatsanwaltschaft Anklage wegen „Störung des öffentlichen Friedens“ erhob, nach Paragraph 216, Strafe bis zu anderthalb Jahren Gefängnis. Er habe niemanden beleidigen wollen, twitterte der Pianist. „Ich habe mein musikalisches Leben mit dem Versuch verbracht, die Kultur, die Geschichte und den Geist dieses Landes zu verstehen.“ Jene, die über ihn urteilen, bittet Say, „sich ein wenig Zeit für meine Musik zu nehmen, damit Sie auch zu verstehen versuchen, wie ich die Werte unserer Gesellschaft empfinde.“

Die Staatsanwälte werden sich kaum mit Says Kompositionen beschäftigen. Can Dündar, ein Kolumnist und Freund Says, schrieb, er warne den Musiker seit Jahren davor, „sich in wilde Streitereien mit abenteuerlichen Typen zu verwickeln“. Dass Say es trotzdem tut, zeugt von einer trotzigen Naivität, die man nur verstehen kann, wenn man sein Werk kennt.

Gott spielt im türkischen Recht eine schwierige Rolle – Lob und Lästerei können beide strafbar sein

Es ist nämlich kein Zugeständnis an fromme Nationalisten, wenn Say – ein brillanter Interpreter europäischer Klassik – betont, seine „wichtigste Inspirationsquelle“ sei immer die anatolische Heimat geblieben. Eines von Says Vorbildern heißt Asik Veysel (1894-1973), ein blinder Dichter und Baglama-Spieler, der seine beiden Kinder verlor, von seiner Frau verlassen wurde und dann von Dorf zu Dorf zog und von Einsamkeit sang. Fazil Say, der die eigene Einsamkeit im Hamserterrace des Konzertbetriebs beklagt, spielt gerne Asik Veysels Lied „Kara Toprak“ (Schwarze Erde). Er spielt nur die Melodie, aber der wandernde Dichter sang seinerzeit einen schönen, traurigen Text dazu, in dem es um Gott geht.

„Wenn du die Wahrheit suchst, ist sie ein offener Punkt // Gott ist dem Menschen nah, und der Mensch ist Gott nah // Gottes Schatz ist in der Erde versteckt // Mein treuer Schatz, schwarze Erde.“ Es ist ein Lied über Menschen, die das Geheimnis der Einsamkeit kennen und deswegen „der Welt unsterbliche Kunstwerke

hinterlassen“. Doch bei Blasphemieverfahren geht es nie um Spiritualität. Egal wie der juristische Prozess ausgeht, wird sich Say vermutlich weiter unwohl fühlen in einem Land, in dem er sich zur Mehrheitsreligion bekennen muss, damit seine Musik ernst genommen wird.

Vor vierzehn Jahren wurde bereits ein anderer prominenter Türke nach dem Paragraphen 216 verurteilt, Recep T. Erdogan, damals noch Bürgermeister von Istanbul. Erdogan gehörte einer islamistischen Partei an und fühlte sich unwohl in einer laizistischen Republik, in der er nicht offen über seinen Glauben sprechen durfte. Auf einer Parteiveranstaltung rezitierte er ein Gedicht des nationalistischen Dichters Ziya Gökalp (1875-1924): „Minarette sind unsere Bajonette, Kuppeln unsere Helme, Moscheen unsere Kasernen, die Gläubigen unsere Soldaten.“ Erdogan wurde zu zehn Monaten Haft verurteilt. Die Türkei hat sich seitdem gewandelt, im vorigen Jahr las Premier Erdogan dieses Gedicht demonstrativ im Parlament vor. Der Vorsitzende des Moscheenverbands fordert nun gar, Islam solle als Staatsreligion in die Verfassung aufgenommen werden.

Ein krudes Gebet in einer Moskauer Kathedrale soll den öffentlichen Frieden gefährden?

Man kann die *Pussy-Riot*-Revolte in Russland nicht mit Fazil Says Protest vergleichen. Die intellektuelle Fallhöhe ist eine andere. Ein Dutzend junge Damen in bunten Strumpfhosen und Gesichtsmasken fing im vergangenen Wahlherbst an, auf Busdächer zu klettern und öffentliche Plätze zu besetzen. Sie schnarrten mal feministische, mal regimiekritische Schimpftiraden in die Gegend. Ein Kulturkritiker versuchte den Vergleich mit den rebellischen US-Bands *Jefferson Airplane* und *Grateful Dead*, ließ es aber sein, mangels musikalischer Substanz.

Die Frauen würden wohl bis heute von Busdächern singen, wären sie nicht im Februar in die Christ-Erlöser-Kathedrale eingedrungen, das wichtigste Gotteshaus der Russisch-Orthodoxen Kirche, um vor dem Altar ein Punk-Gebet gegen den ewigen Präsidenten anzustimmen. „Mutter Gottes, verjage Putin.“ Sie knieten, schlugen mit Armen um sich und mit ihren bunten Beinen. Nun sitzen drei von ihnen in Haft, wo sie, wenn verurteilt, bis zu sieben Jahre verbringen könnten.

Es ist nicht nur die Schwere der möglichen Strafe, die der *Pussy*-Revolte eine Dauerpräsenz in den Medien beschert hat. Auch die hysterische Reaktion der Kirche, die eine antichristliche Verschwörung gegen das Vaterland wittert, würde sonst kaum monatelang die Gemüter beschäftigen, schließlich liefert die Kirche auch anderen, spannenderen Gesprächsstoff, etwa die Rolex des Patriarchen. Aber die Punk-Sängerinnen haben einen Nerv getroffen, von dem viele Russen nicht wussten, dass sie ihn haben.

Zum ersten Mal seit dem Zerfall der Sowjetunion denkt Russland – nicht das akademische Russland, sondern die Schrebergärtner und die Supermarktschreberinnen – laut darüber nach, ob offiziöses Christentum, so wie es im Kremel und in den Zentralen der Geheimdienste und der Rohstoff-Konzerne neuerdings praktiziert wird, als nationale Idee taugt. Die *Pussy-Revolte* hat die Frage aufgeworfen, ob Russland überhaupt eine nationale Idee braucht, solange diese unvermeidlich zu einer nationalen Ideologie verkommt.

Als jüngster Ausdruck dieses bürgerlichen Unbehagens hat die Verbraucherschutzzentrale diese Woche die Christ-Erlöser-Kathedrale verklagt. Auf dem Gelände der Kirche gibt es eine kommerzielle Autowaschanlage und eine chemische Reinigung und in einigen Räumlichkeiten werden Firmenfeste gefeiert. In Gottes Namen und am Fiskus vorbei. Und das stört nun. TIM NESHTOV



Suburbane Dinge, zu Emblemen ihrer selbst verwandelt durch die Kamera von Lewis Baltz – „Ideal“, 1976. Foto: Lewis Baltz, courtesy Galerie Thomas Zander, Köln

Unerbittlich wie eine Fabrikhalle

Klarer war keiner: Der amerikanische Fotograf Lewis Baltz in einer Retrospektive im Kunstmuseum Bonn

Lewis Baltz war vierzehn Jahre alt, als er 1959 eine Ölstudie des kalifornischen Malers John McLaughlin zu Gesicht bekam. An den schneidenden Farbflächen prägen sich ihm spontan ihre „Härte, Einfachheit und erhabene Schönheit“ ein – später erinnerte er sich an die „große, vibrierende Leere“ und die ungewöhnliche „Nicht-Dingheit“ in der Skizze des angesehenen Künstlers aus Los Angeles. Noch als Schüler erwarb Lewis Baltz das kleine Bild, um wenige Jahre darauf das Gespräch mit dem Ausnahmefotografen der West Coast zu suchen. McLaughlin empfing den jungen Fotografen 1969 und malte ihm die restaurierungsbedürftige Studie sogar neu. Er beschied seinen Gast aber: die Fotografie sei wegen der untrennbaren Bindung an den Gegenstand nicht geeignet, eine „reine Abstraktion“ zu erzielen.

Baltz schwieg an dieser Stelle, denn eine solche Abstraktion war in jenen Jahren genau das, was er sich in der Fotografie vorgenommen hatte: eine kritische, visuelle Sprache zu etablieren für eine autonome, puristische Klarheit, die in den Sechzigern als exklusive Domäne namentlich der Minimal Art, bis heute der letzten Avantgarde der Abstraktion, galt. Mit verwegener Konsequenz hatte Baltz deren Maximen des „Buchstäblichen“ und „Spezifischen“ in der äußeren, sichtbaren Realität aufgespürt, vor allem aber in der eigenen Wahrnehmung.

Sein Ziel bestand nicht in der Überhöhung der Realität durch das fotografische Bild, im Gegenteil: Baltz begründete ein ikonisches Vokabular für die Kritik an der Ökonomisierung und Standardisierung von Landschaft und Lebensweise in Kalifornien. Man wundert sich noch heute, dass und wie diese unterschiedlichen Motivationen in seinen Schwarz-Weiß-Fotografien tatsächlich zusammenfinden konnten.

Baltz war Student des San Francisco Art Institutes, als er 1967 nichtssagen- den Fenstern, Fassaden und Mauerwerken, Schaufenstern, Parkplätzen und drögen Mietshäusern Bilder von verstörender Transparenz abgewann. Seine drei Serien „Prototypes“, „Tract Houses“ (Siedlungshäuser) und „Industrial Parks near Irvine, California“, Werkreihen eines 25 Jahre alten Youngsters, gelten heute als Klassiker; sie werden als delikate Fotobücher im Schubert gehandelt. Was immer Baltz fotografierte, in seinem Blick verwandelten sich die belanglosen suburbanen Dinge zu enigmatischen Emblemen ihrer selbst. Es ist bisweilen, als ginge eine seltsame, aseptische Strahlung von diesen Aufnahmen aus. Seiner Subversion der frühen Jahre verdankt Baltz inzwischen, zumal unter seinen Kollegen, Kultstatus. Niemand hat die Fotografie um 1970 auf so direkte Weise mit den avancierten Ausdrucksformen ihrer Zeit von Malerei und Skulptur, später auch der Land Art, kurzgeschlossen und mit ihr zugleich ein Äquivalent für eine ökonomische Kritik geschaffen wie Baltz. So war seine Retrospektive im Kunstmuseum Bonn, die erste in einem Museum in Deutschland, längst überfällig.

Es ist, als ginge eine aseptische Strahlung von diesen Aufnahmen aus

Mit seiner illusionslosen Bestandsaufnahme einer profitorientierten Landnahme, die auch noch den letzten Winkel der Welt – namentlich den amerikanischen Westen – nach ihren Mustern zu rastern weiß, stand Baltz um 1970 durchaus nicht allein. Dan Grahams Zeitschriftenartikel über das serielle Bauen in dem

aufreizend sachlichen Beitrag „Homes in America“, 1966 im *Arts Magazine* veröffentlicht, ist eine Wegmarke der Conceptual Art. Robert Adams dokumentierte 1974 in seiner bestechenden Sequenz „The New West“ die Verschandelung der Weite durch wuchernde Instant-Architektur vom Typus Reihenhäuser.

Gleichwohl blieben Baltz' vieldeutiger Verismus und die Tiefenschärfe seines Sehens einzigartig, was ihm 1975 – unter anderem an der Seite von Adams sowie Bernd und Hilla Becher – Zugang zur Ausstellung „New Topographics“ in Rochester im Bundesstaat New York verschaffte. Die damals eher kritisch rezensierte, kleine Schau sollte sich als Wendepunkt der neueren Fotografie erweisen: Nach dem Siegeszug von *Street* und *Straight Photography* war plötzlich der (vermeintlich) „stillose Stil“ gesetzt.

Es mag verführerisch sein, Baltz' hyperperfekte neue Sachlichkeit allein unter formalen Vorzeichen auf sich wirken zu lassen und die Kombination aus „karteresischer Unerbittlichkeit“ (Wolfgang Scheppe) und unversiegliger Fremdheit also unverhohlen zu genießen. Doch die einfallslose „Subarchitektur“, wie Baltz sie nannte, das Porträt des öden, vorstädtischen Niemandslands und der zersiedelten Landschaft waren ihm niemals nur Anlass für einen gesteigerten Formalismus. Seinen Widerspruch an den herrschenden Verhältnissen lebte Baltz, indem er dem Amerika der Reagan-Ära den Rücken kehrte und nach Paris ging. Sein Werkzyklus „Candlestick Point“ über eine gesellschaftliche Enklave am Flughafen von San Francisco nimmt regelrecht apokalyptische Züge an.

Baltz war nach Abschluss dieses Projekts von 1989 klar geworden, dass er die geniale Bildsprache seines frühen Œuvres ausgereizt hatte. Das bekundet auf seine Weise Realitätssinn. In deutlich grö-

ßeren Formaten geht er zur Farbfotografie über und interessiert sich für paradigmatische Orte der postindustriellen Welt und der Globalisierung („Sites of Technology“), fotografiert das Innenleben multinationaler Konzerne, Nuklearzentren, Kommunikationsunternehmen in Aufnahmen, die manches vorwegnehmen, was zuletzt etwa auf Thomas Struth zurückgeht. Gern hätte man in der kurzatmigen Bonner Ausstellung mehr von diesen Bildern gesehen.

Das Ende der Welt kann man am Flughafen von San Francisco betrachten

Da sein politischer Anspruch in der Bespiegelung von Mechanismen der Überwachung und die Trostlosigkeit moderner Architektur immer ausdrücklicher werden, kommt Baltz in den neunziger Jahren seine Unverwechselbarkeit abhandeln. Er bespiegelt einen offenkundig fehlgeleiteten Urbanismus nun in Europa und hat damit sicherlich alle Argumente auf seiner Seite; dem Pop-Maler James Rosenquist gleich addiert Baltz Aufnahmen von Überwachungskameras zu wandfüllenden, monumentalen Bildtafeln („Ronde de Nuit“) – bezeichnenderweise sind diese Riesenarbeiten mit ihrem heute üblich gewordenen XXL-Bienale-Format kaum bekannt geworden.

Am Ende muss man sich mit einer pragmatischen Einsicht begnügen: Ein Magic Touch, wie er dem frühen Lewis Baltz zu Gebote stand, kommt und geht nach eigenen Gesetzen. GEORG IMDAHL

Kunstmuseum Bonn, bis 2. September. Eine zweibändige Publikation (Steidl Verlag) kostet 39 Euro. www.kunstmuseum-bonn.de.

„Je schreckensvoller die Welt, desto abstrakter die Kunst“

In den Schützengräben ideologischer Kunstkritik: Wie die ersten Documenta-Ausstellungen in Zeiten des Kalten Krieges von West und Ost bewertet wurden

In Kassel bringen sie sich gerade wieder in Stellung. Ein Heer aus Kunstkritikern und anderen Journalisten wird an der Pressekonferenz für die 13. Documenta teilnehmen und wird, nachdem es das Kunstareal mehr oder weniger gründlich durchforstet hat, sein Urteil fällen über eine Kunst, die mindestens so global geworden ist wie die Welt. Das war in den Anfängen der Documenta noch ganz anders. Damals gab es eine klare Frontlinie zwischen West und Ost, zwischen BRD und DDR, zwischen abstrakter und gegenständlicher Kunst. Geschossen wurde mit der scharfen Munition der Kalten Kriegs-Rhetorik. Was die eine Seite zeigte, konnte die andere nur in Bausch und Boden verdämmen. In der Kasser Ausstellung sahen die ideologischen Gegner einen Spiegel der jeweiligen Wirklichkeit.

Für die West-Presse hieß das: uneingeschränkte Begeisterung für die Documenta-Premiere, die zunächst nur als Anhängsel einer Bundesgartenschau geplant war. Doris Schmidt schrieb am 26. Juli 1955 in der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung*: „Hier öffnet sich das Panorama unseres Jahrhunderts in den Zeugnissen der bildenden Kunst. Die Documenta zieht auf der Höhe des Jahrhunderts eine Bilanz, in der Kontinuität und Vielschichtigkeit der Kunst fast lückenlos

vor unseren Augen ersteht.“ In der abstrakten Malerei erkannten die westdeutschen Berichterstatter nahezu geschlossen „die Sprache der Zeit“, die Präsentation in dem noch halb zerstörten Museum Fridericianum – ein Coup des Gründers Arnold Bode – empfanden sie als das sprechende Symbol für den Zustand Europas und ihrer zeitgenössischen Kunst. Walther Kiaulehn erklärte im *Münchner Merkur* den Ausstellungsort zum „bestmöglichen Hintergrund der modernen Kunst, dieser unbehausten, gejagten und jagenden abenteuerlichen Romanze, dieser ahasverischen Suche nach der Seele.“

Das klang auf Seiten der DDR ganz anders. Unter dem Titel „Irrführende documenta“ schrieb Kurt Schifner am 11. September 1955 im *Sonntag*: „Die Diskrepanz zwischen dem alten Außen- und dem neuen Innenbau ihrer Bastion ist ein Charakteristikum für die Ausstellung selbst. Hier fand die mangelnde Achtung vor dem ehrwürdigen Bau, der einsam das anglo-amerikanische Bombardement überdauerte, ihren sichtbaren Ausdruck, und so vollendete sich gleichsam von innen her, was die Bomben von außen nicht geschafft haben.“ Ähnlich ging Schifner mit den abstrakten Künstlern ins Gericht. Dem Maler Wols attestierte er eine „teilnahmslose Irre“, Werke der

Italiener Mattia Moreni und Roberto Crippa waren ihm „gemalte Kakophonie“ und über die „Komposition von Blau und Gelb“ des Malers Fritz Winter schrieb er: „Das Ausmaß dieses Farbfleckenspiels kennzeichnet das Ausmaß der Überheblichkeit.“

Kein westdeutscher Kritiker monierte, dass gegenständliche Kunst auf der ersten Documenta kaum vertreten war. Genau, wie der Verzicht auf Künstler aus

Wer Opiate und Rausche liebt, meidet die Auseinandersetzung mit den echten Problemen des Lebens.

der DDR, China und der Sowjetunion offenbar nicht auffiel. Bei Schifner wurde diese Auswahl jedoch zum K.O.-Kriterium: „Es ist klar, wer Opiate und Rausche liebt, meidet die Auseinandersetzung mit den echten Problemen des Lebens, verwirft die Kollwitz, Steinlen, Guttuso, Fougeron und Muchina und gibt dem einschläfernden Dada in allen Tonlagen weittragende Resonanz.“ Welches Publikum angesprochen werden sollte, war für Schifner keine Frage, zeigte die Documenta für ihn doch „l'art pour le snob“.

Bei der zweiten Documenta 1959 verhärtete sich die Frontlinie sogar noch.

Folgte diese doch Werner Haftmanns Diktum „Die Kunst ist abstrakt geworden“ und versuchte dies vor allem mit US-amerikanischen Vertretern des Abstrakten Expressionismus und Beispielen des europäischen Informel zu belegen. Gegenständliche Positionen fehlten fast völlig. Der dogmatischen Auswahl widersprachen zwar auch zahlreiche BRD-Journalisten, wie etwa Susanne Carwin in der *Deutschen Zeitung und Wirtschaftszeitung*: „Offenbar ging es von Anfang an um eine These, die bewiesen werden sollte. Könnte aus der Freiheit, die wir allzu konformistisch handhaben, nicht schon eine Art Diktatur geworden sein, die zu ähnlicher Zweckfremdung im Künstlerischen zu führen droht wie etwa das Diktat des „sozialistischen Realismus im feindlichen Lager?“

Doch viele Kritiker begrüßten gerade die starke Gewichtung der gegenstands-freien Malerei als adäquaten Ausdruck der „historischen Lage“ und als „wünschbaren Nachdruck an genau der Stelle, die einem solchen Dokumentieren ihrer verpflichtenden Namen entleht.“ Der *Spiegel* kommentierte das Fehlen von Künstlern aus kommunistischen Ländern lapidar: „Für Vertreter des politisch befohlenen „sozialistischen Realismus“ brauchte wohl kein Platz frei gemacht zu werden.“

Das sah die DDR-Kritik vermutlich anders. Doch für die inhaltliche Auseinandersetzung mit der Ausstellung hatte man jetzt keine Zeit mehr. Die abstrakte Kunst musste als Symbol für den Zustand der westlichen Welt herhalten. Unter dem Titel „Inventur der Abstrakten“ schrieb Lothar Lang in der *Neuen Zeit*: „In einem verzweifelt Radikalismus gelangten die Künstler nicht nur zum skeptizistischen Unglauben an der Erkennbarkeit der Welt, sondern neigen auch dazu, die Existenz der Realität überhaupt in Frage zu stellen.“ Langs Urteil über den Westen mit seiner „Kunst der epochalen Krise des Spätbürgertums“ stützte ein Zitat von Paul Klee: „Je schreckensvoller die Welt, desto abstrakter die Kunst, während eine glückliche Welt eine diesseitige Kunst hervorbringt.“

Ein halbes Jahrhundert später ist von diesem Grabenkampf um die Kunsttheorie nichts mehr zu spüren. Jetzt geht es vielmehr darum, sich gerade nicht abzugrenzen. Die globalisierte Welt soll in die Ausstellung geholt werden. Wer das Entlegenste in der richtigen Weise installiert, projiziert, dokumentiert, ist nun gefeierter Künstler oder Kurator der Documenta. Kassel liegt nicht mehr an der Front. Was gute Kunst sei, wird jetzt im Einzelkampf ermittelt. LAURA WEISSMÜLLER

Zieht ein

Ai Weiweis Angebot an die Polizei

Der regimiekritische Künstler Ai Weiwei aus China hat Polizisten eingeladen, bei ihm im Büro zu arbeiten. Er habe ihnen gesagt: „Dass ihr mich ständig ausspioniert, ist völlig ineffizient. So bekommt ihr doch gar nicht all die Informationen, die ihr wollt, oder ihr zieht daraus die falschen Schlüsse. Also zieht doch bei mir ein.“ Die Beamten hätten jedoch abgelehnt. dpa

HEUTE

LITERATUR

Unschuldslämmer gibt es nicht „Scherbengericht“, vom Austro-Argentinier Germán Kratochwil Seite 14

MEDIEN

Dort sein Klaus Bednarz, eines der wichtigsten ARD-Gesichter, wird 70 Seite 15

WISSEN

Anruf statt Couch Psychotherapie per Telefon ist erstaunlich erfolgreich Seite 16