

NACHRICHTEN
AUS DEM NETZ„Wir nennen
es stehlen“

Zu einem beliebten Zeitvertreib unter Digital Natives gehört die Suche nach dem nächsten großen Ding. Deshalb war die Begeisterung groß, als es vor ein paar Monaten hieß, ein neues, besseres Facebook sei gefunden. Ello hieß das Netzwerk, und es versprach, die Daten seiner Nutzer zu schützen und keine Werbefläche, also ganz anders zu sein als das Original. Doch die Begeisterung ebnete sich ebenso schnell ab, wie der Hype zu Beginn zunahm. Es gab halt wieder das gleiche Problem wie schon bei ein paar früheren Alternativen – gähnende Leere, kein Mensch aus dem eigenen Online-Freundeskreis war schon vor Ort. Nur die professionellen Social-Media-Söldner warteten auf den Normalo-Nutzer.

Ein weiterer selbst ernannter Facebook-Herausforderer startete Mitte Oktober. Tsu heißt das Netzwerk, und das Argument zum Wechseln könnte tatsächlich überzeugender sein als die Werbefreiheit. 90 Prozent der Anzeigenerlöse wollen die Gründer an die Nutzer ausschütten, den Rest behält man für den Betrieb der Plattform ein. Der Branchendienst Znet bezeichnete Tsu deshalb als „eine Mischung aus sozialem Netzwerk und Schneeballsystem“. Jeder Like, jedes Teilen wird auf einmal für bare Münze genommen. Aus dem sozialen wird auf einmal echtes Kapital. Ob die Einnahmen jemals mehr als ein paar Euro betragen werden, bleibt fraglich.

Letztendlich entsprechen die Tsu-Gründer mit ihrem Geschäftsmodell einer Forderung, die etwa Jaron Lanier, Friedenspreisträger des deutschen Buchhandels, schon seit einiger Zeit formuliert. Lanier forderte in seinem Buch „Wem gehört die Zukunft“ eine Teilhabe der Nutzer an den Einnahmen der Netz-Imperien und visionierte ein weltweites Mikrobezahlsystem, von dem nicht nur Facebook oder Google profitieren, sondern jeder Nutzer, der wertvolle Inhalte erstellt.

Lanier ist damit nicht allein. Auch die Netzkünstlerin Laurel Ptak führt bereits seit einem Jahr eine Kampagne namens „Wages for Facebook“. Dort heißt es: „Sie nennen es Freundschaft, wir nennen es unbezahlte Arbeit. Mit jedem Like, jedem Chat und jedem Anstupfen verschafft unsere Persönlichkeit ihnen einen Profit. Sie nennen es teilen, wir nennen es stehlen.“

MICHAEL MOORSTEDT

Das Von-der-Heydt-Museum in Wuppertal feiert Camille Pissarro als „Vater des Impressionismus“. Die Ausstellung erinnert an die frühen Tage der als Dilettanten verschrienen Pariser Jungkünstler. Und an ihre heute oft vergessene politisch-soziale Mission

VON GEORG INDAHL

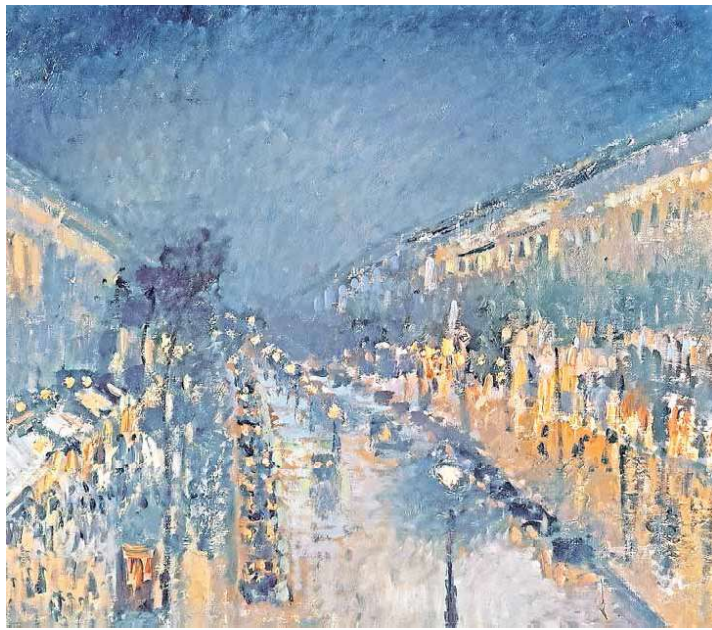
Die Hoffnungen der jungen Künstler auf Öffentlichkeit kann man sich auch aus heutiger Sicht gut vorstellen. Nachdem ihre Bilder bei einer Auktion in einem Pariser Warenhaus gut gelaufen waren, hatten sie sich einen Off-Space ausgedacht: das ehemalige Atelier des Fotografen Nadar. Nun sollte eine Gruppenschau Kritikern, Sammlern und Publikum vor Augen führen, was der offizielle Pariser Salon da so alles leichtfertig ausjurierte.

Der Erfolg war von langer Hand geplant. Die Feder führte Camille Pissarro, ein auf den Antillen geborener Maler, der 1855 zum Kunststudium nach Paris gekommen war. Mitstreiter wie Claude Monet, Berthe Morisot, Edgar Degas und Auguste Renoir hatte er dafür gewonnen, eine Kooperative zu gründen, wobei er kurioserweise die Richtlinien der Bäckereiunion von Pontoise zum Vorbild nahm. Die ersuchte Schau wurde dann am 15. April 1874 unter dem Louvre eröffnet, und sogar bei den Öffnungszeiten hatten sich die Plein-Air-Maler eine Neuheit ausgedacht: Bis abends um zehn hatte die Ausstellung auf, damit möglichst viele Leute kommen würden.

Doch kaum jemand kam. Nach vier Wochen wurden gerade 3500 Besucher gezählt, eine miserable Quote verglichen mit den Hunderttausenden, die in den Salons im Grand Palais und den Palais de l'Industrie strömten. Unterm Strich kam nicht mal eine schwarze Null heraus. Das Schlimmste: Die Kritiker gifteten gegen die „Impressionisten“, wie sie Louis Leroy in seinem Verriß genannt hatte, womit denn auch ein Spottname für die angehenden Dilettanten in der Welt war.

Mit diesem Flop hatte sich die Allianz aus Jungkünstlern eigentlich erledigt. Doch es war Pissarro, der, Jahrgang 1830 und damit etwas älter als die Kollegen, cool blieb. Durchhalten und weiter zusammenarbeiten, empfahl er. Den „Impressionismus“ (der Begriff ging auf einen Bildtitel von Monet zurück) sollte man doch einfach zum eigenen Label machen. Damit überzeugte er die anderen. Gemeinsam stellte man noch sieben weitere Male gemeinsam aus. Heute gibt die Schau von 1874 als Wegmarke der Pariser Moderne.

Camille Pissarro war ein Künstler und eine Persönlichkeit von besonderer Integrität. Als „Vater des Impressionismus“ gilt



In den Stadtansichten aus seinem Spätwerk nimmt Pissarro Anregungen der Fotografie auf, so bei „Boulevard Montmartre bei Nacht“, entstanden um 1897, sechs Jahre vor seinem Tod. ABB.: NATIONAL GALLERY, LONDON / THE BRIDGEMAN ART LIBRARY

er, arg altväterlich, dem Wuppertaler Von-der-Heydt-Museum in einer Ausstellung, die sehenswerte Leihgaben plausibel mit eigenen Beständen verbindet.

Die gängigen kunstbetrieblichen Rankünnen unter seinesgleichen hatte Pissarro nicht nötig. Er half, vermittelte und ließ sich Zeitgenossen dafür zu bieten halten. Um so fassungslos er musste er später die böswillige Entfremdung mancher Weggefährten erleben. Es waren die verleumderten Spionagovorwürfe gegen den jüdischen Offizier Alfred Dreyfus, die 1894 in Frankreich einen wütenden Antisemitismus auch unter den Künstlern entfesselten. Degas wechselte die Straßenseite, wenn er dem früheren Freund Pissarro begegnete, und Renoir erdreiste sich, die Familie des Sohns eines jüdischen Händlers und einer Spanierin aus der Dominikanischen Republik der Geldgier zu bezichtigen – was umso perfider war, als Pissarro seine eigene, kinderreiche Familie lange Zeit kaum durchbringen konnte. Der Hunger am Tisch bewegte die Ehefrau zu Suizidgedanken.

Das homogene Œuvre Pissarros und die Auswahl der Ausstellung bestätigen, dass

sich künstlerische Energie und ihre Qualität auch im Impressionismus nicht erschöpfend in den Kategorien von Meisterwerk und Bahnbrecher erfassen lässt. In einem Raum mit Landschaften um 1880 sticht gegenüber allen anderen Werken zu nächst eine traumhafte Komposition von Paul Cézanne ins Auge. Der Kubismus ist hier schon vorgeprägt. Doch auch eine offensichtlich weniger herausragende Arbeit Pissarros nimmt einen nicht weniger ein. Sicher, Pissarro war kein Bildanalytiker wie der Maler aus Aix-en-Provence. Was dieser in funkelnder Erscheinung schuf, geriet unter Pissarros Hand weniger geschliffen, bäuerlicher, vielleicht proletarischer. Aber was er malte, war immer lebensgefrönt und voller Sympathie für die Menschen, ihr Leben, ihre Arbeit.

Salonkatastrophe

Vera Nemirovas rabiater „Rosenkavalier“ am Nationaltheater Weimar

Nach der avantgardistischen „Elektra“ flüchten sich, so muss man sagen, Hugo von Hofmannsthal und Richard Strauss in die hochartifizielle Unterhaltungskunst des „Rosenkavalier“ – auf das blühendste Atrium-Stück folgt, pünktlich vor Ausbruch des Ersten Weltkriegs, das komödiantische Bühnenstück, die kitschverdächtige, doch hinreichend ironische Verklärung des Wiener Kokos. Eine künstlerische Grundentscheidung: Strauss hat sich endgültig losgesagt von den radikalen Strömungen einer neuen Musik, wie sie Schönberg und seine Schüler um die Zeit in die Wege leiteten.

Und doch findet die Berghaus- und Konwitschny-Schülerin Vera Nemirova für ihre Inszenierung am Nationaltheater Weimar sogar noch in diesem „Rosenkavalier“ genug Hinter- und Abgründiges, um hier gegen Ende des Strauss-Jahrs den Kern der „Komödie für Musik“ spürbar werden zu lassen: die Krise einer schon um 1740 abgelebten Wiener Gesellschaft feudalistischer Herrschaft, in der die noch gültigen, doch brüchig gewordenen sozialen Verhältnisse alle Figuren in einen Taumel versetzen, immer schön im Walzertakt. Wohl zu schön, um wahr zu sein.

Die feudalistischen Verhältnisse sind brüchig geworden, die Figuren taumeln im Walzertakt

Nemirovas Sicht auf den „Rosenkavalier“ ist gleichsam zersprungene, zweigeteilt hier die mal traurigen, mal lustigen, jedenfalls leidenschaftlichen ernst und schön dargebotenen Liebeswirren um die Feldmarschallin Fürstin Werdenberg, ihren jugendlichen Liebhaber Octavian und das kunstvoll trällernde Großbürgermädchen Sophie. Dort die Mitglieder einer subalternen Gesellschaft von Haushofmeistern, Lakaien, Kellnern und Intriganten, die da in übergrößer Zahl der heilen Welt der Salons und Boudoirs zu Leibe rücken.

Dazwischen eingeklemmt, unangefochten feudalen Sinns, wengleich schwer beschädigt durch die Grobheit seiner machohaften Selbstgefähle und Schmierer: der lustige Ochs auf Lerchenau, mit der Marschallin die zentrale Autorität der Oper. Mehr durch seine massive Figur als durch die tiefe, immer wieder brüchig intonierte Stimme des Bassisten Dirk Aleschus bricht dieses Mannsbild wie eine Naturkatastrophe ein in die aristokratische Stimmungslage der Marschallin und ihrer scheinbar heilen Welt.

Das Stück spielt hier statt im 18. Jahrhundert in einer diffusen Gegenwart: Tom Musch hat ingenüös eine außen und innen doppelt kreisende Drehbühne geschaffen, in deren zylindrischen Holzkäufen und Veduten sich immer neue Perspektiven ergeben, in deren Öffnungen, Türen, Gängen sich die Wirrungen beschleunigen. Während der Hektik des genial erotomanischen Orchestervorspiels gibt es ein Szenen-vorspiel, in dem die Figuren des reichhaltigen Personals der Fürstin wie des neureichen Herrn von Faninal an der Zylinder-außenwand auf die Bühne wirbeln, aufgeschreckt schon einen gewissen Halt suchend. Stefan Solyom, Weimars Generalmusikdirektor, gibt seiner in der Breite fül-



Einbrecher in die heile Welt: Dirk Aleschus (Baron Ochs auf Lerchenau) mit Elisabeth Wimmer (Sophie). FOTO: VINCENT LEIFER

ligen Staatskapelle von Anfang an zuverlässige Zeichen zum melodischen Impuls, zum Auskosten der Strauss'schen Klangfarben wie der gelenkigen Rhythmik.

Musikalisch hat das alles Charakter. Die Feldmarschallin der Johann van Oostrum musiziert souverän über die Stimmungslagen der von später Liebe entflammten, gleichwohl sich melancholisch-weise bescheidenden Frau, die in ihrem berühmten Monolog am Ende des ersten Akts – „Die Zeit, die ist ein sonderbar Ding“ – Charaktergröße und Stimmsschönheit generös in Einklang bringt.

Der Octavian von Katarina Giotas vereint in ihrem Spiel amouröses Tempera-

Die Autonomie der Farbe verstand Pissarro deshalb auch nicht nur als ästhetischen Vorstoß. Ausgerechnet der Impressionismus, die vermeintlich so ganz und gar auf der Netzhaut sich abspielende Malerei, hatte für ihn eine soziale Mission: Der Blick auf die Realität und ihre politischen Verhältnisse sollte darüber autark werden und die Machtverhältnisse der Tradition durchschauen – weshalb Pissarro den Symbolismus von Paul Gauguin in den 1890er-Jahren als Verschlechterung der Wirklichkeit ablehnte. Wobei auch Gauguin ungemain von der Freundschaft Pissarros profitiert hatte, als er in den 1870ern seinen Job als Borsenmakler aufgab und sich an einer künstlerischen Laufbahn versuchte. Und noch der späte Cézanne bezeichnete sich als Schüler Pissarros.

Man verspottete die Künstler als „Impressionisten“ – die machten aus dem Begriff ihr Label

Der sympathisierte mit anarchistischen Ideen und glaubte tatsächlich an eine irgendwann kommende Befreiung von der entfremdeten Arbeit. Seine Blätter mit Landarbeiterinnen auf dem Feld, entstanden in der Nachfolge Jean-François Milletts und Vincent van Goghs, belegen seine politische Haltung ebenso wie der „Gärtner“ von 1899 aus der Stuttgarter Staatsgalerie: In dessen Gesicht verkörperte sich die Aufrichtigkeit der Natur um ihn. Pissarro interessierte sich, wenn er Menschen malte, fürs Volk. Akte und Stillleben waren dagegen nicht seine Sache, auch ein Neopressionist ist an ihm nicht verloren gegangen.

Die Ausstellung überspannt die Neuerungen des 19. Jahrhunderts, so wie sie sich in Œuvre Pissarros eingeschrieben haben – von einem vielversprechenden Klassizismus bis zu den späten Pariser Futuristen, die aus erhöhter Warte im Hotelzimmer gemalt wurden und in Wimmelbildern den fotografischen Blick auf Kommen und Gehen in der Großstadt nahmen. In diesen Bilden flaniert der Blick.

Bereits Jahrzehnte zuvor hatten die Bisson Frères begonnen, solche Panoramen zu fotografieren. Bei Pissarro mischt sich in die ähnelnden, nun aber gemalten Motive schon ein nostalgischer Ton. Auch mit ihnen war Pissarro ein bisschen später denn als zum Beispiel ein Gustave Caillebotte. Erst in den letzten Jahren des 19. Jahrhunderts hatte er das nötige Kleingeld, um sich in den Pariser Ateliers einzumieten und sie als Ateliers zu nutzen.

Pissarro: Der Vater des Impressionismus. Von-der-Heydt-Museum, Wuppertal. Bis 22. Februar 2015. www.pissarro-ausstellung.de. Katalog 25 Euro.

ERST GEFEIERT.
DANN GEFEUERT.

WEINDE UND ENDE – DIE DDR.

Die n-tv Dokumentation zum Mauerfall. Montags ab 22.10 Uhr.

n-tv