

Feuilleton

Nicht genau hingesehen

Der Kölner Archiv-Prozess leidet unter offenen Fragen

Den Strafprozess um das Kölner Stadtarchiv, der am vergangenen Mittwoch endlich begann (F.A.Z. vom 18. Januar), begleitet ein Unbehagen. Nicht nur, weil die Ermittlungen sich so lange hinzogen, dass er erst knapp neun Jahre nach dem Einsturz am 3. März 2009 eröffnet wurde. Nicht nur, weil keine vierzehn Monate mehr bleiben, um zu verhindern, dass Verjährung eintritt. Und auch nicht nur, weil einer der Beschuldigten 2017 verstorben und ein anderer, ein Baggerfahrer, schwer herzkrank und nicht vernehmungsfähig ist. Sondern auch, weil nur fünf Personen auf der Anklagebank sitzen: ein Polier für Spezialtiefbau und zwei Bauleiter, die sich wegen fahrlässiger Tötung und Baufährdung verantworten müssen, sowie zwei Mitarbeiter der Kölner Verkehrs-Betriebe (KVB), ein Bauüberwacher und seine Vorgesetzte, denen Unterlassung vorgeworfen wird.

Diese fünf sollen, so die Staatsanwaltschaft, die Katastrophe verschuldet haben. Nur diese fünf? Alle fünf gehören der untersten Verantwortungsebene auf der großen, hochkomplexen U-Bahn-Baustelle an. Schon 2005 seien, so die Ermittler, die Bauarbeiter auf dem Boden der ausgehobenen Haltestelle Waidmarkt bei der Herstellung einer Stützwand auf einen Gesteinsblock gestoßen, an dem sich der Schaufelbagger die Zähne ausgebissen habe. Der Polier habe daraufhin unter Zeitdruck entschieden, das Hindernis im Boden zu belassen, und, statt die Mängel zu melden, die Daten der „Problemlamelle elf“ gefälscht. In der Betonwand sei ein Loch, eine sogenannte Erdplombe, zurückgeblieben, durch das am Tag des Einsturzes Sand, Kies und Wasser eingedrungen und ein Hohlraum entstanden sei, in den das sechsgeschossige Gebäude kollabierte. Zwei junge Männer, die im Nachbarhaus wohnten, wurden in den Tod gerissen.

Für den Prozess sind 126 Verhandlungstage angesetzt. Auch hier herrscht großer Zeitdruck, mit dem Urteil ist erst in einem Jahr zu rechnen. Bis zum Beweis des Gegenteils gilt die Unschuldvermutung. Doch waren den Ausführungen der Staatsanwaltschaft an den ersten beiden Tagen auch Erkenntnisse und Einschätzungen zu entnehmen, die über individuelle Schuldfragen hinausgehen und Mängel in der Organisation der Baustelle, in den Arbeits- und Kontrollabläufen ansprechen. Auch wenn sich nicht genau bemessen lässt, ob und inwieweit sie zum Einsturz beigetragen haben, verweisen sie auf strukturelle Schwachstellen. Deshalb sind sie von allgemeinem Interesse: Es geht darum, wie Großprojekte besser und sicherer gemanagt werden können. Eine Frage der öffentlichen Sicherheit.

In Köln scheinen gleich mehrere Kontrollinstanzen vernachlässigt oder aufgehoben worden zu sein. Die Vorgänge in siebenundzwanzig Meter Tiefe ließen sich, schon weil sie mit hohem technischen Aufwand verbunden sind, nicht leicht überprüfen. Doch die Fehler wurden, so die Anklage, im September 2005 begangen. Dreieinhalb Jahre konnten sie geheim gehalten werden; dreieinhalb Jahre hat offenbar niemand nachgefragt oder nachgeschaut. Der für die Bauüberwachung zuständige KVB-Mitarbeiter soll die Baustelle nicht einmal betreten, sondern nur von außen fotografiert haben.

Auf den Aufnahmen seien, so Staatsanwalt Torsten Elschenbroich, bei sorgfältiger Betrachtung die zerschnittenen Eisenkörbe der schadhafte Lamelle zu erkennen – eine Manipulation, die bei Kontrollen ebenso hätte auffallen müssen wie der Umstand, dass an dieser Lamelle zu wenig Beton verbaut wurde. Auch andere Mitarbeiter haben offenbar nicht genau hingesehen. Da nicht direkt zuständig, waren sie dazu auch nicht verpflichtet.

Großbaustellen haben heute kompliziert verschachtelte Organisationsformen mit Sub- und Subsubunternehmen, in denen jeder darauf bedacht ist, sich auf seinen Teilbereich zurückzuziehen und sich rechtlich abzuschirmen. Zum achten Jahrestag des Einsturzes 2017 hatte ein Experte für Spezialtiefbau, der auf der Baustelle tätig war (und nicht genannt werden wollte), gegenüber der „Kölnischen Rundschau“ erklärt, dass jede Entscheidung, selbst die kleinste, nur mit Gutachter und Anwalt getroffen worden sei. Verantwortlich für das Gesamtvorhaben fühlt sich da niemand mehr. In der Folge entstehen Koordinations-, Kommunikations- und Sicherheitslücken. Dazu passt, dass der Anwalt der KVB-Mitarbeiterin auf den Vorwurf, seine Mandantin sei untätig geblieben, entgegnete, sie sei „auf eine Mauer aus Verschweigen, Manipulation und Fälschung“ gestoßen.

Eine Gesamtverantwortung, wie sie früher das Amt für Brücken, Tunnel und Stadtbahnbau innehatte und heute kein Generalunternehmer mehr zu tragen bereit ist, aber obliegt auch dem Bauherrn. Das umso mehr, wenn er wie die KVB für den Bürger im Auftrag der Öffentlichkeit baut. Zu seinen Aufgaben gehört es, die Arbeiten zu begleiten und sie, schon aus Interesse an Risikoabwehr, auch zu überprüfen. Das Gesetz verpflichtet ihn dazu, das Bauwerk standischer zu erstellen. Angeklagt werden, weil er seiner Pflicht nicht nachgekommen ist, kann er nicht. Es sollte nicht dabei bleiben, das zu beklagen. ANDREAS ROSSMANN



Wer hat Angst vorm schwarzen Maler? Georg Baselitz vor seinen Bildern auf der Biennale 2015 in Venedig

Foto Graziano Arici / Eyevine / Laif

Seinen Standpunkt hat Baselitz schon immer gern mit Aplomb vorgetragen. Wegen der Einladung offizieller Maler aus der DDR sagte er seine Teilnahme an der Documenta 6 im Jahr 1977 wieder ab. 1989 legte er seine Professur an der Berliner Hochschule der Künste nieder, als diese den ostdeutschen Maler Volker Stelzmann berief. Was ihn nicht daran hinderte, sich kurz darauf wieder an dieselbe Akademie berufen zu lassen.

Baselitz war 1957 wegen seiner Beschäftigung mit Picasso als „gesellschaftlich unreif“ von der Ost-Berliner Hochschule für bildende und angewandte Künste verwiesen worden, kurz darauf ging er nach West-Berlin, um dort 1963 mit seinem Ausstellungsdebüt ein erstes Ausruferzeichen zu setzen. Eben noch hatte der 1938 im sächsischen Deutschbaselitz geborene Hans-Georg Kern im Stil Kandinskys vor sich hin aquariert, da provozierte er, nun unter seinem Künstlernamen Georg Baselitz, das Publikum in der Galerie Werner & Katz.

Wenige Motive der deutschen Kunst nach 1945 haben sich der Erinnerung so tief eingegraben wie die düstere Gestalt mit dem wurstigen Phallus in dem Bild „Die große Nacht im Eimer“, das heute dem Museum Ludwig in Köln gehört. Der Staatsanwalt konfirmierte das Gemälde aus der Ausstellung ebenso wie den anstößigen „Nackten Mann“. Zwei Jahre lang blieben die beiden Bilder des Fünfundzwanzigjährigen unter Verschluss, bevor ein zweijähriges Gerichtsverfahren gegen die Galeristen wegen geringfügigkeit eingestellt wurde.

Noch mit einem anderen Debüt entfachte Baselitz beträchtlichen Aufruhr, diesmal indes bei der Kunstkritik, als er bei der Biennale in Venedig 1980 plötzlich als Bildhauer in Erscheinung trat. Ins Zentrum des Deutschen Pavillons der einst auf Geheiß Hitlers architektonisch aufgemotzt worden war, plazierte Baselitz eine rohe, mit roter und schwarzer Farbe bemalte Figur aus Lindenholz, die er mit Axt und Kettensäge traktiert hatte: „Modell für eine Skulptur“. Deren ausgestreckten rechten Arm nicht als Anspielung auf den „Hitlergruß“ zu erkennen war gerade an dem kontaminierten Ort des Deutschen Pavillons ein Ding der Unmöglichkeit. Baselitz aber gab sich ahnungslos und beteuerte, er sei überhaupt nicht auf die Idee gekommen, sein bildhauerisches Erstlingswerk mit dem „Dritten Reich“ zu verbinden. Als Vorbild habe ihm vielmehr eine Geste der Unterwerfung vorgeschwebt, die er in der afrikanischen Plastik bei den Lobi kennengelernt habe, einem Stamm aus Burkina Faso.

Tatsächlich hatte Baselitz in den späteren siebziger Jahren seine Leidenschaft für afrikanische Plastik, für Kultobjekte, Stelen, Zaubergeister und Schutzgötter entdeckt, um dann eine umfangreiche Sammlung aufzubauen. Er erwarb sich einen Ruf als Pionier für ehemals weniger bekannte Stilprägungen aus Ostafrika, ei-

Beim Wutkünstler steht alles Kopf

Verbesserwisserischer und kritischer denn je: Zum Achtzigsten des Malers Georg Baselitz

ner Region mit nomadischer Lebensweise, die auf der Landkarte der Stammeskunst – auch weil es hier keine französischen und belgischen Kolonien gegeben hatte – lange ein blinder Fleck geblieben war. Die Präsentationen seiner Afrika-Sammlung in Düsseldorf und München 2003 gab auch Aufschluss über den künstlerischen Geist von Baselitz selbst.

Denn jene Objekte hatten ihm nach eigenem Bekunden gezeigt, zu welcher „extremen Positionen“ die Kunst fähig sei. Dann etwa, wenn der Figur ein Arm, ein Bein oder ein Fuß fehle und solche Merkmale über die Jahrhunderte hinweg kanonisch werden könnten. Oft habe er sich von solchen Objekten gefragt, „wie verrückt“ Skulptur sein könne.

Wie verrückt aber kann Malerei sein? Schon beim frühen Baselitz – seiner stärksten Zeit – erspöhte sie sich nicht in somnambuler pornographischer Provokation. Der Stipendiat der Villa Romana hatte sich in Florenz in den Manierismen vertieft, er zitierte in seinen Bildern Rosso Fiorentino und Pontormo, aber auch Masaccio, den Bahnbrecher der Florentiner Frührenaissance. Anlässlich der Ausstellung im Guggenheim Museum in New York 1995 hat Diane Waldman in erschöpfender Akribie die historischen Einflüsse nachgezeichnet, denen Baselitz gefolgt war. So paraphrasierte er in den „Heldenbildern“ mit ihren verloren wirkenden „Partisanen“ und „Rebellen“ Motiv-Arsenale von Lucas Cranach d. Ä. über Géricault und Courbet bis zu Munch, Beckmann und Chaim Soutine, um eine entwurzelte, nomadische Existenz zu beschwören.

Mit Gotthard Graubner, Sigmar Polke, Gerhard Richter und A. R. Penck zählte Baselitz zu einer Riege von Übersiedlern aus der DDR, die der Malerei in der Bundesrepublik ihren Stempel aufdrückten. Geschichtsvergessenheit wird man Baselitz so wenig vorwerfen wie einem Anselm Kiefer. Immer lodert in seinem drohend-brachialen Malgestus eine traumatisierte Erinnerung. Anders als Richter mit seinen geschmeidigen, bleiernem Grisailen wie dem berüchtigten „Onkel Rudi“ aus der Wehrmacht (1965) machte Baselitz Gewalt und Verdrängung in der malerischen Handschrift selbst spürbar. Er ließ sie freiwillig auch in Sujets aufleben wie den „Meißener Waldarbeitern“ und ihren Hunden (aus der Münchner Pi-

nakothek der Moderne), die aussehen, als patrouillierten sie in einem KZ, oder in einer regelrecht zerfetzten Figur in dem Bild „B. für Larry“ (1967).

Um den Bildgegenstand gegenüber der Malerei nicht übermächtig werden zu lassen, stückelte und zerschnitt Baselitz das Motiv und versetzte die Fragmente gegeneinander, wodurch er die Ganzheit des Bildes aufbrach und den Gegenstand einer verqueren Kombinatorik auslieferte. Aus späterer Warte lassen diese „Frakturbilder“ sogar an die zersägten Tierkörper von Damien Hirst denken. In der Konsequenz des fraktalen Bildes stellte Baselitz dann seit 1969 das Motiv auf den Kopf und meinte, sich somit aller Inhalte entledigt zu haben, ohne sich vom Gegenstand verabschieden zu müssen.

So erhob er zum Prinzip, was im Maleratelier durchaus nicht unüblich ist, wenn Pinselstrich und Komposition des unfertigen Bildes einer Prüfung unterzogen werden: Dreht man es um 180 Grad, emanzipiert sich die Malerei vom Gegenstand, Farbe und Gestus werden abstrakt. Auf diese Weise verlor sogar Baselitz’ massiger, schwerblütiger Duktus seine Gravitation; er erhielt einen eigentümlichen Auftrieb, was seine Kompositionen in irrealer Schweben versetzte – und seiner Kunst ein unverwechselbares Label verlieh. Geschickt spielte Baselitz damit eine staatstragende, als westlich-modern geltende Abstraktion gegen die vermeintlich überkommene Figuration aus und fuhr damit ein ganzes Malerleben lang nicht schlecht.

Zudem erlaubten ihm die Überkopf-Drehung des Motivs und die daraus entstehende Irritation, das traditionelle Repertoire von Porträt, Landschaft und Stillleben noch einmal durchzumalen. Wobei er jegliche Könnerschaft immer beiseiteschob und sich selbst zum Primitiven machte. Bisweilen wucherte Baselitz die Farbflächen regelrecht aneinander. In all seiner Rohheit kam er immer wieder auf seine eigene Biographie und die traumatische Vergangenheit zurück. Unvergessen die zwanzigteilige Arbeit „45“ in ihrer dichten Hängung bei Michael Werner in Köln 1989, die das Ende des Zweiten Weltkriegs reflektiert: Baselitz hatte die Frauenköpfe auf Sperrholzplatten gemalt und diesen heftig mit dem Hobel zugesetzt.

Müheles lässt sich in seinen Skulpturen, aber auch in seiner Malerei das Faszinum der sogenannten primitiven Kunst wiedererkennen. Es war die aggressive Präsenz im Ausdruck und die Emphase einer archaischen Urfanfänglichkeit, der er huldigte wie vor ihm im zwanzigsten Jahrhundert Picasso, die deutschen Expressionisten, aber auch manche Maler der New York School wie Barnett Newman. Mit jedem neuen Gemälde, suggerierte sich Baselitz, könne der Mythos des absoluten Anfangs noch einmal aufs Neue ausgelebt werden, fühle er sich als „der erste, der einzige, der einzige, der nicht existieren“, Baselitz bekannte sich sogar zu seinen Übertrumpfung- und Vernichtungsgelüsten gegenüber der Konkurrenz als Triebfedern künstlerischen Schaffens.

Anders als der Politiker darf sich der Künstler damit rühmen, „völlig unvernünftig“ zu sein. Spricht er aber als Stimme der Zivilgesellschaft über Politik, schon gar über Fakten, kann er sich auf seine Unvernunft nicht mehr so leicht berufen. Dann wirkt es vielmehr bedenklich, wenn Baselitz, wie jetzt gerade in einem Interview mit der „Zeit“, allen Ernstes behauptet, die Statistiken über den jährlichen Museumsbesuch in Deutschland würden „lügen“, und aus der hiesigen Demokratie sei eine Autokratie geworden. Die Trennlinien zwischen Vernunft und Unvernunft sind endgültig verwischt, wenn es heißt, Trump agiere, „wie ein vernünftiger Politiker heute agieren muss. Er versucht seine Versprechen durchzusetzen“ – und müsse deshalb die Außengrenzen der Vereinigten Staaten „fast so übel wie in der DDR“ schützen: „Viele installieren ja auch auf ihren Grundstücken eine Kamera, stellen einen Elektrozaun auf oder schaffen sich einen scharfen Hund an.“ Was er unter einem „Fakt“ versteht, hatte Baselitz vor ein paar Jahren gegenüber dem „Spiegel“ bekundet: Frauen bestünden „nun mal die Prüfung“ nicht, „die Marktprüfung, die Wertprüfung“, so des Malers Gewissheit: „Frauen malen nicht so gut.“

In seinem späten Werk malte Baselitz nach Fotos aus der eigenen Kindheit, oder er bespielte in den „Russenbildern“ den sozialistischen Realismus. Mit den Jahren milderten sich aber Wucht und Dichte seiner Bildwelt; die Handschrift wurdelässiger, lichter, skizzenhafter. Vor einiger Zeit hatte sich Baselitz die Retro- und Neogesten der zeitgenössischen Kunst zueigen gemacht: die Wiederholung und Wiederverwertung von Werken und Tendenzen der sechziger und siebziger Jahre. Nur zitiert und wiederholt er sich selbst in der Neuaufgabe des eigenen Frühwerks, die nicht mehr verstört. Inzwischen lebt er in Salzburg und fühlt sich dort sicherer als in Deutschland. Von der Debatte über die Regierungsbeteiligung der extremen Rechten in seiner neuen Heimat sieht er sich nicht behelligt; sie werde nur in Deutschland geführt („der Herrenmensch mischt sich ein“). Am heutigen Dienstag wird Georg Baselitz achtzig Jahre alt. GEORG IMDAHL

Kältegene

Ähnlich des Epiphanius-Festes, das russisch-orthodoxe Christen mit der „Taufe“ in offenen Gewässern begehen, präsentierte das Moskauer Museum des Sieges einen Film über die womöglich segensreichen Auswirkungen der Leningrader Blockade auf den Genpool der heutigen Petersburger. Just als der in zwei Monaten zur Wiederwahl antretende Präsident Wladimir Putin zu liturgischen Mönchsgesängen durch ein Loch im Eis des Seliger-Sees in den russischen „Jordan“ eintauchte, wärmte sich ein ausgewählter Kreis aus Mitarbeitern des Kulturministeriums und der Duma an der Doku-Kompilation „Blockadeblut. Genetik“, die suggeriert, die Überlebenden der Blockade Leningrads, deren Nachkommen sowie die an diesem hart geprüften Ort Geborenen verbindend eine genetische Veranlagung zu besonders verantwortungsvollem Handeln. Als Beispiele nennt der Sprecher des Films Wladimir Putin, der über das Blockadeleid seiner Eltern berichtet hat, aber auch Sergej Mironow, dessen Partei „Gerechtes Russland“ die Produktion finanzierte, den Patriarchen Kyrill, den Leiter des Auslandsgeheimdienstes Sergej Naryschkin sowie weitere Putin-Vertraute aus Russlands zweiter Hauptstadt. Deren Vorfahren wurden, soweit bekannt, von der Blockade freilich nicht berührt. Was klingt wie eine Neuaufgabe der pseudowissenschaftlichen Doktrin von Stalins Biologen Trofim Lyssenko, wonach erworbene Eigenschaften vererbt werden, ist tatsächlich eine phantastische Fortspinnung der Forschungsergebnisse des Petersburger Genetikers Oleg Glotow am Erbgut von Blockadeüberlebenden. Glotow hatte festgestellt, dass diese häufig eine bestimmte Genvariation besaßen, die er mit einem besonders ökonomischen Stoffwechsel in Verbindung bringt. Von besonderen psychophysischen Qualitäten der Petersburger, in deren Adern das von der Blockade „unbesiegte Blut“ fließt, wie es in dem Film heißt, ist bei Glotow nirgends die Rede. Einige Netznutzer spotten, die psychophysische Gemeinsamkeit der Genannten liege vor allem in ihrem Hang zur Selbstbereicherung, zur Fortschrittsfeindlichkeit und zur Lüge. Andere merken an, auch der Bürgerkrieg, die Kollektivierung und der Gulag hätten wohl das geheime Ziel verfolgt, die Bevölkerung genetisch zu korrigieren. Der Schriftsteller Wladimir Woinowitsch schlägt daher vor, die Präsidentenschaftswahl in einen heiligen Härtestest zu verwandeln und alle Kandidaten in Eiswasser zu tauchen – wer am längsten aushält, hat gewonnen. kho.

Morgen in Natur und Wissenschaft

Genetaten sind wertvoll für die Medizin. Wie gut sind die Gentests? Geisteswissenschaften: Theorien und Kritiker des Kapitalismus

Im Gesäuse

Siemens-Musikpreis für den Komponisten Beat Furrer

Gut drei Zugstunden von Wien entfernt, im Nationalpark der Steiermark, liegt ein stilles Tal mit einem einsamen Forsthaus. Dieses Tal trägt den schönen Namen „Gesäuse“. Dort lebt seit längerer Zeit der Schweizer Komponist Beat Furrer, 1954 geboren, in Schaffhausen aufgewachsen, aber schon 1975 nach Wien gelangt. Gegenwärtig schreibt Furrer im „Gesäuse“ an seiner neuen Oper „Violetter Schnee“ auf ein Libretto von Händl Klaus, nach einer Vorlage des russischen Schriftstellers Wladimir Sorokin. Die Staatsoper Unter den Linden in Berlin will dieses Stück aufführen. In den letzten bald dreißig Jahren ist Furrer ungeheuer einflussreich geworden mit seinen Werken fürs Musiktheater. Dabei finden Musik und Theater in seinen Stücken nie bruchlos zusammen: In „Wüstenbuch“, nach Texten von Ingeborg Bachmann und ägyptischen Papyrus-Fragmenten, lösen sich Handlung wie Sprache auf in Fragmente oder Vokalsen. In der frühen Oper „Narcissus“ findet, wie der Titel es nahelegt, Verständigung mit einem Anderen nicht statt, weil die Sprache zerhackt wird in Silben und Phoneme. Und doch entwickelt, was klingt, einen erzählerischen Sog unabhängig von der Ordnung der Worte.

Wie die Ernst-und-Siemens-Musikstiftung jetzt bekanntbitt, wird Beat Furrer, der zugleich Mitbegründer und mehrjähriger Leiter des Ensembles Klangforum Wien ist, in diesem Jahr mit dem Ernst-und-Siemens-Musikpreis ausgezeichnet. Der Preis ist mit einer Viertelmillion Euro dotiert und genießt einen Ruf als „Nobelpreis der Musik“. Er wird dem Komponisten am 3. Mai im Münchner Prinzregententheater überreicht, zugleich werden drei weitere Förderpreise an junge Komponisten vergeben. Die Laudatio auf Beat Furrer wird der Wiener Kulturwissenschaftler Thomas Macho halten. jbm.