

War Japan jemals asiatisch?

Im Westen verstand man unter „Marxismus“ oft einen Weg aus der Moderne, im Osten einen hinein und hindurch. Beides findet sich in den Urtexten.

Hätte der berühmteste Kritiker des ungleichzeitig entwickelten Weltmarks sich bestätigt gefühlt, wenn zu seiner Kenntnis gelangt wäre, dass an diesem Weltmarkt heute unter anderem eine Nation teilt, die gerade einerseits einen Schaden im Wert von fast 350 Millionen Dollar verkraften muss, den global aktive Hacker ihrer Kryptowährungsbörse CoinCheck beschert haben, und andererseits auf eigenem Hoheitsgebiet ein Gesetz beherztigt, das verlangt, alle staatlichen Gebäude mit weniger als drei Stockwerken müssten nach Ahnenart mindestens teilweise aus Holz gezimmert sein? Japan ist nicht nur aus marxistischer Sicht kompliziert. Man kann sich's einfach machen und das Ineinander von lokalem Holz und globalem Digitalgeld auf die Formel zusammenhauen, die Marx im „Achtzehnten Brumaire“ prägt, wo er sagt, es sei kurios mit den Menschen: Eben damit beschäftigt, „sich und die Dinge umzuwälzen, noch nicht Dagewesenes zu schaffen, beschwören sie ängstlich die Geister der Vergangenheit.“ So ähnlich sieht's im Fall Japan ja der bekannte Völkerkundler und Freihandelszweifler Donald Trump, der neulich erklärte, die Japaner seien nach wie vor „ein Volk von Samuraikriegern“.

Im Gegensatz zu Trump hat Marx aber nicht nur Analysen des Vorhandenen und Programme fürs Künftige produziert, sondern auch Theorien darüber, wie die Dinge wurden, was sie sind. Eine der meistdiskutierten unter diesen ist die Idee einer sogenannten asiatischen Produktionsweise

wert“ geleistet hat, sind wertvolle Fermenten der internationalen Diskussion. Die Monographie „Marxism and the Crisis of Development in Prewar Japan“ (1986) von Germaine A. Hoston referiert samt Nachwirkungen, Vor- und Umfeld den erbitterten Streit, der sich aus der Abspaltung einer marxistischen Gruppe von der japanischen Kommunistischen Partei 1927 ergab, als man sich über die Frage der Richtigkeit der Linie der Kommunistischen Internationale entzweite, der zufolge in Japan vor einer sozialistischen erst einmal eine bürgerliche Revolution stattfinden müsse; das Buch gehört zu den spannendsten Einzelfallstudien übers In- und Widereinander ökonomischer Entwicklung und politischer Kämpfe, die seit 1945 geschrieben wurden.

Die Produktivität japanischer Widersprüche hat allerdings nicht nur theoretische Blüten getrieben und sich nicht nur auf der marxistischen Seite jener Kämpfe bemerkbar gemacht – eine Gestalt wie der Bankier, Unternehmer und Verfechter eines bemerkenswert vielschichtigen Konzepts von „ethischem Kapitalismus“, Eiichi Shibusawa, war heutigen Liberalen schon vor hundert Jahren um mindestens ein halbes weiteres Jahrhundert voraus, während andererseits der weltweite linke Studentenwahninn um 1968 von den „revolutionären Marxisten“ der Bewegung „Kakumaru Zengakuren“ bis zur „marxistisch-leninistischen Befreiungsfront“ namens „Gakusei Kaiho Sensen“ mit spezifisch regionalen Aktionsformen auch auf dem Inselstaat seine historischen fünf Minuten hatte.

Studenten, die im Namen Maos Radau schlugen, hätten zehn Jahre später mit Vorwürfen von Deng Xiaoping leben müssen, der in seinem schönen Aufsatz „Achtet Wissen, achtet Fachkräfte“ im Jahr 1977 gleich die ganze riesige Volksrepublik China zurechtwies: „Wir müssen unsere Rückständigkeit zugeben. Erst wenn wir die zugeben, besteht Hoffnung für uns. Die Japaner begannen bereits in der Meiji-Restauration, sich mit ganzer Kraft für Wissenschaft und Technik sowie Bildung einzusetzen. Die Meiji-Restauration war eine Modernisierungsbewegung, die durch die aufkommende japanische Bourgeoisie eingeleitet wurde. Als Proletarier sollten und können wir Besseres leisten.“ Die Strömung in der Kommunistischen Partei seines Landes, für die Deng stand, hat nach den Exzessen der Kulturrevolution eine sehr alte, von Brüchen mindestens ebenso sehr wie von Kontinuitäten geformte Zivilisation gerettet und Losurdos „östlichen Marxismus“ als Ordnungslehre (statt, wie bei Mao, als revolutionäre Romantik) erneuert – eine Herkulesarbeit, die in Russland schon geleistet worden war.

Über Russland und seine Chancen hat sich auch Marx persönlich gewichtige Gedanken gemacht und in einem Brief an Wera Sassulitsch 1881 klargestellt, dass man mit Blick auf die russischen Verhältnisse nicht umhinkomme, sich klarzumachen, wie schädlich es wäre, seine Genealogie der modernen kapitalistischen Zustände als Dogma misszuverstehen. Die Grundlage des Kapitalismus sei zwar vielfach die im „Kapital“ beschriebene Enteignung der Ackerbauern gewesen, aber die „historische Unvermeidlichkeit“ dieses Vorgangs sei „ausdrücklich auf die Länder Westeuropas beschränkt“ – der dortigen Verdrängung des auf persönlichen Arbeit gegründeten Privateigentums durch das kapitalistische, das auf Lohnarbeit gründe, stehe in Russland die Umwandlung von ländlichem Gemeineigentum in Privateigentum gegenüber. Seine eigene Analyse, sagt Marx, „enthält also keinerlei Beweise – weder für noch gegen die Lebensfähigkeit der Dorfgemeinde, aber das Spezialstudium, das ich darüber getrieben und wofür ich mir Material aus Originalquellen beschafft habe, hat mich davon überzeugt, dass diese Dorfgemeinde der Stützpunkt der sozialen Wiedergeburt Russlands ist; damit sie aber in diesem Sinne wirken kann, müsste man zuerst die zerstörenden Einflüsse, die von allen Seiten auf sie einstürmen, beseitigen und ihr so dann die normalen Bedingungen einer natürlichen Entwicklung sichern.“

Der hier angedeutete Ausblick auf einen anderen als den westlichen Weg in die Moderne, durch sie hindurch und über sie hinaus, ist zweifellos anregender als die antimodernen Dummheiten, die nach der Studentenbewegung im Westen den Ekel politisierender wie privatisierender Wohlstandskinder zum Ausdruck brachten, von stumpfem Antimperialismus bis zur heillosen Mystik der Fans von Trobriander-Sex und australischer Traumzeit, all der Poseure und Claqueusen jenes irrational-exotistischen Primitivismus, der die wirklichen, lebenden, leidenden Personen, deren Kultur da fetischisiert wurde, nie und nirgends gegen Kanonenboote und Maschinengewehre hatte schützen können. In Politik und Geistesleben des Westens und Nordens spielt die Spannung zwischen einerseits aneignender Umdeutung und andererseits Überwindung der Moderne im Herzen des Marxismus derzeit keine Rolle. Macht nichts: Milliarden Menschen im Großraum Asien haben das Problem aufgegriffen und treiben es mit hohem Risiko weiter. DIETMAR DATH



Ehrt mir nicht die Originalen, kauft gerne eine Reproduktion: Klaus Staecks Siebdruck „Coca-Cola I“, 1970.

Foto Klaus Staeck/VG Bild-Kunst, Bonn 2018

Irgendwas kaufen die Sammler immer

Eine Essener Retrospektive zeigt, dass für den nun achtzigjährigen Künstler Klaus Staeck gar nichts erledigt ist

Umstritten zu sein ist in der zeitgenössischen Kunst ein kostbares Gut. Kontroverse garantiert Aufmerksamkeit. Die gilt es in eigener Ökonomie zu erzielen und stabil zu halten. Wie lässt sich Öffentlichkeit herstellen? Das wollte gelernt sein für den Aktivisten. Die bohrende Frage eines jeden jungen Künstlers trieb auch Klaus Staeck in den sechziger Jahren um, als er noch Holzschnitte produzierte, dann zum Siebdruck übergang und anfang, Bildern aus den Medien sarkastische Texte hinzuzufügen – wie einem apokalyptischen Schwarzweißfoto aus dem Dschungel die Erklärung „Vietnamesische Vegetation nach der Berührung mit US-Kultur“. Das war noch sperrig formuliert, es dauerte etwas, bis der 1938 in Pulsnitz bei Dresden geborene Staeck das Schlagwort, den Slogan, die zeittypische Phrase in eigene, bis-sige Rhetorik ummünzte.

Seinem Werk die nötige Publizität zu verschaffen gelang dem angehenden Polikünstler dann ganz plötzlich und auch für ihn selbst überraschend. Der Zufall half, der Erfolg war durchschlagend. Zum 500. Geburtstag von Albrecht Dürer 1971 hatte Staeck eine dadaistisch betitelte „Fromage à Dürer“ mit fünf Motiven in einer Edition von dreißig Exemplaren geschaffen. Ganze zwei Blätter fanden einen Käufer. So verfiel der Urheber auf die Idee, in Nürnberg eines der bekanntesten Werke des altdeutschen Meisters, die Zeichnung der knöchernen Mutter, dreihundert Mal auf Litfaßsäulen zu kleben: „Würden Sie dieser Frau ein Zimmer vermieten?“ Dass in Dürers Geburtsstadt gerade der Maklerverband tagte, dessen Vertreter schon damals nicht im Ruf von Mietbremsern standen, war weder Staeck

noch seinem Drucker, dem späteren Verleger Gerhard Steidl, bewusst gewesen. Da die Litfaßsäule noch den Charakter amtlicher Verlautbarung hatte, zeigte sich das Publikum angemessen irritiert, wenn nicht empört. Bei dem fränkischen Coup sollte es nicht bleiben.

Für die politische Ikonographie in Deutschland hat der Künstler Staeck einen titanischen Beitrag geleistet. Als ausgebildeter Jurist hat er wiederholt den Anspruch auf Meinungsfreiheit im Rechtsstaat getestet, mit der „Edition Staeck“ wiederum hat der Verleger das Multiple und damit eine nach den Maßstäben seiner Zeit demokratische Kunstform befördert. In allen Funktionen hat er den Streit und die richtige Kultur dafür gesucht, ohne sich in Rechthaberei zu ergen.

Nachdem er in der DDR angeeckt und für eine Maurerlehre vorgesehen war, folgte er 1956 seinem Vater nach Düsseldorf. Dort musste er zuerst das Abitur noch einmal ablegen. 1960 trat er in die SPD ein, die ihn politisch sozialisierte, weshalb er sich mit den Achtundsechzigern nie identifizieren mochte. Anders als sein enger und langjähriger Freund Joseph Beuys favorisierte Staeck die repräsentative, keine direkte Demokratie.

Aus dem Geist bürgerlicher Aufklärung erwuchs denn auch Staecks bildmächtige, auf Attacke gepolte Sozialsatire, die er selbst als Hilfe für „unverschuldet Schwache gegen den Übermut der Starken“ bezeichnet hat. Dass er darüber nicht moralinsauer wurde, zeichnet sein Werk aus. In Plakaten für Greenpeace, Robin Wood und andere NGOs schreckte er nicht davor zurück, Name und Adresse zu nennen, wie 1988 in einer Kampagne gegen den Ozonkiller FCKW: „Alle reden

vom Klima. Wir ruinieren es“. Er rief dazu auf, die Chefs von Hoechst und Kali-Chemie höchstpersönlich telefonisch zu behelligen, und ließ sich das Recht dazu letztlich vom Bundesverfassungsgericht bestätigen.

Jene insgesamt 41 Prozesse, die der unerschrockene Künstler erfolgreich überstand, lassen sich rückblickend bequem als Trophäen verbuchen. Doch dies übersieht den Einsatz der persönlichen und ökonomischen Existenz, den er leisten musste. Vom Ruin bedroht zu sein – diese Erfahrung hat Staeck kennengelernt. Nur ein einziges Mal hatte er juristisch klein beigeben müssen: „Die Reichen müssen noch reicher werden“ stand da in schwarzen Lettern auf weißem Grund. Den Aufruf „Wählt CDU“ konnte ihm ebenjene Partei per einstweiliger Verfügung untersagen, nicht aber den Ersatz „wählt christdemokratisch“. Es soll Ortsvereine gegeben haben, die diese Reklame für ihre Partei aus freien Stücken geklebt haben. Eine wahlkampfmotivierte Unterstellung, seine Sozis wollten Privateigentum verstaatlichen, motivierte Staeck 1972 zu seinem berühmtesten Plakat: „Deutsche Arbeiter! Die SPD will euch eure Villen im Tessin wegnehmen.“ Brillant gestaltet, wurde es gedruckt, angefragt und immer wieder nachgedruckt – bis heute 75 000 Mal.

Dem künstlerischen Erfolg entsprachen nie hohe Verkaufserlöse; der Mann mit der randlosen Brille legte auch keinen Wert darauf, mit seiner Kunst das große Geld zu machen. Breitenwirksam und erschwinglich sollte sie sein, weshalb das Original, gar der Fetisch für ihn keine Option darstellte. Dafür ging er anfangs mit Editionen im Vaf-Bus Klinken putzen und konnte sich sicher sein: „Irgendwas

kaufen die Sammler immer.“ Staeck wetterte gegen den Zweckverband der Rüstungsindustrie („Alle reden vom Frieden. Wir nicht“), gegen Franz Josef Strauß und die „Bild“-Zeitung, gegen Volkszählung, Ausbeutung, die Verschandelung der Umwelt. Kein Krisenthema hat sich Staeck häufiger vorgenommen als die Klimapolitik; so malte er sich 1981, im Zeichen der Globalisierung, die Verteidigung einer Weltregierung der Ölkonzerne aus. In der Plakatwelt des Documenta-Teilnehmers von 1982 hängt am Ende alles mit allem zusammen.

Während Kunstwerke heute aus unterschiedlichen Beweggründen von Museumswänden genommen werden (oder das zu befürchten steht), waren es zu Staecks besten Zeiten noch gestandene Politiker, die einen berühmt-berüchtigten „Bonner Bildersturm“ auslösten: Persönlichkeiten in Amt und Würden, die sich, wohl zu Recht, angesprochen fühlten und die Beherrschung verloren, was nun auf ewig an ihnen kleben bleiben wird. Wertschätzung erlangte Staeck zuletzt durch sein Wirken als Präsident der Berliner Akademie der Künste. Die hatte er bei seinem Amtsantritt 2006 im Chaos vorgefunden, bevor er sie in einen Ort öffentlicher Debatte verwandelte. Als persönliche Niederlage nennt Staeck den Zuspruch von dreißig Prozent für die AfD bei der letzten Landtagswahl in seiner Heimatstadt Bitterfeld – der ihn andererseits aber auch nicht resignieren lässt. „Nichts ist erledigt“, lautet sein Lebensmotto, es gilt auch am heutigen Mittwoch, da Klaus Staeck achtzig Jahre alt wird. GEORG IMDAHL

Klaus Staeck. Sand fürs Getriebe. Im Museum Folkwang, Essen; bis zum 8. April. Der Katalog im Steidl Verlag kostet 20 Euro.

Schlafes Schwester, Tages Klage

Wiegenlied für das Leiden: Jette Steckel inszeniert „Der Sturm“ nach Shakespeare am Thalia Theater Hamburg

In Shakespeares letztem Stück, „Der Sturm“, wird die ganze Welt – mehr noch als sonst bei ihm – zur Bühne. Warum? Weil ein Zauberer Regie führt, und weil dieser alte Mann namens Prospero zum Abschied sämtliche Register seiner spektakulären Kunst ausprobieren will. Jette Steckel hingegen ist keine vierzig Jahre alt, aber sie begreift als Regisseurin, was ihn bewegt. Und so führt sie nun am Thalia Theater Hamburg nicht nur Regie, sondern versucht – wohl in seinem Sinne – auch zu zaubern.

Den Stoff für ihre Inszenierung von „Der Sturm“ nach William Shakespeare fand sie bei ebendiesem, die Worte dafür jedoch beim 2016 verstorbenen kanadischen Sängerpoeten Leonard Cohen und der britischen Rapperin Kate Tempest. Und den guten Geist in Gestalt der großartig-magischen Verwandlungskünstlerin Barbara Nüsse, die sich auf beides versteht: auf den originalen Shakespeare wie auf die heutigen Songs. Sie tritt als Prospero am Anfang im schwarzen Anzug auf die leere Bühne hinaus, hat die grauen Haare verstrubbelt und ist kein bisschen erstaunt, dass der Luftgeist Ariel tatsächlich einfliegt, indem nämlich der federleichte Mirco Kreibich vom ersten Rang herab an einem Seil herunterstößt. Ariel bittet mit Nachdruck darum, endlich aus Prosperos Diensten freigelassen zu werden, bloß benötigt der noch einmal seine Unterstützung.

Vorne auf dem Boden schläft nämlich Miranda, die Tochter des Zaubers, bei Maja Schöne im glitzernd hellen Ausgehfanthen (Kostüme: Sophie Kleink-Wulff). Die junge Frau weiß kaum, wo sie ist, als sie von ihm geweckt wird, weil er ihre Tage und Nächte wie mit Drogen beeinflusst. Der müde gewordene Zampano und Manipulator Prospero will sie, die mit ihm auf einer abgelegenen Insel haust, wohin sie beide vor Jahren durch politische Intrigen ins Exil verbannt wurden, zurück ins normale Leben bringen. Dieses möchte er ihr allerdings vorher veranschaulichen – schmackhaft machen kann man dazu nicht sagen. Mit dem Stäbchen in der Hand dirigiert er alsbald die fünf Musiker von „Prospero's Band of Spirits“, die im Orchestergraben munterrockig aufspielen.

Ein Setzkasten mit zwölf gelben, gepolsterten Miniaturgummizellen (Bühnenbild: Florian Löschke) wird hereingefahren. Allerlei bizarre Kreaturen tummeln sich darin, krabbeln durch Öffnungen in den Mauern, verschwinden in Schränken, hängen aus den Etagenbetten, verlangen nach Sinn und Kriegen lediglich Geschäftigkeit. Es wird impulsiv getanzt und gesungen, aber nicht vernünftig, sondern gequält, unzufrieden, verzweifelt. Shakespeares Figuren wie Ariel oder wie Caliban, das Ungeheuer der Insel und bei André Szymanski ein zirzensischer Freak mit Herz, tauchen als Zeremonienmeister der Tristesse auf. Gonzalo, den Sebastian

Rudolph für die erkrankte Karin Neuhäuser übernommen hat, ist vom Edelmann zum krakeelenden Penner abgesunken, dem trotzdem ein fürstliches Mahl serviert wird. Ferdinand, in den sich Miranda verliebt, ist bei Jan Plewka ein sangesfreudiger zorniger junger Mann, den sein Erfolg als PR-Berater nicht erfüllt. Matthias Leja und Tilo Werner als skrupellose Mafiosi Antonio und Sebastian feiern mit Kokain, Cocktails, Sex, bis das Blut fließt.

Die zersplitterten Szenen haben bei aller freien, assoziativen Bilderlust elementare Berührungspunkte zu Shakespeares Stück. Sie fügen sich zu einem monströsen, kalten Rausch zusammen, effektiv beleuchtet, mit Nebel, Live-Video, ausgefülltem Sounddesign und Windmaschine. Dieser narkotische Trip ist so verführerisch wie betrügerisch, denn über allem steht für die uneigentlichen Menschen in ihrem entfremdeten Dasein, von dem die Gesten, Lieder, theatralischen Miniaturen erzählen, die Frage: Wie kann man endlich aus der universalen Lethargie aufwachen und zu sich selbst finden, um wirklich und in Echtzeit zu leben? Der kleine Schlaf, als den Prospero bei Shakespeare die menschliche Existenz bezeichnet – „Wir sind aus solchem Zeugs wie unsere Träume“ übersetzte Frank-Patrick Steckel –, hat bis dato nur weiter in Richtung Untergang geführt: Einsamkeit, Hass, Armut, Brutalität, Kriege, Umweltverschmutzung und ähnliches mehr sind die Themen in den

Songs von Kate Tempest, die hier, etwa von Alicia Aumüller und Marie Löcker, gekonnt gerappt werden. Ihre Tracks wie die schwermütigen Balladen von Cohen passen erstaunlich homogen zu Shakespeares grandiosem Endspielzauber und spinnen die Geschichte auf ihre Weise fort. Jette Steckel verwebt sie als „A Lullaby for Suffering“ (Ein Wiegenlied für das Leiden) berechtigt wie beklemmend zu einem musikalisch ausgereiften Lamento, das Shakespeares Drama kunstvoll und feinnervig paraphrasiert.

Prospero, der die Erde einst zum Guten wandeln, vielleicht sogar erretten wollte, hat inzwischen weder Lust noch Kraft dazu. Nachdem er ein letztes Mal alle kosmischen Gewalten und die gesamte Technik des Thalia Theaters beschworen hat, sich lachend in Ekstase und Euphorie getanzt und getaumelt hat, zerbricht er seinen Dirigentenstab und setzt sich zum Sterben ruhig an die Rampe. Ariel kämmt ihn, wäscht sein Gesicht, salbt es weiß ein. Barbara Nüsse bleibt bei Prosperos Entmachtung ganz ruhig und furchtlos, zeigt ihn klug, wach und meisterlich als nicht mehr von dieser Welt und doch als deren besseres Ich. Atemberaubend schwebt ihr Prospero schließlich in finstere Höhen hinweg und, wie es bei Cohen heißt, dessen „Steer your way“ sie dabei singt, an den Wahrheiten, Weisheiten und Schmerzen vorbei, die hinter ihm liegen: ausgezaubert, nicht erledigt. IRENE BAZINGER