

Die Eiserne und der Ursprung der Welt

Quer zum Gewohnten:

Die Kunsthalle Baden-Baden zeigt die amerikanische Künstlerin Nicole Eisenman mit Arbeiten zu Rassenkonflikten, Feminismus, Armut, Gender, Transgender und Endzeitstimmung.

Im amerikanischen Alltag erlebe man derartig viel Gewalt, dass sie einem unbemerkt in die eigene Arbeit einsickern könne, antwortet Nicole Eisenman auf die Frage, wie all die traktierten Köpfe ihrer Ausstellung in der Kunsthalle Baden-Baden mit den Konfliktlagen der Gegenwart zusammenhängen. Da ist im zentralen Saal ein „General“ aufgesockelt, fraglos eine unangenehme Gestalt: Das malträtierte Gesicht mit Knollennase gehört zu einem tumben Kopf, der an das gruselige Antlitz des Hannibal Lecter aus dem „Schweigen der Lämmer“ denken lässt, die Zunge hängt ihm aus dem Ohr. Die Skulptur strömt etwas Traumatisches aus, nicht minder verkörpert sie aber die genuinen Möglichkeiten der Bildhauerei: Mit deren produktiven Energien rückt Eisenman den neuralgischen Phänomenen der Gegenwart buchstäblich zu Leibe, indem sie in ein tradiertes Genre investiert wie in die Skulptur und ihre Materialien, in Bronze, Gips, aber auch in Aluminium, Pappe, Textilien – um den Phantomen, Beklemmungen, Dämonen der Zeit eine Gestalt zu geben.

Vorgeführt wird in den Köpfen, die sich auf farbigen Sockeln erheben, eine unangenehme Lust an bildhauerischer Praxis. Aus Aluminium lässt Eisenman zwei bizarre Büsten hervorgehen, die auf Grant Woods Bild „American Gothic“ von 1930 anspielen, der amerikanischen Ikone schlechthin: Aus schwarzen Augen fließen dunkle Tränen, die Schädle sehen aus wie mit der Flex zugerichtet – man erkennt noch die Styroporblöcke, aus denen sie herausgeschnitten wurden. In anderen Köpfen eröffnen sich Hohlräume, plätschern Brunnen, es qualmt gar eine Filterzigarette vor sich hin. Diese Figuren sollen sich nicht auf eine politische Botschaft festlegen lassen, wie Hannah Black in assoziativen Texten im Katalog auf ihre Weise zu verstehen gibt. Die Künstlerkollegin ließ sich von den Arbeiten zu Anekdoten und Gedankenketzen über verklebte Gefühle und Sex in der Pubertät animieren, über Abhängen in der Mall, unterschwellige und offene Gewalt, den Traum zweier Dorfschranzen, der Enge in der Provinz zu entkommen und nach New York zu gehen.

Nicole Eisenman war in den achtziger Jahren als Malerin an der Rhode Island School of Design in Providence ausgebildet worden, als Bildhauerin arbeitet sie autodidaktisch – und musste gerade in Deutschland sehr konkrete Gewalt gegen ihr Werk im öffentlichen Raum erleben. Mehrfach hatten Vandalen 2017 ihren „Sketch for a Fountain“ bei den Skulpturprojekten in Münster beschädigt und dadurch in die Schlagzeilen gebracht; seit einiger Zeit bemüht sich in der Stadt eine private Initiative darum, die Gruppe queerer Figuren dauerhaft für die Promenade zu sichern, und hat dafür bislang 300.000 Euro zusammengebracht. Die in New York lebende Künstlerin verzichtet



Die urbane Landschaft liegt wie ein düsterer Friedhof darunter: Nicole Eisenmans „Huddle“ aus dem Jahr 2018.

Foto Matt Grubb

auf ihr Honorar, die Chancen für den Erwerb stehen nicht schlecht.

Die Ausstellung in Baden-Baden ist hierzulande der erste Soloauftritt der Malerin, die sich dafür ausbedungen hat, vor allem skulpturale Werke zeigen zu können und nur einige wenige Bilder. Die aber haben sie international bekannt gemacht. Eisenman malt, was die Gesellschaft beschäftigt: die Folgen der Finanzkrise, soziale Schiefen bis hin zu grassierender Armut, Rassenkonflikte, Fragen von Feminismus, Gender, Transgender, Anflüge von Melancholie im Biergarten, Endzeitstimmung irgendwo in der Provinz, wo Menschen auf der Straße orientierungslos umherirren und hüfthoch in brauner Soße versinken. Wer möchte, kann mühelos die klassische Moderne und ihre Protagonisten in den Bildern von Nicole Eisenman wiedererkennen, Edouard Manet und James Ensor etwa, deren Bildsprachen sie aufgreift und mit zeitgenössischen Themen auflädt.

In Baden-Baden hängt ein taurisches Großformat aus dem Jahr 2018 unter dem Titel „Huddle“: Ein paar Männer in

schwarzen Anzügen stecken die Köpfe zusammen, wie Totengräber, und handeln, in welcher Absicht auch immer, irgendwas aus. Einer mit langem rotem Schlipf spielt auf das amerikanische „Individuum 1“ an; während sich über dieser kleinen Verschwörung kreisende Wolken à la van Gogh vielleicht zu einem Sturm formieren, breitet sich eine urbane Landschaft unter ihnen wie ein düsterer Friedhof aus. Das ist plakativ, gerade deshalb aber ein lesbares Sinnbild der Zeit. Dann lockt ein Loch in einer abgewrackten Zimmertür zum Voyeurismus: Der Blick richtet sich auf die Scham einer Frau, die sich selbst befriedigt. Eisenman zitiert in einem Atemzug berühmte Werke von Gustave Courbet und Marcel Duchamp, stellt den „Origine du Monde“ jedoch merklich spröder zur Schau und lässt das Begehren des männlichen Blicks einfach ins Leere laufen.

Es gibt auch dezidiert politische Werke unter den jüngsten Skulpturen wie die Bronze eines gefällten Fahnenmasts mit einem Adler aus Gips, aus dem die majestätische Anmutung ebenso entwi-

chen ist wie seine Dynamik: Ermattet liegt das Wappentier der Vereinigten Staaten in einem Karton wie in einem Prokrustesbett. Aber ganz so deutlich und vor allem eindeutig muss es nicht in jeder Arbeit sein. Der gute Maler, hat Albrecht Dürer einmal angemahnt, sei „innerlich voller Figur“. Er meinte damit im frühen sechzehnten Jahrhundert nicht die Figuratio als solche, vielmehr müsse der Künstler eine Ressource in sich tragen, einen Reichtum, aus dem er jederzeit schöpfen kann. Eisenmans Ausstellung gibt eine zeitgenössische Vorstellung davon. Sie hänge am Erzählerischen fest, hat die Künstlerin zu Protokoll gegeben: Dies gebe ihrer Arbeit „Fleisch und Knochen“. Im Katalog sind die Skulpturen per Photoshopping in spießbürgerliche Wohnzimmer und das Gerümpel von Hausrat und jugendlichen Kinderzimmern eingeblendet. Voller Figur, diese Ausstellung, mit reichlich Fleisch und Knochen, auch wenn man sich etwas mehr Malerei gewünscht hätte.

GEORG IMDAHL

Nicole Eisenman: Baden Baden Baden. Staatliche Kunsthalle Baden-Baden; bis zum 17. Februar. Der Katalog kostet 29,80 Euro.

Wenn Sprache den Bildrhythmus vorgibt

Eine Frage der Suada: Thomas Bernhards Bücher bewähren sich auch als Vorlagen für Comics

Seit Comics hierzulande „Graphic Novels“ heißen, wenn sie Anspruch auf Anspruch erheben wollen, ist auch die Zahl der gezeichneten Literatur-Adaptionen gestiegen. Denn immerhin hat der Marketingbegriff da seine Berechtigung: Romane von Proust, Kafka, H. G. Wells, Marcel Beyer, Melville und zahllosen anderen bedeutenden Schriftstellern sind als gezeichnete Versionen ja tatsächlich *graphic novels* – ganz im Gegensatz zu Reportagen, Autobiographien, Sachcomics oder was im deutschen Sprachraum noch alles unter dem gekaperten englischen Begriff publiziert wird. Und über das klägliche Niveau der 1941 in Amerika zu pädagogischen Zwecken (aber nicht aus ästhetischer Motivation) etablierten Hefserie „Classics Illustrated“, deren Schöpfer sich der Illusion hingaben, mit schlecht gemachten Comics könnte man Lust auf die Lektüre von deren literarischen Vorlagen machen, sind wir erfreulicherweise längst hinaus. Obwohl es mit gut gemachten Adaptionen auch nicht besser klappt. Wer sich für „Die Suche nach der verlorenen Zeit“ oder „Der Prozess“ als Comic begeistert, hat im Regelfall den Roman schon gelesen. Den Zeichnern kann es egal sein, solange gekauft wird.

Den Schriftstellern oder deren Erben ist es nicht egal. Warum sollten die Comic-Version eines berühmten Buchs zustimmen? Die Rechteinhaber der Werke von Beckett etwa verweisen darauf, dass der Autor selbst zu Lebzeiten keiner Ver-

filmung (also Verfremdung) zugestimmt hat, und weisen jedes Ansinnen einer Comic-Adaption zurück. Deshalb musste sich der österreichische Zeichner Nicolas Mahler, der „Warten auf Godot“ zeichnen wollte, 2012 eine andere Herausforderung suchen. Er fand sie in Thomas Bernhards „Alte Meister“, und diesmal stimmten die Erben zu. Der Comic, wie die Romanvorlage bei Suhrkamp erschienen,

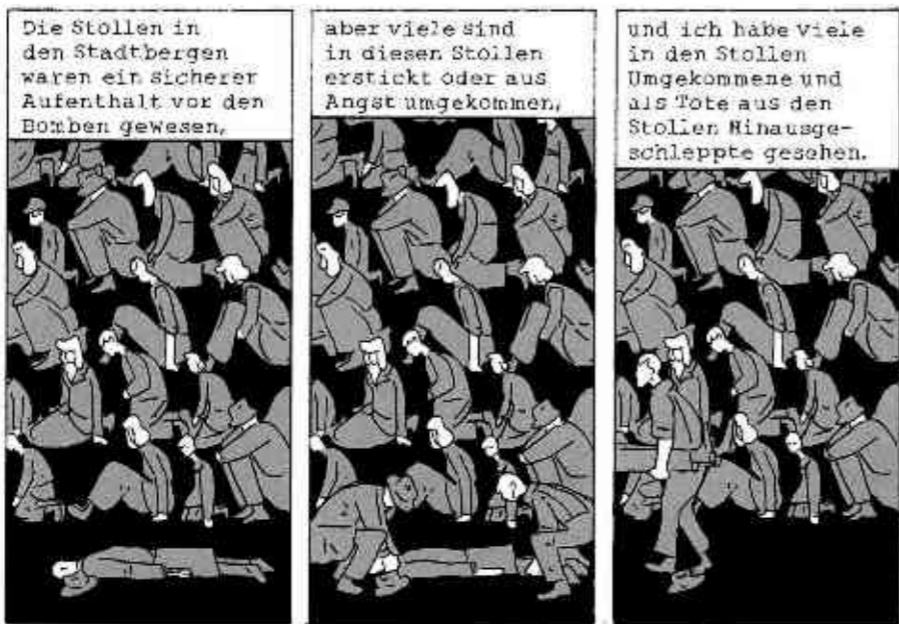
wurde zum Überraschungserfolg, obwohl Mahler die Handlung extrem verdichtete. Aber er wahrte in Sprechblasen und Textkästen die markante Sprachsuada. Mit dem bernhardschen Theaterstück „Der Weltverbesserer“ gelang ihm das zwei Jahre später noch einmal.

Thomas Bernhards Erben hatten ihren Spaß daran, also haben sie nun auch einem anderen Verlag eine Adaptionen-

genehmigung erteilt: Residenz, wo von 1975 bis 1982 der fünfteilige autobiographische Zyklus über Bernhards Jugend herauskam. Dessen ersten Band, „Die Ursache“, hat der im Gegensatz zu Mahler noch relativ unbekannte junge Innsbrucker Zeichner Lukas Kummer in einen Comic umgesetzt. Der zeigt uns jenes Salzburger Internat, in dem Bernhard von 1943 bis 1946 zur Schule ging und das im Krieg stramm nationalsozialistisch, danach kompromisslos katholisch geführt wurde – für Bernhard eine konsequente Fortsetzung der dort erlittenen Charakterverfälschung und -zerstörung.

Anders als Mahler mit seinen für ihn typischen Figuren überführt Kummer das bernhardsche Personal nicht in individuelle, sondern in gesichtslose, beinahe piktogrammartige gezeichnete Darstellungen. Sprechblasen gibt es nicht, nur den Bildern jeweils am oberen Rand beigegeben Textkästen, die Originalsätze aus Bernhards Buch bieten, teilweise ihrer Länge wegen über ganze Seiten hinweg fortgeführt. Lukas Kummer wählt die spezifische Rhythmik der bernhardschen Sprache als Ausgangspunkt für einen eigenen Bildrhythmus, der mit winzigen Veränderungen und ständigen Motivwiederholungen arbeitet – ein kongeniales Verfahren, das tatsächlich auch Bernhard-Novizen eine Vorstellung von der Sogwirkung dieses Erzählens vermitteln kann. Auf Fortsetzung darf man sich angesichts der noch vier ausstehenden Bände freuen.

ANDREAS PLATTHAUS



Winzige Variation in der Schreckenskammer: eine Salzburger Kriegszene Abb. bespr. Band

Reduktion hier, Glanz dort

Die großen Silvester- und Neujahrskonzerte in Berlin

So sehr es am Brandenburger Tor um Mitternacht auch krachte und blitzte, so tief der Rest der Hauptstadt zum Jahreswechsel wieder in Lärm und Nebel versank: Musikalisch hielt man an sich. Bei den zwei großen Berliner Konzerten, das eine im alten Osten der Stadt, das andere im alten Westen, war wenig zu merken von rauschhaftem Sylvesterirrsinn oder automatischer Neujahrsvorsicht. Eher ging es wohl darum, der Ernüchterung nachzuspüren, die das endende Jahr geprägt hat, die Weichen zu stellen für einen ruhigen, im besten Sinne frohen Neubeginn.

Am letzten Dezemberabend war zunächst Beethovens neunte Symphonie mit der „Ode an die Freude“ zu hören. Das Rundfunk-Sinfonieorchester Berlin unter seinem Chefdirigenten Vladimir Jurowski spielte im Konzerthaus am Gendarmenmarkt – derselben Stätte, an der vor bald dreißig Jahren Leonard Bernstein sein legendäres Mauerfall-Konzert mit der persönlichen Umdichtung „Freiheit schöner Götterfunken“ dirigiert hatte. Einige wenige Mitglieder des Rundfunkchores Berlin, der auch jetzt auftrat, mögen seinerzeit schon dabei gewesen sein.

Die tief dankbare, zugleich triumphale Geste jenes Festkonzerts allerdings fehlte dem Konzert am Silvesterabend schon deswegen, weil man vor der Symphonie die Uraufführung des Orchesterstücks „discorso“ von Georg Katzer gesetzt hatte. Und Katzer hatte vorgesorgt. Einerseits erinnerte er in seiner Programmatik an die Indienstimmung von Beethovens Musik im Zweiten Weltkrieg und daran, dass nur eine Musik, die sich nicht funktionalisieren lasse, sicher vor Missbrauch sei, der Komponist sich deswegen in den „Elfenbeinturm einer musica negativa“ zurückziehen müsse – „das hat er getan, und da sitzt er nun“. Andererseits ließ der 1935 geborene Katzer sein neues Werk sprechen, und zwar im Wortsinne: als überaus effizient gestaltete, geradezu getrimmte Unterhaltung des Orchesters mit sich selbst.

Musikalisch bedeutete das eine wohlkalkulierte Mischung aus experimentellen Spieltechniken und konventioneller Tongebung, kurzen Melodiezügen, Akkordflächen und konzise platziertem Schlagwerk. Nachdem es genug war mit dem Vorführen von Sagen und Zuhören und diskursiver Zerstäubung, zog sich alles zu einer gewaltigen Stretta zusammen, der Schluss aber klang sanft aus, mit einer Prise Lakonie und einem Cello-Pizzicato.

Dieselbe Lakonie und Präzision, auch dieselbe Knorrigkeit ließ Jurowski danach der Symphonie zukommen. Es wurde eine antiklimaktische Neunte: stark kaphophon anfangs des ersten Satzes, mit geklotzter Weiterfahrt; ganz auf das Skelett der Harmonik bedacht, mit wenig Sinn für Ornament im „Molto vivace – Presto“; fast ohne Sangleichheit im zügig genommenen dritten, die aufwärts zielenden Quint- und Quartfanfaren bar, als knochige Faust. Zum vierten Satz dann stellte sich der von Benjamin Goodson einstudierte Rundfunkchor auf, gemeinsam mit den Solisten Iwona Sobotka, Valisilia Berzhanskaya, David Butt Philip und Paul

Gay. Man stand eine Spur zu weit entfernt vom Orchester, keine gute Bedingung für Gay, der sein „O Freunde, nicht diese Töne“ nur mittelschön und mittelsauber in den Saal hineinsang. Dagegen strahlte der Chor satt, wunderbar ausgewogen in allen Registern und Stimmgruppen.

Jurowski aber stellte das Finale ansonsten ganz unter das Vorzeichen von Asymmetrie und Falschsein, das schon zu den vielen Veränderungen, Einkürzungen und Ergänzungen der Schillerschen Gedichtvorlage gehört hatte. Er ließ Becken- und Triangelschläge zu Spielmannszugbegleitung verkommen und gestaltete die Fuge fast als eine Art Trauermusik. In leichter hermeneutischer Übersteuerung hat der Musikwissenschaftler Daniel Chua ehemals davon gesprochen, dass Beethovens „Große Fuge“ für Streichquartett Auschwitz antizipiere. Jurowski hatte nun womöglich Ähnliches im Sinn: Mit dieser Silvester-Neunten wollte er ein großes, schlimmes, befremdliches Werk vorstellen. Es wurde dadurch ein eindrückliches Konzert: dazu angetan, sich auch angesichts des Jahreswechsels weiterhin ernüchtern zu lassen und kühl im Blick zu bleiben, auf dass daraus neue Kraft erwachse.

Anders gestaltete sich der Neujahrabend „Genius Händel“ in der Philharmonie, dirigiert von dem Briten Justin Doyle, der seit 2016 Chef des Rias-Kammerchores ist. Doyle führte sein Ensemble durch ein selbst vorbereitetes Pasticcio aus Werken von Georg Friedrich Händel; den Orchesterpart übernahm die Akademie für Alte Musik. Hatte das Silvesterkonzert am Vorabend bewiesen, wie viel Energie in der Reduktion liegt, so zeigte sich nun, wie wunderbar die Konzentration auf den Glanz der Oberfläche sein kann, auf Gefühle, die durch den Filter der barocken Affektgestaltung gegangen sind, auf eine Klanggebung, der immer an Natürlichkeit und Homogenität gelegen ist.

Freundlich moderiert von Grit Schulze, die für das live zuhörende Radiopublikum sprach, bot dieser Neujahrabend große Nummern aus Händels Oratorien und Masken und ließ dabei die Gausamkeit der zugrundeliegenden alttestamentarischen Erzählungen gnädig unter den Tisch fallen. Es ging vom „Saul“ über den heiter springenden „Chorus of Youths“ der Rias-Chordamen (mit großartig wiederhallenden Hörnern) aus dem „Judas Maccabaeus“ bis hin zu den Intervallzacken und schwirrenden Melismen der Plagenerzählung aus „Israel in Egypt“. Es gab den „Chorus of Jews“ aus „Belshazzar“, für den die Sängerinnen und Sänger sich durchmischt aufstellten und damit den ungemiein ausgewogenen Ensembleklang augenfällig machten, es gab mit den „Entrées“ aus der „Alcina“ eine Abschweifung in die Oper und schließlich eine kurze Ansprache von Doyle mit dem scharf prononcierten Wunsch eines „Happy New Year“ durch den ganzen Chor. Kurz, Großbritannien mag sich entfernen, Europa schwierige Zeiten durchleben. Mit diesem Abend aber wurde zumindest auf musikalischer Mikroebene alles im neuen Jahr auf Güte und Herzlichkeit gerichtet.

CHRISTIANE TEWINKEL

Ziel Nummer 1: Information

Der Ausstellungsmacher Uwe M. Schneede wird achtzig

„Wo zu Ausstellungen?“ Zu dieser Frage veröffentlichte Uwe M. Schneede 1970 einen Artikel in der „Kunstchronik“, dem Zunftorgan der Kunstthistoriker. Der Text umfasst gerade einmal eine Druckseite, hat aber die Anmutung und den Charakter eines Manifests. Die Forderung, „die Ausstellung in ihrer bisherigen einfachen Form zu erweitern“, wird in vier durchnummerierten Punkten expliziert, die Ausgansfrage sodann in fünf wiederum abgezählten Schritten beantwortet.

Schneede, aus Neumünster gebürtig, hatte seine Karriere 1967 in Düsseldorf als Vertreter des Direktors der neugegründeten Städtischen Kunsthalle begonnen. Schon ein Jahr später beriefen ihn die Mitglieder des Württembergischen Kunstvereins Stuttgart zum Direktor. Als sein Aufsatz erschien, zeigte er gerade „Eisen und Stahlplastik“. Gemäß dem Postulat, eine Ausstellung solle die gesellschaftlichen Bedingungen der Werke anschaulich machen, um „die spezielle Art der Anagnon von Wirklichkeit als Zeugnis für die Zeit“ zu dokumentieren, legte Schneede dar, dass sich die „Ästhetisierung des Materials“ bei Anthony Caro oder John Chamberlain sowohl als romantische Ablehnung der Industrialisierung verstehen lasse wie auch im Gegenteil als Angleichung an die Prinzipien der Gesellschaft. Dem Besucher empfahl der Direktor des Vereins der Kunstfreunde in der Hauptstadt des Werkzeug- und Automobilbaus, „nicht auf die Technik fixiert zu sein“ und die eigene „Position innerhalb der Polarität Industrie-Technik zu reflektieren“.

Im Sinne der Idee, „kritische Materialien nichtkünstlerischer Natur“ zu zeigen, „die in einem dialektischen Verhältnis zu den Kunstgegenständen stehen“, war im Vorraum eine Lehrschau des Deutschen Verbands für Schweißtechnik e.V. aufgebaut. Wie die Stuttgarter Korrespondent dieses Feuilletons notierte, war der „Wechsel von Kunst und Antikunst“ überhaupt charakteristisch für das Ausstellungsprogramm der Ära Schneede. Auch als Direktor des Hamburger Kunstvereins seit 1973 verwirklichte Schneede regelmäßig die

dritte seiner Zweckbestimmungen der erweiterten Ausstellung: „Störung von Erwartungsvorstellungen in Hinsicht auf „Kunst“. Gleich in Schneedes erstem Hamburger Jahr strich Blinky Palermo die Wände des leergeräumten Kunstvereins blutrot an, und das Engagement des Direktors für Maler der DDR wie Willi Sitte und Wolfgang Mattheuer provozierte einen von CDU-Politikern ausgehenden Sezessionsversuch. Schneedes Reaktion: ein Aufsatz in dieser Zeitung zu der Frage, ob die deutschen Kunstvereine noch zu retten seien. 1985 wurde Schneede an die Münchner Universität auf eine neugegründete Professur für die Geschichte der Kunst des zwanzigsten Jahrhunderts berufen; sechs Jahre später kehrte er als Direktor der Kunsthalle nach Hamburg zurück.

Für sein zwei Jahrzehnte zuvor formuliertes Ziel einer Ausstellung, welche „eine ausschließlich anpassende, genießende Haltung“ des Publikums „unterbindet“, musste Schneede in diesem Amt neue dialektische Mittel der Umsetzung finden. Er durfte die von Oswald Mathias Ungers gebaute Galerie der Gegenwart füllen; die dort ins Bild gesetzte These eines Neuanfangs der Moderne um 1960 begründete er in seiner 2001 von Beck verlegten „Geschichte der Kunst im 20. Jahrhundert“. Sehr früh sorgte er für die Festanstellung einer Provenienzforscherin. Leider beendete Schneede mit Übernahme der Direktion eines der großen deutschen Museen seine Tätigkeit als Sachbuchrezensent dieser Zeitung. Wie Kunst und Gesellschaft zusammenwirkten, hatte er hier fast im Monatstakt erörtert, mit ebenso klar begründeten wie unterschiedenen Urteilen.

Blickt man zurück auf seine Ausstellungen, Publikationen und Ankäufe, beeindruckt, wie systematisch er sich um seine Favoriten gekümmert hat: Munch, Beckmann, Beuys, Richter. Wozu Ausstellungen (oder Kritiken oder Kataloge)? Antwort Nr. 1, unübertrefflich bündig: „Information.“ Uwe Schneede, der noch immer alle paar Monate eine große Ausstellung zusammenträgt, feiert heute seinen achtzigsten Geburtstag. PATRICK BAHNERS