

Der infektiöse Groove der schwarzen Bilder

Eine Berliner Video-sammlung präsentiert erstmals in Deutschland den afroamerikanischen Künstler Arthur Jafa mit seinen politischen Arbeiten.

Was wäre Amerika eigentlich, fragt das Mädchen in die Videokamera, „wenn wir die schwarzen Menschen genauso lieben würden, wie wir die schwarze Kultur lieben?“ Es ist ein weißes Mädchen, das diese Frage stellt und damit eine Einsicht beweist, die vielen seiner Landsleute verschlossen bleibt. Wir werden nicht erfahren, an wen sie sich damit bei welchem Anlass richtet, und ehe wir überhaupt einen klaren Gedanken fassen können, wie Amerika dann tatsächlich aussehen würde, hat uns der Bilderstrom in Arthur Jafas siebenminütigem Video „Love is the Message – The Message is Death“ schon fortgerissen und weitergespült.

In raschen Zügen sprintet die Bild-Ton-Montage durch kurze, ikonische Mitschnitte von Polizeigewalt, Kino, Konzerten, Sport, Musik, sie erinnert an denkwürdige Auftritte von Martin Luther King, James Brown oder einen trauernden, „Amazing Grace“ singenden Barack Obama. Zeigt millionenfach geklickte Youtube-Einträge wie die Erschießung des Afroamerikaners Walter Scott durch einen Polizisten im April 2015, der eine ganze Salve auf den unbewaffneten Flüchtenden abgibt. Oder den als Helden gefeierten Charles Ramsey, der in Ohio ein gekidnapptes Mädchen in Sicherheit gebracht hat: Wie er die Gefahr gerochen habe, will der Reporter von dem Retter aus der Nachbarschaft wissen. Ein „verräterisches Zeichen“ sei für ihn gewesen, so die Antwort, dass ein weißes Mädchen ihm, einem schwarzen Mann, in die Arme gelaufen sei. Unterlegt ist der Clip mit Rap- und Gospel-Mix „Ultralight Beam“ von Kanye West. Liebe ist die Botschaft, und die Botschaft ist immer auch der Tod: „Unerträglich angemessen für unsere gegenwärtige rassistische Kluft“ nannte die „New York Times“ das Stück.

Es ist diese Arbeit aus dem Jahr 2016, die Jafa, als sie in einer New Yorker Galerie gezeigt wurde, schlagartig auf die Landkarte der zeitgenössischen Kunst gesetzt hat. Die Frage der jungen Amerikanerin nach den schwarzen Menschen und der schwarzen Kultur trifft ins Herz der Arbeit des 1960 in Mississippi geborenen Filmemachers, Kameramanns und Künstlers Arthur Jafa, dem die Julia Stoschek Collection in Berlin jetzt seine hierzulande erste Soloausstellung widmet – die Schau kommt aus der Londoner Serpentine Sackler Gallery, wo sie von Hans Ulrich Obrist kuratiert wurde.

Einen Namen gemacht hat sich Jafa in den letzten dreißig Jahren eigentlich durch die Arbeit für Kinoregisseure, darunter Stanley Kubrick („Eyes Wide Shut“) und Spike Lee („Crooklyn“), und zuletzt für die Musiker Jay-Z, Beyoncé



Wechselbad der Extreme und Emotionen: Ausschnitt aus einem Video des in Mississippi aufgewachsenen Künstlers und Filmemachers Arthur Jafa

Fotos Julia Stoschek Collection, Andreas Pein



und Solange Knowles. Völlig neu war der Name auch in der Kunst nicht, sporadisch tauchte Jafa hier und da in Ausstellungen auf wie 2002 im Westfälischen Kunstverein Münster, der sein kurzes Video „Yellow Jacket“ in die Gruppenschau „formal/social“ aufnahm. Irgendwo in New York liegt ein Obdachloser auf der Straße, eingefangen aus der Ferne in verwackelten, verwischten Aufnahmen, die zugleich schäbig und schön waren.

Solch distanzierte Bilder sind heute nicht mehr Jafas Sache. Er steuert die direkte, unausweichliche Wirkung an, sucht die Überwältigung, schockt den Betrachter. Schade, dass „Love is the Message – The Message is Death“ erst im Lauf des Jahres, in einem offenbar aufwendigen Setting, in die Berliner Ausstellung aufgenommen werden soll. Aber auch die nicht ganz so starke Vorgängerarbeit „Apex“ von 2013 bezeugt eindrücklich, dass zeitgenössische Kunst mit politischem Anspruch durchaus eine ästhetische Autonomie in Bild und Form wahren kann. Und dass sie sich nicht darin erschöpfen muss, ohnehin bekannte Dinge zu erzählen.

„Apex“ geht auf eine in Jahrzehnten angewachsene Sammlung von Fotos zurück, die in Berlin in Ringbüchern auf einem großen Tisch ausgelegt sind. Diese Ord-

ner sind sozusagen Jafas Atlas. Unter den Tausenden Bildern finden sich Aufnahmen eines malträtierten Rückens von einem Sklaven, der in der Ausstellung als makabres, vakuumgeformtes Kunststoffrelief wiederauftaucht, Fotos von Waffen, drakonischer Gewalt gegen Schwarze, pornographisches Material, Aufnahmen von Miles Davis, Tupac, Michael Jackson. Jafa hat Hunderte von ihnen zu einem aufreibenden, hektischen Kaleidoskop montiert und hämmert die Bilder zu minimalistischem Techno in den Saal.

Als Schlüsselerfahrung seines Werks und seiner Biographie hat der Künstler seine Kindheit in Mississippi genannt: In Clarksville, wo er aufwuchs, blieb die Rassentrennung auch nach deren Tilgung aus dem Gesetzbuch Alltag, in Jafas Grundschule im Nachbarort Tupelo war sie weitgehend überwunden, dort gab es keine getrennten Sportplätze mehr. Der Junge lebte in gegensätzlichen Welten auf, was ihn nach eigenem Bekunden tief verunsicherte und skeptisch machte – bis zum heutigen Tag, „in allen meinen Entscheidungen“. Von dieser Zerrissenheit erzählt Jafa in seinen Videos, Fotografien, Skulpturen, die als Cut-outs im Raum stehen. Indem er Bedeutung und Einfluss der schwarzen Kultur auf die amerikanische

Gesellschaft ins Bild setzt, klagt Jafa die unausgesetzte Segregation in den Vereinigten Staaten an. Er wolle etwas schaffen, das sich von „den eigenen Wurzeln nicht trennen lässt“. Tatsächlich meint man die Identifikation des Künstlers an jeder Stelle der Ausstellung zu spüren, sie verleiht ihr fraglos eine besondere Glaubwürdigkeit – womit nicht im Geringsten gesagt sein soll, weiße Künstler hätten nicht das Recht, sich mit jener Diskriminierung und Ausgrenzung zu befassen.

So viel darf als sicher gelten: Dass eine schwarze Mutter von panischer Angst um Leib und Leben gepackt wird, nur weil sie in der Nacht auf der Landstraße mit ihrem Kind von einer weißen Streife kontrolliert wird, wäre ausgeschlossen, wenn die weißen Amerikaner ihre schwarzen Mitbürger so sehr schätzten wie deren Kultur. Es sind im Netz aufgelesene Bewegtbilder, die Jafa in seiner Berliner Werkschau auf große Leinwände projiziert: „Mix – Constantly Evolving“ nennt er die Sequenzen, die er fortwährend verändert, erweitert, verdichtet. Er montiert Videoblogs, Konzertmitschnitte oder Dokumentationen wie den Filmessay „The Savages“ von Alan Gorg aus dem Jahr 1967 über das Leben von Schwarzen in ihren Gettos, dazu gibt er den Besuchern ei-

nen drahtlosen Kopfhörer mit auf den Weg und unterlegt die Ausstellung mit einem Soundtrack aus Gospel, Funk, Jazz, Soul, Rap, Techno.

Als visuelle Verstärker dienen Jafa, nicht immer subtil, aber wirkungsvoll, verstörende Fototapeten mit Lynchmorden vor weißem Publikum. Diese bekunden eine aus der Mitte der Gesellschaft kommende, kumulative Gewalt; wir sehen die – später verfilmte – Geiselnahme eines Richters im kalifornischen San Rafael durch den Aktivistin Jonathan P. Jackson oder eine Versammlung von Grundschulern, die vor der amerikanischen Flagge zum Appell antreten. Die Fahne der Konföderierten mit dem Schragenkreuz, Symbol der Rassentrennung, färbt Jafa wiederum schwarz ein und verhängt damit die ebenfalls tiefschwarzen Stars and Stripes.

Ergänzt wird die Ausstellung durch Fotografien von Ming Smith und Frida Uropaba. In einem Wechselbad der Extreme und Emotionen schreit sie ihre gesellschaftlichen Ambitionen heraus. Ihre Bilder sind emphatisch und begeisternd, illusionslos und deprimierend; der Groove aber ist ansteckend. GEORG IMDAHL

Arthur Jafa. A Series of Utterly Improbable, Yet Extraordinary Renditions. Julia Stoschek Collection, Berlin; bis 25. November. Katalog in Vorbereitung.

Im Lustgarten des Kapitals

Die Welt ist dumm, gemein und schlecht: Ferdinand Schmalz wird für seine Hofmannsthal-Bearbeitung des „Jedermann“ am Wiener Burgtheater gefeiert

WIEN, 25. Februar Gott ist tot. Das sagt diesmal nicht Nietzsche, der ja selbst bekanntlich auch schon einmal lebendiger war als heutzutage, nein, das stellt kichernd und geifernd eine Rotte nackt-neckischer Teufel klar. Wer sonst könnte es besser wissen! Dem Übervater des Nihilismuss, der im Sommer 1900 verstarb, blieb immerhin erspart, sich über Hofmannsthals „Jedermann“, uraufgeführt 1911 und seit 1920 Jahr für Jahr anlässlich der Salzburger Festspiele wieder zu sehen, echauffieren zu müssen. Halbwegs fröhlichen Gemüts kann man dies behäbige, moralinsure, eher dem barocken Katholizismus als dem mittelalterlichen Mysterienspiel, Hofmannsthals Vorbild für die nach langen Versuchen gefundene Form, näherstehende Domplatzdrama wohl nur ertragen, wenn man entweder über das Österreicher-Gen verfügt, oder an den alljährlichen Aufführungen – gut – verdient.

Ferdinand Schmalz, in Graz als Matthias Schweiger geboren, verfügt eindeutig über Ersteres. Dazu gehört freilich auch, sich über den ewigen Jedermann lustig machen zu können oder sich an ihm abzuarbeiten. Das versuchten zwar auch Nicht-Österreicher, etwa der Franke Fitzgerald Kusz oder musikalisch der Bayer Georg Ringwald, erfolgreicher waren da aber stets Eingeborene, wie – in ziemlich erster Fassung – Felix Mitterer („Ein Jedermann“, 1991) oder, allzeit unvergessen, das damalige (1957, im zwölften Jahr der Wiederaufnahme des Hofmannsthal-Stückes nach dem Verbot durch Joseph Goebbels zwischen 1938 und 1944; und im Sommer 1945 hatte man dann doch andere Sorgen) Skandallied „Der Jedermann-Kollapso“ von Gerhard Bronner und Helmut Qualtinger. „Briaderl kumm, Deine Stunden saan um!“ und „Sperr'n ma endlich den Domplatz zua!“, hieß es da gutgelaunt zur Melodie von Harry Belafontes „Banana Boat Song“.

Nun also Ferdinand Schmalz. Ebenfalls in Reimen, Knittelversen nicht fern, gehalten, erlebt sein „Jedermann (stirbt)“ am Wiener Burgtheater eine am Premierabend fulminant bejubelte Uraufführung. Schon die erste Regieanweisung, quasi den Sukkus, darf man als, vielleicht etwas platt, aber dann doch für Eingeweihte nicht unwitzigen Verweis auf Hofmannsthal und eventuell eben – da ist er wieder mit seiner totalen Negation! – Nietzsche

verstehen. In einer frühen Fassung spielte Hofmannsthals Stück in einem „Garten bei Wien“, bei Schmalz hingegen (wir verzichten hier auf die konsequente Kleinschreibung des Stücktextes) spielt es „in keinem Garten nahe Wien, der von keinem Zaun umgeben“.

Der Inszenierung von Stefan Bachmann entwirft Olaf Altmann eines seiner sagenhaft spartanischen Bühnenbilder, nämlich nahe an der Rampe eine aus gold-

farbenen Platten gezimmerte Wand, mitten darin ein schwarz-rundes Loch, etwas übermannshoch, das nach hinten in einen (später) rotierenden Tunnel mündet. Sonst nichts. Zum Golde drängt, am Golde hängt an diesem Abend beinahe alles, geht es doch nicht nur inhaltlich um das Anhängen von Reichtümern, sondern sind im Zentrum der Aufführung alle Charaktere in glühende Kleidung in mannigfaltiger Tönung (Kostümbildnerin: Esther Gere-

mus), vom ordinären Glitzer bis hin zum sanften Samt, vom Schnitt her vom smarten dreiteiligen Businessanzug bis zum Lederhosen- und Dirndlmitat gehüllt. Zuerst entstieg das achtköpfige Ensemble freilich hautfarbenen Bodysuits um zum Ende hin – schließlich stirbt Jedermann und bahrt sich gleich selbst senkrecht auf! – ins Trauerschwarz zu wechseln.

In der Titelrolle ist nach längerer Abwesenheit und zur großen Freude Markus Hering zu bewundern. Mit verdutzter Miene wird er aus dem anfänglichen höllischen Chor der hautfarbenen Teufel vom lieben, wie gesagt, verstorbenen Gott, den Oliver Stokowski, sein Kinn in einem meterlangen, schmutzdelig-fransigen Bart vergraben, gibt, auserwählt, sich als „Jedermann“, der durch den Tod ganz am Ende zum „Niemand“ wird, zu versuchen. Um die Wette zwischen Himmel und Hölle, auch in der Schmalz-Variante vorhanden, für Gott zu gewinnen, muss er in der Stunde seines Todes, seinem letzten Fest (im nicht vom Zaun umgebenen Garten, nicht bei Wien), genug Reue zeigen, um doch noch ins Paradies eingehen zu dürfen. Aber woher denn! Viel zu gut lebt es sich als Finanzkapitalist und Gläubiger.

„Gläubiger“ ist hier gewitzt weniger im doppelten Wortsinn gebraucht als vielmehr eindeutig als Geldgeber, denn „gläubig“, zumindest frömmlicherisch, ist hier nur Jedermanns Frau Mama. Jedermann zu ihr: „Lass Du mit Deiner Esoterik mich in Frieden.“ Er selbst glaubt nur ans Geld, an dessen Zeugungskraft, immer mehr Kapital, Zinsen und Zinseszinsen abzuwerfen. Darüber darf Mavie Hörbiger einerseits als Mammon einen beißend-sarkastischen Vortrag halten und dabei Geld ins Publikum streuen und andererseits als die „guten Werke“ Jedermanns – „Gestatten, Charity!“ – beteuern, dass, sie ganz erschöpft von der Hingabe für die

Allerärmsten, nach Abzug aller Spesen und Honorare noch immer eine „beachtenswerte Summe“ dem guten Zwecke zukommt. Freilich, wirft da die Buhlschaft Tod ein – die herrlich angsteinflößende Barbara Petritsch ist die ebenbürtige Gegenspielerin von Markus Hering –, zahlte Jedermann seine Steuern und versteckte nicht sein Kapital auf Inseln und in Finanzschlupflöchern, zahlreich wie im Schweizer Käse, bliebe dem Staat genug, seine ur-eigenen Aufgaben zu erfüllen.

Da diese und ähnliche Invektiven, oft im Ensemblechor zur pointierten, wohl nicht von ungefähr an Kurt Weill erinnernden Musik von Sven Kaiser vorgetragen, am Fundament der Finanzwelt rütteln, gibt Jedermann schließlich auf, geht gern allein den letzten Gang. Da verzeihen wir Bachmanns Regie auch, dass sich Hering ganz nackig machen muss, um mit geschlossenen Augen das Defilee seiner Gartenfestgäste abzunehmen. Und metaphorisch den Hut draufzuziehen: „Von wegen, ‚der Tod macht alle gleich‘ – der Tod ist eine Mauer die immer höher wird, jedermann ist niemand, niemand anderes als wir!“ Ein kluges Stück, ein hintergründig Spiel haben wir da gesehen, hat Schmalz hier uns gegeben. Könnt' Salzburg sich entschließen nur, dies „Sterben eines reichen Mannes“ statt Hofmannsthal zur Aufführung zu bringen, was führen wir doch gern ans Salzachufer, auf den Domplatz hin. So aber dürfen wir im Burgtheater, in Donau-näh, der witzig-schlauen Darbietung uns ganz ergeben und „Bravo“ rufen, bis der letzte Vorhang fällt. MARTIN LHOTZKY



Zum Golde drängt hier alles: Olaf Altmann schuf das Bühnenbild in der Inszenierung von Stefan Bachmann

Foto EPA

Arthur Schnitzler ist, anders als in unserer Besprechung von Manfred Flügges Buch „Stadt ohne Seele“ (F.A.Z. vom Samstag) behauptet, nicht vor den Nationalsozialisten aus Wien geflohen: Er starb dort bereits 1931. F.A.Z.