



Ein Schiff wird kommen: Auch wenn bei Ai Weiweis „Life Cycle“ von 2018 als Passagiere nur die chinesischen Sternzeichensymboltiere an Bord sind, wird das Prekäre der Reise durch die Führnisse des Lebens anschaulich.

Foto Achim Kukulies

Wenn ein Künstler sein Werk so eng an seine Person bindet wie Ai Weiwei, wird er irgendwann wohl zwangsläufig als cleverer Strategie in eigener Sache angesehen – und von manchen auch abgetan. Tatsächlich lässt der in Berlin lebende Exilant keine Gelegenheit aus, sich selbst ins Bild zu setzen. Das war nach seiner 81 Tage dauernden Inhaftierung im Jahr 2011 auch als Ansage an die chinesischen Behörden adressiert: Macht euch keine Illusionen, ich bin noch da. Was Zivilcourage bedeutet, hatte der Dissident mit einem wichtigen Beitrag zum zeitgenössischen Diskurs und zur Öffentlichkeit in China demonstriert, dem 2009 gelöschten Blog, der seither nurmehr in Deutsch und Englisch vorliegt. Über Jahre hinweg hatte Ai Weiwei die staatliche Gewalt, ihre Zensur und ihre Geschichtsklitterung kritisiert, hatte seine Stimme erhoben gegen gepanshtes Milchpulver für Babys, obskure Kriminalfälle oder die Praxis, überall im Land historische Baukunst von heute auf morgen zugunsten gesichtsloser Instantarchitektur zu vernichten. „Unser minderwertiges System“ ging der Pekinger Literatensohn so scharf an, dass er einmal von einem der täglich bis zu 100.000 Followern gewarnt wurde, es bitte nicht zu übertreiben: „Wir brauchen Sie. Ihren Blog zu besuchen ist ein Teil unseres Lebens geworden.“

Für seinen Mut hatte der Künstler bezahlt. Erst wurde er krankenhausbefrei geschlagen (und in München behandelt), dann erfuhr er in dunklen Verliesen, was

China als Readymade

Ai Weiwei ist mit der Hassliebe zu seiner Heimat der Thomas Bernhard des Landes. Die Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen zeigt in einer großen Retrospektive die unterschiedlichen Phasen seiner Regimekritik.

die psychologische Kriegsführung als „weiße Folter“ bezeichnet. Seine Pein durch den Psychoterror – jeweils zwei Bewacher blieben die gesamte Zeit körperlich auf Tuchfühlung mit ihm – malte Ai in Musikvideos und naturalistischen Dioramen aus und stilisierte sich so, an der Grenze zum Peinlichen, als Märtyrer. Seitdem scheiden sich an seiner exemplarischen Künstlerperson die Geister. Warum das so ist, bezeugt jetzt noch einmal eine monumentale Ausstellung in beiden Häusern der Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen: Kaum ein

Künstler der Gegenwart zeigt seine Stärken so unmissverständlich wie seine Schwächen, selten sind Kitsch und kühle Konzeptkunst so deutlich aufgeteilt wie in Düsseldorf.

Im Stammhaus in der Altstadt sieht man sich wie in einer Zeitmaschine in die späten achtziger Jahre zurückversetzt, als in der Grabhalle noch großräumige Installationen von Dani Karavan, Richard Long und Richard Serra ausgebreitet wurden. In einer seiner besten Arbeiten erinnert Ai an das Erdbeben von Sichuan (2008) und be-

sonders an die fünftausend Kinder unter den 70.000 Opfern, die, so die Recherchen des Künstlers, wegen Korruption und Putsch am Bau ihr Leben verloren. 164 Tonne Armierungsseile hatte Ai mit Mitstreitern aus dem Bauschutt geborgen und wieder geradegebogen, nun sagt er sie in Transportkisten ein und verwandelt den Saal in eine Leichenhalle. Es ist nicht nur die schiere Masse an Material, die beeindruckt; Ai würdigt die Namen der Kinder, indem er sie in einer endlosen Registratur an der langen Wand auflistet. Eine andere, in Düsseldorf nicht zu sehende Version des Mahnmals für Sichuan ruft mit weit weniger Aufwand dieselbe Betroffenheit hervor: ein Laptop, auf dessen Bildschirm jene Namen wie bei einem ewigen Abspann aus einem tragischen Kinofilm ablaufen.

In der Kleehalle liegen dem Betrachter nicht weniger als sechzig Millionen handgefertigte und handbemalte Sonnenblumenkerne aus Porzellan zu Füßen, für deren Produktion hatte Ai 1600 Kunsthandwerker in der traditionsreichen Manufaktur von Jingdezhen beschäftigt. „Seeds“ ist ein vieldeutiges Stück über die Symbolik der Sonnenblume namentlich in der Ära Mao und die Gleichheit in der Gesellschaft, schlüssig in der Ökonomie der Form, an der eine ganze Stadt gearbeitet hat. „China ist mein Readymade“, hat Ai einmal festgelegt. Wobei die Blumenkerne in Düsseldorf aseptischer anmuten als 2011 in der Londoner Tate Modern. Chinesische Tierkreiszeichen aus Legosteinen rahmen das wohlgeordnete Feld ringsum an den Wän-

den, die zusätzlich mit Schulscheinen tapeziert sind. Diese hatte Ai 13.000 Spendern ausgestellt, die ihm besprangen, als er für seine Haftentlassung 1,7 Millionen Euro Strafe zahlen musste. Der Künstler quittiert damit seinen hohen sozialen Stellenwert.

In seinem deutschen Exil widmet sich Ai vornehmlich globaler Flucht und Vertreibung und somit einem Thema, das die Gegenwartskunst derzeit dominiert. Man kann nicht eben behaupten, dass seine Arbeiten im Souterrain des K21 aus dem endlosen künstlerischen Migrations-Mainstream hervorstechen. Ein Schlauchboot von siebzehn Meter Länge mit vielen, teils allegorischen Passagieren aus Bambus und Salsalgarn bleibt nichtssagend, gerade weil es so viel über große, überzeitliche Zusammenhänge seit der Antike erzählen will. Einen Rettungsring lässt Ai ebenso aus Marmor meißeln wie eine Überwachungskamera. Doch das in China hochgeschätzte Kunsthandwerk generiert in solchen Werken wenig Mehrwert, und auch dessen Gegenteil, das gefundene Alltagsobjekt, bleibt in der Sprachkraft begrenzt.

Mit der Balkan-Route wurde 2016 das Auffanglager im griechischen Grenzort Idomeni geschlossen. Was die Insassen an rund zweitausend Kleidungsstücken zurücklassen mussten, sammelte Ai ein, ließ es waschen, bügeln, flicken und hängt es an vierzig Kleiderständern auf. Die sollen uns nun mit dem Schicksal von Flucht, Unterdrückung, Leid, Verfolgung konfrontieren, ein Gefühl von Nähe und Einfühlung ermöglichen. Das mag gut gemeint sein,

eine künstlerisch interessante, überraschende Form von Erinnerung stellt der „Waschsalon“ von 2016 jedoch nicht dar. In der Fotoflut aus Flüchtlingslagern, die Ai im Zug seiner abendfüllenden Dokumentation „Human Flow“ von 2017 mit dem Smartphone hat entstehen lassen, taucht wiederum stets er selbst auf und absorbiert Aufmerksamkeit.

All die jüngeren Arbeiten drängt die Schau im K21 in heillosen Enge mit Frühwerken zusammen, die Auswahl reicht von den künstlerischen Anfängen in New York, wo Ai Warhol, Duchamp und sicher auch die Appropriation Art für sich entdeckte, bis zu jüngsten Fotoserien. Diese bekunden den Mut des Künstlers nach seiner Haft. Im Pekinger Chaoyang Park entreibt er einem Polizisten in Zivil die Kamera, zu sehen in einem kurzen Video von 2013, das offenbar von einem Begleiter aufgenommen wurde. Konsequenter fotografiert Ai, wer ihm nachstellt, bis sein Hausarrest 2015 aufgehoben wird und er nach Deutschland auswandern kann.

Für Düsseldorf posiert er auf einem Plakat in Beuys-Pose. Im Katalog zur Ausstellung wird eine besondere Nähe zwischen beiden Künstlern zwar wiederholt insinuiert, eine „tieferer Untersuchung“ darüber aber dann doch lieber auf irgendwem verschoben. Der Versuch solcher Imagebildung wirkt anbiedernd und ein bisschen billig.

GEORG IMDAHL

Ai Weiwei: Wo ist die Revolution? Im K20 und K21, Düsseldorf, bis zum 1. September. Der Katalog kostet 32 Euro.

Es waren zwei Königskinder, ganz vaterseelenallein

Subtil, ergreifend, spektakulär: Jean-Philippe Rameaus „Hippolyte et Aricie“ am Opernhaus Zürich

ZÜRICH, 21. Mai. Etikettenstreng tafeln drei Generationen einer Königsfamilie gemeinsam. In prächtiger Rokokokleidung sitzt man sich gegenüber. Auf dem Tisch stehen hohe Kerzenleuchter und Champagnergläser. Bärtige Aufpasser in schwarzen Soutanen stehen dabei, falten betend die Hände und wachen über die Sitten am Hof. Als ein Jüngling zärtlich auf den Schoß des Regenten schlüpft, ringen ihn die Dunkelmänner sofort zu Boden und schneiden ihm in aller Ruhe den Hals durch. Mit dieser Eröffnungsszene deutet Jestske Mjnsen in ihrer Inszenierung von Jean-Philippe Rameaus erster Oper „Hippolyte et Aricie“ am Opernhaus Zürich ganz beiläufig die unterschwellige Brutalität und Grausamkeit eines Ancien Régime an, das sich nach außen mit schönem Schein, Reichtum und höfischer Kultur schmückt.

Die drei männlichen Parzen spielen hier Schicksal als Tugendpolizei, die hinter den Kulissen die Strippen zieht und wie eine religiöse Security Crew Angst und Schrecken verbreitet. Perithous, der Freund des Königs Thésée, wird getötet, weil er als Lustknabe ein Tabu brach. An diesem Hof ist schon das Überbringen einer schlechten Nachricht riskant. Doch welche Optionen haben die Privilegierten? Auch die in gegenseitiger Liebe verbundenen Titelfiguren dürfen zunächst nicht zusammenkommen. Komplett ungeschicklich sind die Gefühle, die Thésées Frau Phèdre für ihren Stiefsohn Hippolyte empfindet. Als sie diesen beim Techtelmechtel mit Aricie erwischt, verdornert sie die junge Frau zur Keuschheit im Dienste der Jagdgöttin Diane und gesteht Hippolyte ihre Liebe, wird aber zurückgewiesen. Das Drama nimmt seinen Lauf.

Phèdre will sich erstechen, doch Hippolyte versucht, ihr das Messer zu entwenden. Just in dieser verhänglichen Situation kommt Thésée zurück. Phèdres Vertraute Oenone beschuldigt Hippolyte der versuchten Vergewaltigung. Thésée ringt sich dazu durch, den Sohn für die vermeintliche Schmach zu bestrafen. Vater Neptun soll den Frevler einem Monster zum Fraß vorwerfen. Phèdres Geständnis und ihr später doch noch vollzogener Suizid treffen Thésée hart. Zwar erfährt er, dass Hippolyte von Diane gerettet wurde, doch er selbst darf ihn nie wieder sehen. Hippolyte wird neuer König, Aricie seine Frau.

Simon-Joseph Pellegrins Libretto für Rameaus „Hippolyte et Aricie“ basiert

auf Jean Racines Schauspiel „Phèdre“ unter Einbeziehung antiker Vorlagen von Euripides und Seneca. Als das Stück 1733 in Paris erstmals präsentiert wurde, war der Komponist bereits fünfzig Jahre alt. Später hat er die fünfstufige Tragödie en musique noch zweimal überarbeitet. In Zürich wird eine Mischfassung dieser drei Versionen ohne Prolog gespielt. Die von Ben Baur gestaltete Drehbühne stellt die antik gebotene Einheit des Ortes wieder her, auf die Rameau damals bewusst verzichtet hat. Das ganze Geschehen spielt sich in- und außerhalb eines klassizistischen Rundbaues ab. Gideon Davey hat das Personal wie zur Entstehungszeit der Oper kostümiert.

Im zweiten Akt steigt der Schmerzsmann Thésée hinab in die von Frank Evin düster beleuchtete Unterwelt, um

Perithous zu befreien. Der geschmeidig deklamierende Bariton Edwin Crossley-Mercier muss dort auf Tänzerhänden ein gefährliches Crowdurfing absolvieren. Gespenstisch maskierte Rabenvögel mit Schnäbeln, Krallen und schwarzer Rokoko-Kleidung führen ein von Kinsun Chan bizarr choreographiertes Gruselballett auf, in dessen Verlauf Perithous' geschundener Körper vom athletischen Davidson Hegglin Farias vorübergehend großartig wiederbelebt wird. Auch später bietet Mjnsens subtile Inszenierung spektakuläre Bilder.

Nach seinem Höllentrip findet Thésée zu Hause tatsächlich jene Hölle vor, die ihm im Hades prophezeit wurde. Obwohl ihm die Hinrichtung seines Sohnes das Herz zerreißt, wahrte er beim Staatsakt die Etikette. Um so verzweifelter sitzt

er hinterher an der Rückwand seines Palasts. Phèdre, von Reue gepackt, schneidet sich vor ihm die Adern auf. Erst widerstrebend, dann verzehrend nimmt er sie in den Arm. Im Sterben gesteht sie ihm, was wirklich passiert ist. Mit niederschmetternder Wucht trifft ihn ihr Verlust und die gleichzeitige Erkenntnis, dass er seinen unschuldigen Sohn geopfert hat. In ihrer gesangslosen Ruhe gerät diese nur instrumentale begleitete Szene zur ergreifenden Pietä.

Mélissa Petit leiht Aricie ihren besonders tiefen Register volltönenden Sopran. Als resolute Rivalin Phèdre steigert sich Stéphanie d'Oustrac mit heroinem Mezzosopran in exaltierte Wut hinein. Cyrille Dubois gibt Hippolytes Trauer einen kräftig tenoralen Ausdruck. Auch Hamida Kristoffersen als brillante Rokoko-Oma Diane, Wenwei Zhang als begütigender Neptun, Aurélie Legay als intrigante Oenone und der von Janko Kastelic einstudierte Chor setzen vokale Glanzpunkte.

Die französische Dirigentin Emmanuelle Haïm animiert das hochgefährliche Orchestra La Scintilla mit energischen Gesten zu kräftigem Klang. Genüsslich werden Dissonanzen auskostet. Der Trauerflor der Flöten begleitet Chöre, die in ihrem lapidaren Ernst bereits an Glück gemahnen. Die rhythmisch originellen, quasi erotisch aufgeladenen Tänze entfalten ihren ganzen Schwung. Rameaus feinsinnige Partitur erstrahlt in all ihrem Farbenreichtum, ihren kühlen Harmoniefolgen und delikaten metrischen Verzögerungen.

Im letzten Akt muss Aricie noch einmal jene traumatische Einkleidung über sich ergehen lassen, die sie zu Beginn an Dianas Orden ketten sollte. Als dann ihr Märchenprinz im Ornat erscheint, erlebt sie einen kurzen glücklichen Augenblick, doch dann lässt Hippolyte sie stehen und schreitet auf den Thron zu. Aricie begreift und weint bitterlich. Nichts mit Flitterwochen! Repräsentationspflichten rufen. Am Ende schauen die zueinander gekommenen Königskinder vaterseelenallein ins Leere. Nachdem Rameaus spezifisch französische Art des Musiktheaters es lange schwer hatte, im deutschen Sprachraum ein Publikum zu finden, ist diese Inszenierung, neben Barrie Koskys „Castor et Pollux“ in Berlin und Rolando Villazóns „Platée“ in Dresden, ein weiteres starkes Zeichen dafür, dass Rameaus Stern steigt.

WERNER M. GRIMMEL



In exaltierter Wut: Stéphanie d'Oustrac als Phèdre

Foto Toni Suter

Mit Weber auf dem Speicher

Zum Tode des Soziologen Guenther Roth

Erstmals begegnete ich Guenther Roth bei einer Konferenz über „Max Webers Protestantische Ethik“ Anfang Mai 1990 im Deutschen Historischen Institut in Washington. Wir jüngeren Deutschen zollten ihm riesengroßen Respekt, hatten wir doch von seinem außergewöhnlichen Einfluss auf die amerikanische Soziologie und Geschichtswissenschaft gehört. Von seiner Lebensgeschichte wusste ich nur wenig. Aber gleich am ersten Abend erzählte er von seiner Auswanderung in die Vereinigten Staaten. Mit Stolz darauf, dass ihm sein linksliberaler und republikaner Vater, ein antiker Journalist, im „Dritten Reich“ bewusst einem humanistischen Gymnasium anvertraut hatte, berichtete er vom Aufwachen in der Diktatur sowie von der ihn zutiefst erschütternden Erfahrung, den Einmarsch der Amerikaner in Darmstadt am 23. März 1945 als den Sieg der Freiheit über Fremdbestimmung erlebt zu haben. Noch in unserem letzten langen Gespräch, Ende November in seinem Lieblingsrestaurant an der Upper West Side von Manhattan, hat er diesen Tag „den wichtigsten“ seines Lebens genannt. Aber er gestand auch ein, dass ihn ein „einfach nur naiver Amerika-optimismus“ Ende September 1953 zur Auswanderung verführt habe.

Der im Januar 1931 in Wolfskehlen geborene Sozialwissenschaftler hatte in Frankfurt vor allem bei Max Horkheimer und Friedrich Pollock studiert, als einer der Vordenker des Sozialistischen Deutschen Studentenbundes (SDS) die Bundesrepublik der Nachkriegsjahre aber als ein autoritär restauratives politisches System erlitten. In den Vereinigten Staaten angekommen, wurde er bald Assistent bei Reinhard Bendix in Berkeley, wo er 1963 eine gewichtige, schon bald als klassisch geltende Dissertation über „The Social Democrats in Imperial Germany“ schrieb.

Seine These, dass die Arbeiterbewegung in die semikonstitutionelle, autoritäre politische Kultur des Kaiserreichs „negativ“ integriert gewesen sei, wurde grundlegend für die Theorie der das Kaiserreich konstituierenden „sozialmoralischen Milieus“, die dann vor allem Roths Freund M. Rainer Lepsius entwickelte. Ralf Dahrendorf nannte die Arbeit brillant, wegen ihrer vorbildlichen Verbindung von historischer Empirie und prägnanter soziologischer Begrifflichkeit. An der New School for Social Research in New York knüpfte Roth enge Kontakte zu deutschen Emigranten wie Alfred Schütz, Otto Kirchhei-

mer, Albert Salomon und Frieda Wunderlich. Mit Claus Wittich legte er 1968 die erste vollständige Übersetzung von Webers „Wirtschaft und Gesellschaft“ vor. Seine Studien zur „Protestantischen Ethik“ und zu den ideengeschichtlichen Kontexten von Webers Begriffsbildung machten Roth schnell zum führenden Weber-Experten in der englischsprachigen Welt.

In dem 2001 in deutscher Sprache erschienenen gut siebenhundertseitigen Buch „Max Webers deutsch-englische Familiengeschichte 1800–1950“ erschloss er auf faszinierend breiter, in detektivischer Arbeit erstellter Quellengrundlage die Lebenswelt jener deutsch-englischen kosmopolitischen Bourgeoisie, welcher der entschiedene Nationalist Max Weber entstammte. Auch erforschte Roth die Biographien von Marianne Weber und Else Jaffé. Immer wieder gelang es ihm, auf Dachböden und in Kellern verloren geglaubte Briefe und Dokumente Heidelberger Gelehrter und ihrer 1933 aus Deutschland vertriebenen Nachkommen zu finden. Auf einem Speicher in Baltimore entdeckte er gut hundert Briefe des Diplomaten Kurt Riezler, des engsten Vertrauten des Reichskanzlers Bethmann-Hollweg, an seine Verlobte Käthe Liebermann, die Tochter des Malers. In Fortschreibung von Webers Idealtypen publizierte Roth zudem über die Alternativen der Nachkriegsjahre, den Niedergang des Parteiwesens in den Vereinigten Staaten sowie die Verflechtungen von Patrimonialismus und Charisma in den diktatorischen Herrschaftssystemen Chinas und der Sowjetunion.

Guenther Roth war ein äußerst liebenswürdiger transatlantischer Brückenbauer, der zahlreichen jüngeren Deutschen Wege ins amerikanische Wissenschaftssystem bahnte und immer wieder deutsche Doktoranden in die Museen New Yorks führte – niemals um eine gute Geschichte verlegen. Noch am letzten Tag seines Lebens empfing der Achtundachtzigjährige einen deutschen Studenten und aß mit ihm Schwarzwälder Kirschtorte. Nach langer Krankheit ist der väterliche Freund, der als Gastprofessor in Berlin, Heidelberg und Mannheim gelehrt hatte, am Samstag in seiner Wohnung am Riverside Drive so gestorben, wie er es sich gewünscht hatte: schnell und plötzlich, mit Blick auf den geliebten Hudson River, in der Gegenwart seiner Frau, der berühmten Mediävistin Caroline Walker Bynum.

FRIEDRICH WILHELM GRAF