

PRESS REVIEW

Daniel Barenboim Stiftung
Barenboim-Said Akademie & Pierre Boulez Saal

Thursday, June 17, 2021



West-Eastern
Divan Orchestra



BARENBOIM-SAID
AKADEMIE



PIERRE BOULEZ
SAAL

Life PR, [BSA](#), [PBS](#), [DIVAN](#), [DB](#)

23. Juni: Die Staatsoper Unter den Linden und Kultursenator Dr. Klaus Lederer laden ein zum KONZERT FÜR BERLIN, bei freiem Eintritt im Opernhaus

Berliner Zeitung, [DB](#)

Barenboim dirigiert Konzert für Nahost-Kriegsopfer

Die Zeit

Christian Thielemanns Vertrag als Chefdirigent der Sächsischen Staatskapelle wird nicht verlängert. Was sagt das über Dresden und die Zukunft des Musikbetriebs?

Frankfurter Allgemeine Zeitung

Das Bachfest Leipzig steigt mit „Bachs Messias“ ein in den Kulturkampf der Gegenwart

Die Zeit

Frank Castorf inszeniert Kästners „Fabian“ am Berliner Ensemble

Berliner Morgenpost

Neue „Dreigroschenoper“ im Berliner Ensemble im August

Berliner Zeitung

Bonaventure Ndikung wird neuer Chef im HKW

Frankfurter Allgemeine Zeitung

Mit Christian Spucks Berufung droht ein Desaster

Die Zeit

Stets wurde die Documenta in Kassel stolz gefeiert. Ihre dunklen Seiten zeigen sich erst jetzt in einer Berliner Ausstellung

23. Juni: Die Staatsoper Unter den Linden und Kultursenator Dr. Klaus Lederer laden ein zum KONZERT FÜR BERLIN, bei freiem Eintritt im Opernhaus

Am 23. Juni laden die Staatsoper Unter den Linden und Kultursenator Dr. Klaus Lederer in Kooperation mit KulturLeben Berlin – Schlüssel zur Kultur e. V. zum KONZERT FÜR BERLIN bei freiem Eintritt ins Opernhaus ein. Es spielt die Staatskapelle Berlin unter der Leitung von **Daniel Barenboim**. Auf dem Programm stehen Max Bruchs Violinkonzert Nr. 1 g-Moll op. 26 mit Yamen Saadi als Solist sowie Ludwig van Beethovens Sinfonie Nr. 5 c-Moll op. 67. Das Konzert wird den Opfern des israelisch-palästinensischen Krieges gewidmet. Die Kartenvergabe erfolgt über KulturLeben Berlin. Senator für Kultur und Europa, Dr. Klaus Lederer: »Kultur gemeinsam genießen – langsam eröffnen sich dafür wieder Spielräume. Zu lange haben wir alle, Künstler*innen wie Berliner*innen dieses unmittelbare Erlebnis missen müssen. Insofern bin ich sehr dankbar, dass das Konzert für Berlin in diesem Jahr erneut stattfindet und danke allen Beteiligten aufs herzlichste. Freuen wir uns auf ein tolles Konzert, wundervolle Musik, großartige Künstler*innen und einen für alle großen Abend.« Intendant Matthias Schulz: »Das gemeinsam mit Kultursenator Lederer ins Leben gerufene Konzert für Berlin ist seit einigen Jahren eines der besten Zeichen für die Zugänglichkeit unserer Institution. Gerade in diesem Jahr ist es besonders wichtig, dieses Konzert noch zum Saisonabschluss für die Berliner:innen möglich machen zu können.«

Daniel Barenboim: »Ich bin zutiefst betroffen über den jüngsten israelisch-palästinensischen Krieg, so wie ich über alle Kriege seit Beginn des Konfliktes 1948 sehr traurig und betroffen bin. Ich halte sowohl die palästinensische als auch die israelische Staatsbürgerschaft und leide mit beiden Seiten in diesem Konflikt, ein Konflikt zwischen zwei Völkern die beide zutiefst davon überzeugt sind das Recht zu haben, auf dem gleichen kleinen Stück Land zu leben – am besten jeweils ohne den anderen. Für unser Konzert in Berlin freue ich mich auf Yamen Saadi als Solisten, dessen Biografie als Palästinenser aus Nazareth außergewöhnlich und für den Anlass unseres Konzertes besonders stimmig ist: wir widmen es den Opfern des Krieges auf beiden Seiten.«

Yamen Saadi wurde 1997 in Nazareth geboren, wo er seinen ersten Violinunterricht am Barenboim-Said Konservatorium bekam. Später wurde er von Chaim Taub, dem Konzertmeister des Israel Philharmonic Orchestra, unterrichtet. Bis zum Sommer 2019 studierte er bei Mihaela Martin an der **Barenboim-Said Academy** in Berlin. Mit elf Jahren trat Yamen Saadi dem **West-Eastern Divan Orchestra** bei, das von Daniel Barenboim gegründet und geleitet wird. Sechs Jahre später war er der Konzertmeister dieses Orchesters. Sein erstes Solo-Konzert spielte er mit elf Jahren mit dem Haifa Symphony Orchestra. Weitere Auftritte als Solist hatte er mit dem Galilee Chamber Orchestra, dem Harvard Orchestra, dem Netanya Kibbutz Orchestra, dem Jerusalem Orchestra und dem Orchestra de Valencia. Yamen Saadi ist ein sehr aktiver Kammermusiker. Er bereiste die USA, Europa und Asien mit verschiedenen Kammermusikensembles, spielte in Konzertsälen wie der Philharmonie de Paris und dem **Pierre Boulez Saal** in Berlin und trat bei vielen Festivals auf, u. a. beim Rolandseck Festival, dem Gotland Festival, dem Kfar Blum Festival und dem Jerusalem Festival. Er musizierte zusammen mit Musikern wie Daniel Barenboim, Guy Braunstein, Amichai Grosz, Alisa Weilerstein und Sergei Krylov. Yamen Saadi ist seit 2016 Teil des Pierre Boulez Ensemble und seit 2017 Teil der Non-Profit-Organisation Musethica.

Tickets für dieses Konzert sind kostenfrei. Die Kartenvergabe erfolgt über KulturLeben Berlin, einem gemeinnützigen Verein, der sozial benachteiligten Menschen den Zugang zu kulturellen Angeboten erleichtert. Für die Anmeldung als sogenannter »Kulturgast« benötigt man lediglich einen Nachweis über geringes Einkommen und kann dann – mit etwas Glück – bis zu zwei Freikarten für das KONZERT FÜR BERLIN, aber auch für viele weitere Kulturveranstaltungen bei über 450 Kulturpartnern in Berlin erhalten. Weitere Informationen: www.kulturleben-berlin.de

Alle weiteren Quellen: [Deutscher Presseindex](#) • [im MITTELSTAND](#) • [itit prof](#) • [News Online 24](#) • [News-Blast](#) • [Presse-Blog](#)

[zum Anfang dieses Artikels](#)

[zum Inhaltsverzeichnis](#)

Donnerstag, 17. Juni 2021, Berliner Zeitung /

Barenboim dirigiert Konzert für Nahost-Kriegsopfer

Mit seinem „Konzert für Berlin“ will Daniel Barenboim mit der Staatskapelle Berlin an die Opfer des Nahostkonflikts erinnern. „Ich halte sowohl die palästinensische als auch die israelische Staatsbürgerschaft und leide mit beiden Seiten in diesem Konflikt“, erklärte Barenboim am Mittwoch. Bei dem Konzert in der Staatsoper Unter den Linden am 23. Juni spielt der 1997 in Nazareth geborene Geiger Yamen Saadi Max Bruchs Violinkonzert Nr. 1. Auf dem Programm steht auch Beethovens Sinfonie Nr. 5. (dpa)

Titanendämmerung

Christian Thielemanns Vertrag als Chefdirigent der Sächsischen Staatskapelle wird nicht verlängert. Was sagt das über Dresden und die Zukunft des Musikbetriebs? VON CHRISTINE LEMKE-MATWEY UND MARTIN MACHOWECZ

Wer verstehen will, was es bedeutet, dass Christian Thielemann, einer der wichtigsten Dirigenten dieses Landes, in Dresden vor die Tür gesetzt wurde, sollte sich noch einmal die Schwärmereien des Anfangs vergegenwärtigen. Die Emotionen von 2009, dem 20. Jahr des Mauerfalls, als verkündet wurde, dass der Kapellmeister aus München bald nach Sachsen wechsle, Chefdirigent der Staatskapelle werde. »Ein Akt von nationaler Symbolik« sei seine Verpflichtung, schrieb die ZEIT auf ihrer Seite eins. Endlich bekomme der Dirigent »das Orchester, das er schon vor einigen Jahren verdient hätte«, schrieb die Welt. Und die New York Times wusste zu berichten, dass für Mr. Thielemann ein Traum in Erfüllung gehe. Für Dresden war das ebenso.

Zwölf Jahre später hat sich die Stimmung gedreht. Mitte Mai verschickte Sachsens Kulturministerium eine Pressemitteilung, die Thielemanns Rauswurf verkündete, bemerkenswert schmucklos. »Der Vertrag mit dem Chefdirigenten Christian Thielemann läuft zum Ende der Spielzeit 2023/2024 aus und wird nicht verlängert«, stand da, als habe man sich von einem leidigen Problem befreit. Was ist da passiert?

Thielemann und die Sächsische Staatskapelle, das war eine seltene Symbiose. Einer der traditionsreichsten deutschen Klangkörper trifft auf einen der traditionsbewusstesten deutschen Dirigenten. Allerdings hat sich zwischen 2009 und 2021 die Welt doch ziemlich verändert, auch in der Kultur. Und es gibt Menschen in Dresden, die der Meinung sind: Männer wie Thielemann seien nicht mehr die, die ein Orchester oder ein Opernhaus in die Zukunft führen können oder sollen. Zu ihnen gehört offenbar der Ministerpräsident Michael Kretschmer (CDU), zu ihnen gehört auch Barbara Klepsch (CDU), Sachsens Ministerin für Kultur und Tourismus.

Wer die Vertreibung Thielemanns aus Dresden rekonstruieren will, stößt auf harte Fronten. Es gibt Thielemann-Befürworter und -Gegner, in der Stadt, in der Oper, im Orchester, ja selbst im Orchestervorstand (der mit der ZEIT nicht sprechen wollte). Wobei das nichts Dresden-Spezifisches sein dürfte und wenig Neues: Der 62-Jährige hat stets polarisiert,

schon in Nürnberg, Berlin oder München. Das liegt an der Entschiedenheit seines musikalischen Profils und an seiner, nun ja, nicht eben simpel gestrickten Persönlichkeit. »Egomane«, ja »Diktator« schimpfen ihn die einen, »Exzentriker« sagen die anderen. Dresden-spezifisch hingegen ist, dass mit Thielemann bereits der dritte Chefdirigent in Folge die Stadt unfreiwillig verlässt. Auch der Niederländer Bernard Haitink und der Italiener Fabio Luisi wurden so erfolgreich vergrault, dass es keinen Weg zurück ans Dirigentenpult der Staatskapelle gab, selbst als Gäste nicht. Dresden profilierte sich eben gern als »Stadt der verpassten Chancen«, spottet ein Musiker.

Die Entscheidung, Thielemanns Vertrag nicht zu verlängern, ist eine politische. Sie hat den gebürtigen Berliner, so darf man sagen, völlig unvorbereitet getroffen. Auch die Kapelle wurde weder gefragt noch eingeweiht. Erst diesen Montagabend verständigten sich die Musiker in einer Orchesterversammlung darüber, wie sie zu ihrem amtierenden Chefdirigenten stehen sollen (ein Prozedere, das im Blick auf 2024 eigentlich erst für Dezember vorgesehen war). Die Stimmung, so war zu hören, sei aufgewühlt gewesen, die Diskussion hitzig. Auch weil's ans Eingemachte geht: Ist ein international renommierter Klangkörper wie die Sächsische Staatskapelle durchs Hineinregieren in ihre ureigensten Geschäfte, in die Wahl ihres Chefdirigenten, nicht per se beschädigt? Welche Konsequenzen hätte ein offener Bruch mit den politischen Entscheidern? Und läuft jetzt nicht ein Riss durchs Orchester?

Man kann darüber mit einem Mann sprechen, der sich empört, der tief verstört ist. Christoph Hollenders ist ein Kulturbürger, wie man ihn in Dresden backen müsste, wenn es ihn nicht schon gäbe. Notar, Münsteraner, nach 1989 an die Elbe gezogen, heute Vorsitzender der Gesellschaft der Freunde der Sächsischen Staatskapelle. Thielemanns Nichtverlängerung sei »eine katastrophale Entscheidung«. Denn Thielemann, sagt Hollenders, habe die unvergleichliche Fähigkeit, ein Orchester in eine solche Balance zu bringen, dass einem fast das Herz stehen bleibe. »Seelenmassage« nennen das auch Musiker und berichten von Abenden, an denen alles vollkommen »logisch« sei, vollkommen natürlich fließe.

Doch Hollenders weiß auch: In der Kommunikation mit dem Orchester und der Verwaltung scheint Thielemann manches versäumt zu haben. Vielleicht habe er sich in Dresden auch zu selten sehen lassen. Trotzdem: »Es gibt viele, die von ihm künstlerisch enorm profitieren.« Thielemann, so Hollenders, sei eine lebende Legende – und hätte als Ehren-dirigent der Staatskapelle alt werden können; einer, über dessen Ära man noch Jahrzeh-

te später sprechen würde. Doch das habe die Politik vermasselt. Die habe auf falschen Grundlagen gehandelt und sich von Ratgebern lenken lassen, die behaupteten, es brauche »frischen Wind«. »Frischer Wind?«, fragt Hollenders. »Was soll das sein? Wer soll denn kommen, wenn einer geht, der ein Orchester von Weltrang tatsächlich zu noch größerer Klasse geführt hat?«

Die Namen jedenfalls, die kursieren, knüpfen kaum an dieses Niveau, an diese Symbiose an: Omer Meir Wellber, 39, erster Gastdirigent in Dresden, wechselt 2022 an die Wiener Volksoper, Daniele Gatti, 59, ist in Rom engagiert, Franz Welser-Möst, 60, im fernen Cleveland, und weder Joana Mallwitz, 35, noch Oksana Lyniv, 43, sind bislang beim Orchester vorstellig geworden. Sehr viel mehr gibt die Marktlage derzeit gar nicht her. Oder wäre eine Frau als Chefdirigentin schon »frischer Wind« genug?

Barbara Klepsch, 55, die Ministerin, stammt aus dem Erzgebirge, sie war Oberbürgermeisterin ihrer Heimatstadt Annaberg-Buchholz und sächsische Sozialministerin. Zu ihren Verdiensten zählt der Ausbau einer Städtepartnerschaft mit Weiden in der Oberpfalz. Ins Thema Opern und Theater, hieß es bei ihrer Bestellung 2019, müsse sie sich einarbeiten. Fragt man sie, wieso Thielemanns Vertrag nicht verlängert worden sei, sagt sie, man wolle sich eben »ein Stück neu aufstellen«. Und habe es sich nicht leicht gemacht mit Thielemann. »Wir schätzen ihn.«

Als neue Intendantin der Semperoper ab 2024/25 hat Klepsch in der vergangenen Woche die Schweizerin Nora Schmid, 42, verpflichtet. Schmid kennt das Haus, war in Dresden Dramaturgin und Interims-Intendantin, bevor sie 2015 nach Graz wechselte. Dort habe sie in erster Linie »geräuschlos« gewirkt, sagen informierte Kreise, und wenig riskiert. Die Option allerdings, zeitgleich mit der Intendanz auch die »zweite Schlüsselposition« neu zu besetzen, die des Chefdirigenten, war für Klepsch verlockend.

Ihr Ministerium hat einen Masterplan namens »Semper 2030« ausgebrütet, fünf Thesen, die sich wie folgt zusammenfassen lassen: Semperoper und Staatskapelle sollen jüngere Leute ansprechen, in Konkurrenz zu Pop und Kino treten können, nicht mehr nur für Touristen attraktiv sein, sondern für die ganze Stadt und alle Sachsen. Es könne nicht die Zukunft des Konzerts sein – so erzählt man es in Sachsens Regierung –, wenn 100 Pinguine Beethoven spielten.

Natürlich sind die sächsischen Zukunftsängste nicht von der Hand zu weisen. Was das Klassik-Publikum betrifft, genügt es heute nicht mehr, drei Abos mit Beethoven, Brahms und Bruckner aufzulegen oder in der Oper die Zauberflöte zu spielen. Die Leute kommen nicht von selbst, man muss sich schon um sie bemühen. Es fragt sich nur, mit welchem Anspruch man das tut. Gleichwohl beschleicht einen in Dresden das Gefühl, dass mit der Personalie Thielemann ein Exempel statuiert werden soll. Offenbar geht es nicht nur um ihn oder das Wohl und Wehe eines Luxus-Klangkörpers, sondern um die Inventur eines Systems, in dem Star-Dirigenten schon lange eine viel zu große und zu kostspielige Rolle einnehmen. Titanendämmerung auf Biegen und Brechen?

Im Vakuum der Corona-Krise ließ sich dieses Unbehagen gut festigen. Ohnehin kommen auf den Musikbetrieb in den nächsten Jahren gewaltige Herausforderungen zu, die öffentlichen Kassen sind leer, ausgeblutet. Das wird wehtun. Die Frage, wohin die großen Institutionen steuern und wie man sie flexibler macht, effizienter, zugewandter und damit letztlich krisentauglicher, ist also nur legitim. Müssen Stars, Sternchen und Orchester nonstop um den Erdball jetten, wie vor Corona? Nein. Hat Thielemann es je getan? Sowie-so nicht. Will der Abonnent auf Teufel komm raus wissen, welches Programm ihn am 9. März 2022 in Reihe 17, Platz 45 erwartet? Unterschätzen wir seine Neugierde nicht!

Ob freilich ausgerechnet Dresden für einen derart kathartischen Sockelsturz die richtige Bühne bietet, bleibt fraglich; ebenso, ob hinter den sächsischen Kulissen, unterm Deckmäntelchen von »Exzellenz, Innovation und Relevanz«, nicht auch andere Dinge verhandelt werden. Persönliche Animositäten etwa oder die Macht eines Mittelmaßes, das nicht groß stört. Oder auch Geldfragen, das Haus soll auf einem Defizit im niedrigen zweistelligen Millionenbereich sitzen und glänzte in der Corona-Zeit – die die nähere und fernere Konkurrenz für Plattenaufnahmen oder Streamings nutzte – durch Inaktivität.

Wissen die politisch Verantwortlichen also wirklich, was sie da tun? Wie kommen sie überhaupt dazu, sich inhaltlich derart einzumischen?

Anfang Mai führten Michael Kretschmer und Barbara Klepsch mit Thielemann sein Entlassungsgespräch. Über seine Zukunft wolle man reden, hieß es, und genau so muss es eingangs auch geklungen haben. Dass er Dresden zu höchstem Glanz geführt habe, unbedingt die neu zu gründenden Dresdner Strauss-Festspiele dirigieren solle – all das breiteten Klepsch und Kretschmer dem Vernehmen nach aus. Und irgendwann hieß es dann wohl, mehr nebenbei: Aber Ihren Vertrag, den verlängern wir nicht.

Dazu ist folgender Hintergrund interessant. Schon 2017 soll Thielemanns Vertrag »scharf auf der Kante« gestanden haben. Sachsens Kulturministerin hieß damals Eva-Maria Stange (SPD). Der damalige Orchestervorstand soll Stange und ihre Leute freigestellt haben, Thielemanns Vertrag zwar zu verlängern, das Orchester aber wolle nicht abstimmen. Sehr ungewöhnlich. Die Staatskapelle wählt, das ist ihr althergebrachtes Recht, ihren Kapellmeister selbst; der Freistaat Sachsen handelt mit dem Kandidaten dann lediglich den Vertrag aus. Wollten die Vorstände beim Ministerium ganz gezielt den Eindruck erwecken, das Orchester stehe nicht hinter seinem Chefdirigenten? Stange soll damals auf der Wahl bestanden haben, und Christian Thielemann erhielt für seine zweite Ära eine kommode Zweidrittelmehrheit. Alles andere ist für die musikalische Arbeit im Übrigen generell nicht praktikabel.

Und dann gab es 2017 noch diese E-Mail ans Ministerium. »Erfüllungskriterien der Sächsischen Staatskapelle Dresden i.S. Vertragsverlängerung CT«, lautet die Überschrift, es folgt ein Katalog an Forderungen, der Thielemanns Kompetenzen und Zuständigkeiten beschnitten sehen will. Vor allem steht da der Satz: »Im Falle einer Vertragsverlängerung wird sich das Orchester bereits ab 2020 auf die Suche nach einem Nachfolger für die Zeit nach einer 2. Amtszeit begeben«. Absender (ohne Namen oder Unterschriften): »Der Orchestervorstand der Sächsischen Staatskapelle Dresden«. Das ist keine Ankündigung, sondern eine veritable Drohung. Wäre Christian Thielemann davon in Kenntnis gesetzt worden, woran sich heute niemand erinnern will, er hätte seinen Taktstock wahrscheinlich sofort fallen gelassen. Musik und Misstrauen vertragen sich schlecht.

Die Mail wanderte zu den Akten – wo man sie 2021 ohne Skrupel wieder hervorzog: Es sei doch immer klar gewesen, dass dies der letzte Vertrag sei!

Fragt man Michael Kretschmer, wieso er sich persönlich in die Sache so involviert habe, bekommt man wiederum viel Zuneigung für den Kapellmeister zu hören. »Wir wollen eine ganz intensive, herausgehobene Zusammenarbeit mit Christian Thielemann, über 2024 hinaus«, betont er. »Wir haben ihm gegenüber sehr deutlich unsere Wertschätzung zum Ausdruck gebracht.« Ob sich die Entscheidung gegen Thielemann als Chefdirigenten noch revidieren lasse? Nein, sagt Kretschmer. »Ich bin der festen Überzeugung, dass wir die richtige Entscheidung getroffen haben. Und dabei werden wir auch bleiben.« Er versichert noch, dass die Politik sich, was Thielemanns Nachfolge betrifft, nicht weiter einmischen werde. Die Kapelle habe die Wahl, die wolle man ihr auch nicht nehmen. Sein Ziel

sei es, sagt der Ministerpräsident, »Leute zusammenzubringen, die als Team Freude an der gemeinsamen Arbeit haben«.

Für Christian Thielemann dürfte das eine bestürzende Nachricht sein: Den Sachsen war es gar nicht wichtig, wer künftig die Geschicke der Staatskapelle leitet. Hauptsache, er ist es nicht. Er freue sich auf die verbleibende Zeit in Dresden, sagt der Dirigent am Telefon, »das Orchester und ich werden weiterhin in schönster musikalischer und menschlicher Harmonie miteinander arbeiten«. Will er über 2024 hinaus in Dresden präsent sein? »Das ist eine Frage meines Kalenders, der sich gerade in beängstigender Geschwindigkeit füllt.«

Auf Arte Concert sind die Sächsische Staatskapelle und Christian Thielemann noch bis zum 28. August mit dem Heldenleben von Richard Strauss zu sehen und zu hören. Der »Held« soll hier kein anderer sein als Strauss selbst und also: der Künstler in der Welt. Der letzte Satz der Tondichtung heißt, halb ironisch, »Des Helden Weltflucht und Vollen- dung«. Die Dresdner spielen ihn mehr versonnen als apotheotisch-aufrauschend. Sie werden wissen, warum.

Foto: Ludwig Olah/Semperoper Dresden

HINTER DER GESCHICHTE

»Christian Thielemann – Meine Reise zu Beethoven« heißt das Buch, das die Co-Autorin dieses Artikels auf der Grundlage von mehreren Gesprächen mit dem Dirigenten geschrieben hat. Erschienen ist es im Herbst 2020 bei C. H. Beck.

Erst das Gerede, dann die Musik? Szene aus Richard Strauss' »Capriccio« an der Semperoper mit Daniel Behle, Georg Zeppenfeld, Nikolay Borchev und Jana Mesgarha (von links)

Für alle, die hungern und dürsten nach Musik

Samt päpstlichem Segen: Das Bachfest Leipzig steigt mit „Bachs Messias“ ein in den Kulturkampf der Gegenwart

Mit zwölf Jahren fängt Jesus zu sprechen an, jedenfalls in der Bibel. Drei Tage lang hatten ihn Joseph und Maria verzweifelt gesucht, weil ihnen das Kind bei einem Osterbesuch in Jerusalem abhandengekommen war. Als sie ihn finden, sitzt er unter den Gelehrten im Tempel, die sich über seinen Verstand wundern. Entsetzt fragt ihn seine Mutter: „Mein Sohn, warum hast du uns das angetan? Siehe, dein Vater und ich haben dich mit Schmerzen gesucht.“ Jesus antwortet ihr: „Wisset ihr nicht, dass ich sein muss in dem, das meines Vaters ist?“ Das Kind singt Bass.

Johann Sebastian Bach hat die ersten überlieferten Worte Jesu – im Lukasevangelium – vertont: in seiner Kantate „Mein liebster Jesus ist verloren“ BWV 154. Felix Schwandtke singt sie in der Leipziger Nikolaikirche, begleitet vom Collegium 1704 unter der Leitung von Václav Luks, wie ein dröhnender Dulzian, ein durchdringendes Renaissancefagott, das die mächtig ins Akanthuskraut geschossenen korinthischen Säulen unter dem grün-weiß-rosa Gewölbe erzittern. Was für ein Bass! Grazil, aber von strahlender Majestät.

Bach hat es sich nicht entgehen lassen, die ersten Worte Jesu zu vertonen. Und dieser Zwölfjährige hat als Bass „mit der vox Christi schon die gleiche Autorität, die wir aus den Passionen kennen“, sagt Michael Maul, der Intendant des Leipziger Bachfests, im Gespräch mit der F.A.Z.

Bei Bach singt Jesus immer Bass. Der Bass ist das Fundament. „Einen andern Grund kann niemand legen als den, der gelegt ist, welcher ist Jesus Christus“, schreibt Paulus im Korintherbrief. Zum Heldentenor wird Jesus erst später, in Zeiten, die schon zweifeln, ob im großartigen Menschen Jesus von Nazareth auch der Christus, der Sohn Gottes, der Messias und Erlöser zu sehen und vor allem zu hören sei. Dass Christus bei Bach immer Bass singt, schon als Zwölfjähriger, ist eine musikalische Entscheidung von weitestreichender theologischer Dimension. Bachs Musik ist nicht naturalistisch, sondern christologisch ausgerichtet und damit theologisch nicht neutral.

Als am Abend des gleichen Tags die Akademie für Alte Musik Berlin und der Rias Kammerchor unter Justin Doyles Leitung über Bachs Grab in der Thomaskirche die Kantate „Herr, gehe nicht ins Gericht mit deinem Knecht“ BWV 105 aufführen, da schickt Anja Petersen das Himmelslicht ihres Soprans durch den Raum und singt „Wie zittern und wanken der Sünder Gedanken“. Die sie begleitende Oboe, deren Mundstück bereits an das wankende Rohr im Wind gemahnt, schwankt mit Wechselnoten und der Unentschiedenheit zwischen kleiner und großer Septime umher zwischen den Tonarten. Die Streicher zittern im Bogenvibrato. Das Zittern und Wanken wird gemalt; aber auch hier gibt es ein theologisches Symbol: Der Bass fehlt! Der sündige Mensch ist aus seinem Grund gerissen. Und Jesus Christus ist dieser Grund, der den Sünder wieder mit Gott versöhnt.

Schon in der unmittelbar zuvor erklangenen Kantate „Jesus schläft, was soll ich hoffen“ BWV 81, die sich auf das Wunder der Sturmstillung im achten Kapitel des Matthäusevangeliums bezieht, deutete der Rias Kammerchor das Wunder christologisch: Die Strophe „Unter deinen Schirmen“ aus dem Choral „Jesu, meine Freude“ nimmt dem Sünder die Angst durch den Verweis auf das Sühnopfer Jesu. Die Angst vor der Natur, vor dem Ertrinken und dem Sturm, ist Angst vor der natura lapsa, der gefallenen Natur, die mit dem Sündenfall des Menschen selbst schuldig geworden ist. Aber der Glaube ist der Sieg, der die Welt dieser gefallenen Natur überwunden hat.

Nach dem Kantaten-„Ring“ beim Bachfest 2018 hat sich Michael Maul für das Bachfest 2021 eine neue thematische Bündelung von Johann Sebastian Bachs Kantatenschaffen überlegt: „Bachs Messias“. Zwölf Konzerte an fünf Tagen schließen 33 Kantaten, das Weihnachtsoratorium, die Matthäuspassion, das Oster- und das Himmelfahrtsoratorium zu einem Bild vom Leben und Wirken Jesu zusammen, das über die Bildhaftigkeit hinaus immer zugleich auch theologische Deutung ist.

Maul, Mitarbeiter am Bach-Archiv Leipzig, ist so sattelfest in seiner Bach-Kenntnis, dass er nicht nur die Auswahl treffen, sondern auch noch kurzfristig innerhalb einiger Kantaten Kürzungen vornehmen konnte, nachdem klar wurde: Das Bachfest darf vor Publikum stattfinden, aber die Kirchen – ohne Belüftungsanlage – dürfen nicht länger als siebzig Minuten ohne Pause genutzt werden. Nur für die Matthäuspassion ging man ins gut ausgestattete Gewandhaus, dessen Orchester am 19. Juni auch seinen Spielbetrieb wieder aufnehmen wird.

Überall trifft man nun auf ein Publikum, das hungrig und durstig nach Musik ist. Jede verfügbare Karte wird verkauft. Man muss sich keine Sorgen machen, dass die Leute kommen. Zudem hat Michael Maul das Bachfest mit Originalität und Alltagsnähe erfrischt. Das thematische Arbeiten, die inhaltliche Bündelung, auch die Inszenierung des Besonderen mobilisieren die Massen. Die Spitze der internationalen Bach-Interpreten versammelt sich wieder in Leipzig; der Thomanerchor konnte unter seinem scheidenden Kantor Gotthold Schwarz das zum Christfest entfallene Weihnachtsoratorium nachholen. Wer den Weg nach Leipzig nicht schafft, kann alles im Stream über www.bachfromhome.live verfolgen, wo die Konzerte noch ein ganzes Jahr lang abrufbar sein werden.

„Bachs Messias“ stellt Bachs Musik wieder in den Kontext des Bibeltextes, wo sie während der Gottesdienste ihrer Zeit zwischen Lesung und Predigt auch stand. Die Lesungen der Bibelstellen übernimmt Ulrich Noethen. „Ich habe mir erhofft, jemanden zu haben, der sich in den Dienst der Sache stellt und sich nicht über das Wort erhebt. Ich glaube, das ist aufgegangen“, sagt Maul. Glückliche seine Wahl: In der nüchternen, expressiv zurückgenommenen, doch zugleich entschiedenen Art, mit der Noethen – selbst Pfarrerssohn – die Texte liest, spiegelt sich das genus humile, die auf jedes Dekor verzichtende Sprache dieser Texte in einem schnörkellosen Umgang mit der Stimme wider.

Um die vielen Gleichnisreden und Wunder Jesu in eine chronologisch stichhaltige Abfolge zu bringen, stützte sich Maul auf das dreibändige Jesus-Buch von Joseph Ratzinger, dem emeritierten Papst Benedikt XVI. „Glaube hat Kultur gezeugt, die weit über ihn hinaus leuchtet. Aber diese Kultur trägt nun umgekehrt auch heute noch in alle Welt hinein etwas von ihrem Ursprung“, schreibt der Papst, für die Musik Bachs immer sehr empfänglich, in seinem Grußwort.

Dass diese Musik nicht mehr als Teil unserer Kultur angesehen werden soll, ist am Beschluss von SWR 2 ablesbar, wo der Sendeplatz für Geistliche Musik einem Kriminalhörspiel geopfert werden soll. Der Kulturbegriff des Kulturradios zieht unterm Schlagwort der Inklusion und Niedrigschwelligkeit seine Grenzen derzeit allerorten neu. Dass es nach wie vor ein dankbares Publikum für diesen mehr und mehr ausgegrenzten Teil von Kultur, für Bachs Musik also, gibt, beweisen Michael Maul und sein Bachfest ganz eindrucksvoll. Jan Brachmann

Der wahre Moralist bekämpft zuerst sich selbst

Rücksichtslose Psychoanalyse auf der Bühne: Frank Castorf inszeniert Kästners »Fabian« am Berliner Ensemble VON THOMAS E. SCHMIDT

Castorf im Berliner Ensemble arbeitet mittlerweile mit anderen Gesichtern, vielleicht etwas kürzer, nur viereinhalb Stunden lang, aber es bleibt immer Castorf, laut und viril und rangelnd wie beim Rugby, mit anderen Worten: Es hört nie auf. Die Verschiebungen und Veränderungen, die sich dabei ereignen, sind trotzdem interessant. Auf eine verzweifelte Weise ist das à jour, dieser Fabian ein Spätwerk, ein Spätling nicht nur eines gealterten Regisseurs, sondern auch einer alt gewordenen, etwas morosen Gesellschaft.

Die Vorlage, also Erich Kästners Buch, das 1931 erschien und von einem jungen, ironischen Beobachter der Sitten der endenden Republik erzählt, von einem, der sachlich bleiben möchte, sich trotzdem empört und schließlich »vor die Hunde geht«, ist ein guter, aber nicht sehr guter Roman. Er ist erotisch, aber nicht zu arg, im Geiste links, aber nicht politisch. Er drängt sich allerdings förmlich auf, um nach Analogien zur Jetztzeit zu suchen, und Dominik Graf hat ihn gerade verfilmt. Seinerzeit fällte Walter Benjamin eines seiner stalinistischen Kunsturteile über den Fabian: Das sei »linke Melancholie«, korrekt im moralistischen Blick auf die Epoche, aber hoffnungslos, weil ohne Vertrauen auf eine kommunistische Zukunft.

Frank Castorf hat den Roman nicht dramatisiert, er macht aus dem ohnehin locker komponierten Buch ein Fabian-Material, in dem sich zurechtfinden mag, wer es gelesen hat. Das ist nicht wichtig. Was Castorf allein interessiert, ist die politische oder nicht politische Pointe der Vorlage, also die Position des Moralistischen. Das Heute kennt keinen sozialistischen Ausblick mehr, nur noch einen unbesiegbaren Kapitalismus, der nichts mehr verspricht und nichts mehr will, nicht einmal mehr Böses. Verkörpert sich in Fabian, dem Verstörten, heute nicht doch das letzte Echte? Muss man nicht Moralist sein? Dann bleibt die bittere Erinnerung an ein gesellschaftliches Jenseits übrig und die Rebellion gegen die bloße Faktizität der persönlichen Ereignisse.

Der Moralist hat inzwischen immer recht, weil er ein kleiner alter Holzmichel ist, der alle anderen daran erinnert, dass es im Allgemeinen besser zugehen solle – was alle auch gerne hören, ohne dass es sie weiter schert. Und an diesem trivialen Punkt mobilisiert Castorf dann doch seine Altersradikalität: Er beklagt nicht länger, dass es keinen linken Heroismus mehr gebe und keine Utopien, er ziert sich auch nicht vor dem Sittenverfall, fragt vielmehr nach dem persönlichen Preis für die moralistische Haltung, wenn sie denn mehr ist als der erhobene Zeigefinger, er steigt hinab in die Psyche, wo sich die verworfene Welt abgelagert hat und der Ekel sich mit der Faszination vermischt. Castorf sammelt das alles ein, walkt und würgt es und presst es auf der Bühne wieder aus.

Was herauskommt, ist ein Strom von Bildern und Texten, dramatischen Geräuschen und Gesten, Gelaber & Gebrüll, wie stets, aber doch weitergetrieben, um Grenzen noch weiter zu verwischen, zwischen dem Spiel und dem Video, zwischen Sinn und Nichtsinn, dem Bedeutungsvollen des Stücks und dem Autobiografischen. Der Castorfsche Fleischwolf zermalmt den Kästner-Stoff ebenso wie die Zwanziger als kollektive Erinnerungsschicht, den Film und die Literatur – und am Ende auch ihn selbst, den Theatermann mit allen seinen Regiemarotten und ausgeleierte Stilgesten, die genüsslich noch einmal vorgeführt werden (das Fleisch, die Badewanne, das Blut, der Kartoffelsalat). Marc Hosemann als Fabian bleibt ein Irrlicht inmitten dieser szenischen Fragmente, Andreas Döhler als Labude kann nur die Erinnerung spielen an Konstellationen, in denen es mal um »Schuld« oder »Entscheidungen« ging. Die Frauen sind ein »Weibliches«, das mal zog und zerrte, aber immer schwierig, schwierig blieb. Ihre stärkste Phase hat die Inszenierung in der Liebesgeschichte zwischen Fabian und Cornelia (Margarita Breitzkreiz): endloser Zerfall von Beziehung, aufgeregtes, entropisches Gefühlsgeblubber, irgendwie angefangen, irgendwie immer aufgehört – aber toll am Klavier begleitet von Anna Wohlfarth. In dieser Welt entkommt keiner mehr seinem konturlosen Ich.

Das moralistische Bewusstsein wird gepeinigt von den Erinnerungen an die Katastrophen der Geschichte und von den eigenen Versündigungen. Nichts ist eindeutig, nichts rundet sich: Castorf betreibt eine rücksichtslose Selbst-Psychoanalyse auf der Bühne, denn der Regisseur ist inzwischen der Schmerzensmann der Zeit. Die Schauspieler werden hier so etwas wie seine Äußerungsapparaturen, ohne dass es noch was zu sagen gäbe, daher können sie nicht wirklich glänzen, keinen individuellen Charme entfalten wie die Besten von ihnen damals in der Volksbühne. Castorf rules, und seine Akteure müssen das Theater als kathartische Anstalt parodieren. Aber es ist keine wohlwollende Parodie mehr. Es geht jetzt nur noch um das vielstimmige, bilderwerfende Ende einer Insti-

tution, die früher einmal für den Moment Ich und Gesellschaft in einem Sinnbogen zusammenspannte.

So ist Frank Castorf bei der Hermetik angelangt, bei einer selbstzerstörenden theatralischen Hermetik als Resultat von Gesellschaftsanalyse und Nabelschau. Der Moralist, wenn er groß und ehrlich ist, wird zum Monstrum, das im Angesicht der Verhältnisse sich selbst bekämpft und behauptet – und weiß, dass in der Selbstbehauptung die größte Unmoral liegt. So in etwa quält sich der Fabian von heute. Daneben ist es eine ganz andere Frage, ob es belebend ist, Castorf dabei zuzusehen. Doch, eigentlich schon.

Foto: Matthias Horn

Marc Hosemann (als Fabian) und Margarita Breitzkreiz (als Cornelia)



Premiere

Neue „Dreigroschenoper“ im Berliner Ensemble im August

Das Berliner Ensemble will seine neue Spielzeit mit der lang erwarteten Neuauflage der „Dreigroschenoper“ eröffnen. Die Premiere von Barrie Koskys Neuinszenierung ist für den 13. August geplant, wie das Theater am Mittwoch mitteilte. Ursprünglich sollte sie zum Jahresanfang gezeigt werden, wegen der Pandemie fiel die Premiere aber aus. Wegen des Coronavirus waren Theater monatelang geschlossen. dpa

Berliner Morgenpost: © Berliner Morgenpost 2021 - Alle Rechte vorbehalten.

Donnerstag, 17. Juni 2021, Berliner Zeitung /

Einfallsreich und umtriebig

Bonaventure Ndikung wird neuer Chef im HKW



Elegant und modebewusst: Bonaventure Ndikung. Alexander Steffens

HARRY NUTT

Wenn man Bonaventure Soh Bejeng Ndikung beim Sprechen über Kunst zuhört, kann es einem widerfahren, dass der schöne Klang seiner Worte den eben noch sicher geglaubten Gedanken entführt. Das hat wohl auch damit zu tun, dass Bonaventure Soh Bejeng Ndikung nicht nur mit allen kunsttheoretischen Wassern gewaschen ist, sondern zu-

nächst in Berlin Lebensmittelbiotechnologie studiert hat. Seine Überlegungen zur Kunst speist er in einem buchstäblichen Sinn aus sehr verschiedenen Wissensgebieten.

Kaum jemand hat die deutsche Kulturwelt in den vergangenen Jahren so sehr beeindruckt wie der 1977 in Yaoundé in Kamerun geborene Bonaventure Soh Bejeng Ndikung, der nun als neuer Intendant des Hauses der Kulturen der Welt (HKW) benannt worden ist. Er wird das Amt im Januar 2023 von Bernd M. Scherer übernehmen, der dann in Pension geht.

Sein Einfallsreichtum und seine Umtriebigerkeit haben Bonaventure Soh Bejeng Ndikung zu einem begehrten Kurator und Ausstellungsmacher werden lassen, in der Bestenliste der Kunstzeitschrift Monopol, mit der das Blatt nicht zuletzt mit einem Augenzwinkern auf die kommenden Stars der Branche verweisen möchte, war Bonaventure Soh Bejeng Ndikung wiederholt auf den vorderen Plätzen zu finden.

Auch wenn er gelegentlich als Sonnyboy des Kunstbetriebs präsentiert wird, hat er sich seinen Ruf doch vor allem durch Einfallsreichtum, Neugier sowie eine große Portion Beharrungsvermögen verdient. Erste Spuren in Berlin hat er zunächst in der Galerie Savvy Contemporary hinterlassen, die er 2009 in Neukölln gegründet hat. Der Ortswechsel in den Wedding erfolgte dann nicht zuletzt deshalb, weil die Räume in Neukölln im Winter oft nur schwer zu beheizen waren. Spätestens 2015 aber wurde es warm für den ehrgeizigen Kunstmacher. Alexander Szymczyk engagierte ihn als Curator-at-Large bei der documenta 14 in Athen und Kassel, 2018 war er Gastkurator bei der Dak'Art Biennale in Senegal.

Bonaventure Soh Bejeng Ndikung gilt als bestens vernetzt und teamfähig. Als gefragter Kurator und Kulturmanager sei er ein echter Glücksgriff für das Haus der Kulturen der Welt, sagte Kulturstaatsministerin Monika Grütters am Mittwoch nach der Ernennung. „Mit seinem naturwissenschaftlichen Hintergrund und seiner Leidenschaft für die Kunst ist er geradezu prädestiniert, diese europaweit einzigartige Institution weiterzuentwickeln.“

Das Haus der Kulturen der Welt wird sich nach der erfolgten Eröffnung des Humboldt-Forums im Berliner Ausstellungs- und Kulturleben zweifellos neu positionieren müssen, und es steht außer Frage, dass Bonaventure Soh Bejeng Ndikung im Bereich der Debatte um Kunst im Zeitalter des Postkolonialismus neue Akzente zu setzen gewillt ist.

Der Intendant als Galerist

Mit Christian Spucks Berufung droht ein Desaster

Drastisch ausgedrückt, ist der eben von Bürgermeister und Kultursenator Klaus Lederer (Linkspartei) berufene Choreograph Christian Spuck so geeignet, das Staatsballett Berlin zu führen, wie Justin Bieber, das Amt des Chefdirigenten der Berliner Philharmoniker auszufüllen. Bieber kann Noten lesen. Spuck kann Fragmente des bildungsbürgerlichen Kanons so in seine repetitive, oberflächliche, robert-wilson-bloß-schneller-hafte postmodern schicke Ästhetik verpacken, dass, wer nicht genau hinguckt, das für zeitgenössischen Tanz hält. Für tief, womöglich, für Handlungsballett.

Zwanzig Jahre ist es her, dass das Stuttgarter Ballett den 1995 in die Company aufgenommenen Tänzer zum Haus-Choreographen ernannte. Damals begann Spuck, bekannte Titel des Schauspiel- und Opernrepertoires wegzuchoreographieren. Fin de siècle: Wedekinds „Lulu“. Romantik: E.T.A. Hoffmanns „Sandmann“ und sein „Fräulein von S.“, Büchners „Woyzeck“, „Don Q(uichote)“, „Falstaff“, „Orpheus“, „Winterreise“ und demnächst, am Ausgang seines zehnjährigen Schaffens als Zürcher Nachfolger von Ballettdirektor Heinz Spoerli, ein Monteverdi-Abend. Das klingt eklektizistisch? Das sieht sich auch auf der Bühne überraschend choreographisch ähnlich.

Wie Marco Goecke, der ebenfalls als Stuttgarter Hauschoreograph begann, es von 2005 bis 2018 blieb und 2019 in Hannover zum ersten Mal eine Ballettdirektorenposition übernahm, sah auch Spuck lange aus wie der bestellte und nicht abgeholte Prinz. Spoerli gab Zürich erst 2012 im Alter von 72 Jahren auf. Betrachtet man die kommende Spielzeit Spucks in Zürich, dann fällt auf, dass neben seinen eigenen Werken nur Stücke zeitgenössischer Choreographen auf dem Spielplan stehen. Unter ihnen sind bekannte Namen wie Crystal Pite, die ihre schwarm- und haufenbildenden Tänzerformationen auch schon an der Pariser Oper bildete. Für Zürich ging es mit Spuck ähnlich weiter wie zuvor mit Spoerli.

Was heißt das für Berlin? Wenn an einem Haus wie Zürich das Repertoire des neunzehnten und zwanzigsten Jahrhunderts nicht vorkommt, muss es ja nicht heißen, dass der Einundfünfzigjährige auch in Berlin nur Spuck and Friends tanzt. Sollte es doch so sein, wäre das ein Skandal für eine Compagnie wie das Staatsballett. Dann könnte man sich den von Lederer beschworenen Anschluss an die Ballettwelt abschminken. In jedem Fall ist es ein Problem, wenn ein Ballettdirektor das entsprechende Repertoire selbst kaum kennt. Spuck hat nur bei Jan Lauwers, Anne Teresa de Keersmaecker und dem Stuttgarter Ballett nach John Cranko getanzt, hat kaum an Häusern, mit Ballettinnen und Choreographen gearbeitet, die ihn mit unterschiedlichsten historischen Stilen und Techniken hätten vertraut werden lassen. Man kann sich das aber nicht eben so draufschaffen. Man muss sich sein ganzes Tänzer- und Direktorenleben brennend dafür interessieren und sich damit beschäftigen. Nichts in Spucks Biographie deutet darauf hin.

Berlins Kultursenator und seine Beratungsjury haben eine Auffassung vom Staatsballett, die ihnen in der Oper oder im Konzertbetrieb um die Ohren fliegen würde. Wie oft muss man

das Wort Repertoire im Tanz noch buchstabieren, damit es nicht mehr wie ein Schimpfwort klingt? Wie oft muss man den Verantwortlichen noch Reclams Ballettlexikon vorlesen von A bis Z, damit sie lernen, dass Choreographien von Merce Cunningham und Frederick Ashton, Trisha Brown und Antony Tudor, Deborah Hay oder Ninette de Valois, von Bronislava Nijinska, Léonide Massine und Michel Fokine, von George Balanchine und August Bournonville das Repertoire einer Kunst bilden, die nicht nur Gegenwart ist, sondern eine reiche Tradition und Vergangenheit hat.

Ein Ballettensemble darf kein Museum sein, heißt es dann immer. Nein, aber es darf auch keine Galerie sein. Die ältere und jüngste Tanzgeschichte kennt Choreographen, die Klassiker sind wie Mozart und Mahler in der Musik. Und wie in der Musik hat das Publikum ein Recht darauf, diese kennenzulernen. In Deutschland ist dann das Bayerische Staatsballett das letzte Ensemble, an das das Publikum diesen Anspruch überhaupt noch richten kann. Das ist für die Tanzkunst eine Katastrophe. WIEBKE HÜSTER

Wie frei ist frei?

Stets wurde die Documenta in Kassel stolz gefeiert. Ihre dunklen Seiten zeigen sich erst jetzt in einer Berliner Ausstellung VON HANNO RAUTERBERG

Für die neunte Ausgabe der Documenta hatte sich die Künstlerin Annemarie Burckhardt 1991 etwas recht Angenehmes ausgedacht: einen Ausstellungskatalog, der nicht schwer und teuer sein sollte, nicht vollgestopft mit krauser Kuratorenlyrik, dafür wahlweise mit Federn oder Schaumstoff. Burckhardts Katalog sah aus, wie ein Katalog aussieht, war aber in Wahrheit ein Kissen zum Selberbasteln.

Gezeigt wird dieses Kissen jetzt, gut verwahrt in einer Vitrine, auf der großen, schon im Voraus viel diskutierten Documenta-Ausstellung im Deutschen Historischen Museum (DHM) in Berlin. Hier, fernab von Kassel, wird die Kunstschau selbst zum Exponat. Es gibt ein paar Gemälde und Skulpturen zu sehen, doch mehr als um Ästhetik geht es um Ideologie. Darum, welches politische Programm die Documenta verfolgte. Und wie es dazu kam, dass sie schon bald nach ihrer Gründung 1955 fest zur kulturellen Inneneinrichtung der BRD gehörte. Das Wirtschaftswunderland saß, könnte man sagen, behaglich in der Sofaecke der Weltgeschichte. Und die Documenta tat das Ihre, das Land gegen unbequeme Wahrheiten abzupolstern. Die Kissen-Metapher trifft es ganz gut.

Hingegen geht die Berliner Ausstellung jetzt recht schonungslos ans Werk. Akribisch zeigt sie auf, was bislang kaum bekannt war: die Verstrickung vieler Führungsfiguren während der NS-Zeit. Werner Haftmann, dem künstlerischen Leiter, kann sie nachweisen, dass er zeitweise als Partisanenjäger in Italien eingesetzt wurde, vermutlich beteiligt an Folter und Mord (ZEIT Nr. 24/21). Er, der Kriegsverbrecher, prägte die drei ersten Documenta-Schauen. Von deutscher Schuld war dort nie die Rede.

Dafür rückte eine Kunst ins Zentrum, die sich über alles Zeitgebundene erhob. Abstraktion galt Haftmann als ewige Weltsprache, und was nicht abstrakt war, schien gestrig. Figürlich-realistisch malte man schließlich in der DDR, und die hielt man für bekämpfungswert. So besaß das Ideal der autonomen Abstraktion in Wahrheit enge Grenzen. Sie verliefen entlang des Eisernen Vorhangs.

Dieses Dogma, dem zufolge nur das politisch Gute auch ästhetisch wertvoll sein kann, prägt die Documenta bis heute. Und prägt auch den Kanon in vielen westdeutschen Museen, die von ostdeutscher Malerei nichts wissen wollen und die Kunst der NS-Zeit ängstlich meiden. Die Moderne wird begradigt, so wie Haftmann sie begradigte.

Bei ihm wurde aus Emil Nolde, dem glühenden Antisemiten und Hitler-Fan, ein Künstler der inneren Emigration. Hingegen interessierte sich die Documenta für die vom NS-Regime verfolgten Künstler bestenfalls am Rande. Haftmann verstieg sich sogar zu der Auffassung, »nicht ein einziger der deutschen modernen Maler« sei Jude gewesen. Und jene jüdischen Künstler, die dennoch kurzzeitig auf einer Auswahlliste der ersten Documenta standen, wurden wieder gestrichen, darunter Rudolf Levy, den Haftmann aus Florenz kannte. Levy wurde in Auschwitz ermordet.

So wurde »die antisemitische Vernichtungspolitik in der Einladungspraxis« fortgeführt, sagt der Direktor des DHM, Raphael Gross. Das mag überspitzt sein, denn einen dezidierten Willen zur Ausmerzung, und sei es nur im symbolischen Sinne, hat es in Kassel nicht gegeben. Die Strategie war subtiler: Man inszenierte sich als Schauplatz des Wahren und Freien – und entzog sich damit jeder Art der Kritik und Selbstkritik. Die Documenta verhiess Läuterung, und nicht zuletzt das machte sie ungeheuer erfolgreich.

Über die Jahrzehnte wuchs die Ausstellung über sich hinaus, wurde zum Massenspektakel, das selbst die Biennale in Venedig ausstach. Spätestens in den Siebzigerjahren schienen sich die ideologischen Fronten aufzulösen, auch Maler der DDR wie Werner Tübke oder Willi Sitte bekamen nun ihren Auftritt. Mit Feuereifer ging man daran, die Grenzen der Kunst immer aufs Neue niederzureißen. Die Neigung zum blinden Fleck jedoch, auch das wird in Berlin angedeutet, blieb der Documenta erhalten. So wurde Joseph Beuys mit seinen Erlösungsfantasien zum Dauer- und Lieblingsgast in Kassel, niemanden schien es zu stören, dass er den einstigen SS-Mann Karl Fastabend dort als seinen Sekretär einsetzte.

Und heute? Noch immer will die Documenta als Ort der Läuterung verstanden werden. Immer wieder hat man sich auf Arnold Bode und Werner Haftmann berufen, die Gründungsväter. Und ungebrochen ist die Freude am hegemonialen Anspruch: In Kassel soll die internationale Kunst ihr Zentrum finden, und sei es nur für hundert Tage. Natürlich verbindet sich damit ein politischer Geltungsdrang. 1955 war es der Bundespräsident Theodor Heuss, der als Schirmherr auftrat und zigarreschmauchend durch die Ausstel-

lungssäle schritt; ähnlich lässt sich die oberste Politik noch heute gern in Kassel blicken und demonstriert die eigene Weltläufigkeit. Selbst die schärfste Künstlerkritik ist immer schon eingepreist. Lange hieß so etwas repressive Toleranz.

Das Katalogkissen übrigens, entworfen von Annemarie Burckhardt, wurde vom Management der Documenta zunächst juristisch bekämpft. Die eigenen Markenrechte schienen bedroht, schließlich war Burckhardt nicht offiziell eingeladen worden, und da könnte ja jeder kommen. Am Ende allerdings sah man es gelassen. Im gut sortierten Kunsthandel ist das Kissen weiterhin zu haben.

Abb.: Entwurf von Willy Guhl © Privatsammlung/Foto: Gerhard Faller-Walzer

Bequem geht anders – Eternitliege, entworfen von Willy Guhl für die Documenta 1959

