

Zurück in die Moderne

Endlich Einheit: Wie die Demonstranten in Beirut den öffentlichen Raum und seine Geschichte zurückeroberten.

Von Lena Bopp, Beirut

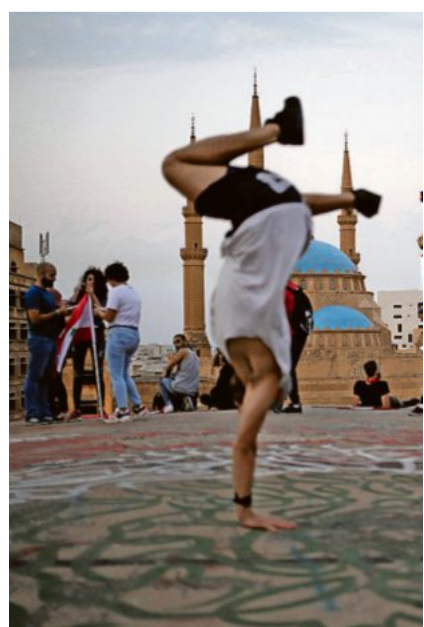
Nach wissen die Libanesen nicht, wohin ihr Aufbegehren das Land politisch führt. Aber nach drei Wochen andauernder Proteste haben sich in ihr kulturelles Gedächtnis bereits neue Bilder und Erzählungen gegraben. Die stärkste Erzählung ist die von der Einheit. Vom sunnitisch dominierten Norden über das konfessionell gemischte Beirut bis in den schiitischen Süden des Landes gehen die Menschen auf die Straßen – kollektiv in die Ecke getrieben von einer sich verschärfenden Wirtschaftskrise und vereint in der Forderung, die korrupte Führung des Landes möge abtreten. Etwas Vergleichbares hat es im Libanon seit Jahrzehnten nicht gegeben.

Über die „Schönheit“ dieser Proteste wurde deswegen viel gesprochen, was den an der American University of Beirut lehrenden Fares Chalabi kürzlich dazu veranlasste, über das Bild dieser sogenannten Revolution nachzudenken. Im „Ei“, einem früheren Kino, das im Bürgerkrieg zerschossen und danach gesperrt, während der Proteste aber von Professoren streikender Universitäten für öffentliche Lesungen genutzt wurde, erläuterte er, wieso sich dieser Begriff so schnell durchgesetzt hat. Er würdige, so Philosophiedozent Chalabi, die Auflösung des scheinbaren Widerspruchs, dass eine Protestbewegung als Einheit wahrgenommen wird, die ohne Identität, ohne Konzept und ohne politisches Programm angetreten sei. Die Einheit manifestiere sich in spontan entstandenen Slogans, Liedern und Aktionen. Sie weise auf etwas hin, das sich im Entstehen befinde: „Sie formuliert ein Versprechen.“

Um es aufrechtzuerhalten, sagte Fares Chalabi, sei es wichtig, dass sich alle Teile der Bewegung ausdrücken könnten – was auch während seines Vortrags, dem vielleicht zweihundert Leute folgten, andauernd geschah. Hinter ihm, dort, wo früher die Leinwand des Kinos war, sprühte ein Graffiti-Künstler die „Freiheit führt das Volk“ an die Wand, wobei er die französische Flagge des Delacroix-Gemäldes durch eine libanesische ersetzte. Bald verschwand das Graffiti hinter einer weiteren, viel größeren Fahne, die hochgezogen wurde, während aus riesigen Boxen die Hymne klang. Nur wenig später und kaum ein paar hundert Meter entfernt versammelten sich vor dem alten Theater von Beirut ein paar Dutzend Schläger der Hizbullah, um den Demonstranten klarzumachen, wie wenig sie von den Protesten hielten.

Es dauerte nicht lange, bis die von Iran gelenkte schiitische Organisation, die über Jahrzehnte im Libanon für ihre Anhänger einen Parallelstaat errichtet hat, ihre Schergen ein zweites Mal ins Zentrum der Proteste schickte. Dort zerstörten sie das Zeltlager der Demonstranten, während Sicherheitskräfte von der Seite aus so lange zusahen, bis das Werk vollbracht war. Allerdings wurde das, was von den Zelten übrig war, schon bald wieder aufgebaut. Und was verloren war, stapelte man zu einem Haufen und versah ihn mit einer frech im Wind flatternden Fahne. Rasch glich das Viertel um das alte Kino dem, was es seit Beginn der Proteste geworden ist: einem belebten Zentrum, einen öffentlichen Raum, den die Demonstranten zurückerobert haben und in dem jetzt Bilder entstehen, die den Libanesen in Erinnerung bleiben werden.

Demonstranten sitzen auf dem Dach des früheren Kinos und schwenken ihre Fahnen. Straßenhändler verkaufen gegrillte Maiskolben und Fladenbrote.



Breakdance auf dem Kinodach Foto Reuters

NGOs bieten Erste Hilfe an, rechtliche Beratung, Vorlesestunden für Kinder und Crashkurse über Mülltrennung, was eine Weile tatsächlich dazu führte, dass allmorgendlich Eltern mit Kindern in der Gegend den Müll einsammelten, trennten und verwerteten – Zigarettenstummel für eine NGO, die Surfbretter aus ihnen herstellt, Flaschendeckel für eine andere, die sie zu Rollstühlen verarbeitet. Abends wird in offenen Runden debattiert. Es ist, als wäre in Downtown Beirut eine Modellgesellschaft im Miniaturformat entstanden, die eine Ahnung davon gibt, wie es sein könnte, und auch davon, wie es einmal war.

Denn in Downtown schlug vor dem Bürgerkrieg, der den Libanon zwischen 1975 und 1990 in jene konfessionellen Lager spaltete, welche die Proteste nun zu überwinden suchen, symbolisch gesprochen, das Herz des Landes. Das Viertel liegt an der Küste, sein alter Souk zog von überall Menschen an. Weil es nah an der Demarkationslinie lag, die Beirut in einen muslimischen Westen und einen christlichen Osten teilte, wurde das Viertel während des Krieges stark zerstört. Die größte Substanz büßte es aber erst ein, als mit dem Wiederaufbau die Immobiliengesellschaft „Solidere“ beauftragt wurde, deren größter Aktionär der damalige Ministerpräsident Rafik Hariri war. Hausbesitzer wurden enteignet, ganze Straßenzüge abgerissen und durch pompöse Shoppingmeilen ersetzt. Heute ist Downtown teuer und zu Fuß schwer zu erreichen. Es gibt kaum Bänke, keinen Spielplatz, keine Straßenhändler, kaum Bewohner und wenige Besucher. „Es ist ein Verlust für alle Libanesen“, sagt Mona Harb, die Stadtplanung an der American University of Beirut unterrichtet. „Eine verpasste Gelegenheit.“

Trotzdem kehren die Libanesen hierher zurück, wenn sie in Wut geraten. So war es 2005, als Rafik Hariri ermordet und die syrischen Besatzer zum Abzug gezwungen wurden. Und auch 2015 während der Müllkrise. „Die Symbolik der Gegend ist intakt, auch wenn sich ihr Antlitz enorm verändert hat“, sagt Mona Harb. Was sich bei diesen Protesten beobachten lässt, geht über die bisherige Wiederaneignung des öffentlichen Raumes allerdings weit hinaus. Nicht nur weil Studenten zuletzt auch an der Mittelmeerküste demonstrieren, die im Libanon eigentlich zum öffentlichen Raum zählt, aber häufig privatisiert und damit jenen vorbehalten ist, die dreißig Dollar Eintritt für einen Strandklub bezahlen können. Zum ersten Mal wurden auch die schwarzen Wände niedergeworfen, hinter denen seit Jahrzehnten das alte Theater der Stadt vergammelt.

Ein nicht nur in architektonischer Hinsicht hybrides Haus, das George Arbid, Direktor des Arab Center für Architecture, als „all-inclusive building“ bezeichnet. Im Jahr 1929 eröffnet, diente das alte Theater auch als Hotel und Büro. Es bot Auftritte der Comédie-Française und Wrestlingkämpfe. Während des Bürgerkrieges schauten Milizen hier Pornofilme. Doch in diesen Tagen beeindruckte das zerfallene Foyer mit seiner gewölbten Buntglasdecke, durch die das Licht dringt, eine ganze Nachkriegsgeneration, die es zum ersten Mal zu sehen bekam. Und die zu fragen begann, warum beim Wiederaufbau nur Konsumbauten entstanden sind, während kulturelle Wahrzeichen brachliegen?

Genauso wie normalerweise auch das „Ei“, das frühere Kino. Seit die Proteste begannen, hat sich das Gebäude verwandelt. Seine Wände sind übersät mit Graffiti und Slogans. Mehrere Vorlesungen, eine Filmvorführung und eine Techno-party haben das Kino zu so etwas wie dem Hauptquartier des Aufstandes avancieren lassen, der sich nicht nur das Gebäude selbst angeeignet, sondern mit ihm auch eine Zeit vor dem Bürgerkrieg, die für den Libanon wichtig war. Denn mit seiner auffälligen Architektur – manche sagen, es sehe aus wie eine halbe Aubergine – gehört das Kino zu einer Moderne, die Beirut stark geprägt hat, aber als stillbildende Epoche beim Wiederaufbau nicht anerkannt wurde. Stattdessen orientiert man sich bis heute gern an einem klassischen Bild des Orients – mit verspielten Bauten wie im neuen Downtown, verziert mit Bögen, Säulen und Keramikplatten.

Bezeichnenderweise bieten auch die privaten Residenzen wichtiger Politiker des Landes gute Beispiele für diesen Traditionalismus. Selbst der Präsidentenpalast wurde seiner modernen Elemente beraubt und in ein orientalisches anmutendes Gewand gehüllt. „Hier ist architektonisch ein Orientalismus am Werk, der an Edward Said erinnert“, bemerkt George Arbid. „Man hat es mit einem Überbietungswettbewerb zu tun, mit einem Facit des Nationalismus.“

Dabei blicken die Libanesen gerne nostalgisch auf die Zeit vor dem Bürgerkrieg zurück. „Die Moderne ist ins kollektive Gedächtnis als eine Zeit der Unabhängigkeit eingegangen, des Wohlstands und der Experimentierfreude“, sagt Arbid. Und nicht zuletzt als eine Zeit, in der die Frage nach der konfessionellen Identität noch nicht so wichtig war.



A. R. Pencks LP-Cover für die Free-Jazz-Platte „Gostritzer 92“, eine steinzeitlich-futuristisch gemalte Weltmelodie von 1979

Der Maler der Lücke

Das Albertinum Dresden zeigt unbekanntere Seiten des Künstlers A. R. Penck

Neulich im „Salon des Amateurs“, einem Düsseldorfer Szeneklub unter dem Dach der städtischen Kunsthalle: Ein buntes Völkchen traf sich, um an A. R. Penck zu erinnern, der im Oktober achtzig Jahre alt geworden wäre. Ehemalige Mitstreiter, die mit ihm noch zu Dresdner DDR-Zeiten Musik gemacht hatten, gaben Free Jazz, Studenten aus der Klasse des Akademieprofessors hatten ihre Bilder im Foyer der Kunsthalle gehängt. Gefeierte wurde eine Künstlerpersona mit unvergleichlicher deutsch-deutscher Biographie, deren Freigeist sich wenige hundert Meter weiter, in der laufenden Schau im Kunstpalast mit Malerei aus der DDR, in einem Bildern konturiert. Gleich 1961 malte Penck Bilder über die deutsche Teilung oder den Sturz eines Stalindenkmals, das umgehend durch das eines anderen Herrschers ersetzt wird. Die Gegenwart ist buchstäblich in Brand gesetzt, die Formensprache brüsk, reduziert

auf wenige Striche und Pinselzüge; umso direkter teilt sich mit, was Gegenstand dieser Kunst sein soll: Eine dürre Gestalt balanciert auf brennendem Steg über einen Abgrund, der sich nicht nur in Deutschland auftut, sondern zwischen Ost und West insgesamt klafft und wohl auch die ganze Welt meint. Diese Malerei brilliert nicht mit Finesse und Peinture. Vielmehr streift sie die Tradition ab, entgrenzt sich entschieden und stößt vor den Kopf – damals in der DDR sicherlich noch heftiger als heute, da sie als Marke teuer gehandelt wird.

Feuer Lotte übrigens häufiger in den frühen Bildern des 1939 in Dresden geborenen Künstlers, der als Kind noch mit eigenen Augen die Bombardierung im Februar 1945 gesehen hatte. Einmal züngelt es 1965 hinter bizarrem Gitterwerk, im Jahr zuvor schlugen die Flammen hinauf zum Himmel. Da wäre dann noch jenes kantige „Antikaltbild“ von 1961, das in einem

Standesamt hing, wo ein Paar es als Zustimmung empfand, sich darunter das Jawort zu geben – drei packende Bilder in roher Manier (Penck konnte malen!), symbolisch in dramatischer Zeitgeschichte, da der junge Ralf Winkler noch nicht als A. R. Penck firmierte, wie er sich 1968 umtaufte, als er, auf Empfehlung von Georg Baselitz, im Westen bei der Galerie Michael Werner unterkam und eine Doppelexistenz über die Mauer hinweg zu führen begann. Materiell war er gut gestellt und ließ seine Umgebung daran teilhaben. Bis er schließlich 1980 von den Behörden vor die Wahl gestellt wurde: Ausreise oder Gefängnis.

Seine künstlerischen Anfänge fächert jetzt das Albertinum in einer atmosphärisch dichten Schau mit zahlreichen weniger bekannten Arbeiten auf. Zu entdecken gilt es ein rastloses Multitalent, das ohne Unterlass malt, zeichnet, filmt, schreibt, jazzt, sich irgendwann auch mit heftigem

Fiebrige Wehmut in herbstlichen Tönen

Exzellente und exklusiv: Die Badenweiler Musiktage pflegen ein ungewöhnliches Repertoire auf höchstem Niveau

Den Pianisten Bertrand Chamayou zu hören ist ein Vergnügen, das wahrscheinlich umso mehr erregt, je genauer man die jeweilige Musik und ihre klavieristischen Anforderungen kennt. Ihm beim Spielen zuzusehen, wie jetzt bei den Badenweiler Musiktagen, löst geradezu einen Schock der Verblüffung aus. Dass man die rasenden Tonwiederholungen in der „Alborada del gracioso“ von Maurice Ravel so trocken, ohne Pedal, wie mit einem Plektrum auf der Gitarre gerissen spielen kann und zwischenhin ein paar irregulär akzentuierte Akkorde lässig wegtut wie ein Kater eine Fruchtfliege, überschreitet die Grenzen dessen, was spieltechnisch möglich scheint. „Den müssen wir uns nachher mal genauer angucken“, sagt ein ortssansichtiger Arzt, „mit dem kann anatomisch was nicht stimmen.“

Chamayou wird keine neuen Standards des Klavierspiels setzen, weil das, was er kann, weit oberhalb gängiger und wahrscheinlich auch möglicher Standards liegt. Wenn es einen Pianisten gibt, der uns über den Tod von Arturo Benedetti Michelangeli, über das schmerzhaft hörbare Altern von Maurizio Pollini und über das rätselhafte Verschwinden von Boris Beresowski hinwegtrösten kann, dann er. Chamayou bringt den Perfektionismus, das klangliche und formale Balancegefühl sowie die mühelose Virtuosität – man sieht ihm wirklich nichts von Anstrengung an, gar nichts – all dieser drei zusammen. Dazu eine messerscharfe, zielgenaue Intelligenz, die zugleich die Komplexität von Gefühlen erfasst. Chamayou spielt „Venezia e Napoli“ von Franz Liszt, um mit touristischen Italien-Klischees ein schauriges Bild von Wirklichkeitsverlust und gespenstischem Gewaltpotential zu zeichnen. In der späten Mazurka h-Moll op. 66 von Camille Saint-Saëns entdeckt er eine durch weltmännische Eleganz gebändigte Bitterkeit: Innere Trauer und äußerer Glanz überla-

gen einander. Die metrischen Verschiebungen werden zu einem Psychogramm von Verletzungen, die durch Verdrängungen bewältigt werden sollen und in Verachtung umschlagen. Chamayou spielt das vorwärtsdrängend mit sattem Klang und unfehlbarem Geschmack, aber auch mit kühl umhüllter innerer Glut.

Lotte Thaler, der künstlerischen Leiterin der Badenweiler Musiktage, ist es gelungen, diese exemplarische Verkörperung pianistischer Exzellenz in den Südschwarzwald zu holen. Der Achtunddreißigjährige ist in Frankreich längst ein Star, in Deutschland unverständlicherweise noch immer ein Geheimtipp. Ähnlich verhält es sich mit dem jungen Dover Quartet aus den Vereinigten Staaten, das seinen Klang erdig warm vom Ton des Cellos her aufbaut, wobei die erste Violine mehr moti-

viert als dominiert. Seine Stärke zeigt das Ensemble besonders im langsamen Satz des dritten Streichquartetts von Paul Hindemith mit seinen herbstlich dunklen Farben und in der fiebrigen Wehmut des dritten Satzes, „Agiato“, im B-Dur-Quartett von Johannes Brahms.

Die Badenweiler Musiktage setzen auf Konzentration und Exklusivität des Programms, zugleich aber auf Zugänglichkeit und Vermittlung. Dem Pianisten und Musikwissenschaftler Stefan Litwin gelingt es hier, die „Concord“-Sonate von Charles Ives dem Hörer wirklich aufzuschließen. Das knapp fünfzigminütige Werk steckt ja voll elitärer Codes und biographischer Anspielungen auf Missions- und Marinellieder, auf Glockenklänge, die vom Winde verweht werden, auf Beethovens fünfte Sinfonie und auf die Philosophie des

Gerät an klobigen Holzklötzen zu schaffen macht (oder er übermalt, zu sehen in der Städtischen Galerie Dresden, unablässig kunsthistorische Abbildungen aus Publikationen). Weil er zu einem Studium nicht zugelassen worden war, blieb Penck die geschützte Berufsbezeichnung „Künstler“ verwehrt, weshalb er an der Volkshochschule den Kurs „Malen und Zeichnen“ bei dem Maler und Filmemacher Jürgen Böttcher alias Strawwale belegte. Unangepasst und dissidentisch in allem, was er anpackte, war Penck nicht eigentlich ein Oppositioneller, er wollte sein Künstlertum durchaus im Sozialismus ausleben und bewarb sich dem auch um öffentliche Aufträge wie das monumentale Wandbild am Kulturpalast – Thema: die vom Menschen „sinnvoll gelenkte Veränderung der Welt“. Er scheiterte erwartungsgemäß mit einem Entwurf, der die Evolution in Chiffren seines „Standart“-Systems vom Ackerbauer und Viehzüchter bis zum Elektroniker zeichnet, heute aber noch in Gips und Bronze vorliegt. Selbst für die Volksarmee und deren Tarnung hatte der frühe Penck noch 1974 einen „Verbesserungsvorschlag Militärassthetik“ parat: Spielzeugpanzer bemalte er mit einem Stimix in Schwarzweiß aus der von ihm „sogenannten modern art“ wie „Tachismus, abstrakter Expressionismus und Op und Pop Art“, aber auch der von ihm selbst inaugurierten Stand-Art.

Bis in die fünfziger Jahre geht es in Pencks Werdegang zurück, da der junge Maler sich in schwermütigen Interieurs und düsteren Folterszenen nach an van Gogh (in dessen Zeit der „Kartoffeleßer“) schulte, Rembrandt verbessern wollte und in zahlreichen Porträts Picasso buchstabierte. Dankbare Fundstücke sind die Super-8-Filme, die Penck bis zu seiner erzwungenen Ausreise ins imperialistische Ausland mit Wolfgang Opitz produziert hatte und die, nach Auskunft des Albertinums, großenteils zum ersten Mal seit Jahrzehnten wieder ausgestellt sind. Penck und Opitz nutzten den Schmalfilm, bis dato eine Domäne der Hobbyfilmer, früh für die Kunst. Gestückelte Bilder und Sequenzen suchen den sozialistischen Alltag nach Chiffren und Symbolen ab, der Realismus richtet sich auf den Lebensvollzug. Andere Filme dokumentieren das gemeinschaftliche Malen in der Künstlergruppe „Lücke“, ironisch angelehnt an die Dresdner „Brücke“, und bekunden das grundsätzliche Credo Pencks, Kunst im Kollektiv zu denken, die Entstehung oft wichtiger zu nehmen als das Resultat. Schließlich hantieren Opitz und Penck in der „Modellstudie Archimedes“ von 1971 mit drei kleinen, bemalten Dosen, die in fortlaufenden „Operationen“ und „Zuständen“ immer wieder neu figurieren – und einen spielerischen Geist an den Tag legen, wie man ihn kurze Zeit später wieder bei Fischli und Weiss antreffen wird.

Im Resultat präsentiert das Albertinum einen jungen Künstler, der genau wusste, warum er sein Können, die heute so genannten „skills“, so sparsam einsetzte: Er wollte nicht betören, ließ sich stattdessen im Strom der Einfälle und Ideen treiben. So hatte sich Penck in den sechziger Jahren auf eigene Faust – und ohne Ausbildung – einen Begriff von zeitgenössischer Kunst gemacht. Im Westen sollte er später mit der Institution Akademie fremdeln. Die heiligen Hallen der traditionsreichen Düsseldorfer Hochschule betrat er nur zögerlich und verwendete sein Gehalt als Professor lieber darauf, eigene Räume anzumieten, in denen gemalt wurde. GEORG IMDAHL

A.R. Penck. Ich aber komme aus Dresden (check it out man, check it out). Im Albertinum, Dresden; bis zum 12. Januar 2020. Ein Katalog ist in Vorbereitung.

amerikanischen Transzendentalismus. Litwin führt in seinem Vortrag durch dieses Dickicht hindurch und spielt danach dieses nicht gerade handliche Stück so souverän, dass nicht nur dessen Angestrengtheit und Ehrgeiz, sondern – gerade im Schlusssatz – auch dessen Poesie erfahrbar wird.

Ebenso jung wie lebenssatt

Das Repertoire in Badenweiler ist sowieso außergewöhnlich. Das D-Dur-Klaviertrio des damals zwölfjährigen Erich Wolfgang Korngold aus dem Jahr 1910 hört man nicht alle Tage. Das Atos-Trio, mit Klangsinne und technischer Virtuosität gesegnet, versteht sich auf die Effekte dieser frühesten Musik: auf das straussische Funkeln der Tonalität und den wienerisch fischen Schluss des Finales. Aber die Musiker sind zugleich klug genug, das Problematische an diesem Stück nicht zu überspielen: Die abwärtsgleitenden Liebesseufzer von Violine und Violoncello sind noch unbegriffene Gesten ohne Konsequenz bei diesem kindlichen Komponisten. Er hat hier eine Musik des Flirts ohne Begehren geschaffen; sie klingt ebenso jung wie lebenssatt.

Aber was man in der Kammerkantate „Die Serenaden“ von Paul Hindemith zu hören bekommt, fährt einem dann doch in die Knochen. Die Bratschistin Tabea Zimmermann, der Oboist Lucas Macías Navarro, der Cellist Stefan Heinemeyer und die Sopranistin Caroline Melzer entdecken hier in den romantischen Texten von Joseph von Eichendorff oder August Mahlmann das Wetterleuchten einer geradezu planetarischen Heimatlosigkeit. Melzer variiert nicht nur die Lautstärke, sondern auch den Anteil von Kopf- und Bruststimme, von Geschwindigkeit und Stärke des Vibratos, bis die Musik zwischen Irrsinn und Hellsichtigkeit zu schweben beginnt. JAN BRACHMANN



Bertrand Chamayou am Klavier, Caroline Melzer singt.



Fotos Dorothee Philipp