

Kreativ überleben

Veranstalter wehren sich gegen Lockdown

Eine rote Menschenmasse bewegt sich Richtung Brandenburger Tor. Trillerpfeifen beschallen die Stadt, rote Transparente warnen vor einer Pleitewelle, nachgemachte Särge tragen die Veranstaltungsbranche zu Grabe.

Schon wieder eine Demo in Berlin. Aber diesmal sind es die Guten, weiß Klaus Ernst von der Linkspartei später auf der Kundgebung zu berichten. Also nicht „die Verrückten“, will er damit sagen, die Corona-Leugner und Reichsbürger, die Rechtsextremisten und selbsternannten „Querdenker“, die zuletzt den Diskurs der Straße bestimmten. „Fuck the virus“, steht auf manchen roten T-Shirts der Guten. Dennoch: Fast alle tragen eine Maske und bemühen sich, Abstand voneinander zu halten. „Das ist Demokratie, wie wir sie wollen“, sagt Lars Klingbeil, Generalsekretär der SPD. Tatsächlich? Heißt Demokratie nicht eigentlich, gerade die zu tolerieren, die man nicht will?

Die Botschaft der Demonstranten ist indessen klar: Die Kultur stehe auf dem Spiel. „Alarmstufe Rot“ riefen die Initiatoren in Berlin aus, ein Bündnis aus Verbänden der Veranstaltungswirtschaft. Zur symbolischen Uhrzeit um fünf nach zwölf begannen etwa 6500 Teilnehmer den Protestzug damit, ihr buchstäblich letztes Hemd vor den Reichstag zu legen. Viele Künstler und Veranstalter können nach wie vor ihren Beruf nicht ausüben. Wie lange kann das noch gutgehen? Es müsse jetzt darum gehen, kreativ am Leben zu bleiben, sagt eine Schauspielerin.

„Was wir machen, ist nicht bloß irgendeine Sache“, erklärt ein Schauspieler, „das ist ein Lebensgefühl.“ Oder sogar noch mehr, wie einer der Organisatoren bekundet: „Ich habe das Gefühl, mir wird gerade die Liebe meines Lebens genommen.“ Denn er liebe seinen Job.

Der Konflikt der Krise wird immer schärfer: Wer den Infektionsschutz strikt beachtet und alle Hygieneregeln einhält, läuft Gefahr, seelischen Schaden zu nehmen. „Wir können nicht zulassen, dass die Menschen zu Hause versauern und depressiv werden“, sagt einer. Herbert Grönemeyer, der als Überraschungsgast geladen war, macht die Lage pathetisch: „Ein Land ohne Live-Kultur ist wie ein Gehirn ohne geistige Nahrung, ohne Euphorie, Aufbruch, Lust, Diskurs, Lachen und Tanz. Es verdorrt, gibt Raum für Verblödung, für krude und verrohende Theorien, verhärtet und fällt seelenlos auseinander.“

Doch selbst wenn das kulturelle Miteinander „die rauschende Seele“ und „der öffentliche Herzschlag der Nation“ ist, wie er dann auch noch sagt, was folgt aus alledem? Sollten Clubs deshalb wieder geöffnet, große Veranstaltungen zugelassen werden und Konzerthäuser voll ausgelastet sein? Die Zusicherung der Eventmanager, sie sorgten schon seit Jahrzehnten für absolute Sicherheit auf Veranstaltungen, ist angesichts der Abstandsregelungen wenig realistisch.

Auch der Forderungskatalog, den das Bündnis vorgelegt hat, klingt ein wenig utopisch: Die Kreditlaufzeit solle auf bis zu fünfzehn Jahre verlängert, das Überbrückungsprogramm ausgeweitet und die Kurzarbeit flexibilisiert werden. Ein Rettungsdiallog und die Schaffung eines „Bundesbeauftragten für die Veranstaltungswirtschaft“ könnten der erste Schritt sein.

Sie wollten nicht die Maßnahmen zum Infektionsschutz in Frage stellen, sagen sie, und tun es dann doch: Wenn „überall“ die strikten Beschränkungen wieder gelockert würden, in der Gastronomie zum Beispiel oder im Fußball, dann sei es nicht zu recht fertigen, dass die Veranstaltungsbranche davon ausgenommen werde. Wirklich nicht? Klar ist nur, dass alle Maßnahmen unwirksam würden, argumentierte jeder mit dieser kindlichen Logik, den einen dürfe nicht verwehrt bleiben, was anderen erlaubt sei.

Es ändert nichts an der dramatischen Lage. Von März bis heute seien neunzig Prozent aller Veranstaltungen in Deutschland abgesagt worden. Der Umsatzverlust betrage vierzig bis fünfzig Milliarden Euro. Drei Millionen Arbeitsplätze seien gefährdet. „Wir sind unverschuldet betroffen“, heißt es immer wieder, und man fragt sich, für wen das eigentlich nicht gilt. Doch trotz der großen Not kommt an diesem Tag keine rechte Proteststimmung auf. Von Wut ist nicht viel zu spüren, fast schon könnte man meinen, die Demonstranten glaubten selbst nicht an ihren Erfolg.

Dann kommt ein Mann und ruft in die Menge: „Leute, wir sehen uns alle auf dem Arbeitsmarkt! Yeah!“ Niemand reagiert. Keiner weiß, wie lange die kulturelle Durststrecke noch andauern wird. Die Erschöpfungserscheinungen sind den Menschen schon jetzt anzusehen. HANNAH BETHKE

Das hätte man im Graubündner Kunstmuseum in Chur zuletzt erwartet: In dem streng modernen Kubus der Architekten Barozzi Veiga aus Barcelona, der mit seiner Hülle aus eingetieft kassettierten Betonelementen zwischen Horten und hellgrauer Kaaba changiert, wird das Nachleben einer entscheidenden mittelalterlichen „Findung“ in der Moderne untersucht: des Totentanzes.

Dabei gelingt der Ausstellung das Kunststück, ohne überflüssige Worte zur gut vertrauten Ikonographie zu verlieren, doch alles Wesentliche zu diesem Thema zu sagen, indem der bis dato sträflich vernachlässigte zweite Teil des Wortes beherzt und beschwingt ernst genommen wird. Hatte sich die Kunstgeschichte doch bislang stark für das ständeübergreifende Wirken des Schnitters interessiert, der, als großer Gleichmacher personifiziert, im Gerippe mit Sense und immer ohne Ansehen von Rang oder Geschlecht Päpste wie einfache Mönche, Kaiser wie Bettler und Edelleute wie Handwerker mit sich reißt. Viel weniger im Fokus stand dagegen die Form dieses Totenzuges, der Tanz nämlich.

Das aber ist seltsam, befand doch schon der Kirchenvater Augustinus, im Zentrum jedes Tanzes stehe der Teufel selbst. Sind somit alle vom teuflischen Tod zum Tanz Verführten, die Päpste und Edelräufler, Barone und Bauern, Opfer eines unvermeidlichen Reigens direkt in die Hölle? Eher scheint hier das sprichwörtliche „Ihr müsst alle nach meiner Pfeife tanzen“ und eine menschliche Grunderfahrung zu greifen: Der erreichte Kontrollverlust durch ekstatische Musik und Tanz gleicht dem über unser Leben. Aus heiterem Himmel überkommen den Menschen Krankheit, Schicksalsnackenschläge und eben Tod. Und so muss auch Leonard Cohen, der sanft baritonische Buddhist aus Montreal, am Ende seines ausstellungstitelgebenden Klassikers „Dance me to the end of love“ trotz lange bewahrter Contenance dem Zucken in seinen Beinen nachgeben und ein Tänzlein wagen. Ohne Bewusstsein des jederzeit möglichen Endes keine wahre oder gar dauerhafte Liebe, so könnte der Subtext der Ausstellung auch lauten.

Dennoch fragt man sich anfangs, warum eine solche Schau im schweizerischen Chur und nicht in Bern oder Basel stattfindet, wo im sechzehnten Jahrhundert die beiden bedeutendsten Totentänze, einmal von Niklaus Manuel Deutsch an der Berner Dominikanerklostermauer, zum anderen von Hans Holbein, entstanden waren.

Der Schwenk des Fokus nach Graubünden liegt an der zweiten großen Wiederentdeckung der Schau, die im ehemaligen bischöflichen Weinkeller des prunkvoll wiedereröffneten Churer Domschatzmuseums als mittelalterlicher Konterpart zum modernen Teil präsentiert wird: Dort hängt in einer eigens gezimmerten Klimakammer, die in ihrer Holzichtigkeit wie die helvetische Ausgabe des Heidelberger Riesenfasses wirkt, der eigentliche Schatz des Museums – ein Zyklus von fünfundzwanzig Todestanzbildern, die 1543 nach den berühmten und weitverbreiteten Holzschnitten Hans Holbeins des Jüngeren als kostbare Wandvertäfelung für das bischöfliche Schloss in Chur geschaffen wurden. Seit Ende der siebziger Jahre waren sie im Depot des Rätischen Museums in Vergessenheit geraten, nun sind sie, sorgfältig restauriert, nach dieser langen Zeit erstmals wieder öffentlich zugänglich. Dabei zeigt schon der erste Blick auf die ganz in Schwarz-Weiß-Grau gehaltenen Meisterwerke, dass sich ihr anonymen Künstler mit dem Notnamen „Churer Maler“ nicht nur eng an die ikonischen Holzschnitte Holbeins gehalten hat – vielmehr verrät er sich in den Stilitika der Gesichtsbildungen und Details aus dem Holbein'schen Formenfundus, die auf den Holzschnitten gar nicht zu sehen sind, als zumindest zeitweiliger Mitarbeiter Holbeins in Basel.

Im modernen Teil der Ausstellung geht es somit im Reflex auf Holbeins wie eingefroren wirkenden getanzten kleinen Tode in den Holzschnitten sowie in den atemnehmenden Graisailegemälden des bischöflichen Palastes auch um den eigentümlichen Rhythmus von Freund Hein.

Dabei merkt man der Kuratation die lange Vorbereitungszeit von zehn Jahren in den durchdachten Kontrastierungen an: Den Auftakt im großen ersten Saal machen überraschend romanische Fresken des „Tanzes der Salome“, der sich mit einigem Recht als ideologische Vorläuferin der erst im Spätmittelalter aufkommenden Totentänze fühlen darf; ihr Tanz bringt Herodes um den Verstand und Johannes den



Schlangentanz mit dem Schnitter, der doch ein Teil von uns ist: Birgit Jürgenssens „Totentanz mit Mädchen“, 1979 Foto Museum

Immer tändelt der Tod

Freund Hein lädt ein: Das Bündner Kunstmuseum findet einen überraschenden Dreh zum Totentanz in der Moderne von Nijinsky bis Warhol.

Von Stefan Trinks, Chur

Täufer um den Kopf. Die Vorlage für diese biblische Warnung vor dem Kontrollverlust im Tanz bildeten wiederum die dionysischen Derwischtänze der Mänaden, die in marmorner Form aus der Antike daneben ausgestellt sind. Auch liegt gleich im ersten Saal Warhols Leinwand mit systematisierten Tanzschritten auf dem Boden, die den Gegenpol zu Pollocks auf der abgepannten und damit ursprünglich ebenfalls auf dem Boden liegenden Komposition „Number 21“ von 1951 bilden.

Ähnlich mit dem in der Schau präsentierten Paradox des vor allem Künstlern Ideen und Ekstase ohne Tod und Vergänglichkeitsmetaphorik nicht denkbar sind. Starren einen aber die erstmals ausgestellten Augenbilder des Tänzers Vaslav Nijinsky von 1918/19 in ihrem flammenden Rot an, wirbeln einem im Film ein siebenundachtzigjähriger japanischer Butho-Meister oder der sich völlig verausgabende Jorge

Donn in Ravels „Boléro“ entgegen, kann man sich der, wenn auch melancholischen Stringenz des Gedankens an die unausweichliche Kopplung kaum entziehen.

Mehr noch: man akzeptiert willig Formalanalogie, die üblicherweise als zu kontingent abzulehnen wären. Denn tatsächlich sterben auch die pollockhaften Myriaden kleiner tanzender, tuscheschwarzer Körper auf Henri Michaux' anderthalb Meter langer „Peinture à l'encre de Chine“ wie die Motten im Licht viele kleine Tode, ebenso wie den Höhlenmalereimenschen des Schweizer „Outsider“-Künstlers Louis Soutter Schicksal und tragisches Ende eingeschrieben sind. Identisch die fast vierhundert Scherenschnittfiguren Hans Christian Andersens, die oft in Weiß auf schwarzgründigem Tonpapier gehängte Sterbende mit blutendem Herzen in der Hand oder Totenschädel als Ausweis ihrer Tragik vorweisen. Dass die Surrealisten um Luis Buñuel sich an Nietzsches neodionysisches Diktum „Ich würde nur an einen Gott glauben, der zu tanzen verstünde“ hielten und als ihr Wappentier das seltsame Tänze im Meer vollführende Seepferdchen erkoren,

ist bekannt. Dass aber noch 1953 im surrealistischen Nachkriegsnachleben der Künstler Robert Müller ein nahezu unbekanntes Künstlerbuch mit zweiundsechzig kleinen Prägedrucken in Büttenpapier schuf, die formal zwischen tanzender assyrischer Keilschrift und den Hieroglyphen des ägyptischen Totenbuchs pendeln, in Wahrheit aber kopulierende Figuren zeigen, fesselt dann doch. Oder die Serie stürmisch ineinander verschlungener Paare des in England berühmt gewordenen Zürcherers Johann Heinrich Füssli, bei denen wie stets bei ihm der unglückselige Ausgang der Unternehmungen am Stolpern der schlaksigen Liebenden vorhersehbar ist.

Dass diese verkappten Tänze des Todes bis in die heutige Zeit reichen, zeigen dreißig kunstvolle LP-Cover im letzten Saal: Vom direkten Zitat auf Heavymetal-Platten bis zur subtilen Transformation bei der morbiden PJ Harvey swingen sie weiter, bis zum bittersüßen Ende.

Dance me to the end of love. Ein Totentanz. Im Bündner Kunstmuseum, Chur, bis zum 22. November. Der Katalog kostet 45 Euro.

Irre Augen sehen mehr

Zum Achtzigsten des Filmregisseurs Brian De Palma

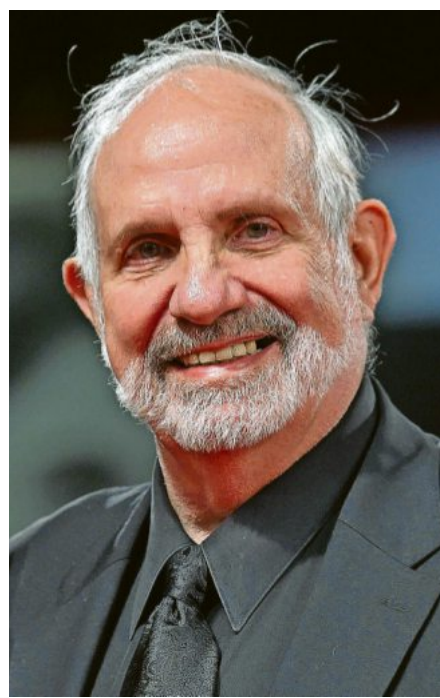
In den Siebzigern liebte Brian De Palma die intime Irreführung: Mit Softporno-Weichzeichnern näherte er sich schönen Frauenkörpern, nur um das so geweckte voyeuristische Begehren des Publikums blutig zu bestrafen.

Die Stephen-King-Verfilmung „Carrie“ (1976), die ihn weltberühmt machte, beginnt unter Anwendung dieses Kunstgriffs mit einem thematischen Tabubruch: Das erste Blut, das während einer Duschzene läuft, ist Menstruationsblut. Auch technisch traute er sich in diesem Film, vom Stoff gedeckt, Brüche der Konvention – die geteilte Leinwand, bei anderen oft Spielerei, konfrontiert hier Täter und Opfer direkt; die junge Sissy Spacek, beim Abschlussball mit Schweineblut übergossen, nimmt Rache an den Mitschülern, und ihr unirdischer Horrorblick steht gleichsam als Kontrollinstanz unmit-

telbar neben allem, was sie mit telekinetischen Fähigkeiten in Flammen aufgehen lässt oder durch die Luft wirbelt.

Bis das Grauen so eskaliert, pirscht sich De Palma mit an den Nerven reißender Suspense-Präzision an den Höhepunkt heran. Den kühlen Kopf für die Berechnung der Dramaturgie und die fast schon wissenschaftliche Genauigkeit des Schnitts soll ihm sein Vater, ein Chirurg aus New Jersey, mitgegeben haben.

Die filmische Technik im engeren Sinn hat er von Alfred Hitchcock übernommen. Seinen Vorbildern gönnt er gern Hommagen, die er so elegant in seine Filme integriert, dass sie nie Pastiche bleiben: In „Dressed to kill“ (1980) wird der Flirt einer frustrierten Hausfrau mit einem sonnenbebrillten Unbekannten zum Katz-und-Maus-Spiel im Museum, den klaren Verweis auf eine ähnliche Sze-



Wild und genau: Brian De Palma Foto dpa

ne in Hitchcocks „Vertigo“ vergisst man aber schon nach den ersten Sekunden, in denen das Spiel seine ganz eigene Beklemmung entwickelt. Wie die Arbeiten seiner Mitstreiter beim New-Hollywood-Kino, einer Bewegung junger Regisseure (darunter George Lucas, Steven Spielberg oder Martin Scorsese), die sich in den siebziger Jahren vom alten Studiosystem unabhängig machte, sind auch einige De Palma-Filme heute Klassiker der Popkultur. Der am häufigsten zitierte ist wohl der Gangsterfilm „Scarface“ (1983).

Auf einen echten Mafia-Boss in Neapel wirkte er so betörend, dass der eine Villa nach dem Vorbild des pompösen Baus aus Marmor und Gold erschaffen ließ, in dem De Palma Al Pacino als Mafiaboss Drogen schnupfen und Maschinengewehre abfeuern lässt. Noch immer mangelt es De Palma nicht an Ideen. Das nächste Projekt soll ein Horrorfilm werden, der Harvey Weinstains sexuelle Übergriffe verarbeitet; man muss da wohl mehr befürchten als Blutvergießen. Heute aber feiert De Palma erst einmal seinen achtzigsten Geburtstag. MARIA WIESNER



Super Mario

Von Paul Ingendaay

Natürlich war es ein „trauriger Anblick“, wie Staatsministerin Monika Grütters mit entwaffnender Ehrlichkeit sagte: Einige Dutzend Leute mit riesigen Abständen in einem Kammermusiksaal für mehr als tausend Zuschauer sind trostlos. Aber es war der Auftakt des Internationalen Literaturfestivals Berlin, das in einer logistischen Meisterleistung dann doch eine erstaunliche Zahl von Live-Begegnungen auf die Beine gestellt hat, und es kam leibhaftig das Zugferd für globale Literaturschwärmerei: Mario Vargas Llosa. Der Nobelpreisträger des Jahres 2010 hatte keinen einzigen Gedanken zu bieten, den man noch nicht von ihm gehört hätte, aber wie wäre das überhaupt möglich gewesen? Allein neunundsiebzig Ehrendoktorhüte hat er weltweit eingesammelt, wie Michi Strausfeld in ihrer Hommage erzählte, auch den der Berliner Humboldt-Universität, dazu unzählige Literaturpreise – zweihundert? Dreihundert? Einmal, in Spanien, bekam er als Preis sein eigenes Körpergewicht in Honig! Einen wie ihn, der allen ideologischen Blödsinn unerschrocken benannt hat und sich nie für etwas entschuldigen musste, gibt es weit und breit nicht mehr. Also stand der Vierundachtzigjährige mit dem schönen weißen Haar da und sagte in seinem singenden peruanischen Spanisch noch einmal, warum wir nicht von der Literatur loskommen: weil sie uns freier, nachdenklicher und besser macht. Weil sie die Phantasie stärkt und die Ordnung stört, weswegen sie Diktatoren ein Dorn im Auge ist. Weil sie – so Vargas Llosa in seiner Nobelpreisrede vor zehn Jahren – ein paralleles Leben bietet, in welchem „das Chaos sich lichtet, das Hässliche verschönt, der Augenblick verewigt und der Tod ein vorübergehendes Schauspiel wird“. Später rief Mario dann sehr nett „Monika!“, als er zu Kulturstaatsministerin Grütters trat, und Monika sagte „Mario!“, und wären es andere Zeiten, hätten sie sich in den Armen gelegen. Und der Festivaldirektor Ulrich Schreiber – Uli – hätte mitgemacht. Es wäre aber alles zu wenig gewesen, hätte nicht gleich darauf, an anderem Ort, die polnische Schriftstellerin Olga Tokarczuk das pastose Gemälde der Eröffnung durch die Präzisionsarbeit des literarischen Handwerks ergänzt. Im Gespräch mit der brillanten Moderatorin Olga Mannheimer erzählte die Literaturnobelpreisträgerin des Jahres 2018 von der Poetik ihres jüngsten Romans, „Die Jakobsbücher“, und dass die beiden Olgas sich so versenken und neunzig Minuten lang konzentriert von der Feinmechanik des Schreibens sprachen, war hinreißend. Eventmanager spotten gern, Literatur vor Publikum müsse heute mehr sein als „Mikro und Wasserglas“, und am liebsten jазzen sie Lesungen durch Filmstars und Lichtregie hoch. Kann man machen; kann sogar funktionieren. Aber unter Corona-Bedingungen sieht man, dass die Gegenrechnung auch stimmt. Man muss nur die richtigen Leute zusammenholen, die Leidenschaft für Literatur entfesseln und zwei Sachen auf die Bühne stellen: Mikro und Wasserglas.

Wer schrieb in Judäa?

Die kleine Wüstenfestung Arad, etwa fünfzig Kilometer südlich von Jerusalem und 25 Kilometer westlich vom Toten Meer gelegen, war schon vor sechzig Jahren Ziel von Grabungskampagnen, die zahlreiche Tonscherben zutage förderten, von denen mehr als hundert Inschriftensuren aufweisen, die aus der Zeit um 600 vor Christus stammen. Nun haben Forscher von der Universität Tel Aviv einige dieser Scherben mit modernen Instrumenten untersucht. Unterstützt wurden sie von einer Handschriftenexpertin der israelischen Polizei. Die 18 untersuchten Inschriften zeigten Merkmale von wahrscheinlich zwölf unterschiedlichen Schreibern. Dies weist auf einen hohen Alphabetisierungsgrad der jüdischen Gesellschaft am Vorabend der Zerstörung des Tempels durch Nebukadnezar hin, schreiben die Forscher im Magazin „Plos one“. Dieser Befund berührt auch die Frage nach der Entstehungszeit von Texten des Alten Testaments. spre