

Gibt es so etwas wie weibliche Kunst? Nur her mit den Klischees!

Kunst von Frauen darf nicht nur in Abgrenzung zum männlichen Narrativ betrachtet werden: ein Blick auf Textilkunst

KERSTIN STREMMEL

Zwar gab es auch im 17. und 18. Jahrhundert Malerinnen, doch wie im bürgerlichen 19. Jahrhundert wurde stets mehr Wert darauf gelegt, dass Frauen kunstfertig Handarbeiten verrichteten, was sie zur Gestaltung des privaten Lebensraums befähigte, nicht aber zu beruflicher Unabhängigkeit. Obwohl man Frauen zum Studium an der Akademie zuließ, wurden immer wieder Zweifel an ihrer Befähigung laut, exemplarisch formuliert in einem Gutachten, das die Münchner Akademie vor einhundert Jahren erstellte: «Die gleiche Kunstbegabung beider Geschlechter vorausgesetzt, zeigt doch die Erfahrung, dass mit wenigen Ausnahmen die künstlerische Betätigung der Frauen sich beschränkt auf das Bildnis, die Landschaft, das Stilleben und das Kunstgewerbe. Diese Selbstbeschränkung der überwiegenden Mehrheit aller künstlerisch tätigen Frauen hat ihren Grund sicher nicht im Mangel einer entsprechenden Ausbildungsmöglichkeit, sondern in einem richtigen Gefühl für die Grenzen der eigenen Begabung.»

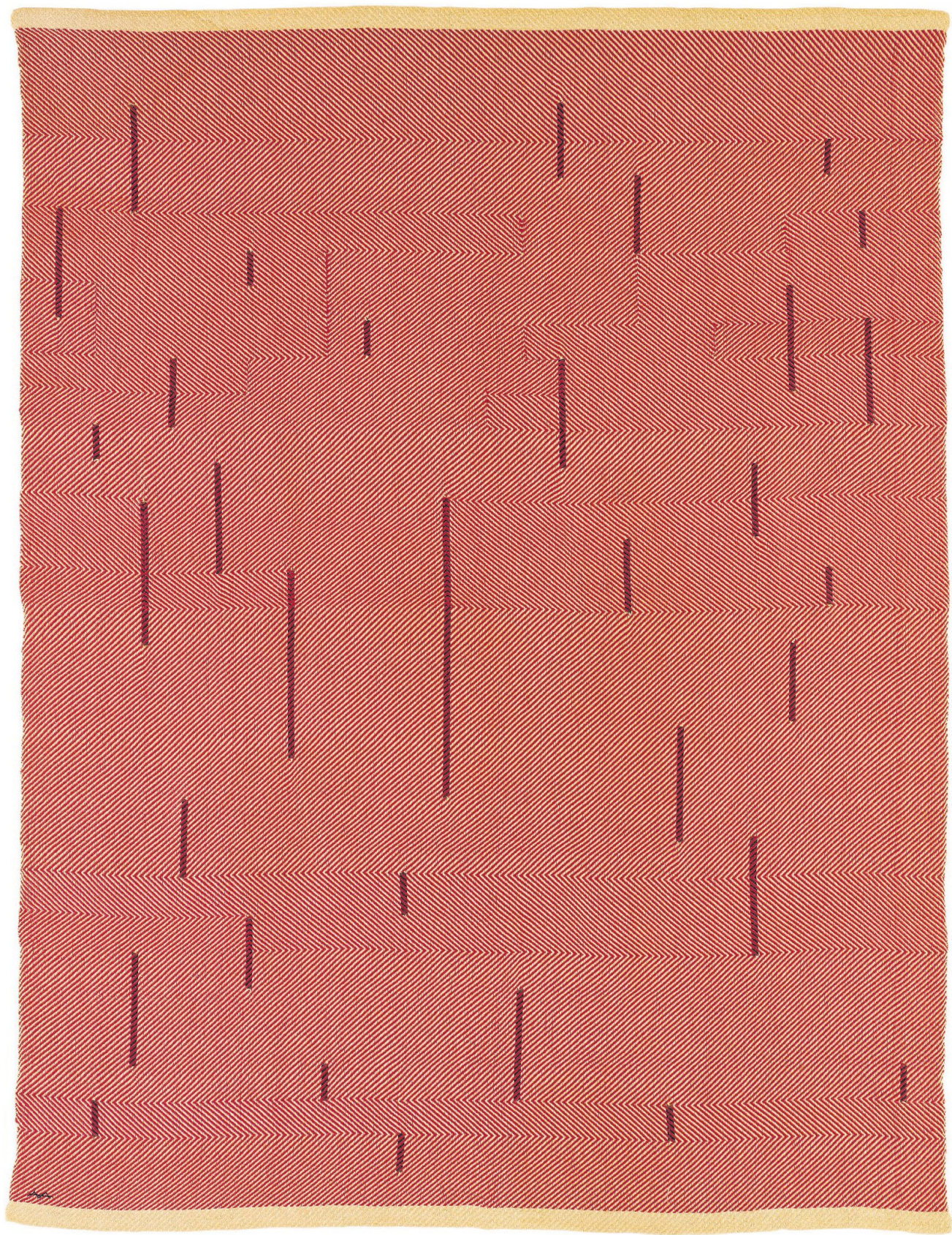
Auch im Bauhaus, der in mancher Hinsicht revolutionären Reforminstitution, gab es keine Gleichberechtigung. Als Anneliese Fleischmann 1922 ihr Studium am Bauhaus in Weimar aufnahm, trat sie nach einem Vorkurs bei Johannes Itten in die Textilwerkstatt ein, ganz sicher nicht, weil es ihr an Begabung für andere Metiers mangelte, sondern weil die Textilkasse als Frauenklasse galt, in der praktisch alle weiblichen Studierenden landeten. Dass ihr, die später unter dem Namen Anni Albers bekannt wurde, die genaue Kenntnis der Materialien zu ästhetisch überzeugenden Lösungen verhalf, mit denen sie mehrere Künstlergenerationen beeinflusst hat, steht auf einem anderen Blatt.

Albers hat die Bandbreite ihrer künstlerischen Weberei rasch erkannt: «Wie jedes Handwerk kann es in der Produktion nützlicher Objekte münden oder sich auf die Ebene der Kunst erheben.» Und so zeigt die Retrospektive, die nach Düsseldorf nun in London zu sehen ist, selbstverständlich ihre nützlichen Textilien für Innenräume, von schalldämpfenden Wandbespannungen bis zu den frei hängenden Raumteilern, die integrale Bestandteile der Architektur waren, aber eben auch ihre Bildwebereien. Diese sollten ausschliesslich betrachtet werden und entstanden unter der Bezeichnung «Pictorial Weavings» von den frühen dreissiger Jahren an bis zur Mitte der sechziger Jahre.

Nichtwestliche Kunst

Selbst bei den Wandbespannungen entsteht etwa durch Verwendung von durchsichtigem Zellophan eine starke ästhetische Wirkung, das Auge mag sich kaum vom schillernden Glanz, den Oberflächenqualitäten und Strukturen abwenden. Das visuelle Vokabular der «Pictorial Weavings» ist inspiriert durch die Auseinandersetzung mit geometrischer Abstraktion und zugleich durch architektonische, keramische oder textile Objekte, die Albers auf Reisen nach Mexiko oder Peru entdeckt hat. Albers' Respekt vor der Kunstsprache präkolumbischer Kulturen, deren Artefakte sie gemeinsam mit ihrem Ehemann auch zu sammeln begann, lässt an die Vorgehensweise einiger Mitglieder der «Pattern and Decoration»-Bewegung denken, die sich Mitte der siebziger Jahre formierte und der eine Ausstellung im Ludwig-Forum in Aachen gewidmet ist.

Vor allem die feministisch aktive Joyce Kozloff wurde durch einen Aufenthalt in Mexiko angestossen, über das Verhältnis von Kunst und Dekor nachzudenken, ihre Malerei aufzugeben und sich Rauminstallationen zuzuwenden. Ihre Bodenmosaiken oder mit Keramikfliesen bedeckten Pilaster führen ornamentale Traditionen zusammen. Die Sechsecke, Sterne oder Blüten wurden von der Künstlerin mit Keksformen aus-



Anni Albers: «With Verticals», 1946. Rote Baumwolle. 1549 × 1181 mm.

THE JOSEF AND ANNI ALBERS FOUNDATION / © PRO LITTERIS

gestochen, bemalt, glasiert und gebrannt. Diese Verwendung eines ebenfalls weiblich konnotierten Werkzeugs ist eine ironische Volte, die selbstbewusst darauf verweist, dass die Auseinandersetzung mit Ornamentalem vor allem Frauen und Angehörigen nichtwestlicher Kunst vorbehalten schien.

Der spielerische Umgang mit Festschreibungen wird auch von der derzeit

arbeit, sondern es handelt sich um maschinell hergestellte Stoffe mit Mustern, die computerbasiert entwickelt wurden. Wie Trockel spezifisch weiblich konnotierte Techniken kommentiert und zugleich kunstimmanente Themen aufgreift, indem sie beispielsweise in «Ohne Titel (Toroni)» das minimalistische Konzept von Niele Toroni aufgreift und ihr Strickmuster analog zu seinen regelmässig mit dem Pinsel aufgetragenen Punkten gestaltet, ist Beispiel eines souveränen Umgangs mit Klischees und Schablonen.

Trockels Kunst ist fraglos anerkannt. Anni Albers aber hatte zwar im Jahr 1949 bereits eine Retrospektive im Museum of Modern Art New York, ihre künstlerische Anerkennung erreichte sie nach eigener Einschätzung jedoch erst mit ihren grafischen Werken, die seit Ende der sechziger Jahre entstanden. 1985 konstatierte sie: «Ich meine, wenn eine Arbeit mit Fäden entstand, dann wird sie als Handwerk betrachtet; auf Papier wird sie als Kunst angesehen.»

Ein Motiv wie der Faden macht allerdings deutlich, wie obsolet die Trennung zwischen funktionalen und freien Arbeiten ist, sowohl die Studien für Teppiche und noch ihre letzten Kompositionen mit Filzstiften auf Notizpapier haben jene Spannung zwischen präziser Kalkulation und Kraft, die auch in Valerie Jaudons All-over-Strukturen aus der «Pattern and Decoration»-Bewegung bestens spürbar sind.

Auch im Bauhaus,
der in mancher
Hinsicht revolutionären
Reforminstitution,
gab es keine
Gleichberechtigung.

bekanntesten Künstlerin, die sich auf Textilkunst bezieht, gepflegt: Rosemarie Trockel, die es im sogenannten Kunstkompass seit Jahren unter die ersten drei der renommiertesten lebenden Künstler schafft – angeführt wird die Liste traditionell von Gerhard Richter. Vor ihr gibt es die bekannten, jüngst wieder in der Städtischen Galerie in Karlsruhe ausgestellten Strickarbeiten. Sie entstehen jedoch nicht in Hand-

Vorwürfe statt kluger Debatte

Ein kontroverser Intelligenzforscher sorgt für Wirbel und Polemik

MARC NEUMANN, WASHINGTON

Dass skeptische Wissenschaftler die Wissensproduktion ihresgleichen kritisieren und darüber debattieren, ist Teil der wissenschaftlichen Methode. Dass sie das mit immer härteren Bandagen und im Licht der digitalen Öffentlichkeit tun, ist ein neueres Phänomen. Das akademische Hickhack verstellt dabei immer mehr auch die Sicht auf die wissenschaftliche Substanz.

Jüngstes Beispiel hierfür ist ein kampagnenartiger Protestbrief, den mehrere hundert Professoren an die Cambridge University gerichtet haben. Sie fordern in dem Brief die Auflösung eines Stipendiums, das die Universität einem aufstrebenden Sozialwissenschaftler ausgestellt hat. Eigentliches Ziel der Petition ist der Stipendiat Noah Carl, ein 28 Jahre alter Forscher im Bereich «Human Biological Diversity» – ein Euphemismus, der ethnischen, sozialen und genetischen Zündstoff überdeckt.

Eheform und Wahlbetrug

Zentraler Kritikpunkt der Professorenschaft ist eine «behauptete Beziehung zwischen Rasse, Kriminalität und genetischer Intelligenz» in den Arbeiten des Jungwissenschaftlers. Das Kollektiv, angeführt vom bekannten Anthropologen David Graeber («Bullshit-Jobs»), schiesst scharf: Solche Thesen suggerierten, dass Carls «Arbeit ethisch suspekt und methodologisch fehlerhaft» sei.

Der Unmut nährt sich überdies aus einer Konferenzteilnahme Carls. Dieser hatte eine umstrittene Londoner Tagung besucht, an auch «Rassen-Intelligenz» und Eugenik zur Sprache kamen. Fachlich stören sich die Protestierenden an einem marginalen Forschungsgegenstand in einer Publikation Carls, wie Clément Mouhot, Mathematikprofessor an der Cambridge University, dem britischen «Guardian» erklärte. Carl hatte eine Korrelation zwischen der Häufigkeit von Ehen zwischen Cousins und Cousinen und Wahlbetrug postuliert.

Klar ist: Wer es wagt, an Thilo Sarrazin erinnernde Thesen mit Charles Murray's Bell-Kurven-Verteilung von Intelligenz zu verschränken, muss sich nicht wundern, wenn es Kritik hagelt. Der moralische Aufruhr von Kritikern, die in jeglicher Rede über Intelligenz und Genetik sogleich den Ansatz zu Rassenhierarchie und Faschismus erkennen, ist vorprogrammiert.

Akademische Gegenproteste

Doch unverzüglich fuhr auch alles, was in den Reihen der Kämpfen für akademische Forschungs- und Redefreiheit Rang und Namen hat, schweres Geschütz zur Verteidigung Carls auf. Das Online-Magazin «Quillette» monierte, mit ihm werde ein unbequemer Akademiker im derzeit ideologisch repressiven Klima der Universitäten weitgehend evidenzfrei mundtot gemacht. Akademische Schwergewichte wie Peter Singer, Jonathan Haidt oder Cass Sunstein unterzeichneten einen Gegenprotest für die Freiheit von Forschung und Akademie. Auf Twitter lieferten sich Vertreter beider Seiten heftige Wortgefechte – derweil Carl und die Cambridge University schwiegen.

Still bleibt es auch rund um den eigentlichen Stein des Anstosses. Zu Intelligenz und Eugenik lassen sich mit solchem Hin und Her weder neue Einsichten gewinnen, noch werden alte in Erinnerung gerufen. Ein Hinweis auf den italienischen Psychiater Cesare Lombroso (1835–1909) oder auf Alfred Binet und Théodore Simon, Erfinder des ersten IQ-Tests für französische Schüler (1904)? Jüngere Diskussionsbeiträge etwa des kanadischen Philosophen Ian Hacking oder des Evolutionsbiologen Stephen Jay Gould? Fehlanzeige. Polemik füllt stattdessen das Vakuum der wissenschaftsphilosophischen Diskussion.

London, Tate Modern, bis 27. Januar; Aachen, Ludwig-Forum, bis 13. Januar, danach in Wien und Budapest.

Warten auf Publikum

Die Kunstmesse Abu Dhabi Art hegt hohe Ambitionen

BRIGITTE ULMER, ABU DHABI

Das Drehbuch von Abu Dhabis Kulturpromotoren hätte nicht besser sein können. Der erste Tag der Abu Dhabi Art fiel punktgenau mit der Ankunft von Emmanuel Macron zusammen, der zur Inaugurierung des Louvre Abu Dhabi anreiste. Der historische Moment hat viel Staub aufgewirbelt, auch im Wort-sinn. Ein kleiner Sandsturm, ausgelöst von Helikoptern, die über dem neuen Kulturdistrikt von Saadiyat Island kreisten, vertrieb die Besucher der Kunstmesse zeitweise aus dem Hof zurück in die Hallen, mit Sand in den Augen.

Die Abu Dhabi Art, heuer im neunten Jahr, mag mit 47 Galerien im Vergleich zu den internationalen Messen unbedeutend sein. Ihre Ambitionen sind es definitiv nicht. Der Kronprinz und sein Staatsdepartement für Kultur und Tourismus wollen die Messe zum Drehkreuz zwischen Ost und West machen. Dazu wurde mit Dyala Nusseibeh, die früher der Kunstmesse in Istanbul vorstand, eine Direktorin bestellt, die der Verkaufsschau mit kuratierten Ausstellungen mehr Lüster verleihen soll. So wurde etwa die Schau «Get-away» zusammengestellt – ein Dialog zwischen Ost und West mit den Skulpturen der libanesischen Pionierin der abstrakten Kunst, Saloua Raouda Choucair, der raumgreifenden gemalten Installation des Emirati Mohammed Ahmed Ibrahim, eines frühen Vertreters der Konzeptkunst im arabischen Raum, und einer Videoinstallation des Belgiers David Claerbout.

Sicherlich ermöglicht die Messe die Verschiebung des westzentrierten Blickwinkels dank Galerien aus Abu Dhabi, Dubai, Teheran und Beirut. Neben Werken mit verfremdeter Kalligrafie von Koranversen oder dekonstruierten Teppichen gibt es auch elegische Beduinenphantasien, aber viele Künstler sprechen die Lingua franca der Konzeptkunst, wie etwa die Bilder von Frauenfiguren zeigen, deren Gesichter mit geflochtenen Leinwandstücken verfremdet sind. Sie stammen von der Exil-Irakerin Hayv Kahraman, die als Elfjährige während des Golfkriegs 1992 nach Schweden geflüchtet war. Ihre Arbeiten sprechen von der Brüchigkeit von Identitäten angesichts von Migration. Die Tauben aus Fiberglas der Saudiaraberin Manal Al Dowayan, auf denen Reisedokumente gedruckt sind, zeugen wiederum vom Kampf der Frauen um Selbstbestimmung.

Namhafte westliche Galerien scheinen dann präsent zu sein, wenn bereits Kontakte zur Königsfamilie oder zu Kulturinstitutionen stehen oder wenn sie speziell von der Messeleitung eingeladen sind. Der Galerist Sean Kelly realisierte letztes Jahr mit der Kulturbehörde ein Auftragswerk von Idris Kahn für ein Kriegsmonument – ein gigantisches Projekt, das in Rekordzeit ausgeführt wurde und nun zwischen der megalomanen Scheich-Zayid-Moschee und dem Militärhauptquartier steht. Folgerichtig zeigt er an seinem Stand auch Idris Kahn. Marian Goodman gibt Giuseppe Penone eine Verkaufsplattform, von dem Auftragswerke unter der Kuppel des Louvre Abu Dhabi stehen. Thaddaeus Ropac, seit Anbeginn dabei und mit perlenbestickten Tableaus von Winterlandschaften des Iraners Farhad Moshiri und Spritzbildern des Pakistanners Imran Qureshi präsent, unterhält Beziehungen mit dem Guggenheim Abu Dhabi, das noch gar nicht steht.

Abu Dhabi will sich als weltoffenes Kulturzentrum etablieren, die Museen auf Saadiyat Island brauchen Material. Dass aber auch ein Publikum «beschafft» werden muss, wird klar, wenn man durch die Hallen streift. Die Verkäufe sind schleppend. Eine für Kunst sensibilisierte Mittelschicht muss sich erst noch entwickeln. Man wird das Gefühl nicht los, dass am Golf das Pferd vom Schwanz her aufgezäumt wird. Aber vielleicht ist das ja eine eurozentrische Betrachtungsweise. Immerhin: Am ersten Tag füllten auffällig viele Schul-klassen die Stände. (Bis 11. November)



In der Galerie Rosenfeld zeigt die Künstlerin Tal Shochat neue Fotografien: «Beit Jimal, Black», 2017. TAL SHOCHAT / ROSENFELD GALLERY TEL AVIV

Anne Frank geht auch anders

Israel bietet formidable Kunst – ein Galerienrundgang in Jerusalem und Tel Aviv

KERSTIN STREMMEL, TEL AVIV

In Jerusalem gibt es zahlreiche Bestrebungen, zeitgenössische Kunst zu fördern. Damit will man nicht nur Besucher anlocken, sondern auch Künstler an den Ort binden, so etwa Absolventen der renommierten Bezalel-Akademie. Mit Veranstaltungen wie dem gerade zu Ende gegangenen Manofim-Festival, mit Atelierförderprogrammen wie in Talpiot mit derzeit fünfzehn Stipendiaten oder mit Ausstellungen in nicht-kommerziellen Räumen wie der Galerie Barbur gelingt das dank engagierten, oft ehrenamtlichen Mitarbeitern gut. Das Geschäft allerdings brummt in Tel Aviv.

Anne Franks Haus

Als gäbe es nicht genug herausragende Museumsausstellungen, erfüllen die zahlreichen Galerieräume in Tel Aviv zum Teil museale Ansprüche. Die zur Zeit vielleicht beeindruckendste Präsentation findet in der Dvir-Galerie statt, die Simon Fujiwara komplett in eine begehbare Installation mit dem Titel «Hope House» verwandelt hat (bis 2. Dezember). Auf drei Stockwerken werden die Besucher mit einer Rekonstruktion des Hauses an der Amsterdamer Prinsengracht konfrontiert, in dem Anne Frank mit ihrer Familie mehr als zwei Jahre versteckt lebte. In dem realen, von Touristen überfluteten Museum in Amsterdam gibt es einige wenige persönliche Dinge zu sehen, etwa Anne Franks Sammlung von Fotos berühmter Filmstars wie Greta Garbo oder Ginger Rogers. Fujiwara hat in seiner Installation hingegen Bilder von Filmstars der heutigen Zeit angebracht, die zudem alle die Gedenkstätte in Amsterdam persönlich besucht haben.

Weitere Verfremdungsstrategien Fujiwaras stellen kritische Fragen nach Vermarktung, Vermittlung und Präsentation. Beispielsweise stehen zehn

Anne-Frank-Tagebücher auf einem Tisch, Exemplare einer Ausgabe, die auf 192 leeren Seiten Platz für eigene Notizen bietet. Sie wird im Amsterdamer Museumshop verkauft, genauso wie die kleinen Bausätze aus Pappe, mit denen man das Haus im Puppenstubenformat nachbauen kann. Das Ganze präsentiert Fujiwara in gleissendem Licht, flankiert von einem Video, in dem wohlmeinende Pädagogen den spielerischen Zugang zum Thema erläutern; das angebrachte Geländer dient auch dazu, sich festzuhalten, falls man den Boden unter den Füßen zu verlieren droht.

Auch an anderen Orten wird aufwendig inszeniert: Im feinen, noch immer «Das Herz» genannten Stadtteil Tel Avivs, findet momentan in der Galerie Chelouche wöchentlich eine Performance statt, in der sich eine (reale) Kuratorin auf ironische Weise mit Kunstvermittlung auseinandersetzt und beispielsweise Gemälde aus Galeriebeständen passend zur Zimmereinrichtung anpreist.

Bei der Galerie Sommer am Rothschild-Boulevard sind raumgreifende Arbeiten von Yael Bartana und Gregor Hildebrandt ausgestellt (bis 9. Dezember). Aber aufregender ist es in dem Industriegebiet im Süden, wo sich neben Dvir zahlreiche andere Galerien für zeitgenössische Kunst angesiedelt haben. Hier, um die Ecke von Tel Avivs «Soho», stehen nachts Prostituierte an den Ecken, und selbst Atelierräume sind noch bezahlbar. Die Gentrifizierung steht aber bevor, denn seit vor zehn Jahren die Raw Art Gallery als erste ihre Räume eröffnete, haben sich die Preise sukzessive erhöht, und viel Industrie gibt es hier auch nicht mehr.

So lassen sich in dieser Gegend zahlreiche weitere Entdeckungen machen. In der Galerie Rosenfeld gibt es eine hochkonzentrierte Fotoausstellung von Tal Shochat zu sehen: Die Künstlerin hat Olivenbäume vor strahlend weissen

oder nachtschwarzen Hintergründen oder auch Granatapfelbäume vor persischen Teppichen so fotografiert, dass sie vollkommen künstlich wirken (bis 2. Dezember). Will man von Shochats präziser Arbeitsweise mehr sehen, lohnt sich ein Besuch im Petach-Tikva-Museum im Norden Tel Avivs, wo ihr assoziationsreicher, an Fellini erinnernder Schwarz-Weiss-Film «Other Days» noch bis zum 16. Dezember gezeigt wird. Überdies sind Inszenierungen, in denen die Künstlerin auf radikale Weise ihr Verhältnis zur Mutter auslotet, direkt um die Ecke der Galerie in der Sammlung der Tageszeitung «Haaretz» zu sehen. Dort richtet man unter dem Titel «Same same but different» gerade eine Ausstellung (auch) über familiäre Beziehungen aus.

Graue Hirnzellen

Neben viel Fotografie und begehbaren Installationen hat zurzeit auch die Plastik einen starken Auftritt: Die Inga Gallery zeigt von Merav Kamel und Halil Balabin eine Auswahl kleiner Skulpturen, die das Künstlerpaar «Puppen» nennt. Die 1988 und 1989 geborenen Künstler fertigen detailreiche Stoffskulpturen. Da gibt es etwa einen dünnen knienden Mann zu entdecken, der seinen Kopf mit beiden Händen aufklappt, so dass seine grauen Zellen zu sehen sind. Und auch politische Referenzen gibt es: Vier Militärs zum Beispiel schultern den Tel-Hai-Löwen, das berühmte israelische Denkmal für Gefallene. Da sind aber auch poetische Skulpturengruppen zu sehen wie etwa jene mit einem Alb, der das Gesicht eines Schlafenden mit einem Pinsel blau einfärbt. Die vielschichtige Wirkung der Werke beruht auf künstlerischer Kraft, Kenntnis der Kunstgeschichte, innovativen Strategien und einem virtuellen Umgang mit Themen, die immer wieder auch die Situation Israels betreffen.



TINTENFISCH

Da Vinci und die Millionen

Philipp Meier · Die Story ist wirklich fast perfekt: Denn einen da Vinci zu entdecken, ist schliesslich ein bisschen, wie auf einen neuen Planeten im Sonnensystem zu stossen. Wenn da nur nicht diese unschöne Geschichte wäre, bei der es allen nur um eines ging: Profit, Prestige und Profilierungssucht. Aber dazu weiter unten.

100 Millionen Dollar soll das Gemälde nun bringen. Das Auktionshaus Christie's versteigert es am 15. November in New York. Eigentlich müssten die Preiserwartungen aber viel höher sein. Denn immer, wenn ein Picasso, ein Munch oder ein Modigliani für eine dreistellige Millionensumme versteigert wird, fragt sich die Kunstwelt, was denn wohl ein echter da Vinci erst kosten würde? Die «Mona Lisa» zum Beispiel – unvorstellbar der Preis.

Fast ebenso geheimnisvoll wie die weltberühmte «Gioconda» im Louvre ist da Vincis nun zur Versteigerung gelangendes Bild des «Salvator Mundi». Als würde dessen Antlitz in der nächsten Sekunde wieder verschwinden, taucht es aus der Tiefe des Sfumato auf. Fast etwas unheimlich ist der entrückte, durch den Betrachter hindurchgehende Blick, der einen geradezu in das Bild hineinsaugt. Ein gefährliches, verführerisches Kunstwerk, wie vor allem seine jüngste Geschichte beweist.

Da Vinci soll es um 1500 geschaffen haben. Lange wurde geglaubt, es handle sich um die Arbeit des Epigonen eines Epigonen. Bis Untersuchungen Spuren einer Vorzeichnung sowie die Überarbeitung des Daumens der rechten, zum Segnen erhobenen Hand zutage gefördert haben. Würde ein Kopist solche Arbeitsschritte vornehmen? Kaum, meinen die Experten.

Vom Universalgenie der italienischen Renaissance soll es übrigens nur noch fünfzehn Bilder geben. Und mit diesen feierte die Londoner National Gallery 2011 Leonardo da Vinci in einer spektakulären Ausstellung. Dazu gehörte natürlich auch der wiederentdeckte «Welt-erlöser», der sich einst in der Kollektion von König Charles I. von England befand. Bis sich dann seine Spur verlor. Anfang des 20. Jahrhunderts ist das Bildnis wieder aufgetaucht. Auch damals kam niemand auf die Idee, dass es von der Hand Leonardos sein könnte. 1958 wurde es bei Sotheby's als ein Werk des Leonardo-Schülers Giovanni Antonio Boltraffio versteigert: für 45 Pfund.

Es verschwand erneut von der Bildfläche für fast fünfzig Jahre, bis es 2005 bei einem Nachlassverkauf in den USA von einem Grüppchen Altmeisterspezialisten, unter ihnen Robert Simon, für 10 000 Dollar erworben wurde. Man liess das Werk reinigen und restaurieren, legte es Leonardo-Experten zur Begutachtung vor und hegte die Hoffnung, es möge sich bald einmal für 150 Millionen verkaufen. Ein Geschäft mit dem Dallas Museum of Art kam leider nicht zustande, die Summe war einfach zu hoch.

Schliesslich gaben Simon und seine Kollegen das Bild über einen Mittelsmann von Sotheby's für rund 80 Millionen Dollar an den Genfer Kunsthändler Yves Bouvier ab. Dieser veräusserte es umgehend für 127,5 Millionen an den russischen Milliardär Dimitri Rybolowlew. Daraus entspann sich ein Rechtsstreit. Der Russe wirft dem Genfer vor, es ihm viel zu teuer verkauft zu haben. Und auch die eigentlichen Entdecker des Leonardo fühlen sich übervorteilt. Rybolowlew will das Bild nun bei Christie's wieder loswerden.

Die Geschichte lehrt jedenfalls, dass der beste Weg, um den richtigen Preis für ein Kunstwerk zu eruieren, die Auktion ist. Der Salvator Mundi jedenfalls blickt gelassen dieser Versteigerung entgegen. Sein Geheimnis, wer ihn gemalt hat, behält er sowieso für sich.

Seine Radikalität war schuld

Italien und die Dichter retteten Philip Guston – eine Schau in der Venezianer Accademia

GABRIELE DETTERER, VENEDIG

Zwei Tage nach der Eröffnung seiner Ausstellung in der New Yorker Marlborough Gallery, wo Philip Guston im Oktober 1970 nach einer erfolgreichen abstrakten Phase erstmals neue figurative Werke zeigte, überquerte er mit seiner Frau Musa McKim auf der «Michelangelo» den Atlantik und traf Ende des Monats in Neapel ein. Diese seine dritte grosse Italienreise war auch eine Art Flucht, denn die amerikanischen Kunstkritiker hatten Gustons Hinwendung zum Figurativen vehement verrissen. Clement Greenberg ging so weit, die krude und reduzierte Malweise als kitschig zu bezeichnen.

Auch Gustons verstärkte Hinwendung zu Dichtern, die mehr Verständnis für sein Werk zu haben schienen, kann als Folge der Enttäuschung über die empörten Reaktionen von Kritikern und künstlerischen Weggefährten verstanden werden. Italienische Kunst hatte für Guston indes bereits vor 1970 eine wichtige Rolle gespielt, und seit 1937 war er mit einer Dichterin verheiratet. Aber die Isolation, in die sein radikalisiertes Spätwerk ihn torpedierte, verstärkte diese bereits vorhandenen Affinitäten zu Lyrikern und dem Land, wo die Zitronen blühen.

Die Korrespondenzen von Poesie und Malerei sowie die italienischen Einflüsse im Werk des amerikanischen Künstlers russisch-jüdischer Abstammung sind nun Thema der Ausstellung in den Gallerie dell'Accademia in Venedig. Der Kurator Kosme de Barañano fächert die Werke nicht chronologisch auf, spannt aber einen weiten Bogen von frühen Skizzen nach Masaccio, die Guston als 17-Jähriger 1930 anfertigte, bis hin zu einer Variation des gleichen Motivs aus dem Jahr seines Todes, fünfzig Jahre später.

Das ganze Panorama

Als exemplarisch für Gustons Auseinandersetzung mit italienischer Kunst kann das 1973 entstandene «Panthéon» gelten, ein Gemälde, auf dem die Namen einiger seiner italienischen Helden – de Chirico, Masaccio, Piero della Francesca, Giotto und Tiepolo – wie Graffiti



Philip Guston: «Wheel», 1979.

© THE ESTATE OF PHILIP GUSTON COURTESY HAUSER & WIRTH

an eine Wand geschrieben sind; eine Staffelei und eine Glühbirne, Konkretes im malerischen Raum und zugleich häufig auftauchende Motive bei Guston, ergänzen diese Hommage.

Auch das häufige Fuss-Motiv gibt es in der Ausstellung mehrfach und mit klarer italienischer Referenz: «Untitled (Foot on Wall – Roma)» von 1971 ist die aufs Wesentliche konzentrierte Version des grossen Marmorfusses, der einst zu einer gigantischen Götterstatue gehörte und in der Via di Santo Stefano del Cacco in Rom etwas unvermittelt herumsteht.

Anhand der zweiten und titelgebenden Bezugsgrösse der Ausstellung – die

Dichter, die Guston illustrierte, die ihn inspirierten und deren Arbeitsweisen sich mit seiner eigenen vergleichen lassen – entspinnt sich, souverän und assoziativ angeordnet, das ganze Panorama seines Schaffens in fünfzig Gemälden und fünfundzwanzig sorgfältig zusammengetragenen Zeichnungen.

Dazu gehört auch seine gestische Malerei, etwa Explosionen von Rot und Pink, die sich mühelos in Beziehung zu D. H. Lawrence' Bewusstseinsstrom und den daraus resultierenden Gedichten setzen lassen. Da wäre zum Beispiel D. H. Lawrence' postum erschienenes «Schiff des Todes» mit der Formulierung eines rosa Stroms, in dem das winzige

Schiff geborgen ist. Gustons Freundschaft mit Clark Coolidge führte auch zu intensivem Austausch und einer konkreten Auseinandersetzung mit dessen Lyrik. Es gibt sowohl Zeichnungen, in die der Künstler später Zeilen aus den Gedichten integrierte, als auch Zeichnungen, die zu Sätzen entstanden, wie das herrlich lapidare «Next to the Painting a Painting of a Hand Painting».

Es gibt auch Arbeiten mit Bezügen zum Werk T. S. Eliots. Von 1979 stammt das Gemälde «East Coker – T.S.E.». Es zeigt das blass rosa-graue Gesicht des Sterbenden mit weit aufgerissenen Augen, zwischen Festhalten und Abschied. Am 10. November 1970 besuchte Gus-

ton die Accademia in Venedig, und in ihren Reisenotizen schreibt seine Frau: «P. sagte, lass uns nur kurz schauen. Hier sind viele Schätze, und wir werden wieder und wieder kommen.» Zu diesen Schätzen gehören Pieros «Heiliger Hieronymus», aber auch die Werke von Tintoretto, einem Meister der Farben, dessen legendärer Schaffensfuror an jenen Gustons erinnert.

Flucht vor dem Tod

Die Nähe zu Piero della Francesca zeigt sich zudem in der Ausstellung in einem Selbstporträt Gustons von 1974: Hier verschmelzen das prägnante Profil des von Piero gemalten Federico da Montefeltro mit der legendären gebrochenen Nase und Gustons eigenes Gesicht, trotz den eigenartigen Stirnwülsten und dem Zitatcharakter, zu einem naturalistisch wirkenden Bild.

Die dem griechischen Dichter Simonides von Keos zugeschriebene Sentenz, die Malerei sei eine stumme Poesie und die Poesie eine redende Malerei, steht gleichsam auch für Gustons Malerei. Denn so persönlich Gustons individuelle Mythen sind, so beredt, doch nie geschwätzig, sind seine Bilder. Es ist kaum ein sprechenderes Bild über die Nähe von Schlaf und Tod denkbar als das des zerzausten Paares, «In Bed», von 1977. Die rote Bettdecke fällt in schweren Wellen über die ausgestreckten Körper, und die Wimpern der beiden ruhen auf dem bis zu den Augen hochgezogenen Plumeau, was sie verletzlich wirken lässt. Daneben könnte der Schlusssatz von Heinrich Heines «Morphine» stehen: «Gut ist der Schlaf, der Tod ist besser – freilich / Das beste wäre, nie geboren sein.»

Vor dieser Einsicht ist Guston in die Malerei geflüchtet und hat Bilder hinterlassen, die uns mit ihrer Kraft und ihrem Humor den Tag retten. Auf seiner «Reise nach Byzanz», frei nach William Butler Yeats' berühmtem Gedicht, das mit den Worten «That is no country for old men» beginnt, hat Guston, wie der Dichter, das Alter durch den Aufbruch in die Kunst überwunden.

Venedig, Gallerie dell'Accademia, bis 3. September.

«Das Christentum ist keine Wellness-Religion»

Im Trubel des Reformationsjubiläums drohe unterzugehen, was Reformation eigentlich meine, sagt der Münchner Theologe Jörg Lauster

Playmobilfigur und Biermarke: Martin Luther ist als Ikone des Reformationsjubiläums in mancher Gestalt präsent. Man werde sich 2017 an Luther überessen, schreiben Sie, Herr Professor Lauster – und schlagen vor, die deutschen evangelischen Kirchen könnten den Namensteil «lutherisch» streichen. Die deutschen evangelischen Kirchen haben sehr grosse Aktivitäten ins Leben gerufen, um in der Öffentlichkeit präsent zu sein. Das ist wichtig, aber manches wirkt auch ein bisschen verzweifelt. Deshalb mein ironischer Vorschlag: Wenn man schon Aufmerksamkeit erregen möchte, könnte man doch den Namen «lutherisch» streichen. Bei aller Ironie liegt in dieser Idee etwas Wahres. Die lutherische Kirche ist die einzige, die in ihrer Selbstbezeichnung den Namen eines Menschen führt. Das ist für eine Religionsgruppe, die etwas Jenseitiges verehrt, ungut.

Der lutherischen Kirche kann man aber schwerlich Personenkult vorwerfen. Das Jubiläum ist schon sehr Lutherfixiert. Man sollte sich vielleicht einmal fragen, ob das angebracht ist. Es gab, wie Sie in der Schweiz wissen, auch andere Reformatoren.

Worum soll es Ihrer Meinung nach beim Reformationsjubiläum denn gehen? Ich würde mir wünschen, dass man gemeinsam darüber nachdenkt, was Re-

formation eigentlich heisst, und zwar nicht nur für die evangelischen Kirchen, sondern für das ganze Christentum. Reformation ist ein ewiger Protest innerhalb des Christentums. Was wir jetzt historisch «Reformation» nennen, war nur der berühmteste Fall. Auch in vielen anderen Fällen wirkten erneuernde Kräfte und setzten sich gegen ein erstarrtes Religionssystem zur Wehr. Es gibt im Christentum eine Dynamik der Erneuerung. Das ist tröstlich.

Wo sehen Sie im Kontext von 2017 solche erneuernden Kräfte?

DIE REFORMATION – EIN AUFBRUCH

1517 machte Martin Luther seine 95 Thesen zum Ablasshandel bekannt. Im Jubiläumsjahr zeigt die NZZ verschiedene Facetten dieses Aufbruchs.



Es wäre die Chance des Reformationsjubiläums, darüber nachzudenken: Was bedeutet Christentum in Mitteleuropa in Zeiten schwächer werdender Volkskirchen, leerer Kirchenräume und von Traditionsabbrüchen? Ist es das Ende des Christentums – oder ist es ein Umbruch? Wir können von der Reformation heute viel lernen.

Was denn?

Der Umbruch des 16. Jahrhunderts war auch ein grosser Bruch der Formen. Ähnliches passiert gegenwärtig auch. Es gibt sehr viele Menschen, die sich dem Christentum verbunden fühlen, die man aber nie in den Kirchen sieht. Was ist das für eine Art von Religion? Wir sollten das Christentum nicht allein mit Mitgliederzahlen und der Frequenz des Gottesdienstbesuchs identifizieren. In den bisherigen Formen ist zu wenig Phantasie.

Was wären zeitgenössische Formen des Christentums?

Alle Formen, die den Menschen ermöglichen, über sich und sein Leben nachzudenken. Eine Idee wäre, die persönlichen Gespräche, die es ja im Christentum schon gibt, auszubauen. Pfarrer und Pfarrerinnen gehen zu den Menschen und sprechen mit ihnen. Religion hat in Westeuropa in den letzten 200 Jahren ja einen rasanten Individualisierungsschub durchlaufen. Heute geht es darum, Wege

zu finden, auf denen Menschen ihre Religion sehr individuell leben können, sich aber trotzdem einer grösseren Gemeinschaft zugehörig fühlen.

Für ein Gespräch braucht es auch eine gemeinsame Sprache.

Hier können wir viel von Luther lernen. Er hat die christliche Botschaft neu übersetzt. Viele Menschen sind an religiösen Fragen interessiert. Aber die Sprache, in der die Kirche davon spricht,

Ewiger Protest

läu. · Jörg Lauster ist Professor für systematische Theologie an der Ludwig-Maximilians-Universität München. In seinem Essay «Der ewige Protest» (Claudius-Verlag, München 2017) nimmt er das Reformationsjubiläum zum Anlass für eine protestantische Selbstbesinnung. Grundlegende Merkmale der reformatorischen Bewegung sieht er in der Bereitschaft zum Aufbruch und in der Nachdenklichkeit. «Denkende Frömmigkeit» vermittele zwischen der Tradition und der Botschaft des Christentums heute. Bereits in seinem 2014 erschienenen grossen Werk «Die Verzauberung der Welt. Eine Kulturgeschichte des Christentums» hat Lauster die Wandlungsfähigkeit des Christentums aufgezeigt.

verstehen sie nicht mehr. Wir müssen sie in das Leben der Menschen übersetzen. Schliesslich berührt das Christentum alle grossen Fragen des Menschseins: Woher komme ich? Wohin gehe ich? Wozu bin ich auf der Welt? Wie führe ich ein gelingendes Leben? Wie gehe ich mit Schicksal um? Wie mit Freiheit?

Die Kirchen brauchen also mehr Mut zu den grossen Fragen?

Es ist die grosse Aufgabe der Kirchen, die Menschen anzuregen, über diese Fragen nachzudenken. Das Christentum ist keine Wellness-Religion. Man kann nicht sagen, dass man glücklicher durch das Leben geht, wenn man glaubt. Das Christentum kann Glück in diesem Leben nicht garantieren. Und will es auch gar nicht. Aber man geht mit offeneren Augen durch das Leben.

Was wäre denn die Botschaft europäischen Christentums an die Welt?

Wir haben in Europa eine sehr mühsame Lerngeschichte durchlaufen – Stichwort Religionskriege. Die Aufklärung ist eine grosse Errungenschaft, und zwar auch für die Religion. Sie hat auch die Religion besser, heller, leuchtender gemacht. Das wäre etwas, was Europa – ohne imperialistische Überheblichkeit – zur Debatte der Religionen weltweit beitragen könnte: einen toleranten Umgang mit Andersdenkenden.

Interview: Martina Läubli