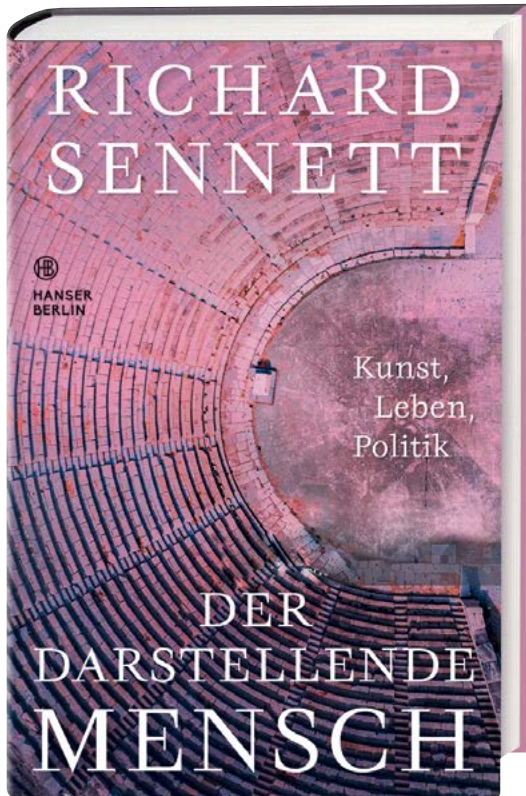


Leseprobe aus:

Richard Sennett
Der Darstellende Mensch



Mehr Informationen zum Buch finden Sie auf
www.hanser-literaturverlage.de

© 2024 Hanser Berlin in der Carl Hanser Verlag GmbH & Co. KG, München

 HANSER BERLIN



RICHARD
SENNNETT

DER
DARSTELLENDEN
MENSCH

Kunst, Leben, Politik

Aus dem Englischen
von Michael Bischoff

Hanser Berlin

Die englische Originalausgabe erschien 2024 unter dem Titel
The Performer. Art, Life, Politics bei Allen Lane,
an Imprint of Penguin Random House UK, London

1. Auflage 2024

ISBN 978-3-446-28174-5

© 2024 Richard Sennett.

All rights reserved including the rights of reproduction
in whole or in part in any form

Alle Rechte der deutschen Ausgabe

© 2024 Carl Hanser Verlag GmbH & Co. KG, München

Wir behalten uns auch eine Nutzung des Werks für Zwecke des
Text und Data Mining nach § 44b UrhG ausdrücklich vor.

Umschlag: Anzinger und Rasp, München

Motiv: © AegeanBlue / iStock / Getty Images Plus

Satz: Sandra Hacke, Dachau

Druck und Bindung: GGP Media GmbH, Pößneck

Printed in Germany



MIX
Papier | Fördert
gute Waldnutzung
FSC® C014496

Für QQ

INHALT

Vorwort: Auf der Bühne

Der Autor stellt seine Ware aus	11
Einleitung: Kunst und Leben im Sommer 1963	
Ich bin zu jung, um drei Spannungen zwischen Kunst und Leben zu verstehen	19

Buch I

VERSTÖRENDE DARBIETUNGEN

1 Eine unbehagliche Nähe zwischen Schauspiel und Ritual Aufführungen im Angesicht des Todes	35
2 Die moralische Ambiguität der Darstellungskunst Wie die Schauspielerei ihre Unschuld verliert	51
3 Die verstörendste Darstellung Die Aufführung von Gewalt	69

Buch II

BÜHNEN UND STRASSEN

4 Die drei Bühnen der Stadt Die elementaren Räume des Theaters	89
5 Der Rückzug der Bühne von der Straße Architektur schließt die Fantasie ein	103

Buch III
DER WENDEPUNKT

6	Seinen Lebensunterhalt auf der Bühne verdienen	
	Die Darbietenden wurden frei und verwundbar	123
7	Ein Kleiderwechsel	
	Selbstinszenierung führt zu Neuerungen	
	in der äußeren Erscheinung	143
8	Die Kunst des Charismas	
	Aufführung von Herrschaft	155

Buch IV
BÖSWILLIGE DARBIETUNGEN

9	Ein Theater der Besiegten	
	Der gescheiterte Darsteller wird zum Zuschauer	171
10	Ein Theater der Furcht	
	Der Zuschauer hat Angst vor der Zukunft	183

Buch V
WIE KUNST ÖFFNET

11	Die Bühne vereint sich mit der Straße	
	Offene Räume für die Kunst	195
12	Körper kooperieren	
	Der gesellige Darbietende	215
13	Der Darbietende erfindet	
	Improvisation und Schnitt	231

Buch VI
KONFRONTATION UND
ANERKENNUNG

14 Konfrontation	
Instinktiv, musikalisch, sichtbar	245
15 Anerkennung	
Künstlerische Darbietungen verleihen dem Leben Würde	269
 Anmerkungen	 279

VORWORT: AUF DER BÜHNE

Der Autor stellt seine Ware aus

Eine Kunst

»Die ganze Welt ist Bühne«, sagt der »melancholische Jacques« in Shakespeares *Wie es euch gefällt*. Das ist kein neuer Gedanke. Das Bild des Lebens als Bühne oder Theater lässt sich bis in die Antike zu dem römischen Dichter Juvenal zurückverfolgen, bei dem es heißt: »Ganz Griechenland ist eine Bühne, und alle Griechen sind Schauspieler«, wie auch nach vorn bis zu dem amerikanischen Soziologen Erving Goffman, der meinte, das »soziale Leben« sei »ein Mosaik aus Darbietungen« unterschiedlichster Art. Der Gedanke verdeckt allerdings mehr, als er enthüllt.

Als ich mit der Niederschrift dieses Essays über die Gesellschaft und die darstellenden Künste begann, beherrschten diverse Demagogen die Bühne der Öffentlichkeit. Donald Trump in den USA und Boris Johnson in Großbritannien sind geschickte Darsteller. Bei böartigen Darbietungen dieser Art werden allerdings dieselben Ausdrucksmittel eingesetzt wie bei anderen Ausdrucksformen. Bühnenaufstellung, Beleuchtung und Kostümierung sind nonverbale Mittel, die bei Darbietungen aller Art zum Einsatz kommen, ebenso wie Tempowechsel bei Sprache und Klängen oder die ausdrucksstarke Bewegung von Händen und Füßen.

Tatsächlich ist Darstellung eine der Künste – eine unreine Kunst. Wir sollten keinesfalls versuchen, ihr krummes Holz zu begradigen, indem wir Darstellungen an die richtigen sozialen Werte ketten. Das war Rousseaus Gedanke, den er Mitte des 18. Jahrhunderts in seinem *Brief an d'Alembert über das Schauspiel* darlegte, und das ist auch, was autoritäre Regime von jeher tun. Reinheit im Namen der Tugend ist zutiefst repressiv. Wir sollten die Kunst in ihrer ganzen Unreinheit verstehen wollen.

Doch genauso sollten wir auch Kunst schaffen wollen, die moralisch gut ist, und zwar ohne jede Unterdrückung. Ein antiker Gott zeigt, wie das gehen könnte.

Janus waltet über den Dingen

Wenn jemand als »janusköpfig« bezeichnet wird, ist damit gemeint, dass er unaufrichtig sei. Das Gesicht, das er der Welt zeigt, entspricht nicht seiner wahren Person. Die Römer sahen Janus anders. Er war ein Gott des Übergangs, des Durchgangs, der Möglichkeiten. Der erste Tag im Januar ist nach ihm benannt, weil er den Gang über eine zeitliche Schwelle markiert. In der Antike brachte man über Türen oder Toren Plaketten mit dem Januskopf an, um den Übergang von der Straße ins Innere des Hauses zu kennzeichnen.

Alle römischen Rituale begannen mit einem Gebet an Janus, und die Menschen hoffen auf eine gute Zukunft. Er war jedoch kein Gott, der für Ruhe und Sicherheit stand. Als Gott der Übergänge und Verwandlungen eröffnete er den Weg durch Zeit und Raum, ließ das Ziel aber im Unbestimmten. So hielten frühchristliche Theologen Janus im Unterschied zu Jesus für einen grausamen Gott, weil er sich weigerte, die Gebete der Menschen zu erhören und ihnen zu sagen, wie die Dinge ausgehen würden. Janus tat nur eines: Er lenkte die Aufmerksamkeit auf die neue Seite im Kalender, auf die Plakette über der Tür. Diese Unbestimmtheit hat jedoch auch ihre gute Seite.

Darstellende Kunst, im guten janusköpfigen Geiste ausgeführt, konzentriert sich auf den Prozess statt auf ein festgelegtes, fertiges Ergebnis. Darbietungen verändern sich mit der Zeit, weil es keine festgelegte Bedeutung gibt. Gute Künstler suchen stets nach Möglichkeiten, ein Werk mit neuer Frische zu erfüllen, es einen Schritt weiter zu treiben, es anders zu machen. Und ebenso fordert eine offene Darbietung die Zuschauer auf, sich an der Reise des Ausdrucks zu beteiligen, statt der Reise des Darbietenden passiv zuzuschauen. Janusköpfige Kunst ist zwar offen, aber durchaus nicht ohne Form. Mit wachsender Erfahrung lernt der Künst-

ler die besonderen Punkte kennen, an denen Ausdruck sich verändern lässt – und wie ihm das gelingt.

Ich bilde mir nicht ein, die offene, im Zeichen des Janus stehende Ausübung der Kunst werde die Macht der manipulativen, bösartigen Darbietung auflösen. Auch bösartiger Ausdruck ist emotional überzeugend. Doch die Ausübung von Kunst kann dem entgegenwirken, indem sie ein Modell für Freiheit anbietet – eines, in dem nicht mehr der Anspruch auf Wahrheit und Richtigkeit vorherrscht und Ausdruck stattdessen zur Erkundung wird.

Eine berüchtigte Phrase

Ich habe noch nie der berühmten Behauptung geglaubt, dass »die Vergangenheit ein fremdes Land« sei. Wie mag es gewesen sein, als afrikanischer Krieger im 17. Jahrhundert gefangen, versklavt und nach Amerika gebracht zu werden? Natürlich können wir diese Erfahrung nicht in all ihren Einzelheiten verstehen, doch es wäre absurd, wenn wir bestreiten wollten, dass wir sie als menschliche Wesen sehr wohl nachempfinden können. Umgekehrt sind wir keine derart besonderen Wesen, dass dieser Krieger nicht in der Lage wäre, uns zu verstehen. Aus demselben Grunde wäre es schiere Arroganz, wenn man meinte, Platon, Machiavelli oder Kant hätten uns nichts Relevantes zu sagen, weil sie – Pech für sie – vor der Moderne lebten.

In meiner ganzen schriftstellerischen Arbeit habe ich nach dem gesucht, was die Menschen über Zeiten und Räume hinweg miteinander verbindet. Die Unterschiede, die es gibt, können Möglichkeiten des Lebens oder Ausdrucks offenlegen, die untergegangen oder durch Macht erstickt worden sind. Die Vergangenheit ist Kritik an der Gegenwart.

Dieses Buch

Daher die Geschichte, die ich hier erzähle. Buch I betrachtet die beunruhigende, mehrdeutige, gefährliche Macht darstellerischen Ausdrucks. Buch II untersucht die Orte, an denen Darbietungen stattfinden, und genauer noch die schrittweise Trennung der Bühnen von den Straßen. Buch III geht der Frage nach, wie der Darsteller in einem entscheidenden Augenblick der Geschichte als eigenständige Person hervortrat. Buch IV schaut auf den Zuschauer, dessen Rolle heute im Dunkeln liegt. Buch V versucht zu klären, wie die Dunkelheit sich durch würdigere Formen der Darbietung ein wenig erhellen ließe. Buch VI macht sich Gedanken über die Frage, wie Darstellung sowohl die Politik als auch das alltägliche Leben emporheben könnte.

Ich

Ich nähere mich der Darstellung und Darbietung aus einer besonderen persönlichen Perspektive als Darbietender. In meiner Jugend bereitete ich mich darauf vor, Berufsmusiker zu werden, und spielte hauptsächlich klassische Kammermusik. Dann arbeitete ich als Klangkünstler für experimentelle Tanzgruppen. Eine Handverletzung und ein fehlgeschlagener chirurgischer Eingriff setzten meinem Cellospiel ein Ende, und auch in der Klangkunst verlor ich den Mut. So vollzog ich denn eine große Wende und fand eine Nische als Autor von Schriften über die Gesellschaft, vor allem über Arbeit in Städten und die Gestaltung öffentlicher Räume. Auch in diesem neuen Leben schlug ich mir das alte nicht vollkommen aus dem Sinn.

Zweimal habe ich versucht, die Beziehung zwischen Kunst und Gesellschaft auf soziologischer Ebene zu untersuchen – zunächst 1977 in *Verfall und Ende des öffentlichen Lebens* und dann, vierzehn Jahre später, in *Civitas. Die Großstadt und die Kultur des Unterschieds*. Welchen akademischen Wert diese Bücher auch haben mögen, sie wurden jedenfalls

nicht aus der Perspektive des Künstlers geschrieben. Als Musiker weiß ich von jeher, dass eine große Gefahr besteht, darstellende Kunst oder Musik auf eine simple Manifestation, eine Abbildung der Gesellschaft zu reduzieren. Die ethischen Probleme des Darstellens und Aufführens liegen jedoch tiefer, und zwar innerhalb der Kunst.

»Darstellung« und »Aufführung« decken ein breites Spektrum an Darbietungen ab. Ich wollte, meine Erfahrungen mit der Kunstausbübung wären umfassender. Jenseits westlicher klassischer Musik bin ich ein musikalischer Laie. Ich habe jedoch versucht, aus diesem Mangel eine Tugend zu machen und der Frage nachzugehen, wie hohe Kunst Bedeutung für das alltägliche Leben erlangen könnte. Aus Gründen meiner persönlichen Biographie, von denen noch die Rede sein wird, habe ich nur wenig Erfahrung mit der Schauspielerei, eine weitere Einschränkung, der ich zu begegnen versuche, indem ich mich auf jene körperlichen Aspekte des Theaters konzentriere, die Darbietende im Bereich der Musik und des Tanzes gemeinsam haben, weil sie auf der Bühne nicht sprechen.

Falls ich lange genug lebe, möchte ich drei Essays über die Präsenz der Kunst in der Gesellschaft schreiben: diesen hier über Darbietung, einen weiteren über Erzählen und einen dritten über Abbilden. In meinen Augen decken diese drei Aspekte das gesamte Ausdrucksspektrum des Menschen ab; sie bilden unsere Ausdrucks-DNA. Natürlich gibt es hier Unterschiede. Eine Geschichte zu lesen, ist nicht dasselbe, wie eine dramatisierte Fassung auf der Bühne oder auch im Film zu sehen. Dennoch ist die ethische Verbindung stärker als das Medium: Alle drei können sowohl schaden als auch inspirieren.

Ich sollte kurz erläutern, warum ich oben gesagt habe: »Falls ich lange genug lebe.« Ich bin jetzt fast achtzig. Der Sensenmann könnte mich jederzeit holen. Deshalb schreibe ich die drei Essays als eigenständige Texte und hoffe das Beste.

Erinnern und Denken

Gewöhnlich rät man jungen Autoren, über Dinge zu schreiben, die sie kennen. Das ist ein schlechter Rat. Wer jung ist, sollte seiner Fantasie freien Lauf lassen. Für ältere Autoren ist der Rat dagegen gut. Für sie ist es höchste Zeit, vor sich selbst Rechenschaft über ihr Leben abzulegen. Erinnern kann indessen auch gefährlich sein. Still in einem Café sitzend, eine verbotene Zigarette in der Hand – mit achtzig ist einem Vergnügen mit Recht wichtiger als Gesundheit –, verliert man sich leicht in seinen Träumereien. Solche Erinnerungen können für andere durchaus langweilig oder irrelevant sein. Man sollte sich fragen, ob, wie und warum etwas, das man erlebt hat, auch für andere Menschen mit einem ganz anderen Leben bedeutsam sein könnte. Beim Erinnern sollte man Disziplin üben.

Präsenz der Stadt

Zwischen Kunst und Stadt besteht eine besondere Affinität. »Die Kunst ist eine Folge der Übervölkerung«, erklärte einmal der Literaturkritiker William Empson und meinte damit, dass dicht besiedelte Orte Menschen stimulieren, die dort durch Vergleich und Konkurrenz neue Möglichkeiten erkennen, wie man etwas tun könnte. Solch eine kreative Stimulierung kann nicht entstehen, wenn die »Kreativen« isoliert werden oder unter sich bleiben – in einem Dorf oder einem Campus gleichgesinnter Menschen.

Ville und *cité* sind französische Ausdrücke für zwei Aspekte urbanen Lebens. *Ville* ist der physische Aspekt auf der Landkarte, die Gebäude und Räume; *cité* besteht aus den Verhaltensweisen und Vorstellungen der Menschen, die in dieser physischen Umgebung leben. Beides passt nicht immer nahtlos zusammen. So bewohnen die Menschen verschiedener Kulturen bestimmte Haustypen auf unterschiedliche Weise. Umgekehrt kann ein gutes Design eine Herausforderung für selbstverständlich erscheinende Lebensweisen darstellen. Städte funktionieren weitgehend

deshalb nicht wie gut geölte Maschinen, weil es Reibung zwischen *ville* und *cité* gibt. Wenden wir diese Unterscheidung auf die darstellenden Künste an, ist die Bühne eine physische Baulichkeit, die Straße eine physische Aneinanderreihung von Räumen in deren Umfeld. Die materielle *ville* des Darstellens besteht auch aus Kost  umen, Masken und Schminke, gemalten Landschaften, Bühnenbeleuchtung, der Technik in Aufnahme-studios. Die *cité* der Kunst besteht dagegen aus den Bedeutungen eines Textes, den Bemühungen der Darbietenden, ihn zu interpretieren, sowie den Bedürfnissen, Wünschen und Bedeutungen, die ein Publikum an die Darbietung heranträgt. Auch hier gibt es eine Spannung zwischen der *ville* der Kunst und ihrer *cité*, zwischen ihrer Materialität und ihren Bedeutungen. Diese Spannung prägt die Erfahrung einer Darbietung, erzeugt ihre Ecken und Kanten, ihre Komplexität.

Ohne die

Ich sollte freimütig bekennen, dass ich nicht versucht habe, dieses Buch in den Rahmen des boomenden akademischen Feldes der »Performance Studies« zu stellen. Ich wollte selbst über diese Dinge nachdenken. Was zweifellos zur Folge hat, dass ich hier das akademische   quivalent zur erneuten Erfindung des Rades unternommen habe. Dennoch hoffe ich, das Interesse der Leser zu finden, die wahrscheinlich ebenfalls keine akademischen Fachleute sind.

Besonderen Dank schulde ich Patrick O’Conner, dessen Leidenschaft für Varietés, verwelkte südamerikanische Diven und die *chanteuse* Josephine Baker Vergnügungen eröffnete, die von der Juilliard School of Music nicht berücksichtigt wurden. Dem Musiker Richard Gode und der Musikerin Marcia Gode verdanke ich Jahrzehnte gleichermaßen leidenschaftlich geführter Diskussionen über Kochen und die Bedeutung von Kunst. Dankbar bin auch Ian Bostridge, der mir ein Beispiel gab, wie man zwanglos und ausdrucksstark über Musik schreibt. Vor allem aber möchte ich dem Pianisten und Dichter Alfred Brendel danken, mit dem ich seit fünfzig Jahren befreundet bin.

Zwei Menschen öffneten mich für Darbietungen außerhalb meiner Komfortzone. In den neunzehnhundertsiebziger Jahren schleppte Robert Gottlieb mich mit zum New York City Ballet, damals die grandioseste Tanztruppe der Welt, die er im Unterschied zu mir kannte. John Guare nahm mich mit zu Theateraufführungen, die aus eigenem Antrieb zu besuchen ich damals zu snobistisch und engstirnig war.

Dieser Band knüpft an Bücher über die Darbietung von Musik an, die von befreundeten, Bücher schreibenden Musikern und Musikerinnen stammen: George Lewis, Georgina Born und Alex Ross. Dankbar bin ich auch für die Erkenntnisse von Menschen, mit denen ich nicht bekannt bin, insbesondere dem Soziologen Jeffrey Alexander, dem Musikwissenschaftler Richard Taruskin und der Philosophin Judith Butler.

Gelernt habe ich auch aus dem Meinungs Austausch mit mehreren jüngeren Freundinnen und Freunden: John Bingham-Hall und Gascia Ouzounian, mit denen ich im Theatrum-Mundi-Projekt zusammenarbeite; der Tänzerin Adesola Akinleye, die mir den Mut gab, selbst wieder aufzutreten, wenn auch schlecht; Daniel Jütte, der so gelehrt und ein so sorgfältiger Leser ist. In dieser Reihe junger Leute ist der persönlich für mich bedeutsamste Andrew Barratt, der diesen Essay argwöhnisch Wort für Wort gelesen und meine Aufmerksamkeit vor allem auf aktuelles statt früheres Geschehen gelenkt hat.

Schließlich möchte ich meinem anspruchsvollen, aber freundlichen Lektor Stuart Proffitt und meiner zugleich als psychiatrische Betreuerin fungierenden Agentin Cullen Stanley danken. Die Lektorin Bela Cunha verbesserte, was als chaotischer und schlecht organisierter Text auf ihren Tisch kam.

Dieses Buch wurde durch einen Zuschuss der Leverhulme Foundation gefördert.

EINLEITUNG: KUNST UND LEBEN IM SOMMER 1963

*Ich bin zu jung, um drei Spannungen
zwischen Kunst und Leben zu verstehen*

Kunst im Dienst der Macht

Im Frühsommer 1963 besuchen die Kusine meines Vaters Sylvia und ich das Thalia-Filmtheater in New York. Sie lebt gleich doppelt im Exil. Als junge Frau floh sie während der stalinistischen Säuberungen 1936 aus Odessa nach München und dann während Hitlers Säuberungen 1938 aus München nach New York. Jetzt, in ihren mittleren Jahren, verdient sie ihren Lebensunterhalt als Puppenspielerin in New York und springt gelegentlich als Ersatzspielerin für Ollie (einen Drachen) in der TV-Show *Kukla, Fran and Ollie* ein. Häufiger tritt sie allerdings bei Puppentheatervorstellungen in Schulen auf, wo ihr immer noch massiver ausländischer Akzent offenbar der Prüfung durch die Kinder standhält.

Das Thalia war ein Programmkino, das sich auf ausländische Filme ohne größeren kommerziellen Wert spezialisiert hatte. In den neunzehnhundertsechziger Jahren entstanden solche umsatzschwachen Kleinunternehmungen überall in der Stadt in Vierteln, in denen viele Künstler, Ausländer und Studenten zusammenkamen. An der 95th Street Ecke Broadway lag das Thalia mitten in dieser polyglotten Community in der Upper West Side Manhattans. Es befand sich im Untergeschoss eines Gebäudes, unterhalb eines populäreren Filmtheaters. Der Kinosaal war ein seltsamer Raum, geformt wie ein Schiff, dessen Bug von einer Woge angehoben wurde, sodass die Sitze tiefer lagen als die Leinwand. Da oft mehrere Filme eines Regisseurs nacheinander gespielt wurden, verbrachten kinobegeisterte Stammkunden dort häufig viele Stunden am Stück, und so roch dieses schlecht belüftete Kunstschiff stark nach Schweiß.

Auf Anregung Sylvias besuchten wir eine Retrospektive von Leni-Riefenstahl-Filmen, die sie sehr aufmerksam, aber still anschaute. Obwohl sie so redselig und ausgelassen war, wenn ihre Hand in einer Puppe steckte, und sichtlich Spaß daran hatte, ließ sie sich abseits der Bühne meist nur zu kurzen, rätselhaften Bemerkungen hinreißen, falls sie überhaupt redete – vielleicht wegen ihres holprigen Englischs oder wegen ihrer Erinnerungen.

Riefenstahls *Triumph des Willens*, der Hitlers Besuch in Nürnberg 1934 feiert, verbindet wortlos Kunst und Leben. Der Soundtrack ist brillant konstruiert. In der Eröffnungssequenz hören wir das Motorengeräusch eines Flugzeugs und sehen dabei nur Himmel. Der Führer ist in den Wolken verborgen, aber das Geräusch sagt uns, dass er da ist und gleich aus den Wolken in die Stadt herabsteigen wird. Der chaotische Lärm des Straßenverkehrs signalisiert das übliche städtische Gewirr der Aktivitäten und Menschen unten am Boden. Das Horst-Wessel-Lied ist zu hören, allerdings gedämpft vom Brummen der Propeller. Dann Stille. Bald taucht seine Wagenkolonne auf. Er kommt. Nun sind organisierte Heil-Hitler-Rufe zu hören. Riefenstahl filmt den Einzug in Zeitlupe als ein Geschehen, das sich schrittweise entfaltet. Als der Führer zum Podium hinaufsteigt, wird alles schneller. Seine Rede gleicht einer plötzlichen Explosion, die wachrüttelt und beschleunigt.

Mit solchen nichtsprachlichen Mitteln lässt Riefenstahl sein Charisma lebendig werden. Tatsächlich hat der Film seine schwächsten Augenblicke, wenn Hitler tatsächlich spricht und Klischees hinausspuckt, die das Publikum inzwischen fast auswendig kennt. Riefenstahl kompensiert das, indem sie sich auf seinen Gesichtsausdruck, die Gebärden seiner Arme, seine Bewegung auf dem Podium konzentriert. Sie lässt den Zugriff des Demagogen auf die Menschen körperlich spürbar werden.

Diese wortlose Macht ist keineswegs grobschlächtig. So setzt der Film auf raffinierte Weise Wagners *Meistersinger* ein. In Beckmesser schuf der Komponist eine archetypische Figur des durchtriebenen Juden. In der 6. Szene des 2. Akts wird Beckmessers Macht in einer der verästeltesten und spannungsvollsten Passagen, die Wagner jemals komponiert hat, auf die Probe gestellt und schließlich besiegt. Der in der 5. Szene des 3. Akts

folgende Choral »Wach auf« ist dagegen friedvoll, und viele der unaufgelösten Harmonien werden unvermittelt geglättet. *Triumph des Willens* eignet sich Wagners Choral an und bringt ihn als Begleitmusik zum friedvollen Erwachen Nürnbergs am Morgen nach Hitlers Besuch. Ein erhabener Augenblick aus der Oper markiert Hitlers Macht über eine Stadt – überzeugend selbst für mich als Juden.

Wir bleiben und schauen uns auch den nächsten Film des Festivals an, *Olympia*, der von den Olympischen Spielen 1936 in Berlin handelt und den ich erst kürzlich wieder gesehen habe – noch stärker ergriffen von Riefenstahls Kunst. Hier zeigt sie Schwimmer, die »ins Reine tauchen«, wie Rupert Brooke einige Jahre davor ganz unschuldig über das Schwimmen geschrieben hatte. In zahllosen Wiederholungen, wobei sie den Wechsel von Jubel und Stille unablässig repetiert (es gibt Schnitte dieses Films, in denen bei jedem Sprung vom Brett der Ton wegbleibt, als hielten wir den Atem an), wird die Nacktheit der Springer zum Symbol für den idealisierten arischen Körper.

Nackte Körper dienen seit der Antike politischen Zwecken und stehen für tugendhafte Stärke. Bei den Nazis symbolisierte Nacktheit einen reinen Körper wie etwa bei den nackten Torsos des Nazi-Bildhauers Arno Breker. Die Logik des Rassenhasses und der Verachtung folgt aus diesem Bild des idealen arischen Körpers. Der jüdische Körper ist dagegen angeblich durch herabhängendes Fleisch und starke Körperbehaarung gekennzeichnet. Brekers Statuen sind allerdings Schund, und tatsächlich ist politische Kunst größtenteils nur Klischee, wobei die Botschaft wie mit dem Vorschlaghammer eingebläut wird. Grobschlächtigkeit macht die Botschaft zugänglich. Riefenstahls Kunst ist alles andere als grobschlächtig. Bei ihr wird große Kunst in den Dienst des Staates gestellt.

Wortlose große Kunst erklärt natürlich nicht die Politik. Die Filmemacherin beutete Verwundungen und Verwirrungen ihres Publikums aus, deren Wurzeln anderswo lagen: im verlorenen Krieg, in der großen Inflation der neunzehnhundertzwanziger Jahre, der endemischen staatlichen Korruption ... Das Theater formte diese Ereignisse jedoch um, so dass der Faschismus die Öffentlichkeit auf eine Weise in den Bann zog,

der man nicht leicht etwas entgegensetzen konnte, weil sie über Worte hinausging. Die Traumata verwandelten sich in Erlebnisse, die keine Diskussion zuließen.

Sylvia verlor nie das angstvolle Gefühl, sie sollte immer einen Koffer gepackt haben für den Fall, dass sie überstürzt abreisen musste. Dennoch sah sie sich im Thalia die Macht einer Kollegin aus einer anderen Sparte der darstellenden Kunst an. Sie saß gespannt vorgebeugt da und war von Riefenstahl in Bann geschlagen. Ich hätte diese unheilvolle Verzauberung mit Sylvia diskutieren müssen, aber ich tat es nicht. Wenn wir jung sind, meiden wir instinktiv Themen, die wir nicht verstehen können, und die Jugend ist kein Lebensalter, in dem man etwas von unauslöschlichem, unwiderruflichem Verlust hören möchte.

Ich war stattdessen mit einem persönlichen Problem beschäftigt, von dem ich fälscherweise annahm, dass es ein ganz anderes sei.

Die Würde der Kunst

Ich ging 1963 nach New York, um meine musikalischen Fähigkeiten zu verbessern. Zwei Jahre zuvor hatte ich mich dank eines Stipendiums an der University of Chicago eingeschrieben. Ich hielt damals die Universität für eine Art Hotel, in dem nach dem Frühstück Vorlesungen serviert wurden, doch die akademische Arbeit war weitaus anspruchsvoller, als mein siebzehnjähriges Ich es sich vorgestellt hatte – erst recht an der University of Chicago, damals eine Bastion intellektueller Strenge. Auch begann ich mit einem Quartett etwas älterer Musiker Konzerte zu geben, und es fiel mir schwer, diese Reisen mit dem Vorlesungsplan in Einklang zu bringen. Frank Miller, mein Mentor beim Chicago Symphony Orchestra, riet mir, nach New York zu gehen und mich dort an der Juilliard School vollständig dem Musikstudium zu widmen.

Das Konservatorium befand sich damals am westlichen Rand von Harlem. Karosseriebauwerkstätten, Parkplatzgelände und Lagerhallen säumten die Straßen, die meist menschenleer waren. Doch das Gebäude der Juilliard School, eine massive Festung aus Ziegel und Stein, umgab

die Musiker und Tänzer mit ihren sicheren Mauern, als drohte ihnen draußen Gefahr. Die Bezeichnung »Musikkonservatorium« war damals in der Tat sehr treffend. Diese Einrichtungen glichen Gewächshäusern, in denen Gärtner-Maestros musikalische Pflänzchen aufzogen, beschnitten und aussortierten. Nur sehr wenige Farbige und nicht viele Frauen studierten damals an der Juilliard School. Und ganz gewiss hatte das Konservatorium nichts mit der »Gegenkultur« zu tun. Ich bezweifle sehr, dass unsere Lehrer den Geruch von Pot hätten erkennen können, der im Übrigen auch niemals durch diese Hallen zog. Das Konservatorium verkörperte kulturelle Orthodoxie, ganz wie wir selbst: Kids mit großer Selbstdisziplin, die vier bis sechs Stunden am Tag übten und den Gärtnern meist gehorchten.

Diese Isolation ließ einen Augenblick nach, als im späten Frühjahr 1963 eine Bürgerrechtsdemonstration auf dem Broadway einige Leute aus dem Gebäude lockte, die zusehen und zuhören wollten. Die Demonstranten hatten eine New-Orleans-Bluesband angeheuert, doch obwohl viele Studenten der Juilliard School den politischen Vorstellungen der Demonstranten mit Sympathie begegneten, wäre es Cellisten, Harfenisten oder Kesselpaukenspielern schon rein physisch schwergefallen, sich den marschierenden Musikern anzuschließen. Nur wenige Musiker in der Festung kannten die Melodien, und die korrekte Phrasierung der Anfangstakte in Schuberts Celloquintett schien keine Erkenntnisse zum Kampf für Rassengerechtigkeit zu bieten.

Einmal abgesehen von der Politik, löste die Atmosphäre im Treibhaus der Juilliard School bei recht vielen Studenten die Befürchtung aus, die klassische Musik gleiche – um hier das Bild zu wechseln – einem Kunstmuseum und der Musiker sei gewissermaßen ein Konservator, der ein Stück von Schubert bei seiner Darbietung renovierte und auffrische – ganz wie Gemälde im Museum gereinigt und restauriert werden. In der Angst, für unsere eigene Zeit irrelevant zu werden, spiegelte sich zum Teil auch der Bedeutungszuwachs, den die populäre Kunst in den neunzehnhundertsechziger Jahren gegenüber der klassischen Kunst erlebte. Bob Dylan war ein unendlich aufregenderer Musiker als der akademische, heute zu Recht vergessene Komponist Easley Blackwood. Wir hatten

Angst, als Ästheten angesehen zu werden – doch unsere Lehrer hatten eine ganz andere Erfahrung des Abgeschnittenseins hinter sich.

Die meisten Musiker, die an der Juilliard oder der Mannes School of Music studierten, lebten in großen Wohnungen in der Upper West Side, die von Familien in Richtung der Suburbs verlassen worden waren. Die Wohnhäuser waren und sind für Musiker deshalb besonders attraktiv, weil sie mit ihren massiven Betondecken und dicken Wänden die Möglichkeit boten, noch spätabends zu üben, ohne allzu große Proteste bei den Nachbarn auszulösen. Auch viele unserer Lehrer lebten in solchen Wohnungen. Darin fand man mit einiger Sicherheit Gegenstände wie einen Aschenbecher aus einem Café in München, von wo die Nazis den Wohnungsinhaber einst vertrieben hatten, oder eine hochgeschätzte frühe Ausgabe von Novalis-Gedichten, die gerade noch Platz im Gepäck der Fliehenden gefunden hatte.

Sylvias Vater landete nach der Flucht aus Europa schließlich in Chicago, wo er jede Nacht, statt zu schlafen, seine Foltererlebnisse neu durchlebte. Die ins Exil getriebenen Musiker waren zwar verzweifelt, aber nicht zerstört. Die Kunst hielt sie am Leben. Kunst um ihrer selbst willen auszuüben, ist ein in heutigen Kunsthochschulen aus der Mode gekommener Gedanke. Er lässt offensichtlich an Ästheten und Connaissseurs oder Connaissseusen denken, die in getäfelten Bibliotheken genussvoll kostbare Zeichnungen betrachten. Solche Hochnäsigkeit ist – in der Sprache der »*cultural studies*« eine Folge ihrer »privilegierten Stellung«. Unsere verfolgten Lehrer und Lehrerinnen dagegen bewahrte der Glaube an die Kunst um ihrer selbst willen davor, wahnsinnig zu werden. Dabei ging es nicht nur um die Bewahrung der Musik jüdischer Komponisten wie Mendelssohn und Mahler, sondern um das breite Spektrum humanistischen Ausdrucks in der von den Nazis unterdrückten Literatur, Malerei und Theaterkunst. »Konservatorium« bedeutete für diese Exilanten »bewahren«, und das Wort »Ästhet« verwies auf den Glauben an die Kunst, der ihnen Kraft verlieh.

Wie ich in diesem Jahr erfahren sollte, verlieh um ihrer selbst willen ausgeübte Kunst auch Künstlern in Harlem Kraft, für die »Exil« eher soziale als politische Vertreibung bedeutete.

Im Ferment des Bürgerrechtskampfes machte die Juilliard School eine Geste in Richtung ihrer Umgebung und öffnete einen ihrer Übungsräume für die Nutzung durch die Allgemeinheit. Musiker aus Harlem machten von diesen Möglichkeiten Gebrauch, weil es in dem Übungsraum ein gutes Drumset gab – ein teures und erstaunlich empfindliches Instrument. Daraus ergab sich eine Art Verbrüderung, die etwas von einem Kaffeekränzchen hatte. Wie sich zeigte, bestand bei den Demonstranten eine gewisse Ambivalenz in der Frage, ob man New-Orleans-Musik spielen sollte, um eine größere Menschenmenge anzulocken. »Sambo Music« sagten sie und betrachteten den eingängigen New-Orleans-Jazz als eine kommerzialisierte und kolonisierte Musik für Touristen. Die künstlerische Leidenschaft der marschierenden Musiker galt dem »Second-stage Bebop«, einer komplexen, innovativen Musik.

Wie diese Musik klingt, können Sie in einem Album mit dem Titel *Free Jazz: A Collective Improvisation* hören, das Ornette Coleman 1960 aufnahm. Dort sind zwei Quartette aus Instrumenten zu hören, die stereophon getrennt sind, sodass sie sowohl gegeneinander als auch miteinander spielen. Die Rhythmen sind komplexe Kombinationen wie ein 5/8-Takt mit unterschiedlichen Geschwindigkeiten in den beiden Quartetten. Das melodische Material ist sparsamer als im barocken First-stage-Bebop Charlie Parkers, der eine Generation vor Coleman arbeitete. Harmonische Dissonanzen werden nun ausgeschrieben, auch wenn man hier von Free Jazz spricht, um zu verdeutlichen, dass Führungsstimmen (die Stimme, die zu einer auflösenden Harmonie zu führen scheint) in der Schwebel bleiben. Free Jazz dauert lange, hat jedoch keinen Anfang, keine Mitte und keinen Schluss. Er ist reiner Prozess.¹

Ein paar Freunde und ich besuchten einen Jazz-Club in der 125th Street, um dort Free Jazz zu hören. Die Musiker waren nicht in Colemans Kurs, aber sie waren wirklich gut und keineswegs meilenweit entfernt von Stücken, die uns begeisterten wie *Le Marteau sans maître* von Pierre Boulez. Überraschend war ihr Verhältnis zur Harlem-Community.

Große Jazz-Clubs an der 125th Street wie das Apollo waren auf Touristen, hauptsächlich französische, eingestellt, die mit Begeisterung – in Bussen, nicht zu Fuß – von downtown bis hinauf zu *le ghetto* uptown ge-

fahren wurden. Die in diesen Clubs gespielte Musik im *le hot jazz*-Stil war eingängiger Big-Band-Swing, der für den internationalen Konsum aufgezogen und vertrieben wurde. Die Musiker, die wir dort hörten, spielten dagegen in einem schäbigen, nur spärlich mit Zuschauern besetzten Raum. Sie standen oder saßen an einer Wand, und statt einer erhobenen Bühne trennte sie ein freigelassener Streifen vom Publikum. Die Musik war zwar kompliziert, machte aber keinen großen Eindruck irgendwelcher Art auf die Zuhörer, bei denen es sich nicht um französische Touristen, sondern eher um Einheimische handelte. Sie benutzten das Lokal als Social Club, redeten, rauchten und tranken, und die Musik bildete nur den Hintergrund dazu.

Damals sah ich keinerlei Verbindung zwischen den Post-Bebop-Musikern und unseren mitteleuropäischen Lehrern. Heute erkenne ich, dass die Jazz-Musiker eine Trennung zwischen Kunst und Gesellschaft erlebten, die zugleich anders und doch auch wieder nicht anders war als bei den klassischen Musikern.

Anders vielleicht deshalb, weil die Post-Bebop-Musiker unter Gleichgültigkeit zu leiden hatten statt unter Verfolgung wie die ins Exil getriebenen Lehrer. Die Jazz-Musiker waren bereit, um der Sache willen »Sambo Music« zu spielen, doch ihre eigene Kunst bedeutete ihrer Community nicht viel. Alle Mitglieder des Quartetts waren in Harlem geboren – ihre Eltern stammten aus dem tiefen Süden – und kannten dort jeden Winkel, wie man es nur tut, wenn man schon als Kind in diesem Stadtteil aufgewachsen ist. Als Künstler jedoch litten sie unter einer Art inneren Exils. Die Besitzer des Clubs entließen sie schließlich, weil sie keine »zugängliche« Musik spielten.

Die Rettungsleine zur Juilliard School riss wenig später, als unser Konservatorium aus Harlem wegzog und Teil der Art Factory im Lincoln Center for the Performing Arts sechs Kilometer weiter downtown wurde. Die Musiker aber blieben, wie ich entdeckte, als ich den Bassisten mehrere Jahre später zufällig im Patelson's traf, einem Musikalienladen hinter der Carnegie Hall, der allen New Yorker Musikern als Treffpunkt diente, bis man das Gebäude abriß, um Platz für Luxuswohnungen zu schaffen. Wie die Sängerin Alberta Hunter arbeitete Carl inzwischen in einem

Krankenhaus. Sie verbrachte Jahrzehnte als Krankenschwester, er als Pförtner. Wie sie machte auch er in seiner Freizeit weiterhin Musik.

Es ist allzu leicht, das verkannte Genie zu romantisieren. Weder die Exilanten noch die ins innere Exil Getriebenen wären glücklich, wenn man sie schlichtweg als Opfer betrachtete. Carl und Alberta Hunter führten ein ruhiges Leben, wie die meisten unserer Lehrer, die keine Stars waren, aber durchhielten, weil sie aus der Ausübung ihrer Kunst Sinn und ein gewisses Selbstwertgefühl bezogen. Ich habe mich schon oft gefragt, was genau sie nun durchhalten ließ, denn darstellende Künstler benötigen ein Publikum und insbesondere den direkten Kontakt zu ihm. Wir können unmöglich in Isolation arbeiten, wie das Schriftstellern vielleicht möglich ist.

Das innere Durchhaltevermögen ist mir vor allem deshalb ein Rätsel, weil die Kulturszene Ästheten wie Carl immer weniger Raum bietet. In den letzten fünfzig Jahren ist die Zahl der »Kleinkonzerte« in New York ständig zurückgegangen. Das Publikum möchte wissen, wer spielt, und eher selten, was gespielt wird. Wenn die Leute den Namen nicht kennen, gehen sie nicht hin. Die Ökonomie der Darbietungen vereinigt sich hier in allgemeinerer Weise mit einem Kult der Person, wie er durch Facebook und andere Formen der Online-Selbstdarstellung verkörpert wird. Damals sah ich nur, dass Carl wie meine Lehrer an der Juilliard School irgendwie aus ihren Darbietungen Kraft bezogen – obwohl kaum Nachfrage nach ihrer Kunst bestand.

Getrennte Wege

Ab Herbst 1963 unternahm ich Ausflüge downtown in die florierende Tanz- und Experimentalmusik-Szene in der Judson Memorial Church am Washington Square mitten in Greenwich Village. Die dortigen Choreografen wollten nach urbanen Klängen tanzen. Im Herbst wurde ich gebeten, für drei Monate ein schwangeres Mitglied der Gruppe bei der Aufzeichnung solcher Geräusche zu vertreten. Wir nahmen heulende Sirenen, Hupkonzerte bei Verkehrsstaus, das Geräusch von Regen, das

Summen einer Trafostation auf. Uptown war ich ein ziemlich arroganter Pinsel gewesen; downtown folgte ich den Anweisungen der Choreografen und verbrachte die meiste Zeit mit dem Zerschneiden und Zusammenkleben von Tonbändern.

Die Erinnerung an diese Bemühungen stellt keine sonderlichen Anforderungen an die verfluchte Brüchigkeit meines Gedächtnisses, denn die Szene downtown ist inzwischen aus der Dunkelheit, in der wir damals agierten, zu einem ikonenhaften, kuratierten und archivierten Status aufgestiegen und wird in offiziellen Einrichtungen wie dem Museum of Modern Art in New York gefeiert. Doch obwohl das Museum diese Szene als Wahrzeichen der Avantgarde präsentiert, ist doch etwas verlorengegangen: unsere häufige Frustration bei dem Versuch, die Kluft zwischen hoher Kunst und Alltagsleben zu überbrücken.

Washington Square hatte das richtige urbane Zeug zum Bohème-Mythos. Um den Brunnen in der Mitte des Platzes lagerten junge Leute mit Gitarren; Alkohol- und Drogenabhängige schliefen auf den Bänken an der nördlichen, schattigen Seite des vier Hektar großen Parks; ältere Menschen bevorzugten dagegen die sonnenbeschienenen Bänke der Westseite, wo sie von morgens bis abends miteinander schwatzten. Die Szene war eine ständige Einladung an Touristen, die auch angenommen wurde – wiederum von Franzosen, die möglicherweise in denselben Bussen dort eintrafen, mit denen man sie zu *le hot jazz* in der 125th Street gefahren hatte.