ReporterFORUM

Deutscher Reporterpreis 2020

Nominierungen in der Kategorie

Kulturreportage

Inhaltsverzeichnis

Philipp Bovermann: “Der Raub” 1

Arno Frank: “Die Leibhaftige” 11

David Hugendick: “Adlon for one“ 17

Sven Behrisch: “Der Kunstfarmer“ 25

Jonah Lemm: “Gewachsen auf Beton” 48

Carolin Pirich, Britta Stuff: “Wie ein Geist” 54

Roland Schulz: “Für immer Punk” 69

Jana Simon: “Putins Tänzer” 83

Der Raub

1979 verschwinden fünf Gemälde aus Schloss Friedenstein in Thüringen, 40 Jahre später tauchen sie wieder auf. Die Geschichte des spektakulärsten Kunstdiebstahls der DDR – und einer deutsch-deutschen Wunde, die bis heute nicht verheilt ist

Von Philipp Bovermann, Süddeutsche Zeitung, 29.08.2020

Die Nacht, in der die „Alten Meister“ verschwinden, ist regnerisch und kalt. Das Wetter hat sich für immer in diesen Fall eingeschrieben, über ein Klimagerät im Gothaer Schlossmuseum Friedenstein. Es überwacht die Temperatur und die Feuchtigkeit der Luft, zum Schutz der kostbaren, jahrhundertealten Gemälde aus der herzoglichen Kunstsammlung. Nun wird es Zeuge eines Verbrechens.

Am 14. Dezember 1979 registriert das Gerät, dass es im Verlauf der Nacht kalt und feucht wird in der Galerie „Niederländische Meister“. Jemand muss ein Fenster geöffnet haben.

Es ist der Beginn des spektakulärsten Kunstraubs der DDR-Geschichte. Keiner will später bemerkt haben, wie in dieser Nacht fünf bedeutende Gemälde aus der Gothaer Kunstsammlung verschwunden sind. Vierzig Jahre blieben sie verschollen, bis sie im vergangenen Dezember überraschend auftauchten. Als die Bilder im Januar dieses Jahres zum ersten Mal wieder im Herzoglichen Museum zu Gotha zu sehen waren, waren sie mit einem feinen Belag überzogen, von Küchendunst und Zigarettenrauch, an einigen Stellen waren Kleckse von Wandfarbe und Kratzer zu erkennen.

Wer hatte sie geraubt? Und: Wo waren sie all die Jahre?

Die Spurensuche führt über alte Polizeiberichte und Stasi-Akten in die dunklen Winkel einer Familiengeschichte, zurück in ein gespaltenes Land. Zu einem pensionierten Ermittler, den der Diebstahl bis heute umtreibt, zu einer Frau, die sich an einen besonderen Besuch erinnern wird, und zu einem heimlichen Helden, dem Oberbürgermeister von Gotha. Die Suche führt in eine deutsch-deutsche Wunde, die bis heute nicht verheilt ist.

DAS SCHLOSS

Gegen sieben Uhr an jenem Dezembermorgen 1979 geht beim Gothaer Volkspolizeikreisamt ein Anruf aus dem Museum ein. Eine Viertelstunde später ist Gerd Schlegel einer der Ersten am Tatort. Damals ist er 38 Jahre alt und leitet das Kommissariat III. Noch heute, vierzig Jahre später, erinnert er sich sofort wieder an

jedes Detail, ohne dass er sich die archivierten Fotografien seiner Kollegen von der Spurensicherung auch nur ein einziges Mal ansehen muss.

Schlegel kennt jede noch so verwunschene Ecke des Schlosses, weil sein Großvater beim Schlossermeister des Hofes in der Lehre war, seine Großmutter dort als Bedienstete arbeitete. Wie für viele Gothaer ist der auf einem Hügel über der Stadt thronende Bau aus dem Frühbarock für Schlegel ein Ort, an dem man sich als Kind in andere Zeiten geträumt hat. Als Tatort hingegen ist das Schloss ein Albtraum. Als Schlegel an jenem Dezembermorgen 1979 im Innenhof des U-förmigen Gebäudes aus dem Polizei-Trabant steigt, so erzählt er es heute, schaut er zu den Fenstern hinauf. Das Schloss besitzt Hunderte. Überall könnten die Täter Spuren hinterlassen haben.

Er geht zur Galerie „Niederländische Meister“, wo der Einbruch passiert sein soll. Über Holzparkett, vorbei an jahrhundertealten Augenpaaren in goldenen Rahmen. Nummern markieren fünf kahle Stellen an der Wand, wo vorher Gemälde aus der Renaissance und dem „Goldenen Zeitalter“ der niederländischen Barockmalerei hingen. Die Schrauben der Hängung wurden herausgedreht, ein Bild wurde mitsamt seinen Dübeln aus der Wand gerissen.

Ein Beamter notiert für den Polizeibericht: „Bei den entwendeten Gemälden handelt es sich um Kunstwerke von hohem Rang, die international bekannt sind. Sie zählen zu den Spitzenwerken der seit 1647 angelegten und im Jahre 1934 dem Land Thüringen und der Stadt Gotha übereigneten Sammlungen und sind ein unersetzlicher Verlust von Kulturgut.“ Dann listet er auf: Jan Lievens, „Brustbildnis eines alten Mannes“; Hans Holbein der Ältere, „Heilige Katharina“; Frans Hals, „Brustbildnis eines jungen Mannes“; Anthonis van Dyck, „Selbstbildnis mit Sonnenblume“ und Jan Brueghel der Ältere, „Leben auf der Landstraße“.

Letzteres ist Schlegels Lieblingsgemälde. Vor dem Brueghel stand der Ermittler oft. Er fand, das Gemälde atme etwas Reales. Als habe er die herbstliche Szene mit den Bauern und ihren Wagen, den Ochsen, die sie ziehen, und den Hühnern am Straßenrand irgendwann einmal selbst erlebt.

Die Direktorin der Ostberliner Gemäldegalerie schätzt den Wert der verschwundenen Bilder auf 4,53 Millionen DDR-Mark. Aber bei diesem Raub geht es nicht nur um Geld, sondern auch um den Stolz einer Stadt: Die Russen hatten die herzogliche Sammlung nach dem Krieg ausgeplündert und den Gothaern 1958 größtenteils wieder zurückgegeben.

Mit der berühmten Kunstsammlung war der Glanz aus der Zeit der Herzoge zurückgekehrt, eine ganz und gar unsozialistische Zeit barocker Prachtentfaltung – als man noch wer war in Gotha.

Knapp zwanzig Jahre später steht der Ermittler Gerd Schlegel also an jenem Dezembermorgen im Jahr 1979 vor dem eingeschlagenen Fenster, so erinnert er sich. Die Luft draußen ist kalt. Er sieht hinaus. Vor dem Fenster geht es zehn Meter hinab in die Tiefe, an der Fassade führen ein Blitzableiter und eine Regenrinne nach unten. Unter

dem Fenster liegen Teile von Rahmen – offenbar sind die Gemälde abgestürzt. Am Blitzableiter ist ein Steigeisen eingehängt. Eine Analyse der verwendeten Stahllegierung wird ergeben, dass es sich „eindeutig um Erzeugnisse aus dem Bereich des ‚NSW'" handele, des „nicht-sozialistischen Westens". So steht es im Polizeibericht.

Die Ermittler werden von Fährtenhunden durch den Schlosspark geleitet bis hinüber zur Parkstraße. Diese erste Spur führt zum alten Schlachthof, einem düsteren, neogotischen Ziegelbau. Dort hat das Gothaer Fleischkombinat seinen Sitz, verkauft lebende Rinder und Schafe in den Westen. Schlegel lässt sich das Exportbuch geben. Am Abend des 13. Dezember – der Tatnacht – sei ein Lastwagen aus Rosenheim dort angekommen, beladen worden und noch in derselben Nacht wieder gefahren, ist darin zu lesen. Der Grenzübergang Herleshausen ist nur fünfzig Kilometer von Gotha entfernt. Fuhren die „Alten Meister" zwischen schaukelnden Tierleibern nach Bayern?

An jenem Morgen zeichnet sich noch eine zweite Spur ab, und sie ist die beunruhigende.

DIE ERMITTLUNGEN

Diese zweite Spur führt vom Fenster in die entgegengesetzte Richtung, hinein ins Museum. Die Scheiben des Fensters sind an einer Stelle eingebrochen und zuvor mit Tesafilm abgeklebt worden, damit weniger Scherben zu Boden fallen. Aber ist es überhaupt möglich, außen am Blitzableiter hängend, durch die Bruchstelle mit der Hand an den Fenstergriff zu gelangen? Schlegel wird skeptisch. Er glaubt bis heute, dass die zerbrochene Scheibe nur eine „Trugspur" sein könnte – gelegt, um von der wahren Fährte abzulenken. Er vermutet, dass das Fenster von innen geöffnet worden sei.

Es ist ein ungeheuerlicher Verdacht: Sollte das Ganze nur wie ein Einbruch aussehen? Hat der Staatsapparat vielleicht die berühmten Kulturschätze Gothas geplündert, um sie gegen Devisen in den Westen zu verkaufen – derart öffentlich und derart dreist? Erst mit dieser zweiten Fährte versteht man, warum der Fall dem pensionierten Ermittler bis heute keine Ruhe lässt, nicht nur als Kriminalist. „Auch menschlich", sagt Schlegel. Und man versteht, warum der Kunstraub von Gotha über Jahrzehnte nicht nur die Menschen in der Stadt beschäftigt hat, sondern in der ganzen DDR.

Die Gerüchte erweitern sich damals schnell um allerhand schillernde Figuren. Gleichzeitig müssen die Menschen vorsichtig sein, was sie erzählen. Auch Schlegel muss vorsichtig sein. Er ist inzwischen nur noch ein Rädchen in einem gewaltigen Apparat. Ein Heer aus Kriminalisten ermittelt, befragt die Mitarbeiter des Schlosses, Anwohner, so gut wie jeden in der Stadt. Ohne Ergebnis. Die Stasi schaltet sich ein. Im Februar 1980 eröffnet sie den Operativen Vorgang „Alte Meister".

Die Stasi ermittelt sowohl verdeckt im Westen als auch im Ostblock, in Gotha entsteht ein Klima des Misstrauens. Kunsthändler, Museumsbesucher, „negativ-dekadente Jugendliche" und „Zigeuner", wie in den Stasi-Akten nachzulesen ist, werden observiert und „unter Kontrolle gehalten". Die Schlossmitarbeiter überprüft die Stasi

noch einmal „im Hinblick auf eine eventuelle operative Nutzbarkeit“. Sie ermittelt intensiv gegen eine Gruppe, die bereits dreimal erfolglos versucht hatte, auf Friedenstein einzubrechen. Beinahe wirkt es, als versuche der schwächelnde sozialistische Staat, noch einmal mit aller Gewalt zu demonstrieren, dass ihm nichts entgeht in diesem Land. Doch die Gemälde bleiben verschwunden. Nach fünf Jahren beendet die Stasi ihre Operation ebenfalls ohne Ergebnis.

Die Gerüchte wuchern trotzdem weiter. Besonders, als während der Wende die geheimen Staatsstrukturen der DDR ans Licht kommen.

DIE HÄNDLER

Zehn Jahre nach dem Verschwinden der Bilder und fünf Jahre nachdem die Stasi ihre Operation beendet hat, hört der Ermittler Schlegel im Dezember 1989 in der „Aktuellen Kamera“, der Nachrichtensendung der DDR, das erste Mal einen Namen, den er zuvor nicht kannte: Alexander Schalck-Golodkowski. Dem Staatssekretär und Stasi-Offizier unterstand der Bereich „Kommerzielle Koordinierung“ im Außenhandelsministerium, kurz KoKo. Seine Aufgabe: Devisen beschaffen. In der Endphase der DDR verkaufte er dazu schwunghaft auch die Kulturgüter des Landes, in seinem Auftrag enteignete die Stasi mit fingierten Vorwürfen Privatsammler und bediente sich in Depots von Museen und in Klöstern. Gerd Schlegel ist elektrisiert. Die Schwarz-Weiß-Fotos der gestohlenen Gemälde lagen zehn Jahre in seiner Schreibtischschublade. „Wie eine stille Aufforderung.“

Er beginnt nun, auf eigene Faust Nachforschungen anzustellen. Nach und nach erfährt er weitere Details: Schalck-Golodkowski hat eine entscheidende Rolle dabei gespielt, gemeinsam mit dem bayerischen Ministerpräsidenten Franz Josef Strauß im Jahr 1983 einen Milliardenkredit für die DDR einzufädeln. Der Kontakt zwischen den beiden kam zustande über Josef März, einen politischen Freund von Strauß aus der CSU – und Fleischhändler in Rosenheim. Der DDR-Devisenbeschaffer Schalck-Golodkowski kannte März geschäftlich. März kaufte Fleisch aus der DDR. Inzwischen ist das alles belegt. Staatlich organisierter Kunstraub. Exportvieh. „Bei mir machte es klack, klack, klack“, sagt Schlegel. Die Spur wird sich später als falsch erweisen, aber zu diesem Zeitpunkt stellt sich der Ermittler die Frage, ob Josef März in jener Nacht im Dezember 1979 die Fleischlieferung erhalten hat, die am alten Schlachthof in Richtung Rosenheim abfuhr. Schlegel hatte das Exportbuch damals einem Kollegen übergeben und danach nie wieder gesehen, Zugriff auf die Ermittlungsunterlagen hatte – die Stasi. Die Leute von Schalck-Golodkowski.

Auch wenn sich der Verdacht als unbegründet herausstellen wird, zieht die Gothaer Flüsterpost ihre eigenen Schlüsse. Schon zu Weihnachten 1979, so erzählt man sich nun zehn Jahre später in der Stadt, hätten die Gemälde über dem Kamin von Josef März gehangen. Als Teil eines geheimen Deals, durch den die DDR vor dem Staatsbankrott gerettet wurde. Und mit einem neuen Staat zieht während der Wendezeit ein neuer Verdacht auf: Vielleicht saßen die Täter nicht nur im ostdeutschen Politapparat. Vielleicht regieren sie noch immer.

DIE BEUTE

Einer der vielen Gothaer, die der Raub nie losgelassen hat, sitzt heute im Rathaus. Im Dezember 1979 lebte Knut Kreuch bereits in der Stadt, damals war er noch ein Kind. Heute setzt er als SPD-Oberbürgermeister von Gotha alles daran, dass der Fall aufgeklärt wird. Er ist ein Mann, der seine Sätze gerne mit „Mein Lieber“ oder mit einem Witz beendet, dann kommt auch schon der nächste und nächste. Das sei ja die eigentliche Sensation gewesen, sagt Kreuch heute: dass er es geschafft habe, so lange nicht darüber zu reden, was ihm da eines Tages auf den Schreibtisch gelegt wurde. „Ich, der ich mit jedem Kommunikation führe.“ Sein Teil der Geschichte beginnt im Jahr 2009, in dem das Recht der Stadt Gotha auf Herausgabe des gestohlenen Eigentums verjährt: Die unrechtmäßigen Besitzer könnten nun an die Stadt herantreten, ohne fürchten zu müssen, dass man ihnen die Gemälde wegnimmt. Kreuch beschließt, ein wenig nachzuhelfen. Er drängt den MDR, den Fall noch einmal aufzurollen.

Der halbstündige Beitrag „Die Nacht von Gotha“ läuft am 11. November 2009. Er erklärt die veränderte Rechtslage. An einer Stelle heißt es, die Bilder seien inzwischen wohl nicht mehr 4,5 Millionen wert, sondern eher „bis zu fünfzig Millionen Euro“. Nach dem Beitrag meldet sich – niemand. Ganze neun Jahre vergehen, bis im Sommer 2018 doch noch das Telefon von Knut Kreuch klingelt.

Ein Anwalt aus Süddeutschland ist am Apparat, er möchte ihm etwas zeigen. Persönlich und bitte vertraulich. Im Büro des Bürgermeisters legt er ihm eine Reihe von Umschlägen auf den Schreibtisch. Sie enthalten Fotografien. Farbfotografien – Kreuch kann es kaum fassen. Von den Gemälden aus Schloss Friedenstein existierten nur Schwarz-Weiß-Aufnahmen, als sie im Jahr 1979 verschwanden. Jetzt liegen sie in Farbe vor ihm.

Die nächsten Monate treffen sich der Oberbürgermeister und der Anwalt immer wieder zu vertraulichen Gesprächen. Kreuch möchte wissen, mit wem er es zu tun hat, wer die Mandanten sind. Von einer anonymen Erbengemeinschaft aus Westdeutschland ist die Rede, von der er zunächst nur eins weiß: dass sie Geld will. Der Anwalt nennt ständig neue Millionensummen, präsentiert wechselnde Geschichten, wie die Bilder in den Besitz seiner Mandanten gekommen seien. Immer wieder spielt darin die Stasi eine Rolle. Mit den Bildern sei der Freikauf eines politischen Gefangenen finanziert worden, heißt es. Die Details bleiben unklar.

Einerseits hat Kreuch Angst, dass die Gemälde für immer verschwinden, nun, wo die rechtliche Handhabe der Stadt erloschen ist. Andererseits möchte er wissen, ob es sich wirklich um die Bilder aus dem Schloss Friedenstein handelt. Er willigt ein, den Mandanten des Anwalts 5,25 Millionen Euro zu zahlen, wenn sie die Bilder zurückgeben. Kreuch geht davon aus, dass dieser Vertrag später anfechtbar wäre, weil die Erbengemeinschaft durch die Verjährung nicht automatisch zur rechtmäßigen Eigentümerin der Bilder geworden ist – also etwas verkauft, das ihr gar nicht gehört. Die Ernst-von-Siemens-Stiftung erklärt sich bereit, den Betrag zu zahlen. Dazu wird es nicht kommen.

DIE JÄGER

Das Berliner Rathgen-Forschungslabor bezeichnet sich selbst als ältestes Museumslabor der Welt, gehört zu den Staatlichen Museen zu Berlin und der Stiftung Preußischer Kulturbesitz. In seinen Räumen sollen am 30. September 2019 um 12 Uhr die Bilder übergeben und anschließend untersucht werden. Mehrere Übergaben waren zuvor im letzten Moment gescheitert.

Als der Tag kommt, sind vor Nervosität alle zu früh da: Kreuch, der Anwalt, der Generalsekretär der Ernst-von-Siemens-Stiftung und der Direktor des Labors. Außerdem nimmt ein verdeckter Ermittler der Polizei an dem Treffen teil, mit einem Mikrofon unter dem Pullover. Er behauptet, zur Stiftung zu gehören, seine Kollegen beobachten das Gebäude von außen. Die Ermittlungen leitet René Allonge, der auch schon den Fälscher Wolfgang Beltracchi überführt hat.

Als der Vertrag über die fünf Millionen Euro unterzeichnet ist, fährt kurz darauf ein Kleintransporter mit Jenaer Kennzeichen im Hof vor. Zusammen mit dem Leiter des Labors befördert der Mann, der mit dem Transporter kam, fünf schmale Pakete auf den Lastenaufzug. Kreuch ist bleich vor Aufregung, als unter der Bläschenfolie die Gemälde zum Vorschein kommen. Der Institutsleiter schießt ein Foto von diesem Moment: Wie ein Jäger mit seinen Trophäen sieht Kreuch darauf aus.

Der Mann mit dem Jenaer Kennzeichen ist etwa Mitte fünfzig und wirkt verschüchtert. Nicht wie ein abgezockter Gauner, darin sind sich die Teilnehmer des Treffens später einig. Nach der Übergabe gehen sie alle gemeinsam essen, doch wie der Mann zu den Bildern gekommen ist, verrät er ihnen nicht. Er erwähnt lediglich einen Hans in Australien, der für die Aufklärung des Raubs noch wichtig werden wird. Als der Mann seine Trüffeltortellini aufgegessen hat, lässt man ihn fahren.

Im Rathgen-Forschungslabor beginnt man die eingelieferten Gemälde zu untersuchen: Auf Röntgenbildern ist die unter dem Öl liegende Holzstruktur zu erkennen. Eine Aufnahme des „Alten Mannes“ stimmt exakt mit der Struktur überein, die ein ehemaliger Radiologe 1966 angefertigt hat. Die Gemälde sind echt. Es sind die „Alten Meister“. Über das Autokennzeichen findet das LKA derweil heraus, wer der Mann ist, der die Bilder zurückgebracht hat: ein Arzt aus Ostfriesland. Die Berliner Staatsanwaltschaft ermittelt gegen ihn sowie den Anwalt, der mit dem Bürgermeister verhandelt hat, wegen des Verdachts der versuchten Erpressung.

DIE FAMILIE

Es stellt sich heraus, dass der Arzt zwei Schwestern und einen Bruder hat. Sie alle haben keine Einkommen, von denen man sich millionenschwere Kunstwerke kaufen könnte. Gewöhnlicher Mittelstand. Die Geschwister nennen den Ermittlern schließlich einen Namen: Rudi. Von ihm hätten ihre Eltern die Gemälde erhalten.

Die Ermittler besorgen sich die Stasi-Akte von Rudolf B. Sie ist dick: Beihilfe zum Betrug mit gefälschten Papieren. Einbrüche. Versuchte Republikflucht. Die Stasi

zeichnet das Bild eines mürrischen, eigenbrötlerischen Querulanten, der immer wieder gegen das DDR-System protestiert, gegen die brutale Niederschlagung des Pragers Frühlings, der sich beschwert, dass man nirgendwo in diesem Staat an vernünftiges Baumaterial kommt. Der gelernte Schmied arbeite als Lokführer bei der Eisenbahn, besitze Kontakte in den Westen, schreibt die Stasi. Er wird als handwerklich äußerst geschickt und sportlich beschrieben. Jemand, der vielleicht auch an einem Blitzableiter hochklettern könnte.

Eine der Schwestern des Arztes, eine Grundschullehrerin, wohnt heute in einem kleinen Backsteinhaus. Es ist ein ordentlicher Haushalt, in dem man sich die Schuhe auszieht und in dem die Kinder angehalten werden, Fremden Guten Tag zu sagen. Die Lehrerin möchte nicht namentlich in der Zeitung genannt werden, aber ein paar Dinge geraderücken, das möchte sie schon. Also setzt sie einen Kaffee auf und erzählt die Geschichte des Mannes aus der DDR, der 1986 in das Leben ihrer Familie stolperte. Die Geschichte von Lokführer Rudi.

Sie ist damals eine junge Erwachsene und studiert, lebt aber noch bei ihren Eltern in Ingelheim in der Nähe von Mainz. Die sind gerade nicht zu Hause, als es an der Tür klopft. Draußen steht ein großer, muskulöser Mann mit schwarzen Haaren, erinnert sie sich. Der Mann stellt sich vor als der kleine Bruder von Hans, mit dem der Vater zusammen in der amerikanischen Besatzungszone Krankenwagen fuhr. Hans lebt inzwischen in Australien, ist aber trotz der Distanz ein Freund der Familie geblieben. Plötzlich taucht also dessen kleiner Bruder Rudi aus der DDR auf und sagt: Mensch, ich bin von der BRD freigekauft worden! Bald käme auch seine Frau mit dem Sohn nach.

Im Westen müssen Rudi und seine Familie nun ganz von vorn anfangen. Die Freunde seines Bruders, bei denen er geklopft hat, unterstützen ihn dabei, mit einem Staubsauger, einem Kühlschrank, man trifft sich häufig. Irgendwann sagt Rudi, er habe „drüben“ noch etwas von Wert. Angeblich gefunden bei einer alten Frau auf einem Dachboden, bei einer Haushaltsauflösung. Die Eltern sollten mitkommen und ihm helfen, es zu holen. So erzählt es die heutige Grundschullehrerin. Ihre Aussagen decken sich mit Berichten ihrer Geschwister an die Ermittler.

Es deutet viel darauf hin, dass die Eltern der Bitte von Rudi nachgekommen sind. Dass es womöglich die fünf Gemälde waren, die sie aus der DDR in den Westen geschmuggelt haben.

Die Grundschullehrerin sagt, sie habe die Gemälde, die Ende der Achtzigerjahre plötzlich zu Hause in Westdeutschland an den Wänden hingen, einfach nur scheußlich gefunden. Besonders den „Sonnenblumenmann“. Das Frans-Hals-Gemälde, der Mann mit dem schwarzen Mantel und dem schwarzen Hut, spähte damals aus einer dunklen Ecke des Esszimmers hervor. Egal, wo im Raum sie stand, der Mann schien sie immer anzublicken. Ob es Fotos gebe? „Ja, sicher.“ Sie holt die Alben vom Dachboden.

Auf einem der Fotos steht ihre Tante im hellblauen Kleid im Vorgarten eines unscheinbaren Reihenhauses. Interessant an dem Bild ist aber vor allem das Auto auf der Straße. Die Ermittler glauben, dass dieser Wagen derselbe Opel ist, den die Stasi auf

dem Parkplatz einer DDR-Raststätte fotografiert hat, im Jahr 1987. Die Fotos seien in Rudis Stasi-Akte zu finden, zu sehen seien Rudi mit seiner Familie und eben dieser Opel Kombi mit Mainzer Kennzeichen. Es könnte das Treffen gewesen sein, nach dem das befreundete Paar aus dem Westen die Bilder über die Grenze geschmuggelt hat.

Blättert man weiter im Album der Lehrerin, sieht man die Gemälde aus dem größten Kunstraub der DDR-Geschichte in einem biederen Wohnzimmer, die Verwandtschaft sitzt bei Kuchen und Kaffee.

Im Laufe der Jahre verfärben Essensdunst und Zigarettenrauch die Ölfarben der Gemälde. Eine Patina legt sich über das dunkle Familiengeheimnis. Es bekommt billige neue Rahmen, offenbar aus dem Baumarkt, vor denen sich später die Kunstexperten gruseln werden. Vor allem der Vater, von Beruf Laborant, habe diese scheußlichen Gemälde geliebt, sagt die Grundschullehrerin. Die Putzfrau habe er an die Bilder nicht zum Entstauben herangelassen, bei Umzügen durfte sie außer ihm keiner tragen.

Wie kann es sein, dass ein völlig unscheinbares Ehepaar aus dem westdeutschen Mittelstand fünf wertvolle Gemälde aus der DDR besitzt?

Der Vater und die Mutter sollen ihren Kindern unterschiedliche Erklärungen geliefert haben. Sie hätten verhindern wollen, dass die Werke ins Ausland verschwinden, sagten sie einmal. Ein andermal, dass die Gemälde als Sicherheit für ein Darlehen gedient hätten. So zumindest erzählen es die Geschwister den Ermittlern in den Verhören.

Im Jahr 2009 habe ihre Schwester einen Fernsehabend mit den Eltern verbracht, sagt die Grundschullehrerin, damals sei die vom Gothaer Oberbürgermeister angeleierte Sendung über den Kunstraub gelaufen. Die Schwester muss also spätestens dann, im MDR, die Bilder in Schwarz-Weiß gesehen haben, die sie in Farbe aus der Wohnung der Eltern kannte. Einige Jahre darauf habe die Schwester ihr gesagt, sie solle doch mal die Augen aufmachen. Einfach mal im Internet nach den Begriffen „Gotha“, „Kunstraub“, „Schloss Friedenstein“ suchen. „Um Gottes willen“, habe sie gedacht, sagt die Grundschullehrerin heute, als die ersten Suchergebnisse kamen.

Als die Mutter 2014 stirbt und der Vater pflegebedürftig wird, habe sie ihn zu sich geholt und in einer nahe gelegenen Wohnung gepflegt, umringt von den „Alten Meistern“. Er habe damals den Wunsch geäußert, dass die Bilder nach Gotha zurückkommen. Aber solange er lebte, habe sie gewollt, dass er sich noch an den Bildern erfreuen dürfe.

Im Jahr 2018 stirbt der Vater – und wenig später klingelt bei Knut Kreuch, dem Oberbürgermeister von Gotha, das Telefon. Rudi, der Mann, mit dem alles begonnen hat, ist damals schon zwei Jahre tot. Laut der Grundschullehrerin habe sich der Kontakt zu seiner Familie im Lauf der Jahre verloren, wegen seiner ruppigen Art, seiner radikalen Ansichten. Die Wiedervereinigung mit der verhassten DDR habe er als Verrat der Bundesrepublik empfunden.

Es lässt sich nicht abschließend beweisen, dass er den Einbruch im Schloss Friedenstein verübt hat, allein oder mit Komplizen, die womöglich die Spur ins Museum erklären könnten. Die Ermittler gehen aber stark davon aus.

Auch weil am Tatort in jener Dezembernacht 1979 ein ungewöhnliches Auto gesehen wurde. Ein P70 Kombi. Schon damals ein Oldtimer, produziert in kleiner Stückzahl. Genauso ein Auto sei auf Rudis Vater zugelassen gewesen, erfahren die Ermittler. Zudem habe Rudi sich seiner Stasi-Akte zufolge wenige Tage vor dem Raub mit zwei Kunsthistorikern in Prag getroffen. Ein Jahr nach dem Raub berichtete ein Zeuge der Stasi, ihm seien alte „Rubensgemälde“ zum Kauf angeboten worden. Vom Lokführer Rudi. Die Beschreibung eines der angebotenen Werke passt auf das „Brustbildnis eines alten Mannes“.

Warum hat der zuständige Stasi-Beamte damals die Brücke nach Gotha nicht geschlagen? Warum wurde dieser Bericht einfach abgeheftet? Vielleicht wurde der Stasi ihre Sammelwut zum Verhängnis, weil der Berg an Material, kurz bevor das System in sich zusammenbrach, so riesig geworden war, dass selbst eine so entscheidende Information unterging.

Bis heute sind viele Fragen unbeantwortet, möglicherweise bleiben sie es für immer. Aber vielleicht ist es trotzdem möglich, Frieden zu schließen mit der Vergangenheit.

DIE GABE

Der Ermittler, der in jener Dezembernacht als Erster am Tatort war, ist heute 78 Jahre alt. Gerd Schlegel lebt allein in einem kleinen Reihenhaus in Bernau bei Berlin. In seinem Wohnzimmer hängen Bilder des Gothaer Schlosses, historische und zeitgenössische. Er besitzt ein rotes Büchlein, in dem er manchmal blättert, wie andere in alten Briefen oder Tagebüchern: die „Verlustdokumentation der Gothaer Kunstsammlungen. Band 2. Die Gemäldesammlungen“.

Auf der Vorderseite ist eine historische Fotografie eines herzoglichen Ausstellungsraumes abgebildet, die Wände voll mit Gemälden, nebeneinander, übereinander.

Eigentlich bräuchte das Buch eine Neuauflage, denn auch die fünf „Alten Meister“ sind darin noch aufgeführt. Die entsprechenden Seiten hat Schlegel sich mit Post-it-Zetteln markiert und Fotografien der Bilder eingelegt. Aber die kräftigen Farben auf dem van-Dyck-Gemälde, die Schlegel als Kind so mochte – das Blau des Himmels im Hintergrund, das Rot der Jacke, das Gelb der Blume – fehlen. Es sind die Schwarz-Weiß-Fotografien, die vierzig Jahre lang „wie eine stille Aufforderung“ in seiner Schreibtischschublade im Büro lagen. Er wollte die Farben in echt sehen. Also ist er hingefahren, zur Pressekonferenz am 20. Januar dieses Jahres im Herzoglichen Museum zu Gotha. Er erinnert sich gern an den Tag.

Ministerpräsident Bodo Ramelow war da und Oberbürgermeister Kreuch natürlich, der Held von Gotha. Der Leiter des Rathgen-Forschungslabors erklärte, einige der damaligen Zuschreibungen stünden inzwischen infrage: Das Landschaftsgemälde stamme offenbar aus Brueghels Werkstatt und nicht vom Meister selbst. Bei van Dycks Selbstbildnis gehe man inzwischen von einer Kopie von unbekannter Hand aus. Der „Alte Mann“ werde nun nicht mehr Jan Lievens zugeschrieben, sondern Ferdinand Bol, einem anderen Schüler Rembrandts. Schlegel kümmert das wenig. Sie sind wieder da, das ist die Hauptsache.

Er und die anderen Besucher werden an diesem Tag im Januar nach oben geführt, wo die Gemälde hängen. Als Erstes sieht er das „Brustbildnis eines jungen Mannes“. Bei dem Anblick habe es ihm „fast die Beine weggezogen“, sagt Schlegel mit thüringisch weicher Intonation. Fast habe er nicht mehr daran geglaubt, „diese Bilder noch mal gegenständlich wahrnehmen zu können“. Im Augenblick der größten Rührung wechselt er ins Deutsch von Polizeiberichten. Er braucht ein paar Momente, bis er näher herangehen kann.

Dann sieht er die Kratzspuren vom gewaltsamen Abtransport am „Alten Mann“, die Spritzer der Tapetenfarbe auf der Brueghel-Landschaft. Er sieht die Spuren dessen, wovon die Kunst zeugt, ihre Werke aber möglichst geschützt werden sollen: echtes Leben, dreckig und verwirrend.

Die Spuren stören ihn nicht.

S

e

d

c

o

n

s

e

q

u

a

t

,

l

e

o

Die Leibhaftige

Die österreichische Kabarettistin Lisa Eckhart verstört mit grenzwertiger, manche finden: grenzüberschreitender Satire. Sie selbst versteht das nicht als Provokation, sondern als gewagte Kunst.

Von Arno Frank, Der Spiegel, 15.08.2020

Lisa Eckhart ist nicht lustig. Extravagant und gefährlich, das schon, clever und wahnwitzig. Aber wirklich lustig ist sie nicht. Vielleicht will sie das auch gar nicht sein. Ihre Satire ist auf eine perfide Weise unterhaltsam, wie sie im deutschen Kabarett nicht vorgesehen ist. Eine Venusfliegenfalle im Gemüsebeet des Kabaretts.

Im Grunde hätte Lisa Eckhart dort nie Wurzeln schlagen, geschweige denn eine solche Aufmerksamkeit erlangen dürfen. Manchmal erweckt sie den Eindruck, als wundere sie sich selbst. »Sie jubeln mir zu, diese Deutschen! Einer an Kunstschulen abgelehnten, grantelnden Österreicherin. Sie lernen einfach nicht dazu!«

Wer über Lisa Eckhart lacht, lacht selten ohne eine gewisse Beklommenheit. Wer lacht, ist ihr bereits in die Falle gegangen.

Die 27-Jährige hat ihre Ochsentour über die Bühnen der Kleinkunst in Rekordzeit hinter sich gebracht. In nur etwa drei Jahren schaffte sie es aus der Poetry-Slam-Szene zu einer festen Gastrolle bei »nuhr im Ersten« – im gut ausgeleuchteten Schaufenster des öffentlich-rechtlichen Kabaretts in Deutschland.

Was man noch sagen darf, was eher unsäglich ist, darüber ist vor einiger Zeit ein Streit entbrannt, der mit jeder neuen gesellschaftlichen Debatte aggressiver geführt zu werden scheint – und nirgendwo so heftig wie in der Satire, wo das Sagbare öffentlich an seine Grenzen geht. Niemand übertritt diese Grenzen so lustvoll wie Lisa Eckhart, wenn sie auf der Bühne steht.

Zu Beginn der Coronakrise fragte sie sich im Februar, was »ein guter Deutscher« denn im »Ching-Chong-Chinaland« bei den »Schlitzaugen« verloren habe. »Die waren im Krieg gegen uns! Zum letzten Mal: Japaner gut, Chinesen böse. Sagen Sie mir nicht, die schauen für Sie gleich aus. Sie Rassisten!« Über die Flüchtlingskrise: »Ich bin gegen Abschiebungen per Flugzeug. Das bedeutet eine Tonne CO_2-Ausstoß pro Person. Und da kommt bei mir Umweltschutz vor Fremdenhass. Lasst sie lieber zu Fuß und ohne Proviant nach Hause gehen, sonst finden sie anhand des Mülls wie Hänsel und Gretel womöglich wieder den Weg nach Europa zurück.«

Über ihren vierten Förderpreis sagte sie: »Jetzt fördern sie mich, und in 10 bis 20 Jahren will's dann wieder keiner gewesen sein.«

Ihre Programme oszillieren zwischen Eleganz und Obszönität. Je nach Gemüt oder persönlicher Gesinnung kann man sich an der makabren Ironie erfreuen – oder gegen infamen Rassismus auf die Barrikaden gehen.

In der Anthologie »Metrische Taktlosigkeiten« sind einige ihrer Texte versammelt, der ironische Untertitel lässt die generelle Stoßrichtung erkennen: »Eine Einführung ins politische Korrektum«. Liest man sie gedruckt, fehlen zwei Drittel der Performance. Die gestische Darbietung, die näselnde Herablassung in ihrer Stimme. Und es fehlt das Publikum. So läuft ihre Dreistigkeit ins Leere.

Mit »Omama« legt Lisa Eckhart nun ihr literarisches Debüt vor. Angekündigt wird der Roman als »wilder Ritt durch die Nachkriegsgeschichte«, er hebt an mit dem Satz: »Helga, schnell, die Russen kommen!« Wer sie zuvor schon unerträglich fand, der befürchtet angesichts der Zündung einer weiteren Raketenstufe ihrer Karriere das Schlimmste.

Was ist los mit dieser Frau? Was treibt sie? Und bis wohin wird sie es noch treiben?

Zum Treffen hat Eckhart eine der besten Adressen in Leipzig vorgeschlagen. Am frühen Nachmittag aber wird im Rauchersalon des Steigenberger Grandhotels noch kein Alkohol serviert, und Eckhart tränke gern Weißweinschorle zum Gespräch. Also wird kurzerhand umdisponiert, ins vergleichsweise profane Restaurant gegenüber. Dort kann man unter freiem Himmel sitzen, rauchen und trinken. Freundlich erklärt sie dem Kellner, was ein Spritzer ist.

Seit zehn Jahren lebt sie nicht mehr in Österreich, aber auf Austriazismen und ihren Dialekt mag sie nicht verzichten. Er ist fremd, aber nicht allzu fremd. Vielleicht nimmt man hierzulande Unsagbares eher mit einer willigen Duldungsstarre hin, wenn es mit viel Ironie und in geschmeidigem Idiom gesagt wird.

Doch das ändert sich gerade. Grund dafür ist ein Auftritt von Lisa Eckhart in der WDR-Sendung »Mitternachtsspitzen« vom September 2018. Thema war die damals aktuelle #MeToo-Debatte, ein gefundenes Fressen für sie.

In nur vier Minuten feuerte sie gegen Frauen (»Eine arme weiße Frau, die sich den Busen zu einer Halskrause hochgeschnürt hat, um ihre Augen zu betonen«), Schwarze (»Die Erektion des schwarzen Glieds braucht alle sieben Liter Blut, über die ein Mensch verfügt«), Gehbehinderte (»Wenn jetzt noch ein Rollstuhlfahrer einer Dame zu lange aufs Gesäß schaut ... was, zugegeben, in seiner Position nicht zu tun sehr schwierig ist«) und Transsexuelle (»Wenn ein Mann, der einmal zuvor eine Frau war, sein chirurgisch konstruiertes Tartar von Gemächt ungefragt voll Nostalgie an seinem einstigen Geschlecht reibt«).

Als der Auftritt erstmals ausgestrahlt wurde, schien sich niemand daran zu stören. Auch später stellte der WDR den Clip immer mal wieder ins Netz.

Erst Ende April 2020 thematisierte die »Jüdische Allgemeine« unter dem Titel »Antisemitismus aus der WDR-Mediathek«, was Eckhart in den »Mitternachtsspitzen« über Harvey Weinstein und Roman Polanski eingefallen war: »Am meisten enttäuscht es von den Juden, da haben wir immer gegen den Vorwurf gewettert, denen ginge es nur ums Geld, und jetzt plötzlich kommt heraus, denen geht's wirklich nicht ums Geld, denen geht's um die Weiber, und deshalb brauchen sie das Geld.«

Das Echo war verheerend, nicht nur auf Twitter. Wer sie zuvor gelobt hatte, wollte es plötzlich nicht mehr gewesen sein. Feuilletons waren sich einig wie selten, die progressive »taz« und die konservative »Frankfurter Allgemeine« erklärten Eckhart unisono für »menschenfeindlich«.

Wie reagierte Lisa Eckhart auf die Vorwürfe? Sie schwieg. Kein Wort der Entschuldigung, keine Rechtfertigung, keine Replik. Warum?

Für eine öffentliche Reaktion in sozialen Netzwerken, die sie als »Narrenturm« oder »Dixi-Klo« bezeichnet, war sie sich schlicht zu fein. Im »ewigen Gedächtnis« des Internets, sagt sie im Restaurant in Leipzig, werde Vergangenes »kalt archiviert« und entsprechend serviert, wie die Rache: »Ja, die Fadesse, die Langeweile der Quarantäne.« Man habe die Möglichkeit gehabt, alles aufzuarbeiten, was einen beziehungsweise andere in den vergangenen 20 Jahren gekränkt haben könnte.

Aus dem Verlag ist zu hören, dass der Vorwurf des Antisemitismus sie wirklich überrascht habe. In Leipzig behauptet sie dagegen, sich der Gefahr eines Shitstorms immer bewusst gewesen zu sein: »Wenn das nicht über mir schwebt, dann muss ich mich ernsthaft fragen, ob ich überhaupt noch Satire mache – und nicht Propaganda oder Wellness.« Deswegen habe sie die heftige Reaktion nicht schockiert. Nur verwundert, dass es so spät passiert sei.

Unklar bleibt, ob hier die private Lisa Eckhart oder die herablassende Kunstfigur spricht. Die Frau wirkt stets, als wäre sie soeben durch Raum und Zeit gereist, aus dem Café Hawelka in ein Restaurant in Leipzig, aus den Goldenen Zwanzigern in eine Gegenwart, für die sie nur ein maliziöses Lächeln übrighat. Die ganze Gestalt hat etwas Unwirkliches.

»Es geht um die Erschaffung einer künstlichen Person, die nichts mit Identität oder Befindlichkeiten zu tun hat. Das ist Arbeit«, sagt sie und nippt an ihrem Glas: »Deswegen bin ich auch so dem Ästhetizismus verfallen. Der schöne Schein verpflichtet zur Schönheit. Sowie die Ästhetik zur Ethik.« Ein zentraler Satz, schön und ästhetisch. Aber was bedeutet er? Wie meint sie das?

Ernst meint sie es. Leidenschaftlich kann sie über die Vorzüge des bürgerlichen Siezens gegenüber dem nivellierenden Duzen referieren. Über Rousseau und seine Unterscheidung zwischen der genügsamen »amour de soi« und einer »amour propre«,

die jede Selbstachtung von der Wertschätzung anderer Menschen abhängig macht. Über Nietzsche und sein »Werde, wer du bist!« im Vergleich zu dessen modernem Gegensatz »Sei, der du bist!«.

Ein Grund für ihre Vehemenz liegt womöglich in ihrer Herkunft aus der ländlichen Steiermark: »Ich bin nicht Stahlvorarbeiterin geworden, wie es die Familiengeschichte vorgesehen hat«, sagt sie, und das ist wirklich kein Witz. »Es wäre mein vorgezeichneter Weg gewesen, Meisterin an der Metallgießerei zu werden.« Dort habe sie »sogar schon ein Praktikum absolviert«.

Vor diesem »Sei, wer du bist!« muss sie förmlich geflohen sein. An die Universität, ins Ausland. In die Bildung und die Fremde. Sie studierte Germanistik und Slawistik, zuerst an der Sorbonne in Paris, zuletzt als Erasmus-Studentin an der FU in Berlin. An der Sorbonne verteidigte sie ihre Magisterarbeit über die Rolle des Teufels in der deutschen Literatur. Und wurde, wer sie ist.

»Der ästhetischste, der dandyeskeste« aller Teufel sei der Mephisto in Goethes »Faust«. Wer ihre Bühnenkunst verstehen wollte, hätte mit dem Prinzip des Diabolischen den Schlüssel dazu in der Hand. Lisa Eckhart spielt die Leibhaftige so überzeugend, dass sie einer für das Böse sensibilisierten Kritik tatsächlich als Verkörperung aller nur denkbaren reaktionären bis faschistoiden Meinungen erscheinen muss. Toxische Weiblichkeit, wenn man so will.

Nur will Eckhart keine provokanten Meinungen vertreten, sondern eine gewagte Kunst praktizieren. Sie lässt Tabubruch auf Tabubruch folgen, bis die Methode sich ins Absurde überschlägt. Zug fahren fände sie auch dann gut, »wenn Züge nicht mit Ökostrom liefen, sondern es noch Dampfloks wären, die von Waisenkindern beheizt werden, die zu Briketts gepresste Eisbären in den Ofen schaufeln müssen und aus dem Wasserkessel Dampf aus Zigeunertränen ausscheiden«. So geht das.

Bei ihren Auftritten ist sie reine Kälte, Leere. Oberfläche, in der das Publikum sich spiegeln kann – oder auch nicht. Sie spielt die Verantwortung für ihre Satire mit allerlei »wir« und »uns« und »man« an das Publikum zurück. An ihm liegt es, mit seinen Reaktionen die Performance zu vollenden. Das ist die Zumutung, das ist die Falle.

Und genau das ist es, was ein Advocatus Diaboli tut – er stellt sich der Heiligsprechung entgegen, statt seine Zuhörer in moralischen Gewissheiten zu wiegen. »Meine Programme richten sich nicht gegen Minderheiten, nur gegen das Publikum selbst, mein eigenes Milieu«, beteuert Eckhart. Sie wolle nicht die Rechten bekehren, sondern die Selbstgerechten kurz bremsen in ihrem »Furor und zum Innehalten zwingen«.

Ihrem Publikum unterstellt sie dabei einen »Anstand und Humanismus«, ohne den kein Verständnis dieser Satire zu haben ist. Diese Haltung ist zumindest fahrlässig, die Methode hochriskant. Denn Beifall kommt von rechts, die Empörung von links.
Im Gespräch lässt Lisa Eckhart nicht erkennen, dass sie um Ruf oder Karriere kämpft. Den Wirbel quittiert sie mit irritiertem Ennui. Und trägt wie beiläufig ihre Bühnenfigur zu Grabe.

»Lisa Eckhart muss sterben«, sagt sie und meint damit ihr Zurücktreten in den Text, das Literarische, dem sie entsprungen ist. Zwei Bühnenprogramme habe sie noch geplant, spiele aber »mit dem Gedanken, das abzukürzen«, im letzten Programm Premiere und Dernière zu vereinen. Die Kabarettistin hat der Schriftstellerin zu weichen.

Sprachlich erinnert »Omama« durchaus an die Kabarettistin. Das Assoziative in der Sprache, das Deftige in den Dialogen, der ausgesuchte Austriazismus. Gewohnt sardonisch ist auch der Einstieg, wenn 1945 »die Russen« in die steirische Provinz kommen. Die Dorfschönheit darf sich unterm Bett verstecken, während die »hässliche« Schwester auf dem Präsentierteller verharren muss. »So kommt der Russe gar nicht erst auf die Idee, unter dem Bett nachzusehen, weil da oben sitzt die Helga, und die greift kein Russe an.«

Die pubertierenden Schwestern aber fürchten sich nicht vorm »Feind«, im Gegenteil. Sie sehnen sich nach soldatischem Zugriff. Die hässliche Helga »winkt und zwinkert, dass es der Sau graust«. Und mit wiederholtem Niesen verrät sich die schöne Inge unter dem Bett. Und die Russen? »Sie lachen und lachen und hören nicht mehr auf.«

Von den potenziellen Vergewaltigern verschmäht worden zu sein, das wird den zu älteren Damen gereiften Mädchen eine kränkende Erinnerung bleiben. Waren sie nicht hübsch genug? Eckhart nimmt das Trauma einer ganzen Frauengeneration und stellt es kurzerhand auf den Kopf. Es ist eine ihrer leichteren Übungen – und bleibt der einzige echte Tabubruch.

Zu ihrer eigenen Überraschung ist ihr mit »Omama« eine Art feministischer Roman geglückt. Es sprechen fast nur Frauen miteinander, nur selten geht es um Männer. Es fehlt das Diabolische, und das ist ein Gewinn.

Erste Reaktionen waren wohlwollend. Noch im Mai wurde Lisa Eckhart mit »Omama« in die engere Auswahl für den Klaus-Michael-Kühne-Preis für das beste deutschsprachige Debüt aufgenommen. Im September sollte sie im Rahmen des Hamburger Harbour Front Literaturfestivals im Klub Nochtspeicher auf St. Pauli aus dem Roman lesen.

Doch die Einfahrt in die Hafenstraße der Literatur bleibt Lisa Eckhart wohl verwehrt. Das geht aus internen Mails hervor, die dem SPIEGEL vorliegen. Die Betreiber des Nochtspeichers betonen zwar, sie seien vehemente Gegner der »Cancel Culture«, sähen aber aktuell »leider keine Möglichkeit«, die Lesung mit Lisa Eckhart durchzuführen. »Die Veranstaltung wird gesprengt werden«, schreiben sie, in der traditionellen linken »Nachbarschaft« formiere sich bereits Protest. Eine späte Reaktion auf die Ausschnitte des WDR-Auftritts. Probleme habe es bereits vor vier Jahren anlässlich einer Veranstaltung des Kolumnisten Harald Martenstein gegeben: »Inzwischen ist die Atmosphäre bekanntlich noch weit aggressiver geworden.« Um Polizeischutz für die Veranstaltung zu bitten, schlössen sie aus. Dann könne die Situation »sogar noch eskalieren und gar zu Straßenscharmützeln führen«.

Eine freiwillige Absage, wie sie ihr von den Veranstaltern zunächst nahegelegt worden war, schloss Lisa Eckhart aus. Inzwischen erklärte die Festivalleitung ihre Teilnahme für »nicht möglich«.

Zum Zeitpunkt des Treffens wusste Lisa Eckhart nichts von dieser Entwicklung. Überraschen dürfte es sie nicht. »In der Politik werden die Grenzen des Sagbaren unerträglich ausgedehnt, in der Kultur dagegen unerträglich eingeengt. Dabei sollte es umgekehrt sein«, sagt sie in Leipzig. »Die Moral muss zurück in die Politik und raus aus der Kunst. Hier gute Taten, da gute Werke. Ob der Mensch dahinter schlecht ist, kann uns doch getrost egal sein.«

Den Geistern, die sie als Kabarettistin rief, scheint das nicht egal zu sein. Sie verfolgen nun die Schriftstellerin.

Adlon for One

Nachts allein auf weitem Flur: Die Luxushotels stehen leer und sind plötzlich Orte noch größerer Einsamkeit als in nicht pandemischen Zeiten. Geschichten aus Zimmer 325

Von David Hugendick, ZEIT ONLINE, 05.04.2020

Aus dem Springbrunnen kommt noch Wasser. Das ist immerhin eine gute Nachricht. Der Springbrunnen läuft weiter, wo kämen wir da sonst auch hin, das Hotel Adlon wäre nicht das Hotel Adlon ohne dieses Geplätscher, das so klingt, als würde der König von Preußen vornehm und höchstpersönlich Wasser lassen inmitten der Andachtsstille der Lobby, die man hier vermutlich Vestibül nennen muss.

Es ist ein Dienstag oder ein Mittwoch oder ein Donnerstag, das ist jetzt ziemlich egal, so ein zuvor schon blöder Reportersatz verliert ja seine allerletzte Bedeutung, sobald die Wochentage ineinanderfließen und sich auf den Straßen dieses Sonntagsgefühl breitgemacht hat, nicht dieses Pfingstsonntagsgefühl auf dem Lande, sondern diese verklemmte Coronastille, durch die hier und da mürbe Menschen hindurchflanieren, in Zweiergruppen wie auf einem Schulausflug ohne Händehalten, sonst kommt die Polizei, immer kommt die Polizei, da hinten steht sie schon wieder und guckt auf die Straße und dann in den Himmel, ob auch alle Wolken artig Abstand halten. Über dem Brandenburger Tor jedenfalls: hysterisches Blau.

Und an der Rezeption des Adlon, in goldenem Licht, sagt eine tadellos gekleidete Frau in anderthalb Metern Entfernung: "Wir heißen Sie herzlich willkommen."

Von oben schwelgt die Klavieretüde auf CD, was natürlich beruhigend gemeint ist, aber jetzt an die Szene in Lars von Triers *Melancholia* erinnert, als Charlotte Gainsbourg ihr Kind ein letztes Mal umarmt, kurz bevor der böse Planet die Erde rammt. Die bezogenen Sessel sind leer. Die

Orchideen trösten einander in ihren Kübeln. Die goldenen Füße der Tische spiegeln keine rahmengenähten Schuhe, keine aufbruchsbereiten Beine. Alles ist einsam.

Und das einsamste Wort der Welt ist bekanntlich: Ich.

Ich lege meine Kreditkarte auf den Tresen. "Wir haben ein Upgrade für sie", sagt die Rezeptionistin, und ich sage: "Oh, wie schön", als käme ich mir nicht schon peinlich genug vor, ausgerechnet jetzt ein Zimmer zu buchen im teuersten Hotel von Berlin. Auf der Hinfahrt hätte ich den Taxifahrer fast gebeten, mich eine Ecke vorher rauszulassen. Andererseits sind dies Tage, an denen man es zu Hause kaum noch aushält, seit Menschen mit einer gewissen Aggressivität "*Stay the Fuck Home*" rufen, seit sogar mein Telefonanbieter sich auf dem Handy in "BleibZuHaus" umbenannt hat, was immerhin das erste Mal ist, dass wir uns duzen. Und sie haben ja alle recht.

Zu Hause sitzt man umgeben vom Trost und den Vorwürfen der eigenen Dinge, der Entscheidungen und kleinen Niederlagen. Das Poltern der Waschmaschine, die seufzenden Dielen, das Gequengel des hoffentlich noch gefüllten Kühlschranks. Die Noppensocken, die einem etwas Halt geben. Das Bild, das man "schon lange" aufhängen wollte. Im Haus gegenüber sitzen die Nachbarn in ihren von Fernsehern beleuchteten Isolierstationen, als befänden sie sich in einer von Botho Strauß geschriebenen, modernekritischen Vorabendserie, und man hat nichts außer dem guten Gewissen und der Einsicht, dass die Wohnung ein sicherer Ort geworden ist, dessen Wände einem permanent sagen, dass man ein verantwortungsvoller Mensch ist, wenn man sie nur weiter anstarrt, auch wenn man dabei allmählich irre wird.

Ich wollte einfach raus. Vielleicht wollte ich auch nur irgendwohin, wo Leute erheblich besser kochen als ich selbst.

"Melden Sie sich, wenn Sie etwas brauchen."

"Wie viele Gäste sind denn hier?"

"Nun, gerade nicht so viele."

Es gibt Reisende aus gar nicht so alten Tagen, die mit Abenteurerherzen unentwegt nach einsamen Orten suchen. Nach Inseln, auf denen niemand mit Sandalen herumtrampelt. Nach entlegenen

Bergdörfern, in denen kein Rummeltourist einen mit seinem Weizenbier anprostet. Und nach Hotels, in denen man für sich ist, ohne betrunkene Studienstiftler, die nachts vor der verschlossenen Tür grölen und ohne russische Schraubenmagnaten, die mit ihren Leibwächtern das Spa belegen. Diese Abenteurer der Leere fänden das hier wohl ziemlich gut.

Auf dem Weg zum Fahrstuhl bin ich unsicher, ob ich nicht besser zu Hause geblieben wäre. Ich höre meine Schritte auf dem sicherlich unrealistisch teuren Bodenbelag. Die Hotelshops sind geschlossen, ein paar Souvenirbären quetschen sich im Schaufenster zur Plüschschicksalsgemeinschaft zusammen, und ich hoffe, sie spielen wenigstens das *Decamerone* nach und haben sich genug zu erzählen. Der Hausjuwelier bewirbt einen Ring mit dem Namen "Beschütze mich", zwei Goldengel knien daneben. Leider kann man ihn zurzeit nicht kaufen. Dabei hätte man ihn doch nötig.

Ich fahre erst ins falsche Stockwerk, ein notbeleuchteter Korridor mit vielen dunklen Türen. Die richtige Etage sieht vertrauenserweckender aus. Zimmer 325. Es ist größer, als ich gedacht hätte. Ansonsten gilt: Ein Hotelzimmer ist ein Hotelzimmer ist ein Hotelzimmer. In manchen kann der Gast (vermutlich zu seinem Schutz) die Fenster nur kippen, in anderen möchte er vielleicht gleich seine Schnürsenkel vorsichtshalber dem Portier übergeben. Ein Hotelzimmer hat keine offensichtliche Geschichte, keine Vergangenheit. Es ist reine Gegenwart, hergerichtet von anonymem Personal, das auf dem Flur höchstens mit einem automatenhaften Gruß an uns vorbeiläuft. Ein Übergangszimmer, in dem jede Erinnerung an den vorigen Gast getilgt, jede Spur vorigen Lebens weggescheuert und weggesaugt ist, jedes Haar von den Kopfkissen entfernt. Die Einrichtung ist entweder antik gestylt oder mit Loungefeeling oder gleich von Ikea, was den Vorteil hat, dass man wenigstens die Möbel mit Vornamen kennt.

Ich habe ein Bett, das mir etwas überdimensioniert vorkommt. Ich habe Wandschränke, die ich nicht einmal mit all der Kleidung vollbekäme, die ich besitze. Ich habe einen Schreibtisch, an dem eigentlich magenkranke Patriarchen sitzen müssten, die unentwegt den Prokuristen anschreien, der obendrein die empfindsame Tochter geheiratet hat, die Blüten in Eichendorff-Bände presst. Auf der Toilette hat jemand das Klopapier zum Dreieck gefaltet, als käme es noch darauf an. Aber vielleicht entspricht eine achtsam geknickte Klopapiervignette exakt der Heiligkeit, die kampfbereite Drängeldeutsche derzeit offenbar in den Zelluloserollen erkennen. Vom Vertiko aus

starrt mich Wilhelm II. an, das Vertiko lässt sich nicht öffnen, vielleicht liegt ja der Kaiser persönlich drin. Wäre schön. Wäre ich wenigstens nicht so allein.

Von Einsamkeit und Alleinsein ist gerade viel zu hören. Vermutlich freuen sich gerade all die Modemisanthropen, denen Social Distancing schon immer eine natürliche Lebenspraxis war und die schon immer gewusst haben wollen, dass es besser sei, die Menschheit existiere im großzügigen Sicherheitsabstand um sie herum. Corona setzt nun unfreiwillig einen ganzen Lebensstil ins Recht.

Der Philosoph Odo Marquard hat einmal geschrieben, dem modernen Menschen fehle es an Einsamkeitsfähigkeit. Es fehle heute nämlich an Religion, Bildung und Humor, und selbst in der hervorragenden Adlon-Minibar ist gerade von alldem nichts zuhanden. Ich esse Gummibären. Ich esse eine Tafel Schokolade. Ich esse etwa 27.000 Kilokalorien, die so leer sind wie die Flure. "*Flatten the Curve*" gilt für meinen Bauch heute nicht.

Ich habe von manchen Leuten gehört, dass sie die sozialen Entbehrungen gerade als Reinigung begreifen, als heilsamen Urlaub von der modernen Entfremdung oder was sie dafür halten. Leute, die erst verdruckst, dann immer selbstbewusster Sätze aus Sackleinen sagen: Immerhin gebe es mal Entschleunigung. Endlich habe man mal Zeit, die Emaille-Töpfe zu sortieren. Endlich könne man das handgeschrotete Mehl auch einmal "verbacken", wozu man sonst ja nie käme. Das Wesentliche, das Wahre, das Gute, das Echte, das Leben. Und endlich hätten sie entdeckt, dass sie eine Nachbarschaft haben, und endlich fühlt man sich wieder wie auf dem Dorf, wobei man ja dem einst vielleicht mal entkommen wollte. Und dann hören sie vermutlich den neuen Durchhaltesong des Kniebundsängers Andreas Gabalier, der das gerade auch alles ziemlich dufte findet.

Diesen Menschen kann man vielleicht nur mit haltlosem Luxus antworten, solange das immerhin noch geht und keinem schadet. Und mit Kingsizebetten, auf denen man leider immer wie ein Arschloch herumliegt, wobei ich nicht weiß, ob das nun wohlstandsverwahrloster ist als dieser neue zwanghafte Achtsamkeitsgenuss, über den sich manche Leute in ihren geräumigen Altbauwohnungen gerade so freuen, bis ihnen der Stuck auf den Kopf fällt.

Ich rufe den Zimmerservice mit einem Telefon, das aussieht, als seien damit früher einmal Nuklearwaffeneinsätze befohlen worden. Das Schnitzel? Ja, gewiss. Es werde gleich gebracht. Ich wollte noch sagen, dass ich es auch gern abholen könne, weil ich keine Umstände machen wolle,

aber vermutlich würde das noch größere Umstände machen, außerdem heißt ja Luxus, andauernd irgendwelchen Menschen alberne Umstände zu machen und das für angemessen zu halten. Draußen wird es dunkel.

Normalerweise ist Zimmerservice das, was man sich in Hotels leistet, wenn man zerzaust, zerrupft von Nächten, erschöpft und fröhlich essen möchte, ohne dabei zuzusehen, wie die neureiche, komplex lebensmittelallergische Familie aus dem Fichtelgebirge das Buffet blockiert. Jetzt ist Roomservice hier die Standardnotversorgung "in Zeiten von Corona", wie es andauernd heißt. In Zeiten von "in Zeiten von". Das Schnitzel kommt unter einer Silberhaube.

Der Blick aus dem Fenster geht zum Innenhof hinaus, auf Steinbeete, die offenbar immer noch jemand harkt, und Efeu, eine Nebelkrähe stolziert herum, als gehörte das alles jetzt ihr, als habe es eigentlich immer ihr gehört und als sei ihr nur kurzzeitig die Menschheit dazwischengekommen mit ihrem ganzen Krempel. Sie guckt, wie Nebelkrähen immer gucken: als hätten sie eine tiefere Einsicht in all das, was sich die Menschen selbst zumuten. Kürzlich stand in einer Zeitung, dass die Tiere sich nun, da keiner mehr auf der Straße ist, die Städte zurückholen könnten, was relativ fröhlich stimmt. Ein umfangreiches Baumnagersortiment auf allen Ästen. Dachse und Füchse in den U-Bahnstationen. Oben auf der Siegessäule Adler und Luchse (können auch fliegen, interessant). Wölfe, Kröten und Möwen in der Mercedes-Benz-City. Und am Klavier unten in der Lobby, zwischen Marmor und schweren Stoffbezügen, jazzt ein Biber mit Hut. Träumereien des einsamen Hotelgasts.

Rousseaus einsamer Spaziergänger hörte den "leisen Atem" der Natur. Hier hört man höchstens die rasselnde Lunge des Staubsaugers, den ein junger Mann über den Flurteppich schiebt. Er sagt, er habe jetzt endlich Zeit, alles richtig sauber zu machen, und wirkt dabei nicht unglücklich. Er sagt, es seien gerade nur sechs von 400 Zimmern belegt. Das Hauspersonal werde bald nach Hause geschickt, erzählt mir ein Portier, der im Erdgeschoss neben dem Desinfektionsmittelspender steht, in Frack, mit strengem Blick, als wollte er den Spender bewachen wie den Buckingham Palace. Ab Morgen sei mindestens die Hälfte des Personals nicht mehr hier. Lohne sich ja nicht mehr.

Der Fahrstuhl ist immer noch da, wo ich ihn gelassen habe. Ich öffne meine Zimmertür mit dem Ellenbogen, als hätte ich Türenöffnen verlernt oder nie Türen gehabt. Ich lasse Badewasser ein. Ich lasse Badewasser ab. Ich ziehe einen Bademantel an. An der Minibar frage ich mich selbst mit

belegter Barkeeperstimme: "Wollen Sie noch einen, mein Herr?" Unter diesen Umständen muss man mich wohl als extrovertiert bezeichnen. Ich glaube, ich habe draußen etwas gehört.

Nachts auf den Fluren. Dass leere Flure Angst machen können, volle Flure aber auch niemand will, kann man für ein Paradox halten. Vielleicht sind das Problem generell: Flure. Der Kulturtheoretiker Mark Fisher hat das Gespenstische einmal beschrieben sowohl als "Ausfall der Absenz" als auch den "Ausfall der Präsenz": Entweder ist etwas da, wo nichts sein sollte. Oder es ist nichts da, wo doch etwas sein sollte.

Ich fahre ins Untergeschoss, wo mich ein Schild darauf aufmerksam macht, dass der Wellnessbereich, entschuldigen Sie die Unannehmlichkeiten, vorübergehend geschlossen sei. Eigentlich könnten sie ja das Ganze wieder öffnen, sechs Gäste, da könnte man sich ja absprechen. Aber Senatsbeschluss, ja, Senatsbeschluss. Auf einer Kommode präsentieren sich Cremes für gut betuchte Fabrikantengattinnen, es riecht nach Chlor wie immer, ich laufe durchs Dunkel, ich darf nicht hier sein, wäre dies ein Thriller, kämen mir jetzt Menschen in weißen Kitteln entgegen, die irgendwelche Hunde für verbotene Militärexperimente züchten oder es schlurfte wenigstens ein deutscher Popliterat herum, der seit Ende der Neunziger noch nicht zum Ausgang gefunden hat und seither im Keller wohnt.

In einem Treppenaufgang stützen sich in Stein gegossen die preußischen Prinzessinnen Luise und Friederike durch die schwere Zeit. Ich laufe in den Ballsaal, wo die Stühle ordentlich stehen, wo sich eigentlich jetzt die zauberhafte Frau Gräfin und der schneidige Herr Kurfürst ineinander verlieben müssten, dem Landrat vor Erregung das Monokel beschlüge, wenn alles mit rechten Dingen zuginge wie in einer Novelle von Eduard von Keyserling oder in diesen herrschaftlichen Vorstellungen, die man im Adlon ausschließlich in Sütterlin denken kann. Nun klimpert stattdessen die ewige Gespensterklaviersonate aus der Lobby herüber. Und die Schritte hallen.

Ich mache trotzdem einen Knicks. Des Ballsaal-Anstands halber, auch der schlichten Höflichkeit wegen, die manche jetzt im Umgang mit Menschen entdecken, wenn sie mal welche treffen. Man hört ja ständig, dass es in Großstadtstraßen gerade ausnehmend freundlich und zugeneigt zugehe, wovon oft mit einiger Verwunderung berichtet wird. Was dachten diese Leute, wie Miteinander sonst so funktioniert habe? Als bräuchte es einen Virus, damit eine Gesellschaft endlich lernt, dass

Lächeln und respektvoller Abstand vielleicht besser sind als Drängeln und Pöbeln und Ganznahrankommen.

Wer Corona jetzt für ein "interessantes soziales Experiment" hält, sollte dringend hoffen, dass sich am Ende nicht jene am meisten darüber freuen, die bereits jetzt nicht-ortsansässigen Autos "Verpiss-dich"-Zettel unter die Scheibenwischer klemmen. Die schon immer fanden, dass andere Menschen verdächtig und einzig dazu da sind, um sie auf ihr Fehlverhalten aufmerksam zu machen, und wenn gerade keine in Sicht sind, den Vorgarten mit der Nagelschere bestrafen.

Versuch einer Lobbysitzlandschaft ohne Menschen: Guten Abend, Herr Magister! Grüß Gott, Frau Landrätin! Hi, namenloser interessanter Künstler im Rollkragen! Jawohl, Herr Major!

Siegfried Kracauer bezeichnete die Hotelhalle als Raum der "Beziehungslosigkeit". Er verglich die Gäste einer Hotelhalle mit betenden Menschen in der Kirche und kam zum Schluss, dass in der Kirche ein "Wir" aus Gleichen entstehe – in der Hotelhalle indessen gebe es, wenn überhaupt, nur ein "Beisammen ohne Sinn". Jetzt gibt es nicht mal mehr ein Beisammen hier. Und ich habe sie vielleicht auch nicht mehr alle.

Klopstock sagte einmal, dass die absolute Einsamkeit in der Rechten den Becher der Freude hielte, in der Linken allerdings einen wütenden Dolch. Angeblich soll Einsamkeit die Schule des Genies sein, weil sich Dichter und überhaupt jeder, der im 18. Jahrhundert einen Stift halten konnte, in sie zurückzog. Als Zeitschriften noch lustvoll *Der Einsiedler* oder *Einsame Nachtgedanken* hießen. Wer weiß, womöglich lesen wir ja in einem Jahr weitschweifige Epen von 52-jährigen Versicherungskaufmännern, die ihre Videokonferenzerfahrungen mit der Außenstelle in Sachsen-Anhalt literarisch verarbeiten. Würde ich sofort lesen. Aber wahrscheinlich kneten alle gerade Sauerteig. Ich bin froh, dass ich davon nicht träume.

Als ich um sieben Uhr morgens das Frühstück bestelle, bringt der Page aus Versehen einen Teller mit Rührei zu viel. Und ich möchte auf keinen Fall ein Gast sein, der dann noch was zu monieren hat und das Omelette zurückgehen lässt. Und vielleicht war es auch kein Versehen. Vielleicht wollte er, dass ich nicht allein frühstücke. Vielleicht klopft ja gleich Frau Gräfin an der Tür, und wird hinfällig, wenn sie nicht sofort ein Rührei bekommt. Ich würde sie sofort hereinbitten, und ihr den Teller überreichen, trotz unklarem Virenhintergrund. Man ist ja eins in einsamen Hotels: sehr

allein. "Hatten Sie einen schönen Aufenthalt?", möchte die Rezeptionistin wissen, von goldenem Licht umwoben, von Klaviermusik umhüllt. Und der Springbrunnen plaudert mit sich selbst. "Ja", sage ich. Und wir wünschen uns einen schönen Tag.

Und dass wir gesund bleiben. Dass wir gesund bleiben.

Der Kunstfarmer

Wie einer aus Oberuzwil zum mächtigsten Galeristen der Welt wurde

Von Sven Behrisch, Das Magazin, 16.05.2020

Anfang 1994 betrat Iwan Wirth eine Galerie im Süden Manhattans. Die Galerie hatte seit ein paar Monaten geöffnet und gehörte David Zwirner. Dieser hatte sich als Jazzschlagzeuger und im Musikbusiness versucht, ehe er merkte, dass ihm das Kunstgeschäft doch mehr liegt. Zwirner startete nicht bei null. Sein Vater Rudolf war einer der größten Kunsthändler Europas, und Zwirner verbrachte seine Kindheit zwischen Köln und New York, den damaligen Zentren des Kunsthandels, und zwischen den vierzig Brillo-Boxen von Andy Warhol, die sein Vater nicht loswurde. Das Erste, was Zwirner an seinem jungen Besucher registrierte, war der Panamahut, den er ansonsten nur auf Männern jenseits der sechzig kannte. Er habe, sagt Zwirner, wie eine Verkleidung gewirkt, als wolle der Besucher sich älter machen.

Iwan Wirth hatte seinen Besuch per Fax angekündigt, um nach Kunst für eine Kundin zu suchen, deren Sammlung – es sollte eine der größten Europas werden – er gerade aufbaute. David Zwirner sagt, er fand das damals «hochinteressant».

Zwirner und Wirth verstanden sich prächtig. Äußerlich recht unterschiedlich – Zwirner eher schlank, Wirth eher gemütlich –, konnten sie auf Deutsch miteinander reden und begannen sofort, über Künstler zu diskutieren, die sie gut fanden. Als Wirth Zwirner schließlich eine Arbeit des Österreichers Franz West abkaufte, war das der Beginn einer langen und für beide Seiten äußerst gewinnbringenden Zusammenarbeit. Erst viele Jahre später sollten sich ihre Wege trennen, und obwohl ihr Verhältnis freundschaftlich blieb, wurden die beiden zu den härtesten Konkurrenten im internationalen Kunstmarkt. Sie überbieten sich an der Zahl und Größe ihrer Galerien, locken die berühmtesten Künstler mit immer lukrativeren Angeboten, um immer mehr der wenigen superreichen Sammler als Kunden an sich zu binden. Und bei diesem

harten, oft brutalen Geschäft muss man auch noch stets so wirken, als ginge es nur um die Kunst, nicht um den Kommerz. Beide haben großen Spass daran, und Zwirner ist darin brillant. Wirth aber vielleicht noch ein bisschen brillanter.

Damals, 1994, waren beide noch kleine Nummern. Der Markt für zeitgenössische Kunst wuchs zwar schon in atemberaubendem Tempo, aber die etablierten Akteure waren gewaltig und schienen uneinholbar weit vorne – die Pace Gallery mit ihrem Gründer Arne Glimcher, der es über seine illustren Kunden zum Hollywood-Produzenten brachte; Marian Goodman, die Gerhard Richter aufnahm, als sich bei Wirth gerade die Pubertät ankündigte. Auch Leo Castelli mischte noch mit, ein mäßig talentierter Geschäftsmann, aber legendärer Galerist, bei dem fast alle amerikanischen Nachkriegskünstler von Rang und Namen ausstellten. Und da war auch schon sein Ziehsohn, Larry Gagosian, der es als spät Berufener vom Plakatverkäufer in Los Angeles zum Dompteur der Kunstwelt brachte, mit Galerien auf der ganzen Welt und mit einer wachsenden Zahl von Milliardärsgroupies, die sich darum rissen, bei ihm Kunst kaufen zu dürfen.

Gagosian war und ist für viele ein Feindbild: aggressiv, übermächtig, allgegenwärtig. Sowohl Wirth als auch Zwirner haben viel von ihm gelernt. Vor allem die entscheidende Formel, wenn man auf dem Kunstmarkt nicht nur überleben, sondern reich werden will: Größe. In einem seiner frühen Interviews gab Wirth zu Protokoll, dass schon sehr früh der Wunsch in ihm entstand, dereinst ein bedeutender Mann zu werden. Als Kind – er lebte die ersten Jahre mit seiner Familie im Berner Oberland – habe er über den damaligen amerikanischen Präsidenten Jimmy Carter gehört, dass der erst Landwirt war – ein Erdnussfarmer –, dann zum mächtigsten Mann der Welt wurde. «Ihm wollte ich es gleichtun: zuerst Bauer, dann Präsident.»

Dass er zur Kunst fand, war ihm in Oberuzwil im Ostschweizer Hinterland zwar nicht in die Wiege gelegt, aber in seinem Elternhaus – seine Mutter war Lehrerin, sein Vater Architekt, der in und um Oberuzwil viele Häuser baute – hingen Drucke von Miró und Max Bill, im Bücherregal standen viele Kunstbücher. Eine Giacometti-Ausstellung, die er als Kind sah, war dann sein Erweckungserlebnis. Schwer bewegt von dem Eindruck, den die Plastiken auf ihn gemacht hatten, begann er in tätiger Aneignung, Giacometti-Figuren aus Knete zu formen und – so die von Wirth kolportierte Initiationslegende –

im zur Galerie umfunktionierten Baugeschäft seines geliebten Großvaters auszustellen und zu verkaufen.

Wie es der Zufall wollte, lebte nur wenige Kilometer entfernt, in Weinfelden, ein anderes Kind, dessen Leben eine ähnliche Bahn eingeschlagen hatte. Auch Hans Ulrich Obrist, ebenfalls aus einem Lehrerhaushalt, hatte mit Giacometti ein Erlebnis, das seinem Leben eine Richtung gab: Er würde es von nun an der Kunst und den Künstlern widmen. Doch Orte, an denen man in der Ostschweiz Kunst sehen konnte, zumal als Teenager ohne Führerschein und mit einem begrenzten Radius, waren rar. Die Kunsthalle St. Gallen eröffnete erst 1985, und dann auch nur provisorisch, nennenswerte Galerien gab es nicht. Mit einer Ausnahme: die Galerie Erker mit der angeschlossenen Erker-Presse.

Die Erker-Presse war legendär. Dank ihres in der Szene berühmten Steindruckers kamen Künstler aus aller Welt hierher, um ihre Lithografien anfertigen zu lassen. Hans Ulrich Obrist zog die Erker-Presse magnetisch an, und als er eines Tages Eugène Ionesco auf der Straße begegnete, nahm er allen Mut zusammen und führte mit ihm sein erstes Künstlergespräch – als 15-Jähriger. Tausende weitere sollten folgen, die in Dutzenden Büchern verlegt wurden. Die Galerie, die zur Druckerei gehörte, zeigte internationale Kunst, und sowohl Hans Ulrich Obrist als auch Iwan Wirth investierten viel Taschengeld in den Nahverkehr, um wann immer möglich in der Galerie zu sein. Erstaunlicherweise sind sich die beiden dort jedoch nie begegnet, bis Frau Adler, eine langjährige Mitarbeiterin der Galerie, Iwan Wirth darauf ansprach, dass es da noch einen weiteren wunderlichen Jugendlichen gab, der hier seine Nachmittage verbrachte, und ob sie sich nicht einmal treffen wollten.

Die beiden wurden schnell unzertrennlich. Und hatten schon damals keinen Zweifel daran, was sie einmal werden wollten: der eine Galerist, der andere Kurator. Hans Ulrich Obrist erzählt, dass Wirth und er damals beim Zelten Listen erstellt hätten mit Künstlern, die sie besonders gut fanden, und dass sie sich gemeinsam jede Ausstellung ansahen, die in Reichweite war. Dreißig Jahre später standen sie selber auf Listen, den Ranglisten der wichtigsten Akteure der Kunstwelt, auf denen sich die beiden auf den vordersten Plätzen abwechseln. Als Obrist, der zwei Jahre älter ist als Wirth, endlich seinen Führerschein hatte, wurde der Radius größer, allerdings auch die Sorgen von

Wirths Eltern, denn Obrist war laut Selbstauskunft ein «katastrophaler Autofahrer», und froh, nach seiner Teenagerzeit nie wieder hinter einem Lenkrad sitzen zu müssen.

Zu dieser Zeit, da war Iwan Wirth 16 Jahre alt, fand er, dass es an der Zeit sei, und suchte nach einem Raum für eine Galerie. In der Straße Im Lindengarten 14 in Oberuzwil wurde er fündig, mit einem hundert Quadratmeter großen Saal im Souterrain hinter einem Wohnblock mit Coiffeur. Die Galerie hieß b & w, und das b gehörte dem Immobilienentwickler, dem der Wohnblock gehörte. Wirth hatte nun einen Raum. Er hatte aber keine Ahnung, wie man eine Ausstellung macht und wie man an einen Künstler kommt. In der Firmenzeitung der Migros hatte er jedoch von einem Maler namens Bruno Gasser gelesen, der sein Künstlerleben lang nichts anderes tat, als Gräser zu malen. Gasser war bekannt und für Wirth erreichbar, also versuchte er es. Er versuchte es auch bei anderen Künstlern – böse Zungen behaupten, er habe in den Gelben Seiten unter der Rubrik «Maler» alle Nummern abtelefoniert –, aber Gasser war der Einzige, der ihm zuhörte. Regula Gasser, die Witwe des Malers, erinnert sich, dass sie die Tür aufmachte, als sie den Galeristen erwartete, der ihren Mann treffen wollte. «Aber dort stand ein Bub.» Ihr Mann habe das so lustig gefunden, dass er in eine Ausstellung einwilligte. Allerdings unter zwei Auflagen: Es solle einen Ausstellungskatalog geben und Iwan Wirth solle ihn in Ägypten besuchen, wo Gasser ein Stipendium bekommen hatte. Dort, in Ägypten, solle er auch die Bilder für die Ausstellung aussuchen.

In einem Vorwort zu einer Monografie über Gasser schreibt Wirth, der Atelierbesuch bei Gasser sei der wichtigste seines Lebens gewesen und die Reise nach Ägypten, es war Wirths erste Fahrt jenseits der Grenzen der Schweiz, «das größte Abenteuer meines Lebens». Beim Aufstieg auf den Berg Sinai, erzählt Regula Gasser, wurden sie aus einer Moschee gejagt, weil sie sich die Schuhe nicht ausgezogen hatten; anschließend wären sie auf dem Gipfel fast erfroren, weil sie die Nacht dort ohne Decke zubrachten, und überhaupt hätten alle gesoffen wie die Löcher – mit Ausnahme von Wirth, der ja noch nicht volljährig war. Es gab auch eine Ausstellung, in einem Rohbau in der ägyptischen Wüste, und Regula Gasser sagt, weder sie noch die anderen hätten vergessen, wie Wirth, ein eingerolltes Bild unter dem Arm, einem ägyptischen Sammler

hinterherrannte, weil er es ihm unbedingt verkaufen wollte. Da wussten sie: Aus dem wird mal was werden.

Die Galerie war die Sensation von Oberuzwil. Das ganze Dorf kam, die Frauen, sagt Regula Gasser, hatten sich fein gemacht. Auf der Einladungskarte sieht man nicht Gassers Bilder, sondern Iwan Wirth selbst, eine Idee von Gasser, der fand, diesen jungen Typ mit den schwarzen Locken müsse man zeigen, der da so ausgelassen lacht; seine, Gassers, Arbeiten seien ja eh bekannt. In Zürich hörte Andy Jllien von der Ausstellung in Oberuzwil, denn auch Jllien, der Zürcher Schuh- und Kunsthändler, hatte eine Galerie und verkaufte dort Gasser. Gasser und Jllien waren es dann, die Wirth unter ihre Fittiche nahmen und in die Zürcher Kunstszene einführten. «De Chli» haben sie ihn genannt, und Regula Gasser weiß noch gut, wie Wirth von Jlliens Jaguar schwärmte. Später werde er auch so einen fahren, habe er gesagt.

Einer seiner engsten Freunde war und ist bis heute Bruno Weber, den er seit dem Kindergarten kennt und dessen Familie etwas weiter oben am Hang lebte. Einmal im Jahr gehen sie zusammen für eine Woche zum Fliegenfischen nach Island. Wirth sei ein guter Fischer, seine Technik lasse sich zwar verbessern, «aber sein Gespür ist einzigartig. Er hat den Killerinstinkt.» Wirths große Gabe sei es, ein Gefühl zu haben für das Richtige – in eigentlich allen Dingen. Er sei enorm klug, von unerschütterlichem Selbstbewusstsein und schwer aus der Fassung zu bringen. Dass er als Nicht-Akademiker und meist Jüngster in der Runde oft unterschätzt wurde, habe ihm auch nicht geschadet. «Und er kann Menschen lesen wie ein Buch.»

Weber, Hirnforscher und Professor an der Universität Zürich, ist gerade aus den USA zurückgekehrt, wo er auch die beiden älteren von Iwan Wirths vier Kindern getroffen hat, die dort ihr Studium begonnen haben. Wirth und Weber gingen in Oberuzwil in Parallelklassen, aber als der Schulwechsel in die Kantonsschule nach St. Gallen anstand, schrieben sie einen Brief an den Rektor mit der Bitte, in dieselbe Klasse gehen zu dürfen. Mit Erfolg. Die beiden «verschmolzen zu best friends», wie Weber sagt. Weber half Wirth mit allen möglichen Arbeiten, er hängte auch die ersten Ausstellungen in Oberuzwil, «weil Iwan zwar ein sehr gutes Auge, aber zwei linke Hände hat». Außerdem kann er gut fotografieren und dokumentierte über Jahre Wirths Galerie-Ausstellungen.

Nach der Matur schrieben sich die beiden an der Universität Zürich ein, Weber für Medizin, Wirth für Jus – wie Leo Castelli, der Über-Galerist. Wirth hielt es an der Uni drei Wochen aus. Das Studentenleben war nichts für ihn. Er bezog stattdessen eine Fünfzimmerwohnung am Rosenberg in St. Gallen und handelte mit Kunst. Er hatte zwar im Wesentlichen eine einzige Kundin, doch eine bessere hätte er sich nicht wünschen können. Ebenfalls in St. Gallen lebte Hans Ulrich Obrist, der dort Volkswirtschaft studierte und soeben in der Küche seiner Studentenwohnung seine erste und legendäre Kunstausstellung eingerichtet hatte. Eine der Besucherinnen war Ursula Hauser.

Iwan Wirths Galerie b & w hatte sehr spezielle Öffnungszeiten: Mittwochnachmittag und Samstag, denn den Rest der Woche ging Iwan ja zur Schule. Er war nicht der einzige Hobbygalerist in der Gegend, denn in Flawil, in einer umgebauten Textilfabrik, gab es die Galerie Arte Nuova. Gegründet hatte sie Ursula Hauser aus dem Hause Fust. Ihr Bruder hat den Elektronikhändler groß gemacht und den Gewinn so gut investiert, dass Ursula Hauser, nachdem sie sich Ende der 80er-Jahre aus dem Geschäft zurückgezogen hatte, über ein beträchtliches Vermögen verfügte. Sie interessierte sich für Kunst und suchte die Nähe von Künstlern aus der Region, deren Kunst sie sammelte und denen sie mit ihrer Galerie unter die Arme greifen wollte. Natürlich war auch sie in der Galerie in Oberuzwil und Wirth in der Galerie in Flawil, und so lernten sich die beiden kennen.

Die Details ihres Kennenlernens wie auch so vieles andere aus der Geschichte von Hauser & Wirth kennen nur die beteiligten Personen selbst – aber die wollen darüber nicht reden. Trotz mehrmaliger Versuche waren weder Iwan und Manuela Wirth noch Ursula Hauser zu einem Gespräch bereit. Die Begründung der Presseabteilung lautet, dass die Familie ausschließlich über Künstler zu reden bereit sei, nicht jedoch über sich oder Geschäftliches. Bei Wirth ist das allerdings schwer zu trennen. Um Kunden zu gewinnen, schmissen Konkurrent Larry Gagosian und auch David Zwirner rauschende Partys. Wirth hat eine bessere Idee: Er macht sie zur Familie, umarmt und versorgt sie. Als «Clanmensch» hat er sich selbst einmal beschrieben, der die Nähe zu seinem Stamm sucht. Dafür sprechen die vielen Schweizer Mitarbeiter überall auf der Welt, die er zum Teil seit seinen Jugendtagen kennt. Zu seinen Angestellten ist er loyal, kaum je hat er sich von einem getrennt. Der Clan ist das Wirth'sche Betriebssystem, in dessen Zentrum

alle Informationen zusammenlaufen. Immer im engsten Kreis werden dann die Entscheidungen getroffen. Der Clan ist an den Rändern offen. Wirth lädt großzügig Künstlerinnen wie Sammler zu sich nach Hause ein, die beeindruckt davon berichten, wie man im Kreise der Familie zusammen kochte und spazieren ging. Doch die Nähe hat auch ihren Preis.

Tatsächlich redet Iwan Wirth schon länger nicht mehr mit der Presse. Er braucht sie nicht mehr. Sein Schulfreund Bruno Weber kann sich aber noch einen weiteren Grund für seine Schweigsamkeit vorstellen: «Er hat viele private Kontakte. Abgrenzung ist für ihn und seine Frau ein wichtiges Thema. Dass er mit Menschen gut kann, das hat ihn erfolgreich gemacht, keine Frage. Aber vielleicht ist das auch zur Belastung geworden.» Immerhin gab Ursula Hauser, die sich überhaupt erst ein einziges Mal gegenüber der Presse geäußert hat, im letzten Jahr einen Gesprächsband heraus, in dem sie sich erstaunlich offenherzig über Privates äußert.

Iwan Wirth machte ihr gegenüber kein Geheimnis daraus, dass er die Kunst, die sie sammelte, für zu lokal und unbedeutend hielt. Doch wenn sie wolle, würde er ihr beim Aufbau einer richtigen Sammlung helfen. Dass sie sich darauf eingelassen hat, einen Jungen aus dem Nachbardorf, der noch nicht einmal volljährig war, mit ihrer Kunstsammlung und millionenschweren Ankäufen zu betrauen, ist eigentlich kaum zu glauben. Sie sagt: «Es hat mich fasziniert, was in dem jungen Mann steckte.» Wirth war voller Ideen, voller Projekte. Den alten Sammlungsbestand wollte er, so gut es ging, verkaufen und dann beginnen, eine richtige, internationale Kunstkollektion aufzubauen. Mit der Akquise internationaler Kunst hatte Wirth damals zwar ebenso wenig Erfahrung wie Hauser, aber er fand sich äußerst schnell zurecht, kaufte Picasso, Chagall, Chillida. Zunächst kooperierte er mit Schweizer Kunsthändlern, bald auch weltweit.

Ursula Hauser ist eine reiche Frau, und sie ist vorsichtig. Dinge auf Kredit zu finanzieren, kam für sie nicht infrage. Wirth musste sich also erst einmal ihr Vertrauen erarbeiten, bis er von ihrem Geld Kunst zu Millionenbeträgen kaufen durfte – doch er bewies ein gutes Gespür und konnte die Werke, die er für den gemeinsamen Kunsthandel erwarb, fast immer mit Gewinn weiterverkaufen. Die Zeit war außerdem günstig. Zu Beginn der 90er-Jahre hatte der Kunstmarkt seinen ersten großen Crash hingelegt. Die japanische Wirtschaft lag am Boden, der Dow Jones rauschte in die

Tiefe, und die Broker und Unternehmer, die Cash brauchten, verschleuderten die Kunst aus ihren Sammlungen. Fast niemand hatte damals Geld und Interesse daran, im großen Stil einzukaufen. Wirth schon. Er räumte die Nachkriegsmoderne günstig ab und konnte es sich leisten, die Sachen im Depot zu lassen, bis sie ein Vielfaches wert waren.

Iwan Wirth hat Ursula Hauser wohl auch eine zweite Jugend beschert – sie reisten zusammen nach New York, besuchten die berühmten Galerien und trafen Künstler in ihren Ateliers, vor allem aber Künstlerinnen. Kunst von Frauen bildet den Schwerpunkt der Sammlung Hauser & Wirth – ein persönliches Anliegen von Ursula Hauser, das der Sammlung auch ordentliche Wertzuwächse beschert, da die meisten heute hoch gehandelten Künstlerinnen damals wenig nachgefragt waren. Bei den beiden trafen aber auch Welten aufeinander: hier die bescheidene, zurückhaltende Unternehmerin, die sich ihre Kleider selbst näht, dort der sprühende, ehrgeizige und in den Augen Ursula Hausers immer auch ein wenig verschwenderische Iwan Wirth, dem nichts exquisit – und damit teuer – genug sein konnte. Als sie ihn einmal fragte, warum er immer First Class fliegen müsse, da meinte er: «‹Unsere Kunden sitzen nicht in Economy.› Und tatsächlich hat er dann einen seiner Sammler in der First Class […] kennen gelernt.»

Iwan Wirth hatte verstanden, dass man, um Sammler für sich zu gewinnen, nicht nur ein Angebot haben muss, das sie interessiert. Man muss auch so leben wie sie. Oder – das sollte später sein Geschäftsmodell werden – ihnen das Leben vorleben, das sie selbst gerne hätten.

***

1992 gründeten Ursula Hauser und Iwan Wirth schließlich in Zürich die Galerie Hauser & Wirth, im ersten Stock eines Art-Deco-Hauses in der Sonneggstraße 84. Zürich war damals für die Kunstwelt weitgehend unbedeutend und blieb es auch, bis vier Jahre später das Löwenbräu-Areal eröffnete. Die erste Ausstellung in der Sonneggstraße war eine Schau mit Werken der Großkünstler Alexander Calder und Joan Miró, mit der Wirth neben den Skulpturen, Zeichnungen und Gemälden auch zeigte, was er auf die Beine stellen kann. Doch nun hatte er eine Galerie, und dafür brauchte er Künstler.

Ein Jahr zuvor, am 3. Dezember 1991, hatte in Zürich auch die Galerie von Marc Jancou eröffnet. Zum Abendessen war die halbe Zürcher Kunstszene eingeladen und auch ein Künstler namens Stefan Banz, der in Luzern die erste Kunsthalle eröffnet und mit wenig Mitteln einen Ausstellungsort geschaffen hatte, der weit über die Schweiz hinausstrahlte.

Ihm gegenüber saß Iwan Wirth. Banz, damals ein gefragter junger Kurator mit dem Ruf, ein exzellenter Kenner der Szene zu sein, erinnert sich: «Ich kannte ihn nicht und fragte ihn, was er denn so mache. Und er sagte, er sei Kunsthändler und Sammler und gerade im Begriff, mit dem Architekten Theo Hotz ein bedeutendes Privatmuseum für zeitgenössische Kunst in Zürich zu bauen.» Banz war ein wenig perplex, aber auch amüsiert von dem Plan, den ihm da ein 21-Jähriger en passant beim Essen präsentierte. «Aber er hat das so charmant gesagt, da habe ich ihm das Großkotzige gleich verziehen.»

Wirth kam daraufhin häufig nach Luzern, und irgendwann schrieb er Banz einen Brief, in dem er ihn fragte, ob er sich vorstellen könne, ihn, Wirth, zu beraten. Wirth war immer noch neu im Geschäft, und vor allem in der zeitgenössischen Kunst hatte er noch nicht den Überblick, den er als Galerist mit hochfliegenden Plänen brauchte. Banz zögerte zunächst, weil er um seine Unabhängigkeit als Künstler und Kurator fürchtete. Aber er hatte zwei kleine Kinder und kein regelmäßiges Einkommen, außerdem wirkte Wirths Charmestrategie. Banz sagt: «Wenn Iwan eine Idee präsentierte, sagte er immer, dass das nicht seine sei, sondern dass er sie von jemand anderem habe, den er dann sehr lobte. Das wirkt bescheiden und großzügig. Man bekam den Eindruck, dass, wenn man selbst eine Idee hat, er einen gegenüber anderen auch so hervorstellen würde. Das war sicher seinem Charakter geschuldet, aber bestimmt auch strategisch. Überhaupt hat er alles, was er machte, sehr charmant, aber auch immer sehr strategisch gelöst.»

Wirth gab Banz nicht nur das Gefühl, wichtig zu sein, er kaufte auch dessen Arbeiten als Künstler. Einmal, sagt Banz, «kam ein Sammler in die Galerie, ein eher kleiner, und Iwan stellte mich ihm vor: ‹Kennen Sie Stefan Banz? Nein? Das ist der beste Künstler der Schweiz.› Und nach fünf Minuten hatte ihm Wirth eine Arbeit verkauft.» Nicht alle hat er mit seinem Charme gewonnen. Die Zürcher Galeristenszene war, vorsichtig gesagt, skeptisch. Die einen fürchteten ums Geschäft, weil hier einer mit gewaltigen

finanziellen Summen in der Hinterhand auf den Markt drängte; andere fanden es zwar gut, dass sich mit ihm das Galeriegeschäft in Zürich belebte, störten sich aber an seiner Art, die viele als überheblich empfanden. Doch nicht nur seine Persönlichkeit, auch sein Geschäftsmodell machte ihn den anderen Galeristen suspekt.

Eine Galerie zu haben, bedeutet für die meisten sogenannten Programmgaleristen, die sich über Jahrzehnte bei Sammlern und Künstlern Renommee verschafft haben, eine Position zur Kunst zu beziehen und mit ihr eins zu werden. Niemals würden sie, oder zumindest gehört das zu ihrem Narrativ, auf den Gedanken kommen, eine Künstlerin zu zeigen, deren Werk nicht zu dem der anderen passt. Galerist zu sein, ist für sie kein Beruf, sondern eine existenzielle Haltung zum Leben. Nicht nur der Verkaufspreis wird mit den Künstlern – 50:50 – geteilt, auch die Überzeugung, gemeinsam der Kunst in die richtige Richtung und den eigenen Künstlern zu Anerkennung zu verhelfen. Natürlich wissen sie, dass der Preis eines Künstlers die Währung der Anerkennung ist. Wenn namhafte Schweizer Galeristen, die sich damit nicht zitieren lassen möchten, Wirth vorwerfen, nur erfolgreiche und etablierte Künstler anzuwerben, mit ihnen viel Geld zu verdienen und gar kein richtiger Galerist zu sein, mag da also auch ein wenig Neid dabei sein.

Arroganz war ein anderer Vorwurf. Susanna Kulli, eine damals wichtige Figur des Schweizer Kunstmarkts, die ihre Galerie in Zürich inzwischen aufgegeben hat, entdeckte einst den jungen Thomas Hirschhorn, als sich niemand für ihn interessierte, förderte ihn, stellte ihn aus, unterstützte ihn.

Galeristin zu sein, bedeutet für sie unbedingte Loyalität zu den Künstlern. Sie lebte und litt und triumphierte mit ihnen. Harald Szeemann, der legendäre Schweizer Kurator, kam zu jeder Eröffnung in ihre Galerie. Er nannte sie die «Chefin der Rebellen». An einen Besuch Iwan Wirths in der Galerie, weder als sie Nachbarn in St. Gallen waren noch später in Zürich, kann sie sich nicht erinnern.

Vor allem aber wurde Wirth dafür kritisiert, dass er gleichzeitig als Galerist und als Händler auftrat. Galeristen bedienen den sogenannten Primary Market, so nennt man die Erstverkäufe von Kunstwerken, die frisch aus dem Atelier in der Galerie zum Verkauf kommen. Dabei geht es nicht darum, maximal viel Geld zu verlangen, sondern Künstler langsam aufzubauen, sie durch gezielte Verkäufe an Museen und gute Sammler bekannt

zu machen, aber ihnen auch den Raum zu geben, Dinge auszuprobieren. Ein guter Sammler ist einer, der sich auskennt und die Werke, die er kauft, auch lange behält und für Ausstellungen ausleiht. Ein für Galeristen schlechter Sammler kauft vor allem, weil er Kunst als Wertanlage betrachtet, die er abstößt, sobald die Preise so weit gestiegen sind, dass sich das lohnt.

Dafür gibt es den Secondary Market. Auf ihm handeln Händler mit Kunst, die bereits mindestens einmal verkauft wurde. In der Regel sind die Preise auf dem Sekundärmarkt deutlich höher als auf dem Primärmarkt, da die Kunst sich bereits historisch bewährt hat (die Margen für den Händler sind dafür kleiner, sie betragen um die zehn Prozent). Bekanntester Akteur des Secondary Market sind die Auktionshäuser. Händler und Auktionatoren haben keine langjährige und persönliche Bindung zu den Künstlern, mit deren Werken sie handeln. Sie wollen mit jedem Verkauf möglichst viel Geld verdienen. Erster und zweiter Kunstmarkt sind auf vielerlei Weise miteinander verknüpft, für europäische Galeristen, die viel auf ihr Ethos halten, gehört es aber zum guten Ton, nicht nebenbei noch gewerbsmäßiger Händler zu sein. Wirth, der diese Trennung für provinziell gehalten haben mag – in den USA spielte sie nie eine Rolle –, hat sich um diese Usancen nicht gekümmert, wodurch er in den Augen vieler die Branche besudelte.

Bis um das Jahr 1996, sagt sein damaliger künstlerischer Berater Stefan Banz, habe Wirth es in Zürich schwer gehabt. Teile der Kunstszene der Stadt hielten ihn für einen Bluffer mit viel Geld, dem es nur darum ging, noch reicher zu werden. Falls das stimmte, dann nur bedingt, denn noch immer war es vor allem Ursula Hauser, die bei Hauser & Wirth, also bei sich selbst, einkaufte. Wirth fand den Vorwurf lächerlich, er habe sich durch das Geld von Ursula Hauser einen unredlichen Vorteil verschafft, sagt sein Jugendfreund Bruno Weber. Dennoch hat Wirth, sei es angesichts der Vorbehalte gegen ihn, sei es aus echter Hilfsbereitschaft, eine neue Seite gezeigt: Großzügigkeit. Er gab Geld für Kulturveranstaltungen, unterstützte die Zeitschrift «Parkett», vor allem kaufte er Werke bei anderen Zürcher Galerien. Dass sein Einfluss und seine Möglichkeiten zunehmen, wenn er Geld verdient, das wusste er bereits. Nun merkte er, wie gewinnbringend es sein kann, dieses Geld wieder auszugeben.

1996 bewarb er sich auch zum ersten Mal bei der Art Basel, die damals dabei war, der Art Cologne, der noch immer wichtigsten Kunstmesse, Konkurrenz zu machen. Banz stand neben ihm, als Wirth die Absage bekam. Für einige Minuten war er ganz still, sagt Banz, aber dann hatte er eine Idee. Er kaufte alle Plakatflächen rund um die Basler Messe, und Banz sollte ein Plakat gestalten, mit dem Foto eines Kunstwerks, dem Schriftzug und der Telefonnummer der Galerie. Wenn er schon nicht mit einem Stand auf der Messe sein konnte, so Wirths Kalkül, dann eben auf diese Weise. Wie sich einige Wochen später herausstellte, war die Idee genial.

Friedrich Christian Flick hatte bis Mitte der 90er-Jahre vor allem Canaletto gesammelt – Stadtansichten von Venedig und Dresden aus dem 18. Jahrhundert. Er sammelte die Kunst, die er aus der elterlichen Villa und aus der Chefetage in der Firma seines Großvaters kannte. Doch irgendwann gefiel sie ihm nicht mehr. Vielleicht war es die Midlife-Crisis, jedenfalls nahm Flick sich vor, von nun an zeitgenössische Kunst zu kaufen. Besonders gut und lohnend sei Gerhard Richter, hatte ihm eine deutsche Galeristin gesagt. Also fuhr Flick nach Basel, wo gerade die Kunstmesse begann. Rings um das Gelände fielen ihm die vielen identischen Plakate auf, vor allem aber das Bild, das darauf abgedruckt war: Gerhard Richters «Kleiner Akt». Die Frau war sein Typ, erzählte Iwan Wirth im März 2001 einem Journalisten, «es war die nackte Frau, die ihn interessiert hat». Jedenfalls rief Flick bei Hauser & Wirth an. Mit Iwan Wirth verstand er sich auf Anhieb, den Akt kaufte Flick sofort. Wirth hatte dank seiner Geschäftspartnerin bereits Erfahrung mit Sammlern, die sich gerade neu orientieren wollten und nicht übertrieben viel Ahnung von Kunst hatten. Was Flick jedoch von Hauser unterschied, war der Umstand, dass er noch viel reicher war als sie und sich in einen wahren Kunstkaufrausch steigerte. Natürlich wickelte alle Käufe, mit der entsprechenden Provision, die Galerie Hauser & Wirth ab.

Wie viel Hauser & Wirth mit Flick als Kunden verdient hat, darüber gibt es nur Schätzungen. Überhaupt ist der Kunstmarkt ein verschwiegener Geschäftszweig, und Hauser & Wirth hat sich einen Namen darin gemacht, noch viel verschwiegener zu sein als alle anderen. Ein Sammler, der viel bei Hauser & Wirth gekauft hat und die Familie persönlich gut kennt, nennt Wirth «gnadenlos diskret». Er sagt allerdings auch, dass er inzwischen nicht mehr so viel bei Wirth kaufe, weil er Arbeiten mancher Künstler, die

Wirth vertritt, woanders um dreißig Prozent günstiger bekomme. Flick jedenfalls kaufte einigen Schätzungen zufolge allein in den zwei intensivsten Jahren, in denen er mit Wirth zusammenarbeitete, im Schnitt jeden Tag ein Kunstwerk – oft in Millionenhöhe. David Zwirner, der bald Wirths Geschäftspartner wurde und mit ihrem gemeinsamen New Yorker Kunsthandel Zwirner & Wirth viel Geld verdiente, sagt, «Mick» Flick, wie ihn Freunde nennen, sei über mehrere Jahre der weltweit potenteste Käufer zeitgenössischer Kunst gewesen.

Das Konzept zu Flicks Sammlung stammte allerdings nicht von Wirth, sondern von Stefan Banz. Wirth habe ihn eines Tages gefragt, ob er ein hypothetisches Sammlungskonzept schreiben könne, nicht das übliche, mit viel Warhol und Beuys, sondern für eine Kunstkollektion, so wie er, Banz, sie sich idealerweise vorstellen würde. Geld spiele keine Rolle. Banz, der nicht wusste, für wen das Konzept sein und ob es überhaupt je realisiert werden würde, entwarf daraufhin auf einem Blatt Papier seine Vision einer Sammlung, der Wirth und Flick fast 1:1 folgten. Die Krönung von Flicks Kooperation mit Hauser & Wirth sollte schließlich ein Museum sein, eine der größten und besten Sammlungen zeitgenössischer Kunst mitten in Zürich. Ursprünglich wollte Flick seine Sammlung der Stadt Dresden schenken, doch der sächsische Ministerpräsident winkte ab, weil ihm der Museumsbau zu teuer war.

Aber auch das Zürcher Projekt scheiterte, nachdem die Herkunft des Flick'schen Vermögens beleuchtet wurde. Der Großvater war ein deutscher Unternehmer, der unter Adolf Hitler zum größten Waffenhersteller des Landes aufstieg. Flick senior wurde verurteilt, machte aber nach Kriegsende dort weiter, wo er aufgehört hatte, und wurde zu einem der reichsten Männer Deutschlands.

Zur Zeit der Flick'schen Museumspläne, zu Beginn der Nullerjahre, wurde dann ein Fonds für Zwangsarbeiter unter den Nazis eingerichtet, in den der Bund sowie Unternehmen, die im Dritten Reich von Zwangsarbeitern aus den Arbeitslagern profitiert hatten, freiwillig einzahlen sollten. Gut fünf Milliarden Euro kamen zusammen. Die Flick-Erben weigerten sich jedoch. Durch die Zürcher Kulturszene ging daraufhin ein Beben. Die Sammlung sei mit Nazigeld finanziert, so etwas wolle man nicht haben. Iwan Wirth kommentierte den Schweizer Aufschrei über das Nazigeld

damals mit den Worten: «Wer im Glashaus sitzt, soll nicht mit Steinen um sich werfen» und fügte hinzu: «So behandelt man keinen Sammler.»

Am Ende ging die Kollektion – ausgerechnet – nach Berlin.

Wirth kannte sich inzwischen gut genug aus, dass er Stefan Banz als Berater nicht mehr brauchte. Ein weiterer Grund für dessen, freiwilligen, Abgang war auch, dass Manuela Hauser, die seit 1996 Manuela Wirth hieß, Miteigentümerin wurde und Einfluss auf die Galerie nahm. Wirth kannte die sieben Jahre ältere Manuela seit den ersten Besuchen bei seiner Geschäftspartnerin Ursula Hauser. Sie arbeitete in der Galerie Arte Nuova und als Hauswirtschaftslehrerin, doch nähergekommen sind sich die beiden, wenn man der Schilderung von Mutter Ursula glaubt, erst, als Manuela in Zürich im Sekretariat der Galerie aushalf. Iwan meinte, ihr Englisch sei nicht gut genug, und so ging sie für einige Wochen an die Columbia University in New York. Iwan flog in dieser Zeit auffällig oft über den Atlantik, und als sie wieder zurückkam, waren sie ein Paar.

Seither leiten sie gemeinsam die Galerie, und die Stimmen jener, welche die Familie gut kennen, gehen bei der Frage auseinander, welche Rolle Manuela Wirth spielt. Pipilotti Rist sagt, sie seien gleichwertige Direktoren – neben Marc Payot, der seit zwanzig Jahren der Galerie verbunden ist. Und auch wenn Manuela das nicht vor sich hertrage und Iwan im Scheinwerferlicht steht, würden doch alle Entscheidungen gemeinsam getroffen. Viele Initiativen kämen von ihr. Kurz nach Manuela Wirths Zugang hat es Iwan Wirth jedenfalls so zusammengefasst: «Ich bin der Motor. Die Hausers agieren im Hintergrund, als meine stärksten Kritikerinnen.»

Bislang hatte Wirth, obwohl er immer Galerieräume bespielte, sein Geld vor allem mit dem Kunsthandel verdient. Er kaufte und verkaufte Werke direkt für seine Sammler, also im Wesentlichen für Ursula Hauser und Friedrich Christian Flick. Doch um nachhaltig Erfolg zu haben, musste er seinen Kundenstamm erweitern und neben dem Kunsthändlerdasein vor allem als Galerist wachsen. Aber dafür brauchte er Künstler. Eine Quelle waren die zumeist amerikanischen Künstler, die er über David Zwirner bekam – der vertrat sie in den USA, Wirth übernahm sie für die Schweiz. Doch er wollte eigene Künstler. Das Entdecken und Fördern unbekannter Talente ist seine Sache nie gewesen. Zu mühsam, zu unsicher. Also tat er sich mit einer Galeristin zusammen.

Eva Presenhuber, eine Österreicherin mit einem scharfen Auge für Talent und schon damals hervorragend vernetzt, leitete die Galerie Walcheturm, eine kleine, kommerziell mäßig erfolgreiche Galerie in Zürich, bei der Hauser & Wirth zuvor für die Sammlung einiges eingekauft hatte. Wirth, der inzwischen ins Zürcher Löwenbräu-Areal umgezogen war und dort eine gesamte Etage besetzte, bot ihr die Etage darunter und alle Freiheiten an. Und so eröffnete dort 1998 die Galerie Hauser & Wirth & Presenhuber.

Es war für beide Seiten ein guter Deal. Presenhuber sagt, es habe zwar bei der Namensgebung zunächst ein paar Probleme gegeben, weil sie nicht auf ihren Namen verzichten wollte, aber «ich hatte freie Programmwahl und eine getrennte Buchhaltung, da waren die ganz cool». Feste Abnehmer, Ursula Hauser und Flick, und damit eine ordentliche finanzielle Grundlage bekam sie auch noch dazu. Wirth wiederum konnte sich eine ganze Liste erfolgreicher und origineller Künstler ins Portfolio schreiben, etwa Ugo Rondinone oder Franz West.

Vier Jahre später haben sich die beiden wieder getrennt. «Die Geldverteilung zwischen uns war zu ungleich», sagt Presenhuber.» Wenn der eine einfach mal so eine Million investieren kann und ich nicht, dann passt das einfach irgendwann nicht mehr.» Sie habe nie den Ehrgeiz oder das Interesse gehabt, die größte Galerie der Welt zu werden. Sie wolle ihren Künstlern nahe bleiben und das gehe schlecht als Weltkonzern, der jedes Jahr zehn neue Künstler aufnimmt. «Ursula Hauser und Iwan Wirth passen sehr gut zusammen. Sie lieben die Kunst, und sie lieben das Business.» Als sie ihnen erklärte, dass sie aus dem Vertrag rauswolle, sagt sie, «waren die wieder ganz cool. Ich habe meine Räume, den Mietvertrag und alle meine Künstler mitgenommen.»

Ein oft gefälltes Negativurteil über Hauser & Wirth lautet, dass die Galerie nur auf gut verkäufliche Künstler setzt. Aber das stimmt so nicht, zumindest nicht in den ersten Jahren. Es ist, ganz im Gegenteil, sogar auffällig, dass sie zwar stets von der Kritik gelobte und für wichtig befundene Künstler aufnahmen, die allerdings oft derart aufwendige, große und komplexe Arbeiten machen, dass sie nicht so einfach zu konsumieren und noch viel schwieriger zu sammeln sind, weil sie Pflege und Platz brauchen. Das gilt vor allem für den früh verstorbenen Jason Rhoades und dessen Lehrer Paul McCarthy, der in seinen Installationen Orgien aus Schokolade und Ketchup

feiert. Als Grund für diese Künstlerpräferenz vermutet Stefan Banz, der ehemalige Berater, dass Wirth, ein durch und durch solider und biederer Familienmensch, Künstler möge, die in ihrem Werk das ausleben, was ihm in seinem eigenen Leben fern sei.

McCarthy war für Wirth lange Zeit sein Vorzeigekünstler, in den er viel Ehrgeiz legte. Als sich die Sammlung Hauser & Wirth 1999 in der Lokremise von St. Gallen zum ersten Mal der Öffentlichkeit präsentierte, war die Ausstellung allein McCarthy gewidmet. Einen Künstler zu haben, der die DNA der Galerie verkörpert, zu dem der Galerist auch ein besonderes Verhältnis hat, gehört für eine richtige Galerie ein wenig zum guten Ton. Bei Gagosian war es Cy Twombly, dessen Grab im italienischen Gaeta er noch immer jeden Sommer besucht. Wirth wollte McCarthy, obwohl längst berühmt, gerne zu einem Superkünstler der Jeff-Koons-Liga machen. Teil und ein Höhepunkt dieser Bemühung war die von Wirth massiv geförderte McCarthy-Retrospektive im Haus der Kunst in München im Juni 2005. Um seinem Künstler die maximale Aufmerksamkeit der Sammler zuteil werden zu lassen, ließ Wirth seine potentesten Kunden von der Kunst-Biennale in Venedig in den Privatjets eines Sponsoring-Partners über die Alpen fliegen.

An McCarthy zeigt sich aber auch Wirths Strategie, Künstler dadurch zu gewinnen und zu halten, dass er ihnen jede logistische und finanzielle Unterstützung bietet, auch ihre kühnsten und aufwendigsten Projekte zu realisieren. In einem seiner raren Interviews sagte er, gefragt nach dem Rezept seiner Expansion, der «Financial Times»: «Kein Künstler braucht eine Galerie in der Schweiz. Wir mussten ihnen einen Grund geben, dass sie bei uns ausstellen. Wir tun mehr für sie.» Was Larry Gagosian zu der Bemerkung veranlasste, McCarthy sei ein sehr guter Künstler gewesen – bevor er von Hauser & Wirth künstlerisch ins Mittelmaß gepusht wurde.

Eine der ersten und prominentesten Künstlerinnen, die in den Genuss der Hauser & Wirth'schen Ermöglichungsmaschine kamen, ist Pipilotti Rist. In den ersten Jahren ihres künstlerischen Schaffens wurde sie von der Galerie Stampa in Basel ausgestellt und gefördert. 1994 durfte sie deren Stand an der Art Basel – die Galerie Stampa gehört zu den wenigen, die seit Gründung jedes Jahr an der Messe vertreten waren – als One-Woman-Show installieren. Das war ein Risiko und ein Statement der Galerie, und es machte Rist international bekannt. Gilli und Diego Stampa erzählen, Rists

Videoinstallationen seien damals technisch und finanziell sehr aufwendig gewesen. Sie verlangten der Künstlerin finanziell, mental und körperlich viel ab, was sie nur dadurch schaffen konnte, dass ihre Arbeit auch von der ganzen Familie Rist tatkräftig und solidarisch mitgetragen wurde.

«Irgendwann», sagt Gilli Stampa, «kam Iwan Wirth auf den Plan.» Er wolle Pipilotti Rist gerne übernehmen. «Den Möglichkeiten des Supports der Galerie Hauser & Wirth konnten wir nichts entgegenhalten und wollten es auch nicht. Der Wechsel verlief fair und offen. Ein Schock war es trotzdem. Denn uns wurde klar, dass dies ein Auftakt ist, wie der Kunstmarkt und die Zukunft der Galerien vom Kapital abhängig sein werden.»

Die Stampas und Wirth kennen sich übrigens schon lange. Wirths Vater, laut Selbstauskunft in einem Alpinistenblog ein begeisterter und beinharter Bergsteiger, der einen Achttausender nach dem anderen in Angriff nahm und bis heute extreme Touren geht, war lange Jahre mit Diego Stampa befreundet, und es gibt wilde Geschichten von gemeinsamen Reisen in jungen Jahren. Er war auch Trauzeuge von Gilli und Diego Stampa. Iwan Wirth kam als Jugendlicher mit seinem Vater in die Galerie. Der sagte dem Sohn, von der Videokunst solle er die Finger lassen, damit verdiene man nichts.

***

Viele Jahre später fragen die Wirths Pipilotti Rist, ob sie nicht für eine Weile in England leben und arbeiten wolle. Sie hätten einen Landsitz und eine Farm gekauft, die erst noch saniert würden, aber man könne Räume herrichten und Rist stehe es frei, dort zu tun, was sie wolle. Gerne willigte sie ein. Der Ort liegt in der hügeligen Landschaft von Somerset, zwei Zugstunden westlich von London. Hauser & Wirth war zu diesem Zeitpunkt längst der Schweiz entwachsen, hatte prächtige Galerieräume in London, gegenüber der Royal Academy of Art, und bald sollten Ableger in Hongkong folgen, in St. Moritz und Gstaad, eine museumsgroße Ausstellungsfläche in Manhattan und eine noch gigantischere in Los Angeles. Sie sind als einzige europäische Galerie zu einer Megagalerie geworden und nun Teil des kleinen Kreises der ganz Großen, die sich harte Kämpfe um die reichsten Sammler und wertvollsten Künstler liefern.

Und da entschlossen sie sich, aufs Land zu ziehen. Pipilotti Rist erzählt, die Landschaft habe sie an die Hügellandschaft der Ostschweiz erinnert, nur die Berge

dahinter müsse man sich vorstellen. Die Familie Wirth, Ursula Hauser lebt weiterhin in der Ostschweiz, zog 2003 nach London, die zweitwichtigste Stadt des internationalen Kunstmarkts hinter New York. Das Timing für London war gut, nur Larry Gagosian war ihnen zuvorgekommen. Nach Putins Machtübernahme kamen russische Milliardäre nach London, die händeringend nach Möglichkeiten suchten, sehr viel Geld auszugeben. Zumal sich das Geschäftsverständnis der Oligarchen hervorragend mit dem realen Kunstmarkt deckt. «Es ist ein so wunderbar unregulierter Markt», sagte Iwan Wirth 2005 der «Financial Times», «das ganze System funktioniert mit Werkzeugen, die in jedem anderen Markt verboten wären – Preisabsprachen oder Kartelle. Aber der Kunstmarkt braucht das.»

Doch sosehr sie den entfesselten Londoner Markt genossen – vor allem Manuela Wirth, so hört man, habe in der riesigen Stadt nicht länger wohnen wollen. Sie vermisste das Land, und als die Wirths Somerset und seine Gehöfte mit den Kühen und Pferdekoppeln entdeckten, fingen sie Feuer. Sie kauften ein Landhaus, und Manuela Wirth schildert in einem Text, der «the magic of Manuela Wirth» beschwört, in der Zeitschrift «The Gentlewoman», wie sie ihr Haus in London verließen und glücklich auf dem Lande im Wohnmobil hausten, bis sie endlich, neben Kühen und Schafen, in ihre neue Bleibe einziehen konnten.

Das Campingglück mag um so größer gewesen sein, da das Londoner Haus der Wirths für gut 30 Millionen Pfund den Besitzer wechselte – der hieß jetzt Victoria Beckham. Tatsächlich haben die Wirths aber wohl in der ländlichen Idylle ihren Sehnsuchtsort gefunden. Das Wirth'sche Bedürfnis nach Grandezza, die in ihrer vom englischen Adel geprägten Form diskret und erdverbunden in Gummistiefeln ausgelebt wird, trifft sich hier mit dem Wunsch nach einem intakten, der Schweizer Heimat immerhin ähnlichen Familienort. Auch sein als Kind geäußerter Berufswunsch des Landwirts ging in Erfüllung, wenngleich ein wenig anders als geplant. «Ich bin ein Kunstfarmer», sagte er dem Autor Michael Shnayerson für dessen Buch über den Boom des US-Kunstmarkts. Doch Wirth wäre nicht Wirth, wenn er mit dem Move aufs Land nicht auch zugleich ein neues Geschäftsterrain erschlossen hätte.

Ganz in der Nähe ihres privaten Domizils, in Bruton, liegt die Durslade Farm, ein Hof, der über Jahre leer stand. Auch den haben sie gekauft, mitsamt den Ländereien, die

dazugehören und ebenfalls brach lagen. Sie ließen die Farmhäuser, äußerlich kaum verändert, gründlich sanieren, und das Pariser Architekturbüro Laplace erweiterte das Ensemble um zwei klösterlich karge, doch helle Neubauten. Piet Oudolf, Schöpfer der New Yorker High Line, gestaltete den herrlichen Garten, an dessen oberem Ende ein ringförmiges Etwas steht, das aus der Ferne wie ein riesiger Schokodonut oder ein prähistorisches Ufo aussieht. Tatsächlich ist es ein Pavillon von Smiljan Radic, den dieser 2014 für die Serpentine Gallery gebaut hatte, deren künstlerischer Direktor Hans Ulrich Obrist ist.

In der Durslade Farm dreht sich alles um die Kunst und das Landleben. In zwei getrennten Ausstellungssälen, immer mit Blick auf die Natur, ist Platz für museale Retrospektiven. Im Gift Shop kann man Blumensamen und Kunstkataloge kaufen, und im Restaurant, das nach dem Künstler Dieter Roth benannt ist, der Skulpturen aus Essen machte, die er dann verschimmeln ließ, gibt es Gemüse aus eigener Bioproduktion und Fleisch von befreundeten Metzgern aus der Umgebung. Die Preise sind zivil, der Eintritt, auch zu den Ausstellungen, ist gratis. Wer will, kann Geld in einen Eimer werfen. Was sich darin ansammelt, wird an lokale Organisationen und Hilfsprojekte gespendet, nachdem die Wirths die Summe verdoppelt haben. Es ist ein Ort, an dem die Luft und das Gewissen rein und alles Geschäftliche fern ist. Das heißt, sofern man kein Sammler ist. Für die, berichten zwei Sammler, die nicht genannt werden wollen, stellt der Hausherr in einem separaten Gebäude schon mal eine Privatgalerie zusammen, mit Werken, die sie interessieren könnten.

Etwas Ähnliches, sehr viel größer, entsteht gerade in Spanien. Auf der Insel Isla del Rey im Hafen der Hauptstadt Menorcas lässt Hauser & Wirth einen Krankenhauskomplex aus dem 18. Jahrhundert denkmalgerecht sanieren, und auch hier macht Piet Oudolf den Garten. In Schottland hat Wirth das Luxushotel The Fife Arms gekauft und mit Kunst bestückt. So exquisit ist das Hotel, dass auch schon die Queen vom nahen Sommersitz Schloss Balmoral vorbeischaute. Sie blieb damit quasi in der Familie: Ihre Enkelin, Prinzessin Eugenie, Kunsthistorikerin und Nummer 10 der englischen Thronfolge, arbeitet bei Hauser & Wirth. Auch in Los Angeles haben sie nicht einfach eine edle Galerie, sondern ein Community-Center gebaut, mit Bildungsangeboten, Zeichenkursen für Kinder und einem Restaurant, das Wirth nach,

wie es heißt, sanftem Widerstand der Gattin «Manuela» nannte. Und so wurde die Galerie Hauser & Wirth auch Hotelier, Restaurantbetreiber und Landwirt.

David Zwirner kann das nicht wirklich verstehen. 2009 haben er und Wirth sich getrennt, ihren gemeinsamen Kunsthandel ohne Streitereien aufgelöst, weil Hauser & Wirth in die USA expandierte und eine Galerie in Chelsea eröffnete. Aus den Partnern wurden Konkurrenten. Zwirner sagt, er habe zwar auch ein Restaurant gekauft, das Il Buco Alimentari & Vineria in New York, aber nur damiter problemlos einen Tisch bekommt, wenn er Lust hat, essen zu gehen. Finanziell lohne sich das nicht. Dass Wirth für schlechtere Zeiten – wenn die Zinsen wieder steigen und andere Anlagearten attraktiver werden als Kunst – vorsorgen und diversifizieren will, glaubt er nicht, denn «unser Geschäftsmodell ist erstaunlich gewinnbringend». Am ehesten erklären kann er es sich mit Wirths Tätigkeitsdrang: «Der Iwan liebt Projekte, das war immer sehr charmant, als wir zusammengearbeitet haben.» Vielleicht habe er einfach Spaß daran. Und ja, fürs Brand-Building sei das sicherlich auch nicht schlecht, «die Leute reden ja darüber».

2015, als mit Hauser & Wirth – nach Larry Gagosian – zum zweiten Mal überhaupt ein Galerist die Top-Position unter den einflussreichsten Menschen im Kunstbetrieb einnahm, analysierte die Zeitschrift «Art Review», Hauser & Wirth habe verstanden, dass es nicht mehr nur darum geht, den Leuten teure Kunst anzudrehen. «Die Reichen wollen auch einen Lifestyle verkauft bekommen.» Den bietet Hauser & Wirth, indem sich die Galerie mit einer Aura der Großzügigkeit und der Achtsamkeit gegenüber Natur und Kulturgeschichte umgibt. Die Galerie zeigt soziales Gewissen und liefert den Kunden neben teurer Kunst eine Interpretation von Luxus und Elitarismus, die, wie es die Wirths in Somerset vorleben, eher dem Ideal des sozial aktiven und naturverbundenen englischen Lords folgt als der kalten und sinnfreien Trophäenjagd, die es bei Gagosian gibt.

Natürlich spielt auch schiere Größe eine Rolle. Kleine Galerien sterben, denn ihre erfolgreichen Künstler gehen zu den großen Galerien. Und da, wer nicht reich ist, sondern nur wohlhabend, meist keine Kunst mehr kauft, sondern lieber jedes Jahr ein neues iPhone, und im Sommer eine Weltreise mit den Kindern nach Bhutan macht; und weil auch Unternehmen, wie Galerist Diego Stampa bemerkt, teilweise ihre

Sammlungen verkaufen oder reduzieren und in den verglasten Büros der zeitgenössischen Unternehmensarchitektur keine Wände mehr sind, an die man Kunst hängen könnte, darum haben es die mittleren und erst recht die kleineren Galerien schwer. Diese Entwicklung wird irgendwann auch die ganz großen treffen, denn jede Künstlerin hat einmal klein angefangen, bei einer Galerie, die sie gefördert hat. Doch wenn diese Galerien erst dezimiert sind, werden auch die Großen nicht mehr wissen, wo sie ihren Nachschub herholen sollen.

Die Corona-Pandemie dürfte das Galeriensterben beschleunigen. Die Megagalerien haben ein Finanzpolster, auf dem sie eine Weile durchhalten werden, obwohl alle großen Kunstmessen bis Mitte des Jahres abgesagt wurden und Sammler nicht in die Galerieräume dürfen, die immensen Fixkosten aber weiterlaufen. Der eigentliche Stresstest, sagt ein Sammler – Eigentümer eines Weltkonzerns –, komme aber erst noch, wenn die Wirt schaft möglicherweise auf Dauer am Boden liege. Denn wenn Unternehmer wie er kein Geld verdienen, erst recht wenn sie in einer Rezession Vermögen verlieren, denken sie nicht daran, in Kunst zu investieren.

Den Großgalerien ist das bewusst, und alle versuchen, mit Online-Präsentationen und digitalen Verkaufsplattformen, teils hektisch programmiert, neue Käuferschichten zu gewinnen und im Gespräch zu bleiben. Hauser & Wirth lässt gar nicht erst den Verdacht aufkommen, in Geldnöten zu sein, und spendet zehn Prozent seiner Online-Einnahmen an die WHO. Sie wollen die Galerie sein, die das Ganze im Blick hat, die Kunst und ihren Konsum, die Malerei und die Menschlichkeit. In der langfristigen Strategie versucht Hauser & Wirth, zur kunstmäßigen Zentralgewalt zu werden und von Kunstproduktion, Kunstgeschichte, Präsentation und Markt alle Bereiche ins Portfolio aufzunehmen, die mit Kunst zu tun haben. Um die Künstler und die Sammler kümmert sich die Konkurrenz ebenso. Aber das Feld der Vermittlung und Erforschung ist bislang von keiner Galerie in voller Breite besetzt. Daher die kostenlosen Ausstellungen in Parks und schöner Natur, daher die Kunstpädagogen in L.A., Spanien und Somerset, daher ein eigener Buchverlag mit Sitz in Zürich und ein eigenes Kunstmagazin, das Wirth «Ursula» getauft hat.

Daher auch das 2018 gegründete Hauser & Wirth Institute, ein kunsthistorisches Institut, das Werkkataloge und Archive für die eigenen Künstler erstellt, aber auch

Forschungsstipendien vergibt, und in Zeiten, da die wissenschaftliche Begleitung zeitgenössischer Kunst an den Museen weggespart wird, eine Lücke füllt. Da im Konkurrenzkampf der Großgalerien die Verwaltung von Nachlässen wertstabiler Künstler immer wichtiger wird, ist es erst recht sinnvoll, an der Kunstgeschichte mitzuschreiben. Hauser & Wirth ist dabei, Generalanbieter für alles zu werden, was mit Kunst zu tun hat. Guggenheim, Getty oder der Louvre können nur Kunst vermitteln oder erforschen, Gagosian und Zwirner nur zeigen und verkaufen. Hauser & Wirth aber hat das ganze Paket.

Auf banalerer Ebene sieht man den Wettbewerb der Megas um maximale Größe bei den Galeriegebäuden, mit denen sie längst – ganz bewusst – den Museen Konkurrenz machen. Im New Yorker Galeriendistrikt Chelsea ist gerade ein denkwürdiges Wettrüsten zwischen Gagosian, Pace, Zwirner sowie Hauser & Wirth zu besichtigen: Für Letztere baut Annabelle Selldorf, die edelste Adresse, wenn es um Galeriebauten geht, das neue New Yorker Flaggschiff mit dreieinhalbtausend Quadratmetern Ausstellungsfläche. David Zwirner hat zwei Straßen weiter schon knapp dreitausend Quadratmeter, lässt Stararchitekt Renzo Piano dem aber noch fast fünftausend Quadratmeter hinzufügen. Pace hält fürs erste den Rekord mit siebentausend Quadratmetern, während Gagosian eher die Strategie hat, nicht eine Riesenausstellungsfläche, sondern geich ein Dutzend davon zu haben. Im Pariser Stadtteil Le Bourget etwa bespielt er einen Hangar, bei dem die Sammler und auch er selbst praktischerweise mit ihren Privatjets bis an die Eingangstür rollen können.

Die Gier nach Größe hat zwei Gründe. Der erste ist eine Art Schwanzwettbewerb, der andere sind die Künstler, denen man etwas bieten muss. Dazu gehört, dass sie möglichst jedes Jahr auf möglichst allen Kontinenten ausgestellt werden wollen, wozu man bei derzeit 87 Künstlern und Künstlernachlässen den entsprechenden Platz braucht. Und auch die Kunst selbst wird immer größer, ablesbar an der Art Basel Unlimited, einer gigantischen Halle, die während der Messe eigens für die monumentalen Kunstwerke bereitgestellt wird.

Erfolgreiche Großkünstler erwarten von ihrer Galerie nicht nur, dass sie ihnen Museumsausstellungen organisieren, Publikationen herausgeben und ihre Werke möglichst an Museen verkaufen, um sich einen festen Platz in der Kunstgeschichte zu

sichern. Sie erwarten auch persönliche Assistenten und Sekretariatsdienste aller Art. Der Großteil des Personals, das er beschäftigt, mehrere Hundert Angestellte, sind für die direkte Künstlerbetreuung da, sagt David Zwirner. Künstlern müssen die Logistik und Transportkosten für alle Ausstellungen geboten werden – auch und gerade bei wichtigen Kunstveranstaltungen wie der Biennale von Venedig, die de facto von den Galerien finanziert wird, außerdem permanente persönliche Zuwendung.

Hauser & Wirth hat, wie eigentlich alle erfolgreichen Galerien, ihre Künstler bei der Stange gehalten. Trennungen gab es nur wenige, doch besonders interessant war der Abgang von Sterling Ruby, einem hoch gehandelten und äußerst geschäftstüchtigen Künstler, der in Los Angeles ein Atelier mit Dutzenden Mitarbeitern betreibt, angeblich hält er mit gut elftausend Quadratmetern sogar den Rekord des weltgrößten Künstlerateliers. Ruby malt, macht Skulpturen, aber auch Innenausstattungen und Mode. Exakt zehn Minuten, erklärte seine aktuelle Galerie, Sprüth Magers, mit Sitz in Berlin und L.A., habe er Zeit. «Oh», sagt er auf die Frage, warum er gegangen sei, «ich habe die Galerie nicht verlassen, sie hat mich verlassen.» Warum? «Oh, weil ich auch bei anderen Galerien ausgestellt habe, auch bei Larry Gagosian. Das hat Iwan nicht gefallen.» Er wolle nun einmal an möglichst vielen Orten und auf unterschiedliche Weise präsentiert werden, dabei bleibe er auch, weil er es sich aussuchen kann.

Diesen Mai wird Iwan Wirth fünfzig Jahre alt. Larry Gagosian ist noch immer der König im Reich des Kunstmarkts, doch er wird im April 75. Und er hat keine Kinder, niemanden, der seine Galerie, seine Künstler übernimmt. Wenn Gagosian weg ist und wegen des Coronavirus nicht auch der Kunstmarkt künstlich beatmet werden muss, werden sich Zwirner und Wirth um Larrys Künstler reißen. Zwirner wird mit Großausstellungen locken, mit seiner atemberaubenden Künstlerliste und mit einem professionellen Betreuungsapparat. Wirth hat all das auch – und einen Verlag, ein kunsthistorisches Institut, eine Farm und eine spanische Insel. Dann wird er wohl über sechzig sein, und dann passt auch der Panamahut.

Gewachsen auf Beton

In einer ostwestfälischen Kleinstadt steht ein sieben Meter hohes Denkmal für den Gangsta-Rapper Tupac Shakur. Aber: warum?

Von Jonah Lemm, Kölner Stadt-Anzeiger und www.ksta.de, 20.01.2020

Ein Stern, auf Englisch „Star“, entsteht, wenn der Kern einer Molekülwolke kollabiert. Ein komplexes System aus klitzekleinen Teilen fällt in sich zusammen. Und aus einer Art Nebel wird ein Schein, der mehrere Lichtjahre weit reicht.

Am 7. September 1996 schießt ein Unbekannter an einer Ampel in Las Vegas zwölf Kugeln auf einen schwarzen BMW. Fünf davon treffen Tupac Amaru Shakur, einen Jungen aus dem Ghetto, einen ehemaligen Drogendealer, einen der bedeutendsten Musiker des Jahrzehnts. Seine Songs handeln von Gangs, Reue, Rassismus. Manche sagen, Tupac habe den Gangsta-Rap erfunden. Manche sagen, Tupac habe den Kampf für die Rechte der Schwarzen in den USA genauso geprägt wie Martin Luther King oder Malcolm X. Manche sagen, Tupac sei in den Wochen bevor die Projektile in den Wagen schlugen, auf dem Höhepunkt seiner Karriere gewesen.

Tupac Amaru Shakur stirbt sechs Tage später, am 13. September 1996, mit nur 25 Jahren, in einem Krankenhaus in Nevada.

So viel dazu.

Der Platz, an dem er wieder auferstand, liegt 8.801 Kilometer entfernt. An diesem waschbetongrauen Morgen allerdings glaubt man, bei der Berechnung muss ein Fehler unterlaufen, es müssen Lichtjahre sein. Herford, Ostwestfalen. Kirche als Wahrzeichen, 67.000 Einwohner. Ein bundesdeutscher Dazwischen-Ort, der von der Autobahn 2 gelöffelt wird. Zu groß für eine Kleinstadt, zu klein für ein einstelliges Kfz-Kennzeichen. Angeblich wurde hier die erste Einbauküche der Welt gefertigt und so sieht es auch aus. Kurze Wege, alles gut erreichbar, kaum etwas unangenehm hoch. Wer spazieren mag, dem sei Herford empfohlen. Man kann hier gut spazieren.

Bis plötzlich Tupac Shakur vor einem steht. Oberkörperfrei, überlebensgroß, fast sieben Meter hoch, die Hände auf dem Rücken. Er hat steinharte Bauchmuskeln, und

überhaupt: er ist aus Stein. Er, Tupac Shakur, ist hier eine Statue auf einem Betonsockel, der aus dem Boden schießt, als hätte ihn die Naturgewalt da höchstselbst herausgetrieben.

Nur: Warum ausgerechnet in Herford?

Das ist die Frage, die es zu beantworten gilt und weswegen sich der Reporter aus Köln hierher begeben hat. Natürlich nicht ohne Vorab-Vergewisserungen: Nein, Tupac hat diese Stadt nie besucht, er ist weder Ehrenbürger, noch hat er entfernte Verwandte hier wie etwa Leonardo DiCaprio in Oer-Erkenschwick (Großmutter). Tupac selbst, soviel Spekulation muss erlaubt sein, kannte die Stadt Herford wahrscheinlich nicht. Stattdessen ergibt sich eine originellere Ausgangslage:

Ein anderer sehr erfolgreicher Rapper, deutsch und sehr lebendig, Casper genannt, behauptete einst in einem Interview, es gäbe in seiner Heimat eine, jene Tupac-Statue. Angeblich, so wurde es ihm zugetragen, habe der Schöpfer dieser Statue, ein Künstler, sein Werk im Rahmen einer Ausstellung nach Herford gebracht. Und dieses dort dann einfach zurückgelassen, weil die Kosten für den Rücktransport zu hoch gewesen sein.

Das natürlich wäre Stoff für eine herrliche Geschichte. Dass an einem Ort, der sich anhand folgender Fakten sehr gut beschreiben lässt:

- Ein Viertel der Menschen in Herford ist über 65 Jahre alt

- In Herford gibt es mehr Schützenvereine als Discotheken

- Der größte Bezirk in Herford heißt „Herford-Stadt“

dass an diesem Ort also, in dem die Zielgruppe für „Gangsta-Rap“ so überschaubar scheint wie die Bahnsteige am Bahnhof (es sind vier), nun für immer ein Denkmal für einen Gangsta-Rapper im Zentrum steht, nur weil ein Künstler zu pleite war, seine Skulptur wieder mitzunehmen.

Termin Nummer eins: der Chef. Roland Nachtigäller ist ein großer, herzlicher Mann, der aussieht, wie Männer Ende 50 eben so aussehen, vielleicht eine Spur zu jung, aber sonst: ordentlicher Scheitel, Brille, einfarbiges Hemd, Sakko. Er könnte Versicherungsfachmann sein, Physik-Professor oder SPD-Ortsvorsitzender. Jedenfalls

sieht er nicht aus wie jemand, der sich eine Tupac-Statue vor die Tür stellt. Und als er kam, war sie ja auch schon da.

Nachtigäller ist seit zehn Jahren künstlerischer Direktor im „Marta“, eines der führenden Museen für zeitgenössische Kunst. Eröffnet 2005. In Herford. Das Gebäude, entworfen von Starachitekt Frank Gehry, Baustil Dekonstruktivismus, dekonstruiert tatsächlich in beachtlicher Weise das Stadtbild. Wie Wackelpudding-Klumpen fallen auf dem Dach Ziegelblöcke aneinander. Darunter klammert sich Wellblech an die Fassade, dass man spätestens davorstehend denkt: Ja, hier ist ein Ufo gelandet und hat einen Toten als Türsteher mitgebracht: Hallo, Tupac, schön dich zu sehen, ich muss hier mal kurz vorbei, bis gleich.

Drinnen allerdings doch irdischer Museumsflair, Infostand, Spinds, Kultur-Rentnergruppen. Es liegen Postkarten aus mit Sprüchen von Novalis, Serge Gainsbourg. Und Tupac. If you can make it through the night, there’s a brighter day. Nachtigäller bittet an einen Tisch im Café, wirkt durchaus aber ein wenig überrascht, dass man den weiten Weg gemacht hat, nur für diese Statue. Er denkt, dass die Erklärung ganz schnell geht. Und zwar so:

Die Tupac-Statue ist ein Werk des italienischen Künstlers Paolo Chiasera und trägt den Namen „Tupacproject“. Sie war Teil der allerersten Ausstellung im Marta, damals entschied man sich, sie außerhalb, direkt vor dem Eingang, zu platzieren. Dazu noch ein paar Museumdirektor-Schlauheiten: Es sei außerdem das einzige Denkmal für einen Schwarzen in ganz Deutschland. Der Betonsockel sei Freifläche für Graffiti-Künstler. Jeder dürfe kommen und dransprühen, was er möchte. Mache nur irgendwie in Herford niemand. Komisch. Wirklich? Ne, irgendwie nicht.

Also, Herr Nachtigäller, warum steht diese Statue denn noch immer hier, obwohl die Ausstellung 14 Jahre her ist?

Eine Dauerleihgabe eines lokalen Kunstsammlers. Habe der damals gekauft.

Ja, aber warum denn nur? Warum hat der sich gedacht, dass das eine gute Idee wäre, ein Tupac-Denkmal für Herford?

Gut, das könne er jetzt auch nicht so genau sagen, sagt Nachtigäller, er jedenfalls möge den Tupac sehr, wie eine Wächterfigur komme der ihm vor. Und früher, vor

dem Bau des Museums, sei das hier ja auch das Bahnhofsviertel gewesen, ein ganz klassisches mit Bordellen, Kneipen, Drogen. Passe ja irgendwie.

Ja, vielleicht in einen Jörg-Fauser-Roman, aber doch nicht zu Tupac, man, Tupac war Großstadtstraßenrausch, Schießereien, Gefängnis. Ein Leben als Blockbuster-Blaupause. Jetzt mal ehrlich, müsste diese Büste nicht in New York, Los Angeles, Chicago stehen?

„Kontextverschiebung“, sagt Nachtigäller, lässt eine kurze Pause, lächelt. Man solle mal den Kunstsammler anrufen. „Aber verrennen Sie sich nicht: Gute Kunst muss Fragen stellen. Und es ist doch der spannendste Moment, wenn man etwas nicht versteht.“

Wieder draußen. Wieder vor Tupac. Auf der anderen Straßenseite steht eine Schulklasse und versucht, die Skulptur aus der Luft abzuzeichnen. Zweifel. Ist die Statue vielleicht das einzige Denkmal in Deutschland ohne eine Aufstellungslogik? Ist vielleicht das die Geschichte?

Das Beethoven-Denkmal steht in Bonn, weil er dort geboren wurde, das Goethe-Schiller-Denkmal in Weimar, weil sie dort gestorben sind. Und vor allem: Weil diese Menschen dazwischen nachhaltig vorrangig eine Kultur geprägt haben: die deutsche. Aber Tupac, der hat weltweit 75 Millionen Tonträger verkauft. Jugendliche liebten ihn in Deutschland, genauso wie in den USA. Wahrscheinlich auch in Herford. Hat sich mit diesem grenzenlosen Ruhm nicht auch das Gedenken längst globalisiert? Würde sich wirklich jemand wundern, wenn sie morgen etwa ein John-Lennon-Monument in Minden oder eine Kurt-Cobain-Gedenktafel in Porta Westfalica aufstellen?

Ja, wahrscheinlich schon. Also weiter. Anruf beim Kunstsammler. Der Besitzer von Tupac betreibt eine Firma, die Maschinen und Anlagen für die Veredelungen von Holzwerkstoffen herstellt. Er heißt Heiner Wemhöner. Also, wie kam Tupac denn zu Ihnen?

Na, der stand dort, bei der ersten Ausstellung, und der ehemalige und erste Museumsdirektor, Jan Hoet, ein Belgier, ehemaliger Documenta-Chef, in seinen letzten Jahren selbst mehr Popstar als Kunsthistoriker, fand die Statue so toll, die

musste einfach da bleiben. Daraufhin, aus dem Gedächtnisprotokoll des Kunstsammlers, folgender Dialog:

Wemhöner: „Wie kriegen wir das hin?“ - Hoet: „Du musst ihn kaufen.“

Also kaufte Wemhöner Tupac, obwohl er den künstlerischen Wert nicht einordnen konnte. Hatte er doch selbst noch nie einen Song von Tupac gehört. „Aber wenn Jan Hoet das so wollte… Wissen Sie, es gab vor dem Marta für niemanden einen Grund, nach Herford zu kommen. Jetzt ist das anders.“ Ja, stimmt, jetzt kommen sogar Reporter, nur um über die Kunst auf dem Vorplatz zu schreiben.

Der Tagesausflug neigt sich dem Ende zu, da meldet sich ein Mann mit Telefonnummer aus Frankreich. Er habe, sagt er, Informationen zur Statue, möchte aber u-n-b-e-d-i-n-g-t unerkannt bleiben. Natürlich, natürlich, gerade das ist ja die Wendung, die man jetzt haben wollte, der geheime Informant mit dem brisanten Material, der kurz vor Schluss um die Ecke kommt. Anonym, kein Problem. Wir nennen ihn hier – er ist nämlich ein, so erzählt er, in Frankreich lebender Italiener – Bernardo.

Also Bernardo, was weißt du?

Nun ja, es gebe nicht nur diese eine Statue, insgesamt gebe es sogar drei, dazu noch einen Prototypen, alle identisch, alle entstanden 2003. Eine von ihnen stand mal in Bologna, unter einer Brücke, die Straßenreinigung habe sie allerdings in den Müll geworfen. Man holte sie rechtzeitig vor der Abfuhr wieder heraus und brachte sie nach Turin, wo sie auf einer Piazza ausgestellt wurde. Die Menschen dort gingen respektvoller mit Tupac um, hätten gar regelmäßig Blumen niedergelegt. Eine andere Statue wurde 2007 auf einem Schulhof in London installiert. Beide aber seien mittlerweile zum Künstler zurückgekehrt.

So bleibt nur noch die in Herford öffentlich. Und dass sie dort blieb, das sei nicht die Idee von Museumsdirektor Hoet gewesen, nein, sondern von Frank Gehry, dem Stararchitekten.

„Eigentlich ist es doch ganz schön“, sagt Bernardo, „dass die einzig verbliebene Statue an einem Ort steht, wo man Tupac wirklich nicht vermutet hätte. So ist sie für lange Zeit ein Symbol dafür, wie viele Grenzen er überwunden hat.“

Schön gesagt, Bernardo. Aber, jetzt mal ehrlich, die Geschichte mit dem fehlenden Budget für den Rücktransport, da ist also nichts dran?

„Wissen Sie, der fünf Meter hohe Sockel aus Zement, der wurde erst in Deutschland gegossen."

Es wäre doch schon sehr schwierig geworden, sagt Bernardo, den nach Italien zu bringen.

Wie ein Geist

Der Pianist Igor Levit hat während des Lockdowns 53 Konzerte gestreamt, meist aus seiner Wohnung, Hunderttausende haben zugesehen. Er beschreibt diese Zeit als einen absoluten Tiefpunkt – und denkt doch manchmal wehmütig an sie zurück.

Von Carolin Pirich und Britta Stuff, Der Spiegel, 29.08.2020

Igor Levit willigt im März ein, sich begleiten zu lassen während der Konzerte, die er von seinem Wohnzimmer aus gibt. Zu diesem Zeitpunkt weiß er noch nicht, dass er damit großen Erfolg haben wird, auch nicht, dass er schon bald sagen wird, er fühle sich komplett entseelt. Er ahnt nicht, dass am Ende vieles anders sein wird, für seine Branche, für ihn.

Zu Hause

12. März, Ludwig van Beethoven, Klaviersonate Nr. 21 C-Dur op. 53

Der erste Satz der Klaviersonate Nr. 21 in C-Dur op. 53, genannt »Waldstein«-Sonate, beginnt mit einem immer wieder angeschlagenen C-Dur-Akkord, ein schneller Puls, der klingt, als würde die Zeit davonrennen.

Seit ein paar Tagen ist die Welt stiller, als Igor Levit zu Saturn am Alexanderplatz fährt, ein Stativ kauft, dazu eine Halterung für sein Handy, alles zusammen für 24 Euro. Er hat an diesem Tag getwittert, dass er am Abend auftreten wolle, er schrieb: »Das Publikum, das seid Ihr alle. Ich werde ab heute Abend, 19:00, wann immer ich kann, für Euch von meinem Zuhause aus, spielen. Per Livestream.«

Um 19 Uhr setzt er sich hin, an seinen Flügel, der in seiner Wohnung steht und den er Edwin nennt, weil er früher mal dem Pianisten Edwin Fischer gehörte, und auf den er wahllos ein paar Bilder gestellt hat und einen Preis, den er mal bekommen hat. Er spielt die »Waldstein«-Sonate. Sie gilt als Levits Meisterstück und ist auch deshalb

besonders, weil man in ihr erste Übergänge der Klassik in die Romantik erkennen kann. Sie öffnet einen Raum, den zur Zeit ihrer Entstehung noch niemand kannte.

Als er fertig ist, haut Levit mit der Faust auf den Klavierhocker, steht auf, geht Richtung Stativ, das Bild wird schwarz.

23. März, Beethoven, Klaviersonate Nr. 31 As-Dur op. 110

Er hat inzwischen elf Konzerte gegeben, jeden Abend um 19 Uhr, nur als die Kanzlerin am 18. März im Fernsehen sprach, begann er etwas früher. Er hat Beethovens »Appassionata« gespielt, Schumanns große Klavierfantasie, Schostakowitschs Klaviersonate in h-Moll. Er hat manchmal das Arrangement auf dem Flügel verändert, hat immer auf seinem Hocker gesessen und ein paar Sätze zu den Stücken gesagt, die er ausgesucht hat, erst auf Deutsch, dann auf Englisch, meist in Jogginghose und Hausschuhen. Einmal beschrieb er den Satz einer Beethoven-Sonate: Es sei, als würde er einen in den Arm nehmen, und für einen Moment sei alles okay. Einmal wählte er eine Chaconne von Bach in der Bearbeitung von Brahms, weil sie »voller Trauer sei«, aber mittendrin »Trost spendet«.

Es gibt in der Musik ein Zeichen, die Fermate, sie wird auch Corona genannt, weil sie ein wenig wie eine Krone aussieht: ein Bogen mit einem Punkt darunter. Über eine Note gesetzt bedeutet sie, dass die Note länger gehalten werden soll, ohne Note ist sie ein Pausenzeichen. Wie lange diese Pause dauern soll, ist dem Interpreten überlassen.

Es ist, als stünde über der Welt in diesen Tagen eine Fermate. Die Menschen sind nach Hause gekommen, die Schulen wurden geschlossen, die Restaurants, die Friseursalons und die Konzerthäuser. Die Straßen sind leer, die Polizei patrouilliert durch die Parks. Alle, egal ob Künstler oder Steuerberater, sind auf sich zurückgeworfen.

Levits Leben ist in den vergangenen Jahren abgelaufen, als hielte jemand die Vorspultaste. Er ist mit 33 Jahren einer der bekanntesten deutschen Pianisten. Die Musikkritikerin Eleonore Büning schrieb schon vor zehn Jahren über ihn, er habe

nicht nur »das Zeug dazu, einer der großen Pianisten dieses Jahrhunderts zu werden«, er sei es schon.

Er hätte in diesen Tagen beim Heidelberger Frühling spielen sollen, in Rom mit dem Orchestra dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia, er wäre nach London geflogen, um mit dem London Philharmonic Orchestra aufzutreten, dann nach New York, um in der Carnegie Hall zu spielen. Er hätte die »Hammerklavier«-Sonate gespielt und Busonis Klavierkonzert. Man hätte ihm applaudiert, und bald schon wäre er weitergereist, zu einer anderen Bühne, einem anderen Stück, einem anderen Applaus.

Seine Wohnung in Berlin-Mitte ist luftig und groß. An den Wänden stehen Zimmerpflanzen, im Zentrum des Wohnzimmers trocknet die Wäsche. Daneben, am Rand, der Steinway-Flügel. Eine hohe Flügeltür führt in einen kleineren Raum mit Schreibtisch und Regalen, auf dem Boden hat er sorgfältig Bücher gestapelt, er will sie sortieren. Er lebt allein hier.

Es ist 18:30 Uhr, er öffnet die Tür und führt in seine Küche, er läuft vor, er sagt: »Das ist der totale Clusterfuck.«

Er sagt, er habe heute gemacht, was viele in diesen Tagen tun, er war einkaufen. Er war bei Metro, viele Regale waren leer. Er öffnet seine Küchenschränke, er zeigt Reis und Nudeln, er zeigt Kochbücher, die aussehen, als wären sie nie aufgeschlagen worden, Klopapier habe er keins gebraucht, er habe nachgeschaut, er habe 58 Rollen.

Er sagt, er habe seit heute auch einen Fernseher. Er spricht das Wort Fernseher aus, als wäre es eine ansteckende Krankheit.

Er sagt, dass er 17 Jahre lang keinen Fernseher gehabt habe, er habe keinen gewollt und keinen gebraucht. Jetzt habe er gedacht, vielleicht müsse er mal Nachrichten sehen, als habe er es vorher nicht nötig gehabt, die Welt in sein Wohnzimmer zu holen.

Er sagt: »Das ist der absolute Tiefpunkt.«

Er füllt Cognac in Gläser.

Wenn man ihn fragt, warum er die Hauskonzerte gebe, sagt er, er könne doch nicht einfach nur zu Hause rumsitzen.

Um kurz vor sieben montiert er zwei Handys auf zwei Stative, eins für Instagram, eins für Twitter, und spielt die Klaviersonate, über die er sagt, im Zentrum stehe »die Idee des Lebenswillens«.

30. März, Beethoven, Klaviersonate Nr. 18 Es-Dur op. 31

Er hat einen YouTube-Kanal eingerichtet und ein Video hochgeladen, man sieht ihn, wie er mit dem Rücken zur Tastatur Billy Joel spielt. Er sagt, körperlich gehe es ihm so gut wie nie. Er habe zwei Jahre lang unter Kopfschmerzen gelitten, wegen Überlastung. Die seien jetzt weg. Er hat eine Kuchenform gekauft, ein Rührgerät und einen Bräter.

350 000 Menschen haben insgesamt das erste Konzert vom 12. März gesehen, auch die Konzerte danach hatten Zehntausende Zuschauer. In den Kommentaren schreiben sie, dass sie sich über jede einzelne Note freuen, und posten Herzen. Es scheint, als wäre die Musik in einer Zeit, in der man sich nicht anfassen darf, eine der wenigen Möglichkeiten, gemeinsam etwas zu erleben. Etwas, das berührt, ohne dass man sich berühren muss.

Levit hat ausgerechnet, er könne etwa 100 Abende lang spielen, so lange reiche sein Repertoire. Beethoven hat 32 Klaviersonaten geschrieben, die kann er schon mal, er hat sie im vorigen Jahr auf CD eingespielt, 2020 ist Beethoven-Jahr, und Levit gilt als Beethoven-Pianist. Hinzu kommen Bach, Brahms, Schubert, Liszt, Mozart, Mussorgski, Rzewski und andere. 100 ist eine hohe Zahl für einen klassischen Pianisten.

Er sagt, es gebe wunderbare Dinge an den Hauskonzerten, Dinge, die er beibehalten wolle. Dass man diese alberne Konzertkleidung nicht mehr tragen müsse. Dass man mittags entscheiden könne, was man abends spielen will, dass man nicht spielen müsse, was zwei Jahre zuvor mit einem Veranstalter abgesprochen wurde. Er sagt, er wisse auch, dass die Maßnahmen zur Eindämmung des Virus wichtig seien.

Da sei aber auch die andere Seite. Ihm sei aufgefallen, dass er allein sei wie viele andere Menschen derzeit auch, besonders an den Rändern des Tages. Er wache morgens allein auf und schlafe abends allein ein.

Der Tag fühle sich dann an wie Strampeln an der Oberfläche, als würde man sehr bald untergehen. Die Hauskonzerte seien gerade das Einzige, was seinem Tag Struktur gebe und ihm Halt.

Er nimmt Tabletten gegen die Schlaflosigkeit, morgens wacht er unruhig auf, er setzt sie wieder ab. Er träumt von früheren Trennungen.

2. April, Beethoven, Klaviersonate Nr. 21 C-Dur op. 53

Nach der Veröffentlichung der »Waldstein«-Sonate sagten Kritiker zu Beethoven, sie sei zu lang, und Beethoven tauschte den zweiten Satz aus. Die neue Mitte des Stücks ist nun kurz, so unscheinbar, dass man genau hinhören muss, um sie überhaupt als eigenen Satz zu erkennen.

Auf der Website des Bundespräsidenten steht an diesem 2. April: »In seiner heutigen Videobotschaft geht Bundespräsident Frank-Walter Steinmeier auch auf die schwierige Lage vieler Künstlerinnen und Künstler ein, die derzeit nicht auftreten können. Der Bundespräsident hat den Pianisten Igor Levit dazu eingeladen, sein tägliches Livestream-Konzert heute Abend in Schloss Bellevue zu spielen. Die Begrüßungsworte des Bundespräsidenten und das Konzert von Igor Levit werden um 19.00 Uhr auf Instagram gestreamt.«

Es ist Levits 20. Hauskonzert, er trägt zum ersten Mal Jackett.

Steinmeier sagt: »Wenn wir morgens aufwachen, dann erkennen wir unsere Welt zwar wieder, aber sie scheint doch seltsam unwirklich.«

5. April, Peter Tschaikowski, »Die Jahreszeiten« op. 37b

Es ist Nachmittag, es ist warm, die Sonne scheint, und Levit steht in seinem Arbeitszimmer. Corona hat die Häuser und Wohnungen vieler Menschen neu

geordnet, auch die Wohnung von Levit. Er hat die Bücher dem Alphabet nach in die Regale einsortiert, auf dem Boden liegt noch ein Stapel: Z passt nicht mehr rein.

Er fragt: »Oder soll ich Z einfach wegwerfen?«

Er sagt, er freue sich, dass die Menschen die Hauskonzerte so lieben, aber er brauche sein Leben zurück.

Man muss, um Levits Streamingerfolg zu verstehen, ein wenig zurückgehen. Levit, der knapp 100 000 Follower bei Twitter hat, mehr als 30 000 bei Instagram, twittert seit Jahren, manchmal über Musik, oft über Politik. Er twittert für Seenotrettung, er twittert gegen Rassismus, er wird wütend, wenn es um Trump geht. Levit ist es wichtig, auch außerhalb der Musik sichtbar zu sein, er sagte über sich selbst, dass er nicht nur der Mann sein will, der die Tasten drückt. Es ist nicht sehr verbreitet, dass sich klassische Musiker zu Politik äußern. Vor allem ist es nicht selbstverständlich, dass ein klassischer Musiker so viele Follower hat.

Levit hat viel Hass dafür abbekommen, manche finden ihn nervig, zu präsent, für andere ist er jemand, der zu sehr und zu oft betont, dass er auf der richtigen Seite steht.

In der Corona-Zeit hat Levit aufgehört, über Politik zu twittern, er sagt, es fühle sich falsch an. Doch das neue Ich ohne Gegenwind fühlt sich auch falsch an.

Bei einem Spaziergang draußen bleibt er oft stehen, er sagt Sätze wie: »Ich bin doch nicht nur der Trost-Igor.«

Oder: »Ich bin nicht der Bundespianist.«

Er sagt, das sei jetzt der absolute Tiefpunkt.

10. April, Paul Dessau, »Guernica«

Die Katastrophen der Welt beginnen oft mit einem Knall, dann wird es leise. Corona begann direkt mit Stille.

Der kleine Park vor Levits Haus ist mit Absperrband umzäunt, der Wind zieht daran und bläst Papiertaschentücher über die Wiese. Die Straßen sind verlassen, hinter den meisten Fenstern brennt Licht. Eine Stimmung wie an Heiligabend.

Als das Hauskonzert gegen 19.20 Uhr beginnt, dringt die Musik durch die geschlossenen Fenster auf die Straße. Levit spielt ein scharf klingendes Zwölftonklavierstück, es handelt von dem spanischen Ort Guernica, der 1937 nahezu komplett zerbombt wurde.

Jede Katastrophe hat ihre Musik, es gibt immer jemanden, der versucht, die Stille auszufüllen, manchmal mit neuen Kompositionen, manchmal mit etwas, das schon vorher da war.

In der Corona-Zeit sehen einen Künstler aus ihrem Wohnzimmer an. Die Rolling Stones, Billie Eilish, Lady Gaga und Taylor Swift traten bei einer Onlinebenefizshow auf, der International Opera Choir aus Rom sang virtuell den Gefangenenchor aus Verdis »Nabucco«, lauter Kästchen auf dem Bildschirm, jedes ein Musiker, allein.

20. April, Ronald Stevenson, »Passacaglia on DSCH«

Der Flügel steht jetzt mitten im Raum, Levit hat ihn am Tag aus der Ecke rausgeschoben. Er sagt, ihm sei langweilig gewesen.

Er telefoniert, es geht um die Lage der Künstler. Er sagt in den Hörer: »Du musst den Leuten doch eine Perspektive geben, sonst gehen die in die Depression.«

Der Berliner Kultursenator hat vor Kurzem verkündet, dass es Lockerungen für Konzerthäuser in nächster Zeit nicht geben werde, die Musik ist in der Reihe der Systemrelevanz unten eingeordnet worden, als wäre Kunst Stuck, auf den man verzichten kann.

Levit brüllt ins Handy: »Wo bin ich gerade? Ich bin auf einer Konzertreise und spiele gleich, du Penner.«

Er sagt: »Heute ist der absolute Tiefpunkt.«

Er habe zum ersten Mal einen Schokokuchen gebacken und versucht, mit Puderzucker einen Davidstern draufzustreuen. Der sei gut gewesen. Aber der Rest.

Er fragt: »Alles wird neu verhandelt gerade, zu was wird die Kultur erklärt? Zu Entertainment, das man auch abschalten kann.« Er sagt: »Wer hält mich eigentlich davon ab, da draußen mein Klavier hinzustellen? So schnell kann die Polizei gar nicht kommen.«

Er sagt, manche würden ihm vorwerfen, er habe ja genug Geld, er sei ja ein Star, er habe es leicht und könne einfach so Hauskonzerte geben. Aber die anderen? Die können ihre Miete nicht zahlen.

Klassische Künstler verdienen ihr Geld nicht mehr mit CDs, sie brauchen Auftritte. Fast alle Musiker bangen derzeit um ihre Existenz, es geht nicht nur der Klassik schlecht, auch den Jazzmusikern, den Popsängern, den Chören. Für das Streaming von Konzerten gibt es bislang kein Geschäftsmodell.

Levit sagt, er wisse, dass er es leichter habe, weil er sich finanziell keine Sorgen machen müsse. Er sagt: »Aber auftreten darf ich auch nicht. Und eine Perspektive habe ich auch nicht.«

Er spielt die rund 90-minütige »Passacaglia«, sie verlangt, dass der Pianist sich manchmal vorbeugt und mit den Händen in das Herz des Flügels greift, um dort die Saiten anzuschlagen. Die Sonne geht unter, als er fertig ist, sitzt er im Dunkeln.

27. April, Max Reger, »Variationen und Fuge über ein Thema von Johann Sebastian Bach« op. 81

Er hat inzwischen gekauft: einen Grill, Balkonmöbel und eine Kücheninstallation, von der Pfannen herabhängen. Für sein Fahrrad will er eine goldene Kette.

Er schlingt die Arme um seinen Oberkörper, als würde er sich selbst umarmen. Er sagt, er habe sich von manchen Menschen inzwischen getrennt. Eine Freundin habe gesagt, er dürfe sich keine Konzerte wünschen, die Menschen könnten sich schließlich anstecken und sterben. Tote applaudieren nicht, habe sie gesagt.

Reger ist ein Komponist, der Kontrolle liebt, er legt genau fest, wie die Noten gespielt werden sollen. An diesem Abend klingen sie wie eine Tracht Prügel.

15. Mai, 2Pac feat. Dr. Dre, »California Love«

Die Welt öffnet sich langsam wieder, und Levit hat die letzten Hauskonzerte gespielt, darunter Bachs Goldberg-Variationen, bei denen der Anfang nach 30 Variationen wiederkehrt, genau die gleichen Noten, die doch anders klingen.

Er sagt, er habe irgendwann gemerkt, dass er sofort nach der Aufnahme wissen wollte, wie viele Leute zugeschaut haben. Da habe er gewusst, es ist vorbei. Es wird noch ein Konzert geben, 20 Tage später, weil er es vermisst haben wird. Es wird dann bei 53 Hauskonzerten bleiben.

Er sitzt in seiner Küche und sagt, er sei so müde.

Er hat wieder begonnen zu reisen, vor zwei Wochen war er in Hannover.

Er sagt: »Das war der absolute Tiefpunkt.«

Es war der 70. Geburtstag der NDR Radiophilharmonie. Er spielte Mozart in einem leeren Saal, vor Kameras, ein Stream-Konzert. Er sagt, in einem leeren Saal zu sitzen und sich einzuspielen sei eigentlich total geil, wenn man wisse, dass der Raum später noch seine natürliche Funktion erfüllen werde. Levit sagt, jetzt sei das ein Raum gewesen, der entseelt war.

Levit sagt, er lebe in einem Moment vollkommener Verzweiflung und Verlorenheit. Er sagt: »Ich fühle mich arbeitslos, ziellos, richtungslos, körperlos, klebrig, alt und fett und langsam.«

Nach jedem Wort macht er eine Pause.

Dann sagt er: »Wem mache ich eigentlich was vor? Ich hab mir einen Grill gekauft für zu viel Geld, der steht jetzt hier rum. Ich geh einkaufen, ich mach mir Fisch, aber das ist nicht mein Leben. Ich brauche kein Abendessen, ich brauche drei rohe Tomaten. Aber ich brauche das Gefühl: Ich bin.«

Ist man noch, wenn man nicht auftreten kann?

Vor vier Jahren ist Levits bester Freund, Hannes Malte Mahler, bei einem Fahrradunfall gestorben, er kam nicht schnell genug aus den Klickpedalen seines Rennrads. Selbst als Mahler gestorben war, gab Levit kurz darauf ein Konzert. Levit sagt, Mahler habe das Radfahren geliebt. Er selbst fahre nun auch immerzu und denke an ihn. Es ist, als hätte im Stillstand die Vergangenheit aufgeholt.

Es gibt eine »Simpsons«-Folge, in der Bart Simpson seine Seele verkauft. Danach öffnen sich Supermarkttüren nicht mehr, wenn er davorsteht, und wenn er Glas anhaucht, beschlägt es nicht. Levit sagt, so fühle er sich. Wie Luft.

Viele Musiker fühlen sich wie ein Geist ohne die Bühne. Eine Geigerin erzählt, dass sie zum Spielen in den Wald gehe und sich vorstelle, die Vögel wären das Publikum. Levit hatte bei den Hauskonzerten zwar ein Publikum, aber es war unsichtbar, er hatte eine Bühne, aber sie war sein Wohnzimmer. Er hat eine ganze Welt verloren, wie viele in dieser Zeit.

Konzertpianisten, wie alle Musiker, verbringen einen Großteil ihrer Zeit mit dem Instrument, es liegt immer Arbeit vor ihnen, und sie gewöhnen sich ab, darüber nachzudenken. Sie tun es einfach. Levit spielt Klavier, seit er drei Jahre alt ist, seine Mutter, eine Pianistin, hat ihn anfangs unterrichtet.

Er spielt nun gar nicht mehr, zum ersten Mal, seit er ein Kind war. Er sagt, er rühre sein Instrument zehn Minuten lang an, und dann müsse er heulen. Er sei nicht gut darin, Sachen für sich allein zu machen. Er höre auch keine Klassik mehr, er höre gerade Hip-Hop und Rap, über Kopfhörer.

Den Fernseher habe er nur dreimal benutzt. Er fragt: »Brauchst du einen Fernseher?«

Im Studio

30. Mai, Erik Satie, »Vexations«

Drei Notenzeilen, ein Thema mit nur zwei Variationen. Satie hat die »Vexations«, auf Deutsch: Quälereien, Ende des 19. Jahrhunderts komponiert. Das Notenblatt soll 840-mal wiederholt werden, ein Stück wie ein Rosenkranz, in dem

auch irgendwann die Wörter verschwimmen und alles nichts mehr bedeutet. Satie wollte, dass das Stück »très lent« gespielt wird, sehr langsam, es würde dann 28 Stunden dauern.

»Vexations« wurde einige Male aufgeführt, meist wechselten sich Pianisten ab, nur wenige haben es 840-mal allein gespielt, es heißt, das Stück könnte nach einer Weile Halluzinationen auslösen. Einmal hat ein Spieler geglaubt, dass Käfer zwischen den Klaviertasten herauskröchen, er musste abbrechen. Eine Aufführung von »Vexations« liegt irgendwo zwischen Kunst als Tortur und Guinness-Rekordversuch.

Levit sagt, er habe überlegt, welches Stück in diese Zeit passe. »Vexations« sei nicht progressiv, es kreise immer um die gleiche Sache. Es sei ein Werk, das man anwesenden Zuschauern nicht zumuten könne, das aber so einfach zu spielen sei, dass jeder es könne: »Ich geb euch zwei Tage Klavierunterricht, dann könnt ihr das auch.«

An diesem Tag steht Levit in einem Studio im Osten Berlins, es ist 13 Uhr, eine Stunde bevor es losgeht. Levit hat diesen Ort gemietet, ein Kamera- und Tonteam engagiert, er hat einen hohen Betrag investiert, die Noten werden später für einen guten Zweck versteigert. »Vexations« wird live gestreamt, diesmal professionell gefilmt.

Ein Freund Levits, ein Arzt, ist angereist, falls Levit umfällt, der Producer hat sich auf dem Boden des Studios ein provisorisches Bett eingerichtet. Auf dem Parkettboden steht ein anderer Steinway-Flügel, der ihm gehört, er nennt ihn Lulu.

Seine Agentin hat einen Tisch aufgebaut für ihn, neben dem Flügel, mit Wasser, Ananasstücken, Datteln, Müsliriegeln.

Um 14 Uhr setzt sich Levit hin, er schlägt die ersten Takte an, neben ihm ein fast 13 Zentimeter hoher Stapel: 840 Notenblätter. Er wird fünfzehneinhalb Stunden spielen und nach jedem gespielten Notenblatt das Papier zu Boden werfen. Irgendwann wird es aussehen, als säße er zwischen Trümmern. Für die erste Seite wird er eine Minute und 41 Sekunden brauchen. Die Stunden werden klingen wie ein langes Selbstgespräch, mal wütend, mal liebevoll, mal sehr langsam, meist aber schnell. Er wird dasitzen, gequält wirken, und von außen wird man denken, das ist nun der absolute Tiefpunkt.

Doch wenn er aufsteht, um kurz zur Toilette zu gehen, zeigt er das Victoryzeichen oder wirft sich auf die Couch im Studio. Um 4.29 Uhr in der Nacht sagt er in einer der Pausen: »Ich sage gleich in die Kamera, ich habe ein postumes Werk entdeckt, es sind 1277 Variationen in Fis-Dur.« Alle Anwesenden lachen. Um 5.29 Uhr ist er fertig. Er legt sein Gesicht in die Hände und schließt den Deckel des Klaviers.

Leises Klatschen. Umarmungen.

Zwei Stunden später in seiner Küche fragt er: »What's next?« Er googelt die längsten Werke für Klavier solo.

Auf der Bühne

2. August, Beethoven, Klaviersonate Nr. 21 C-Dur op. 53

Für die klassische Musik werden Gebäude erschaffen, nur errichtet, damit sie perfekt klingt. In Salzburg ist das Große Festspielhaus in einen mächtigen Felsen gebaut worden. Die Festspiele feiern in diesem Jahr das 100-jährige Jubiläum. In jedem Jahr versammelt sich die Musikwelt hier wie bei einer Messe. Kritiker reisen an, Klassikfans aus Europa, Asien und den USA, Konzertveranstalter und Plattenlabelbosse. Salzburg ist für Musiker das, was für Tennisspieler Wimbledon ist. Es geht um Musik, aber es geht auch um die Vergewisserung dazuzugehören. Salzburg ist das Gegenteil von einem Hauskonzert.

Wenn man im August durch die Stadt läuft, sieht man Limousinen, die Männer im Smoking und Frauen im Abendkleid vor den Opernpremieren rauslassen, man geht an Champagnerständen vorbei. Auf der Salzach drehen sich Ausflugsschiffe im Kreis, sie tanzen Walzer für die Touristen, im Geburtshaus von Mozart ist jetzt ein Spar.

Es war lange unklar, ob das Festival wie geplant stattfinden kann, im Juni schließlich wurde bekannt gegeben, dass man es mit weniger Zuschauern und strikten Hygieneregeln, Maskenpflicht und ohne Pausen versuchen werde. Die Geister aus den Wohnungen sind zurück auf der Bühne, als wäre alles nur ein böser Traum gewesen.

Es war natürlich kein Traum. In Salzburg wurden im vergangenen Jahr 270 584 Tickets verkauft. In diesem Jahr wurden nur 76 383 Tickets angeboten. In Berlin gehen im August Musiker auf die Straße und fordern Perspektiven. Konzertveranstalter lassen inzwischen manchmal bei Künstlern anfragen, ob sie zweimal zum Preis von einem Auftritt spielen könnten. Forscher testen bei einem Tim-Bendzko-Konzert, wie Großveranstaltungen trotz Corona stattfinden könnten. Levit kehrt in eine Welt zurück, die noch nicht wieder funktioniert.

Er spielt an seinem ersten Abend in Salzburg erneut die »Waldstein«-Sonate.

Der dritte Satz endet in einem Schluss-Prestissimo, es heißt, man könne hören, wie Musik hier gegen das Verfließen der Zeit rebelliert. Es gebe kein »Nachleuchten«, sondern nur den Versuch, den Moment immer wieder zu übersteigern.

Am Tag des Auftritts sitzt Levit auf der Terrasse eines Cafés, er raucht einen Zigarillo, der geht immer wieder aus, er versucht, ihn erneut anzuzünden, aber das schwere goldene Feuerzeug funktioniert nicht mehr. Er hat zuvor schon in Köln Mozart gespielt, Beethoven und Schubert in Granada. Spanien ist inzwischen wieder zum Risikogebiet erklärt worden. In Salzburg wird er an acht Abenden alle 32 Beethoven-Sonaten aufführen. Sein Terminkalender ist auch in den Wochen danach voll, Luzern, Berlin, Hannover, und er hat eine CD aufgenommen, darauf sind auch Stücke aus der Hauskonzertzeit.

Wenn man ihn nach dieser neuen Welt fragt, in der er nun gelandet ist, sagt er, er sei so unglaublich froh, wieder spielen zu dürfen. Er fühle sich wieder frei, er sei glücklich auf der Bühne.

Dann sagt er: »Aber.«

Levit sagt, er habe gestern mit seinem Freund, dem Jazzmusiker Fred Hersch, telefoniert, Hersch habe gesagt, Levit habe nun alles erreicht, was man als klassischer Pianist erreichen könne. Jetzt wäre es vielleicht Zeit, ein Stück vom Piano wegzutreten, vielleicht etwas zu komponieren.

Als er in Spanien war, habe er Musikerbiografien gestreamt, sagt Levit, »Rocketman« über Elton John und einen Film über Keith Richards. Richards spricht darin über den Blues-Sänger Muddy Waters, den Levit bis dahin gar nicht kannte. Er

habe sich dann »Everything's Gonna Be Alright« angehört. Diese Stimme zu hören sei ein intensives Erlebnis gewesen, ein Schock, im schönsten Sinne. Wenn er daran denke, fühle er sich, als stäche ihm jemand ein Messer in die Halsschlagader.

Er sagt, er wolle noch so viel mehr ausdrücken. »Ich komme aus dem Vergleichsscheiß nicht raus. Die haben alle ihre Probleme, aber die haben so viel.« Er frage sich: Kann ich das auch?

Er spielt jetzt häufig ungewöhnliche Zugaben. Mal die Uraufführung eines Stücks, das für ihn geschrieben wurde, mal Jazz, mal einen Ragtime.

Am 21. August tritt Levit das letzte Mal in Salzburg auf, im Großen Festspielhaus. Er spielt die letzten drei Sonaten Beethovens, der Saal ist halb leer, wie es sein soll, derzeit. Ein Mann fummelt Hustenbonbons aus Zellophan, jemand bekommt einen Anruf, ein anderer eine Textnachricht, eine Frau weint leise in ihre Maske, ein Paar hält Händchen über den leeren Sitz dazwischen hinweg. Am Ende stehen fast alle auf, rufen Bravo hinter Masken, die Kritiker schreiben, wenn man Levit zuhöre, lasse einen das Staunen nicht los, es sei ein Konzert wie eine Befreiung.

Verbeugen, weiterreisen.

Man kann mit Levit nicht gut über Vergangenes sprechen, er sagt, er erinnere sich beinah an nichts. Nicht daran, wie er gespielt habe als Kind, nicht daran, ob er sich am Klavier gequält habe. Levit kam 1995 mit seinen Eltern aus dem russischen Nischni Nowgorod nach Deutschland, seine erste Erinnerung sei der Anflug, da war er acht Jahre alt. Er sagt, es sei schon dunkel gewesen, er erinnere sich an die Lichter. Düsseldorf.

Jetzt hat Levit etwas Neues an sich entdeckt. Er sagt, er sei nun manchmal nostalgisch. Gelegentlich, sagt er, denke er zurück an die Zeit der Hauskonzerte. Die sei doch sehr schön gewesen.Aliquam lorem ante, dapibus in, viverra quis, feugiat a, tellus. Phasellus viverra nulla ut metus varius laoreet. Quisque rutrum. Aenean imperdiet. Etiam ultricies nisi vel augue. Curabitur ullamcorper ultricies nisi. Nam eget dui. Etiam rhoncus. Maecenas tempus, tellus eget condimentum rhoncus, sem quam semper libero, sit amet adipiscing sem neque sed ipsum. Nam quam nunc, blandit vel, luctus pulvinar, hendrerit id, lorem. Maecenas nec odio et ante tincidunt

tempus. Donec vitae sapien ut libero venenatis faucibus. Nullam quis ante. Etiam sit amet orci eget eros faucibus tincidunt. Duis leo. Sed fringilla mauris sit amet nibh. Donec sodales sagittis magna. Sed consequat, leo eget bibendum sodales, augue velit cursus nunc.

Für immer Punk

Auch für ihre ehemaligen Mitglieder ist die Ruhrpott-Band »Bluttat« kaum mehr als eine Jugenderinnerung – bis die vier Musiker zufällig erfahren, dass sie in Kolumbien zu den Ikonen des Punk gehören. Die Geschichte einer Wiederauferstehung

Von Roland Schulz, Süddeutsche Zeitung Magazin, 31.01.2020

Sie streunt hinter dem Schlagzeug hin und her, jeder Schritt kaum gebändigte Kraft. Manchmal schreit sie ein paar Silben. Sie macht ihre Stimme gefechtsklar. Manchmal schickt sie einen jähen Blick über die Bühne. Sie stachelt sich an. Im Dunkel der Nacht drängt sich die Menge, dicht an dicht. Scheinwerferkegel zucken über die Köpfe, im Schub der Masse wirken die Menschen wie ein aufgewühltes Meer. In ihrem Rücken steigen, den Rängen eines gewaltigen Theaters gleich, die Talhänge von Medellín empor. Lichter säumen jede Straße, jedes Viertel. Die Stadt funkelt.

Sie sagt, sie fühle sich vor Auftritten wie ein Pitbull, der von der Leine will. Nur Sekunden noch, und alles fällt von ihr ab. Sie federt von einem Bein auf das andere. Sobald sie aus dem Schatten des Schlagzeugs tritt, ist sie nicht länger die arbeitslose Kunstlehrerin Anja Mülders aus Mülheim an der Ruhr. Wenn sie das Mikro dort ergreift, ist sie die Sängerin von Bluttat – Atti, la reina, die Königin des Punks in Kolumbien.

Sechs Jahre bestand die deutsche Band Bluttat, von 1981 bis 1986. Sie hatte vier Mitglieder, zwei waren zur Gründungszeit halbe Kinder, 14 Jahre alt. Sie nannten sich untereinander Bluttäter: Hans-Uwe Koch am Bass, Jörg Ramin an der Gitarre, Ralph Mertingk am Schlagzeug und Anja Mülders, die Sängerin. Alle waren Punker. Als sich ihre Lebenswege in Ausbildung und Studium gabelten, löste sich Bluttat auf. Die Band verschwand für mehr als zwei Jahrzehnte in einer Sphäre, in der sich viele Leidenschaften der Jugend zum Sterben legen: in der Erinnerung. Dann – durch Zufall

– erfuhren Anja und die anderen, dass sie in Kolumbien zu den Stammvätern des Punkrocks zählen, tot geglaubt waren, Idole sind. Was sollten sie mit ihrem Ruhm anstellen? Sie gehen alle auf die 60 zu. Sollen sie die alte Vergangenheit aufleben lassen? Eine neue Zukunft wagen?

Anja Mülders ist eine auffällige Frau. Sie pflegt nach Farben zu packen, und so verfügt sie auf Tour in Kolumbien über mehrere Sets farblich aufeinander abgestimmter Klamotten: Rot, Flecktarn, Weiß, Leopard. Dazu trägt sie an Hals und Händen ein Pfund Ringe, Dornen, Ketten. Einzig ihre Jeansjacke ist immer Teil der Garderobe. Es ist ein ehrwürdiges Stück, auf dessen Rücken sie ihren Spott spazieren trägt: Unter der Silhouette eines Soldaten mit angelegtem Gewehr steht das Wort Sicherheit, unter einem Fernseher die Wahrheit, unter einem Einkaufswagen Freiheit.

Ihr Aussehen kontert das aufsässige Äußere: Sie hat dunkle Augen, ebenmäßige Züge, ein Gesicht wie auf eine Münze gestanzt. Sie unterstreicht diese Makellosigkeit mit gerade genug Make-up, um als ungeschminkt zu gelten. Ihr blondes Haar bindet sie zu zwei verdrillten Zöpfen, was den Schein müheloser Schönheit vervollständigt: Sie wirkt damit wie eine der kindlichen Kaiserinnen, die in japanischen Manga-Comics die Heldinnen sind. Dann macht sie den Mund auf. Das ist ein Schreck. Ihre Stimme ist so rau, dass sich Menschen unvermittelt räuspern, wenn sie sie hören. Der Effekt ist enorm. Ihre Stimme ist stärker als sie selbst. Es wirkt, als wären sie zwei Wesen.

Sie wurde in einem Haushalt voller Kunstwerke groß, Drucke, Grafiken, viel Fotografie. Ihre Mutter ist Fotografin. Sie hat ihrer Tochter außer ihrer Stimme ihr Rückgrat vererbt. Früh stromerte das furchtlose Mädchen durch die Straßen der Stadt, an der Seite älterer Jungs zumeist, »schon damals: Banden bilden!«, sagt Mülders. Wenn sie abends mit aufgeschlagenen Knien oder zerrissener Hose heimkehrte, empfing ihr Vater – ein angesehener Tiefbau-Ingenieur – sie mit den Worten: Ah, da kommt Attila, der Hunnenkönig. Anjas Schwester, die gerade sprechen lernte, verballhornte den Spitznamen zu Atti. Die Eltern schickten die schwer zähmbare Tochter nach England, als sie zwölf war. Sie bekamen sie als Punkerin zurück.

Hinter dem Mülheimer Hauptbahnhof war damals, Anfang der Achtziger, eine alte Malzfabrik instandbesetzt worden. Anständige Bürger wähnten in dem Gemäuer asoziale Elemente am Werk. Atti, 14, suchte Anschluss. In einem Silo im siebten Stock stieß sie auf die Überreste einer Band namens Pissrinne: zwei schon volljährige Punker an Bass und Gitarre und ein Hänfling in ihrem Alter, der Schlagzeug spielte. Die drei suchten einen Sänger. Als sie Atti singen hörten, spielte das Geschlecht keine Rolle mehr. Sie tauften die neue Band auf einen Namen aus den Schlagzeilen – Bluttat. Sie wollten anders sein, aufrecht und ungehorsam und frei. Sie sahen wütend auf die Welt, und wohin sie auch blickten, schien die Wirklichkeit ihre Sicht zu bestätigen: Aufrüstung mit Atomraketen, alte Nazis in hohen Ämtern, Apartheid, Kriege, Armut. Aus dieser Wut machten sie Musik.

Drei Tage vor ihrem großen Auftritt in Medellín, im November 2019, treffen sich die Bluttäter in Bogotá, der Hauptstadt Kolumbiens. Sie sind getrennt angereist, anders lassen sich ihre Lebensstile nicht aufeinander abstimmen.

Ralph Mertingk, der über die Firma üppig Meilen sammelt, flog Star Alliance, München –Bogotá. Er packte zu seinen Punk-T-Shirts einen Taschenhumidor und eine Wochenration Quinteros, kubanische Zigarren, die er pafft, seit er das Rauchen aufgehört hat.

Hans-Uwe Koch, der für Bluttat seinen Jahresurlaub opfert, flog über Düsseldorf. Er kämpfte bis kurz vor dem Abflug damit, die Fülle an Fanartikeln für Kolumbien in Koffer zu stopfen. Am Ende war kein Platz für seine Kleider mehr. Also zog er vier T-Shirts übereinander an und hoffte, irgendwer werde einem alten Punk wie ihm den Rest schon borgen.

Anja Mülders zauderte in den Wochen vor dem Abflug. Das Arbeitsamt. Ihre Bewerbungen. Die Gefahr eines Vorstellungsgesprächs. Aber dann flog sie doch.

Die ersten Gigs spielte Bluttat rund um Mülheim, im Ruhrpott. Irgendwo war immer ein besetztes Haus von Räumung bedroht, erforderte ein Unrecht ein Soli-Konzert. Ansonsten traten sie auch ohne politischen Anlass auf, »für Pennplätze, Bier und'nen Fuffi«, sagt Mülders. Die fünfzig D-Mark waren für Sprit. Der Stolz verbot, mit Mucke Geld zu machen. Attis Mutter ließ der Kunst des Kindes freien Lauf,

solange Auftritte aufs Wochenende beschränkt blieben. Unter der Woche war auch für Punkerbräute Schule.

Die Wildheit ihrer Konzerte verhalf den Bluttätern rasch zu einem Ruf, der über das Ruhrgebiet hinausreichte. In Wuppertal war Atti einmal kopfüber in eine Menge gehechtet, die sich wenig später in zwei Lager teilte: Der eine Teil zeigte den Hitlergruß und skandierte »Deutschland!«, der andere schrie mit geballter Faust »Verrecke!« Atti machte Front gegen die Faschos, die Band brach das Konzert ab. Bald fuhr Bluttat bis West-Berlin.

Sie spielten einen erbarmungslosen Sound, selbst nach Maßstäben des Punk. 1981 nahm die Band – für ihre erste Platte Liberté – elf Lieder auf. Nur zwei waren länger als zwei Minuten. Selbst das einzige Liebeslied, Bleib hier, teil dein Bier mit mir, peitschten sie in 1:18 Minuten durch. Was ihren Sound unverkennbar machte, waren Atti und ihre Stimme. Sie sang nicht. Sie schrie. Über tote Punker, Sex, Atomkrieg, Suff und ihr Recht auf Abtreibung. Wenn die Polizei sie aufgriff, zeigte sie ihren Kinderausweis.

Treffpunkt der Bluttäter ist ein Keller in Bogotá. Hier, hinter schalldichten Wänden, wollen sie proben. Es ist heiß. Es ist eng. Ein Dutzend Musiker drängt sich um die Verstärker. Grund des Auflaufs ist ihr Gitarrist aus alten Tagen: Er verreist nicht mit Flugzeugen. Deswegen kam den Bluttätern die Idee, in Kolumbien Gastmusiker einzuladen. Sie firmieren dann als »Bluttat y sus amigos«.

Amigos zu finden ist leicht. An Attis Seite stimmt ein Halbstarker seine Gitarre, der mit Bluttat aufgewachsen ist. Da warten Bassist und Sängerin einer Band, die Bluttat covert, neben einer Schlagzeugerin, die bereits als Mädchen in Bluttat verliebt war. Hinter Atti steht ein Gitarrist mit grauer Mähne. Er hat schon Bluttat gehört, als das Medellín-Kartell seine Heimatstadt zu einer Mördergrube machte. Alle sind aufgekratzt.

»Aber nich so laut, ne«, ruft Atti.

»Aber schon’n bisschen laut«, ruft Hans-Uwe.

Die Probe ist brutal. Danach Zigarette, Dosenbier, Ralph wirft der Schlagzeugerin eine Kusshand zu. Dann ist Bluttat in eine Punkbar eingeladen, Musik auflegen. Die Bar bewirbt den Abend mit Atti unter dem Motto: Old Punks never die.

1984 brachte Bluttat die zweite Langspielplatte heraus. Atti hatte sich die letzten kindlichen Tonlagen aus den Stimmbändern geschrieen, auch die anderen hatten ihr Spiel vervollkommnet: Anfangs klangen sie krude, weil sie es nicht anders konnten. Nun klangen sie so hart und schnell, weil sie es nicht anders wollten. Die Musikwissenschaft etikettierte diese Spielart des Punk später als Hardcore. Bluttats zweite LP war blanker Hardcore. Sie setzte mit der Stimme Helmut Kohls ein, die in Schweinegrunzen überging, bis das Schlagzeug losbrach, von Gitarre und Bass gehetzt. Auf diese Taktlosigkeiten fuhr Attis Stimme nieder wie eine Abrissbirne. Gewidmet war das Ganze den Freiheitskämpfern Afrikas. Wer das Cover von Nkululeko aufklappte, blickte einer schwarzen Partisanin in die Augen, die eine Panzerfaust in der Hand hielt.

Abseits der Musik waren die Bluttäter aber erwachsen geworden. Hans-Uwe Koch band sich morgens seine Krawatte, um als Reiseverkehrskaufmann Erlebnisreisen an den Mann zu bringen. Ralph Mertingk brach als Hilfskraft im Stahlwerk ausgeglühte Stoßöfen ab, um seine Leidenschaft für 16-Bit-Heimcomputer zu finanzieren. Anja Mülders arbeitete an ihrer Mappe. Sie hatte schon früh gezeichnet, fotografiert, gemalt – das Artwork von Bluttat war ihr Werk –, aber nun begriff sie Kunst als Berufsweg. Sie hätte in Düsseldorf studieren können, an der Kunstakademie. Sie verwarf die Option. Zu nah an Zuhause. Sie bewarb sich an der Hochschule der Künste in Berlin. Als die Nachricht kam, war sie so wehmütig wie stolz: Sie würde weggehen, Bluttat verlassen. Sie war genommen, Großfach Kunst.

Wie als Abschiedsgruß versammelte die Band alle Lieder, an denen sie seit gut einem Jahr gearbeitet hatten, auf einem letzten Album, Cash, Invoice or Credit Card . Es erschien 1986.

Am Tag nach der Probe spielen sie ihr erstes Konzert, in einem Klub an der Avenida Boyacá, einer Verkehrsader Bogotás. Als Atti aus dem Taxi steigt, steht die Menge bis in den Rinnstein – hundertmal der hängende Nietengürtel, hundertmal das

voodoofarbene Haar, hundert schwarze Lederkutten. »Alle Tätowierten zu mir!«, ruft Atti, und einen Augenblick ist es, als spräche sie Spanisch. Sofort ist sie von struppigen Schädeln umringt, die sie abklatschen, umarmen, ihr Bierbüchsen in die Hand drücken. In zweiter Welle folgen die Punkerinnen. Sie stehen für Fotos an Attis Seite Schlange. Wenn sie Attis Blick in eine bestimmte Handykamera lenken wollen, rufen sie: Reina!

Plötzlich donnert die Stimme von Franz Josef Strauß durch die Nacht. »Wohlstand!«, ruft Strauß' Stimme. Der Anfang vom Ende der letzten Bluttat-Platte, das Schlusslied. Die Klitsche nebenan hat für die Königin die Lautsprecher aufgedreht. Atti winkt ab. Sie mag den Song nicht sonderlich. Sie mochte die ganze Platte damals nicht sonderlich. Sie fand sie streckenweise zu soft. Gerade das letzte Lied. Straußzitate. Synthesizerklänge. War Ralphs Werk. Bluttat fand keinen treffenden Text zu diesem Klangteppich. Also stöhnte Atti einfach drüber, minutenlang. »Will gar nicht wissen«, sagt sie später, »wie viele Kolumbianer sich auf mich einen runtergeholt haben.«

1986 war ein Wendejahr Medellíns. In den Augen der Welt bekam erstmals einen Namen, was das Leben der Stadt seit Jahren bestimmte: das Medellín-Kartell. Der Begriff führte in die Irre. Es war kein gewaltiges Kartell, das die Stadt zum Zentrum des Kokainhandels gemacht hatte. Hinter Pablo Escobar standen Hunderte lose Gruppen, die von der Altstadt im Talkessel bis hinauf zu den Hängen operierten, wo die Armut wohnte. Doch die Ehrfurcht, die in dem Begriff lag, traf die Tatsachen: Medellín zählte in jenem Jahr mehr als 3500 Morde, knapp zehn jeden Tag. Diese Hölle zog einen aufstrebenden Filmregisseur an, Víctor Gaviria. Er suchte ein Sinnbild für den Wahnsinn.

Der Stil und die Musik des Punk waren damals wie eine Schmuggelware nach Medellín gekommen: aus ausländischen Magazinen ausgerissene Artikel, unter der Hand weitergereichte Schwarzkopien auf Kassette, alles auf Englisch. Doch die Wut, die aus den Songs sprach, verstand dort jeder, der jung war. Diese Musik war wie für Medellín gemacht. In den Armenvierteln im Norden, vor allem im Barrio Castilla, tauchten 1984 erste Trupps von Jugendlichen auf, die sie hörten. Da sich in der Zeit

vor dem Internet nicht einfach googeln ließ, wie zu dieser Wut zu tanzen war oder welche Tracht dafür taugte, entwickelten die ersten Punks einen eigenen Schliff.

Sie sprachen einen räudigen Slang, in dem ihre Heimatstadt – im Volksmund Medallo – nur Mierdallo hieß, von Mierda, Scheiße. Auch ihren Cliquen verpassten sie Schimpfnamen, Los Porks oder Los Semen. Wenn sie sich auf der Straße begegneten, begrüßten sie sich mit Kopfstößen. Sie tanzten knüppelschwingend, tranken Industriealkohol, trugen tote Ratten als Schmuck und pinkelten Passanten an. Wer von ihnen anständiges Benehmen verlangte, entlarvte sich selbst. Anständiges Benehmen? In dieser Scheißstadt, wo nach dem Einbruch der Nacht die einzigen Lichtblicke Mündungsfeuer waren?

Víctor Gaviria sah in den Punks ein perfektes Symbol. Sie waren nicht sehr zahlreich, wenige Tausend in einer Millionenstadt, aber sie gaben dem Chaos ein Gesicht. Der Regisseur nahm Kontakt auf. Im Lauf des Jahres 1986 begann er, in den Armenvierteln einen Film zu drehen, mit Punks als Laiendarstellern. Er handelt von einem Jungen, der ein Schlagzeug sucht, um eine Punkband zu gründen. Auf dieser Suche begegnet ihm – so beiläufig wie Sonne und Wind – die Gewalt: Zwei Kumpel zwingen einen Mann mit vorgehaltener Waffe vom Motorrad, eine Mutter mit Baby wird überfallen, ein Streit endet in Schüssen, am Abhang eine Leiche. Am Ende bringt sich der Junge um. Rodrigo D. – No Futuro wurde das erste Werk aus Kolumbien, das die Film-Festspiele in Cannes zu ihrem Wettbewerb einluden.

Die alten Punker, die später die Geschichte des Punks in Medellín aufzeichneten, erinnern im Buch Mala Hierba an eine entscheidende Begebenheit: In einem Rohbau darf Rodrigo D. ein kurzes Lied lang an ein Schlagzeug, die ganze Scheiße rausschreien. Dieser Rohbau gehörte El Negro, einem berühmten Punk jener Jahre. Als der Regisseur in einer Drehpause aufs Klo ging, klauten Punks ein Bündel Pesos aus seinem Rucksack. Von diesem Geld kauften sie drei richtige Schallplatten, aus Übersee. Auf einem Cover war das Gesicht einer Frau zu sehen, wie auf eine Münze gestanzt. Sie hatte eine Lederjacke übergeworfen, auf deren Rücken zwei geballte Fäuste in Ketten lagen. Den Bandnamen kannte niemand.

»We are Bluttat!« Attis Stimme schneidet durch die Rufe des Publikums wie ein Nebelhorn. Sie trägt Weiß diesen Abend, einen groben, an eine Zwangsjacke erinnernden Fetzen, auf den sie mit Schablone »Stop Making Stupid People Famous« gesprüht hat. Von der Leinwand hinter ihr gewittert ihr Schriftzug: Bluttat. Atti sagt an, und sie jagen atemlos durch ihre Gassenhauer.

Diese Härte!
Dieses Tempo!
Diese schartige Stimme!

Die LP Cash, Invoice or Credit Card war anders als die Punk-Alben, die Medellín bislang erreicht hatten: So hatten die Punks eine Frau noch nicht singen hören. Die Platte, auf Kassette überspielt, begann Kreise zu ziehen. Als ein Mitglied der Los Semen 300 Kassetten auf einen Schlag kopierte, vervielfältigte sich die Wucht dieser Stimme. Die Texte auf Deutsch waren schwer zu entschlüsseln, was aber zum Teil auf Englisch geschrieen war, fand Widerhall: Der Song Promises – eine Abrechnung mit den Versprechen der geistig-moralischen Wende Helmut Kohls – wurde eine heimliche Hymne, ebenso Black . Doch vor allem von einem Lied fühlten sich die Punks verstanden.

Der Drogenkrieg war dreckiger geworden. Die Gruppen um Pablo Escobar griffen zu einer billigen Waffe: ein Motorrad, zwei Jugendliche – einer fährt, einer schießt. Diese Sicarios töteten Polizisten, Richter, Politiker. Als Echo auf Escobars Killer stellten auch Teile von Armee und Polizei Todesschwadronen auf. Sie kaperten den Werbespruch »Liebe für Medellín« und taten unter diesem Slogan auf Flugblättern kund, die Stadt von allen asozialen Elementen zu säubern: »Wir erweisen Medellín einen Liebesdienst, wenn wir diese Personen an die Wand stellen.« Wenig später wurde der erste Punk ermordet, im Mai 1987. Dutzende tote Punks folgten. Manche standen im Verdacht, sich als Sicario verdingt zu haben. Manche waren am falschen Abend auf der falschen Party. Die Mehrzahl starb, weil sie ein Ziel waren, auf das sich in diesem Konflikt alle einigen konnten. Punks standen im Kreuzfeuer. Der Song Running lieferte den Soundtrack dazu – eine atemlose Flucht in Ton und Text, die Killer im Nacken, sie suchen mich und dich, renn, renn, renn!

Wie das Gerücht auftauchte, ist unklar. Angeblich hatte jemand Verwandte in Nordamerika angebettelt, die Fernsprechnummer in Westdeutschland anzurufen, die auf dem Album abgedruckt war. Die Frage war, warum es ältere Platten von Bluttat gab, aber neue nicht. Die über zwei Sprachgrenzen hinweg übermittelte Auskunft des Labels klang düster: Bluttat habe aufgehört zu existieren. Die Nachricht wurde mit jedem Mund, der sie weitersagte, schlimmer: Bluttat sei verschollen, verunglückt, tot. Die Gerüchte gipfelten im Hirngespinst, die Band sei gemeinsam in den Tod gegangen, ein vierfacher Suizid. Danach waren die wütenden Lieder nicht länger nur Musik – sie waren ein Vermächtnis. Mit jeder Kassette, die kopiert, jedem Song, der gecovert wurde, wuchs Bluttats Ruf. Unter den Punks von Medellín wurde die Band zu einem Urmeter des Hardcore. Wenn sie in den folgenden Jahren, als sich der Drogenkrieg zum Massaker auswuchs, aus der Stadt flohen, trugen sie die Kunde von Bluttat weiter.

In Westdeutschland ahnten Atti und die anderen von alldem nichts.

Großfach Kunst, in der großen Stadt, Atti ging in ihrem neuen Leben auf. Sie wohnte im Wedding, an ihren Gemälden aber arbeitete sie in Kreuzberg. An ihren Zielen hatte sich nichts geändert, anders sein, aufrecht und frei. Im Schatten der Mauer fand Atti schnell Anschluss, die Szene war vertraut: alternative Kneipen, besetzte Häuser. Sie wurde Meisterschülerin in der Klasse von Wolfgang Petrick, 1994 schloss sie ab. Ihre Kunst war kraftvoll, die Welt lag offen, »ich hatte wie alle die Vorstellung – die nächste Ausstellung ist in New York!«, sagt sie. Sie brachte ein tonnenschweres Mobile aus Scherben und Schrauben ins Gleichgewicht, das Betrachtern bei Berührung ins Gesicht schwang. Erst nutzte sie den Künstlerinnennamen »Gironimo«. Dann, erzählt sie, stellte sie fest, dass sie auf Frauen ausgerichtete Stipendien nicht bekam, weil Auswahlkommissionen sicher waren, hinter der markigen Kunst dieses Häuptlings der Apachen müsse ein Mann stehen. Sie zeichnet ihre Kunstwerke seitdem als »Atti Attillerie«.

Sie sattelte ein Studium obenauf, Kunst auf Lehramt. Staatsexamen und Referendariat zählt sie zu den härtesten Zeiten ihres Lebens. Die Lehrpläne ließen wenig Platz für Paradiesvögel. Als Ausgleich sang sie Hardcore, bei Payback 5, einer sechsköpfigen Frauentruppe. Nach dem Staatsexamen war die Frage, was nun? Sie

war fast 40. Kinder hatte sie keine gewollt, nie im Leben. »Für mich ist Kinderkriegen eine Erniedrigung, gesellschaftlich«, sagt sie. »Als Frau wirst du dermaßen nach Fruchtbarkeit eingeteilt, gebärfähig, spätgebärend, Menopause.« Und danach die zwingende Erwartung, sich kümmern zu müssen, sich und sein Leben hinzugeben für andere, »Selbstaufgabe«, sagt sie, »ist so gut wie immer weiblich. Da mach ich nicht mit.« Die zwei Male, als sie schwanger war, trieb sie ab.

Sie bewarb sich als Lehrerin an der Freien Schule Kreuzberg, einer alternativen Grundschule. Sie unterrichtete ihre Kinder in allem, was ihr wichtig schien, Schreiben, Feuer machen, Mathe, Schlösser knacken. Sie kam – in Solidarität mit ihren Knirpsen – mit Tornister am Rücken zur Schule, einem ergonomischen Monster mit Orcas und Palmen darauf, das sie im Sperrmüll gefunden und pechschwarz angesprüht hatte. Ihre Kinder kicherten immer, ihre Lehrerin habe ihren Ranzen abgefackelt. Atti sah zu, dass sie aufrecht aufwuchsen, aufrecht und frei. Sie war angekommen. Auch die anderen Bluttäter hatten sich dem Lauf ihres Lebens überantwortet.

Ralph Mertingk zog mit seiner Freundin zusammen und studierte Informatik. Er machte sein Diplom im Jahr, bevor Google online ging, 1996. Er war Zeuge dieser Zeitenwende, ein in der alten Welt der 16-Bit-Architektur aufgewachsener Junge, der im Gleichschritt mit der Digitalisierung erwachsen geworden war. Er fand sofort Arbeit, und der Sog eines erfüllten Lebens setzte ein. Er bekam Kinder. Seine Chefs entsandten ihn nach München, in Sachen digitales Automobil. Er machte Karriere. Er nahm zwanzig Kilo zu. Er trug Ralph-Lauren-Poloshirts. Wenn, holte ihn die Vergangenheit im Handstreich ein. Einmal – er referierte bei einem bayerischen Markenhersteller über autonomes Fahren – brachen alle Ingenieure im Raum in Lachen aus. Sie hatten gerade seinen Namen gegoogelt und Bluttat gefunden. Der Mertingk vom Joint Venture war Punkrocker!

Hans-Uwe Koch knechtete im Reisebüro. Er war in Mülheim geblieben. Er lernte eine Frau kennen. Sie bekamen einen Sohn. Die Frau trennte sich. Er beantragte Umgangsrecht, die Frau erhob Einspruch, er verlor es. Er schreibt Jan Christoph bis heute, jedes Jahr am Geburtstag. Antwort hat er nie bekommen. Danach schusserte er durch verschiedene Bands, wie im alten Witz: Wie heißen die komischen Vögel, die

immer mit Musikern rumhängen? Bassisten. Sein Bass, ursprünglich in hellem Blau lackiert, vergilbte in den vielen Jahren in verrauchten

Übungskellern zu einem giftigen Grün. Er lernte erneut eine Frau kennen. Sie bekamen eine Tochter. Sie trennten sich. Aber er sah Kim, wann immer es ging. Seine Zeit als Junggeselle steckte er in die alte Freilichtbühne von Mülheim, er arbeitet ehrenamtlich beim Kulturprogramm. Sie haben dort für alte Punker etwas, was Bluttat im Lied Krieg dem Krieg immer verspottet hatte – eine eigene, für sie reservierte Parkbank.

All die Jahre verloren sich die Bluttäter nie aus den Augen. Ihre Eltern lebten noch in Mülheim. Wenn die Bluttäter an Weihnachten heimkehrten, trafen sie sich, im Hochbunker, in dem Hans-Uwe immer probte. Gemeinsam jammten sie. Dann war es einen Abend lang so, als wären sie nie älter geworden.

Medellín, die Scheißstadt, sank noch tiefer. Anfang der Neunziger schnellte die Zahl der Morde abermals hoch, im neuen Jahrtausend erneut. Die Mehrzahl der Opfer war unter 30. Dann besserte sich die Lage langsam. Andere Musikarten gaben nun den Ton an, Rap und Reggaeton.

23 Jahre nach ihrem Ende kamen Bluttat noch mal für ein Konzert zusammen – eine Ausnahme, für ein Festival, das Ruhrpott Rodeo in Hünxe, 2009. Alte Recken aus der Geschichte des Punks traten dort auf, die Toy Dolls, Cock Sparrer, die Bluttäter fühlten sich geehrt. Allerdings waren sie derart ins Vergessen gefallen, dass sie nur am letzten Tag spielen durften, am Nachmittag, auf kleiner Bühne. Atti kam trotzdem am ersten Tag an, vorfeiern, wie früher. Als sie mit ihrem Hund – einem Mischlingsrüden, der Benzini heißt – eine Runde drehen wollte, stand plötzlich ein Lockenkopf vor ihr, der in aufgeregtem Englisch auf sie einredete. Ob sie die Sängerin von Bluttat sei?

Sie bejahte. Atti hat verquere Erinnerungen an das Gespräch, weil der Inhalt so irre schien – Bluttat, in Kolumbien, sie, die tote Atti, sei für die Punks dort Gott! Sie schützte vor, Gassi mit Benzini gehen zu müssen, und rief Hans-Uwe an. Der, mit genug Spinnern bekannt, gab den Rat: »Versteck dich!« Keine Chance. Als Atti zurückkam, lagerte eine Abordnung Kolumbianer um ihr Auto. Der Lockenkopf, ein nach Paris ausgewanderter Punk namens Esteban, hatte das Plakat des Festivals im

Internet gesehen und es kaum glauben können – Bluttat lebt? Um der Sache auf den Grund zu gehen, war er mit Freunden in den Ruhrpott gefahren.

Die Bluttäter brauchten, die Information zu verdauen. War das ein Witz? Eine Verwechslung? Doch eines war ihnen klar: Wenn das wahr ist, fahren sie hin. »Mertingk, Uwe und ich haben sofort gesagt: Machen wir!«, sagt Atti. »Man lebt nur einmal.«

Doch das Leben sperrte sich. Sie hatten Familien, Sorgen, Pflichten. Die Eltern von Hans-Uwe wurden alt. Ralphs Firma hatte ihm Führungsverantwortung anvertraut. Und auch wenn Attis Schule alternativ war – Dienst war Dienst. Die Aussicht, sich auf Konzerten im Underground Kolumbiens zu verausgaben, wirkte jedes Jahr weniger verlockend. Bluttat lebt? Vielleicht waren sie einfach zu alt für den Scheiß. Dann starb Hans-Uwes Mutter. Bei Ralph wurde Diabetes 2 diagnostiziert. Atti, die als alter Kiez-Adel eine Fabriketage in Kreuzberg bewohnte, bekam die Anpassung an die ortsübliche Vergleichsmiete, mehr als 2000 Euro. So viel konnte sie nicht zahlen. Sie flog raus. Vielleicht waren sie wieder alt genug für den Scheiß.

Medellín. Sie kosten diese Stunde vor dem Konzert aus wie Kinder, so aufgeregt, so selbstvergessen. Sie haben ein Zelt hinter der Bühne zugewiesen bekommen, mit Blümchenstrauß am Tisch und zwei Lagen Dosenbier im Kühlschrank. Sie trinken. Sie lachen. Sie treten vor das Zelt, Atmosphäre atmen.

Das Festival, auf dem sie spielen, findet in einem Stadtpark im Norden statt, wo sich der Talkessel Medellíns verjüngt und an den Hängen die Viertel liegen, deren Namen lange berüchtigt waren: Castilla, Popular, Robledo. Ihre Lichter glimmen, als hätte die ganze Stadt für das Festival die Feuerzeuge gezückt. Der Anblick raubte Atti schon den Atem, als Bluttat das erste Mal da war.

Atti und die anderen flogen 2017 nach Kolumbien, am Ende eines harten Jahres. Atti hatte in Kreuzberg keine bezahlbare Wohnung gefunden, musste ihre Arbeit aufgeben, zog nach Mülheim zurück, in ihr altes Elternhaus, zu Muttern. Als die Band am Flughafen in Medellín ankam, empfing sie ein Rollkommando alter Punks mit Bluttat-Banner. In der Stadt musste Atti lernen, nicht jedes Mal zu erschrecken, wenn jemand auf sie zustürzte, um seine Geschichte mit Bluttat zu erzählen. Sie sah sich

unter Punkern pausenlos selbst – ihr jüngeres Ich blickte sie von Lederkutten an, von T-Shirts, von Ansteckern. Je mehr sie begriff, was Bluttat den Punks bedeutete, desto mehr Sorge hatte sie um ihren Auftritt. Das Punkfestival »Zona 2« war von Stadt und Staat unterstützt, der Eintritt war frei, es wurden zehntausend Zuschauer erwartet. Bluttat spielte Bühne 1, als Hauptband. Atti war aufgeregt, »ich mein, wenn sich da so'ne blonde Göre hinstellt und Kolumbianern was über Wegrennen vor der Mafia vorsingt – ich dachte: Die lachen uns doch aus.« Das Gegenteil trat ein. Sie sangen mit.

Als Atti abreiste, ließ sie sich zum Abschied den Schriftzug »In Hardcore United Medellín« auf den Arm stechen, von einem Tätowierer – eine Ehre, deren Größe im Detail liegt: Alle ihre anderen Tätowierungen haben Frauen ausgeführt. Atti lässt sich nicht von Männern markieren.

Auch bei den anderen Bluttätern hinterließ der Ausbruch aus dem Alltag bleibende Folgen. Zuerst traf es Hans-Uwe. Sein einziger Anflug von Ruhm war bislang ein Song jener Band gewesen, die aus der anderen Hälfte von Pissrinne hervorgegangen war: Im Lied Hans-Uwe Koch besangen die Lokalmatadore ein besoffenes Missgeschick, der Refrain lautete: »Hans-Uwe Koch/voll wie'n Loch«. Er musste lernen, mit diesem Hohn zu leben. Verziehen hat er ihn nie. Nach Medellín sah er Bluttat als Erbe, das den Generationen nach ihm zu überlassen ist: Er erstellte ein armdickes Köchelverzeichnis aller Songs, sammelte Instrumente für die Barrios im Norden, sehnte sich nächstes Jahr neu nach Medellín. Danach kam Ralph dran. Er hatte eine kolumbianische Schlagzeugerin kennengelernt, jene, die schon als Mädchen in Bluttat verliebt war: Paola Loaiza, die in der Punkband Polikarpa y sus Viciosas trommelt und singt. Anfangs wehrte er seine Gefühle ab. Aber inzwischen lebt er voll verliebt in Scheidung.

Atti verbittet sich den Begriff Midlife-Crisis dafür. »Das hört sich böse an«, sagt sie. »Ich bin stolz auf meine Jungs, dass die da so aufwachen.« Das alte Lied. Aufrecht, ungehorsam und frei.

Dann der Ruf, die Bühne ist bereit. Im Dunkel klingt die Menge da draußen drohend, Tausende Stimmen, ein Ton. Die Bluttäter steigen die Stufen empor,

Schwaden von Kunstnebel, Scheinwerferkegel, das Schlagzeug. Atti federt von einem Bein auf das andere. Sie tritt ins Licht, und dann ist da allein ihre Stimme und der rasende Lauf ihrer Lieder.

Als eine Stunde später der letzte Ton verklingt, hebt sie die Arme und verneigt sich stumm, die Füße wie eine Primaballerina überkreuz – die Geste einer Künstlerin, die ihrem Publikum für die Rolle dankt, die sie spielen durfte.

Putins Tänzer

Sergei Polunin ist ein Superstar des Balletts. Auf der Bühne bewegt er sich so ausdrucksstark wie kaum jemand – im echten Leben lässt er sich den russischen Präsidenten auf die Brust tätowieren und provoziert Minderheiten. Jana Simon über einen Künstler der Extreme

Von Jana Simon, DIE ZEIT, 13.02.2020

An einem Freitagabend im Januar hockt Sergei Polunin auf der Bühne des Münchner Prinzregententheaters in einem Kreis aus verwelktem Laub. Er nimmt ein paar Blätter in die Hände, lässt sie durch seine Finger rieseln, lächelt versonnen und ein wenig verrückt. Die Musik wird lauter, dramatischer. Polunin bebt, sinkt in sich zusammen, bäumt sich auf, zuckt, als würde er geschlagen, getreten, erschossen. Die Zuschauer zucken unwillkürlich mit. Polunin tanzt Vaslav Nijinsky in seinem Ringen mit dem Wahnsinn. Das Stück *Sacré* ist eine Neuinterpretation von *Le sacre du printemps.* Der russische Ballettstar Nijinsky hat dieses Ballett 1913 zur Komposition von Igor Strawinsky geschaffen und tatsächlich viel Zeit in Nervenkliniken verbracht.

Polunin setzt an und hebt ab, er springt, springt, springt und dreht sich um sich selbst. Dann stampft er auf, marschiert, wirft sich hin. Er tanzt wie ein Rasender kurz vor dem Abgrund, unterbrochen von lichten, sanften, harmonischen Augenblicken. Die schulterlangen Haare wirr vor den Augen, der Bart am Kinn zerfranst. Polunins Schritte und Drehungen sind nicht immer ganz präzise, aber er tanzt ohne Vorsicht, ohne Rücksicht gegenüber sich selbst. Es wirkt, als würde er, selbst wenn er von der Bühne fiele, weitertoben. Ein Mann im Kampf mit sich selbst.

Sergei Polunin ist gerade 30 geworden und hat etwas geschafft, das nur wenige Ballett-Tänzer vor ihm erreicht haben. Er ist auch außerhalb der Tanzwelt bekannt, er ist ein Popstar.

Polunins Vorfahren waren Russen, er aber wuchs in der Ukraine auf. Mit 19 Jahren wurde er zum jüngsten Ersten Solisten in der Geschichte des Royal Ballet in London, einer der bedeutendsten Ballettkompanien der Welt. Er gewann Preise und wurde als das größte Talent seiner Generation gefeiert. Doch schon drei Jahre später verließ er das Ensemble, das für einen klassischen Tänzer den Olymp bedeutet. Er reiste um die Welt, trat auf den unterschiedlichsten Bühnen auf, feierte Partys, behauptete, er habe im Kokainrausch vor Publikum getanzt.

Der endgültige Durchbruch gelang Polunin schließlich mit einem Video des Fotografen David LaChapelle, in dem er seinen Kampf mit sich selbst und seinem Talent inszeniert, zu dem Lied *Take Me to Church* des irischen Rockmusikers Hozier. Der Clip ging 2015 viral und wurde bis heute fast 28 Millionen Mal angesehen.

Auf Instagram folgen Polunin inzwischen mehr als 200.000 Menschen. Es gibt einen Dokumentarfilm über ihn, *Dancer,* er trat in dem Hollywoodfilm *Red Sparrow* neben Jennifer Lawrence und in *Mord im Orient Express* neben Kenneth Branagh und Penélope Cruz auf. In diesem Jahr werden zwei weitere Dokumentarfilme über ihn herauskommen. Seine Aufführungen sind ausverkauft, überall auf der Welt. Und das, obwohl sich Sergei Polunin in den vergangenen Jahren wie wenige andere Künstler selbst sabotiert hat.

Im Winter 2018 begann Polunins medialer »Amoklauf«, wie er es heute selbst nennt. Es fängt damals an mit einem Instagram-Post über den russischen Präsidenten Wladimir Putin. Polunin schreibt, wenn er Putin sehe, sehe er das Licht.

Polunin schlägt Empörung entgegen, Wut, auch Hass, woraufhin er noch einen Schritt weiter geht. Er schreibt: »Danke an Wladimir und jeden anderen, der für das Gute steht.« Dazu zeigt Polunin ein Foto seiner blanken Brust, auf die er das Gesicht Putins hat tätowieren lassen. Noch mehr Wut, noch mehr Hass.

Wenig später polemisiert er gegen vermeintlich verweichlichte männliche Ballett-Tänzer: »Auf der Bühne steht bereits eine Ballerina, es braucht nicht zwei! Steht euren Mann!«, schreibt er, wieder auf Instagram. Und: »Frauen versuchen jetzt, Männerrollen zu übernehmen, weil ihr sie nicht fickt, weil ihr peinlich seid.« Sein Weltbild: »Männer sind Wölfe, Löwen, Anführer der Familie.«

Von da an gilt Polunin als homophob und sexistisch. Den Widerspruch, der ihm entgegenschlägt, scheint er zu genießen. Er hetzt auch gegen Übergewichtige und fordert, »dicke Menschen zu ohrfeigen«, weil er »ihre Faulheit« nicht akzeptieren könne.

Anfang 2019 soll Polunin in Paris in *Schwanensee* tanzen, doch die Oper lädt ihn wieder aus. Seine öffentlichen Äußerungen seien nicht mit den Werten des Hauses vereinbar. Der französische Tänzer Adrien Couvez nennt Polunin eine »Schande« und erklärt, das Ensemble stehe für »Respekt und Toleranz«. In die Ukraine, Polunins Heimatland, das seit 2014 einen Krieg gegen von Moskau unterstützte Milizen im Osten des Landes führt, dürfe er nicht mehr einreisen, sagt Polunin.

Das italienische Tanzmagazin *Danza&Danza* aber ehrt ihn als »Persönlichkeit des Jahres 2019«. Und das Bayerische Staatsballett lädt Polunin weiter ein. Vor zwei Gastauftritten in München kommt es im vergangenen Jahr zu Protesten von ukrainischen Aktivisten, der Lesben-und-Schwulen-Bewegung und der Antifa. Das Bayerische Staatsballett verteidigt sich mit öffentlichen Stellungnahmen. Das löst eine Diskussion darüber aus, wie weit ein Tänzer gehen darf und ob man die Kunst und die politischen Ansichten des Künstlers voneinander trennen kann, muss oder soll.

In gewisser Weise ist Sergei Polunin der Peter Handke des Balletts. Hochbegabt, aber auch hochumstritten.

Doch anders als Handke ist Polunin nicht wortgewandt, seine Kunst ist stumm. Er arbeitet mit seinem Körper, mit Stimmungen, Gefühlen. Gesellschaftspolitische Analysen sind nicht seine Ausdrucksform, und so nutzt er auch das Netz eher impulsiv als durchdacht.

Noch vor ein paar Jahren wäre es gleichgültig gewesen, wie ein berühmter Ballett-Tänzer über den russischen Präsidenten oder über Männer und Frauen denkt. Kaum jemand hätte es mitbekommen. Im Zeitalter von Social Media aber werden diese Gedanken sogleich öffentlich. Polunin versetzt nicht nur die Tanzwelt in Aufruhr, sondern auch Menschen, die vom Ballett keine Ahnung haben. Kurze Wortmeldungen erscheinen nun wirkmächtiger als seine Kunst.

In München haucht eine Frau im Publikum während der Vorstellung von *Sacré in diesem Januar* : »Ich liebe ihn«. Zwei andere Damen blättern durch das Programmheft und betrachten die Fotos mit Polunins Tattoos.

»Steht da Mickey Mouse?«

»Nein, Mickey Rourke.«

»Er hat auch Putin tätowiert.«

»Och nee!!«

Sommer 2019, ein halbes Jahr vor München, eine Seitenstraße in der Nähe der Arena von Verona in Italien. Ein schwarzer Mercedes-Bus fährt vor, Sergei Polunin steigt aus. Es sind 30 Grad, Polunin trägt eine dicke schwarze Jacke und Jogginghosen, er scheint zu frösteln. Er ist schmal, streicht immer wieder seine fast schulterlangen Haare aus dem Gesicht, legt dabei neben seinem linken Auge ein herzförmiges Tattoo frei.

Vor dem Tanzstudio warten schon ein paar Freunde und Bewunderer, Polunin umarmt sie nacheinander. An diesem Nachmittag sind die letzten Proben, am nächsten Abend wird Polunins bisher größte eigene Ballettproduktion aufgeführt. *Romeo und Julia,* er wird darin den Romeo geben, vor etwa 20.000 Menschen, die Arena ist ausverkauft.

Seit Polunin nicht mehr beim Royal Ballet in London angestellt ist, arbeitet er als freier Künstler. 2017 hat er eine eigene Firma gegründet, Poluninik, mit dem Ziel, Ballett populärer zu machen. Polunin ist nun Produzent und Hauptdarsteller zugleich, er trägt das finanzielle Risiko, wenn das Publikum ausbleibt.

Auch in Verona gab es im Vorfeld Proteste. Unter den Plakaten mit den Ankündigungen für *Romeo und Julia* klebten auf einmal Zettel mit der Aufschrift: »Das Corps de Ballet von Verona und Mercutio werden einem homophoben Romeo geopfert.« Für den Abend der Premiere haben Aktivisten der Lesben-und-Schwulen-Bewegung eine Demonstration angekündigt.

Jetzt, am Tag davor, trainiert Polunin mit den anderen Tänzern an der Stange – Pliés, Jetés, Grands Jetés. Polunin deutet die Bewegungen nur an, schont sich. Er ist

kein Anhänger langer Proben. Die Routine, die Regeln, das waren Gründe, warum er das Royal Ballet verlassen hat. »Zu viele Proben töten dich«, sagt er. Zwischendurch checkt er Nachrichten auf seinem Handy. Während die anderen Tänzer herumwitzeln, hält er sich schweigend im Hintergrund.

In einer Trainingspause erzählt eine junge deutsche Tänzerin, sie sei von Kollegen gefragt worden: »Tanzt du nun für Putin?« Sie selbst habe Polunin nie auf seine Ansichten angesprochen. Für sie ist dieses Engagement eine Chance, gesehen zu werden, eine einmalige Gelegenheit.

Am Ende der Probe versammelt Johan Kobborg, der dänische Choreograf, die Tänzer um sich. Er sagt, er danke Sergei Polunin – »ohne den das alles nicht möglich gewesen wäre«. Auch Kobborg war früher am Royal Ballet, er ist mit Polunin befreundet. Polunin hält seinen Blick fest auf den Boden gerichtet. Es sieht aus, als sei ihm die Aufmerksamkeit unangenehm. Die anderen klatschen. Polunin ist der Chef, dies ist seine Produktion, aber er lächelt nur schüchtern. Schwer vorstellbar, dass dieser zurückhaltende junge Mann im Netz verbal so austeilt. In Wirklichkeit wirkt er wie der Gegenentwurf zu seinem lauten, rohen und aggressiven Instagram-Ich.

Fragt man Johan Kobborg nach Polunins Instagram-Posts, antwortet er: »Die Hälfte des Teams ist sexuell anders orientiert als Sergei.« Und dieses Team werde von Polunin zusammengestellt und bezahlt. Polunin, sagt Kobborg, sei es um etwas anderes gegangen, um unterschiedliche weibliche und männliche Energien. »Aber er hat nicht die besten Worte gewählt.«

Am nächsten Tag, ein paar Stunden vor der Aufführung, wacht die Polizei vor der Arena. Ein paar Dutzend Demonstranten halten Anti-Polunin-Schilder in die Höhe. In den steinernen Katakomben eilen Tänzer und Techniker hin und her. Polunin ist in seiner Garderobe verschwunden. Die Stimmung ist angespannt. Es ist noch immer sehr warm. Als es dunkel wird, füllt sich die Arena.

Polunin tanzt den Romeo in einem schwarzen Hemd, das seine kontroversen Tattoos bedeckt. Am Ende gibt es Standing Ovations. Auch hinter der Bühne wird Polunin gefeiert. Seine Freundin Jelena Iljinych, die russische Bronzemedaillengewinnerin im Eistanz bei den Olympischen Spielen in Sotschi 2014,

schmiegt sich an ihn. Gemeinsam posieren sie für Fotos. Polunin läuft der Schweiß herunter. Er wirkt erleichtert. Menschen fassen ihn an, drängen in seine Nähe. Er bleibt stehen, lächelt, redet mit allen. Eine blonde Frau im roten Kleid umarmt ihn. Es ist die damalige russische Vize-Premierministerin Olga Golodez.

Etwas abseits warten Polunins Eltern, die beide noch immer in der Ukraine leben. Der Vater lehnt an einer Wand, einige Meter von ihm entfernt steht die Mutter. Sie recken die Köpfe, versuchen über die Menge hinweg einen Blick auf ihren Sohn zu erhaschen. Die Eltern haben sich schick gemacht, aber sie sehen erschöpft aus, unter ihren Augen liegen graue Täler. Unter den glamourösen Bewunderern ihres Sohnes wirken sie verloren. Wie eine Bildstörung.

Dann erklingt der Ruf: »Mama und Papa sollen kommen!« Die beiden straffen sich, der Vater versucht, die Mutter mitzuziehen, die schüttelt ihn ab. Langsam verschwinden sie in Richtung der Garderobe ihres Sohnes. Jeder für sich allein.

Die Frage, wo Polunin gerade lebt, kann einem niemand beantworten. Auch er selbst nicht. Rastlos scheint er durch die Welt zu ziehen. Wenn er in Russland ist, wohnt er bei seiner Freundin Jelena Iljinych in Moskau.

Ein grauer Novembermorgen in einem Vorort der russischen Hauptstadt, es regnet, Polunins Pressedame kennt den Weg. Er beschäftigt erst seit ein paar Monaten jemanden, der sich um das kümmert, was er sagt. Er hat jetzt auch ein PR-Team, das in den sozialen Medien für seine Auftritte wirbt und wohl auch aufpasst, was er selbst dort so schreibt. Seitdem ist Polunins Phase des digitalen Wütens erst mal vorüber.

Jelena Iljinychs Wohnung liegt nur 15 Minuten vom Internationalen Flughafen Scheremetjewo entfernt. Hinter einem Schlagbaum taucht eine Siedlung von Reihenhäusern auf, Gäste gelangen nur mit einer Anmeldung hinein. Im Café der Siedlung wartet Jelena Iljinych in eine Decke gehüllt, ihre schwarzen Haare reichen ihr fast bis zum Po.

Iljinych hat Polunin im vergangenen Jahr auf Instagram kennengelernt. Sie hatte den Film *Dancer* über ihn gesehen. »Da habe ich geweint und ihm geschrieben. Unsere Geschichten sind miteinander verbunden.« Ein paar Wochen später lud er sie

nach München ein, seitdem sind sie zusammen. Das Medium, durch das er sich so viele Feinde gemacht hat, hat ihm auch seine Liebste vermittelt.

Im Alter von vier Jahren begann Jelena Iljinych mit dem Eiskunstlauf. Als sie elf war, zog sie mit ihrer Großmutter für mehrere Jahre nach Detroit, um zu trainieren. Wie Polunin kennt sie beide Welten: Ost und West. Als sie die Bronzemedaille bei Olympia gewann, war sie 19 – genauso alt wie Polunin, als er Erster Solist beim Royal Ballet wurde.

Auch Jelena Iljinych postet Fotos mit Wladimir Putin und gratuliert ihm über Instagram zum Geburtstag. »Das ist Tradition bei Sportlern hier. Wir sind froh, ihn zu haben, und dankbar für seine Unterstützung.« Der russische Staat hat Iljinych als Mitglied des Nationalteams jahrelang gesponsert. Sie ist jetzt 25, an ein Russland ohne Putin kann sie sich nicht erinnern. Über die Internetskandale ihres Freundes sagt sie: »Wir leben in einer Demokratie und haben Meinungsfreiheit. Wieso wird einer, der seine Meinung sagt, bestraft?«

Es gibt nicht viele Themen, die im Westen zu ähnlich kontroversen Diskussionen führen wie das Verhältnis zu Russland und seiner Regierung. Putin unterstützt den syrischen Diktator Assad, er hat die Krim annektiert, er unterdrückt die Zivilgesellschaft, er hat ein Gesetz »gegen homosexuelle Propaganda« unterzeichnet, das faktisch die Aufklärung von Minderjährigen über Homosexualität verbietet.

In Russland selbst aber sieht eine Mehrheit der Bevölkerung Wladimir Putin als Garanten für Stabilität und Stärke. Der Westen, der seinen eigenen Ansprüchen und Idealen oft nicht genügt, wird als gespalten wahrgenommen.

Am Ende meint Iljinych noch: »Viele Menschen wissen, was sie sagen müssen, um voranzukommen. Sergei nicht!« Was nicht ganz stimmt. Polunin hat mit seinen Posts polarisiert. Aber er hat auch seine Bekanntheit gesteigert.

Sergei Polunin wartet gegenüber auf der anderen Seite des Schlagbaums in einem Restaurant. Gestärkte Tischdecken, Kronleuchter hängen von der Decke. Polunin lächelt, wirkt aber erschöpft. Er ist gerade aus Dubai zurück, hat am Vortag dem russischen Fernsehen ein langes Interview gegeben, und am nächsten Tag beginnen die Proben für sein neues Ballett *Rotkäppchen* in Moskau. Egal, wann man

ihn trifft, es ist entweder vor oder nach dem Training. Auch wenn Polunin nicht mehr den strengen Regeln eines Ensembles gehorcht: Ballett ist gnadenlos. Jede Pause bestraft der Körper sofort.

Polunin redet sehr leise, beim Sprechen gestikuliert er viel, dabei fällt der Blick auf seine Handrücken. Er trägt den Doppeladler der Russischen Föderation auf dem rechten und das ukrainische Wappen auf dem linken. Es sieht aus, als habe er die Balance halten wollen zwischen dem Land seiner Vorfahren und dem, in dem er geboren und aufgewachsen ist. Durch das Putin-Tattoo auf seiner Brust ist diese Balance verloren gegangen. Polunin scheint den Konflikt zwischen Russland und der Ukraine, zwischen Ost und West, auch auf seinem Körper auszutragen. Die Tätowierungen schreien seine Zerrissenheit geradezu heraus. Und seinen Drang danach, gesehen zu werden.

Polunin wurde 1989 in der ukrainischen Stadt Cherson geboren. Es war das Jahr, in dem die Auflösung der Sowjetunion und des gesamten Ostblocks begann.

Polunin ist ein Kind des Systemumbruchs. Seine Mutter hat als Näherin gearbeitet, aber Anfang der Neunzigerjahre schließt eine Textilfabrik nach der anderen. Es gibt kaum Arbeit, kein warmes Wasser und Strom nur dreimal am Tag für eine Stunde. Polunins Vater versucht, als Bauarbeiter in Moskau Geld zu verdienen. 1992 trennen sich die Eltern, kurz zuvor ist die Ukraine unabhängig geworden.

Mit vier Jahren beginnt Polunin zu turnen, er trainiert jeden Tag. Als er acht ist, sieht seine Mutter im Fernsehen eine Sendung über die Ballettkarrieren von Jungen. Sie schickt ihren Sohn zum Tanzen.

»Meine Mutter hat überlegt, wie wir als Familie vorankommen könnten«, sagt Polunin. Sie will raus aus Cherson. Und Sergei ist das Exit-Ticket.

In dem Film *Dancer* sieht man Sergei als Achtjährigen zu Musik improvisieren und einen Türrahmen hochklettern. Ein Junge, der einfach Freude daran hat, sich zu bewegen. Er ist schon damals extrem beweglich, hat eine enorme Sprungkraft. Ein Jahr später zieht er mit seiner Mutter in die ukrainische Hauptstadt Kiew, um dort auf die Ballettschule zu gehen. »Da war die Unbeschwertheit vorbei«, sagt er heute in dem Moskauer Restaurant.

Sein Vater verschwindet für zehn Jahre als Bauarbeiter nach Portugal. Die Großmutter geht nach Griechenland, um alte Menschen zu pflegen. Beide schicken Geld für Sergeis Ballettausbildung. Die Hoffnung der ganzen Familie liegt nun auf Sergei. Und der hockt im Spagat vor dem Fernseher, nimmt an Tanzwettbewerben teil und sagt Sätze wie diesen in die Videokamera seiner Mutter: »Ich muss abnehmen, damit man mich gern ansieht.«

Heute erzählt er über diese Zeit: »Die Lehrer sagten, ich bin gut. Aber ich wusste gar nicht, was das ist: Ballett.«

Seine Mutter arbeitet sich damals für ihn in die Ballettwelt ein, schickt Fotos und Videos von Sergei nach London an die Schule des Royal Ballet. Er wird zum Vortanzen eingeladen und mit 13 Jahren im Ballett-Internat aufgenommen. Seine Mutter begleitet ihn nach London. Doch sie erhält keine Aufenthaltsgenehmigung und muss zurück in die Ukraine. Ihr Exit-Programm hat funktioniert. Aber nur für ihren Sohn.

Das Internat der Royal Ballet School liegt idyllisch in einem Park. Polunin kommt es vor wie bei Harry Potter. Magisch. Im Vergleich zu Kiew erscheint ihm alles viel bunter, heller, freundlicher.

»Als ich nach England kam«, sagt er, »habe ich mich immer gefragt: Wieso lächeln die Leute hier die ganze Zeit? Ich fand das sehr irritierend. In der Ukraine wird nur gelächelt, wenn etwas lustig ist.«

Offensichtlich hat Polunin die Kraft des Lächelns schnell für sich entdeckt, denn heute lächelt und kichert er fast ununterbrochen, selbst bei Dingen und in Situationen, die nicht komisch sind.

Im Ballett-Internat trainiert Polunin hart, auch weil er weiß: Wenn er nicht gut genug ist, muss er die Schule und England wieder verlassen. Er will unbedingt Erster Solist beim Royal Ballet werden. Als er sein Ziel mit 19 tatsächlich erreicht und ein Jahr später sogar zum Ersten unter den Ersten Solisten ernannt wird – als Jüngster in der Geschichte des Balletts –, gibt es keine Feier. Auch das Gehalt bleibt fast gleich, etwa 2700 Pfund im Monat, umgerechnet 3200 Euro. »In London ist das nichts«, sagt Polunin.

Er hat es an die Spitze geschafft, aber der Alltag als Erster Solist enttäuscht ihn. Nicht viel Freiheit, nicht viel Glamour, nicht viel Geld. Er hat nicht einmal genug übrig, um seine Eltern zu sich nach London einzuladen. »Lauter Minusse«, sagt er.

Dann kommt der 24. Januar 2012. Nach einer schlechten Probe beschließt Polunin auszusteigen. Sofort. Einfach so.

Es ist seine eigene, seine persönliche Entscheidung. Polunin sagt heute, er habe damals nicht erwartet, dass es seine Kündigung in die Nachrichten schaffen würde. Aber dann melden der *Guardian,* der *Telegraph,* die BBC: »Schock für das Royal Ballet«.

Polunin ist 22 Jahre alt und beginnt die Aufmerksamkeit zu genießen. Er ist das erste Mal im Leben frei, ohne Mutter, ohne Trainer, ohne Lehrer, die jede Minute für ihn verplanen.

Ballett bedeutet Unterordnung. Es bedeutet, sich dem Trainer zu unterwerfen, sich den eigenen Körper untertan zu machen, sodass er trotz Schmerz und Erschöpfung weiterarbeitet. Nun feiert Polunin Partys und postet Tweets wie diesen: »Hat jemand Heroin im Angebot?«

Polunin bekommt damals Tanz-, Musical- und Schauspielangebote aus verschiedenen Ländern. Aber er weiß nicht, wie er mit ihnen umgehen soll. »Ich hatte keinen Agenten oder Manager. Ich war allein mit all den Möglichkeiten«, sagt er.

Sergei Polunin erlebt seinen persönlichen Systemumbruch – so viel Freiheit, was nur soll er damit anfangen? »Ich habe die Rolle des Joker angenommen.«

Diese Rolle des bösen Kobolds spielt er gewissermaßen bis heute. Polunin kichert jetzt, es wirkt, als finde er es sehr reizvoll, den Provokateur zu geben. Draußen vor dem Moskauer Restaurant zieht Nebel auf, die Pressedame am Nachbartisch schaut ab und zu unruhig herüber. Sein Umfeld fürchtet diese Augenblicke, wenn es so aussieht, als könne er jeden Moment wieder etwas Kontroverses heraushauen und so das mühsam Aufgebaute zerstören.

Wie viele Osteuropäer hat Polunin eigentlich von einer Zukunft in den Vereinigten Staaten geträumt. Doch als er nach seiner Abkehr vom Royal Ballet nach

New York reist, um mit dem American Ballet Theatre über ein Engagement zu verhandeln, ist sein Ruf angeschlagen. Er gilt jetzt als unberechenbar, nicht vertrauenswürdig, auch als undankbar.

Sergei Polunin hat einen Job gekündigt, den man nicht kündigt. Schon gar nicht als Junge aus einer Provinzstadt in der Ukraine. Er hat eines der bei Tänzern begehrtesten Ensembles der westlichen Welt vorzeitig verlassen und kritisiert. Das American Ballet Theatre zieht sein Angebot zurück.

Mit seinem Ausstieg beim Royal Ballet hat Polunin das Recht verloren, in Großbritannien zu leben. In den USA kann er auch nicht bleiben. Polunin hat sich bis ganz nach oben geschunden, nun fühlt er sich vom Westen fallen gelassen.

Ein Land, in dem Ballett noch geschätzt, unterstützt und gefeiert wird, ist Russland, das Land seiner Vorfahren. Er sagt: »Ich hatte keine Wahl. Im Westen wurde ich ausgeschlossen, also musste ich nach Russland.«

Polunin erzählt oft so, als würden ihm die Dinge einfach so passieren, als habe er selbst keinerlei Anteil daran. *»I kind of just did it«,* sagt er dann. Ich habe es halt einfach getan.

In Russland kennt ihn damals kaum jemand. Polunin tritt in einer Fernsehshow auf und lässt sich darin von einer Jury bewerten wie ein Anfänger. Bis Igor Zelensky, der heutige Direktor des Bayerischen Staatsballetts, ihn erst nach Nowosibirsk und dann nach Moskau ans Stanislawski-Theater holt. Russland erscheint Polunin als Rettung seiner Existenz.

Zunächst läuft es dort nicht besonders gut für ihn. Er hat wenig Kraft, nach jeder Vorstellung fühlt er sich ausgezehrt. Er googelt nach Energiesymbolen, findet das Kolowrat und lässt es sich auf den Bauch tätowieren. Für Polunin ist es ein Symbol der Sonne, aber er weiß, dass es ein doppeltes Hakenkreuz darstellt und auch von Rechtsextremisten benutzt wird. Er entscheidet sich für die Provokation.

Polunin hat damals den Respekt für sein eigenes Talent verloren, will aufhören zu tanzen. In dieser Stimmung nimmt er 2015 den Clip mit David LaChapelle auf. In dem Video arbeitet er gewissermaßen gegen sich selbst an, es soll seinen Abschied

vom Ballett festhalten. Die dargestellte Verzweiflung ist echt, vielleicht reagieren die Zuschauer deshalb so stark darauf.

Hoziers Song *Take Me to Church,* der die katholische Kirche kritisiert, ist ein Statement gegen Homophobie. Dass Polunin dieses Lied auswählt, zeigt, wie er mit den Widersprüchen spielt. Es bereitet ihm Freude, mit ihnen Verwirrung zu stiften, auch wenn sie ihn am Ende selbst überfordern.

Der Clip ist so erfolgreich, dass Polunin weitermacht.

Zu diesem Zeitpunkt hat in der Ukraine längst der Krieg begonnen. Als die ukrainische Regierung Ende 2013 ankündigte, ein Assoziierungsabkommen mit der EU nicht zu unterzeichnen, kam es zu Massenprotesten auf dem Maidan in Kiew. Der ukrainische Präsident floh, Russland annektierte die Krim. Im Osten des Landes kämpfen seitdem prorussische Separatisten und die ukrainische Armee gegeneinander. Bis heute sind mehr als 13.000 Menschen in dem Konflikt gestorben. »Wir sind es gewohnt, vom Krieg in Afghanistan zu hören. Aber wenn deine eigenen Landsleute sich bekriegen, ist das anders«, sagt Polunin.

Wohin soll er fortan gehören? In das Land seiner Vorfahren? Oder in die Ukraine, wo schon seine Mutter geboren und aufgewachsen ist?

Polunin tanzt weiter in Russland. Vor den Präsidentschaftswahlen 2018 lässt er sich Putins Gesicht auf die Brust tätowieren. Ein Ukrainer, der den russischen Präsidenten über dem Herzen trägt, eine größere Provokation ist kaum denkbar. »Es gab sehr viel Druck vom Westen, sehr viel Negatives und Schmutz gegen Putin«, sagt Polunin heute. »Ich wollte ihn als Person verteidigen, gegen die Idee demonstrieren, jemanden zu hassen.« Polunin nimmt auch Donald Trump in Schutz. Weil so viele gegen ihn sind.

Versucht man, mit Polunin über Politik zu diskutieren, merkt man schnell, dass er kein politisch versierter Mensch ist. Er redet viel über Licht und Schatten, gute und böse Energien und vermeintlich mächtige Geheimgesellschaften. Polunin sagt: »Es ist modern, gegen Russland zu sein.« Und er ist gern gegen das, was gerade modern ist. Er ist gern anders. Auffällig. Nach dem Putin-Tattoo und dem verbalen Amoklauf habe er sich »frei gefühlt«, sagt er. Als brauche er die starken Reaktionen von außen,

um sich selbst zu spüren. Es geht nicht um Argumente oder Vernunft, es geht um Emotionen.

Vielleicht steht Polunins Weg auch für eine Entwicklung, die der bulgarische Politologe Ivan Krastev und der amerikanische Rechtswissenschaftler Stephen Holmes in ihrem Buch *Das Licht, das erlosch* für ganz Osteuropa beschreiben. Demnach haben sich viele Osteuropäer nach dem Ende des Kalten Krieges an den Westen angepasst, haben versucht, ihn nachzuahmen, so wie der junge Sergei Polunin und seine Eltern. Inzwischen, so die These der beiden Autoren, habe das Vorbild jedoch an Strahlkraft verloren und ein Wertevakuum hinterlassen: »Ein Leben als Nachahmer vermengt unweigerlich Gefühle der Unzulänglichkeit, Minderwertigkeit, Abhängigkeit, des Identitätsverlustes.« Genau diese Gefühle hätten sich als idealer Nährboden für den heutigen Antiliberalismus in Osteuropa erwiesen.

Polunin ist nicht der erste und einzige Künstler, der die öffentliche Konfrontation sucht. Die Frage aber bleibt: Spielt es eine Rolle, was der Mann, der da auf der Bühne tanzt, von Putin hält oder von angeblich zu weiblichen Tänzern? Und lebt die Kunst nicht auch vom Spiel mit Provokationen und Grenzen?

Im Sommer 2018 besucht Sergei Polunin seinen Vater in seiner Heimatstadt Cherson. Von dort fliegt er zu einem Auftritt auf die von Russland kontrollierte Krim. Gleich nach der Vorstellung will er nach Cherson zurückkehren. Doch dann, sagt Polunin, habe ihn jemand aus dem ukrainischen Kulturministerium angerufen und gewarnt, er solle besser nicht mehr in die Ukraine einreisen.

Tatsächlich existiert eine Liste mit den Namen von 150 meist russischen Künstlern, die laut der ukrainischen Regierung eine »Bedrohung der nationalen Sicherheit« der Ukraine darstellen, weil sie sich prorussisch geäußert haben oder auf der annektierten Krim aufgetreten sind. Die ukrainischen Behörden teilen der *ZEIT* mit, dass Polunin nicht auf dieser Liste stehe. Dennoch kann niemand mit Sicherheit sagen, ob er in die Ukraine einreisen und sich dort frei bewegen dürfte.

In Kiew scheint im Dezember die Sonne, auf dem Maidan brennen Lichter zum Gedenken an die Opfer der Proteste. Ukrainische Flaggen überall. Die Revolution ist sehr präsent.

Polunins Mutter Galina Polunina wartet vor einem Café. Sie ist jetzt 52, trägt ein graues Wollkleid und hat ihre blonden Haare zu einem Kranz geflochten. Sie sagt, als sie den 13-jährigen Sergei in London zurückgelassen habe, sei sie ein Jahr lang in der Depression versunken. »Ich wusste nicht, was ich mit mir anfangen sollte. Ich hatte meine Mission erfüllt.«

In gewisser Weise hat sie damals ihr Leben für die Zukunft ihres Sohnes aufgegeben. Als er dann beim Royal Ballet aufhörte, reagierte sie verletzt. »Ich habe ihn auf diese Höhe gebracht, und nun sprang er ab.« Er habe ihr Vorwürfe gemacht, niemand aus der Familie tanze, wozu das alles? Polunins Kündigung war auch eine Rebellion gegen die Pläne seiner Mutter.

In Kiew verfolgte Polunina all die Skandale ihres Sohnes in den Medien und machte sich Sorgen – erst seine Kündigung, dann sein vermeintliches Abrutschen in Partys und Drogen, gefolgt von seinen Instagram-Posts zu Putin, verweiblichten Tänzern und Übergewichtigen: »Da habe ich verstanden, das Ganze kann auch schnell zu Ende gehen«, sagt sie. Sie habe ihren Sohn gebeten, mit den Kommentaren auf Instagram aufzuhören. Aber er habe nur gelacht.

Für Polunins Mutter sind seine prorussischen Äußerungen nicht ungefährlich. Aber sie sagt: »Ich lebe ganz ruhig in Kiew.« Wenn es um die Gegenwart geht, wird sie jedoch sehr still.

Erst nach dem Erfolg von *Romeo und Julia* in Verona habe sie das erste Mal gedacht, dass ihr Sohn vielleicht doch alles richtig gemacht habe, nun, da er frei und weltbekannt sei.

Sechs Wochen später, am Morgen vor Polunins Vorstellung in München. Er ist gerade aus Miami gelandet und erscheint nicht zur Probe von *Sacré.* Dafür kommt die Pressedame des Balletts der Bayerischen Staatsoper. Sie sagt, Polunin trete in dieser Spielzeit nur einmal in München auf. Es klingt fast erleichtert.

Im Saal des Prinzregententheaters steht die Tänzerin Yuka Oishi, schmal, kurze blond gefärbte Haare. Sie hat Polunin das Ballett *Sacré* auf den Leib choreografiert. Zuvor tanzte sie selbst als Erste Solistin bei John Neumeier in Hamburg.

Als sie sich mit dem historischen Hintergrund von *Sacré* beschäftigte und über Vaclav Nijinskys Wahnsinn recherchierte, dachte sie darüber nach, wer diesen Part tanzen könnte. Oishi hatte Polunin auf einem Festival kennengelernt. »Er war so schüchtern. Und dann sah ich ihn auf der Bühne. Da war er wie eine andere Person«, sagt sie.

Sie entschied sich für ihn, auch wenn es technisch präzisere Tänzer gibt: »Diese Energie, das ist selten. Manchmal erscheint er auf der Bühne wie ein Tier. Ich weiß nicht, wie man sich in so einem Zustand fühlen muss.«

Auch Yuka Oishi wurde schon dafür angegriffen, dass sie sich nicht von Polunin abwendet. »Ich bin frei, ich könnte auch sagen, ich arbeite nicht mehr mit ihm«, sagt sie. Aber allein wegen eines Putin-Tattoos und einiger Posts im Netz? »Ich bin nicht dazu da, jemanden zu ändern. Wer bin ich denn?«

Am Abend sitzt Oishi in der Loge des Prinzregententheaters und sieht zu, wie Polunin ihr Stück tanzt. Er biegt sich, grinst, springt, zuckt, rauft sich die Haare. All seine Widersprüche treten beim Tanzen offen zutage. Zum Schluss scheint er ein Seil aus seinem Inneren herauszuziehen. Das Publikum ist begeistert, trampelt mit den Füßen, Standing Ovations. »Das ist bipolar«, entfährt es einer Zuschauerin.

Nach der Vorstellung wartet Igor Zelensky, der Direktor des Staatsballetts, im Vorraum. Zehn Minuten hat er. Er hält sich sehr gerade, jeder Satz provoziert seinen sofortigen Widerspruch, strapaziert seine Geduld. Man ahnt, warum er gefürchtet ist. Zelensky gibt fast nie Interviews. Er ist Polunins Mentor und Förderer, der Einzige, zu dem Polunin aufblickt.

Einmal hat Zelensky über Polunin gesagt: Wenn er mehr arbeiten würde, wäre er ein anderer Mensch. Jetzt sagt er: »Wenn er mehr arbeiten würde, wäre er absolut unerreichbar.«

Was sagt er zu Polunins Posts? »Ich glaube, er sucht Aufmerksamkeit. Manche schlagen den diplomatischen Weg ein, er nimmt einen anderen.«

Kann man Kunst und Künstler tatsächlich voneinander trennen? »Ich kann nicht richten, ich bin nicht Gott!«

Wie ist es für ihn, dabei zuzusehen, wie sein Schützling sich öffentlich selbst schadet? »Schadet? Russland ist ein großes Land, größer als Deutschland. Dort lieben viele Menschen Putin.«

Ein letztes Treffen mit Sergei Polunin im Probenhaus der Bayerischen Staatsoper, gleich neben dem Hofbräuhaus in München. Polunin ist gut gelaunt, er sagt, er hätte nicht gedacht, dass so viele Menschen seine Meinungen wichtig nehmen würden. »Ich tanze. Ich halte mich selbst nicht für bedeutend.«

Am Anfang, erzählt er, sei es schwer gewesen, in das russische System vorzudringen, die Theater luden ihn nicht einmal zu Vorstellungsterminen ein. Dann kam Zelensky. Und dann kam das Putin-Tattoo. Polunin hat in Russland von seiner öffentlich bekundeten Sympathie für Wladimir Putin profitiert. Er konnte mit staatlicher Unterstützung eine Stiftung zur Förderung von Ballett-Talenten gründen und tritt mittlerweile oft im Staatsfernsehen auf, derzeit als Juror in der TV-Show *Dance Revolution* . Noch vor ein paar Jahren musste er sich im Fernsehen von anderen bewerten lassen, nun bewertet er andere.

Polunin kichert. Heute müsse er in Russland manchmal nicht einmal mehr Verträge unterzeichnen. Es ist, als habe er seine Vertrauenswürdigkeit bereits öffentlich sichtbar bewiesen. »Lange habe ich gedacht, ich könnte Osten und Westen vereinen und in beiden Welten leben. Aber ich kann nicht in der Mitte bleiben. Denn in der Mitte ist nichts!«

Dreißig Jahre nach dem Ende des Kalten Krieges und dem Fall der Mauer hat Sergei Polunin das Gefühl, er müsse sich für eine Seite entscheiden. Für diese eine Seite hat er buchstäblich seine Haut gegeben.