

Besessen von Leben und Tod

Francis Bacon war ein leidenschaftlicher Leser der tragischen Dichter und Denker. Das Centre Pompidou in Paris zeigt das Spätwerk im Echo seiner Lieblingslektüren.

PARIS, im September

Bei einem großen Meister wie Bacon verhält es sich wie mit den Dichtern der Weltliteratur: Jede neuzeitliche Ausstellung, jede weitere Interpretation oder Inszenierung beleuchtet einen wesentlichen Aspekt, lotet nicht geahnte Untiefen aus. Die jeweilige Perspektive erhellt bereichernd den Blick auf das Werk. Dem letzten Geheimnis lässt sich allerdings nicht erschöpfend auf den Grund gehen, und dieser ultimative Widerstand ist es, der einen wesentlichen Unterschied ausmacht zwischen Dichtung und Diskurs, zwischen Kunstwerk und Interpretation. Das Centre Pompidou zeigt mit der Ausstellung „Bacon en toutes lettres“ einen Dialog, in dem die Gemälde Bacons mit sechs Auszügen seiner wichtigsten Lektüren in Beziehung gesetzt werden: Texte der Dichtung, Literatur und Philosophie, die seine Malerei intellektuell und vor allem emotional begleitet haben, die aber auch am Ursprung seiner visuellen Inspiration gestanden haben. Der durch die Redewendung „en toutes lettres“ zwischen zwei Sinnebenen schillernden Titel meint so viel wie eine „literarische Durchdringung“ Bacons. Tatsächlich geht es um Resonanzen zwischen dem poetischen Wort und der Bildkraft des Malers.

Francis Bacon war ein großer Leser. Seine heute im Dubliner Trinity College aufbewahrte Bibliothek umfasst mehr als tausend Bände. In Interviews kam er immer wieder auf seine Beziehung zu Dichtung und Literatur zurück. Die großen Dichter, erklärt er, seien Auslöser von Bildern. „Ihre Worte sind mir unentbehrlich, sie stimulieren mich, öffnen Tore zur Vorstellungskraft. Sie können mich bis zur Ekstase bringen.“ Bacons Gemälde sind durch ihre gewaltvollen, obszönen und exzessiven Darstellungen ein erschreckendes und zugleich fesselndes Faszinosum. Immer wieder kreisen sie um den deformierten, maltraktierten Körper, um eine dem Sein, der Lust und dem Tod ausgelieferte Fleischlichkeit des Menschen. Ob Körper oder Porträt, seine Figuren oszillieren in einer ganz eigenen Dialektik zwischen Formstreben und einer Macht der Zersetzung oder des Zerfließens. Dass seine Malerei im bewunderten Surrealismus ihre Wurzeln hat, zeigt sich bis in die paradoxe, auflösende Restrukturierung seiner zahlreichen Porträts und Selbstporträts. Zu Bacons Werk kann es keine eindeutigen Antworten geben. Entsprechungen allerdings, etwa zu seinem Leben. Francis Bacon wurde 1909 als Sohn britischer Eltern in Dublin geboren und durchquerte bis zu seinem

Tod 1992 fast das gesamte, alle akademischen Regeln der Kunst, aber auch die letzten Fundamente der Humanität sprengende zwanzigste Jahrhundert. Während der Wirren des Ersten Weltkrieges wuchs er zum Teil sich selbst überlassen auf. Sein Vater, ein Militär und Pferde-Zureiter, soll gewalttätig und übergriffig gewesen sein. Später flüchtete er aus dem Internat, wurde dann als Sechzehnjähriger aus dem Elternhaus geworfen, wo seine Homosexualität nicht geduldet wurde. Bacon ist ein Autodidakt, der zwischen krassen Exzessen im Nachtleben von London, Berlin oder Paris und einem immer wieder triumphierenden Bedürfnis nach Gestaltung den Weg in die Malerei gefunden hat.

Die Schau im Centre Pompidou konzentriert sich auf die späte Schaffenszeit. Am 26. Oktober 1971, Bacon war fast 62 Jahre alt, wurde seine bis dato größte Retrospektive im Pariser Grand Palais eröffnet. Auch in einer anderen Hinsicht ist 1971 ein einschneidendes Schicksalsjahr. Zwei Tage vor der Eröffnung nimmt sich Bacons Lebenspartner George Dyer in ihrem Pariser Hotel das Leben. Eine Serie dreier qualvoller Triptychen befasst sich explizit mit dem Drama. Sie gehören zum Auftakt der von Didier Ottinger, Vizedirektor des Centre, kuratierten Ausstellung. In einem faszinierenden Parcours mit zum Teil nie oder selten zu sehenden Leihgaben lässt sie daraufhin in sechs Kapiteln Bacons Werk im Einfluss seiner „spirituellen Familie“ entdecken. Den auf Englisch und Französisch gesprochenen Textauszügen kann in kleinen bildlosen Räumen konzentriert zugehört werden. Sie funktionieren wie poetische Schlüssel zum Werk Bacons.

An erster Stelle im literarischen Pantheon des Künstlers steht Aischylos. Die so häufig verwendete Form des Triptychons geht auf die Lektüre der Orestie zurück, vor allem aber die tiefe Einsicht in das Tragische der *conditio humana*. Nach dem Tod von George Dyer tauchen die rachegeisternden Eumeniden der Orestie als seltsame vogelartige Kreaturen – Ikonographie der Schuldgefühle – in seinem Bildwerk auf. Die intensive Beschäftigung mit Nietzsche steht in direktem Zusammenhang. Der Philosoph beschreibt die Interaktion des Apollinischen mit dem Dionysischen als inspirierende Prinzipien der griechischen Tragödie. Bacons Gemälde sind durch perspektivische Linien, Käfige, Kreise und Pfeile extrem strukturiert, während Körperformen sie zu sprengen suchen, zur Auflösung tendieren. Ohne die Figuration zu verlassen, geht Bacon in Gemälden wie „Sand Dune“ und „Water from a Running Tap“ bis hin zu einer geometrisch gefassten Malerei des Formlosen.

Die Wortbilder in der Dichtung von T.S. Eliot haben Bacon stark beeindruckt. Allein zwischen 1971 und 1992 entstanden etwa zwölf Landschaften, deren Atmosphäre direkt von Eliot inspiriert wurde. „A Piece of Waste Land“ nimmt explizit Bezug auf das Langgedicht „Das wüste Land“. Bei Joseph Conrad, insbesondere seiner Novelle „Herz der Finsternis“, interessiert Bacon die Umkehrung von zivilisatorischen in barbarische Prinzipien während der Kolonisation. Aber nie geht es dem Maler um eine akademisch narrative



So wie auf dem linken Teil von „Triptych“ (1976) hat Bacon Literatur nie mit Füßen getreten. Foto Prudence Cuming Ass. Ltd/VG Bild-Kunst, Bonn 2019

Darstellung, die Literatur nur illustrieren würde – die Moderne ist darüber längst hinausgegangen. Insbesondere mit seinen zahlreichen Triptychen erfindet er eine neue, manchmal selbstbezogene, dann wieder metaphorische, bildlich nur noch anspielende oder atmosphärische Beziehung zwischen Malerei und literarischem Text. Nachhaltig beeinflusst haben Bacon auch die Schriftsteller Georges Bataille und Michel Leiris, die beide im Surrealismus verwurzelt sind. Wieder reizen ihn hier Denker von Antagonismen, von Polaritäten, die als komplementäre Kräfte wirken. Michel Leiris wurde zu einem der wichtigsten

Gesprächspartner und schrieb viel über den Maler. Bacon wiederum greift dessen metaphorische Parallelen zwischen dem Stierkampf und dem Akt des Schreibens auf. Die geometrische Perfektion der Chorographie eines Matadors und die impulsiven, unbändige Kraft des Stiers drücken sich in Gemälden wie „Study for Bullfight N°2“ aus. Schließlich ist die materialistische Philosophie von Georges Bataille, die das Spannungsfeld von Eros und Thanatos, vom lebendig Vitalen und vom Tod ausleuchtet, sicherlich eine, die dem künstlerischen Ausdruck Bacons am nächsten kommt. „Je mehr man vom Leben beses-

sen ist“, bekannte Bacon, „desto mehr ist man es auch vom Tod.“

Die Schau, erklärt Didier Ottinger, sei als poetische Anregung gedacht. Er appelliert dabei an andere Kategorien der Wahrnehmung und des Verstehens als die Analyse auf erklärend beschriebenen Museumswänden. Und das ist eine spannende Erfahrung mit Kunst, die sich keiner mehr wagt, dem Publikum zuzutrauen. Danach kann man immer noch zum exzellenten Katalog greifen.

BETTINA WOHLFARTH
Bacon und die Bücher. Im Centre Pompidou in Paris; bis zum 20. Januar 2020. Der Katalog auf Französisch kostet 42 Euro, das Album auf Französisch und Englisch 9,50 Euro.

Wird sie ihre Stimme im Leben behaupten?

Fatale Menschwerdung: Vera Nemirova hat Antonín Dvořáks Oper „Rusalka“ am Theater St. Gallen inszeniert

SANKT GALLEN, 24. September Überraschung! Am Ende dieser Vorstellung stirbt Rusalkas Märchenprinz nicht den Liebes-, sondern nur den Theatertod. Stattdessen liegt der Wassermann plötzlich entseelt im Boot. Er ist zwar in Jaroslav Kvapils Libretto zu Antonín Dvořáks vorletzter Oper genau genommen unsterblich, aber in Vera Nemirova Inszenierung des Stücks am Theater St. Gallen ist der Tote eigentlich Mitglied einer Ballett- und Theatertruppe. Den Elementargeist hat er lediglich dargestellt und sich dann kurz vor der ersten Beifallsrunde auf offener Bühne erstochen. Wie es dazu kommt, wird zuvor drei Akte lang in doppelbödigem Spiel entfaltet.

Zur düster anhenden Ouvertüre wälzt sich eine Frau in glitzerndem Nixen-Outfit auf dem Boden eines Proberaums, streift sich ihren Fischschwanz von den Beinen und robbt zu einer Ballettstange, um sich mühsam daran aufzurichten. An einer Garderobe hängen Spitzenschuhe, Perücken und allerlei Kostüme (Marie-Thérèse Jossen). Der Souffleurkasten hat die Form einer großen Muschel. Die drei ausgelassenen Waldfeen schweben als Ballerinen herein in die Umkleide. Dampfschwaden wabern aus der Tür zur Dusche, wenn im Libretto von Wellen die Rede ist. Der fürs nasse Element zuständige Kollege erscheint kaffeetrinkend in einem Mantel mit Schlingpflanzenmuster. Durch eine Öffnung an der Rückwand ist die grünlich erleuchtete Spielfläche zu sehen. An die große Partykugel, die dort von der Decke hängt, wird Rusalka ihr berückendes Mondlied richten.

Yolian Tabakovs Bühne gibt Backstage-Einblicke und zeigt später auch die Truppe auf ihrem Podium von hinten, wie sie ausschmittweise Dvořáks „Lyrisches Märchen“ als Theater auf dem Theater spielt, während ein vom Chor gemimtes

Publikum von noch weiter hinten zuschaut. Nicht durchgehend ist es Nemirova gelungen, ihre parallel erzählte Handlung mit der des Stücks plausibel engzuführen. Haben hier anders als bei Kvapil die Figuren des Wassermanns und der Hexe etwas miteinander? Ist diese Ježibaba privat womöglich sogar Rusalkas Stiefmutter und Chefin der Truppe? Nemirova lässt das offen. Vieles wird angedeutet, manches bleibt ungereimt. Das geht nicht auf das Konto des Librettos, das recht naiv und dramaturgisch unausgegoren Details aus Fouqués Erzählung „Undine“, Andersens Märchen „Die kleine Meerjungfrau“ und Gerhart Hauptmanns Drama „Die versunkene Glocke“

kombiniert und dabei unschlüssig zwischen Legende und Fin-de-siècle-Symbolismus laviert.

Dvořák hat Kvapils Vorlage mit einer verschwenderischen Fülle musikalischer Ideen veredelt und dabei auch von der orchesterlichen Welt seiner späten sinfonischen Dichtungen profitiert, die Sagenstoffe programmatisch ausmalen. Die im Jahr 1900 entstandene Partitur lebt von der Verwendung einprägsamer, aber ständig modifizierter Leitmotive in sinfonisch durchkomponiertem Kontext, ohne auf Formprinzipien der Nummernoper ganz zu verzichten. Liedhafte Melodik und nostalgische Folklorismen verbinden sich atmosphärisch packend mit schillernder

Harmonik und impressionistischen Farben. Ihr bis heute andauernder Erfolg gibt dieser spezifisch tschechischen Version der auch von Komponisten wie E.T.A. Hoffmann, Alexander Dargomyschski, Pjotr Tschaikowski und Sergei Prokofjew verordneten Nixengeschichte recht.

Der litauische Dirigent Modestas Pitrenas, seit einem Jahr Chef des Sinfonieorchesters St. Gallen, bringt die Qualitäten von Dvořák genialer Musik liebhaft differenziert zur Geltung. Dem Gesang lässt er stets den nötigen Raum. Sofia Soloviy schenkt Rusalka in der Höhe kraftvoll leuchtende, in der Tiefe erdig warme Töne. Herzzerweichend bittet sie in ihrer von Dvořák dem Libretto hinzugefügten

Arie die Hexe auf Knien um jene Verwandlung, durch die sie masochistisch in ihr Unglück rennen wird. Als Wassermann mit harter Schale, aber weichem Kern und sonorem Bass entpuppt sich Marcell Bakonyi. Nora Sourouzian konnte bei der Premiere wegen kurzfristiger Indisposition die Rolle der Hexe nur szenisch übernehmen: eine Sado-Gouvernante mit tief auf der Nasenspitze sitzender Brille und hämischem Triumphgeflüster. Gesungen wurde ihre Partie an diesem Abend von Alžběta Vomáčková, die zudem als fremde Fürstin durchschlagende Präsenz zeigte und die Wechsel von den Alti-Regionen Ježibabas in die Gefilde ihres Powersoprans mühelos meisteerte.

Rusalka muss ihre Metamorphose zur Mensch mit gespreizten Beinen über sich ergehen lassen. Die Prozedur mutet an wie eine Genitalverstümmelung. Als Ersatz für den Verlust ihrer Stimme bekommt sie rote Stöckelschuhe, auf denen sie schmerzlich das Gehem übt. Schauspielerisch kommt Soloviy freilich nicht nur dabei an ihre Grenzen. Der Märchenprinz erweist sich in St. Gallen als Pianist der Truppe. Am Flügel sitzend, entswindet ihm nicht das weiße Reh, sondern sein melodisches Einfall. Wütend langt er zu will dem Orchester-Crescendo in die Tasten. Kyungho Kim spielt das großartig und verfügt über eine massiv aufbrausende, aber weich geölte Tenorstimme, die Rusalkas Verliebtheit hinreichend erklärt. Brillante Komik bringen Riccardo Botta als Catering-Chef anstelle des Hegers und Jennifer Panara als seine Serviererin ins Spiel.

Nach dem ergreifend zelebrierten Liebesduett treten die Protagonisten hinten an der Rampe vor ihr Publikum. Nur der Wassermann bleibt im Boot liegen. Bravorufe bleiben seinen Verehrerinnen im Hals stecken. Der Beifall erstarrt. Ein starker Schluss.

WERNER M. GRIMMEL



Zuständig fürs nasse Element: Die fröhlichen Waldfeen geben Backstage-Einblicke.

WERNER M. GRIMMEL

Fehlgeleitete Erregung

Protest nach Aberkennung des Nelly-Sachs-Preises

Nehmen wir einmal an, aus der Liste der folgenden Schriftsteller würden in zwei Wochen die beiden neuen Literaturnobelpreisträger ausgewählt, dann könnte man sich über die Qualität der Entscheidung kaum beklagen: Arundhati Roy, Richard Ford, John Burnside, A.L. Kennedy, Colm Toibin, Yann Martel, Teju Cole, Michael Onataj, Colum McCann, Deborah Eisenberg, Esther Freud und George Saunders. J.M. Coetzee, der mit auf der Liste steht, hat den Nobelpreis schon. Diese Autoren und noch 240 weitere Prominente aus aller Welt, darunter die Aktivistinnen Angela Davis, Gloria Steinem und Naomi Klein, die Zeitdiagnostiker Pankaj Mishra und Noam Chomsky, der Filmmacher Ken Loach, die Künstlerin Marlene Dumas, die Präsidentin des internationalen PEN, Jennifer Clement, sowie die Musiker Brian Eno und Roger Waters haben einen offenen Brief unterzeichnet, der vor zwei Tagen von der „London Review of Books“ publiziert wurde. Das Schreiben hebt so an: „Mit Bestürzung haben wir die Entscheidung der Stadt Dortmund vernommen, Kamila Shamsie den Nelly-Sachs-Literaturpreis abzuerkennen.“ Außer in Champions-League-Spielen ihrer Borussia dürfte die westfälische Stadt schon lange kein derartiges internationales Interesse auf sich gezogen haben.

Als deutscher Unterzeichner des Briefs fällt nur Alexander Kluge auf. Warum haben nicht mehr Deutsche unterschrieben? Weil die zugrundeliegende Sache komplex ist und die damit verbundene Debattenatmosphäre gerade hierzulande vergiftet. Was ist geschehen? Vor zwei Wochen verkündete die Stadt Dortmund, dass die 1973 in Pakistan geborene britische Schriftstellerin Kamila Shamsie den diesjährigen Nelly-Sachs-Preis erhalte. Die städtische Auszeichnung ehrt „Persönlichkeiten, welche herausragende schöpferische Leistungen auf dem Gebiete des literarischen und geistigen Lebens hervorbringen“. Shamsie überzeugte die Juroren mit ihrem hochgelobten, 2018 auch auf Deutsch erschienenen Roman „Hausbrand“, der eine durch die unterschiedliche Haltung zum Islamismus zerrissene muslimische Familie porträtiert und damit vorbildlich einlässt, was die Preisvergabe im Gedenken an die aus Nazideutschland geflohenen Dichterin Nelly Sachs explizit auch verlangt: „geistige Toleranz, gegenseitigen Respekt und Versöhnung unter den Völkern und Kulturen verkünden“.

Diese Erwartung richtet sich aber laut Satzung nicht an das Werk, sondern an „Leben und Wirken“ der jeweiligen Autoren. Als kurz nach Bekanntwerden der Preiszurkennung Kritik daran laut wurde, dass Shamsie die Organisation BDS unterstützt, die zum kulturellen Boykott Israels aufruft, tagte die Jury noch einmal, um angesichts dieses ihr zuvor unbekannten und von Shamsie auf Nachfrage noch einmal bekräftigten Engagements die Entscheidung zu überprüfen (F.A.Z. vom 13. September). Vor zehn Tagen erkannte sie dann Shamsie den Preis wieder ab.

Nicht die Stadt Dortmund hat also die Entscheidung rückgängig gemacht, sondern die Jury, die allerdings zur Hälfte aus Ratsmitgliedern besteht und Oberbürgermeister Ullrich Sierau zum Vorsitzenden hat. Seine Stadt hatte im vergangenen Februar verkündet, Befürwortern von Israel-Boykotten kein öffentliches Forum zu bieten. Diesem Ratsbeschluss hätte Dortmund mit der Preisverleihung an Shamsie untreu werden müssen. Die Aberkennung war somit zu erwarten.

Sie ist aber auch nur konsequent, wenn man die Preiskriterien berücksichtigt. Interessanterweise verkennt der offene Brief, der von einer „Bestrafung“ Shamsies spricht, dass in Deutschland im Umgang mit der Boykottorganisation BDS mittlerweile selbst Boykottmaßnahmen vollzogen werden. Sofern das Vorgehen von BDS als gerechtfertigt angesehen wird, können deren Unterstützer eine gleichgültige Reaktion darauf schlicht verdammen. Sie versuchen es trotzdem, indem die BDS-Aktivitäten als moralisch gerechtfertigt dargestellt werden, wobei immer wieder – auch von Shamsie – ein Vergleich der Behandlung der Palästinenser durch den Staat Israel mit der früheren südafrikanischen Apartheid gemacht wird. Es ist pikant, dass ihr nun mit J.M. Coetzee ein Schriftsteller beipflichtet, der nicht nur 1972, zwanzig Jahre vor Ende der Apartheid, in sein südafrikanisches Heimatland zurückkehrte, sondern dort seitdem auch an einer staatlichen Hochschule lehrte.

Nun mag man ja aus früheren Fehlern lernen, und es ist sehr zu hoffen, dass das auch für Jurysitzungen von eher politisch als ästhetisch motivierten Literaturpreisen gelten wird. Und noch mehr bei deren Annahme durch Personen, die sich mit den Preiszielen nicht identifizieren. Die Verleihung des Literaturnobelpreises an Nelly Sachs wurde 1966 damit begründet, dass ihre Werke „das Schicksal Israels mit ergreifender Stärke interpretieren“. Wäre es Kamila Shamsie um so etwas wie Konsequenz gegangen, hätte sie den nach der dezidierten Befürworter des Staates Israel benannten Preis selbst ablehnen müssen. ANDREAS PLATTHAUS