

Feuilleton

Der klare Fleck

Hellsichtiger Poet: Gespräche mit Wilhelm Genazino

Die Mysterien des Offenkundigen, das war sein großes Thema. Dabei war sein Gestus nicht einer des Enthüllens. Wilhelm Genazino (1943 bis 2018) war kein eisiger Durchblicker, eher ein mitfühlender Draufschauer. Das mag damit zu tun haben, dass ihm die starre Perspektive völlig fremd war. Als Beobachter seiner selbst und der ihn umgebenden Verhältnisse war der Schriftsteller unabhängig in Bewegung. Er pflegte die Welt zu betrachten, als wäre sie eine große Ansammlung von Kippfiguren, als würde es genügen, den Blick nur um ein paar Millimeter zu verschieben, und schon zeigte sich dem Betrachter ein völlig anderes Bild. Beweglichkeit und Beharrungsvermögen gingen dabei Hand in Hand.

Die deutschsprachige Gegenwartsliteratur der letzten Jahrzehnte hat zwei große Spaziergänger hervorgebracht. Sie könnten unterschiedlicher nicht sein. Der eine ist Peter Handke, der andere Wilhelm Genazino. Der eine übt sich in Exerziten der verklärenden Mikro-Wahrnehmung und beschwört das poetische Einverständnis mit den Dingen, der andere putzt kleine Stellen im großen Milchglas, durch das wir die Welt betrachten müssen, so lange, bis sie völlig blank und transparent werden. Genazinos literarisches Vermächtnis, das ist eine Sammlung solcher Stellen: funkelnde kleine Flecken der Hellsichtigkeit.

Jetzt sind an zwei Orten umfangreichere Reflexionen Wilhelm Genazinos zu seinem Werk und seinem Werden erschienen. Der Hörfunk-Journalist Ulrich Rüdener hat einige der Gespräche, die er im Laufe der Jahre aus verschiedenen Anlässen mit Genazino geführt hat, in einem Bändchen versammelt, das im Verlag Ulrich Keicher erschienen ist („Fast eine Komödie – Gespräche mit Wilhelm Genazino“). Und die Literaturkritikerin Anja Hirsch bündelt bislang unveröffentlichte Gespräche mit dem Buchnerpreisträger des Jahres 2004 für die neueste Ausgabe der Literaturzeitschrift „Schreibheft“ („Der Weg ins Offene – Wilhelm Genazino: Wie ich Schriftsteller wurde“).

Der Mensch lebt im Detail, sagt Genazino einmal und meint damit auch die Details der eigenen Vergangenheit. Er erzählt von der eigenen Kindheit in der Trümmerlandschaft der kriegszerstörten Arbeiterstadt Mannheim, von Armut, Mangel und seinen „naturtrüben“ Eltern, die in einen Ehekrieg verstrickt waren: einerseits die Mutter, ungelernet, vermutlich manisch-depres-

siv, andererseits der Vater, schwerblütig infolge anhaltender Erfolglosigkeit, ein verkrafter Erfinder, den die Scham über das eigene Versagen an den Rand des völligen Verstummens gebracht hatte. Inmitten dieser „fundamentalistischen Ahnungslosigkeit“ das Kind Wilhelm: melancholisch, eigensinnig, ein Schulversager und Fremdsprachenverweigerer, der erst in der Berufsschule lernt, wie man lernt.

Literatur, so zitiert Anja Hirsch Genazino in ihrer Nachbemerkerung, sei „der Versuch, mit einem Schmerz zu sprechen“. Kaum eine Schmerzquelle hat zuletzt in literarischer Hinsicht so viel Aufmerksamkeit erfahren wie der Herkunftsschmerz. Bücher wie jene von Annie Ernaux („Die Jahre“), Didier Eribon („Rückkehr nach Reims“) und zuletzt Deniz Ohde („Streulich“) haben dabei nicht nur dem Genre der Autofiktion große Popularität verschafft, sondern auch die lange vernachlässigten Fragen nach der Schicht- oder Klassenzugehörigkeit und den Bildungsschicksalen neu gestellt.

Der Frage der Scham, wie sie vor Eribon Annie Ernaux behandelt hat, kommt dabei eine besondere Bedeutung zu. Das liegt nicht zuletzt daran, dass die Scham über die Umstände und das Milieu des eigenen Heranwachens selbst wiederum zur Ursache eines Schamgefühls werden kann, einer Sekundärscham gewissermaßen, die sich aus dem Gefühl des Herkunftsverrats speist, das heftig mit einem in jüngster Zeit stark gestiegenen Bedürfnis nach Authentizität kollidiert. Bei Wilhelm Genazino, das zeigen seine Gespräche mit Rüdener und Anja Hirsch überraschend deutlich, spielten all diese Themen seit jeher eine große Rolle.

Beschämung, Verrat und „Selbstverheimlichung“, um eine typische Begriffsprägung Genazinos zu gebrauchen, sind zentrale Themen seiner Bücher, von der „Abschaffel“-Trilogie der siebziger Jahre bis zu den späten Erfolgen wie „Eine Frau, eine Wohnung, ein Roman“. Wie Beckett hat Genazino das Scheitern als Erkenntnisquelle begriffen und die „Sehnsuchtswirtschaft“ als sein Studiengebiet etabliert. Mit Genazino, das zeigen diese Gespräche mit dem Formulierungskünstler noch einmal auf grandiose Weise, können wir begreifen, was jenseits des Biographischen zur großen Faszination der Literatur gehört: „Es sind Texte, nicht Menschen, die so tief in uns eindringen, dass sie unser eigenes Geheimnis anzurühren vermögen.“ HUBERT SPIEGEL



Signiert und datiert mit „Beckmann Frankfurt a/M Sept. 19“; des Malers „Selbstbildnis mit Sektglas“ Foto Städel / VG Bild-Kunst, Bonn 2020

Krieg und Frieden im Teint

Die Essenz der Zwanziger in einem Bild:
Das Städel Frankfurt erwirbt als teuersten Ankauf seiner Geschichte ein Gemälde, das im Grunde immer schon in die Sammlung gehörte.

Bilder wie das seit heute fest dem Städel gehörende „Selbstbildnis mit Sektglas“ von Max Beckmann stehen gewöhnlich im Buche der Geschichte. Wie nur wenige andere Gemälde kann das Werk, obschon bereits 1919 entstanden, stellvertretend für die kommenden zwanziger Jahre in ihrer Gesamtheit stehen. Es illustriert nicht nur wie etwa bei Meidner, Dix oder Grosz die mit ihrem ausgesetzten Kanonenondner noch nachhallenden vier Jahre des entsetzlichen Weltkriegs; vielmehr nimmt es auf helllichtigste Weise die angeblich Goldenen Zwanziger in all ihrer Widersprüchlichkeit vorweg. Doch beim besten Willen und mit Grundsympathie für einen der wichtigsten Maler des zwanzigsten Jahrhunderts: Wie hätte Beckmann, der auf dem Bild in einer Flasche Champagner allein konsumierte, bereits im Jahr 1919 weiter in die Zukunft schauen können als die meisten anderen?

Weil er stets der große Quer-zur-Zeit-Steher war. Keiner seiner Bildräume ist je rechtwinklig gerade, als ob er sein eigenes Leben auf abenteuerlich schiefen Rampen darin spiegeln wollte. Anfangs Mitglied der Berliner Secession, stilisierte er sich bald lieber als einsamer Motivjäger und distanzierter Dandy. Wo die Moderne ab den Zehnerjahren das Figürliche immer mehr als verschmückt bannte, setzte er umso kräftigere Figuren mit Konturen, dick wie die Bleiruten mittelalterlicher Kirchenfenster dagegen. Wo seit Kandinsky und Malewitschs „Schwarzem Quadrat“ das Erzählen im Bild als bourgeois verpönt war, beobachtet Beckmann scharf und deklamiert das Gesehene auf seinen theatralen Bühnen laut als Privatmythen.

Auch der Raum in „Selbstbildnis mit Sektglas“ ist eine solche Guckkastenbühne. Ein enger Raum, den sein Körper mit dem unten an den Rahmen stoßenden Ellbogen und dem markanten Kopf oben komplett ausfüllt, mit einer rasant nach schräg links unten ziehenden Stuhllehne, die dem goldgerahmten Spiegel hinter ihr auszuweichen scheint, dessen Rahmenleiste sich wiederum nach oben bewegt. Das Ganze wird schräg und noch auf dem weiß gedeckten Tisch von einem tiefroten Vorhang begrenzt, der sich auch im Spiegel wiederfindet. Es ist, stark verwandelt für Beckmanns Bildanliegen, das damals noch mondäne Frankfurter „Café am Hauptbahnhof“, neben dem Frankfurter Hof eines seiner zwei Stammlokale, dessen luxuriöse bordeauxrote Samtvorhänge in zeitgenössischen Be-

richten als Besonderheit herausgehoben werden. Furios in seiner Paradoxie ist, wie der Maler diesen expressiv in alle Richtungen zu bersten drohenden Raum durch farbliche Kniffe wieder zusammenbindet: der Champagnergoldton ist jener der goldenen Sterne auf der Tapete, das Grün der Champagnerflasche findet sich sowohl im Blau seiner Augen als Reflex wie auch an den Wangen und am oberen Ende der markanten Geheimratsecken, das ungesunde Gelb um die Iris entspricht dem seines ergrauenen Blondhaars.

Es ist ein Bild der Widersprüche in einer Zeit voller Widersprüche. Obwohl die Ikonographie des Bildes auf Feiern deutet, gleicht der Kopf mit den tiefen Augenhöhlen einem Totenschädel, was gut zu dem Satz seines Frankfurter Kunsthändlers Israel Ber Neumann im Kapitel der unveröffentlichten Biographie „Sorrow and Champagne“ passt, der geliebte Franzosentrunk sorgte bei Beckmann dafür, „dass sich die Totenmaske der Erschöpfung von seinem Gesicht löste“ – es handelt sich um „Selbstbildnis mit Sektglas“ demnach um den transitorischen Moment der Entspannung bei anhaltend konzentriertester Beobachtung; ein „Don't drink and paint“ beachtete Beckmann ohnehin nie. Selbst die Champagnerflasche verwandelt er in ein Geschütz, das mit seiner dunklen Mündung gefahrlos aus dem Sektkühltag ragt und zwischen seine Augen zielt. Als Sanitärer hatte Beckmann im Ersten Weltkrieg zwar nicht gekämpft, die behandelten Schwerstverwundeten und Verstümmelten hallen aber als Traumata in ihm nach. Dass die Gespenster der Vergangenheit ihn 1919 noch lange nicht verlassen haben, zeigt die überdimensionierte weiße Fratze im Spiegel und der spitzhörige Mann hinter der Wand mit den grotesk weiß spiegelnden Brillengläsern, vielleicht eine Erinnerung an Max Reger, von dem er zwei Jahre zuvor ein Einzelporträt fertigte. Beckmanns linker Mundwinkel scheint nervös zu zucken und hat etwas Verkniffenes, die Gesichtshaut ist an mehreren Stellen fahl. Geradezu totenbleich aber ist die an die Schulter gelegte Hand mit Zigarre; was wie eine manieriert-afektierte Geste wirkt, sind tatsächlich jene ikonischen Hände des Johannes unterem Kreuz von Grünewalds Isenheimer Altar, den Beckmann wie wenige andere Kunstwerke genau studiert und zitiert hat, so unter anderem in der großen „Kreuzabnahme“, die bis 1937 ebenfalls dem Städel gehörte.

Wie aber kommt es, dass die Farben, die für Deutung und inneren Zusammenhang des Bildes so wichtig sind, nach über hundert Jahren derart gut erhalten sind und das Bild sogar noch den ursprünglichen Fir-

nis von 1919 auf seiner Maloberfläche besitzt? Es liegt an dem seltenen Umstand, dass es seit 1928 durchgängig im Besitz ein und derselben Textilunternehmerfamilie Lange in Krefeld war, die sich im Jahr vor dem Erwerb von Mies van der Rohe eine Villa als mondänen Rahmen für das Bild und den Rest ihrer Kunstsammlung hatte erbauen lassen. Als Leihgabe im Städel seit 2011 drohte es irgendwann einmal als letztes Selbstbildnis Beckmanns in deutschem Privatbesitz verkauft zu werden. Beharrlich schrieb Städeldirektor Demandt Briefe an die Nachkommen des einstigen Erwerbers, um diese Ikonen der aufsehenswerten zwanziger Jahre dauerhaft für das Museum zu sichern. Und eines Tages kam Antwort.

Bleibt nur die Frage nach dem Preis dieses Ausnahmestücks. Mit einer dem Vernehmen nach niedrigen achtstelligen Summe entspricht er einem Bruchteil des auf einer Auktion derzeit wohl zu erzielenden Preises. Zwei Drittel der Summe stammen nicht aus öffentlichen Geldern, sondern vom Städelschen Museums-Verein, von fünf privaten Mäzenen sowie der Ernst von Siemens Kunststiftung; ein Drittel des Geldes kam von Kulturstadtsministerin Grütters, die das Bild gestern in einem Festakt dem Städel übergab, sowie der Kulturstiftung der Länder. Vielen mag dies „in Zeiten von Corona“, in denen amerikanische Häuser wie das Brooklyn Museum oder dasjenige von Boston Hauptwerke ihrer Sammlung für den laufenden Unterhalt verkaufen müssen (F.A.Z. vom 18. September), hoch erscheinen. Im Jahr 1962 jedoch, in Frankfurt lagen noch Kriegstrümmer herum, hatte der damalige Städeldirektor eines der besten Bilder von Matisse, das tiefblaue „Blumen und Keramik“, bis 1937 im Städel, für den exorbitanten Preis von einer halben Million Mark zurückgekauft – für diese Summe wären seinerzeit noch Häuser in Frankfurt innenstadt zu erwerben gewesen. Naturgemäß erhoben sich damals Proteste, ob es nichts Wichtigeres gebe, als ein Stillleben für das Museum anzukaufen. Denkwürdig die Antwort des Direktors: Er wolle, so Ernst Holzinger, „unsere jungen Leute immer wieder von neuem an die Schande von 1937“ erinnern.

Wenn von allen Künstlern, die unter der Aktion „Entartete Kunst“ zu leiden hatten und bei der 680 Kunstwerke aus dem Städel entfernt wurden, Beckmann mit rund hundert Arbeiten – darunter zehn Gemälde – mit Abstand die meisten Bildverluste verzeichnen musste, darf von einem in jeder Hinsicht angemessenen Ankauf gesprochen werden. Mit ihm kehrt ein zentrales Werk des verfeimten und ins Exil getriebenen Künstlers an den Ort seiner Entstehung zurück. STEFAN TRINKS

Titelkampf
Von Patrick Bahners

Die Autobiographie von Christoph Daum, die jetzt bei Ullstein erschienen ist, heißt „Immer am Limit – Mein Aufstieg, mein Fall“ und nicht „Karussell des Lebens“ oder „Schlafender Tiger“, weil für diese Titel schon Titelkämpfe besteht, seit Rowohlts ihn für zwei Romane von Rosamunde Pilcher anmeldete. Sein Aufstieg, sein Fall: Natürlich sollte sein Buch auch seinen Titel bekommen. „Wie stets, wenn es um eine schwierige Entscheidung ging, war er entschlossen, seine eigenen Regeln zum Maßstab zu machen.“ Dieser Satz steht in „September“ von Rosamunde Pilcher und nicht in „Immer am Limit“ – doch das ist keineswegs so selbstverständlich, wie man nach dem Vergleich der Buchumschläge glauben könnte. Daum, der mit seinem Erstling „Die Wichtigkeit und Bedeutung von pädagogischen und psychologischen Maßnahmen eines Fußballtrainers“ 1980 das Fußballlehrerdiplom der Sporthochschule Köln erwarb, ist nicht der alleinige Autor der Bilanz des Erfolgs und Misserfolgs seiner Maßnahmen, die er vierzig Jahre später folgen lässt. Er hatte einen Motivationstrainer: Sein Mitverfasser Nils Bastek habe ihn „fast gedrängt“, mit der Niederschrift endlich anzufangen, hat er dem „Kölner Stadt-Anzeiger“ verraten. Im Schreibprozess lieferten sich der Amateur und der Profi dann Zweikämpfe mit etlichen Nickeigkeiten: „Wir haben uns gut ergänzt, hatten aber auch ein paar Auseinandersetzungen über den Duktus der Biographie. Ich wollte keine Formulierungen à la Rosamunde Pilcher.“ Die Dokumente der Auseinandersetzungen, die verworfenen Fassungen der spannendsten Episoden, finden sich wahrscheinlich noch in einer Schreibstischschublade in Daums Villa in Köln-Hahnwald, zwischen der Mannschaftsaufstellung für sein erstes Spiel als DFB-Cheftrainer und den Taktikplänen für den Verleumdungsprozess gegen Uli Hoeneß. Für welche Begebenheiten der Daum-Saga mag Bastek eine Schilderung im Stil der Maßnahmen von Rosamunde Pilcher vorgeschlagen haben, womöglich gar ein Kopieren der kühnsten Kniffe ihrer Schreibmethode hart am Limit des Urheberrechts? Da ist das heikle Kapitel von Daums Flucht nach Florida nach dem positiven Haartest. Den Flug in einen neuen Morgen hat Rosamunde Pilcher in „September“ beschrieben: „Die Sonne glitt hinter dem trügerischen Wolkenhorizont herauf, alles wurde rosa, das Licht schmerzte in den Augen. Er sah in die Dämmerung, er musste nicht mehr versuchen einzuschlafen. Um ihn herum regten sich Menschen. Die Kabinenbesatzung brachte Orangensaft und dampfend heiße Tücher. Während er sich damit über das Gesicht wickelte, spürte er die Stoppeln an seinem Kinn. Andere Männer machten sich mit ihrem Rasierzeug auf den Weg zur Toilette – Noel blieb, wie er war.“ Christoph strich das alles durch. Das Rasierzeug sprang beim Redigat über die Klinge. Poetisches Beiwerk? Schnee von gestern. Sein Aufstieg, sein Fall erzählen sich ungekoppelt von selbst. Das epische Imperfekt ist für Verlierer. Daum bleibt, wie er ist.

Scala stoppt Aboverkauf

Die Mailänder Scala setzt bis auf weiteres die Abonnementverkäufe aus und hat die Spielsaison erstmals als Trimester konzipiert. Damit reagiert das Opernhaus auf die derzeitigen Spielbedingungen. Solange unklar sei, ob die italienische Regierung per Dekret die Sitzplatzkapazität wegen steigender Infektionszahlen weiterhin reduziere, sei es unmöglich, teure Abonnements zu verkaufen und mit dem Erlösen aus Kartenverkäufen zu planen. Von den 2030 Plätzen der Scala dürfen derzeit durch eine Ausnahmeregelung 700 besetzt sein. Bei Spielfstätten von vergleichbarer Größe liegt die maximale Auslastung in Italien derzeit bei 200. Sollte die Scala dahin zurückkehren, werde sie voraussichtlich schließen müssen, sagte der Intendant der Scala, Dominique Meyer, am Wochenende auf der Premiere von „Aida“ in Konzertform. Es ist das erste Mal, dass die Scala das unter Arturo Toscanini eingeführte Abonnementsystem aus finanziellen Erwägungen aussetzt. Unterbrechungen gab es bisher nur nach den durch Bombenangriffen 1943 verursachten Zerstörungen an dem Gebäude. kkr