

Trumps Hauptthirn

Steve Bannons böser
Nachlass zu Lebzeiten

Eines der übelsten Verfahren, gewisse Designschwächen der repräsentativen Demokratie zum Zweck der Zerstörung der Zivilisation auszunutzen, feiert derzeit von den Niederlanden (Geert Wilders) bis Argentinien (Javier Milei) Wahlerfolge. Parlamentarisches Parteienwesen hat traditionell vier Gänge: 1. Programm („Was wollen wir?“), 2. Analyse („Was liegt vor?“), 3. Strategie („Welche Institutionen müssen wir erobern, um das Programm durchzusetzen?“) und endlich 4. Taktik („Was reden wir offen und treiben wir heimlich, um Gefolgschaft der Massen und Wohlwollen vorhandener Mächte zu gewinnen?“).

Das von Wilders und seinesgleichen angewandte Verfahren besteht in der Reduktion der mittleren beiden Gänge auf Rudimente. Taktik herrscht, in grellen Programfarben bemalt. Auf höchstmöglichem Effizienzniveau ausgearbeitet hat dieses Vorgehen der Amerikaner Stephen Bannon, um Donald Trump ins Präsidentenamt zu schieben. Als das klappte, sah der vormalige Filmfuzzi und Medienprofi Bannon schon so kaputt aus wie Elvis ganz am Ende. Aber die publizistischen Plattformen, die sich vor Bannon ekelten und dies damit illustrierten, dass sie seine ungesunde Gesichtshaut möglichst groß ins Bild setzten, unterschätzten die Fruchtbarkeit des Bodens, in den er seine Ideen pflanzte. Programmatisch statt taktisch orientierte bürgerliche Politik war lange vorher schattenhaft geworden. In den Achtzigerjahren (Reagan, Thatcher, Kohl) ließ die opportunistische Rechte ihre Inhalte fahren („Sozialkürzung bis zur Gefährdung des inneren Friedens, das würden Konservative nie machen, die haben doch Werte!“), in den Neunzigerjahren und später (Clinton, Blair, Schröder) folgte ihr eine ebenso opportunistische Linke („Privatisierung riesigen Ausmaßes, das würden Sozialdemokraten nie machen, die haben doch Ideale!“).

Das Rezept „verkündet wird, was gefällt, par hasard und par force!“ lässt sich vom starken Mann (oder der starken Italienerin) sogar in todernsten Situationen umsetzen, ob die Tünche dann „mehr Religion“ (Erdogan) oder „mehr Sicherheit“ (Netanjahu) heißt, ist fast egal. Aus dieser Indifferenz ergibt sich bei Bannon, dem Theoretiker solcher Manöver, ein Durcheinander rechter und linker Signale. So ist er einerseits Freund rechtsautoritärer Rezepte (mit „weniger Staat“ allein kriegt man die Grenzen nicht dicht und die Unerwünschten nicht raus, beides will er), soll sich aber andererseits schon 2013 einem Journalisten gegenüber selbst „Leninist“ genannt haben, mit dem Zusatz: „Lenin wollte den Staat zerstören, das will ich auch.“ Wenn er das gesagt hat (es bleibt umstritten), ist ihm da eine Verwechslung von Lenin mit Louis-Auguste Blanqui passiert, der ein früherer Bannontist war, nämlich sein Genüge an Programm („eine völlig neue Welt“) plus Taktik („Ein kleiner Verschwörerkreis reicht für den Umsturz“) hatte. Gleichsetzungen von Lenin und Blanqui gab es immer wieder, zum Beispiel durch Rosa Luxemburg oder den SPD-Denker Karl Kautsky, der dem Russen damit die Fähigkeit zu Analyse und Strategie absprechen wollte. Aber mit „Ich bin ein Kautskyaner“ oder „Ich bin Rosas Ur-enkel“ hätte Bannon sich nie vorgestellt. In Wirklichkeit sagt Lenins revolutionäre Analyse (Monopolbildung ist unvermeidlich, Banken und Industrie verschmelzen zu Finanzkapital, Kapitalexpert überwältigt Warenexport, die Welt kann neu aufgeteilt werden, nicht mehr erschlossen) das Gegenteil der Analyse-Fetzen, mit denen Bannon wie mit Raubbomben wirft („globalistische Eliten wollen die Rückkehr zur heilen Welt der Reaganzeit verhindern“). Und Lenins Strategie (Staat ermöglicht Klassenherrschaft) läuft auf Diktatur hinaus, was zu Bannons „weniger Staat!“ nicht passt.

Heute ringt Bannon mit den Folgen von Verfehlungen justiziabler Art, beginnt sein achties Lebensjahrzehnt und weiß bestimmt nicht, dass ihn zwei deutsche Leninisten schon vor mehr als zwanzig Jahren haben kommen sehen. Am 26. Januar 2000 schrieb der Ostkommunist Peter Hacks an den Westkommunisten André Müller Senior, nach der DDR und der UdSSR werde es wohl bald auch „die englische Monarchie, den Vatikan und die CDU“ erwischen, denn die seien „zu ethisch“ für die neue Epoche. Und Müller erwiderte am 15. Februar desselben Jahres, „die Reste von Weltanschauung, die sich in den alten Parteien noch finden“, seien dem Untergang geweiht, „rein populistische sind dem Kapital lieber. Am liebsten ist ihm überhaupt die Mafia“.

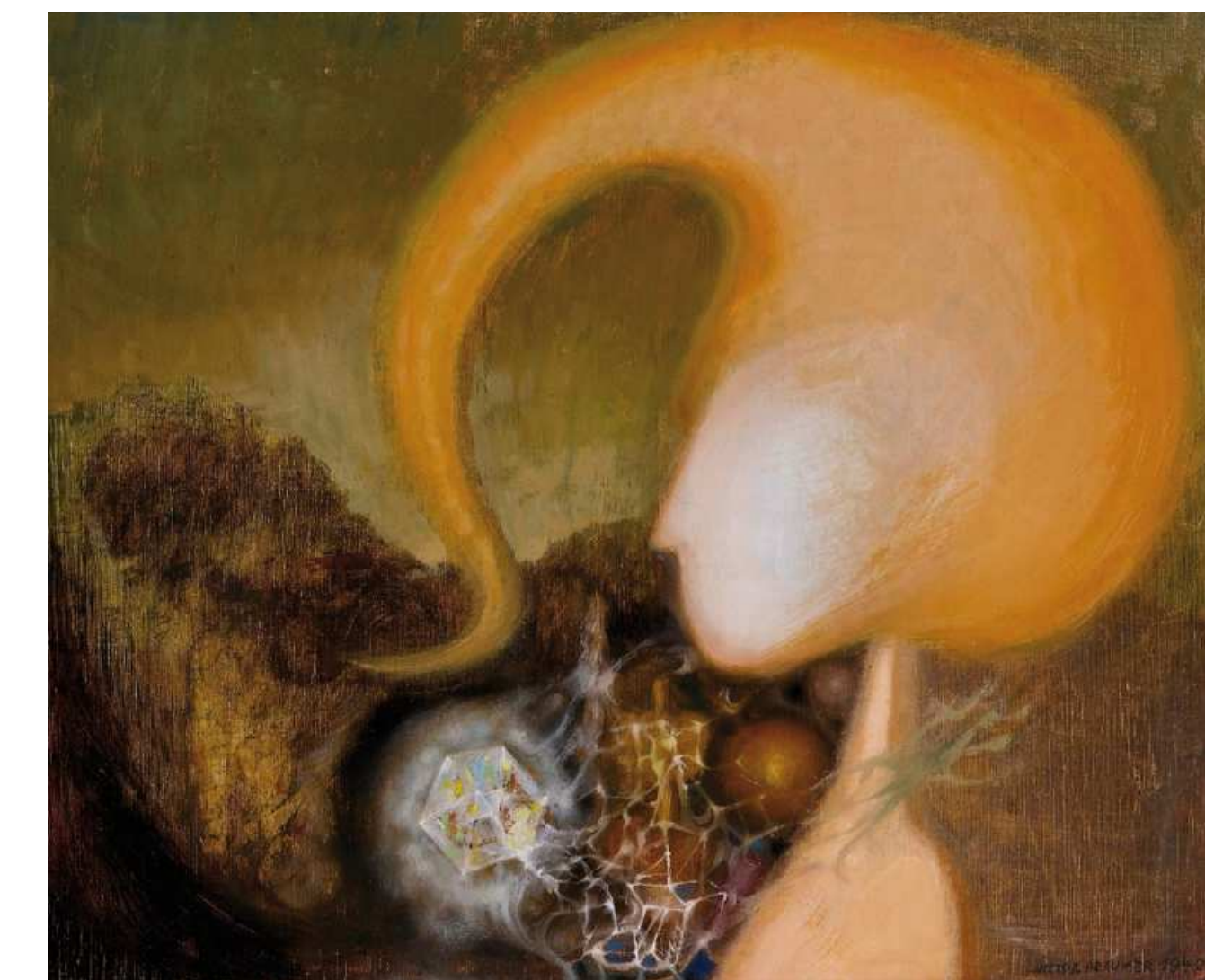
DIETMAR DATH

Die Schlammschlacht, die in Frankreich um Michel Onfrays Polemik „Anti Freud“ tobte, ist über zehn Jahre her. „Freud ist kein Wissenschaftler, er hat nichts Allgemeingültiges hervorgebracht, und seine Lehre ist ein auf Hirngespinnste, seine Obsessionen und sein vom Inzest gequältes und zerfressenes Innenleben zugeschnittenes Produkt“, giftete das Enfant terrible in seinem wütenden Attentat auf die Berggasse 19. Unzählige Gegenpamphlete später ist der Sturm auf der populärphilosophischen Couch eigentlich abgeflaut. Dass sich nun die Ausstellung „Innenwelten“ in Tübingen dem Wiener Nervenarzt wieder ohne Schaum vor dem Mund zuwendet, sollte nicht als Zeichen einer Renaissance missverstanden werden, sondern als eine in der Werkauswahl mitunter überraschend humorvolle Hommage an die immer noch nachhallende Wirkungsmacht seiner Menschensicht.

Gleich im ersten Saal taucht man auf einer wandgroßen Fototapete in das Behandlungszimmer ein, das Freuds eigene Sammlervorlieben dokumentiert, allen voran die antiken Kleinskulpturen, seine schmutzigen Götter, wie er sie nannte. Es folgt eine Galerie surrealistischer Verneigungen: René Magritte, Max Ernst und natürlich Salvador Dalí, der dem Analytiker in seinem Londoner Exil persönlich sein Gemälde „La Métamorphose de Narcisse“ präsentierte, was ihn nicht daran hinderte, zeitgleich mit Franco und den spanischen Faschisten zu flirten. In Tübingen ist eine Vorstufe in Tusche zu sehen.

Während Maya Deren in ihrem Experimentalfilmklassiker „Meshes of the Afternoon“ 1943 den stummen Altraum einer von Ängsten geplagten Frau als halluzinatorischen Abgesang auf Logik und Verstand inszenierte, scheint sich Meret Oppenheim zwei Jahrzehnte später über ihre eigene Rolle als „Muse der Surrealisten“ lustig gemacht zu haben, wenn sie in ihrer Skulptur „Eine entfernte Verwandte“ hängende Brüste auf einen spitzen Phallus in einem bronzierten Eisenrahmen treffen ließ, eine aufs Komischste statische Vereinigung der Geschlechter, deren starre Unterscheidung, wie sie auch Freud als Kind seiner Zeit propagierte, Oppenheim ohnehin ablehnte.

Der Zusammenarbeit mit dem Wiener Sigmund Freud Museum ist geschuldet, dass unter den fünfzig versammelten Positionen an Österreichern kein Mangel herrscht, von den Schocktherapien der Wiener Aktionisten bis zu Franz Wests furchteinflößender „Liege“ (1989), einem zusammengeschweißten Liegeobjekt, das der Psychoanalyse den Touch einer Ganzkörperherausforderung auf einer Schlachtbank verpasst. Wie das Personal von Markus Schinwalds raumgreifender Installation zu den viel zu klein geratenen „Misfits“ geworden ist, als die er sie mit Sinn für gegenseitige Ausgrenzung inszeniert, erfährt man nicht. Das depressive Puppenkabinett



Was ist Traum, was Wirklichkeit? Victor Brauners Gemälde „Somnambule“ (1940)

Foto Sammlung Klewan/VG Bild-Kunst 2023

Unbehagen im Uterusland

Das soll mein Seelenleben sein?
Eine Ausstellung in der Tübinger Kunsthalle zeigt den bis heute anhaltenden Einfluss von Sigmund Freud auf die bildende Kunst.

schenkt niemandem außer sich selbst Beachtung, während sich gleich gegenüber der New Yorker Gregory Crewdson, Sohn eines Psychoanalytikers, in einer akribisch inszenierten Fotoserie am Unheimlichen abarbeitet, dem Freud 1919 eine ganze Studie widmete. Er kam zu dem Schluss, „heimlich“ sei ein Wort,

„das seine Bedeutung nach einer Ambivalenz hin entwickelt, bis es endlich mit seinem Gegensatz unheimlich zusammenfällt“. Es sei also nichts Fremdes, sondern dem Seelenleben vertraut, etwas, das ihm nur durch den Prozess der Verdrängung entfremdet worden sei, so wie Crewdsons absurde Kleinstadtsitua-

tionen, die eine innere Realität festhalten. Und wie steht es mit dem Trauma? Als Freud zum Ende des 19. Jahrhunderts für seine Psychoanalyse den Begriff verwendete, diente ihm dieser zur Beschreibung von seelischen Wunden. Er sah den Menschen mit einem Reizschutzsystem ausgestattet, das ihn vor zu gro-

ßen Reizmengen schützte. Im Fall einer „Erregung“, die den Reizschutz zu durchbrechen vermochte, kamen Traumata ins Spiel. Wenn die „Erledigung oder Aufarbeitung desselben in normalgewohnter Weise missglückt, woraus dauernde Störungen im Energiebetrieb resultieren müssen“, war es an der Psychoanalyse, diese zu lösen, im Gespräch mit dem Therapeuten, der in lebenslangen Sitzungen an den Ursachen rüttelte. Das versucht auch das meisterliche Video-Triptychon „Between Listening and Telling: Last Witnesses, Auschwitz, 1945–2005“ von Esther Shalev-Gerz, ganz ohne Worte und Schreibblock, aber dafür mit maximaler Konfrontationsgarantie für die Betrachtenden. Sechzig Überlebende berichteten für das Projekt in Videointerviews über ihre Erfahrungen im Lager sowie über ihr Leben vor und nach der Internierung. Shalev-Gerz erstellte daraus eine Montage der Momente zwischen den gestellten Fragen und den Antworten. Man sieht die Zeugen und Zeuginnen zu den unsichtbaren Erfahrungen zurückkehren, die ihr Leben ins Wanken gebracht haben. Es vergeht unendlich viel Zeit, bis sie sich von ihrem inneren Film lösen, im Schmerz erstarrt, das Grauen vor den Augen. Die Vergangenheit kapert so die Gegenwart, man vermag sich nicht zu bewegen, überwältigt von diesen Gesichtern, die im Schweigen dem „Verdrängten“ so nah sind, wie es Bilder nie vermögen.

Die aufrüttelnde Befragung ist der Höhepunkt eines thematisch aufgebauten Parcours, der mehr oder weniger angestaubte psychoanalytische Begriffe wie Verdrängung, Ödipuskomplex, Sublimierung, Projektion oder Unbewusstes entlang von Werken aufspießt, die bis in die Gegenwart reichen. Etwa Raphaela Vogel, die 2017 ein anatomisches Brustmodell in monumentaler Größe fabriziert hat. Es zeigt eine zergliederte weibliche Brust, aus der sich auf wunderbare Weise ein Milchstrahl aus Polyurethan zum Pferd formt, der zum „Uterusland“ reitet. Um wie viel souveräner ist da der lakonische Schriftzug „The return of the repressed“ von Louise Bourgeois in roter Farbe auf einem winzigen Putzlappen. Dem New Yorker Robert Longo gelingt zum Schluss noch ein Paukenschlag. Nachdem Freud die Reichsfluchtsteuer sowie die Judenvermögensabgabe gezahlt hatte, verließ er am 4. Juni 1938 seine Wohnung. Wenige Tage vor seiner Emigration hielt der Fotograf Edmund Engelmann die legendären Räume fest. Sie sind der Ausgangspunkt eines Zyklus von großformatigen Kohlezeichnungen. „The Freud Drawings“ fügen als prophetisches Memento einer für immer zerstörten Welt nicht nur Schmerzen zu. Das symbolische Schwarz verweist in eine Gegenwart, die beinahe täglich im kollektiven Gedächtnis neue Verluste fahrungen gebiert. ALEXANDRA WACH

Innenwelten – Sigmund Freud und die Kunst. Kunsthalle, Tübingen.

Bis 3. März 2024. Der Katalog kostet 34 Euro.

Ein Bild von Mann – und singt auch noch schön!

Großer Bahnhof in Baden-Baden: Jonathan Tetelman ist in „Werther“ von Jules Massenet einfach hinreißend

Diesem Mann zu widerstehen ist pure Selbstverleugnung. Drei Akte hält Charlotte tapfer durch, dann lässt sie sich von ihren eigenen Gefühlen überwältigen. Es ist der klassische Konflikt aus Pflicht und Neigung, der in der Oper „Werther“ von Jules Massenet verhandelt wird. Und während in der literarischen Vorlage, in Goethes Briefroman „Die Leiden des jungen Werther“ (1774), noch die Pflicht obsiegt, ist es in der Oper, gute hundert Jahre später, die Liebe – wenngleich gesellschaftlich nicht zu leben. Charlotte kommt zu spät, Werther hat sich erschossen. Noch tragischer wird diese Geschichte, wenn der Sänger-Darsteller des Werther so attraktiv ist wie der aufsteigende amerikanische Tenor Jonathan Tetelman. Erstmals in Europa trat er jetzt in dieser Rolle im Baden-Badener Festspielhaus auf, während der Herbstfestspiele La Grande Gare.

In der Tat „großer Bahnhof“ für Tetelman: Sechs Jahre hat er sich auf diese Rolle vorbereitet, mit zwei Probelaufen in Lima und Montevideo. Und nun erfüllt er die überwiegend lyrische Traumpartie mit größter Noblesse und klarer französischer Diktion. Seine Emotionalität fußt auf seiner stupenden Legato- und Mezza-voce-Technik, alles ist perfekt kontrolliert und wirkt doch ganz natürlich. Gerade in seiner Auftrittssarie, in der er angesichts der quellenden Natur ringsum ins erstaunte Schwärmen gerät, und später in den zärtlichen Liebesgesprächen an Charlotte. Sogar in den hochdramatischen Passagen im zweiten und dritten Akt verliert seine Stimme weder an Leichtigkeit noch goldenem Schmelz. Tetelman schöpft seine heroischen Spitzentöne vielmehr aus einem ungeahnten Kraftreservoir und lässt sie lange über dem Balthasar-Neumann-Orchester leuchten, als wäre sein Atem unbegrenzt.

Ebenso wie seine Töne in den lyrisch-dramatischen Fluss ist Tetelman selbst ins Ensemble eingebunden, das ihm gleichberechtigt zur Seite steht. Kate Lindsey als junge Frau von heute im Minirock (Kostüme: Luis F. Carvalho) steigert sich mit schlankem Mezzosopran in stimmliche Leidenschaft hinein, zerrissen zwischen Anziehung und Abwehr, von Selbstvorwürfen geplagt, Hilfe suchend im Gebet – in ihrer etwas gedeh-

ten Tränenarie mit weinendem Saxophon im dritten Akt – bis zur trostlosen Verzweiflung über Werthers Tod. Nikolai Zemlianski mit kernigem Bariton als immer unsympathischer werdender Gatte Albert, der Werther schließlich die gewünschten Pistolen liefert. Auch musikalisch ist der Ehemann viel „liebloser“ charakterisiert als sein Konkurrent Werther, dem Massenet ein harmonisches Füllhorn im Orchester mitgibt. Einziger Sonnenstrahl in diesem todessüchtigen Drama lyrisch ist Sophie, die Schwester Charlottes, die Elsa Benoit mit fast soubrettenhaftem Charme auszeichnet.

Scott Wilde (Amtmann), Kresimir Spicer (Schmidt), William Dazeley (Johann) und das Cantus Juvenum Karlsruhe als ausgelassene Kinderschar – „Noel! Noel!“ – tragen den Erfolg einer langen Probezeit mit Thomas Hengelbrock schließlich registriert als Dirigent die schwankenden Stimmungen dieser Partitur mit sensiblen Ohr, überblendet Kammermusikalisches mit Orchesteralem, Genreszenen mit Traumvisionen, wagnersches Strömen mit pointierter Rhythmik: ein Bilderbogen aus deutscher Orts-

kunde, französischer Diskretion und italienischem Verismo.

Nur der Regisseur Robert Carsen – er wird nächstes Jahr den „Jedermann“ in Salzburg inszenieren – fiel einem Irrtum anheim. Er wollte Massenets Oper auf Goethes Roman und dessen Rezeption zurückführen, ohne zu bedenken, dass das Libretto der Oper mit der Vorlage nur noch wenig zu tun hat und dass die Oper ohnehin eigenen dramaturgischen Gesetzen folgt. Carsen versetzte sein Personal in den sorgsam nachgestellten Anbau der Anna-Amalia-Bibliothek in Weimar (Bühnenbildner: Radu Boruzescu) und bevölkerte sie zusätzlich mit einem Statistenheer lesender Studenten. Auch Werther greift zuerst nach einem Buch und versenkt sich in die Lektüre. Das ist eine hübsche Idee, aber sie erweist sich als nicht tragfähig. Denn auf der Opernbühne zu lesen, ohne das Gelesene für den Zuschauer darzustellen, wenn auch nur andeutungsweise, funktioniert nicht.

So versenkt Carsen nicht nur die Mondnacht im ersten Akt, bei der sich Werther und Charlotte das erste Mal unterhalten, sondern verweigert aus

Furcht vor dem Naturalismus alle Hinweise auf Schauplätze und Zeiten – der erste Akt spielt im Sommer, der letzte zu Weihnachten. Außerdem kann in diesem öffentlichen Raum kaum jene Intimität aufkommen, die in der Musik immer wieder beschworen wird. Zumal auch Carsens Personenregie nicht vor Einfallen strotzt. Warum sich also die Dramatik ab dem dritten Akt so verschärft, wird überhaupt nicht plausibel. Dafür hat Werther schon im zweiten Akt plötzlich eine Pistole zur Hand, und man fragt sich im vierten, wieso er diese jetzt bei Albert erst erbitten muss. Und da schon dauernd ein Papierregen ausgerissener Buchseiten auf die Bühne niedergeht, vermastelt Carsen auch die zentrale Szene der Oper, in der tatsächlich gelesen wird: Ossian, aus dem Werthers Arie „Pourquoi me réveiller“ hervorgeht, sein Totenlied.

Am Schluss liegt er auf den ausgeräumten Büchern wie auf einer Müllkippe, schwankt den Berg etwas hinunter und verendet in Charlottes Armen, während sich die studentischen Zuschauer auf den Rängen alle die Kugel geben. Ach, Goethe. LOTTE THALER



Diesen Mann abblitzen zu lassen wäre eine Schande: Jonathan Tetelman als Werther

Foto Andrea Krempfer

Wohin Macht führt

Kanzlerbilder: Zum Tod von Konrad R. Müller

Angela Merkel wollte nicht, und Konrad Adenauer sah er nur einmal. Darüber hinaus hat Konrad Rufus Müller sich so intensiv mit sämtlichen deutschen Bundeskanzlern auseinandergesetzt, dass er bald nur noch als der Kanzlerfotograf bezeichnet wurde. Dem Gesamtwerk des 1940 in Berlin geborenen Porträtierten wird man damit nicht gerecht. Doch unter seinen Konterfeis finden sich eben die beeindruckendsten Politikerbildnisse der zweiten Hälfte des zwanzigsten Jahrhunderts.

Die Liste derjenigen, mit denen er gearbeitet hat, ist jenseits von Weizsäcker und Steinmeier, Kreisky, Sadat und Putin endlos und reicht von Leonard Bernstein bis Gerhard Richter, von Julien Green bis Gore Vidal, von Witzigmann bis Habermas, von Maffay bis Campino. Fast allen seinen Bildern ist dabei etwas Gravitätisches eigen, ein gewisses Grundpathos, das auf mehr gründet als Menschenliebe. Müller scheint vielmehr auf das jeweils letztgültige Porträt hingearbeitet zu haben. Doch nur in den Politikergesichtern schimmert wie ein Wasserzeichen die Frage auf, was Macht mit Menschen macht. Seine Bilder geben die Antwort: Sie führt in die Einsamkeit.

Bis zuletzt machte Müller analoge Schwarz-Weiß-Bilder und prägte damit seinen eigenen Stil: Die Aufnahmen fokussieren stark auf das Gesicht der Porträtierten, wobei Müller gerne mit Kontrasten arbeitete. Dem Fotografen, der ein Studium an der Berliner Hochschule für bildende Künste abgebrochen hatte und sich als Autodidakt einen Namen machte, ging es in seinen Arbeiten um jene seltenen Momente, in denen Schönheit, Klarheit und Wahrheit zur Deckung kommen. Sein Archiv umfasst mehr als 2800 Fotografien. Wie jetzt bekannt wurde, ist Konrad R. Müller am Samstag im Alter von 83 Jahren in seinem Heimatort Königswinter gestorben. F.L.