



Könnte als „verfolgungsbedingt verlorenes Kulturgut“ zurückfordert werden: Franz Marc's „Die kleinen blauen Pferde“, 1911, derzeit in der Stuttgarter Staatsgalerie FOTO: STAATSGALERIE

„Die Museen waren auch Täter“

„Nazi Looted Art“, das „Handbuch Kunstrestitution weltweit“ von Gunnar Schnabel und Monika Tatzkow klärt darüber auf, wie andere Länder mit der Rückgabefrage von geraubter Kunst umgehen. In diesem Vergleich macht Deutschland keine gute Figur

INTERVIEW BRIGITTE WERNEBURG

taz: Gerade empörte sich Georg Baselitz auf einer Pressekonferenz bei Contemporary Fine Arts, hier in Berlin...

Gunnar Schnabel: Ja, er sagte, Berlin verschenkt Bilder.

Berlin kann nur Bilder verschenken, die der Stadt gehören. Wie war das im Fall Kirchner, den Baselitz ja meint?

Gunnar Schnabel: Zivilrechtlich wurde das nie geprüft. Wir unterscheiden ja in unserem Buch ganz sauber zwischen zivilrechtlichen und öffentlich-rechtlichen Ansprüchen. In den Gesetzen, die die Alliierten nach 1945 erließen, galt der Grundsatz der Rückgabe. Nach der sogenannten Radbruch'schen Formel sind die entschädigungslosen Enteignungen von rassischem oder politisch Verfolgten in der Nazizeit rechtlich null und nichtig. Das heißt, die Betroffenen haben ihr Eigentum nie verloren und können es entsprechend zurückfordern. Davon sind nicht nur öffentliche, sondern auch private Sammlungen betroffen.

In Deutschland griff, sofern die Vermögensgegenstände vernichtet oder in Folge des verlorenen Kriegs nicht verfügbar waren, die finanziellen Entschädigung in Geld. Die Bundesrepublik wollte damit vorangegangenes staatliches Unrecht wieder gutmachen. Diese öffentlich-rechtliche Wiedergutmachung ändert aber nichts daran, dass die während der Nazizeit verfolgten Alteigentümer ihr Eigentum nie verloren haben. Und gerade im Zivilrecht verjähren in den meisten Ländern Eigentumsansprüche eben nicht. Deutschland ist eine Ausnahme und Holland.

Monika Tatzkow: Der Fall Kirchner ist in dieser Hinsicht nie geprüft worden. Etwa, ob Thekla Hess überhaupt befugt war, das Bild zu verkaufen. Erbe war der Sohn Hans Hess.

Hätte Carl Hagemann, der das Bild 1936 kaufte, nachprüfen müssen, ob Thekla Hess die Eigentümerin war? Wie sollte er darauf kommen, dass nicht die Witwe des Sammlers, sondern der Sohn Erbe war?

Gunnar Schnabel: Akzeptiert. Ein gutgläubig rechtswirksamer Erwerb war auch von der nicht-berechtigten Thekla Hess möglich. Aber dieser Sachverhalt ist vom Brücke Museum so nie vorgetragen worden. Man muss die Sachverhalte exakt aufklären. Es wird immer so getan, als sei die juristische Ebene schwierig, das ist sie nicht. Schwierig ist die Sachverhaltebene.

Wenn Sie sagen, die juristische Ebene sei nicht schwierig, würde ich naivweise annehmen, auch die Frage nach den Sammlern sei nicht so schrecklich schwierig. Wer kaufte denn damals deutsche Moderne? Das war doch nur eine Handvoll Sammler?

Monika Tatzkow: Das waren mindestens vier Hände voll, wenn nicht mehr. 1928 gab es die Ausstellung der Nationalgalerie „Neue deutsche Kunst aus Berliner Privatbesitz“ im Kronprinzenpalais, da fanden sich neben den großen Sammlern auch sehr viele kleinere, die heute völlig unbekannt sind. Die hatten nicht nur einen Kirchner an der Wand hängen, die haben fünfzehn bis zwanzig Werke der Modernen an der Nationalgalerie geliehen. Ein Feininger, der heute in der Neuen Nationalgalerie ist, hing auf dieser 1928er-Ausstellung; obwohl der Name des Leihgebers auf der Rückseite steht, ist er bis heute unbekannt. Aber Sie haben insofern recht, dass man die halbe Handvoll ganz großer Sammler und ihren Kunstschatz kennt.

Aber selbst hier wird die Provenienz erst seit den 90er-Jahren genannt.

Aber Alfred Hess war ein solcher großer Sammler?

Gunnar Schnabel: Den Kirchner hätte man binnen Stunden ermitteln können. Ich frage mich, was das Brücke Museum seit 1999 getan hat, als es sich verpflichtete, eigene Provenienzfor schungen durchzuführen. An deren Notwendigkeit bestand doch, gerade bei einem Museum, in dem nur „entartete Kunst“ hängt, keinerlei Zweifel – zumal bei den Topbildern. Warum hat sich der Freundeskreis nicht für eine Stelle für die Provenienzfor schung engagiert?

Die Haltung der Museen ist wirklich schwer verständlich. Sie waren teilweise ja selbst Opfer der Nazipländerungen. Sie müssten doch Verständnis für die Erfahrungen der Alteigentümer haben?

Gunnar Schnabel: Im Rechts sinn waren sie keine Opfer. Die entschädigungslose Enteignung „entarteter Kunst“ in den Museen durch die Nazis betraf ja Staats Eigentum. Der Staat als Täter kann sich nicht auf Nichtigkeit berufen, selbst wenn er im Einzelfall gewissermaßen auch Opfer war. 1948 hat der Denkmal- und Museumsrat auch auf sämtliche Ansprüche verzichtet. Damals wurde gesagt, wir sind die Täter und können jetzt nicht daherkommen und die Kunstwerke von denen zurückfordern, die sie gekauft und auch getragen haben. Aber die Museen waren auch ganz eindeutig Täter und nutzten die Chance, eine Vielzahl von Kunstwerken, die den Nazis

genehm waren, aus geplünderten Sammlungen in Holland etwa oder Frankreich zu erwerben. Und sie waren Täter nach 1945, als der von den Nazis ge raubte Bestand nach Deutschland zurückkam und die Museen sich daraus bedienten, ohne sich um die Provenienz zu kümmern.

Monika Tatzkow: Das ist der Hauptgrund, warum heute wenig recherchiert wird, kaum Kooperationen eingegangen werden und viele Archive geschlossen bleiben.

Handbuchs im Vergleich andere Länder besser?

Gunnar Schnabel: Da wir international tätig sind, haben wir Fallbeispiele aus rund 30 Ländern aufgenommen. Der Vergleich ist ein zentraler Punkt in unserem Buch. Wenn Sie nämlich sehen, wie kanadische Museen mit Raubkunst umgehen oder auch Privatsammlungen in den USA, das öffnet einen ganz ande ren Horizont.

Wir sagen nicht, im Ausland sei alles besser. Aber es lässt sich Grundsätzliches festhalten. Auch ein Bild, das wir der Kirchner erst nach drei oder vier Weiterveräußerungen erworben wurde, wird in den USA oder in England, Ländern, die nun wirklich nichts mit den Nazis zu tun hatten, grundsätzlich restituier.

Gunnar Schnabel: Infizierte Bilder, etwa aus privatem Besitz, sind über den Kunsthandel nicht mehr zu veräußern. Das merken inzwischen auch die kleineren Häuser. Sie vor allem müssen ihre Rechercheanstrengungen vergrößern.

Es geht nicht nur um „Nazi Looted Art“. Der Irakkrieg hat dem Antikenmarkt große Mengen von Raubkunst zugeführt. Trotz des Prozesses gegen Marion True vom Getty Museum wird sich etwas ändern?

Gunnar Schnabel: Nach der Washingtoner Konferenz haben viele Länder – Deutschland übrigens nicht – ihre Gesetze ergänzt, was die Unverjährbarkeit von Ansprüchen auf abhanden gekommene Kunstwerke betrifft. Damit gibt es das juristische Instrumentarium, Raubkunst heute international zu achten. Washington hat interessanterweise zu einer Professionalisierung im Umgang mit Raubkunst aller Art geführt. Und ebenso das Internetzeitalter, das die Möglichkeit eröffnete, Ross und Reiter zu nennen. Sobald ein Bild in der Lost Art Database gelistet ist, ist es nicht mehr marktfähig. Das zwingt zur Professionalisierung, eine enorme Entwicklung, die vor sechs Jahren noch nicht denkbar war. Das wird sich auf jede Art des Kunsthandels auswirken.

norarforderungen auf dem Tisch sind, ist der Zug in der Regel abgefahren. Dann gibt es nur noch Konfrontation.

Dann jammern die Museen über den Anwalt aus der Park Avenue, den sie sich selbst zuzuschreiben haben. Hätte das Brücke Museum 1998 recherchiert und festgestellt, der Kirchner kommt aus der Sammlung Hess und die Erbin lebt in London; hätten sie gesagt, wir besuchen sie oder laden sie ein und sprechen über das Thema: Ich bin mir sicher, der Kirchner wäre noch in Berlin.

Es gibt also immer Chancen auf eine Einigung?

Monika Tatzkow: Eigentlich ist die Konfrontation die Ausnahme, selbst dort, wo das Museum seine Hausaufgaben nicht gemacht hat, sich aber aufgeschlossen und kooperativ zeigt. Meistens bleibt dann in gegenseitigem Einvernehmen wenigstens eines von mehreren beanspruchten Werken im Besitz des Museums.

Gunnar Schnabel: Das Klischee, dass die jüdischen Erben grundsätzlich nur an der maximalen Verwertung interessiert seien, deckt sich nicht mit der Realität. Im Regelfall kam es zu vernünftigen Einigungen. Oft blieb das Werk im Museum, und es wurden die Beiträge gezahlt, die weit unter dem liegen, was die Erben bei Sotheby's oder Christie's hätten erzielen können.

Welche Rolle spielt der Kunsthandel? Der ja auch Täter war, in der Nazizeit und später?

Monika Tatzkow: Der Kunsthandel hat dazugeleert. Die großen Häuser haben Forschungstäbe für die Provenienzrecherche eingerichtet. Allerdings, wenn sie den neuesten Sotheby's-Katalog vom Februar anschlagen, da sind drei, vier, fünf Werke von Liebermann, mit Provenienzlinien von über 50 Jahren, auch im fraglichen Zeitraum, da wundere ich mich natürlich.

Gunnar Schnabel: Infizierte Bilder, etwa aus privatem Besitz, sind über den Kunsthandel nicht mehr zu veräußern. Das merken inzwischen auch die kleineren Häuser. Sie vor allem müssen ihre Rechercheanstrengungen vergrößern.

Es geht nicht nur um „Nazi Looted Art“. Der Irakkrieg hat dem Antikenmarkt große Mengen von Raubkunst zugeführt. Trotz des Prozesses gegen Marion True vom Getty Museum wird sich etwas ändern?

Gunnar Schnabel: Nach der Washingtoner Konferenz haben viele Länder – Deutschland übrigens nicht – ihre Gesetze ergänzt, was die Unverjährbarkeit von Ansprüchen auf abhanden gekommene Kunstwerke betrifft. Damit gibt es das juristische Instrumentarium, Raubkunst heute international zu achten. Washington hat interessanterweise zu einer Professionalisierung im Umgang mit Raubkunst aller Art geführt. Und ebenso das Internetzeitalter, das die Möglichkeit eröffnete, Ross und Reiter zu nennen. Sobald ein Bild in der Lost Art Database gelistet ist, ist es nicht mehr marktfähig. Das zwingt zur Professionalisierung, eine enorme Entwicklung, die vor sechs Jahren noch nicht denkbar war. Das wird sich auf jede Art des Kunsthandels auswirken.

berichtigung

Nun ist es doch passiert, und die Printausgabe hat dem Zeitdruck der digitalen Neuigkeiten nicht standhalten können. Als die taz auf dem Frühstückstisch lag, war Florian Henckel von Donnersmark schon Oscar-Gewinner und nicht mehr bloß Preisträger des popeligen Independent Spirit Award. Aber, ganz ehrlich gesagt, was soll? Bei dem Stasi-Melodram „Das Leben der Anderen“ hatte die Kulturredaktion ohnehin keine Kohlen im Feuer.

GUNNAR SCHNABEL UND MONIKA TATZKOW



Gunnar Schnabel wurde 1962 geboren und ist seit 1991 Anwalt für Zivilrecht in Berlin. Er vertrat Alteigentümer in

mehreren Grundlagenprozessen vor dem Bundesverwaltungsgericht (VermG) und dem BGH. Seitdem sich 44 Staaten im Dezember 1998 in den Washingtoner Prinzipien verpflichteten, NS-verfolgungsbefreiende Vermögensverluste rückgängig zu machen, ist Kunstrestitution weltweit zum Schwerpunkt seiner Arbeit geworden. Die 1954 geborene Monika Tatzkow arbeitete nach ihrem Studium an der Berliner Humboldt-Universität bis zur Wende als Historikerin an der Akademie der Wissenschaften. Danach forschte sie zu offenen Vermögensverlusten, unter anderem zum Nazigold bei Schweizer Banken. Seit 1998 ist der Schwerpunkt von Tatzkow die Raubkunst, als Sachverständige

für Museen, Alteigentümer und aktuelle Besitzer. In ihrem Handbuch, das im Frühjahr auch in englischer Ausgabe erscheint, dokumentieren die beiden Autoren mehr als 100 internationale Restitutionsfälle, wobei sie nicht nur die jeweiligen gesetzlichen Grundlagen erläutern, sondern auch die Biografien der jüdischen Sammler vorstellen.

Deutlich wird, dass die in den Washingtoner Prinzipien festgeschriebene Nachforschungs- und Identifizierungspflicht durch die Museen in Deutschland mangelhaft umgesetzt wurde. Das Buch „Nazi Looted Art. Handbuch Kunstrestitution weltweit“ (erschienen im Proprietas-Verlag Berlin 2007, ca. 500 Seiten) kostet 39,80 Euro. FOTOS: VERLAG



Monika Tatzkow: Der Umgang spielt eine große Rolle. Aber auch die Frage, inwiefern das Museum schon durch eigene Forschung aktiv wurde und vorbereitet war. Gunnar Schnabel: Die Atmosphäre ist verändert, wenn sich das Museum tot stellt. Wer nicht weiß, wo sein Bild zu finden ist oder gegen wen er Ansprüche erheben kann, der geht natürlich zu Finanziers wie den großen Auktionshäusern. Dann braucht er einen Anwalt und einen Historiker, der das recherchiert. Wenn die erst alle im Boot und die Ho-

die jazzkolumne

In Ornettes Welt

Wenn man Ornettes Welt betrifft, ist das wie großes Kino. Als wäre alles, was dann passiert, gar nicht wahr. Die Berliner Saxofonistin Silke Eberhard berichtete vor zwei Wochen in der Essener Philharmonie: Ornette Coleman sei gerade an ihr vorbeigeschwebt. Das passierte eine gut Stunde vor Colemans einzigem Deutsch-

Der Freejazz-Revolutionär und Altsaxofonist Ornette Coleman hat in Essen eines seiner raren Konzerte gegeben

landauftritt in diesem Jahr. Colemans Welt misst sich aktuell in mindestens drei unterschiedlichen Zeitzonen: kurz vor dem Konzert, kurz nach dem Konzert und die lange Zeit dazwischen.

Vor seinem Konzert gab es in Essen einen Soundcheck in Konzertlänge, bei dem der Pianist Joachim Kühn am Flügel saß. Er hatte es als Artist in Residence der Essener Philharmonie geschafft, dass Colemans Band samt Management und Soundcrew für dieses eine Konzert aus den USA herüberflog. Kühn und Coleman kennen sich seit gut zehn Jahren, als sie in einem Duokonzert bei den Leipziger Jazztagen die CD „Colors“ aufnahmen. In der Zwischenzeit ließ Coleman Kühn wiederholter einfliegen, um mit ihm in seinem New Yorker Studio stundenlang zu proben. Bis zu seiner kürzlich veröffentlichten pianolosen Quartett-CD „Sound Grammar“ hatte es keine weiteren Neuerhebungen Colemans gegeben.

In den vergangenen vier Jahren, seitdem Michael Kaufmann die Philharmonie Essen leitet, hat es hier mit wechselnden Kuratoren wie Uri Caine und Carla Bley schon gute Konzerte gegeben. Kaufmann sticht mit seiner jazzoffenen Programmpolitik aus dem deutschen Intendantenkreis angenehm heraus. Auf Kühns künstlerischer Residenz soll im Herbst Abdullah Ibrahim folgen, und für Juli ist das seit Jahren einzige Deutschlandkonzert des Keith Jarrett Trios in Kaufmanns Konzerthaus geplant.

Am 14. Februar in Essen wurde also die öffentliche Fortsetzung der Zusammenarbeit von Coleman und Kühn erwartet, doch es kam anders. Während des Soundchecks hatte Ornette Kühn noch gesagt, er dürfe zu seiner Musik spielen, was er wollte. Doch als das Ornette Coleman Quartett die Bühne betrat, der 1.900 Besucher fassende Saal war fast ausverkauft, hatte Kühn seinen Teil des Abends im Grunde schon hinter sich. Man hatte ihn kurzerhand nur ein 40-minütiges Vorspielprogramm spielen lassen. Kühn kam es vor, als hätte der Coleman-Manager James Jordan alles übernommen, er hätte sich nur noch als Angestellter gefühlt.

Das mochte hinter den Kulissen für allerlei Wirbel und verständliche Verstimmlung gesorgt haben, und doch schien das Konzert aus der Saalperspektive sehr gelungen. Coleman war zwar nicht mit seinem langjährigen Kontrabassisten Greg Cohen an-

gereist, sondern mit dem E-Bassisten Al McDowell, der früher schon in seiner Band Prime Time spielte und auch bei seinem Carnegie-Hall-Konzert im letzten Sommer dabei war, damals allerdings noch als dritter Bassist neben Cohen und Tony Falanga. In dem einstündigen Konzert dieses aktuellen Coleman Quartetts gab es dann Stücke wie „Sleep Talking“ und „Out of Order“ mit dem grandiosen Bogenvirtuosen Falanga und Colemans weißem Plastiklook-Altsaxofon im Zentrum, nur gelegentlich griff Coleman zur Trompete, die Geige ließ er links von sich überhürt liegen. Falanga links hinter Coleman stehend, schien das Konzert streckenweise sogar zu leiten, zumindest navigierte er Coleman durch den Ablauf des einstündigen Programms. Backstage berichtet Jordan später, dass er dieses Konzert des neuen Coleman Quartetts in Essen mitgeschnitten habe und möglichst noch in diesem Jahr auf CD herausbringen wolle – da sei für Kühn einfach kein Platz gewesen.

Die spärlichen Konzertansagen Colemans, wenn sie denn akustisch überhaupt verständlich waren, klangen nasal und leise, für das letzte Stück, „Lonely Woman“, und eine knappe Zusage wird dann schließlich doch noch Kühn dazugeholt. In zwei Wochen wird Coleman 77 Jahre alt und er genießt sichtlich den großen Erfolg in der jüngsten Zeit. In Essen lässt er sich mit Standing Ovations feiern, drei Tage zuvor war er in Los Angeles mit einem Grammy für sein Lebenswerk ausgezeichnet worden. Bei der weltweiten Fernsehübertragung war er neben Natalie Cole in einem schwarzen, mit roten Drachen bestickten Seidenanzug sogar als Moderator zu sehen, um den Preis an Carrie Underwood als beste Nachwuchssängerin zu vergeben.

Man kann sich kaum vorstellen, wie steinig der Weg aus dem rassistischen Spannungsfeld in Fort Worth, Texas, wo Coleman und sein Manager und Cousin Jordan aufwuchsen, bis ins Mekka der Musikindustrie gewesen sein muss. Coleman hat immer wieder zu Protokoll gegeben, dass er sich von Religion, Rassismus und Sex befreien wolle, und auch, dass er das Gefühl habe, er werde es nie ganz schaffen.

Hinten der Bühne antwortet der eher scheu wirkende Coleman mit Gegenfragen. So hat er Interviewer schon immer verwirrt, vor allem, wenn es um den für Coleman fundamentalen Zusammenhang von *Vagina* und Sound geht. Am besten hat es bis heute die Filmemacherin Shirley Clarke geschafft, hinter geheimnisvolle Coleman-Titel wie „Sex Is For Woman“ zu kommen. In ihrem 1985 veröffentlichten Film „Ornette: Made in America“ erzählt er: Vom Sex habe er sich einst durch Kastration befreien wollen, doch der Arzt riet ihm zur Bescheideung. Er sei an dem interessiert, was er während seines Lebens erfahren könnte, sagt Coleman, im Film sind dazu Bilder von der ersten Mondlandung zu sehen.

CHRISTIAN BROECKING

Erst mal nur ein Gedicht

Unter den jungen Regisseuren ist Nuran David Calis so etwas wie der Spezialist für pubertäre Nöte geworden. Am Schauspiel Hannover inszeniert er „Frühlings Erwachen“ nach Wedekind

VON SIMONE KAEMPF

Zwischenbilanz einer Heranwachsenden: „Dinge, die ich vergessen will, wenn ich erwachsen bin: den Streit, bei dem Papa Mama einen Löffel in die Seite gerammte hat. Dinge, die ich machen will, wenn ich erwachsen bin: Vater, Mutter, Lehrern, dem Exfreund eins in die Fresse schlagen. Dinge, an die ich mich erinnern will: Knutschen mit einem Typen nur so lange, bis er das nächste Getränk zahlt.“

Zumindest das Bier ist in der Inszenierung von „Frühlings Erwachen“ im Schauspiel Hannover kein Problem. Die beste Freundin, Wenda, hat zum Geburtstag einen Kasten ausgegeben. Man hockt zusammen und trinkt, die Jungs reißen Sprüche, die Mädchen spritzen mit Bier herum. Dann droht das Spiel in

Gewalt umzukippen, alle bewerfen sich immer heftiger mit den Flaschen – unkontrolliert, dabei auch euphorisch, wie ein kurzer Rausch, bevor sich das genauso plötzlich wieder auflöst.

Text und Szene könnten durchaus von Wedekind sein. Das Schwärmerische, der Reiz des Sexualen, das durch Angstbereit und Unsicherheit ins Aggressive umschlägt, sind auch bei ihm enthalten. Der Ton der Straße basiert dagegen auf Interviews, die Regisseur Nuran Davis Calis mit Hannoveraner Jugendlichen geführt hat. Mit Hilfe einer Reihe nach dem Original umgeschriebener Szenen schließt Calis glaubhaft die Lücke zwischen der tabubeladenen Sexualmoral in Wedekinds „Kindertod“ und der überfordern den sexuellen Überproduktion der Gegenwart. Und liefert so den Stoff für die Träume, die

im Grunde immer ähnlich sind, wenn der Mensch jung ist.

Das Stück beginnt an dem Tag, an dem Wenda einen dieser Geburtstage feiert, an dem man nicht mehr Kind ist und noch nicht erwachsen. Es ist also fünf vor zwölf, die Zeit drängt. „Lieber schlechte Erfahrungen machen als gar keine“, sagt die Wenda der Sonja Beißwenger, die mit Tanktop, Trainingshose, Nietsgurt und Felljacke so kultig wie aufgerüstet angezogen ist von der Kostümblindner Silke Rekor. Doch ob aufgetakelt oder nackt bis auf die Unterhose: es gibt immer einen Moment, wo die, die sich ausprobieren, als Verlierer dastehen. „Ja, willst du denn nicht“, wird Moritz von Ilse gefragt. Ja, er will, aber erst mal will er ein Gedicht vorlesen. Romantik, für die er eine Ohrfeige erntet.

In seinem letzten Stück „Schwarz“ auf der Studioebühne

des Thalia-Theaters hat Calis an einer ähnlichen Stelle einen Rap-Performer geschenkt, der für die verdrückste Hauptfigur eine Biografie als armenischer Flüchtling erfand, um bei den Mädchen anzukommen. Der rappende Superficker ist bei Calis das wiederkehrende Role-Modell für unerreichbare jugendliche Sehnsüchte. In „Frühlings Erwachen“ dient er diesmal als mediale Fluchtfigur. In einem schwarzen Videoclip, der eingespielt wird, verfügen die jugendlichen Wenda, Ilse, Martha, Moritz, Melchior, um die es hier geht, gemeinsam über starke Zeichen und singen von der Wut im Bauch: „Ich will hier raus.“ In der realen Bühnenwelt, zwischen Küchentisch, zwei weißen Wänden und einem Marktplatzbrunnen sind sie nur das Produkt der Lebensphase, in der sie sich befinden. Aufmüpfig und schüchtern zugleich – und längst nicht so cool, wie sie gerne wären. Und dass das gar nicht peinlich rüberkommt, ist schon eine ziemliche Leistung.

Für die Nöte jugendlicher scheint Nuran Calis, 1976 in Bielefeld geboren, ein gutes Ohr zu haben, und ein gutes Auge. Vor dem Regiestuhlat hat er als Türester gearbeitet, danach Hip-hop-Videoclips gedreht. In Essen erarbeitete er mit jugendlichen den Abend „Homestories“, der zurzeit auch als Gastspiel in Hamburg oder Berlin zu sehen ist. Dass in Hannover mit Picco von Groote, Svenja Wesser, Christoph Franken gestandene, wenn auch junge Schauspieler auf der Bühne spielen, schadet weder der Intensität noch der Authentizität. Unglaublich wird die Inszenierung erst dort, wo Calis das Feld, auf dem er sich auskennt, verlässt und in die Erwachsenenwelt wechselt. Wendals Mutter (Martina Struppek) ist zwar kein stereotypes Hausmutterchen, aber muss weitgehend ihre eigene Verklemmtheit zelebrieren. Moritz' Vater (Bernd Geiling) gibt den slicken Emporkömmling, der vor dem Sohn die harte Hand spielen lässt und danach verschwörerisch ins Publikum zwinkert: Sie verstehten halt keine andere Sprache.

Wenn die Kids dagegen mit einem Einkaufswagen über die Bühne rasen, sich im Rap-Battle gegenseitig niedermachen und dann doch wieder zusammenhocken, gewinnt Calis viel präzise Ambivalenz aus jugendlichen Stereotypen, die der Abend nicht leugnet, und die er sogar zu individuellen Motiven und Interessen zu entwickeln schafft.

Am Ende ist Wenda schwanger. An einer illegalen Abtreibung, wie es Wedekind vorsah, muss sie nicht sterben. Aber ein Kind? „Ich will es bekommen“, sagt die Minderjährige „Wegmädchen“, sagt Kindeswater Melchior. Zwei Lösungen kann es für die erste große Entscheidung ihres Lebens nicht geben. Der Abend endet offen. Kein rappender Superstar der Welt kann da helfen.



Wenda (Sonja Beißwenger, mit Christoph Franken) in Nuran David Calis' „Frühlings Erwachen“ FOTO: M. HORN

tazblog

„Der böse Mann mit dem kleinen Bart ist noch gar nicht tot“, sang Jan Delay – mit Recht: So viel Hitler war selten. In seinem

Hitler-Blog

ist Daniel Erk der Aktualität des Gröfz auf der Spur.

Die neuen blogs in der digitaz. www.taz.de/blogs/

unterm strich

Die späten 60er-Jahre waren für den Jazz eine Herausforderung. Nicht nur formal – Stichwort: Free Jazz –, sondern auch was die Instrumentation betrifft. Insommer ist es **LeRoy Jenkins** hoch anzurechnen, dass er mit seiner Geige den Raum noch etwas größer machte, in dem die große afroamerikanische Musikkultur beheimatet ist. Während die Geige bis dahin meist für einen europäischen **Folklore-Swing** in der Tradition der Sinti und Roma stand, schaffte es Jenkins, mit seinen scharfen Cluster-Sounds einen aggressiven Sperreuerklang zu etablieren.

Jenkins, 1932 in Chicago geboren, lernte mit acht Jahren das Geigenspiel, wechselte in den 50er-Jahren erst einmal zum **Altsaxofon** und orientierte sich am Bebop. Von 1965 an war er Musiklehrer in Chicago, schloss sich auch der **Association For The Advancement Of Creative Musicians (AACM)** an, zu der Musiker und Musikerinnen wie Clifford Jordan, Das Art Ensemble Of Chicago oder Carla Bley gehörten. In der Folge emigrierte Jenkins wie viele andere Mitglieder des AACM nach Europa. Gemeinsam mit Schlagzeuger Steve McCall, Trompeter

Leo Smith und Saxofonist Anthony Braxton formierte er in Paris die Creative Construction Company und nahm für das **Avantgarde-Label BYG** einige Platten mit improvisierter Musik auf. Später arbeitete Jenkins auch mit Cecil Taylor, Albert Ayler oder Alice Coltrane zusammen. Jetzt ist er im Alter von 75 Jahren gestorben.

Noch eine Meldung, die zur Trauer passt: Der am vergangenen Freitag in Paris gestorbene Kunstsammler und Berliner Ehrenbürger **Heinz Berggruen** wird noch in dieser Woche in einem **Ehrengrab** auf dem Berliner Waldfriedhof Dahlem beigesetzt. Die Witwe Bettina Berggruen hat diesen ausdrücklichen Wunsch ihres Mannes dem Präsidenten der Stiftung Preußischer Kulturbesitz, Klaus-Dieter Lehmann, übermittelt. Der Friedhof am Hüttenweg versammelt nahezu eine ganze Kulturgeschichte des 20. Jahrhunderts. Auf ihm befinden sich unter anderem die Gräber von **Gottfried Benn** (1886–1956), **Karl Schmidt-Rottluff** (1884–1976) und **Harald Juhnke** (1929–2005), aber auch von **Erich Mühsam** (1878–1934), der im KZ Oranienburg von den Nationalsozialisten ermordet wurde.

