

Die Wiedergewinnung der Erinnerung

In San Sebastián ist das europäische Kulturhauptstadtjahr 2016 eröffnet worden. Frieden, Dialog und Zusammenleben sind die Kernbegriffe seines Programms. Doch die flauschigen Formeln verdecken die wahren Konfliktlinien.

ESAN SEBASTIÁN, 25. Januar
s gibt nicht viele Städte, die es von ihren äußeren Bedingungen her leichter hätten als San Sebastián, als ideale europäische Kulturhauptstadt aufzutreten: viel touristische und gastronomische Erfahrung, mit 180 000 Einwohnern nicht zu groß und nicht zu klein, von atemnehmender Schönheit durch die Verbindung von Stadt, Meer, Fluss und ein an „Heidi“ erinnerndes Hinterland. Und doch war es im Jahr 2011, als der Zuschlag kam, zusammen mit Breslau als europäische Kulturhauptstadt des Jahres 2016 zu firmieren, alles andere als leicht, sich die konkrete Umsetzung vorzustellen. Denn die baskische Terrororganisation Eta war zwar nach mehr als vier Jahrzehnten des Mordens schon halb auf dem Rückzug, hatte aber noch nicht formell das Ende der Gewalt verkündet. Als das im Oktober 2011 durch eine Videobotschaft verummter Kämpfer geschah, atmeten die Verantwortlichen auf. Sie hatten gepokert und gewonnen. Mehr, sie hatten Modelle des friedlichen Zusammenlebens zum zentralen Punkt ihrer Bewerbung gemacht und hätten jetzt an die Arbeit gehen können.

Doch das gestaltete sich schwierig. Mehrfach wechselte die Macht im Rathaus – von den Sozialisten zu den Linksnationalisten und dann zur bürgerlichen Baskisch-Nationalistischen Partei. Mehrfach wurde die Programmleitung ausgetauscht. Außerdem kürzte Europa die Mittel. Und schließlich war die Skepsis in der Stadt selbst zu überwinden, deren Bewohner nicht leicht zu beeindrucken sind. Was, so fragten sich viele, soll der ganze Kulturhauptstadtzirkus überhaupt bedeuten? Deshalb wurde das hundertseitige Jahresprogramm mit allen geplanten Aktivitäten vor allem zum Dokument der Verkrampfung. Erbarmungslos werden ein dort in immer neuen Varianten die Begriffe „Zusammenleben“, „Frieden“ und „Dialog“ um die Ohren gehauen, als hätte es daran im Baskenland gemangelt. „Friedensvertrag“ wird eine der großen Kunstausstellungen des Kulturhauptstadtjahres heißen, die bewaffnete Konflikte zwischen 1516 und 2016 zum Thema hat. War Krieg denn das Problem? Oder nicht vielmehr der Terrorismus, der die baskische – und spanische – Gesellschaft seit den späten fünfziger Jahren so fatal entstellte hat? San Sebastián steht laut Bürgermeister Eneko Goia in der Liste der Terrorort der Eta mit 107 Opfern gleich hinter Madrid. Umso erstaunlicher ist es, dass



Alle Menschen werden Brüder: Mit der Musik- und Lichtschau „Brücke des Zusammenlebens“ hat San Sebastián den Beginn seines Festjahres als Europas Kulturhauptstadt 2016 gefeiert.

Foto AFP

der Begriff „Terrorismus“ in dem ambitionierten Programm nicht auftaucht. Es gibt „Opfer“, aber keine „Ermordeten“, „Gewalt“, aber keine Nackenschüsse.

Xabier Payá, der künstlerische Leiter des Kulturhauptstadtjahrs, versucht im Gespräch erst gar nicht, Ausflüchte zu suchen. Wörter haben Sprengkraft, und Payá verteidigt die kuscheligen Begriffe vor allem als „Ausgangspunkt für den Dialog“. Denn nach wie vor sind viele Basken über die jüngste Geschichte der Region uneins. „Da wir schon nicht dieselben Wörter benutzen“, sagt Payá, „wie könnten wir denn die Bedeutungen teilen?“

Konzeptionell war die Ausstellung über die baskische Avantgardegruppe Gaur, die sich vor einem halben Jahrhundert formierte und etwa zwei Jahre Bestand hatte, im Museum San Telmo der Höhepunkte der Auftakttage am Kantabrischen Meer. 1966 taten sich Bildhauer wie Eduardo Chillida und Jorge Oteiza, Maler wie Rafael Ruiz Balerdi, José Antonio Sistiaga und José Luis Zumeta zusammen und veröffentlichten ein Manifest, das bis heute als Widerstandsgeste moderner baskischer Künstler gegen den Franco-Staat gilt. Der frühverstorbene Galerist Dionisio Barandiaran (1929 bis 1979) bot der Gruppe ein Forum für Debatten und Ausstellungen und förderte junge Musiker, Tänzer und Theatermacher. José Antonio Sistiaga war bei der Er-

öffnung dabei, um als letzter überlebender Künstler von jener Zeit zu erzählen. Eines der schönsten Werke der Schau sind seine in prächtigem Farbenspiel bemalten Zelluloidstreifen, die im Centre Pompidou in Paris als vollständiger Fünfundsiebzig-Minuten-Film zu sehen sind. Wie viele Meter Zelluloid er denn bemalt habe, wurde Sistiaga gefragt. „Zweitausend Meter“, sagte der alte Herr. Und wie lange er dafür gebraucht habe? „Siebzehn Monate.“

Das Baskenland ist nicht Spanien, auch wenn es zu Spanien gehört: Dass etwas daran ist, merken Besucher der Hauptstadt der baskischen Provinz Gipuzkoa sofort – an der Zweisprachigkeit, am Temperament, an Musik, Sport, Folklore. Die Mehrsprachigkeit des Baskenlands ließe sich auch am Beispiel der beiden herausragenden Künstler des vergangenen Jahrhunderts erzählen, Eduardo Chillida und Jorge Oteiza. Der eine, Schöpfer der berühmten „Windkämme“ auf den Klippen der Bucht sowie der Skulptur „Berlin“ vor dem Bundeskanzleramt, wurde zum international gefeierten Star und war im Ausland lange Zeit berühmter als in der Heimat. Der andere, Oteiza, wirkte mehr nach innen und wird heute, wenn die Rede auf Repräsentanz kommt, viel eher als Ausdruck des „Baskischen“ verstanden als sein Kollege.

Es sei nicht einfach, sagt die Soziologin Jone Karres Azurmendi, Tochter ei-

ner Baskin und eines Deutschen, die nach einer Kindheit im Baskenland und etwa zwei Jahrzehnten in Deutschland seit zehn Jahren in San Sebastián lebt. Ihre Identität sei nun einmal geteilt. Müsste sie ein einziges Wort dafür finden, bezeichne sie sich selbst nicht als „Nationalistin“, wie es der geläufige politische Jargon vorschreibe, sondern am liebsten als Europäerin, als Vertreterin eines „Europas der Regionen“. Die von spanischen Medien propagierte Sicht auf das Baskenland, so warnt sie, sei jedenfalls voreingenommen. Die Wirklichkeit sehe anders aus, als die Madrider Parteistrategen sie malten.

Den Beweis erhält der Besucher in einem langen Gespräch mit baskischen Geschäftsleuten. Einer von ihnen, Javier Martínez Gracia, ist nebenamtlich Präsident der „Unión Artesana“, der ältesten gastronomischen Vereinigung des Baskenlandes. Er gehört der erfolgreichen Mittelklasse an und ist der Eta-Sympathien unverdächtig. „Die Nachricht vom Ende der Gewalt im Oktober 2011 verbreitete sich in Minuten“, sagt er. „Das hat uns alle aufgewühlt. Wir hatten Tränen in den Augen.“ Und was ist seitdem geschehen?, wollen wir wissen? „Nichts! Das ist es ja gerade. Mehr als vier Jahre sind vergangen, und Ministerpräsident Rajoy hat keine einzige Geste zuwege gebracht.“

Die Geste läge etwa darin, die noch in verschiedenen Winkeln Spaniens einsit-

zenden Eta-Häftlinge in Gefängnisse des Baskenlandes zu verlegen, damit ihre Angehörigen für den Besuch nicht mehr so weite Reisen auf sich nehmen müssen. Jeden Freitag um 19 Uhr zieht eine kleine Demonstration durch die Altstadt von San Sebastián, um dieser Forderung Nachdruck zu verleihen. Die Gelegenheit sei günstig, meint Javier Martínez. Gefahren seien mit einem solchen Entgegenkommen nicht mehr verbunden. Dass sich jedoch überhaupt nichts bewegt – weder im spanischen Verhältnis zu Katalonien noch zum Baskenland –, empfinden viele Menschen fern von Madrid als staatliches Versagen. „Man muss miteinander reden“, sagt Martínez, „ein paar Schritte aufeinander zugehen.“

Vorläufig bereitet sich San Sebastián auf neugierige Besucher vor. Eröffnet wurde das Kulturhauptstadtjahr zweimal: am 20. Januar um Mitternacht, dem Namenstag des heiligen Sebastian, durch die traditionelle „tamborrada“, das Trommeln verschiedener Gruppen in historischen Kostümen, und unter reger emotionaler Anteilnahme; und dann am vergangenen Samstag mit weiterem Trommeln und einer Licht- und Musikshow an der Maria-Cristina-Brücke, für die der ehemalige Fura-dels-Baus-Künstler Hansel Cereza zuständig war. Mehr als 600 000 Euro soll das Spektakel gekostet haben, das die Wörter „Dialog“ und „Zusammenleben“ in zuckenden Lettern in den Him-

mel schickte und selbstredend nicht auf die verschnarrte Brückensymbolik verzichten mochte.

In der Sache – und wenn das Pompöse dem Kleinteiligen weicht – wird San Sebastián wohl eine gute europäische Kulturhauptstadt werden. Einen Vorschmack erhielt man mit der schönen Installation des Madrider Künstlers José Ignacio Díaz de Rábago, der im Foyer der Universitätsbibliothek seine „Bibliothek von Babel“ aufgezogen hat – ausgemusterte Bücher, auf Drahtseile gespießt, die den Himmel des Gebäudes durchschwirren wie ein Vogelschwarm. Anders als manche Vorgänger muss San Sebastián sein europäisches Budget im Jubeljahr aber nicht für Neubauten ausgeben; die kommen sowieso, darunter ein Zentrum für zeitgenössische Kultur mit einer Fläche von 36 000 Quadratmetern und ein neues Musikonservatorium. „Wir suchen nicht den urbanen Wandel“, sagt Direktor Xabier Payá, „sondern den gesellschaftlichen Wandel.“ Nicht jetzt, sondern im Frühjahr wird es sogar ein Projekt mit dem Titel „Ohne Abschied“ geben. Zwölf Künstler sollen sich zusammen mit den Angehörigen von zwölf Opfern des Terrorismus an die „Wiedergewinnung des kollektiven Gedächtnisses“ machen. Damit käme das sonst eher beschwiegene Thema doch noch ins Programm, und mit der Beschreibung von „Dialog“ und „Zusammenleben“ wird es dann nicht mehr getan sein. PAUL INGENDAAY

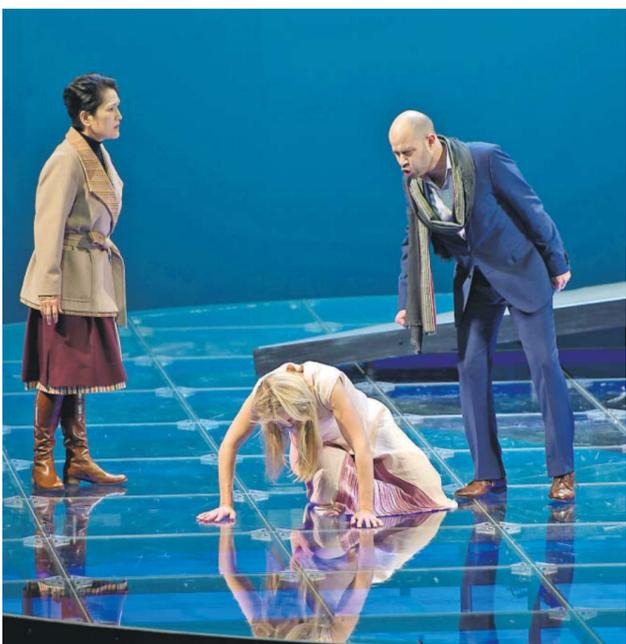
Kalligraphie von Klängen, auf die Leinwand des Schweigens gemalt

Die Katastrophe von Fukushima als Oper: Kent Nagano bringt „Stilles Meer“ von Toshio Hosokawa in Hamburg zur Uraufführung

Der Vorhang ist bereits offen, wenn die Besucher das Theater betreten. Ein fernes Rauschen ist zu hören, ganz leise nur, aber irritierend insistend. Silbrig leuchtende Stäbe hängen vom Himmel als Chiffren apokalyptischen Unglücks: die von einem Tsunami ausgelöste Reaktor-katastrophe im japanischen Fukushima. Der japanische Komponist Toshio Hosokawa hat sie zum Thema einer szenischen Meditation gemacht, „Stilles Meer“. Das Drei-Personen-Trauerspiel ist eine Auftragsarbeit der Hamburgischen Staatsoper.

Wie schon bei „Voiceless Voice in Hiroshima“, seinem Requiem für die Opfer der ersten Atombombe, will der Komponist nicht ein politisches Bekenntnis abgeben oder anklagen, sondern der Traurigkeit, der Verzweiflung eine Stimme leihen. Für ihn sei „die Verklärung“ solcher Empfindungen entscheidend – eine Verklärung durch eine Schönheit, hinter der das Schreckliche stets spürbar ist.

Wenige Minuten vor Beginn der Aufführung versammeln sich die Dorfbewohner bei der Tagundnachtgleiche zum „O-higan“-Zeremoniell. Sie tragen ballonförmige Laternen, die sie später auf Meer setzen werden: Lichter für die Seelen der Toten. Claudia, eine junge Ballettlehrerin aus Deutschland, hat durch die Katastrophe ihren Mann Takashi und ihren Sohn Max verloren. Den Tod ihres Mannes hat sie verwunden, nicht den des Kindes. Während des Trauerrituals trifft sie auf Stephan, den deutschen Vater des Kindes, den sie vor Jahren verlassen hatte. Er will, wie Haruko, die Schwester des Takashi, die immer noch geliebte Frau dazu bringen, „zu sehen, wie es wirklich ist“: den Himmel voll von gefährlichem Staub und das „strahlende Meer“. Aber diese Wirklichkeit, „die wir nicht sehen“, will sie nicht hinnehmen.



Haruko (Mihoko Fujimura, links) und Stephan (Bejun Mehta, rechts) kämpfen um das Leben von Claudia (Susanne Elmark, Mitte).

Foto dpa

Sie singt eine Strophe aus „Sumidagawa“ – einem alten Nô-Spiel, das der Regisseur Oriza Hirata für Hosokawas Oper adaptierte. Claudia soll „geheilt“ werden durch das Spiel von der Frau, die bei der Suche nach ihrem verschollenen Kind auf einen Fährmann trifft, der sie nur un-

ter einer Bedingung ans „andere Ufer“ bringen will: „Kein närrisch' Tanz, keine Überfahrt“. Am Ufer der Erkenntnis findet die Frau das Grab ihres Kindes. Claudia müsse sich ans Ende dieser Geschichte erinnern und selbst „bis ans Ende kommen“. Claudia ruft, wie in dem alten

Spiel, Buddha an, aber nicht Max kommt, sondern ein Mädchen, das eine Pirouette dreht. Claudia wird, ungeheilt, weiter auf das Meer schauen.

Hosokawas Oper hat den Charakter eines Klagegesangs. Sie spielt auf einem beklemmenden Einheitsbühnenbild (Itaru Sugiyama). Von einem kreisrunden Plateau vor einem Hintergrund in wechselnden Farben – Blau, Grau und Giftig-Gelb – führt ein Steg in die Höhe, ins Irrendwo. Die Handlung ist stark verknüpft, an ihre Stelle treten das seelische Geschehen und die Verarbeitung traumatischer Erlebnisse. Während die Dorfbewohner das Unbegreifliche von Zerstörung und Vergehen ratlos hinnehmen, kämpft Claudia gegen eine Wirklichkeit, die nicht erkennbar, nicht verstehbar ist. Die beiden anderen Personen des postapokalyptischen Trauerspiels kämpfen um Claudia. Die Zustände der Figuren finden ihren Ausdruck weniger in einer dramatisch sich entwickelnden Musik als einer situativ atmosphärischen. Der Reiz dieser Tektonik von Klangflächen ist nur oxymoronisch zu beschreiben: irrisierend schön und quälend schmerzlich.

Das steigert sich in den expressiv-ariosen Szenen, in denen Claudia den Verlust des Kindes beklagt oder Stephan den Verlust seiner Claudia, wo die Musik wie fremdeter Franz Schubert klingt. Hosokawa selbst spricht von einer „Kalligraphie von Klängen, die auf der Leinwand des Schweigens gemalt“ werden.

Die von (weitgehend konventionellen) Schlagwerken erzeugten Sprengschläge, Chiffren für eine von Naturkatastrophen und menschlicher Hybris gefährdete Wirklichkeit, sind nie vordergründig oder gar filmisch illustrativ.

In dem gut anderthalbstündigen Werk finden sich, ganz konventionell, mehrere als „Arien“ bezeichnete, wenn auch

nicht isolierte Gesangsszenen. Die Mezzosopranistin Mihoko Fujimura, in Bayreuth als Kundry angekündigt, singt die den Wirklichkeitssinn vertretende Haruko, die Claudia vergeblich zu therapieren versucht, mit größter expressiver Intensität. In der Rolle des Stephan, der von Claudia um sein Glück gebracht wurde, als sie ihn verließ, und sich nun im Unglück wieder um sein Glück betrogen sieht, fesselt der auch darstellerisch eindringliche Countertenor Bejun Mehta in seiner Arie „Du weißt, dass Max nicht mehr ist“ durch ein inständiges melodisches *Declamato*.

Es gehört zur Operntradition, den Ausdruck des Wahnsinns oder von Erregungszuständen in die quasi unirdischen Sphären der höchsten Sopranlage zu legen. Mit der in der Seelenwelt von Trauer und Verzweiflung lebenden Claudia hat Hosokawa eine solche Partie geschaffen. Der Sopranistin Susanna Elmark, in Partien wie Königin der Nacht und Zerbinetta, aber auch Konstanze erprobt, gelingt es, durch ihre Intonationen – mal schneidend und irrlirchernd, mal betörend – das Wechselfieber der Figur sinnfällig zu machen. Kent Nagano, der sich schon seit langem für das Œuvre Hosokawas einsetzt, hatte offenbar den Ehrgeiz und den Enthusiasmus seiner Philharmoniker für die quasi visuelle Klangsprache eines Werks geweckt, in dem Natur zu *nature morte* geworden ist.

Das neue Leitungsteam unter der Intendanz von Georges Delnon begleitete die Uraufführung mit einer Einführungsmatinee samt den Mitwirkenden, einem Komponistenporträt und einer Ausstellung von Bildern des Fotografen Denis Rouvre, der ein halbes Jahr nach der Katastrophe die Menschen in der Unheilsregion fotografiert hatte. JÜRGEN KESTING

Interaktiv

Banksy sprüht kritisch weiter

Der jüngste Eingriff des Graffiti-Künstlers Banksy richtet sich gegen das Vorgehen der französischen Polizei in dem Flüchtlingslager bei Calais. Anfang Januar hatten die Behörden mehrmals Tränengas, Gummigeschosse und Wasserkanonen gegen Migranten eingesetzt, die versucht hatten, den Verkehr auf der Straße zum Hafen am Ärmelkanal zu blockieren. Aus Protest dagegen hat Banksy in einer seiner üblichen Nacht- und Nebel-Aktionen an einer Baustelle gegenüber der französischen Botschaft im Londoner Stadtteil Knightsbridge eine Schablone des Plakats für das Musical „Les Misérables“ gemalt, dem eine Illustration von Emile Bayard aus der Originalausgabe von Victor Hugos Roman, „Die Elenden“ zugrunde liegt. Es stellt das verwaiste Mädchen Cosette vor einer zerfranzen Trikolore dar. Aus einer Dose schwebt ihm eine Tränengaswolke entgegen. Oberhalb der Dose stellt ein QR-Code eine Verbindung zu einem Video der nächtlichen Polizei-Aktionen am 5. und 6. Januar dar. Das macht dieses Wandgemälde zu Banksys erstem interaktiven Graffiti. Der Straßenkünstler hat sein Mitgefühl für die Migranten bereits wiederholt zum Ausdruck gebracht. Im Dezember kommentierte er die Krise mit einem Frühlinggemälde im sogenannten Dschungellager von Calais. Es stellte Steve Jobs als Flüchtling dar in Anspielung darauf, dass der Apple-Gründer der Sohn eines syrischen Migranten war. Damals hat der Straßenkünstler kund, dass Apple bloß existiere, weil einem jungen Mann aus Homs die Einreise genehmigt worden sei. Und neben dem Einwanderungsbüro von Calais prangt ein Graffiti mit Banksys Abwandlung von Géricaults Gemälde „Das Floß der Medusa“. Darauf versuchen die schiffbrüchigen Überlebenden, über deren Köpfen Sprechblasen mit Pfundzeichen schweben, auf einer Autofähre anzuheuern. Am Hafen blickt die Schablone eines Kindes durch ein Fernrohr auf England, auf dem ein riesiger Geier sitzt. G.T.