

Stella Baum · Kunst ist unwiderstehlich

Stella Baum

Kunst ist unwiderstehlich

Feuilletons

Herausgegeben von
Donat de Chapeaurouge und
Marlene Baum



NORDPARK VERLAG

Originalausgabe

2011

© Marlene Baum und Donat de Chapeaurouge

© Vorwort Donat de Chapeaurouge

© NordPark Verlag, Wuppertal

Das Werk ist urheberrechtlich geschützt

Umschlaggestaltung und Titelfoto:

Hans Günter Schmitz

Gesetzt in der Minion Pro

Druck: Hubert & Co., Göttingen

Printed in Germany

ISBN 978-3-935421-76-8

NordPark Verlag

Klingelholl 53 · D 42281 Wuppertal

www.nordpark-verlag.de

7	Vorwort
16	Eine ganz normale Jugend
38	Zehn Jahre im Vorstand
47	Die frühen Jahre: Gespräche mit Galeristen
58	Die Pensionierung
64	Kein Glas Sekt mehr sorglos
67	Die frühen Jahre mit Joseph Beuys
80	Fettiges Rinnsal an der Wand
83	Werner Schmalenbach
88	Beuys und Schmela
93	Das Tor zur Welt: Die Fluxus-Bewegung
99	Schönheit im Halbschatten: Rhododendron
107	Ein Leben in Gärten: Roland Weber
116	Tempel der Pferde: Der Marstall von Chantilly
125	Anitas Hand
131	Vatertag und Muttertag
132	Die Vertreibung aus dem Paradies
137	Vom Embryo zur Hausfrau und zur Menschenwürde
140	Der Mann im Lexikon
144	Loriots Schuhe
147	Ehrenbürgerin über Ehrendoktor
151	Der Gesellschafter
157	Palais d' Amour
166	Buchattrappen
173	Villa Hügel

Vorwort

Im SPIEGEL erschien am 5. November 1979 eine Titelgeschichte über Joseph Beuys mit dem Kopf des Künstlers auf der Umschlagseite und der reißerischen Unterschrift: »Der Größte. Weltruhm für einen Scharlatan?« Im Text bemühte sich Jürgen Hohmeyer, die Vorurteile des Publikums gegenüber der Kunst von Beuys zu zerstreuen, indem er eindringlich die Stationen seines Weges nachzeichnete und die Würdigung des Deutschen im New Yorker Guggenheim-Museum als Beweis für seine aktuelle Hochschätzung in der Weltkunst anführte. Die Biographie des Mannes vom Niederrhein wurde ausführlich geschildert und der Bezug der Werke auf sein Leben einprägsam gezeigt: »Die Kunst soll Leben werden, und zu diesem Zweck wird das Leben erst einmal Kunst.« Die »Aktionen« von Beuys, die Zusammenstöße mit Johannes Rau, die Vorliebe für Fett und Filz wurden referiert, um schließlich im »Gespräch« seinen Einstieg bei den »Grünen« zu erforschen. Man kann den seitenlangen Beitrag Hohmeyers als perfekt bezeichnen, und doch stellt ihn ein nur zweiseitig eingeschobener Artikel von Stella Baum in den Schatten, weil hier ohne jede Scheu aus dem Nähkästchen geplaudert wird. Die »Erfahrungen mit Joseph Beuys« berichten u.a. von seiner sonst nirgends erwähnten Pullman-Limousine, in der das Ehepaar Baum 1963 nach Kranenburg chauffiert wurde. Als Beuys auf der documenta für »direkte Demokratie« warb, signierte er in Gedanken an Baums eine Tüte mit eigenen Schriften als »Joseph Baum«. All diese kleinen Marotten und schnoddrigen Sprüche lassen den Leser den berühmten Beuys so menschlich erleben, wie es nur bei intimer Nähe möglich ist. Zugleich zeigt sich die

Stärke Stella Baums: eine Geschichte so zu erzählen, dass die Pointe unerwartet kommt und dadurch umso stärker wirkt.

Ein paar Jahre später schrieb Stella Baum im Magazin der Frankfurter Allgemeinen Zeitung einen großen Artikel über »Die frühen Jahre mit Joseph Beuys«. Die Redaktion hatte den Text wunderbar gedruckt, denn er erschien auf rotem Grund und war gerahmt von Silhouetten des großen Heinz Edelmann in Blau, Grün und Gold. Markanter konnte man einen Beitrag nicht präsentieren. Hier erzählt sie ausführlich von den ersten Begegnungen mit dem Künstler. Im Stall von Kranenburg war Spielzeug ausgestellt, und man konnte einen Katalog kaufen, der 5 Mark kostete: »Zahlte man noch vierzig Mark dazu, so durfte man sich eine Originalzeichnung von Beuys aussuchen.« Diese Zahlen spiegeln das Niveau, auf dem die Baums Kunst erwerben konnten. Ein Händler sagte später, dass dem Ehepaar der Ruf vorausging, nur Werke unter tausend Mark zu kaufen. Der Düsseldorfer Händler Schmela wurde kurz und treffend vorgestellt: »Er liebte seine Künstler und die Kunst, als Kaufmann fehlte ihm dafür jegliches Talent.« Als Stella Baum den »Stuhl mit Fett« zu Hause hatte, galt sie bei Wuppertalern als verrückt. Das Objekt erweckte sogar Zorn, und ein Besucher drückte aus Gemeinheit in das Fett ein Geldstück.

Doch ganz kritiklos blieb die Würdigung von Beuys natürlich nicht, und so erzählte die Autorin, dass auf der documenta 1982 die von Beuys installierten Basaltsteine über Nacht von bösen Buben rosa angestrichen worden waren. Beuys war nicht belustigt, sondern höchst empört. Als Stella Baum das Pink »ganz attraktiv« fand, entsetzte Eva Beuys sich über solchen Frevel.

Der Galerist Rolf Jährling war in Wuppertal der Propagator aktueller Kunst. Er scheute sich auch nicht, »umstrittene« Künstler wie Nam June Paik zu präsentieren, und er war der Veranstalter

des legendären »24-Stunden« Happenings. Dies alles fanden Baums erregend und nahmen es als Zuwachs von Erfahrung, denn: »Man muss sich hüten, Happening mit Chaos und spontaner Zerstörungswut zu assoziieren. Wenn etwas zerstört wird, so ist es geplant.« Das »24-Stunden« Happening, das in der Galerie Parnass begangen wurde, endete mit einem Frühstück bei Baums, weil ihr Haus den progressiven Künstlern als das Wuppertaler Zentrum galt.

Kontakte zu Museumsleuten waren selbstverständlich für die Baums. Sie kannten nicht nur Günter Aust in Wuppertal (der oft mit interessanten Künstlern überraschend ihre Gastfreundschaft erbat), sondern auch Werner Schmalenbach in Düsseldorf und Paul Wember in Krefeld. Kontakte nutzten sie zu Schmela und bekannten Händlern aus dem Rheinland, so dass Stella Baum es wagen konnte, über etliche von ihnen etwas Biographisches zu schreiben. Leider kam sie auf die Idee, ihr Manuskript den Herren vor der Drucklegung zur Prüfung vorzulegen. Das Ergebnis war vorauszusehen: die Texte wurden nicht nur redigiert, sondern zum Teil ganz neu geschrieben (nicht zum Vorteil für die Kunstgeschichte). Insofern ist nur das Vorwort ein Produkt von Stella Baum. In diesem Text bekannte die Autorin: »Der Umgang mit Kunst, der sich anbahnte, wurde unwiderstehlich. Er hat schließlich meine Existenz weitgehend geprägt, ist ein glücklicher Teil meines Lebens geworden.« Die Außenseiterin war so begeistert bei der Sache, dass sie die Schwebebahn in Wuppertal verpacken lassen wollte, wofür Christo schon die Zusage gegeben hatte. Auch der Stoff war bereits angeschafft, jedoch die Stadt verbot das Großereignis.

Im Haus der Baums am Boltenberg, einem Bau des Architekten Heinrich Plange von 1902/03 im englischen Landhausstil, fotografierte Lord Snowdon Stella Baum inmitten der 41 Schafe von

Nicholas Monro. Die Villa strahlt noch heute so viel vergangene Kultur aus, dass sie von Filmern als Kulisse gern genutzt wird. Bei Achtundsechzigern hingegen wirkte dieses Ambiente wie der Klassenfeind. Ein Journalist, der Stella Baum zu ihrem Kunstbesitz befragen wollte, sagte spitz: »Sie wohnen aber herrschaftlich!« So zählte man die Baums nun abschätzig zum »Establishment« und zweifelte an ihrer ehrlichen Begeisterung für die moderne Kunst. Hinzu kam noch ein Grund, die Kunstmäzenin zu missachten. Es war ja schon die Rede von dem Preisniveau, auf dem hier Kunst erworben wurde. Das war nur möglich, wenn man sich auf junge Künstler konzentrierte. Sobald Berühmtheit Preise in die Höhe schnellen ließ, war für die Baums der Künstler nicht mehr attraktiv. Gerade Wuppertaler Maler zeigten sich enttäuscht, wenn ihre Bilder nur am Anfang der Karriere Interesse fanden, bei angestiegenem Niveau der Preise aber Ablehnung erfuhren.

Von historischer Bedeutung ist Stella Baums Bericht »Eine ganz normale Jugend«, der schon durch seine Titelgebung zeigt, dass man im Dritten Reich vom »BDM« (Bund deutscher Mädels) bis zum Arbeitsdienst alles mitzumachen hatte. Dabei stammte das Kind aus einer wohlhabenden Familie in Köln, wuchs aber nach dem Tod des Vaters mit dem zweiten Ehemann der Mutter in Wuppertal auf.

Stella Baum musste dann beim Arbeitsdienst als Melkerin und Putzfrau Bauernfrauen unterstützen, was der »Volksgemeinschaft« nützlich war. Im Krieg war sie in Wuppertal bei Bayer tätig, damals »I. G. Farben« genannt. Ihr Vorgesetzter Gerhard Domagk hatte 1939 den Nobelpreis zwar zuerkannt bekommen, durfte ihn aber nicht entgegen nehmen, weil es den Nazis nicht gefiel.

Glücklicherweise hat Stella Baum einen Rechenschaftsbericht geschrieben, der ihre Zeit als Vorstandsmitglied im Wuppertaler Kunst- und Museumsverein umfasst. Hier sind nicht nur

amüsante Zwischenfälle bei der Vorbereitung von Ausstellungen notiert, hier glänzt die Autorin auch in ihrer Rolle als ungenierte Gesprächspartnerin berühmter Leute wie beispielsweise des Tate-Direktors Sir John Rothenstein.

Der große Bereich von Artikeln zur Kunst der Gegenwart, zur eigenen Sammlung und zum Ausstellungsbetrieb in Wuppertal ist wohl in der Öffentlichkeit am meisten beachtet worden. Jedoch gibt es ein zweites Thema, das die Autorin immer wieder sarkastisch aufgespießt hat: das Verhältnis von Frauen zu Männern. Der Vorrang liegt dabei auf »Frauen«, denn ihre Unterordnung wird immer wieder attackiert. Wundervoll ironisch schildert »Die Pensionierung« die herkömmliche Rangverteilung an dem Beispiel ihrer eignen Situation: ihr Mann erhält eine Abschiedsfeier, zu der »Träger hoher Würde und bedeutender Bürde« erwartet werden. In Gedanken malt sich die Ehefrau eine andere Abschiedsfeier aus, nämlich die für sie selbst. Ich gestehe gern, dass ich gerade diese »Story, die langweilig anfängt« als ein kleines Meisterwerk betrachte.

Diesem Beitrag folgen kleine, amüsante Sticheleien. Eine Gegenüberstellung von zwei Anzeigen für den Vatertag (drei Tage London) oder Muttertag (Tagesfahrt mit Picknick) reicht aus, um den Kontrast im Kommentar noch auszuweiten.

Der »Mann im Lexikon« ist ein Artikel aus der »EMMA« Alice Schwarzers. Der »Mann als solcher« wird in Lexikonartikeln, sei es Brockhaus oder Duden, nachgeschlagen bei Erscheinungsdaten zwischen 1815 und der Gegenwart. Dabei wird der Abstieg deutlich: Setzte man zu Anfang selbstverständlich Mann gleich Mensch, eroberte die Frau sich immer mehr Bedeutung, bis die Partnerschaft von Mann und Frau zur Gleichberechtigung erwuchs.

Das führt nun schon zu der »Vertreibung aus dem Paradies«,

worin die unvoreingenommene Lektüre von »Moses 1 bis 3« erfolgt.

Diese Glossen sind in einer Zeit geschrieben, in der die Vorherrschaft des Mannes ungebrochen war, ja, auch in Wuppertal patriarchalisch hochgehalten wurde. In ihrem eigenen Haus erlebte Stella Baum, wie wenig man von Frauen hielt. Es war im Mai 1979, als Gründungsrektor Rainer Gruenter für die Gespräche zwischen Professoren seiner Universität und Herren aus den Chefetagen das Haus am Boltenberg bestimmte. Der Hausherr Gustav Adolf Baum gehörte zu dem Arbeitskreis, der sich von Zeit zu Zeit zum Kennenlernen beider Seiten traf. Die Eingeladenen begrüßten an der Haustür Stella Baum und dankten ihr mit obligatem Blumenstrauß. Doch dann war schon ihr Part zu Ende: Sie hatte einfach zu verschwinden. An diesem Abend hatte ich als Kunsthistoriker die Arbeit meines Faches zu erklären, und ich trug der lokalen Szene Rechnung, indem ich Wuppertaler Kirchen als Thema meines Seminars benannte. Ich würdigte die Einrichtung des Faches in Wuppertal und sagte zu, die Kunst der Gegenwart in Lehrveranstaltungen gebührend zu berücksichtigen.

Überraschend hielt darauf der Kanzler der Gesamthochschule, der seinerseits zum ersten Mal in diesem Kreis erschienen war, ein vehementes Plädoyer für die Vergangenheit, wobei er sich besonders auf die Literatur bezog. Die Kunst der Gegenwart sei doch bei dem Vergleich mit den Romanen Thomas Manns, Franz Kafkas oder Marcel Prousts ein trauriges Kapitel. Ich hielt ihm Günter Grass entgegen und erwähnte Pina Bausch, die doch bereits auf Welterfolge pochen könne. Es war dem Kanzler offenkundig nicht bewusst, wie sehr es als Fauxpas zu werten war, gerade in dem Hause Baum die aktuelle Kunst zu denunzieren. Inmitten der Kunstwerke von Joseph Beuys, Klaus Rinke oder

Reiner Ruthenbeck das Neue zu verachten, war schon ein starkes Stück: Die Herrenrunde schwieg befremdet.

In diesem Wuppertal der Rückgewandtheit wagte Stella Baum, die wirklich eine Dame der Gesellschaft war, sogar den Abstieg in die Niederungen des Milieus. Sie suchte ein Bordell auf, das sich als »Palais d'Amour« bezeichnete, und sprach von Frau zu Frau mit den hier tätigen Geschöpfen. Ihre Erwartungen an kinomäßig aufgemotztes Interieur mit ganz verruchten Typen wurden nicht erfüllt. Stattdessen entpuppten sich die »Damen« als nur am schnellen Geld Interessierte, die Routine über alles stellten.

Die Neugier trieb nun Stella Baum auch zu dem männlichen Pendant, »Gesellschafter« genannt. Die Herren pflegen »Glückliche Stunden« für die Dame anzubieten. Ihr Ansprech-Exemplar ist gern bereit, Intimitäten mitzuteilen, so etwa die, dass er die Partnerinnen erst mal unauffällig mustere, ob sie auch zu ihm passten.

Soweit das Menschlich-Abgesunkene. Jedoch das Schöne wollte auch genossen sein, besonders wenn es die Natur geschaffen hatte. Als Herrin eines großen Gartens liebte Stella Baum die Rhododendren. Mit ihrem Mann zusammen war sie darauf aus, die wunderbarsten Gärten dieser Pflanzen selbst in Augenschein zu nehmen. Man wurde Mitglied in der Deutschen Rhododendron-Gesellschaft und reiste ins gelobte Land, nach England. Jedoch die »tumbe Hausfrau«, wie sie sich gern untertreibend nannte, war wie immer ernsthaft interessiert, las sich ein und publizierte in den »Immergrünen Blättern« sachbezogenen Exkursionsberichte. Für ein großes Publikum verfasste sie den Aufsatz »Schönheit im Halbschatten: Rhododendron.« Man liest darin höchst Wissenswertes über Herkunft und Verbreitung dieser Pflanzen, aber außerdem sind Schrullen reicher Lords und kurioser Gärtner aufmerksam notiert. Gerade diese Mischung macht das Meisterhafte

aus, das auch ein klassisches Rezept der Kunst befolgt: Vergnügen sei mit Nutzen zu verbinden.

Wie sich ein Gartenarchitekt, der absolute Schönheit schaffen will, in Deutschland etablieren konnte, wird mit Begeisterung als »Ein Leben in Gärten« vorgeführt. Auch hier ist England Ursprungsland, und das schon mit dem 18. Jahrhundert. Der interviewte Roland Weber fühlt sich diesem Vorbild noch verpflichtet. Als Künstler sucht er ständigen Kontakt mit der Natur, so dass er selbst den Wohnraum des von ihm gebauten Hauses auf den Westen richtet, weil er die Dämmerung des Abends über alles liebt.

In Chantilly besichtigt Stella Baum das Pferdemuseum, das von dem Enthusiasten Yves Bienaimé geschaffen worden ist, und das zu Recht als Tempel angesprochen wird. Im Text beschreibt sie erst den Riesen-Marstall, der Pferde jeder Art, jedoch auch noch Museumsstücke aus dem Bereich der Reiterei enthält. Sehr instruktiv behandelt sie sodann den Bautyp »Marstall«, der im Barock ein integraler Teil des Schlossbaus war.

Die spät begonnene Beziehung Stella Baums zu Lorient verdient besondere Erwähnung. Spontan hat sie dem Hochberühmten ihre Bitte vorgetragen, ihr ein Interview zu geben. Und tatsächlich wurde sie erhört. Trotz absoluter Gegensätze – die Kunst nach 1950 scheint ihm »dürftig« – entlockte sie dem Künstler wirklich Interessantes: Er machte als sein Thema ganz präzise die Familie aus, wobei für ihn die tägliche Begegnung ganz plötzlich umschlägt in Konflikt. Die kleine Differenz erzeugt schon Katastrophen, und sie dann ungerührt zu präsentieren, macht den großen Witz.

Die Eigenart von Stella Baum zeigt sich besonders bei dem Aufsatz über »Villa Hügel«. Es fällt schon aus dem Rahmen, dass Alfred Krupp's Gebäude unverhohlen positiv gewertet wird. Das

Funktionale ist für die Autorin das Entscheidende, das diesen Bau von seinen zeitgenössischen Verwandten unterscheidet. Selbst Mängel wie die schlechte Heizung werden der ungenügenden Erfahrung zugeschrieben und die späteren Entstellungen des Ursprungsbaus gerügt als Schmälerung des großen Wurfs. Am Schluss (der hier der früher publizierten Fassung beigegeben ist) erinnert die Autorin sich des großen Eindrucks, den ihr die Führung durch den privaten Teil des Hauses hinterlassen hat. Hier wurde sie erinnert an den so heiß geliebten »Glamour« ihrer Jugend, den sie in diesem Bau mit seinem minimalen Schmuck bei unvorstellbar großen Maßen verbildlicht fand. Es war das angemessene Milieu, in dem die Krupps wie Könige mit Kaisern oder Wirtschaftskapitänen von Gleich zu Gleich verkehren konnten.

Die weit gestreuten Texte der Verfasserin, die nicht nur Fakten referieren, sondern stets auch eigene Akzente setzen, werden zur verlockenden Lektüre. Denn auch, wo sie bewundert, scheut sie nicht davor zurück, auf Defizite hinzuweisen. Gerade im Detail erfasst sie jeweils das Reale, und das macht ihre Texte so bewundernswert.

Donat de Chapeaurouge

Die frühen Jahre mit Joseph Beuys

Natürlich war die einst für Herrschaften mit Chauffeur konzipierte Pullman-Limousine auch ein Fahrzeug. Doch für Beuys, der hoch über dem Verkehr glücklich hinter dem Steuer thronte, war sie in erster Linie ein Kunstwerk, das er liebte. Eines Tages brannte sie auf der Rückfahrt nach einer Inspektion aus. Danach fuhr er jahrelang im Taxi, denn »ich kann doch nicht in irgendeinem x-beliebigen Auto fahren, Frau Baum.« Im Frühjahr 1963, als dieses prachtvolle Objekt noch funktionierte, fuhr er uns damit nach Kranenburg. Im Stall des Hauses van der Grinten fand eine seiner ersten Ausstellungen statt. Die wollte er uns selber zeigen. Gemäß seiner Devise »Kunst ist Leben, und Leben ist Kunst« hatte Beuys private Dinge integriert: Spielzeug und die minikleinen Boxhandschuhe seines Babys Wenzel, abgepellte Ostereierschalen, altmodische Bleisoldaten. Der Beschauer fühlte sich einbezogen in die Familie Beuys. Das war unüblich, aber hier war sowieso alles anders: Im Hintergrund beunruhigten sich die Schweine über unsere Anwesenheit. Aus der anliegenden Küche drang Bratenduft in den eisigkalten Stall. An Mutter van der Grintens Herd vorbei folgten wir Beuys ins Haus, wo er uns gleich nach oben dirigierte. In den kalten, kargen Schlafzimmern der Brüder van der Grinten öffnete er Schübe, Truhen, Kästen. Allerdings befand sich in keinem Möbel auch nur ein Kleidungsstück oder sonstiges Hab und Gut der Bewohner, sondern sie alle quollen über von Steinen, Pflanzen, Lappen, Knochen, die Beuys hier angeschleppt hatte, um sie zu verwerten oder einfach zu genießen. Die Brüder hatten nichts dagegen, sie waren mit Beuys groß geworden, hatten mit ihm die Schulbank bis zum Abitur gedrückt. Nach seiner

Rückkehr aus der Gefangenschaft hatten sie ihn aufgenommen, die Mutter fütterte ihn mit durch.

Sie, die Bauernsöhne, sammelten damals Aquarelle englischer Meister der Romantik. Auf Fahrrädern, ausgerüstet mit Speck und Kartoffelsalat von der Mutter, fuhren sie nach Paris und kauften. Zu Hause schnitten sie sorgfältig Passepartouts für ihre Blätter und verwahrten sie in den Schüben, die von Beuys nicht vollgestopft waren. Heiß wie für die Kunst dieser Romantiker schlugen ihre Herzen auch für Beuys. Jedes Fitzelchen hoben sie auf, sie glaubten fest an sein Genie. Sie pflegten und verwahrten seine Produktionen mit der gleichen Sachkunde und Sorgfalt, die sie ihren Briten angedeihen ließen.

Für die Stall-Ausstellung hatten sie einen kleinen Katalog geschaffen. Sie überreichten ihn, als wir endlich in der guten Stube landeten. Er kostete fünf Mark. Zahlte man noch vierzig Mark dazu, so durfte man sich eine Originalzeichnung von Beuys aussuchen.

In den frühen sechziger Jahren scharten sich die Künstler von Fluxus, Pop und Nouveau Réalisme um drei oder vier Galeristen in Europa. Die genannten Begriffe sortierten sich erst später, im Moment war jeder froh, wenn er einen Händler fand, der das Wagnis einging, sich für derart zweifelhafte Künste zu erwärmen. Einer dieser Enthusiasten war Alfred Schmela. 1957 eröffnete er seine Galerie in Düsseldorfs Altstadt mit Yves Klein. Eine Sensation! Es folgten Arman und Martial Raysse, Yves' Freunde und Weggenossen, Christo, Piene, Mack, Uecker, Fontana, Morris und Beuys. Fast alle verdanken Schmela eine erste Ausstellung in Deutschland oder überhaupt. Auf der dritten documenta brachte er mit Ach und Krach einige seiner Künstler unter, Beuys mit drei kleinen Objekten und drei sehr kleinen Zeichnungen. Fontana war nicht vertreten; die Gruppe Zero war – über eine Leiter zu erreichen – im Dachstuhl installiert.

Schmela liebte seine Künstler und die Kunst, als Kaufmann fehlte ihm dafür aber jegliches Talent. Seine Buchhaltung war zu jener Zeit im wesentlichen ein Zettel in der Hosentasche. Seine tüchtige und liebenswürdige Frau musste ihn überlisten, um diese Unterlagen zu erwischen und sachgemäß zu ordnen.

Schmelas Ausstellungen, diese aufregenden Ereignisse für die kleine Gruppe seiner Fans, waren für ihn oft ein Kraftakt. Er musste sein Auto einer Bank verpfänden, damit er die notwendigen Ausgaben bestreiten konnte. Die Kunstwerke kosteten zumeist ein paar hundert Mark, verdienen konnte er nur über den Handel mit etablierten Künstlern.

Wir überredeten ihn 1963, doch endlich mal nach New York zu fliegen und sich dort umzusehen. Der Reise stand alles im Weg: Er musste seine Frau mitnehmen, denn er sprach kein Englisch, doch dann wären die Kinder nicht versorgt, und die Oma war krank. Wir besorgten eine Babyschwester. Stolz kam er zurück, jedermann sprach Deutsch, jedermann verwöhnte ihn.

Die Treue zu seinen Künstlern und seine Witterung für das Echte haben sich bezahlt gemacht. In den siebziger Jahren kam Schmela zu Ansehen, und die Stadt Düsseldorf stellte ihm 1975 das reizende Palais Lantz zur Verfügung. Er renovierte das Haus, möblierte es sparsam, aber edel. Als wir eines Sonntagmorgens Antrittsbesuch machten, empfing er uns im Bademantel auf der Terrasse. Durch die Küche mussten wir das Haus betreten, nachdem er uns vorher vergatterte, die Füße gründlich abzuputzen: Das ganze Schlösschen war ausgelegt mit weißem Samt. Als Schmela 1980 überraschend starb, war aus der kleinen Clique seiner Anhänger eine große und elegante Gefolgschaft geworden, die ihm traurig folgte. Mit »Vater Rhein« starb eine Ära.

Schmela war auch ein früher Entdecker von Joseph Beuys. »Doller Künstler« signalisierte höchste Achtung. 1965 gab er ihm

eine Ausstellung. Das Foto von der Eröffnung, auf der Beuys sein Gesicht mit Honig und Goldstaub bedeckt trug, auf dem Arm einen Hasen, fehlt in keinem Buch über Beuys. Diese mystische Situation und die ganze Schau festigte seinen bis dahin vagen Ruf als Spinner. (Das bewegende Arrangement, das er in der Galerie auslegte und das die Gemüter amüsierte oder in Rage brachte, ist 1981 auf der Ausstellung »Westkunst« in Köln als besonderes Schaustück nachgestellt worden.) Typisch war, dass ein Galerist aus Stuttgart, der Schmela besuchen wollte, durchs Schaufenster blickte, um zu sehen, ob jemand da sei. Er sah aber nur die Ausstellungsstücke, deren Anblick ihn vermuten ließ: Schmela zieht um. Verdrossen trabte er weiter. 1964 hörte ich, dass Beuys einen Stuhl, den er mit Fett übergossen hatte, anlässlich des Rundgangs in der Akademie ausstellte. Alle Studenten und Besucher irritierte dieses spektakuläre Werk, überall war es im Gespräch: »Der is' doll«, sagte Schmela, nahm das Stück aber nur in Kommission, denn »dat kauft doch kein Mensch.« Es war das bei weitem schönste Objekt, das ich bisher von Beuys gesehen hatte, ich war hingerissen und hatte fortan nur eines im Sinn: Das muss ich haben! Es sollte zweitausendfünfhundert Mark kosten, damals für eine Hausfrau eine hohe Summe, die ich absolut nicht zur Verfügung hatte. Ich verkaufte Grafik und war so sparsam wie irgend möglich, bis nach einer Weile Beuys den heiß ersehnten Stuhl anschleppte.

Wenn man damals »früh« von unbekanntem Künstlern Werke kaufte, so hatte man immer die falsche Kunst zur falschen Zeit. Auch deswegen waren wir gelegentlich heftiger Kritik ausgesetzt und wurden mit Spott bedacht. Der Fett-Stuhl allerdings, der stempelte uns nicht nur endgültig als verrückt ab, er weckte sogar Aggressionen. So sah sich ein Gast genötigt, ihm ein Geldstück einzudrücken. Die Wunde blieb erhalten, denn Beuys konnte die

empfindliche Struktur im Fett nicht nacharbeiten. Leider haben wir uns nach ein paar Jahren von ihm trennen müssen, denn Beuys wollte ihn gerne seinem Ensemble im Landesmuseum Darmstadt einverleiben.

In diesen Jahren kam das Happening hier auf. Wolf Vostell, der in Amerika diese Kunstäußerung kennen gelernt hatte, war der Motor der Bewegung. Beuys war stark involviert, und die Galerie Parnass, Wuppertal, schuf diverse Möglichkeiten der Durchführung: Sie erwirkte behördliche Genehmigungen für die absonderlichsten Tätigkeiten. Zum Beispiel bei Rot im Convoy über eine Kreuzung zu fahren, zwei Lokomotiven auf einem Rangierbahnhof ein Auto zerquetschen zu lassen oder im Abenddämmer in einem Steinbruch auf laut dröhnende Fernseher zu schießen. Wir machten alles mit, wurden nachts im Käfig in eine Fabrik gesperrt, während die Wachhunde umherliefen. Wir rührten in einer Gartenlaube im Starmix eine Zeitung, wir lauschten Nam June Paiks Klaviermusik, die er außer mit den Händen mit seinen Unterarmen und gelegentlich mit einem gerupften Huhn vollführte. Man sollte sich hüten, Happenings gleichzusetzen mit Zerstörung und Chaos, sondern besser mit Erfahrung. Jede Handlung ist minutiös geplant und vorbereitet. Für eine Aktion haben wir einen kaputten Staubsauger gegeben. Er kam nicht nur überhaupt zurück, sondern bestens repariert. Das berühmte Happening »24 Stunden« fand 1965 in der großen Villa der Galerie Parnass statt. Teilnehmer waren zum Beispiel Vostell, Bazon Brock, Paik und natürlich Beuys. Sein Stück hieß »und in uns ... unter uns ... landunter, 24 Stunden«. Unermüdlich kniete er auf einem unbequemen Kasten, konnte seinen Kopf nicht betten, denn die Kopfstütze war bedeckt mit Fett. Um ihn herum waren geheimnisvolle Gegenstände geordnet, neben anderen der »Gemeinschaftsspaten«, eine Brottrommel voll elektrischer

Drähte und Fett, Knochen, Glasgefäße. Es gehörte auch dazu ein giftgrüner Hase aus Pudding, den tags zuvor Eva Beuys ihm kochen musste. Die Form wurde nicht so schnell fest, wie er es wünschte, was ihn ungeduldig machte und zu dem damals sehr unpassenden Ausspruch veranlasste: »Oetker ist Scheiße.«

Nach dem »24-Stunden«-Happening trafen sich einige Teilnehmer bei uns zum Essen und Schwatzen. Bazon Brock vertrat vehement die These, dass geistige Nahrung wichtiger sei als leibliche. Paik, der Koreaner, der aus seiner Heimat die bitterste Not sehr wohl kannte, lachte ihn aus. Beuys äußerte sich in dem Zusammenhang zu seiner bequemen und immer gleichen Kleidung. »Ein neues Hemd kann mich nicht erfreuen.« Keine Mode könne die von ihm einmal als zweckmäßig erkannten Kleidungsstücke je verdrängen. Allerdings, wenn ein für Beuys außerordentlich wichtiger Anlass vorlag, wie die Eröffnung der Galerie Zwirner 1965 in Köln, Albertusstraße, dann trug er einen doppelreihig geknöpften Flanell. Diesen Anzug, der ihm absolut nicht stand, hat er (1970) zu 100 Stück in Filz nachschneiden lassen. Filz hat in Russland mit dazu beigetragen, ihm das Leben zu retten. Er ist ein für ihn wichtiges Material, das schützt und isoliert zugleich, im Guten wie im Bösen. 1968 hat er seinen Konzertflügel von den Studenten in Filz einnähen lassen. Auf der Ausstellung »Prospect« (1968) stand er da wie ein bedrohliches Insekt. Heute ist er an prominenter Stelle im Centre Pompidou zu sehen.

Als Schmela 1965 die Ausstellung »Weiß-Weiß« machte, war das Thema für viele seiner Künstler schon Nostalgie. Die meisten arbeiteten seit Jahren mit der Farbe Weiß. Vielleicht war die Schau, weil sie keine neuen Erkenntnisse brachte, so lustig und unbeschwert. Konrad Fischer – damals vielversprechendes Maler, heute weltbekannter Händler, betrat die Szene, mit einer stocksteifen Krawatte angetan. Er hatte den Tag damit verbracht,

einen alten Schlips mit Zinkleim zu verbinden. Sein Ausstellungsbeitrag war ein weißes Küchenhandtuch, signiert und für zwei Mark fünfzig zu kaufen. Beuys stellte ein rundgebundenes weißes Leberwürstchen aus und einen Stockfisch, dem er lediglich die Flossen weißte. Nach Beendigung der Schau wusste keiner recht, wohin mit Wurst und Fisch, und Beuys entschied: »Das können die Baums haben.« Fast zwanzig Jahre haben Fisch und Wurst an der Wand gehangen. Vom Würstchen tropfte stets ein wenig Fett zur Fußleiste, und der Fisch roch, wenn das Wetter umschlug.

Im Museum Darmstadt lagert ein Objekt mit dem Namen »Art Pills«. Den Kern dieser Art Pills bilden Haare unserer Kinder. Nach dem Haareschneiden presste ich die Schnipsel zu Kugeln, eine blonde, eine brünette und zwei rote. Als Beuys sie entdeckte und sogleich entführte, waren sie zur Größe von Golfbällen gediehen. Den Namen hat Bob Morris aus New York gegeben. Schmela lud 1964 zu einer Ausstellung, Beuys lernte ihn hier kennen und fühlte sich ihm und seiner Kunst sofort verbunden. Während seines Aufenthalts in Düsseldorf tanzte er mit Yvonne Reiner, einer bedeutenden amerikanischen Tänzerin, die ihn begleitete, in der Akademie. Schmela las einen Text, und Beuys steuerte die Beleuchtung. Später machten sie eine Performance synchron: Sie hieß »Der Chef«, dauerte acht Stunden, während deren Beuys in Berlin und Bob in New York in Filz gewickelt lagen.

Die Beuys'sche Wohnung ist in einem alten Fabrikchen mit hoher Toreinfahrt. Durch den Wohnraum könnte ein Lastwagen in den angrenzenden Hof gelangen. Die Einrichtung ist zweckmäßig und hat sich in fünfundzwanzig Jahren kaum geändert. Der Flügel ist verschwunden, dafür ist ein großer Tisch hinzugekommen. Herd, Kühlschrank und Spüle sind an gewohnter Stelle, bloß neueren Datums. Ebenso steht das riesige Ledersofa an seinem vertrauten Platz. Davor ein weißer Gartentisch, ringsum

ein paar unsolide faltstühlchen. Ein hoher Schrank, bekrönt mit einem Indianerkopfputz aus Amerika. Das früher umherliegende Spielzeug der Kinder ist verschwunden, dafür liegen Briefe, Papier und Fotos überall, auch auf dem Boden. Der Boden ist eine Besonderheit. Er besteht aus Kuhfellen, in ihrer ursprünglichen Form belassen und gegerbt. Beuys hat sie zusammengenäht und selbst verlegt. Ihre Farbe wurde im Lauf der Jahre immer wärmer, immer schöner.

An einem Frühlingstag zögerten wir auf der Schwelle: Vor uns stand der Weihnachtsbaum! Der Tisch war zur Wand gerückt, Frau und Kinder hatten sich abgefunden, lebten um den Baum herum. Die Nadeln hatte Beuys schon verwendet, der kahle Baum harrete aus, bis auch er verarbeitet wurde. Mein Mann schlug vor, doch wenigstens den Tisch so zu platzieren, dass man beim Essen ins Zimmer gucken könne. Der Vorschlag wurde dankbar angenommen.

Hier möchte ich einfügen, dass Beuys in Eva die ideale Frau gefunden hat. Klaglos in elenden Jahren der Armut und auch der Krankheit, hat sie in einer damals viel zu kleinen Wohnung Mann und Kinder liebevoll umsorgt. Tag und Nacht hat sie Studenten, Fans und diskussionswütige Menschen ausgehalten, während sie kochte oder – weil kein Tisch vorhanden war – auf dem Flügel bügeln und die Kinder wickeln musste. Ihre Karriere als Malerin hat sie seinetwegen aufgegeben. Beuys, ein patriarchalischer Ehemann, der zwar sagt: »Jeder Mensch ein Künstler«, befindet aber auch: »Ach was, Frauen können doch keine Kunst machen.« Weil Beuys aber Beuys ist, sind sogar feministisch gesonnene Frauen bereit, Konzessionen zu machen und ihn als Ausnahme zu verkraften, wie Ulrike Rosenbach einst der Zeitschrift *EMMA* anvertraute.

Gelegentlich trifft sein Bannstrahl in diesem heiklen Punkt

auch das eigene Geschlecht. Während der documenta 1982 hatte eine Gruppe junger Leute sich mit rosa Overalls und beuysischem Hut verkleidet und über Nacht das Basaltgebirge, das Beuys vor dem Fridericianum aufgeschichtet hatte, an einer Stelle rosa übermalt. Da jugendlicher Zorn mehr ist als gar keine Reaktion auf ungewohnte Kunst hätte man die reparable Untat eventuell heiter nehmen können. Nicht so Beuys, den sein Humor ebenso verlassen hat wie die Parole »Jedermann ist ein Künstler«. Eva, zu der ich sagte, das Pink sei doch ganz attraktiv, blickte mich mit Entsetzen an. Durch eine Reinigungsfirma wurde die Farbe mit hartem Wasserstrahl entfernt und die horrende Rechnung den Missetätern überreicht.

Das Museum Mönchengladbach veranstaltete 1968 eine umfassende Beuys-Schau. Zur Eröffnung kamen so viele Menschen, dass sie mit Rücksicht auf das fragile alte Haus nur portionsweise eingelassen werden konnten. Die Galeristen Friedrich und Dahlem wollten die gesamte Schau der Sammlung Ströher in Darmstadt verkaufen. Ströher, ein eigenwilliger und unberechenbarer Mann, war der Idee nicht abgeneigt. Ein Besuch bei uns sollte der Transaktion dienlich sein. Telefonisch sagte er sich für morgens acht Uhr fünfundvierzig an, in seinem Gefolge Beuys und Dahlem. Eisernes Gesetz war, dass in Ströhers Gegenwart nicht geraucht werden durfte. Schnaps und Kaffee waren ebenfalls verpönt. Auf meine Frage, warum, erklärte er, dass in Darmstadt zwei Damen gestorben seien, nachdem sie unmäßig geraucht hätten. Die eine war vierundachtzig Jahre alt, die andere wenig jünger. Ströher war hoch in den Siebzigern. Hätte ich Zigaretten oder belebende Getränke angeboten, ich hätte den Ankauf torpediert. Der Besuch verlief befriedigend, zum Abschied nahm Ströher eine Kamera zur Hand, wir übrigen mussten uns zusammenstellen; er richtete Blende und Entfernung, machte dann einen Strich

auf den Kies. Bevor er sich zu uns stellte, gab er den Apparat seinem Chauffeur, der sich nun auf den Strich stellte und das Erinnerungsfoto schoss.

Für eine Ausstellung, die den Einfluss von Eingeborenenkunst auf europäische Künstler im zwanzigsten Jahrhundert demonstrieren wollte, sollten wir ein Beuys-Objekt leihen. Wegen einer Katalogeintragung rief ich Beuys an und erzählte von dem Projekt. Für Beuys – wie für Picasso – gab es keine »Negerkunst«: Kunst war nicht nach Rassen sortiert, sie war gut oder nicht. Picasso hat auf die Frage, ob er Neger-Kunst möge, geantwortet: »Art négro? Ne connais pas.« Und Beuys bellte wütend ins Telefon: »Neger sind wir selber, Frau Baum!« Die Arbeit wurde nicht geliehen.

Übrigens hatte ich Glück, ihn telefonisch zu erreichen. Die Sekretärin der Wuppertaler Universität versuchte tagelang, ihn zu erwischen, sie fragte mich um Rat. Nebst frankiertem Rückumschlag schrieb ich: »Liebe Frau Baum, Professor Gruenter möchte mich bitte am um anrufen. Viele Grüße ...« Der Brief kam prompt zurück und war niederschmetternd. Über die Pünktchen hatte Beuys geschrieben: »immer wieder versuchen.«

Als Beuys 1970 die »Organisation für direkte Demokratie« gründete, schickte er uns die Unterlagen. Den Umschlag schrieb er mit der Hand und malte Sternchen über meinen Vornamen. Wenige Tage später machte ich ihm ein Kompliment wegen dieser neuen »politischen Tätigkeit«. Diese törichte Bemerkung berichtete er mit dem Hinweis: »Das ist Kunst!«

Meine Mutter besuchte ihn auf der folgenden documenta, wo er für seine direkte Demokratie einen Stand errichtet hatte. Während er ihr eine Tüte mit Informationsmaterial fertig machte, fragte er nach uns und signierte in Gedanken die Tüte mit »Joseph Baum«, was ihn köstlich amüsierte. Im selben Jahr wurde er aus

der Kunstakademie entlassen. Das hinderte ihn nicht, weiter für die Studenten seiner Klasse dazusein. Vor der Akademie entstand ein Lager, wo er korrigierte, diskutierte und beriet. Mein Mann besuchte ihn hier gelegentlich, es herrschte eine sympathische Atmosphäre, und das Lager war wie alles, womit Beuys zu tun hat, auch zu Kunst geworden.

Dann hatten wir in Wuppertal unsere Beuys-Affäre. Die große überregionale Ausstellung »Realität – Realismus – Realität« zeigte 1976 neben anderem die seither berühmt berüchtigte Kinderbadewanne. Kritiker gefielen sich in kenntnislosen Texten, denen sie ironische Überschriften voransetzten. Ich zitiere einen: »Sieben ausgewachsene Museumsdirektoren haben sich nicht geschämt, als ein Hauptwerk dieser ›Kunstaussstellung‹ die Wanne auszustellen, in der Beuys als Kind gebadet wurde ... Das ist ein virulenter Fetischismus ... zur Feier des unheiligen Joseph ... der sich auf der Straße prügelt und an einem paranoiden Demokratieverständnis krank.« Dieser Ton weckt die unangenehmsten Erinnerungen. Als dann noch ein Versicherungsfall eintrat, weil rüstige SPD-Parteifrauen im Museum Leverkusen die Wanne als Bierkühler benutzten, erreichte die Aufregung ihren Höhepunkt. Einer der Leserbriefe, der – wie in solchen Fällen üblich – den verschaukelten Steuerzahler ins Feld führte, meinte, es sei ein Glück, dass nicht auch noch Beuys' Schnuller und Töpfchen zum Kunstwerk erhoben wurden.

Seit fast fünfundzwanzig Jahren beobachten wir den schwierigen Weg eines ungewöhnlichen Mannes. Die Zeiten des beschaulichen Schweifens, der unbeschwerten Feste sind lange vorbei. Wir sehen uns ganz selten.

Der Kunstbetrieb ist inzwischen ein hartes Gewerbe geworden, in dem alles kommerzialisiert, organisiert, reglementiert und furchterregend ernst geworden ist. Beuys ist ein etablierter, in

aller Welt gefragter Mann mit Terminkalender, ein Stück Öffentlichkeit geworden. Trotzdem ist er bereit, zuzuhören, Anteil zu nehmen. Ein Malerfürst ist er gewiss nicht, auch kein Bohemien, er weiß zwar derweil, wie man in die Kamera blickt, aber seine Bescheidenheit blieb ihm erhalten. Geräuschvoll treten höchstens Anhänger auf, die ihn umschwirren, sich auf jedes Foto mit ihm quetschen, sich in seiner Nähe sonnen.

Beuys hat mir 1979 eine Stunde für ein Interview gewährt. Ich wollte über seine Einstellung zum Tod und zu den Todesriten schreiben. Wie zu allen Dingen hat er auch zum Tod ein klares Verhältnis. Mit fünf Jahren fand er schon, dass er so außerordentlich lange gelebt habe, dass es nun wohl für ihn an der Zeit sei, zu sterben. Die üblichen Todesriten findet er genauso »kitschig« wie die üblichen Wohnungen. Unangemessen, würdelos, materialistisch, für ihn persönlich außer Diskussion. Allerdings, als seine Mutter starb, da hat er sich – wie jeder liebende Sohn – streng an die Tradition gehalten: Er wollte es seiner Mutter recht machen. Eine rührende Geste, die jedermann versteht.

Zur Jahreswende 1979/1980 organisierte das Guggenheim-Museum in New York eine Beuys-Retrospektive. Das ganze Haus stand ihm zur Verfügung. Um einen wesentlichen Teil der Werke über den Ozean zu schaffen, musste das Museum eine Riesenanstrengung machen: Kein Kunsttransport war bisher kostspieliger und komplizierter. Die Schau wurde zum Triumph, Beuys war in aller Munde, man riss sich um ihn, es war wie ein vorgezogenes Geburtstagsgeschenk: Beuys stand im sechzigsten Lebensjahr. Zugleich wurde in seiner Heimat der Neubau des Bundeskanzleramts in Bonn fertiggestellt. So kenntnisreich die geistigen und künstlerischen Erzeugnisse der nationalen Vergangenheit gewürdigt und gehütet werden, so gering werden leider Produkte herausragender Zeitgenossen eingeschätzt. Ihre Qualität ist zu Hause

oft besonders schwer erkennbar. Somit ist klar, dass unter den Zuständigen, die einen Künstler suchten, der mit einer monumentalen Plastik das Bundeskanzleramt ergänzen könne, Einigkeit darüber herrschte, dass die Bundesrepublik über eine solche Persönlichkeit leider nicht verfüge.

Frankfurter Allgemeine Magazin, 19.10.1984, Heft 242, S. 66-74

Ehrenbürgerin über Ehrendoktor

Vor etlichen Jahren hatte ich den Wunsch, Herrn von Bülow kennen zu lernen und schrieb ihm einen Brief, in dem ich mich als »Hausfrau« outete, die gelegentlich kleinere Sachen schreibt. Ich hatte in dem Brief ein paar Beispiele mit geschickt, um meinen Stil vorzustellen. Keine Reaktion und bereits alles vergessen, als plötzlich das Telefon schellte und jemand »Bülow« sagte. Ich dachte, ich hätte mich verhört.

Es war tiefster Winter und grässlich kalt, als ich aus Starnberg zu Bülows gefahren wurde. Der Taxifahrer war stolz auf mich und bestand darauf, mich wieder abzuholen.

Zwei vergnügte Hunde begleiten Frau von Bülow zum Gartentürchen, wo sie mich abholt und ins Haus führt. In der Garderobe, die, wie in jedem ländlichen Haus, überfüllt ist von Mänteln, Regenzeug und Jacken, versuchen wir unter Lachen, meinen dicken Wintermantel zu verstauen. Indessen finden die Hunde reichlich Zeit, mich zu beschnuppern. Meine Aufregung hat sich durch dieses Intermezzo etwas gelindert, bevor Herr von Bülow erscheint und, geführt von den Hunden, mit mir in den Salon geht.

Hier, in der Häuslichkeit der Bülows, erscheinen mir meine vorbereiteten Fragen langweilig und uninteressant. Herr von Bülow kommt auf den Satiriker zu sprechen und macht klar, dass er eine unüberbrückbare Kluft zwischen Künstlern und Satirikern sieht. »Der Künstler, der seinen Titel verdient, muss seiner Zeit voraus sein«, erklärt er mir und: »Denken Sie an Cézanne, der malte vorwiegend Häuser und Badende, das Motiv spielte keine Rolle, es ging ausschließlich um das WIE. Soziale Misstände seiner Zeit interessierten ihn nicht im geringsten. Der Satiriker

hingegen muss in seiner Zeit leben, er muss sich auseinandersetzen, er muss Stellung nehmen. Große Aufgaben der Kunst kann er nicht erfüllen.«

Mit Schrecken erkenne ich Loriots zentrales Trauma. Jedermann weiß, dass er nach dem Studium der Kunst Maler werden wollte. Allein die Tatsache, dass er sein Brot verdienen musste, stand in der Nachkriegszeit dagegen. Die scharfen Worte, mit denen er den Satiriker abqualifiziert, machen deutlich, dass in seinen Augen, selbst heute im Zenit seines Ruhmes, der »Satiriker Loriot« eine schmerzliche Notlösung bleibt. Strikt weigert er sich, seine Person als Künstler zu begreifen.

In kultureller Hinsicht beurteilt er die zweite Hälfte unseres 20. Jahrhunderts als sowieso dürftig. »Es fehlen allenthalben die großen Typen.« Keinesfalls würde er sich als diesen zugehörig fühlen, obwohl wenigstens zwei seiner Ikonen, Thomas Mann und Sigmund Freud, ihr Werk nur mit genauester Beobachtung ihrer Zeitgenossen schaffen konnten - wie er selbst. Ich frage nach den »großen« Themen Loriots. Es gibt da keinen Plural, erklärt er, das Thema ist die Kommunikationsstörung. »Da interessieren mich auch nicht die großen Konflikte, mir reicht das unvermeidliche Desaster, das sich aus dem engen, scheinbar positiven, Zusammenleben in der Familie ergibt. Die Familie weist bereits alle Merkmale von Störungen auf, die im Großen und Ganzen zu weltweiten Konflikten eskalieren.«

Loriot führt uns unsere kleinen Schwächen vor und auch die größeren. Wir finden uns tatsächlich ziemlich komisch und lachen, wie er sagt. Was ihn aber wirklich bekümmert, ist, »dass sich nichts bewegt.« Der Moralist bleibt auf der Strecke. Im Stillen zweifle ich, ob es wirklich wünschenswert sei, dass der Moralist sich durchsetzt?! Die Menschheit würde langweilig, es gäbe keine Probleme, Kriege, strittige Fragen. Wir hätten keine Philosophie, keine Lite-

ratur, keine Bösewichte. Wir wären ohne Lorient, er hätte keinerlei Funktion. »Er hat es faustdick hinter den Ohren«, erinnert sich belustigt eine Freundin, die ihn vor vielen Jahren anlässlich eines Bülowischen Familientreffens zum Tischherrn hatte.

Mit seiner Feststellung »Männer und Frauen passen nicht zusammen« hat Lorient die Bundesrepublik in ihren Grundfesten erzittern lassen. Das verlogene Tabu »Männer und Frauen sind eine Einheit«, mit dem jeder Deutsche aufgewachsen ist, hat er mit einem Streich vom Tisch gefegt, hat uns befreit.

Ein Beispiel, das er besonders liebt: Einige Damen sitzen fröhlich zusammen und plaudern. Als ein Herr hinzutritt, ist die Stimmung schlagartig gespannt. Auf beiden Seiten ist das Wohlbefinden gestört, alle nehmen Haltung an, sind hellwach, sind Konkurrenten.

Lorient wechselt das Thema und spricht über seine Arbeit. »Ich werde oft gefragt, ob ich noch einmal jung sein möchte. Ich muss sagen NEIN! Es war zu schwer, auch für meine Familie. Alle mussten auf meine Arbeit Rücksicht nehmen. Die Kinder mussten leise sein, die Hunde auch. Wir sind seit über 40 Jahren verheiratet, das ist an sich schon eine gute Leistung, aber da wir immer zusammen sind, ist es wie hundert Jahre. Ich bin immer da, ich muss ertragen werden. 24 Stunden!«

Frau von Bülow steht ihrem Mann in jeder Hinsicht bei. Vor allem bewacht sie seinen Freiraum, und sie liest alles, was er schreibt. »Sie ist meine beste Kritikerin«, erklärt er und ist froh, dass sie seine Texte kritisch sieht. »Lass es lieber sein«, rät sie gelegentlich. »Ich kann mich nie auf gewesenen Erfolg berufen. Bei jedem Auftritt muss ich perfekt sein.«

Höhepunkte seines filmischen Schaffens sind »Ödipussi« und »Papa ante Portas«. Beide spiegeln den Kampfplatz »Häusliche Idylle«. In »Papa ante Portas« streift er ein modernes Phänomen,

ein soziales. Die zentrale Begebenheit des Films ist das zufällige Zusammentreffen des Hausherrn mit der Putzfrau. Von oben herab spricht er sie an und stutzt, dass sie seine Worte ernst nimmt. Sie unterhalten sich, wobei die Putzfrau ihm unbekannte Wörter wie »Kommunikation« lässig benutzt. Sein Weltbild gerät ins Wanken, und er sieht nur Rettung für sein Image, indem er mit ihr reichlich Schnaps trinkt.

Über sein Leben sagt Loriot, dass er auf ein glückliches Leben zurückblickt. Gravierende Schicksalsschläge trafen ihn nicht. Und mit dem Erfolg stellte sich auch wirtschaftliche Sicherheit ein. Herkunft und Erziehung betrachtet er als »hilfreich«. Als Beispiel erwähnt er den »Sturz aus großer Höhe«, den er liebt, weil er einfach komisch ist. »Ohne die Kenntnis von extremen Höhen könnte ich diesen Sturz niemals empfinden«, sagt er. Unser Gespräch ist beendet.

Was ich an Loriot bewundere, ist eigentlich alles, aber ganz besonders seine Sprache, erlesenste Hochsprache. Viele seiner Darstellungen ziehen gerade aus der Hochsprache ihre Komik. Ich möchte ihn als einen der wichtigen Bewahrer unserer Sprache betrachten.

Patrick Süskind hat Loriots Werk als »tröstlich« bezeichnet, ich würde ganz im Gegenteil sagen, es ist beklemmend. Sein umwerfender Witz, die kunstvolle Eleganz und der spezielle Charme, mit dem er seine hochbrisanten Stoffe präsentiert, lassen dies vergessen und amüsieren das Publikum.

Peter Handke hat gesagt: »Bei einem guten Autor fühlt man sich geborgen.« Dieser schöne Satz könnte auch auf Loriots Werk zutreffen: Bei Loriot fühlt man sich geborgen. Es kann nichts schief gehen.

Wuppertaler Unimagazin Nr. 24, Oktober 2003, S. 20-23