

Wunderkammer eines Genies

Die Berliner Staatsbibliothek zeigt für wenige Wochen Glanzstücke ihrer Sammlung von Handschriften Ludwig van Beethovens.

Ewig dein / Ewig mein / Ewig unß – Immer fahriger werden die Schriftzüge zu diesen Schlussworten hin, und was vielleicht ein finales Ausrufezeichen sein sollte, gerät zur rotierenden Arabeske. Wartet schon der Postwagen, müssen die letzten Sätze unter extremer Zeitnot hingekritzelt werden? Man meint eine verzweifelte Bedrängnis zu spüren in dem, was da am 7. Juli 1812 aufgeschrieben, aber dann nicht abgeschickt (oder an den Absender zurückexpediert) wurde: Ludwig van Beethovens zehnte Brief an die „unsterbliche Geliebte“, seit seiner Entdeckung im Nachlass des Komponisten Gegenstand dicker akademischer Erörterungen und künstlerischer Nachbearbeitungen. Jetzt kann man ihm in Berlin so nahe kommen wie sonst kaum: neben dem „übersetzten“ Faksimile des Schreibens sind vier Seiten im Original zu sehen.

Besucher von Ausstellungen mit historischen Dokumenten sind es gewohnt: das Umhergleiten im gedämpften Halblicht, bei dem man unwillkürlich auch die Stimme senkt wie in der Krypta eines mittelalterlichen Domes. Was ja in Corona-Zeiten durchaus angebracht ist und in der Berliner Staatsbibliothek, die zum 250. Geburtstag des Künstlers für nicht viel mehr als 110 sorgsam gezählte Stunden etliche ihrer Beethoven-Handschriften aus tresorgesicherter Nacht ans Licht lässt, noch verstärkt wird: Interessenten müssen sich vorab online anmelden und in die über vier Wochen verteilten Zeitfenster einordnen. Dafür ist der Zutritt für jene, die es geschafft haben, gratis.

So entsteht im wohltemperierten Dämmern eine geradezu mystisch-geheimbündlerische Stimmung. Kommt man doch hier den Lebenszeugnissen des Komponisten und den ihnen zugeordneten Zeitdokumenten – Druckausgaben und Programmzetteln beispielsweise, alles sorgfältig, aber nicht ausschweifend kommentiert – in einer Weise nahe, bei der man sich durchaus auserwählt fühlen darf. Denn dass zum Beispiel jener Verzweiflungs-Liebesbrief von 1812 wirklich nur noch ausnahmsweise in die Öffentlichkeit darf, wird bei der direkten Konfrontation mit den fragilen, angegilbten Papierblättern und verblässenden Blei-

stift-Schriftzügen unmittelbar deutlich. Und es sind auch im Ganzen gerade die Verletztheiten und Verletzlichkeiten, das manchmal verzweifelt Ringende und Ungerundete vieler Dokumente, die einem hier fast körperlich nahegehen: Randglossen, die der Überbeschäftigte als temporäre To-do-Listen an Seitenränder kritzelt; vulkanisch wüst ins Notenbild hineinfahrende Streichungen oder jene Löcher, die Beethovens wütende Radierkorrekturen in die Handschrift der Klaviersonate op. 111 gerissen haben.

Wer will, kann das ja fast alles auch per Faksimile mustern oder direkt in die Hand nehmen. Doch hier, vor den Originalen, kommen noch die Beklemmungen der Vergänglichkeit hinzu und eine intensivierte Emotionalität angesichts dieser in Papier gespießten Stecknadel-Notenköpfe und cholerrisch wild wehenden Hälse und Balken. So ist die Schau nicht nur eine gewichtige Dokumentation der weltweit größten Handschriftensammlung des Künstlers, sondern auch eine Wunderkammer, die an jeder Ecke Überraschungen aufführt – und Ecken wie Nischen gibt es hier etliche.

Erst nach und nach erschließt sich eine frei assoziative Ausstellungsdratur, die zwischen einigen Charakterstücken aus der mehr als hundertfünfzig Objekte umfassenden Beethoven-Porträtsammlung des Hauses an der Eingangswand und den Dokumenten zur neunten Symphonie in der Tiefe des Raumes ihre eigene, thematisch sortierte und kaum ans Chronologische gebundene Ordnung offenbart. Hier kann jeder seine Schwerpunkte selbst setzen oder auch einmal aussteigen – wobei Letzteres kaum einer tun wird, weil sich selbst in scheinbaren Nebenasketen Erhellendes über Mann und Zeit findet. Wenn da auf dem Ankündigungspakat für jene Akademie im Mai 1824, bei der die „Neunte“ ihre Uraufführung erfuhr, zu sehen ist, dass direkt vor deren Auftakt eine jener Rossini-Arien gesungen wurde, an denen sich das damalige musikalische Wien besoffen hörte, dann ist das natürlich kein neuer Fakt – aber es bekommt, so direkt vor Augen gestellt, eine andere (durchaus auch erheiternde) Präsenz.

Anderes, nicht nur der genannte Liebesbrief, offenbart rätselhafte, manchmal kriminalistische Aspekte. Spannung überall; nicht zuletzt in der im Vorraum dokumentierten Geschichte der Sammlung selbst, deren Autographe, Konversationshefte und Briefe seit 1828 aus vielen unterschiedlichen Quellen – die gewichtigste war der Nachlass von Beethovens Privatsekretär Anton Schindler – zusammenflossen, und die in den Jahrzehnten der deutschen Teilung genauso handgreiflich gespalten waren wie das Land selbst. Kostbare Stücke für kostbare Minuten: Wer es selbst versuchen möchte, kann das bis 24. Juli über <https://staatsbibliothek-berlin.de/tun>. GERALD FELBER



Fragile Spur des Ringens: Autograph der 9. Symphonie

Foto Staatsbibliothek zu Berlin



Wenn zwei einander in die Tiefe ziehen: Undine (Paula Beer) und Christoph (Franz Rogowski)

Foto Schramm Film

Ertrinken oder Versinken? „Undine“ im Kino

„Undine“, der neue und auf der Berlinale für seine Hauptdarstellerin Paula Beer ausgezeichnete Film von Christian Petzold (F.A.Z. vom 24. Februar) beginnt mitten in einem Trennungsgespräch, von dem beim aufmerksamen Zuschauen mehr in Erinnerung bleiben sollte als zwei bedrohliche Sätze am Ende, obwohl sie die Handlung teilweise vorwegnehmen. Es geht um die Liebe und den Tod, also um alles. Sowohl in diesem Auftaktgespräch als auch danach.

Der Filmtitel „Undine“ lässt aufhorchen. Das romantische Kunstmärchen von Friedrich de la Motte Fouqué, das so heißt, war nicht nur einer der beim internationalen Publikum erfolgreichsten literarischen Stoffe des frühen neunzehnten Jahrhunderts, sondern auch immens wirkungsmächtig in den verschiedensten Künsten. Die Variationen und Adaptionen sind Legion, und Petzold hat sich unter den beiden Möglichkeiten für erstere entschieden – anders als im Fall seines vorherigen Films, „Transit“, nach dem Roman von Anna Seghers, den er aller-

dings auch schon höchst geschickt in die Gegenwart transferierte.

Bei „Undine“ nun hat Petzold für sein eigenes Drehbuch nur noch Motive von Fouqué übernommen. Allerdings entspricht die Vorlage so sehr spezifischen Zügen der Ästhetik dieses Regisseurs – wie Schwarzromantik, Unheimlichkeit und Liebespathos sowie psychologischen Tiefgang bei filmästhetischer Sachlichkeit –, dass „Undine“ geradezu zum exemplarischen Petzold-Film taugt, selbst ohne seine langjährige Stammschauspielerin Nina Hoss.

Paula Beer tritt in der Titelrolle deren Nachfolge derart typenähnlich an, dass man wohl von einem Petzold-Frauenideal sprechen muss, so wie Hitchcock eines hatte. Dabei ist die Arbeitsweise Petzolds in Geschichtsfindung, Zyklenbildung und Inszenierung eher das deutsche Äquivalent zu Eric Rohmer, auch in der Ruhe der Bildsprache, für die sein fester Kameramann Hans Fromm verantwortlich zeichnet. Oder im weitgehenden Verzicht auf Begleitmusik, wobei die leider

vergleichsweise zahlreichen Szenen von „Undine“, die mit Bachs drittem Cembalokonzert bedeutungsschwer unterlegt werden, sofort an Reiz verlieren.

Da ein Gutteil der Handlung unter Wasser spielt und dafür eine eigene Sound-Welt erschaffen wurde, hätte man des Kontrastes wegen gerade alles akustisch Effekthascherische über Wasser unterlassen sollen.

Neben Paula Beer glänzt Franz Rogowski als Industrietaucher, in den sich die frisch servierte Undine verliebt. Und es glänzen naturgemäß die vielfältigen Wasserlandschaften, in Berlin die Spree und ein Swimmingpool sowie die sauerländische Versetalsperre, in denen Undine ihr Unwesen treibt. Das gespenstische Element des Geschehens kommt indes zu kurz; die subtilen Schockmomente sind solche der Erkenntnis, nicht des Horrors. Da hätte Christian Petzold uns einmal richtig überraschen können. Der Undine-Stoff hätte es hergegeben, das Selbstverständnis des Regisseurs hat es leider nicht zugelassen. ANDREAS PLATTHAUS

Wer so viel weiß, muss wahrlich tief tauchen können

Sprache war seine Leidenschaft, Nabokov sein Fixstern: Zum Tod des umwerfend vielseitigen Publizisten und Übersetzers Dieter E. Zimmer

An der Bezeichnung „Wissenschaftsjournalist“ stören sich fast alle, die über Dieter E. Zimmer schreiben, aber wir haben nun einmal nichts Besseres, und das Ungeügte spricht eher für ihn: Wenn einer uns erklären kann, was es mit Wolfskindern auf sich hat und Zwillingsforschung, mit Aggressionstheorien und der Batteriehaltung der Hühner, dann muss er was draufhaben, besonders dann, wenn er eigentlich Feuilletonist und Literaturkritiker war. Er selbst erzählte nicht ganz ohne Bitterkeit, nach seinem Abschied 1977 vom Feuilleton der „Zeit“, zum Schluss in der Funktion des Feuilletonchefs, habe man ihn dort, in der Kultur, „nicht mehr schreiben lassen“. Vergangene Kämpfe. Für die „Zeit“ allerdings schrieb er weiterhin, vierzig Jahre insgesamt, und es waren die langen, glänzend recherchierten Untersuchungen, die ihn dann zum Wissenschaftsjour-

nalisten machten. Kulturfern – nicht im Feuilleton – publizierte er auch seine neuesten Sachen über Gabriel Garcia Márquez, dessen Werk er bestens kannte, und seine über Jahrzehnte hinweg betriebenen Studien zur Veränderung der deutschen Sprache.

Geboren 1934 in Pankow, hatte Zimmer in Berlin, Genf und den Vereinigten Staaten studiert, und seine Bücherliste der frühen Jahre zeigt weit pendelnde Interessen – Kulturkritik, Freud, dann das Tierwohl, auch ein Band Lyrik sowie Übersetzungen von Joyce, Borges, Nathanael West und anderen.

Dann das Riesenprojekt, das er gut dreißig Jahre lang neben sich herwälzte und das sein Vergnügen und sein Blitzableiter wurde: die Herausgabe der Gesamten Werke von Vladimir Nabokov bei Rowohlt in 24 fein gebundenen Bänden, ein Monument nicht nur für den russi-

schen Titanen, sondern für die Editions-geschichte selbst. Zimmer übersetzte, revidierte ältere Übertragungen, kommentierte und versah mit Anmerkungen: lebendig, akribisch und immer engagiert. „Lolita“, so schrieb er über Nabokovs Meisterwerk, „trat in die literarische Welt sehr abrupt und vernehmlich ein: mit dem, was man hinterher genüsslich einen Skandal nennt.“

Die herausragenden Bände dieser Edition haben Kommentare, die so viel wiegen wie ein eigenes Buch. Als Liebhaberei veröffentlichte Zimmer einen Bildband über Nabokovs Schmetterlinge – wer seinem Idol bis dorthin folgt, muss es ernst meinen. Bücher insgesamt: mehr als zwanzig. Seine immer noch aktive Website lohnt den Besuch.

Zimmers Stil verband Klarheit, Klugheit und Kürze. In der Sache durfte man mit ihm streiten. Ganz sicher irrte er sich,



Dieter E. Zimmer Foto Hergen Schimpf/Rowohlt

als er sagte, an der Rechtschreibreform hätten viele ihren „allgemeinen politischen Unmut“ ausgelassen, wo das Wesentliche etwas anderes gewesen wäre: zu erkennen, dass viele die allerbesten Gründe hatten, gegen ein inkonsistentes Reformmonstrum die Stimme zu erheben. Aber noch Zimmers Irrtümer verdienten Aufmerksamkeit.

An Beobachtungsgenauigkeit und Analysefähigkeit war er unter zeitgenössischen Sprachliebhabern unerreicht – offen genug für Neues, um die Folgen der technischen Umwälzung für die Sprache früh zu erkennen, konservativ genug, um sich gegen Schlamperei und Neuerungsblödsinn zu stemmen, obwohl er wusste, dass gegen dergleichen am Ende kein Kraut gewachsen ist. Schon am 19. Juni ist der große Publizist und Sprachliebhaber Dieter E. Zimmer in Berlin gestorben. PAUL INGENDAAY

Bahnhof verstehen

Teure Posse um das Berliner „Museum für Gegenwart“

Berlins neuer Kummer ist der „Hamburger Bahnhof“, das „Museum für Gegenwart“, das in einem ehemaligen Bahnhofgebäude aus dem neunzehnten Jahrhundert moderne Kunst von 1960 bis heute zeigt. Die Geschichte dieses Museums war von Anfang an abenteuerlich. Nachdem der Bauunternehmer Erich Marx in den achtziger Jahren der Stadt Berlin angeboten hatte, ihr seine Kunstsammlung, die bedeutende Werke von Beuys, Twombly und Künstlern der Pop-Art enthält, „zur Verfügung zu stellen“, ließ Berlin mit Staatsgeldern den Bahnhofsbau zum Museum umbauen. Dieses „Museum für Gegenwart“ zeigt seit 1996 Marx' Sammlung zusammen mit Werken der Neuen Nationalgalerie; die Stiftung Preussischer Kulturbesitz übernahm Trägerschaft und laufende Kosten.

Als aus dem Museum heraus Werke der Sammlung Marx mit dem wertsteigernden Etikett „Staatliche Museen zu Berlin“ verkauft wurden, wollte unter anderem diese Zeitung die Leihverträge mit Marx einsehen, dem man mit Steuergeld ein großes Museum gebaut hatte und unterhielt. Doch wie sich herausstellte, gab es keine Verträge. Erst spät machte man einen Vertrag mit Marx. Während einige fragten, ob es sinnvoll ist, mit Staatsmitteln riesige Häuser um qualitativ durchwachsene Privatsammlungen zu errichten, statt aus Privatsammlungen die besten Stücke für öffentliche Häuser zu erbitten, sammelte man in Berlin auf der Suche nach Weltgeltung durch Materialakkumulation weiter Privatsammlungen: 2004 holte man die Sammlung Flick nach Berlin, die Rieckhallen wurden für sie als Erweiterung des Hamburger Bahnhofs errichtet.

Was damals keiner wusste oder wissen wollte oder beunruhigend fand: Der Hamburger Bahnhof, in den die öffentliche Hand Hunderte Millionen von Mark investierte, gehörte nicht der Stiftung oder Berlin, sondern der Bahn, weil die sowjetische Besatzungsmacht das Bauwerk, das schon vor dem Krieg als Museum diente, nach 1945 für einen im Betrieb befindlichen Bahnhof hielt und ihn, wie die „Welt“ jüngst nachwies, daher dem Bahnvermögen zuschlug. Nach der Privatisierung der Bahn 1994 wurden alle Immobilien „ohne Bahnbezug“, zu denen auch der Hamburger Bahnhof gehört, ausgelagert.

So führte die Privatisierung der Bahn auf bizarreren Umwegen zu einer Museumskrise: Fortan kümmerte sich die Vivico Real Estate GmbH um das alte Bahnaerial hinter dem Museum, auf dem die Developer ein stadtdämonisches Anlageobjekt namens „Europa City“ entwarfen. Man gab sich kunstfreundlich: Wilhelm Brandt, Pressesprecher des Immobilienentwicklers Vivico, erklärte damals, die Museen hätten nichts zu fürchten, denn mit Kunst sei es „wie bei einer Wursttheke: je größer die Auswahl, desto besser“. Die zu begehrenden Würstchen erklärten Berliner Kulturpolitiker machten sich keine Sorgen und auch keinen Gebrauch von ihrem Vorkaufsrecht für das Baudenkmal Hamburger Bahnhof. Als 2007 die Aktiengesellschaft CA Immo die Vivico übernimmt, fällt deshalb auch das Museum in ihre Hände. Für die Vollendung der Europa City sollen nun die Rieckhallen abgerissen werden, weswegen Flick erbot aus Berlin abzieht.

Die Sammlung Marx soll ab 2026 ins als „Sehene“ bekannte neue „Museum der Moderne“ am Kulturforum umziehen – ein weiteres im Kern um drei Privatsammlungen herumgebautes staatliches Museum, das schon vor Baubeginn eine überall außer in Berlin als „empfindlich“ empfundene Preissteigerung auf 450 Millionen Euro Baukosten erfuhr, die man in Berlin mit Verweis auf die Weltgeltung der dort gezeigten Kunst auf den Tisch legt. Es ist das zweite Museum, das mit Steuergeldern unter anderem für Marx errichtet wird, während keine seriösen Ankaufs- und Personal-etats für die bestehenden öffentlichen Häuser zur Verfügung stehen.

Um den Museumsbau, in den bereits Hunderte Millionen von Euro flossen und der auch dank der von Nationalgalerie-Direktor Udo Kittelmann ermöglichten Ausstellungen von Künstlern wie Anne Imhof, Tomás Saraceno, Carsten Höller international beachtet wird, nicht zu verlieren, verhandeln nun Kulturstaa-ministerin Grütters und die Bundesanstalt für Immobilienaufgaben über einen Kauf des Hamburger Bahnhofs. Nach dem Abzug der Kunst seit 1960 aus Kulturforum und nach einer kostspieligen Sanierung soll dort später die jüngere und unmittelbare Gegenwart gezeigt werden, für die Berlin eigentlich bekannt ist. Sollte der Plan schiefehen, wird die sichtbare „Gegenwart“ in Berlin vor allem das sein, was die Immobilienwirtschaft mit der Stadt macht. NIKLAS MAAK