



Transparenz soll der Palast der Unabhängigkeit in der weißrussischen Hauptstadt Minsk verkörpern, doch hinein kommen die wenigsten. Wenige Schritte weiter zurück folgt ein meterhoher Metallzaun. Foto Alexander Marzukevich

In Minsk hat die Unabhängigkeit eine neue Heimat. Sie umfasst 17 000 Quadratmeter Fläche auf drei Etagen (plus Keller) hinter einer Glas-Beton-Fassade, die einen monströsen rechteckigen Bau umhüllt. Den Eingang schmückt das riesige Staatswappen der Republik Weißrussland. In einiger Entfernung wird das Gebäude von einem hohen Eisenzaun abgeriegelt, der retrosowjetisch verziert ist. Schließlich ist der weißrussische Präsident Aleksandr Lukaschenka nicht nur ein Kind des untergegangenen Riesenreichs, sondern auch einer seiner besten Schüler und erfolgreichsten Verklärer.

Es gibt noch nicht viele Bilder vom Inneren. Aber die wenigen vorhandenen zeigen den Hang der Konstrukteure zu weißem Marmor, weißer Farbe und weißem Stuck, was natürlich nicht – wie einige Regimekritiker meinen dürften – auf einen Präsidenten hinweisen soll, der sich nichts zuschulden hat kommen lassen. Die Säle und Konferenzräume mit ihren ornamentierten Teppichen, gerafften Vorhängen und riesigen Kristalllüstern sollen Assoziationen zu sowjetischen Prachtbauten wecken, die aber wenigstens noch ästhetische Durchdringung und intellektuelle Tiefenwirkung boten.

Diese Verballhornung des Sowjetstils, der hier mit kitschigen Elementen und provinziellen Spielereien angereichert wird, stammt aus den Steppen Kasach-

Die Welt, wie sie ihm gefällt

Postsowjetisch, angereichert mit Motiven aus Kasachstan: Wer baut, denkt nicht daran, wegzugehen, oder: Der weißrussische Diktator Aleksandr Lukaschenka gönnt sich einen Palast.

stans und den Wüsten Usbekistans, zum Beispiel der kasachischen Hauptstadt Astana oder dem Platz der Unabhängigkeit in Taschkent. Dass Lukaschenkas Autokratie durchaus zentralasiatische Züge trägt, ist kein Geheimnis. Und dass sie durch und durch technokratisch ist und noch keine eigene kulturelle Kraft entfalten konnte, lässt sich an dem neuen Gebäude auch ablesen.

Einladend sieht der herrschaftliche Klotz nicht aus. Aber für Offenheit ist Lukaschenka ohnehin nicht bekannt. Dafür wirkt der Palast der Unabhängigkeit über die Maßen machtbewusst. Und das passt natürlich sehr gut zu einem Präsidenten,

dessen kraftstrotzende Politik sein Land seit fast zwanzig Jahren in Atem hält. Für Weißrussland, das kaum über einträgliche Ressourcen verfügt und seit geraumer Zeit in der Wirtschaftskrise steckt, ist der protzige Palast zu groß geraten. Seine alle Maßstäbe sprengende Größe ist ein deutliches Zeichen dafür, dass Lukaschenka an einer typischen Diktatoren-Krankheit leidet: Realitätsverlust.

Es ist wohl kein Zufall, dass das Gebäude in der Nähe des Vergnügungsparks „Dreamland“ erbaut wurde. Zudem gibt es im Palast einen Kinosaal, in dem sich der Präsident zusammen mit seinem kleinen Sohn Kolja alte Sowjetklassiker an-

schauen kann, um sich vom Regierungsgeschäft und vom Ärger mit seinen Kritikern zu erholen. Ansonsten sollen hier staatliche Empfänge stattfinden, Pressekonferenzen oder weitere Gipfeltreffen wie das von Ende Oktober dieses Jahres, als die Führer der GUS-Staaten sich in Minsk getroffen haben. Es gibt wohl auch zwei Schlafzimmer und ein Präsidentenbüro, obwohl der Palast in der Nähe von Lukaschenkas Residenz Drazdy liegt.

Das Zentrum von Minsk, wo sich die eigentliche Präsidialverwaltung befindet, war dem Diktator nie geheuer. Dort gibt es Oppositionelle, Regimekritiker, Demonstrationen – eine städtische Vielfalt, die dem aus der Provinz stammenden Lukaschenka unvertraut ist.

Am „Prospekt der Sieger“ aber fand er den nötigen Raum und die Weite, um sein Ideal verwirklichen zu können. Und so ist denn der Palast auch nur eines von vielen Bauprojekten, die dort bereits entstanden sind oder noch entstehen sollen. Eines ist der Platz der Staatlichen Flagge, auf dem ein siebzig Meter hoher Fahnenmast ragt, an dem eine gewaltige Flagge in Rot und Grün weht, die Lukaschenka 1995 zu seinen Farben gemacht hat.

Als im Frühjahr 2011 die Bagger und Bauarbeiter für den Palastbau anrückten, war niemandem klar, was da eigentlich für ein Gebäude entstehen würde. Ein Schild sprach bescheiden von einem „administrativen Gebäude auf dem Gebiet in

den Grenzen der Orlov-Straße, des Prospektes der Sieger und des Flusses Swislotsch“. Bis heute gibt es keine genauen Informationen zum Palast der Republik. Niemand weiß genau, was er gekostet hat und wie er bezahlt wurde. Dokumente beweisen nur, dass auch Gelder aus dem Budget der Stadt Minsk geflossen sind. Schätzungen gehen von umgerechnet rund 110 Millionen Euro Gesamtkosten aus – eine gewaltige Summe für ein gewaltiges Projekt, das den in der Krise um ihre Existenz bangenden Weißrussen seltsam vorkommen muss. „Wir hätten eher Schulen, Krankenhäuser, Straßen oder Kindergärten gebraucht“, heißt es im Forum des weißrussischen Internetportals tut.by.

Lukaschenka pumpte den Bau mit dem üblichen Dampf aus Patriotismus und Pathos auf: „Das ist das wesentliche Zentrum unseres Landes, das Zentrum der Unabhängigkeit unseres Staates.“ Dass diese Unabhängigkeit seit Jahren am seidenen Faden des russischen Gases und Öls hängt, verschwieg er.

Der Staatschef hat sich eine Republik Belarus entworfen, wie sie ihm gefällt. Also baut er sich auch seinen Palast, wie er ihm gefällt. Der Präsident fühlt sich niemandem gegenüber Rechenschaft schuldig. Er vertraut der Welt als Wille und Vorstellung. Und folgerichtig untermauert er mit diesem Palast nicht die Unabhängigkeit der Weißrussen, sondern vor allem seine eigene. INGO PETZ

Gehst du zum Hype, vergiss die Peitsche nicht!

Fräulein Hühnerwadel will zum Pop: Helene Hegemann macht in Köln aus Frank Wedekinds „Musik“ eine Sadomaso-Soap-Oper

Wie Polanskis „Venus im Pelz“ thematisiert auch das erste von Helene Hegemann herausgebrachte Musiktheater-Stück eine fatale Künstler-Künstlerin-Beziehung. Sie spinnt Frank Wedekinds Geschichte „Musik“ von 1908 fort. Ein Gesangslehrer treibt seine E Levin Klara in Abtreibung und irren Untergang, bis sie ausbricht: „O Gott, o Gott, o Gott, wenn mich doch jemand durchpeitsche! ... Peitschenhiebe, bis ich kein Gefühl mehr in den Gliedern habe! Um Gottes Barmherzigkeit willen die Peitsche!“ Zugleich liebt des Meisters Frau Else die Jüngere, gibt sich die Schuld: „Ich bin ein Rindvieh, das man aus Gründen der öffentlichen Sicherheit totschlagen müsste! ... O warum hat man mich elenden Schwächling nicht vor meinem ersten Atemholen erwürgt!“

Diese Wedekindsche Wilhelmismus-Satire taugt gut zur Sadomaso-Soap-Groteske, auch heute noch ist das starke Tobak. Doch was soll der Titel? Professor Reißner verheißt Klara Hühnerwadel eine Wagner-Karriere, bindet sie so an sich, erzeugt den Wahn vom Selbstopfer für die Kunst. Aber außer einem kurzen Gesangsmoment ertönt keinerlei Musik als „schöner Schein“. Wedekind wusste wohl, warum – auch Tolstoi und der „Zauberberg“-Settembrini misstrauten ja der Tonkunst. Helene Hegemann dagegen, seit ihrem Debüt-Roman „Axolotl Roadkill“ umstritten, sieht das anders. Für sie ist Klara weit mehr als eine exemplarisch an Männerwelt und fehlgeleitetem Ehrgeiz scheiternde Künstlerin, vielmehr „ein Popstar, den man uneingeschränkt toll und sexy findet ... als Ikone, strassbesetzt, exalziert, erhaben“. Und nicht nur das. „Musik, Musik“, ruft Klara, „was habe ich um deinetwillen auf Gottes Welt schon ausgestanden!“ Die junge Wagner-Aspirantin wird zu einer Märtyrerin der Kunst, darin klingt plötzlich deutsch-idealistisch überhöhte Kunstreligion nach. Wedekinds Schluss dagegen war entschieden zynischer ausgefallen, er lässt die irre

Klara proklamieren: „Die Menschen bekommen Krämpfe vor Lachen, wenn sie die Erzählungen meiner Qualen hören!“

Zielt Helene Hegemann also einerseits auf eine Phantasmagorie von Musik letztlich doch wieder eher als Himmels- denn als Höllenmacht, probiert sie andererseits eine kaleidoskopische Trash-Ästhetik nach Art von Frank Castorf aus. Bei ihrem ersten Musiktheater-Libretto, zugleich als Regisseurin debütierend, will sie weder an den Kriterien autonomer Literatur noch an der Opernkonvention ge-

messen werden. Und der Ort hierfür ist optimal: Die Kölner Oper spielt aus Sanierungsgründen im „Palladium“ im Stadtteil Mülheim, einem Industriegelände, wo auch die Pop-Kultur zu Hause ist. Das verhindert falsche hohe Erwartungen, zumal es um ein multiples Gesamtkonzert geht.

Die Abfolge der Szenen hält sich in etwa an Wedekinds drastische Bilder: „Bei Nacht und Nebel“, „Hinter Schwedischen Gardinen“, „Vom Regen in die Traufe“, „Der Fluch der Lächerlichkeit“. Immer wieder wird Wedekinds Text rezi-

tiert, der wie in einem Palimpsest präsent bleibt, übermalt indes mit einem dichten Geflecht von Hegemannschen Sätzen, die gleichwohl sehr oft auch als Jugendjargon-Slogans wahrgenommen werden können sowie mit zahlreichen Zitaten von Pop-Größen, David Bowie, Bob Dylan und anderen. Ein Netz von semantisch-ikonographischen Allusionen überzieht das Ganze, das mit dem Begriff Collage nicht gut getroffen wird – eher kommen einem barocke Manierismus-Topoi wie Pasticcio oder mehr noch Concerto in den

Sinn. Oder man kann es auch einfach ein Text-Sammelsurium nennen. Eine sowohl verwirrende als auch synthetisierende Rolle spielen in der Produktion neben der Musik auch Theater und Video.

Im vexierbildhaften „morphing“ von Live-Aktion, Tanz, vor und hinter einer Gaze-Wand, und einer oft überquellenden Filmflut werden in stetem Wechsel die Handlungen- und Text-Partikel visuell neu konfiguriert. Alles kann in alles übergehen. Dabei gibt es Konstanten, werden Ikonen der siebziger Jahre beschworen: Jackie Kennedy mit ihrer Sonnenbrille, David Bowie, „Der Mann der vom Himmel fiel“, als Schriftzug. Dabei geht die Erotik in alle Richtungen, die Passion der Klara Hühnerwadel vollzieht sich auf vielen Ebenen: am und auf dem Flügel, lasziv am Boden, als Video-Ophelia in der Badewanne, als Märtyrerin vor einem Prunk-Kreuz, derweil rote Kapuzenmänner den Kindersarg tragen – einer der wenigen Momente, in denen Wedekinds Gesellschaftsatte aufscheint. Links sieht man eine heilige Dulderin (ohne Heiligenschein), rechts ein Herz (mit). Am Schluss sieht man Klara endlos im Auto durch die Städte fahren, als wär's ein Film von Wim Wenders.

Der Komponist Michael Langemann hat dazu „angewandte“ Musik geliefert, im Sinne eines Stil-Potpourris: Barockes Lamento, Wagner-Strauss-Wellen, Filmmusik-Aufwallungen, Minimalistisches, Rocksong und virtuose Floskeln aller Art sind soundtrackmäßig eingeschmolzen. Walter Kobéra dirigiert kompetent das Kölner Gürzenich-Orchester. Gloria Rehm als Klara prappt mit chameleonhaft selbstentäußernder Darstellung und Höhen-Koloratur, die Partie der Else ist mit der Schauspielerin Judith Rosmair bestens besetzt, der Bariton Henryk Böhm als Lehrer gesanglich souverän, doch ohne stärkere negative Züge. In seiner Zeitgeist-Schnipsel-Ästhetik jongliert dieser Abend über nicht eben wenige Abgründe hinweg. Immerhin, langweilig wird es nicht. GERHARD R. KOCH



Wunschprojektionen vor dem Roadkill: Gloria Rehm in „Musik“ von Helene Hegemann und Michael Langemann Foto Paul Leclaire

Mensch, die Maschinen

Eine Berliner Tagung rückt Roboter ins Licht

Vielleicht liege das Unheimliche der Vorstellung, von einer Drohne verfolgt zu werden, in ihrer Gnadenlosigkeit, sagte der Rechtswissenschaftler Jan C. Joerden. Denn Gnade, so könnte man den Gedanken weiterspinnen, ist etwas, das einem zufällt, unabhängig davon, was man getan, ob man gemordet oder gebrandschatzt, vergewaltigt oder geplündert hat. Zuvor hatte der „Spiegel“-Journalist Markus Becker mit ebendiesen uralten Schrecken des Krieges argumentiert: Es sei zu bezweifeln, ob ein Krieg von Menschen gegen Menschen „menschlicher“ sei als ein Krieg, in dem unbemannte, ferngesteuerte Systeme das Stellen des Gegners, seine Entwaffnung und im äußersten Falle seine Tötung übernehmen.

Es ist die Zeit der Menschmaschinen, die Angst vor dem Drohnenkrieg schwirrt durch Politikteile und Feuilletons, und die amerikanische Firma Backyard Brains hat im November den „RoboRoach“ auf den Markt gebracht, ein Experimentier-Set für Kinder, mit dessen Hilfe sie für 99 Dollar selbstgefangene Küchenschaben mit Eiswasser betäuben, ihre Fühler durch Elektroden ersetzen und dann per Smartphone nach rechts oder links dirigieren können.

Da ist es ein Glück, wenn eine kulturwissenschaftliche Tagung im Berliner Haus der Kulturen der Welt den intellektuellen und organisatorischen Kraftakt unternimmt, dem Topos der Menschmaschine nuanciert, gründlich und ohne aufgesetzten Aktualitätszwang nachzuspüren. Die dreitägige Konferenz „ma(n)chines“, organisiert von dem Graduiertenkolleg „Lebensformen und Lebenswissen“ der Viadrina Frankfurt/Oder und der Universität Potsdam, brachte Forschende und Künstler aus ganz verschiedenen Disziplinen zusammen.

Natürlich hatte E. T. A. Hoffmanns Olympia, die wirkungsmächtige Ahnherrin der geliebten Automatenfrauen, ihren Auftritt. Der Stipendiat Jacob C. Heller untersuchte, was „Natürlichkeit“ und „Automatismus“ in Literatur und Rhetorik um 1800 herum bedeuteten. Wenn Olympia „Ach, ach, ach!“ seufzt und der verliebte Nathanael das als Ausdruck „tiefer Empfindung“ versteht, lässt sich das als Kritik an einem literarischen Topos lesen, der das Natürlichkeitsideal als einen automatisierten Code des vermeintlich authentischen Sprechens inszeniert, in dem die Vernunft als Störfaktor in Erscheinung tritt.

Der Beitrag eines anderen Stipendiaten, Tim Sparenberg, zeigte eindrucksvoll, wie sich in Kafkas Klagen über seine Müdigkeit und die akribische Auflistung seiner täglichen Nahrungszufuhr ein Bild des Menschen als Ort der Kraftverwertung widerspiegelt. Müdigkeit, so Sparenberg, sei keine anthropologische Konstante, sondern erst mit Erfindung der Thermodynamik zur Gefahr für den arbeitenden Menschen geworden. Ganz realen „Maschinenmenschen“ widmete sich die ungarische Historikerin Dora Vargha. Sie schilderte den Therapieeinsatz eiserner Lungen in Ungarn während einer Polioepidemie der späten fünfziger Jahre. Diese Patienten zeugten von einer „neuen Form des Lebens“, die ohne Maschinen gar nicht möglich gewesen wäre.

Dass viele Beiträge zurückschauten und sich wissenschaftsgeschichtlichen Fragen widmeten, hatte seinen Reiz – es ermöglichte das foucaultsche „Graben unter den eigenen Füßen“, das als Voraussetzung von Verstehensversuchen der Gegenwart gelten darf. In dieser Hinsicht war besonders der Beitrag der Stipendiatin Patricia A. Gwozd von der Universität Potsdam interessant. Sie zeigte, dass die Angleichung des Menschen an die von ihm geschaffenen Kriegsgeschichte auch eine „bioethische Selbstregulation“ ist. Denn noch vor Beginn des Kalten Krieges stellten Veröffentlichungen wie die vom National Research Council herausgegebene „Psychology of the fighting man“ militärpsychologisches Wissen einem Laienpublikum zur Verfügung. Gwozd sieht darin ein „Trainingsbuch für man-machine-units“ – die fragmentierte Sprache des traumatisierten Heimkehrers sei das „maschinelle Stottern des Maschinengewehrs“.

Der Medientheoretiker Stefan Rieger stellte mit forschungsbegeisterter Verve lernfähige Nanomaterialien vor, die auf Umwelteinflüsse reagieren – etwa eigenständig agierende Flügel-muskeln aus piezoelektrischem Material. Er betrachtet sie als „Aktoren“. Vielleicht ist die Frage tatsächlich nicht mehr die, wie und ob sich „Belebtes“ und „Automatisches“ unterscheiden lassen, sondern die, wie sich angesichts solcher Hybridisierungen die Sphäre menschlicher Werte normativ verhandeln lässt. Denn die Androiden aus Philip K. Dicks berühmtem Science-Fiction-Roman „Do Androids dream of electric sheep“ träumen natürlich nicht von elektrischen Schafen, so sagte es der Kulturwissenschaftler Thomas Macho zum Abschluss; sie träumen von „unvorhersehbarer Lebendigkeit“. Das Bestimmungsmerkmal des Menschen wäre dann seine Unberechenbarkeit. HANNAH LÜHMANN