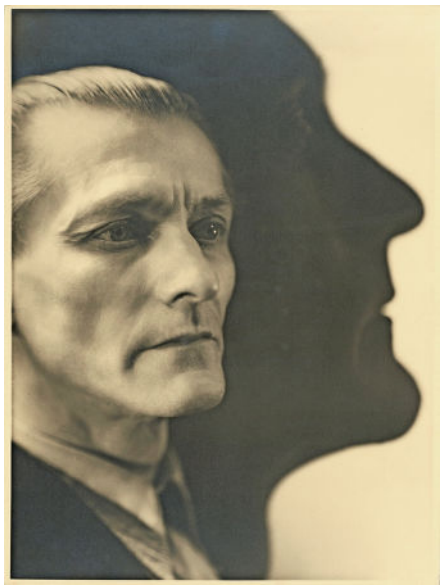


Ein Alleskünstler

Was er in den Zwanzigerjahren malte, war einmalig. Obwohl seine Kunst lange unterdrückt wurde, machte er weiter und wandelte sich ständig. Jetzt endlich ist das alles zu sehen: in der Retrospektive von Edmund Kestings Arbeiten in Halle.

Edmund Kesting wollte raus. Raus aus den ausgelatschten Bahnen der Kunstgeschichte, raus aus der kleinbürgerlichen Existenz als Halbwaise einer katholischen Familie im protestantischen Sachsen, raus vor allem auch aus den Schützengräben des Ersten Weltkriegs. Mehr als drei Jahre war der 1892 geborene Dresdner an der Westfront im Einsatz; im Dezember 1918 kam er körperlich unversehrt zurück. Wie es seelisch in ihm aussah, darüber wissen wir nichts, aber wir können es seinen Bildern ablesen: expressionistisch dunkle Holzschnitte mit Kriegsszenen, orphistisch bunte Gemälde mit religiösen Motiven, kubistische



Selbstporträt Kestings in der für ihn typischen Doppelbelichtung, um 1942

Foto Kulturstiftung Sachsen-Anhalt/VG Bild-Kunst, Bonn 2026

Stadtansichten. Man meint Kollwitz zu sehen, Delaunay, Feininger. Aber Kesting entwickelte seine ästhetische Vielseitigkeit parallel zu deren Aufstieg – und unabhängig von ihnen.

Und dann war er seiner Zeit plötzlich voraus: Anfang der Zwanzigerjahre malte er Bilder, wie sie noch nie jemand gestaltet hatte und wie es auch noch Jahrzehntelang, bis zu Lucio Fontana, niemand sonst tun würde. Plastizität war Kestings Ziel, wieder raus also, raus aus der Zweidimensionalität. Dazu nutzte er die Leinwände seiner Bilder, die er „verschränkte“, womit er Faltungen meinte, Einschnitte, Anstüchelungen, auch Einbezug des Rahmens als zu bemalende dreidimensionale Zusatzfläche. Oder ins Bild geklebte Fremdkörper aus Glas, Holz, Plastik, Metall. „Bildbauwerke“ ist ein anderer seiner eigenen Begriffe für dieses Prinzip, das parallel zum Konstruktivismus entstand, aber eben auf einmalige Weise ärgerte, wenn auch manche Kesting-Bilder der mittleren Zwanziger aus Distanz wie Geschwisterwerke zu Arbeiten von El Lissitzky oder Mondrian wirken. Aber die waren damals auch nicht weiter als Kesting. Und lagen hinter seinem Anspruch des räumlichen Ausgreifens der Kunst zurück, wie sich zeigt, wenn man dann nahe vor den Bildern

steht und sieht, dass hier mindestens so viel konstruiert wie gemalt wurde.

Warum weiß das kaum jemand? Weil Kesting das Pech hatte, damals von vielen Kollegen hoch geschätzt zu werden, aber niemand ihm auf dem mühsamen Weg der Bildbauwerke folgen wollte. Avantgardistische Galeristen wie Herwarth Walden in Berlin oder Walter Dexel in Jena zeigten seine Werke, aber da der Künstler eine private Kunstschule in Dresden und Berlin betrieb, hatte er auch noch anderes zu tun, als zu malen. Zudem wuchs im Laufe der Zwanzigerjahre sein Interesse an Fotografie, die er als eine künstlerische Ausdrucksform begriff, bei der ihn experimentelle Verfahren der Bildgenerierung mehr reizten als die bloße Dokumentation der Wirklichkeit. Kesting entwickelte eine eigene Porträtsprache mittels Mehrfachbelichtungen oder Negativmontagen, die ihm erlaubten, die porträtierte Person vielfach übereinander ins Bild zu bringen, und das in sich wandelnden Posen. Auch dies ein Versuch, Räumlichkeit zu erzeugen. Und Bewegung zu bebildern: raus aus dem Gewohnten.

Diese Fotos machten ihn bekannter als seine Malerei. Und sie sicherten ihm das wirtschaftliche Überleben, als die Nazis 1933 seine Schulen schlossen und den Maler später als „entartet“ brandmarkten. Als Fotograf aber blieb Kesting unbehelligt, und so blieb er auch in Dresden, anders als viele seiner Weggefährten wie Conrad Felixmüller, Otto Dix oder Oskar Kokoschka. Nach der NS-Zeit gab es eine kurze Phase des Wiederauflebens für Kesting: Er hielt die Zerstörung Dresdens fotografisch fest, unter Verwendung von Mitteln wie Doppelbelichtung, Solarisation oder Montage. Und er war beteiligt an der Ausrichtung der Allgemeinen Deutschen Kunstausstellung von 1946, als letztmalig die Moderne ein Forum in Dresden bekam, bevor der politisch verordnete Sozialistische Realismus die sowjetische Besatzungszone und dann die DDR von den internationalen Entwicklungen abschnitt. Auch die Professur für Fotografie in Berlin-Weißensee, die Kesting 1948 angetreten hatte, wurde ihm 1953 wieder genommen: Avantgarde war als Formalismus diskreditiert. „Avantgardist“ – so lautet der Untertitel für die erste große Retrospektive zu Edmund Kesting überhaupt, die jetzt vom Kunstmuseum Moritzburg in Halle ausgerichtet wird. Warum nicht in Dresden, dem Lebens- und Schaffensmittelpunkt bis 1948, das wissen die Götter. Aber selbst die dortigen Staatlichen Kunstsammlungen haben nur einen kleinen Kesting-Bestand, denn als Künstler war er zu lange verfeimt. Und im Westen blieb er unbekannt, weil er hinter dem Eisernen Vorhang lebte. So haben die beiden Kuratoren Thomas Bauer-Friedrich und Paul Kaiser die nun in Halle zu sehenden 227 Werke vor allem aus Privatsammlungen zusammengetragen – der größten von ihnen verdankt sich fast die Hälfte der Schau. Von den „verschränkten Leinwänden“ sind auf diese Weise fünf zusammengekommen, und



Oben: „Bildbauwerk in Kreuzform“, 1928; links: Kestings „Komposition malarische Synthese Herwarth Walden“, 1932. Der Schriftsteller und Galerist Walden war ein Förderer Edmund Kestings.

Fotos Andreas Kämper/VG Bild-Kunst Bonn 2026, Steven Decroos/VG Bild-Kunst Bonn 2026

mehr sind aktuell auch gar nicht bekannt, obwohl man von Fotos weiß, dass weitere existiert haben müssen. Im Vorgriff auf ein dringend benötigtes Werkverzeichnis Kestings haben Bauer-Friedrich und Kaiser im Zuge ihrer Ausstellungsvorbereitung bislang 450 ihnen begegnete Werke aufgelistet, aber allein die Zahl der Fotografien wird in die Tausende gehen.

Natürlich sind auch sie in der Ausstellung vertreten, vor allem die Porträts, die auch in der DDR noch so beeindruckten, dass Kesting von der Berliner Akademie der Künste beauftragt wurde,

alle ihre Mitglieder abzulichten. Mit den Honoraren dafür (und der Gunst des SED-Chefs Walter Ulbricht, der sich vor Kestings Kamera gesetzt hatte, um eine Vorlage für ein Briefmarkenmotiv zu bekommen) konnte Kesting sich ein Häuschen in der Künstlerkolonie von Ahrenshoop bauen lassen, aber für seine Malerei gab es keine Ausstellungsmöglichkeit – es sei „nicht zu vertreten“, sie zu zeigen, hieß es 1958 seitens des Verbands Bildender Künstler, als Kesting sich beschwert hatte, dass seine Einreichungen zu Kunstausstellungen in der DDR ständig aussortiert wurden.

Und so malte er weiter für sich, und noch zweimal gelangte er dabei weit über das hinaus, was die DDR sonst zu bieten hatte. Zunächst kurz nach dem Krieg mit seinen „chemischen Malereien“, für die er Fotochemikalien benutzte, die er auf lichtempfindliches Papier

auftrag und dann belichtete – aus Stuttgart, einem der wenigen westdeutschen Museen, die etwas von Kesting besitzen, ist das erstaunlichste Beispiel dafür nach Halle gekommen: „Kogge 2“ von 1949.

Und dann mit von den Ostseelandschaften inspirierten Bildern, die man als Position des Informel in der DDR werten muss, obwohl diese Kunstrichtung dort unerwünscht war. Mit Karl-Otto Götz, dem westdeutschen Vorreiter des Informel, war Kesting seit Kriegsjahren befreundet, aber wieder entwickelte sich sein eigenes Schaffen ganz selbständig. Und wenn man einmal umgekehrt werten will: In Bildern wie „Zwei kahle Bäume mit Mondsichel“ aus den Fünfzigerjahren oder „Große Darßsinfonie II“ von 1967 steckt schon manches von dem, was Sigmar Polke später berühmt gemacht hat. In Halle kommt jetzt endlich raus, wie originell Edmund Kestings Ausbruchversuche sind.

ANDREAS PLATTHAUS

Edmund Kesting – Avantgardist.

Im Kunstmuseum Moritzburg, Halle; bis zum 25. Oktober. Danach noch im Musée de Grenoble, Kunstmuseum Ahrenshoop und Osthaus Museum, Hagen. Der in seinen Texten etwas redundante, aber überaus bildreiche Katalog, erschienen bei E. A. Seemann, kostet im Museum 35, sonst 40 Euro.

Verkrachte Existenzen

Überlegen komponiert: Jonathan Franzens „Korrekturen“ (2001)

„Haben Sie eine Sekunde Zeit?“, fragt Doug, ein Bekannter, den gescheiterten Unidozenten Chip: „Stellen Sie sich vor, jemand bietet Ihnen eine neue Persönlichkeit an. Würden Sie die annehmen?“ Chip hätte womöglich Grund, über ein solches Angebot nachzudenken, besonders in dem Augenblick, in dem Doug ihm seine Frage stellt. Er steht an der Kasse eines sündhaft teuren Feinschmeckerladens, und weil er das Lachsfilet, das er sich gerade an der Fischtheke hat einpacken lassen, gar nicht bezahlen kann, hat er sich das kalte, nasse Paket in den Hosensack geschoben, um es hinauszuschmuggeln. Jede Bewegung er-

AMERIKA, WIE ES IM BUCHE STEHT



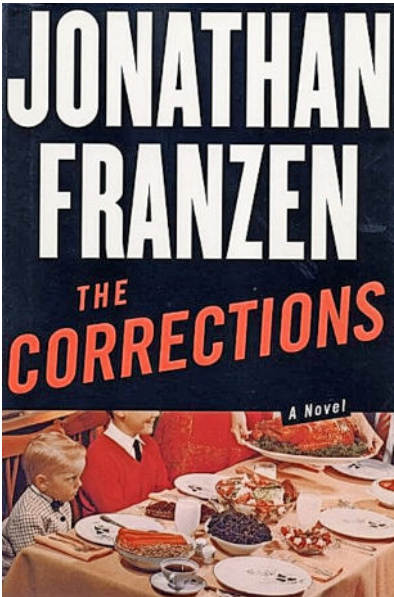
innert ihn daher an seine verkrachte Existenz, an den Weg, den er als aufstrebender, betont antikapitalistischer Literaturwissenschaftler begonnen hatte und der ihn nun, nach diversen persönlichen Katastrophen, nur noch wünschen lässt, irgendwie würdevoll im System zu bestehen. Wäre es nicht erstrebenswert, Entscheidungen im Verlauf dieses Wegs nachträglich zu ändern, für ein besseres Ergebnis?

Vor 25 Jahren, im September 2001, erschien Jonathan Franzens dritter Roman „Die Korrekturen“, im selben Moment also, in dem die islamistischen Anschläge in Manhattan, Washington und Pennsylvania unwiderruflich klarmachten, dass die Welt in einer Krise steckt, aus der sie seither nicht mehr herausgekommen ist. Das Buch schildert die Jahre vor der Zeitenwende am Beispiel einer Familie aus dem Mittleren Westen: Der Patriarch Alfred ist an Demenz erkrankt, seine Frau Edna sorgt sich um ihn und den Zusammenhalt der Familie, die Kinder Gary, Chip und Denise leben an der Ostküste und haben jeweils ihr eigenes Päckchen zu tragen.

Franzens Roman hat sich millionenfach verkauft und fehlt auf keiner Bestenliste der Literatur der vergangenen Dekaden. Das liegt an seinem souveränen Stil, am nur ganz selten grimmigen Witz der Erzählweise, an der überlegenen Komposition, die kapitelweise von den einzelnen Familienmitgliedern berichtet und doch immer von allen fünf bis hin zum furiosen Schluss einer hochaufgeladenen Feier, bei der allzu viel schiefgeht. Aber der Erfolg rührt, gerade aus dem Abstand eines Vierteljahrhunderts gelesen, auch von dem stupenden Gespür Franzens für diejenigen Erscheinungen her, die in den Neunzigerjahren auf unsere Gegenwart vorausdeuteten, vom Rautbierkapitalismus der Investmentfonds über den aufkommenden Internetbetrug bis hin zum Optimierungswahn, der auf uns selbst zielt.

Franzen schildert eine aufgeregte Zeit, in der sich das Netz, das jeden Einzelnen auffangen sollte, als brüchig erweist, materiell wie emotional. Und er lässt aufscheinen, dass es daneben doch etwas anderes gibt, das dabei hilft, den Dauerkrieg mit den anderen und mit sich selbst wenigstens in einen Waffenstillstand zu überführen. Der Alkohol, der hier in Strömen fließt, ist es jedenfalls nicht.

TILMAN SPRECKELSEN



Das Buchcover der Erstausgabe von Jonathan Franzens „The Corrections“ (2001) Foto National Book Foundation

Bewegen, was uns bewegt

Sie war Tänzerin, Choreographin, Autorin, bildende Künstlerin und hielt immer das Ballett in Bewegung: Zum Tod von Simone Forti

Für ein Land, in das George Balanchine das Ballett als Kulturtechnik einführte, ein Land, in dem dieser die erste Schule gründete, die klassische Tänzer professionell ausbildete, hatten die Vereinigten Staaten viele berühmte moderne Tänzer und Tänzerinnen. Zu den Pionieren gehörten Ted Shawn und Ruth St. Denis. Als die Choreographin 1968 im Alter von 91 Jahren starb, wurde sie so zitiert: „Ich habe beinahe meine ganzen 91 Lebensjahre hindurch getanzt. Mehr denn je glaube ich, dass der Tanz jene Sprache ist, die das Höchste des Menschen ausdrückt. Diese Sprache kann den Menschen in die Selbstverwirklichung führen, und nicht nur zur Organisation – was nur ein anderes Wort für Macht ist. Der Mensch ist Gottes Hervorbringung, wenn überhaupt.“

Ruth St. Denis, die als Kind Kants „Kritik der reinen Vernunft“ genauso gern las wie Alexandre Dumas' „Camille“, war in ihrem Glauben an den Tanz und seine so archaische wie gleichsam religiöse Bedeutung für die Ausübenden prägend für



Simone Forti, 1935 bis 2026, war eines der nachgewachsenen amerikanischen Ballett-Genies. Foto Seth Caplan/NYTRedux/Laif

die amerikanische Avantgarde des Tanzes. Als sie starb, war auch Martha Graham, die den Tanz in eine literarische, oft mythologisch inspirierte, psychologische Dramatik führte, bereits 74 Jahre alt. Die folgende Generation erst löste sich von St. Denis' leitendem Psalm: „Preist ihn mit Tamburinen und Tänzern“.

Unter den nachkommenden Genies im Übergang von der amerikanischen Moderne bis in die volle Postmoderne waren Merce Cunningham, Yvonne Rainer, Trisha Brown, Twyla Tharp und die 1935 in Italien geborene Tänzerin, Choreographin, Performance-Regisseurin, Autorin und bildende Künstlerin Simone Forti. Ihrer jüdischen Familie gelang 1938 die rettende Flucht über die Schweiz in die Vereinigten Staaten. In Hollywood ist sie jetzt mit 91 gestorben. Zum Tanz kam die spätere Kunststudentin in den Fünfzigerjahren, als sie mit ihrem ersten Ehemann, dem Künstler Robert Morris, in San Francisco lebte. Anna Halprin, eine weitere einflussreiche, tanztherapeutisch wirksa-

me und naturverbundene Modern-Dance-Pionierin, bildete Forti aus. Sie war in derselben Klasse wie Yvonne Rainer und tanzte vier Jahre lang in Halprins Ensemble. Fortis Arbeiten, von denen einige zu den Schätzen des Museum of Modern Art zählen, brachten dann die experimentellen Selbsterfahrungen der „Bewegungskünstlerin“, wie sie sich bezeichnete, in die Auseinandersetzung mit Kunstobjekten, Gegenständen und Spielflächen.

1959 zog Forti nach New York, eher „eine Komponistin denn eine Instrumentalistin“, und trainierte bei Martha Graham wie bei Merce Cunningham. 1962 wurde ihre Ehe geschieden, auch zwei weitere kinderlose Ehen endeten mit Trennung. Ihre künstlerische Karriere zwischen bildender Kunst, Poesie, Performance, in deren Zentrum die von allem Bewegten inspirierten Ausdrucksmöglichkeiten des menschlichen Körpers standen, setzte sie bis in ihre späten Achtziger fort. Sie experimentierte mit dem Zufall wie John Cage und nahm LSD, um die Gren-

zen ihres künstlerischen Denkens noch mehr zu erweitern. Als Gast Yoko Onos in Manhattan brachte Forti 1961 dort ihre berühmten „Five Dance Constructions and Some Other Things“ zur Uraufführung. 2023 zeigten junge Tänzer in Venedig Teile der „Constructions“ in einem Renactment, darunter die schräg stehende Kletterwand mit Seilen, „Slant Board“ genannt. Tanzbiennale-Direktor Wayne McGregor verlieh ihr den Goldenen Löwen für ihr Lebenswerk. Auch „Huddle“, bei dem die Tänzer einen Körperhaufen bilden, dessen Form sich ständig dadurch verändert, dass einzelne über die anderen hinwegklettern, blieb ein eindrückliches, immer wieder aufgeführtes Signaturwerk.

Forti selbst, die einige ihrer Erinnerungen und Ideen 1974 in „Handbook in Motion“ veröffentlichte, sah sich als Teil der Bewegung von Künstlern ihrer freiheitsverliebten Epoche. Sie unterrichtete gern und freute sich über die Museumsankäufe, auch als Ausdruck des Weiterlebens ihrer Ideen nach ihrem Tod. WIEBKE HÜSTER