

einer anderen Seite deutlich geworden. Als Freud auf der Suche nach einem therapeutischen Instrument zur Heilung neurotischen Verhaltens auf die Technik der Traumdeutung stieß, analysierte er auch seine eigenen Träume. Dabei entdeckte er, daß sein Verhältnis zu Fließ in höchstem Grade widersprüchlich war: Im Traum wünschte er diesem den Tod, im Wachen erwies er ihm die höchste Verehrung bis hin zur Selbstverleugnung.

Schur glaubt nun, daß Freuds ständige krankhafte Beschäftigung mit dem Todesproblem schließlich zu der Formulierung der Thanatos-These des Jahres 1920 führte. Damals entwarf Freud in „Jenseits des Lustprinzips“ einen dem Triebverhalten generell zugrunde liegenden „dämonischen Todestrieb“ — ohne theoretisch zwingenden Grund und im Zirkelschluß, wie nicht nur Schur behauptet.

Mit der Konzeption des Todestriebes hat Freud, wie sein Arzt meint, seine zwanghafte Beschäftigung mit dem Tod nur rationalisiert und zum universalen Mythos erhoben, der zu einem „Credo einer wissenschaftlichen Weltanschauung“ werden sollte, weil er anders das Problem des Todes nicht hätte ertragen können.

Schur beruft sich auf Freud selbst, der einräumte, vielleicht sei auch die Idee des Todestriebes „nur eine der Illusionen, die wir uns geschaffen haben, um die Schwere des Daseins zu ertragen“.

KUNST

Elvis im Wunderland

Englands Pop-Maler Peter Blake, der Andy Warhol um Jahre voraus war, hat seine erste große Ausstellung in Deutschland.

Auftritt des Malers: Den Blick der blauen Augen sanft geradeaus gerichtet, steht der junge Mann ein wenig links da. Eine Hand steckt in der Jackentasche seines übergroßen Jeansanzugs (Ärmel und Hosenbeine sind umgeschlagen), die andere zeigt ein Fan-Heft „Elvis“ vor.

Auch eine große Plakette am Jackett huldigt Elvis Presley, und überhaupt bietet der Herr in Jeans dem Betrachter recht bekennend die Brust. Sie ist von Ansteckknöpfen übersät, die etwa für „Mäßigkeit“ oder „Pepsi Cola“ werben, die behaupten „Adlai ist o.k.“ und die Pfadfinder-Parole ausgeben: „Jeden Tag eine gute Tat!“ Dem Knopf-Träger ist zuzutrauen, daß er sich daran hält.

Es handelt sich um Peter Blake, einen Hauptvertreter der englischen Pop Art, der sich 1961 so auf einem „Selbstporträt mit Buttons“ vorgestellt hat.

* „Selbstporträt“, „Alice“-Illustration, „Spind“.
 ** Bz 27. Januar, Katalog 68 Seiten: 11 Mark.

Das Gemälde, damals in Liverpool mit einem „Juniorenpreis“ belohnt, macht programmatisch klar, was Pop für diesen Briten vom Jahrgang 1932 zuallererst bedeutete: nicht Apotheose der Reklamewelt wie in den USA, auch nicht Reflexion auf die Bildmedien wie bei Blakes älterem Landsmann Richard Hamilton, sondern eine geradezu romantische Anteilnahme am Idolkult der schlichten jungen Leute.

Entsprechend liebevoll — im Gegensatz zum Schablonenstil Warhols oder Lichtensteins — sind Blake-Bilder wie das „Selbstporträt“ gepinselt. Diese nuancenreiche malerische Manier (Blake: „Ziemlich mühsam“) hindert den Künstler auch an Massenproduktion

und hat so dazu beigetragen, daß dem deutschen Publikum erst jetzt eine größere Blake-Ausstellung zu Gesicht kommt: Der Kunstverein in Hamburg zeigt gegenwärtig rund 80 Arbeiten aus den Jahren 1951 bis 1972**.

Die Auswahl schließt einen Kreis. Auf einem der frühesten Werke, einem Aquarell von 1952/53, posiert Blake selbst, noch geradezu kindlich (und ebenso großäugig frontal wie später mit den Buttons) in Harlekinhosen und vor Zirkusplakaten. Von einem 1972er Blatt grinst ein Clownsgesicht: „Chipperfields Zirkus“.

Aus der Kinderwunderwelt der Artisten, in die auch „Loelia, am reichsten tätowierte Frau der Welt“ (1955) und Schauringkämpfer wie „Baron Adolf Kaiser“ (1961/63) gehören, hatte sich Blake nur zeitweilig beurlaubt. Nur auf Widerruf teilte er Rockmusik- und Filmstars die Schaustellerrolle zu.

Am Anfang ist alles ein Kinderspiel. 1954 malt Blake einen Jungen und ein Mädchen bei der Comics-Lektüre, 1955 deutet er den „Einzug in Je-



Künstler Blake, Werke*: Glückliche Rückkehr



rusalem" — das Wettbewerbsthema des Londoner Royal College of Art — nach seinem Geschmack um: Er zeigt Kinder bei Vorbereitungen auf eine Sonntagschul-Aufführung der biblischen Szene und bringt die Stadt Jerusalem als alte Vedute ins Bild.

Blakes College-Abschlußarbeit „Auf dem Balkon“ versetzt dann Kinder in ein Sammelsurium von Zitaten aus Kunst und Konsum. Das Manet-Gemälde gleichen Titels ist einmontiert, die „Life“-Ausgabe vom 2. September 1957, eine Packung „Red Seal“-Margarine und so weiter. Ein Mädchen trägt den Knopf-Spruch „I like Elvis“ zur Schau.

Längst ehe in New York (um 1960) Pop Art aufkam, spürte Blake den Inbildern des Starkults nach. Schon 1959 setzte er Elvis Presley und dessen britisches Pendant Cliff Richard auf eine Collage (fünf Jahre vor Warhols „Elvis I und Elvis II“), pinnte er das Image Marilyn Monroes (drei Jahre vor ihrem mythenbildenden Tod) an eine „Mädchen tür“ und in einen „Spind“.

Obwohl nach eigenem Bekenntnis selbst Rock'n'Roll-Fan und somit für Verehrung disponiert, will Blake doch — kritisch — „mehr an der Legende als an der Person“ Presleys, den er nie leibhaftig sah, interessiert gewesen sein. Den Beatles allerdings kam er dann so nahe, daß sie sich die Plattenhülle für „Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band“ bei ihm bestellten.

Blake entwarf die Kommerzgraphik gemeinsam mit der amerikanischen Künstlerin Jann Haworth, einer Schneiderin radikal-realistischer Puppen, die er 1963 geheiratet hatte und mit der er die USA bereiste. Amerikanische Pop-Einschläge machten sich in seinem Werk bemerkbar.

Doch 1967 proklamierte der sonst wortkarge Künstler öffentlich, er habe mittlerweile genügend „Abstecher in diverse Richtungen unternommen“ und sei „glücklich, ganz einfach zum rechteckigen Bild . . . und zu ganz einfachen altmodischen Sujets zurückgekehrt zu sein“.

Im britischen Bath, wo er einen alten Bahnhof bewohnt, tupft Blake nun beispielsweise „Jann, einige Wochen vor der Geburt von Juliette Liberty“ oder „Zwei Studentinnen im Britischen Museum“ in Wasserfarben aufs Papier — eine Kunst zwischen Altmeisterschaft und Neuem Realismus. Sie wendet eine enorme Malkultur auf, hat aber mit den Pop-Klischees eine wesentliche Dimension eingebüßt und ist so, der Künstler sagt es selbst, „mehr oder weniger akademisch“ geworden.

Ein größeres Opus aus neuer Zeit hat wieder mit Kindern zu tun: Ein Aquarellzyklus, der nun beim Hamburger Kunstverein erstmals in Deutschland ausgestellt ist, illustriert das Traumb- und Nonsensbuch „Alice im Wunderland“.

Todesanzeige eines Völkermords

SPIEGEL-Redakteur Hellmuth Karasek über Hamptons „Wilde“

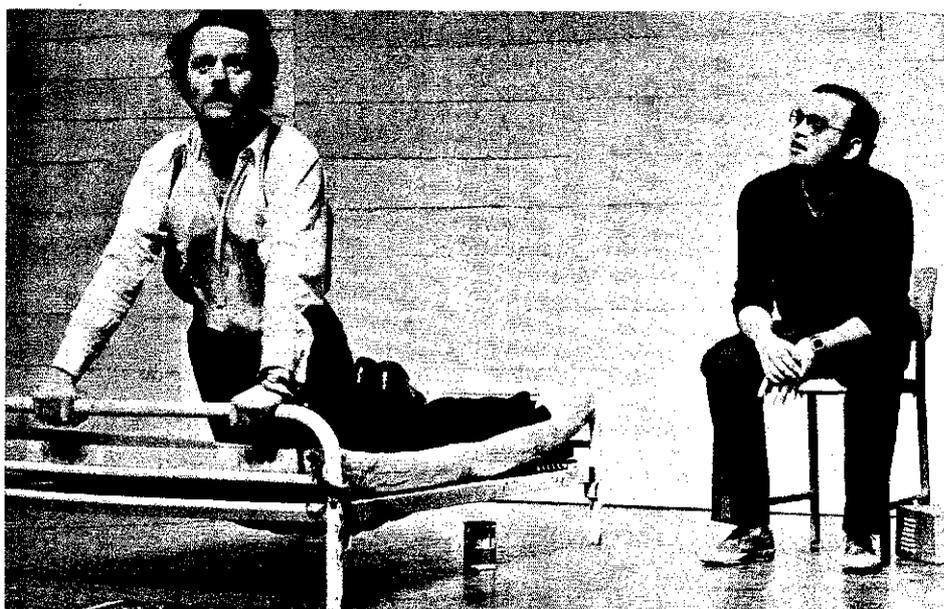
Auf den ersten Blick paßt das, für deutsche Gewohnheiten, nicht zusammen: das gebildete, geistreiche Parlando des Konversationsstücks, bei dem Psychen sich in Pointen offenbaren; und das Thema von Christopher Hamptons „Wilden“, das in der Guerilla-Entführung eines britischen Diplomaten in der Dritten Welt (Brasilien) Probleme einer Vierten Welt (die Ausrottung der Indianer) spiegelt.

Deutsche Erwartungen hätten das Thema zum Dokumentartheater abgestempelt. Wenn aber der Satz, daß das Sein das Bewußtsein bestimme, auf das Theater abgewandelt auch heißen muß, daß die Bühnenform ihre Autoren

der fast gleichen bourgeoisen Herkunft speist — das alles verdeutlicht die liberale Ohnmacht, die Ungemäßheit unserer Lebensformen gegenüber den Problemen, die durch sie zugleich geschaffen und gedeckt werden.

Der 27jährige Autor hat also die scheinbare A-Politik seines „Menschenfreundes“ jetzt in den Dschungel der Interessenkämpfe geführt, bei denen die brasilianischen Indianer heute fast ebenso unbetrachtet auf der Strecke bleiben wie die nordamerikanischen Stämme in den letzten Jahrhunderten.

„Wilde“ beginnt, wie ein Salonstück anzufangen pflegt: Der britische Diplomat West und seine Frau stöhnen in



Hamptons „Wilde“ in Bochum*: Ohnmacht der Liberalen

prägt, dann bedeutet das für Hampton: Seine „Wilden“ stehen in der britischen Tradition des Salonstücks, das wir gern naserümpfend mit einem Kommerztheater und einem mondänen Boulevard-Publikum in Verbindung bringen.

Aber was dem Vorurteil als Not erscheint, ist in Wahrheit eine Tugend; denn es zeigt sich, daß die „Wilden“ mit dem Konversationsston in genauem Realismus Hamptons Thema bestimmen und erfüllen. Der Autor hat nämlich nicht, was einfach gewesen wäre, die Ausrottung der Indios als Dokumentarpamphlet in Szene gesetzt. Er hat vielmehr die Ohnmacht gegenüber dem Thema selbst thematisiert. Die Form der Salon-Wehmut über den Völkermord, das Schachspielen und Standpunktaustauschen zwischen dem gekidnappten Diplomaten und dem Guerilla, dessen antibourgeoises Pathos sich aus

schöner Attitüde darüber, daß sie wieder einmal zu einer langweiligen Repräsentationsparty gehen müssen, Er hat Schwierigkeiten, seine Fliege zu binden, als Männer in Mickymaus-Masken bei ihm eindringen, ihn entführen. Im Guerilla-Gefängnis verliert der Diplomat zwar seine Bequemlichkeit, nicht aber seine anrührende Contenance.

Mittels Rückblenden werden in diese Szenen die Wilden einbezogen. Die Formen der Ausrottung, die sich oft als Integration tarnt, werden szenisch meisterhaft beschrieben: ob es sich um den Missionar handelt, der den Indianern auf Teufel komm raus die Segnungen von T-Shirts, Monogamie und Schaffenslust hinter Stacheldraht einimpft, bis sie dumpf die Namen von englischen Fußballstars lallen können; oder ob es sich um die weniger verbrämte Form der Bodenspekulation handelt, wobei man die im Wege stehenden Indios teils

* Mit Peter Kollek und Fritz Schediwy.