

## Drei Oscars oder sechs?

Der Filmproduzent Arthur Cohn wird neunzig

„Ungewöhnliche Filme mit unbekanntem Schauspielern“, so hat der Schweizer Produzent Arthur Cohn einmal seine berufliche Strategie beschrieben. Das klingt nun auf den ersten Blick nicht nach einer an Erfolgen reichen Karriere, aber genau das ist nach bald sechzig Jahren im internationalen Filmgeschäft zu verzeichnen. Die genaue Anzahl der Oscars ergibt eine kleine Streitfrage, je nachdem, wie man zählt. Arthur Cohn zählt auch die Erfolge mit „Der Garten der Finzi Contini“, „Sehnsucht nach Afrika“ und „Gefährliche Züge“ hinzu, während die Academy ihn nominell nur für die Dokumentarfilme „Nur Himmel und Dreck“, „American Dream“ und „Ein Tag in September“ als Preisträger führt.

Schon aus der Liste dieser Titel kann man sehen, dass Cohn sich einer Vielzahl von Themen, Produktionsländern und Formen verschrieben hat. Die Sache mit den „unbekannten Schauspielern“ lässt sich pointiert auf jeden Fall auf seinen ersten Film beziehen, mit dem ihm ein echter Coup gelang. 1960 wagte Cohn, der einer jüdischen Familie aus Basel entstammt und über den Journalismus zum Film kam, die Finanzierung eines Expeditionsberichts aus Neuguinea. „Nur Himmel und Dreck“ gilt heute als ein Vorläufer der späteren „Mondo“-Filme, einer Reihe von spekulativen Versuchen über „primitive“ Zivilisationen. Arthur Cohn aber sieht den Film in einem klaren Licht: Die Besucher aus dem Westen fanden damals unter Kopffägern (und inmitten einer feindlichen Natur) das Glück eines Naturvolks. „Nur Himmel und Dreck“ lief in Cannes, und 1960 gab es einen Oscar in der Kategorie bester Dokumentarfilm.

Einen besseren Einstand kann ein junger Mann in der Branche kaum haben. Arthur Cohn wandte sich in der Folge vor allem Italien zu, wo 1967 der Episodenfilm „Siebenmal lockt das Weib“ von Altmeister Vittorio de Sica herauskam, dem er danach die Treue hielt. 1970 entstand „Der Garten der Finzi Contini“, mit dem Cohn bis heute am stärksten assoziiert wird: De Sica ging dabei von dem gleichnamigen Roman von Giorgio Bassani aus, und schuf einen wehmütigen Film über eine untergegangene patrizisch-jüdische Kultur, die dem europäischen Faschismus zum Opfer fiel.

In einem Interview, das man auf der Seite „Cine-fils“ sehen kann, unterscheidet Arthur Cohn zwischen Produzenten, die letztendlich selbst Filme-



Gestatten, Beuys – aufgenommen vor Rodins Skulptur „Bürger von Calais“, 1968

Foto Angelika Platen

## Blasse Schöne: Künstlerporträts von Angelika Platen in Berlin

Ihre Fotos stehen in letzter Zeit oft über Nachrufen und Geburtstagsgrüßen. Nicht nur, weil Angelika Platen eine Künstlergeneration porträtiert hat, die längst zum Gegenstand der Verehrung geworden ist und allmählich abtritt. Was an Platens Fotografien noch mehr beachtet als ihre historische Zeugnenschaft, ist ihre erzählerische Qualität. Sie zeigen nicht bloß den Künstler, sondern zugleich sein Verhältnis zur Welt. Unvergesslich die Aufnahme von Joseph Beuys vor einem von Rodins „Bürgern von Calais“, der Figur, die in schmerzlicher Versunkenheit ihre Hand vor die Stirn legt. Und unvergesslich auch die Porträts der jungen und der todkranken Hanne Darboven, beide mit dem gleichen traurigen, mehr nach innen als nach außen gekehrten Blick. Oder ist es unsere eigene postume Sicht, die den Ausdruck des Fotos

verdüstert? Vielleicht muss man die Bilder Angelika Platens ja in Gegenrichtung lesen, um nicht in die übliche Stimmungsfalle von Retrospektiven zu tappen, die Falle der Nostalgie.

Die berühmtesten der schwarzweißen Aufnahmen, die jetzt in einer Auswahl im Willy-Brandt-Haus in Berlin zu sehen sind, datieren vor dem Jahr 1972, in dem Platen die Leitung der Hamburger „Galerie an der Milchstraße“ von Gunter Sachs übernahm und endgültig zur Chronistin des deutschen Kunstbetriebs wurde. Da sitzt Konrad Klapheck an einer Nähmaschine und Gerhard Richter vor einem Spiegel, da reckt Christo den Zeigefinger vor der Schlossruine in Kassel, Walter De Maria legt sich auf die Landebahn nach innen als nach außen gekehrten Blick. Oder ist es unsere eigene postume Sicht, die den Ausdruck des Fotos

verdüstert? Vielleicht muss man die Bilder Angelika Platens ja in Gegenrichtung lesen, um nicht in die übliche Stimmungsfalle von Retrospektiven zu tappen, die Falle der Nostalgie. Die berühmtesten der schwarzweißen Aufnahmen, die jetzt in einer Auswahl im Willy-Brandt-Haus in Berlin zu sehen sind, datieren vor dem Jahr 1972, in dem Platen die Leitung der Hamburger „Galerie an der Milchstraße“ von Gunter Sachs übernahm und endgültig zur Chronistin des deutschen Kunstbetriebs wurde. Da sitzt Konrad Klapheck an einer Nähmaschine und Gerhard Richter vor einem Spiegel, da reckt Christo den Zeigefinger vor der Schlossruine in Kassel, Walter De Maria legt sich auf die Landebahn nach innen als nach außen gekehrten Blick. Oder ist es unsere eigene postume Sicht, die den Ausdruck des Fotos

die keine Angst vor der Zukunft und wenig Respekt vor der Vergangenheit hatte. Dann die nach der Jahrtausendwende entstandenen Fotos: Jonathan Meese mit Totenschädel. Christian Boltanski mit einer Glühbirne. John Armleder zwischen zwei Gehirnen, eines aus Glas, das andere aus Metall. Julian Rosefeldt neben einem Gemälde von Petrus Christus, der postmoderne Bildartist neben dem Damenbild des Renaissance-meisters wie ein heimlicher Zwilling der blauen Schönen mit der hohen Stirn.

Man kann die Ausstellung, die von der Fotografin gemeinsam mit Gisela Kayser kuratiert wurde, als Werkschau sehen, als Arbeitsbilanz nach fünfzig Jahren. Wirklich bedeutend aber wird sie, wenn man sie als Chronik betrachtet, denn dann erkennt man auf diesen Bildern, wie die Nachkriegsmoderne ihre Jugend verliert. Es ist eben nicht nur der Blick

der Fotografin, es sind die Künstler selbst, deren Spiel sich verändert. Ein Mann wie Dennis Oppenheim, der über Erdhügel rollt, um sein Schaffen zu beglaubigen, wäre heute eine Witzfigur. Die Gesichter der Stunde sind Leute wie Jeff Koons und William Kentridge, Ich-Unternehmer, Aufsichtsratsvorsitzende der eigenen Marke. Insofern ist das Porträt des Post-Pop-Art-Künstlers Michel Majerus das Memento mori dieser Foto-schau. Im Jahr 2000 hat ihn Angelika Platen in seinem Berliner Atelier aufgenommen. Er hält ein Wort aus drei Buchstaben in seinen Händen: „tot“. Drei Jahre später stirbt er bei einem Flugzeugabsturz. Seine letzte Werkschau liegt fünf Jahre zurück. Die Kunst geht weiter. Die Künstler nicht. (kil)

**Künstlern auf der Spur. Porträts von Angelika Platen 1968–2008.** Im Willy-Brandt-Haus, Berlin; bis zum 5. März. Kein Katalog.

## Die Geschichten hinter den Bildern

Das Leopold-Hoesch-Museum in Düren macht es vor: Die ganze Sammlung wird auf ihre Provenienz untersucht

Am Anfang standen zwei Anfragen, wie sie nicht erst seit Gurlitt viele Museen erreichen: Die erste bekam das Leopold-Hoesch-Museum in Düren schon 2004 und wurde Renate Goldmann, die es seit 2010 leitet, von ihrer Vorgängerin vererbt; die zweite folgte 2014. Die erste betraf das Gemälde „Tiere“ (1917) von Heinrich Campendonk, das dem Erfurter Schuhfabrikanten Alfred Hess gehörte; die zweite galt dem Pastell „Frauen auf der Straße“ (um 1910) von Kirchner, das Curt Glaser, von 1924 bis 1933 Direktor der Berliner Kunstbibliothek, vor seiner Emigration unter Wert verkaufen musste. Zu beiden Werken wurden Restitutionsbegehren gestellt, woraufhin Renate Goldmann nicht einfach die Provenienz erforschen ließ, sondern sich zu einem konsequenten, doch nach wie vor ungewöhnlichen Schritt entschloss: nicht nur diese beiden, sondern alle 2040 Kunstwerke, die nach 1946 erworben wurden, wie auch die 1450 Positionen des Altbestands auf ihre Herkunft zu untersuchen, die rechtmäßigen Eigentümer von Raubkunst zu ermitteln und – nach den Grundsätzen der Washingtoner Erklärung von 1998 – eine „faire und gerechte Lösung“ herbeizuführen.

Ein Vorhaben dieses Umfangs kann ein mittelgroßes Haus nicht aus eigenen Mitteln stemmen. 2014 stellte der Museumsverein Düren beim Deutschen Zentrum Kulturgutverluste den Antrag auf eine Stelle, die 2015 mit dem Kunsthistoriker Kai Artinger besetzt wurde. Zur Halbzeit des auf drei Jahre angelegten Projekts hat er die Ausstellung „Unsere Werte?“ konzipiert, die seine Ergebnisse und die des Kölner Wallraf-Richartz-Museums zusammenführt. Während dort von 2500 Blättern ein einziges als Raubkunst identifiziert wurde, erbrachte die Recherche zu 505 Werken (111 Gemälden, elf Skulpturen, 383 Papierarbeiten) in Düren 177 belastete Blätter, die sich auf vier Fälle verteilen. Sie geben Auskunft über die Verflechtungen des Museums wie über Schwierigkeiten, Methoden und Aporien der Provenienzforschung.

„Dem Andenken unseres Vaters Geh. Commerz. Rat Leopold Hoesch errichtet – 1905“, steht auf der Gedenktafel im Vestibül des Museums, das von den Erben des Dürener Industriellen und Gründers

des gleichnamigen Dortmunder Stahlwerks gestiftet wurde. In den Anfängen hatte es sich auf archäologische und ethnologische Objekte konzentriert. Der Aufbau einer Kunstsammlung wurde erst um 1930 und dezidiert nach dem Zweiten Weltkrieg angegangen, der die Stadt fast völlig zerstört, doch das neobarocke Museum verschont hatte. Der „Neuanfang“ aber führte Verbindungen aus der NS-Zeit fort: Insbesondere die zwischen Helmut May, der am Kölner Wallraf-Richartz-Museum die Grafik-Sammlung und von 1934 bis 1936 das Leopold-Hoesch-Museum leitete, und Heinrich Appel, der ihm von 1938 bis 1968 nachfolgte. Auch hierzu hat Kai Artinger unbekannte Zusammenhänge aufgedeckt.

So besitzen beide Museen größere Grafik-Konvolute von Adolph Menzel, die sich ergänzen und womöglich aus einer Quelle stammen. Dreißig von ihnen, die May im Dezember 1935 bei dem Berliner Kunsthändler Max Perl ersteigerte, kommen ebenso aus der Sammlung des Berliner Bankiers Ludwig Ginsberg wie eine Serie, die über den 1933 von Dresden

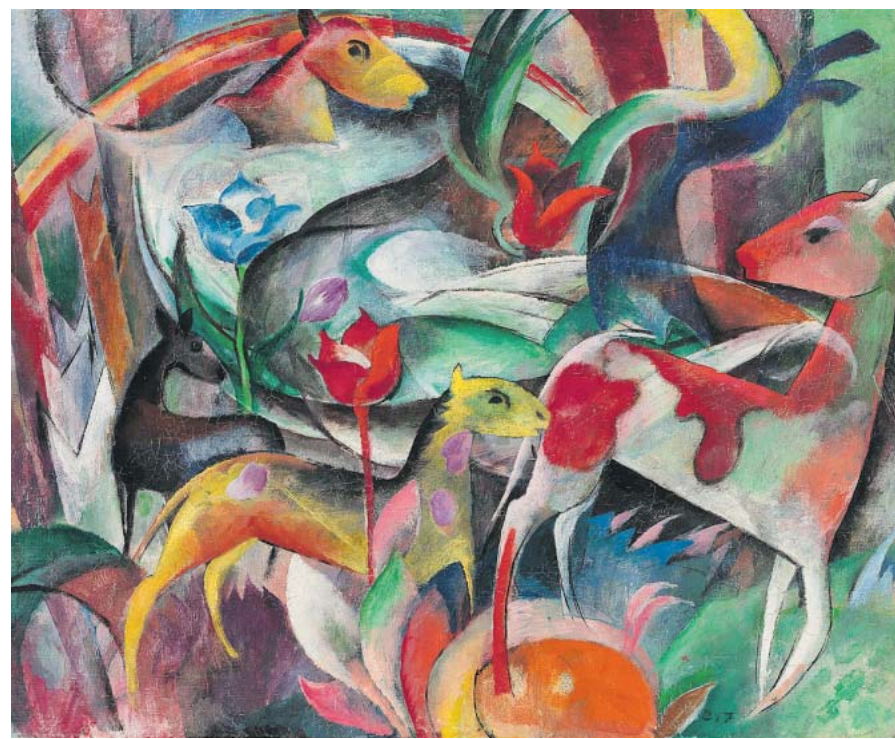
nach Köln gezogenen Fotografen und Kunsthändler Hugo Erfurth aus Wallraf-Richartz-Museum gelangt ist. Um Raubkunst handelt es sich auch bei 69 Menzel-Holzschnitten aus der Sammlung Ginsberg und drei weiteren, die das Museum 1956 aus dem Nachlass des Dürener Künstlers Hans Beckers erworben hat und deren Inventarkarten als Vorbesitzer den von den Nazis enteigneten jüdischen Sammler Gustav Kirstein (1870 bis 1934) aus Leipzig verzeichnen. Noch von Beckers selbst hatte das Museum 1951 ein Blatt von Nicolaus Berchem erworben, das die jüdische Kauffrau Regina Weiss (1865 bis 1943) aus Ansbach bei Perl eingekauft hatte. Artinger konnte ihre Urenkelin in Amerika ausfindig machen und in E-Mail-Kontakt mit ihr treten. Bis sie plötzlich nicht mehr antwortete, aus noch ungeklärten Gründen.

Das Konvolut umfasst 104 Karikaturen, die meisten von Honoré Daumier, und war Eigentum des marxistischen Kulturwissenschaftlers Eduard Fuchs (1870 bis 1940), der kurz nach der Machtergreifung nach Paris emigriert war. Zwar kann-

te er seine Sammlung, die mit seiner Villa in Zehlendorf beschlagnahmt worden war, freibekommen, doch war seine Tochter aus erster Ehe 1938 gezwungen, sie mit Verlust versteigern zu lassen. Seine zweite Frau ist nach Amerika emigriert, wo sie sich das Leben nahm. Es sind die Geschichten hinter den Bildern, die die materialreiche und großzügig angelegte Ausstellung zum Erzählen bringen. Mit den Provenienzen legt sie Lebenswege und -schicksale frei, die von Bedrohung und Gefährdung, Verzweiflung und Verbrechen, Raub und Mord zeugen. Der Versuch, Dokumente in die Anschauung zu heben, wird von Bildern gestützt, deren Besitzerwechselzeit- wie Kunstgeschichte erhellen: So hat Appel nach dem Krieg den „Cellospieler“ (1919) von Heinrich Nauen für eine Landschaft von Albert Hirtel getauscht und damit ein Werk verloren, das für den 1950 begonnenen Aufbau einer Sammlung moderner Kunst konstitutiv gewesen wäre. Jetzt ist das expressionistische Porträt, das dem Haus 1932 geschenkt worden war, als Leihgabe aus Bonn zurückgekehrt.

Es geht um mehr als nur um den Fall Gurlitt. Die Dürener Initiative bestätigt es. Entwickelt ist er auch hier: 1950 hat das Museum bei Hildebrandt Gurlitt zwei Porträtzeichnungen von Otto Dix erworben sowie das Gemälde „Kirche in Marseille“ (1931) von Max Beckmann erhalten, das er 1937 einem sächsischen Unternehmer verkauft hatte. „Dass es mehr Objekte mit einer bedenklichen und unaufgeklärten Provenienz gibt als unbedenkliche Objekte mit einer lückenlosen Provenienz“, kann Artinger bereits absehen. Mit Spür- und Kombinationssinn hat er viele Fälle aufgeklärt, aber auch feststellen müssen, dass Puzzleteile fehlen und Fragen offenbleiben. Der kulturpolitischen Bedeutung des Projekts tut das keinen Abbruch: Das Leopold-Hoesch-Museum hat die moralische Pflicht angenommen, die Eigentumsverhältnisse jedes einzelnen Werks zu klären. Eine Anerkennung dafür wurde ihm schon zuteil: Die Erben von Eduard Fuchs, auf die es zugegangen ist, haben ihm dessen Daumier-Sammlung als Schenkung überlassen. ANDREAS ROSSMANN

**Unsere Werte. Bestandsaufnahmen der Sammlungen.** Im Leopold-Hoesch-Museum, Düren; bis zum 19. März.



Campendonks „Tiere“ von 1917 gehörte einst dem Fabrikanten Alfred Hess. Foto Museum

## Denk ich an Amerika

Ein Gedenkkolloquium für den Historiker Fritz Stern

Als der Historiker Fritz Stern am 18. Mai vergangenen Jahres in New York mit neunzig Jahren starb, ließ er sein letztes Buch unvollendet zurück: einen biographischen Essay über Heinrich Heine. Es sollte bei der Yale University Press in der Reihe der „Jewish Lives“ erscheinen, zu der Saul Friedländer den Band über Kafka beigesteuert hat. Im Verlagsprogramm wird Sterns Band immer noch angekündigt. Am Ende seines Autorenlebens wurde noch einmal Thema, was hinter seinem Lebenswerk steht: die Erfahrung des Exils.

Dass der in Breslau geborene Arztsohn ein jüdisches Leben zu führen hatte, bewirkte die nationalsozialistischen Rassenetze, vor denen sich Sterns protestantische Eltern mit dem Zwölfjährigen 1938 nach Amerika retten konnten. Vorgestern, an Sterns 91. Geburtstag, trafen sich Freunde und Kollegen zu einem Kolloquium in Berlin. Eingeladen hatte das von Norbert Frei gegründete, vor elf Jahren mit einer Festrede Sterns eingeweihte Zentrum für Geschichte des zwanzigsten Jahrhunderts der Universität Jena. In den Reminiszenzen von Freunden wie Bernhard Vogel, dem früheren Ministerpräsidenten von Rheinland-Pfalz und Thüringen, und Haug von Kuenheim, dem Vertrauten von Marion Gräfin Dönhoff, kam immer wieder Sterns so inniges wie ambivalentes Verhältnis zu den beiden Ländern seines Wirkens zur Sprache.

Mit Deutschland versöhnte er sich, nachdem er 1954 in Berlin die Gedenkfeiern am 20. Juli miterlebt hatte, und er brachte dem Land, das ihn verstoßen hatte und umgebracht hätte, ein Wohlwollen entgegen, das durch nichts zu beirren war, auch nicht durch das kritische Echo auf seine Rede vor dem Bundestag am 17. Juni 1987, in der er Freiheit und nicht Einheit als das Ziel des Volksaufstands in der DDR bestimmte. Vogel rief in Erinnerung, dass die Rede im Bundestag auf allseitigen Beifall gestoßen war, bevor dann, typisch für die Geschichtspolitik, die mediale Debatte für Verwirrung sorgte. In dem Stern den von Konrad Adenauer propagierten Primat der Freiheit als Motivation der Aufständischen unterstellte, artikulierte er, wie Vogel andeutete, einen latenten Konsens, der wenig später in der Wiedervereinigung geschichtlich wirksam wurde: Stern verstand die Bundesrepublik besser als diese sich selbst.

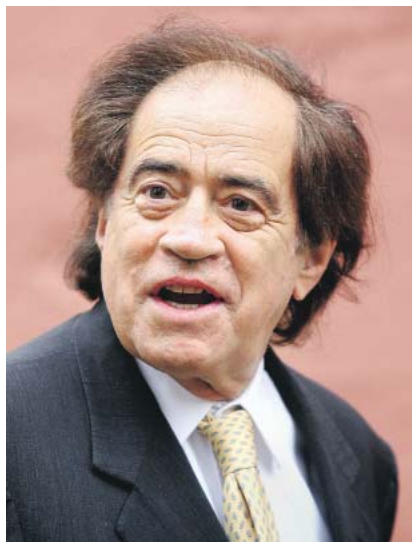
Aber er blieb ein Besucher, obgleich ihm unter seinen Verlagen der deutsche der liebste war, C. H. Beck. Legten Freunde ihm nahe, sich in Berlin eine Zweitwohnung zuzulegen, wich er aus. Gegenüber den Vereinigten Staaten nahm die Dankbarkeit des Geretteten die Gestalt einer entschiedenen Loyalität an, die man patriotisch nennen muss – wiewohl er das Land seines Passes als die Heimat seiner Kinder umschrieb.

Schnell kristallisierte sich beim Kolloquium ein abgründiges Leitmotiv in den Anrufungen des schmerzlich vermissten Zeitbeobachters Stern heraus: Nicht erst seit der Regierungszeit des zweiten Präsidenten Bush nahm er in Amerika Anzeichen der Zerstörung der Demokratie wahr. Am Ende seines Lebens zeichneten sich Parallelen zur Geschichte seiner Kindheitswelt ab, und offenbar hat er sich zuletzt, jedenfalls zeitweise, in den Vereinigten Staaten fremd gefühlt. Das ist die tragische Ironie seiner Rückwendung zu Heine.

Volker Berghahn, Sterns Lehrstuhlnachfolger an der Columbia-Universität, glaubt, dass Stern die berühmten Verse des Emigranten umgedichtet hätte: Ihm habe der Gedanke an Amerika den Schlaf geraubt. Gab Stern, als er die Weimar-Parallelen durchspielte, dem Kulturpessimismus nach, auf dessen Macht über das Bildungsbürgertum er in seiner Dissertation die fehlende Widerstandskraft der Weimarer Republik zurückgeführt hatte? Diese ironische Lesart des lebensgeschichtlichen Schicksals von Sterns ursprünglicher Einsicht schlug Berghahn vor. Joschka Fischer widersprach: Sterns verdüstertes Amerika-Bild war kein Kulturpessimismus, sondern Realismus. Noch kurz vor seinem neunzigsten Geburtstag sprach er in einem Interview aus, dass sich in der Person von Donald Trump zwei unheilvolle Mächte vereinigten: die Dummheit und das Geld.

Mit Recht hatte Frei den Abschlussreferenten als den Redegewaltigsten unserer ehemaligen Außenminister angekündigt. Nach einem Nachmittag anrührender Proben von Sterns Heineschem Witz erwies Fischer dem Toten die Ehre mit einer Bestandsaufnahme des gegenwärtigen Weltmoments von kompromisslosem Ernst. Er legte ein Bekenntnis ab: Auch Optimismus kann politisch gefährlich sein. Als er 2012 mit Stern die Gespräche führte, die unter dem Titel „Gegen den Strom“ als Buch publiziert wurden, habe er Sterns Sorgen als übertrieben empfunden.

Heute rechnet Fischer mit der Möglichkeit, dass Freiheit und Demokratie in Amerika zerbrechen. Die Erwartung, dass wie jede Regierung auch die von Trump geführte am Ende Vernunft annehmen werde, hält er für einen Irrtum. Lest keine Tweets, rief Fischer in den Saal, lest die Artikel des Chefideologen: Sie sind genauer. Steve Bannon propagiert „einen globalen Kulturkampf auf rassistischer Grundlage“. Und diese Geschichte muss nicht nur jedem Leser Fritz Sterns bekannt vorkommen. PATRICK BAHNERS



Arthur Cohn

Foto ddp

macher sind, aufgrund der vielen auch künstlerischen Entscheidungen, die sie zu treffen haben, und anderen, die einfach Pakete „zusammenschüttern“. Am Beispiel von Jean-Jacques Annauds „Sehnsucht nach Afrika“, den er nach einem schwachen Debüt in Frankreich eigenhändig neu schnitt, kann man sehen, dass er sehr genaue Vorstellungen davon hatte, wie ein guter Film aussehen sollte. Er erwähnte in diesem Zusammenhang auch immer wieder, dass es wichtig ist, einen gewissen Teil des Jahres in Amerika zu sein, um den Kontakt zu der dortigen Kultur nicht zu verlieren.

In den letzten zwanzig Jahren hat Cohn aber auch mehrfach gezeigt, dass er sich in den verschlungenen Systemen des globalisierten Weltkinos zu bewegen weiß. Er war an „Central Station“ von Walter Salles beteiligt, mit dem in Brasilien eine auch kommerziell wirksame Renaissance des Kinos begann, und sein Name taucht auch in den Credits von „Russendisko“ auf, einer deutschen Produktion. Mit „Die Kinder des Monsieur Mathieu“ stand er 2004 am Ursprung eines französischen Trends zu einem neuen Genre, das man als „Wohlfühl-Arthouse“ bezeichnen könnte und das inzwischen höchst dominant geworden ist.

Ein Festredner zum heutigen neunzigsten Geburtstag von Arthur Cohn könnte über ihn sagen: Er ist ein Produzent, ein Filmemacher, und er verbindet Welten. Mit „The Etruscan Smile“, seinem Roman von José Luis Sampedro, probiert er das auch ganz aktuell noch immer aus – Drehorte sind Schottland und Kalifornien. BERT REBHANDL