

Kunst fürs Scheinwerferlicht

Die neue Pariser Biennale in der „Grande Halle du Parc de la Villette“

Frankreichs Kulturrexpreß in voller Fahrt: Die neue Biennale von Paris geriet zu einer Veranstaltung der Superlative. In einer Halle, die kaum kleiner wirkt als die Gare du Nord, ließ das Ministerium für Kultur einen Salon für die internationale Gegenwartskunst einrichten, der den Vergleich mit der documenta in Kassel und mit der venezianischen Biennale sucht.

Kein Zweifel, daß die nach drei Jahren Pause nun gründlich veränderte Serienveranstaltungen neue Maßstäbe für Paris setzen. Denn trotz Centre Pompidou, dessen Programm zwar viele Wünsche erfüllt, dessen Attraktivität aber nicht etwa mit der Popularität der Gegenwartskunst zu verwechseln ist, fehlt in Paris das ganz große Forum für die internationale Begegnung. Mit einer verjüngten Galerie-Szene, mit FIAC, dem jährlichen Kunstmarkt, hat Paris als internationaler Umschlagplatz einiges an Bedeutung zurückgewonnen. Die „Nouvelle Biennale de Paris“ ist ein weiterer Schritt in der strategisch angelegten, dirigistisch gelenkten Kulturoffensive. Die Daten imponieren: Aus der maroden Institution der Biennale des Jeunes wurde durch die Veränderung der Struktur und durch Jacques Langs Verzehnfachung des Etats auf Anhieb eine „Weltausstellung“.

Längst schon hat die „Jugendbiennale“, die nicht nur wegen des Alterslimits der Künstler (35 Jahre) an „Altersschwäche“ litt, nicht das sein können, was sie wollte. Der heroische, skandalumwitterte Beginn 1959 mit jungen Talenten, die inzwischen zu Altstars wie Tinguely geworden sind, fand in den siebziger Jahren keine rechte Fortsetzung mehr. Hinzu kam die lokale und weltweite Expansion des öffentlich subventionierten Ausstellungswesens. Die neue Biennale soll wieder volle Aufmerksamkeit auf sich ziehen.

Der Salon im Schlachthof

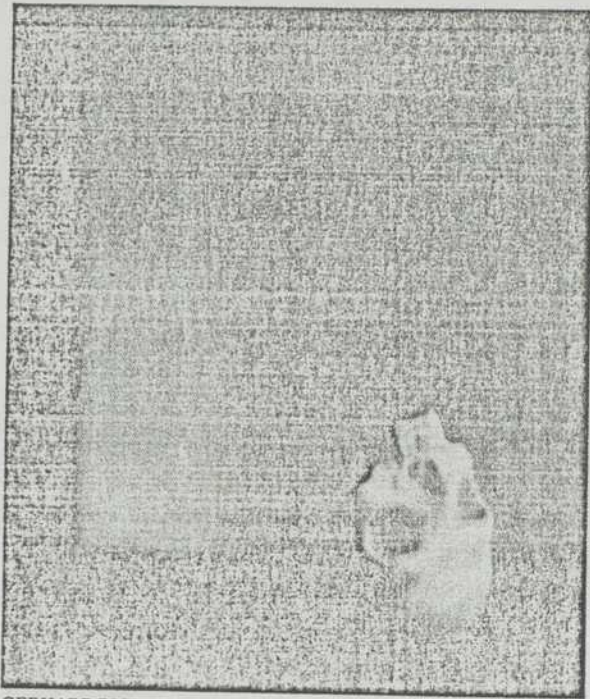
Garant dafür ist weniger die Wahl der Gegend am nordöstlichen Rand der Stadt, wo am ehemaligen Schlachthofgelände und an benachbarten Arealen mit dem riesigen Museum für Technik („Cité des Sciences et des Industries“), einem Planetarium, einer Luftfahrthalle und diversen kleineren Einrichtungen ein neues Kulturzentrum entsteht. Garant für die unbedingte Attraktivität der Biennale ist die Wahl des Schauplatzes, die der großen „Halle aux Boeufs“ im Eingangsbereich des Parc de la Villette. Wohl mit einer Anspielung an das Grande Palais wurde die alte Rindermarkthalle jetzt in die „Grande Halle du Parc de la Villette“ umgetauft. Der neue Name greift nicht zu hoch.

Die 1867 von Jules de Méroland konstruierte Halle, eine glaziale Basilika des frühen Industriezeitalters, ist tadellos restauriert worden. Einbauten, die für eine gemischte Nutzung geeignet sein sollen, beeinträchtigen nur die „Seitenschiffe“. Neue Balkongänge und Brücken sind funktional und wenig störend angelegt. Die transparente Eisen-Glas-Halle, die trotz der extremen Maße nicht monumental wirkt, bietet Licht und Raumatmosphäre in bester Qualität.

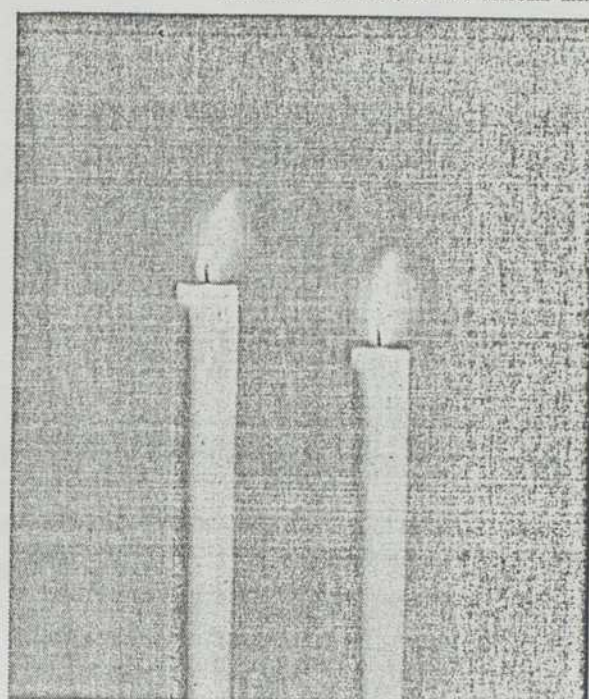
Und die Kunst – in einer 242 Meter langen, 87 Meter breiten, 19 Meter hohen Halle, auf 21 000 Quadratmeter Fläche? Die großen Ausstellungen der letzten Jahre mögen stärker in die Substanz der Kunst zurückgewirkt haben, als man das aus geringem Abstand wahrnimmt oder wahrhaben möchte. Für die Generation der Pop Art mochte MacLuhans Slogan von dem Medium als die eigentliche Botschaft vielleicht zutreffen. Heute könnte man den Spruch als „Die Ausstellung ist die Botschaft“ aktualisieren. Vom Berliner „Zeitgeist“ bis zur Amsterdamer „La Grand Parade“, von der „documenta 7“ bis zu den ambitioniertesten Entwürfen für neue Museen läßt sich ein Trend zelebrierender Handhabung von Kunst ablesen. Das Ausstellen neuer Kunst wurde nicht umsonst schon seit den späten sechziger Jahren zum brisanten Thema der Kunst. Inzwischen haben die Ausstellungsmacher die Skrupel der Künstler – von Broodthaers bis zur Konzeptkunst – weit hinter sich gelassen und die Künstler vielfach dazu bewegt, für die Ausstellung die Kunst zu schaffen.

Natürlich ist gegen diese Art der Inspirierung – wie überhaupt gegen alle offene oder verdeckte Auftragskunst – nichts Vernünftiges einzuwenden, es sei denn, die Kunst selbst „zeigt Wirkung“. In Paris jedenfalls wird das Imponiergehabe internationaler Großausstellungen um eine weitere Schraubendrehung verstärkt. In die riesige Halle,

schen Konzentration vor dem Hintergrund der gewünschten europäisch-amerikanischen Konfrontation, vor dem Hintergrund der Rivalität Paris-New York. Das von Europäern ohnehin beinahe eroberte Kunstzentrum New York kann ja aus den Angeln gehoben und nach Paris verlagert werden.



GERHARD RICHTER: Schädel (Öl auf Leinwand, 80 mal 60 cm) und Zwei Kerzen (Öl auf Leinwand, 125 mal 100 cm), beide 1983. Ausgestellt auf der Biennale in Paris (bis zum 21. Mai).



die gewiß jede Art der ausstellerischen „Bespielung“ erlaubt, zog Biennale-Architekt Jean Nouvel zwei monumentale Stellwände in voller Länge des Raumes ein und schnitt so aus dem freien Raum eine überdimensionierte „Grande Galerie“ heraus. Nicht nur symbolisch, durchaus konkret hielt damit der Salon Einzug in die mit Kulissen „veredelte“ Schlachthofhalle.

Mit diesem Eingriff, der phantasieloser nicht hätte ausfallen können, wurde die Kunst des Stollens zur Schlacht der Formate und zum Geringel um eine möglichst günstige Wandteilung – wie in den so vielbespotteten alten Zeiten des echten Salons. Gewiß wurden durch diese ebenso primitive wie hierarchische Aufteilung der Halle für die Auswahl der Künstler zuständigen Mitglieder der „Internationalen Kommission“ zu Platzbeschaffern ihrer Favoriten degradiert.

Die Zusammenstellung dieser Gruppe, die unter dem verdienten Präsidenten der Biennale, Georges Boudaille, langfristig auch mit der Vorbereitung beschäftigt war, zeigt die neuerliche französische Ambition, Anbindung an der internationalen Szene zu finden. Mit Achille Bonito Oliva wurde der Promotor der „jungen Italiener“ geholt, einer losen, zu Ausstellungszwecken anfangs gemeinsam figurierenden Gruppierung, deren durchschlagender Erfolg das „Gesicht“ der Kunst für die 80er Jahre verändert hatte. Der ausgewiesene Ausstellungsmacher, Kasper König, der zuletzt das ambitionöse Düsseldorfer Großprojekt „Von hier aus“ inszenierte, wurde gewiß zugleich wegen des gewachsenen Renommées deutscher Künstler berufen. Die Italiener, Chuchi, Clemente, Chia oder Paladino; die Deutschen, Baselitz, Kiefer, Lüpertz und Immendorf, hatten in New York erfolgreiche Auftritte – ihre Präsentation in Paris scheint keine Pflichtübung, sondern eher der Versuch einer pariserisch-europäi-

Für ein solches Kalkül mag auch die Berufung der amerikanischen Vertreter sprechen: Mit Alanna Heiss, Leiterin des Projekt Studios (P.S.I.), wurde nicht gerade ein scharfer Anwalt etablierter amerikanischer Kunst nach Paris geholt. Auch bleibt der Beitrag amerikanischer Künstler bescheiden, die Graffiti-Maler Keith Haring und Jean Michel Basquiat gehören immerhin zu den „frischen“ Erscheinungen der Biennale.

Die drei Ausländer – Achille Bonito Oliva, Kasper König und Alanna Heiss –, dazu der französische Kritiker Gerald Gassiot-Talbot und George Boudaille haben eine Auswahl aus immerhin vier zwanzig Ländern getroffen, eine Auswahl, die stark, aber nicht stark genug auseinanderstrebt. Die Problematik solcher Gruppengremien, selbst wenn es sich um ein kleines Expertenteam handelt, hat zum Beispiel die Münchner Vier-Städte-Ausstellung „aktuell 83“ vor Augen ge-

(mehr) kannte. Die neuen Bilder schienen dem Leben, sprich der Werbung, entnommen; da wurde ein Ausstieg aus dem Bild probiert. Jetzt wirkt ein „typisches“ Format des Pop-Malers wie eine bessere Briefmarke neben dem elf Meter langen, fünf Meter hohen Wandstück von Gilbert & George; das Tableau ist nicht dem Leben entnommen, sondern für die Ausstellung gemacht. Die öffentliche Wirkung der Kunst in der Grande Galerie des Salons: diese Frage wird locker und nicht unintelligent und doch so unbefriedigend durch die bunt-figuralen Großtapeten der beiden aus London beantwortet. Andere, die die kleine Format witzig beherrschten – wie etwa John Baldessari –, oder solche, die ihren intellektuell poetisierenden Versteckspielen vorwiegend in poverem Schwarzweiß ohne den Ballast ästhetischer Tünche huldigten – wie Le Gac –, sie gehören zu den künstlerischen Opfern dieser kostbarmachenden Trends zum Salon.

Findet man sich damit ab, daß die Ausstellung kaum Überraschungen bringt, keine Theorie vorstellt und überhaupt sich keineswegs erkenntnisfördernd hervorhebt, so kann man sehr wohl reinweise starke und interessante Einzelbeiträge finden. Das fängt schon draußen an: Ulrich Rückriem auf die Hallenfassade sich beziehende Steine, deren Ausstrahlung durch die nachträglich dazugesetzten roten Container für die Experimente der Ton-Abteilung nicht wesentlich beeinträchtigt wird, setzen auch hier einen starken Akzent. Der Eingriff von Mario Merz im Giebel der Fassade mit hängenden Trichtern, die Marmorskulptur Fabros mit dem goldenen Spinnennetz, die tückische Leiter von Artschwager – sie sind gewiß gut gedacht für die Situation, und doch wehrt die Präsenz der Hallenarchitektur die Wirkung solcher konzeptueller Operationen ab.

Die Maler sind mit den eingestellten Riesensälen trotz Papierform nicht optimal bedient: Bilder brauchen Räume. Die zum „Straßenbild“ zusammengefaßten 18 Tafeln von Baselitz, die in bescheidenem Kunsthallenrahmen Eindruck machen konnten, fliegen hier wie von einer Plakatwand fort. Kiefer und Polke, beide prominent placierte, ergeht es nicht besser.

Glück haben vielmehr die „Abgeschobenen“. In der seitlichen Galerie entstehen halbwegs geschützte Kojen, wo man etwa Richter in der Nähe mythologischer Franzosen und Italiener als Maler bewundern kann. Die Kabinettstückchen der Ausstellung findet man dann in den merkwürdig niedrigen Einbauten: Giulio Paolini, der sehr zart über „Le triomphe de la représentation“ – der Kunst natürlich – reflektiert, oder das Schattenspiel von Christian Boltanski in einer „Höhle“.

Das Winzige und das Riesige: Buren, dessen konzeptuelle Marke bekanntlich der gestreifte Stoff ist, feiert eine luftige Orgie mit seiner „Pyramide“, einer Stoffkoje mit nach oben pyramidenförmig geöffneten, bis zu 12 Meter Höhe aufsteigenden Stoffbahnen. Einige Meter weiter und schon am Rand wird Günter Förg, der auch einen sehens- und erlebenswerten Raum konzipiert hat, eben mit diesem Raum buchstäblich weggedrückt. Das hochtourige, kulturpolitische Geschäft der Repräsentation, der kaum kaschierten Strategie, das ist dieser Riesenspektakel leider als Hauptsache abzulesen: Kunst im Scheinwerferlicht.

LASZLO GLOZER

Schöninger Kunstauktion

Ein breitgefächertes Angebot an Gemälden, Graphik, Teppichen und kleinen Antiquitäten wird von Schöninger in München am 27. und 28. März versteigert. Sehr gefragt sind immer die Münchner Maler der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, die Maler des späten Biedermeiers, die sich besonders der Landschaft und dem Tierbild zuwandten und dabei die Wirkungen der Atmosphäre und des Freilicht beobachteten, sie genau studierten und in ihren Werken wiedergaben. So bald solche Gemälde auf Auktionen erscheinen, pflügt die Nachfrage lebhaft zu werden. Auch die Münchner Malerei des frühen 20. Jahrhunderts hat ihre zahlreichen Liebhaber. Außer der Münchner Malerei stehen Künstler der Düsseldorfer Schule und der Wiener Schule im Vordergrund der Angebote. – Die Gemälde werden am 27. März versteigert. Am 28. März folgen alte und die moderne Graphik, bei der große Namen wie Barlach, Chagall, Corinth, Kandinsky, Liebermann und Picasso anzutreffen sind. Nachmittags kommen Teppiche unter den Hammer. A.M.

Siegfrieds Lehrjahre des Gefühls

Götz Friedrichs Wagner-Inszenierung an der Deutschen Oper Berlin

Das Titelbild des Programmhefts zeigt Richard mit dem jungen Siegfried Wagner, der auf einem eigenen Sitzpolster neben den Knien des Vaters sitzt. Siegfried, das Kind – das ist der organisierende Regiegedanke in Götz Friedrichs Interpretation des dritten Teilstücks vom „Ring des Nibelungen“. Wenn sich der Vorhang über Mimes Höhle während des Vorspiels hebt, so ist zur Seite der Schmiedewerkstatt ein eigenes Kinderreich aufgerichtet mit Zelt und allerlei künstlerischem Spielzeug, um den jungen Kraftprotz zu domestizieren. Großgeworden und gefährlich, eine ungeklärte Seele von Mensch in Latzose, kehrt Jung-Siegfried von seinen Ausflügen in seine kindliche Reservation zurück. Verhaßte Geborgenheit inmitten von Mimes künstlerischer Werkstatte, und ängstliche, puppenartige Neugier nach der eigenen Vorgeschichte und nach Selbstentdeckung charakterisieren drei Akte lang die Märchengeschichte, wie Siegfried auszieht, das Fürchten zu lernen.

Die Märchenmotive, die für Chéreau Deutung des Stücks eine so zentrale Rolle spielten, sind hier weitgehend der Metaphorik und der symbolisierenden Ausdeutung geopfert. Daraus hat Götz Friedrich eine bis auf das Schlusduett stringente, in Einzelszenen – so vor allem in Mimes Mordwahn und Tod am Ende des zweiten Aktes – eindringlich überzeugende Deutung des Dramas gegeben. Der Gewinn für das dramaturgische Verständnis ist beträchtlich: Siegfrieds Fragen und Mimes zögernde Erklärungen im ersten Akt verlieren den Charakter einer lästigen Rekapitulation der Vorgeschichte. Siegfrieds Ekel vor der um Liebe bühnenden Unterwürfigkeit Mimes und sein Träumen von der Mutter motivieren sich wechselseitig, so daß der Titelheld die unangenehmen Züge des gefühlkalten Schlagetods verliert.

Auch Mimes ist bei Götz Friedrich nicht einfach der berechnende, jahrelang zuwartende Giftmischer. Er ist bei Friedrich schon im ersten Akt krank. Und der Wechsel zwischen gleisnerischer Kontrolle über die eigenen Gedanken und dem Ausplappern des Bösen wirkt in dem erschreckenden letzten Auftritt Mimes wie die Selbstzerstörung der Figur. Daß Siegfried ihn umbringt, ist nicht mehr die fällige, nachträglich gerechtfertigte Beseitigung des Widerlings, sondern eine Art notwendiger Unfall, in dem der Krankheitsprozeß zum Ende kommt. Vergleichsweise stimmlos im ersten Akt, aber schauspielerisch überwältigend und im zweiten Aufzug auch mit großen sängerischen Momenten gestaltet Horst Hiestermann diesen sinnverwirrenden, besessenen Mimes auf unvergeßliche Weise. Seine Auseinandersetzung mit dem glänzend agierenden Siegfried Re-

né Kollo ist das Zentrum der Aufführung und überzeugt in jedem Augenblick.

Götz Friedrich hat für den „Siegfried“ sein umstrittenes Gesamtkonzept zurücktreten lassen. Die große Röhre, halb Raumschiff aus der „Odyssee 2000“, halb Zeitunnel, taucht in den ersten beiden Akten nur wie ein Zitat auf. Erst als sich Siegfried am Schluß des Fafner-Akts auf den Weg zum Walküren-Felsen macht, öffnet sich wieder eindrucksvoll der lange Tunnel. Und im Walküren-Akt wird dann konsequent das Schlußbild der „Walküre“ so wiederhergestellt, wie es nach Jahrzehnten des Walküren-Schlafs und der wabernden Lohse aussehen müßte: mit dem Felsen als ausgeleitetem, verbranntem Rest einer Kalklandschaft. Die ersten Akte stehen für sich.

Mimes Behelfswelt

Für den Schmiede-Akt geht Götz Friedrich vom Gegensatz zwischen der trübselhaften Bastelwerkstatt, in der Mimes seinen frühindustriellen Schmiedebetriebs installieren will, und der soliden Handwerkskunst des jungen Siegfried aus, der den Plunder niederruft, um sich nach der Vorversteuerte Nothung wiederherzustellen. Das Rätsel-spiel mit dem Wanderer, das Fragespiel zwischen Mimes und Siegfried ist jeweils auch räumlich eingewürgelt in diese von Mimes eingerichtete Behelfswelt, die eine alberne, aus einem Einrichtungshaus für Kunst und schönes Heim in die Wildnis mitgebrachte Waldtapisserie im kindlich-naiven Geschmack gegen das Draußen abschirmt. Eindrucksvoll die Choreographie der beiden langen Dialoge mit dem Wanderer und mit Siegfried; störend, daß jeder Neuankommeling immer erst auf das Dach der Werkstatt steigen muß, um von dort aus zu lauschen und zu spähen, wo er doch nichts sehen kann. Störend auch das Spielen mit beziehungsreichen Requisiten.

Der zweite Akt ist davon ganz frei. Die Szene vor Fafners Höhle ist großflächig und genau durchdacht; die Auftritte des Wanderers und des ungleichen Paares Mimes und Siegfried sind einfach-kraftvoll arrangiert. Die Aufmerksamkeit gilt in erster Linie den Spannungen zwischen den Akteuren, erst in zweiter Linie der Erscheinung des Drachen. Das ist eine wunderbare, prächtig-unheimliche und nicht allzu gefährliche Kriegsmaschinerie aus dem Krieg der Sterne. Und Siegfried weiß, wie man mit solchen Maschinen umgeht: Man muß nur den richtigen Eingang in die Computerelemente finden. Dann braucht man bloß noch den Riesenfafner totzustechen und kann sich schnell an seinem Blut die Lippen kühlen. Dieser Akt darf uneingeschränkt als die bisher größte Einzelleistung des Berliner „Ring“ gelten.

Die Bedenklichkeiten stellen sich erst nach dem Schluß ein. Das beginnt mit der sonderbar starren Deutung des Wanderers als revenant oder lebender Leichnam. Mit einer schönen, ausgewogenen, aber merkwürdig eng und undramatisch geführten Stimme gab der junge Amerikaner Roger Roloff schon in den ersten Akten einen fast unbeweglichen, vom Geschehen kaum berührten Wotan, der sich rigide auf seine Zuschauerrolle beschränkt. Im dritten Akt aber ist von ihm durch die Musik zwingend Aktivität gefordert. Doch sowohl im Gespräch mit Erda (sehr gut im dunklen, dem Reich der Mütter zugeordneten Wohllaut Anne Gjevang), erst recht aber bei dem zentralen Treffen mit Siegfried läßt dieser Wanderer keine Regung erkennen. Schwer zu sagen, wie weit das zu Lasten der Regie oder des Darstellers geht, dem seine schöne Stimme aber doch eine erfolgreichere Zukunft beschern sollte, als es sein Berliner Debüt den meisten Zuschauern ankündigte. Unverständlicherweise verzichtete Friedrich auf eine differenziertere Inszenierung der Begegnung von Siegfried und Brunnhilde. Nichts von der Subtilität und Genauigkeit Chéreaus, sondern eine Fresko-Choreographie, die nur in etwa Zuneigung, Erschrecken und Abstoßung der beiden Liebenden angibt. Unverständlich, daß Siegfried und Brunnhilde bereits im Duett singen, ehe sie sich ein einziges Mal angesehen haben.

Im übrigen bleibt es vor allem dem Spielwitz René Kollo überlassen, diese Schlußbegegnung szenisch glaubwürdig zu machen. Und er hat es schon schwer, von drei Akten Singen, bei denen er sich kaum schonen konnte, in Latzhöslein und Hosenträgern, die Verwandlung zum Helden auf der Bühne vorzustellen. Aber dafür entschädigte die musikalische Interpretation voll und ganz. Kollo hat in den letzten Jahren den Umfang seiner Stimme noch einmal erweitert. Er singt jetzt den Siegfried mit vollem Risiko durch. Die Kraftanstrengung geht nirgends zu Lasten der Gesangsline und des natürlichen Ausdrucks. Er ist vielleicht derzeit der einzige Sänger, der durch alle drei Akte den Siegfried als Rolle sängerisch und spielerisch gleichermaßen selbstverständlich meistert. Selbst in der mörderischen Zerreißprobe des Schlusses, gegenüber der ausgeruhten Stimmpracht der Catarina Ligendza vermag er sich fast ohne Erschöpfung zu behaupten.

Ein Triumph für René Kollo, aber auch für seine glänzend singende Partnerin. Die Begeisterung im Haus wuchs von Akt zu Akt. In den brausenden Schlußbalken wurden auch – und zu Recht – Gottfried Hornik als Alberich und Bengt Rundgren als Fafner einbezogen. Auch Jesus Lopez Cobos erntete im Beifall nur wenige Pfiffe.

NORBERT MILLER

Die Oscar-Preisträger 1985

Acht Auszeichnungen für Milos Formans „Amadeus“

Im „Dorothy Chandler Pavilion“ von Los Angeles wurden am Montagabend die alljährlichen Academy Awards, volkstümlich „Oscars“ genannt, von der Academy of Motion Pictures Arts and Sciences vergeben. Daß dabei „Amadeus“ seine Mitfavoriten so weit in den Schatten stellte, darf als kleine Überraschung gewertet werden. „Amadeus“ gewann fast alle wichtigen Auszeichnungen: bester Film, beste Regie und bestes Drehbuch. Einzig Mozart-Darsteller Tom Hulse verlor gegen seinen Film-Rivalen F. Murray Abraham, den Saliari. „Schreiendes Land“, mit dem Regisseur Roland Joffé für sieben Oscars nominiert war, folgte „Amadeus“ mit drei Auszeichnungen. Altmeister David Lean, dessen „Reise nach Indien“ bereits einen Golden Globe als bester Film bekam, erhielt wieder nur zwei Auszeichnungen. Ebenfalls mit zwei Oscars wurde Robert Benton's „Ein Platz im Herzen“ ausgezeichnet, dem noch in Berlin ein Silberner Bär verliehen worden war. Den Oscar für den besten ausländischen Film erhielt die schwache Schweizer Produktion „Gefährliche Züge“ von Richard Dembo, der im letzten Fernsehen bereits gezeigt wurde. Der diesjährige Ehren-Oscar ging an den 70 Jahre alten James Stewart, der damit für sein Lebenswerk geehrt wurde. Hier die Auszeichnungen im einzelnen:

Bester Film: „Amadeus“
Beste Darstellerin: Sally Field („Ein Platz im Herzen“)
Bester Darsteller: F. Murray Abraham („Amadeus“)
Beste Darstellerin einer Nebenrolle: Dame Peggy Ashcroft („Reise nach Indien“)

Bester Darsteller einer Nebenrolle: Haing S. Ngor („Schreiendes Land“)
Beste Regie: Milos Forman („Amadeus“)
Bester ausländischer Film: „Gefährliche Züge“ (Schweiz)
Originaldrehbuch: Robert Benton („Ein Platz im Herzen“)
Drehbuch nach Vorlage: Peter Shaffer („Amadeus“)
Kameraführung: Chris Menges („Schreiendes Land“)
Künstlerische Leitung: „Amadeus“
Maske: „Amadeus“
Kostüme: Theodor Pistek („Amadeus“)
Ton: „Amadeus“
Originalmusik: „I just called to say I love you“ von Stevie Wonder für „Die Frau in Rot“
Original-Partitur: Maurice Jarre („Reise nach Indien“)
Song-Partitur: Prince für „Purple Rain“
Dokumentarfilm: „The Times of Harvey Milk“
Dokumentar-Kurzfilm: „The Stone Carvers“
Zeichentrickfilm: „Charade“
Optische Effekte: „Indiana Jones und der Tempel des Todes“
Jean-Hersholt-Preis: David Wolper (für humanitäre Verdienste)
Gordon-Sawyer-Preis: Linwood Dunn (für Kamera-Spezialeffekte) SZ