

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 international etablierte 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 neuen Maßstab 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 Luftfahrtstube und diversen kleineren Einrichtungen ein neues Kulturzentrum entsteht. Garant für die unbedingte Attraktivität der Biennale ist die Wahl des Schauplatzes, der großen „Halle aux Boeufs“ im Eingangsbereich des Parc de la Villette. Wohl mit einer Ansprache 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 Mérindol konstruierte Halle, eine grazile Basilika des frühen Industriealters, ist tadellos restauriert worden. Einbauten, die für eine gemischte Nutzung geeignet sein sollen, beeinträchtigen nur die „Seitenschiffe“. Neue Balkongänge und Brücken sind funktionell und wenig störend angelegt. Die transparente Eisen-Glas-Halle, die trotz der extremen Maße nicht monumental wirkt, bietet Licht und Raumatmosphäre in bester Qualität.

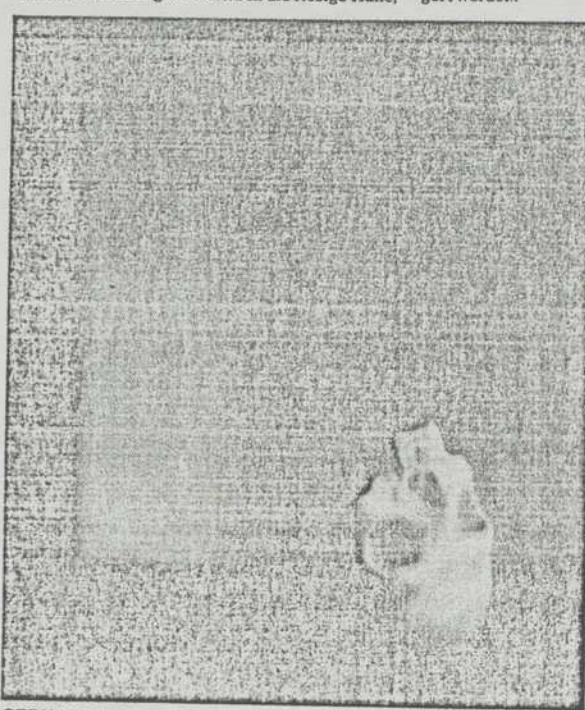
Und die Kunst – in einer 242 Meter langen, 87 Meter breiten, 19 Meter hohen Halle, auf 21 000 Quadratmeter Fläche? Die großen Ausstellungen der letzten Jahre mögen stärker in der Substanz der Kunst zurückgewirkt haben, als man das aus geringem Abstand wahrnimmt oder wahrhaben möchte. Für die Generation 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“ bis zu den ambitionierten Entwürfen für neue Museen läuft sich ein Trend zelebrierender Handhabung von Kunst ablesen. Das Ausstellen neuer Kunst wurde nicht umsonst schon seit den späten sechziger Jahren zumbrisanten Thema der Kunst. Inzwischen haben die Ausstellungsmacher die Skrupel der Künstler – von Brodhaers bis zur Konzept-Kunst – weit hinter sich gelassen und die Künstler vielfach dazu bewegt, für die Ausstellung die Kunst zu schaffen.

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. Dazu 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 Hulce verlor gegen seinen Film-Rivalen F. Murray Abraham, den Salieri. „Schreitend Land“ mit dem Regisseur Roland Joffé für sieben Oscars nominiert war, folgte „Amadeus“ mit drei Auszeichnungen. Altmüster David Lean, dessen „Reise nach Indien“ bereits einen Golden Globe als bester Film bekam, erhielt wieder Erwähnung nur zwei Auszeichnungen. Ebenfalls mit zwei Oscars wurde Robert Bentons „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 US-amerikanischen Fernsehen bereits gezeigt wurde. Über diese Jahre Ehren-Oscar gingen an den 70-Jährigen 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*)



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 heißt damit der Salon Einzug in die mit Kulissen „veredelte“ Schlachthofhalle.

Mit diesem Eingriff, der phantasielos nicht hätte ausfallen können, wurde die Kunst des Ausstellens zur Schlacht der Formate und zum Geangel um eine möglichst günstige Wandnutzung – wie in den so vielbesprochenen alten Zeiten des echten Salons. Gewiß wurden durch diese ebenso primitive wie hierarchische Aufteilung der Halle die für die Auswahl der Künstler zuständigen Mitglieder der „Internationales 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 neuere französische Ambition, Anbindung an der internationalen Szene zu finden. Mit Achille Bonito Oliva wurde der Promoter der „Jungen Italiener“ geholt, einer losen, zu Ausstellungszwecken angefangenen gemeinsam figurativen Gruppierung, deren durchschlagender Erfolg das „Gesicht“ der Kunst für die 80er Jahre verändert hatte. Der ausgewiesene Ausstellungsmacher, Kasper König, der zuletzt das ambitionierte Düsseldorfer Großprojekt „Von hier aus“ inszenierte, wurde gewiß zugleich wegen des gewachsenen Renommées deutscher Künstler berufen. Die Italiener, Chucchi, Clemente, Chia oder Paladino; die Deutschen, Basaiti, Kiefer, Lüpertz und Immendorf, hatten in New York erfolgreiche Auftritte – ihre Präsenz in Paris scheint keine Pflichtübung, sondern eher der Versuch einer pariserisch-europäischen

Natürlich ist gegen diese Art der Inspiration – 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 international etablierte Gegenwartskunst einrichten, der den Vergleich mit der documenta in Kassel und mit der venezianischen Biennale sucht.

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

Führt auf einer anderen Ebene zwar, doch ebenso unverbindlich, bietet sich die gemeinsame Rationalität der einzeln gewiß anders agierenden Juoren an.

Die Austauschbarkeit der letzten drei, vier Monumentalausstellungen wird in Paris noch einmal unterstrichen, nur kommt hier zu der geringfügig variierten Zusammenstellung der „documenta-Künstler“ eine weitere Forcierung aufgeblästerter Ausstellungsstücke. Ein Schlüsselergebnis bietet sich durch die Nachbarschaft eines Gemäldes von James Rosenquist mit einer Photocollage des Künstlerduos Gilbert & George. Vor zwanzig Jahren schockierte Rosenquist das Publikum mit Formaten, die das Museum nicht

findet man sich damit ab, daß die Ausstellung kaum Überraschungen bringt, keine Theorie vorstellt und überhaupt sich keineswegs erkenntsfördernd hervortut, so kann man sehr wohl reihenweise 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 Marmorskulpturen Fabros mit dem goldenen Spinnennetz, die türkische Leiter von Artschwager – sie sind gewiß gut gedacht für die Situation, und doch wehrt die Präsenz der Hallenarchitektur die Wirkung solcher konzeptuellen Operationen ab.

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

Glück haben vielmehr die „Abgeschnittenen“. In der seitlichen Galerie entstehen halbwegs geschützte Kojen, wo man etwa Richter in der Nähe mythologisierender 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 hochtouige, kulturrelle Politische Geschäft der Repräsentation, der kaum kaschierten Strategie, das ist dieser Riesenveranstaltung leider als die 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 Freilichts beobachteten, sie genau studierten und in ihren Werken wiedergaben. So bald solche Gemälde auf Auktionen erscheinen, pflegt 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 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 organisierte 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 ungefährliche Seele von Mensch in Latzhose, kehrt Jung-Siegfried von seinen Ausflügen in seine kindliche Reservation zurück. Verhaftete Geborgenheit innen von Mimes künstlerischer Werkstatt, und ängstliche, pupertäre Neugier nach der eigenen Vorgeschichte und nach Selbstentdeckung charakterisieren drei Akte lang die Marchengeschichte, wie Siegfried auszieht, das Füchten zu lernen.

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

Auch Mime ist bei Götz Friedrich nicht einfach der berechnende, jahrelang zwartende Gifftmischer. Er ist bei Friedrich schon im ersten Akt Krank. Und der Wechsel zwischen den gleisnerischen Kontrollen über die eigenen Gedanken und den 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 sinnverwirrten, besessenen Mime auf unvergleichliche Weise. Seine Auseinandersetzung mit dem glänzend agierenden Siegfried Re-

(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 dem echten Salons beantwortet. Andere, die das kleine Format witzig beherrschen – wie etwa John Baldessari –, oder solche, die ihren intellektuell poetierenden Versteckspielen vorwiegend in poverem Schwarzweiß ohne den Ballast ästhetischer Tünche huldigen – wie Le Gac –, sie gehören zu den künstlerischen Opfern dieser kostbarmachenden Trends zum Salon.

Mimes Behelfswelt

Für den Schmiede-Akt geht Götz Friedrich vom Gegensatz zwischen der trödelhaften Bastelwerkstatt, in der Mime seinen fröhlich-industriellen Schmiedebetrieb installieren will, und der soliden Handwerkskunst des jungen Siegfried aus, der den Plunder niederreißt, um sich nach der Vorfürstes Notthing wiederherzustellen. Das Rätselspiel mit dem Wanderer, das Fragespiel zwischen Mime und Siegfried ist jeweils auch räumlich eingezwängt in diese von Mime eingerichtete Behelfswelt, die eine alberne, aus einem Einrichtungshaus für Kunst und schönes Heim in die Wildnis mitgebrachte Waldtapiserie im kindlich-naiven Geschmack gegen das Draußen abschirmt. Eindrucksvooll die Choreographie der beiden langen Dialoge mit dem Wanderer und mit Siegfried; störend, daß jeder Neuankömmling 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 durchdrückt; die Auftritte des Wanders und des ungleichen Paares Mime 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 Computerzentrale finden. Dann braucht man bloß noch den Riesen Fafner totzustechen und kann sich schnell an seinem Blut die Lippen kühlen. Dieser Akt darf uneingeschränkt als die bisher größte Einzelleistung des Berliner „Ring“ gelten.

Auf der Bühne bleibt es vor allem dem Spielwitz René Kollos 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 Latzhose und Hosenträgern, die Verwandlung zum Helden auf die 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 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 Ligenda 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 Schlußbeifall wurden auch – und zu Recht – Gottfried Hornik als Alberich und Bengt Rundgren als Fafner einbezogen. Auch Jesus Lopez Cobos erntete im Beifall nur wenige Pfeife.

NORBERT MILLER