

„Waldheim hat mich in den Nacken geküßt“ – furioses Interview mit Claus Peymann in der „Zeit“

geschrieben von Bernd Berke | 27. Mai 1988

Wien/Hamburg. (bke) In die vollen gegangen ist Wiens Burgtheaterdirektor Claus Peymann in einem gestern veröffentlichten Interview mit der Hamburger Wochenzeitung „Die Zeit“. Schon der Einstieg ist stark. Peymann über Wien: *„Wenn Sie wüßten, was für eine Sch.. . ich hier erlebe! Man müßte dieses Theater... abreißen lassen. Vielleicht schmeiße ich morgen schon alles hin.“*

Peymann, der sich selbst als einen „Vergewaltiger auf der Probe“ bezeichnet, der „brutalste Gewalt“ anwende, um Schauspieler auf seine Linie zu zwingen, schont auch seine Regie-Kollegen nicht. George Tabori danach *„eine absolute Sau in der Arbeit“*, *„ein Tyrann erster Güte.“* Klaus Michael Grüber (Schaubühne Berlin) sei eh nur *„dauernd besoffen“*, Dieter Dorn (Kammerspiele München) sei jemand, der *„eine Inszenierung nach der anderen hinwächst“*. In diesem Stil zieht Peymann, der sich in dem Gespräch „weitaus gebildeter als die meisten Regisseure“ nennt, munter weiter vom Leder. Kritiker, Autoren, Schauspieler – alle bekommen ihr Fett ab.

Grotesk schließlich, was der Ex-Bochumer Schauspielchef über Österreichs Bundespräsidenten Kurt Waldheim verrät. Das umstrittene Staatsoberhaupt habe ihn, Peymann, *„neulich überraschenderweise in den Nacken geküßt.“* Damit habe Waldheim – nach einer Aufführung von „Richard III.“ – überfallartig seine Bewunderung für Peymanns Arbeit bekunden wollen. Peymann: *„Es war eine Vergewaltigung.“*

In der Höhle der Theater-Löwen – Diskussion über Kulturfinanzen im dritten Programm

geschrieben von Bernd Berke | 27. Mai 1988

TV-Kritik: „Mittwochs um acht“ (West 3; 20.00 Uhr)

In die „Höhle des Löwen“ wagte sich gestern abend NRW-Kultusminister Hans Schwier. Die Live-Diskussion aus dem Essener Grillo-Bau (Thema: Theaterkrise in NRW) führte ihn mit finanziell gebeutelten Theatermachern, darunter Essens Schauspielchef Hansgünther Heyme, zusammen.

Schwier hatte unlängst den Theatern „Versorgungsempfänger-Mentalität“ vorgeworfen, Heyme war am entschiedensten gegen Etateinschnitte aufgetreten. Als lautester „Löwe“ erwies sich jedoch Bochums Schauspielleiter Frank-Patrick Steckel, der zunächst – was man vielleicht noch ganz gut nachvollziehen kann – gegen Glitzer-Kultur à la „Starlight Express“ wettete („Schrott“, „schäbiges Profitinteresse“), sich dann aber vollends in Unsachlichkeit hineinsteigerte: „Ich hab' Ihnen doch schon mal gesagt, Herr Schwier: Treten Sie zurück!“ Weitere Rundumschläge folgten.

Die anderen Theaterleute (Heyme aus Essen; Roberto Ciulli vom Mülheimer „Theater an der Ruhr“; Willi Thomczyk von der freien Truppe „Theater Kohlenpott“ in Herne) sowie der Kritiker Ulrich Schreiber argumentierten bedächtiger, waren aber auch nicht eben gut auf Politiker zu sprechen. Schwier stand praktisch „allein gegen alle“. Allerdings wurden, je nach Subventionslage (Thomczyk bekommt keine Zuschüsse, Ciullis

Truppe arbeitet ohne Tarifverträge) auch Differenzen zwischen Schwiers Widersachern sichtbar. Thomczyk bezeichnete die Debatte um Zuschußkürzungen gar als Gerede um „Kräuterbutter auf dem Schnitzel“, mithin als Luxus.

Die 90-Minuten-Sendung, aufgelockert mit Unterhaltungseinschüben und kurzen Filmeinspielungen, erfüllte ihren Zweck: Sie versammelte kompetente Gesprächspartner, deren Positionen deutlich zum Ausdruck kamen. Das ergab einen recht guten Überblick zur derzeitigen Theater-Situation. Die Moderatoren, Bernd Müller und Ines Jacob, griffen im Sinne des Zuschauers ein und sorgten dafür, daß man nah am Thema blieb. Mehr konnte man nicht erwarten.

Bernd Berke

Totentanz und Trauermarsch – Horváths „Glaube Liebe Hoffnung“ in Bochum

geschrieben von Bernd Berke | 27. Mai 1988

Von Bernd Berke

Rostrote Häuserwände, Fenster wie Totenaugen; darüber ein fahlgelber Himmelsausriß. Die freudlose Gasse (Bühnenbild: Susanne Raschig) ist in Bochum Schauplatz von Ödön von Horváths Totentanz „Glaube Liebe Hoffnung“.

Zu Chopins Trauermarsch zieht eine aus, die Hoffnung zu verlernen: Elisabeth (Martina Krauel) betritt die Bühne voller Zuversicht, mit „Kopfhoch-Mentalität“. Doch sofort bricht sie zusammen. Ein stummer Prolog, der ihr Schicksal vorzeichnet.

Von bedrohlicher Unwirklichkeit die nächste Szene: Dem anatomischen Institut will Elisabeth ihre Leiche im voraus vermachen – und sofort 150 Mark kassieren. Im Elend der Wirtschaftskrise (das Stück wurde 1932 geschrieben) ist Elisabeth auf einen Wandergewerbeschein angewiesen. Aber die Gebühr dafür bekäme sie nur durch Arbeit, die dieser Schein ja erst ermöglichen soll – Teufelskreis der Gesetze, in dem sie schuldlos schuldig wird.

Elisabeth kaspert anfangs herum, Clownin mit aufgeschminktem Optimismus, ihr blaues Käppi leuchtet Hoffnung. Doch dann beginnt ihr Leidensweg durch eine fühllose Macht- und Männerwelt, die Horváths Dementi zum Trotz, viele satirisch-überspitzte Seiten hat.

Diesmal keine durchweg düstere Veranstaltung in Bochum: Benjamin Korn's Regie kostet komische Momente aus, treibt manche Szenen gar zur Klamotten-Turbulenz voran, als sei's ein Stück von Sean O'Casey. Da bleibt das Lachen oft nicht, wie jene abgenutzte Formel lautet, „im Halse stecken“.

Doch schon die Schweigepausen des Stücks reißen abgrundtiefe Gräben zwischen den Personen auf. Und fast überfallartig, also desto stärker, wirken dann die tragischen Szenen. In schmerzhafter Wortlosigkeit hat die Inszenierung, hat auch die Hauptdarstellerin der Elisabeth ihre allerstärksten Momente: Wie Martina Krauel, als alle Hoffnung geschwunden ist, in ein stummes Lachen ausbricht – das ist greifbar der grelle Wahn, Vorbote ihres Selbstmords. Dichte Studie der Verzweiflung auch, wenn sie im unsichtbaren Kerker der Verhältnisse (zwischen Männern auf der Polizeiwache) als Gefangene taumelt.

Keine „Ausfälle“ im Ensemble, ganz im Gegenteil: Nicole Heesters z. B., als geldgierige Geschäftsfrau Irene Prantl – sie „hat es“ (und uns) sofort, als müsse sie sich ihre Wirkung gar nicht erst erspielen, als wirke sie durch bloße Präsenz. Bemerkenswert auch Peter Roggisch als Präparator. Prasselnden Beifall gab's (auch für die Regie), für Martina Krauel

verdiente Bravos.

Wie die Lektüre Kunst und Leben beeinflußt – Bilder des Lesens bei den Ruhrfestspielen (und ein Beitrag des Fritz-Hüser-Instituts)

geschrieben von Bernd Berke | 27. Mai 1988

Von Bernd Berke

Recklinghausen. Buch und Leser stehen im Mittelpunkt zweier Ausstellungen in der Kunsthalle Recklinghausen, die jetzt bei den Ruhrfestspielen – zusammen mit Kollwitz Druckgraphik und DDR-Freizeitkunst – Bilder-Akzente setzen: Unter dem Titel „Magie des Buches“ werden rund 160 Gemälde, Zeichnungen, Skulpturen und Objekte zum Thema ausgebreitet, und das Dortmunder Fritz-Hüser-Institut steuert die didaktische Schau „Alltag, Traum und Utopie“ bei (beide bis 3. Juli).

Zunächst zur Kunstaussstellung, die zum Teil hochkarätige Exponate (Chagall, Corinth, Heckel usw.) enthält und sich auf Werke des 19. und 20. Jahrhunderts konzentriert. Nur Bilder, auf denen Bücher und Leser zu sehen sind? Langweilig, könnte man argwohnen. Doch dem zweiten und dritten Blick enthüllt sich, wie verschieden die Künstler mit dem Thema umgegangen sind.

Mal ist das Buch eine Zutat sehnsuchtsvoller Romantik (Johann Peter Hasenclever: „Die Sentimentale“, 1846), öfter auch Accessoire des bürgerlichen Porträts; es dokumentiert „gehobenen“ Lebensstil, dient gleichsam als „Bildungsausweis“. Doch es gibt auch die Darstellung dringlicher Lektüre. Beispiele hierfür sind Ernst Barlachs Skulptur „Der Buchleser“ (1936) oder Gerhard Marcks' Plastik „Albertus Magnus“ (1955). Werden Lesende ansonsten meist isoliert gezeigt, so kann man bei Marcks auch die Folgen der Lektüre geradezu mit Händen greifen: „Albertus Magnus“ blickt vom Buch auf – mit einer Geste, die den Beginn eines Gesprächs andeutet. Einige Bilder zur „Bücherverbrennung“ lassen ahnen, für wie gefährlich Diktatoren solche Lektüre-Konsequenz halten.

Die Darstellung lesender Frauen ist nicht selten eine sanft verhüllte Liebeserklärung, sie betont den zärtlich-erotischen Aspekt der Versunkenheit und Selbstvergessenheit. Beispiel: Pierre Bonnards „Lesende Frau“ (1909). Vom Lesevorgang abstrahiert dann Paul Klee. Sein „Bilderbuch“ (1937) fungiert als Träger geometrischer Figuren – ein Übergang zu den Buchobjekten: Bücher sind hier nicht nur Thema, sondern selbst Medium der Kunst. Da gibt es etwa Timm Ulrichs' „Büchmanns geflügelte Worte“ (1977): Buchbände auf Notenständern, die von einem Ventilator durchgeblättert, also „beflügelt“ werden, oder Claudia Kölgens metallisch flirrendes Buch „Ohne Titel“, dessen haarfeines Gewölk die elektrisierende Wirkung mancher Leseabenteuer verdeutlicht.

Sehenswert auch der Dortmunder Beitrag über „Lese geschichten und Lebens geschichten“, der eine aufwendigere Präsentation verdient hätte. Immerhin sieht man Schrift-Dokumente (Zeit mitbringen!) und Lese-Ambiente: Schulbänke, Küchentische.

Vier Revier-Biographien aus vier Generationen (vom Bergmann bis zur Studentin), nach langen Interviews aufgezeichnet, werden zur jeweiligen Lektüre in Bezug gesetzt. Erstaunlich, wie verwoben Leben und Lesen, bei Licht betrachtet, sind. So zieht sich ein frühes Leseerlebnis des Bergmanns (Schillers

„Tell“) wie ein Leitmotiv durch sein Leben, beeinflusst nachhaltig sein Gerechtigkeitsempfinden und das Engagement für Kollegen im Betrieb. Fast schon zu mustergültig: Der Weg einer jungen Frau, die durch Uwe Timms „Heißer Sommer“ (Roman über die APO-Revolution) eine idealtypisch „linke“ Lebensbahn einschlägt.

Käthe Kollwitz: Zwischen Leid und Aufstand

geschrieben von Bernd Berke | 27. Mai 1988

Von Bernd Berke

Recklinghausen. Seltsame Wege der Geschichte: Um das Werk von Käthe Kollwitz, deren Hauptthema bekanntlich das Leid der Unterdrückten war, haben sich in den letzten Jahren vor allem Banken gekümmert, und zwar in Köln und West-Berlin. Unsere Museen haben sich da eher „bedeckt gehalten“.

Anders die Kunstinstitute der DDR – nicht natur-, aber gesellschaftsgemäß: Die DDR-„Akademie der Künste“ schickte ihre bedeutende Kollektion an Kollwitz-Druckgraphik bereits durch viele Länder. Jetzt sind die 124 Arbeiten, ergänzt um sechs Stücke aus anderen DDR-Sammlungen, erstmals in der Bundesrepublik zu sehen: bei den Ruhrfestspielen, im Vestischen Museum Recklinghausen (Hohenzollernstr. 12; bis 5. Juni. Katalog: 12 DM).

Alle großen Themen der Kollwitz kommen in der Druckgraphik (Radierungen, Holzschnitte, Lithographien) vor. Dazu gehört der – von Gerhart Hauptmanns Stück „Die Weber“ angeregte – Zyklus zum Weberaufstand (1895), außerdem sind z. B. Bildfolgen zu den Bauernkriegen (1905/07) und über das

Proletariat (1925) zu sehen. Anfangs, beim Thema „Weberaufstand“, sind die Revoltierenden noch als Vereinzelte, sich gerade erst zögernd Zusammenschließende dargestellt. In der Bauernkriegs-Serie wirkte die aufbegehrende Masse dann schon wie aus einem Block gefügt.

Neben solchen Massener eignissen vergaß Käthe Kollwitz – und das zeichnet ihr Werk besonders aus – aber auch nicht die Leiden des einzelnen, ganz gleich, ob politisch verursachte oder existentielle. Besonders hervorzuheben sind die Variationen des Mütterlichkeits-Motivs. Biographisch stand am Anfang der Tod ihres Sohnes, der als Soldat im Ersten Weltkrieg fiel. Immer wieder stellt Käthe Kollwitz Mütter dar, die ihre Kinder umklammern, vor Krieg, Not und Elend bewahren wollen.

Schwächer werden die Kollwitz-Arbeiten nur, wenn sie sich (ganz selten) auf symbolische Sehweisen einläßt, wenn sie etwa eine allegorische Frauenfigur über eine Aufruhr-Szene stellt. Ergreifender ist es allemal, wenn sie die Realität umformt, als wenn sie Phantasiegestalten nachhängt. Die formalen Brüche auf manchen Plakaten und Flugblättern (darunter „Nie wieder Krieg!“, das vor einiger Zeit als Nachzeichnung an einem Dortmunder Weltkriegsbunker für Aufsehen sorgte), stammen hingegen nicht von der Kollwitz: Unpassende .Schriftzüge wurden diesen Auftragsarbeiten von fremder Hand zugefügt. Kollwitz souveränes Formempfinden wird hier augenfällig: Wenn sie nämlich selbst die Schrift gestaltet hat, „stimmt“ der Aufbau.

Die Selbstporträts aus verschiedenen Schaffensphasen sind keine reinen Ich-Darstellungen. Käthe Kollwitz, die sich schon früh (1893) als leidensbereit und leidensfähig zeichnet, „verhärtet“ oft ihre eigene (in natura eher sanfte) Mimik, Gestik und Gestalt, so als wollte sie sich mit einer kampfbereiten Arbeiterschaft identifizieren. Diese Energie zerbricht aber in späteren Jahren zusehends. Zutiefst erschreckend: das Selbstbildnis von 1938, das eine vollkommen

resignierte Frau zeigt, oder gar das Blatt „Der Tod wird als Freund erkannt“.

Kambodschas Geschichte als fünfstündiges Bühnendrama – Hansgünther Heyme inszeniert Hélène Cixous in Essen

geschrieben von Bernd Berke | 27. Mai 1988

Von Bernd Berke

Essen. Verkehrte Verhältnisse im Essener Grillo-Theater: Die Sitzreihen befinden sich im Bühnenraum, die Szene ist dort, wo sonst die Zuschauer Platz nehmen.

Wenn das Publikum die umgebaute Theaterstätte betritt, platzt es mitten in den Prolog der Gemüseverkäuferin Khieu Samnol (Astrid Gorvin) {Astria ,Gorvin), die – wie auf einem Jahrmarkt – die Leiden des kambodschanischen Volkes ausruft. Gedränge und Geschiebe der Zuschauer, die Plätze sind nicht nummeriert; und wenn man sitzt, muß man sich recken, um etwas zu sehen. Man kommt sich vor wie inmitten einer Volksmenge. Doch mit diesem Gefühl und den Klagen der Khieu Samnol hat das Volk auch schon ausgespielt. In den folgenden fünf Stunden ist es nur noch Manövriermasse.

„Die schreckliche, aber unvollendete Geschichte von Norodom Sihanouk, König von Kambodscha“, das Stück von Hélène Cixous, 1985 im Pariser „Théâtre du Soleil“ der Ariane Mnouchkine uraufgeführt und am Samstag in Hansgünther Heymes Regie erstmals deutschsprachig gezeigt, ist (auch) ein Schnellkurs

in kambodschanischer Historie. Was zur Premiere als Doppelabend (Epoche 1955-1970/1970-1979) herauskam, wird später auf zwei Abende verteilt.

Wer sich nicht gerade einen Südostasienexperten nennen kann, tut gut daran, die theatralische Tour durch 24 Jahre kambodschanischer Geschichte anhand der Nacherzählung im Programmheft zu verfolgen. Vom feudalen Gerichtstag Sihanouks (1955) bis zum Einmarsch vietnamesischer Truppen in Kambodscha (1979) verdichtet sich das Netz politischer Intrigen im Kräftefeld zwischen USA, UdSSR, China, Vietnam und den Roten Khmer. Die von Prinz Sihanouk angestrebte Neutralität Kambodschas gerät zur Farce. Das Land wird in den Vietnam-Krieg hineingezogen und später von Pol Pots Revolutionsgarden mit Terror überzogen.

Dabei scheint anfangs alles wie ein Spiel: Sihanouk (großartig: Volker K. Bauer) schlängelt sich körperlich wie stimmlich zwischen den Fronten hindurch, bedient sich der geschichtlichen Bedingungen, als lägen sie frei verfügbar in einer Spielzeugkiste. Doch das Ziel einer weltpolitisch neutralen, sozialistischen Monarchie erweist sich sehr bald als naiv. Sihanouk, zunehmend eine tragische Figur, muß Konzessionen nach allen Seiten machen und Geister anrufen, die er nicht mehr loswird.

Das große Welttheater, in dem Kissinger, Kossygin und Tschu Enlai die Fäden ziehen, endet im Geisterreich. Tote (u. a. Sihanouks Eltern, gespielt von Wolfgang Robert und Margit Carstensen) huschen gespenstisch durch den zweiten Teil.

Cixous Geschichtsdrama (passend: Alfons Nowackis Musik, die oft an Brechtsche Songs erinnert), ist streckenweise zu geschwätzig, um die Größe des mehrfach beschworenen Shakespeare zu erreichen, liefert aber viele Szenen für pralles Theater, das in Essen auch Rauch und Theaterdonner nicht verschmäht. Die Ensemble-Leistung kann sich sehen lassen. Sehr zu loben: Wolf Münzners Bühnenbild und Kostüme,

die jeden falschen Exotismus meiden.

Immenser Beifall, der sich für Hauptdarsteller Volker K. Bauer zum Bravo-Orkan steigerte und auch die Regle einschloß.

„Freizeitkunst“ aus der DDR: Mehr als nur ein Hobby – Frucht des deutsch-deutschen Kulturaustauschs bei den Ruhrfestspielen

geschrieben von Bernd Berke | 27. Mai 1988

Von Bernd Berke

Erste Früchte des 1987 vereinbarten Kulturaustauschs zwischen Deutschem Gewerkschaftsbund (DGB) und dem DDR-Gewerkschaftverband FDGB: „Engagierte Freizeitkunst der DDR“ ist jetzt (bis 10. Juni) im Rahmen der Ruhrfestspiele zu sehen; im Gegenzug werden ab Juni Arbeiten von Laienkünstlern des Reviers in Frankfurt/Oder ausgestellt.

Das Wort „engagiert“ führt in die Irre: Wer explizit politische Aussagen in Bildform erwartet, wird von den rund 400 Exponaten enttäuscht sein. Lediglich eine Arbeit, die sich anklagend auf eine ganz eigene Art von „Engagement“ bezieht, nämlich auf jenes der USA in Vietnam, Grenada und Nicaragua, mag dem einen oder anderen Amerika-Freund sauer aufstoßen.

Die Kennzeichnung „engagierte Freizeitkunst“ bezieht sich eher auf den Zeitaufwand und die Intensität, mit der sich viele DDR-Berufstätige der Kunst widmen. Rund 40000 FDGB-Mitglieder

erhalten in Kunstzirkeln der Gewerkschaft fundierten Unterricht von Berufskünstlern – eine Aufgabe, die bei uns nicht die Gewerkschaften, sondern allenfalls die Volkshochschulen wahrnehmen. Die weitaus überwiegende Anzahl der im Recklinghäuser Festspielhaus gezeigten Arbeiten weist folglich qualitativ deutlich über das hinaus, was man billigerweise von reiner „Freizeitkunst“ erwarten kann. In den meisten Fällen waren eben keine bloßen Hobbyisten am Werk.

Die Güte verdankt sich auch einem mehrfachen Auswahlvorgang: Zuerst in der DDR, dann – gleichfalls von DDR-Seite vorgenommen – aus Platzgründen für die Zusammenstellung in Recklinghausen. Zwar sieht man im Saal des Festspielhauses auch biedere Webarbeiten oder jene Holzpyramiden mit rotierenden Nußknackern, wie sie in unseren Kaufhäusern zur Weihnachtszeit als erzgebirgisches oder thüringisches Kunsthandwerk feilgeboten werden, doch bleiben solche unverbindlichen Nettigkeiten eine Randerscheinung, die nur das breite Spektrum vervollständigt.

Ansonsten sind ähnliche Tendenzen erkennbar wie bei den DDR-Berufskünstlern: Spielarten des Realismus (und hier wiederum besonders des Porträts) genießen eindeutig Vorrang. In Malerei, Zeichnung, Druckgraphik und skulpturalem Schaffen sind vielfach Ansätze zu einer bunteren Stilpalette sichtbar. Der sogenannte „Sozialistische Realismus“ ist passé. Vielmehr wird der Realismus-Begriff erweitert in Richtung kritischer Sichtweisen. Auch Foto-Realismus und Anklänge an die Pop-Art haben da durchaus ihren Platz.

Ist auch vielfach noch der arbeitende Mensch Bildthema, so fehlt doch jeder falsche Heroismus. Arbeit, das sieht man vielen Porträts deutlich an, bedeutet auch im real existierenden Sozialismus Mühsal. Und auch Umweltsünden werden in der DDR offenbar zunehmend bildwürdig – einschließlich der finalen Apokalypse, deren Zuckungen auf einem Gemälde („Das letzte Bild“) nur noch kurz auf dem Fernsehschirm aufblitzen.

Picasso: In den Bildern tobt der Krieg

geschrieben von Bernd Berke | 27. Mai 1988

Von Bernd Berke

Köln. Gleich zwei Ausstellungen in NRW bereichern jetzt das Bild, das wir uns von Pablo Picasso machen, um weitere Facetten. Die Bielefelder Kunsthalle hebt mit „Picassos Klassizismus“ einen eher gefälligen Aspekt des riesigen Werk-Kosmos hervor (bis 31. Juli), das Kölner Museum Ludwig zeigt Arbeiten von „Picasso im Zweiten Weltkrieg“ (heute bis 19. Juni; Katalog 45 DM).

Während der deutschen Besetzung Frankreichs arbeitet Picasso meist in Paris. Die Besatzer behelligen ihn nicht – aus Furcht vor dem internationalen Skandal, den eine Drangsalierung des weltberühmten Künstlers entfachen würde. Picasso empfängt gar, sozusagen mit der „Faust in der Tasche“, den einen oder anderen deutschen Offizier im Atelier.

Direkt nachvollziehbare politische Bezüge wie in dem berühmten „Guernica“ (1937; in Köln natürlich nicht zu sehen) oder dem surrealen Beinahe-Comic-Strip „Traum und Lüge Francos“ (1937; in Köln ausgestellt), kommen während der Weltkriegsjahre nicht vor. Bedeutet dies, daß der spanische Bürgerkrieg den Spanier Picasso mehr aufgewühlt hat als der Weltkrieg oder gar, daß der Künstler inzwischen unpolitisch geworden ist? Nein, er verarbeitet die Schrecken nur anders. Statt den Krieg ausdrücklich zum Thema zu machen, läßt er ihn in die Struktur seiner Bilder einsickern wie ein Gift. Sogar das Genre der – traditionell beschaulichen – Stilleben gerät hier entweder zur kargen Inventur von Rest-Beständen (auch Picasso litt während

des Krieges Hunger) oder zu „Schädelstätten“ mit Totenköpfen.

Picassos formale Aufsplitterung der menschlichen (besonders der weiblichen) Gestalt, in kubistischer Frühzeit noch hauptsächlich Form-Experiment, bekommt gleichfalls eine tiefere Dimension; sie wird zur aggressiven Deformation, zur Verwundung – und somit zur bildnerischen Entsprechung des auch in der Realität zerstörten Menschenbilds. Knapp gesagt: Es sind keine Bilder über den Krieg, der Krieg ist in den Bildern.

Das scheinbar so: arglose „Ständchen“ (1942) ist ein Haupt- und Schlüsselwerk für Picassos Kunst der Kriegszeit. Der zerschmetterte Akt wirkt bei genauerem Hinsehen wie ein Opfer von Folterern. Das „Ständchen“ – ein furchtbarer Totentanz.

Auch die elf Zustände der Lithographie „Der Stier*“ (1945) zeigen, in Reihe gehängt, eine zunehmende Skelettierung der Kreatur, gleichsam das Anwachsen des Todes. Zaghafte Hoffnung scheint hingegen im Bild „Erste Schritte“ (1943) aufzukeimen: Eine Mutter lehrt ihr Kind laufen. Sie bückt sich wie unter einer Last, aber das Kind – Sinnbild der Zukunft – kommt voran.

Phantomkünstler und Autosalon im Museum – „Stellproben“ am Dortmunder Ostwall

geschrieben von Bernd Berke | 27. Mai 1988

Von Bernd Berke

Dortmund. Vorsicht! Wer zur Ausstellung „Stellproben“

(Eröffnung Sonntag, 11.30 Uhr; Dauer bis 12. Juni) ins Dortmunder Ostwall-Museum geht, könnte in einige Sinnfallen tappen.

Die Irritation beginnt gleich hinter dem Eingangsbereich. Vier nagelneue Exemplare einer bayerischen Marke lassen für einen Moment das Gefühl aufkommen, in einen Autosalon geraten zu sein. Doch die knallroten Fahrzeuge, noch dazu auf rotem Teppich, sind eine Installation und stammen aus der Ideenwerkstatt des Franzosen Ange Leccia, der schon bei der letzten „documenta“ die automobile Waren-Ästhetik in museale Umgebung verpflanzte; damals freilich bediente er sich der Stuttgarter Nobelmarke. Die vier Ostwall-„Schlitten“, die übrigens nur mit Mühe durch die schmalen Museumspforten paßten, wirken auf den ersten Blick wie ineinander verkeilt. Doch die vermeintliche Blockade täuscht. Alle könnten sogleich losfahren.

Die Verwirrung setzt sich – noch weitaus subtiler – damit fort. daß man noch nicht einmal ohne weiteres sagen kann, wieviele Künstler eigentlich an der Dortmunder Ausstellung beteiligt sind. Und das kommt so: „Four American Artists“ (vier amerikanische Künstler) lautet der Titel einer Folge von vier Räumen und eines schmalen Extra-Katalogs. Doch wer nun mit aufgesetzter Kennermiene behauptet, Werke von dem und jenem habe er bereits irgendwo gesehen, blamiert sich gründlich. Denn die vier US-Künstler gibt es gar nicht, sie sind allesamt eine Erfindung des Belgiers Guillaume Bijl. Für die perfekte Illusion einer US-Gruppenausstellung hat Bijl, der auf der nächsten Kunst-Biennale in Venedig verbreten sein wird, vier Künstler-Namen samt Phantom-Biographien ersonnen und sich vier „Stil-Masken“ aufgesetzt. Das funktioniert. Man mag kaum glauben, daß die Arbeiten (ein Raum zeigt z. B. minimalistische Kunst, der nächste pop-artistische Spiele mit „trivialen“ Objekten) von einem einzigen Künstler herrühren. Fehlt eigentlich nur noch, daß Bijl vier Konten fürs Künstlerhonorar einrichtet.

Sehr genau muß man auch bei dem in Düsseldorf lebenden Stefan Demary hinschauen, um nicht dem Trug zu verfallen. Er verfremdet im Detail: Da fährt ein Legostein-Auto gegen alle physikalischen Gesetze durch eine Wand, ein Schachspiel besteht – nun spielt mal schön! – nur aus schwarzen Figuren, ein gepunkteter Hund stiert Wandflecken an, die so aussehen, als gehörten sie zu seinem Fell – und Kanzler Kohl trägt eine Zusatzbrille verkehrt herum.

Hinter diesen winzigen Manipulationen wirkt eine Installation des Belgiers Luc Deleu um so wuchtiger, gewaltiger. Wie von einer Gigantenfaust hingeschmettert: ein raumfüllendes Chaos aus Dutzenden von stehenden, liegenden, gestürzten Altglascontainern (man muß sich regelrecht an den grünen Dingen vorbeidrücken). Der Müllbehälter als Müll, als Wegwerf-Gegenstand. Übrigens: Besucher, so bitten die Museumsleute, sollten kein Altglas mitbringen. Eine weitere Idee konnte der Künstler aus finanziellen Gründen in Dortmund nicht verwirklichen, sie wird nur als Skizze auf dem Deleu-Katalog angedeutet. Burgzinnen vergleichbar, wollte der Belgier rund um das Dach des Ostwall-Museums 608 Verkehrszeichen (No. 205 = Gefahrenstelle) anbringen. Gar so schlimm ist es denn doch nicht: Das Museum ist kein gefährlicher Ort, es wirbelt nur ein bißchen unsere Sehgewohnheiten durcheinander.

**Verwüstung der Welt und der
Erinnerung –**

Eröffnungsprogramm der Oberhausener Kurzfilmtage

geschrieben von Bernd Berke | 27. Mai 1988

Von Bernd Berke

Oberhausen. Das Eröffnungsprogramm der 34. Westdeutschen Kurzfilmtage in Oberhausen (heute bis 23. April; 94 Filme aus 37 Ländern) weckt keine Zuversicht. Die Auftaktbeiträge des Festivals zeigen je auf ihre Weise, wie verwüstet die Welt ist – und mit ihr unser Gedächtnis. Auch unsere Hoffnung?

Eine Erinnerungs-Wüste droht sich in der Sowjetunion auszubreiten, folgt man der Aussage des Films „Das Abendopfer“ (UdSSR, 1987; Regie: Alexander Sokurov). Szenen aus dem Zweiten Weltkrieg (Kanoniere bei ihrer auf Nachlade-Mechanik reduzierten Tätigkeit) werden – gleicher Ort, andere Zeit – mit einem Massenerignis von heute kontrastiert. Tausende von Menschen strömen daher, wie ein endloser Zug nach Nirgendwo, jeder für sich isoliert in der Menge. Dazu, Zeichen von „Verwestlichung“, Rock-Fetzen auf der Tonspur. Schließlich die nächtliche Einsamkeits-Spiegelung eines Gesichts in einer Straßenbahnscheibe und rauchend herabfallende Munitionshülsen der Weltkriegskanonen. Was bleibt, sind (auch im übertragenen Sinne) nur leere Hülsen. Der Krieg liegt weit zurück, man hat nichts mehr damit zu tun. Und miteinander auch nicht mehr.

Mit kargen, etwas holzschnittthaft-überdeutlichen Mitteln, operiert der Eröffnungsbeitrag aus der Dritten Welt: In „Der Baum des Lebens“ (Somalia, 1987; Regie: Abdulkadir Ahmed Said) geht ein Mann mit geschulterter Axt durch sein Dorf – vorbei an den einfachen Dingen des Lebens. Am Wegrand sieht man Frauen bei der traditionellen Nahrungszubereitung, fröhlich spielende Kinder. Doch der Mann zieht weiter bis in ein Waldstück. Dort fällt er einen Baum, von den Hieben hallt die ganze Gegend wider. Als der Baum stürzt, erhebt sich ein

Aufschrei in der ganzen Natur. Die anfangs aus Safari-Perspektive gezeigten Tiere laufen nun panisch davon, ein schreckliches Unwetter bricht los. Gipfel des Alptraums von der Umweltzerstörung: Der verzweifelte Mann findet sich in einer leblosen Wüste wieder. Am Ende freut er sich wie ein kleines Kind über einen winzigen Pflanzensproß im Sand.

Umweltzerstörung ist auch das Thema des Films „Die Ölfresser“ (CSSR, 1988; Regie: Jan Sverák). Hier nähert man sich der Sache mit Sarkasmus. Ein fiktives Wissenschaftler-Team, reportagehaft eingefangen mit wackliger Handkamera, begibt sich auf eine Expedition ins nordböhmische Braunkohlebecken, eine Industrie-Wüste sondergleichen. Dort will man die mysteriösen „Ölfresser“ aufstöbern, eine neue Tierart, die nur im übelsten Dreck gedeiht. Tatsächlich (den tschechischen Effekt-Spezialisten sei Dank) tauchen die echsenartigen Wesen bald auf. Bringt man sie an die frische Luft, röcheln sie nur noch. Preßt man ihre Mäuler an den Autoauspuff und gibt ihnen Öl oder Benzin zu saufen, leben sie auf.

Mit Samba-Musik täuscht der Streifen „Straßenkinder“ (Brasilien, 1987; Regie: Marlene Franca) zunächst eine touristische Sicht vor. Doch Franca hat in der Stadtwüste von Sao Paulo einige der 36 Millionen brasilianischen Kinder vor die Kamera geholt, die sich auf der Straße durchschlagen. Sie geben erschütternde Auskunft über Praktiken der Militärpolizei, die die schutzlosen Kinder immer wieder willkürlich aufgreift, foltert oder ermordet.

Eros erwacht im Prager

Frühling – Kino: „Die unerträgliche Leichtigkeit des Seins“

geschrieben von Bernd Berke | 27. Mai 1988

Von Bernd Berke

Dortmund. Der „Prager Frühling“, der vor 20 Jahren blühte und Befreiung vom Stalinismus verhieß, ließ die Menschen in der Tschechoslowakei nicht nur in politischer Hinsicht kurz durchatmen. Er setzte, wie jede zur Wirklichkeit drängende Utopie, auch erotische Energien frei.

In dem Bestseller-Roman „Die unerträgliche Leichtigkeit des Seins“, den der Exil-Tscheche (und Dortmunder Nelly-Sachs-Preisträger '87) Milan Kundera 1984 im Westen veröffentlichte, bildet diese Spielart der „Politik des Privaten“ einen Hauptstrang der Handlung, aber eben nur einen. Die Versuchung, das Erotische bei einer Verfilmung des Romans bildwirksam dominieren zu lassen, ist natürlich groß. Zum nicht geringen Teil ist ihr auch der US-Regisseur Philip Kaufman erlegen. Sein Film läuft heute an.

Zwangsläufig kommen die weit ausgreifenden essayistischen Passagen der Vorlage, in denen Kundera – scheinbar spielerisch leicht – mit philosophischen Begriffen jongliert, zu kurz. Den Figuren in den Mund gelegt, wirkt Gedankentiefe leicht gestanzt.

Mit der Leichtigkeit des Seins ist das so eine Sache: Im flüchtigen Leben, so Kundera, ist keine Entscheidung nachträglich korrigierbar, alles zieht daher „leicht“ vorüber – gar zu leicht mitunter. Wirkliches Gewicht und Erdschwere bekämen die menschlichen Handlungen erst bei ständiger Wiederholung und ewiger Wiederkehr. Dies Modell wird in Buch und Film am Beispiel von Liebesbeziehungen durchgespielt: Der

Prager Chirurg Tomas (Daniel Day-Lewis) bevorzugt die Leichtigkeit flüchtiger Beziehungen und fühlt sich da am besten von seiner Lieblings-Gespielin Sabina (Lena Olim) verstanden. Ganz anders die Kellnerin (und spätere Fotografin) Teresa (Juliette Binoche), die nach einer Reihe bedeutungsschwerer Zufälle in Tomas' Leben tritt und der er – fortgesetzten Seitensprüngen zum Trotz – letztlich treu bleibt; im Schweizer Exil, bei der Rückkehr ins „brüderlich“ besetzte und fast kafkaesk bedrückende Prag oder auch in ländlicher Idylle fernab der tschechischen Hauptstadt.

Ihren eigentlichen Schwerpunkt bekommen die erotischen Wechselfälle durch die politische Aufbruchstimmung, dann durch den alle Hoffnung niederwalzenden Einmarsch der Warschauer-Pakt-Truppen. Tomas hat einen aufsässigen Artikel verfaßt, Teresa hält Untaten der Besatzer fotografisch fest. Beide geraten ins Fadenkreuz der Bspitzelung.

Kaufman findet für den Widerstand gegen die Okkupation die stimmigsten Bilder; er fügt – bester Teil des 170-Minuten-Films – die Figuren in dokumentarische Schwarz-Weiß-Sequenzen von 1968 ein, vermittelt viel von der ohnmächtigen Wut, die den sowjetischen Panzern entgegenbrandete. Die erotischen Szenen sind zwar mit Hingabe gespielt und mit Einfühlung aufgenommen, lassen aber nur den halben Kundera ahnen. Etliche Sequenzen haben darüber hinaus einen fatale Tendenz zum Geschönten und ausgesucht „Malerischen“.

**Vier Kritiker im eigenen Saft
– Premiere fürs „Literarische**

Quartett“

geschrieben von Bernd Berke | 27. Mai 1988

Von Bernd Berke

„Literaturpapst“ Marcel Reich-Ranicki fackelte nicht lang: Gleich zu Beginn seiner neuen TV-Kulturrunde „Das literarische Quartett“ (ZDF), verwies der Großkritiker mit sanftem Nachdruck all jene Zuschauer des zweiten Kanals, die sich nicht als Leseliebhaber bezeichnen könnten. Wie sehr man aufs Publikum pfiff, zeigte dann auch die simple Tatsache, daß Angaben zu den beredeten Büchern nicht einmal eingeblendet wurden.

Der illustre Zirkel wollte offenbar gar nichts anderes, als im Saft der eigenen Kritiker-Subjektivität kochen, zumal auch – entgegen den Ankündigungen – kein Schriftsteller als Überraschungsgast erschien: Sogar der listenreiche Hans-Magnus Enzensberger hatte es vorgezogen, sich nicht der übermächtigen „Literatur-Polizei“ zu stellen. Schließlich weiß jeder Autor, wie rüde es zuing, wenn Reich-Ranicki literarische Arbeiten beim Klagenfurter Tribunal des Ingeborg-Bachmann-Preises abkanzelte.

Oberlehrer Reich-Ranicki hatte an seine drei Kritiker-Kollegen (sogar „Spiegel“-Kulturchef Hellmuth Karasek wirkte neben ihm fast wie ein Schulbub) Hausaufgaben verteilt. Sie hatten für die Sendung bestimmte, von Reich-Ranicki ausgewählte Bücher zu lesen. Ihre zaghaften Gegenvorschläge waren, wie sich herausstellte, abgeschmettert worden. Dafür hatte Reich-Ranicki tatsächlich die Stirn, einmal mehr die (von ihm seit Jahren heftigst unterstützte) Lyrikerin Ulla Hahn in den Vordergrund zu schieben. Da beehrten Karasek und Sigrid Löffler (vom Wiener Nachrichtenmagazin „Profil“) denn doch auf.

Der vierte im Bunde, Jürgen Busche von der „Hamburger

Morgenpost“, wagte es, die literarischen Niveauansprüche niedriger zu hängen und auch einen Franz-Josef Degenhardt gelten zu lassen. Da mußte Reich-Ranicki eine strenge Rüge erteilen. Motto: „Wo ist das Klassenbuch?“

Kein Geld für „Aufrüstung im Äther“ – Deutsche Welle beklagt Einsparungen

geschrieben von Bernd Berke | 27. Mai 1988

Von Bernd Berke

Köln. Die weltweite „Aufrüstung im Äther“ macht der Deutschen Welle schwer zu schaffen. Der Kölner Sender, der Hörern in aller Welt ein möglichst stimmiges Bild der Bundesrepublik vermitteln soll, sieht sich auf den Kurzwellenbändern einer wachsenden Konkurrenz gegenüber.

Die Frequenzen sind hoffnungslos überbelegt, was Stationen wie die Voice of America (Washington) und die BBC (London) bereits zu riesigen Investitionen veranlaßt – von „Radio Moskau“ ganz zu schweigen. „Darwin'sches Gesetz“ auf dem Funksektor: Wer nicht mit Geld klotzt, geht akustisch unter.

Die Deutsche Welle kann da zur Zeit kaum mithalten. Wie ihr Intendant, Dr. Heinz Fellhauer, gestern in Köln mitteilte, hat Bonn dem Sender per Haushaltsgesetz just 3 Prozent des Etats (rund 300 Mio. DM pro Jahr) gestrichen, die noch im laufenden Haushaltsjahr eingespart werden müssen. Konsequenz laut Fellhauer: Die Welle, die zur Zeit Programme in 34 Sprachen ausstrahlt, wird auf drei Sprachen verzichten müssen, der Bundespost einen der Sender in Wertachtal nicht mehr bezahlen

können und ihr Personal um 14 Mitarbeiter (1 % der Belegschaft) reduzieren. Fellhauser: „Das grenzt an eine Aushöhlung des Senders“. Den gesetzlichen Auftrag werde man nur noch schwerlich erfüllen können. In den Bereichen Technik und Verwaltung seien keine Einsparungen mehr möglich, jetzt gehe es ans „Eingemachte“ des Programms, das nicht zuletzt auch deutsche Touristen mit Informationen aus der Heimat versorgt.

Fellhauer, der den übergroßen Partei-Einfluß auf seine Anstalt beklagte, mag die Deutsche Welle nicht länger ausschließlich auf die „Kassenhilfe“ des Bundes angewiesen sehen. Er schlug vor, einen Anteil von etwa 3 bis 4 Prozent der Rundfunkgebühren (derzeit 16,60 DM monatlich; Erhöhungen um mindestens 2 DM in Aussicht) als „Sockelbetrag“ für die Deutsche Welle abzuzweigen.

Den Rang der Deutschen Welle stufte Fellhauer „im guten Mittelfeld“ ein. Das aber sei zu wenig für eine Wirtschaftsmacht wie die Bundesrepublik.

Sponsoren hoffen auf Kunst als Werbeträger – Tagung in Köln: „Marketing mit dem Museum“

geschrieben von Bernd Berke | 27. Mai 1988
Von Bernd Berke

Köln. Unsere Museen ächzen unter Finanznot, unsere Unternehmen sind auf der Suche nach einem gepflegten Image. Beiden soll

geholfen werden, das Zauberwort heißt „Sponsorschaft“.

Eine Tagung unter dem dynamischen Titel „Marketing mit dem Museum“ brachte gestern in Köln Wirtschafts-Vertreter und Museumsleute zwecks „Abbau der Berührungsängste“ an einen Tisch. Besonders Manager aus der Auto- und Bank-Branche zeigten sich aufgeschlossen. Aber auch andere Zweige waren vertreten. Als Dortmunder Teilnehmer hatte sich Heinrich Frommknecht, Vorstandschef der „Signal“-Versicherung, angesagt.

Wohin die Reise geht, brachte Prof. Hugo Borger, Generaldirektor der neun Städtischen Museen zu Köln, in aller Deutlichkeit auf den Punkt: „Ich würde sogar meinen Dienstwagen mit dem Namen einer Firma schmücken, wenn es der Sache des Museums dient“, sagte Borger in seiner Eröffnungs-Ansprache. Er hoffe inständig, daß Betriebe, die Ausstellungen mitfinanzieren, anschließend mehr verkaufen: „Dann können sie uns beim nächstenmal noch besser unterstützen.“

Borger diente sich den versammelten Industrievertretern als Werbepartner an. Der Museumsmann befand, daß Produktwerbung im Museum wirksamer als Sportwerbung sein müsse. Die Museen seien längst keine verstaubten Verwahranstalten mehr, sondern „Erlebnisräume“; sie hätten „mehr Besucher als die Fußballstadien“, darunter zunehmend solche aus der (besonders konsumkräftigen) Altersgruppe zwischen 20 und 40. Fazit: Er, Borger, habe gar keine Bedenken, demnächst z. B. wieder kostbares antikes Glas in Zusammenarbeit mit der Firma Olivetti zu präsentieren. In den USA und Japan seien solche Kooperationen selbstverständlich. Bei uns hingegen müsse vor allem der Mittelstand für „Sponsorship“ gewonnen werden.

Mitveranstalter der Tagung war eine in Frankfurt ansässige „Initiative für Industrie-Kultur e. V. – laut Satzung ein Zusammenschluß von „Privatleuten“, die aber größtenteils der Industrie verbunden sind. Im Namen dieser Initiative hielt Richard Bachinger (Dresdner Bank) ein Kurzreferat, in dem er

auch die „Aufgabe der Medien“ nicht vergaß: Wenn ein Unternehmen eine Ausstellung finanziell fördere, so sollten Presse, Funk und Fernsehen den Sponsor gefälligst auch nennen. Denn: Man müsse die Investitionen in Kultur vor den und Aktionären vertreten können. Das aber werde erschwert, wenn der Image-Effekt zu gering sei. Bachinger mahndend: „Sponsoring muß ein Geschäft auf Gegenseitigkeit sein.“

Zur Frage, was sich die Unternehmen von Kulturförderung versprechen, hieß es, die spendablen Firmen verfolgten eine „Corporate Identity-Strategie“. Klartext: Da sie sich immer weniger durch ihre Produkte oder Dienstleistungen voneinander abheben, wollen sie eine klar erkenn- und unterscheidbare Identität erwerben, beispielsweise durch Kultur. Der Ausstellungsbesucher soll sich, möglichst noch nach Jahren, erinnern. Etwa so: „Die Firma X ? Ach, das waren doch die, die damals die wundervollen Rembrandt-Bilder in Y-Stadt gezeigt haben!“

Gemeinsame Ausstellung der Kunstmuseen im Revier rückt offenbar näher – Wegweisende Idee des Hagener Osthaus-Chefs Michael Fehr

geschrieben von Bernd Berke | 27. Mai 1988

Von Bernd Berke

Hagen. Die Idee des neuen Chefs im Hagener Osthaus-Museum, Dr. Michael Fehr, die Kulturkräfte der Region mit einer

gleichzeitigen Eigenbesitz-Ausstellung aller 17 Kunstmuseen des Ruhrgebietes zu bündeln, nimmt konkrete Gestalt an. Die SPD-Fraktionsvorsitzenden der Revierstädte haben sich bei einer Zusammenkunft in Duisburg für ein solches Vorhaben ausgesprochen. Interesse signalisierten auch die Regierungspräsidenten und das NRW-Kultusministerium.

Damit ist der Plan, in den auch der Kommunalverband Ruhrgebiet einbezogen werden soll, auf bestem Wege zur Realisierung. Wunschtermin: Ende nächsten Jahres.

Wie Michael Fehr gestern im Gespräch mit der WR erläuterte, könne die „Kunstsammlung Ruhrgebiet“ (Arbeitstitel des 17er-Projekts) zugleich eine große Revision der Bestände und langfristig ein Umdenken in der Sammlungspolitik einleiten. Man müsse endlich über die jeweiligen Kirchtürme hinausblicken und nicht mehr in jeder Stadt – zwangsläufig mehr schlecht als recht – alle Nachkriegs-Kunstrichtungen sammeln, sondern sich spezialisieren (und somit besser profilieren). Beispiel: „Dortmund und Hagen verfügen über die meisten Werke von Expressionisten. Es wäre sinnvoll, wenn andere Museen Einzelbilder dieser Stilrichtung hierher geben“. Umgekehrt könnten sich das Dortmunder und das Hagener Muséum von Stücken trennen, die nicht zu ihren Sammlungsschwerpunkten passen.

Daß derlei Tauschaktionen eine ungeheuer schwierige Sache sind, weiß Fehr. Doch immerhin hätten Dortmunder Museumsleute schon Neigung zu solchen Transaktionen erkennen lassen. Komplizierter sei es schon mit dem Lehmbruck-Museum in Duisburg und dem Folkwang-Museum in Essen, die sich ihrer bundesweiten Bedeutung höchst bewußt seien und daher das Augenmerk weniger auf die Region richteten. Fehr glaubt aber, daß mit dem Generationswechsel an der Spitze einiger Reviermuseen (neue Chefs in Dortmund, in Hagen, demächst auch in Essen) einiges in Bewegung kommt. Fehr bezieht in seine Überlegungen übrigens beide großen Dortmunder Museen mit ein, also das Museum am Ostwall und das Museum für Kunst und Kulturgeschichte an der HansasträÙe.

Vorerst bleiben Tauschgeschäfte der skizzierten Art Utopie. Doch der vorübergehende Wechsel von Exponaten für die Dauer der Ausstellung „Kunstsammlung Ruhrgebiet“ könnte die verhärteten Strukturen bereits lockern.

Fehr, der in Hagen mit einem Minimal-Ausstellungsbudget von 50 000 Mark im Jahr wirtschaften muß, schätzt die Kosten für das revierweite Mammut-Unternehmen auf rund 750 000 Mark und rechnet fest mit Landeszuschüssen. Er verweist dabei auf die Düsseldorfer „Kunstsammlung NRW“, die mit Millionen aus dem Landesetat aufgebaut worden sei. Ersehnter Nebeneffekt des Ausstellungs-Projekts: ein 17bändiger Bestandskatalog, also ein umfangreicher Führer durch die Kunstmuseen des Reviers.

In Sachen Katalogisierung liegt derzeit einiges brach. Fast alle Ruhrgebietsmuseen, so Fehr, sind mit ihrer Inventarisierung Mitte der 70er Jahre stehengeblieben. Die Finanzmisere ließ eine Fortschreibung bisher nicht zu. Unterdessen träumt Fehr auch schon von einem Katalog, der alle im Revier lebenden Künstler vorstellt. Der Hagener Museumsman: „Was Köln kann, sollten wir auch können“.

Die Kunst, die niemals fertig ist – Arbeiten von Arthur Köpcke in Dortmund

geschrieben von Bernd Berke | 27. Mai 1988
Von Bernd Berke

Dortmund. Bei diesem Künstler war wirklich alles im Fluß, auch die Schreibweise seines Namens: Arthur Köpcke, Koepcke oder KOpke (1918-1977), gebürtiger Hamburger, später dänischer

Staatsbürger, hielt ab 1958 mit seiner Kopenhagener Galerie einen Stützpunkt der damaligen Kunstavantgarde.

Zur ästhetischen Vorhut gehörte Köpcke seit den 50er Jahren selbst, anfangs mit aktionsgeladenen, informellen Bildern, später mit Beiträgen zu Pop- und Konzept-Kunst. Stets hielt er sich dabei abseits von Gruppierungen, stand kaum je in „vorderster Linie“. War er auch kein Medienstar wie Joseph Beuys; dieser und viele andere „Kollegen“ zollten ihm Hochachtung.

Die erste größere Retrospektive des Köpcke-„Werks“ (mit dem Werk-Begriff muß man hier vorsichtig umgehen) ist jetzt, fast elf Jahre nach dem Tod des Künstlers, im Dortmunder Ostwall-Museum zu sehen (bis 10. April, täglich außer montags 10-18 Uhr). Ein kleinerer Teil der Arbeiten, überwiegend aus Privatbesitz, ist zuvor in der Berliner daad-Galerie gezeigt worden. Doch Dortmund sorgt für den eigentlichen Beginn einer „Tournée“, die noch nach Den Haag und Kiel führen wird.

111 Exponate führt der Katalog auf – man wird sie beim besten Willen nicht vollständig besichtigen können; denn Köpcke läßt vor allem in seine Ideenskizzen und Material-Collagen ein ursprünglich-lebendiges Chaos einfließen. Wer allein die zahlreichen Bilder-Schriften (meist englische Texte) lesen wollte, müßte sich tagelang im Museum aufhalten. Auch beschäftigt Köpcke den Betrachter mit verzwickten Bild-Rebus-Rätseln, die freilich nach keiner Lösung, sondern nach Phantasie verlangen.

Die meisten Arbeiten Köpckes können nicht als abgeschlossen gelten, sie sind offen für Veränderung, sind eben „im Fluß“ (kunstgeschichtliches Etikett: „Fluxus“-Kunst). Zu Lebzeiten ließ Köpcke die Ausstellungsbesuche seine Kunst weiterführen. So wucherten etwa Köpckes Materialbilder, indem zahllose Besucher ihre Taschentücher oder Seifestücke daran hefteten. Ausdrücklich fordert der Künstler die Leute zu solchem „Frevel“ auf: „Sie nehmen nur teil, wenn Sie dieses

Aktionsstück, dieses Prinzip fortsetzen, sonst sind Sie nur ein Zugucker.“

In Dortmund bleibt man „Zugucker“. Zwar darf man – auf Kopien einer Köpcke-Skizze – eine Sprechblase mit eigenen Spontan-Gedanken füllen, die Ergebnisse werden der Ausstellung beigelegt; doch ansonsten gilt: „Berühren verboten!“ Das ist natürlich ein Dilemma, wenn man (im verständlichen Interesse der Leihgeber) im Prinzip unfertige Kunst als fertige präsentieren muß. Und so ist denn unsere Beteiligung hier eher im abstrakt-gedanklichen Sinne gefragt: Schon im Lichthof empfängt den Besucher eine weiße Wand, auf der nur ein Köpcke-Spruch prangt: „Fill with your own imagination“ – Füll's mit deiner eigenen Vorstellungskraft.

Provokation ohne Ertrag – Franz Xaver Kroetz' „Stallerhof“ in Wuppertal

geschrieben von Bernd Berke | 27. Mai 1988

Von Bernd Berke

In der Geisterbahn bekommt die geistig „zurückgebliebene“ Stallerhof-Tochter „Beppi“ dermaßen Angst, daß ihr etwas höchst Peinliches passiert. Der alte Hofknecht Sepp heißt sie die Unterwäsche ausziehen und beseitigt hilfreich die Spuren des Malheurs. Dann geschieht's, wie in einem Anfall: „Nimmt sie, entjungfert sie“, heißt es lakonisch in Franz Xaver Kroetz' Szenenanweisung.

Auf dem Wuppertaler Bühnenboden folgt die Andeutung eines hastig-bizarren Beischlafs. Einem praktizierenden Zyniker im

Parkett reichte das quicke Tempo noch nicht: „Schneller!“, feuerte er die Darsteller lautstark an. Auch andere wollten es hinter sich haben: Diese Szene der „Stallerhof“-Inszenierung (Regie: Ulrich Greiff) sorgte bei der Premiere für einen veritablen Publikums-Exodus. Dutzende verließen zornig das Elberfelder Schauspielhaus. Hier kann Theater noch schockieren.

Der Inhalt des 1972 uraufgeführten Kroetz-Stücks ist rasch erzählt: Besagter Knecht schwängert die debile Beppi; deren Eltern jagen Sepp vom „Stallerhof“ und vergiften seinen Hund. Sie überlegen, ob sie Beppis Leibesfrucht abtreiben sollen (hier flüchteten erneut einige Zuschauer), können sich aber nicht dazu durchringen. Schlußbild: Die Wehen setzen ein.

Das Fatale an der Aufführung ist gar nicht die Drastik einiger Szenen (die schließlich im Text stehen), sondern der geringe künstlerische Ertrag der Provokation. Das Bühnenbild (Rosemarie Krines) zeigt simultan alles her, was zur engen bäuerlichen Welt gehört: Riesensett mit Kreuzifix, Heuballen, Herdstelle samt Esstisch, ländliches Ausflugslokal.

Bei Kroetz heißt es zum Bühnenbild: „Äußerst sparsam. Nur Versatzstücke“. In Wuppertal wird zu vieles vorgezeigt, beinahe wie in einem Museum bäuerlicher Kulturdenkmale; ganz so, als fürchte man, vor dem Publikum sonst „mit leeren Händen“ dazustehen bzw. als mißtraue man der Phantasie der Zuschauer. Ähnliches gilt für die Musik (Heinz Becker/Karl-Heinz Stegmann), die jedes Körnchen des Geschehens zu Tönen verarbeitet – vom Katzengejammer bis hin zum Jahrmarktsrummel. Und: Die Geisterbahn-Fahrt wird durch albernes Lichtflacker „verdeutlicht“.

Auch der Text wird über weite Strecken schlicht ausgebreitet, nicht ausgelotet. Die bayerischen Dialekt-Tupfer vermitteln hier allenfalls blasses Kolorit, nicht aber Schärfe und Kontur. Auch in den langen Redepausen der „sprachenteigneten“ Figuren klingt wenig nach, oft ist es nur die schiere Leere

statt gezielt quälender Stille.

Franz Träger und Isabel Zeumer als Stallerhof-Ehepaar vermögen ihren Figuren kaum Tiefenschärfe zu verleihen. Dörte Steindorff (Beppi) und besonders Günther Delarue (Sepp) stehen hingegen für ein paar anrührende Szenen ein, in denen spürbar wird: Es ist zwar eine trostlose Liebe zwischen den beiden. Aber es ist eine Liebe.

„Tätiger Vulkan“: Buchheim wird 70

geschrieben von Bernd Berke | 27. Mai 1988

Von Bernd Berke

Dieses Widerspenstigen Zähmung hat, noch keiner vollbracht: Lothar- Günther Buchheim, der heute 70 Jahre alt wird, steht wie ein erratischer Fels in der Kulturlandschaft. Daß der Maler, Sammler, Autor und Verleger bis heute vielfach als „Multitalent bezeichnet wird, deutet – zwei Herzinfarkten zum Trotz – darauf hin, daß sein Kraftquell noch sprudelt. Der „Vulkan“ ist noch nicht erloschen.

Viele Städte und Museen wollten sich mit seiner wertvollen, auf Welt-Tourneen bestaunten Expressionisten-Sammlung schmücken; er hat sie alle mit barocker Wucht verprellt – mal berechtigt, mal ohne nachvollziehbares Motiv. Wer ihm nicht paßt, fängt sich (wie unlängst ein Lokaljournalist in Bayern) auch schon mal eine Watsch'n oder wird mit Buchheims Lieblingspruch abgefertigt: „Sie verstehen von Kunst so viel wie ein Brunnenfrosch vom Ozean“. 70 Jahre und kein bißchen leise. Ein Verhandlungs-Gegner aus Granit, der seine Visionen und Obsessionen notfalls mit Zähnen und Klauen verteidigt. Man

hat es zu spüren bekommen: in München, in Duisburg, an seinem Wohnort Feldafing und anderswo.

Vielleicht liegt es daran, daß sich Buchheim schon früh „durchbeißen“ mußte. Geboren wurde er am 6. Februar 1918 an der Wirkungsstätte der klassischen „Dichturfürsten“, in Weimar. Doch seine Jugend war alles andere als edel und gut. Er kam als uneheliches Kind einer Malerin zur Welt, der Vater hatte sich aus dem Staub gemacht. Damals galt solche Herkunft als Schmach und brachte Demütigungen mit sich.

Mit 15 stellte Buchheim seine Zeichnungen aus, mit 16 war er – neben dem Schulbesuch, wohlgemerkt – für eine Tageszeitungs-Seite verantwortlich und belieferte weitere Blätter mit Reportagen. Das Abitur bestand er trotzdem. Italienreise und Kunststudium in München waren weitere Stationen der Lehr- und Wanderjahre.

1938 paddelte er auf der Donau bis zum Schwarzen Meer, die Erfahrung war Thema seines ersten Buchs, des 1940 erschienenen Bandes mit dem poesieträchtigen Titel „Tage und Nächte steigen aus dem Strom“. Robust auf der Suche nach „Romantik“ – Buchheim, wie er leibt und lebt. Doch auch mit der Boots-Romantik hatte es ein abruptes Ende. Im Zweiten Weltkrieg war Buchheim Kriegsberichterstatter- und Leutnant auf einem U-Boot, sein Dokumentar-Roman „Das Boot“ (1973) und Wolfgang Petersens Verfilmung wurden zu Welterfolgen, Millionen sahen die Fernsehserie.

Nicht so spektakulär, aber bis heute ein Standardwerk: sein Buch über die expressionistische Künstlergemeinschaft „Blauer Reiter“ (1959). Ohne Aufsehen blieb auch diese Publikation nicht, denn die darin erschienenen Reproduktionen von Bildern Wassily Kandinskys führten zu einem Prozeß um die Abdruckrechte. 13 Jahre zog sich das juristische Duell Buchheims gegen die Künstlerwitwe Nina Kandinsky hin.

In jüngster Zeit malt der „Löwe vom Starnberger See“ wieder

häufiger („Mein eigentlicher Beruf“) und arbeitet an seinem Roman „Die Festung“. Der Titel paßt auch zu seiner Sammler-Burg in Feldafing, in der er und seine Frau Diethild nicht nur expressionistische Bilder verwahren (die er in den 50er Jahren oft zu Spottpreisen erwarb), sondern zahllose weitere Objekte – von nostalgischen Karussellpferdchen bis hin zur Kollektion alter Versandhauskataloge.

Demut vor dem Herrn der Bilder

geschrieben von Bernd Berke | 27. Mai 1988

Von Bernd Berke

Der Mann vom Fernsehen kommt als Bittgänger. Man sieht, wie er sich per Sprechanlage anmeldet und dann schauernd das hochherrschaftliche Tor passieren darf. „Baron, wo fühlen Sie sich zu Hause?“, fragt der ergebene Gerd Kairat den Kunstsammler Hans Heinrich Thyssen-Bornemisza nach dessen Liebings-Anwesen. Nur den devoten Kratzfuß hat er vergessen.

Die Ministerpräsidenten Rau und Späth, Innenminister Zimmermann, Schweizer, Spanier und US-Amerikaner – sie alle hoffen, beim „Rennen“ um Thyssen-Bornemiszas unschätzbare wertvolle Kunst-Stiftung vorn zu liegen. Laut Ansage-Blendwerk war Gerd Kairat angetreten, mit der mitternächtlichen Sendung „Der Baron und seine Bilder“ (ARD) den „neuesten Stand“ des Wettlaufs zu referieren. Doch man hätte einen Reporter nach Lugano schicken sollen, keinen Schwarmgeist, der in Demutshaltung den kostbaren Bildbesitz des Barons durchkämmt, ohne deutlich zu machen, welche Werke denn eigentlich „zu haben“ sind.

Der Kriechgang durch die Kunst-Gemächer des Barons geriet zum Klippschul-Kurs in Kunstgeschichte – mit banalsten „Erkenntnissen“ in vorgestanzter Sprache. Auch handwerklich stimmte nicht viel: Die fuchtelnde Hand des Fragenden geriet öfter ins Bild; mal sprach er aus dem Off, dann war er urplötzlich wieder zu sehen.

Ebenso konfus waren manche Schnittfolgen (z. B. von der Tafel des Barons und seiner Frau direkt auf Picassos „Harlekin“). Und die Meisterwerke von Dürer bis Nolde wurden von der Kamera meist so lieblos abgetastet, wie man ohne Appetit in einem Essen stochert. Da verging einem der „Hunger nach Bildern“.

Überdies konnte man den Eindruck bekommen, daß die Thyssen-Dynastie nie etwas mit Fabriken oder Politik, sondern – über Generationen hinweg – immer nur mit hehrer Kunst zu tun hatte. Zum aktuellen Kern stieß Kairat erst Minuten vor Schluß vor. Der Baron stellte klar, daß er die Bilder nur zur Hälfte herschenke, der Rest müsse teuer erkauft werden. Wer den Zuschlag erhalten wird, verriet er natürlich nicht.

Auf dem Karussell der Gefühle – Marivaux' „Die falsche Zofe“ in Essen

geschrieben von Bernd Berke | 27. Mai 1988

Von Bernd Berke

Die Komödien des Pierre Carlet de Marivaux sind in den letzten Jahren wieder in Mode gekommen. Der französische Rokoko-Dichter wurde als früherer Kronzeuge für eine gleichermaßen verspielte wie eiskalte Mechanik der Gefühle herangezogen,

Ähnlichkeiten mit heutigen „Beziehungen“ waren augenscheinlich.

Dass Marivaux ein Neuerer der italienischen Commedia dell'arte war, der diese Typenkomödie mit „Innenleben“ und fein gesponnener Psychologie anreicherte, geriet dabei in den Hintergrund. In Essen, wo jetzt Marivaux' Stück „Die falsche Zofe“ Premiere hatte, spielt man weder „Commedia“ noch Gefühlslabor, sondern einfach eine publikumswirksame Komödie, die mit leichtem Wort-Florett oft tiefer trifft als mancher verquälte Grübeltext.

Kurz zum Inhalt: Eine junge Dame aus Paris verkleidet sich als „Chevalier“, um in solch männlicher Gestalt das Gefühlsleben Lelios zu testen, der um sie freit, vor allem jedoch auf ihr Geld scharf ist, wie sich herausstellt. Als strahlender Jüngling mit Dreispitz und Degen gewinnt sie Lelios Freundschaft und entlockt ihm nach und nach die niederen Motive. Lelio stiftet den vermeintlichen Chevalier sogar an, die Gräfin in sich verliebt zu machen, damit er – Lelio – sich schadlos aus seiner Liaison mit der Gräfin lösen und sich der weitaus reicheren Dame aus Paris zuwenden kann. Für zusätzlichen Schwung auf dem Karussell der Empfindungen sorgen die Diener der Hauptpersonen. Ein glückhaftes Ende gibt es nicht, keine Liebesverbindung kommt zustande: Alle waren auf Gewinn aus, am Ende sind sie betrogene Betrüger, jede(r) für sich allein.

In der Essener Aufführung (Regie: Herbert König) gibt es ein eindeutiges Opfer des Intrigenspiels, nämlich die Gräfin (Elisabeth Krejcir), die – ersichtlich nicht mehr in voller Jugendblüte – als einzige Person auf Liebesbezeigungen angewiesen zu sein scheint. So wird sie zum Spielball der anderen, weil sie Gefühle investiert. Immerhin denkbar wäre eine Inszenierung, in der auch die Gräfin zu den kühl berechnenden „Mitspielern“ zählt.

Brigitte Horn als Chevalier kann gut auf Stimmverstellung in

Richtung Männerbaß verzichten. Sie spielt so frisch und frech, daß man ihr den kecken Jüngling, wüßte man's nicht anders, beinahe abnimmt. Dietrich Adam als Lelio gibt einen gerissenen, aalglatten Vorteilsnehmer. Während Ulrich Wiggers als Chevalier-Diener Trivelin eine erdnahe Gestalt verkörpert, spielt Klaus von Mirbach in der köstlichen Paraderolle des Lelio-Bediensteten Arlequin einen naiven Luftikus, der sich immer wieder Schrammen auf dem Boden der Tatsachen holt.

Bühnenbildner Hans Brosch hat seine Phantasie-Produkte enorm ausbreiten dürfen. Die Spielfläche ist vollgestellt mit allerlei unpraktischen Aufbauten, die zwar optische Effekte erzielen, die Darsteller aber behindern. Dazu gehört auch die offenbar unvermeidliche Schräge, die die Schauspieler zu „Bergtouren“ nötigt.

Im Sog der Verzweiflung – „Minna von Barnhelm“ in Bochum

geschrieben von Bernd Berke | 27. Mai 1988

Von Bernd Berke

Bochum. Der Kriegsheimkehrer ist halb verkrüppelt. Ohne Geld, in Erwartung eines infamen Gerichtsverfahrens wegen angeblicher Bestechlichkeit, gibt er sich dem Sog der Verzweiflung hin. Das klingt fast wie ein bitterer Vietnam-Blues, doch es steht in Lessings „Minna von Barnhelm“. Der Mann, dessen „preußische Ehre“ beschmutzt wird, ist der entlassene Major von Tellheim.

In Urs Trollers Bochumer Inszeniemng bleibt freilich von

Preußen keine Spur. Tellheim (Wolfgang Michael) ist ein Leidensmann, verhärtet, verhuscht, verwirrt, verwahrlost – ein Schatten von einem Menschen. In schäbiger Montur, das Haar strähnig, „wildgrubert“ er über die Bühne, ein Misanthrop, ein Monster des Menschenhasses; einer, der sich geradezu autistisch in sein Unglück vergräbt und sich einpanzert, der Genuß aus dem Leiden zieht. Nur manchmal blitzt, grotesk verzerrt, ein Rest von Glücksgier auf. Eine Figur wie von Dostojewski.

Die Behandlung solcher Seelenleiden kann, so ist das in einer Komödie, natürlich nur in Liebe bestehen. Strahlend schön, mit schwellendem Busen, betritt „Minna von Barnhelm“ (Andrea Clausen) die Szene. Durch Zufall findet sie Tellheim, dem sie seit langem versprochen ist, in einem Gasthof. Doch Tellheim will sie nicht mit seinem Unglück belasten, er sperrt sich – in vehementer Leidens-Wollust – beharrlich gegen das nahe Glück.

Fraglich ist hier, was Minna eigentlich an ihm findet. Dieser Tellheim kann wohl niemals ein „Held“ gewesen sein. Auch sein Edelmut, zu Teilen eine Utopie der Gleichheit und Freiheit (von Geldzwängen), ist so gar nicht von dieser Welt. Seine lakonischen Einwürfe wirken oft nachgerade kindlich-naiv. So scheint es, als versteige sich Minna nur in ein willkürliches Lieben-Wollen. Wenn sie ihre Intrigen spinnt, um Tellheim gegen alle Widerstände in ihren Bann zu ziehen, so hat das viel Willkürlich-Spielerisches, es paßt sehr gut zum Jungmädchen-Gekicher, dem sie sich mit ihrer Dienstmagd Franziska (Micheline Herzog) anfangs ausgiebig überläßt. Doch als sie – darin stimmen Text und Inszenierung überein – das Spiel schließlich bis zur Grenzlinie des Erträglichen treibt, wandelt auch sie Verzweiflung an.

Die schauspielerischen Leistungen, mit denen dies vorgeführt wird, sind sehenswert, es gibt sogar ein paar wahrhaft packende Szenen, bei denen es im Publikum atemlos still wird.. Auch die Nebenrollen sind gut besetzt. Zwar: Diener bleibt

hier Diener, ohne Bewußtsein von Knechtschaft, höchstens mal maulend, ansonsten jedoch ums Glück ihrer Herrschaften brav mitzitternd. Aber recht hübsch machen sie das schon: Micheline Herzog als „Franziska“, Thomas Anzenhofer als „Just“ und Ivo Dolder als Wachtmeister „Paul Werner“. Abermals herausragend: Sven-Eric Bechtolf – auch er eine Art „Dostojewski-Charakter“, als Glücksspieler „Riccut“.

Der Schattenriß des Lessing-Kopfs auf dem weißen Vorhang ist Programm: In der ganzen Inszenierung ist ein Respekt vor dem Text spürbar, eine Tendenz, die Worte „stehen zu lassen“. Auch das Bühnenbild (Florian Parbs) ist keiner Weise kunsträumlich-visionär, sondern schlicht und zweckmäßig.

Kein Regietheater also, aber (inzwischen schon Bochumer Spezialität) mal wieder ein Régiewechseltheater, denn Urs Trailer übernahm die Produktion mitten im Entstehungsprozeß.

C. D. Friedrich – Bildvergleich wäre viel zu aufwendig / Experte: London kann kein Interesse an Klärung haben

geschrieben von Bernd Berke | 27. Mai 1988

Von Bernd Berke

Dortmund/Münster. Die ersten Wogen in Sachen Caspar David Friedrich haben sich gelegt: Nachdem – wie berichtet – die Londoner National Gallery Friedrichs „Winterlandschaft“ für

4,6 Mio. DM in Monaco ersteigert hat und das Dortmunder Museum für Kunst und Kulturgeschichte nachdrücklich einen Vergleich mit seinem Zwillingsexemplar forderte, sollte jetzt die Wissenschaft das Wort haben – wenn sie es überhaupt bekommt.

Denn, so ein Experte des Landschaftsverbands Westfalen-Lippe (LWL) gestern zur WR: „In London kann man doch gar kein Interesse mehr an einem eingehenden, naturwissenschaftlichen Vergleich haben – jetzt, nachdem man so viel Geld für das angeblich echte Bild ausgegeben hat“. London habe sich riskanterweise auf eine rein stilkritische Analyse gestützt, also nicht auf naturwissenschaftliche Methoden zurückgegriffen.

Welche Methoden kämen da eigentlich in Frage? Neben Stilkritik und Analyse der Maltechnik könnten z. B. Art und Beschaffenheit der Leinwand, der Grundierung, der Bindemittel (Leinöl usw.) und der Farb-Pigmente untersucht werden. Die winzige Pigmentprobe etwa, die durch einen kleinen (später optisch nicht wahrnehmbaren) „Stich“ in das Bild genommen wird, wird in einem komplizierten Verfahren verdampft. Dabei kann das jeweils ganz spezifische chemische Spektrum der Farbpartikel fotografiert werden. Weitere Verfahren sind z. B. Röntgen- und Infrarotaufnahmen.

Nur: Bei allem Fortschritt der Technik stellt sich die Sache gerade bei Bildern aus dem Umkreis der Romantik und ganz besonders beim Werk C. D. Friedrichs kompliziert dar. Der LWL-Experte, der „um Gottes Willen nicht genannt sein möchte“, da „das Verfahren schwebt“, meinte zur WR, im Grunde müsse man das gesamte (!) Werk C. D. Friedrichs erst einmal Revue passieren lassen. Erst nach einem solchen Überblick könne man wirkliche Vergleichskriterien für die beiden „Winterlandschaften“ gewinnen. Über Friedrichs' Werk gebe es aber bislang noch gar keine größeren und aussagekräftigen Reihenuntersuchungen. Wer aber könnte und wollte dieses Riesenpensum auf sich nehmen? Sicher nicht die National Gallery, und die Dortmunder – schließlich würde das Unsummen

kosten – wohl auch nicht.

Im übrigen, so der Münsteraner Experte, kenne er das Dortmunder Bild ziemlich gut und habe „keinerlei Zweifel“, daß es sich zumindest um das Werk eines Friedrich-Zeitgenossen handle. Da liege überhaupt ein Schwachpunkt in der Argumentation des Berliner Professors Börsch-Supan, der das Dortmunder Bild für eine Kopie hält. Börsch-Supan habe in seinen Gutachten seinen Kopie-Begriff gar nicht geklärt. So könne eine Kopie zum Beispiel eben zeitgenössisch und mit Friedrichs Zustimmung entstanden sein, oder aber sehr viel später. Falls es sich um einen Zeitgenossen handle, helfe auch eine ganze chemische Analyse nicht viel weiter. Dann könne es keine Klärung über „echt“ und „kopiert“ geben. In diesem Fall werde man nämlich nur auf die Information stoßen, daß beide Bilder im selben Zeitraum entstanden sind.

Kinder aus Nazi-Familien: Fluch der späten Geburt – Monolog-Folge „Schuldig geboren“ in Bochum

geschrieben von Bernd Berke | 27. Mai 1988

Von Bernd Berke

Bochum. Draußen in der kalten Nacht geht, nervös kettenrauchend, ein Mann auf und ab. Es ist der Schauspieler Sven-Eric Bechtolf. Wir Theaterzuschauer sehen ihn durch die Fensterscheiben des Kammerspiel-Foyers, hören ihn via Mikrophon und Lautsprecher.

Hinter Bechtolf: (echte) Taxifahrer und ihre Fahrgäste, über den „verrückten“ Nachtwandler lachend. Noch weiter hinten, auf der gegenüberliegenden Straßenseite: das fernsehhabendliche Flimmerlicht in den Wohnzimmern. Drinnen, im Foyer, laufen auch zwei Monitore, das Alltäglichsste vom Alltäglichen zeigend, vorüberhuschende Autos.

Eine gespenstische Verzahnung: Drinnen ist draußen, draußen drinnen – und gestern ist heute. Die Texte, die hier gesprochen werden, sind authentisch. Sie entstammen Peter Sichrovskys Buch „Schuldig geboren – Kinder aus Nazifamilien“.

Sichrovsky, Jahrgang 1947, dessen Eltern als jüdische Emigranten in England lebten, hat die – heute etwa zwischen 35 und 45 Jahre alten – Kinder von Schergen und überzeugten Nutznießern der NS-Zeit nach dem Verhältnis zu ihren Eltern befragt. Die schreckliche Gewöhnlichkeit der Aussagen wird noch gesteigert dadurch, daß diese Eltern in der Mitte, nicht an der Spitze der NS-Hierarchie standen. In den Monologen der „schuldig geborenen“ Nachkommen offenbart sich ein Weiterwirken des „deutschen Syndroms“ bis in die Gegenwart, ein dauerhafter Fluch der späten Geburt.

In den 14 Texten, die für jeden Bochumer Aufführungsabend anders zusammengestellt werden (zur Premiere waren es sechs) treten in greller Verschärfung die Symptome der notorischen „Unfähigkeit zu Trauern“ zutage. Je nach Charakter, äußern die Kinder sich verharmlosend, entschuldigend, stolz, sarkastisch, ratlos oder hilflos aufbegehrend über ihre Eltern.

Eine seriöse Inszenierung darf natürlich die selbstgerechten Passagen nicht bruchlos stehenlassen, sie muß heftig konterkarieren. Das Bochumer Regieteam (Andrea Breth, Thomas Kallin, Jochen Tovote) hat sich ersichtlich bemüht, dies zu leisten. Beständige Gefahr ist dabei das Abgleiten in bloße Karikatur. So verfällt Hildegard Kühlenberg als „Brigitte“, die ihren Nazi-Vater noch immer bewundert, in eine Art „Else-Stratmann“-Diktion, um das Gesagte zu denunzieren. Und Armin

Rohde als „Gerhard, 41, der Ratlose“, liefert zwar eine bravouröse Sozialstudie eines Fleischerladenbesitzers, der wegen der Taten seines Vaters keinen Laden in der lukrativen Fußgängerzone bekam, doch geht diese Darstellung eigentlich schon zu sehr in Richtung Kabinettstück.

Die traumatische Dimension des Erinnerungszwangs wird am deutlichsten bei Sven-Eric Bechtolf als „Rudolf, 36. Der Schuldige“, der sich durch die Taten seiner Eltern ein für allemal besudelt fühlt und mit angeekeltem Zynismus deren Nachkriegs-Wohlleben in Südamerika schildert. Nie aus einem schweren Alptraum auftauchend: Ingrid Oesterheld, die sich beflissen eine bessere Zukunft einredet, am Ende aber in einer Art Blackout verstummt. Das monströse „Damals“ hat sie eingeholt. Verunsichernd schließlich: Kim Collis als angepunte 19jährige Täter-Enkelin „Stefanie“, die rotzig einen neuen Nationalstolz einfordert.

Das Bühnenbild (Peter N. Schultze) bewegt sich sehr im Rahmen des Erwartbaren: eine Schuttlandschaft mit aufgestecktem deutschen Fähnchen.

Schurken, Helden und Kurtisanen auf edlem Büttenpapier – Holzschnitte zeigen japanisches Kabuki-Theater

geschrieben von Bernd Berke | 27. Mai 1988

Von Bernd Berke

Selm/Cappenberg. Im Teehaus ging es oft zu wie in „Dallas“. Dort konnte man, anders als hinter papierdünnen Wänden daheim, in sonorer Lautstärke üble Intrigen einfädeln – und das womöglich in Gegenwart kluger und schöner Kurtisanen. Solche Situationen waren und sind der Ausgangspunkt für Stücke des japanischen Kabuki-Theaters, das – im Gegensatz zum höfischen No-Theater – für die breiten Volksmassen gespielt wurde.

Einen faszinierenden Einblick in diese fremdartige Bühnenwelt der „Helden, Schurken, Kurtisanen“ (Ausstellungstitel) gewähren jetzt im Schloß Cappenberg 294 Holzschnitte nach Kabuki-Aufführungen. Zusammengetragen hat sie der Essener Sammler Hendrick Lühl (52), im Hauptberuf Jugendrichter.

Lühl hat sich auf Arbeiten der Holzschnitt-Meister aus dem Osaka des 19. Jahrhunderts spezialisiert und verfügt auf diesem Gebiet über eine bundesweit einzigartige Kollektion, die in Cappenberg erstmals zugänglich gemacht wird. Selbst in Japan gibt es nur eine Sammlung, die auf diesem begrenzten Felde mehr zu bieten hat.

Hintergrund: „Rund 98 Prozent“ (Lühl) aller Kabuki-Illustrationen entstanden in Edo (heute Tokio), der rare Rest in Osaka. Bis vor einiger Zeit waren diese Varianten, da von der Fachwelt sträflich vernachlässigt, noch relativ preiswert zu haben. Stilkennzeichen für Darstellungen aus Osaka sind – respektlos gesagt – die rundlichen „Hängebacken“, mit denen die Schauspieler auf den Bildern erscheinen, während in der Edo-Variante kantig-eckige Gesichter „Vorschrift“ sind.

Und so entstanden die Bilder: Schon während der Proben fertigte ein Künstler Szenen- und Porträt-Skizzen an, die hernach dem Holzschnitzer als Vorlage dienten und oft farbenprächtig auf schweres Büttenpapier gedruckt wurden – so zeitig, daß sie schon zum Start einer neuen Aufführung vorlagen. Auch vergötternde Gedenkbilder für verstorbene, besonders berühmte Schauspieler entstanden in Osaka.

Die in Cappenberg versammelten Exemplare zeigen durchgehende Merkmale. Besonders ins Auge fällt die – für unsere Begriffe – kämpferisch-verkrampfte, posierende Haltung der abgebildeten Schauspieler. Tatsächlich galten derlei Posen, ja selbst das gekonnte Schielen als absolute Gipfelpunkte der Kabuki-Schauspielkunst. Die Darsteller erstarrten mitunter, von ihren Fans im Publikum angefeuert, minutenlang in diesen kunstvollen „Verrenkungen“.

Traum heutiger Schauspieler: Die Mimen standen so hoch auf der sozialen Leiter, entfalteten so viel Luxus, daß sie – neben den Kurtisanen – als die Modefürsten der Gesellschaft gelten konnten. Solche Pracht findet sich auch auf vielen Kabuki-Holzschnitten wieder.

Frauen durften bei den oft ganztägigen Volksfesten des Kabuki übrigens nur in der Gründerphase (bis ca. 1650) mitspielen. Im 19. Jahrhundert standen längst nur noch Männer auf der Bühne – auch als Kurtisanen. Das hat sich bis heute nicht geändert.

Die Cappenberger Ausstellung, bislang größtes Projekt des Kreises Unna am Platze, soll – so hoffen die Veranstalter – international Wirkung zeigen. Vorsichtshalber ließ man schon eine englische Übersetzung des informativen Farbkatalogs (28 DM) anfertigen. Ein Museum in Boston (USA) signalisierte bereits Interesse. Durchaus denkbar, daß auf dieseifit Umweg auch ein japanisches Kultur-Institut die Schau übernimmt.

„Helden – Schurken – Kurtisanen“ (Schloß Cappenberg, bis 28. Februar 1988, täglich 10 bis 17 Uhr außer montags; 24., 25., 26. und 31. Dezember sowie 1. Januar geschlossen).

Heinrich Böll: Vom Kinderfoto bis zum Altersgedicht – Erstmalig umfassende Ausstellung in Köln

geschrieben von Bernd Berke | 27. Mai 1988

Von Bernd Berke

Köln. „Charakterliches Streben: zufriedenstellend; Geistiges Streben: zufriedenstellend; Religion: genügend; Deutsch: genügend“ – Kein sehr glänzendes Abiturzeugnis. Aus dem Menschen kann nicht viel geworden sein, könnte man meinen. Doch die mäßigen Bewertungen stehen auf dem Reifezeugnis, das am 6. Februar 1937 auf den Namen Heinrich Böll ausgestellt wurde.

Das Originaldokument ist eines von rund 450 Exponaten, die zur ersten wirklich umfassenden Böll-Ausstellung gehören. Am 21. Dezember, dem Tag, an dem der wohl bekannteste deutsche Nachkriegs-Schriftsteller 70 Jahre alt geworden wäre, wird die Zusammenstellung in der Kölner Zentralbibliothek (Josef-Haubrich-Hof) mit einer Ansprache von Walter Jens eröffnet.

In dem eingangs zitierten Zeugnis wurden auch die Verhältnisse geschildert, aus denen der Autor stammte: „Geordnetes Familienleben, doch sehr dürftige Verhältnisse. Der Vater, Bildhauer, ist seit langem arbeitslos. 6 Kinder“. Unter dem Punkt „Charakter“ behaupten die Lehrer: „Schwerblütig, verträglich, vielleicht nicht energisch genug“.

Natürlich wird nicht nur Bölls Schulzeit durch Ausstellungstücke dokumentiert. Die vom Böll-Neffen Viktor und von Gabriele Ricke erarbeitete Schau ist chronologisch in sieben Abteilungen gegliedert, sie reicht vom Kinder- und Klassenfoto über die Kriegspostkarte aus Nordfrankreich, über

Briefwechsel mit den Kollegen von der „Gruppe 47“ bis hin zu Dokumenten, die das stete politische Wirken Heinrich Bölls belegen. Fotos zeigen ihn z. B. bei einer Rede gegen die Notstandsgesetze (Mai 1968) und bei der großen Bonner Friedensdemonstration (Oktober 1981).

Zwei weitere Dokumente markieren die Extrempole der öffentlichen Einschätzung Bölls: eine infame Karikatur, die Böll als Helfershelfer der Terroristen darstellt – und jenes Telegramm, mit dem die Schwedische Akademie der Wissenschaften dem Schriftsteller 1972 mitteilte, daß man ihm den Literaturnobelpreis verliehen habe.

Nicht nur jene, die Bölls politische Wirkung höher einschätzen als seine literarische Potenz, kommen auf ihre Kosten. Detailliert wird – am Beispiel des Buchs „Gruppenbild mit Dame“ – Bölls Schaffensprozeß belegt. Der Einblick in die literarische Werkstatt des 1985 verstorbenen Kölner Ehrenbürgers umfaßt erste Ideen, Notizen, Entwürfe, Materialien, die der Autor tieim Schreiben heranzog, Korrekturfahnen und Buchausgaben.

Ein Brief, den er Ende der 40er Jahre an seinen ersten Lektor schrieb, erhellt auch ein weniger bekanntes Kapitel aus Bölls Leben. Er war damals – kaum, daß er begonnen hatte – drauf und dran, die Schriftstellerei ganz aufzugeben, und zwar aus finanziellen Gründen. Spürbaren Erfolg hatte er mit seinen Büchern nämlich erst ab Mitte der 50er Jahre.

Daß die Materialien über Boil in Köln so zahlreich beisammen sind, ist erfreuliche Folge des Vertrags, den der Autor seinerzeit mit der Stadt schloß: Köln zahlte ihm eine Pension, Böll überschrieb der Domstadt dafür seinen Nachlaß.

Die Ausstellung schließt mit einem sehr privaten Dokument, einem Gedicht, das Böll kurz vor seinem Tod, am 8. Mai 1985, für seinen Enkel Samay schrieb:

„Wir kommen weit her / liebes Kind / und müssen weit gehen /

keine Angst / alle sind bei Dir / die vor Dir waren / Deine Mutter, Dein Vater / und alle, die vor ihnen waren“.

Die Ausstellung dauert vom 22. Dezember bis 30. Januar 1988 (Öffnungszeiten: Di. u. Do. 11.30 bis 20 Uhr, Mi. u. Fr. 9-18 Uhr, Sa. 10-15 Uhr). Eintritt frei, Begleitbroschüre 2 DM.

Neuer Leiter des Ostwall-Museums: „Kunst ist auch Politik“ – Ingo Bartsch skizziert sein Konzept

geschrieben von Bernd Berke | 27. Mai 1988

Von Bernd Berke

Dortmund. „Eine reizvolle Aufgabe“ erhofft sich der künftige Leiter des Dortmunder Museums am Ostwall, Dr. Ingo Bartsch (44), von seiner neuen Stellung, die er vermutlich im Februar oder März 1988 antreten kann. Bartsch, derzeit noch stellvertretender Chef des Museums Bochum, sagte gestern, er wolle „mit einigem Fingerspitzengefühl versuchen, die verhärteten Strukturen“ an dem Dortmunder Kunstinstitut „abzumildern“.

Er setze auf das pädagogische Geschick seiner Mitarbeiter. Durch didaktische Vermittlung sollten weitere Bevölkerungskreise an das Haus herangeführt werden. Gleichwohl bleibe sein Konzept offen auch für neue und neueste, womöglich noch nicht „abgesicherte“ oder gar verstörende Kunstströmungen.

Der neue Mann für Dortmund, ein gebürtiger Berliner, der an der dortigen Freien Universität studierte, investierte volle fünf Jahre in seine 1977 abgeschlossene Dissertation über die Malerei des italienischen Futurismus und ihre Bezüge zum Faschismus. Die Anfälligkeit dieser Avantgarde-Bewegung für autoritäre Strömungen gilt Bartsch als Beleg dafür, daß Kunst nicht vom gesellschaftlich-politischen Umfeld isoliert werden kann. Bartsch: „Kunst ist mehr als bloße Ästhetik“. Diese Einsicht werde sich in seiner Dortmunder Arbeit ebenso niederschlagen wie das Spezialinteresse für Italien.

Er freue sich, so Bartsch, mit dem Ostwall-Museum nicht nur ein reines Wechsel-Ausstellungs-Institut zu übernehmen, sondern auch für die Pflege einer ständigen Sammlung verantwortlich zu sein. Diese Kombination passe zu der Ausbildung, die er bis 1979 an der Kunsthalle in Baden-Baden erhalten habe.

Der Dortmunder Sammlungsbestand – mit den Schwerpunkten Expressionismus (Sammlung Gröppel) sowie Happening und Fluxus (Sammlung Feelisch) sei beachtlich, müsse jedoch „erweitert, ergänzt, konzentriert“ werden. Da der Ankaufsetat (für 1988 lediglich 200.000 DM) durch den beschlossenen Erwerb der Sammlung Feelisch auf Jahre hinaus weitgehend blockiert ist, will Bartsch öfter mal mit anderen Museen kooperieren und sich auch auf vorsichtige Suche nach Sponsoren begeben. Allerdings: „Sponsorentum ist grundsätzlich eine knifflige Angelegenheit.“ Es dürfe keinesfalls ein sachfremder Einfluß auf die Arbeit des Museums ausgeübt werden.

Einige Neuerungen am Museum, dessen Lichthof just einen schmucken neuen Innenanstrich bekommen hat, stehen bereits fest: Teile der Sammlung werden umgruppiert. Vor allem „Neue Wilde“ und größere Objekte müssen in die Magazine. Dafür werden im Untergeschoß Räume für Künstler-Aktivitäten frei, die sich vornehmlich auf die örtliche und regionale Szene stützen sollen.

Obgleich Ingo Bartsch dem Haus am Ostwall viel Gutes abgewinnen kann („schöne Raumabfolge“), würde er sich doch auf längere Sicht – genau wie Dortmunds Kulturdezernent Dr. Gerhard Langemeyer – einen zusätzlichen Neubau wünschen. Bartsch: „Dann könnte im alten Haus die ständige Sammlung präsentiert werden, und im neuen wäre Platz für Wechsellausstellungen“.

Solo für Bazon oder: Die ratlosen Ärzte am Krankenbett der Kunst

geschrieben von Bernd Berke | 27. Mai 1988

Von Bernd Berke

Witten. Vielversprechend war das Thema, grandios am Ende das Scheitern: Über „Krankheit und Gesundheit in der Kunst“ redeten sich im Wittener Saalbau einen Tag lang Experten für Kunst, Literatur und Psychologie die Köpfe heiß.

Nachmittags hielten sie hochfliegende Vorträge (Titelbeispiel: „Aus der Sintflut der Information zu gestalterischer Transformation?“), abends traktierten sie die schätzungsweise 100 zahlenden Zuschauer (Eintritt: 5 DM) mit einer Podiumsdiskussion, an deren Ende der Organisator, Dr. Ralph Driever, erschöpft bekennen mußte, man habe das Thema nicht annähernd ausloten können. „Ärzte“ am Krankenbett der Kunst, ratlos.

Einen gewissen Genußwert konnte man der Hypothesen-Parade freilich abgewinnen, wenn man sich entschloß, das Ganze unter musikalischen Gesichtspunkten anzuhören – sozusagen als

„Diskussions-Serenade für fünf Stimmen und Publikumsbeteiligung“. Zwei angekündigte Solisten fielen allerdings aus: Der Aktionskünstler Wolf Vostell sagte Wochen vorher ab, Essens Schauspielchef Hansgünther Heyme, heimischer Verpflichtungen wegen, nur Stunden vorher. Da blieb denn nur noch e i n Diskussions-Virtuose: Bazon Brock, Ästhetik-Professor aus Wuppertal, der denn auch einige unvergleichliche intellektuelle Soli „hinlegte“ und sich am Ende zum veritablen Brüll-Duett mit einem erbosten Architekten im Zuschauerraum steigerte.

Ein aus Dortmund angereistes Trio im Publikum, das sich auf einem Flugblatt als „Art Klinik“ (Kunstklinik) vorstellte, spielte dazu gleichsam basso continuo, also wiederkehrende Grundmuster. Tenor ihrer beharrlich durchgehaltenen Zwischenrufe: Alle Menschen sind verrückt, also ist Kranksein auch in der Kunst das Normale. Daran mußte jedes Argument abprallen. Zwischendurch wurde auch schon mal die Tonart gewechselt und der Basler Kunsthistorikerin Elka Spoerri bescheinigt: „Du tickst ja nicht richtig“.

Frau Spoerri versuchte, am Beispiel Adolf Wölflis (der als Psychotiker viele Jahre in Anstalten war und eine ganz eigentümliche Bildwelt ersann) darzulegen, welchen Anteil die Krankheit an der Kreativität habe. Bazon Brock erläuterte beredt, daß Krankheit als Voraussetzung für künstlerische Arbeit ein veralteter Gedanke der Romantik-Epoche sei. Er, Brock, glaube indessen, daß Krankheit den schöpferischen Prozeß behindere. Allerdings gebe es auch eine Form vorgeblicher „Gesundheit“, die faschismusanfällig mache. Brock nannte in diesem Zusammenhang die Namen Ernst Jünger, Albert Speer und Arno Breker.

Vor der Eloquenz des Wuppertaler Professors mußten die anderen Diskussionsteilnehmer (außer den Genannten noch der Schweizer Psychiater Dr. Gottfried Waser und der Schriftsteller Dr. Hans Georg Bulla aus Hannover) ihre rhetorischen Waffen strecken. Zum zweiten Kernpunkt, wie denn die Kunst Krankheit darstelle,

drang man gar nicht mehr vor.

Ziemlich einig war man sich darin, daß – aus dem Blickwinkel der Künste – viele psychiatrische Begriffe fragwürdig seien. So diene die Kennzeichnung „krank“ oft nur als Rechtfertigung, wenn man Unbequeme ausgrenzen wolle.

Wie Motive sich verwandeln – Graphik von Christian Rohlf's im Ostwall-Museum

geschrieben von Bernd Berke | 27. Mai 1988

Von Bernd Berke

Dortmund. Daß er in erster Linie Maler, konnte Christiaan Rohlf's (1849-1938) auch nicht verleugnen, wenn er sich druckgraphischen Techniken zuwandte. Während andere Künstler ihre graphischen Arbeiten in mehr oder weniger hohen Auflagen herstellten, wahrte Rohlf's fast immer die Aura des Originals und beließ es jeweils bei einem Druckabzug. Dann freilich variierte er die Motive durch Übermalungen und Überzeichnungen vielfach.

Einen staunenswerten überblick zum gesamten (!) Motivumfang des graphischen Werks von Rohlf's, der lange Jahre in Hagen lebte, kann man sich nun im Dortmunder Ostwall-Museum verschaffen (Eröffnung: Sonntag, 17 Uhr; Dauer der Ausstellung: bis 7. Februar). Maßgeblich an der Auswahl beteiligt sind die Dortmunder Galerie Utermann, das Essener Folkwang-Museum (dorthin wandert die Ausstellung im April 1988) und nicht zuletzt die 96jährige Rohlf's-Witwe Helene, die allein 40 rare Arbeiten zur Verfügung stellte. Die

Künstlerwitwe will zur Ausstellungseröffnung erscheinen.

185 druckgraphische Arbeiten von Rohlf's, dazu rund 60 Übermalungen und „Zustandsdrucke“ (gleichsam Zwischenresultate der Arbeiten) sind in Dortmund zu sehen. Mit dieser beispiellos umfangreichen Zusammenstellung bleibt das Ostwall-Museum einmal mehr seinen Traditionen treu: Dem Schwerpunkt der Dortmunder Sammlungsbestände entsprechend, liegt auch bei Rohlf's der Hauptakzent auf expressionistischen Seh- und Darstellungsweisen; zudem ergibt sich bei ihm ein ausgeprägter Regionalbezug (Hagen, Soest).

Interessant ist vor allem, wie ein- und dasselbe Motiv durch farbliche und sonstige Überarbeitung ganz unterschiedliche Qualitäten und Gefühlswerte entfalten kann. Dies gilt zum Beispiel für eines der Spitzenstücke der Ausstellung, die 1918/19 entstandene Serie „Der Gefangene“, von der auch Original-Holzdruckstöcke gezeigt werden. Die auf die denkbar knappste Formel gebrachte Leidenssituation – ein ausgemergelter Mensch zwischen vier Gitterstäben – wirkt je nach Variante einmal ganz und gar trost- und hoffnungslos, dann wiederum so, als könnte dieser „Gefangene“ die Stäbe augenblicklich zerbrechen und sich befreien. Auch die sechs Varianten des Motivs „Singvogel“ (um 1912; ein Bauer im „Gespräch“ mit dem Tier) zeigen immer neue Facetten desselben Themas.

Ausstellung und Katalog (30 DM) werden durch die Dokumentation verschiedenster Bearbeitungsformen fast zu Kompendien dieser Techniken. Und: Von religiösen und Todesmotiven bis hin zu ganz und gar heiteren Themen, von frühen Jugendstil-Anklängen über die breite Bahn des Expressionismus bis hin zu Aufschwüngen in den Symbolismus kann man das ganze inhaltliche und stilistische Spektrum Rohlf's' nachvollziehen.

Handkes „Kaspar“ ertrinkt in einer Flut von Bildern – Roberto Ciullis Inszenierung in Mülheim

geschrieben von Bernd Berke | 27. Mai 1988

Von Bernd Berke

Mülheim. Peter Handkes „Kaspar“ auf die Bühne zu bringen, zeugt heute von erlesener Kühnheit. Sehr zeitgebunden erscheinen Bau und Rhythmen des 1967 geschriebenen Textes. Längst zum Klischee verfestigt hat sich die Einschätzung, die Maschinerie dieses Sprechstücks werde von skandierten Demosprüchen und dem „Beat“ jener Jahre mit angetrieben.

Umso spannender die Frage: Wie geht das Theater heute mit dieser – eigentlich untheatralischen – Vorlage um? Roberto Ciullis Inszenierung, die jetzt in der Mülheimer Stadthalle Premiere hatte, gibt, wie kaum anders zu erwarten, eine höchst eigenwillige Antwort. Handke ging es noch um die pure Materialität der Sprache und darum, wie mit Wort- und Satzmaterial Kaspars Identität erschaffen und sodann stromlinienförmig normiert, also zerstört, wird.

Die „Einsager“, die „Kaspar“ durch „Sprechfolter“ zurichten, sollten dabei nur (technisch verfremdete) Stimmen bleiben und keine Rollen für Darsteller abgeben. Ganz anders bei Ciulli. Am Anfang war Handkes Wort, Ciulli aber sprach: „Es werde Bild!“ Figuren des Surrealisten Magritte vergleichbar, werden hier die „Einsager“-Stimmen lebendig, betreten als Trio die Bühne und spielen „Kaspars“ Wortwerdung bildreich durch.

Zu Beginn stöbern sie Kaspar in einer rostigen Tonne auf (kein Diogenes-Faß, eher schon die Urne bzw. Mülltonne aus Becketts „Spiel“ und „Endspiel“) und behandeln ihn wie ein Objekt: erkenntnistheoretisch. „Kaspar“ – hier von einer Frau, Maria Neumanft, gespielt – wird mit Kopfhörer-Musik ruhig gehalten, in aufgenötigten Verrenkungen fotografiert, muß medizinische Tests über sich ergehen lassen.

Der/die letzte Unangepaßte, der/die Zuflucht bei einem letzten, elenden Baum gesucht hat, ist „erwischt“ worden. Eine grell den Baum überstrahlende Bahnhofsuhr zeigt, was die Stunde geschlagen hat. Die Einsager nehmen den grünen Waldboden wie einen Teppich weg. Die Natur ist erledigt, das letzte Spiel kann beginnen.

Es ist eine Mischung aus Folter und Kinderspiel: Die Einsager montieren eine Kinderpuppe, stecken „Kaspar“ in einen großen Spielwürfel, setzen Worte mit einem bunten Puzzlespiel zusammen. „Kaspar“ wird nackt auf einen Tisch gelegt, desinfiziert und sieht hernach so aus wie die Puppe: ein niedliches kleines Frauenzimmerchen, das seine Sprechlektionen lernt.

Dazu eine wahre Bilderflut, in der der Text zu ertrinken droht. Ciulli hat die Gabe, bannende Bilder zu finden, gewiß. Doch im zweiten Teil verselbständigen sich die optischen Reize. Da bleibt Handkes Text fast ganz auf der Strecke, nur noch einige kurze Passagen werden zum Schluß gesprochen.

Zuvor wird man Zeuge einer ins schmerzhaft-endlose gedehnten Zeitlupen-Szene. Auf schwarzer, leergefegter Bühne (Apokalypse!) wallfahrtet eine groteske Biedermeier-Gesellschaft zu Kaspar, dem letzten Sprachkundigen, der auf seiner Tonne wie eine Heiligenstatue postiert ist. Die Damen und Herren aus dem 19. Jahrhundert, auf der Basis von überdeutlich ritualisierten Herr-Knecht-Verhältnissen vegetierend, spielen (gleichsam Erbsünde) die Erschlagung des historischen Findlings Kaspar Hauser.

Bewundernswert die Leistungen, auch die Duldsamkeit der Darsteller: allen voran Maria Neumann, die eine tote Leere um die Worte herum „mitspricht“, als sei das Ende allen Sprechens greifbar nah.

„Maria Stuart“ und die Lust an der Buße

geschrieben von Bernd Berke | 27. Mai 1988

Von Bernd Berke

Wuppertal. Aus dunklem, augenscheinlich königlich teuren Holz sind die Wände in Maria Stuarts Gefängnis und in den Räumen ihrer Widersacherin, der Königin Elisabeth. Der Vorhang: kostbares violettes Tuch. Die Musik: Streichquartett von Franz Schubert. Durchweg edel eingefaßt wie ein Kleinod, wie ein sorgsam verwahrtes Text-Geschmeide, sieht man in Wuppertal Schillers „Maria Stuart“ – im wahrsten Wortsinn ein Schmuck-Stück.

Adelheid Müthers Inszenierung behandelt die Vorlage äußerst schonend, fast scheu. Rena Liebenow spielt die Elisabeth. Würde oder Herrscherstolz sind bei ihr nur in Ansätzen zu spüren. Auch wird sie gar nicht so sehr von erotischer Frustration umgetrieben, wie dies Text und Aufführungskonvention nahelegen könnten. Nein, eigentlich ist sie – man kann es kaum anders ausdrücken – eine „ganz patente Frau“. Wenn nur die hohe Politik nicht wäre! Auf diesem Felde wird sie zum Opfer ihrer kleinen Unsicherheiten und derer, die diese Schwächen ausnutzen: ihrer Ratgeber bei Hofe.

Elisabeths Gefangene, Maria Stuart (Sabine Schwanz), Konkurrentin in politischer, erotischer und religiöser

Hinsicht, wird in dieser Aufführung weitaus mehr stilisiert. Eine religiös Verzückte ist sie, gleich zu Beginn filigrane Fingerbewegungen vollführend wie eine entrückte Prophetin oder Heilsbringerin. Sie wirkt, als sei sie einem alten Gemälde entstiegen, als sei sie längst nicht mehr von dieser Welt. Ihre sinnliche Kraft, ihre Vergangenheit als Verführerin – weit liegt das alles zurück.

Die zentrale Szene, Marias Begegnung mit Elisabeth, ist denn auch vorherbestimmt. Diese Maria hat sich längst innerlich vom Leben gelöst. Wenn sie um Gnade bittet, so fast nur der Form halber. Erst, als sie den Tod vor Augen hat, erglüht sie wieder in Liebe: Angetan mit einem tief dekolletierten roten Kleid schreitet sie in beinahe schon frivoler BÜßerinnen-Lust zum Schafott.

Die Inszenierung ist über weite Strecken eher ein Geschehenlassen; weder tritt sie dem Text zu nahe, noch zwingt sie die Darsteller in ein Korsett. Die auf Aktualisierung hindeutende Anspielung im Programmheft, nach der Barschel-Pfeiffer-Affäre verdienten die klassischen Tragödien und Staatsaktionen wieder neues Interesse, ist nur Koketterie.

Grenzen und Beengungen setzt also weniger die Regie, sie liegen hier eher im schauspielerischen Vermögen. Streckenweise erlebt man Aufsayetheater nach altbekanntem Schema: Wer gerade Text hat, tritt vor, spricht, tritt zurück, verharret still, als habe er/sie nun mit dem Stück nichts mehr zu tun. Die besseren, dichtereren Szenen sind daher meist jene, in denen nur eine oder zwei Personen auf der Bühne stehen.

Die Nebenrollen sind in sehr unterschiedlicher Güte besetzt. Die Spannweite reicht von Holger Scharnberg, der mit dem Part des Sekretärs Davison höchst präsent ist, über Publikumsliebbling Heinz Voss, der als Shrewsbury einfach bruch- und geheimnislos als der „Gute Mensch von Fotheringhay“ auftritt, bis hin zu Herbert Ecker („Graf von Kent“), der sehr blaß bleibt. Alles in allem war die Ensembleleistung aber

passabel.

Bochums „fliegende Untertasse“

geschrieben von Bernd Berke | 27. Mai 1988

Von Bernd Berke

Das Theater, sinniert Bochums Schauspielchef Frank-Patrick Steckel, sei vielleicht einer „fliegenden Untertasse“ vergleichbar. Es komme nicht aus unserer Alltagswelt, sondern „von woanders her“. Ob die Insassen feindliche oder freundliche Absichten hätten, sei so schnell nicht auszumachen.

Mit diesem galaktischen Denkbild gab Steckel den Filmemachern Axel Bornkessel und Claus-Ferdinand Siegfried ein Stichwort, auf das diese offenbar nur gewartet hatten. Hartnäckig vertretene These ihres WDF-Beitrags „Schaupielhaus Bochum – eine Stadt und ihr Theater“: Die Bühne der Revierstadt sei weit entfernt von der täglichen Realität und besonders von den Problemen der arbeitenden Bevölkerung. Man kann so etwas behaupten, doch hier fehlte der schlüssige Nachweis.

Steckel bestätigte immerhin: Peter Zadek und Claus Peymann seien mit ihren Produktionen aufs Publikum zugegangen. Bei ihm, Steckel, möge hingegen das Publikum sich den Produktionen nähern. Steckel vertrat – zumindest in den gezeigten Statements – seine Sache nicht allzu offensiv. Er sagte vor allem, was das Theater *nicht* sei, nämlich weder Realitätsknecht noch Utopie-Produzent. Was aber dann?

So war es denn ein Leichtes, mit Hauruck-Montagen den offenbar

vorgefaßten Befund bildkräftig zu untermauern. Muster: Ausgesucht „abgehobene“ Szenen aus Bochumer Aufführungen, dann Bilder von Krupp und Opel hart und direkt dahintergesetzt. Oder: erst „Nibelungen“, dann City-Kaufhaus. Da sollte man als Zuschauer wohl schauernd spüren, wie sich zwischen der Stadt und ihrem Theater eine meilenweite Kluft auftut.

Nebelhaft wurde die (ansonsten recht durchsichtige) „Beweis“-Strategie, als Szenen aus Pirandellos „Die Riesen vom Berge“ dafür herhalten mußten, Bochumer Arbeiter mit eben jenen „Riesen“ gleichzusetzen, vor denen das Theater große Angst habe und sich einigele.

Erinnerungs-Fahrten durch Tod und Traum – Reinhild Hoffmanns Tanztheaterstück „Verreist“

geschrieben von Bernd Berke | 27. Mai 1988

Von Bernd Berke

Bochum. Eisblöcke überall: In derSchultüte (statt Süßigkeiten); hoch aufgetürmt als Trennwand absoluter Kälte zwischen Mann und Frau; aber auch als kofferrörmiges Reisegepäck und als „Schlitten“, auf denen man lustvoll die abgeschrägte Bühne hinuntersausen kann. Eisblöcke für Spiel und Schrecken.

„Verreist“ heißt Reinhild Hoffmanns Tanztheaterproduktion, 1986 in Bremen gezeigt und am Samstag (unter brausendem Premierenbeifall) erstmals in neuer Bochumer Fassung zu

besichtigen. Statt „Verreist“ (sprich: unterwegs) könnte der Abend auch wortspielerisch in „Vereist“ (sprich: gefroren) umgetauft werden. Es friert nicht nur Wasser zu Eis, sondern auch Bewegung zur Starre. So werden in einer der wenigen Szenen, die sich direkt auf die touristische Form des Reisens beziehen, die Gesten einer Schar von Strandbesuchern immer wieder angehalten und als todesstarre Imponier-Posen „ausgestellt“.

Reisen aber ist hier mehr als bloßer Ortswechsel, es ist Spurensuche und Erinnerungs-Reise, in deren Verlauf Biographie-Splitter konfettibunt aufgewirbelt werden (Ziel: Kindheit), die Reise in den Schlaf (Ziel: Traum) und überhaupt die Lebensreise (Ziel: Tod).

Bühnen-Ort solcher Aufbrüche in die Fremde ist ein von Johannes Schütz entworfener, in Richtung der Zuschauer schräg abfallender Raum mit riesigen Tapeten und überdimensionalem Fensterkreuz. Darin sind die Akteure wie Kinder in einer zu groß geratenen Welt. Aus dieser Perspektive ergeben sich helle, fast „sprühende“ Darstellungs-Bilder. So vieles geschieht gleichzeitig und durcheinander, wie im fröhlichen Tohuwabohu eines Kindergeburtstags. Die Reise führt dabei gleichsam auch durch eine, freilich surrealistisch ausgeleuchtete „Sesamstraße“: Ein zotteliger Eisbär tappt niedlich über die Bühne (wird dann aber – desto unbegreiflicher – erschossen), ein toter Fisch bekommt eine Narrenkappe aufgesetzt.

Die spielerische Unmittelbarkeit wird auch sonst häufig gebrochen. „Vorboten“ der Unwirklichkeit sind Requisiten wie die erwähnten Eisblöcke, Spiegelscherben und Glasscheiben. Die Häufung von Todes-Zeichen ist unübersehbar: Eine Art Fährmann, mit seiner Rabenmaske (wie aus Zeiten der Pest) gewiß dem Reich des Nichtmehr-Seins zugehörig, ist „Reiseleiter“. Rituale mit Kerzen, Kreuzen, Kränzen und Asche sowie Kreuzigungs-Szenen sind Stationen der Fahrt.

Aber es ist keine „Schwarze Messe“, denn zwischen derlei Düsternis blühen immer wieder helle Szenen auf, die von – wenngleich mühsam errungener – Lust und Befreiung erzählen. So auch ganz am Schluß, wenn Julie Shanahan mit knallroten, hochhackigen Schuhen auf einen Eisblock tritt, den kalten Würfel immer mehr zerkleinernd. In einer verzweifelten Mischung aus Trotz und Triumph ruft sie ins Publikum: „Ich tanze! Ich tanze!“

Zu elektronischen Klang-Collagen (Christina Kubisch) und einem breiten Musik-Spektrum (u. a.: Ligeti, Rossini, Mahler, Tanzmusik, Italo-Schnulze „Santa Lucia“) bewegt sich Reinhild Hoffmanns fabelhaftes Ensemble auf einern Grat zwischen Tanztheater und meist wortlosem Spiel. Tanz ist Ziel-, nicht Ausgangspunkt. Die Reise dorthin hat viele fesselnde Momente.

Kleiner Einwand: An einigen Stellen wird es doch ein wenig zu geschmäcklerisch. Da scheinen, bis hin zur Abstimmung der Farben, einzelne Szenen im Sinne bloßer Selbstzweck-Ästhetik entworfen zu sein – und nicht im Zeichen von Dringlichkeit.

„Romeo und Julia“: Die Liebe zwischen Schlafwandlern – Wolf Redls Inszenierung zum Saisonstart in Bochum

geschrieben von Bernd Berke | 27. Mai 1988

Von Bernd Berke

Bochum. Ein gigantisches Viereck lastet schwer über der Szene. Es ist dunkelrostrot besprenkelt. Längst eingetrocknetes Blut?

Zeichenspur einer Gewalt, die sich seit altersher eingerichtet und unüberwindbar verewigt hat? Dann wäre die Tragödie von „Romeo und Julia“ nur eine unter vielen und man müßte nicht gar so viel Aufhebens darum machen. In diese Richtung scheint denn auch Wolf Redls vierstündige Bochumer Inszenierung des Shakespeare-Klassikers zu zielen.

An „Romeo und Julia“ haben sich in den letzten Jahren kaum noch große Bühnen gewagt. Das wird wohl seine guten Gründe haben. Tatsächlich gibt es hier ja zahlreiche Klischee-Klippen. Über die Abfolge von Selbstmordmonologen und -vollzügen muß man sich erst einmal mit Anstand hinwegretten.

Für Bochumer Verhältnisse und Erwartungshaltungen ist es eine sehr konventionelle Inszenierung geworden, die sich eher in Zurücknahme und Reduktion gefällt als darin, Überraschendes aus dem Stoff hervorzutreiben. Selbst die zahlreichen Degenfecht-Szenen werden in keiner Weise stilisiert, sondern nach „alter Schule“ vorgeführt.

Schon die Musikbegleitung deutet auf „Sparflamme“ hin: eine Art Minimal-Musik vom orgelstimmigen Sythesizer, ein stetes An- und Abswellen, hier und da mit Geräuschen elektronischer Apokalypse angereichert. Sanfte Bedrohung und ein Hauch von schlechter Ewigkeit.

Auch die Gefühlslage ist kaum einmal leidenschaftlich oder gar hitzig. Es scheint, als sei man unschlüssig, ob man (noch oder wieder) die „ganz großen“ Emotionen riskieren soll und darf. Romeo (Thomas Wittmann) ist kein glühender Liebhaber, sondern ein schlafwandlerischer Jüngling, der gleich in seiner ersten Szene wie zwischen Watte gepackt und wie auf einer Wolke „hereinschwebt“. Ein somnambuler Märtyrer, der nichts bewirken wird. Wenn er plötzlich mit zwei Degen auf Tybalt losstürmt, wirkt dieser Furor wenig glaubhaft. Ähnliches gilt für Capulets unvermittelten Wutausbruch gegen seine Tochter Julia. Auch diese Julia (Micheline Herzog) ist eher ein seelisches Leichtgewicht; sie wird eben erst 14 Jahre alt. Mitleidig und

nachsichtig, nicht aufgewühlt sieht man Ihrer Tragödie zu.

Schlüsselfigur dieser Inszenierung ist der Fürst Escalus (hier von einer Frau, Hildegard Kuhlenberg, gespielt). Kein machtvoller Souverän, der die verfeindeten Familien Montague und Capulet zur Versöhnung drängen könnte. Eher schon eine schwarze Klagegestalt, die die offenbar immer schon unvermeidlichen, furchtbaren Ereignisse lediglich schauernd konstatiert und Strafen nur noch der „Ordnung“ halber zumißt.

Die Versöhnung der Grafen Montague und Capulet angesichts der Selbstmorde Romeos und Julias wirkt denn auch eher wie eine Pflichtübung. Kurz, beinahe achselzuckend wird der Tod der jungen Liebenden bedauert. Dann gehen die beiden Grafen ab, als wollten sie nunmehr ihre Untaten gemeinsam ins Werk setzen.

Dankbare Nebenrollen: Stefan Hunstein (Mercutio) und Hedi Kriegeskotte (Julias Amme) bekamen den meisten Premierenbeifall. In der Tat schienen die Nebenrollen schlüssiger besetzt als die tragenden Parts.

Fazit: Halbwegs gutes Stadttheater (ohne Herablassung gesagt), aber gewiß keine Aufführung, die den – doch wohl noch vorhandenen? – Bochumer Anspruch einlöst, zu den „ersten“ Häusern der Republik zu gehören.

Zwischen Lyrismen und
Kalauern – Lünen: Das

Theaterpathologische Institut mit „Die Raupe versteht den Schmetterling nicht“

geschrieben von Bernd Berke | 27. Mai 1988

Von Bernd Berke

Lünen. Samtbedeckt die ganze Bühne, im Hintergrund ragt einsam ein Riesenkaktus auf. Doch die trostlose Einöde ist nicht unbelebt. Hierher hat es drei Frauen verschlagen, die unter heißer Sonne ihre bundesrepublikanisch-verkühlten Seelchen auslüften wollen.

Pseudophilosophische Bröckchen, hartnäckig-oberflächliche „Beziehungs“-Analysen, viel Psycho-Geschwätz, eine kleine Portion Frauenpower, Aufschwünge in falsche Bedeutsamkeit, halblinker Muff und minimal-Reste von sozialem Gewissen vermengen sich da zu einer wohlvertrauten Mixtur. Roland Rebers Theaterprojekt „Die Raupe versteht den Schmetterling nicht“, neueste Produktion seines „Theaterpathologischen Instituts“ (TPI) in Lünen und Saisonauftakt daselbst, läßt dieses Gemisch freilich nicht nur im Habitus seiner Figuren aufgehen, sondern ist selbst davon durchdrungen.

„Das Stück entstand in Südspanien im Sommer 1987“, verrät der Programmzettel. Wenn Reber und die Seinen Urlaub machen, dann jedenfalls nicht Urlaub vom Theater. So wird man denn in Lünen quasi zum „Mitleser“ von Urlaubsnotizen, die nur leider recht ungeglättet auf die Bühne gerieten.

Es sind eher Vorarbeiten und Materialien zu einem Stück, weder sprachlich noch im Hinblick auf Bühnenwirksamkeit hinreichend aufbereitet. Sonderlich theatergerecht ist das Projekt über weite Strecken schon deshalb nicht, weil die zahlreichen Monologe nur im Falle schauspielerischer Spitzenleistungen nicht ermüden würden. Sprachlich schwankt das Ganze – ohne

sinnvolles Kalkül – zwischen erhabenen Lyrismen und Kalauern.

Wie es sich für eine rechte Spanienreise gehört, ist viel von Stierkampf und (seiner Todestheatralik) die Rede, natürlich fehlt nicht die einschlägige Hemingway-Lektüre im Gepäck, und Don Quijote kommt auch vor.

Aus dem Arsenal der Wahrheiten und Bilder zieht Reber häufig das hervor, was zu oberst liegt. Vom Süden berauscht, versteigen sich seine drei Frauen ins Nächstliegende: Im Süden begann, so dozieren sie, die Renaissance, im Norden gedieh der grüblerische „Faust“. Alles eine Frage des Klimas.

Auch sonst hält man sich eher an Natur und Zoologie: So leitet sich der Projekttitel von der Abfolge „Raupe Puppe-Schmetterling“ her, deren Dreiheit mit den drei Frauen in Bezug gesetzt wird. Die Raupe gilt dabei als begriffslos-Infantiler Beginn, der Schmetterling als Schönheit zum Tode, als Dekadenz; die Puppe aber, einzig lebensgerecht, versinnbildlicht den Schwebezustand dazwischen. Ein möglicherweise ergiebiges Bild, das aber hier nicht wirklich freigesetzt wird.

,Überhaupt der Umgang mit Bildern und Vergleichen. Da steht eine Agave offenbar nur deswegen auf der Bühne, damit es heißen kann, sie blühe nur ein einziges Mal – und eine Frau sinniert: „Wie wir.“ Wer da nicht ins faustische Grübeln kommt...

Wie schon in der TPI-Produktion „Friedrich“ heißt es auch diesmal (frei nach Beuys): „Zeige deine Wunde“. Kam Friedrich als eine Art Gekreuzigter auf die Bühne, so diesmal in einer Szene die halbnackte Gun Oehlert als abgestochener Stier. Ein arg verrutschtes Bild, Dämonie wie vom Rummelplatz.

Und wo bleibt das Positive? Nun, es wog im Grunde gar nicht wenig. Das Bühnenbild (Reber) war ansehenswert, und die schauspielerischen Leistungen von Ute Meisenheimer, Gun Oehlert und Fee Sachse verdienen auch nicht mehr das Prädikat

„Laientheater“.

Das Unbewußte wird erschreckend sichtbar – 75 Gemälde von Edvard Munch im Museum Folkwang

geschrieben von Bernd Berke | 27. Mai 1988

Von Bernd Berke

Essen. „Die Angst“, „Der Schrei“, „Die Verzweiflung“. Noch nie waren diese drei Bilder des Norwegers Edvard Munch (1863-1944), allesamt Schlüsselwerke moderner Zerrissenheit, außerhalb des Ursprungslandes so beieinander zu sehen, wie jetzt im Essener Museum Folkwang.

Die drei Werke sind nur einer von vielen Höhepunkten der umfangreichsten deutschen Munch-Präsentation seit rund 15 Jahren. Museumsleiter Prof. Paul Vogt: „Eine solche Ausstellung habe ich mir schon seit 20 Jahren gewünscht.“ Vogt rechnet vorsichtig mit einer Besucherzahl um 80 000.

Es dürfte in der Tat die bedeutendste Ausstellung dieses Jahres einem Revier-Museum sein. Der Anlaß ist prosaisch: Vor genau 10 Jahren wurde erstmals norwegisches Erdgas (vom Ölfeld Ekofisk) in die Bundesrepublik geliefert. Zu diesem Jubiläum zeigte sich die Ruhrgas AG spendabel, sie ist der Mäzen der Ausstellung. Ereignisse dieser Güte „gehen“, angesichts der Schrumpf-tats der meisten Museen, eben kaum noch ohne Geld aus der Industrie.

25 Leihgeber zwischen Köln und Toronto, vornehmlich aber aus Norwegen selbst, entsandten 75 Munch-Gemälde nach Essen. Frage keiner nach der Versicherungssumme, die Veranstalter nennen sie natürlich nicht. Rare Stücke sind dabei, die sonst praktisch nie verliehen werden. Jedenfalls erlaubt die Zusammenstellung einen Gesamtüberblick über das malerische Schaffen des berühmten Norwegers – von realistischen und impressionistisch-pointillistischen Arbeiten der frühen Jahre bis hin zu melancholischen Selbstbildnissen der Spätzeit.

Die drei eingangs erwähnten Bilder gehören, so sieht man in der (in sinnvollen „Sequenzen“ gehängten) Schau, so und nicht anders zueinander. Auf allen drei Bildern sieht man jenes schräg auf den Betrachter zulaufende Geländer, jene blutroten Himmelsschlieren.

Auch die Geburt solcher Motive und Formen, die Genese einer Chiffrensprache, die das Unbewußte mit malerischen Mitteln geradezu erschreckend sichtbar macht, ist in Essen beispielhaft zu verfolgen. Da ist etwa die unscheinbare Sonnenspiegelung im Gewässer, die in späteren Bildern zum Zeichen gerinnt und nun auch in ganz anderen Zusammenhängen stehen kann. Die Sprache der Dinge ist in die Sprache der Seele übersetzt.

Ein oft geäußertes Vorurteil über Malerei aus Europas Norden wird gründlich widerlegt, nämlich jenes, daß „dort oben“ vorwiegend Denk-Bilder mit bestenfalls duchschnittlichen malerischen Qualitäten entstanden seien. In Munchs visionärem Werk bleibt kein Kompositionsdetail dem Zufall überlassen, die Gestaltungskraft ist von seltener Souveränität. Eindrucksvolle Beispiele geben etwa die Bildnisse (u. a. August Strindberg, Walter Rathenau), die durch Körperhaltung, ja schon durch bloße Farbgebung oder Strichführung die gemalte Person sinnfällig charakterisieren. Und welche Lichteffekte Munch mit seinen Schneelandschaften erzielt, ist einfach phänomenal.

Die Ausstellung wird in Essen heute um 11 Uhr vom norwegischen

Kronprinzenpaar (Harald und Sonja) eröffnet. Ab 18. November ist sie in nochmals erweiterter Form in Zürich zu sehen.

Edvard Munch. Museum Folkwang, Essen, Goethestraße. 18.9. bis 8.11. – Di.-So. 10-18, Do. bis 21 Uhr. Katalog 40 DM. Eintritt (Erwachsene): 5 DM.

Bob Dylan: Gebremste Legende

geschrieben von Bernd Berke | 27. Mai 1988

Von Bernd Berke

Dortmund. Was sagt man zu einem legendären Rockstar, der seinem zahlenden Publikum weder ein „Hello“ noch ein „Goodbye“ gönnt, der ohne jede Ansage sein Programm herunterspult und geht? Soll man sagen, er sei unhöflich, schlecht gelaunt, lustlos oder besonders innig auf sich konzentriert?

All das zu sagen, fällt schwer, geht es doch um Bob Dylans Auftritt in der Dortmunder Westfalenhalle, um seinen Deutschland-Tournee-Start, sein einziges NRW-Konzert, ja letzten Endes um nicht weniger als um ein ganzes Lebensgefühl, das viele der 7000 Zuschauer in der (halb gefüllten) Halle noch einmal spüren wollten.

Angesagt war ein Spitzenereignis, ein Wiedersehensfest. Den Autokennzeichen nach zu urteilen, kamen denn auch Fans aus dem Raum zwischen Bonn und Wilhelmshaven in die Westfalenhalle. Standhafte Altfreaks ebenso wie mittlerweile zu dynamischen Führungskräften gereifte Zeitgenossen in schnieken Nobelfahrzeugen. Zwischen 15 und 50 lag, schätzungsweise, das Altersgefälle. Was wurde den Leuten geboten?

Ein Profi, der seinen Job routiniert macht, dessen volle

Qualitäten aber nur an ganz wenigen Stellen aufblitzten, so daß der Beifall meist verhalten blieb. Alles ging enorm pünktlich vonstatten, also gar nicht wie bei einem Fest. Von 21.30 bis 22.30 Uhr spielte Dylan, die Zugabe dauerte bis 22.45 Uhr, dann flammte grell das „Rausschmeißer“-Licht auf. Genau nach Plan, „Mindest-Soll erfüllt“. Böswillig gesagt: Es fehlte nur noch die Stechkarte.

Dabei hatte doch Ex-„Byrds“-Sänger Roger McGuinn („Special Guest“) schon auf Nostalgie eingestimmt – mit Klassikern wie „Mr. Tambourine Man“, „Turn Turn Turn“ und „Eight Miles High“. Begleitet von „Tom Petty & The Heartbreakers“, klang das ganz wie aus den glorreichen 60er Jahren. Damit nicht genug: Petty und seine Band heizten danach die Stimmung mit Songs wie „Reelin' and Rockin'“ oder „Rock'n'Roll Star“ an. Keine Filigranarbeit, die hatte auch niemand erwartet: aber „Geradeaus-Rock“ der allerfeinsten Sorte, hochenergetisch und mitreißend.

Das Feld für Dylan war also eigentlich bestens bestellt. Doch der 46jährige Altstar klopfte, begleitet von der jetzt nur noch bescheiden „dienenden“ Petty-Band, zum Einstieg zögernd an die Himmelstür („Knocking on Heaven's Door“), fuhr sodann gemächlich über den „Highway 61“, näselte mit gebremster Sinnlichkeit seinen alten Hit „IWantYou“, suchte in gebeugter Haltung Schutz vor dem Sturm („Shelter from the Storm“) und brachte balladeske Lieder wie „Tangled up in Blue“ oder „The Ballad of Frankie Lee and Judas Priest“ auf einheitliches Mittelmaß. Erst mit der nicht allzu stürmisch geforderten Zugabe brachte er den Stein ins Rollen („Like a Rolling Stone“).

Den Schlußpunkt setzte Dylan mit „Forever Young“ („Auf ewig jung“). Genau das ist der Punkt. So jung sehen wir ihn eben nicht mehr wieder, ja, vielleicht ist es schon seine letzte Deutschland-.Tour. Und was machen wir dann mit unseren Erinnerungen?

Im Zeichen des Realismus: Bonn zeigt Skulpturen aus der DDR

geschrieben von Bernd Berke | 27. Mai 1988

Von Bernd Berke

Bonn. Noch nie hat die DDR ihre eigene Bildhauerkunst so umfassend gezeigt wie jetzt in Bonn; auch nicht in Ost-Berlin oder Dresden. Schon das macht diese Ausstellung in Bonn zum Ereignis.

Bei uns sind zwar inzwischen die wichtigsten Maler aus dem anderen deutschen Staat bekannt, das skulpturale Schaffen jedoch kaum. Mit 130 plastischen Arbeiten und 60 Zeichnungen (aus der gesamten Nachkriegszeit) von über 50 DDR-Künstlern bringt das federführende „Zentrum für Kunstausstellungen der DDR“ nun einen ersten Überblick nach Bonn. Dietmar Keller, Stellvertreter des Ministers für Kultur der DDR, unterstrich zur Eröffnung die Bedeutung des deutsch-deutschen Kulturabkommens, das auch diese Schau erst ermöglicht habe.

„Menschenbilder“ hieß die letzte große DDR-Gemäldeausstellung bei uns (Bonn/ Münster, 1986). „Menschenbilder“ – so könnte auch der Titel für diese Skulpturenschau lauten, denn die DDR-Bildhauer haben sich – im Zeichen verschiedener Realismus-Konzepte – kaum je von der Darstellung der menschlichen Figur entfernt. Zielvorstellung ist es laut Katalog, „am Menschen immer neue Seiten des Humanen sichtbar zu machen“.

Das Dilemma beginnt freilich damit, daß DDR-Bildhauer die Exponate selbst ausgewählt haben und damit ihren eigenen Standort bestimmen. Wir, die wir die Arbeiten erstmals zu

sehen bekommen, können die Hintergründe kaum nachvollziehen.

Die große Frage, die sich angesichts dieser Ausstellung aufdrängt, ist die: Sind unsere westlichen Sehgewohnheiten verzerrt, weil unser Menschenbild auch in der Kunst verschüttet ist; oder sind die DDR-Künstler naiv, die da glauben, das Menschenbild (oft in althergebrachter Ausprägung) noch aufrecht erhalten zu können?

Sehr oft scheinen alte Vorbilder durch: Rodin, Lehmbruck, Käthe Kollwitz vor allem. Das handwerkliche Niveau ist durchweg sehr hoch, doch Themen und formale Ausgestaltung wirken oft bieder, konventionell und nachgerade „akademisch“: Da sieht man zahllose „Schreitende“, „Sitzende“, „Hockende“, „Liegende“ und Torsi.

Inhaltlich spielt die Anverwandlung des kulturellen „Erbes“ eine dominierende Rolle. Offenbar stehen Gedenk-Büsten in der DDR noch in hoher Blüte und Wertschätzung: Kopfbüsten von Heinrich Mann, Rilke, Pablo Neruda., von Rosa Luxemburg, Brecht und Käthe Kollwitz u. a. sind zu sehen. Auch Bezüge zur Mythologie und zum klassischen Bildungsgut sind häufiger als in der „Westkunst“.

Der generelle Eindruck mag enttäuschen, da man sich zu oft ins künstlerische Gestrüpp versetzt sieht. Dennoch gibt es in Bonn auch hervorragende Arbeiten zu sehen, etwa von Künstlern wie Wieland Förster, Werner Stötzer, Joachim Jastram und Otto Bernd Steffen.

Unbestreitbare Verdienste haben sich DDR-Bildhauer mit Mahnmalen gegen Krieg und Faschismus erworben. Beispiele dafür (u. a. Fritz Cremers Buchenwald-Denkmal) sind in Bonn naturgemäß nur auf Fotografien präsent. Doch die Anstrengung, sich in der Kunst mit gesellschaftlichen Vorgängen auseinanderzusetzen, zeitigt auch Verlegenheitslösungen. So formte etwa Werner Drake ein Mädchen, das sich weinend die Augen reibt, und nennt die Skulptur „In Memento Vietnam“. Das

ist eine bloße Pflichtübung, dem Thema unangemessen, weil viel zu konventionell und ohne jede Schärfe umgesetzt.

Rheinisches Landesmuseum Bonn, Colmantstraße (ab heute bis 18. Oktober, Di.-Fr. 9-17 Uhr, Mi.9-20 Uhr, Sa./So. 11-17 Uhr, Mo. geschlossen; Katalog 29,80 DM). Weitere Stationen Mannheim und München.

„Herrgott“ auf dem Verlegersessel – TV-Porträt des Siegfried Unseld

geschrieben von Bernd Berke | 27. Mai 1988

Von Bernd Berke

Der Schriftsteller Martin Walser schüttelt den Kopf. Wieder einmal mattgesetzt! Gegen seinen Freund und Verleger Siegfried Unseld, den Chef des Frankfurter Nobelhauses Suhrkamp, kann er im Schach fast nie gewinnen. Walser: „Nur nach Mitternacht, da ist er schlagbar.“

So war denn Unseld in dem Porträt „Der Verleger und die Lust am Buch“ (ARD) gleich als Gewinnertyp eingeführt. In diesem Stile ging es in dem Film von Hilde Bechert und Klaus Dixel weiter: Unseld, „ins Gelingen verliebt“; Unseld, der Mann auf der Sonnenseite des Lebens; Unseld, der kraftvoll „Ja“ sagt zu Dasein und Erfolg. Ein typischer Vertreter der „Wende-Zeit“, könnte man argwöhnen, wäre da nicht sein Buchprogramm, einst zu großen Teilen Pflichtlektüre der „APO“ – und auch heute noch eins der besten und profiliertesten im Lande.

Unseld ließ sich und seinen „Riecher“ gebührend bewundern, aber

nicht in die Karten blicken. Mit gepreßter Stimme gab er abgewogene Auskunft, als halte er immer noch etwas Entscheidendes zurück. Welch ein Gegensatz zum „Kritikerpapst“ Marcel Reich-Ranicki, der hier als „Zeuge“ angerufen wurde: Mit ein, zwei Sätzen gab Reich-Ranicki mehr preis als Unseld in einer Stunde. Was etwa Reich-Ranicki offen als Macht des Verlegers bezeichnete, nannte Unseld vornehm eine gewisse „Entscheidungsbefugnis“. In Unselds Augen blitzte es am hellsten auf, als er sich ausmalte, wie der spanische Markt für Brecht geöffnet werden könne. Mit Geist Geld zu machen, das ist seine Leidenschaft.

Die Aussagen der Suhrkamp-Autoren (Martin Walser, Max Frisch, Thomas Bernhard) ließen ein durchaus zwiespältiges Verhältnis zum Literatur-Markt und seinen Machern erkennen. Zwar kamen höflicherweise keine Schriftsteller zu Wort, die Unseld abgelehnt hatte, doch greinte Thomas Bernhard: Er hänge vom Verleger ab „wie a Bauer von d'r Ernte“; der Verleger sei halt ein „Herrgott“.

Die Erregung beim Malen – Hagener Künstler Emil Schumacher wird 75

geschrieben von Bernd Berke | 27. Mai 1988

Von Bernd Berke

Der Hagener Maler Emil Schumacher, eine der bahnbrechenden Gestalten der deutschen Nachkriegskunst, wird heute 75 Jahre alt. Aus diesem Anlaß verleiht ihm seine Geburtsstadt die Ehrenbürgerschaft, und im Osthaus-Museum wird eine Schumacher-Ausstellung eröffnet.

Schumacher genießt weltweiten Ruf; er bekam zahllose internationale Auszeichnungen; er war auf den größten Ausstellungen (documenta, Biennale in Venedig) vertreten. Doch stets „war und ist für seine Malerei die südwestfälische Herkunft bestimmend“, befindet Kindlers Malerei-Lexikon. Die Kunstzeitschrift „Art“ zitiert sein Bekenntnis zu Hagen: „Die Leute hier sind mir vertraut. Die Arbeitergegend inspiriert mich. Der gute Geist, der von diesem Flecken ausgeht, gibt mir Bilder, die ich nur hier malen kann.“ In der Tat: Die Landschaft Südwestfalens regte nicht nur die Gestaltung schrundig-erdhafter Bilder an, sie lieferte manchmal auch gleich das zugehörige Material.

Am 29. August 1912 wurde Emil Schumacher im Haus Bleichstraße 11 in Hagen (dort wohnt er noch heute) als Sohn eines Schlossers geboren. Von 1932 bis 1935 studierte er an der Dortmunder Kunstgewerbeschule, strebte dann eine Existenz als freier Maler an.

Bedeutsam war die Begegnung mit dem Altmeister Christian Rohlf's im Jahr 1937. Rohlf's (1938 in Hagen gestorben) gehörte zu den vom NS-Regime verfemten Künstlern (1934 verhinderten die Nazis in Witten auch eine Schumacher-Ausstellung). Rohlf's' expressive Malweise gab Schumacher Impulse.

Vom Fronteinsatz zurückgestellt, wurde Schumacher von 1939 bis 1945 als technischer Zeichner in die Hagener Akkumulatorenfabrik verpflichtet. Erst nach dem Krieg konnte er wieder als freischaffender Künstler arbeiten. Alsbald gehörte er zu den Malern, die den Anschluß an die so lang und gewaltsam unterdrückte Moderne wiederherstellten.

Zunächst experimentierte Schumacher mit kubischen Formen, die die Farbtöne noch „bändigten“. Doch nach einem Besuch in Paris (1951) wagte er das Abenteuer der Abstraktion. Die Farbe sprengt nun die Form. Die spontane Aktion an der Leinwand wird bestimmend. Schumacher trägt die Farbe oft mit bloßen Händen auf. Bekannt wurden seine reliefartigen „Tastobjekte“ sowie

die „Hammerbilder“, bei denen Schumacher die Malfläche durch aggressive Hammerschläge bearbeitete und die entstandenen Furchen erneut ausmalte – Zerstörung und neues Werden. Dabei kommt die pure „Körperlichkeit“ der Farbe zum Vorschein, und es entfaltet sich ihre psychologische Macht. Man mag Schumachers Bilder dem „Tachismus“ oder dem „Informel“ zuordnen. Ihre Qualität erfaßt man mit solchen Schubladen-Begriffen nicht.

Seine immens lebendigen Bilder tragen deutliche Spuren heftiger Malgesten, sie sind ersichtlich aus starker Motorik, aus kraftvoll ausgetragenen Kampf hervorgegangen. Zwar spielt dabei auch Zufall eine Rolle, doch gerade deshalb ist eine souveräne Beherrschung von Form und Farbe wichtig. Schumacher: „Handwerk, Technik und Erregung sind eins.“

Die Erregung beim Malen hat Schumacher auch in seinem jetzigen Alter nicht verlassen. Im Gegenteil, seine Arbeiten wirken vitaler denn je. Schumachers häufig zitierter Satz „Ich nehme eine Farbe, wie ich in einen Apfel beiße oder einem Freund die Hand gebe“, läßt ahnen, wie lebenswichtig ihm die Kunst ist.

Wenn Bildhauer zum Zeichenstift greifen – Ausstellung „Das andere Medium“ im Ostwall-Museum

geschrieben von Bernd Berke | 27. Mai 1988

Von Bernd Berke

Dortmund. Wenn Bildhauer zeichnen, so muß das nicht heißen,

daß sie lediglich Vorskizzen für ihre dreidimensionalen Arbeiten entwerfen; auch nicht, daß sie ihre fertigen Skulpturen nachträglich auf Papier darstellen. Manche Bildhauer und Objektmacher entfernen sich vielmehr ganz bewußt von ihrem gewohnten Medium. Die Zeichnung wird dann eigenständiges Ausdrucksmittel, sie wird autonom.

Andere wiederum zeichnen vollkommen funktionale Vorlagen für Werkstätten, die die Ideen dann ins Material umsetzen. Und wieder andere zeichnen zwar Skulpturen, aber gleichsam als Utopien, an deren Verwirklichung (schon aus Kostengründen) oft gar nicht zu denken ist. So verzwickelt und vielfältig ist die Sache. Daß solche Vielfalt auch sinnliches Vergnügen bereiten kann, zeigt jetzt im Dortmunder Ostwall-Museum die Ausstellung „Das andere Medium – Zeichnungen von Bildhauern“ (ab Sonntag bis 11. Oktober).

Eine Art Gütesiegel: Immerhin zehn der 30 in Dortmund vertretenen Künstler sind gegenwärtig documenta-Teilnehmer, sieben sind bei der vielbeachteten Münsteraner Ausstellung „Skulptur '87“ dabei. Die Dortmunder Ausstellungsmacher Anna Meseure und Dietmar Elger haben fast alle Künstler persönlich aufgesucht und dabei Kontakte geknüpft, die für künftige Ausstellungsvorhaben einiges erhoffen lassen. So kamen viele Zeichnungen nach Dortmund, die noch nie außerhalb der Ateliers zu sehen waren.

Das breite, aber sinnvoll geordnete Spektrum reicht vom konstruktivistisch arbeitenden Hans Uhlmann (Zeichnungen aus den 50er Jahren) über Joseph Beuys bis hin zu „Leitfiguren“ der gegenwärtigen Szene wie etwa Thomas Virnich, Thomas Schütte und Magdalena Jetelová.

Eine Überraschung sind jene drei Arbeiten von Günther Uecker, die gänzlich von seiner bekannten „Nagel-Kunst“ abweichen. Daß aber sonst meist das bildhauerische Arbeitsprinzip eines Künstlers (mehr oder minder verhüllt) auch in Zeichnungen präsent ist, läßt sich gut am Beispiel Ulrich Rückriem

studieren. Dessen Verfahren, Steinquader zu zerteilen und hernach wieder zusammenzufügen, taucht auch im Medium der Zeichnung auf; nur erzielt er den Effekt hier mittels Graphit und Klebestreifen. Ähnlich ist es beim verstorbenen Norbert Kricke, dessen totale lineare Reduktion gleichsam eine Urform des Zeichnens darstellt (und das Signet der Ausstellung abgibt), aber auch in seinen Bildhauer-Arbeiten wiederkehrt.

Den größten Erkenntnis-Gewinn hat man von der Ausstellung natürlich dann, wenn man die Zeichnungen mit Skulpturen der jeweiligen Künstler in Bezug setzen kann. Da jedoch andererseits der Eigenwert der zeichnerischen Arbeiten betont werden soll, hat man in Dortmund bewußt auf eine direkte bzw. fotografisch vermittelte Gegenüberstellung mit Bildhauerarbeiten und Objekten verzichtet.

Übrigens: „documenta“-Besucher bekommen für einige in Kassel gezeigte Objekte in Dortmund gleichsam die Erläuterung „nachgereicht“. So etwa im Fall Albert Hien, dessen endlos in Spiralbewegung befindliche „Wurstmaschine“ in Kassel zu gehen ist. In Dortmund hängen nun Vorzeichnungen dazu, und man sieht, daß Hien vom Kreislauf der Nahrungsproduktion, des Essens und der Ausscheidung ausgegangen ist.