

Die Dialoge in Wedekinds Kindertragödie sind knapp gehalten. Die in der bürgerlichen Gesellschaft des 19. Jahrhunderts praktizierte Tabuisierung der Sexualität macht es den Jugendlichen schwer, eine Sprache dafür zu finden, worum sich „die ganze Welt dreht“. Moritz Stiefel ist nicht in der Lage, mit seinem Freund Melchior Gabor darüber zu sprechen. Aufklärung will er schriftlich erteilt bekommen. Doch was sich nicht einmal unter vier Augen besprechen läßt, kann auch allein im Zimmer „nur mit ge-

zwischen ihnen und den Erwachsenen. Wenn Wendla (Gabriela Benesch), „die gar keinen Begriff hat, wie das alles zugeht“, energisch von der um Ausflüchte bemühten Mutter (Elfriede Ramhapp) Aufklärung einfordert, kommt sie mit ihrer Körpersprache – den Kopf in den mütterlichen Schoß zu legen – der Antwort nahe. Das Vom-ganzen-Herzen-lieben-Gestammel der Mutter aber bringt sie letztendlich auf den

mutend, wo früh-reife Schüler bildungshungrig die Literatur ausschachten müssen, um „das Menschlichste“ kennenzulernen. Goethes „Faust“ prägt ja nicht nur Wedekinds Dramaturgie, sondern sitzt den Protagonisten – auch fern jeder Schulweisheit – im Nacken. Wendla fällt nicht zufällig Gretchens Schicksal in den Schoß und der verummte Herr (Rainer Friedrichsen) ist mehr als ein Deusex-machina, wenn er am Schluß Melchior, vor dem kopflösen Moritz warnend, vom Friedhof ins Leben holt.

Die Grundrichtung ist für alle klar: Wenn die Künstler irgend etwas leisten, dann darin, daß sie Probleme machen, und nicht darin, daß sie behaupten, die Meister der Lösung der Probleme zu sein“, gab Bazon Brock als Resümee einer TV-Diskussion mit Peter Weiermair, Isabelle Graw, Ausstellungskurator Helmut Draxler, Albertina-Direktor Konrad Oberhuber und Kulturhausleiter Otto Breicha an, die am Donnerstag aufgenommen und vermischt mit Live-Berichten und Clips am letzten Freitag von ORF und 3sat ausgestrahlt wurde. Dann stand er auf, während ganz unmerklich der Tonmann das Vernissagen-Geplauder einblendete: „ich geh jetzt mal einen fragen, was er für ein Problem hat.“ Schnitt

Vernissage: Brock spricht mit Bruno Gironcoli. Eine große Metallarbeit aus den

nichts eine Ahnung haben.“ Schnitt. Live: „Oswald, Sie sind der älteste der Künstler...“ „Soviel ich weiß, bin ich momentan achtzehn“ und später, auf ein allzu zeitgemäßes Design angesprochen: „Da ich ja alles kann, kann ich natürlich auch mit dem Design mich spielen.“

Brock führt Oberhuber in Peter Koglers Raum. Zwei „L.A. Babies“, unlängst im Standard für eine Bank werbend, auf gepixeltem quadratischem Grund hängen auf einer gleich gepixelten Tapete. Kogler geht es darum, die „laufenden Bilder“ der Medien zu fixieren. Warum? Brock erhält die Antwort, daß das Bild „den Weg ins Museum öffnet“, ist verblüfft („Eine aufrichtige Antwort“) und nimmt Kogler in Schutz

losen Monaten, „das beleidigt mein Ich-Gefühl“. Weibel erweitert die Monaten um eine Utopie des Chaos. Brock streckt schließlich lakonisch die Waffen und wendet Weibels Freud-Zitat biblisch: „Also fürchtet euch nicht, wenn ihr in eurem eigenen Hause nicht mehr wißt, wo ihr seid.“ Hans Weigand kann in sein Clip-Porträt, eines seiner Videos einbinden, das eine graue, ziegelähnliche Oberfläche zunehmend mit einem feuerähnlichen Flackern überzieht. In der vorproduzierten Live-Aufnahme sind Brock und Weigand durch eine Wand getrennt. Man sieht, daß, wie bei Gironcoli, Brock auch zuhören kann. Zwingt Weigands Verhalten Brock zu werkanalytischen Fragen? Es ist jedenfalls großartig, wie der Präsentator Aspekte des sperrigen, schräg gestellten, mit Metallisier-Farbe überzogenen

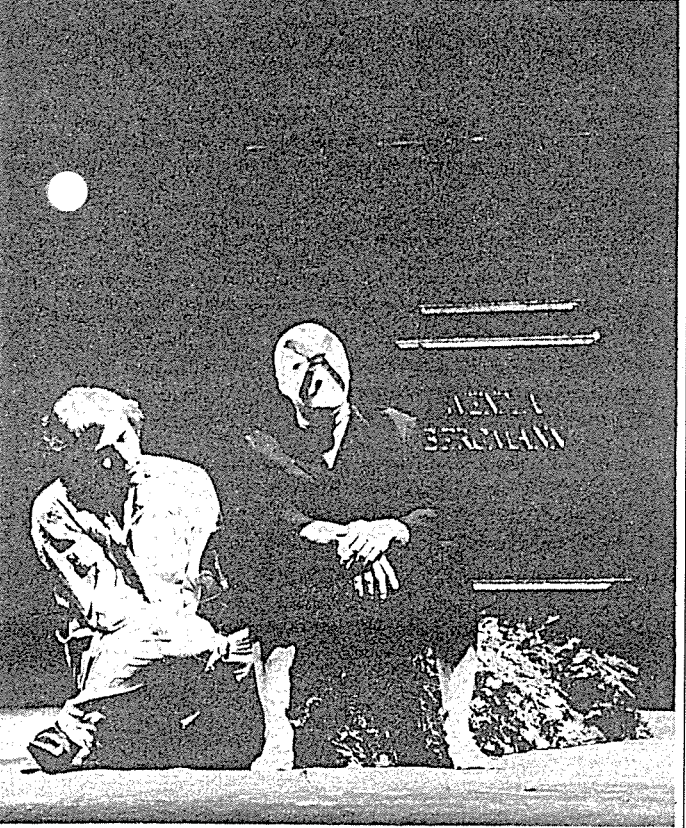
Das Kuckucksei

Hannelore Hoger inszeniert Frank Wedekinds „Frühlings Erwachen“ am Theater in der Josefstadt
Von Dieter Bandhauer

geschlossenen Augen gelesen werden“. Bernhard Schir reduziert den Moritz nicht auf einen gehemmten Selbstmordkandidaten, sondern zeigt einen unter seinen eigenen Widersprüchen leidenden jungen Mann, dessen Selbstmord zwar gesellschaftlich vermittelt ist, dessen Verklammungen unter anderen Bedingungen aber nicht verschwinden würden, vielleicht eher produktiv werden könnten – wozu Moritz alle Anlagen hat. Denn wenn Wedekind seine Figur eine möglicherweise einhändige Literatur mit den Worten „Ich durchflog die flimmernden Zeilen, wie eine aufgeschreckte Eule einen brennenden Wald durchfliegt“ selbst kommentieren läßt, überträgt er ihr sozusagen poetische Mitverantwortung. Auf der Bühne bedarf es dann eines Darstellers wie Bernhard Schir, dessen Moritz diese Rezeptionsleistung zuzutrauen ist.

Friedhof, nachdem sie von Melchior (Josef Bilous) geschwängert und einer Engelmacherin überantwortet wurde. Die Begegnung zwischen Wendla und Melchior am Heuboden fällt kurz und wortkarg aus, und steht damit in einem bemerkenswerten Kontrast zu der unmittelbar vorangehenden Szene, in der Hännchen Rilow am Abort eine Arie anstimmt, um sich – die Kunstgeschichte nach ihrer erotischen Tauglichkeit durchleuchtend – in Stimmung zu bringen. Antonio Paradiso macht eindringlich deutlich, daß sich auch einsam die Lust finden, und daß sich das gesamte elterliche Kultur- und Bildungsgut, bis hin zu den (bis heute nicht ganz verschwundenen) Knochenmark aussaugenden Warnungen vor der Onanie, erotisch nutzen läßt. „Frühlings Erwachen“ wirkt immer an den Stellen aktuell, wo dieser unsagbare Kommunikationsnotstand zwischen den Generationen sichtbar wird; nostalgisch an-

Hannelore Hoger, die in einem Interview (siehe Falter 16) „Frühlings Erwachen“ als „Kuckucksei“ des Spielplans der Josefstadt bezeichnete, nähert sich mit den Schauspielern dem Stück behutsam, entschärft es aber auch nicht. Sie vertraut ganz der Kraft der einzelnen Szenen, die durch den auf offener Bühne vollzogenen Umbau der – von Matthias Krajl auf das Wesentliche reduzierten – Kulissen deutlich getrennt, ja isoliert werden. Scheinbar ohne inszenatorischen Aufwand wird das Ensemble zu einer erfrischend natürlichen Spielweise angehalten, und derart die Unverbraucht dieser Kindertragödie vorgeführt. Der Regisseurin gelingt es aber nicht, dem Stück eine neue Lesart abzugewinnen, es mit einer eigenwilligen ästhetischen Handschrift zu versehen. In Hannelore Hogers Interpretation muß sich die Radikalität von Wedekinds Frühwerk gewissermaßen selbst beweisen, sie wird nicht auf die Probe gestellt und so möglicherweise zugespitzt. □



„Frühlings Erwachen“: Melchior (Josef Bilous) und Moritz (Bernhard Schir) vor Wendlas Grab

Kunststücke

Der Generalist Bazon Brock moderierte den „Österreichischen Kunstsalon '89“ aus dem Kulturhaus Graz
Von Peter Mahr

70er Jahren, für Graz mit Metallpodest versehen. Auf einem Tisch mit „weichen“ Füßen symmetrisch zwei Ährengruppen, zwei Bidets, darüber, eine Madonna mit vulvaartig erhobenen, betenden Armen. Rechts am Podest ein Schiffchen und ein Besen. Gironcoli wehrt Interpretationen ab, auch die von Brock erwähnte Behauptung einer Vorläuferschaft zu den jungen New Yorker Objektkünstlern – „hier liegt ein Mißverständnis vor“ – und bestätigt Brocks These von Künstlern als Experten.

angesichts der Videotapes, die dies nicht schaffen. Er konfrontiert ihn mit dem „Interesse am Output der Medien, die Sie durch Werke leugnen“. Kogler: „Ich bin an vulvare interessiert, ich bin eigentlich an Malerei interessiert.“ Schnitt. Michael Schusters Clip folgt. Bei ansprechender Musik nimmt Schuster seine Arbeiten, in der steirischen Landschaft in die Hand; er ist der einzige „Nicht-Wiener“ der zehn Künstler. Zum Beispiel hält er einen vergrößerten Farbkeil zur Natur hin; ironisch für bessere Kodakfilme. Schnitt. Den vorproduzierten Live-Auftritt führt Brock im Monolog durch, da das Gespräch mit Schuster nicht klappt. Jedoch zu beider und des Kunstwerks Vorteil. Schuster hat eine Kamera 1:1 fotografiert. Dem Foto ist die Linse entnommen, das Objektiv der realen Kamera wird in das Loch gehängt und ist auf die gegenüberliegende Wand gerichtet. Hier hängt das Foto der gleichen Kamera, welches so groß ist, daß das durch den Vorbeigehenden ausgelöste automatische Fotografieren ein Bild aufnimmt, das die „reale“ Kamera wieder im Verhältnis 1:1 zeigt. Brock: „Ganz gleich, wie ich meine Visage in die Kamera hineinhalte – für das Bild ist allein das Objektiv und die Einstellung der Maschine selbst zuständig. So verschwinden wir langsam, werden zu bloßen Selbstausslösern eines Abbildungsprozesses, der uns nicht mehr zeigt, sondern wegfegt.“

und Faustabdrücken versehene Kastenobjektes erfragt und die harten Wandobjektflächen erläutert. Brigitte Kowanz war bei der Grazer Vernissage nicht anwesend, ihr Clip, mit schlechter Musik, zu wenig vermittelnd. Auch Brock konnte im abschließenden Rundgang das fragile Flaschenprojektionsobjekt kaum plausibel über die zeichnerischen Fähigkeiten der Künstlerin und gegen die Vereinbarung durch Museen stellen. Das stellwandähnliche Preßspanobjekt und das mit feinen Sprüngen versehene Spiegelobjekt von Heimo Zobernig führten Brock auf seinen beiden kommentierenden Durchgängen zu teilweise verschiedenen Bewertungen. Jedoch, so wie Rockenschaubs Wanddefinition durch eine in der Mitte mit dekorativem Handtuchaufhänger ange-schraubte Plexiglasscheibe und so wie dessen von Brock zur Ausstellungsikone erhobene Bild einer sich schminkenden Frau auf Plexi – „Das Bild ist Letraset AA 109“ – pendelte sich seine abschließende Leitausgabe auf die von beiden Künstlern fast ganz zurückgenommene Position ein. Wohl mußten die beiden Objektkünstler gegenüber ihren pointiert bis scharfen Statements der geschickten Clips in der abschließenden Diskussion mit Brock und dem Herausgeber des NOEMA-Sonderhefts Alexander Pühringer an Profil einbüßen – daß ein verschmitztes Lächeln von Zobernig zu Bazon Brock gerade nach einer eher schwächeren Aussage des fast in gleicher Blickrichtung wie Brock sitzenden Rockenschaub eingeschnitten wurde, ist zumindest befremdlich – dafür faßte der wortgewaltige Kunst-Dompteur gerade die Zurückgenommenheit im Verein mit Gebildetheit als eine der Grenzen bewußte Tugend zusammen, als ein Tun, das vor Selbstbefriedigung des Publikums, vor Tourismus ankurbelnden Kuratoren und Neues bloß behauptenden Künstlern abzuschirmen sei. □

Die Kamera begleitet den Kunst-Showmaster in den nächsten Raum, wo Helmut Draxler in Vertretung von Hubert Schmalix wartet. Schmalix konnte, um seine Aufenthaltsgenehmigung für Los Angeles nicht zu verlieren, nicht nach Graz kommen, aber auch die vorgesehenen Bilder konnten nicht, wie Draxler mitteilt. Zwei so gelb wie Gironcolis Objektanstrich gehaltene Bilder führen Christus in uneindeutiger Pose am Rande des Kitsches vor. Brock: „Schmalix als Nachfolger von Dürers Christus?“ Draxler: „Dagegen würde ich mich ganz massiv verwahren, wenn es nur um die katholische Kirche geht“. Vielmehr gehe es um obsessionelle Malerei, um eine ferngesteuerte Figur. Und Brock, der die Live-Szenen eingeprobet hat, ohne auch nur ein einziges Mal ungläubig zu wirken, fällt auf die Knie: „Fühle mich affiziert, auch ferngesteuert und muß mich nun dem vom Bild ausgehenden Druck beugen, versuchen, im Museum vor Bildern wieder zu beten, da das an keinem andern Orte möglich ist.“ Solch eisiger Sarkasmus sollte einem noch öfter den Atem verschlagen.

Darauf Oswald Oberhuber im gleichen Raum. Es folgt der erste Clip, das erste Künstlerporträt. Eine drittklassige Synthesizermusik, der Künstler mit Skulpturen. Die ausgestellte „Wotanlanze“ (Brock) – aus feinem Holz, auf – richtet er mit den Worten „die Waffe der Kunst“ langsam in die Kamera. Schmiede und Tischler seien ihm „lieber als jene Alles-Künstler, die von

Darauf Oswald Oberhuber im gleichen Raum. Es folgt der erste Clip, das erste Künstlerporträt. Eine drittklassige Synthesizermusik, der Künstler mit Skulpturen. Die ausgestellte „Wotanlanze“ (Brock) – aus feinem Holz, auf – richtet er mit den Worten „die Waffe der Kunst“ langsam in die Kamera. Schmiede und Tischler seien ihm „lieber als jene Alles-Künstler, die von