

Sein Paradies lag am Attersee

Wie der Maler Gustav Klimt den blühenden Garten in einen bürgerlichen Sehnsuchtsort verwandelte

Am 1. März 2017 wechselte Gustav Klimts „Bauerngarten“ für 48 Millionen Pfund den Besitzer. Sotheby's hatte vor der Auktion den Preis auf 35 Millionen geschätzt. Das Gemälde, das erstmals auf der berühmten Wiener Kunstschau von 1908 ausgestellt worden war, hing lange Zeit als Leihgabe in der Prager Nationalgalerie. 1970 erwarb der Schweizer Sammler Gustav Rau das Bild, der es vierundzwanzig Jahre später für 3,7 Millionen Pfund bei Christie's an einen vermögenden Kanadier verkauft. Es lohnt, in die Klassische Moderne zu investieren.

Der 1907 gemalte Bauerngarten ist ein Meisterwerk der Wiener Fin-de-Siècle-Kunst. In komplementären Farben hat der 1862 geborene Klimt ein leuchtendes Blumenbeet auf der Leinwand verewigigt. Inspiriert hatte ihn ein Garten am Attersee im Salzkammergut, wohin er seit 1900 zur Sommerfrische fuhr, um der Hitze der Wiener Straßenschluchten zu entfliehen. Mohn und Asern, Rosen und Zinnien, Gänseblümchen und Dahlien sind vor einem grünen Hintergrund in feinen Farbstufen präsentiert.

In der Mitte des Gemäldes ziehen die blauen Blüten des Vergissmeinnichts die Blicke der Betrachter auf sich. Die strahlenden Blumen sind in dreieckigen Gruppen von unterschiedlicher Größe angeordnet, ohne dass diese Verdichtung die lebendige Natürlichkeit der imaginierten Gartenlandschaft gefährden könnte. Mit dem quadratischen Bildformat, das Klimt von Claude Monet übernommen hatte, distanzierte sich der Wiener Künstler von der traditionellen perspektivischen

GARTEN SCHULE

Landschaftsmalerei und öffnete dem Betrachter die Möglichkeit zu meditativer Kontemplation. Die atmosphärische Kraft der Farben verbindet sich auf eindrucksvolle Weise mit einem Gefühl für die geometrische Form der Blütenarrangements.

Nicht nur in diesem Meisterwerk hat Klimt Blumen unterschiedlicher Farbe, Größe und Leuchtkraft zusammengeführt, um in der vermeintlich zufälligen Anordnung der Blüten die makellose Perfektion der ungebündigten Natur abzubilden. Das im Garten Verängelnde wurde durch das künstlerische Schaffen der Zeitlichkeit entzogen und einer Welt, die sich ständig wandelt, dauerhaft anvertraut.

Der „Künstler des ewigen Blühens“, wie ein Zeitgenosse, der Journalist Ludwig Hevesi, Klimt nannte, schuf allein während seiner Aufenthalte am türkisblauen Attersee zwischen 1900

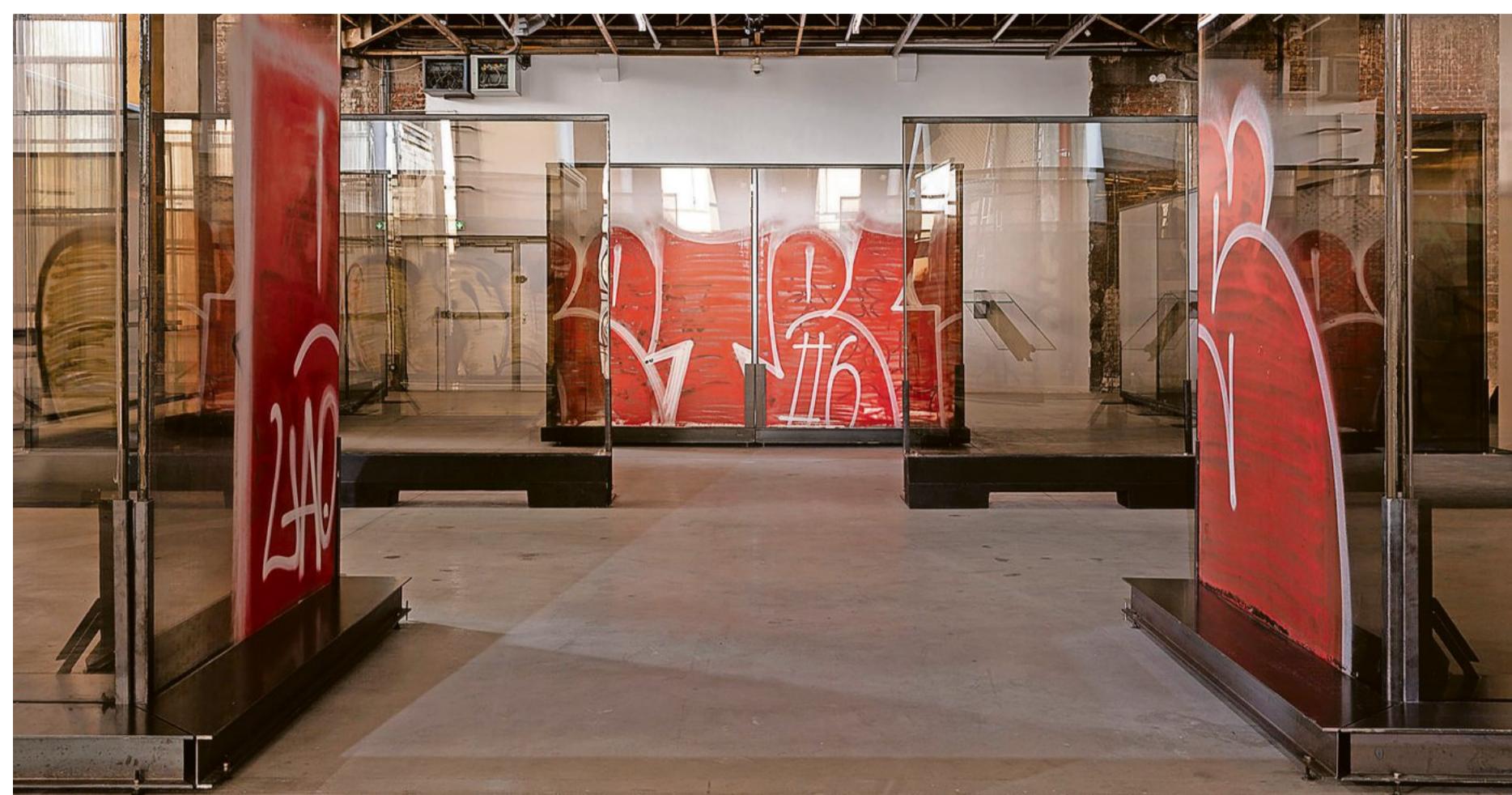
STEFAN REBENICH

ve und Ideen – an beiden hat es den Akteuren vor Ort nie gefehlt – kompensiert werden. Das Bautzner Theater „sparte sich“ 1992 sein Opern- und Ballettensemble. Bis zur Jahrtausendwende behielt man sich noch mit eingekauften Stagione-Serien, dann war auch das vorbei. Seitdem ist, wer in der Mittelstadt am Oberlauf der Spree Musiktheater hören will, auf gelegentliche Gastspiele der in Radbeul ansässigen Sächsischen Landesbühnen oder des Gerhart-Hauptmann-Theaters in Görlitz angewiesen.

Weggespartes kommt nicht wieder

Doch aus das könnte bald vorbei sein, in Fortschreibung der oben angedeuteten langjährigen Prozesse und gleichzeitig als Vorschau dessen, was der Dirigent Titus Engel in der F.A.Z. am 15. März prognostizierte: dass die Kultur beim Stopfen der coronabedingten Haushaltslöcher wohl wieder zum ersten Sparkandiden würde. In der Tat: Ein über dreihundertseitiges Gutachten der Münchner Kultur-Unternehmensberatung „actori“ entwickelt neben Fusionierungs-Szenarien für die Schauspielsparten in Bautzen und Zittau (dort sitzt die Sprechbühnen-Sektion des Gerhart-Hauptmann-Theaters) und des SNE-Restorchesters mit der in Görlitz ansässigen „Neuen Lausitzer Philharmonie“ auch das einer Abdankung des Musiktheaters an der Neße. Und weil einmal Weggespartes erfahrungsgemäß nicht mehr wiederkommt, hieße das: Aus zwei mach null – innerhalb von reichlich zwanzig Jahren.

Nun stand ein „actori“-Gutachten beispielsweise auch schon hinter den bizarr vorgängen um die mehrfache Entlastung und Wiedereinstellung Sewan Latchinians als Intendant des Rostocker Volkstheaters vor reichlich fünf Jahren.



Labyrinth auf Glas mit urbanen Spuren von Graffiti darauf: Anne Imhofs „Maze“ im Pariser Palais de Tokyo, 2021

Foto Andrea Rossetti

Sehnsucht nach Licht in der Katakombe

Die Weltenschöpferin:
Anne Imhof bekommt
Carte blanche im Pariser
Palais de Tokyo.

Von Bettina Wohlfarth,
Paris

Wer eingeladen wird, das der Gegenwartskunst gewidmete Palais de Tokyo mit seinen 22 000 Quadratmetern in einem selbstgestalteten Dialog zwischen eigenen und den Werken anderer Künstler zu bespielen, steht vor einer herkulischen Aufgabe. Schon mancher Künstler hat sich an diesem monumentalen Gebäude aus den Dreißigern die Zähne ausgebissen. Als das heruntergekommene Museumspalais vor zwanzig Jahren saniert werden sollte, trafen die Architekten Lacaton und Vassal die Entscheidung eines minimalen Eingriffs. Nackte Beton- und Backsteinwände wurden belassen, Röhren, Kabel, aber auch Spuren der Abnutzung bleiben sichtbar. Es herrscht eine urbane Underground-Asthetik, mit der man allmählich – der Bau hat Hanglage und wird von oben betreten – in katakomische Tiefen hinabsteigt.

Dass sich eine Künstlerin wie die 1978 in Gießen geborene Anne Imhof von einem derart hybriden Ort herausgefordert fühlt, wundert nicht. Ihr letztes Opus „Sex“ führte sie als Performance-Ausstellung in den unterirdischen Tanks der Tate Modern auf. Eine dreistündige Filmversion ist jetzt

auch in Paris zu sehen. Schon 2017 hatte sich Imhof auf der Venedig-Biennale den, allerdings weit aus kleineren, Deutschen Pavillon als Bauwerk zu eignen gemacht, um es Teil ihrer Performance-Installation „Faust“ werden zu lassen. Die Präsenz der Schauspieler und gleichzeitig des Publikums – das Physische als Interaktion und Ausdruck von Körpern – stand im Vordergrund. Immer schuf sie autonome Werke zu ihren Performances: Gemälde und plastische Werke neben unzähligen Zeichnungen, mit denen sie ihre Arbeit entwickelt.

Im Palais geht sie nun einen Schritt weiter und bemächtigt sich des gesamten Raumes. Das Gebäude selbst wird Protagonist einer immensen Installation, durch die sich nun statt der performenden Schauspieler das Publikum bewegt. Imhof hat trennende Wände einreißen lassen, neue, gedehnte Perspektiven hergestellt, das Licht zuvor verdeckter Fenster gesucht oder Abgründe in tiefer gelegenen Räume aufgetan. Gleich am Anfang öffnet sie die Eingangshalle hin zu weiten Flucht eines ersten, sich bogenförmig dehndenden Saales, legt dabei den dünnen Säulen wie zum Schutz schwarze Schaumstoffmatte um. Denn man betrifft auch eine Kampfarena, in der die Weltenschöpferin Imhof mit Raum und Licht ringt, um sie ihrem Werk zunutze zu machen. Das einfallende Licht als Grundfrage aller Malerei bekommt bei ihr eine entscheidende Rolle, wird in seinem Chancieren zum gestaltenden Element.

Eines ihrer Gemälde hängt monolithisch in der Eingangshalle. Es spiegelt den Raum in einer schwarzglänzenden Fläche, in die eine sanft gekrümmte Linie eingeritzt wurde. Dem Elan dieser Lebenslinie auf melancholisch schwarzem Grund folgt man wie einer Weisung ins Abenteuer eines faszinierenden Parcours. Imhof öff-

net Räume, aber sie gibt ihnen auch neue Strukturen, baut transparente Alleen-Gänge oder labyrinthartige Kammer aus ausgeränderten Bürofenstern, auf denen noch Graffiti als Spuren ihres Vorlebens zu sehen sind. Jede Dynamik hat ihre Gegenbewegung. Läuft man in einem solchen Gang vorwärts, rennt in einem Video der amerikanischen Künstlerin Elaine Sturtevant ein Hund in Endlosschleife in die entgegengesetzte Richtung. Dann lässt ein rätselhaftes Foto von Wolfgang Tillmans mit einem Schlafenden am Rheinufer innehalten.

Imhof hat ihrem Pariser Projekt den Titel „Natures Mortes“ gegeben. Sie benennt damit ein melancholisches Grundgefühl, aber auch ein Spannungsfeld zwischen Gesetzmäßigkeiten, das in allen Bereichen der Schau spürbar oder sichtbar wird: Leben und Tod, Licht und Schatten, Bewegung und Stillstand, Faszination und Bedrohung. Ob nature morte – tote Natur – oder Stillleben, der Vanitas-Gedanke ist nicht fern. Ihre Gemälde sind Ausdruck dieser Spannungsfelder, so eine Serie von sieben Ölgemälden, in denen allmählich eine Schattierung von hellen bis dunklen orangefarbenen in eine Schattierung von Brauntönen in schwarze Dunkel gleitet. Sonnenaufgang oder Welten-Untergang? Sie strahlen wie auch andere ihrer Bilder eine romantische Sehnsucht nach neuen Horizonten aus ebenso aus wie diffuse Bedrohung.

Imhof stellt ihre eigenen Werke – auch Zeichnungen, Videos oder installative Skulpturen aus früheren Performances – in einen Dialog mit den Arbeiten von dreißig Künstlern, darunter Cyprine Gaillard, Joan Mitchell und Rosemarie Trockel. Mit seinen Zeichenstudien von Körpern und Bewegungen ist Géricault sicherlich ein Vorbild. Bei allen Projekten arbeitet sie eng mit ihrer Lebenspartnerin, der Male-

rin, Musikerin und Performerin Eliza Douglas, zusammen. Sie ist mit ihren realistischen Pop-Art-Gemälden präsent. In einem Video-Stilleben tanzt sie einsam in einem nächtlichen Garten vor einem Beet mit gelben Lilien. Musik und die verschiedenen Raumklänge, sind elementare Komponenten dieses Gesamtkunstwerks. Über den Köpfen kreisen beunruhigend Lautsprecher. Dann lässt ein rätselhaftes Foto von Wolfgang Tillmans mit einem Schlafenden am Rheinufer innehalten.

Immer wieder überraschen Ausstellungsbereiche oder Perspektiven. Der außerordentliche Zyklus „Achsenzeit“ von Sigmar Polke ist eine seltsame Leihgabe aus der Sammlung Pinault. Für die sieben monumentalen Gemälde auf transparenter Leinwand, zwischen Abstraktion und Figuration, verwendete Polke alchemistische Farbprozesse. Man betritt das schillernde Polyptychon wie eine Krypta. Zuletzt führt der Parcours über Metalltreppen hinab in den Underground. In einem Video von David Hammons läuft der Künstler nachts durch die Straßen von Harlem und kickt einen Blecheimer vor sich her. Das Geräusch scheppert durch die Weite des Raums und durchdringt die Seele. Die Plastik eines stilisierten goldenen Helms von Imhof liegt einzeln im Abseits einer niedrigen Nische. Von einem ihrer hohen, metallenen Sprungtürme könnte man nun in die Tiefe springen oder sich wie ein Falke (aus ihrer Performance „Angst“) aufschwingen. So verlässt man die Schau paradoxerweise voller Energie, weil Imhofs Welt von geistiger Kraft durchströmt wird.

Natures Mortes. Im Palais de Tokyo, Paris; bis 24. Oktober. Der Katalog kostet 19 Euro.

Sachsens Musikkultur im Niedergang

Nicht nur Christian Thielemann in Dresden fehlt die Lust des Freistaats, auch die Lausitz kämpft um die Zukunft ihrer Bühnen und Orchester. In Not geraten die Sorben

Manchmal können alte Statistiken regelrecht nostalgisch machen. Wem etwa während der achtziger Jahre im ost-sächsischen Bautzen nach Theater war, der fand dort ein zweisprachig – Deutsch und Sorbisch – bespieltes Vierspartenhaus samt Opernensemble und Ballett vor. Ein paar hundert Meter weiter befand sich der Sitz des „Staatlichen Ensembles für sorbische Volkskultur“, ein zentraler Ort für die Traditionspflege der kleinen nationalen Minderheit: nochmals Orchester, Chor und Tanzcompagnie, hier eher folkloristisch orientiert und mit ihren Tourneeprogrammen seit der Gründung 1952 nicht nur im Siedlungsgebiet der Ober- und Niederlausitzer Sorben, sondern in über vierzig Ländern bis hin nach Zentralasien unterwegs.

Beide Einrichtungen gibt es noch, und das „Sorbische National-Ensemble“ (SNE) – so nennt es sich seit 1990 – wird, wenn die aktuellen Restriktionen irgendwann gelockert werden sollten, auch wieder auf Tournee gehen. Nur die Größenordnungen haben sich seither geändert – schrittweise, aber niemals zum Besseren. Der Chor, damals über dreißig Vocalisten stark, hat aktuell noch sechzehn Sängerinnen und Sänger, und im Orchester gibt es kein Fagott mehr, was im folkloristisch orientierten Repertoire mindestens so misslich ist wie im klassisch-konzertanten. Es war ein schlechender Abbau parallel zur Deindustrialisierung der Oberlausitz, die einerseits an den nahe gelegenen Braunkohle-Fördergebieten hing, aber in Görlitz, Niesky und Bautzen beispielsweise auch Zentren der DDR-Schiene-fahrzeugindustrie hatte.

Viel ist davon nicht geblieben, und im Gefolge der wirtschaftlichen Schrumpfungsprozesse erodierte auch die Kulturlandschaft. Nicht alles konnte mit Initiati-

ve und Ideen – an beiden hat es den Akteuren vor Ort nie gefehlt – kompensiert werden. Das Bautzner Theater „sparte sich“ 1992 sein Opern- und Ballettensemble.

Bis zur Jahrtausendwende behielt man sich noch mit eingekauften Stagione-Serien, dann war auch das vorbei. Seitdem ist, wer in der Mittelstadt am Oberlauf der Spree Musiktheater hören will, auf gelegentliche Gastspiele der in Radbeul ansässigen Sächsischen Landesbühnen oder des Gerhart-Hauptmann-Theaters in Görlitz angewiesen.

Weggespartes kommt nicht wieder

Doch aus das könnte bald vorbei sein, in Fortschreibung der oben angedeuteten langjährigen Prozesse und gleichzeitig als Vorschau dessen, was der Dirigent Titus Engel in der F.A.Z. am 15. März prognostizierte: dass die Kultur beim Stopfen der coronabedingten Haushaltslöcher wohl wieder zum ersten Sparkandiden würde. In der Tat: Ein über dreihundertseitiges Gutachten der Münchner Kultur-Unternehmensberatung „actori“ entwickelt neben Fusionierungs-Szenarien für die Schauspielsparten in Bautzen und Zittau (dort sitzt die Sprechbühnen-Sektion des Gerhart-Hauptmann-Theaters) und des SNE-Restorchesters mit der in Görlitz ansässigen „Neuen Lausitzer Philharmonie“ auch das einer Abdankung des Musiktheaters an der Neße. Und weil einmal Weggespartes erfahrungsgemäß nicht mehr wiederkommt, hieße das: Aus zwei mach null – innerhalb von reichlich zwanzig Jahren.

Nun stand ein „actori“-Gutachten beispielsweise auch schon hinter den bizarr vorgängen um die mehrfache Entlastung und Wiedereinstellung Sewan Latchinians als Intendant des Rostocker Volkstheaters vor reichlich fünf Jahren.

Man muss das vielleicht nicht unbedingt als ideale Referenz für die Firma sehen, wenn es um Transformationsprozesse im ostdeutschen Kulturräum geht. Indessen bestätigen alle Befragten, dass die Münchner Emissäre in der Oberlausitz und Niederschlesien gründlich recherchiert, sich nicht nur auf zugeliefertes Material verlassen und vor Ort viele direkte Gespräche gesucht haben. Das Ergebnis dieser (natürlich nicht kostenlosen) Bemühungen war dann freilich kein grundsätzlich anderes als bereits das eines internen Konzepts der Görlitzer Theater-Geschäftsführung von 2019: Es gibt für die Darstellende Kunst im Kulturräum Oberlausitz-Niederschlesien allenfalls noch minimale interne Rationalisierungsreserven. Oder wie es Jan Budar, Direktor der Stiftung für das Sorbische Volk, die der Träger des Sorbischen National-Ensembles ist, mit Blick auf die gesamte ost-sächsische Bühnen- und Orchesterlandschaft etwas drastischer ausdrückt: „Die Zitrone ist ausgequetscht.“

Blieben also, weil „allein durch Kooperationsmaßnahmen der erwartete Effekt nicht eintritt“, doch nur „weitere Stellhebel, die auch strukturelle Folgen haben würden“ – so die vorsichtige Umschreibung durch den Görlitzer Landrat Bernd Lange, dessen Landkreis der größte Ge-

meindetechnik, Mikroelektronik oder Wasserstofftechnologie –, wenn interessierte Fachkräfte oder Touristen, deren Zahlen ebenfalls weiterwachsen sollen, nur noch ein ausgezehrtes und minimalistisiertes Kulturangebot vorfinden?“

Dass Morgenroth in dem Gutachten zu dem einige handwerkliche Unschärfen findet – so sind die obligatorisch erwartbaren Tarifsteigerungen künftiger Jahre nicht eingepreist –, macht die Sache nicht besser, sondern die Aussichten eher noch düsterer. Auch Budar in Bautzen ist bei vielen Details skeptisch, zum Beispiel hinsichtlich des potentiell fusionierten Klangkörpers: „Wir hätten dann zwar ein größeres Orchester, mit dem auch neue Literatur erschlossen werden könnte; freilich um den Preis einer Höherstufung zum B-Orchester, was allein schon wieder Mehrausbaben brächte. Außerdem hat die Neue Lausitzer Philharmonie aktuell sieben ständige Spielorte, unser Bautzner Ensemble seinen eigenen Tourneee- und Abstecherbetrieb und dazu sein spezielles Repertoire – wie soll das logistisch zusammengehen? Es liefe am Ende wohl doch wieder nur auf zwei Orchester in einem heraus – und das kann ja kaum der Sinn der Sache sein.“

Womit aber wird die Notwendigkeit des aufwendigen Münchner Papiers überhaupt begründet, da die eingelaufenen Strukturen ja bisher, wenn auch unterständiger Ausdünnung und mit knirschender Knappe, immer noch notdürftig gehalten haben? Eigentlich hat der Freistaat Sachsen mit seinem – deutschlandweit einmaligen – Kulturräum-Gesetz, das bereits 1994 verabschiedet und seitdem mehrfach verlängert und modifiziert wurde, ein brauchbares Instrument geschaffen, um mögliche kulturelle Verwerfungen, wie sie im Gefolge der sozialen und demographischen

nach dem wirtschaftlichen Abriss seit 1990 erwartbar waren, zumindest einzudämmen. Das Hauptinstrument dafür sind feste jährliche Zuweisungen des Landes an die Kulturräume (fünf ländliche und drei urbane), die im Falle der hier in Rede stehenden ost-sächsischen Region aktuell knapp zwei Drittel des Budgets sichern. Die Restsumme müssen die Landkreise und Kommunen tragen.

Keiner träumt vom Schlaraffenland

Deren Kämmerer sahen allerdings auch schon vor den aktuellen Corona-Kalamitäten fast flächendeckend regelmäßig Rot, so dass sich nun erwartungsvolle Blicke nach Dresden richten. Von dort gibt es zwar keine Signale, dass das bewährte Gesetz gleich heute oder morgen in seiner Substanz ausgehebelt werden könnte.

Doch ein im Sommer 2018 zusätzlich abgeschlossener Kulturpakt, der seinerzeit durch die Bereitstellung weiterer Mittel die Rückkehr der Ensembles in den Flächentarif ermöglichte, wurde zunächst auf vier Jahre befristet, die sich nun ihr Ende nähern. Und selbst seine einfache Verlängerung würde kaum genügen, weil die aktuellen Zuweisungen weder absehbare Tarif- noch Sachkostensteigerungen antizipieren und eigentlich, um ihre Funktion weiter erfüllen zu können, dynamisiert werden müssten. Ob solche Hoffnungen bei der sächsischen Kultuministerin Barbara Kłepsch, die gerade durch den angekündigten De-facto-Rausschmiss Christian Thielemanns bei der Dresdner Staatskapelle (F.A.Z. vom 12. Mai) von sich reden macht, an die richtige Adresse kommen, steht freilich dahin.

Keiner in den ost-sächsischen Theatern und Ensembles träumt vom Schlaraffenland. Einen gewissen Grad an Selbstausbeutung ist man hier seit langem gewohnt,

mahnt aber wenigstens eine strukturelle Grundsicherheit an, die man nun durch die Aussagen des Gutachtens gefährdet sieht. Die Aufregung ist groß, und Landrat Lange als ein wesentlicher Initiator des Konvoluts sieht sich selbst nun ungeheure Weise in die Rolle eines kulturellen Sprengmeisters gerückt und bedauert die „vorzeitige öffentliche Diskussion“ des Dokuments; er hätte es vorerst gern diskret und im engeren Kreis behandelt. Fraglos reicht er mit seinem Verweis, dass eine Handreichung wie die „actori“-Klavé noch kein konkretes Handlungskonzept, geschweige denn dessen handfeste Umsetzung bedeutet. Nun sollen in einer neu installierten Arbeitsgruppe zielgerichtet Lösungen gesucht werden.

Vielelleicht kommt man zu einem guten Ende, das freilich ohne aktives Mitteln des Freistaates nur noch schwer denkbar ist. Völlig abwegig scheint ja nicht einmal der Gedanke, dass die Beauftragung des Münchner Unternehmens, also einer weitab sitzenden und quasi „neutralen“ Instanz, dazu dienen sollte, den Verantwortlichen in der Landeshauptstadt vorzuführen, was passieren könnte, wenn sie sich nicht bald rühren. Einer der betroffenen Bautzner Musiker, schon Jahrzehnte im Orchestergraben, spricht von einem „Hilfeschrei“ – nicht nur der Künstler, sondern auch der politisch Zuständigen vor Ort, die sich selbst in ein sonst unentrinnbares Dilemma getrieben sehen.

Möglicherweise wird er ja gehört, aber dann wohl nur unter Beteiligung und Mithilfe einer breiten Öffentlichkeit. Denn – und darin muss man Bernd Lange wohl doch grundsätzlich widersprechen – Strukturreiseleidungen, die für das kulturelle Selbstverständnis einer ganzen Region bestimmt werden, können nie genug davon haben, sondern immer nur zu wenigen. GERALD FELBER