

POPKOLUMNE

The Hives

Und auf einmal sind sie die letzte der vor zehn Jahren so gefeierten „The“-Bands, die noch aufrecht steht. *The White Stripes*: von Jack White mangels Interesse aufgelöst. *The Libertines*: im Suff zerfallen. *The Strokes*: halb aufgelöst, dann doch wieder zusammen, Zukunft unklar. *The Hives* aber: machen weiter wie die Duracell-Hasen. Das Album „Lex Hives“ (Sony Music) zeigt, was die fünf Schweden am besten können: überdrehen, ins Comichafte überzeichneten Punkrock, großartig, hektisch, atemlos, alles immer eins zu viel, zu schnell, der Gitarrist zu dick, der Sänger zu zickig, die *Stooges*- und *Dr.-Feelgood*-Anleihen zu deutlich. Musik, bei der man ständig kichern muss, so karikaturhaft ist sie – aber genau deshalb stimmt hier natürlich alles. Um eine der ganz großen Bands auf dieser Welt zu werden, fehlt den *Hives* zwar die zweite Ebene, sie haben keine Agenda, keine Geheimnisse und sie rebellieren nicht. Aber man könnte – ach egal, der letzte Gedanke zum Thema geht schon in nächsten hingedroschenen Intro unter, los, los, los!

Sigur Rós

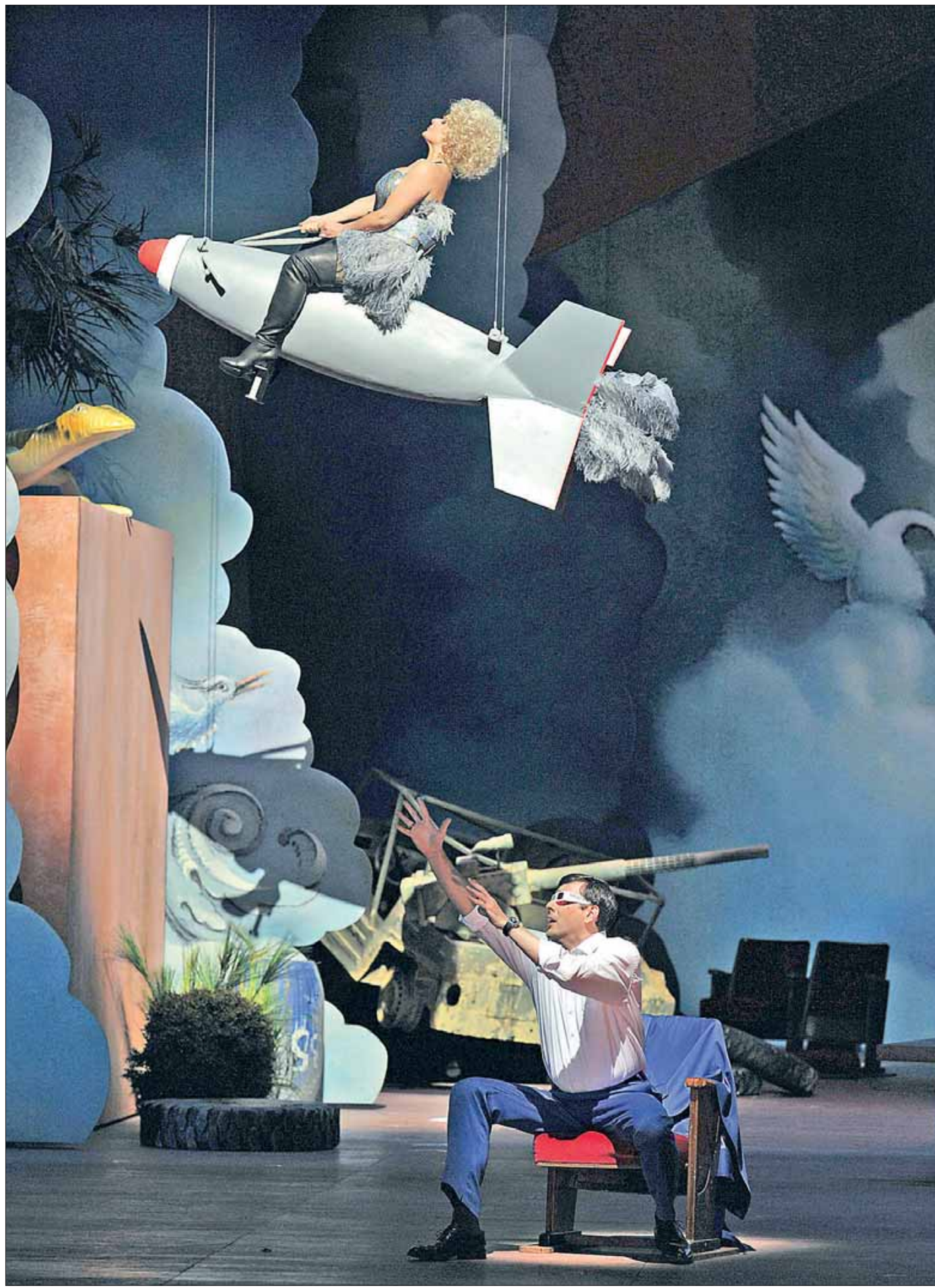
Gibt es wirklich Menschen, die sich einzelne Songs von *Sigur Rós* merken können? Wenn sich Fans über diese Band unterhalten, muss das ungefähr so klingen: „Hey, ich mag total das eine Lied, das so fließt.“ – „Ja, aber das andere ist auch schön, du weißt schon, das auch so fließt.“ – „Stimmt! Oder das eine, das so fließt.“ Seit vielen Jahren macht die isländische Band ihren ganz eigenen Ambient-Pop: Akkorde, Stimmen, Wellen, Klänge, die sich nur gaaaaanz langsam verändern, um sich selbst drehen, anschwellen, abebben. Die Musiker selbst sagen, ihre Musik sei „wie Lawinen in Zeitlupe“. Die Frage ist nur, wie viele Versionen derselben Lawine man braucht. Das neue, sechste Album „*Valtari*“ (EMI) kann man sehr gut beim Baden, Träumen, Putzen, Meditieren, Trinken, Abschalten laufen lassen. Aber das Wesen dieser Musik liegt darin, dass sie auf alle Haken und Höhepunkte verzichtet. Also fehlen: die Haken und Höhepunkte. Anders gesagt: Es kann nicht schaden, ein Album von *Sigur Rós* zu besitzen. Aber man kommt gut ohne ein zweites durchs Leben.

Tom Jones

Als der Produzent Rick Rubin 1994 auf die Idee kam, Johnny Cash neu zu erfinden, indem er alles Unnötige wegließ und auf den reinen Klang der Lebenserfahrung setzte, erwartete er die Blaupause für viele weitere Comebacks alter Männer. Tom Jones probierte 2010 Ähnliches und nahm ein gespelthart ruhiges Album auf. So reduziert geht es jetzt weiter: Auf „*Spirit In The Room*“ (Island) singt Jones Songs von Männern seiner Generation, Paul McCartney, Leonard Cohen, Richard Thompson, in fast nackten Versionen. Jones hat immer noch eine fantastische Stimme, mit einem Halbtonschritt kann er mehr große Momente schaffen als andere mit einem ganzen Orchester. Trotzdem klingt „*Spirit In The Room*“, als sei der ausgewanderte Großvater zu Besuch gekommen, über den sie früher wilde Geschichten erzählt haben: Jetzt sitzt er einfach im Wohnzimmer und singt ein bisschen was. Und auf dem Sofa schlafen die Enkel mit einem Lächeln ein. Musik fürs nächste Familientreffen.

Stereo Total

Francoise Cactus und Brezel Göring: Das Duo mit den albernsten Pseudonymen hat früher mal die ideale Musik für Berliner Hinterhof-Partys gemacht – in den neunziger Jahren. Heute machen die zwei die ideale Musik für Berliner Hinterhof-Partys – in den neunziger Jahren. Nichts hat sich geändert: fröhlich ironischer Dilettanten-Charme, rumpliges Schlagzeug, Gitarren mit Sixties-Twang, dazu der mädchenhaft-schnuttige Gesang mal auf Französisch, mal auf Deutsch mit très französischem Akzent. Was Stereo Total auf „*Cactus versus Brezel*“ (Staatsakt) machen, ist immer noch nett, aber völlig aus der Zeit gefallen. Berlin hat sich weiterentwickelt, Hinterhof-Partys werden immer seltener und wer lachen will, liest in der Zeitung nach, was der neue Flughafen macht. Niemand lechzt mehr nach Gutmenschen-Scherze („Lied für Vegetarier“) oder Gender-Studies-Themen von 1990 („Die Frau in der Musik“). Dieses Album wirkt so gemächlich wie ein Dia-Abend. Aber wann wurden zum letzten Mal Dia-Abende veranstaltet? MAX FELLMANN



Alles, was einem auf Anheb zu Ägypten, Pharaonen und Mubarak so einfällt, findet sich auf der Bühne: Countertenor Andreas Scholl in der Titelrolle und Mezzosopranistin Cecilia Bartoli als Cleopatra (oben, blond und fliegend) in der Inszenierung von Händels „*Giulio Cesare in Egitto*“ bei den Salzburger Pfingstfestspielen. Foto: Hans Jörg Michel

Krokodile, wohin man blickt

Berühmte Sänger treffen auf Bürgerkriegsklamotte: Händels „*Julius Cäsar in Ägypten*“ in Salzburg

Es dauert eine Stunde, bis dieser Fünf-Stunden-Abend erstmals den Blues kriegt. Da steht dann Countertenor Philippe Jaroussky als Sesto auf der Bühne von Salzburgs Haus für Mozart und fasst Hoffnung, dass er endlich den Tod seines Vaters, des einstigen Cäsar-Freundes Pompeius, rächen kann. Georg Friedrich Händel hat diesen Jubel in zart verhaltenem Es-Dur komponiert. Kein Machotum, kein Triumph klingt durch, sondern Trauer, aus der phönixgleich die Hoffnung aufsteigt: „*Cara speme*“ intoniert Jaroussky, und endlich legt sich ein Zauber übers Publikum.

Nur sieben Zeilen umfasst die Partitur dieser Nummer, karg sind allein Singstimme und Bass notiert: ein delikates skizziert Largo, das dann doch fünf Minuten dauert. In diesen Minuten werden Glanz und Elend dieser Salzburger Aufführung des „*Giulio Cesare*“ offenbar, Händels berühmtester, längster und ausgefeiltester Oper. Für den Glanz sorgen Sängerstars wie Jaroussky, Christophe Dumaux, Anne Sofie von Otter, Andreas Scholl als Cesare – und seine Cleopatra: Cecilia Bartoli, die neue Leiterin der Salzburger Pfingstfestspiele, die Vorhut sind für die demnächst erstmals von Alexander Pereira betreuten Sommerfestspiele. Fürs Elend zuständig sind hingegen Dirigent Giovanni Antonini samt seinem Ensemble „*Il Giardino Armonico*“, genauso wie das Regie-Duo Moshe Leiser & Patrice Caucier.

Antonini weiß aus den sieben Zeilen von „*Cara speme*“ genauso wenig zu machen wie aus den Rezitativen und den übrigen 43 Nummern des Stücks, deren Abfolge unter seinen Händen sich zu keiner zwingenden Großform runden will. Alles klingt monochrom hell, die durchwegs mittlere Gangart berührt nie die Extreme, die Ausführung des für Barockmusik so zentralen Basso continuo ist steril. Und die Rezitative, die die Sänger in die Arien hineintreiben müssen, werden brav gesungen, nie von ihrer szenischen Dringlichkeit her erfasst. Dazu kommt, dass die Akustik des Hauses die vier Countertenöre, die delikaten Stimmen von Bartoli und von Otter sowie das auf historischen Instrumenten spielende Ensemble wie hinter einem Schleier versteckt und in den Nuancen pauschaliert.

Die Regie dagegen spielt Krieg. Krokodile, wohin man blickt, Trümmer, Spuren von Bürgerkrieg. Alles, was einem auf Anheb zu Ägypten, Pharaonen und Mubarak einfällt, findet sich auf der Bühne. Dazwischen immer wieder Soldaten, die, sobald es die Musik erlaubt, zu tänzeln beginnen und in altägyptisch verdrehter Manier marschieren. Als dann

Jaroussky einen Sprengstoffgürtel umgeschlängelt bekommt, kippt der Abend vollends in Belanglose: Leiser & Caucier sind an Klamotte, aber so gut wie gar nicht an den treibenden Momenten dieses Stücks interessiert, das der von der durchaus touristischen Faszination eines Europäers für ein exotisches Volk und eine schöne Frau, Cleopatra, erzählt.

Die Besetzung ist beeindruckend: Von Jochen Kowalski bis zu Anne Sofie von Otter . . .

Dass sowohl Cäsar als auch Cleopatra Machtpolitik mit Liebe bestens zu verbinden wissen, bezeichnet die Ausnahmestellung des „*Giulio Cesare*“. Man muss schon bis zu Claudio Monteverdis „*Poppea*“ zurückgehen, um eine ähnliche Konstellation zu finden. Die Regie aber erfindet den Sängern weder für die Macht noch für die Liebe glaubwürdige Gesten. So kommt es, dass Protagonist Andreas Scholl im blauen Anzug allzu harmlos für einen Eroberer daherkommt – und leider auch so singt. Erst als sein Ägypten-Feldzug als Mission impossible zu scheitern droht, findet Scholl zu packenden Momenten der Klage und des Liebesleids. Genauso ergeht es Cecilia Bartoli als Cleopatra. Erst aber lässt die Regie sie lange tändeln und bagatellisiert ihren Machtkampf mit Bruder Tolomeo – dass Christophe Dumaux faszinierend singt, aber beständig Kopulationsübungen betreibt, macht die Sache nicht besser.

Leiser & Caucier haben unübersehbar Schwierigkeiten, ihren Starsängern auch nur halbwegs überzeugende Bühnenfiguren abzurufen. Am schlimmsten ist Altist Jochen Kowalski dran. Der singt Cleopatras Vertrauten Nireno, aber aus unerfindlichen Gründen macht die Regie daraus eine Nirena. Die erfundene Travestierolle aber ist weder witzig noch sonntwas. Sondern nur brav. Genauso wie von Otters alternde und stets beherrschte Cornelia, deren erotische Wirkung aufs männliche Personal kühne Behauptung bleibt und erst spät den Trauertönenfall ihrer Arien belebt.

Alle fremdeln, und so bleibt am Ende des Abends nur Trauer über eine vertane Chance. Und Trauer ist es auch, die den Sängern am besten gelingt. Auch Cecilia Bartoli, die nach vielen luftig leicht verschossenen Koloraturen mit „*Se pietà di me non senti*“, einem nachdunklen Largo im fernem fis-Moll, das Zentralstück dieses Abends liefert – als Ehrenretzung für sie, für Händel, für Salzburg. REINHARD BREMBECK

„Ihre Werke tragen meinen Glauben an die Kunst“

Der Galerist will ein Haus bauen, dem Kurator ist Pop Art nicht abstrakt genug, die Künstler antworten nicht: Ein Besuch im Archiv der Documenta

Das Werk war verabredet, das Einvernehmen darüber einhellig. Harald Szeemann bekräftigt am 25. Januar 1972 in einem Brief an Gustav Metzger die „wirklich gute Begegnung“ in London. Der Schweizer Ausstellungsmacher hält noch einmal die Materialien für das Werk namens „*Karba 1970/72*“ fest, das Metzger für die Documenta 5 produzieren soll: Benötigt wird ein kubischer Metallrahmen von jeweils zweieinhalb Metern Kantenlänge, der „mit dünner, fester und klarer Plastikfolie“ ummantelt werden soll. Zu der Arbeit gehören überdies „vier gewöhnliche, gleiche Autos mit Normalbenzin“. „So bald wie möglich aber“, schreibt Szeemann, brauche er für den Documenta-Katalog biografische Angaben, Fotos und ein Statement.

Schon ungeduldig setzt der Documenta-Chef zwei Monate später in einem Schreiben vom 20. März 1972 nach. „Lieber Herr Metzger, was ist los? Bislang haben Sie keinerlei Material geschickt. Haben Sie unseren letzten Brief überhaupt erhalten?“ Die Antwort aus London lässt nochmals drei lange Wochen auf sich warten. Im Katalog aufzutauschen, so Metzger mit souveräner Gelassenheit, bedeute ihm nicht so viel. Stattdessen macht der Künstler auf die möglichen Einwände gegen sein Projekt aufmerksam: Es werde Leute geben, „die sagen, der ganze Plan ist zu gefährlich“. Aus den Auspuffrohren der vier Pkw sollen nämlich Schläuche in das Plastikge-

Die Explosionen wurden vor der Vernissage genauso verworfen, wie die Sektion „*Pornographie*“

häuse führen und das Innere mit den Abgasen anfüllen. Der Brief schließt mit einem Postskriptum über den Fahrzeugtyp. „Bitte bedenken Sie, dass ich kein Auto mit deutlichen Kurven möchte wie den Volkswagen. Ideal wäre so etwas wie der Ford Cortina mit seinen langen flachen Oberflächen.“

Und als ob dieses Szenario nicht drastisch genug wäre, schildert Metzger in besagtem Brief vom 10. April 1972 eine ähnliche, weitaus größere Installation, die er in Stockholm zu realisieren gedenkt: Nicht weniger als 120 Autos sollen um eine flache Halle mit Folienwänden geparkt werden, wobei Metzger das Projekt „*Stockholm June*“, das für den gleichen Sommer geplant ist, noch dramatisiert: Nach vierzehn Tagen sollen die Autos mit ihren laufenden Motoren nach innen gefahren werden. „Falls bis zum Mit-

tag des 15. die Wagen nicht in Flammen aufgegangen sind, werden kleine Bomben in die Skulptur hineingeworfen.“

Tatsächlich konnte Metzger sein Stockholm-Projekt – ohne Brand und Bomben – erst im Jahr 2007 bei der Biennale in Sharjah realisieren und wird in diesem Jahr erstmals sein Werk auf einer Documenta zeigen: Im Jahr 1972 endeten seine Ambitionen dort mit einem lapidaren Brief Szeemanns vom 9. Juni 1972, drei Wochen vor der Eröffnung der Documenta 5: „Wir hatten Probleme hier mit der Bauverwaltung und hätten eine Konstruktoren bauen müssen, für die wir kein Geld mehr haben.“ Immerhin werde das Projekt im Katalog dokumentiert. Ein denkwürdiges Kunstwerk, das es nicht in die Documenta-Realität geschafft hat. Wie auch die von Peter Gorsen erarbeitete Sektion „*Pornographie*“, die vor der Eröffnung der Szeemann-documenta wieder verworfen wurde.

Hinter dem „Museum der hundert Tage“ verbirgt sich eine lange Geschichte nicht zustande gekommener oder zurückgewiesener Kunst, eine Geschichte der Enthaltung und Verweigerung, der enttäuschten Hoffnungen auch prominenter Künstler, über die das Documenta-Archiv in rund 2000 Aktenmappen und über 500 Archivkartons Auskunft gibt.

Die Archiv-Recherche führt in eine gar nicht ferne Zeit zurück, die von den Segnungen einer direkten Kommunikation noch weit entfernt war und von allen Beteiligten ein denkbar hohes, aus heutiger Sicht groteskes Maß an Geduld einforderte. „Ich flehe Sie an nun endlich wegen des Flugzeugsammlers an die Galerie zu schreiben Danke Vostell“, heißt es in einem Telegramm an den Documenta-6-Chef Manfred Schneckenburger vom 17. März 1977. Dem Happening-Künstler schwante, dass es eng werden würde mit seinem Starfighter auf dem Fridericianum. Dabei war ein privater Eigentümer schon ausgemacht, der seinen Bomber „*Republik F-84*“ zur Verfügung stellen wollte. „Vostell plant ein großes Medien-Environment zum Thema Flugzeug-Unglücke“, hatte Schneckenburger den Leihgeber informiert und signalisierte Vostell auch die technische Machbarkeit, allerdings nur „auf dem Turm“ und „nur mit einem Mannschaftshubschrauber, der in der Lage ist, sich selber auf das Dach zu schwingen“. Doch jener Helikopter schwang sich niemals auf ein Kasseler Museumsdach, und Künstlerkollegen fanden die Pläne von Wolf Vostell, dem „*Wölfchen*“, wie Beuys ihn herablassend nannte, arg hoch gegriffen – kein Wunder, der hatte selbst doch nicht

medienwirksam seine „*Honigpumpe am Arbeitsplatz*“ in Kassel installiert, um sich von einem Starfighter auf dem Dach übertrumpfen zu lassen. Dabei hatte sich eine Firma namens „*Metro-Raumstruktur*“ für die Machbarkeit verbürgt, und so bleibt auch in diesem Fall ein Rest an Zweifel, ob tatsächlich nur technische Gründe dem Werk den Eintritt in die Documenta-Realität verwehrten. In einem früheren Fall ließen die Documenta-Pioniere Bode und Haftmann 1959 höchst persönlich ein Werk zurückgehen. Im Zeichen der von ihnen propagierten „*Welt-sprache der Abstraktion*“ war dem Chef-Ideologen Haftmann Robert Rauschenbergs bereits angeliefertes „*Bed*“ von 1955 nicht abstrakt genug. Auch Künstler sollen damals gegen das Combine Painting gewettert haben.

Eine ganze Riege von Künstlern verzichtete dagegen freiwillig auf die Weltbühne in Kassel. Die Amerikaner Carl Andre, Donald Judd, Robert Morris, Fred Sandback und Robert Smithson wollten 1972 ihren gesamten Auftritt in Ausstellung und Katalog selbst bestimmen – und hielten sich eine Abfuhr. Andere Enthaltensamkeit bezeugt den Anspruch, den ein Künstler an sich selbst stellt. „Ein Eckstein bricht aus der Ausstellung“, resigniert Manfred Schneckenburger am 27. März 1987 als Leiter der Documenta 8, als er auf die Absage Reinhard Muchas reagiert. Der Düsseldorf Bildhauer hat so viele andere Projekte, dass er sich außerstande sieht, unter Zeitdruck die Documenta zu bedienen. „Auf eines der jetzt in Basel oder Bern gezeig-

ten Werke zurückzugreifen, käme, gemessen an der Bedeutung der Dokumenta, einer Teilnahme um jeden Preis gleich“, so Mucha, er bedauere, „aber ich denke, man muß auch mal nicht können dürfen.“

Quälende Nöte des Kurators bezeugt auch ein Brief von Jan Hoet an Sigmar Polke vom 14. März 1991. „Hoffentlich verstehen Sie meine Angst, Ihnen zu schreiben“, was klingt, als ob ein Documenta-Leiter um Mitwirkung an der bedeutendsten Ausstellung der Gegenwart betteln müsste. Tatsächlich hatte der Belgier – daher seine böse Ahnung – dem Kölner Künstler zuvor noch nie eine Ausstel-

Viele Regalmeter Bewerbungen: „Ich möchte Ihnen kurz meinen Mann vorstellen“

lung angeboten. Seine Angst erwies sich als begründet. Polke schlug die Einladung schnöde aus. Auch Hoets Bekenntnis im April 1992 („Ihre Arbeiten gehören zu jenen Werken, die meinen Glauben an die Kunst tragen.“) stimmte ihm nicht um. Warum er nicht dabei sein wollte verschweigen die Archivalien jedoch. Hoet sagt dazu heute auf Anfrage: „Polke sagte mir: Ich bin zu alt, such' Dir lieber junge Künstler“. Dabei fand Hoet die Arbeiten des im Jahr 1941 geborenen Künstlers „unglaublich jung, frisch und wichtig“, wie er Polke am 7. April 1992 enttäuscht zu verstehen gab. Ein eigenes Kapitel der Documenta-Korrespondenz



Was Harald Szeemann 1972 auf seiner d5 zeigte, notiert die Kunstgeschichte. Was geplant war, kann man im Archiv nachlesen. Abb.: bpk/Axel Benzmann