in Flammen aufgehen ließen – „gegen die Poesie der Welt Mozarts", wie der Maestro meinte. Muti warf den Kram hin, und die erste Mortier-Saison hatte ihren ersten Eklat.

„Ich klebe nicht an meinem Direktoriumssitz", hat Mortier bereits verlauten lassen, und „ich werde den Vertrag sicher nicht verlängern". Noch allerdings hat der selbstsichere Direktor auf seinem Schleuderthron die Ruhe weg, noch spürt er im Festspielgefüge nur Salzburger Schockerln. Und die mag er.

Klaus Umbach

Kunst

Klicken im Kopf

Die New Yorkerin Elaine Sturtevant macht Werke berühmter Künstler nach – und nennt das Kunst. Ruiniert sie damit den wichtigsten Wert ihrer Zunft: die Originalität?

Wenn du etwas Neues machst", stöhnt Elaine Sturtevant, „kriegst du jede Menge Ärger." Sie weiß, wovon sie redet. Die Amerikanerin kriegt seit fast 30 Jahren immer wieder Ärger: mit Kollegen und Kritikern, mit Künstlererben und Rechtsanwälten.

Was sie macht? Elaine Sturtevant malt Bilder – aber keine Bilder von Leuten oder Landschaften. Sie malt Bilder von berühmten Bildern. Offen gesagt: Sie kopiert.

Sturtevant-Lichtensteins und Sturtevant-Stellas hat sie gepinselt, ebenso Sturtevant-Warhols und Sturtevant-Harings. Sie hat auch schon Skulpturen nachgebaut und Performances nachgespielt, Fotos nachgeknipst und Filme nachgedreht.

Mit ihrer Nachmachkunst erschüttert sie die Grundsätze ihrer Zunft. Denn wo bleibt das Originelle? Gar das Genialische? Nirgendwo. Aber das stört sie nicht. Denn Elaine Sturtevant, 62, kniffelt an ganz anderen Fragen: Was macht ein Kunstwerk eigentlich zum Kunstwerk? Worin liegt seine Essenz?

Eine Antwort will sie nicht geben, auch nicht bei ihrer ersten großen Werkschau, die der Württembergische Kunstverein in Stuttgart zeigt**. Vielmehr schiebt sie ihren Besuchern die Antwortpflicht zu. Die sollen hingucken, stutzen, sich wundern – möglichst so lange, sagt sie, bis „etwas im Kopf klickt".

Dann geht ihnen zum Beispiel auf, daß ein erstklassiger Warhol auch dann ein erstklassiger Warhol ist, wenn plötzlich eine unbekannte Unterschrift in der rechten unteren Bildecke steht. Denn schließlich: Warum soll eine Idee nur dann gut sein, wenn sie neu ist? Und warum soll ein Bild nur dann gut sein, wenn es echt ist?

Die meisten Händler, Sammler und Museumsleute wollen wahre, einmalige Kunst besitzen, sie wollen Originale, sie wollen Kunstwerke mit Aura – und darum schaudern sie beim Gedanken an die Verdopplungskünstlerin aus New York.

Dabei erweist Elaine Sturtevant all den Künstlerstars, die sie abkupfert, ganz nebenbei einen großen Dienst. Roy Lichtenstein beispielsweise: Seine großgepunkteten Comics schmücken zwar Wände, Postkarten, T-Shirts und Notizbücher. Aber kaum jemand nimmt sie noch wahr.

Diese unsichtbaren Bilder sind erst dann wieder zu erkennen, wenn Elaine Sturtevant sie nachmalt. Denn sie erzwingt einen zweiten Blick. Sie zwingt den Betrachter, das zu sehen, was vom Lichtenstein-Bild bleibt, wenn es nicht mehr Lichtenstein heißt.

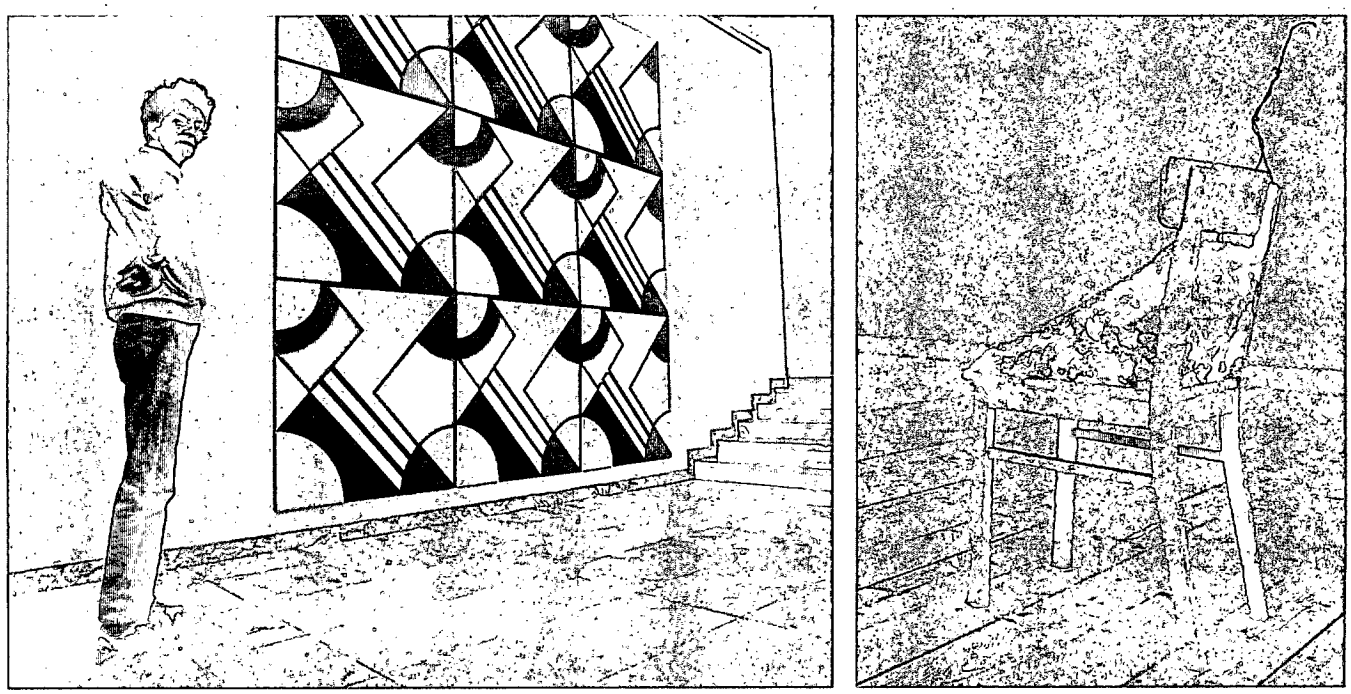
Marcel Duchamp, dieser Großmeister vertrackter Avantgarde-Rochaden, begriff das sofort. Er ermunterte Elaine Sturtevant, als sie 1967 seine Performance „Relâche" neu inszenierte.

In der New Yorker Kunstszene wurde sie damals aus den falschen Gründen gelobt. Die Avantgarde feierte ihre Arbeiten als „Mega-Pop" und lag damit ganz daneben. Die Vorlagen von Warhol & Co. mit ihrem „Schnellspurdenken", so protestierte Elaine Sturtevant, dienten ihr nur als Katalysator. Die Konservativen dagegen jubelten der Nachmacherin zu, weil sie sich anscheinend über die neuen Modekünstler lustig machte. Elaine Sturtevant legte wieder Einspruch ein: „Ich bin nicht gegen Kunst. Ich sage nicht, jeder kann es."

Erst in den späten achtziger Jahren machte eine neue Kunstrichtung, die „Appropriation Art", genau das, was Elaine Sturtevant schon 20 Jahre zuvor getan hatte: Auch diese Künstler kopierten die Kunst anderer Leute, doch

* Lichtenstein-Kopie, „Beuys Fettstuhl".

** Bis zum 2. August. Danach in den Hamburger Deichtorhallen (13. August bis 27. September) und in der Villa Arson in Nizza (5. Februar bis 27. März 1993).



Kopie-Künstlerin Sturtevant, Werke*: Warum soll ein Bild nur gut sein, wenn es echt ist?

sie beriefen sich auf eine neue Theorie – importiert aus den postmodernen Denkschulen Frankreichs.

Die Appropriationistin Sherrie Levine zum Beispiel dachte über „Fragen von Originalität und Eigentum" innerhalb und außerhalb der Kunst nach und klagte, „jedes Wort und jedes Bild" seien schon „verpachtet und verpfändet". Also bleibe nur das Recycling. Kollege Mike Bidlo, der 1988 die berühmte New Yorker Galerie Leo Castelli mit 80 selbstgemalten Picassos schmückte, packte die Sache optimistischer an: „Das Bild nach dem letzten Bild malen. Ich glaube, das ist jetzt unser Job."

Elaine Sturtevant fühlt sich jedoch erneut von den falschen Freunden umzingelt. Die Appropriation Art hat zwar endlich eine Arena für ihr eigenbrötlerisches Tun geschaffen. Doch liegen ihr jene Ironie und Kritik fern, mit denen sich die jungen Kollegen über die Kunstgeschichte hermachen.

Sie will ihre Vorlagen überhaupt nicht kommentieren, geschweige denn kritisieren, und sie findet, „man müßte im Kopf zurückgeblieben sein, um den Tod der Originalität zu fordern".

Weil der Gesetzgeber ein so verzwicktes Hohelied auf die Originalität nicht vorgesehen hat, bekommt Elaine Sturtevant immer wieder Ärger mit dem Urheberrecht. Das verbietet klipp und klar alle Kopien – ganz gleich, ob aus künstlerischen Gründen oder purer Geldgier gefertigt –, die nicht vom Künstler oder seinen Erben genehmigt worden sind.

Als Elaine Sturtevant im Frühling 1989 beim Kölner Galeristen Paul Maenz einen „Beuys Fettstuhl" ausstellte, bekam Maenz daher bald Post vom Anwalt der Künstlerwitwe Eva Beuys: Er solle gefälligst „die nicht autorisierte Reproduktion" von Beuys-Werken unterlassen und bestätigen, daß die „Nachahmung des ‚Fettstuhls' vernichtet" worden sei.

Damals fand sich ein Kompromiß. Auch in der Stuttgarter Schau stand der „Beuys Fettstuhl" – zunächst unbehelligt, wenn auch ohne jeden Hinweis auf das Vorbild. Erst am Mittwoch vergangener Woche erzwangen die Beuys-Erben den geordneten Rückzug: Ausstellungsmacher Tilman Osterwold mußte Elaine Sturtevants Werk ins Magazin verfrachten.

Mit lebenden Künstlern hat die Secondhand-Artistin es meist leichter. Frank Stella durfte sie beim Malen zugucken; Lichtenstein gab ihr Tips; und Andy Warhol ließ sie im Atelier nach den Drucksieben für seine „Marilyn"-Bilder stöbern. „Zwei Stunden lang war ich dort", erinnert sich Elaine Sturtevant, „aber keine verdammte ‚Marilyn' zu finden." Als sie Warhol wiedertraf, entschuldigte er sich: „Oh, wow, oh, wow, das wußte ich nicht."

Film

Es röhrt der Stör

„Otto – der Liebesfilm". Spielfilm von Otto Waalkes. Deutschland 1992; 100 Minuten; Farbe.

Der Mensch auf Erden, Zierstück des kosmischen Schöpfungswillens, ist dem Allmächtigen längst nicht mehr ein pures Wohlgefallen.

„Krieg herrscht zwischen den Geschlechtern", ruft er zürnend hinüber zum Liebesdiener Amor, dem das terre-



Waalkes in „Otto – der Liebesfilm"
„Priapeisch geschärft"

strische Beziehungselend schon über den Kopf gewachsen ist. „Bald leben nur noch Singles" auf dem lieblosen Planeten, so spricht der Herr verdrießlich und befiehlt seinem himmlischen Sexualbeauftragten, unverzüglich „zwei Herzen füreinander zu entflammen".

Amor setzt den Bogen an und trifft drehbuchgerecht einen flachshaarigen, hektischen Berufshumoristen, der sofort der vollbrüstigen Medizinalassistentin Tina verfällt – und damit einen erotischen Komödienstadl in Gang bringt. Otto Waalkes, 44, ist wieder da, mit einer neuen Volksbelustigung, die in dieser Woche ins Kino kommt. „Otto – der Liebesfilm" ist Waalkes vierte Lichtspielkomödie, und sie soll nun die humoristische Wiedergeburt des gewerblichen Blödlers einleiten.

Denn in der Fachwelt hatte Ottos Ansehen schwer gelitten. Unter lachbereiten Intellektuellen, die langjährig viel Spaß mit dem anarchisch verspielten Wirrkopf hatten, herrscht eine ausgeprägte Otto-Phobie, seit er sich vom angestammten Bildschirm zum Kino verabschiedet hat.

Nach dem Debüt „Otto – Der Film", das mehr als neun Millionen Otto-Freaks stürmten, sanken kontinuierlich Niveau und Besucherzahlen. „Otto – Der neue Film" kam als Meisterwerk unverschämten Product Placements in üble Nachrede. Der „Außerfriesische", Opus drei, war nur noch ein „witzloses Fürzchen" (*taz*) und vertiefte das Leid, das der vertrocknete Midlife-Komiker über seine Gemeinde brachte.

„Ich habe nicht mehr soviel auf der Pfanne", so hat sich der Schelm kürzlich selbstkritisch geäußert, und das gilt wohl auch für seine Kumpane Robert Gernhardt, Peter Knorr und Bernd Eilert, die als „Vollender der Frankfurter Schule für angewandte Brachialverblödung" (*Süddeutsche Zeitung*) jedes Otto-Produkt mit Witz und Unverstand ausstatten. Unter Ottos Regie haben nun alle zusammen für das Liebesdrama eine echt hirnrissige Story zusammengebosselt, die Otto leider nur selten mit parodistischem Tabasco würzt.

Die partnerschaftlichen Bemühungen des Bogenschützen Amor sind zunächst unerspießlich für den angeschossenen Erotomanen Otto. Ein zweiter Liebespfeil, der eigentlich für die Gesundheitsfee Tina bestimmt ist, trifft unglücklich deren Hund Seppi, der augenblicklich geil über den verdutzten Otto herfällt und leidenschaftlich sein zerlumptes Hosenbein rammelt.

Zum libidinösen Vollzug kommt es erst auf einem ärztlichen Faschingsball, wo Otto, als „Beulenpest" maskiert, die begehrte Tina einem brünstigen Schönheitschirurgen entreißt und massive Kritik am zugelassenen Kassenarzt übt: „Noch jeden, der ins Gras gebissen, hat er von Kopf bis Fuß beschissen" – eine wiederaufbereitete Sottise aus der Fernseh-Steinzeit.

Im weiteren Verlauf der Hanswurstiade versucht der priapeisch geschärfte