

„Eine unbedeutende Frau“, aus dem Märkischen Viertel. Beim Fensterputzen. Angezogen, ins Theater zu gehen. Auf der Straße, Blumen gekauft. Auf dem Asphalt, aus dem Fenster gestürzt, tot, Blut rinnt. Über die schlanken Schaufensterpuppenleiber ist das Alter geschichtet, aufgetragen ist die billige Konfektion der Wohlstandsgesellschaft. Vier Stationen, wo ist die Grenze zwischen Leben und Tod. Vier Zitate, wo ist die Grenze zwischen Puppe und Porträt.

Karl-Ernst Herrmann baute ein kühles Zimmer, hellstes Türkis, darin Bühnenmitte auf einem Erdhaufen ein Stuhl, sitzend ein Automat mit Flügeln, immer und immer schreibend auf einer Schiefertafel, die Flügel aus dünnen Stäben schlagen auf und fallen zurück, dann angeheftet Zettel mit Notizen. Eine Glühbirne und ein geöffnetes Fenster, Wolken auf dem Rücksetzer, die Glühbirne und das Tageslicht, gegeneinander hell und dunkel werdend, immer und immer, Tag und Nacht und Tag und Nacht. In die Wand unter dem Fenster eingedrückt der Körper, die Handrücken des Mannes, der im Fenster gestanden war. An der linken Wand im kleinsten Rahmen ein Foto einer Frau im Garten, Sommer, Schatten, gegenüber ein gleicher Rahmen mit einer Locke. Dazu ein Text aus „Kasimir und Karoline“ im Prospekt: „Kasimir (vor sich hin): Man hat halt oft so eine Sehnsucht in sich — aber dann kehrt man zurück mit gebrochenen Flügeln, und das Leben geht weiter, als wär man nie dabei gewesen —“ Nicht ein Raum der Kontemplation — es ist ein Theaterraum, der Zustand einer Szene, gegenwärtig in ihrer Perpetuierung, nicht verschlüsselt, ausgeschritten, die Mechanik gezeigt, ohne Metaphysik.

Achim Freyer setzte zwei Räume gegeneinander, nicht selbständige, inszenierte Räume, sondern aufbewahrende Räume, angefüllt mit Relikten und Requisiten von zwei Stuttgarter Theaterarbeiten. Ein heller, perspektivisch verzerrter Raum für den Aufklärer, das war zu „Immanuel Kant“, zu dem Stück auf dem Schiff über den Atlantik von Horizont zu Horizont, endend in der Zwangsjacke. Und ein dunkler Raum für den Romantiker, die Szene einer Aktion im Foyer „Monument des Heinrich von Kleist“, das nach der Käthchen-Premiere in Stuttgart vor zwei Jahren gezeigt wurde. Die Szene ist in Prag wieder aufgebaut, statt des Schauspielers (Kleist) nun eine zweite Puppe.

Die Blätter vor zwölf Jahren strahlten eine Kraft aus, die das Theater damals besaß, seiner Öffentlichkeit gewiß. Heute das Gegenbild: die Bühnenbildner lösen sich aus dem Zusammenhang der Theaterarbeit, sie ritualisieren ihre Räume im nicht formulierten Grenzbereich; nicht Theater, nicht bildende Kunst, was? Der Grenze bewußt war sich wohl nur Achim Freyer, der immer parallel produzierte und nicht einer Verselbständigung der einen Arbeit in der anderen anheimfallen konnte. Der Kunstraum, den er auf der letzten documenta aufgebaut hatte, „Deutschland — ein Lebensraum“, verführte wohl seine Kollegen, die Bühnenbildner.



Karl-Ernst Herrmanns Automat in einem Zimmer.

Foto Reinhard Görner

In der Ausstellung sind die Aktionen von Joseph Beuys, 1969—1971, mit Fotos dokumentiert, Aktionen, ganz auf den Vorgang gerichtet. Was heißt das gegenüber seiner Arbeit, Räume auszustellen, in denen kein Vorgang stattfindet. Der Betrachter wird nicht zum Akteur, wenn er in stimmungsvolle Räume tritt. Ein Raum, in dem die Zeit nicht zum Vorgang wird, trivialisiert Theater wie bildende Kunst, bleibt wie immer Ausstattung. So blieben die Räume von Erich Wonder und Rolf Glittenberg wirkungslos. Und hier in ihrer Inflationierung zeigt sich negativ eine Tendenz, die doch zunächst positiv zu verstehen war: die Verselbständigung des Bühnenbildes gegenüber dem Text, gegenüber dem Schauspieler. Kein guter Zug für das Theater.

WOLFGANG STORCH