

THEATER IN BERLIN: „DIE KRANKHEIT TOD:

Der bleierne Schuh

Robert Wilson verwandelt einen eiskalten Text in ein federleichtes Spiel

Aktualisiert 3. Januar 1992 07:00 Uhr

Von Robin Detje

Ein kleines Zwischenspiel: Auf der Bühne (die nicht tiefer ist als auf anderen Bühnen die Rampe) steht direkt vor unserer Nase ein Mann. Einen Schritt noch, und er fällt in den Abgrund, in den Zuschauerraum. Was hält er sich da vors Gesicht wie einen Photoapparat zum Selbstportrait, wie ein Messer, um sich die Augen auszustechen? Einen elektrischen Rasierapparat. Eine Maschine zur täglichen Selbstverstümmelung, ein Bild für die Qualen der Männlichkeit und den ewigen (und banalen) Schmerz des Lebens. Der Rasierapparat greift an; die Hand des Mannes zittert, um ihn abzuwehren. Dann frißt die Maschine sich in das Stirnfleisch ihres Opfers. Es knirscht und kreischt. Das Blut spritzt, denken wir uns (denn wir sehen nur den Hinterkopf des Mannes). Und dann ist der Augenblick des Schreckens vorbei. Der Mann dreht sich um – kein Blut! Keine Wunde! Er sieht uns baß erstaunt an.

Ein dreister Gag, ein Scherz. Die Qual des Lebens ist – zum Lachen! Der Mensch, zu Stein erstarrt vor dem Anblick seiner eigenen Ängste, ist – ein Narr! So heiter erzählt Robert Wilson an der Schaubühne von der „Krankheit Tod“; so leicht hat er den kurzen Prosatext der Marguerite Duras inszeniert, in der Übersetzung von Peter Handke.

„Die Krankheit Tod“ ist eine merkwürdige (und nicht sehr originelle) Liebesgeschichte. Ein Mann bezahlt eine Frau, um an ihr für ein paar Tage und Nächte in einem Haus am Meer seine Liebesunfähigkeit zu erforschen (genauer: seine Unfähigkeit, Frauen zu lieben). Er untersucht seine Verklemmungen mit der Brechstange; zum Beispiel schläft er, nur um es ausprobiert zu haben, mit dem Gesicht zwischen den Beinen der Frau. Und immer erlebt er bei seinen Experimenten nur, was er dabei erleben will: seine eigene Einsamkeit, die er am allermeisten liebt. Er ist befallen, sagt die Frau, von der „Krankheit Tod“. Das ist eigentlich kläglich – im Text der Marguerite Duras klingt es „groß“.

Lust und Kunst: abgezirkelt

Marguerite Duras erzählt die Geschichte aus der Distanz der zweiten Person Singular (Höflichkeitsform). Sie beobachtet das Geschehen wie eine Souffleuse und sagt ihren Figuren, was sie zu tun haben (oder, noch raffinierter, getan haben werden). Ein erotischer Versuch am toten, literarischen Objekt. „Sie“ ist jung, makellos schön und gehorcht ihrem Meister aufs Wort. Eine Männerphantasie, geschrieben von einer Frau – und übersetzt von einem Mann. Peter Handke, sagt Marguerite Duras, habe den Text nicht übersetzt, sondern „sich zu eigen gemacht“. In seiner eigenen Verfilmung der „Krankheit Tod“ sehen wir vor allem die makellos schöne Schauspielerin Marie Colbin, beladen mit dem Auftrag, das Geheimnis des Weiblichen an sich zu verkörpern, das Mysterium Frau. Eine grandiose Mystifikation männlicher Ängste – und zugleich selbstgefälliger, hochartifiziieller Kitsch. Handke, sagt die Duras, habe in mancher Hinsicht noch „die Sicht eines Romantikers“.

Mit der grüblerisch-eitlen (und auf obszöne Weise ausgedachten) Grandezza von Handke/Duras hat Robert Wilsons hochartifiziielle Inszenierung nichts zu tun. Die Passagen, die die Frau als willfähige lebende Schaufensterpuppe beschreiben, kommen in Berlin nicht vor. Libgart Schwarz spielt diese Frau. Sie ist nicht makellos, und sie ist es auf die wunderbarste Weise. Sie trägt ein silbriges, römisch anmutendes Kleid mit langer Schleppe (geschneidert von Frida Parmeggiani); ihr Haar ist weiß. Sie spricht den Text mit der zarten Distanz einer klugen Lehrerin und tastet sich mit der Vorsicht einer Liebenden durch den Abend. Peter Fitz spielt den Mann, steif und aufrecht wie ein britischer Offizier, im langen, taillierten Mantel mit hochgestelltem Kragen. Der Major ist ein Vampir: Einmal, in einem neuen Moment plötzlich ausbrechender Heiterkeit, schnappt er mit den Zähnen nach der Schulter der Frau. Lustig sein, denken wir uns, das hat mit Lust zu tun!

Lust und Kunst: Alles ist abgezirkelt, nichts ist Natur. Das Bühnenbild ist mehr als karg. Hinten verschieben sich auf einem Vorhang mit grobem Strich gemalte, geometrische Figuren: Ein Fenster in einem zweidimensionalen Zimmer wird von Bild zu Bild größer und wieder kleiner. Weiß leuchtet ein hartes Bett; die Flamme im Kerzenständer verlischt auf unhörbaren Befehl. Jede Geste ist gekünstelt, jede Positur eine Pose. Sorgsam legt Libgart Schwarz mit ihrer Schleppe Wege auf der Bühne aus, und einer von ihnen führt zum hell erleuchteten Buch, zum Text. Beinahe wird das Buch zum Ruhekkissen, aber Libgart Schwarz hält ihren Kopf ein paar Zentimeter über den Seiten in der Schweben.

Überhaupt schwebt alles. Jeder Augenblick ist durchkomponiert; als Ganzes zieht die Inszenierung ohne Höhepunkte an uns vorbei. In jeder Bewegung der Schauspieler zittert zurückgehaltenes Gefühl. Die Empfindungen, deren Unterdrückung der Text von Duras und Handke kühl zelebriert, zeigt Wilson, indem er sie *nicht* zeigt. Die Vulkane auf der Bühne brechen nicht aus, sie umtänzeln einander. Delikatesse! Contenance! Unsere kultivierten Umgangsformen bekommen etwas Archaisches. Durch den Filter der Künstlichkeit wirft Wilson einen Blick auf die zivilisierte Kreatur.

Der Regisseur Wilson ist der beste Freund seiner Schauspieler: Er zwingt sie in ein enges Korsett und überläßt es ihnen selbst, sich in diesem Rahmen als Menschen zu entlarven. Peter Fitz und Libgart Schwarz folgen ihm einfach. Fitz verwandelt sich einmal für Sekunden, von irgendeinem Schmerz überwältigt, in den Glöckner von Notre-Dame und findet blitzschnell zu seinem aufrechten Gang zurück. Libgart Schwarz kämpft in einem weiteren Zwischenspiel (das wahrscheinlich, wie immer bei Wilson, *knee play* heißt) minutenlang mit einer Wand: Immer wieder entfernt sie sich ein paar Schritte von ihr, erschrickt und kehrt furchtsam zu ihr zurück – bis sie sich plötzlich in der Mitte der Bühne wiederfindet und in Panik zur anderen Seite flieht.

In den schönsten Momenten der Aufführung spielen die Schauspieler, spielt das Theater mit sich selber – und befreit uns vom pseudo-intellektuellen und pseudo-philosophischen Ernst der Vorlage. Ein kleines Wunder! Nur ein paar Augenblicke lang erinnert uns das Ambiente ein wenig zu sehr an andere Robert-Wilson-Inszenierungen. Dann möchte man den Vielbeschäftigten bitten, seine Fähigkeiten als Stuhl designer von seiner Theaterarbeit zu trennen. Man möchte ihn davor bewahren, vor lauter Arbeitswut und Routine zum Vordenker der Möbelfirma „Schneller Wohnen“ zu verkommen. Aber das geht vorbei.

Die Angst gefriert zu Eis

Draußen vor dem Bühnenfenster erscheint Peter Fitz, in der Hand einen Spaten und etwas, das aussieht wie ein Kinderschuh aus Blei. Er läßt ihn fallen, das Ding verschwindet hinter der Wand – aber wir hören keinen Aufprall. Schon springt unsere Aufmerksamkeit vom Designer Wilson – Abrakadabra! – wieder zum Zauberer, der Federn machen kann aus Blei und einen heiteren Theaterabend aus einem eiskalten Text.

Endlich schlafen der Mann und die Frau miteinander – bei Duras und Handke ein Moment lakonischer Kühle. Vor lauter Lakonie gefriert dem Mann seine

Angst endgültig zu Eis. Er „kehrt zurück“, raunt es kitschig-verquast im Text, „in diese nächtliche Behausung“. Und gleich muß er weinen. Bei Wilson erleben wir zu den gleichen Worten einen Akt der Freude. Langsam umwandert der Mann die Frau, lächelnd, und sie lächelt auch. Überhaupt ist „sie“ (anders als bei Duras/Handke) keine willenslose Projektionsfläche für Männerängste. Sie begehrt diesen Mann, und sie verläßt ihn aus enttäuschter Liebe. Während sich zwischen Mann und Frau ein dunkler Vorhang senkt, tritt sie aus dem Zimmer. Sie geht; man könnte auch sagen: Sie vergeht.

Zum Schlußaplaus, und das ist an diesem Abend die letzte Gnade, die der Regisseur Robert Wilson uns erweist (obwohl er doch eigentlich eine *todunglückliche* Liebesgeschichte hätte erzählen sollen), erscheinen Libgart Schwarz und Peter Fitz wie ein altes Tänzer- (oder Ehe-)Paar. In vollendeter Haltung nicken sie einander zu, bevor sie sich verbeugen. Sie kennen einander hundert Jahre (und heißen vermutlich Adam und Eva). Erst jetzt ist alles erzählt, und der Zuschauer schwebt aus dem Theater.

Die Kritik hat auf diese Aufführung mit respektvollem Mißmut reagiert. Die Rezensenten waren zu beschäftigt mit der Interpretation der mystisch verbrämten Vorlage, oder sie hatten die Formstrenge Robert Wilsons, die sich in der jüngsten Zeit auch schon mal selbst genug war und zur Masche zu werden drohte, einfach satt. Dabei ist Wilsons „Krankheit Tod“ (so hat Alfred Kerr einmal eine Ibsen-Inszenierung des Regisseurs Otto Brahm gerühmt) „keine Bühnenkunst mehr: sondern eine Lebensangelegenheit. Nämlich durch Künstlichkeit: wegen der Künstlichkeit und durch sie hindurch. Kaum jemand hat es bemerkt. Und Alfred Kerr hätte an dieser Stelle in furchtloser Überheblichkeit hinzugefügt: „Ihr Äffchen!“

QUELLE DIE ZEIT, 3.1.1992 Nr. 02

ADRESSE: <http://www.zeit.de/1992/02/der-bleierne-schuh/komplettansicht>

Zur Startseite