



Künstler Beuys, Kinder Jessyka und Wenzel (1968 in der Kunstakademie Düsseldorf): „Auch wir waren eine seiner Skulpturen“

## Beuys zwischen allen Fettstühlen

Zwei Jahre nach seinem Tod soll Joseph Beuys durch eine große Ausstellung geehrt werden, doch die Trauergemeinde ist tief entzweit. Sie streitet um reine Lehren, Geld und Ruhm. Witwe Eva Beuys fühlt sich vom

Ausstellungsmacher Heiner Bastian geschnitten und durch irreführende Werkdatierungen (zu wessen Nutzen?) düpiert. Ein Hauptleihgeber, den Bastian berät, will seine Kunstsammlung demnächst verkaufen.

Er war, ein rundes Dutzend Jahre lang, des Meisters wohlgeleitener Adlatus. Er hat ihn durch die große Welt geleitet und ihn bei Bedarf auch abgeschirmt, er hat beim Aufbau seiner Werke zugespäckt und sie in klugen, wohllautenden Texten gedeutet. Nun schickt der Autor und Kunstvermittler Heiner Bastian sich an, dem Übervater Joseph Beuys postum und in großem Rahmen zu huldigen.

Vom 20. Februar bis zum 1. Mai werden, durch Bastian ausgewählt und zusammengestellt, im West-Berliner Martin-Gropius-Bau mehr Beuys-Skulpturen, -Räume und -Zeichnungen anzuschauen sein als je zuvor an einem deutschen Ort. Doch „nichts auf der Welt“, versichert der Organisator, hätte ihn „dazu gebracht, diese Ausstellung zu machen“, wenn ihm in den Sinn gekommen wäre, welche „Irritationen“ er sich damit einhandeln würde.

Irritiert ist Bastian, weil andere auf seine Aktivität nervös reagieren. So hat er sich von dem Düsseldorfer Beuys-Mitarbeiter Johannes Stüttgen „massive Geschäftsinteressen und Selbstdarstellungsgelüste“ vorwerfen lassen müssen. Und in Darmstadt, wo er aus einem vierteiligen Beuys-Arrangement Leihgaben zu entnehmen gedachte, sah er sich,

im Dezember, geradewegs vor ein öffentliches „Tribunal“ gezerzt. Eine Phalanx von Kritikern warf ihm vor, eine „originale Beuys-Installation“ leichtfertig zerstören zu wollen.

Künstler-Witwe Eva Beuys ihrerseits fühlt sich durch Bastian ausgebootet und wie „mit einer Axt im Schädel“. Sie leiht nichts nach Berlin und sieht angeblich noch nicht ab, ob sie Zeit haben wird, zur Eröffnung aus Düsseldorf anzureisen. Die Erbin ist auch durch Auseinandersetzungen genervt, die sie mit dem Berliner Immobilienhändler und Kunstsammler Dr. Erich Marx zu bestehen hatte; dabei soll der Zwist sich, so ihr Anwalt, jüngst „in Wohlgefallen aufgelöst“ haben.

Von der Szene der Irritationen ist Marx damit nicht verschwunden. Er spielt dort markante Rollen, weil er sich von Bastian gegen Honorar beraten läßt, weil er große Leihgaben (unbestreitbar wichtige übrigens) in den Gropius-Bau gibt und weil er seine Kollektion unter bestimmten Voraussetzungen veräußern will. Für Berliner Lästerzungen wird die Beuys-Schau mit ihrem 1,9-Millionen-Etat aus Senatsmitteln so zur „höchstsubventionierten Verkaufsausstellung“. Und daß der Sammler, wie honorig und kostensparend auch immer, zudem ihre

Geschäftsführung übernommen hat, verlockt zu Wortspielen mit dem Beuys-Werkstoff Filz.

Zwei Jahre ist Beuys nun tot. Im Januar 1986 hatte sein durch lange Krankheit geschwächtes Herz versagt. Seine Asche wurde in drei Bronze-Urnen, Überbleibseln seiner berühmten „Honigpumpe am Arbeitsplatz“, in die Nordsee versenkt. Unter Überlebenden ging mit dieser letzten Ruhe die Betriebsamkeit erst richtig los, proportional zur Bedeutung der Epochenfigur Beuys.

Vor allem mit Blick auf das anstehende Ereignis im Gropius-Bau, den Schaulustigkeits-Einstieg in das Jahr der „europäischen Kulturhauptstadt“ Berlin, wird ernsthaft debattiert, wie mit dem nachgelassenen Beuys-Œuvre zu verfahren sei. Unvermeidlich geht es freilich auch um hohe Markt- und Prestigewerte, um tatsächliche oder vermutete Geschäftemacherei und um ein so irritierendes Phänomen wie eine Ausstellung früher Beuys-Zeichnungen in Ost-Berlin – eröffnet ausgerechnet durch jenen Johannes Rau, der 1972, als nordrhein-westfälischer Wissenschaftsminister, Beuys aus seiner Akademieprofessur gekündigt hatte und ihm seitdem als eine Art Antichrist galt.

„Der tote Beuys kann sich nicht wehren“, sagt der Berliner Ex-Galerist René

Block, der mit dem lebenden gut auskam. Er konstatiert beiderseits der Mauer „die gleiche kulturpolitische Geschmacklosigkeit“ und hätte Bastians Schau schon aus dem arg weit hergeholt Grund, daß „die Berliner Beuys nie geliebt haben“, gern vereitelt gesehen. Nun wünscht er sie sich möglichst gut und will dafür auch zwei Beuys-Vitrinen herleihen sowie selber aufbauen.

Das nämlich ist ein heikler Punkt und Stoff für hitzige Auseinandersetzungen: Bei Beuys zählt oft nicht nur das einzelne Objekt, sondern ebensoviel die spannungs- und sinnvolle Ordnung der Dinge zueinander und im Raum. Wurde eine Werkgruppe an einen anderen Ort verbracht, dann pflegte der Künstler selber sie mit sicherem Gespür auch anders zu verteilen und nach dem Rücktransport vielleicht abermals neu. Zwar ließ er von Fall zu Fall auch Beauftragte wirken, behielt sich aber sein Placet vor. Hinterbliebene Adepten können nur bewahren oder notfalls rekonstruieren.

Diesem im Grunde Beuys-widrigen Dilemma, daß die Rauminstallationen durch den Tod des Künstlers der kreativen Veränderung entzogen und wie in einen Dornröschenschlaf gebannt sind, hat Bastian Rechnung getragen, indem er etliche Leihgeber zum Aufbau in den Gropius-Bau lud. Aber wohl oder übel mußten auch Ausstellungsarchitekten heran.

„Plight“ beispielsweise, die Auskleidung der Londoner Galerie Anthony d'Offay zur Filzhöhle (1985), brachte Bastian titelgemäß in die „Zwangslage“, beide Schauräume von damals komplett samt Deckengliederung nachbauen zu lassen. Ein Environment aus dem Eindhovener Museum erforderte abgeschrägte Raumecken, weil ein Gewehr mit der Aufschrift „Denken“ sonst nicht originalgetreu auf das Photo eines Schwanes



Künstlerwitwe Eva Beuys: „Axt im Schädel“

gezielt hätte. Sie wurden in Kulissenbauweise erstellt.

Die Gegenprobe, wie es nämlich ist, mit plastischen Beuys-Elementen den Beuys spielen zu müssen, hat Bastian schon ohne Beifall absolviert. Mit der zu Lebzeiten des Künstlers nicht mehr vollständig gezeigten Metallsulpturen-Gruppe „Blitzschlag mit Lichtschein auf Hirsch“ glückte ihm bei der Documenta nur ein „geschmäckerlich angepaßtes Rauminszenarium“ (Stüttgen) in „Streublümchenweise“ (Eva Beuys). Er selbst freilich will aus intemem Umgang mit

dem Meister wissen, er habe das Werk „absolut“ so angeordnet, „wie Beuys es aufgestellt haben wollte“.

Wie wirklich im Sinne des Verstorbenen zu agieren und wer dazu autorisiert sei – an diesem Punkt waren schon vor der Documenta Differenzen aufgebrochen, so Anfang 1987 im Duisburger Wilhelm-Lehmbruck-Museum.

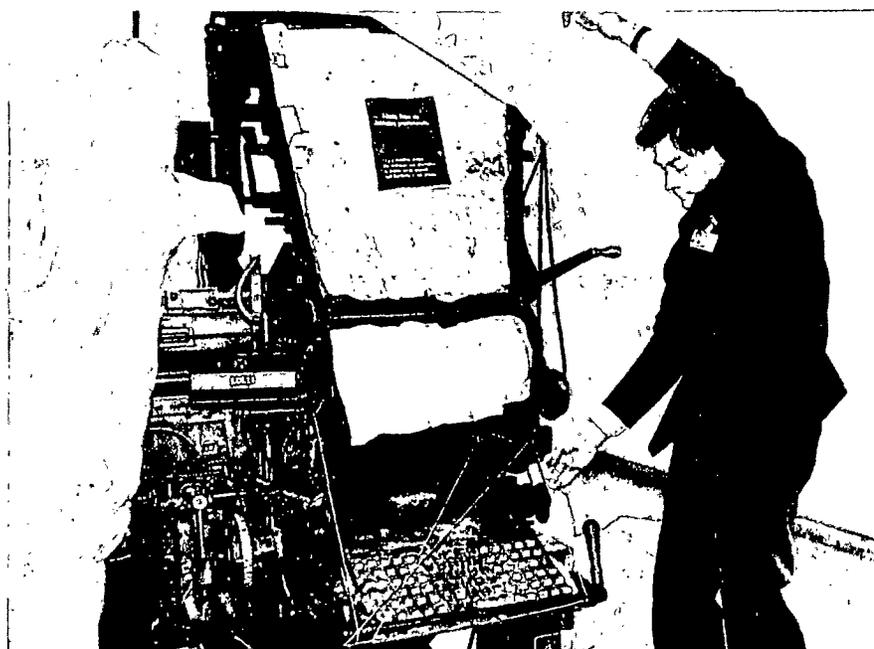
Daß Beuys-Werke höchst sinnvoll da hineinpassen würden, zeigte sich, als der Künstler elf Tage vor seinem Tod in Duisburg den Lehmbruck-Preis entgegennahm und sich dabei zu dem Namensgeber, dem expressionistischen Bildhauer, als Anreger bekannte. Mit Dauerleihgaben von Marx, Bastian und Eva Beuys ließ sich eine

Sammlungslücke schließen. Doch in welcher Weise Bastian etwa die Basaltsäulen „Das Ende des 20. Jahrhunderts“ aus dem Besitz seines Klienten in den Raum legte, wollte der Witwe gar nicht gefallen.

In 27jähriger Ehe-Erfahrung hat Eva Beuys, ohne in jedes Ateliergeheimnis eingeweiht zu werden, doch ständig Umgang mit dem Werk ihres Mannes gehabt – unvermeidlich schon deswegen, weil er zwischen Kunst und Leben nicht zu trennen pflegte. „Auch wir“, sagt sie über Sohn Wenzel, 26, Tochter Jessyka, 23, sowie sich selbst, „waren eine seiner Skulpturen.“ Dem widersprach aber nicht, daß die Gattin Farbe zu reiben, symbolträchtige „Eurasienstäbe“ mit Filz zu beziehen, einen „plastischen Fuß“ und einen „elastischen Fuß“ zu nähen hatte. Und so meint sie auch ein Gespür dafür bekommen zu haben, wann ein Beuys-Werk stimmig installiert ist und wann nicht.

Daß Bastian aber in Duisburg keine einschlägigen Ratschläge annehmen wollte, war für Eva Beuys eine „traurige Erfahrung“, die der alten Freundschaft einen entscheidenden Knacks versetzte.

Bastian, nun 44, hatte Lyrik publiziert und bei der Gruppe 47 gelesen, bevor er 1969 in Berlin die Kunstsammlung des Darmstädter Kosmetikfabrikanten Karl Ströher ausgestellt sah – einschließlich jener Vitrinen mit kleinen Beuys-Objekten, die nun vom Hessischen Landesmuseum verwahrt werden. „Intuitiv hingezogen“, besuchte er die Ausstellung „viele Male“. Im selben Jahr lernte er auch den Künstler selber kennen, als der



Ausstellungsmacher Bastian\*: „Absolut, wie Beuys es wollte“

\* Mit Beuys-Werk „Terremoto“.

in Berlin eine Aktion vorführen wollte, von randalierenden Studenten aber unterbrochen wurde.

Die Bekanntschaft entwickelte sich laut Bastian, indem er gelegentlich bei Ausstellungen half und „Beuys sah, daß ich praktisch arbeiten konnte“. Zur festen Bindung wurde sie seit 1975, als Eva Beuys, so ihre Erinnerung, einen „Hilferuf“ ausstieß.

Ihr Mann, mittlerweile wegen seiner Rebellion gegen den Numerus clausus aus dem Lehramt entlassen, hatte einen Herzinfarkt erlitten. Er brauchte für etwaige Reisen einen fürsorglichen Begleiter, zunächst aber auch Zuspruch als Rekonvaleszent. Zur Kur in Bad Tölz, geriet er in Panik, als er in einem „himmelblauen Strampelanzug“ (Eva Beuys) Gymnastik machen sollte, und fühlte sich „tot im Kopf“. Bastian, sagt die Witwe, „war glücklich, als Freund gerufen zu werden“.

Worin die Freundespflicht hauptsächlich bestand, darüber gehen die Erinnerungen auseinander. Für Eva Beuys war Bastian vor allem ein „Bollwerk“ zum Schutz des Künstlers, ein „Rausschmeißer“, wie auch Stüttgen durchaus anerkennend sagt. Für ihn selbst stand die Assistenz bei Installationen im Vordergrund. Entlohnt wurde er mit Beuys-Arbeiten – „sehr großzügig“, sagt er, wenn man den Marktwert ansetze.

Das Vertrauen, das Bastian genoß, war stark genug, daß er dann auch als einziger Außenstehender ans Klinikbett durfte, als Beuys 1985 an jener Lungeninfektion erkrankte, die indirekt zu seinem Tode führte. Bei diesen Besuchen ging Eva Beuys diskret aus dem Zimmer. Nachträglich scheint ihr, sie sei vielleicht „eine dumme Frau“ gewesen.

Denn unvermutet groß war dann ihre Mühe, den Stand der Hinterlassenschaft zu durchschauen. Riesige Sammlungsbestände gab es nicht zu sichten, auch kaum schriftliche Abmachungen aus jüngerer Zeit. Statt dessen mußte die Witwe auf die Aussagen Dritter hören, wer was mit Beuys mündlich abgemacht haben sollte und wer folglich was noch zu zahlen oder zu bekommen hätte.

Beispielsweise stand, schon ein paar Jahre lang, in der Beuys-Wohnung ein Küchenstuhl, dessen Sitzfläche der Künstler mit seiner plastischen Ur-, Nähr- und Wärmesubstanz Fett belegt und mit einem (1985 durch Frau Eva eingekauften) Thermometer komplettiert hatte. Die Witwe hätte den Stuhl, den sie „heiß und innig“ liebte, „sehr gern behalten“.

Daraus wurde nichts. Denn kurz nach dem Tod ihres Mannes mußte sie, laut ihrem Bericht, von Bastian hören, Sammler Marx habe das Stück bereits für 60 000 Mark (die sie dann prompt bekam) erworben – ein recht günstiger, doch für Kenner Beuysscher Willkür in Geldfragen nicht weiter auffälliger Preis.

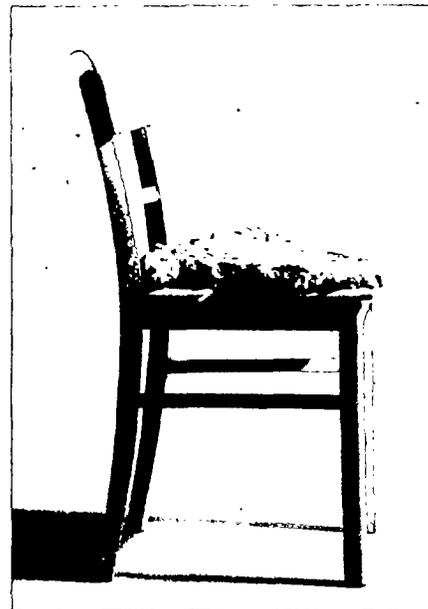
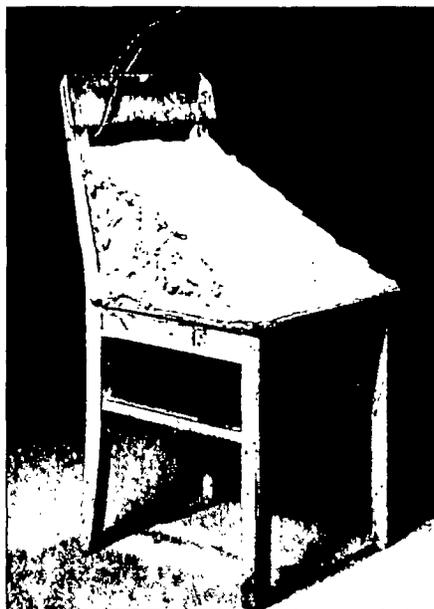
Aber während Bastian das „Angebot“ des Künstlers an den Sammler bestätigt,

erklärt Marx (letzte Woche dem SPIEGEL) ganz bestimmt: „Ich habe damit nichts zu tun.“

Um so eigentümlicher nimmt sich somit eine Passage in dem von Bastian verfaßten Duisburger Beuys-Katalog aus, die eben diesem Kunst-Möbel („Private Dauerleihgabe“) einen hervorragenden Platz im Œuvre des Künstlers zuspricht. Es wird dort als „Fettstuhl I“ deklariert und mit der Jahreszahl 1964 versehen. Aus demselben Jahr indes stammt schon ein längst berühmter „Fettstuhl“ im Darmstädter Museum, mit schräg zur Lehne hin ansteigender Talgmas-



Beuys-Mitarbeiter Stüttgen: „Parallelprozeß“ im Bus



Beuys-Werke „Fettstuhl“, „Fettstuhl I“: Salomonische Datierung

se. Nun soll das Nachlaß-Stück noch ein bißchen älter sein.

Bastian-Katalogtext: „1964 entstehen zwei ganz verschiedene Fassungen der Skulptur Fettstuhl“; die „erste Version“ sei „Fettstuhl I“. Mündlich nachgereichte Bastian-Erklärung: Beuys habe von einem „Prototyp“ gesprochen, er selber daraus seine Schlüsse gezogen. Wichtiger als der Zeitpunkt der schließlichen Ausführung sei halt das Datum der Konzeption. Im Berliner Ausstellungskatalog soll das Objekt nun salomonisch „1964/85“ datiert werden.

Verjüngt, mit der Angabe „1982“, erscheint dort nach heftiger Intervention von Eva Beuys auch ein filzbedecktes „Feldbett“ samt Aggregat, das so, wie es ist, unbestritten damals für die „Zeit-

geist“-Schau im Berliner Gropius-Bau entstand. In Duisburg sollte die Liegestatt, eine Bastian-Leihgabe, von 1963/64 stammen. Eva Beuys empört: „Da pfuscht der Heiner ja nun offensichtlich.“

„Daß ich mich bei Datierungen irren kann“, sagt Bastian in mäßiger Zerknirschung, „das nehme ich auf mich.“ Tatsächlich herrscht auf dem Felde wohl viel Verwirrung.

Der Münchner Verleger Lothar Schirmer, der selber Beuys sammelt und nun für Berlin ein opulentes Katalogwerk in zwei Bänden vorbereitet, könnte auf Anhieb mehrere Falschdatierungen nennen. Doch vorrangig gilt, was die Leihgeber melden. Immerhin sollten die Ansprüche an Genauigkeit mit Prominenz



Beuys-Sammler Marx (mit „Straßenbahnhaltestelle“): Bedarf an seelischen Trostpflastern

und Kennerschaft des Auskunftgebers steigen dürfen und Beuys-Äußerungen, die nicht nachprüfbar sind, mit Vorsicht herangezogen werden.

Soviel zeigt der Zahlenwirrwarr jedenfalls: Von einer umfassenden, detailgenauen Kenntnis der Beuys-Hinterlassenschaft sind auch die Spezialisten noch weit entfernt. Eben darum halten Bastian-Kritiker wie Stüttgen die Berliner Ausstellung für verfrüht, und vor allem ein rascher Eingriff in den sogenannten „Beuys-Block“ in Darmstadt wäre ihnen als verheerend erschienen. Noch im November hatte Bastian reihenweise Ausstellungsstücke von dort vorgelesen. Nach heftigen Protesten und wohl auch, weil die New Yorker „Dia Art Foundation“ eine wichtige Leihgabe an diese Bedingung knüpfte, verzichtete er schließlich „aus konservatorischen Gründen“ ganz auf diese Quelle.

Das heiß umkämpfte Ensemble geht auf die späten sechziger Jahre zurück, in denen Beuys sich mit dem sammelnden Kosmetikfabrikanten Karl Ströher verbunden hatte. In den Familienablagen findet Eva Beuys dazu wahrhaft „kafkaseske“ Dokumente wie etwa ein Ströher-Elaborat über das Thema „Wunschtraum (des Künstlers = K) und Erfüllung (durch Mäzen = M)“. Der vorgebliche „M“ verlangte „für ein paar Jahre Geldhilfe“ vom „K“ erhebliche „Opfer“.

In weiteren, teils sogar von beiden Partnern unterschriebenen Papieren wurde vorgesehen, daß Ströher beispielsweise für 400 000 Mark, zahlbar in Raten, das ganze noch beim Künstler befindliche Beuys-Werk samt „aus-schließlichem Nutzungsrecht“ erwerben und „gegen Erstattung der nachgewiesenen Materialkosten“ auch Anspruch auf die späteren Arbeiten haben sollte. Eva Beuys glaubt nun sogar zu durchschau-

en, Ströher hätte am Ende seinen ganzen Einsatz wieder herausbekommen und die Kunst noch dazubehalten.

Völlig scheint die Ausbeutung und Knebelung des „K“ nicht in die Praxis umgesetzt worden zu sein, obwohl jahrelang alle Beuys-Verkäufe über Ströher abzurechnen waren. Beuys immerhin hatte regelmäßige Einkünfte und die Gewißheit, daß ein Großteil seiner Produktion zusammenblieb und öffentlich gezeigt wurde. Denn Ströher lieb seine Kollektion – neben Beuys hauptsächlich Pop Art aus der von ihm erworbenen New Yorker Sammlung Kraushar – ins Darmstädter Museum. Nach einem nötigen Erweiterungsbau sollte eine Schenkung daraus werden.

Doch die hessischen Kulturpolitiker verschliefen das Angebot. Nach Ströhers Tod 1977 verkauften die Erben viel Pop an die Stadt Frankfurt, der Beuys-Block ging an einen geheimnisvollen „Freundeskreis“, für den Heiner Bastian als „Sprecher“ auftrat. Jetzt wurde die Identität der Freunde gelüftet, es sind nur zwei: Der Londoner Galerist Anthony d'Offay und Sammler Marx in Berlin teilen sich (ohne schriftlichen Vertrag) je zur Hälfte in das Eigentum.

Marx, um 1975 durch Bastian mit Beuys bekanntgeworden, hat auch sonst offenbar manche Ströher-Funktionen übernommen. Er kaufte nicht nur bedeutende Einzelstücke wie ein Guß-Exemplar des Beuys-Ensembles „Straßenbahnhaltestelle“ (1976), sondern finanzierte auch vorab das Großprojekt „Unschlitt“ für eine Skulpturenausstellung 1977 in Münster. Er war, so Bastian, ansprechbar, wenn Beuys Spenden für seine politische Tätigkeit brauchte und rettete die Kasseler Pflanzaktion „7000 Eichen“ durch Ankauf der von anderen Künstlern zu diesem Zweck

gestifteten Werke, was Bastian organisiert hatte.

Das rechnet auch Eva Beuys beiden Akteuren hoch an. Über ihren Streit mit Marx, zu dem der „keinen Ton sagen“ will, liegt größtenteils ein Schleier von Diskretion. Öffentlich (durch Hessisches Fernsehen und „Frankfurter Rundschau“) behauptete die Künstlerwitwe, Marx habe ihr zugemutet, für die Berliner Ausstellung auf Urheberrechte „und sämtliche sonstigen Rechte“ zu verzichten. Tatsächlich hatte er nur die Zusage verlangt, Frau Beuys solle aufgrund solcher Rechte „keinen Einspruch gegen die Ausstellung“ erheben. In der Atmosphäre von Machtkampf und Mißtrauen gedeiht auch die Desinformation.

Als ein Reserve-Ströher denkt nun Marx, 67, gleichfalls daran, seine hochkarätige Kunstsammlung (neben Beuys

hauptsächlich Werke von Rauschenberg, Warhol, Twombly, Kiefer) in öffentliche Hände zu „übergeben“ und hat deswegen schon drei Gespräche mit dem „sehr interessierten“ Stuttgarter Ministerpräsidenten Lothar Späth geführt. Doch anders als bei Ströher selbst, anders auch als beispielsweise bei dem vielgeschmähten Peter Ludwig oder bei dem Baron Hans Heinrich Thyssen-Bornemisza, auf dessen Altmeister-Kollektion sich Späth ebenfalls Hoffnungen macht, geht es hier keineswegs um Geschenke; Marx will schlicht verkaufen. Den Erlös, sagt er, brauche er auch, um sich dann wieder ein bißchen Kunst als „seelisches Trostpflaster“ leisten zu können.

Ein Fall für sich bleibt der Damstädter Beuys-Block. Da hat auch d'Offay mitzureden, und der verhandelt erst einmal mit dem Land Hessen. Vielleicht wird die Wiesbadener Wende-Regierung noch teuer bezahlen müssen, was SPD-Vorgänger sich vor vielen Jahren arrogant verscherzten. Den Versicherungswert in Darmstadt nennt Marx „ganz erheblich höher“ als die von der „FAZ“ kolportierten 14 Millionen Mark.

Im Getümmel um handel- und ausstellbare Beuys-Kunst kommt dem Düsseldorfer Beuys-Gefolgsmann Stüttgen der Gesichtspunkt viel zu kurz, daß der Verstorbene ein Mensch von utopisch-politischen Absichten war und daß er Bilden und Reden als „Parallelprozesse“ verstand. Stüttgen für sein Teil prozessiert mit dem Land Nordrhein-Westfalen um Schadensersatz (50 000 Mark) für eine Beuys-„Fettecke“, die von einer Putzkolonne im einstigen Beuys-Raum der Düsseldorfer Akademie weggekratzt worden ist, vier Meter über dem Boden und also kaum versehentlich. Nach Mißerfolg in der ersten hofft er nun auf die zweite Gerichtsinstanz. Das Geld

willkommen, weil Stüttgen und Freunde auf Kredit einen „Omnibus für direkte Demokratie“ angeschafft und ausgerüstet haben. Er fährt, etwa zu Vorträgen im Geist von Beuys, über Land und soll Ende des Monats auch Berlin ansteuern, nicht nur den Gropius-Bau, sondern nach Möglichkeit auch die Beuys-Schau im Ostteil der Stadt.

Schön denkt es Stüttgen sich, hier wie dort den „Aufruf zur Alternative“, einen Beuys-Text von 1978, verteilen zu können, „meinewegen auch an Honecker“.

## THEATER

### Aus dem Zwinger

In Hamburg hat in dieser Woche Wedekinds „Lulu“ Premiere. Der scheidende Schauspielhausintendant probte das Drama der Kindfrau vier Monate lang.

Für das bürgerliche Bestiarium der Kommerzienräte war sie die Katastrophe schlechthin: „das wahre, das wilde, schöne Tier“, eine Frau, die geschaffen ward, „Unheil anzustiften, zu locken, zu verführen, zu vergiften – zu morden, ohne daß es einer spürt“. Als grotesken schockierenden Theatercoup, der mit einer Zirkusnummer beginnt und Jack the Rippers Lustmord endet, hatte Frank Wedekind seine Lulu auf die Bühne gefiebert.

In der Uraufführung des ersten Teils („Erdgeist“, 1898) spielte er selbst den Dr. Schön, der von ihr erschossen wird. Wedekind, der Journalist und Zirkusmann, Sekretär eines Hochstaplers, Regisseur und Schauspieler, hatte mit seiner wilden Männerphantasie nicht nur die Doppelmoral der Salons, sondern auch den naturalistischen Theatermuff der Zeit attackieren wollen. Er forderte: Mehr Vergnügen auf die Bühne. Er forderte: „Eine neue Dramatik.“

Seither hat sich Lulu, die schrecklich-schöne Kindfrau, selten aus dem Zwinger des grotesken Zeitstücks befreien können. Ein Scherz aus dem vorigen Jahrhundert, belächelt in seinem Pathos, seiner Bürgerschreck-Allüre, denn nichts ist so alt wie eine veraltete „neue Dramatik“.

Nun hat sich Peter Zadek, (Noch-)Intendant des Hamburger Schauspielhauses, an die Wiederbeatmung der Repertoire-Leiche gemacht. Befund des Frauenregisseurs Zadek („Hedda Gabler“, „Der Widerspenstigen Zähmung“, „Verlorene Zeit“): „Lulu ist modern. Ein Mädchen, das überleben will und dabei einige Leichen zu begraben hat.“

Die Richtung seiner Assoziationen schildert ein Buch, das dieser Tage im Athenäum Verlag erscheinen wird. Skizzenentwürfe mit der deutschen Trümmerlandschaft nach 1945, mit Photos und Pin-ups von Filmstars der fünfziger Jahre

unter dem Titel „Lulu – eine deutsche Frau“\*\*.

Die stilistischen Korsetts, die „Hackebeil-Sprachführung“, in die Wedekind-Regisseure ihre Protagonisten oft zwingen, sind Zadek ein Greuel. „Wenn einer von Stil spricht, werde ich nervös.“

Um „Stil“ zu vermeiden, griff er zurück auf erste handschriftliche Entwürfe des Stückes, die „wilder, schneller, unraffiniert, lebendiger sind“ als die endgültige, meist gespielte Theaterfassung.

Ins Zentrum hat er eine junge Schauspielerin gerückt, die er zu den „aufregendsten Entdeckungen der letzten Jahre“ zählt: Susanne Lothar ist Lulu. Die



Zadek-Inszenierung „Lulu“  
Mehr Vergnügen auf die Bühne

26jährige Tochter von Hanns Lothar und Ingrid Andree (die in der gleichen Rolle vor 17 Jahren im Hamburger Thalia Theater auf der Bühne stand) ist für das 61jährige Theaterschergewicht Zadek ein Glücksfall: „Sie reagiert sofort, unberechenbar und immer neu.“ Susanne Lothar, die bereits in Wedekinds „Musik“ und dem Rockspektakel „Andi“ kraftvolle, moderne Frauentypen spielte, in Shepards „Liebestoll“ auch schon mal 90 Minuten lang mit gebrochener Nase, über ihre Arbeit mit Zadek: „Ich brauche Regisseure, die Wasserverdrängung haben, die mich fordern.“

Gefordert werden nächsten Samstag, am Premierenabend, aber auch die Zu-

\* Mit Ulrich Wildgruber und Susanne Lothar.

\*\* Peter Zadek/Johannes Grütze: „Lulu – eine deutsche Frau“. Athenäum Verlag, Frankfurt; 144 Seiten; 38 Mark.

schauer. Auf fünf Stunden rechnet man im Schauspielhaus die Aufführung, die als leises Kammerspiel beginnt und in großen, irrwitzigen Tableaus (Bühnenbilder: Johannes Grütze) auslaufen soll.

Vier Monate hat der Regisseur Peter Zadek an Wedekinds „Monstre-Tragödie“ geprobt. Und den Intendanten Zadek gezwungen, andere Premieren und Termine zu verschieben.

Keine ausgesprochen Hamburger Krankheit: In Wien hat der Burgtheaterchef Claus Peymann seinen Lieblingsregisseur (Peymann) sechs Monate Shakespeares „Sturm“ üben und die Bühne unter Wasser setzen lassen, bevor er, am vergangenen Samstag, das Ergebnis der Öffentlichkeit vorstellte.

Für sich hat Zadek bereits im Januar die Konsequenzen gezogen. „Da in Hamburg populäres Theater zu Kinopreisen nicht durchzusetzen ist, finde ich es besser, mich auf einzelne Projekte zu konzentrieren, statt ein Theater zu leiten, das nicht im ganzen reflektiert, was ich meine.“ Den Hamburger Kultursenator Ingo von Münch ließ er wissen, daß er für eine zweite Amtsperiode über den Sommer 1989 hinaus nicht zur Verfügung stehe.

Die Wartezeit auf theatrale Megaprojekte wie „Sturm“ und „Lulu“ verüßt sich die Feuilletonbranche unterdessen mit einem alten Gesellschaftsspiel, einer Variante des Kindergartenknüllers „Reise nach Jerusalem“, bekannt unter dem Namen „Intendantenkarussell“: Wer geht wohin, wenn wer geht?

Übernimmt der Hamburger Thalia-Chef Flimm das Schauspielhaus, um der FDP Gelegenheit zu geben, aus dem Thalia ein kostengünstiges Tourneetheater zu machen? Oder schickt etwa Peymann seinen Co-Direktor Uwe Jens Jensen nach Hamburg, der ihm den Platz warmhalten soll, bis sein Wiener Vertrag ausläuft? Wird Heribert Sasse als Berliner Generalintendant geschäft, und wechselt Flimm an die Spree? Sind die Regisseure Dieter Giesing und Arie Zinger für Hamburg noch im Intendanten-Rennen?

Oder überlegt sich Peter Zadek, nach einem Erfolg mit „Lulu“, die Sache mit dem Vertrag noch einmal? Denn in einem Punkt unterscheidet er sich gewaltig von dem Theatermaniac Wedekind. Der gab als sein Motto an: „2 x 2 = 4“.

Beim Hamburger Theatermacher kann bei entsprechender Tagesform schon mal fünf herauskommen.