



Peymann-Inszenierung „Das Käthchen von Heilbronn“ in Stuttgart*: Was in der Puppe steckt

Kleist auf dem Drahtseil

Hellmuth Karasek über das Stuttgarter „Käthchen von Heilbronn“

Kleists bedrängende Erfahrungen mit sexueller Abhängigkeit, Kampf der Geschlechter, Liebe, die sich zur Hörigkeit pervertiert, haben sich in zwei Stücken so grell niedergeschlagen, daß die den Zeitgenossen als krank, verrückt, fast unspielbar galten.

In der „Penthesilea“ wird Liebe in letzter Konsequenz zum buchstäblichen Kannibalismus — das klassische Gefäß der antiken Tragödie, das sich Kleist verordnete, schmilzt bei diesem Lavaström fort. Im „Käthchen von Heilbronn“ versuchte Kleist eine hündische Abhängigkeit und Selbstaufgabe — also die absolute Gegenerfahrung zur „herrischen“ Selbstbehauptung der Penthesilea — in das (damals) modische Ritterspektakel zu gießen; für die Zeitgenossen schlidderte das Werk in unfreiwillig schrille Komik, der deutschen Butzenscheiben- und Spießernachwelt verkam es zum Freilichtspektakel vom strahlend treuherzigen Ritter, vom ihm nachschmachtenden Goldmädchen — und das alles im blühenden Holunderstrauch.

Man braucht das abblätternde „Jahr der Frau“ nicht zu bemühen, wenn man verstehen will, warum es Theaterleute zu diesen Stücken, deren vertrackten Schwierigkeiten und extremen

Situationen drängt. Und wenn Claus Peymann, Stuttgarts risikofreudiger Schauspielregisseur, nach dem „Käthchen“ griff, dann ist das Resultat kein stirngefurchtes Experiment, keine Klassikerzertrümmerung mit dem schweren Vorschlaghammer und auch kein nostalgischer Fummel à la mode („Man trägt wieder Kleist“).

Sondern: Bei Peymann verbindet sich eine kindliche Neugier — was steckt denn in der Puppe? — mit einer phantasievollen Unbekümmertheit: Er will dem Stück nicht an den Kragen, er weiß auch nicht alles von vornherein besser, sondern setzt einem scheinbar unbekümmerten Stück die unbekümmerten Mittel eines Studententheaters entgegen, das mit Peymann gereift ist, ohne deshalb veraltet oder peinlich berufsjuugendlich zu wirken.

Peymann behandelt das Stück als Märchen (also als eine Volkstheater-Form), weil er mit sicherem Instinkt spürt, wie die vorgebliche Märchen-„Unschuld“ ausplappert, was sie verbirgt und verkleidet — längst wissen wir ja, was es mit „Rotkäppchen und dem Wolf“, mit „Schneewittchen“ oder dem „kleinen Däumling“ so auf sich hat: Freud was here.

* Oben: Lore Brunner als Käthchen (I.); unten: Wolfgang Höper als Vater.



Peymann-Inszenierung „Käthchen“** Gereiftes Studententheater

So schält die Stuttgarter Aufführung die Trivial-Elemente aus dem „Klassiker“-Verputz, den Kleists Ehrgeiz über seine Absichten gemörtelt hatte und den die Philologen und Kritiker mit Ehrfurchts-Stück verstärkt hatten.

Das Stuttgarter „Käthchen“ beginnt damit, daß die Schauspieler als seiltanzende, sich überkugelnde, auf die Pauke hauende Zirkus-Truppe auf die offene Bühne lärmten. — Mein Gott, schon

wieder Zirkus, denkt man einen Augenblick, doch dann kann die Inszenierung damit einen Ton anschlagen, der den weltungewandten deutschen Provinzialismus nicht denunziert, sondern als rührende Form der Kleistschen Psychoanalyse begreifbar macht. Und sie kann Bilder finden, die im Spaß die Ängste des Stücks wirksam einfangen.

Wenn den Rittern nur ein Bein im Stiefel steckt, wenn ihnen spitze Genitalien vor dem Kostüm baumeln, Teekessel am Kopf Wasser verspritzen, dann wird hier frei von Krampf die Asymmetrie von Ritterkostümen, die schweifende Federbuschwelt und der Männlichkeitskult dargestellt.

Kunigunde (Kirsten Dene), Kleists ungläubigstes Schreckgespenst, wird als Karikatur einer mondän amerikanischen Femme fatale mit Barmusik, Hüftgewackel und Girrlauten dorthin überführt, wo sie hingehört — in die Trivilliteratur.

Wenn sie den treuherzigen Grafen vom Strahl an sich fesselt, geschieht das tatsächlich: Sie umgarnt ihn mit einer Schnur.

Nun hat Kleist diese Gestalt ja in der Tat bis zur Grotteske verzerrt: Um ihre Falschheit zu beweisen, trägt sie eine Perücke, die Zähne eines andern Mädchens und einen Busen vom Waffenschmied. Aber in diesem vorgeahnten Witz aus dem Kosmetik-Zeitalter steckt — und das legt Peymann zutage — einmal eine schwitzende Männerangst, umgarnt, erdrückt, betrogen zu werden. Und zum andern eben auch der Hochmut einer Männerwelt.

Als nämlich der Ritter erkennt, daß seine Braut nur aus Prothesen und Versatzstücken besteht, wird sie in der Stuttgarter Aufführung auf einmal echt erbärmlich und elend ängstlich. Sie weiß, daß sie nur zählt, wenn sie für den Mann schön ist.

Daß das sonnambule Käthchen eine echte Kaisertochter ist, muß das Stück mit Traumvisionen, finsternen Fernegerichtsszenen, Gottesurteilen und Liebeszauber belegen — kurz: alldem, was das Ritter- und Schauerdrama damals an seelischer Pappmaché aufbrachte.

Peymann nun läßt den Kaiser, der sein Töchterchen in einem Monolog als Sünde einer „Geschäftsreise“ in lauer Sommernacht gesteht, wie eine Figur von Offenbach auftreten: ein Roué aus einer Operette genießt in der Erinnerung noch einmal, was er für ein toller Hecht war, wobei er sich lächelnd im Nachgenuß die Lippen leckt.

Alle diese parfümierten, kitschigen, trivialen Einsichten entdeckt Peymann in einem Stück, das sich dem ersten Blick so total einem holzgeschnittenen Mittelalter verschrieben hat: der Romantik.

„Romantisch“ ist vor allem das Liebespaar, also eigentlich „unspielbar“,

es sei denn zuckrig verklärt oder hämisch denunziert. Doch die Stuttgarter Aufführung wußte auch hier eine Lösung. Martin Lüttge und Lore Brunner spielten deftiges, gescheites Volkstheater, spielten den Kinderglauben, der, wie die Seiltänzer am Anfang der Aufführung, über die sexuellen Abgründe des Stücks hinwegtanzt — ins Happy-End.

KÜNSTLER

Mafia am Tränenmeer

Im Kampf gegen die Bürokratie zermüht, bemüht sich der berühmteste progressive Künstler in der Sowjet-Union um seine Auswanderung.

Aus seinem alten Atelier ist der Bildhauer „rausgeschmissen“ worden, und auch die jetzige Werkstatt ist ihm seit Monaten gekündigt. Doch Ernst Neiswestny, 50, weigert sich auszuzie-

ten. Als sich darauf Neiswestnys Frau, seit langem von ihm getrennt, mit einer Scheidung einverstanden erklärte, fiel den Beamten eine Sorgepflicht des Antragstellers für Vater, 80, und Mutter, 75, ein.

Die aber hatten längst zu Protokoll gegeben, sie erhoben weder Einwände gegen die Auswanderung des Sohnes noch materielle Forderungen an ihn. Freiwillig hat Neiswestny zudem beträchtliche Unterhaltszahlungen an Frau und Eltern im voraus geleistet. Egal — die Staatsmacht hält ihn „wie einen Leibeigenen“ (Neiswestny) fest. Für seine Freizügigkeit appellierten westdeutsche Intellektuelle, darunter Heinrich Böll, letzte Woche an Staatsoberhaupt Podgorny.

Der Künstler, dessen Name „Der Unbekannte“ bedeutet, ist im Westen berühmter als irgendeiner seiner sowjetischen Kollegen. Er gilt als plastisches Urtalent von großer Ausdruckskraft, ja (so sein britischer Monograph John Berger) schlechthin als „erstes Genie der bildenden Kunst, das die Sowjet-Union



Bildhauer Neiswestny, Werke: Arbeitsplatz bei deutschen Architekten?

hen, obwohl das baufällige Haus am Moskauer Prospekt Mira abgerissen werden soll und er befürchten muß: „Wenn der Befehl zum Abbruch kommt, wird er sehr schnell und ohne Rücksicht auf meine Skulpturen ausgeführt.“

Die Heimat hat keinen Platz für ihn, aber verlassen darf er sie deswegen noch lange nicht. Mehr als um Kunst bemüht Neiswestny sich derzeit um Auswanderung, bislang vergebens.

Seit März hat das Paßamt Neiswestnys Emigrations-Gesuche unter wechselnden Vorwänden abgelehnt. Zunächst erfuhr er, die Sowjet-Behörden könnten ihn nicht ziehen lassen, weil sie sich zum Schutze seiner Ehe verpflich-

seit den zwanziger Jahren hervorgebracht hat.“

Seine Fähigkeiten beweist der Arztsohn aus Swerdlowsk mit pathetisch verrenkten, verstümmelten und durchlöchernten Gestalten („Kentaurentorso“, „Zweiköpfiger Gigant“, „Maschinenmensch“). Solch tragische Symbole für Kriegsgreuel und eine Technikbedrohte Zukunft verarbeiten Anregungen von Picasso, dem exilrussischen Kubisten Ossip Zadkine sowie von Henry Moore, vermeiden aber keineswegs grundsätzlich die Nähe zum muskelstrotzenden sozialistischen Realismus.

Verwirklicht sind die Visionen — soweit sie sich nicht nur auf Graphikblättern manifestieren — als mächtig