



Botho Strauß

Trilogie des Wiedersehens

Schaubühne am Halleschen
Ufer Berlin

1978

Botho Strauß

Trilogie des Wiedersehens

Regie: Peter Stein
Bühnenbild: Karl-Ernst Herrmann
Kostüme: Dagmar Niefind
Regieassistenz: Wolfgang Wermelskirch,
Stephen Tree
Bühnenbildassistenz: Manfred Dittrich
Kostümassistenz: Dorothea Katzer.

Ensemble: Libgart Schwarz, Peter Fitz, Otto Mächtlinger, Gerd Wameling, Elke Petri, Ben Becker, Werner Rehm, Edith Clever, Tina Engel, Roland Schäfer, Sabine Andreas, Otto Sander, Hans Madin, Christine Oesterlein, Paul Burian, Günter Mayer

Botho Strauß schrieb das in der Schaubühne in einem Nebenraum einer Kunstgalerie spielende Stück mit treffsicherem Gespür für den damaligen Zeitgeist. Das Publikum saß in der Raumbühne von Karl-Ernst Herrmann nicht etwa an einer Bühnenkante, sondern gleichsam mittendrin und die Inszenierung von Peter Stein verband Akteure und Zuschauer unmittelbar. Es gab keine Bühnenkante, der Gang der vordersten Reihe und die Szenenfläche schmolzen zusammen. Die Werkstätten der Schaubühne am Halleschen Ufer erstellten homogene senkrechte Flächen durch eine nahtlose Textilbespannung vor holzrahmengesetzten Gipskartonwänden. Eine kaum sichtbare Stoßkante zeigt die Teilung der Decke. So konnte der hintere Teil der Decke für ein anderes Stück abgefahren werden und bildete dann dessen erhöhte Bühne. Die Szenenfläche und der Gang der ersten Reihe lagen auf der Höhe der fest eingebauten Bühne, die ersten Reihen der Spielstätte wurden somit überbaut. Die Konstruktion der Tribüne auf der Längsseite mit statischer Berechnung verantwortete der Werkstättenleiter Jürg Steiner. Er entwarf auch räumliche Fachwerke als nicht sichtbare Deckenüberkonstruktion in teilweise fahrbarer Ausführung. Dass dieses Stück gleichsam sein erster Galerieraum war, wurde erst retrospektiv klar, denn es war der Genius Karl-Ernst Herrmanns, der es verstand, Theater und Galerie in einem Raum zu vereinen. Störten die riesigen Profilscheinwerfer? Doch wir waren Theaterleute, die damaligen Leuchten in Galerien nahmen wir nicht für voll – außerdem ging es ja nur im optischen Rahmen um die Kunst, sondern ganz eigentlich um die Schauspielerei.



Unüberwindliche Nähe

„Trilogie des Wiedersehens“ an der Schaubühne
Von Benjamin Henrichs
31. März 1978, 8:00 Uhr
AUS DER
ZEIT NR. 14/1978

Von Benjamin Henrichs

Eine Frau geht auf einen Mann zu, will ihn umarmen. Der Mann, erschrocken über die entschlossene Geste, wendet sich um. Aus der Berührung wird ein Zusammenstoß: mit dem Ellbogen stößt der Mann die Frau vor den Kopf.

Ein anderer Mann will seiner Freundin das Gesicht streicheln. Doch wie er hinauft, mit riesigen, plumpen Händen, wirkt die vielleicht

zärtlich gemeinte Geste wie ein Gewaltakt – als wolle der hühnerhafte Kerl das Gesicht des Mädchens zerquetschen, es mit den Händen auslöschen.

Später hat dasselbe Paar eine Art Liebesszene zusammen. Die Frau öffnet dem Mann die Hose, hantiert heftig an seinem Geschlechtsapparat. Der Mann freilich sieht nicht sehr beglückt dabei aus, steht auf krummen Beinen da, macht das erschrockene Gesicht eines geprägten Hundes. Mit dem Wort „Liebe“ ist dieser seltsame, verkrampfte Geschlechtsakt kaum zu beschreiben – wie Quälereien, wie Demütigungen sehen die Berührungen der beiden aus.

„Ausgang ins Museum, Treffpunkt zur Trennung/Seite an Seite, unüberwindliche Nähe“ –



so fängt ein Gedicht von Botho Strauß an. Peter Stein, der Strauß' „Trilogie des Wiedersehens“ jetzt an der Berliner Schaubühne inszeniert hat, treibt die Figuren des Stücks immer wieder in solche Situationen von unüberwindlicher Nähe – in denen Berührungen unvermeidlich sind, unvermeidlich mißglücken.

Ausgang ins Museum: in einem Museum, im Ausstellungsraum eines Kunstvereins, spielt die „Trilogie des Wiedersehens“. Siebzehn Leute (in der Berliner Aufführung sind es nur sechzehn) treffen sich zur Vorbesichtigung der Ausstellung „Kapitalistischer Realismus“. Es ist Sommer 1975. Alle, die kommen, sind auf flüchtige und weniger flüchtige Weise mit Moritz, dem Direktor des Kunstvereins, bekannt. Viele haben irgendwann irgendwelche Liebesgeschichten, Affären, wenigstens Neurosen

miteinander gehabt. Eine Clique, könnte man sagen. Botho Strauß hat in seinem vorletzten Stück („Bekannte Gesichter, gemischte Gefühle“) eine richtigere, schönere Bezeichnung für so eine Groß-Gruppe gefunden: „Ein Museum der Leidenschaften“. Auch wenn in der „Trilogie des Wiedersehens“ die meisten Leidenschaften zu bloßen Nervenleiden heruntergekommen sind.

Karl-Ernst Herrmann hat für die Berliner Aufführung einen Raum erfunden, in dem die Figuren ständig aneinandergeraten, zusammenstoßen müssen: ein enges, karges, mit Stühlen und Tischen vollgestelltes Museumsbüro. Ein Regal mit Geschirr, ein Kühlschrank der Marke Bosch, auf dem Boden eingerollte Plakate, Leitzordner, Stöße mit noch verpackten Katalogen, ein Putzeimer. Alles auf sehr auffällige

Weise unauffällig, privat, unscheinbar. Wer das Stück vorher nicht kannte, mochte denken, hier habe die Schaubühne einmal gar keinen ausstatterischen Ehrgeiz entwickelt, ihren von den Shakespeare-Projekten strapazierten Bühnenbild-Etat geschont.

Tatsächlich aber ist das Bühnenbild eines der raffiniertesten, genialsten, die Herrmann bisher gebaut hat. Es sieht nach nichts aus, doch es verändert das Stück und alle Beziehungen darin von Grund auf. Es ist kein dekoratives Bühnenbild (wie die in aller Pracht leblosen Waldszenarien zu „Wie es Euch gefällt“), sondern ein inszenierendes.

Im Ausstellungsraum, so will es Strauß' Text, spielt die „Trilogie des Wiedersehens“. „Auf der Rückwand ein großes Tafelgemälde im Stile des photographischen Realismus. Eine flache norddeutsche Landschaft mit einer darin, laufenden und sich verlaufenden Landstraße.“ Die großartige Stuttgarter Aufführung (Regie Niels-Peter Rudolph, Bühne Susanne Raschig) hatte sich ziemlich exakt an diese Szenenanweisung gehalten: ein hoher, weiter Raum, mit schick-schönen Plexiglaswänden an den Seiten, einem riesigen, leeren Landschaftsbild von Jan Peter Tripp an der Rückwand. Immer wieder sahen Strauß' Durchschnittsmenschen in dieser Szenerie selber wie Kunstgegenstände aus, ihre scheinbar zufälligen Stellungen zueinander wie absichtsvolle Choreographie. Rudolphs unendlich langsame, genaue Aufführung hatte viel mit dem Kunst- und Täuschungsprinzip der in diesem Bild ausgestellten Bilder zu tun. Photographischer Realismus: je intensiver man die Figuren ansah, je schärfer sie gezeichnet schienen, desto mehr hatte man den Verdacht, einer grandiosen Täuschung beizuwohnen. Menschen, so

▲ Erste Doppelseite: Übersicht von Ruth Walz, Schaubühne am Halleschen Ufer, 1978

Zwei Fotos von Harry Croner aus der Theatersammlung des Berliner Stadtmuseums
<https://sammlung-online.stadtmuseum.de>

◀ ▶ Inventarnummer: SM 2013-8710

◀ ▶ Inventarnummer: SM 2013-8708
Für uns interessant ist am Plan, der zum aufmerksamen Betrachten gehalten wird, die Ähnlichkeit mit dem Theaterraum am Halleschen Ufer, in dem die Veranstaltung stattfand.

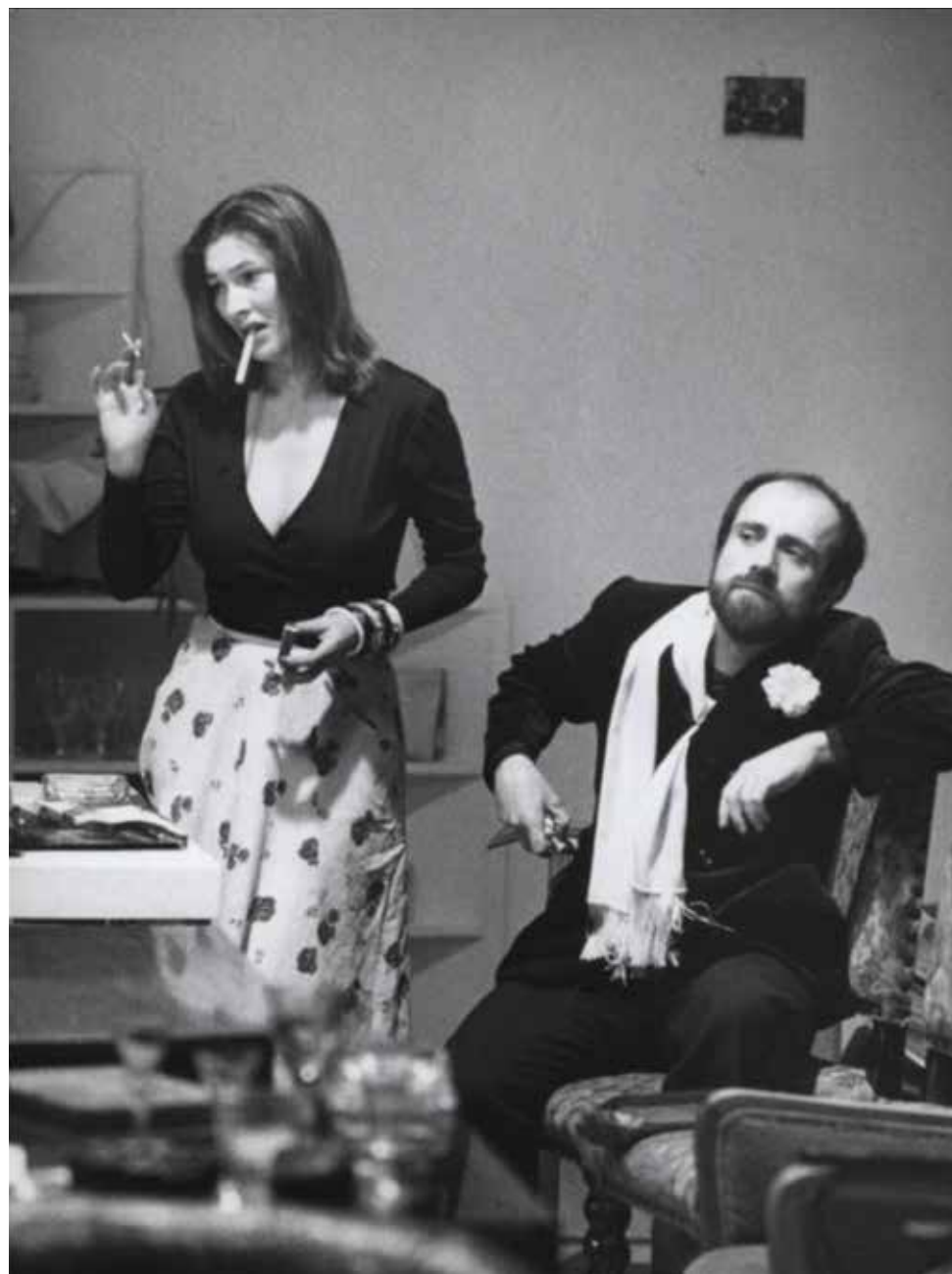
überdeutlich, so überwirklich, wie man sie in keiner Wirklichkeit vorfindet. Realität? Einbildung? Oder (auch eines von den kostbaren Strauß'schen Wortspielen) „Einbildungen der Realität“?

In Berlin hat man so schwindelerregende Erlebnisse nicht. In Berlin spielt das Stück „hinter den Bildern“. In einem Raum, wo man ganz privat sein kann, sich (ein Wort zum Fürchten) „gehenläßt“. Sechzehn Menschen in einem engen, prosaischen Raum – was unsere Sozialpfleger gern „Kommunikation“ nennen, verkommt darin sehr schnell zu einem allgemeinen aggressiven Handgemenge. Und weil das Publikum auf zwei steilen, im rechten Winkel zueinander aufgebauten Tribünen dicht und zudringlich um die Spielfläche herum sitzt, herrscht nicht nur zwischen den Figuren, sondern auch zwischen Bühne und Publikum eine physische Nähe, die nichts Gutes verheißt.

Viel stärker als Rudolphs Inszenierung (in der die Personen Platz hatten: zur Selbstdarstellung, auch zur Flucht) zeigt die von Stein das Nervös-Machende, Terrorisierende so einer Gruppensituation: Fast nie ist man allein, nie wirklich konzentriert. Das erklärt auch, warum all diese schwachen, an sich selbst leidenden Menschen den unwiderstehlichen Drang haben, ihre Leiden zu veröffentlichen, sie der Gruppe wortreich bekanntzumachen. Das Glück des Hypochonders, zu leiden; das noch größere Glück, sein Leiden ständig zu bereden.

Also muß Libgart Schwarz (Susanne) gleich bei ihrem ersten langen Monolog anreden gegen das Party-Geschnatter, das die anderen Kunstfreunde um sie herum veranstalten. Viele von Strauß' schönen, haarscharf an der Grenze von Empfindsamkeit und Trivialität formulierten Schmerzessätzen gehen so verloren. Stein läßt, rigoroser noch als in den „Sommergästen“, die er 1974 (mit Botho Strauß als Dramaturg) inszeniert hat, Szenen einander überlagern, Sätze einander verwischen. Diese Gleichzeitigkeit, Mehrstimmigkeit, in den „Sommergästen“ noch ein mit äußerstem Raffinement angewandtes, gleichsam musikalisches Kunstprinzip, wird in der „Trilogie des Wiedersehens“ vor allem als Kampfmittel benutzt: bringt die Figuren noch näher zusammen, hetzt sie noch mehr aufeinander.

Stein, vor Shakespeares Komik wie gelähmt, zeigt seine schönsten misanthropischen Fähigkeiten; und das Ensemble, das sich im Ardenner Wald so spürbar fremd und verloren fühlte, kann sich wieder auf sicherem Boden bewegen, den



eigenen Spaß aneinander und mehr noch die eigene Wut aufeinander schauspielerisch ausbeuten. Das gibt eine vehemente, höchst witzige, sehr bittere Aufführung – aggressiv sogar gegen das Stück, das man zur Schau stellt, und die darin behandelten Gefühle: Strauß' Text, eine empfindliche Kombination von Traurigkeit und Bitterkeit, Romanze und Satire, wird schwungvoll aus der Balance gekippt. Wenn jetzt Stück und Aufführung zur „glänzenden Satire“ auf Innerlichkeit, Kulturbetrieb, Kulturbetriebsgeschwätz plattinterpretiert werden, dann ist die Aufführung daran nicht unschuldig.

Da erzählt zum Beispiel Richard, ein Drucker (Otto Sander), Felix, einem Kaufhof-Angestellten (Roland Schäfer), die Story eines Kriminalromans. Eine von den vielen Miniaturkatast-

rophen im Stück: Richard verwirrt sich immer tiefer ins Chaos seiner Erinnerungen; je länger er von dem Buch erzählt, desto aussichtsloser wird sein Versuch, desto mehr vergißt er es redend selber. Wie Sander das erzählt, sein (Nicht-)Zuhörer dabei ungerührt auf einem Schinkenbrötchen herumkaut, das Sandwich auf den Boden fällt, die beiden einen ungeschickten Versuch machen, es wieder aufzuheben; wie dann Sander zunehmend erbittert weitererzählt, Schäfer, mit dem Essen endlich fertig geworden, jetzt nur noch daran denkt, ob er gleich losniesen muß: das ist eine der komischsten Sequenzen, die seit langem zu sehen waren. Großer Jubel im Publikum. Verloren aber geht, was die Szene auch erzählt: daß Richards Erinnerungs-Unvermögen vielleicht auch mit einer quietschenden Druckmaschine zu tun hat, deren Geräusch



ihn seit längerem martert. Fast übersehen wird auch, daß während des Sandwich-Slapsticks noch eine andere Szene passiert: Johanna (Sabine Andreas) hat, am Boden hockend, einen Brief ihres fernen Geliebten gelesen, hat plötzlich einen Schreckenschrei ausgestoßen. Diesem Moment wendet Steins Inszenierung nicht viel Aufmerksamkeit zu – auch das Berliner Premierenpublikum, ziemlich enervierend diesmal in seiner demonstrativen Gewitztheit, in seiner ständigen, lärmigen Lachbereitschaft, hält sich lieber ans Heitere.

So gerät die Aufführung manchmal in die Nähe eines bösen, aber auch etwas billigen Boulevard-Vergnügens. Provoziert die Zuschauer dazu, zu den Figuren eine Party-Haltung einzunehmen, sie als Witz- und Spott-Objekte zu betrach-

ten, ihren Schmerz nicht weiter ernstzunehmen. Und wie im Boulevard-Theater (wo sich Bürger auf der Bühne und Bürger im Parkett gemeinsam über die Katastrophen des bürgerlichen Lebens lustigmachen) kommt immer wieder eine fatale Kumpanei zustande zwischen den Intellektuellen auf der Bühne und denen im Publikum, die sich gemeinsam dabei amüsieren, Intellektuelle lächerlich zu finden. Ein Schriftsteller tritt auf (Paul Burian), redet von der Einsamkeit, vom „Wagnis großer Empfindungen“ – in sehr heikel formulierten Sätzen und Aphorismen, die ziemlich genau den Gestus der Botho Strauß'schen Prosa nachahmen, sich nachtwandlerisch zwischen schönem Pathos und schierer Albernheit bewegen. Burian schaute mäuschenhaft verlegen drein, trug seine erlesenen Formulierungen mit Fistelstimme

vor, stand kleinlaut am Rande des Stücks und der Aufführung, gab so (unfreiwillig?) die Figur, zum Abschuß frei. Das Publikum wieherte – feierte einen ziemlich äußerlichen Triumph über die sogenannte Innerlichkeit.

Zwei Frauen vor allem sind es, die dem zu schnellen Einverständnis, der zu fröhlichen Schadenfreude widersprechen. Edith Clever (Ruth) spielt eine von ihrem Mann verlassene Frau. Die läßt sich auf ein Abenteuer ein mit Moritz (Peter Fitz), das auch eher kläglich endet – im Bundesbahnhof. Und ist doch nach dieser neuen Niederlage keineswegs larmoyant, sondern nahezu heiter, ihrer selbst wieder ein Stück sicherer geworden.

Libgart Schwarz (Susanne) läuft wie ein Rätselwesen durch die Aufführung, ein zutiefst seltsamer Mensch, der mit einer einzigen Geste, einem verwunderten Blick alle die kritischen Gewißheiten zerstört, welche die Aufführung sehr siegessicher vorträgt. Als Moritz sie unvermittelt fragt, ob sie mit ihm schlafen möchte, lächelt sie erstaunt, beinahe gerührt – dann erst überfällt sie ein panischer Schreck vor diesem männlichen Antrag. Wunderbar, wie sie ständig, mit einem kindhaften Trotz, auf einem Ernst in den Liebesdingen besteht, der bei den anderen längst zerrieben worden ist zu kleinen Gereiztheiten. Das ist eine Figur, die nie wirklich erklärt wird durch den Satz, den sie gerade sagt, oder die Gebärde, die sie gerade macht; die einen vielmehr, mit ihrer ganz unscheinbaren, unaufgesetzten Rätselhaftigkeit, von Satz zu Satz lockt, ohne sich je in einem großen, alles erklärenden Schauspielermoment zu verraten. So beschreibt Libgart Schwarz fast im Alleingang, daß Strauß' Stück nicht nur von der Abnutzung von Gefühlen handelt, sondern auch vom Versuch ihrer Wiederentdeckung, nicht nur von aktuellen Neurosen, sondern auch von verlorengegangenen Leidenschaften. „Sterbensnah“ müsse man seinen Figuren verbunden sein, hat der Schriftsteller in der „Trilogie des Wiedersehens“ erklärt. Wer Libgart Schwarz zusieht, kann sich unter dem Satz etwas vorstellen.

Zwei Fotos von Harry Croner aus der Theatersammlung des Berliner Stadtmuseums
<https://sammlung-online.stadtmuseum.de>

◀ ◀ ◀ Inventarnummer: SM 2013-8714

◀ ◀ ◀ Inventarnummer: SM 2013-8718



Vier Fotos von Harry Croner aus der Theatersammlung des Berliner Stadtmuseums
<https://sammlung-online.stadtmuseum.de>

- ▶ ▲ Inventarnummer: SM 2013-8707
- ▶ Inventarnummer: SM 2013-8720 (Ausschnitt)
- ▶ ▶ ▲ Inventarnummer: SM 2013-8717
- ▶ ▶ Inventarnummer: SM 2013-8712



Fünf Fotos von Harry Croner aus der Theatersammlung des Berliner Stadtmuseums
<https://sammlung-online.stadtmuseum.de>

◀ Inventarnummer: SM 2013-8711

▲ Inventarnummer: SM 2013-8716

◀ Inventarnummer: SM 2013-8713

Nächste Doppelseite:

◀ ▼ Inventarnummer: SM 2013-8719

▼ Inventarnummer: SM 2013-8709



Personen einer Ausstellung

SPIEGEL-Redakteur Hellmuth Karasek über Strauß' „Trilogie des Wiedersehens“ in Berlin

Rechtzeitig hat die Schaubühne am Halleschen Ufer in Berlin wieder einmal eine ihrer Glanzpremieren gesetzt. Denn einen Tag nach der Aufführung traf sich im nämlichen Berlin die Jury für den alljährlichen Theaterwettbewerb zu ihrer letzten, entscheidenden Sitzung, um die „Aufführungen des Jahres“ auszuwählen.

Und so folgt der letztmöglichen Premiere auch der letztmögliche Ritterschlag: Das Berlin des Theatertreffens ist auch das Bayreuth Peter Steins.

Doch was auf den ersten Blick wie ein jährlich österliches Zeremoniell aussehen mag, ist beim näheren Hinsehen auch Ausdruck der Tatsache, daß das deutsche Theater Regietheater ist. Und zu den Namen, die auf der jährlichen Berliner Theaterbörse hoch gehandelt werden, gehört eben neben Pe-

ter Zadek und Luc Bondy, neben Niels-Peter Rudolph und Rudolf Noelte auch Peter Stein.

Im Zusammenhang mit der jüngsten Stein-Inszenierung, der „Trilogie des Wiedersehens“ von Botho Strauß („Die Widmung“) von Regietheater zu sprechen, scheint absurd: denn wenn das Theater der Regisseure, wenn das Übergewicht der Interpreten über die Autoren auch den Sachverhalt umschreibt, daß es eben kaum neue Stücke gibt und daß man daher die alten immer neu, immer anders realisieren müsse, dann ist ein Zeitstück, das seine Handlung im Kulturbetrieb des Jahres 1975 ansiedelt, eher so etwas wie ein Gegenbeweis, ein Stück Autorentheater also.

Doch dieser Schein trügt. Weil Peter Stein das Stück seines Hausdramaturgen Strauß, mit dem er unter anderem

Gorkis „Sommergäste“ erarbeitete, mehr als dramaturgische denn als dramatische Vorlage behandelt hat. Die „Trilogie des Wiedersehens“ wäre dann ein Vorwand für ein Ensemble, mit präziser Komik und misanthropischer Wehmut Zeitstimmungen und Kunsthaltungen zu reproduzieren, so wie dem Stück selbst seine Handlung zum Vorwand wird, Kunst als einen der üblichsten Vorwände gegenüber dem Leben vorzuführen.

Das Stück, das die wuselnde Party-Geschäftigkeit in einer Kunsthalle zu seinem Thema macht (man bereitet eine Vernissage vor), zeigt den Kulturbetrieb als Ausdruck und Ausflucht der Betroffenen zugleich.

Wie da von Kunst geschwätzt wird, damit man nicht über sich selbst sprechen muß, und von sich selbst, damit man sich die Kunst erspart — das macht deutlich, wie Strauß hier ein Leben aus zweiter, dritter, vierter Hand schildern will, wie er etwas wehleidig hypochondrisch vorführt, daß bestimmte Lebensformen Intimitäten nur noch im Party-Gedränge dulden und hervorbringen, mit dem Cocktail-Happen in der einen, dem Schnaps in der anderen Hand, daß Beziehungen sich nur noch in dem durcheinanderschnatternden Wirrwarr der Beziehungslosigkeit ausdrücken können.

Hat Botho Strauß das in filmischen Blenden eingefangen, die Einzelheiten durch Blackouts isolieren, und hat er die zusammengewürfelte Runde in die weiten Räume eines Museums verteilt, so rückt Peter Stein seine Personen einer Ausstellung im Direktorenzimmer dicht zusammen. Er isoliert die Gruppierungen auch nicht durch Ausblendungen, sondern beißt alles in einer ständigen Totale:

Wer da etwas Privates zu sagen hat, muß entweder gegen das Stimmengewirr und das Geschiebe und Gedränge der anderen selbstvergessen ansprechen. Oder aber die anderen erstarren, als wäre das Stück aus wechselnden Perspektiven erzählt, zu toter Staffage. Alleinsein entsteht aus sentimental Entscheidungen, die einzige reale „Flucht“ des Stücks endet ja auch kläglich komisch im Bahnhofshotel der Stadt und hält nicht einmal für Stunden vor.

Karl-Ernst Herrmann hatte das Direktorenzimmer in eine Ecke der Schaubühne gebaut, so daß die Perso-

* Mit Peter Fitz und Edith Clever.



Stein-Inszenierung „Trilogie“: Intimitäten im Gedränge

nen, die sich in dem aus allen Stilepochen der letzten zwanzig Jahre zusammengewürfelten Mobiliar drängten und die durch mehrere Ausgänge nur in die Ausstellung flüchten konnten, sich auch durch das Publikum bedrängt und eingengt fühlen mußten: Der Strip-tease ihrer Gefühle und Nichtgefühle fand, wie ausgestellt, vor dem Publikum statt.

Auf eine solch peinliche Nähe reagiert man mit Gelächter — das auch ein Schutz vor der Betroffenheit sein mag. Daß Stein die Strauß-Figuren diesem Gelächter wirksam aussetzte, hat seiner Inszenierung den Vorwurf eingetragen, sie sei Boulevard-Theater, wenn auch von höchster Präzision und schonungsloser Menschenbeobachtung. Nur: Der hochnäsige Einwand vom Boulevard übersieht, daß das Stück den Boulevard-Charakter der gegenwärtigen Empfindungswelt zum Thema hat, daß seine Sentimentalität die Sentimentalität einer Zeit meint und trifft.

Wenn in dem Stück ein Schauspieler (Gerd Wameling) mit mondäner Gefühllichkeit darüber trauert, daß er von seiner Freundin verlassen wurde, dann befindet man sich mit gutem Grund auf dem Boulevard der Gefühle, auf dem man seine Wehwehchen eitel und echt zugleich verhökert — Empfindungen, die vorwiegend dazu dienen, einmal ausgeweint zu werden.

Wenn ein Drucker (glänzend: Otto Sander) vergeblich seiner Vergeßlichkeit die Wiedererzählung eines Romans entreißen will, dann wird da zwar auch vorgeführt, wie jemand im Arbeitsprozeß sein Gedächtnis ruinierte, gleichzeitig aber wird ein Kulturbeflissener gezeigt, der sich verpflichtet fühlt, von

tiefen Leseindrücken zu schwärmen, denen sich das Gedächtnis (ehrlischer als er) einfach verweigert.

Daß der Partner, dem er eine wirre Romanhandlung vorplappert, sich zur gleichen Zeit in einen ebenso hoffnungslos komischen Kampf mit einem Schinkenbrötchen verheddert, macht die Szene nicht billiger, sondern prägnanter.

In zwei Figuren vor allem zeigte die Berliner Aufführung, daß Komik und Ernst keine Frage der Gegenstände ist, um die gelitten wird, sondern eine Frage des Einsatzes, mit dem man um sie kämpft.

Edith Clever, die mit dieser Rolle zur Schaubühne zurückkehrte, spielt eine Frau, die mit der Trennung von ihrem Mann auch von der gesellschaftlichen Aufmerksamkeit in dem Kulturklügel getrennt wird. Und sie spielt den Kampf um Anerkennung mit einer so selbstverständlichen Bestimmtheit und natürlichen Koketterie, daß dieses beiläufige Scharmützel wichtiger wirkt als die noch so sentimental Tragödien der Liebenden und Verlassenen.

Libgart Schwarz, die in dieser Runde so etwas wie ein Kunst-Groupie ist, spielt eine Frau, die sich zwar in ihren Kitsch-Sätzen wie in ein Kuschelbett flüchtet, die aber verbale Zudringlichkeit und körperliche Verletzlichkeit zu schmerzlicher Schizophrenie zerreißt — Musils Clarisse auf einer heutigen Vernissage.

Steins Schauspieler sind dem Publikum nahe und wirken doch, als agierten sie hinter Glas. Botho Strauß handelt von dem Gefühl, daß es nur noch vermittelte Gefühle gibt. Die Berliner Aufführung handelt danach.



Strauß-Stück „Trilogie“: Boulevard der Gefühle

◀ Seiten 210 und 212 aus dem Magazin *Der Spiegel*, 1978, Ausgabe 14

▲ Foto von Harry Croner aus der Theatersammlung des Berliner Stadtmuseums
<https://sammlung-online.stadtmuseum.de>

Inventarnummer: SM 2013-8715

Stand: 11. April 2020