



Die Eleganz eines Großen: Bernhard Minetti als Erster Schauspieler in Klaus-Michael Grübers „Hamlet“-Inszenierung, 1983 in der Berliner Schaubühne  
Foto Ruth Walz

Von Gerhard Stadelmaier

Was ist schon Größe? Eine Riesensache. Denn sie scheint nur ein Schein zu sein. Eines Riesen. Jeder kennt ihn. Herr Turtur aus dem Kinderbuch „Jim Knopf und die Wilde 13“ von Michael Ende. Aus der Ferne wirkt Herr Turtur einschüchternd groß und himmelhoch. Je näher er kommt oder man ihm kommt, desto erdenklicher wird er – bis er auf das Maß des ihm entgegenstehenden Betrachters schrumpft. Herr Turtur war als Riese nur eine Luftnummer. In Wahrheit ist er ein kleiner Mann wie du und ich (bitte: mehr wie du). Käme seinem Betrachter fürderhin etwas Riesiges, übermenschlich Großes, Gewaltiges entgegen, würde er es sofort als Turturhaftes, Windiges, Luftnummernartiges durchschauen. So lange, bis er ihm von gleich zu gleich in die Augen blickte. Der naturnotwendig schrumpfende Riese Turtur ist sozusagen die demokratisierte Größe – also die Größe, die in der Demokratie, in der Republik gleichgewichtempfindlicher Gemüter (und das sind wir alle) einzig gilt: Keine Extraluftwürste!

„An jeder Größe auf dieser Welt nagen die heimlichen Ratten, und die Götter selbst müssen am Ende schmählich zugrunde gehen“, klagte dieserhalb Heinrich Heine, der zwar in keiner Demokratie lebte, aber er empfand schon „die Gesellschaft“ als eine Republik: „Wenn der einzelne emporstrebt, drängt ihn die Gesamtheit zurück durch Ricticul und Verlästerung. . . . Wer aber durch die unheugsame Gewalt des Genius hinausragt über das banale Gemeindemaß, diesen trifft der Ostracismus der Gesellschaft.“

Und Jacob Burckhardt, der über „Das Individuum und das Allgemeine (die historische Größe)“ wunderbare Vorlesungen hielt, fand zwar: „Die wirkliche Größe ist ein Mysterium“, sie werde „weit mehr nach einem dunklen Gefühl als nach eigentlichen Urteilen aus Akten erteilt oder versagt; auch sind es gar nicht die Leute vom Fach allein, die es erteilen, sondern ein tatsächliches Übereinkommen vieler“; und nur wenige hielten die Feuerprobe aus. Aber der große, alte, skeptische, das Gesellschaftliche immer erwägende Schweizer Kunsthistoriker und Weltgeschichtsphilosoph des neunzehnten Jahrhunderts ließ das, was in der republikanischen Realsphäre galt und im zwanzigsten und einundzwanzigsten Jahrhundert immer noch gilt und immer schon den Turtur-Effekt des Scheinriesenhaften ins kritische Kalkül zog, für eine poetische, das hieß für ihn: darstellende Kunst nicht gelten.

Burckhardt fand, dass diese Kunst „aus dem Strom des Lebens, des Zufälligen und Mittelmäßigen und Gleichgültigen“ das „allgemein Menschliche in seinen höchsten Äußerungen“ herausnehme „und zu idealen Gebilden verdichtet“ und „die menschliche Leidenschaft im Kampf mit dem hohen Schicksal, nicht von Zufälligkeit verschüttet, sondern rein und gewaltig darstellt – wenn sie dem Menschen Geheimnisse offenbart, die in ihm liegen und von welchen er ohne sie nur ein dumpfes Gefühl hätte – wenn sie mit ihm eine wundervolle

Sprache redet, wobei ihm zumute ist, als müsste dies einst in einem bessern Dasein die seine gewesen sein – wenn sie vergangene Leiden und Freuden Einzelner aus allen Völkern und Zeiten zum unvergänglichen Kunstwerk verklärt, damit es heiße: spirat adhuc amor, vom wilden Jammer der Dido bis zum wehmütigen Volkslied der verlassenen Geliebten, damit das Leiden des Spätgeborenen, der diese Gesänge hört, sich daran läutere und sich in ein hohes Ganzes, in das Leiden der Welt, aufgenommen fühle“.

Ein Traum, was sonst. Er ist vielleicht selbst dort, wo er glaubte, sich auf den Bühnen in „idealer Darstellung“ erfüllt zu haben, nie

## Ein paar Kleinigkeiten über Größe

Nichts ist dem Theater der Gegenwart und seinen regieführenden Beherrschern so verdächtig wie Größe: Es macht aus Königinnen sofort Fischweiber, aus Königen Lumpen. Die umgekehrte Probe, aus Fischweibern Königinnen, aus Lumpen Könige zu machen, unterbleibt. Ein Riesenverlust, wenn man die Größe von Schauspielern liebt und bedenkt.

wahr geworden. Denn „ideale Darstellung“ hat wie „das Schicksal“ und „das allgemein Menschliche“ nicht erst seit gestern den Schwefelnimbus der Verlogenheit, die weniger verlogen gewesen wäre, wenn mehr das wirkliche Leiden der Welt, weniger das pure Deklamieren dieses Leidens in Betracht gekommen wäre. Aber wo im Star-Wesen, im Prominenten-Gewese der Gegenwart in Wirtschaft, Kultur, Gesellschaft und Sport die populäre Leidenlosigkeit der Welt im Gefühl der gleichheitsstüchtigen demokratischen Betrachter sozusagen in umgekehrtem Turtur-Verfahren im gesellschaftlichen Realbereich aus Scheinriesen Riesen macht (und die allfällige Verlogenheit dabei gar nicht bemerkt), wird den großen Figuren in der wahren Welt des Scheins auf der Bühne der Prozess gemacht.

Die Entzauberung und Vernüchterung des Theaters, die als größte Figur hinter den Figuren gemeinhin den Regisseur als Gott und Schöpfer auf den Schild hebt, der sich selbst verwirklicht und seine Schauspieler allenfalls als Material betrachtet, verlangt zwar nach Extremen und Maßlosigkeit: nach Blut, Schreien, Toben, Lautstärke, Entgrenzung. Und vor allem nach Überwältigung durch Mittelmaß (der wahren Maßlosigkeit). Aber lässt dabei die Außerordentlichkeit von Individuen ziemlich ungeschoren.

Das große, autonome, nicht bis ins Letzte enträtselbare oder verstehbare, aus und über alle Theorien und Konzepte und Einhegungen herausragende Ich kommt kaum noch zu Wort und Ansehen. Schuld und Unschuld, Glück und Unglück, Himmelswitz und Höllen-

fahrt des überragenden Einzelnen sind entweder längst vergemeinschaftet oder einer marketingtauglichen Regiehandschrift überantwortet.

Es scheint, als mache das Theater mit Figuren wie mit Schauspielern, die den Ruf zum Überragenden, Einsamen durchaus in sich spürten, dauernd die sogenannte Fischweiber-Probe, die Bertolt Brecht als witzige, notwendige Methode entwickelte, um falsches Pathos und falsche Ehrfurcht zu konterkarieren, und also vorschlug, die zwei Schillerschen Königinnen Maria Stuart und Elisabeth sollten nicht königlich im Schlossgarten von Fotheringhay die rhetorischen Klagen kreuzen, sondern sich wie Fischweiber im Hafen mit faulen Sprachspotten beweren.

Was einmal ein erhellender Erkenntnisblitz sein mochte, der das falsche ideale Fach grell erhellte, ist lange schon zur Regel-Funzel geworden. Jedwede Größe wird sofort heruntergeregelt aufs Maß der Fischweiber. In Kaufhausklamotten und Alltagskleidung, die sozusagen als großes Beruhigungsmittel fungieren. Wer ausschaut wie der Nachbar von nebenan, wie du und ich (bitte: mehr wie du), der hat den Kredit, aktuell und gegenwärtig sein zu müssen, mit gerade gängigen Kostümzinsen abbezahlt. Die Gegenprobe, in wahrer Kühnheit des wahren demokratischen Affekts, unterbleibt: aus Fischweibern Königinnen zu machen.

So, wie es sich „die Frau“ in Peter Handkes dramatischem Gedicht „Die schönen Tage von Aranjuez“ erträumt, die „kein nobleres Verlangen“ kennt als das nach „noblen Frauen“, die in einem Reich herrschen, gebildet ganz aus Phantasie. Denn: „Nichts Materielleres als die Phantasie. Ja, Himmel und Erde werden vergehen, aber mein Verlangen wird nicht vergehen. Solch eine Herrscherin zu verkörpern: alles würde ich dafür opfern. Königin Fensterputzerin. Königin Fußballstreiferin. Königin Sporengerberin. Königin Hundentfloherin. Königin Bettwärmerin. Königin Obstdiebin. Königin Tassenhenkelkleberin.“ Königin Fischverkäuferin hätte sie leichterhand hinzufügen können.

Man sollte sich die Schauspieler, die zur Größe fähig sind, überhaupt als Königinnen und Könige der Szene vorstellen – samt ihren gewaltigen, alle Lebensgröße übersteigenden Figuren. Verdichter und Herausragere, die mehr zu zeigen und zu spielen haben, als jede Scheinriesenentlarvung sich träumen lässt. Theaterkünstler, von deren Spiel als einem Beispiel sich noch erzählen lässt, wenn es längst vergangen ist. Weil ihr Spiel vom Leiden, den Freuden, dem Wahnsinn, der Tollheit, dem Aberwitz und den Abgründen der Welt das kündigt, was nur sie künden können: als Verwandler von Wörtern und Gedanken in Fleisch und Blut. Unvergessliche. Wert der lebenslangen Liebe ihrer Zuschauer und Kritiker.

■ **Auszug aus dem Vorwort** zu Gerhard Stadelmaiers „Liebeserklärungen. Große Schauspieler, große Figuren“, die Ende Juli im Wiener Zsolnay Verlag erscheinen.

## FRANKFURTER ANTHOLOGIE

Redaktion Marcel Reich-Ranicki

Rolf Dieter Brinkmann

Insa Wilke

### In Briefen

Die kleinen Dinge, sie liebte sie so, verwachsen damit, wie sie war.

In Briefen gelegentlich erwähnt wohin sie gehörten nach so vielen Jahren besaß jedes seinen eigenen Platz.

Ihren Platz hatte sie auch schon sich abstecken lassen nur daß er ihr schließlich zu groß geraten war.

Also gab sie ihn wieder auf und lebte weiter von diesem Brief zu jenem Brief.

### Stille Post

Rolf Dieter Brinkmann war Mitte zwanzig, als er dieses Gedicht in seiner Kölner Altbauwohnung schrieb. Es erschien 1967 in seinem fünften Gedichtband „Was fraglich ist wofür“, mit dem er als Lyriker bekannt wurde. Ich war ungefähr 35 Jahre später auch Mitte zwanzig, als ich es entdeckte, an meine Zimmerwand pinnte und vollkommen anders verstand als Brinkmann selbst, nämlich warm und freundlich.

Das lässt sich genau sagen, weil Brinkmann seinem Übersetzer und Freund Hartmut Schnell 1974 Kurzinterpretationen zu allen Gedichten aus „Was fraglich ist wofür“ geschickt hat. Über „In Briefen“ schrieb er: Da „siehst Du jemand, der so kleine Dinge, Souvenirs mit persönlichen Bedeutungen, liebt und darin hockt. Die Dinge, das ist das grässliche daran, verwachsen dann, in so einem unbewegten Leben mit einer Person.“ Die Briefe seien die einzige vitale Widerstandsleistung gegen die Ding-Welt und Versuche, die Entfernung zu sich selbst, zu den Menschen, zum Leben zu verringern.

Heute, im Zeitalter von E-Mail und Kurznachricht, verstärkt sich diese Deutung und das Wort „Brief“ klingt sogar noch lebenszugewandter: Briefe schreibt man Menschen, für die man sich Zeit nimmt. Im Gegensatz zu Brinkmanns damaliger Lesart lässt sich auch die Liebe zu den kleinen Dingen positiv verstehen, gelesen als Zufriedenheit mit dem eigenen Raum und Leben, als Widerstand gegen das allgemeine Streben in die Öffentlichkeit von sozialen Netzwerken und Talkshows. Solche historischen Verschiebungen verändern den Grundton des Gedichts. Es hat in der stillen Post der Jahrzehn-

te und ihrer medialen und sozialen Entwicklungen seinen wertenden Akzent verändert. Oder besser: Man kann den Subtext heute deutlicher hören.

Denn schon 1967 beziehungsweise 1974 stand der Klang von „In Briefen“ im Gegensatz zu Brinkmanns abwertender Deutung – lauter helle, lange Vokale und weiche Konsonanten. Die Sparsamkeit dieses Gedichts, was Adjektive und Ausschmückungen angeht, wirkt nicht karg, sondern atmosphärisch, als habe Vermeer ein Bild in Worten gemalt. Gibt der sanfte Klang des Gedichts einen Hinweis auf eine weitere, anders geartete „stille Post“, die seinem Autor unterlaufen ist? Brinkmann plädierte ja immer für ein genaues Hinsehen und die Suche nach der richtigen Einstellung für ein Bild.

„Was fraglich ist wofür“ sei eine „Galerie von Momentaufnahmen aus dem alltäglichen Leben“, so Brinkmann an Hartmut Schnell. Er verfasse seine Gedichte spontan, vom Augenblick inspiriert. Also quasi eine *écriture automatique*, die das Unbewusste gewollt in der Schrift sichtbar macht. In seinen Briefen verwendet Brinkmann dieses Verfahren ganz offen.

Brinkmann war selbst einer, der in Briefen lebte. Sie sind Gegenschriften zu dem Bild des aufbrausenden Dichters und *enfant terrible* des Literaturbetriebs. Brinkmanns Briefe aus Rom an seine Frau Maleen beispielsweise verwandeln sein Collagebuch „Rom, Blicke“, so oft als Zeugnis von Aggression und Welthass gelesen, in eine der anrührendsten Liebesgeschichten der Literatur dieser Zeit. Die Briefe an Hartmut Schnell wiederum zeigen einen Dichter, der anders als offiziell behauptet

sehr wohl das intellektuelle Gespräch liebte und die Reflexion über die Bedeutungen seiner Literatur. In seinen Briefen zeigt Brinkmann sich gelegentlich als ein anderer, wie auch die Frau seines Gedichts nur gelegentlich von dem spricht, was ihr Leben tatsächlich ausmacht.

Liest man „In Briefen“ aus dieser Perspektive noch einmal, tritt die von Brinkmann porträtierte Person als eine erstaunlich glückliche Frau hervor, die, selbst als ihr Lebensplan scheitert, kein Zeichen von Unglück aufweist. Frauen sind in Brinkmanns Gedichten oft sentimentalische Figuren, die etwas begriffen haben vom Leben und nur scheinbar naiv und passiv wirken. Auch diese Frau verzweifelt nicht, als ihr Platz sich, anders als der ihrer Dinge, nicht definieren lässt. Sie nimmt das Leben als eines an, das aus winzigen Momenten der Intensität und Nähe besteht, die in der monologischen wie auch dialogischen Form des Briefes (mit)geteilt werden können.

Den verachtungsreichen Blick ihres Betrachters verwandelt die beharrlich Zufriedene in einen staunenden, vielleicht gar einen liebenden. Eingeschrieben ist dem Gedicht die Sehnsucht nach einer solchen Existenz, in der die Furcht vor dem Scheitern und dem Lebensmangel und alles Streben zur Ruhe kommen. „In Briefen“ formuliert einen zwischen den Zeilen allzeitlichen Wunsch, erzählt als ein Märchen aus dem Alltagsleben. Es ist ein Blick durch eine für kurze Zeit geöffnete Tür.

■ **Rolf Dieter Brinkmann: „Standphotos“.**

Gedichte 1962–1970. Rowohlt Verlag, Reinbek bei Hamburg 1980. 336 S., geb., 19,95 €.