

Werk

Titel: Ein Schiffbruch, drei Ariele... Theater in Berlin und Neubrandenburg

Autor: Hamburger, Maik

Ort: Bochum

Jahr: 1999

PURL: https://resolver.sub.uni-goettingen.de/purl?338286934_0135|log28

Kontakt/Contact

[Digizeitschriften e.V.](#)
SUB Göttingen
Platz der Göttinger Sieben 1
37073 Göttingen

✉ info@digizeitschriften.de

zosen Philippe Arlaud, der auch das Bühnenbild schuf. In lyrischer Stimmung berichtete die *Neue Zeit* aus Graz am 1. 3. 98:

Zärtlich murmeln die Streicher grummelnde Glissandobögen, silbern tönen die duftigen Klänge der Harfe. Abendlicht-Zaubriges liegt förmlich in der Luft. Da hebt sich der blaue Vorhang, geheimnisvolle Leuchtkugeln werden sichtbar in nächtlichem Blau und eine steil ansteigende Spirale, zusammengesetzt aus einer Vielzahl von leicht gerundeten Holzelementen. Aus den schmalen Ritzen, die frei bleiben zwischen diesen Kreissegmenten quillt Oberons geheimnisvolle Elfenwelt: Bizarr gekleidete Jungfern (anstelle der von Britten vorgesehenen Knaben), deren Herrin einen dicken Zebraschwanz hinter sich herzieht (Kostüme Annette Beaufays).

Dazu ergänzend aus den *Salzburger Nachrichten* vom 2. 3. 98:

Oberon, mit anrührender Noblesse und überragender Präzision von dem Altisten Jochen Kowalski verkörpert, singt von den der Elfenwelt vorbehaltenen Zinnen seraphische, durch Celesta und Harfenklang unterlegte Purcell-Melismen. Die Elfenkönigin (koloratur-sicher und machmal wundersam verhalten: Edith Lienbacher) wohnt in einem runden Weltkugelhaus, das sich für den mit Eselskopf versehenen Zettel in einen Klingsor-Rosengarten verwandelt.

Die Szenerien und Tableaux vermitteln den Eindruck eines phantastischen Serapionstheater-Realismus, manchmal schon fast zu viel des dekorativen Märchenlandes. [...]

Der in Arlauds Lesart – und ganz im Sinne Britzens – die Fäden (und das große Füllhorn mit dem Zaubersaft) in der Hand hält, ist Puck: eine Sprech-, eine Schauspiel- und, in der grandiosen, ungemein "musikalischen" Verkörperung durch Karl Markovics, auch eine Akrobatenrolle. Mit der Carte blanche des Traumlandkobolds mischt er überall mit, vertrackte Kapriolen der gestopften Trompete und der kleinen Trommel, die er in ebenso virtuose Bewegung umsetzt, sind sein Signet. Wenn er auf der Bühne ist, mag man die Augen nicht von ihm wenden.

Beneidenswerte Oper! Sie darf ästhetische Positionen einnehmen (und wird dafür bejubelt), die dem Sprechtheater, wie es scheint, verwehrt sind.

Maik Hamburger

Ein Schiffbruch, drei Ariele...
Theater in Berlin und Neubrandenburg

Der Schiffsuntergang ist gestrichen. Als Ersatz muß sich der Zuschauer durch den eingenebelten Saal des Berliner Ensembles zu seinem Sitz tasten. Allmählich wird zwischen Nebelschwaden die Rückansicht des in einem Ledersessel gelagerten

Paar sichtbar, es sind Prospero und Miranda, um sie herum stürmt es kakophonisch (Musik: Oskar Sala). Sehr müde setzt Prospero (Hermann Beyer) zu der Erzählung seiner Entmachtung an. Wer bekommt die Macht, und wodurch: das wird das Thema der Aufführung sein. Zwölf Jahre war der Mann Herrscher über die Insel, ausgestattet mit einem Instrumentarium, von dem jeder Weltverbesserer nur träumen kann: jederzeit verfügbare Zauberkräfte anstelle eines zu bezahlenden und von skrupellosen Gegnern umdrehbaren Repressionsapparates. Da die Zauberkräfte – wie jeder Machtapparat – unproduktiv sind, ist der Herrscher zur Reproduktion seines und seiner Tochter Leben auf die Kolonisierung der Eingeborenen angewiesen. Zwangsläufig folgt daraus sein Zustand der Einsamkeit; Ausgebeutete sind keine Partner. Wenn der geliebte Luftgeist rebellisch wird, müssen ihm “die Instrumente” gezeigt werden.

Die Inszenierung legt den Finger auf die aus der Utopie verdrängte Schnittstelle von ideeller und realer Macht. Nicht die zwölf exotischen Inseljahre sind wichtig, sondern der kurze Augenblick der Vergeltung und exemplarischen Vergebung, wo Zaubermacht und reale Macht zusammenstoßen. Prospero dreht den Spieß um, um ihn kurzerhand wegzuworfen. Sein Gegner indessen kennt alle Kniffe der Macht-



Der Sturm, Berliner Ensemble, Regie: Stephan Suschke
Veit Schubert (Antonio), Martin Seifert (Alonso), Götz Schulte (Sebastian)
Foto: Ute Eichel

ausübung, und *dieses Wissen ist Macht*. Machtausübung per Zauberstab ist kein effizientes Training für real existierende Gesellschaften. Darum ist Alonso weit mehr auf der Hut vor der realen Bedrohung durch Antonio und Ferdinand als vor dem Mummenschanz des Bücherfreundes Prospero, der bald wieder nichts weiter sein wird als der Bücherfreund. Statt an die tätigen Hände des Publikums zu appellieren, verabschiedet sich dieser Prospero mit einem Zitat von W. H. Auden: "Trotzdem, ich bin sehr froh, daß ich nie wieder / Zwanzig sein werde und noch einmal durch muß durch den ganzen Schacher, / Die Stunden voll Irrsinn und Wut, die Eitelkeit, die Kosten." (*The Sea and the Mirror*, übers. Holger Teschke).

Stephan Suschkes Inszenierung des *Sturm* rückt den Repräsentanten der realen Macht, König Alonso, in den Vordergrund. Den kennt man gewöhnlich als einen aus der Fassung geworfenen Despoten, der, selbstvergessen um seine Kinder barmherzig, beinahe zum leichten Opfer eines Attentats geworden wäre. Seine Funktion scheint darin zu bestehen, daß er Reue zeigt und Verzeihung erhält. Der Alonso Martin Seiferts ist da ein anderes Kaliber. Sein Machtbewußtsein läßt keinen Augenblick zu, daß so ein Schiffbruch, eine Zauberinsel oder irgendwelche Geister den von Gottes Gnaden ihm zustehenden Thron ins Wanken bringen. Den Thronessel läßt er realiter hinter sich hertragen, residiert darin, umgeben von lästigen Hofschranzen wie zu Hause; hellwach wird er beim Anblick der blanken Degen und mustert die Verschwörer unheilverheißend aus den Augenwinkeln. Mit diesem Herrscher ist nicht gut Kirschen essen. Auf Prosperos Versöhnungsangebot geht er zähneknirschend ein, Taktik tut Not. Seine Wut entlädt sich auf seinen wiedergefundenen Sohn, dem er (wie vor Jahrzehnten hier Mutter Courage dem Eilif) eine Ohrfeige versetzt, ehe er ihn in die Arme nimmt. Und mit schlecht verhohlenem Hohn läßt er sich ins Happy End einbinden. Man ahnt nichts Gutes für Antonio und Sebastian, die er im Schlußtableau fixiert, auch nichts Gutes für die ganze Gesellschaft, befindet man sich erst wieder auf dem festen Boden der Macht.

Weder die edle Aufklärung des Vaters Prospero noch der höfische Sittenkodex scheinen sich bei der Tochter verfangen zu haben. Miranda frönt einer Aufklärung direkterer Art. Dieses Mädchen denkt nicht daran, ihre erotische Neugier zu zügeln. Während sie zum Schein Caliban beschimpft, treibt sie hinter des Vaters Rücken zärtlich-dominante Spielchen mit dem Monster. (Freilich hat der Hexensohn hier nichts Abstoßendes: Axel Werner, eine Brokatweste über der nackten Brust, gibt ihn majestätisch als edlen Wilden, der mit seinem Würdegefühl stark ringen müssen wird, bevor er Stephano die Füße küßt.) Bei der ersten Begegnung drückt Miranda Ferdinand einen Kuß auf die Lippen. Prosperos Ermahnung an den Prinzen, des Mädchens Jungfernschaft zu respektieren, wäre besser an diese selbst gerichtet, ist sie doch im Begriffe, dem jungen Mann die Kleider abzustreifen. Und wenn sie die Geschöpfe der "brave new world" rühmt, fährt sie jedem einzeln mit den Fingern über das Gesicht, um sich von dessen Herrlichkeit zu überzeugen. Cri-

stin König zeigt Miranda mit dem Selbstbewußtsein eines heutigen Teenagers, charmant, spontan, sinnengeleitet, doch weit entfernt von modischer Sexualhuberei.

Die Herrschaft über die Insel wird in clownesker Verballhornung in der komischen Nebenhandlung thematisiert. In manchen Augenblicken blitzt aus dem Klamauk etwas Drohendes, etwa wenn sich aus Stephanos Befehlsgebärde schon der potentielle Diktator herauslesen läßt.

Jörg Michael Koerbl als Ariel präsentiert uns mit der Spielart des sozialisierten Eingeborenen den zivilen Brillenträger, im Lift aus den Lüften herabsteigend, um seines Herren Willen zu tun. Ein Luftgeist im Anzug eines – leicht extravaganten – Kolonialbeamten, der, bei aller zur Schau getragenen Beflissenheit, der Andere bleibt: der diesem Landstrich angestammte, im Kern autarke und unvereinnahmbare Elf.

Die Bühne (Momme Röhrbein) konfrontiert den Zuschauer mit einer stilisierten Fortsetzung des Saales, dunkel sind Säulen und Gemälde auszumachen, hinten führt ein goldener Bilderrahmen ins Ungewisse; der Boden aber verwirft sich bombastisch von der Bühne bis in den Saal hinein zu einem wilden Getürme von Holzplatten – Urgestein oder Kulturtrümmer?

Insgesamt eine ungewöhnlich klar durchdachte Aufführung, die freilich auch ein Dilemma des heutigen Theaters verdeutlicht. Zum Theaterereignis fehlt ihr die Leidenschaft. Man hat – wie so oft – Angst vor der Darstellung großer Gefühle, vor der Kraft sinnerfüllter Rhetorik. Vielleicht wurde auch aus diesem Grund die Prosa-Übersetzung von Wieland gewählt, die stellenweise recht zopfig daherkommt.

Der bunteste Vogel unter den ostdeutschen Bühnen ist wohl das Kammertheater in Neubrandenburg. Das Haus hat seine Geschichte. Eröffnet wurde es 1787 als "Comödienhaus" des Herzogs Adolf Friedrich IV., der Neubrandenburg zu seiner Sommerresidenz gemacht hatte und es sich nicht nehmen ließ, eine zweite Spielstätte für die aus dem 20 Kilometer entfernten Stammsitz Strelitz mitgebrachte Hoftheatertruppe errichten zu lassen. Knapp zweihundert Jahre später ließ sich eine Schar junger DDR-Puppenspieler in der Stadt nieder mit der Absicht, den spätbarocken Fachwerkbau vor dem Verfall zu retten und ihm ein neues Theaterleben einzuhauchen. Vergebens: Die in einer Kemenate hausende, als "Staatliches Puppentheater Neubrandenburg" deklarierte Gruppe unter Peter Waschinsky wurde zwar weltweit bekannt, sie gastierte u. a. in den USA, China und Israel, doch die behördlich versprochene Sanierung des Theaters scheiterte an chronischem Geldmangel. Die letzte Produktion zu DDR-Zeiten hieß *Psychogramm einer Revolution*, gemeint war die Französische.

Die Hartnäckigkeit der Truppe, die sie auch über die Wende trug, brachte ihr 1990 Früchte ein; dies in Gestalt einer gemeinsamen Förderung durch Schleswig-



Der Sturm, Kammertheater im Schauspielhaus Neubrandenburg, Regie: Holger Friedrich
Dieter Köplin (Caliban)
Foto: Christian Brachwitz

Holstein und Mecklenburg-Vorpommern – ein schönes Beispiel west-östlicher Solidarität. Das für zehn Millionen Mark sanierte Haus eröffnete als Kammertheater mit einem neuen, die Grenzen des Puppentheaters überschreitenden Konzept. "Theater ist nicht a priori lebendig, nur weil es live ist", schreiben die Gründer; "Die Frage nach der Lebendigkeit eines Theaters ist eine Frage nach dem Leben in uns selbst."

Der Sturm in Neubrandenburg läßt an der Lebendigkeit dieses Theaters keine Zweifel. Die Aufführung wirkt wie das Spielen von Kindern, die einen riesigen Apparat geschenkt bekommen haben und nun alles mögliche anstellen, um das Publikum – die Erwachsenen – in Erstaunen zu versetzen. Der Zuschauer tritt durch den leeren Theatersaal zu seinem Platz auf der Bühne. Kaum sitzt er dort auf seinem hohen Podest, da schneidet der Vorhang unmittelbar vor seiner Nase den Saal ab. Ein Feuerwehrmann erläutert (à la Squenz), daß das nunmehr eingesperrte Publikum bei Wassereinbrüchen, stürzenden Decken, usw. sich nicht fürchten müsse, warnt aber vor Überreaktionen: "Wenn Sie überreagieren, können wir nicht mehr unterscheiden, ob das von uns geplant, oder eine Katastrophe ist." In der Tat

muß sich der Zuschauer nun einer Schiffbruchsimulation mit allen dazugehörigen Elementen unterziehen.

Wenn der Vorhang dann wieder hochgeht, darf das leicht genäßte Publikum auf ein Wunder blicken: Wie von Zauberhand ist der Saal in einen Empire-Salon mit Eckbar verwandelt, Gäste in Korbstühlen nippen an Sektgläsern, das einzige Licht spenden glimmende Kerzen auf den Tischen. Harmonie von Akkordeon und Cello, dagegen ansteilend: Trompete und Posaune. Lange steht das Bild, bevor Prospero und Miranda ihren Dialog mit verklärter Stimme beginnen – Kinder, ganz im Banne des selbsterzählten Märchens. Aber zu verhalten und akustisch weich, um als Protagonist zu überzeugen, ist dieser Prospero des Ehrich Tunk. (Scrabble-Spielern wird die Namensverwandtschaft mit dem Intendanten Knut Hirche auffallen, der bei der Leitung seines Hauses wohl stärkeren Durchgriff üben muß).

Überirdische Musik, die Rollos an der Fensterwand gehen hoch, 'Tageslicht' strömt auf die Spielfläche. Die Gesellschaft im Kunstlicht des Salons ringsherum raucht, trinkt, flirtet, wird von Kellnern bedient, die natürlich später Trinculo und Stephano spielen werden. Wer dran ist, oder gerade Lust hat, etwas zu zeigen, steht von seinem Sessel auf und betritt den exotischen Teppich in der Mitte, der die Insel darstellt. Ein Herr im schwarzen Satinanzug entblößt den Oberkörper, um Caliban zu geben (Dieter Köplin); später wird er völlig nackt, grün angemalt und mit mächtigem Phallus herumtanzen.

Ariel gibt es zweifach: als Mann (düster redend: Hanno Wukasch) und als Frau (virtuos singend: die als Pariser Straßensängerin bekannte Eden). Das Ensemble ist mit Gästen unterschiedlichster Herkunft ergänzt worden. Zu ihnen zählt Werner Hennrich, ein Gründungsmitglied des "Staatlichen Puppentheaters" von 1976, der zurückkehrt, um Gonzalo zu spielen: ein munteres, kahlköpfiges Männchen, das seine utopische Vision mit so fröhlichen Hüpfen untermalt, daß die ganze Gesellschaft zu einem Aerobic-Tanz animiert wird. Auch als Gast dabei ist der 73jährige Rentner-Schauspieler Karl-Ludwig Treu, dessen Alonso wie eine Erinnerung aus einer anderen Ära anmutet. Als Miranda debütiert, am anderen Ende der Skala, die 15jährige Rika Weniger vom "Kammerteater-Theater", der dem Kammertheater angeschlossenen Laiengruppe. Ein wahrhaftiges *mingle-mangle* an künstlerischem Personal! Vom Regisseur und Bühnenbildner Holger Friedrich sind kaum Bestrebungen zu spüren, die disparaten Talente in einer einheitlichen Spielweise einzubinden. Vielmehr hat er jedem die Freiheit und den Mut verschafft, das vorzuführen, was er kann, so gut er kann. Vor der Stückfigur dominiert jeweils die Individualität des Darstellers. Seinen Stilwillen bringt der Regisseur zur Geltung bei dem, was als vorrangiges Gestaltungsprinzip der Aufführung auszumachen ist, nämlich bei der Dramaturgie der Stimmungen. Überaus geschickte Lichtregie, sorgfältiger Einsatz der Musik (Jürgen Kurz), wirkungsvolle Überblendungen von Szenen und kluges Spiel mit den Öffnungsmöglichkeiten des Raumes verleihen

dem Abend einen atmosphärischen Aufbau, der sich ordnend über die sehr lockere Handlungsdraturgie stülpt. Vom spielerischen Umgang mit den Gegebenheiten des Raumes sei ein auffälliges Beispiel erwähnt: Eine Tür in der Saalwand führt unmittelbar zur Straße. Durch diese jäh aufschlagende Tür torkelt der betrunkene Trinculo ins Freie hinaus, es ist zu sehen, wie er sich auf dem realen Straßenpflaster wälzt (das an jenem Abend regennaß war), von hupenden Autos umfahren, von Passanten angeglotzt. Der Zuschauer vollzieht im Kopf eine Volte: Aus dem illusionistischen Theaterkontext versetzt er sich jäh in die Situation der nächtlichen Stadt, sieht einen betrunkenen Asozialen den städtischen Verkehr stören. Vielleicht auch eine Metapher für die Kunst?

Der Kolonialismus bildet in dieser Aufführung kein Thema, ebensowenig wie jenes *dirty word* unseres neoliberalen Zeitalters – die Utopie. Doch halt, stimmt das? Nein. Diese Aufführung behauptet durch sich selbst eine Utopie des Theaters, folglich auch der Gesellschaft: Die Utopie einer spielerischen Selbstverwirklichung, einer ungehemmten, anarchischen, lustvollen Entfaltung des eigenen Potentials. Der Abend weist mit seinen wuchernden Blüten auf die Potenzen ebenso wie auf die Grenzen dessen, was bei Peter Brook *The Rough Theatre* heißt. Ein urwüchsiges Komplementärstück zum *Sturm* des Berliner Ensembles.

Jürgen Gosch, der vor mehr als zehn Jahren in Hamburg den *Sommernachtstraum* als tiefschwarzes Ritual in Szene setzte, präsentiert ihn nun am Deutschen Theater Berlin als ein weißes Konversationsstück. Die professionell durchgestaltete Inszenierung folgt akribisch der bekannten Dramaturgie der Vorlage mit ihren drei Ebenen. Mit einem schwarzen Tunnelportal konzentriert der Bühnenbildner Johannes Schütz die Aufmerksamkeit auf das weite, halbrunde Spielfeld. Eine im grünen Schein hereingefahrene weiße Wand genügt als Repräsentation des Waldes, eine Lösung, deren Eleganz schon ins Gefällige hineinspielt und bereits das Problematische an der Aufführung charakterisiert. Denn den Wald als *Bedrohung*, als Ort böser wie guter Naturkräfte, bleibt sie schuldig. Können die Schauspieler das ersetzen?

Gosch, der seine vorzügliche Gabe bewiesen hat, den feinsten Seelenregungen einer Alkmene oder eines Prinzen Friedrich von Homburg nachzuspüren, kommt ins Schlingern bei dem Versuch, Shakespeare nach der Maßgabe deutscher Klassiker zu realisieren. Die Tatbestände des Dramas werden verbalisiert, die Eruptionen elisabethanischer Macht- und Sinnesgier bleiben hübsch deutsch in den Köpfen der Akteure gefangen. Kein Liebender hier, der einen Vulkan in seiner Brust trüge. Die Querelen bei Hof lassen sich sauber und brav an, wie die makellos weißen Hemden der jungen Männer. Es dauert lange, sehr lange, bevor die Kollisionen aus dem unverbindlichen Sitcom-Geplänkel herausbrechen. Im 3. Akt bringt der Kampf der Liebespaare Bewegung ins Spiel, die Hemden der Herren rutschen ihnen sogar aus



Ein Sommernachtstraum, Deutsches Theater Berlin, Regie: Jürgen Gosch
 Markus Boysen (Oberon), Jürgen Holtz (Puck)
 Foto: Ruth Walz

dem Hosenbund. Die physische Handlung steigert sich, daß die Fetzen fliegen, da aber der emotionale Unterbau nicht gesetzt wurde, verharrt die Szene bei einem gut gemachten Aktionismus.

Zwei Figuren ragen heraus. Die in schwarzem Anzug und Hut angetretenen Handwerker lassen sich leicht von Peter Squenz (Bernd Stempel) dirigieren; nur der Zettel von Christian Grashof gestikuliert sich, immer mehr in Hitze geratend, aus diesem Standeskorsett hinaus. Wie eine Theaterrolle von seinem Körper Besitz ergreift, ihn aus den festgefahrenen Bewegungsabläufen seiner Zunft hinauskatapultiert, bis er aus nichts weiter als aus Spieleifer zu bestehen scheint – das ist nicht nur eine großartige künstlerische Leistung, es sagt etwas Grundsätzliches aus über die Triebfedern der Schauspielkunst. Schade, daß sich das Ensemble hiervon nicht stärker anstecken ließ! Bei der Rückverwandlung vom Esel liefert Grashof wieder ein Kabinettstück, wenn er das wankende Körpergefühl eines Wesens vorführt, das eine Metamorphose durchläuft.

Jürgen Holtz als Puck trägt nichts als grüne Boxershorts um den rundlichen Leib, auf dem ein rundlicher, kahler Kopf sitzt. Ein hundertjähriger Säugling mit Wabbelbacken. Ein Naturclown, der alles Leid der Welt kennt und immer noch seine

diebische Freude an einem platten Spaß hat. Mal verfolgt er das Geschehen mit großen Augen voll unendlicher Trauer, mal zieht ein verschmitztes Grinsen seine Mundwinkel bis an die spitzen Ohren. Fast nackt, ohne äußerliches Attribut, das ihn als Waldgeist auswies, muß Holtz sein Anderssein ganz mit dem (menschlichen) Körper ausdrücken. Und wie er das tut. Wie er sich mit neugierigem Mitgefühl über die Schlafenden beugt, als wären sie eine seltene Käfersorte, oder arme Marsmenschen – das allein ersetzt schon einen Exkurs über Anteilnahme am Fremden. Ein feinfühliges Tolpatsch, dem man alle Regungen abliest, da er sich – auch hierin anders als die Sterblichen – nicht verstellen kann. Puck und Zettel sind das Salz in dieser sonst eher nüchternen Aufführung.

Maik Hamburger