Werk

Titel: Theaterschau

Ort: Bochum

Jahr: 2010

PURL: https://resolver.sub.uni-goettingen.de/purl?338286934_0146|LOG_0022

Kontakt/Contact

Digizeitschriften e.V.
SUB Göttingen
Platz der Göttinger Sieben 1
37073 Göttingen

info@digizeitschriften.de

THEATERSCHAU

Vorbemerkung

In einem Ausmaß, das uns in dieser Form unbekannt war, hielten sich die großen Bühnen im deutschsprachigen Raum mit Shakespeare-Inszenierungen zurück. Die großen norddeutschen Bühnen übten sich in Sachen Shakespeare in Enthaltsamkeit, während die kleineren (nicht unbedeutenderen, aber weniger stark subventionierten) Bühnen ein unverändertes Interesse zeigten. Auch in Berlin machten an den größeren Bühnen keine Inszenierungen der kanonisierten Dramen von sich reden, dafür weckte ein unbekanntes, angeblich "untheatralisches" Stück Neugier. Ansonsten stand hier der transmediale Versuch einer Inszenierung lyrischer Texte im Vordergrund. In Nordrhein-Westfalen gab es gerade einen nennenswerten Versuch, und der fiel mit Pauken und Trompeten durch. Lediglich der Süden meldete sich zu Wort – Stuttgart mit einer Aufsehen erregenden Interpretation des *Hamlet*, München mit immerhin Beachtenswertem. Aus Österreich gibt es wie gewohnt viele Shakespeariana zu vermelden, aber die Begeisterung unserer Theaterkorrespondenten hält sich in auffälligen Grenzen – allerdings nach zwei wirklich intensiven Spielzeiten des Burgtheaters, die geradezu um Shakespeare herum ausgelegt und in Szene gesetzt wurden. Die Schweiz wiederum meldet eine Nullnummer und konzentriert sich auf Laientheater – mit allerdings einigen sehr grundsätzlichen Bemerkungen zum Thema.

Ist Shakespeare am Ende gar am Ende? Keineswegs. Denn aus Norddeutschland verkünden kleine Shakespeare-Krippen ihre frohe Botschaft; Berlin begeistert mit seinen 'Abwegen'; die Schweiz endlich erkennt, daß von den hingebungsvollen Leistungen seiner Amateurtheater beachtliche kulturtragende Impulse ausgehen. Und wer will, mag in der Tatsache, daß Stuttgart parallel zu einem Agitprop-*Hamlet* auch ein *Hamlet*-Musical zum besten gibt (von und mit keinem geringeren als Harald Schmidt), Evidenz dafür sehen, daß Shakespeare nicht totzukriegen ist. Interessant an der Tendenz dieser Spielzeit ist jedoch, daß sich gerade abseits der etablierten Theaterformen und -inhalte eine große theatralische Kraft artikuliert – stellenweise als theatralischer Furor –, die in der Regel keinen Zugang zu den 'großen' Feuilletons findet, da diese eher auf Schlagzeilen liefernde Marotten fixiert denn an ernsthafter Auseinandersetzung interessiert zu sein scheinen. Auch (gerade?) die konservativen Theaterbewahrer machen da keine Ausnahme. In aller Stille also spielt sich in der Provinz alles andere als Provinzielles ab. Gewiß wollen wir nicht auf die kleinen und großen Provokationen verzichten, die uns erregen und dann auf neue Denkwege zwingen. Aber es ist auch beruhigend zu sehen, daß dies-

seits von Enttabuisierung und Schamverletzung auf die Nachhaltigkeit des Gedankens und die Kraft der durchdachten Szene gesetzt wird, und zwar mit Erfolg und ohne deshalb stereotyp zu sein. Insofern erscheint die auf den ersten Blick beklagte Enthaltsamkeit in Sachen Shakespeare auf den zweiten Blick als so etwas wie eine Reha-Maßnahme für unsere Wahrnehmung, die unsere Aufmerksamkeit für das Randständige schult.

Überhaupt kommt das Randständige zu neuen Ehren. Die Systemtheorie hat uns gelehrt, daß vom Rand das Neue kommt, ins Zentrum drängt und das Zentrum schließlich ersetzt. Vielleicht ist ja nun das zentrale Regietheater in die Krise geraten und muß sich vom Rand her erneuern? Die Krise des Etablierten setzt erfahrungsgemäß immer dann ein, wenn es sich erschöpft hat. So kann der stets aufs Neue vollzogene Tabubruch sich erschöpfen, kann der Tabubruch so stereotypisiert sein, daß er zum gedankenlosen Mechanismus gerät. Unter diesem Gesichtspunkt interessiert uns ein Vorgang, der sonst nicht zur Berichtspflicht einer Theaterschau gehören würde: ein Urteil des Amtsgerichts Hamburg zum Regietheater, aus dem hervorgeht, daß nach allgemeiner Übereinkunft die Freiheiten des Regietheaters zur erwartbaren Norm geworden sind. Das von uns als provokativ verstandene 'neue Sehen' wird durch dieses Urteil zur Norm erhoben, verliert also strenggenommen seinen Anspruch auf Provokation.

Das Gericht weist eine Klage auf Rückzahlung des Kartenpreises zurück, die ein Besucher gegen das Thalia Theater Hamburg anläßlich seines Besuches einer Inszenierung von *Viel Lärm um Nichts* (Regie David Bösch) im Jahr 2007 erhoben hat (vgl. unsere Besprechung *ShJb* 143 [2007], S. 187–189). Soweit die Mitteilung über dieses Urteil durch RA J. Nabert in der *Neuen Juristischen Wochenschrift* (11 [2009], S. 782–784) diese uns interessierende Kernfrage berührt, sei sie im folgenden zusammengefaßt.

Beklagt wurde, daß es sich bei der in Frage stehenden Inszenierung "nicht um eine wort- und werkgetreue Inszenierung" gehandelt habe. Als Beispiele dienten lärmende Mofas auf der Bühne, zahlreiche weitere Abweichungen vom Text und besonders das durch den Tod Benedicks bewirkte tragische Ende. In seinem Beschwerdebrief an das Thalia Theater brachte der Kläger Argumente vor, die in jedes Publikumsgespräch passen würden und den Besuchern entsprechender Veranstaltungen während der Shakespeare Jahrestagungen – zuletzt in Wien – gut bekannt sind. Die Inszenierung sei falsch beworben worden und hätte den Namen Shakespeares nicht als Autor ausweisen dürfen; er fühlte sich "verladen"; er wolle durch seine Klage zu einer endgültigen Klärung eines solchen "Etikettenschwindel[s]" beitragen.

Das Gericht begründete seine Zurückweisung der Klage im Wesentlichen mit folgenden Argumenten: Das Werk [die Inszenierung, N. G.] habe eine Beschaffenheit aufgewiesen, die "bei Werken der gleichen Art üblich ist und die der Besteller

nach der Art des Werks erwarten konnte". Das Gericht machte sich in seiner Begründung die Argumente des Thalia Theaters zu eigen, daß jede Inszenierung eine Interpretation sei und daß Originaltreue "im Sinne einer Identität der Neuinszenierung mit der Inszenierung, wie sie der Autor zu Lebzeiten veranstaltet oder gutgeheißen hat", niemals gegeben sein kann. Es stellte desweiteren fest, daß "Aufführungen, die sich eins zu eins an die Stückvorlage halten, [...] in Deutschland die Ausnahme" und daß die Stoffveränderungen in ihrem Umfang "für deutsche Theaterinszenierungen durchaus üblich" seien – "auch die charakterverändernde Modifikation des Schlusses ist nichts schlechterdings Ungewöhnliches, sondern stellt ein bekanntes Instrument im künstlerischen Ausdrucksarsenal des Regisseurs da". Und schließlich folgt ein weitsichtiger Rat an den Theaterbesucher: "Wer angesichts der heute üblichen Theaterinszenierungen eine ausnahmsweise [!] vorlagengetreue Inszenierung besuchen will, muß durch Erkundungen im Vorfeld eigens sicherstellen, daß es sich um einen solchen Ausnahmefall handelt."

Wir halten dieses Urteil in seiner Begründung nicht nur deshalb für bemerkenswert, weil es neben einem subtilen Verständnis der Ontologie der Bühne einen unerwartet offenen Blick für die derzeitige Theaterästhetik verrät, sondern weil es, freilich ohne es zu wollen, dem Regietheater das Grab schaufelt. Denn nichts weniger wird dem Regietheater bescheinigt, als daß es "erwartbar" sei und damit als vorhersagbares Konzept das Gegenteil des 'neuen Blicks' bietet. Alles andere als das Regietheater sei in Deutschland die Ausnahme – wobei zu bedenken gilt, daß die herrschende Norm stets zur Konsumkultur tendiert.

Ob durch dieses Urteil die Zurückhaltung der großen Bühnen in Sachen Regietheater-Shakespeare erklärt ist, wollen wir nicht so recht glauben. Aber die gut gemeinte Selbstverständlichkeit, mit der die Provokation zum alltäglichen Kulturevent erhoben wird, gibt uns zu denken. Der unverstellte Blick kann schwerlich derjenige sein, der als der allgemein verbreitete, als der erwartbare gilt.

Norbert Greiner

Die Disco-Ikone als Machiavel, die Tristesse der Liebe und die Lust am Nichts – Shakespeare auf norddeutschen Bühnen

"Licht aus – Spot an" werden viele Theaterbesucher in Göttingen gedacht haben: Der Intendant Mark Zurmühle, ein erfahrener Shakespeare-Regisseur, hat am Deutschen Theater *Richard III* inszeniert und die Titelrolle mit Ilja Richter besetzt. Die zappelige Disco-Ikone als kontrollierter Machiavellist? Der gealterte Jugendschwarm als Tyrann? Kann das gut gehen? Gespannt erwartet man den ersten Auftritt, doch das Licht geht erst einmal nicht aus, das Spiel beginnt vielmehr bei Saallicht und geöffneten Saaltüren. Auf der Bühne (Eleonore Bircher), die ganz in sam-

tiges Rot gekleidet ist und in deren Mitte eine Plexiglaskuppel aus dem Boden ragt, läßt sich König Eduard feiern. Im Zeitlupentempo werden Hände geschüttelt und Gesten der Reverenz erbracht. Dann schleicht Gloster mit normalem Tempo um die Hofgesellschaft herum und beschnuppert diese wölfisch, bevor er an der Bühnenrampe seinen Eingangsmonolog spricht. Sehr schnell spricht Ilja Richter diesen Text, ohne Pausen, ohne Nuancierungen, dafür mit einer animierten, bisweilen theatralisch-komischen Mimik. Nun gut, denkt man, dieser Richard ist kein Mensch der kalkulierten Rhetorik, kein geschulter Höfling, der seine Pointen zu setzen weiß. Das ist nicht ohne Reiz – und nicht ohne Logik, wenn wir es hier mit einem Richard zu tun bekommen, der ganz allein auf sein Charisma setzt, das – wie bei der Disco-Ikone einst – nicht so einfach zu erklären ist. In der Tat geht die Faszination dieser Shakespeare-Figur ja zunächst von dem unerhörten Machtanspruch aus, den diese trotz ihres augenscheinlichen Mittelmaßes erhebt. Man verfolgt also gespannt, wie sich dieser ungelenke Selbstdarsteller am Hof verkaufen wird. Doch bereits bei der Werbung um Anne geht das Kalkül nicht auf: Hier ist Richard tatsächlich charismatisch und mittelmäßig, aber sein Machtanspruch verdichtet sich nicht zu einem Gravitationszentrum der Macht, in dessen Bann Anne gezogen wird – zu zappelig und hanswurstig wirkt dieser Gloster, und das, obwohl er seinen lahmen Arm an den Körper gebunden hat.

Es ist sicherlich wesentlich den Erwartungen des Publikums zuzuschreiben, daß Ilja Richter als Richard nicht überzeugt. Zurmühle als Regisseur hätte gut daran getan, das Potential der Disco-Ikone zu nutzen. Ein Richard umgeben von Discokugeln, der sich gemein macht mit dem 'einfachen Volk', der die Sehnsüchte und Wünsche der Menschen kennt und diese zu manipulieren versteht – dieses Spiel hätte aufgehen können. Statt dessen ist Ilja Richter bemüht, als ernstzunehmender Charakterdarsteller zu reüssieren. Das gelingt ihm durchaus, wenn er am Schluß den Wahnsinnigen spielt. Der Weg dorthin ist allerdings steinig, insbesondere wenn die Figur ruhig und überlegt ihr strategisches Spiel entfalten muß: Zu wenig kontrolliert ist Ilja Richter, so daß nicht ersichtlich wird, warum er die anderen einschüchtern und instrumentalisieren kann.

Man kann Ilja Richter nicht verdenken, daß ihm wenig daran gelegen ist, als komödiantischer Charakterdarsteller auf deutschen Bühnen landauf und landab gehandelt zu werden. In unseren Augen ist es jedoch das größte Verdienst dieser Inszenierung – sei es gewollt oder ungewollt –, daß das komische Potential der Figur zum Vorschein kommt. Wie Chaplin mit seiner Parodie auf Hitler als *Große[n] Diktator* verdeutlicht Ilja Richter als Richard die Lächerlichkeit und Trivialität des Schurken, der auf die angsterfüllten Claqueure angewiesen ist, die ihn erst zum Tyrannen machen.

Man wird dieser Inszenierung freilich nicht gerecht, wenn man nur auf Richard blickt. Der Dramaturgie des Stückes ist es jedoch geschuldet, daß Richards Anta-

Richard III., Deutsches Theater Göttingen, Regie: Mark Zurmühle
Ilja Richter (Richard)
Foto: Dorothea Heise

gonisten und Kollaborateure nur so stark sein können wie er. So wird beispielsweise nicht deutlich, was Buckingham (Philip Hagmann) an Richard fasziniert. Hastings (Daniel Sellier), Stanley (Andreas Klumpf) und Catesby (Ronny Thalmeyer) bleiben ebenfalls blaß.

Das Interesse Zurmühles dürfte vielmehr den Frauenfiguren gegolten haben. Besonders auffällig ist Königin Margaret (Andrea Strube), die nicht – wie üblich – als vergreiste Repräsentantin eines *ancien régime* allenthalben Kopfschütteln hervorruft, sondern die anderen Witwen, und hier allen voran Königin Elisabeth (Renate Winkler), hinter sich vereint und damit den mittelmäßigen Richard verunsichert. Der Regisseur und sein Dramaturg Daniel Richter scheinen einer *gender*-Thematik nachzuspüren, die Shakespeares Text – auch in der verwendeten Übersetzung von Thomas Brasch – nicht ohne Weiteres nahelegt, die aber durch die Figurenkonstellation durchaus begründet werden kann: Richard sieht sich zunehmend einem Heer von Witwen gegenüber, die ihm gefährlich werden könnten, wenn sie nicht vor Gram gelähmt und unheilvoll in sich zerstritten wären. Nach der Pause legen die Witwen ihr Schwarz ab und beschwören im Kreis als Furien minutenlang die Toten. Begleitet von einem unheilverkündenden Klangteppich der Musiker, die in

der Parkett-Loge sitzen (Fred Kerkmann, Henning Vater und Anne-Sophie Mundt), erscheinen die Gesichter der Ermordeten als Projektion auf der Plexiglaskugel. Ein Text von Elias Canetti im Programmheft liefert den Kommentar zu diesem "musikalisch gestalteten Rache-Ritual" (*Hessische-Niedersächsische Allgemeine*, 29. 9. 2008): "Es ist eine ganze Schar von Überlebenden vorhanden, und alle, die irgendein Anrecht auf den Toten haben, formen sich zu einer Trauermeute, die um ihn klagt" (Programmheft). Das klingt einleuchtend – nur klagen die Witwen in Shakespeares Historienstück gerade nicht um *einen* Toten, so daß die Trauer nicht einigend wirkt und schließlich folgenlos bleibt.
Die Konzeption Canettis, daß die Toten als die Überlebten die Lebenden lähmen, scheint hier sinnvoller. Die Namen der Opfer werden nach jedem Mord auf die Rückwand der Bühne projiziert und bleiben dort stehen, bis die ganze Wand von diesen Todesanzeigen ausgefüllt ist. So gelingt es Zurmühle, Richards Opfer als lähmenden Ballast anzuhäufen, der die Figuren einschließlich des Protagonisten schließlich erdrückt. "Auf die Strahlkraft seiner Darsteller hat Zurmühle diesmal gesetzt und auf spektakuläre inszenatorische Einfälle verzichtet", urteilt das *Göttinger Tageblatt* (29. 9. 2008). Etwas mehr hätte es schon sein dürfen. Aber auch so gab es "Beifall, einige Bravos" (*Hessische-Niedersächsische Allgemeine*, 29. 9. 2008).

Oberon in Badelatschen gibt es derweil in Lübeck, wo ein großer weißer Kubus zu Beginn des *Sommernachtstraums* die Bühne ausfüllt (Ausstattung: Katja Wetzel). Soll das etwas bedeuten? "Beim 'Sommernachtstraum' geht man auf eine Reise in drei unterschiedliche Sphären: die komische Welt der derben Handwerker, die strenge, rationale Welt Athens, die freigeistige Welt des Waldes, des Rausches und der Extase [sic]. Diese Welten muss man erfahrbar machen", erläutert Regisseur Patrick Schlösser gegenüber dem *Lübecker General-Anzeiger* (20. 3. 2009). Aha, der weiße Kubus macht die "strenge, rationale Welt Athens" erfahrbar. Als diese Welt, in der Theseus (Robert Brandt) und Hippolyta (Susanne Höhne) als betuchte Rentner gelangweilt auf und ab gehen, in den Schnürboden gezogen wird, fällt Laub herab. Die Bühne verwandelt sich also vor unseren Augen in die "freigeistige Welt des Waldes" – so viel scheint klar zu sein – und wir sind erleichtert, daß sich nun nicht mehr die Frage stellt, welcher sinnlich erfahrbaren Symbolsprache der weiße Kubus geschuldet war. Vielmehr können wir kaum abwarten, auch möglichst bald die "komische Welt der derben Handwerker" zu erfahren.
Um es gleich vorweg zu nehmen: Gelungen ist diese Inszenierung, weil sich diese drei Handlungs- und Erfahrungsräume eben nicht so klar und deutlich getrennt voneinander präsentieren. Vielmehr werden diese Demarkationslinien wieder und wieder überschritten, nicht zuletzt deshalb, weil neun Schauspieler das Figurenspektrum mit rasanten Rollenwechseln abdecken. Überhaupt ist eine stete Be-

wegung der Eindruck, der diese Inszenierung nachhaltig bestimmt. Dazu trägt vor allem Puck bei (Will Workman), der mit Lumpen bekleidet "nicht nur komisch, sondern unheimlich, pervers, omnipräsent ist" (*Lübecker General-Anzeiger*, 24. 3. 2009) und dabei kaum einmal still steht. Als animalischer, Fliegen fressender Unhold suhlt er sich im Dreck, während ihm ein devoter Oberon im Schlafanzug ständig hinterhereilt. Beide sind sichtlich verunsichert und verängstigt, als die Athener in den Feenwald eindringen. Der Wald ist hier nicht der verklärte Ort einer Liebesromantik, er ist vielmehr ein Unort, ein Ort ohne feste Regeln oder verbindliche Normen. Oberon herrscht hier nicht, er und Puck werden vielmehr beherrscht von den selbstverliebten "Anarcho-Elfen" (*Schleswig-Holsteinische Landeszeitung*, 25. 3. 2009). Schlösser hat also Ernst gemacht mit der Gegenüberstellung von Athener Zivilisation und Subversion im Wald. Das ist konsequent und kommt auch der Verwandlung Zettels (Jörn Kolpe) zugute: In dieser Inszenierung findet Zettel als Esel zu sich selbst. Dazu bedarf es keiner Eselsmaske, ein Bart reicht, um seine animalische Natur zu markieren. Und auch Titania macht keine markante Wandlung durch, als sie ihre Lust mit dem Esel auslebt.

Halt geben in diesem Wald weder der mondän-gelangweilte, dabei aber sichtlich überforderte Oberon, noch der verwahrloste, phlegmatische Puck. In dieser anarchischen Welt wirkt das Bemühen der Handwerker weniger komisch als paradox. Aber auch der Streich, den Puck den Handwerkern mit der Verwandlung Zettels spielt, wirkt wesentlich diabolischer, da Puck wenig Interesse am Ausgang dieses Streiches zeigt. Untermalt wird das Ganze von einem minimalistischen "Hintergrundsound" (*Kieler Nachrichten*, 25. 3. 2009) des Komponisten Wolfgang Suida, der die Tristesse dieses Unortes reflektiert.

Die *Welt* (23. 3. 2009) fällt ein vernichtendes Urteil über diese Regiearbeit, die freilich weder die überragende Übersetzung noch die Spiellaune der Darsteller beeinträchtigen konnte: "Es genügt [sic] diesmal das Stück in der vorzüglichen Übersetzung von Frank Günther und eine Truppe spielfreudiger und meist handwerklich hervorragender Darsteller, um den Abend zu einem lohnenden Theaterereignis, zu einer vorsätzlichen Lustreise durch allgemein traurige Zustände zu machen." Diese pauschale Kritik an Regie und Kostümbild (auch Katja Wetzel) teilen wir nicht. Aber auch die Einschätzung der *Lübecker Stadtzeitung* (31. 3. 2009), "Es gibt sie noch, die Inszenatoren, die klassische Werke in unsere Zeit transportieren, ohne sie fatalem Regietheater auszuliefern", scheint uns verfehlt. Vielmehr hat Schlösser den Mut gehabt, dem anarchischen Potential des Stückes während der Proben Raum zu geben, so daß dieses schließlich auch den Athener Hof und die Handwerkerszene ergriffen hat. Der Gewinn dieser umfassenden Anarchisierung zeigt sich in Schlössers Schlußbild. Während bei Shakespeare Ordnung – zumindest oberflächlich mit der dreifachen Hochzeit – wiederhergestellt wurde, sprechen hier alle Darstellerinnen und Darsteller, nebeneinander aufgereiht mit Blick ins Publikum,

gleichzeitig Versatzstücke ihrer verschiedenen Rollen. "Ein großes Durcheinander, so muss der Traum wohl enden" (*Schleswig-Holsteinische Landeszeitung*, 25. 3. 2009)

Die bremer shakespeare company flirtet nun schon seit längerem mit durchgängigen Regiekonzepten. Für die *Viel Lärm um Nichts*-Inszenierung wurde der englische Regisseur Lee Beagley eingeflogen, der im Programmheft seine Interpretation der Komödie ausführlich erläutert. Dort heißt es "Shakespeare war ein ausgezeichneter psychischer Fotograf, in der blitzenden Inspiration seiner Wortbilder sehen wir eine Vielfalt von menschlichem Potential und von Zerbrechlichkeit". Folglich stehen die Psychogramme der Figuren bei dieser Inszenierung im Zentrum, die die Handlung in die Nachkriegszeit des 1. Weltkriegs, also in die *roaring twenties* verlegt (Kostüm: Uschi Leinhäuser; Bühne: Heike Neugebauer). Immer wieder posieren die Figuren für Gruppenbilder, um Einigkeit und Verbundenheit zu demonstrieren – mal im familiären Umfeld, mal als Staatsmänner. Die Konflikte, die sich hinter dieser Fassade zuspitzen, entfalten gerade durch dieses Posieren ihre zerstörerische Energie, die sich schließlich in der Hochzeitsszene psychologisch überzeugend entlädt.
Als Visualisierung der Psychogramme dienen neben dem wiederholten Fotografieren leere Bilderrahmen, die über die Bühne verteilt sind. Figuren greifen an diesem Abend immer wieder zum Rahmen, um sich ins rechte Bild zu setzen. Sicherlich ist dieses Gestaltungsmittel nicht originell, aber die Kreativität, mit der die Rahmen hier genutzt werden, ist erfrischend, zum Beispiel wenn Claudio (Michael Meyer) mit seinem aus Bilderrahmen zusammengesetzten Flugzeug abstürzt, um dann von Hero (Erika Spalke) gesund gepflegt zu werden. Allerdings kommt das anfänglich furiose Spiel mit den Rahmen bald zum Erliegen – wahrscheinlich, weil einfach die Ideen ausgegangen sind. "Viel Rahmenhandlung um ein dreistündiges Nichts", urteilt die *taz* (17. 1. 2009).
Dieses "dreistündige Nichts" ist gewohnt kurzweilig, denn die sechsköpfige Schauspieltruppe setzt die Haupthandlung mit hohem Tempo und großer Spielfreude um. Insbesondere Erik Roßbander als Leonato gelingt es, das Publikum mit beeindruckender Körpersprache und vielsagenden Blicken zum Komplizen zu machen, insbesondere, als Heros Schicksal besiegelt scheint. Der Vater, so wird uns zu verstehen gegeben, hat die Intrige von Anfang an durchschaut, er muß nicht erst vom Priester (Gunnar Haberland) an die Hand genommen werden, um mit Hilfe von Heros vorgetäuschtem Tod die Verleumdung als solche aufzudecken. Dieser Regiestreich ist folgenreich: Er nimmt der Komödie die tragische Fallhöhe, aber er spiegelt auf interessante Weise die Gewißheit des Gefühls gegenüber der Bedeutungslosigkeit verbaler Erniedrigungen, wie sie Benedick und Beatrice permanent austauschen.

Daß die Komik häufig in Klamauk umschlägt, zählt – leider – zu den Markenzeichen der bremer shakespeare company. Muß Claudio, um nur ein Beispiel zu nennen, am Grab Heros schief singen? Ganz besonders ärgerlich ist jedoch die ausufernde Klamotte, die sich um die Nebenhandlungen mit Hauptmeister Holzapfel (Beate Weidenhammer) spinnt. Beagley hätte gut daran getan, diese Szenen zu straffen, er zählt aber scheinbar zu den mittlerweile seltenen Regisseuren, die Shakespeares Text – hier in der Übersetzung von Maik Hamburger – ungekürzt spielen lassen.

Überhaupt ist es vor allem der guten Übersetzung zu verdanken, daß die drei Stunden wie im Flug vergehen und insbesondere der Schlagabtausch zwischen Benedick (Tim D. Lee) und Beatrice (Beate Weidenhammer) nicht zu einem ermüdenden Palaver verkommt. Durch behutsame Aktualisierung des Registers ist es Hamburger gelungen, den Sprachwitz der verbalen Attacken in unsere Zeit zu retten, beispielsweise wenn Beatrice bemerkt, daß allenfalls Amöben über Benedicks Witze lachen würden.

Problematisch ist hingegen der psychologisierende Zugriff Beagleys. Die Grenzen der Psychologie, so wie wir sie heute verstehen, werden in Shakespeares Stücken schnell deutlich. Als "psychischer Fotograf" taugt Shakespeare folglich nur bedingt, seine Figuren lassen sich nicht einfach auf moderne Psychogramme reduzieren oder projizieren. Der psychologisierende Zugriff glättet vielmehr die kantigen Figuren und führt häufig zu einer melodramatischen Verflachung. Schließlich aber setzt sich die Ambiguität, die Shakespeares Figuren auszeichnet, durch: Beagley gelingt es nicht, die Figur Don John (Gunnar Haberland) einleuchtend zu skizzieren. Es bleibt unklar, welche Motivation für seine Intrige plausibel erscheinen muß: Gönnt er Claudio dessen Glück nicht? Oder wird er getrieben von einem blinden Haß auf die Welt? Eindeutige Antworten sollte man von Shakespeare nicht erwarten. Sinnangebote im Text gibt es zuhauf – und Regisseure müssen mit diesen arbeiten. Aber es hilft wenig, wenn Don John am Schluß mit Klobrille auftritt – ein Schlußbild, das in der Tat aus dem Rahmen fällt.

Felix Sprang

Will, Wilson und Wainwright: Shakespeares Sonette light? – Heinrich VIII: *Zwischen Klamauk und bedrängender Intensität. Zwei dramatische Entdeckungen auf Berliner Bühnen*

Wo immer – und was immer – auch Robert Wilson inszeniert: die Uraufführung wird zum Event und die Inszenierung zum Dauerbrenner. Dies gilt vor allem für Berlin, wo er seit den späten siebziger Jahren auf der Schaubühne, der Freien Volksbühne, im alten Hebbeltheater, im Berliner Ensemble und fünfmal auf dem

Theatertreffen gefeiert wurde und wo inzwischen das Theater des Berliner Ensembles zum periodisch bespielten Bayreuth seiner Gesamtkunstwerke geworden ist: *Leonce und Lena* (2003), *Ein Wintermärchen* (2005), *Dreigroschenoper* (2007) und nun *Shakespeares Sonette* (2009). Und das gilt auch, wenn er sich Shakespeare annähert: zuerst mit Heiner Müllers *Hamletmaschine* (1986), dann mit *König Lear* (1990), *Hamlet. A Monologue* (1995) und dem *Wintermärchen*.

Wenn Wilson nun, 2009 und in Berlin, *Shakespeares Sonette* in den 'Golden Windows' seines Theaterzauberkastens ausstellt, so kommt das nicht ganz überraschend. Schließlich wurden sie in diesem Jahr ja vierhundert Jahre alt – ein Jubiläum, das Wilson die Drag Diseuse Georgette Dee, die köstlich anzügliche Maîtresse de Plaisir seiner Sonetten-Revue, dem hauptstädtischem Publikum keck in Erinnerung rufen läßt: "400 Jahre Sonette. 400 Jahre Liebe, Leidenschaft, Haß, Leben, Tod – alles meine Themen!" (Auch dem anderen großen Theaterzauberer unserer Zeit, Peter Brook in Paris, war dies wohl eingefallen, als er fast gleichzeitig in seinem Théâtre des Bouffes du Nord mit *Love is My Sin* ihrer gedachte.) Und Berlin als Hauptstadt der Schwulenbewegung, in der Magnus Hirschfeld als Pionier der Erforschung von "sexuellen Zwischenstufen" wirkte und in der nach einer neueren Statistik jeder siebte Einwohner schwul oder *auch* schwul ist, empfiehlt sich mehr als jede andere europäische Kapitale für die Jubiläumsfeier von Shakespeares Sonettzyklus; dieser ist ja seit dem *fin de siècle* weltweit zum Kultbuch eines sich an kanonischen Modellen versichernden *Gay Pride* geworden. Den schrillen Ton hierzu gab in einem Interview der kanadisch-amerikanische Popstar Rufus Wainwright vor, der für 'Bob' Wilsons Performance die Musik schrieb und zu dessen Repertoire schon seit einiger Zeit das 20. und 29. Sonett gehören: "Ich bin schwul, Bob ist schwul. Ich will nicht behaupten, daß Shakespeare auch schwul war. Aber ich bin mir sicher, daß er in diesen blonden Jüngling verliebt war."

So überraschte es dann auch nicht, daß das zwanzigste, das "Master-Mistress"-Sonett, in dieser Inszenierung von fünfundzwanzig der Sonette durch variierende Wiederholung besonders herausgestellt wurde. Hier geht es ja um sexuelle Zwischenstufen, um Androgynie und die Verwirrungen des erotischen Begehrens, und dies gibt auch die Folie ab für das *cross-casting* und *gender-bending* der Aufführung. Wo in Shakespeares Theater nur die Frauenrollen von männlichen Schauspielern verkörpert wurden, sind hier darüber hinaus auch alle männlichen Rollen – Boy, Secretary, Fool, Rival, Young Poet und Shakespeare – weiblich besetzt. Das mag nach Drag-Show klingen, ist es aber – mit der einzigen Ausnahme der selbstironisch vulgären Pausenfüll-Conference Georgette Dees – nicht; denn hier werden Geschlechterdifferenz und -konfusion nicht ins unerträglich Komische gezogen, sondern in die sehr erträgliche, ja poetische Leichtigkeit eines Schwebens zwischen den Geschlechtern gehoben. Sexualität und sexuelle Orientierung verwandeln sich damit – wie in Judith Butlers *Gender Trouble* ausbuchstabiert, aber auch

schon bei Shakespeare angelegt – von einer biologisch vorgegebenen Bestimmung zu instabilen Selbststilisierungen, die immer neu erspielt und ausgespielt werden und noch in der sadomasochistischen Folterkammer des Begehrens, in die das 144. Sonett hier führt, theatralische Posen bleiben.

Dazu spielt Wilson alle bewährten Register seiner Bewegungs-, Raum- und Lichtregie aus und wird dabei von seinem Kostüm- und Maskenbildner Jacques Reynaud und Ulrike Heinemann und von der Rhythmisierung der Abläufe durch Wainwrights Musiknummern kongenial unterstützt. Erneut erweist sich der Entdecker der theatralischen Langsamkeit als Meister der Retardation und Repetition, der eingefrorenen und scherenschnitthaft ausgestellten Posen und Positionen, der wiederholten und in der Wiederholung zunehmend grotesken Gesten, Hüpfer, Sprünge, Schläge oder Tänze, der suggestiven Bilder von Katastrophen oder Entrückung, gebaut aus Körpersilhouetten und bizarren Gegenständen, einem kahlen Baumstamm etwa, um den sich ein Auto gewickelt hat, oder einem gigantischen Hochrad, auf dem der Rival Poet (Traute Hoess) rückwärts reitet, während er mit Anna Graenzers Boy auf dessen Kinderlaufrad das 148. Sonett teilt.

Daß dem Zuschauer bei dieser mehr als zweieinhalbstündigen musikalisch-choreographischen Nummernrevue nicht das Hören und Sehen vergeht, ist das eigentliche Wunder dieses Theaterabends von gefühlten eineinhalb Stunden: Sie schärft den Blick und spitzt das Ohr, und dies auch auf Shakespeares Sonette. Sie werden hier weder illustriert, noch, wie so oft in früheren Inszenierungen der Sonette, in eine

Shakespeares Sonette, Berliner Ensemble, Regie: Robert Wilson
Jürgen Holtz (Elisabeth), Christopher Nell (Eve), Inge Keller (Shakespeare)
Foto: Lesley Leslie-Spinks

schlüssige Dramenhandlung überführt, sondern in ihren Brüchen und widersprüchlichen Haltungen profiliert. Sie werden rezitiert und / oder gesungen, gelegentlich im englischen Original, doch zumeist in Christa Schuenkes und Martin Flörchingers Übersetzung, deren prägnanter Duktus gesprochener Sprache sich auf der Bühne glänzend bewährt. So spektakulär die Show auch ist, sie bleibt dem Text dicht auf der Spur. Dies stellt ja schon der Titel *Shakespeares Sonette* – just der Titel der Quarto-Ausgabe von 1609 – programmatisch heraus.

Freilich, ohne sein vorzügliches Schauspielensemble wäre Wilson dabei aber auf verlorenem Posten. Sie können alles, was ihnen Wilson zumutet – nicht nur schwierige Texte eindringlich sprechen, sondern solistisch und chorisch in den verschiedensten Musikgenres singen, albern oder akrobatisch tänzeln und tanzen und den eigenen Körper in preziösen Bewegungsabläufen präzise stilisieren. Keine und keiner von ihnen ist ein "unperfect actor" (Sonett 23). Alle sind sie vollkommen. Aber drei von ihnen ragen noch heraus. Ruth Glöss als rührend fragiler Fool braucht nur durch die erleuchtete Tür zu treten und vorsichtig trippelnd den weiten, dunklen Raum durchqueren, um mit dem 43. Sonett den Abend zu eröffnen, und dem Publikum stockt der Atem. Wenn Jürgen Holtz' Königin Elisabeth (die Erste wie auch, mit Handtäschchen und überkandideltem Hut, die Zweite), zwischen Motzkescher Querulanz und Entsetzen über das Alter changierend, mit übersteilem Pathos das 18. Sonett gibt, ist das gleichzeitig tief bewegend und grotesk. Und schließlich Inge Keller, die Grande Dame des Deutschen – und des deutschen – Theaters! Sie ist Shakespeare, ein Shakespeare mit schlohweißem Haar, viel älter als der Verfasser der Sonette und im quicklebendigen Young Poet Sylvie Rohrers nur noch am Menjou-Bärtchen wiedererkennbar, unserem Bild des visionären Lear näher als den Bildern, die von William zirkulieren; oft der Welt, auch dem Publikum, abgewandt und oft nur noch als körperlose Stimme aus dem *off* gegenwärtig. Doch was für eine Stimme! Wenn sie ihre Sonette rezitiert, ist es, als hätte man diese noch nie gelesen, noch nie gehört.

Die Bühne der Sonette wird hier zum Hör- und Schauraum unerhörter, ungeschauter Begebenheiten, und dies nicht nur, wenn ebenso spektakulär wie umwerfend komisch ein fülliger Cupido (Georgios Tsivanoglou) vom Schnürboden einschwebt und seinen unendlich langsamen Pfeil auf die Königin abschießt, wenn Gebärbett und Bahre in ein Bild geblendet werden, wenn Drei von der Tankstelle ganz in Weiß mit phallischen Zapfhähnen hantieren oder wenn, je nach Saison, mit nicht minder phallischem Spargel oder Gurken gefochten wird. Schon mit den ersten beiden Sonetten treten wir in eine Traumwelt ein, in der wir mit geschlossenen Augen mehr sehen als im Tageslicht und die Blindheit der Liebe den Blick gleichzeitig verstellt und öffnet (43, 148); und die Traumklammer schließt sich erst im vorletzten Sonett, in dem nur der Schlafende König ist (87). Will in Wilsons *wonderworld*: das heißt, in einer Traumwelt, die einer eigenen surrealen, surrealistischen

Logik folgt. Magrittes Hut wird hier nicht zufällig herbeizitiert, und in das tiefe Loch, in das wir hier stürzen, hat Wilson uns bereits 1992 in seiner *Alice* eintauchen lassen.

Zu seiner Traumfabrik gehört wesentlich, daß ihre Bilder und Klänge nicht nach einer schlichten Psycho-Logik assoziativer Verknüpfungen dahin gleiten, sondern bewußt konstruiert und montiert sind. Der gelernte Architekt will auf abstraktere Ordnungen von Korrespondenz und Kontrast, von Symmetrie und Asymmetrie hinaus und verdeutlicht sich diese selbst immer wieder durch Plan- und Arbeitsskizzen; einige davon haben den Weg in das sehr schöne Programmbuch gefunden. So ist die Folge der fünfundzwanzig Nummern keineswegs eine beliebige; sie folgt vielmehr der flexiblen konstruktivistischen Logik der Kontrastierung von Solo-, Gruppen- und Ensembleauftritten, gesprochener und gesungener Sprache, Statik und Schwung und dem *high and low* von Wainwrights Musiken zwischen Monteverdi oder Dowland und Pop oder Rock, zwischen Streichquartett und Combo. Fünfundzwanzig Nummern: Das sind zweimal zwölf um eine zentrale dreizehnte gruppiert. Ihre Zentralität markiert den Punkt, an dem die narzißtische Selbstbespiegelung der beiden Autoren in pointierten Eigenzitaten besonders deutlich wird: Die gesungene Version von Sonett 29 zitiert Wainwrights bekannte Konzertfassung, und während es gesungen und rezitiert wird, laufen über zwei Bildschirme Bilder aus Wilsons *Deafman Glance* (1970), in denen dieselbe dunkle Frauenhand einem Drittwelt-Jungen Milch reicht und ihn ersticht. Auch Ende und Anfang sind in dieser verqueren Logik aufeinander bezogen: Die Show beginnt nicht mit Shakespeares erstem Sonett, sondern mit dem dreiundvierzigsten, endet aber mit dem letzten, jener mythologischen Erzählung um Cupido, deren Fermate-Funktion die Shakespeare-Kritik bislang recht ratlos gelassen hat, bei Wilson aber durch eine frühere Antizipation in dieser Funktion effektvoll bestärkt wird. Und schließlich: Ist es ein Zufall oder Teil des kalkuliert beziehungsreichen Spiels, daß die vierzehn Spieler den vierzehn Zeilen des Sonetts entsprechen?

Der Strukturierung der Sequenz dienen auch – wie schon in Shakespeares Zyklus – Doppelungen und Wiederaufnahmen, die hier drei Motive ins Zentrum rücken: Androgynie und Homoerotik, Wahrheit und Trug des Traums und die schlimmen Zeitläufe, die Phantasie und Eros zu ersticken drohen. Davon handelt vor allem Sonett 66, "All dessen müd". Es war im 20. Jahrhundert in den totalitären Staaten Europas zum Samisdat-Song bitterer Zeitklage und -anklage geworden und wurde in der Endphase der DDR von Wolfgang Engel in seiner unvergeßlichen Drei-Personen-Performance der Sonette (Dresden 1985, München 1987) zum Schlüssel. Auch bei Wilson wird es groß herausgestellt, schon bühnisch durch die ausladende biblische Paradiesbaum- und Sündenfallszenerie, aber auch durch die mitreißende musikalische Darbietung, in die sich zunächst Christopher Nells Lady, Elisabeth und Shakespeare teilen. Das klingt nun weder nach Renaissance noch nach Pop oder

Shakespeares Sonette, Berliner Ensemble, Regie: Robert Wilson
Ruth Glöss (Fool)
Foto: Lesley Leslie-Spinks

Rock, sondern nach der *Dreigroschenoper*, und in diesem Dreiklang von Will, Wilson und Wainwrightschem Weill – schließlich sind wir in Brechts Theater am Schiffbauerdamm! – wird Shakespeares grimmigstes Liebessonett zum Ohrwurm, den das ganze Ensemble in einer Reprise am Ende dem Publikum mit auf den Weg aus Wilsons Zauberkasten in die unbezaubernde Wirklichkeit mitgibt.

Nicht nur das Publikum, auch die Chefkritiker des deutschen Feuilletons waren von all dem recht angetan – ersteres mit begeistertem Jubel, letztere mit schlechtem Gewissen ob des eigenen Vergnügens an dem, was Wilson hier wieder angerichtet hat. Der Grundtenor ihrer Kritiken war: gekonnt und amüsant, aber kunstgewerblich seicht, Shakespeares Sonette *light*, allzu *light* – ein "kulinarische[s] Feiertagstheater für die ganze Familie" (Christine Wahl im *Spiegel*), "harmlos heitere[r] Ringelpiez" (Irene Bazinger, *FAZ*), "kultivierter Kitsch gleich um die Ecke" (Gustav Seibt, *SZ*), "feinster Kitsch" (Dirk Pilz, *Berliner Zeitung*), "hyperopulentes Regietheater, das alle seine Härten abgeschliffen hat" und "keine gedankliche Handschrift mehr" zeigt (Thomas E. Schmidt, *Die Zeit*), Absturz in "fade Anmache" (Rüdiger Schaper, *Tagesspiegel*), die Sonette "nur mehr Requisit" (Jürgen Otten, *FR*), "Singsang" im Bildsalat" (Reinhard Wengierek, *Die Welt*). Wirklich und ganz gefallen hat es eigentlich nur den Herren vom *Neuen Deutschland* und der *taz* – und dem Publikum, das zu jeder Vorstellung Schlange steht! Wir empfehlen eine genauere Betrachtung des *Arte*-Filmmitschnitts der Vorstellung.

Manfred Pfister

Die Truppe Shakespeare und Partner um Norbert Kentrup, hervorgegangen aus der bremer shakespeare company, macht sich seit Jahren um Shakespeare in Deutschland verdient und hat dafür auch die Anerkennung durch Shakespeares Globe in London gefunden; Kentrup selbst spielte dort in der ersten Saison des rekonstruier-

ten Theaters (1998) den Shylock. Das große Vorbild gibt auch den Rahmen vor für die Inszenierung des ganz selten gespielten und zumindest in großen Teilen nicht von Shakespeare stammenden *König Heinrich VIII. (Alles ist wahr)* mit dem angeblichen Originaltitel aus dem Jahr 1613 im Berliner Admiralspalast-Studio. In Deutschland, so haben die Rechercheure herausgefunden, wurde es letztmalig 1927 in Bochum gespielt. Und es ist der besondere Bühnenrahmen, der es in Berlin zu einer durchaus spannenden Erstbegegnung macht: Gespielt wird, wie zu Shakespeares Zeiten, bei hellem Licht, ein Proszenium-Podest mit einem massiven Holzstuhl, dem Thron, als einzigem Requisit im Zentrum ist auf drei Seiten vom Publikum umgeben, den Hintergrund bilden vier metallisch graue Flächen, hinter die sich die Schauspieler für ihre kurzen Verwandlungen – fünf spielen ein gutes Dutzend Rollen – zurückziehen können. Das ist alles. Der Rest: Theater pur, eine den Raum in allen Richtungen füllende Choreographie, plebeisch-komödiantisches Volkstheater neben strengen Hofzeremonien, keine Beleuchtungstricks und keine Musik, nur Textarbeit der eindrucksvoll flexiblen Schauspieler, alles Männer, die in ihre jeweiligen Rollen mit der größten Selbstverständlichkeit schlüpfen und sie wieder verlassen und erkennbar sind an den ganz leicht historisierenden Kostümstücken, die sie über ihrer Alltagskleidung tragen (Regie: Jakob Fedler / Markus Weckesser; Ausstattung: Hannah Hamburger). Keinen geringen Anteil an der lebensnahen Zugänglichkeit des Textes spielt die neue Übersetzung von Werner Buhss in ein kräftiges, wo nötig derbes, wo nötig aber auch hofgerechtes, in jedem Falle gut sprechbares Deutsch.

Worum es geht, ist leicht gesagt und schwer zu verstehen. Heinrichs Scheidung von seiner ersten Frau Katherine, wozu die katholische Kirche natürlich ein Wort mitzureden hat, und die Ehe mit Frau Nummer Zwei, Anne Bullen (Boleyn), aus der die spätere Königin Elisabeth hervorgeht. Das ist nicht gerade spannender Stoff, zumal das Spiel um die Macht nie mit höchstem Einsatz gespielt wird, weil König Heinrichs Position zu keiner Zeit gefährdet ist – es findet nur unter den intriganten Höflingen und kirchlichen Würdenträgern statt, und da muß viel schlicht erzählt werden, was dramaturgisch nicht gerade aufregend ist. Folglich verliert man als Publikum daran auch bald das Interesse (was das Desinteresse der Theater an diesem Stück verständlich macht) – gewinnt es jedoch zurück in der Beobachtung der Schauspieler, ihrer immer wieder überraschend gestalteten Auf- und Abtritte und chamäleonischen Verwandlungskünsten zu einer Vielfalt von Charaktermasken. Und da es sich hier nun einmal nicht um einen der großen, 'klassischen' Shakespeare-Texte handelt, vielmehr um einen zweifelhafter Authentizität, nahmen sich die Bearbeiter die hier ausnahmsweise legitimierte Freiheit, vom 'Original' abzuweichen, Szenen hinzuzufügen, wie die von den Höflingen voller Komik dem König überbrachte bittere Nachricht, daß Lady Anne keinen Sohn, sondern eben nur eine Tochter zur Welt gebracht habe – eine vergnügliche Lachnummer

König Heinrich VIII. (Alles ist wahr), SHAKESPEARE und PARTNER, Regie: Jakob Fedler und Markus Weckesser
Andreas Erfurth (Kardinal Wolsey), Norbert Kentrup (Heinrich VIII.)
Foto: Hannah Hamburger

fürs Publikum. Allerdings erliegen sie (oder die Regie) bisweilen der Versuchung, die plebeischen Improvisationen undiszipliniert zu übertreiben und den Witz zugunsten von Klamauk plattzumachen.

Die vermutlich schwierigste, vielleicht die einzige komplex angelegte Figur des Stückes ist die des Kardinals Wolsey (Andreas Erfurth). Er ist der geheime Dämon des Dramas, der Bösewicht, der undurchsichtige und erst spät als korrupt entlarvte Drahtzieher hinter dem Rücken Heinrichs, eine Art Jago oder Aaron, der Gegenspieler aller – aber dessen Tiefgang wird hier nicht ausgeleuchtet, er bleibt an der bewegungsdramatisierten Oberfläche der Handlungserzählung; gleichwohl hat er mindestens zwei ernstzunehmende Monologe, von denen man gerne meinen möchte, sie seien von Shakespeare selbst. Alle fünf Schauspieler sind Charaktertypen und geben ihren jeweiligen Rollen immer wieder interessante Facetten ihrer Darstellungskunst (Sebastian Bischoff etwa als Cranmer, Urs Stämpfli als Buckingham, Jan Maak als Königin Katharina). Am vergleichsweise einfachsten hat es Norbert Kentrup als König Heinrich, er ist geradezu jenseits von Gut und Böse angesiedelt. Der Stückeschreiber hat an ihm kaum etwas auszusetzen – kein Wunder, ragt er doch als Vater der großen Elisabeth fast noch bis in die Lebenszeit Shakespeares und seiner Truppe. Und so ist dann auch der Schluß eine vermutlich durchaus ehrlich gemeinte *hommage* an die Königin, auch wenn sie 1613 schon zehn Jahre tot war: Die Prophetie des Erzbischofs von Canterbury, Cranmer, der durch das soeben geborene Kind Elisabeth ein Goldenes Zeitalter für England heraufziehen sieht – eine hymnische Apotheose, die auf der Bühne durch mißglückte Freudensprünge der Höflinge bekräftigt werden sollte, aber in dieser Form leider eher albern wirkte. Trotzdem kam die Szene an und überzeugte durch ihre Sprache und die begeisterte Intensität, mit der dieser Hymnus vorgetragen wurde.

Man wird bilanzierend feststellen können, daß hier nicht nur ein Shakespearestück dem deutschen Theater neu entdeckt wurde, sondern auch und vor allem, daß das Vorbild des Londoner Globe auch unter den Bedingungen eines deutschen Theatersaales von einer kreativen, dem Geist, nicht dem Buchstaben dieses Shake-

speare-Zugangs verpflichteten Regie fruchtbar gemacht werden kann für eine lebendige und vielleicht sogar, im Vergleich mit so viel willkürlichem Shakespeare-Schrott, denkwürdige Aufführung.

Ekkehart Krippendorff

Im Westen viel Neues? – Shakespeare stereotyp, im Retrostil und als Agitprop an Ruhr, Rhein und Neckar

Es war eine schwache Saison für den Barden an Rhein und Ruhr, trotz des wie immer erfolgreichen Festivals im Neusser Globe-Theater. *Was ihr wollt* gab es gleich zweimal in Essen und Wuppertal, und in Bochum lief als Hauptinszenierung des Intendanten Elmar Goerden *Der Kaufmann von Venedig*, daneben auch die selten gespielte *Komödie der Irrungen* in der Übersetzung von Eva Walch, als Gemeinschaftsprojekt des Theaters mit der Schauspielschule.

Nur vier Shakespeare-Inszenierungen in der Region, das hatte es schon lange nicht mehr gegeben. Immerhin stellte das Bochumer Haus mit seinen Übernahmen aus dem Vorjahr (*Macbeth* und *Wie es euch gefällt*) insgesamt vier Stücke in seinen Spielplan. Und die nächste Saison verspricht mit vier Inszenierungen des *König Lear*, drei von *Romeo und Julia* und drei weiteren Stücken eine Wiedererweckung des Elisabethaners auf den Bühnen zwischen Bonn und Bielefeld.

Doch Bochum befindet sich weiterhin in Ungnaden. Für Elmar Goerdens Inszenierung des *Kaufmann von Venedig* fand die überregionale Presse – wie so oft in den vergangenen Jahren bei Inszenierungen Goerdens – kein lobendes Wort. "Bochumer Kapitalismus: Elmar Goerden verspielt den 'Kaufmann von Venedig'" titelte die *Frankfurter Allgemeine Zeitung* (14. 10. 2008). Und die *Süddeutsche Zeitung* überschrieb mit "Not in Venedig: verpaßte Konfliktforschung" (14. 10. 2008). Deren Rezensent Till Briegleb verwies auf Goerdens lange Vorgeschichte mit Shylock. Bereits 1999 hatte er eine Textkollage mit dem Titel *Lessings Traum von Nathan dem Weisen* verfaßt und in Stuttgart inszeniert. Auch in Bochum stammt die zentrale Szene nicht von Shakespeare, sondern aus der Feder des Regisseurs. Nathan und Shylock streiten darin über Strategien gegen den Rassenhaß. Für Briegleb "wirkt diese implantierte Szene [...] etwas lehrstückhaft. Nathan als naiver Optimist und Shylock, das verkniffene, haßerfüllte Opfer, sind in dieser Konstellation nicht viel mehr als Stereotypen." Der Rezensent hält die Besetzung der männlichen Hauptrolle durch eine Frau (Renate Becker) für unbegründet und wirft der gesamten Inszenierung Oberflächlichkeit vor, vor allem dem Haupt- und Schlußteil: "Selten wurde die Gerichtsszene, die in hämischer Siegerjustiz mit Shylocks vollständiger Erniedrigung endet, so klappernd und geschwätzig ihrer Brisanz beraubt. In der Logik dieser Inszenierung, die sich weigert, Probleme von

Antisemitismus, Haß und Demütigungen ernsthaft zu verhandeln, besteht das Finale bloß aus hochtrabenden Behauptungen und Aufregung."

Für die *FAZ* störte sich Andreas Rossmann an dem Bochumer Versuch, Shakespeares Drama mit der Finanzkrise zu verbinden: "Der Aktualität hinterherzulaufen, ist für das Theater eine heikle Sache. Denn so schnell wie die Finanzkrise das Thema auf die Tagesordnung setzte, kann keine Inszenierung reagieren. Auch nicht Elmar Goerdens Bochumer Saisoneröffnung. Von Kapital, Krediten, Schulden und Bankrott ist die Rede, doch ganz im Heute kommt sie nicht an. Gerade weil sie unbedingt aktuell sein möchte, sieht sie alt aus." Die mangelnde Qualität der Shakespeare-Dramaturgie manifestiert sich für Rossmann besonders in den stückfremden Zutaten: "Leitmotivisch werden 'Truisms' von Jenny Holzer ein- und ausgeblendet, leicht verdrehte Binsenweisheiten, die sich der Handlung kommentierend in den Weg stellen. [...] Für derart simple Lehren muß Shakespeare ausgeholfen werden, notfalls auch mit einem Zitat aus einem anderen seiner Stücke: 'Die ganze Welt ist Bühne'. Aber die Bühne keine Welt."

Claus Clemens

Was während der Schauspieldirektion von Jens-Daniel Herzog begonnen wurde, scheint unter der Ägide des Nachfolgers Burkhard Kosminski am Mannheimer Nationaltheater seine Fortsetzung zu erfahren: Auf einen solide dargebotenen *Hamlet* 2004 und den erneut von Herzog selbst inszenierten, auch beim Gastspiel in Seoul gefeierten *Othello* 2005 folgte mit *Macbeth* im Juni 2009 bereits die dritte *great tragedy*-Premiere innerhalb einer halben Dekade. Verantwortlich für die in der laufenden Spielzeit wiederaufgenommene Inszenierung zeichnet András Fricsay Kali Son, den Kosminski schon 2007 für *Wer hat Angst vor Virginia Woolf?* engagiert hatte. Shakespeare-Aufführungen von Fricsay gab es zuletzt in Wiesbaden (*Der Sturm* 2004) und Bonn (*Romeo und Julia* 2000) zu sehen. Die eigentlichen Erfolge des gebürtigen Ungarn liegen freilich etwas länger zurück: 1990 / 1991 sorgte er in Bremen durch unkonventionelle Bearbeitungen von *Was ihr wollt* und *Hamlet* für Furore, nachdem er sich 1989 am Münchner Prinzregententheater mit einer ins Punkermilieu verlegten *Räuber*-Version einen Namen gemacht hatte.
Eben an diese Zeit knüpft Fricsays Mannheimer *Macbeth* selbstreferentiell, aber durchaus im Einklang mit der andauernden und laut Trendforschern für Wirtschaftskrisen symptomatischen Retrowelle an. Dies macht bereits der Aufführungsbeginn deutlich, der den Zuschauer *in medias res*-Manier, nämlich unter Aussparung des Hexenprologs, mit dem Botenbericht über Macbeths Verdienste beim Sieg gegen den aufständischen Macdonwald und dessen norwegische Verbündete konfrontiert. Fraglos sind hier wie auch im Folgenden exotisierende Ele-

mente der von Simon Stockhausen geschaffenen Klangkulisse nebst den teilweise orientalisch anmutenden Kopfbedeckungen und Umhängen (Kostüme: Marette Oppenberg) der Getreuen König Duncans (Ralf Dittrich) dazu angetan, Assoziationen an *post*-9/11-Gefechte im Irak oder in Afghanistan zu wecken. Der vorherrschende Eindruck aber ist der einer Inszenierungsstrategie, bei der das konfliktträchtige Nebeneinander differenter Gegenwarts-Kulturen überlagert wird von einer rückwärts gewandten Ästhetik im Stile der achtziger Jahre.

Diese manifestiert sich bühnenbildnerisch in einer von Tina Kitzing gestalteten Spielfläche, die mit einer im Hintergrund plazierten Kombination aus Stahlträgern, Betonpfeilern und einem in den Boden gebohrten Flugzeugwrack betont martialisch-endzeitlich daherkommt. Komplettiert wird das wenig anheimelnde Arrangement durch einen Untergrund, der als karge Felslandschaft gedeutet werden mag, beim Einsatz einer handbetriebenen Draisine, mit der sich Duncan und seine Mannen nach Inverness begeben, aber auch flugs zur Bergwerkskulisse gerät, deren klaustrophobische Qualität durch die konsequent spärliche Beleuchtung (Lichtdesign: Andreas Rehfeld) verstärkt wird. Mit Blick auf derlei sattsam bekannte Versatzstücke theatraler Untergangsszenarien konstatiert Stefan Benz zu Recht: "So kennen wir die Apokalypse seit den Achtzigern." (*Darmstädter Echo*, 12. 6. 2009)

Macbeth, Mannheimer Nationaltheater, Regie: András Fricsay Kali Son
Klaus Rodewald (Macbeth)
Foto: Hans Jörg Michel

Im Lichte des Intertextualitätsbegriffs wäre der vom Rezensenten monierte Griff in die inszenatorische Mottenkiste wohl als Systemreferenz zu qualifizieren. Flankierend zu den damit angesprochenen Rückverweisen auf gestrige Regiekonventionen erweist sich der ausgeprägte Zitatcharakter von Fricsays *Macbeth* auch in einer Reihe von Einzeltextreferenzen. Die zeigen sich vielleicht am deutlichsten in frappierenden Übereinstimmungen mit dem 1986 produzierten *Highlander*-Film, dessen historischem Personal manch eine der männlichen Figuren in Montur und Haartracht unmittelbar nachempfunden zu sein scheint, allen voran Donalbain (Matthias Thömmes) und Macbeth selbst (Klaus Rodewald). Aufgrund des schottisch-frühneuzeitlichen respektive mittelalterlichen Settings von Hollywood-Blockbuster und Shakespeare-Drama ist man geneigt, solche optischen Anleihen nachzusehen. Dagegen bleibt auch bei wohlwollender Betrachtungsweise gänzlich unverständlich, weshalb die Unterredung zwischen Malcolm (Jens Atzorn) und Macduff (Reinhard Mahlberg), bei der Duncans Sohn sich der Loyalität seines Gegenübers im Kampf gegen Macbeth versichert, unter Fricsays Regie dadurch zur bloßen Groteske verkommen muß, daß die Szenerie zwar auf das bei Loriot zentrale Requisit einer Gummiente verzichtet, ansonsten aber akkurat dessen "Herren-im-Bad-Sketch" abbildet.

Der Rubrik unmotivierter Manierismen kann getrost auch Fricsays sprachlicher Umgang mit *Macbeth* zugeschlagen werden, der durch das fortwährende Changieren zwischen 'Werknähe', Übersetzung und Modernisierung geprägt ist. Letztere kommt bemüht salopp daher. Das wirkt oft deplatziert – etwa wenn Lady Macbeth (Silke Bodenbender) ihren Mann kurz nach Duncans Ermordung zurechtweist: "Also so was jetzt zu sagen, ist so was von blöde." – und ist nicht nur dadurch enervierend, daß die *weird sisters* von Macbeth penetrant als 'Plunzen' bezeichnet werden. Auf der Metaebene allerdings wird der Zuschauer insofern teilweise entschädigt, als manche Passage in der von Fricsay selbst besorgten deutschen Neufassung zum schwerlich intendierten Kommentar in eigener Sache gerät. So würde man Lady Macbeth nur allzu gerne über den Sprechanlaß hinaus beipflichten, wenn sie während des Tumults nach der Entdeckung des Königsmordes sinniert: "Ja dieses Gebrüll – muß das denn sein?" Noch größer ist die Versuchung, den Regisseur nach gut zweieinhalbstündiger Spieldauer an jenes Verdikt zu erinnern, das er mutmaßlich frei von Selbstironie der Hauptdarstellerin in den Mund gelegt hatte, als es Macbeths Wahnvorstellung von der Rückkehr Banquos als Untoter zu kommentieren galt. Angesichts einer Inszenierung, die die bei Shakespeare ausgemachte 'Herrschaft des Irrationalen' einsinnig der durch weibliche Verführungskünste stimulierten (Macht-)Geilheit Macbeths zuschreibt und zu deren wenigen Stärken die *porter*-Szene (Dienerin: Anke Schubert) sowie die wirklich anrührende Verzweiflung Macduffs über den Verlust seiner Familie zählten, möchte man Fricsay mit Lady Macbeths Worten entgegnen: "Da ist nichts dran, nur Luft." So

oder ähnlich dachte mehrheitlich wohl auch das Premierenpublikum, das die einmal mehr plakativ-gagversessene Schlußpointe in Gestalt eines aufgespießt zum Hirstschen Diamantenschädel mutierenden Tyrannen-Kopfes mit eher spärlichem Beifall quittierte.

Bernd Hirsch

Volker Lösch inszenierte am Schauspiel Stuttgart den *Hamlet*. Der Zeitbezug der Inszenierung war bereits im Spielplanheft durch die Intendanz angekündigt. In Shakespeares "London der politischen Umbrüche" mit seinem "Spannungsfeld zwischen starker Monarchie und liberalem Bürgertum" sieht die Dramaturgie den *Hamlet* angesiedelt, "in einer Zeit also, die annähernd so aufgewühlt und von globalen Problemen durchzogen war wie die unsere" (Spielplanheft Spielzeit 2008 / 2009, S. 72). Endlich fällt es jemandem auf, wann und unter welchen Umständen die Globalisierung begonnen hat und wo die Wurzeln für wertlose Derivate zu suchen sind. Aber derartigen Zusammenhängen geht niemand nach, weder im Programmheft noch in der Inszenierung; vielleicht auch deshalb, weil der *Hamlet* davon so viel nicht zu berichten weiß. Und die Aufarbeitung der ja tatsächlich gegebenen Bezüge zwischen jener Zeit und der unseren würde dann doch zuviel kulturhistorische und makroökonomische Mühe kosten. Womöglich gehört derartige analytische Arbeit ja auch nicht zu den Aufgaben des Theaters. Dennoch fühlt man sich offenbar veranlaßt, eine Inszenierung, die den Hamlet als (auf die heutige Zeit bezogenes) Zeitstück versteht, 'theoretisch' zu legitimieren. Warum nur? Ein Theater wirkt über die Bilder, die es in Szene setzt, und Lösch zeigt, daß er dieses Geschäft sehr gut versteht.

Als Zeitstück im doppelten Sinn wird uns der Stuttgarter *Hamlet* angeboten, als historisches Krisenstück und als "die Inszenierung zur Krise" (Programmheft). Dabei riskiert Lösch eine prekäre Gratwanderung: Die Inszenierung zur Krise ist weithin gestützt auf die Bearbeitung des Textes, die Lösch und seine Dramaturgin Beate Seidel an der deutschen Fassung Heiner Müllers vorgenommen haben. Die dazu gespielten Bilder hebeln diesen Zeitbezug recht eigentlich wieder aus: Dadurch, daß *alle* verkommen sind, und das damals wie heute, taugt die vermeintliche Aktualisierung gerade nicht zum Zeitbezug; sie verkommt zu anthropologischer Larmoyanz und planer Enthistorisierung sowohl der damaligen wie der gegenwärtigen Krise. (Abgesehen davon, daß nicht einmal alle Stuttgarter Zuschauer, vom globalen Publikum ganz zu schweigen, hinter dem Manfred mit den vielen Posten den Aufsichtsratsvorsitzenden der Daimler AG, Manfred Bischoff erkennen konnten – eine Information, die auch der Verfasser dieser Zeilen der Rezensentin der *Stuttgarter Nachrichten* vom 12. 1. 2009 schuldet). Wer auf diese Weise aktuelle, von Menschen gemachte, Krisen ins Schicksalhafte erhebt, läuft große Gefahr, trotz

aller provokanten Gesten reaktionär zu wirken. Wieviel wirksamer war da doch Löschs Inszenierung von Peter Weiß' *Marat* am Schauspielhaus Hamburg, während derer Hamburger Hartz-IV-Empfänger die Namen von Hamburger Multimillionären auf der Bühne aufriefen! Viel ist in Stuttgart von "christlich-abendländischen Werten" zu hören – und man vermutet also einen Bezug zu einem schon länger abgewählten Bundeskanzler, weniger aber zu Lehman Brothers, zu denen die, freilich sehr vagen, "Finanzexzesse" schon besser passen würden, ebenso wie die Tatsache, daß Laertes (Matthias Kelle) an einer *business school* in der Schweiz studiert und von Polonius (Katharina Ortmayr als phrasendröhnende Gehilfin) eine Stärkung der inneren Sicherheit gefordert wird. Auch an das Versprechen einer "brutalstmöglichen Aufklärung" glaubt man sich erinnern zu können oder an das Zitat eines in Stuttgart ansässigen Ministerpräsidenten, mit dem die Nazivergangenheit eines anderen, ehemaligen Ministerpräsidenten und Kanzlers entschuldigt wird. Diese klaren, aber wiederum nicht zusammenpassenden Hinweise werden auch nicht dadurch entwirrt, daß der Geist von Hamlets Vater als Chor aus neun Männern auftritt, die in Nazikostüme gekleidet sind (Ausstattung: Cary Gayler) und Masken mit den Zügen Hans Filbingers tragen. (*Stuttgarter Zeitung* 12. 1. 2009) Und Hamlet bekräftigt: "Mein Vater war Nazi." Diese Enthüllung entfaltet eine fulminante Wirkung. Aber als zentrales Bild für eine Inszenierung zur Krise ist sie weniger tauglich. Den Bezugspunkt Horatio, der beglaubigt, was Hamlet sieht und denkt, gibt es hier nicht. Er ist gestrichen. Anstelle von Fortinbras stürmt eine Horde jugendlicher Neonazis (das Programmheft nennt 53 Statisten namentlich) auf die Bühne, die Hamlet erschießt und mit Herrenmenschenparolen die Macht übernimmt.

Das alles ist doch, glaubt man zunächst, sehr einfach gedacht. Der politische Diskurs "riecht nach smartem Agitprop." (*Süddeutsche Zeitung* 12. 1. 2009) Zum besseren Verständnis läßt die für Kostüme und Bühne verantwortliche Cary Gayler eine Menge Matsch auf die Bühne gießen (Achtung: Sumpf!), in dem sich alle in Ganzkörpernacktkostüme gekleideten Figuren suhlen und mit dem Ophelia (eine als Popstar zurecht gemachte Lisa Bitter) beworfen wird (Achtung: Schweinkrams!). Oh, die Zeit ist aus den Fugen, ist sie nicht?

Und welche Möglichkeiten hätte dieser Hamlet gehabt! Der Schauspieldebütant Till Wonka, "die Entdeckung und die Sensation des Abends", gibt den jungen Intellektuellen, der an der Welt, die sich im Wohlstand eingerichtet hat und diesen mit der erkauften oder erzwungenen Macht verwaltet, zerbricht, "mit erstaunenswertem Furor" (*Süddeutsche Zeitung* 12. 1. 2009), "ein drahtiger, vor Energie vibrierender Hamlet" (*Frankfurter Rundschau* 12. 1. 2009). Aber er ist alles andere als ein plumpes Gegenstück zu der aus den Fugen geratenen Welt. Er ist auch kein Zauderer, der vor lauter Reflexion auf die Sittlichkeit der Tat an deren Ausführung gehindert wird. Dieser Hamlet sucht nach den wirksamsten Möglichkeiten zur Tat,

Hamlet, Schauspiel Stuttgart, Regie: Volker Lösch
Till Wonka (Hamlet), vorn, und Ensemble
Foto: Sonja Rothweiler

nimmt sich "an den Nazis ein Beispiel […], um seine Skrupel zu überwinden" (*Süddeutsche Zeitung* 12. 1. 2009), und wird am Ende von ihnen kurzerhand erschossen. Wird Hamlet so zum Vordenker des Terrorismus? Sabine Schülting ist anläßlich der *Hamlet*-Inszenierung von Michael Thalheimer am Thalia Theater Hamburg dieser Frage in einem begleitenden Vortrag bereits in der vorletzten Spielzeit nachgegangen. Till Wonka gibt mit seiner zu Recht umjubelten Interpretation dieser Figur die dazu passende Antwort auf der Bühne.

Bei allen Vorbehalten gegenüber den simplifizierenden Tendenzen des Regiekonzepts kann man sich der Wirkung dieser Bilder nicht entziehen. "Die Inszenierung ist konsequent und kurzweilig" (*Frankfurter Rundschau* 12. 1. 2009). Und vor die Wahl gestellt zwischen seichtem Regietheaterklamauk und nervigem Agitprop, scheint letzteres doch derzeit die kreativeren Impulse geben zu können. Gern jedenfalls stellt man die hohen Erwartungen an die Ausdifferenzierung des politischen Diskurses zurück, wenn man von der Szene derart überzeugend in den Bann gezogen wird.

Diese Inszenierung bietet viele Vorzüge. Sie ist nur eines nicht, nämlich das, was sie sein will: die Inszenierung zur Krise. Beifall und Buhrufe hielten sich die Waage.

Norbert Greiner

Blutjunge Begabung zum Bösewicht und ein Psychopath in der Mönchskutte – Shakespeare in München

Nach einer zehnjährigen *Richard III.*-Pause in München erfüllte sich der Intendant des Münchner Volkstheaters, Christian Stückl, mit Shakespeares Schurkendrama einen langgehegten Wunsch. Stückl, der sich als Erneuerer der Oberammergauer Passionsspiele und künstlerischer Leiter der Eröffnungsveranstaltung der Fußball-WM 2006 überregional profilieren konnte, kennt keine Berührungsängste mit Klassikern und hat sich schon mehrfach an Shakespeare versucht. Die *Richard III.*-Premiere im November 2008 geriet zu einem von Rezensenten wie Zuschauern bejubelten Ereignis. Der Erfolg ist vor allem dem Hauptdarsteller geschuldet, der gegen vertraute Rollenerwartungen besetzt wurde und mittlerweile als Publikumsmagnet am Münchner Theaterhimmel glänzt. Der Regisseur ging das Wagnis ein, den von 'reifen' Schauspielern hochbegehrten Part dem 24-jährigen Nico Holonics zu übertragen, der erst im Jahr zuvor seine Ausbildung an der Berliner Ernst-Busch-Schule absolviert hatte und gleich mit Don Karlos am Volkstheater debütieren durfte. Wie Stückl vor der Premiere erklärte, hatte er kein Interesse daran, den Richard als sichtbar deformierten Krüppel zu zeigen und dessen seelische Defizite durch die körperliche Mißgestalt psychologisch zu plausibilisieren. Vielmehr faszinieren ihn an der Figur die Entertainerqualitäten eines manischen Spielers, der sich stets neu inszeniert und neben seinen Kontrahenten das Publikum verführt und manipuliert (*Applaus*, November 2009).

Einige wenige Kritiker vermißten das liebgewonnen 'Dämonische' an der Verbrechergestalt; die meisten hatten allerdings kein Problem damit. Schließlich sind dämonische Schurken allmählich überholt, wenn Bankmanager und Börsenfachleute diese Rolle so viel authentischer zu verkörpern vermögen. Der Darsteller des Richard ist ganz offensichtlich kein kampferprobter Kriegsveteran, dem das Friedensgesäusel sauer aufstößt, sondern ein eher schmächtiger, alerter junger Mann, der in seinem schicken Dreireiher auf dem Börsenparkett gute Figur machen würde. "Holonics schildert klug den Soziopathen von Nebenan, dem man nicht gleich ansieht, dass er ein Vernichter ist." (*Münchner Merkur*, 22. / 23. 11. 2008). Die (gekürzten) Verweise auf Mißbildungen seiner Physis im Eingangsmonolog wirken reichlich kokett. Mit seinem gegelten, streng gescheitelten Haar und dem dandyhaften Anflug eines Bärtchens wird eher der große Diktator anzitiert. Daß sich der smarte Jüngling innerhalb seiner Sippschaft als Außenseiter empfindet, liegt vielleicht daran, daß er noch einen Tick skrupelloser und amoralischer zu handeln bereit ist als die anderen Hohlköpfe, Opportunisten und Intriganten.

Das Bühnenarrangement von Alu Walter unterstreicht die Abspaltung dieses Individuums von der Gesellschaft. Es zeigt im vorderen Bereich einen grauen Allzweckraum mit Galerie, der je nach Beleuchtung als Gefängnis, Eßzimmer oder

Kirche dienen kann. Wenn unten die Schiebetür aufgezogen wird, was Richard zu Beginn seines Eingangsmonologs tut, eröffnet sich der Blick auf ein Familienidyll. König Edward hascht mit einem Netz nach Schmetterlingen. Die Königin schwatzt mit dem Herrn Bischof, während beide den auf einer Schaukel sitzenden Prinzen anschieben. Ein wolkenlos blauer Himmel wölbt sich über penetrant grünem, kniehohem Sumpfgras. Dieses trügerisch harmonische Tableau entzieht Richard durch Schließen der Tür unseren Blicken, sobald er auf seine eigene Befindlichkeit zu sprechen kommt. Im Verlauf der Handlung wird sich das saftige Grün der Wiese in eine fahle Schlackenlandschaft verwandeln und das goldene Licht von Nebelschwaden und kalten Neonfarben abgelöst werden. Die Schaukel bleibt als zentraler Blickpunkt erhalten. Auf dem Höhepunkt der Macht wird Richard mit Anne triumphierend auf ihr schwingen, später wird Anne depressiv und einsam auf ihr kauern und nachdem sie von ihrem Ehemann brutal erwürgt worden ist, wird dieser, hysterisch krähend, auf und nieder wippen.

Bemerkenswert ist die Steigerung ins Paranoide, die der Hauptdarsteller im Verlauf der Handlung nachvollziehbar macht. Die Verführung von Lady Anne beginnt wie ein aus Langeweile geborenes Spiel, als Experiment, wie weit sich eine Situation ausreizen läßt, und ist noch keineswegs das meisterhafte Zusammenwirken von Rhetorik und Sexappeal, das man aus anderen berühmten Darbietungen der Werbeszene kennt. Als bester Moment prägt sich vielleicht Richards kindlicher Blick ein, in dem sich das Erstaunen über den leicht errungenen Sieg spiegelt. Xenia Tiling gibt die Lady Anne als laszive, ihr Verhängnis suchende Frau, die sich selbst darüber zum Rätsel wird. Die zu bestattende Urne unter den Arm geklemmt, setzt sie dem Gatten- und Schwiegervater-Mörder (Untaten, die man dem Bürschchen kaum zutrauen mag), nicht allzu viel Widerstand entgegen. Beflügelt vom Er-

Richard III., Münchner Volkstheater, Regie: Christian Stückl
Nico Holonics (Richard, Herzog von Gloucester als König Richard III.)
Foto: Arno Declair

folg entfaltet Richard seine destruktiven Energieressourcen, wird immer "zwanghafter, fiebriger", zum Sklaven eines "trostlosen Automatismus" (*Süddeutsche Zeitung*, 22. / 23. 11. 2008), der nicht mehr kontrollierbar ist.
In der Schlußszene brilliert er mit den fahrigen Gesten eines Spastikers, der sich eine Zigarette nach der anderen ansteckt, bis ihm das Feuerzeug den Dienst verweigert. Das sich verausgabende histrionische Spiel von Nico Holonics, das wohl von der finalen Untergangsstimmung im Führerbunker inspiriert worden ist, nötigt einerseits Bewunderung ab, nähert sich aber auch bedenklich der Schmierenkomödie an.
Stückl hat das Drama auf eine konsumentenverträgliche Länge von etwa zweieinhalb Stunden gekürzt. Eine Vielzahl von Figuren entfällt ganz, darunter zum Beispiel die Duchess of York, Richards gefühlskalte Mutter, die die kränkendsten Verweise auf sein monströses Äußeres artikuliert. Da in Stückls Inszenierung die Beziehung zur Mutter als Erklärungsmuster für Richards Misogynie keine Rolle spielt, ist diese Kürzung nur konsequent. Vielleicht hätte er auch (wie in den Filmversionen Oliviers und Loncraines) auf die Figur der Königin Margaret ganz verzichten sollen, die mit einigen stark gekürzten Auftritten eher Verwirrung stiftet. Dabei verdeutlicht ihr verschlissenes altertümliches Habit, das sie von den übrigen,

Richard III., Münchner Volkstheater, Regie: Christian Stückl
Nico Holonics (Richard), links, und Ensemble
Foto: Arno Declair

in heutige Mode Gekleideten absetzt (Kostüme: Uta Gruber-Ballehr), daß sie als Relikt der Vergangenheit fungiert, an die sie beständig erinnert. Da besonders einem deutschen Publikum die Vorgänge aus der *Heinrich VI.*-Trilogie nicht allzu vertraut sein dürften, wird ihre fragwürdige Rolle im geschichtlichen Kontext kaum nachvollziehbar. Hier hätte es der Nachhilfe durch die Regie bedurft.
Die Richmond-Handlung ist gestrichen, dadurch sind auch die Geisterauftritte, bei denen die ermordeten Neffen mit den abgeschlagenen Köpfen der Opfer Ball spielen (ein seltsamer Einfall), gnädig verkürzt. Die Interpretation Jan Kotts, daß auf einen Tyrannen nur der nächste folgt, ist, da im Theater lange überstrapaziert, inzwischen entbehrlich geworden. Als Anspielung auf den Zyklus der Macht läßt Stückl den neuen Thronanwärter, hier noch ein Kind, die Krone auf dem Schlachtfeld finden. Der Knabe setzt sie sich auf und schaukelt vor sich hin.
Stückls Eingriffe in den Text akzentuieren den Gedanken des Mitläufertums, den er unbedingt vermitteln wollte. Mit Richmond entfällt auch der Anlaufpunkt für Richards ideelle Gegner, die bei Shakespeare noch vorhanden sind. Die Figur des Bischofs von Ely wird in dieser Inszenierung zu einer fast stummen Rolle. Thomas Kylau macht daraus die Studie "des sich verängstigt aus der Verantwortung windenden Mitläufers" (*Theater heute*, Heft 1, 2009). Auch die zwiespältige Reaktion der Bürger auf Richards demagogischen Überredungsversuch (in 3.7) entfällt in der Inszenierung, da sich die Rede nur an den Bischof als einzigen Zuhörer richtet. Wiederholt wurde Stückl dafür gepriesen, daß er seine Klientel mit den Zumutungen des Regietheaters verschont habe. Auch daß die Schlegelsche Übersetzung zugrunde liegt (freilich kräftig mit Alltagsjargon durchsetzt), wurde dankbar konstatiert (*AZ*, München, 22. / 23. 11. 2008).
Ein Regieeinfall sollte wohl doch noch erwähnt werden. Catesby, der in dieser Fassung sämtliche Mordaufträge ausführt, wird eine Rahmenfunktion zuteil. Zu Beginn des Stücks sitzt er allein als Beobachter auf der Bühne, ißt eine Banane und signalisiert mit seiner Körpersprache allumfassende Verfügbarkeit. Zum Schluß ist er es, der seinem umnachteten Herrn den Todesstoß versetzt, nachdem er ihn vorher auf den Mund geküßt hat. Ob dies aus Frustration über die mangelnde Resonanz auf seine bedingungslose Loyalität geschieht oder aus Mitleid angesichts der aussichtslosen Lage – indem Catesby starr den verebbenden Atemzügen seines Herrn lauscht, während im Hintergrund das Feuer der letzten Schlacht lodert, wird der Mordscherge als einzig wahrhaft Liebender in diesem Stück zur unerwartet tragischen Figur.

Ingeborg Boltz

Die Welt ist schlecht. Zumindest daran besteht in Stefan Puchers Inszenierung von *Maß für Maß* an den Münchner Kammerspielen (Premiere 17. Januar 2009) von

der ersten Minute an kein Zweifel. Eine Videoprojektion gewährt Einblicke in die verfallenen Sitten der Stadt, die bei Pucher namenlos bleibt: Prostituierte in Latexkostümen und halbnackte, betrunkene Bordellbesucher tummeln sich auf der den eisernen Vorhang überspannenden Projektion. Dann hebt sich der Vorhang, Herzog Vincentio (Thomas Schmauser) tritt auf und erklärt in dieser Fassung nicht Escalus, sondern direkt dem Publikum, daß er genug hat vom Regieren und von den Hochrufen seines Volkes. Vincentio wirkt im blauen Samtanzug tatsächlich reichlich deplaziert und Thomas Schmausers Sprechweise, die im Vorjahr schon seinen Caliban zum minderbemittelten, zu kurz gekommenen Männchen degradierte, deutet auch hier auf die Inkompetenz und Egomanie des Herzogs hin. Da er selbst sich nicht dazu in der Lage sieht, in seiner Stadt für Ordnung zu sorgen, will er sein Amt an einen Statthalter abgeben. Keiner scheint besser dafür geeignet als Angelo (Christoph Luser), dessen hochgeschlossene Kleidung mit Reitstiefeln, enganliegendem Cape und Lederhandschuhen bereits auf seine zwangsneurotisch-überkorrekte Persönlichkeit schließen läßt. Angelo macht sich also begeistert daran, dem Sündenpfuhl mit strengsten Gesetzen beizukommen, Vincentio mischt sich derweil im golden schillernden Kapuzenpullover unters Volk und mimt den Mönch.

Wir blicken anschließend auf eine Folterszene, die an Bilder aus Abu Ghraib erinnert. Claudio (Lasse Myhr) hat seine Verlobte geschwängert und wird deshalb jetzt von Wärtern in schwarzen Kunstlederanzügen nackt an einem Lederhalsband abgeführt. Hier scheint der Weg jedoch nicht ins Gefängnis, sondern ins nächste Domina-Studio zu führen. Von Claudios Schicksal unterrichtet, macht sich seine Schwester, die Novizin Isabella (Brigitte Hobmeier), nur sehr widerwillig auf, um bei Angelo um Gnade für ihren Bruder zu bitten.

Ob Adel oder Halbwelt, ob arm oder reich, letztendlich haben hier alle Dreck am Stecken. Die Doppelbesetzung von Wolfgang Pregler als Berater Escalus und herrlich asozialer Gefangener Bernardino, von Tabea Bettin als Mariana, Mistress Overdone und "*Justice*"-fordernde Gefängniswärterin sowie von Sebastian Weber als Polizist Ellbogen und Henker Abhorson läßt die Grenzen zwischen verruchter Unterwelt und linientreuen Gesetzeshütern verwischen.

Und so nimmt die Handlung ihren Lauf im mal knallig bunten, mal klinisch weißen Bühnenbild von Barbara Ehnes, bestehend aus an den Bühnenseiten hintereinander gestaffelten keilförmigen Kulissen, die sich je nach Bedarf zum orientalisch anmutenden Kloster, zum sterilen Herzogspalast oder zur rosafarbenen Blümchentapete der naiv-püppchenhaften Mariana zusammenschieben. Schicht um Schicht werden so die Facetten dieser auf jeder Ebene verkommenen Gesellschaft freigelegt, das Bild fügt sich jedoch nie zum Ganzen. Pucher setzt, wie auch schon in seiner *Sturm*-Inszenierung des Vorjahres, auf mediale Überforderung seines Publikums. Überdimensionale Videoimpressionen werden eingespielt, die Anspielungen reichen von christlicher Ikonographie – der auf der Folterbank festgeschnallte

Maß für Maß, Münchner Kammerspiele, Regie: Stefan Pucher
Wolfgang Pregler (Escalus), Brigitte Hobmeier (Isabella)
Foto: Arno Declair

Claudio wird aufgestellt zum Jesus am Kreuz – über lokale CSU-Skandale bis hin zur billigen Reality-TV-Show. "[Puchers] Bilder sind so explizit, dass sie die Handlung außer Kraft setzen", schreibt die *Süddeutsche Zeitung* (19. 1. 2009), und "Pucher hat sein Konzept wie eine Gummimaske über das Stück gestülpt."
Beim Zuschauer stellt sich bald das Gefühl ein, der Regisseur arbeite Stück für Stück eine Liste postdramatischer Stilmittel ab. Mariana, mit knallpinker Perücke und Minirock, gibt die obligatorische Gesangseinlage; Lucio begibt sich ins Publikum und spielt Regisseur. Das Programmheft verrät uns, daß es sich bei der Grundsituation von *Maß für Maß* um eine "[meta]theatrale Situation" handelt. Natürlich darf da auch die Einbindung des Publikums als 'Volk' nicht fehlen: 'die da unten' werden wiederholt dazu aufgefordert, in die immer absurder werdende Handlung einzugreifen, was beim gesitteten Münchner Publikum jedoch erwartungsgemäß zu keinerlei Reaktion führt. Auch die inzwischen am Theater standardmäßig etablierte Videokamera ins Publikum ("alle Nutten und Zuhälter bleiben jetzt bitte sitzen") zeigt nur peinlich berührtes Grinsen der vorderen Reihen. Ob Pucher mit mehr Reaktionen auf diese doch recht unspektakulären Provokationen gerechnet hat oder ob die Lethargie des Publikums einkalkuliert ist, bleibt unklar. In jedem Fall geht jegliche vermeintlich intendierte Kritik an der Passivität

des Theaterbesuchers im allgemeinen, gewollt nervigen bunten TV-Brei unter. Und hier liegt die Crux dieser Inszenierung. Pucher mißtraut dem Original, kann sich aber auch nicht zu einer konsequenten Persiflage entscheiden. So werden jegliche zu Beginn etablierten Ansätze einer ernsthaften Auseinandersetzung mit den Themen des Stücks ins Lächerliche gezogen, jegliche Problematik entwertet. Die Welt ist schlecht. Na und?

So wird Isabellas moralisches Dilemma in den Hintergrund gedrängt und ihre tugendhafte Keuschheit in verkappte Notgeilheit umgedeutet. Auch hier scheint der Schritt ins Rotlichtmilieu nicht weit – Isabella, in schwarzen Lederstiefeln und Korsett, findet sichtbar Gefallen daran, den ihr ausgelieferten Bruder psychisch wie physisch zu quälen. Zumindest in Sachen Fetisch steht sie Angelo in nichts nach, dessen zunehmende Erregtheit bei ihrem Anblick sie mit auf ihrem Rock zum Schamdreieck geformten Händen beantwortet. Meist blickt sie starr ins Publikum und leiert eine Tugendrede nach der anderen herunter, während sie von sexueller Unbefriedigtheit zerfressen zu sein scheint. Als Ausgangspunkt für diese Deutung der Isabella diente wohl der Satz, der schon beim Lesen des Shakespeare-Texts Unbehagen auslöst und dessen Abnormität Jens Roselts Übersetzung noch herausstellt: "Wäre ich des Todes, würde ich die Striemen der peitschenden Knute wie Rubine tragen und mich für den Tod nackt ausziehen wie für ein Bett, nach dem ich mich gesehnt habe, bevor ich meinen Körper der Schande hingebe." Während Isabella bei dieser masochistisch-märtyrerhaften Aussage jedoch weitgehend emotionslos bleibt, stachelt sie Christoph Lusers Angelo zu äußerst unterhaltsamen Moral- und Sexualqualen an.

Alle anderen Figuren bleiben bewußt flach, jedes Aufkommen von Sympathie oder nur Interesse an der Psyche einer Figur wird im Keim erstickt. Pucher versammelt mit Pregler, Hobmeier und Luser wieder einmal wunderbare Schauspieler, läßt sie aber lediglich drittklassige Seifenopern-Darsteller imitieren. Zum Klischee erstarrte Figuren, die ihr Ende bereits zu kennen scheinen, sich in einer Endlosschleife ihres Schicksals befinden und deshalb unbeteiligt und regungslos ihre Texte vor sich hin leiern, sind nur leider auch nichts bahnbrechend Neues. Aber Pucher kann einen weiteren Punkt auf seiner Liste der post-dramatischen Stilmittel abhaken.

Auf die Frage, wie es zu einem derartigen Sittenverfall einer Gesellschaft kommen kann, erwartet in diesem Kontext niemand mehr eine ernsthafte Antwort. Pucher macht sich die Erklärung einfach: Jeder, einfach jeder in dieser Inszenierung ist auf die eine oder andere Weise geisteskrank. Am allerschlimmsten steht es um Vincentio, dessen Amoklauf in Mönchskutte in der schier endlosen Schlußszene kulminiert, in der er völlig durchdreht, sich zum Showmaster erklärt und in einer abstrusen Mischung aus TV-Formaten wie *Herzblatt*, *Die Super-Nanny* und *Deutschland sucht den Superstar* auf sadistischste Weise seine Untertanen vorführt. Angelo wird gezwungen, seine sitzengelassene Verlobte Mariana in Hündchenstellung zu

begatten, und auch Claudio wird mit seiner Julia in derselben erniedrigenden Pose 'verheiratet', wobei Vincentio mit der Trillerpfeife Kommandos gibt ("Mach schön Sitz!"). Vincentios "tendenziell psychopathische Schnodderigkeiten" schlagen, so heißt es in der *FAZ* vom 22. 1. 2009, "immer ein bisschen neben dem Puls des Stückes". Zum Schluß kreischt er der vom Auftauchen ihres totgeglaubten Bruders völlig verwirrten Isabella seine Heiratsabsicht entgegen – "Und du bist mein!" –, und es ist klar, daß sich alles zum Schlimmsten gewendet hat. Sonderlich ergriffen von diesem trüben Ausblick ist der Zuschauer aber nicht, dazu ging das bunte Treiben zu locker-leicht an ihm vorüber.

Besonders hervorzuheben ist noch Jens Roselts pointierte und äußerst theatergerechte Übersetzung, die gekonnt zwischen nah am Originaltext bleibenden Passagen und flapsigerer Umgangssprache changiert. Auch die Kürzungen, die vor allem im Bereich der komischen Nebenhandlung vorgenommen wurden, fallen eher angenehm auf und verhindern, daß die Inszenierung völlig in die Blödelei abrutscht. Puchers geradezu lehrbuchhafte Verwendung sämtlicher zur Verfügung stehender postdramatischer Mittel ist trotzdem kurzweilig und unterhaltsam, aber eben leider auch sehr vorhersehbar. Wer damit leben kann, daß die Inszenierung ihrem Publikum tiefere Einsichten und Erkenntnisse erspart, wird sich für die Dauer der Vorstellung dennoch gut unterhalten fühlen.

Eva Wechselberger

Von Kindsköpfen und Theaterflüchen – Shakespeare auf Österreichs Bühnen

Neben dem Landestheater St. Pölten zeigte auch das Landestheater Linz in seinen Kammerspielen *Was ihr wollt*. Die Inszenierung in der Regie von Gerhard Willert, die am 22. 11. 2008 Premiere hatte, besticht durch das kongeniale Bühnenbild von Alexandra Pitz. Eine schräge, bis in die ersten Parkettreihen reichende Plattform läßt – in Anlehnung an die Shakespeare-Bühne – die wechselnden Schauplätze im Spiel, bzw. in der Phantasie der Zuschauer entstehen. Die Spielfläche wird nach hinten von im Halbrund arrangierten Kleiderstangen mit Kostümen aus dem Fundus abgeschlossen, bei denen sich die Darsteller für ihre Verwandlungen bedienen. Pitz schuf somit ein beeindruckendes Bild für die im Stück thematisierten Verwirrungen der Gefühle und Identitäten. In seinem Bestreben, *Was ihr wollt* besonders modern und peppig zu inszenieren, schießt Willert freilich oft über das Ziel hinaus. Die von ihm selbst erstellte Textfassung bezeichnet die *Wiener Zeitung* (26. 11. 2008) als "eine ins Heute gerückte Paraphrase", die kein Modewort ausläßt. "Verarschen find ich geil", sagt etwas Sir Andrew, als die Intrige gegen Malvolio ausgeheckt wird. Auch sonst tendiert Willert dazu, seine Inszenierung "in einer Überfülle an durchaus witzigen Einfällen und platten Gags zu ertränken" (*Oberöster-*

reichische Nachrichten, 24. 11. 2008). Wenn der Zuschauer etwa den Saal betritt, führt Orsino (Peter Pertusini) mit nacktem Oberkörper und Langhaarperücke zu Gitarrengeschrumme in Stakkatorhythmus einen wilden *Heavy Metal*-Tanz aus; vielleicht ein Vorauskommentar zum ersten Satz seines Auftaktmonologs. Auch der ständig betrunkene Sir Toby (Stefan Matousch), der schwule Sir Andrew (Karl M. Sibelius) und die lasziv-vulgäre Maria (Verena Koch) werden durch ihren breit ausgespielten und ständig wiederholten Klamauk schnell langweilig. Im Gegensatz zur grellen Komik dieses *trio infernale* wirken der ältliche, zu milde Feste (Sven-Christian Habich) und der sehr junge, verkrampfte Malvolio (Manuel Klein) farblos. Der Auftritt des puritanischen Stewards in gelben Bermudas und gelben Socken gerät somit fast zu einer *anti-climax*. Die überzeugendste Darstellerin in einem insgesamt schwachen Ensemble ist Nicole Reitzenstein, die mit Verve, Einfühlsamkeit und beeindruckender Verwandlungsgabe Viola, Cesario und Sebastian gibt. Nur in der letzten Szene wird sie gedoppelt. Schließlich kann jedoch auch ihre gute Leistung nicht verhindern, daß in dieser Inszenierung "Jux und Tollerei wie eine Dampfwalze über Melancholie und Poesie drüberrasen"(*Oberösterreichische Nachrichten*, 24. 11. 2008).

Macbeth-Inszenierungen sind, wie jeder Shakespeare-Freund weiß, mit einem Fluch belegt, sobald man das Stück bei seinem Namen nennt. Wahrscheinlich hat das Stephan Kimmig auch zu oft getan, denn bei der mit Spannung erwarteten letzten Premiere des Shakespeare-Zyklus am 19. 12. 2008 im Akademietheater fiel die Tonanlage aus und ruinierte den vom Regisseur dazuerfundenen Schluß. Aber der Reihe nach. Am Beginn ist der Vorhang offen und die Zuschauer sind mit einer Spiegelwand auf der Bühne konfrontiert. Dann betreten zwei Männer im Cowboy-Look den Saal und lassen sich auf zwei reservierten Plätzen in den vorderen Reihen nieder. Macbeth (Dietmar König) und Banquo (Tilo Werner), die sich anscheinend auch privat mehr als nahestehen, reden über das Kriegsgeschäft im Nahen Osten und erzählen einen geschmacklosen Witz über Star Treck, Hillary Clinton und die Araber. Der Beginn steckt den Rahmen ab für den politischen Aspekt von Kimmigs Regiekonzept. Erzählt werden soll keine Geschichte über Thanes im mittelalterlichen Schottland, sondern über die Politik texanischer Ölmilliardäre in der jüngsten Vergangenheit. Nach dieser Lesart ist Macbeth Opfer einer pervertierten Auffassung des amerikanischen Traums: Du kannst alles schaffen, wenn du nur willst! (*Süddeutsche Zeitung*, 23. 12. 2008). Kimmig wird diesen Interpretationsansatz explizit erst wieder am Ende aufgreifen. Den dazwischenliegenden Teil – also das eigentliche Stück – läßt Kimmig als inwendiges, kammerspielartiges Psychodrama spielen. Er hat *Macbeth* in der streckenweise platten Übersetzung von Angela Schanelec radikal gekürzt und dem Stück jegliche Emotionalität, Spannung und (paradoxerweise) Geschwindigkeit genommen. Man muß der *Welt* (22. 12.

Macbeth, Burgtheater Wien, Regie: Stefan Kimmig
Dietmar König (Macbeth)
Foto: Georg Soulek

2008) wohl recht geben: "Schlanke Aufführungen mögen elegant wirken, bis aufs Gerippe abgemagerte bieten einen jämmerlichen Anblick". Einer der wenigen Lichtblicke ist das raffinierte Bühnenbild Martin Zehetgrubers. Meist bewegen sich die Schauspieler in einem Korridor aus Spiegelwänden, der laut Kimmig die Funktion eines Angst- oder Seelenraums hat. Je nach Beleuchtung werden die Figuren optisch vervielfacht oder vereinzelt, wodurch, "eine trügerische, unheimliche Welt [suggeriert wird], in der sich immer neue Irrwege auftun" (*Wiener Zeitung*, 23. 12. 2008).

Erzählt wird in skizzenhaften Szenen, die durch Blackouts unterbrochen werden. Die Monologe, von denen nur Fragmente übrig geblieben sind, werden mit solchem *understatement* vorgetragen, daß sie kaum wiederzuerkennen sind. Dietmar König spielt Macbeth als Schwächling "mit der Feurigkeit eines melancholischen Stadtsparkassendirektors" (*Ö1 Morgenjournal*, 20. 12. 2008). Die wahre Protagonistin des Stücks ist Lady Macbeth, die Birgit Minichmayr als eiskalte Geschäftsfrau im schicken Business-Kostüm samt Fuchsschal gibt. Obwohl die Lady für Minichmayr eine Paraderolle sein müßte, kann sie, eingeengt durch das Regiekonzept, ihre Stärken nicht ausspielen – und dies, obwohl sie zum Ende hin sogar die Mög-

lichkeit bekommt, mit Macbeth die Rollen zu tauschen. In Kimmigs Version ist es nämlich Macbeth, der wahnsinnig wird und sich auf der mittlerweile gefluteten Bühne die Hände, ja den ganzen Körper wäscht. Es bleibt Minichmayr vorbehalten, auf einem aufblasbaren Plastiksessel durch die Gegend zu rudern und die Sinnlosigkeit ihres Lebens zu beklagen, um dann endlich von Macduff (Markus Hering) ertränkt zu werden. Danach kehrt die Inszenierung zu ihrem politischen Ausgangspunkt zurück. Der neue König Malcolm (Markus Meyer) tritt an das eilig herbeigeschaffte Rednerpult und hält eine Ansprache im Stile des eben gewählten Obama. Danach betet er ein Vaterunser und singt Whitney Houstons Olympiaschnulze "One Moment in Time". Die zynische Botschaft des Regisseurs scheint zu sein: Wer immer an der Macht ist, es wird sich nichts ändern. In der vom Rezensenten besuchten Vorstellung bekamen viele Zuschauer das Ende jedoch gar nicht mehr mit; die Reihen hatten sich zu diesem Zeitpunkt schon beträchtlich gelichtet. Mit diesem *Macbeth* ist dem großangelegten und in einzelnen Inszenierungen künstlerisch auch durchaus erfolgreichen Shakespeare-Zyklus die Luft ausgegangen.

Thomas Birkmeir, der überaus erfolgreiche Leiter des Wiener Theaters der Jugend, brachte im Theater im Zentrum eine energiegeladene Version der *Komödie der Irrungen* heraus (Premiere 10. 1. 2009). Er legt seiner Inszenierung die Baudissin-Übertragung zugrunde, die er aber stark kürzt und teilweise durch eigene Blankversversuche aufpeppt. Von den Figuren des Originals erkennt man nur die beiden Zwillingspaare und die Schwestern Adriana und Luciana sofort wieder. Die restlichen Bewohner von Ephesus bestehen aus einer dem russischen Mafia-Milieu entlehnten Juwelendealerin (Nina C. Gabriel), die sich auch in die Kurtisane Julia verwandeln kann, ihrem dumpfen Bodyguard (Andreas Kammerzelt) und dem tuntigen Goldschmied Angelo (Michael Schusser). Auf die Rahmenhandlung – und somit auf Solinus, Egeon und Emilia – verzichtet Birkmeir, so daß das Stück mit Antipholus' und Dromios Ankunft in Ephesus beginnt. Sofort wird also der Verwechslungsreigen in Gang gesetzt: "Tür auf, Tür zu, rein und raus, immer wieder auf und nieder, fertig ist der Pallawatsch" (*Die Presse*, 14. 1. 2009). Das rasante Tempo der Produktion wird durch die von Andreas Lungenschmied gestaltete Bühne ermöglicht. Vor einem Ansichtskartenprospekt, das ein antikes Mittelmeerpanorama zeigt, dreht sich ein Glashaus mit blauen Säulen, "dessen Wohntrakte sich wie die Seiten einer Komödienchronik umblättern lassen" (*Der Standard*, 16. 1. 2009). Die beiden Zwillingspaare werden von nur zwei Schauspielern, den "Erzkomödianten" (*Wiener Zeitung*, 15. 1. 2009) Stefan Bernardin (Antipholus) und Sebastian Wendelin (Dromio), gespielt, was zu atemberaubenden Rollenwechseln führt. Am Ende muß ein Requisit als Platzhalter für denjenigen Zwilling herhalten, der gerade nichts zu sagen hat.

Leider wollte Birkmeir auch auf das Ausschlachten von Klischees nicht verzichten. Adriana (Friederike Ziegler) ist die leicht hysterische, gestreßte *Sex and the City*-Hausfrau, die versucht, sich mit Yogaübungen zu beruhigen. Luciana (Heidelinde Pfaffenbichler) gibt die naive, verklemmte kleine Schwester, die durch Antipholus' Liebesbezeugungen orgiastisch aufblüht. Am meisten irritiert die hinzuerfundene Rolle der Aishe (Bettina Schwarz) – sie entspricht Dromios Beschreibungen der Küchenmagd Nell aus 3.2. –, über deren Korpulenz und geistige Beschränktheit ständig gelacht wird. Hier wird die Inszenierung zum derben Bauernschwank. Wenn man bedenkt, daß das Zielpublikum Kinder im Sekundarschulalter sind, so hätte hier ein Mehr an kritischer Sensibilität sicher nicht geschadet.

Der umtriebigen Intendantin des Grazer Schauspielhauses, Anna Badora, gelang mit ihrem *König Lear*, der am 24. 2. 2009 Premiere hatte, eine kleine Theatersensation. Als Regisseur konnte sie den für seine provokanten und bahnbrechenden Operninszenierungen bekannten Peter Konwitschny gewinnen; für die Hauptrolle den eher im Komödienfach beheimateten Burgstar Udo Samel. Obwohl als "Regie-Berserker" (*Die Presse*, 25. 2. 2009) bekannt, nimmt Konwitschny Shakespeares Text sehr ernst und bringt ihn fast ohne Striche in der griffigen und poetischen Übersetzung von Werner Buhss zur Aufführung. Konwitschny liest *Lear* mit Hilfe von Jan Kott und Friedrich Nietzsche als eine Parabel vom Ende der Werte, vom Abdanken Gottes und vom Ende einer Kultur. Seine Inszenierung ist eine Zeitreise von der Renaissance über die klassische Moderne in eine Gegenwart, die sich in einem Beckettschen Endspiel auflöst. Dazu teilt der Regisseur seine Inszenierung in drei klar voneinander abgegrenzte Abschnitte ein, die durch Verwandlungen der Bühne (Jörg Koßdorff) und der Kostüme (Michaela Mayer-Michnay) unterstützt werden. Zu Beginn wird das gesamte Theater bespielt. Ein Steg führt quer durch den Zuschauerraum und mündet in einer Treppe hinauf zum ersten Rang, der ebenfalls Spielfläche wird. Auf der Drehbühne ist eine weitere Tribüne aufgebaut, auf der vor der Pause ein Teil der Zuschauer Platz nimmt. Wie in Shakespeares Globe Theatre müssen die Schauspieler daher nach mehreren Seiten spielen. In der Sturmszene schwankt die Tribüne hin und her, und Lear verscheucht die Zuschauer in den ersten Parkettreihen, um in seiner Wut die Sitze aus ihrer Verankerung zu reißen. Lear selbst spielt auch gerne Theater. Bei seinem ersten Auftritt verbirgt er sich in einer Seitenloge und stürzt eine ferngesteuerte, ihm ähnelnde Königspuppe vom Balkon auf die Bühne, so daß sein ganzer Hof vor Schrecken erstarrt. Lears Scherz ist aufgegangen; er kichert und bläst in seine Trompete, die er als "Hoheitszeichen" (*Die Welt*, 26. 2. 2009) mit sich führt. Dieser Lear gibt nicht zuletzt deshalb seine Macht ab, um noch mehr Spaß haben zu können. Seine Ritter sind eine Gang aus Rüpeln, "halb bierselige Karnevalsjunker, halb englische Fußballrowdys" (*Die Welt*, 26. 2. 2009). Damit der in einen dialektsprechenden "derben

Steirerbuam" (*Kurier* 25. 2. 2009) verwandelte Kent (Gerhard Balluch) in die Lear-Bande aufgenommen werden kann, muß er zunächst Oswald (Gustav Koenigs) brutal zusammenschlagen. Lears kindsköpfige Narretei weicht im Lauf der Inszenierung allmählich einem ohnmächtigen Erstaunen über die ihm zugefügten Demütigungen, das beinahe nahtlos in unkontrollierte Wahnsinnsausbrüche übergeht.
Nach der Pause ist die Bühne zurückgestutzt auf einen kahlen Guckkasten; zwei spitz zum Bühnenhintergrund zulaufende hohe Wände erwecken den Eindruck einer Folterzelle. Dort wird Gloucester (Götz Argus) noch einmal – nun mit einem vollautomatischen Folterapparat – geblendet. Die Schauspieler sind im zweiten Teil allesamt in Business-Anzüge gekleidet und scheinen ihre ursprüngliche Rollenkonzeption hinter sich gelassen zu haben. Sie "intrigieren jetzt im bürgerlichen Verstellungs-Mäntelchen und doch schon weitgehend außerhalb der Regeln von Moral und Hierarchie" (*Wiener Zeitung*, 26. 2. 2009). König Lear trägt nun ein Schild mit der Aufschrift "I am Lear" um den Hals, "als ob er selber nicht mehr wüßte, was ein König, was ein Mensch ist und was er angerichtet hat" (*Tagesspiegel*, 26. 2. 2009). Der Stil der Inszenierung bleibt zunächst realistisch; auf den Bühnenhintergrund projizierte Bilder und Texte geben die Schauplätze vor. Gegen Ende der Produktion löst sich die Szenerie jedoch immer mehr im Abstrakten und Surrealen auf. Im Schlußakt kommen die Schauspieler abgeschminkt und in Alltagskleidung auf die Bühne und nehmen auf der nun wieder sichtbaren Tribüne aus dem ersten Teil Platz. Handlung im konventionellen Sinn findet nicht mehr statt. Die Schauspieler sprechen ihre Verse als Textfragmente mit langen Pausen. Das allgemeine Morden und Sterben wird nur mehr angedeutet und wirkt absurd und sinnlos. Die Schauspieler gehen ab, ohne daß das Licht erlischt. Mit dieser Inszenierung ist das Grazer Schauspielhaus ohne Zweifel über sich hinausgewachsen. Auch wenn das Ensemble mit dem überragenden Udo Samel nicht immer mithalten konnte, muß man dem *Tagesspiegel* (26. 2. 2009) in seinem Urteil zustimmen, daß sich das Grazer Theater "in den letzten beiden Spielzeiten in Österreich in die erste Reihe gespielt" hat.

Einen äußerst gelungenen *Hamlet* inszenierte Bruno Max mit seinem Theater zum Fürchten (TzF) in der Wiener Scala (Premiere 24. 4. 2009). Seinem selbstgestellten Anspruch "maximal shakespearehaft und zugleich maximal modern zu sein" (*APA*, 1. 3. 2009) wurde er durchaus gerecht. Sein *Hamlet* – in der von ihm leicht modernisierten und stark gekürzten Schlegelschen Übertragung – spielt in einem Überwachungsstaat, der straff wie ein Konzern organisiert ist. Das elfköpfige Ensemble bewegt sich auf einer Bühne – ebenfalls von Max gestaltet –, die von Kameras und Bildschirmen dominiert wird. In einem Kommandoraum auf der Galerie überwachen die Handlanger des Königs, lapidar Smith 1 und Smith 2 genannt, die Vor-

gänge. Max hat *Hamlet* in eine postmoderne Gegenwart transponiert, die von Technik und Medien dominiert wird. Die Thronrede des Claudius (Georg Kusztrich) aus 1.2. wird als Nachrichtenclip über eine Videowand eingespielt; Hamlet (Christian Kainradl) und Ophelia (Barbara Kaudelka) kommunizieren via Mobiltelefon; die Schauspieler und das *play-within-the-play* werden durch des Prinzen Trickfilm "The Mousetrap featuring the Potatoheads" ersetzt. Der Geist des Vaters fährt zunächst in die Überwachungsmonitore im Kommandoraum und dann in seinen Sohn, um durch ihn seinen Racheauftrag zu geben. Das rasche Tempo und die allgegenwärtige Überwachung erzeugen eine beklemmende Atmosphäre und machen die Paranoia und Verzweiflung des Prinzen und seine Entscheidung, sich verrückt zu stellen, absolut plausibel. Die mädchenhafte Ophelia wird von ihrem aalglatten Vater (Jörg Stelling) und dem skrupellosen, schmierigen König so lange als Marionette behandelt, bis sie dem psychischen Druck nicht mehr standhalten kann. Schon lange aufgegeben hat Gertrude (Christina Saginth), die man im Verlauf des Abends nur mehr mit der Whisky-Flasche in der Hand sieht. In dieser Gesellschaft ist Widerstand gegen die geforderte Anpassung und Konformität lebensgefährlich. Hamlets Hoffnung, daß Fortinbras nach seinem Tod eine positive Wende herbeiführen könnte, wird durch sein Auftreten, das an einen tschetschenischen Militärführer erinnert, zunichte gemacht. Die größte Veränderung gegenüber dem Original nimmt Max in der Gestaltung des Horatio (Markus Bardia Tavakoli) vor. Er ist ein Immigrant, der langsam und mit leichtem Akzent spricht und trotz seiner Bildung am dänischen Hof nur einen Job als Raumpfleger bekommen hat. Mit Staubsauger und Putzwagen bewaffnet, betritt er als erster die Bühne und stellt sich dem Publikum als Erzähler der tragischen Geschichte des Hamlet vor. Erwähnung finden sollte auch das kongeniale Komikerduo Leopold Selinger und Bernie Feit als Rosenkrantz und Güldenstern, die der Prinz auf dem Weg nach England mit ihren eigenen Waffen ermordet. Zu Recht von der *Frankfurter Allgemeinen* als "bester *Hamlet* der Stadt" bezeichnet, macht diese Inszenierung Lust auf mehr. Man darf sich darauf freuen, daß dasselbe Ensemble im Herbst in Tom Stoppards *Rosenkrantz und Güldenstern sind tot* zu sehen sein wird.

Einer der Höhepunkte des Schauspielprogramms der diesjährigen Wiener Festwochen war Peter Sellars *Othello*, der am 14. 6. 2009 im Theater Akzent Premiere hatte und mit echten Hollywood-Stars aufwarten konnte: Philip Seymour Hoffman als Iago und John Ortiz als Othello. Sellars inszeniert das Stück als psychologisches Kammerspiel über Liebe und Eifersucht und versetzt es in das Amerika Obamas, in dem Rassenkonflikte überwunden scheinen. Das achtköpfige Ensemble ist dementsprechend multi-ethnisch besetzt. Cassio, Bianca / Montano und der Doge / Lodovico werden von Afroamerikanern gespielt, Othello, Roderigo und Emilia von Puertoricanern und Iago und Desdemona von Weißen. Wie im Programmheft

nachzulesen ist, haben sich Sellars und sein Team eine zeitgenössische Vorgeschichte für das Stück ausgedacht: Die Protagonisten kennen sich von Praktika im Weißen Haus, haben in der Armee Karriere gemacht und sind einander in wechselnden Liebschaften verbunden. Pikanterweise hatte Desdemona (Jessica Chastain) mit dem Womanizer und ständig Dosenbier trinkenden Cassio (LeRoy McClain) einst eine Affäre, und im 4. Akt legt sich Othello, ohne mit der Wimper zu zucken, mit Emilia (Liza Colón-Zayas) ins Bett. Für die Besetzung der Rolle des Dogen, die mit der Lodovicos zusammengelegt wurde, hat Sellars in Gaius Charles sogar einen Schauspieler gefunden, der Barack Obama ähnlich sieht. John Ortiz' Othello ist ein jugendlicher, sympathischer, aber auch glatter und oberflächlicher Held, dessen Transformation in einen "alles glaubenden Manipulierten" (*Die Presse*, 15. 6. 2009) überzeugend gelingt. In Jessica Chastain steht ihm eine kongeniale Desdemona zu Seite. Sie ist "eine Gattin wie aus dem Oval Office" (*Frankfurter Rundschau*, 16. 6. 2009), eine selbstbewußte Society-Lady, an deren Liebe und Opferbereitschaft kein Zweifel besteht. Die beste Leistung des Ensembles bleibt jedoch Philip Seymour Hoffman als Iago vorbehalten. Im Unterschied zu seinen großteils uniformierten Kollegen tritt er in Probenkleidung auf die Bühne: Die Hände hat er in der Schnürlsamthose, der Schlabberpulli spannt über seinem Bierbauch. Er wirkt griesgrämig, nachdenklich und melancholisch. Seine teuflischen Pläne entwickelt er fast beiläufig. Die wahre Hauptrolle in Sellars Inszenierung spielt jedoch Shakespeares Sprache (auf den Bühnehintergrund wurde die Übersetzung von Frank Günther projiziert). Sie wird beinahe religiös zelebriert und entwickelt einen rauschhaften Sog. *Die Welt* (16. 6. 2009) sprach von einem "musikalisch-intellektuelle[n] Hörvergnügen ersten Ranges".

Die Bühne (Gregor Holzinger) ist eine ästhetisch karge *black box*, die, abgesehen von einigen Klappsesseln und Standmikrophonen, nur von einem aus 45 Monitoren bestehenden Bett beherrscht wird, auf dem sich, für alle sichtbar, Othello und Desdemona immer wieder räkeln. Auffälligste Requisiten sind die allgegenwärtigen Mobiltelefone, die, gemeinsam mit der prominenten Schlafstatt, die zeitgenössische Mediengesellschaft und den Überwachungsstaat herbeizitieren. Dementsprechend verläuft ein beträchtlicher Teil der Kommunikation im Stück über Mobiltelefon und SMS-Nachrichten. In 1.1 etwa rufen Iago und Roderigo (Julian Acosta) Brabantio an, um ihn von der Affäre seiner Tochter zu unterrichten. Die darauffolgende Sitzung des Senats findet ebenfalls als Telefonkonferenz statt, obwohl alle handelnden Personen – mit der Ausnahme Brabantios, der aus dem *off* spricht – auf der Bühne zugegen sind.

Obwohl Sellars' Konzept streckenweise durchaus überzeugt, setzt er es zu wenig konsequent um. Manche Idee erschließt sich dem Zuschauer erst nach dem Studium des Programmheftes. Dies liegt auch daran, daß Sellars keine Zeile des Originals ändert oder kürzt, wodurch immer wieder verwirrende Diskrepanzen zwi-

Othello, Theater Akzent / Wiener Festwochen, Regie: Peter Sellars
Jessica Chastain (Desdemona), John Ortiz (Othello), Philip Seymour Hoffman (Iago)
Foto: Wiener Festwochen

schen Inszenierung und Text entstehen. Die Passagen etwa, die Othello aufgrund seiner Hautfarbe verunglimpfen, gehen aufgrund des Postulats einer post-rassistischen Gesellschaft und der Negation von Othellos Außenseiterrolle seltsam ins Leere. Ähnlich verhält es sich bei Sellars Versuch, die Frauenrollen aufzuwerten und zu modernisieren. Dies betrifft vor allem die nicht nachvollziehbare Rolle der Bianca Montano (Saidah Arrika Ekulona), die eine komplizierte Beziehung zu Cassio unterhält, von ihm beinahe vergewaltigt wird und am Schluß vom Dogen / Lodovico als Othellos Erbe eingesetzt wird.

Die Rezeption fiel mit wenigen Ausnahmen negativ aus. Fast alle Kritiker bemängeln die Länge der Inszenierung: viereinhalb Stunden ungekürzter Shakespeare werden offenbar als Zumutung empfunden. Der *Standard* (17. 6. 2009) meint, daß Sellars *Othello* "ganz auf ein angloamerikanisches Format zugehauen hat, in dem es vor allem um dreierlei geht: den ganzen Shakespeare, in neuzeitlichen Kostümen und mit einem Hollywood-Star". Im Gegensatz dazu sieht die *Süddeutsche Zeitung* (16.

6. 2009) in der Inszenierung eine ideale Verbindung zwischen "angelsächsische[r] Figurenbeglaubigung" und "entschiedene[r] Regie-Handschrift".

Ludwig Schnauder

Diese Saison eröffnete das Burgtheater mit dem relativ selten gespielten *Ende gut, alles gut* in einer Kammerinszenierung unter der Regie von Niklaus Helbling im Kasino. Mareike Sedl gibt eine sehr junge, spröde, manchmal etwas hilflos wirkende, aber quicklebendige Helena ab; Gerrit Jansen einen ebenfalls jungen, herrisch-verwöhnten und passend naiven Bertram. So weit, so gut. Leider fällt Lavache fort, den Steward sowie weitere kleine Parts verschmerzt man leicht. Die verbleibenden zwölf Rollen verteilen sich auf vier Darstellende. So spielt Dietmar König neben einem recht überzeugenden Parolles auch noch, tief verschleiert, die florentinische Witwe. Daniel Jesch ist als König viel zu jung, daneben übernimmt er noch die Rolle eines Edelmanns und Marianas; Jörg Ratjen spielt Lafeu, gleichfalls für die Rolle viel zu jung, zudem ebenfalls einen Edelmann, dazu Violenta. Und Maria Happel verkörpert nicht nur – eher vulgär – die Gräfin, sondern auch Diana – viel zu vulgär, ja deutlich als Kokette bzw. Kokotte hergerichtet (kein Wunder, daß der Kritiker der *Salzburger Nachrichten* vom 13. 10. 2008 sie für eine "junge Verführerin" hielt), außerdem den Herzog von Florenz und einen weiteren Edelmann. Eine Nebenrolle wird angefügt: ein Barmann (zugleich Soldat, Diener usw.), den Imre Bozoki-Lichtenberger abgibt, der auch zusammen mit Eva Jantschitsch (alias Gustav) und Moritz Wallmüller poppige bzw. verschmitzt-anzügliche, französische und englische Chansons komponiert hatte, welche Happel schmissig mit Mikrophon vorträgt. Sowohl die von "ausgelassener Spielfreude" (*Oberösterreichische Nachrichten*, 13. 10. 2008) zeugenden Darstellungskünste als auch die Musik gefielen den meisten Kritikern als "umwerfend komische Aufführung" (*Die Presse*, 13. 10. 2008), während der *Kurier* (12. 10. 2008) eher unbeeindruckt die Vorstellung eine "Shakespeare-Farce, von starken Songs gerettet" nannte.

Bei stets offener Bühne (geschickt von Dirk Thiele mit wenigen Requisiten leicht wandelbar ausgestattet) und Verbleiben der Personen auch nach ihrem virtuellen Abgang, mit minimalen Umkleidungen (Kostüme, durchweg modern, von Judith Steinmann) und Änderungen von Details, muß diese Vielfalt wahrgenommener Rollen die Aufführung unweigerlich zum – teilweise amateurhaft wirkenden – Jux gestalten, aber sie hat Schwung und wirkt oft doppelt komisch. Daß die 'ältere' Generation als solche nicht sichtbar wird, verändert das Stück – wenn z. B. der König in 1.2 sich weit ausholend als Freund von Bertrams Vater beschreibt, bleibt das wenig glaubhaft; ähnlich traut man in 5.3 Lafeu keine heiratsfähige Tochter zu, er und der König taugen eher zu Gefährten Bertrams, was sie ja nebenbei auch noch darstellen. Daß der König aus Wut über Bertrams Weigerung (2.3) das Mobiliar

umherwirft, scheint mehr denn unpassend. Dagegen ist Klamauk am Platz und wurde ausgespielt in der Entlarvung Parolles (4.3); seine zäh auf Überleben gerichtete Reaktion kam gut herüber. Nicht nur das Stück ist auf der Bühne selten, J. J. Eschenburgs Übersetzung (natürlich aufgemöbelt und gekürzt) ist es noch mehr. Hier wurde eine Chance vergeben, das schwierige, aber reiche Stück eindringlich durchzugestalten; aber die zwei Stunden vergingen rasch und vergnüglich, denn alles endet bekanntlich gut. Tiefgang liegt nicht im Konzept (seit Frederick Boas 1896 zählt *All's Well* ja gemeinhin zu den *problem plays*), so daß *Der Falter* (19. 11. 2008) nicht zu Unrecht von der "bisher belanglosesten Lieferung des Shakespeare-Zyklus" spricht; vornehm abwägend sagt die *Frankurter Allgemeine Zeitung* (14. 10. 2008), es reiche nicht ganz "für eine adäquate Shakespeare-Aufführung, aber für einen gelungenen, entspannten, höchst komischen und zum Glück auch kurzen Abend". Den genoß offenbar auch das Publikum im gefüllten Saal.

Was ihr wollt wurde in jüngster Zeit oft in Österreich inszeniert. Nun hat sich auch das Landestheater Niederösterreich in St. Pölten unter der Regie von Johannes Gleim daran gemacht. Dazu bearbeitete Christian Quadflieg Schlegels Übersetzung, gekürzt, modernisiert und leicht ergänzt, z.B. um den Ausruf von Sir Andreas Bleichenwang in 5.1: "Ein Königreich für einen Arzt!", gleich darauf wiederholt von Sir Tobias Rülp, sowie um eine Reihe flotter Wortspiele (oder auch "schwachbrüstiger Kalauer" – *APA* [12. 10. 2008]); Shakespeares Schlüpfrigkeiten fielen zumeist – wie vieles andere, die Spielzeit betrug nur knapp zwei Stunden – dem Rotstift zum Opfer, aber immerhin lautet 2.5 "her great P's" nun "ihr G und ihr Punkt", was vom post-Kinsey Publikum verständnisvoll belacht wurde. Daniela Juckel steckt die Schauspieler in moderne Kleidung und entwarf auf der Drehbühne einen riesigen Quader, der, mit verschiedenen Wandbedeckungen als Hintergrund, verschiedene Umgebungen andeutet und zugleich eine Oberbühne bietet. Der Großteil der musikalischen Untermalung ist Barockmusik, besonders schön ein Cello zu Orsinos "If music be the food of love", das er genüßlich in der Badewanne liegend von sich gibt. Viola und dann auch Olivia singen dagegen auf Englisch Elvis Presley-Lieder, was erstaunlicherweise recht gut paßt.
In der Besetzung gibt es einige Überraschungen: Malvolio wird von Hannes Gastinger verkörpert, eine Generation älter als alle anderen, und wirkte recht brav, bis er in 4.1 in Unterhosen, offenbar stolz auf seine gelben Wadenbänder und kreuzweise über die nackten Oberschenkel gezogenen schwarzen Strapse erscheint und das Bild eines fatal an den Staatssekretär im *Bullen von Tölz* erinnernden SM-Adepten abgibt. Als Belch hat man den bekannten Kabarettisten Roland Düringer engagiert; in seinem Fach glänzend und im Rüpeln nicht übel, ist er doch noch lange kein einprägsamer Sir Toby, sondern, wie *Die Presse* (18. 10. 2008) richtig anmerkt, bei *Hinterholz 8* oder *MA 2412* besser aufgehoben. Thomas Richter ist als

Orsino entschieden zu unfürstlich, Christine Jirku als Narr (der auch die Funktionen Fabians übernehmen mußte) zu verhalten. Maria ist eine dankbare Rolle, und Karin Yoko Jochum füllt sie mit einem lustigen, allerdings begrenzten Repertoire an Lachanfällen und Verrenkungen. Antje Hochholdinger als Olivia entspricht der Rolle gut und ist "sehr charmant" (*Österreich*, 12. 10. 2008). Daß Sebastian, an sich gut verkörpert von Hendrik Winkler, zunächst Olivias langes Kleid anzieht (wohl um die homosexuelle Neigung Antonios herauszustreichen), ist als Regieeinfall ebensowenig überzeugend wie die Tatsache, daß er in 4.1 von Sir Andrew und Sir Toby auf der Bühne verprügelt wird und erst später an deren Verwundungen seine *off-stage* entfaltete Kraft in 5.1 manifestieren kann. Von der Shakespeares Text zufolge verträumt-überraschten Reaktion auf Olivia bleibt hier nur eine Art postkoitalen Zurechtrückens seiner Kleider. Julia Schranz erntet als Viola im Auditorium Beifall, in der Kritik gingen die Meinungen auseinander, von "herausragend" (*Niederösterreichische Nachrichten*, 13. 10. 2008) über "entzückend" (*Die Presse*) bis "bläßlich" (*Kurier*). Man muß dazu anmerken, daß die ganz auf Aktion und "Späße" (*Basar*, 21. 10. 2008) gerichtete Textbearbeitung auch ihren Part sehr kürzte, aber selbst so hätte sie mehr aus sich herausgehen können.
Es gab auch überzeugende Einfälle – z.B. belauscht Sir Andrew Olivia und 'Cesario' in 3.1, was seinen Entschluß zur Abreise zu Beginn von 3.2 unmittelbar verständlich macht; Orsino hat einen lustig französelnden Valentin als Höfling, der später dann auch als Ordnungshüter Antonio festnimmt. Und das Ganze ist von zwei kurzen Auftritten Sebastians und Violas als kleine Kinder in Matrosenanzügen eingerahmt. Poesie ist rar, was schade ist, aber man hat viel zu lachen. Die *Salzburger Nachrichten* (17. 10. 2008) vermißten "Leichtigkeit und Schwung"; das trifft vielleicht auf den Anfang zu, danach kommt die Inszenierung aber doch in Fahrt (*Wiener Zeitung*, 17. 10. 2008).

Nach Christoph Batscheiders weitgehend originalnaher Aufführung von *Viel Lärm um Nichts* in der vorigen Saison gab das Schauspielhaus Salzburg dieses Jahr eine radikal veränderte, auf die Hälfte gestutzte und ganz auf Zeitgemäßheit und eine (sogenannte) 'Jugendkultur' (*Drehpunkt Kultur* vom 8. 5. 2009) zugeschnittene Version von *Romeo und Julia*. Dazu bastelte die mit Kinder- und Jungendtheater erfahrene Regisseurin (*Dorfzeitung* vom Mai 2009) Catharina Fillers einen eigenen, sehr unebenen Text (mit Ausnahme von Prolog und den großen Liebeszenen, für die Schlegel herhalten mußte) – "eine kurze Paraphrase, eine Art Bastard" (*Salzburger Nachrichten*, 9. 5. 2009), mit mal sanft-säuselnden, mal lauteren "Rap-Einlagen und Pop-Beschallungen" (*Salzburger Volkszeitung*, 9. 5. 2009).
Unter anderen fortgefallenen Nebenrollen kann man Lady Montague verschmerzen (obschon die Personensymmetrie darunter leidet) und zur Not auch den Diener Peter; der Fortfall der Amme aber schneidet tief ein, und anstelle von Pater Lorenz

und Benvolio gibt es einen bisweilen nervös, gelegentlich verlegen mit einem Kruzifix hantierenden 'Pater Benvolio' (Oliver Hildebrandt), dessen kurze ihm belassenen Dialogteile weder der einen noch der anderen Rolle gerecht werden können, auch wenn er nicht gekleidet wäre wie der Barmann eines schrägen Etablissements (Kostüme: Susanne Ellinghaus). Ebenso komisch wirkt Paris (Florian Eisner), dessen Haartolle und Streifenanzug über nackten Waden Jerry Lewis gut gestanden hätten. Von Shakespeares drei Auftritten des Fürsten (den Ogün Derendeli gut verkörperte) in Akt 1, Akt 3, Akt 5, dem Strukturgerüst der Tragödie, fällt der dritte, das Stück beschließende, einfach weg, damit auch (wie im Vorjahr in Wien) der versöhnliche Schluß.

Überzeugender wirkt das Bühnenbild (gleichfalls Ellinghaus): ein heruntergekommener grüngetönter Ballsaal mit vielen, nur mit Vorhängen geschlossenen Seitenfenstern und einer kleinen, höhergelegten Guckkastenbühne an der Hinterwand mit rotem Vorhang, wo sich allerdings nicht sehr viel abspielt; nur einmal nagelt 'Pater Benvolio' mit dem Kruzifix als Hammer ein Dartboard an. Am Anfang und am Ende befinden sich im mit schweren Stühlen und Rundtischen (mit ein paar roten Telephonen) ausgestatteten Saal nur Montague in Hosenträgern (Marcus Marotte) und, in einen schäbigen Morgenmantel gehüllt, ein zunächst schlafender Capulet (Georg Reiter); sie haben sich nichts zu sagen. Viel zu sagen dagegen hat Ulrike Arp als betont elegante Lady Capulet, dazu Mercutio, immer eine dankbare Rolle, welcher Thomas Pfertner auch ohne die schwule Aufmachung gerecht geworden wäre; auch Sven Kaschte macht sich gut als Tybalt – eine weitere dem Schauspieler entgegenkommende Rolle.

Was den "szenischen Scherbenhaufen" (*Kronenzeitung*, 9. 5. 2009) sehenswert macht, ist das Liebespaar: Manuel Löwensberg als sehr muskulöser, zu Anfang etwas jungenhaft-unbeholfener Romeo und Maria Spanring als federleichte, zunächst fast spröde, dann immer mehr bezauberte und bezaubernde Julia. Ihren lang ausgespielten Auftritten hat sich auch die Regie besonders intensiv und erfolgreich gewidmet, mit vielen Einfällen: Bei der Begegnung in 1.5 erstarren die übrigen Figuren auf der Bühne, während die beiden, mit spürbarer Magie voneinander angezogen, die Tische und Stühle mit atemberaubender Körperbeherrschung akrobatisch nutzend, hin und her huschen, sich finden, wieder auseinander eilen. Desgleichen in 2.2. Da kein Balkon vorhanden ist, wird der ganze nunmehr leere Saal zur Bühne ihres Springtanzens, das sich gedämpfter in 3.5 beim Abschied wiederholt. Hier wird ein Hauch von Poesie wach: Heftigste junge Liebe wird überzeugend dargestellt. Darauf zielt die Inszenierung ja auch ab, und das wurde am Ende mit großem Beifall belohnt. Aber lieber hätte man etwas länger als diese 100 Minuten an einer deutlich näher an Shakespeare orientierten Aufführung verbracht; er ist eben schwer umzuschreiben.

Holger Klein

Liebeswirren – mal leicht, mal schwer: Shakespeare auf Schweizer Alternativbühnen

Das Stadttheater Bern bot gegen Ende der Saison Benjamin Brittens Oper *A Midsummer Night's Dream* mit einer ungewöhnlichen Besetzung der einzigen Sprechrolle. Der Kölner Komödiant Dirk Bach, den Liebhabern des Schmuddelfernsehens aus der Show "Ich bin ein Star, holt mich hier raus" bekannt (wo er als kleiner, dicker Sadist würmervertilgende Prominente dritter Klasse in einem Dschungelcamp in Australien betreut), gab einen englisch sprechenden Puck, der zu Beginn als Straßenwischer auftrat und den von Britten nicht vertonten ersten Akt zusammenfaßte. Vielleicht gerade wegen dieser vermeintlich schrillen Besetzung und wegen der exzellenten Sänger fand die Inszenierung großen Anklang und erntete nur Lob in allen Kritiken, von der lokalen und nationalen Presse bis hin zur *Frankfurter Rundschau* (28. 4. 2009) und zum *Spiegel* (16. 5. 2009).

Damit könnte der Bericht aus der Schweiz bereits enden; denn auf den drei großen Bühnen in der deutschsprachigen Schweiz (Basel, Bern, Zürich) hieß die letztjährige Devise "Es muß nicht immer Shakespeare sein" – kein einziges Stück von Shakespeare wurde inszeniert. Auf mittelgroßen Bühnen blieb Shakespeare nicht aus – am Theater Biel-Solothurn gab es *Was ihr wollt*, inszeniert von Katharina Rupp; am Theater der Künste Zürich wurde eine freie Bearbeitung des *Titus* von Daniel Pfluger gezeigt; das Zürcher Neumarkt-Theater brachte im November nachträglich Barbara Webers *Die Lears* (eine Koproduktion mit Hebbel am Ufer, Berlin, und brut, Wien), ein Stück, das im letzten Sommer während der Wiener Festwochen aufgeführt worden war. Die Aufführung wurde von drei Schauspielerinnen, einem Schauspieler / Spielleiter und einem Musiker bestritten, die Shakespeares Originaltext vorlasen und anschließend modernisierten und improvisierten, zum Teil mit Hilfe von Kasperlefiguren und Plüschtieren. "So viel Unverfrorenheit hat man bei den Wiener Festwochen in diesem Jahr noch nicht gesehen", hatte sich damals schon Stephan Hilpold in der *Frankfurter Rundschau* (16. 6. 2008) über die "Verwurstung des Shakespeareschen Altersdramas" beklagt, während Norbert Mayer von der *Presse* (16. 6. 2008) den "90 Minuten Geblödel" immerhin ein "hohe[s] komödiantische[s] Niveau" zugestand. Die Meldungen in der Schweizer Presse waren ähnlich kontrovers.

Die saisonale Shakespeare-Abstinenz der großen Häuser bietet aber Gelegenheit, einmal auf die nur wenig beachtete Arbeit von Kleintheatern, Provinztheatern, Jugendtheatern, Schauspielensembles und Laiengruppen einzugehen, die für die Erhaltung des bildungsbürgerlichen Kulturguts genau so wichtig sind, auch wenn sie bescheidener daherkommen, nicht in den dafür bestimmten Opern- oder Theatertempeln stattfinden und höchstens in der Lokalpresse kurz gelobt werden. Diese Nicht-Beachtung ist nicht immer gerechtfertigt: Es mag sein, daß es bei Laiendar-

stellern sprachliche oder darstellerische Mängel gibt, aber die finden sich durchaus auch bei professionellen Schauspielern an den großen Häusern. Ein häufiger Vorwurf ist auch, daß Stücke als Museumsgut ohne Bezug zu unserer Zeit gezeigt würden. Und in der Tat sind die Inszenierungen in dieser Kategorie oft texttreuer, weil die Regisseure nicht wie jene in der obersten 'Liga' unter Druck stehen, durch neue Ansätze auffallen zu müssen, und weil man nicht für die internationalen Kritiker spielt, sondern für ein Stammpublikum, auf das man bauen kann, solange man es unterhält und erfreut oder zu Tränen rührt, das man aber verlieren würde, wenn man es überfordert, schockiert oder langweilt.

In diesem Bereich ergibt sich ein vielfältiges Bild: Im Keller der Rose in St. Gallen hatte eine *Komödie der Irrungen* von Erich Furrer Premiere, im Zuger Theater Metalli hatten Jugendliche *Romeo und Julia* für Kinder ab 12 Jahren einstudiert, im Schwimmbad des Lyceum Alpinum in Zuoz (Graubünden) war ein *Hamlet* zu sehen, die Theatergesellschaft Oberentfelden feierte ihr hundertjähriges Jubiläum in der Dorfturnhalle von Oberentfelden (Aargau) mit *Was ihr wollt* in der Mundartbearbeitung von Paul Steinmann und Peter Fischli, im Probsteikeller von Klingnau (Aargau) gab man einen *Sommernachtstraum* in der Mundartfassung von Adi und Ueli Blum, am Laaxersee (Graubünden) zeigte Bruno Cathomas einen *Sommernachtstraum* in romanischer Übersetzung von Leo Tuor: *In siemi dalla notg sogn Gion*.

Diese Inszenierungen stehen stellvertretend für weitere, an noch weniger bekannten und noch abgelegeneren Orten. Zwei solche Aufführungen aus dem Raume Basel sind es wert, hier gegenübergestellt zu werden.

Die Theatergruppe Rattenfänger, die sich unter dem Regisseur Danny Wehrmüller immer wieder neu aus theaterbegeisterten jüngeren und älteren Amateuren zusammensetzt, bespielt seit 20 Jahren Muttenz, eine Vorstadt von Basel, mit Inszenierungen auf einem hohen Niveau. Zwanzig Produktionen sind in dieser Zeit an stets wechselnden Spielorten entstanden, die meisten unter freiem Himmel. Die Jubiläumsaufführung *Was ihr wollt* ist die zweite Shakespeare-Inszenierung nach *Macbeth* (2000).

Mitwirkende und freiwillige Helfer zu finden, scheint in Muttenz kein Problem zu sein: Die Gruppe ist beliebt und deshalb finden sich zu den bewährten Wiederholungstätern auch immer wieder neue Leute, die bereit sind, sich hinter, vor oder auf der Bühne zu engagieren. Wehrmüller wählt seine Schauspieler geschickt aus, die Rollen scheinen den Spielerinnen und Spielern auf den Leib geschrieben zu sein. Was Aussprache, Verständlichkeit (ohne Verstärkung) und Spielfreude anbelangt, könnten sich die professionellen Schauspieler ein Beispiel nehmen, die man oft schon in den mittleren Reihen im Theatersaal nicht mehr versteht, obwohl sie weder gegen zirpende Grillen noch gegen Kirchenglocken ankämpfen müssen.

Wehrmüller hat den Text in eine moderne, aber absolut passende Prosa (oder für die Laienschauspieler als Prosa getarnten Blankvers) gefaßt und ebenso unauffällig wie klug und konsequent so gekürzt, daß das Stück in zwei Stunden über die Bühne geht (auch dies eine Leistung, zu der man in den großen Häusern kaum mehr fähig zu sein scheint).

Der für dieses Stück gewählte Ort ist wie geschaffen für eine Theateraufführung: ein natürlicher Hang für die Zuschauerränge, darunter eine breite Fläche für die Bühne, von weiter unten hört man die Glocken der Dorfkirche und am Horizont sieht man die Stadt. Auf der Bühne stehen als Kulissen und Requisiten die überdimensionalen weißen Buchstaben des Stücktitels: WAS IHR WLLT [sic], die umgeworfen, umgekippt und nach Bedarf wieder aufgestellt oder umgestellt werden. Es sind die einzigen Requisiten, die mal als Küche, Bett, Pult, Bäume, Parkbank oder Kommode dienen können, auf denen man herumturnen oder sich ausruhen kann und hinter denen es sich leicht verstecken läßt (im Inneren des noch fehlenden 'O' angeschnallt, wird nach der Pause der eingekerkerte Malvolio hereingerollt).

Die Inszenierung ist alles andere als museal, im Gegenteil: Solche Frische wünschte man sich auch bei professionellen Aufführungen. Die 'konservative' Texttreue

Was ihr wollt, Theatergruppe Rattenfänger, Regie: Danny Wehrmüller
Niggi Reiniger (Narr), Stephanie Feddern (Olivia) und Peter Wyss (Malvolio)
Foto: Theatergruppe Rattenfänger

der Inszenierung zeigt sich hauptsächlich in der unzeitgemäßen Entscheidung, die Gattung ernst zu nehmen und diese leichte Komödie als leichte Komödie zu spielen. "In einer Komödie soll kein Blut fließen", sagt der Narr in Wehrmüllers Textfassung, als er die Duellierenden trennt – und auch keine Tränen, ließe sich hinzufügen. Die tragischen Seiten sind zwar alle unterschwellig da, aber die Inszenierung geht, wie es sich für eine Komödie gehört, leichtfüßig und schnell darüber hinweg. Wehrmüller gelingt es, jeder der Figuren eine eigene Kontur zu geben, bis hinunter zu den Statistinnen, den Dienerinnen am Hofe Orsinos und Olivias. Nicht nur Malvolio und die Gruppe um die Saftnudel Junker Tobias Rülp (Florian Bitterlin) sind für Charakterkomik zuständig, sondern auch Orsino (Danny Wehrmüller) mit seiner barocken Herrscherperücke und die zuerst zickige, dann nymphomane Filmdiva Olivia. Es gibt keine Zweiteilung in einen ernsten Teil auf der höheren gesellschaftlichen Ebene und einen komischen auf der unteren Stufe, alle Figuren sind ungeheuer komisch, denn Liebesprobleme und Liebesverwirrungen bei anderen sind immer erheiternd – und das soll auch so sein, es ist das, was wir von einer Komödie wollen. Wenn man zuschaut, wie Liebe blind macht, und wenn dann das Objekt der Begierde erst noch das falsche Geschlecht hat, ist das lustig – unabhängig von den sexuellen Präferenzen der Betroffenen und unabhängig von ihrer Befindlichkeit. *Gender*-Fragen werden nicht wie mittlerweile üblich in vollem Ernst thematisiert, problematisiert und überstrapaziert, sondern dienen allein der Komik: daß Junker Tobias und Junker Bleichenwang Kilts tragen, macht den einen männlicher, den andern weiblicher, aber es wirkt bei beiden in unseren Breitengraden komisch und verweist neckisch auf das *cross-dressing* Violas. Auch die heute so gerne gezeigten sadistischen Elemente werden nicht betont: Malvolio wird nicht über Gebühr gequält, die Torturen, die er zu erleiden hat, sind eher harmlose Scherze – man möchte fast selbst im O herumgerollt werden. Der glückliche Schluß durch allzu schnelle Pärchenbildung wird nicht hinterfragt. Das Happyend ist ein wirkliches, wenn auch eindeutig augenzwinkerndes Happy-End, in dem alle ihr Glück finden. Sogar Junker Bleichenwang bekommt noch seine Fabia (eine weibliche Version Fabians), nur der Puritaner Malvolio stakst in seinem unnachahmlichen Storchenschritt von der Bühne und prophezeit, er werde sich noch an all den Komödianten rächen. Daß man das Stück derart 'oberflächlich' als leichte und gefällige Komödie spielt, ist heute zur Seltenheit geworden. Deshalb sind wir dankbar, daran erinnert zu werden, daß ihr Titel eine derartige Interpretation zumindest nahelegt; und wenn man sie so spielt, ist sie keineswegs anspruchslos, sondern kommt als eines der lustigsten Stücke der Weltliteratur zur Geltung, als eine Komödie, die es nicht verdient hat, ihrer Komik beraubt zu werden, so wenig wie *Lear* es verdient hätte, zur Komödie zu werden.

Während das Winterstück *Twelfth Night* in einem sommerlichen Muttenzer Park gespielt wurde, fand in Basel ein sehr nachtbetonter *Sommernachtstraum* in der für

kulturelle Zwecke umgenutzten E-Halle, einer kalt anmutenden ehemaligen Warenumschlagshalle auf dem Gebiet eines ehemaligen Güterbahnhofs, statt, einer langen Halle, in der vor Jahren noch ganze Eisenbahnzüge einfahren konnten. Das Od-Theater ist eine vom Schauspieler und Regisseur Hans-Dieter Jendreyko gegründete und geleitete Organisation, die sich offen zur musealen Pflege des Bildungsguts bekennt. Gemäß eigener Webseite bringt sie mit staatlicher und privater Unterstützung und wechselnden, aus mehrheitlich professionellen Schauspielern zusammengesetzten Ensembles "in unregelmässiger Folge literarisch anspruchsvolle Stoffe in wechselnden theaterunspezifischen Räumen zur Aufführung" (http://www.od-theater.ch/).

Auch Jendreyko hält sich eng an den Text, in einer Übertragung von Jürgen Gosch, Angela Schanelec und Wolfgang Wiens, die aber nicht so kühn und frisch ist, wie die drei Namen vermuten lassen, sondern weitgehend Schlegels Übersetzung übernimmt – man fragt sich, weshalb es dazu drei Leute brauchte. Auch Jendreyko kürzt stark, die Aufführung dauert nicht ganz zweieinhalb Stunden. Ein Teil der Kürzungen ergibt sich durch teils ästhetisch, teils wohl nur personalökonomisch begründete Doppelbesetzungen und Striche – Peter Jecklin und Patricia Coridun spielen, wie das häufig der Fall ist, beide Herrscherpaare, deshalb können Theseus und Hippolyta nicht auf der Jagd gezeigt werden, und Puck (Lou Bihler) muß das Ende des Stücks am Herrscherhof ohne Titania und Oberon bewältigen; auch Egeus und Schnock sowie Flaut und ein Elf werden jeweils vom selben Schauspieler gespielt, die Rollen von Schnauz und Philostrat sind gestrichen.

Der athenische Teil spielt im mittleren, taghellen Teil der für die Aufführung dreigeteilten Halle, und die Schauspieler stehen dabei als Richter, Kläger und Angeklagte auf drei kleinen Podesten. Danach wird man gebeten, in einen anderen, durch riesige Vorhänge abgetrennten dunklen Teil zu gehen, in dem Zuschauerränge um eine leere, mit Torf bedeckte Bühne angebracht sind. Der dritte, etwa ebenso große Teil der Halle wird nur gebraucht, um zeitweise den Effekt von Weite zu erreichen, damit etwa die Handwerker mit einer Vespa samt Bühnenbrettern und Requisiten heranrollen können.

Jendreyko bietet keine leichte Komödie über Liebesverwirrungen, sondern ein weitgehend ernstes Schauspiel mit glücklichem Ende. Zwar weiß man auch hier, es wird kein Blut fließen und am Ende werden Zaubersäfte alles wieder richten. Aber anders als bei Wehrmüller sind die Sorgen und Nöte der jungen Liebenden ernst zu nehmen; die Teenies, die solche Sorgen auch heute noch haben, nehmen sie schließlich auch ernst. Jendreyko betritt damit natürlich kein Neuland, diese ernste Umsetzung ist gängig, macht das Stück aber im langen Mittelteil etwas schwerfällig und düster, zumal auch keine Erotik ins Spiel kommt. Die Bäumchen-wechsel-dich-Spiele bleiben völlig jugendfrei, es wird kein Bauchpiercing gezeigt, und geht keine Hose runter, alles bleibt zeitgemäß *clean*. Auch die Ehekrise im Feenlager

bietet keinen Grund zum Lachen und Titanias ungewollter Seitensprung keinen erotischen Kitzel. Zettel (Andreas L. Schadt) ist ein rührend jungfräulicher Esel, der kaum merkt, was Titania eigentlich von ihm will, und sich von den Feen nur die Schuhe kitzeln läßt. Die komischen Momente der Inszenierung beschränken sich auf Pucks Mimik und die sehr kurz gehaltenen Handwerkerszenen. Aber auch die Handwerker hauen nicht auf die Pauke: Es sind liebenswerte, wenn auch etwas beschränkte Menschen, deren stümperhafte Darbietung uns am Schluß zum Lächeln, aber nicht zum Grölen bringt.

Besonders zu bedauern war, daß der begabte Basler Komponist David Wohnlich als einer der wenigen nicht-professionellen Akteure zwar unter den Handwerkern einen wunderbaren Schlucker (vom Bälgenflicker zum Orgelbauer befördert) abgab, aber als Verantwortlicher für "Ton und Geräusche" nur in seiner Rolle als Mondschein seine Mondstrahlen zum Klingen brachte. Sich von Romantik zu befreien, wie es laut Programmheft die Devise der Aufführung war, muß nicht heißen, auf Musik zu verzichten – Brittens Version ist auch nicht romantisch – aber Musik (oder Geräusch) hätte der Aufführung eine weitere Dimension geben können, so wie offenbar Dirk Bachs Auftreten umgekehrt der Berner Opernversion eine zusätzliche Dimension verlieh.

Eine leere Bühne im Geiste Peter Brooks ist schon lange nicht mehr Mode, die Inszenierung ist in dieser Hinsicht also nicht besonders modern. Im Gegenteil, der vollständige Verzicht auf Requisiten in der Haupthandlung verführt auch stellenweise zu einem etwas statischen Spiel, vor allem, wenn die Schauspielerinnen und Schauspieler bei den Versen in pathetisches Deklamieren geraten. Dann weiß man, hier gibt's Klassik. Langweilig wird es nie, aber man hat doch immer das Gefühl, das hätte man schon mal gesehen, und würde sich mehr Mut zur Leichtigkeit, mehr Musik, mehr Träume, mehr Erotik (oder gar Schweinereien) und vor allem auch mehr von der Spielfreude der Muttenzer Amateure wünschen. Die Schülerinnen und Schüler, die sich das Stück ansehen, werden es genau so sehen, wie sie es sich beim Lesen auch etwa vorgestellt hätten, und die Ehrfurcht vor dem Klassiker nicht verlieren. Daran ist gar nichts auszusetzen: Die Interpretationsarbeit bleibt weiterhin vom Zuschauer zu leisten; denn die als 'museal' verschrieene Wiedergabe fordert und fördert eigene Interpretationen, die durch die Umsetzungs- und Modernisierungsphantasie der gängigen Bühnenpraxis gebündelt und eingeschränkt würden. Was die Starregisseure des Regietheaters als museal abtun, hat nicht nur, aber gerade auch deswegen seine Berechtigung: Die Lehrer der beiden Schulklassen, die am selben Abend die Aufführung besuchten, werden ihren Schülern nicht mehr erklären müssen, was denn nun eigentlich ursprünglich zu Shakespeares Stück gehörte und was nicht, und sie werden eine ganze Palette von vielleicht wirklich überraschenden Interpretationen geboten bekommen.

Markus Marti

VERZEICHNIS DER SHAKESPEARE-INSZENIERUNGEN

Spielzeit 2008/2009

VON

REINHARD KRAKOW

Dieses Verzeichnis enthält Angaben zu Shakespeare-Inszenierungen in Deutschland, Österreich und in der Schweiz. Inszenierungen, die aus früheren Spielzeiten wieder aufgenommen wurden, wurden nur dann berücksichtigt, wenn es sich um eine stark überarbeitete Wiederaufnahme handelt. Nachdichtungen und freie Bearbeitungen, wie Opern- und Ballettaufführungen, finden sich unter dem als Vorlage dienenden Stücktitel (z.B. Porter, *Kiss me Kate* unter *The Taming of the Shrew*). Das Verzeichnis wurde im Juli 2009 abgeschlossen.

Abkürzungen

Chor.:	Choreographie
DE:	Deutsche Erstaufführung
Dir.:	Dirigent
DSE:	Deutschsprachige Erstaufführung
R.:	Regie, Inszenierung
Ü.:	Übersetzung, Deutsch von… (Wenn auf dem Programmzettel nähere Angaben wie "Bearbeitung", "Freie Nachdichtung" etc. stehen, werden diese ausgeschrieben.)
UA:	Uraufführung

All's Well That Ends Well

Wien, Burgtheater, Kasino am Schwarzenbergplatz: 10. 10. 08, *Ende gut, alles gut*. Ü.: Johann Joachim Eschenburg, R.: Niklaus Helbling.

As You Like It

München, Bayerische Theaterakademie, Prinzregententheater, Freilichtbühne Alte Münze / Pfisterstraße: 16. 7. 09, *Wie es euch gefällt*. Ü.: Frank Günther in einer Fassung von Mario Andersen und Bea Ackermann, R.: Mario Andersen.

The Comedy of Errors

Bochum, Schauspielhaus, Kammerspiele: 5. 12. 08, *Komödie der Irrungen*. Ü.: Eva Walch, R.: Henner Kallmeyer.

Hamlet

Berlin, Schaubühne am Lehniner Platz: 17. 9. 08, *Hamlet*. Ü.: Marius von Mayenburg, R.: Thomas Ostermeier.

Berlin, Komische Oper: 21. 6. 09, *Hamlet*. 12 musikdramatische Tableaux von Christian Jost. R.: Andreas Homoki, Dir.: Carl St. Clair (UA).

Bregenz, Vorarlberger Landestheater, Theater am Kornmarkt: 21. 3. 09, *Hamlet, Prinz von Dänemark*. Ü.: Fassung nach den Übersetzungen von August Wilhelm Schlegel und Theodor Fontane, R.: Lothar Maninger.

Dortmund, Theater Dortmund, Studio: 14. 5. 09, *hamlet war da*. Ü.: August Wilhelm Schlegel, R.: Barbara Schulte.

Halle, Neues Theater Halle: 8. 10. 08, *Hamlet*. Ü.: Angela Schanelec / Jürgen Gosch, R.: Christoph Werner.

Hannover, Niedersächsisches Staatstheater, Schauspiel, Cumberlandsche Galerie: 23. 1. 09, *hamlet ist tot. keine Schwerkraft*. Von Ewald Palmetshofer. R.: David Benjamin Brückel.

Kassel, Staatstheater, Schauspielhaus: 30. 1. 09, *Hamlet*. Ü.: Angela Schanelec / Jürgen Gosch, R.: Martin Schulze.

Leipzig, Schauspiel, Centraltheater: 25. 9. 08, *Die Schock-Strategie. Hamlet*. Nach Naomi Klein. R.: Jorinde Dröse.

Luzern, Luzerner Theater: 13. 9. 08, *Hamlet ist tot. Keine Schwerkraft*. Von Ewald Palmetshofer. R.: Hannes Rudolph.

Luzern, Luzerner Theater: 26. 3. 09, *Hamlet. Der Tag der Morde*. Von Bernard-Marie Koltès. R.: Andreas Herrmann.

Mainz, Staatstheater: 13. 9. 08, *Hamlet*. Ü.: Elisabeth Plessen in einer Fassung von Armin Kerber und Barbara-David Brüesch, R.: Barbara-David Brüesch.

Mannheim, Nationaltheater, Studio Werkhaus: 8. 1. 09, *hamlet ist tot. keine Schwerkraft*. Von Ewald Palmetshofer (DE). R.: Cilli Drexel.

Stuttgart, Schauspielhaus: 25. 10. 08, *Der Prinz von Dänemark – Ein Hamlet-Musical* (UA). Von Harald Schmidt. R.: Christian Brey.

Stuttgart, Staatstheater, Kammertheater: 20. 9. 08, *Hamlet. Der Tag der Morde*. Von Bernard-Marie Koltès (DSE). R.: Ernst Stötzner.

Stuttgart, Staatstheater, Schauspielhaus: 10. 1. 09, *Hamlet*. Ü.: Heiner Müller in einer Fassung von Volker Lösch und Beate Seidel, R.. Volker Lösch.

Stuttgart, Stuttgarter Ballett: 3. 10. 08, *Hamlet* (UA). Ballett von Kevin O'Day. Chor.: Kevin O'Day.

Tübingen, Zimmertheater: 11. 4. 09, *Hamlet Samples* (UA) von Thomas Lilge. R.: Katja Langenbach.

Weimar, Deutsches Nationaltheater: 18. 10. 08, *Hamlet – No roof access*. Von Bernard-Marie Koltès und Heiner Müller. R.: Claudia Meyer.

Henry VIII

Berlin, Admiralspalast, Shakespeare und Partner: 15. 1. 09, *Alles ist wahr – König Heinrich VIII*. Ü.: Werner Buhss (DSE), R.: Jakob Fedler und Markus Weckesser.

King Lear

Bremerhaven, Stadttheater: 11. 10. 08, *König Lear*. Ü.: Frank Günther, R.: Wolfgang Hofmann.

Dresden, Staatsschauspiel: 17. 9. 08, *König Lear*. Ü.: Peter Stein, R.: Holk Freytag.
Esslingen, Württembergische Landesbühne: 25. 9. 08, *König Lear*. Ü.: Frank Günther, R.: Jan Neumann.
Frankfurt, Städtische Bühnen, Opernhaus: 28. 9. 08, *Lear*. Oper von Aribert Reimann. R.: Keith Warner, Dir.: Sebastian Weigle.
Graz, Schauspiel Graz: 24. 2. 09, *König Lear*. Ü.: Werner Buhss, R.: Peter Konwitschny.
Saarbrücken, Saarländisches Staatstheater: 12. 9. 08, *König Lear*. Ü.: Werner Buhss, R.: Hermann Schein.

Macbeth

Chemnitz, Städtische Theater, Schauspielhaus: 21. 3. 09, *Die Tragödie des Macbeth*. Ü.: Thomas Brasch, R.: Bruno Cathomas.
Gera, Theater & Philharmonie Thüringen, Bühne im Park: 10. 4. 09, *Macbeth*. Ü.: Friedrich Schiller, R.: Uwe Dag Berlin.
Leipzig, Centraltheater: 30. 10. 08, *Macbeth*. Ü.: Thomas Brasch, R.: Sebastian Hartmann.
Mannheim, Nationaltheater, Opernhaus: 21. 5. 09, *Macbeth*. Oper von Giuseppe Verdi. R.: Regula Gerber, Dir.: Alexander Kalajdzic.
Mannheim, Nationaltheater: 6. 6. 09, *Macbeth*. Ü. und R.: András Fricsay Kali Son.
München, Bayerische Staatsoper: 02. 10. 08, *Macbeth*. Oper von Giuseppe Verdi. R.: Martin Kusej, Dir.: Nicola Luisotti.
Quedlinburg, Nordharzer Städtebundtheater: 27. 9. 08, *Macbeth*. Ü.: Johann Joachim Eschenburg, R.: Peter Lüder.
Reutlingen, Theater Reutlingen – Die Tonne: 8. 5. 09, *McBeth*. Von Enrico Urbanek. R.: Enrico Urbanek.
Wien, Burgtheater, Akademietheater: 19. 12. 08, *Macbeth*. Ü.: Angela Schanelec, R.: Stephan Kimmig.

Measure for Measure

München, Münchner Kammerspiele: 17. 1. 09, *Maß für Maß*. Ü.: Jens Roselt, R.: Stefan Pucher.

The Merchant of Venice

Bochum, Schauspielhaus: 10. 10. 08, *Der Kaufmann von Venedig*. Ü.: Elisabeth Plessen in einer Fassung von Elmar Goerden, R.: Elmar Goerden.
Coburg, Landestheater: 3. 10. 08, *Der Kaufmann von Venedig*. Ü.: Elisabeth Plessen in einer Fassung des Landestheaters, R.: Malte Kreutzfeldt.

The Merry Wives of Windsor

Zwickau, Theater Plauen-Zwickau: 25. 10. 08, *Die lustigen Weiber von Windsor*. Oper von Otto Nicolai. R.: Rainer Wenke, Dir.: Arn Goerke.

A Midsummer Night's Dream

Bern, Stadttheater: 25. 4. 09, *A Midsummer Night's Dream*. Oper von Benjamin Britten. R.: Anthony Pilavachi, Dir.: Dorian Keilhack.

Bielefeld, Theater Bielefeld: 12. 10. 08, *Ein Sommernachtstraum*. Ballett. Chor.: Gregor Zöllig.
Dresden, Staatsschauspiel: 14. 3. 09, *Ein Sommernachtstraum*. Ü.: Jürgen Gosch / Angela Schanelec / Wolfgang Wiens, Musik von Felix Mendelssohn Bartholdy, R.: Kay Voges.
Erlangen, Theater Erlangen: 30. 11. 08, *Ein Sommernachtstraum*. Ü.: August Wilhelm Schlegel, R.: Thorsten Pitoll.
Halle, Opernhaus: 21. 11. 08, *Ein Sommernachtstraum*. Ballett mit Musik von Felix Mendelssohn Bartholdy, John Dowland, u.a. Chor.: Ralf Rossa, Dir.: David T. Heusel.
Hannover, Niedersächsisches Staatstheater, Schauspielhaus: 12. 9. 08, *Ein Sommernachtstraum*. Ü.: Frank Günther, R.: Meret Matter.
Karlsruhe, Badisches Staatstheater: 31. 1. 09, *Ein Sommernachtstraum*. Ballett mit Musik von Felix Mendelssohn Bartholdy. Chor.: Youri Vàmos, Dir.: Daniel Carlberg.
Kassel, Staatstheater, Sommertheater in der Karlsaue: 2. 7. 09, *Ein Sommernachtstraum*. Ü.: Rebekka Kricheldorf, R.: Volker Schmalöer.
Lübeck, Theater Lübeck: 21. 3. 09, *Ein Sommernachtstraum*. Ü.: Frank Günther, R.: Patrick Schlösser.
Mönchengladbach, Theater Krefeld / Mönchengladbach: 13. 2. 09, *Ein Sommernachtstraum*. Ballett mit Musik von Felix Mendelssohn Bartholdy. Chor.: Robert North.
München, Bayerische Theaterakademie: 11. 2. 09, *The Fairy Queen*. Semiopera von Henry Purcell. R.: Thomas Krupa, Dir.: Christoph Hammer.
Oldenburg, Staatstheater: 20. 9. 08, *Ein Sommernachtstraum*. Ü.: Erich Fried, R.: K. D. Schmidt.
Pforzheim, Stadttheater: 19. 9. 08, *Ein Sommernachtstraum*. Ü.: Frank Günther, R.: Murat Yeginer.
Senftenberg, Neue Bühne: 13. 9. 08, *Ein Sommernachtstraum*. Ü.: Jürgen Gosch / Angela Schanelec / Wolfgang Wiens, R.: Sewan Latchinian.
Zittau, Gerhart-Hauptmann-Theater: 28. 3. 09, *Ein Sommernachtstraum*. Ü.: Jürgen Gosch / Angela Schanelec / Wolfgang Wiens, R.: Roland May.
Zwickau, Theater Plauen-Zwickau: 29. 5. 09, *Ein Sommernachtstraum*. Oper von Benjamin Britten. R.: Arnold Schrem, Dir.: Georg Christoph Sandmann.

Much Ado About Nothing

Bremen, Bremer Shakespeare Company: 15. 1. 09, *Viel Lärm um nichts*. Ü.: Maik Hamburger, R.: Lee Beagley.

Othello

Altenburg, Theater & Philharmonie Thüringen: 19. 4. 09, *Otello*. Oper von Giuseppe Verdi. R.: Holger Schultze, Dir.: Eric Solén.
Biel, Theater Biel / Solothurn: 27. 3. 09, *Otello ossia Il Moro di Venezia*. Oper von Gioacchino Rossini. R.: Paul Esterhazy, Dir.: Franco Trinca.
Eisenach, Landestheater Eisenach: 31. 10. 08, *Othello*. Ü.: Christoph Martin Wieland, R.: Friedo Solter.
Frankfurt a. M., Schauspiel Frankfurt: 20. 3. 09, *Othello*. Ü.: Horst Laube, R.: Simone Blattner.

Koblenz, Theater der Stadt: 13. 12. 08, *Otello*. Oper von Giuseppe Verdi. R.: Annette Wolf, Dir.: Anton Marik.
Mönchengladbach, Theater Krefeld / Mönchengladbach: 13. 2. 09, *Othello*. Ballett mit Musik von Benjamin Britten. Chor.: Robert North.
Passau, Landestheater Niederbayern: 16. 5. 09, *Otello*. Oper von Giuseppe Verdi. R.: Jonathan Lunn, Dir.: Basil H. E. Coleman.
Potsdam, Hans-Otto-Theater, Reithalle A: 11. 10. 08, *Othello*. Ü.: Frank Günther, R.: Sebastian Wirnitzer.

Richard III

Göttingen, Deutsches Theater: 27. 9. 08, *Richard III*. Ü.: Thomas Brasch, R.: Mark Zurmühle.
Heidelberg, Städtische Bühne: 27. 3. 09, *Dirty Rich: Modderfocker der Dritte*. Von Tom Lanoye und Luk Perceval, nach *Richard III*. R.: Sebastian Schug.
München, Volkstheater: 20. 11. 08, *Richard III*. Ü.: August Wilhelm Schlegel, R.: Christian Stückl.

Romeo and Juliet

Aalen, Theater Aalen, Ganz junges Theater: 9. 7. 09, *Romeo@Julia.de*. Bearbeitung und R.: Nina Sahm.
Altenburg, Theater&Philharmonie Thüringen: 14. 12. 08, *Romeo und Julia*. Ballett von Sergej Prokofjew. Chor.: Robert North, Dir.: Jens Troester.
Bamberg, E. T. A. -Hoffmann-Theater: 9. 5. 09, *Romeo und Julia*. Ü.: Frank Günther, R.: Heidemarie Gohde.
Berlin, Maxim Gorki Theater: 18. 4. 09, *Romeo und Julia*. Bearbeitung und R.: Nuran David Calis.
Darmstadt, Staatstheater: 2. 10. 08, *Romeo und Julia*. Ü.: Thomas Brasch, R.: Jens Poth.
Dinslaken, Landestheater Burghofbühne: 14. 11. 08, *Romeo und Julia*. Ü.: Thomas Brasch, R.: Thorsten Weckherlin.
Göttingen, Junges Theater: 4. 6. 09, *Romeo und Julia*. Ü.: August Wilhelm Schlegel in einer Fassung von Agnes Giese, R.: Agnes Giese.
Hof, Theater Hof: 9. 5. 09, *Romeo und Julia*. Ü.: Frank Günther, R.: Nicole Müller.
Karlsruhe, Badisches Staatstheater, Zelttheater auf dem Schloßplatz: 2. 5. 09, *Romeo und Julia*. Ü.: Thomas Brasch, R.: Alexander Charim.
Landshut, Landestheater Niederbayern: 15. 5. 09, *Romeo und Julia*. Ü. und R.: Heinz Oliver Karbus.
Magdeburg, Theater Magdeburg, Schauspielhaus: 13. 12. 08, *Romeo und Julia*. Ü.: August Wilhelm Schlegel in einer Fassung von Annette Pullen und Helge Hübner, R.: Annette Pullen.
Mannheim, Nationaltheater: 15. 11. 08, *Romeo und Julia*. Ü.: Wolfgang Wiens / Sven Eric Bechtolf, R.: Marcus Lobbes.
Nordhausen, Theater Nordhausen: 24. 10. 08, *Romeo und Julia*. Ballett von Sergej Prokofjew. Chor.: Steffen Fuchs, Dir.: Markus L. Frank.
Nürnberg, Staatstheater: 21. 2. 09, *Romeo und Julia*. Ballett von Sergej Prokofjew. Chor.: Goyo Montero, Dir.: Philipp Pointner.

Stendal, Landesbühne Sachsen-Anhalt-Nord, Theater der Altmark, Sommertheater am Arendsee: 30. 5. 09, *Romeo und Julia*. Ü.: Erich Fried, R.: Markus Dietze.
St. Gallen, Theater St. Gallen: 5. 6. 09, *Romeo und Julia*. Ü.: Thomas Brasch, R.: Thorleifur Örn Arnarsson.
Weimar, Deutsches Nationaltheater, Park an der Ilm: 25. 6. 09, *Romeo und Julia*. Ü.: Frank Günther, R.: Matthias Reichwald.

The Taming of the Shrew

Bremen, Bremer Shakespeare Company: 9. 10. 08, *Kiss me Kate*. Musical von Cole Porter. R.: Matthias Schönsee.
Radebeul, Landesbühne Sachsen: 21. 3. 09, *Der Widerspenstigen Zähmung* (UA). Ballett. Chor.: Reiner Feistel.
Stralsund, Theater Vorpommern: 6. 6. 09, *Der Widerspenstigen Zähmung*. Ü.: August Wilhelm Schlegel / Ludwig Tieck in einer Fassung von Matthias Nagatis, R.: Matthias Nagatis.

The Tempest

Baden-Baden, Theater Baden-Baden: 26. 9. 08, *Der Sturm*. Ü.: Christoph Martin Wieland, R.: Wolfram Apprich.
Erlangen, Theater Erlangen, Markgrafentheater: 18. 6. 09, *Der Sturm*. Ü., Bearbeitung und R.: Malte Kreutzfeldt.
Freiburg, Theater Freiburg: 21. 2. 09, *Der Sturm*. Mit Musik von Jean Sibelius. Ü.: Frank Günther, R.: Jarg Pataki, Dir.: Lutz Rademacher.

Twelfth Night

Berlin, Deutsches Theater, Zelt: 28. 8. 08, *Was ihr wollt*. Ü.: Thomas Brasch , R.: Michael Thalheimer.
Berlin, Theater am Kurfürstendamm: 18. 1. 09, *Was ihr wollt*. Ü.: Thomas Brasch, R.: Katharina Thalbach.
Essen, Theater und Philharmonie, Schauspiel: 10. 10. 08, *Was ihr wollt*. Ü.: Frank Günther, R.: David Bösch.
Linz, Landestheater: 22. 11. 08, *Was ihr wollt*. Ü. und R.: Gerhard Willert.
Solothurn, Theater Biel-Solothurn: 20. 11. 08, *Was ihr wollt*. Ü.: Thomas Brasch, R.: Katharina Rupp .
Ulm, Theater Ulm: 25. 9. 08, *Was ihr wollt*. Ü.: Frank Günther, R.: Fanny Brunner.
Wuppertal, Wuppertaler Bühnen, Opernhaus: 24. 1. 09, *Was ihr wollt*. Ü.: Thomas Brasch, R.: Holger Schultze.

The Sonnets

Berlin, Berliner Ensemble: 12. 4. 09, *Shakespeares Sonette* (UA). R.: Robert Wilson, Rufus Wainwright. Zusammenstellung der Texte von Jutta Ferbers.

Weitere Stücke

Coburg, Landestheater, Theater in der Reithalle: 18. 10. 08, *Shakespeares sämtliche Werke (leicht gekürzt)*. Von Adam Long / Daniel Singer / Jess Winfield. R.: Peter Kühn.

Regensburg, Theater Regensburg, Velodrom (Eigenproduktion des TheaterJugendClubs): 17. 6. 09, *Shakespeare reloaded*. R.: Judith Weiss / Hendrik Krüger / Caroline Ghanipour / Petra Siegel.

Rudolstadt, Thüringer Landestheater, Heidecksburg: 19. 6. 09, *William oder Das große Shakespeare-Abenteuer*. Von Thomas Birkmeir. R.: Ralph Reichel.