Werk

Titel: Theaterschau

Ort: Bochum

Jahr: 2015

PURL: https://resolver.sub.uni-goettingen.de/purl?338286934_0151|LOG_0018

Kontakt/Contact

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

info@digizeitschriften.de

THEATERSCHAU

Dauerklamauk in Hannover, Rote Bete-Saft in Kassel und
Stammestänze in Hamburg – Shakespeare auf norddeutschen Bühnen

Was ist von Griechenland geblieben, welcher ikonographische Reiz geht heute von ihm aus, welchen Platz besetzt es in unserem kulturellen Gedächtnis? Diese Frage darf man sich stellen, wenn man als Bühnenbildnerin Athen und die umliegenden Wälder in Szene zu setzen hat. Im Schauspiel Hannover erkennen wir mit einem Blick, was uns vom Zauber Athens übrig geblieben sein soll: pseudo-griechisches Dekor als Kulisse (Maria-Alice Bahra) für einen episodischen Geselligkeitsort, der als Billigrestaurant ('der Grieche'), heruntergekommener Ballsaal der fünfziger Jahre oder spelunkige Diskothek gleichermaßen taugt. Soviel zur Wirkkraft des kulturellen Gedächtnisses.

In diese Szene setzt Regisseur Florian Fiedler mit großem handwerklichen Können und sicherem Gespür für publikumswirksame Effekte seine Athener Gesellschaft in moderner Garderobe (Selina Peyer). Da werden die Barhocker, so sie nicht in Stapeln herumstehen, schon mal zu Schlafstätten, der Kronleuchter zur Schaukel. Die Szene wechselt nicht, sie ist multifunktional, mit wenigen einfachen Mitteln rasch und wirksam zu verwandeln. Die Ortswechsel sind durch Videoeinspielungen auf den Wänden signalisiert. Gleichwohl währt die so geweckte Neugierde nicht lange.

Wir haben an dieser Stelle wiederholt feststellen müssen, wie sehr sich Regieeinfälle zu Topoi verfestigen können und sich über Jahre hinweg auf der Bühne halten. Durch die Verfestigung zum Topos verflüchtigt sich aber die Originalität des Erstbildes. Beim dritten oder fünften Mal ist es nicht mehr zu ertragen. Auch das ist eine Form von Kulturindustrie, die den provozierenden 'neuen Blick' trübt, indem sie ihn vervielfältigt. Allemal gilt diese Beobachtung auch für die Verfestigung von Regiekonzepten. Bei den Komödien scheint es als ausgemacht zu gelten, dass deren gattungsspezifische Heiterkeit in eine jetztzeitige 'Spaßgesellschaft' transponiert wird – wenngleich vielen der in den zurückliegenden Jahren beobachteten Zerrbilder unserer Selbst die den Shakespeareschen Komödien inokulierte Ernsthaftigkeit des Selbstzweifels fehlt. Selbstverkennung als Irrweg auf der Suche nach dem Selbst ist komisch; als auf geistige Souveränität verzichtendes Persönlichkeitsdesign ist sie traurig. Enden deshalb so viele heutige Komödieninszenierungen in Bildern von Depression und Degeneration? Eines ist sicher – sie beginnen (fast) alle in der Diskothek. Und so dröhnen denn auch die Bässe der Diskotürme, die den *Sommernachtstraum* begleiten, in dieser Saison auf einer Nord-

Der Sommernachtstraum, Staatsschauspiel Hannover, Regie: Florian Fiedler
Jakob Benkhofer (Lysander), Sophie Krauß (Helena [ab Spielzeit 2014/15]), Daniel Nerlich (Demetrius)
Foto: Karl-Bernd Karwasz

Süd-Achse von Hannover über Bochum bis nach Basel – ein ebenso fulminantes Missverständnis des *Sommernachtstraums* wie die romantische Waldhorn-Überhöhung durch Mendelssohn-Bartholdy.

Im Mittelpunkt der vielfach verwobenen Konflikte in Sachen Liebe steht offenkundig der Begriff des 'Begehrens', wie ihn René Girard in seinem in deutschen Programmheften derzeit Konjunktur feiernden Buch *Theater des Neides* (dt. 2011) mit Blick auf den *Sommernachtstraum* entwickelt hat und der im hannoverschen Programmheft eine herausgehobene Rolle spielt. Damit ist die Engführung von Liebe – Begehren – Macht – Besitz gegeben. Welche Kräfte in Athen herrschen, bleibt dann auch nicht lange verborgen: Überdimensional werden die 'Autoritäten' per Video an die Wand geworfen, Theseus (Rainer Frank, der gleichzeitig auch den Oberon spielt) und Egeus, Hermias Vater (Wolf List, der in anderen Szenen einen der Elfen bzw. Peter Squentz übernimmt). Nicht nur sind die 'legalen' Machthaber unmissverständlich be- und gezeichnet, auch ihre diskursbestimmende Funktion tritt Über-ich-artig zutage. In dieser Welt, in der die Beziehungen auf allen Ebenen

diktiert und deren Prozesse im Detail gelenkt sind, wird die autoritätsgesteuerte Institutionalisierung der Liebe in ihrem wesentlichen Kern nie begriffen, Empfinden somit auf Sexualität beschränkt. Wie sollte das anders möglich sein? Insofern gibt das spätere 'Flaschendrehen' im an die Wand projizierten Athenerwald das Bildmotto für die Beziehungswechsel der jüngeren Liebespaare ab. Warum wer mit wem was will, entzieht sich den Beteiligten, ja, wird gar nie zur Frage. Jede flirtet mit jedem und schleppt ab, was sich abschleppen lässt. Es ist eine sehr reduzierte Art von Irrationalität, die da geboten wird. Aus einem derart beherrschten und zugleich dem Zufall überlassenen Liebesspiel entwickeln sich die in ihrer heutigen Aktualität überdeutlich kenntlich gemachten Beziehungsformen: das unbedingte sexuelle Begehren, die verächtliche Demütigung der jeweils Ungeliebten, die Irrationalität des Triebhaften, die als 'Zickenkrieg' inszenierte Beziehung zwischen den ehemaligen Freundinnen Hermia (Julia Schmalbrock) und Helena (Juliane Fisch, in der aktuellen Spielzeit Sophie Krauß), die nicht aus verzweifelter Liebe, sondern aus Hass verrät, und der Krieg zwischen Mann und Frau, symbolisch aufgehoben in der Beziehung zwischen Oberon (Rainer Frank) und Titania (Beatrice Frey, auch als Hippolyta). Die melancholische musikalische Untermalung (Martin Engelbach) am Klavier trägt, sofern sie nicht aus den Diskotürmen dröhnt, eine gute Portion zum Gelingen dieser verlorenen Gesellschaft bei, deren Liebesspiele sich freilich in überdeutlicher Symbolik im Dreck abspielen. Unklar bleibt, ob es sich um eine Jauchegrube (moralische Ausdeutung!) oder um Moorpackungen (gerontologische Anspielung!) handelt. Sie seien "naturbreit", erklärt uns Stefan Göhlisch in der *Neuen Presse* (20. 1. 2014), was soviel heißt wie "von den Hormonen wie besoffen".

Auch die Welt der Elfen erscheint im aktualisierten Gewande. Sie bietet den Abklatsch einer Spaßgesellschaft, deren Mitglieder den größten Spaß im Leben ersichtlich bereits hinter sich haben. Oberon und der eselsohrige Puck (Daniel Christensen), letzterer nackt oder im Bademantel, bilden ein Duo lebenssatter Lustgreise, Titania ist dem Suff verfallen, der Rest der Elfenwelt wäre auch lebensecht nicht mehr von dieser Welt, nur die chemische Natur der von ihnen konsumierten Drogen bleibt ein Geheimnis. Von ihnen geht gewollt kein Zauber aus, nicht als irrationale Romantisierung einer Anderwelt und nicht als boshafter Übergriff auf die zivile Ordnung der Lebenswelt. Sie verkörpern, wenn überhaupt, die groteske halluzinogene Verzerrung unserer Partyträume, die keine Träume mehr sind, wenn sie Woche für Woche erkauft werden. "Theater wie im Rausch", lobt immerhin die *Neue Presse*: "Die Fabelwesen [...] stapfen tiefenentspannt wie Kiffer durch den Wald. Die frustrierte Elfenkönigin Titania gibt sich dem Trunke hin (Frey ist groß als abgehalfterte Alte)." So weit, so gut. Es ist ein erkennbares Regiekonzept, gut und detailliert durchdacht, virtuos umgesetzt – aber alles andere als neu.

Die ungemeine Spielfreude kommt besonders den Handwerkerszenen zugute, hier haben sie den Beruf gewechselt und arbeiten als Kellner des 'griechischen' Etablissements. Jedes halbwegs erfahrene Theaterensemble macht aus diesen Szenen einen Bühnenerfolg. Aber hier wird die Rampensau nicht nur freigelassen, hier wird sie thematisiert. Über gutes und schlechtes Theater streitet man, die Notwendigkeit des "Regietheaters" wird behauptet, von Zettel, dem "*performer*", wie sich der lebensweltliche Oberkellner zeitgeistnah bezeichnet; kurz: die Shakespearesche Selbstreflexion auf das Theater wird umgeschrieben in eine Selbstreflexion des heutigen Regietheaters, die erkennen lässt, "dass Shakespeares Theaterüberlegungen vom heutigen Theaterdiskurs gar nicht so weit entfernt sind" (*Hannoversche Allgemeine Zeitung*, 20 1. 2014). Warum nicht? Besser wäre es gewesen, wenn sich aus diesen Überlegungen für den Zuschauer erschlossen hätte, warum das Regietheater sich im vorliegenden Fall so oft selbst zitiert – die Grenze zwischen Selbstzitat, (selbst)ironischer Ausstellung der handwerklichen Instrumente und erkennbarer Theaterästhetik blieb jedenfalls unscharf, war eigentlich gar nicht gezogen. Im Gegenteil. Aus dem Traumversprechen des *Sommernachtstraums*, der ja gerade auch ein Versprechen des Theaters gegenüber dem Zuschauer ist, dessen Imaginationsleistung zu beflügeln, wird eine platte Demonstration der Fiktionsleistung: Die metatheatrale Reflexion der Schlussszene ist, stark verändert, der hannoverschen Inszenierung als Prolog vorausgeschickt. Um die Wirkkraft des Theaterereignisses zu demonstrieren, fordert Puck die Zuschauer, nachdem er sie mit "Guten Abend" begrüßt hat, auf, mit ihm in das Lied "Guten Abend, gute Nacht" einzustimmen, was freilich nur zaghaft befolgt wird. Nicht in jedem Esel steckt ein *performer*. Auf diese Weise verschenkt die Inszenierung, die so viel könnte, so viel und gleich von vornherein. Und so verflüchtigt sich der anfänglich starke und neugierig machende Eindruck im Verlauf des Abends bald in gelangweilte Wiedererkennung. Die Virtuosität stumpft im Dauerklamauk ab. Die besten Beispiele für gut gemeinte, aber schlecht gemachte 'Aktualisierungen' finden sich dann besonders in den sprachlichen Ergänzungen zu Frank Günthers vorzüglicher Übersetzung, die keine Überarbeitung nötig hätte. Mit "Voll der Arsch" oder "Ist das wohl geil" dient man sich einem Beiläufigkeitsjargon an, der weder verträumt, noch kritisch, noch 'modern' ist, sondern einfach nur dämlich (oder herrisch).
Es sei jedoch eingeräumt: Die Zuschauer zeigten sich sehr viel beglückter als der Rezensent und spendeten tosenden Applaus. So bleibt die Frage, ob Shakespeare nicht doch ein anderes Publikum im Auge hatte als allwissende Mitglieder einer Shakespearegesellschaft?

Am Kasseler Schauspielhaus gibt es keine Hexen. Die drei Schwestern in der *Macbeth* Inszenierung von Markus Dietz sind zwei Tänzerinnen und ein Tänzer, alle drei verkörpern – sehr leicht bekleidet – den Inbegriff der Versuchung. Sie tanzen

lasziv auf der Bühne und locken zu Beginn des Stückes Macbeth (Bernd Hölscher) und Banquo (Thomas Meczele) aus dem Zuschauerraum zu sich herauf, um sie in jeglicher Hinsicht zu verführen. Dank der spärlichen Bekleidung der Verführenden – "Nur in Strumpfhosen und mit schwarzem Klebeband über den Brustwarzen tanzen sie […] zu Electrobeats und Stroboskoplicht" (*HNA*, 26. 5. 2014) – wird das *gender crossing* in der Besetzung der drei Schwestern (Eva Maria Sommersberg, Alina Rank, Christoph Förster) sofort offenkundig und trägt zur schwül-erotischen Atmosphäre der gesamten Darbietung bei. Mehr noch, sie werfen die grundsätzliche Frage auf, wie wir uns 'das Böse' in Shakespeares Werk vorzustellen haben und wie es sich auch in diverser Form über die Jahrhunderte hinweg möglicherweise manifestiert.

Mit viel Erotik, Tanz und elektrisierender Musik (Ole Schmidt) wird die Macht der Verführung zum Leitmotiv der Inszenierung. Im Laufe des Stückes werden die Körper immer entblößter und die Bühne wird, je mehr sich die Charaktere ihren Begierden hingeben, immer blutverschmierter. Sinneslust und Machttrieb, aber auch Sinneslust und Tod gehen miteinander einher und sind untrennbar durch die körperliche und politische Gier der Darsteller verbunden. Die drei Schwestern versinnbildlichen diese Verbindung von Machtgier, Lust und Todestrieb immer wieder, z. B. wenn sie sich im Blut von Duncan (Enrique Keil) suhlen oder bei der Ermordung von Macduffs Familie behilflich sind. So ist es nur konsequent, dass die drei dauerhaft auf der Bühne präsent sind und gewissermaßen als "Schaltzentrale des Bösen" (*nachtkritik.de*, 26. 5. 2014) fungieren. Dabei wird gleichzeitig klar, dass die eigentliche Schaltzentrale des Bösen bereits in den Figuren selbst lauert. Die Macht der Verführung, so das Fazit des Abends, liegt nicht in anderen Menschen oder Objekten. Die Macht der Verführung wohnt den Figuren selbst inne und wird höchstens durch externe Faktoren verstärkt.

Gepaart ist die elektrisierende Mischung aus Erotik, Machttrieb und Gewalt mit einer gehörigen Portion Slapstick, die selbst aus Banquos Tod oder aus dem Wahn von Lady Macbeth ein makabres Lachen herausholt. So tanzt Banquo beim Bankett so possierlich über den festlich gedeckten Tisch in seinem spärlichen Kostüm – Slip mit Schlips, der vorher als Tötungsinstrument fungierte –, dass den Zuschauern das Lachen nicht im Halse stecken bleibt, sondern frei heraus quillt. Banquo ist "nach seiner Ermordung […] lebendiger denn je, ein witzig-ironischer Tod, der seinen Spaß an der Angst der Lebenden hat und seine plötzliche Macht genüsslich ausspielt" (*nachtkritik.de*, 26. 5. 2014). Macbeth erleidet derweil auf der Bühne beinahe einen Nervenzusammenbruch. In dieser Gegenüberstellung liegen Tragik und Komik nicht nur als Effekthascherei nah beieinander; nein, das Groteske gibt die eigentlichen Abgründe der Figuren zu erkennen, die zunehmend von Selbstzweifeln und Ängsten getrieben sind. Denn nichts anderes ist es, was Macbeth und Lady Macbeth treibt: die Angst vor der eigenen Sterblichkeit. Entspre-

chend hebt der Dramaturg Thomaspeter Goergen in seiner Einführung vor dem Stück hervor, wie wichtig Kinder bzw. deren Abwesenheit in Shakespeares Drama sind. In Kassel wird die Inszenierung deshalb mit einer Fülle von Kindern auf der Bühne versehen, die jene Zukunftsangst und den Selbsterhaltungstrieb der Charaktere verdeutlichen.
Das Bühnenbild (Mayke Hegger) ist mit Hilfe einer großen, beweglichen Leuchtrampe simpel, aber variabel gestaltet. Die Leuchtrampe dient abwechselnd als Tanzfläche, als Banketttisch, als überdimensionales Bett oder als Begrenzung des Schlosses. Zusammen mit dem Lichtdesign (Oskar Bosman) sowie den teilweise aufreizenden, teilweise zeitlosen Kostümen (Henrike Bromber) liefert die Inszenierung Stoff für einen kurzweiligen Abend, der den einen oder anderen aufgrund des hohen Maßes an Erotik und Gewalt auf der Bühne befremden mag, der aber vielleicht so nah an elisabethanische Aufführungspraktiken heranführt wie wenig andere Inszenierungen dieser Tage. Für Schulklassen und andere pädagogische Veranstaltungen mag die Inszenierung ein wenig blutrünstig sein; wobei, wie die *German Daily News* sich zu entschuldigen beeilt, "in überlieferten Requisitenlisten aus damaliger Zeit die Verwendung von mehreren Flaschen Ochsenblut sowie Tiereingeweiden bei den Aufführungen verzeichnet [sind]. Da erscheint die Verwendung von Rote Beete Saft in Kassel vergleichsweise doch harmlos" (24. 5. 2014). Rote Bete-Saft hin oder her: dem Kasseler Schauspiel ist ein Spektakel geglückt, welches vom Großteil des Publikums mit viel Applaus belohnt wird.

In Hamburg begann die Spielzeit am Schauspielhaus unter der neuen Intendantin Karin Beier mit einem Paukenschlag der besonderen Art. Kurz vor Spielzeitbeginn richtete eine "unkontrollierte Fahrt" des Eisernen Vorhanges, wie es in einer Pressemitteilung hieß, einen erheblichen Schaden an, so dass erst im Januar der Spielbetrieb aufgenommen werden konnte. Als zweite Premiere stand *Der Sturm* in der Regie von Maja Kleczewska auf dem Spielplan, und einige der betagten Theatergängerinnen und Theatergänger werden an ein Gastspiel im Jahr 1997 zurückgedacht haben, als Karin Beiers Kölner Inszenierung des *Sturms* im Schauspielhaus gefeiert wurde. Nun also wieder einmal der *Sturm*, dieser (vermeintliche) Abgesang Shakespeares an das Theater, dieses Mal zusammengekürzt auf eine Stunde und vierzig Minuten.
Prospero (Josef Ostendorf) ist bereits zu Beginn des Abends am Ende, mühsam quält er sich in seinen Bademantel, lässt sich in einen elektrischen Rollstuhl fallen und betrachtet das Spiel um ihn mit einer Mischung aus Langeweile und Ungeduld. Es ist Propseros Abgesang, den wir hier sehen. Müde vom Regieren über ein Inselreich, desillusioniert angesichts der menschlichen Unzulänglichkeiten seiner Schutzbefohlenen hat dieser Prospero alle Rachegelüste, aber auch alle Ideale längst über Bord geworfen. "Die von Josef Ostendorf bewegend verkörperte

Der Sturm, Schauspielhaus Hamburg, Regie: Maja Kleczewska
Josef Ostendorf (Prospero), Pablo Konrad y Ruopp (Ferdinand)
Foto: Thomas Aurin

Selbstüberwindung des über seine Verzweiflung hinauswachsenden Prospero, die ihn befähigt, Gnade walten zu lassen, bildet das magische Zentrum dieses Sturms. So einen menschlich kompletten, mitleidenden, selbst in seinem Zorn nahbaren Prospero gab es wohl nie", urteilt Stefan Grund im *Hamburger Abendblatt* (25. 1. 2014).

Dieser Sturm ist ein Benjaminsches Trauerspiel: Die Inselwelt Prosperos "hat sich nie zu beseelen, den Silberblick der Selbstbesinnung in seinem Inneren nie zu erwecken vermocht" (*Ursprung des deutschen Trauerspiels*, Dritter Teil). So ist es nur folgerichtig, dass die Inszenierung mit dem Ende beginnt. Eine phlegmatische Miranda (Lisa Bitter) und ein deprimierter Ferdinand (Pablo Konrad y Ruopp) werden von einem todkranken, blutspuckenden Prospero vermählt, der lakonisch bemerkt, dass sich alle seine Feinde zu diesem morbiden Festakt eingefunden haben. Nicht einer Hochzeitsfeier, vielmehr einem Waffenstillstandsabkommen in einem vom Bürgerkrieg zermürbten Land scheinen wir beizuwohnen. Lebensmüde im wahrsten Sinne des Wortes sind alle Akteure bereits in dieser ersten Szene, und das Bühnenbild (Marcin Chlandas) verortet diese niedergeschlagene Gesellschaft

in einem schäbigen Hotel, das an Anna Viebrocks Marthaler-Landschaften und an Bert Neumanns Castorf-Exklaven erinnert. Das Hotel wiederum scheint an einem jener Unorte zu stehen, die halb Grenzanlage, halb Warteraum sind. Wir sehen die heruntergekommene Welt des Neokolonialismus, und so ist es nur stimmig, dass Stephano (Anja Laïs, im Wechsel mit Carolin Conrad) und Trinculo (Kathrin Wehlisch) Sextouristinnen sind, die in Afrika auf der Suche nach ihrem Caliban nicht nur sexuelle, sondern auch rassistische Phantasien ausleben möchten. Während sie Caliban (Michal Czachor), der weitestgehend nackt, dafür aber mit einem breiten polnischen Akzent spielt, für sexuelle Handlungen bezahlen, sehen wir auf der Videoleinwand (Wojciech Puś) Dokumentarszenen, in denen Afrikaner von ihrer dramatischen und traumatischen Flucht nach und durch Europa berichten. Dieses Aufeinanderprallen der Welten auf Prosperos Refugium hätte genügt, um den Neokolonialismus auf den Punkt zu bringen. Dann jedoch gibt es überraschend – und ganz entgegen der Tristesse dieses Grenzortes – ein wenig Folklore auf der großen Bühne des Schauspielhauses, als eine afrikanische Trommler-Truppe die Bühne erobert. Hier wächst nicht zusammen, was nicht zusammengehört, und wir begreifen, warum Josef Ostendorf als "sabbernder Tyrann" (Till Briegleb, *Süddeutschen Zeitung*, 27. 1. 2014) immer mal wieder mit seiner Pistole herumfuchtelt: Nein, so kann das alles nicht weitergehen. Prospero und seine Schützlinge sind gefangen im Reich der moralisch Untoten, aber auch uns beschleicht ein beklemmendes Gefühl: Was soll diese Stammestanz-Einlage? Glauben Regisseurin Maja Kleczewska und Dramaturg Lukasz Chotkowski ernsthaft, dass uns diese Folklorisierung nicht nur peinlich berührt, sondern tatsächlich politisiert? In einer durchwachsenen Inszenierung war dieser Moment sicherlich der konzeptionelle und künstlerische Tiefpunkt. Dabei hätte sich das Regieteam bei ihrem Wunsch, die aktuelle Flüchtlingsproblematik zu thematisieren, auf das Figurenpersonal und die Szenen bei Shakespeare beschränken können und doch zugleich eindringliche Schlaglichter auf die Brisanz dieses Themas werfen können. So stellt beispielsweise "ein Karl Lagerfeld im grenzdebilen Stadium, wie ihn Michael Weber als König Alonso gibt" (ebenfalls Till Briegleb), eindrücklich aus, dass die Situation jenseits des Inselreiches – in Neapel! – vielleicht ja noch deprimierender ist. Und wenn Ariel (Sachiko Hara), die wir zuvor als Tamagochi und als Teenager-Göre gesehen hatten, am Schluss nach und nach Requisiten und Akteure mit weißer Farbe übergießt, Papierschnitzel darüber wirft und das Licht erlischt, haben wir das Gefühl, dass hier Chancen vertan wurden, weil die durchaus erhellende Tristesse einer Globalisierung unter dem Mäntelchen des Neoliberalismus zu oft von Rübenrausch-Regieeinfällen wie der besagten Trommel-Szene gestört wurde. Ein "richtiger Flopp", wie Michael Laages im *Deutschlandfunk* (24. 1. 2014) urteilt, ist dieser *Sturm* sicherlich nicht, aber was mit Josef Ostendorf als ermattetem magischen Zentrum beeindruckend begann, läuft hier ins Leere. Diese Leere jedoch wirkt nach. So ist diese Inszenierung

zwar kein Sturm, der einen vom Theatersessel reißt, aber immerhin eine Böe, die den neokolonialen Mief in die Welt trägt und uns in Erinnerung ruft, dass sich dieser Mief nicht so leicht abschütteln lässt.

Norbert Greiner, Kirsten Sandrock und Felix Sprang

Schwarz-Weiß-Malerei, Partytiere und metatheatrale Versuche – Shakespeare in NRW

Anno 2012 entwickelte sich das *blackfacing*, das am Berliner Schlosspark Theater eher naiv zum Einsatz kam, zu einem Skandalon der Kulturszene. Dass die Wunden auch 2014 noch schmerzten, belegt ein Kapitel in Frank Günthers mitunter süffisantem Buch *Unser Shakespeare*, in dem er die verschiedenen Casting-Optionen für die Rolle des Othello diskutiert. Denn ausgerechnet die wohl praktikabelste Variante, die Besetzung "mit einem ungeschminkten weißen Schauspieler", weist der regieerfahrene Übersetzer dort als "absurd" zurück, weil das Verfahren "die stücktragenden Themen 'der Fremde' und 'Rassismus' ausblendete" (München: dtv, 2014; S. 118). Schlimmstenfalls könnten sich die deutschen Bühnen veranlasst fühlen, "auf den *Othello* lieber vorerst zu verzichten" (ebd.). Nach derlei – *sit venia verbo* – Schwarzmalerei dufte man an Rhein und Ruhr umso gespannter auf gleich vier Premieren der Tragödie blicken: in Bochum am Schauspielhaus (18. 1. 2014) und am Prinz-Regent-Theater (13. 9. 2013), im Schlosstheater Moers (12. 9. 2013) und in der Inszenierung des Jugendtheaters Spieltrieb im Theater Duisburg (21. 9. 2013).

Geben wir zunächst Entwarnung: Shakespeares große Tragödie über Eifersucht und "motiveless malignity" ließ sich auch zu seinem 450. Geburtstag noch fesselnd inszenieren, wie geschehen am Schauspielhaus Bochum. Dass dort der Deckel auf dem Schminktopf blieb, sorgte zwar für Unmut bei einigen Kritikern, die das "ein bisschen feige" fanden (*nachtkritik.de*, 18. 1. 2014); der Vorwurf allerdings, Regisseur David Bösch habe Othellos Ausgrenzung "schlicht ignoriert" (*Westdeutsche Allgemeine Zeitung*, 20. 1. 2014), greift nicht.

Zugegeben: Indem Bösch die Rollen Brabantios und des Dogen streicht, verzichtet er auf die Ausdeutung jener Bigotterie, die bei Shakespeare die venezianische Oberschicht umweht. Doch Bösch rückt stattdessen die interkulturelle Liebesgeschichte an den Anfang, um diese in mehrfacher Hinsicht zu unterminieren. Schon zum Auftakt des Abends läuft ein kurzer Animationsfilm, der unter dem Titel *Othello und Desdemona* eine Hollywood-Lovestory mit *happy ending* verheißt. Freilich aktiviert eine solche Utopie lediglich das Wissen des Publikums um das, was kommen muss und kommen wird. Als also das 'Traumpaar' im Anschluss

erstmals die Bühne betritt und die Geschichte seines Kennenlernens referiert, ist das Liebesaus bereits besiegelt, und beinahe wirkt es so, als müssten die Verlobten sich selbst und die Zuschauer noch einmal von der Validität ihrer Zuneigung überzeugen. Authentisch mag diese Liebe im Übrigen durchaus sein – die junge Desdemona (Friederike Becht) ist sichtlich betört, und auch der ältere, ernste Othello (zurückgenommen gespielt von Matthias Redlhammer) wirkt im Rahmen seines emotionalen Vermögens glücklich und zugewandt. Dass diese Liebe aber aufgrund äußerer und innerer Umstände vergehen muss, wird auf der metadramatischen Ebene konsequent affirmiert. So spielt zum Beispiel Emilia (Xenia Snagowski) ein amüsantes Hochzeitsständchen auf der Ukulele, dessen flexibler Text die zwei Protagonisten in eine Reihe mit Shakespeares anderen tragischen Paaren stellt ("Vergesst Romeo und Julia / Othello und Desdemona / sind das allerschönste Paar. / Vergesst Hamlet und Ophelia / […]").

Die Entscheidung, die Exposition der Hauptfiguren in einen Eröffnungsdialog auszulagern, hat einen weiteren Effekt: Stärker noch als in der dramatischen Vorlage drängt sich der Verdacht auf, da habe sich eine behütet aufgewachsene Frau in einen welterfahrenen Mann verguckt, dessen Abenteuergeschichten seine Exotik nur betonen. Auffällig ist in diesem Zusammenhang, dass Othello im Stück mehrmals als "Schwarzer" bezeichnet wird, besonders von Jago (Felix Rech), der mit sicherer Hand auf der Klaviatur der populistischen Fremdenfeindlichkeit spielt. Auf diese Inkongruenz zwischen Sprache und sichtbarer Wirklichkeit rekurriert die Inszenierung, sobald es um Waffen geht: Unverdrossen sprechen die Figuren dann von Degen, obwohl sie augenscheinlich Revolver verwenden. Dahinter mag eine simple Sprachkritik stecken: Worte enthüllen nicht die Wirklichkeit, sie verzerren sie, wie vor allem Jagos boshafte Polysemie bezeugt ("[lie] with her, on her; what you will"). Doch implizit wird auch gesagt: Das semiotische System der Bühne besteht nicht nur aus visuellen bzw. materiellen Zeichen; das Theater darf dem Publikum durchaus eine Imaginationsleistung abverlangen, ganz im Sinne von Shakespeares *Wooden O*.

Einen wichtigen Subtext dieser Inszenierung bildet die Kriegsthematik, die zwar nur in Form von Botenberichten an die Handlungsoberfläche gelangt, die jedoch im Bühnenraum stets präsent bleibt. Die Bühne, gestaltet von Falko Herold, zeigt eine alte Fabrikhalle; die Fenster sind teils geborsten, womöglich zerschossen. Ein Rednerpult gibt es, an dem unter anderem der Aufbruch nach Zypern verkündet wird, dazu ein paar Klappstühle, eine Stehlampe, einen Kühlschrank, eine Jukebox. Auf subtile Weise negiert das Setting die Grenzziehung zwischen *tragedy of state* und *domestic tragedy*: Der Krieg macht nicht vor der Haustür Halt; er infiziert das Innere der Figuren und wird von ihnen in Form von emotionaler Verrohung mit nach Hause getragen. Von einer "Folterszene, in der Leutnant Cassio (Florian Lange) mit der Plastiktüte über dem Kopf geschlagen und gedemütigt wird", fühlte

sich die Kritikerin Eva Schmidt nicht zu Unrecht "an die Bilder aus dem Abu Ghraib-Gefängnis" erinnert (*revierpassagen.de*, 20. 1. 2014). Einen gespenstischen Aspekt bekommt das Bühnenbild dadurch, dass sich niemand bequemt, nach der Hochzeit das Konfetti und die Luftschlangen beiseite zu räumen. Inmitten der Partykulisse vollzieht sich bald ein tödlicher Alptraum.

Fraglich bleibt allerdings, ob auch der eigentliche Initiator der Folter und der Morde erst durch den Krieg verroht ist. Denn mit großer Spielfreude und Präsenz legt Rech seinen Jago als verführerischen Nihilisten an, der sich keiner Moral verpflichtet fühlt und der es blendend versteht, sich bei seinen Mitmenschen einzuschmeicheln und ihre Emotionen zu steuern. Sein vorgebliches Motiv – Rache für die entgangene Beförderung – tritt dabei rasch in den Hintergrund. Am Ende bleibt er unbestimmbar, verweigert die Erklärung seiner Taten – und krönt seine Chuzpe mit einer starken, konspirativen Schlussszene. Anders als bei Shakespeare wird er nämlich nicht abgeführt (die Vertreter der venezianischen Ordnungsmacht gibt es ja nicht); vielmehr steht er über den Körpern seiner Opfer und zieht in stummer Kommunikation mit dem Publikum ein Taschentuch nach dem anderen aus seinen Taschen. Zuletzt bläst er melancholisch in eine Partytröte. Diese Feier mag vorbei sein, doch das Repertoire des perfiden Zauberkünstlers ist noch lange nicht erschöpft.

Unter Jagos Opfern ragt Othello heraus, den Redlhammer als Offizier von besonderer Ernsthaftigkeit und Disziplin anlegt. Stimmig wirken jedenfalls die akkurate Frisur und die schwarze (!) Kleidung (Kostüme: Meentje Nielsen). Die Darstellung, die manche Kritiker als "temperamentlos" und "sachlich bieder" empfanden (*theaterpur.net*), lässt gleichwohl Abgründe erahnen; überhaupt ergibt sich Othellos Fallhöhe erst aus seiner ursprünglichen Selbstkontrolle. Angesichts seiner militärischen Haltung und der Strenge in Mimik und Bewegung wirkt es umso pointierter, wie Othello nach dem Mord an seiner Frau schrumpft, bis er schlaff und fragil auf seinem Stuhl zusammensinkt.

Im Vergleich zu Othellos beherrschtem Wesen wirkt Desdemona besonders ausgelassen; sie kokettiert auch dann noch mit ihrem Mann, als der Keim der Eifersucht längst Wurzeln in ihm geschlagen hat. Die Dämonen, mit denen ihr Mann kämpft, verkennt Desdemona völlig; der unduldsame Othello wiederum missdeutet die Heiterkeit seiner Frau als Beweis ihrer Wankelmütigkeit und Untreue – eine Konstellation, die ebenso plausibel dargestellt wird wie die Tatsache, dass sich Desdemona sehenden Auges in ihr Schicksal fügt. Eine stärkere Frauenfigur ist dagegen Emilia. Warum aber entwendet sie für ihren Mann das Taschentuch? Die Inszenierung hält hierauf eine clevere Antwort parat: Die hochschwangere Emilia legt das Taschentuch auf ihren Bauch und zieht es rasch weg, als Jago seinen Kopf darauf legen möchte. Jago berührt also unfreiwillig den Mutterleib – ein interessanter Einblick in Emilias Hoffnungen, zu dem auch die an anderer Stelle eingespielte

Othello, Schauspielhaus Bochum, Regie: David Bösch
Florian Lange (Cassio), Felix Rech (Jago)
Foto: Thomas Aurin

Vertonung des ersten Sonetts aus Shakespeares Zyklus passt. Ironischerweise ist es gerade nicht die weibliche Hauptfigur, die die geforderte Fruchtbarkeit unter Beweis stellt. Zu den komischen Momenten der unterhaltsamen Produktion gehört darüber hinaus ein anzüglicher Tanz im Stile einer *dumb show*, den Cassio, eigentlich ein Schreibtischtäter mit geringer Alkoholtoleranz, mit dem berühmten Taschentuch zu dem Lied "Fools Rush In" vollführt.

Die andere Bochumer Inszenierung des Stücks schreckte nicht vor dem *blackfacing* zurück. Sibylle Broll-Papes Version des Eifersuchtsdramas am Prinz-Regent-Theater beginnt mit einer leeren Bühne und auf Stellwände projizierten, flackernden Kerzen (Bühne: Trixy Royeck). Während des Einlasses ist klassische Streicher-Musik zu hören. Auf der Bühne erscheinen Othello und Desdemona, sie in weißem Hochzeitskleid, er, muskulös, im feinen Nadelstreifenzwirn. Der Rahmen ist feierlich bzw. soll so wirken. Denn etwas stört das Bild. Ist es die Schuhcreme auf Arno Kempfs Händen und Gesicht, die im Verlauf der Inszenierung wiederholt für unfreiwillig komische Momente sorgte, wenn sie auf die anderen Figuren abfärbte und zwischen den Szenen neu aufgetragen werden musste? (Oder war

das Teil des Konzepts?) Oder ist es das eng anliegende, schwarze T-Shirt unter Othellos Zwirn und das gegelte, zu einem Pferdeschwanz gebundene Haar, das Goldkettchen mit Kreuz – Attribute, die ihn wie einen Zuhälter aussehen lassen? Ob nun gewollt oder nicht, eines wird klar von Anfang an: Der "Mohr" (oder "Neger", wie Othello in der Inszenierung wiederholt tituliert wird) und Desdemona sind ein ungleiches Paar. Er ein erfolgreicher Feldherr, der Zypern im Auftrag Venedigs vor den Türken verteidigen soll, sie die Tochter des wohlhabenden Brabantio, der diese Vermählung alles andere als gutheißt. Was zieht die beiden an? Was findet sie an ihm? Für Shakespeare ist es zum einen das sinnliche und triebhafte Verlangen, ein Motiv, das dann von Othellos Gegnern, allen voran Jago (Michael Lippold), auch gezielt und erfolgreich in Desdemonas Verleumdung eingesetzt wird. Das erklärt vielleicht die nicht in letzter Konsequenz nachzuvollziehende Entscheidung der Regie, Othello als etwas proletenhaft daher kommende Figur anzulegen, die zudem so aussieht, als ob sie jeden Nachmittag im Fitnessstudio verbringen würde: Will Desdemona also nur Othellos *body*? Es ist der Konflikt zwischen körperlichem Begehren einerseits und aufrichtiger Liebe andererseits, der das Stück auszeichnet und auch nicht aufgelöst wird. Broll-Pape verdeutlicht diese Spannung in ihrer Inszenierung mit das Handlungsgeschehen untermalenden Projektionen aus der Tierwelt, die in Zeitlupe mal jagende Löwen, mal zupackende Greifvögel oder im Netz sitzende Spinnen zeigen. Soll heißen: Auch menschliche Interaktion ist nach wie vor triebgesteuert und ein *survival of the fittest*? Und Bekundungen von Liebe, Treue und Ehrgefühl sind nur vorgeschoben, eine Illusion, der man sich willentlich und wissentlich hingibt? Das würde auch die regelmäßig zwischen den Szenen erscheinende Schauspielerin in schwarzem Gorillakostüm erklären, die meist unbemerkt von den Akteuren ein paar Sekunden auf der hinteren Bühne steht, in das Publikum schaut und dann wieder verschwindet. Der Gorilla als Signum unserer triebgesteuerten Existenz? Oder steht der Menschenaffe für das schwarze Monster Othello, das 'Andere', von dem Venedig einerseits fasziniert ist, das es aber auch gleichzeitig fürchtet? Der Inszenierung gelingt es letztlich nicht, diese Fragen konsequent weiter zu verfolgen bzw. aufzulösen.

Im Mittelpunkt der Inszenierung steht aber Jago. Michael Lippold gibt den übergangenen Fähnrich als authentischen, eigentlich gar nicht so unsympathischen und gelegentlich charmanten Gefolgsmann von Othello, der das nuancierte Rollenspiel perfekt beherrscht. Lippold gelingt es, den Spaß am Spiel zu vermitteln, was wohl auch daran liegt, dass er bereits mit ähnlichen Figuren, wie z.B. dem Aaron in Christian Stückls *Titus*-Inszenierung am Münchner Volkstheater (2002) und dem Edmund in Elmar Goerdens *Lear* am Bochumer Schauspielhaus (2009), überzeugen konnte. Alles in allem eine solide Produktion mit einer sehr guten Gesamtleistung des nur sechsköpfigen Ensembles plus Gorilla.

Eine weitere *Othello*-Inszenierung war in Moers im Schlosstheater zu sehen. Auf knapper, doch exzellent genutzter Spielfläche hauchte Ulrich Greb seinem *Othello* (in der Übersetzung von Erich Fried) den Geist der Komödie ein. Das Resultat seiner Strategie ist eine absolut unterhaltsame und oft herrlich komische Inszenierung, die jedoch gerade durch die Darstellung des Titelhelden viel Potenzial verschenkt. Othello (Werner Strenger) ist ein bizarrer, lustig bis lachhafter Fremdkörper auf der Bühne: Ausstaffiert mit den Standard-Accessoires des Rockers – Lederhose, Bomberjacke, Sonnenbrille – und dem Gestus des unnahbaren Rebellen – stets lässig an Wände gelehnt, Hände in den Taschen –, hebt er sich ab von den übrigen Akteuren, die in eher elisabethanischen Kostümen auftreten. Spricht Othello, dann nuschelt er, so als verböten ihm die Gesetze der 'Coolness' eine klare Artikulation. Neben jeglicher zu emotional involviert wirkender körperlicher Bewegung ist es offenbar auch tabu, die Kiefer zu öffnen. Stimme und Gebaren des Protagonisten rufen Assoziationen mit Bruce Willis' *Stirb Langsam*-Alter Ego oder dem *lonesome rider* hervor – durch und durch westliche (Stereo-)Typen. Zwar kehrt Othello mit schuhcremegeschwärztem Gesicht aus der Schlacht um Zypern zurück, doch macht ihn das nicht zum *minstrel show*-'Mohren', sondern zum Typus 'cooler Soldat' in gefährlicher Mission. Die Bomberjacke wird zu diesem Zweck gegen eine Tarnjacke ausgetauscht.

Jago wird von Frank Wickermann mitreißend verführerisch gespielt (blass war nur der Teint). Besonders seine bestechend spielerische Interaktion mit dem Publikum – ein konspirativer Flirt – fand Anklang. Während der Antagonist mit Freude an der Verschwörung allen Zuschauern seine üblen Stratageme offenbart, kann sich eine Zuschauerin sogar über einen Handkuss freuen. Auch im Zusammenspiel mit einem demütig-devoten Rodrigo sind Jagos Auftritte stark, wenngleich brutal. Wie ein Hund wird Rodrigo da kommandiert und buchstäblich an seiner 'Männlichkeit' über die Bühne geführt. Die Sündenfigur Jago wird jedoch nicht zum Sündenbock für die Verfehlungen anderer: Sowohl Othello als auch Cassio bleiben bei Greb die Schmiede ihres eigenen Unglücks. Die Verantwortung für das eigene Handeln lässt sich nicht abgeben mit der Ausrede, 'verführt' worden zu sein. So urteilte auch die *Westdeutsche Allgemeine Zeitung* über Desdemonas "sehr langsame[n] Tod über die Pause hinaus […]: Kein Gericht dieser Welt würde das als Affekt durchgehen lassen" (13. 9. 2013). Trümpfe der Inszenierung sind so auch Momente, die das Publikum erst verführen, es dann aber vor sich selbst bloß stellen. Das funktioniert zum Beispiel, wenn sich Cassio (stark gespielt von Matthias Heße, der auch Brabantio verkörpert) und Rodrigo (Patrick Dollas) unter Jagos Regie betrinken und zunehmend rassistische Witze reißen, während das Publikum auf die Verführung zunächst eingeht, bis ihm das Lachen schließlich im Hals stecken bleiben muss. Später uriniert Rodrigo Cassio mit festem Strahl ins Gesicht – noch wird gelacht –, nur um dann in einem schockierend plötzlichen Racheakt von Cassio vergewaltigt

zu werden. Der Umschlag von Komik in Tragik, Lachen in Entsetzen, scheint allerdings nicht von allen Zuschauern mitvollzogen worden zu sein. So stellte die *Westdeutsche Allgemeine Zeitung* nüchtern fest: "wenn sich Jago, Cassio und Rodrigo gemeinsam betrinken und zotige bis rassistische Stammtisch-Parolen reißen, hat das was durchaus Komödiantisches." (13. 9. 2013)

Die Inszenierung bedient sich einer originellen Methode, die Konstruktion von Identität anhand von Hautfarbe aufzuzeigen: Alle Figuren, mit Ausnahme von Othello, sind nahezu ständig und zwanghaft damit beschäftigt, exzessive Mengen von weißem Puder aufzulegen. Die Andersartigkeit Othellos muss durch permanente Arbeit am eigenen Ich durch die anderen Figuren aufrechterhalten werden. Oft wirkte diese "Bepuderung wie eine zwanghafte Selbstläuterung" (*Rheinische Post*, 14. 9. 2013).

Magdalene Artelt erinnert als weiblicher Doge mit ihren roten Haaren, einem ausladenden Kragen und einer Aura der Autorität merklich an Elisabeth I. In der Rolle einer resoluten Emilia ist Artelt ebenso passend besetzt und macht ihrer emotionalen Überspanntheit auf musikalische Weise Luft, ähnlich wie Xenia Snagowskis Bochumer Emilia. Desdemona (Marieke Kregel) erinnert in ihrem höfischen

Othello, Schlosstheater Moers, Regie: Ulrich Greb
Patrick Dollas (Rodrigo), Werner Strenger (Othello), Frank Wickermann (Iago), Magdalene Artelt (Doge), Marieke Kregel (Desdemona), Matthias Heße (Cassio/Brabantio)
Foto: Sascha Schürmann

Kostüm und mit extravagant getürmter Frisur an eine Art Marie Antoinette, ihr Verhalten bleibt dabei aber eher zurückhaltend und schüchtern. Mit Singen oder Summen sucht sie sich zunächst vor den verbalen Attacken ihres Vaters zu schützen, später sind es Othellos Aggressionen, denen sie sich so entziehen will. Das gewaltsame Ende zeichnet sich nach der Pause deutlich ab: Othello ist mittlerweile unheilbar vom "grünäugigen Monster" infiziert, und der auf der Spielfläche platzierte 'Bühnencontainer' ist nun mit Hilfe von Seilwinden nach vorne gekippt, scheinbar eine auf ein unabwendbares Ende hin zufallende Handlung andeutend. Kurz vor ihrer blutigen Ermordung dekoriert Desdemona in dieser kleinen, containerartigen Guckkastenbühne ihre eigene Grabstätte mit Blumensträußen, Stofftieren, Kerzen und einem Selbstporträt. Derweil sitzen Rodrigo, Jago und Cassio am Bühnenrand und spielen mit Klappmessern. Auch Othello bereitet sich ruhig und gefasst auf seine Bluttat vor. Desdemonas Tod vor dem Hintergrund dieser kitschigen Grabgaben – eine Schwarz-Weiß-Projektion zeigt sie gleichzeitig voller Freude immer wieder in die Luft springen – ist durchaus anrührend (Bühne: Birgit Angele). Doch auch hier wird durch die alberne, extreme Darstellung Othellos eine ernsthafte Anteilnahme am Bühnengeschehen verschenkt. Zum Schluss – Othello sitzt noch immer mit blutbeschmierten Händen am Tatort – wird die Container-Bühne einfach demontiert, und die Schauspieler, Leichen inklusive, machen demonstrativ Feierabend.

Auch die seit 2005 bestehende Duisburger Jugend-Theatertruppe Spieltrieb wagte sich an Shakespeares Tragödie über den venezianischen Mohren, oder wie es in der der Duisburger Inszenierung zugrunde liegenden Bearbeitung von Feridun Zaimoglu und Günter Senkel heißt, den "Schoko" Othello. Die Bühne (Jennifer Riahi) im oberen Stockwerk des Theaters ist nahezu kahl, mit wenig Requisiten und Bühnenbauten, dazu leicht versetzt, so dass eine Ecke in den Zuschauerraum hineinragt. Das Ensemble besteht aus nur acht Schauspielern, Regie führte Michael Steindl. Das hervorstechendste Merkmal dieser Inszenierung ist wohl die moderne Sprache in Zaimoglu / Senkels Übertragung. Während die bereits bei Shakespeare für Othello zu findende Bezeichnung "thicklips" auch in dieser Übertragung noch einigermaßen sinngemäß zu "Schwulstlippe" wird, finden sich auch 'modernere' Titulierungen: Desdemona ruft ihren "Schoko-Crossie" zu Bett und der zögernde Rodrigo wird aufgefordert: "Sei ein Mann und schwul hier nicht rum". Wohltuend war die Tatsache, dass die jugendlichen Schauspieler größtenteils auf billige Gags und Anspielungen verzichten. Die als Kanzlerin im Hosenanzug und mit "Merkel-Raute" auftretende Fürstin (Jennifer Riahi) war eine – verzeihliche – Ausnahme. Insgesamt gelang dem gesamten Ensemble eine beachtliche Leistung. Behzad Sharifi als Othello gelang es zuweilen, die Wirkung, die von dessen Sprache auf andere, wie Desdemona und Brabantio, ausgeht, kongenial darzustellen, und Stefan

Kolkenbrock fand in seiner Interpretation des Jago die richtige Mischung aus ernsthafter Auseinandersetzung und ironischer Distanz.

Dass der Spagat zwischen Spaßtheater und Intellektuellenbühne nicht die leichteste Übung ist, veranschaulichte leider die Kölner Produktion des *Kaufmanns von Venedig* (Premiere: 21. 2. 2014). Im Kraftfeld zwischen "Antisemitismus und Amüsement" (*Neue Zürcher Zeitung*, 25. 2. 2014) gelangen Regisseur Stefan Bachmann zwar einige starke Szenen, doch insgesamt fand die Inszenierung zu viel Vergnügen an der gut gelaunten Oberflächlichkeit, die sie vielleicht hinterfragen wollte. Unter dem Strich blieb daher eine belanglose Nummernrevue mit physischen Gags, sentimentalen Songs und ironischer Unverbindlichkeit.
Das Spiel vollzieht sich auf einem erhöhten Laufsteg, an dessen Enden Kleiderständer und Sofas stehen (Bühne: Thomas Dreissigacker). In ihren Pausen nehmen die Akteure dort Platz, so dass die Unterschiede zwischen Venedig und Belmont bald verschwimmen; augenfällig werden vielmehr die Parteien innerhalb der Bühnengesellschaft. Mal sieht sich der traurige Antonio (Gerrit Jansen) der venezianischen High Society gegenüber – "modische, in ihrer billigen Trivialität recht unangenehme Lackel" (*nachtkritik.de*, 21. 2. 2014). Mal belauern sich Antonio und Shylock (Bruno Cathomas) in ihren jeweiligen Ecken. Ihr Außenseiterdasein wirkt trennend, nicht verbindend, obwohl beide durch ihre schwarze Kleidung aus der bunten Masse hervorstechen (Kostüme: Esther Geremus). Shylock selbst kommt mal kriecherisch, mal kaltblütig daher; den Monolog "Hat nicht ein Jude Augen?" beginnt er gefühlvoll, steigert ihn dann zu einem gellenden Schrei nach Rache. Am Prozesstag überlässt er nichts dem Zufall, bringt zur Sicherheit eine Fleischerschürze und eine Waage mit. Doch an Hass und Verachtung steht ihm Antonio, der seinen Wohlstand mit einer Fuchsstola zur Schau trägt, nichts nach. Einander bespuckend und miteinander raufend, sind beide Figuren keine Sympathieträger, bieten aber Identifikationspunkte. Shylock fühlt sich durch den Verlust seiner Tochter und seines Geldes gedemütigt; kein Wunder, dass er ungeduldig die Messer wetzt, während das Gericht noch tagt. Auch Antonio ist emotional angeschlagen: Bei seinem ersten Auftritt singt er Shakespeares Sonett 147 ("My love is as a fever"), und erst kurz vor seinem vermeintlichen Tod darf er den geliebten Bassanio küssen. Eine Rezension erinnerte an das Zerwürfnis zwischen den Literaten Heinrich Heine und August von Platen, die sich ob ihrer jüdischen Herkunft und homoerotischen Neigungen verfemten (*nachtkritik.de*, 21. 2. 2014). In diesem Sinne gehört es zu den besseren Ideen der Inszenierung, dass sich Jansen und Cathomas am Ende demonstrativ die Hand reichen.
Statt sich im Minenfeld der politischen Korrektheit einer vorauseilenden Selbstzensur zu unterwerfen, stellt Bachmann die heiklen Aspekte des Stückes ostentativ heraus, ohne sich in Geschichtsvergessenheit zu ergehen – ein Drahtseilakt, dessen

Erfolg unweigerlich im Auge des Betrachters liegt. Bissig wirkt jedenfalls die Szene, in der Jessica aus ihrem Elternhaus entführt wird. Zwecks Verkleidung – es ist Karneval in Venedig und auch in Köln – legt die Tochter des jüdischen Geldverleihers eine Nazi-Uniform an und steigt dann von der erhöhten Bühne in eine umgekehrt aufgestellte Klappleiter, in deren Innenraum Lorenzo bereits wartet. Als seine Spießgesellen die Schenkel der Leiter zusammendrücken, werden die zwei Liebenden in einem unausweichlichen Kuss vereint. Für den Kritiker Christian Bos war Jessicas Kostümierung "das schreiendste Bild für die Zwangsassimilation, die später auch Shylock selbst auferlegt wird" (*Kölner Stadt-Anzeiger*, 24. 2. 2014), für Matthias Heine ein "klassischer Akt der Überanpassung" (*Die Welt*, 22. 2. 2014), für Andreas Wilink freilich eine "dumme Geschmacklosigkeit" (*nachtkritik.de*, 21. 2. 2014). Provokation geglückt, wobei noch zu klären bliebe, ob die Uniform die ursprüngliche Existenz tatsächlich zu überschreiben oder zu verdrängen vermag. Ist Identität individuell oder kollektiv? Oder ein Wesensmerkmal, ein performativer Akt oder eine Zuschreibung von außen? Oder eine Sache der Mehrheit oder der Minderheit? Solche Fragen deutet die Inszenierung mehrfach an. In der Rolle des Prinzen von Marokko tritt etwa Martin Reinke als Weißer auf, um sich dann demonstrativ das Gesicht zu schwärzen – das ist sicherlich diskutabel (siehe oben), doch wenigstens mal ein Seitenhieb auf das Zeitgeschehen. Shylock indessen begegnet den Entführern seiner Tochter, wirkt zunächst misstrauisch, lässt sich aber durch die angeklebten Schläfenlocken der jungen Venezianer sowie ein eilends angestimmtes jiddisches Volkslied ("Dem Milners Trern") täuschen. Da wirkt es nicht unbedingt überzeugend, wenn er sich an anderer Stelle auf sein "heiliges Volk" beruft. Sein Glaubensbruder Tubal (Philipp Plessmann) wiederum hat einen Kurzauftritt als rauchender Rollstuhlfahrer – und Haustierbesitzer ist er auch noch. Die postmoderne Idee, dass das Individuum überdeterminiert ist durch eine Vielzahl von Rollen und Diskursen, wird hier auf die Spitze getrieben: Wir alle sind Minderheit, irgendwie. Solche subversiven Frechheiten kommen aber insgesamt zu kurz: Bachmann setzt lieber "schön-schräge Ironiezeichen" und signalisiert zugleich, "dass er sich um den Kern des Dramas nicht wirklich kümmern mag" (*Deutschlandfunk*, 23. 2. 2014). Jeder Gedanke wird sogleich durch den nächsten Gag unterminiert, jede klare Haltung unmöglich – so auch in Tubals Auftritt: Der sinistere Rollifahrer, der seinen Schoßhund streichelt, ist natürlich eine Figuration von James Bonds großem Antagonisten Blofeld (Markenzeichen: Drehstuhl und Katze). Zeichen verweist auf Zeichen, Fiktion auf Fiktion, und weiter geht das selbstverliebte Spiel, in dem Johannes Benecke und Thomas Müller einige komische Höhepunkte setzen. Als Hipster-Zwillinge Solanio und Salerio verschränken sie zunehmend akrobatisch ihre Körper und sprechen ihren Text schließlich abwechselnd, Silbe für Silbe. Doch zu viele Figuren sind in dieser Weise überspannt, auch Portia (Yvon Jansen) und Nerissa (Sabine Orléans) mit ihren Tüll-

Kleidern und blonden Perücken. Verblüffend gut gelingt wenigstens ihre Verwandlung in den Anwalt und seinen Gehilfen. Dramaturgisch ganz und gar unmotiviert erscheint schließlich der Auftritt des clownesken Lanzelot Gobbo (Jörg Ratjen) in der Szene, in der Lorenzo über das Wesen der Musik philosophiert. Während die Verliebten im Mondschein den Sphärenklängen lauschen, tritt Lanzelot hinzu und doziert über Shakespeares Verwendung von Wortkulissen und die Aufführungspraktiken in einem Londoner Freilufttheater. Bachmanns Regieentscheidungen für die Aufführung in einer Kölner Fabrikhalle, die als Interimsspielort dient, erläutert er leider nicht, und so können wir über die Relevanz dieser Szene nur Mutmaßungen anstellen. Vielleicht versuchen nur Narren, Shakespeares Dramen in ihrem historischen Kontext zu erfassen? Eine solche Behauptung sei an dieser Stelle dezidiert zurückgewiesen, zumal die Aktualisierungsbemühungen nur geringen Erfolg zeitigen. Auf eher billige Lacher zielen jedenfalls jene Szenen ab, in denen die verkleideten Frauen selbst von ihren leicht irritiert dreinblickenden Verlobten nicht erkannt werden und sich darüber diebisch freuen. Die Fantasie des Publikums wird nicht beansprucht; *suspension of disbelief* weicht spöttischem Zeitgeist. Insgesamt arbeitet die Inszenierung zu häufig mit den Mitteln, die sie womöglich kritisieren möchte. Dies wird besonders bei der szenisch ausagierten Kästchenwahl evident, bei der die Kästchen durch minimal bekleidete junge Frauen mit farblich passender Ganzkörperbemalung hereingetragen werden. In der silbernen Schatulle findet der verhinderte Freier gar ein Foto von Silvio Berlusconi. Gewiss, das ist anspielungsreich: Zum einen verweist es auf das Setting der Komödie, auf die Ikonographie, die Berlusconis Fernsehimperium zur Größe verhalf, und auf seine sexuellen Eskapaden. Zum anderen werden Bassanio (wie wohl auch Lorenzo und Gratiano) gleichermaßen von der Erotik des Körpers und der Erotik des Reichtums angetrieben; Shakespeare selbst lässt beides im Schlusswort des Dramas, genauer: im derb-doppeldeutigen Bild des Ringes, den es fortan zu bewahren gilt, zusammenfallen. Bachmann entgeht dieser zynische Blickwinkel keineswegs, doch die ironische Brechung der eigenen Darstellungsmittel missglückt ihm. Am Ende muss man konstatieren: Eine oberflächliche Gesellschaft lässt sich nicht in einer lärmend-bunten Komödie vorführen, in der die Subtilität auf der Strecke bleibt. Hinsichtlich des moralisch fragwürdigen *happy ending* schreibt der Dramaturg Thomas Laue: "Jedenfalls führt das Ganze nicht dazu, dass Antonio am Ende weniger traurig ist" (Programmheft). Diese kluge Beobachtung bekommt in der Inszenierung zu wenig Aufmerksamkeit. Und vielleicht ist gerade das des Pudels Kern: Außenseiter – ganz gleich, ob sie Shylock oder Antonio heißen – sind der Partytruppe von Venedig / Belmont / Köln herzlich egal.

Die Aachener *Hamlet*-Inszenierung (Premiere: 22. 9. 2013) interpretiert die Rachetragödie als "dunkles Märchen" (Programmheft), in dem der Protagonist den Trieb-

kräften seiner Psyche erliegt. Hamlets Wahnsinn ist folglich keine Maske; sein Selbst wird aufgerieben zwischen dem väterlichen Über-Ich und den eigenen unterdrückten Begierden. Leider offenbart die unverhohlen freudianische Lesart gelegentliche Schwächen. Bereits zum Auftakt werden die Wachen durch die kiffenden Altstudenten Rosencrantz und Guildenstern ersetzt, die im Rauch – nicht Nebel – eine Erscheinung ausmachen wollen. Freilich halluzinieren sie nur; denn den Geist, den das Publikum sieht, ignorieren sie konsequent. Der Weg steht somit frei, den Spuk als das Über-Ich der Hauptfigur zu begreifen. Nicht minder symbolträchtig (und ebenso plakativ) gestalten sich weitere Szenen. Hamlets kriegserprobter Vater trägt beispielsweise einen angedeuteten Körperpanzer und eine Schamkapsel. Als Hamlet ihn mit offenen Armen begrüßen will, stößt ihm der Geist ein Schwert in die Brust, was zweierlei lehrt: Vertrauensseligkeit rächt sich auf Helsingör, und die basale Kastrationsangst hat sich bei Hamlet bereits in ein diffuses Minderwertigkeitsgefühl gegenüber dem politisch-militärisch und sexuell potenteren Vater verwandelt. Die Unmöglichkeit, sich mit einem Toten, der noch dazu ein Teil des eigenen Selbst geworden ist, auszusöhnen, treibt Hamlet tiefer in die ödipale Konfliktsituation: Er behält das väterliche Schwert, bedroht später mit dieser Waffe seine Mutter im Bett, und mehrfach gibt er Ophelia leidenschaftliche Küsse, nur um sie wütend wegzustoßen. Beim dritten Mal vermutet auch der Laie: Hier hat ein junger Mann Probleme, sein Ich mit seinem Es zu versöhnen und seine Sexualität in sein Selbstbild zu integrieren. Zu den Stärken der Produktion gehört indessen die Stringenz, mit der Regisseurin Christina Rast alle theatralen Elemente zu einem Psychogramm der Hauptfigur anordnet. In gewisser Weise ist dieser Hamlet ein Jedermann: Wenn er seine berühmtesten Zeilen ausspricht, zitiert er bloß aus einem Buch, das er bei sich trägt. Doch als Leser ist er mitnichten ein "Eigenbrötler", wie manche Figuren höhnen; der literarische Text in der Tasche ist vielmehr eine Chiffre für die kulturellen Skripte, die unseren individuellen Gedanken- und Freiheitsraum begrenzen. Überdies diktiert das soziale Umfeld unsere Entwicklung als Person. Hamlets Mutter tritt deshalb so vor das Publikum, wie sie wohl vor dem geistigen Auge ihres Sohnes erscheint: als wandelnde Provokation im weißen, ausladenden Hochzeitskleid (Kostüme: Sigrid Brüninghoff). In ähnlicher Manier repräsentiert die Bühne (Gestaltung: Lucia Becker) die Innenwelt des fremdbestimmten Prinzen. Karg und schwarz, sozusagen eine Lockesche *Tabula rasa*, wird sie von Hamlets Mitmenschen regelrecht vereinnahmt. Hinter den roten Vorhängen, die eingangs die Lauschszenen ermöglichen, wird schließlich enthüllt, was Hamlets Es wünscht und Hamlets Ich nicht sehen dürfte: seine Mutter auf ihrem Bett. Die Schlafkammerszene – auch diese Inszenierung schreibt das seit dem 19. Jahrhundert bestehende Missverständnis von *closet* 'Privatgemach' (nicht 'Schlafzimmer'!) fort – bringt neben Hamlets Verstand auch die Bühne in Schräglage; an der Rückwand sieht man fortan ein dichtes Gewölk.

Etwas subtiler ist da die Idee, jeder Bühnenfigur einen Stuhl zuzuordnen, der mit dem Tod der Person umgekippt wird. Neben dem Ausmaß des Sterbens wird so die Tatsache, dass der Protagonist zur Selbstfindung des Verschwindens der Anderen bedarf, sinnfällig visualisiert. Inmitten der Toten konstatiert er endlich: "Ich spiele keine Rolle mehr; mein Drama ist zu Ende." Sein promptes Ableben wirft allerdings die Frage auf, ob ein Leben ohne Rollenspiel überhaupt möglich ist bzw. ob nicht gemäß der Redewendung der, der keine Rolle spielt, ganz einfach überflüssig ist. Tatsächlich gibt es eine Coda: Nachdem sich Fortinbras (hier ein Kind als Metonymie des Lusttriebs) zum König gekrönt hat, erhebt sich Hamlet, erstickt den Usurpator und nimmt selber auf dem Thron Platz. Das Individuum ist tot, es lebe das Es; "der Rest ist Schweigen".

Trotz der kontroversen Zugangsweise glückt die Inszenierung, weil sie sich selbst hinterfragt, ohne in metatheatrale Beliebigkeit zu verfallen. So tadeln die fiktionalen Schauspieler nicht zu Unrecht die Unsitte einiger "Kollegen", das Publikum durch Illusionsbrüche zum Lachen zu animieren (vgl. *ShJb* 150 [2014], 173–174: *Wie es euch gefällt*, Düsseldorf). Daneben erweist sich Musik als probates Mittel der ironischen Distanzierung: Joints werden zu "I want to get high" geraucht, bei Hamlets Englandfahrt wird das (allzu) naheliegende "God save the Queen" angestimmt, und das Sterben in der Fechtszene vollzieht sich zu den Klängen von Leonard Cohens "Hallelujah", live gespielt von den untoten Totengräbern (Polonius, Rosencrantz und Guildenstern im 'Zombie-Make-up'). Der gelungene Verfremdungseffekt ist zugleich eine hörenswerte Parodie auf alle Filme, die mit diesem Soundtrack die Zuschaueremotionen manipulieren und ein 'dramatisches' Finale orchestrieren.

Das intensive und körperbetonte Spiel des Ensembles wird mit minutenlangem Applaus belohnt. Herauszuheben ist Felix Strüven in der Titelrolle. Sein manischer, überspannter Hamlet, der für den Plan mit der "Mausefalle" den Beifall der Zuschauer einfordert und das "Sein oder nicht sein" mit verstellter Stimme und überdehnten Vokalen verhunzt, lädt im Grunde nicht zu Empathie ein. Aber Strüven verleiht ihm dazu Verve und Glaubwürdigkeit, und nicht zuletzt schlägt er Kapital aus einem Kniff der Regie: Da die Figur des Horatio fehlt, hat Hamlet keine Vertrauensperson innerhalb der Bühnenwelt und umschmeichelt gezwungenermaßen das Publikum. Für den grotesken Humor, den dieses Stück verlangt, sorgt unterdessen Karsten Meyer als Polonius – ein smarter Anzugträger mit Seitenscheitel und Aktenordnern unter dem Arm. Der Karrierist und Materialist verwaltet seine Kinder mit denselben Methoden wie das Königreich: Von Ophelias Umgang mit Hamlet erfährt er aus der Boulevardpresse, und seinen Sohn verabschiedet er mit den Worten "Geh mit meinem Segen!", während er ihm die Autoschlüssel zuwirft: "Er steht in der Auffahrt." Insgeheim schielt er auf den Königsthron, bei dem es sich treffenderweise um einen Bürostuhl handelt. Seine tödliche Verwundung

quittiert der Machtmensch darum halb ungläubig, halb verärgert mit den Worten: "Das ist doch wohl nicht wahr!" Dass dieser Polonius den Thron in nächster Zeit eingenommen hätte, ist allerdings unwahrscheinlich. An dem klebt nämlich schon Claudius (Tim Knapper), der – geht man nach dem Alter der Akteure – Hamlet nur fünf Jahre voraus hat und den Typus des dynamischen Realpolitikers verkörpert. Seine joviale Maske (zu seiner Krönung begrüßt er noch einzelne Zuschauer per Handschlag) fällt, als die "Mausefalle" zuschnappt; in der Fechtszene wird er letzten Endes getötet, weil er sich nicht von seinem Thron erhebt und sich nur durch Fußtritte verteidigt. Schreiend wird er von Hamlet über die Bühne gezerrt, während er sich mit einer Hand an eine Armlehne (die Reste der Macht oder des Lebens?) klammert – ein eindrucksvolles Bild. Gertrud (Elisabeth Ebeling) stirbt dagegen fast unsichtbar; ihr Ringen mit dem Gift unterbricht Hamlet mit den Worten "Jetzt nicht, Mutter!" – eine grausame Ironie, gellt doch bis dato der Ruf nach "Mutter!" durch das gesamte Stück. Der Regieeinfall, dass Gertrud einer älteren, auf Schein und Konventionen bedachten Generation entstammt, lässt Ebeling leider zu wenig Spielraum, die überforderte Person hinter der Fassade auszuformen. Einen bedauerlichen "Kollateralschaden" (Programmheft) gibt es schließlich in Gestalt von Ophelia, deren adoleszente Verletzlichkeit von Emilia Rosa de Fries geschickt eingefangen wird. Den Monolog "Sein oder nicht sein" spricht sie im Wechsel mit Hamlet, und immer wieder kuschelt sie mit dem Kissen, in dem sie seine Briefe aufbewahrt, während sie auf ihren Kopfhörern Pop-Songs hört. Wahre Liebe – noch so ein kulturell indoktriniertes Programm?

Frank Behnkes *Hamlet*-Inszenierung am Theater Münster (Premiere: 21. 9. 2013), nach der Übersetzung von Roland Schimmelpfennig, blieb trotz der aggressiven Zurschaustellung eines nackten Dänenprinzen eine oberflächliche Adaption, die zwar laute Töne und schockierende Szenen zu bieten hatte, in der jegliche nuancierte Selbsthinterfragung aber Schiffbruch erlitt. Dass Hamlet nach dem Tod seines Vaters in einen "tiefen persönlichen Konflikt" gerät (Programm) und nunmehr zwischen Wahn und Wirklichkeit wandelt, ist noch kein ausreichendes Gesamtkonzept, und auch der von Behnke als Leitmotiv konstatierte Generationenkonflikt wird nicht konsequent genug behandelt, um die 180-minütige Aufführung zusammenzuhalten.
Zentrales 'Schockmoment' der Inszenierung ist Hamlets nackte, ungehemmte Raserei vor Polonius, wobei der Prinz krebsartig auf allen Vieren über die Bühne krabbelt, hektisch zuckend, den nackten Unterleib nach oben reckend. Dabei wird sein Gegenüber zum Opfer unmotivierter sexueller Übergriffe. Während der Berater des Königs auf dem Rücken liegt, lässt Hamlet ihm sein Glied ins Gesicht baumeln. Selbst als Leiche ist Polonius noch Obszönem ausgesetzt, leckt Hamlet ihm lüstern grinsend über die Wange, während er den leblosen Körper von der

Bühne manövriert. Dass eine solche Szene einen wie auch immer gearteten Eindruck hinterlässt, ist unschwer nachzuvollziehen; ohne in übergeordnete Handlungszusammenhänge eingebunden zu sein, verfolgt sie allerdings letztlich nur einen Selbstzweck. Behnke zufolge verdeutliche die Nacktszene den zentralen Konflikt des Stücks – hier rechne Hamlet mit der Vätergeneration ab (*Radio Q Münster*, 23. 9. 2013). Dies wird auf der Bühne allerdings nicht deutlich, davon abgesehen, dass die Frage bestehen bliebe, weshalb der Protagonist dafür blank ziehen und eine Leichenschändung sexueller Natur begehen muss. Aufgegangen ist das Kalkül, mit einem nackten Prinzen zu punkten, allerdings tatsächlich, gaben sich doch die *Westfälischen Nachrichten* betört: "Wenn Hamlet in Münster über die Bühne des Großen Hauses tobt, um splitternackt den Wahnsinnigen zu geben, sind die Zuschauer womöglich ebenso beeindruckt wie Polonius, dem dieses Schauspiel gilt." (22. 9. 2013) Auch die *Ruhr Nachrichten* gaben sich angetan und bewerteten Behnkes Inszenierung als "aufwühlend, ergreifend, intensiv" (22. 9. 2013). Unter viel Lob der lokalen Presse mischte sich nur die einsame Bemerkung, dass "der durchgehende Fluss von Handlung" fehle (*theaterpur.net*, 27. 9. 2013).
Originell gerahmt wird die Inszenierung durch eine Vervielfachung des Geistes, ganz im Sinne des von Behnke zitierten Konflikts der Generationen (*Radio Q Münster* 23. 9. 2013). Dargestellt wird der Geist durch eine veritable Kompanie alter Herren, die zu Beginn des ersten Aktes in Schützenvereinsmontur auftreten, zuletzt spärlich bekleidet, ausgestattet mit Papp-Kronen, Rollatoren und Krückstöcken. Diese bizarr-amüsante Riege bildet dann auch das finale Tableau des Abends – Fortinbras bleibt all dem scheinbar lieber fern.

Es steht schlecht für Schottland in Wolfgang Engels Inszenierung von *Macbeth* (Premiere: 28. 9. 2013) am Essener Grillo-Theater. König Duncan (Jan Pröhl) ist ein alter Mann, der einen Rollator benötigt und, wenn er am Anfang des Stücks erfährt, dass Macbeth den Verräter Cawdor besiegt hat, sichtlich erleichtert und erschöpft auf die Knie sinkt. Sein Sohn Malcom (David Simon), den Duncan zu seinem Nachfolger erklärt, trägt schickes violettes Samt zum Schottenrock und lässt durchaus Zweifel offen, ob denn er der geeignete Mann für die Spitze des Staats ist. Macbeth schließlich, der von Jens Winterstein zumindest zu Beginn wie ein Disney-Held mit breiten Schultern und modellhafter Selbstbewusstheit dargestellt wird, wird zum Königsmörder. Auch am Ende, nachdem Macduff den Usurpator besiegt hat, sieht es nicht gut für Schottlands Zukunft aus: Die Krone, die Malcolm von Macduff überreicht wird, rutscht diesem ins Gesicht, was wir auf der Bühne nicht zum ersten Mal gesehen haben, und der neue König Schottlands muss sich bei seiner abschließenden Rede vor geschlossenem Vorhang die Zeilen soufflieren lassen.

Macbeth, Schauspiel Essen, Regie: Wolfgang Engel
Jens Winterstein (Macbeth)
Foto: Birgit Hupfeld

In Engels Inszenierung werden die übernatürlichen Elemente im Stück schlicht als psychische Projektionen des Protagonisten enttarnt. Der *Westdeutschen Allgemeinen Zeitung* gegenüber erklärte der Regisseur seine Intention, den Fokus auf das Seelenleben der Protagonisten zu legen: "Ich werde ein psychologisches Kammerspiel inszenieren. Es wird keine großen Schlachten geben." (27. 9. 2013) Vor allem der schottische Feldherr selbst steht hier im Mittelpunkt des Bühnengeschehens. Zwar wird die erste Erscheinung der Hexen noch sowohl von Macbeth als auch von seinem Kameraden Banquo bezeugt, später jedoch ist Macbeth der einzig Heimgesuchte. So bleibt der Stuhl, auf dem der frischgebackene König den Geist des ermordeten Banquo Platz nehmen sieht, unzweideutig leer, während ein erregter Macbeth eine 'psychotische' Episode durchleidet. "Gute Besserung", wünscht da der königliche Handlanger Lennox.
Aber statt Besserung folgt die zweite Konfrontation mit den 'Schicksalsschwestern'. Macbeth fällt nach dem Bankett in einen visionserfüllten Schlaf, in dem Lady Macbeth als eine der drei Hexen auftritt: Dabei schlüpft sie vor den schlaftrunkenen Augen des Königs mit einer solchen Selbstverständlichkeit von einer Rolle in die andere, die nicht daran zweifeln lässt, dass es Macbeths Psyche ist, die

seiner Frau diese Rolle zuschreibt und den ganzen Hexentanz heraufbeschwört. Auf dem Thron zusammengesackt, die Augen geschlossen, kann er nicht sehen, nur erträumen, wie hinter ihm die 'wilden Weiber' ihren zweiten Auftritt absolvieren. Nachdem die Hexen ihre Prophezeiungen gesprochen haben, das Maskenspiel beendet ist und das Feuer in den Hexenkesseln gelöscht wurde, findet sich Macbeth ohne Krone unter seinem Thron liegend wieder und muss feststellen, dass außer ihm niemand das Spektakel gesehen hat.

Es sind weder die Hexen als eigenständige Handlungsmächte noch seine machthungrige Ehefrau, die in dieser Inszenierung Macbeth zu seinen Gräueltaten überreden. Die Hexen sind Ausgeburten seiner labilen Psyche, die Gattin hat keine Gewalt über ihren Ehemann. Obwohl die *Ruhr Nachrichten*, der misogynen Standardinterpretation folgend, Lady Macbeth und ihre "weiblichen Reize" als "treibende Kraft" des Mordkomplotts beschrieben (30. 9. 2013), ist Engels Lady tatsächlich eine junge Frau, die sich Gewaltfantasien hingibt, doch mit ausreichend menschlichem Mitgefühl ausgestattet ist, um an deren Umsetzung zu scheitern. Zwar sind die brutalen Tiraden der jungen Frau beunruhigend, besonders in Anbetracht ihrer unschuldig-mädchenhaften äußeren Erscheinung – zart, barfüßig, eine Blume im Haar –, doch zu einer wirklichen Mörderin wird sie nicht. Stattdessen verliert sie darüber den Verstand, dass Macbeth aus ihrem Spiel blutige Realität macht. Silvia Weiskopfs überzeugende Lady Macbeth ist vielschichtig und konsequent gezeichnet. Besonders ergreifend spielt sie den schlafwandlerischen Waschzwang der Sühnerin, die in ihrer Verzweiflung und Verwirrung nackt die Bühne betritt, getrieben von dem Wunsch, sich von Schuld und Blut reinzuwaschen. Mitgefühl wird ihr in dieser kritischen Situation in ihrer augenscheinlichen Verletzlichkeit von den anwesenden höfischen Beobachtern nicht entgegengebracht.

Das ansprechende Bühnenbild von Andreas Jander besteht aus einem den gesamten Spielraum umfassenden Bretterbau – lange Planken ziehen sich vertikal vom Boden zur hohen, ebenfalls hölzernen Decke. In England senkt sich dann die Decke, wird aber vor der Schlacht um Dunsinane wieder in die Höhe gezogen. Der Bau, von rauchartigen Nebelschwaden durchzogen und karg ausgestattet, erinnert an eine Art *longhouse* und ruft mittelalterliche Assoziationen hervor. Eine Pforte in der Bretterburg gibt von Anfang an den Blick frei auf einen Wald aus schwarzen Baumstämmen, die ihrerseits schwarze Schatten werfen: Von Anfang an steht das Ende vor der Tür. Doch schließlich kommt Birnam Wood nicht von außen, sondern senkt sich in Form von schlichten Baumstämmen von der hohen Decke – ein Vorgang, den die anwesenden Figuren prompt ignorieren. Auch damit betont Engel eine Verlagerung des Geschehens von außen nach innen.

In historischer Perspektive ist der *Sommernachtstraum* aufgeladen mit den psychosexuellen Energien seiner Zeit: Königin Elisabeth agierte damals virtuos in

ihren Rollen als begehrte, unerreichbare Jungfrau, als protestantische Marienerscheinung und als Ehegattin Englands, die dem Land allerdings keinen Thronerben gebar. Mit Titania stellte ihr Shakespeare eine sinnliche "Feenkönigin" gegenüber – und hinterließ einen bleibenden Eindruck bei dem Astrologen Simon Forman, der 1597 in einer Art Traumtagebuch berichtete, er habe Elisabeth angeboten, ihren Bauch "runder" zu machen, auf dass ihre Gewänder beim gemeinsamen Spaziergang weniger im Dreck schleiften. Zur großen Freude vieler Literaturwissenschaftler griff Forman bei seinen Notizen auf sprachliche Versatzstücke aus dem *Sommernachtstraum* zurück. Gewiss: Der historische Zusammenhang von *Traum* und Traum (das komplexe Gefüge theatraler, sozialer und psychischer Energien) lässt sich nicht kartieren. Doch auf der Theaterbühne entfaltet Shakespeares Komödie noch immer eine besondere Kraft, weshalb es für eine moderne Inszenierung kein Makel sein muss, wenn sie "derbe" (*Westdeutsche Allgemeine Zeitung*, 11. 5. 2014) und "mit frivolen Untertönen" (*Westdeutsche Allgemeine Zeitung*, 12. 5. 2014) daherkommt. Unter der Regie von Christina Paulhofer ist am Bochumer Schauspielhaus ein solcher *Sommernachtstraum* entstanden (Premiere: 10. 5. 14), der vor allem ein junges Publikum begeistert haben dürfte, aber mit viel Situationskomik allgemein unterhielt.

Bereits im Vorfeld verkündete Paulhofer, mit Fabelwesen nichts anfangen zu können (*Westdeutsche Allgemeine Zeitung*, 6. 5. 2014), und unternimmt folgerichtig eine konsequente Aktualisierung. Shakespeares Athen, die Welt des Zivilisierten und Taghellen, wird zur 'City'; der Wald, die Welt des Dunklen und Übernatürlichen, wird zum Central Park, in dem sich Künstler und Drogenberauschte tummeln. Die von Jörg Kiefel gestaltete Bühne bleibt dabei weitgehend leer, wird aber von großen Videowänden flankiert, auf der idyllische Naturszenerien ebenso eingespielt werden können wie die psychedelischen Farben, die später zu wuchtigen Elektroklängen aufleuchten. Der nächtliche Park verschmilzt quasi mit den einschlägigen Berliner Technoclubs: "Knappe Shorts im Berghain" lautet daher der treffende Titel einer Rezension (*nachtkritik.de*, 10. 5. 2014). Bei allem, was folgt, ist jedenfalls keine Magie im Spiel; die bekannten Liebeswirren sind wohl nur der schwülen Sommernacht und einem Cocktail aus Rauschgiften, Hormonen und Pheromonen geschuldet. Diese veränderte Prämisse hat indessen keine Konsequenzen für die Kernfragen des Stückes und für die tendenziell pessimistischen Antworten, die die Inszenierung gibt: Die Beständigkeit der Liebe darf das Publikum getrost bezweifeln, und unternimmt es einen phänomenologischen Vergleich zwischen der 'wahren' und der 'künstlichen' Liebe (wie sie durch Drogen oder magische Augentropfen herbeigeführt wird), so findet es keine Unterschiede: dieselben Worte, Schwüre, Gesten, dieselbe Authentizität (oder ein Mangel daran).

Was die Regisseurin nach eigenem Bekunden ausloten möchte, ist die Selbsterniedrigung, der sich Verliebte unterwerfen. In der Tat gibt sich die Inszenierung

sehr körperbetont: Liebe und Hass liegen dicht beieinander, man spuckt und macht sich vor Aufregung oder Selbstekel in die Hose, man tanzt und zuckt und kopuliert. Mit dieser unterkühlten Analyse positioniert sich die Inszenierung als *Sommernachtstraum* für ein post-romantisches Zeitalter, das einen Verlust spürt, aber kein Mittel gegen Orientierungslosigkeit, Bindungsangst und serielle Monogamie findet: "Wir wachen dann auf / bei immer anderen Geliebten, / von denen wir dachten, / dass wir sie nie verlassen", brachte die Band Frida Gold vor wenigen Jahren das Lebensgefühl "in den Clubs der Stadt" auf den Punkt – und das in einem Lied, das bezeichnenderweise den Titel "Wovon sollen wir träumen" trägt. Die Bochumer Inszenierung geht da bereits einen Schritt weiter und stellt die Suche nach Idealen ein: "Die harte Realität unserer Zeit hat alles romantische Gewese hinweggefegt" (*Westdeutsche Allgemeine Zeitung*, 11. 5. 2014).

Doch so defätistisch die Diagnose klingt, so spielfreudig agieren die Schauspieler. Michael Schütz tritt in einer Doppelrolle als Theseus und Oberon auf, während Katharina Linder Hippolyta und Titania verkörpert. Dadurch verschwimmen die Grenzen zwischen den zwei Welten, und die Ähnlichkeiten in der Beziehungsdynamik treten hervor – auch wenn die Feenkönigin wehrhafter zu sein scheint als die bereits bezwungene Hippolyta. Günter Alt gibt unterdessen Puck als mürrischen Alt-Hippie im Sesamstraßen-T-Shirt (Kostüme: Lili Wanner), der ein stattliches Gewicht auf die Waage bringt und Oberons Befehlen eher widerwillig nachkommt. Lysander (Nicola Mastroberardino) ist ein Hipster, der seine Freundin Hermia (Kristina Peters) mit schiefen Beatles-Songs auf sein Nachtlager zu locken versucht; diese wiederum gibt sich spröde, nimmt nicht auf seiner Decke Platz – und muss beim Aufwachen feststellen, dass er einer anderen hinterherläuft. Mit ihrer Freundin Helena (Minna Wündrich), die sich für hässlich und nicht liebenswert hält, bietet sie sich daraufhin einen veritablen "Zickenkrieg" (*Ruhr Nachrichten*, 11. 5. 14). Deutlich wird dadurch auch: Die Figuren tragen individuelle Züge; sie gehören zu einer eingeschworenen Clique von vier jungen Menschen, die zu viel Zeit und Geld an der Hand haben und etwas hitzköpfig und unreif agieren. Für die Zukunft besteht also noch Hoffnung.

Heimliche Stars der Inszenierung sind natürlich die Handwerker, die hier in Gestalt der arbeitslosen Investmentbanker John, Jonathan, James, Jim, Jack und Jerry auftreten. Zu ihren Markenzeichen zählen Umzugskartons mit den Habseligkeiten aus dem Büro, der Konsum von Kokslinien und die beschwörende Formel: "Ich war das nicht!" Diese Figuren bedienen offensichtliche Klischees, doch mit gelungenem Timing und lässlichen Charakterfehlern wie Schreckhaftigkeit, Eitelkeit und überbordendem Enthusiasmus bereiten sie ebenso viel Spaß. Hinzu kommt: Hinsichtlich ihrer Bemühungen, in einem Theaterstück Kreativität und Eigeninitiative unter Beweis zu stellen, kommen die gefeuerten Banker der Realität von Jobcoachings und Teambuilding-Maßnahmen vermutlich schmerzhaft nahe. Aus der

Riege überzeugt ganz besonders Jürgen Hartmann als Zettel (hier: Jonathan), dessen Metamorphose er durch ein paar angeklebte Fellstücke und einige in die Rede eingestreute Tierlaute kongenial darbietet. Den Schlusspunkt der Komödie setzt die urkomische, aber nicht würdelose Aufführung von *Pyramus und Thisbe*, in der der Löwe eher nach dem Vorbild einer Comic- oder Bilderbuchfigur kostümiert ist, der Mond durch einen Basketball dargestellt werden muss und Squenz bzw. John einen prätentiösen Helm mit der Aufschrift "Regie" trägt.
Alles in allem erweist sich der Bochumer *Sommernachtstraum* als kurzweilig und unterhaltsam, und wenn er in seiner Untersuchung libidinöser Energien das Rad nicht neu erfindet, so entschädigt er doch mit viel Humor für seine betont 'toughe' Botschaft über die Liebe in den Zeiten der Technoparty.

Ähnlich körperlich ging es in einer karnevalesken Inszenierung von *Viel Lärm um nichts* (Premiere: 26. 4. 2014) zu, mit der sich Regisseur Christian von Treskow aus seinem Amt als Intendant des Sprechtheaters der Wuppertaler Bühnen verabschiedete. Eine Art letztes Aufbegehren war die Inszenierung auch für sein gesamtes Ensemble, da das Wuppertaler Schauspielhaus schon im Sommer 2013 als Spielstätte aufgelöst wurde und der städtische Theaterbetrieb aus Sparzwang womöglich vor dem Aus steht. Von Treskow war sich bei dieser Inszenierung also durchaus bewusst, "die letzte große Schauspielpremiere in Wuppertal für die nächsten Jahre, und vielleicht für immer" zu gestalten (*WDR5*, 25. 4. 2014). Statt leise Töne anzuschlagen, gab sich sein 'letzter Akt' in Wuppertal laut, grotesk und animalisch. Und das vollkommen ungeniert. Auf der Bühne ist eine Uhr auf fünf nach zwölf stehen geblieben, das Ensemble ist dafür umso mehr in Bewegung, "[s]chlägt Räder und Purzelbäume, tanzt, tobt, kreischt und singt" (*nachtkritik.de*). Ort der Handlung ist eine schnörkellose Badeanstalt (Bühne: Jürgen Lier), ein "Ort der Demaskierung, des Sich-Nicht-Verstecken-Könnens" (*theaterpur.net*), gleichzeitig aber auch der genüsslich provokanten Zurschaustellung. In Ganzkörper-*fat suits* gepresst (Kostüme: Kristina Böcher), präsentieren die Schauspieler groteske Leiber, "behaarte Männerwampen und zellulitische Frauenschenkel" (*nachtkritik.de*). Clownsnasen und überdimensioniertes Schuhwerk leisten ebenso ihren Beitrag zu diesem satirischen Spiel mit karnevalesker Körperlichkeit. Ein weiteres Merkmal der Inszenierung ist überdies die Verwendung von Erich Wolfgang Korngolds Bühnenmusik zum Stück (im Jahr 1918 für eine Wiener Produktion komponiert), die als Kontrapunkt zum Bühnengeschehen wirkt, andernorts aber auch dazu beiträgt, dieses weiter zu "überdrehen" (*WDR5* Radio, 25. 4. 2014).

Mit einer Inszenierung des *Sturms* (Premiere: 10. 5. 2014) gab Deborah Epstein ihr Regiedebüt am Rheinischen Landestheater Neuss. Dabei blieb Epsteins Adaption bei aller mobilisierten Metatheatralität und *all the world's a stage*-Metaphorik der

Shakespeareschen Vorlage fest verpflichtet. Ein Sandstrand samt Treibgut fungiert als *pars pro toto* für Prosperos einsame Insel (Bühne: Florian Barth). Eine maritime Geräuschkulisse und Beamerprojektionen auf einer sonnengelben Wand vervollständigen effektiv die Küsten-Atmosphäre: "Da schreien die Möwen, rollen die Wellen, krabbeln die Krebse" (*Neuss-Grevenbroicher Zeitung*, 12. 5. 2014). Feste Grenzen zwischen Spielraum und Zuschauerraum werden gleich zu Beginn der Inszenierung 'über Bord geworfen', wenn die Passagiere des in Seenot geratenen Schiffs bei Sturmgetöse zwischen den Reihen im Zuschauerraum herum "wieseln" (*Westdeutsche Zeitung*, 11. 5. 2014). Dass sie ihrerseits "nur spielen", lassen die Schauspieler immer wieder durchscheinen (*Neuss-Grevenbroicher Zeitung*, 12. 5. 2014) und verweisen damit ebenso auf Meta-Diskurse. So greift Epstein das Motto der Neusser Spielzeit auf ("spielen!") und macht ihre Inszenierung zu einer "Liebeserklärung an das Theater" (*Westdeutsche Zeitung*, 11. 5. 2014), in die sich nur wenige düstere Töne mischen.

Das 24. Shakespeare Festival im Neusser Globe-Nachbau präsentierte ein gewohnt buntes Potpourri von Inszenierungen und zeigte sich auch 2014 wieder multilingual. Vom 19. Juni bis 19. Juli standen, neben deutschen und englischen Inszenierungen, *Heinrich VIII.* auf Spanisch sowie eine ungarische *Coriolanus*-Adaption auf dem Spielplan. Mit seiner *all-male* Propeller Theatre Company machte Regisseur Edward Hall auch in diesem Jahr wieder Halt in Neuss, mit seinen Versionen von *A Midsummer Night's Dream* und *A Comedy of Errors*. Beide Inszenierungen wurden allerdings, mit leichten Variationen, bereits 2009 bzw. 2011 im Rahmen des Festivals auf die Bühne gebracht.
Die bremer shakespeare company ließ in diesem Jahr die Puppen tanzen. In Thomas Weber Schallauers *Pericles*-Inszenierung werden der Titelheld und seine Tochter Marina von beinahe lebensgroßen Puppen repräsentiert (Kostüme / Puppenbau: Anna Siegrot), bewegt von vier Schauspielern, die gleichzeitig in alle anderen Rollen schlüpfen. So gelingt es Schallauer, eine der Romanze angemessen "märchenhaft-stimmungsvolle[…] Atmosphäre" zu schaffen und das Störpotenzial der "wilden Orts- und Zeitwechsel" abzumildern (*Westdeutsche Zeitung*, 30. 6. 2014). Mit Ricarda Beilharz' Inszenierung von *Richard III.* hatten die Bremer auch eine weniger ätherische Produktion im Repertoire. Macht und Manipulation standen thematisch im Vordergrund dieser Inszenierung, die einen überzeugenden Richard (Michael Meyer) zu bieten hatte, der "fieser, hetzender, geifernder, charmanter, wütender, ätzender, skrupelloser" kaum hätte seien können (*Neuss-Grevenbroicher Zeitung*, 9. 7. 2014).
Mit *Much Ado About Nothing* brachte das Globe Theatre on Tour eine Deutschlandpremiere in englischer Sprache nach Neuss. Regisseur Max Webster inszeniert die Liebesgeschichte um Beatrice und Benedikt, Claudio und Hero als *screwball-*

Komödie – inklusive Setting in den 1930er Jahren –, in der sich die "[s]pitzfindige[n] Wortduelle zwischen Mann und Frau" und der "Geschlechterkampf auf Augenhöhe" voll entfalten können (*Neuss-Grevenbroicher Zeitung*, 4. 7. 2014).
Die Budapester Theatertruppe HOPPart brachte unter der Regie von Csaba Polgár ihren *Korijolánusz* auf die Bühne. In dieser zeitgenössischen *Coriolanus*-Fassung werden alte Römer zu postsowjetischen Ungarn und wird der politische Status quo in Ungarn unter die Lupe genommen (*Neuss-Grevenbroicher Zeitung*, 7. 7. 2014). (Bei allem politischen Ernst lockerten eine Prise Humor, Musik und gekonnte Gesangseinlagen die Stimmung immer wieder auf.)
Des Weiteren war die spanische Inszenierung von *Heinrich VIII.* der Fundación Siglo de Oro zu sehen, einer Theatertruppe aus Madrid unter der Regie von Ernesto Arias, sowie die *Wie es euch gefällt*-Inszenierung der Shakespeare Company Berlin, in der Regisseur Christian Leonard seine sechs Schauspieler in fünfzehn Rollen schlüpfen ließ und dabei der Slapstick-Komik Tür und Tor öffnete (*Neuss-Grevenbroicher Zeitung*, 19. 7. 2014).

Sarah Briest, Melanie Herrmann, Jan Mosch und Roland Weidle

Von den Gezeiten der Liebe: Was ihr wollt *und* Das Wintermärchen *in München*

'Zeit' drängt sich als Leitbegriff für Amélie Niermeyers Inszenierung von *Was ihr wollt* am Münchner Residenztheater gleich mehrfach auf. *An der Zeit* nämlich war es bereits seit langem wieder für einen wirklich überzeugenden, ja mitreißenden Shakespeare an einem der drei großen Theater der bayerischen Landeshauptstadt. Diese Wartezeit ist mit der vergangenen Spielzeit zu Ende gegangen. Endlich! meint man denn auch die Überschrift zu Egbert Tholls euphorischer Besprechung in der *Süddeutschen Zeitung* mit Erleichterung ausrufen zu hören: "Was wir wollen" (20. 1. 2014).
Erheblichen Anteil an diesem erfreulichen Erfolg hatte – Stichwort Zeit – das *timing*. Wie alle gute *comedy*, und noch auf den kleinsten Bühnen der anglophonen Welt deshalb seit jeher wichtigstes Handwerkszeug des Genres, hängt auch und gerade Shakespeares vielleicht größte Komödie vom gelingenden Spiel mit der Zeit, vom Takt des Zusammenspiels ihrer Akteure ab. Beispielhaft dafür, wie grandios dies der Inszenierung Niermeyers zeitweise gelingt, ist die Szene, in welcher der kränklich-schmierige Sir Andrew (Shenja Lacher), Typ erfolgloser Staubsaugervertreter, und Norman Hackers pöbelnder, als abgerissener Mod daherkommender Sir Toby gemeinsam mit dem Narren (Ian Fisher) und Maria (Christiane Roßbach) aus der spontan aufgebrachten Vulgärzeile "Halt's Maul, du Sau!" einen in Musikalität und Interaktion – und eben: Komik – herausragend choreografierten

Kanon hinzaubern. Wolf Banitzki lobt zu Recht einen "Abend der Komödianten" (*Theaterkritiken.com*).

Schließlich sind da die *Gezeiten*, auf deren Bedeutung für das Stück – wie für Shakespeares Theater insgesamt – auch Tobias Döring in einem erhellenden Geleitwort zur Inszenierung hinweist. Das Motiv des Heran- und Wiederabrückens des Wassers nimmt sich Niermeyers Interpretation insofern ganz zu ihrem Kern, als sie das Abbild einer Welle zum einzigen Gegenstand der Bühnenausstattung (Alexander Müller-Elmau) macht: in Form einer gigantischen, die gesamte Breite des Bühnenraums einnehmenden Walze, aus der herauspurzelnd die Akteure auftreten, auf der sie manchmal spielerisch umhersteigen, von der sie aber auch bedrängt werden. Gleich zu Beginn rückt das graue Ungetüm aus dem tiefsten Bühnenhintergrund heran, ein Männlein mit Gitarre und grünem Pullunder vor sich herschiebend. Bei dieser zunächst betont unscheinbaren Figur allerdings handelt es sich um den Narren des amerikanischen Singer-Songwriters Ian Fisher, der sich bald als geradezu "riesig groß", ja raumfüllend großartig" erweisen wird (*Süddeut-*

Was ihr wollt, Residenztheater München, Regie: Amélie Niermeyer
Arnulf Schumacher (Curio), Shenja Lacher (Sir Andrew; verdeckt), Ian Fisher (Narr), Barbara Melzl (Olivia), Juliane Köhler (Viola), Wolfram Rupperti (Sebastian), Götz Schulte (Orsino; leicht verdeckt), Alfred Kleinheinz (Antonio), Christiane Roßbach (Maria)
Foto: Thomas Dashofer

sche Zeitung, 20. 1. 2014) und als Regieeinfall der Hauptgewinn für diese Inszenierung von Shakespeares viel gespielter Verwechslungskomödie ist.

Der Musikant Fisher, der Shakespeares Feste hier ersetzt statt verkörpert, begleitet als "Herzschrittmacher und Pulsmesser" (*nachtkritik.de*, 18. 1. 2014) die hin- und herwogenden Liebeswirren mit einer eindringlich intonierten Mischung aus Shakespeare-Sonetten, Pop- und eigenen Folksongs. Wie nah dieser ansonsten über weite Strecken sprachlose, dabei aber oft eine herrlich großäugige Verständnislosigkeit angesichts der versammelten Fantastereien zur Schau stellende Narr dem Kreislauf der Liebeshandlung ist, wird schon zu Beginn deutlich. Zunächst überlässt er der von der Welle ausgespuckten Viola (Juliane Köhler) – die er später in einem einzigen ausfälligen, darum aber umso komischeren, Moment als "spoiled little shit" verunglimpfen wird – Hose und Pullunder und bringt so die Verkleidungsmaschinerie des Stücks in Gang. Erst dann trifft er auf Götz Schultes stets am Rande des Nervenzusammenbruchs wandelnden Orsino, dessen Leben im einen Moment regelrecht an des Narren Gitarrensaiten zu hängen scheint, der diesen im anderen Moment dann aber genauso verzweifelt anherrscht, "endlich" aufzuhören, wie er ihn gerade noch um Musik angefleht hatte. Und so wie hier Orsinos wirklich ganze Gefühlswelt am Er- und Verklingen der Musik hängt, so walzt mit beunruhigender Regelmäßigkeit immer wieder die graue Welle heran oder zieht sich zurück, worauf stets die Akteure in die immer nächste Konstellation der Verwirrung geworfen werden: "Leben ist alles in allem nur Treibgut im Ozean der Zeit" (*Abendzeitung*, 20. 1. 2014).

Ausnahmslos hat Niermeyer, auch dies ein bereits durch seine Griffigkeit überzeugender Regieeinfall zum Thema *Zeit*, die Rollen des Stücks mit 'älteren Semestern' besetzt bzw. lässt sie ihre Figuren allesamt, nicht nur das letztlich bedauernswert nach verlorener Zuneigung gierende Gespann aus Bleichenwang und Rülp, bereits einigermaßen unfrisch aussehen. "Die Midlifecrisis, die dunklere Verzweiflung der reifen Liebe kann man sich dazu denken." (*nachtkritik.de*, 18. 1. 2014) Die aber äußert sich bei allen Handelnden auf interessante Weise unterschiedlich: in Orsinos irrlichterndem Wahnsinn; in der edlen, aber doch immer am Rande des Kontrollverlustes balancierenden Kühle Olivias (Barbara Melzl); im Changieren zwischen 'kindlicher' Begeisterung und 'erwachsener' Ernüchterung, welches Köhler ihrer Viola verleiht; in der anzüglichen Kumpanei der Krawallbrüder Andrew und Toby; in der bräsigen Matronenhaftigkeit der Maria oder in der herzzerreißenden platonischen Männerliebe Antonios (Alfred Kleinheinz) zum riesenhaften Sebastian (Wolfram Rupperti). Und der Narr singt dazu ganz berückend aus Shakespeares 60. Sonett: "Like as the waves make towards the pebbled shore, / So do our minutes hasten to their end".

Die in ihrer Verzweiflung zugleich abstoßendste wie ergreifendste Figur aber – und neben Fisher die Hauptattraktion des Abends – ist ganz sicher Markus Herings

Malvolio. Dessen großartig gestelzt in Szene gesetzte Feindseligkeit gegen jedes vermeintlich triviale Vergnügen steigert sich schließlich, sobald die 'Briefbombe' seiner feierwütigen Antagonisten gefunden und vermeintlich entschlüsselt ist, in eine hochnotpeinlich ekstatische Selbstbespiegelungsorgie. Es ist ein mitreißendes und tatsächlich rührendes Erlebnis, dabei zuzusehen, wie sich womöglich jahrelang zwanghaft unterdrückter Trieb nun in regelrechten Eruptionen seinen Raum zurückerobert in dieser auch modisch bis an die Schmerzgrenze zugeknöpften Figur. Wahrlich eine "Paradenummer kleinbürgerlicher Machtgelüste" (*Abendzeitung*, 20. 1. 2014). Dass man trotzdem, und auch trotz aller Clownerie, Mitgefühl, "ja fast Sympathie für diesen eingebildeten Lackaffen" empfindet, liegt daran, dass es Hering meisterhaft versteht, in der Figur "den Schmerz des Unterprivilegierten spürbar" zu machen (*Münchner Merkur*, 20. 1. 2014). Und dies nicht erst, wenn er, hier im wirklich wahrsten Sinne des Wortes, von seinen Widersachern niedergewalzt wird.
Ein Happy End immerhin gibt es diesmal nicht nur für Malvolio keines. Das abschließende Hochzeitszeremoniell versandet gewissermaßen im Vagen, Uneingelösten. Zwar stehen alle beieinander, wie in Erwartung, und alle versuchen ein zufriedenes Lächeln. Ob es nun aber Beziehungen gibt und, wenn ja, wer sie mit wem eingeht, bleibt unausgesprochen. Mit Einsetzen der Ebbe ziehen sich die Figuren gemeinsam und doch jede für sich in den Bühnenhintergrund zurück.

Christian Stückl, im Sommer 2014 auch mit einer monumentalen Wald- und Wieseninszenierung des *Sommernachtstraums* am Oberammergauer Passionstheater hervorgetreten, verließ sich im Gegensatz dazu bei seiner zweiten Shakespeareinszenierung des Jahres am heimischen Volkstheater mehr auf die Tücken der Häuslichkeit. In Stückls Interpretation des *Wintermärchens* kreist bereits die Gestaltung der von Stefan Hageneier geschickt eingerichteten Drehbühne um zwei Formen von Behausung, die unterschiedlicher eigentlich nicht sein könnten: Hier die luxuriös, gleichwohl antiseptisch, anmutende Villa der sizilianischen Herrscherfamilie, dort eine dreckstrotzende Schrottplatzszenerie im gar nicht pastoralen böhmischen Niemandsland. Auf den zweiten Blick aber sind sich beide Schauplätze dann doch nicht so unähnlich. Beide Bühnenbilder verwenden denselben Hintergrund einer weißen Fassade, an deren Flügeln jeweils gläserne Schiebetüren für die Auf- und Abtritte sorgen. Sieht man einmal von den raumhygienischen Verhältnissen ab, so unterscheiden sich diese beiden Bühnenwelten letztlich allein, dafür umso markanter, durch ihre zentralen Objekte. Denn wo im Upperclass-Domizil Sizilien eine weitere, besonders großzügige Terrassentür die Pracht, zugleich aber auch die Eintönigkeit, des herrschaftlichen Anwesens vermittelt, ragt im böhmischen Problemviertel die vordere Hälfte eines abgewrackten Fiat aus der Wand. Die Familienähnlichkeit jedoch ist evident. Und auch auf Figurenebene gilt ein

ähnliches Prinzip: Während man in Sizilien so teure wie geschmacklose Imitationen englischer Landhausmode trägt und die Hofelite deshalb aussieht, "als habe sie Willy Bogner für den Winterurlaub in Kitzbühel ausgestattet" (*Süddeutsche Zeitung*, 11. 3. 2014), dominiert in Böhmen der abgetragene Jogginganzug. Bei aller oberflächlichen Unterschiedenheit gleichen sich doch beide Welten in ihrer Uniformität.

In Stückls Sizilien agiert, mehr noch als bei Shakespeare, der junge Mamillius (Enno Haas) als starker Indikator für die zunehmende Vergiftung seiner Welt. Das zeigt sich in diesem Sinne symbolhaft, wenn Mamillius schließlich kurz vor seinem Tod, einem wandelnden Lackmustest gleich, seine gesamte obere Körperhälfte mit jener blauen Farbe bedeckt, mit der er zuvor in seiner Wut die blitzblanken Scheiben des elterlichen Anwesens beschmiert hatte, zuerst noch mit der kindlichen Parole "Papa ist blöd!", dann nurmehr mit abstrakten Kreismustern, Ausdruck einer sich auflösenden Seelenwelt. Der Königssohn ist im ersten Drittel des Stücks sehr präsent, und er bekommt viel mit: neben der tobenden Eifersucht seines Vaters Leontes (überzeugend als cholerischer Yuppie: Max Wagner) und der zunehmend beklemmenden Atmosphäre am Hof auch Camillos (Justin Mühlenhardt) Geständnis seines Mordauftrages an Polixenes (Pascal Fligg). Die Unmittelbarkeit, mit der der Sohn hier dem Unrecht seines Vaters ausgeliefert ist, findet ihren schmerzhaften Höhepunkt, wenn statt des Orakels eben Mamillius die Nachricht von der Unschuld seiner Mutter verkündet, um anschließend auf offener Bühne in deren Armen leblos zusammenzubrechen. Manchen geht der anschließende Klageschrei der von Magdalena Wiedenhofer mit viel Wucht dargestellten Hermione so nahe, dass auch im Publikum mitunter geschluchzt wird.

Überhaupt, das Publikum, das hier immer ein wenig mitfühlender ist, teilnehmender als bei der Konkurrenz rund um die Maximilianstraße: Es spielt an diesem Abend eine besondere Rolle. Man fühlt sich offenkundig von einer stringent durchinszenierten ersten Hälfte sehr gut unterhalten, gleichzeitig aber ist eine zunehmende Irritation greifbar, werden hier Programmhefte hervorgekramt, wird dort der Sitznachbarin diese schwelende Frage zugemurmelt: Sollte das heute nicht eine Komödie sein? Denn auch das ist das Volkstheaterpublikum, im Guten wie im Schlechten: zuweilen etwas unbedarfter als anderswo. Besonders eindrucksvoll zeigt sich das, wenn nach der Pause Lenja Schultze in ihrer Rolle als Zeit die Bühne betritt – Schultze spielt außerdem in Sizilien die Emilia und in Böhmen die Mopsa – und eine ganz freie Interpretation von Shakespeares allegorischer Chorfigur liefert: Wer denn, jetzt mal ganz ehrlich, vor dem heutigen Abend noch nie etwas von Shakespeares *Wintermärchen* gehört habe, fragt sie als lässige Moderatorin in den Saal. Drei Viertel der Anwesenden heben die Hand. Man ist im Volkstheater auch dies: ehrlich. Als Leontes am tobenden Höhepunkt seiner Eifersucht einige besonders massive, schwer auszuhaltende Beschimpfungen Hermiones in

den Raum brüllt, sorgt besonders die Zeile "Die Fotze kennt keine Barrikaden!" für gleich mehrere, mokante bis empörte, Zwischenrufe, worauf Wagner / Leontes zu einer mittlerweile etablierten metatheatralen Selbstverteidigungsstrategie greift: "Das ist Shakespeare, ich war das nicht!"

Leider erhalten solche und ähnliche Momente nach der Pause ein viel zu großes Gewicht. Und so ernst, bisweilen übermäßig ernst Stückl seinen Shakespeare vor der Pause nimmt – wenn bei Shakespeare steht "Exit pursued by a bear", dann kommt auch bei Stückl ein Bär, wenngleich es sich um ein riesiges, einigermaßen albernes Plüschgeschöpf der arktischen Variante handelt –, so unnötig nehmen nun allerlei Illusionsbrechungen, "Entlarvungseffekte" (*nachtkritik.de*, 9. 3. 2014) und Publikumsinteraktionen überhand, werden schließlich gar Bekannte im Publikum gegrüßt und kumpelig als "Chauvinisten" enttarnt. Begleitet wird dies zu allem Überfluss nun auch mehr und mehr von Plattheiten der Art, wie sie Jean-Luc Bubert als Schäfer früh im zweiten Teil vorführt, wenn er vom traurigen Verlust seiner "zwei besten Schafe" berichtet und dabei unter bemühten Kopulationsbewegungen den Tank des böhmisch-italienischen Schrottwagens ("Fiat: Fehler in allen Teilen") aus einem Kanister befüllt, dessen Restinhalt er sich anschließend noch selbst genehmigt. Oliver Möllers sehniger, stets nur halb bekleideter Autolycus beklagt sich über seine Garderobe, die – was leider stimmt – ständig "die Eier" entblöße, bei der folgenden "Rücksitzrammelei" (*Süddeutsche Zeitung*, 11. 3. 2014) mit Mopsa präsentiert er dann ganz freiwillig und ausgiebig seinen nackten Hintern in der Frontscheibe des zunehmend ramponierten Fiat. Was wohl insgesamt als 'Entlarvung' pastoraler Trugbilder gedacht ist, gerät durch seine schiere Holzhammerhaftigkeit leider zum enervierenden Motto für weite Teile der Böhmenhandlung, gleich ob nun der bildungskaspernde Adonis Florizel (Jakob Geßner) und Perdita (Constanze Wächter), diese durchaus erfrischende "blonde Rotzgöre" (*Süddeutsche Zeitung*, 11. 3. 2014), oder der immer präsent saloppe, darin aber auch immer nichtssagende Schäfersohn Hansnarr (Sohel Altan G.) gerade im Mittelpunkt stehen: "Alle sind sie geile Schweine, die Perücken fliegen, es wird endlos gezappelt und gekreischt. Der Versuch, Idyllenfantasien und Unterschichtsromantik zu demaskieren, mündet leider nur in krachend missglücktes Comedytheater." (*nachtkritik.de*, 9. 3. 2014) Dafür, dass diese böhmische Unterschicht zudem sprachlich durch ein äußerst bemühtes Vulgärberlinerisch markiert ist, erlaubt man sich am besten wirklich nur Wolf Banitzkis angemessen ironische Erklärung: "Lange hat es gedauert, um herauszufinden wo Böhmen liegt. Jetzt ist das Geheimnis gelüftet. Es liegt irgendwo im Brandenburgischen, und da Mecklenburg / Vorpommern lange Zeit preußisch war, ist auch die Meernähe erklärt." (*Theaterkritiken.com*) Dieser ansonsten fast schon ärgerlich unnötige soziolinguistische Effekt ermöglicht zuletzt immerhin, Perditas ganzes Unbehagen an ihrer adeligen 'Natur' vor allem auf sprachlicher Ebene deutlich zu machen.

Das Wintermärchen, Volkstheater München, Regie: Christian Stückl
Max Wagner (Leontes), Barbara Romaner (Paulina)
Foto: Arno Declair

Am klamaukigen Abdriften der Inszenierung ändert auch der Schlussakt nichts Grundsätzliches mehr, bietet dafür aber immerhin absurdes Theater in einem Ausmaß, das zugleich zu irritieren und unterhalten vermag, wie es Shakespeares Stück durchaus angemessen ist. Leontes, dessen Einsicht in seinen fatalen Irrweg am Ende der ersten Hälfte bereits, möglicherweise gewollt, wenig überzeugend geraten war, ist nun ein mit Jesusfrisur und Adiletten ausgestatteter "Zausel und [...] Wiedergeburtsfanatiker" (*Münchner Merkur*, 11. 3. 2014), der in einem Musterbeispiel eines esoterischen Eklektizismus alles 'Fernöstliche' an sich gerissen zu haben scheint, was ihm spirituelle Lösung verspricht. Wohlgemerkt: seine eigene. Denn während Leontes im Vordergrund Hermiones Sarg mit Küssen bedeckt, beschimpft er sie hinter der Bühne nach wie vor als "die Metze". Die wundersame Rückkehr seiner verlorenen Tochter nimmt dieser Vater entsprechend, nämlich konsterniert, zur Kenntnis.

An Leontes' Seite hat sich Paulina, von Barbara Romaner bereits zuvor als sehr bestimmende Figur dargestellt, zwischenzeitlich zu einer veritablen Domina entwickelt. Das Machtspiel um Leontes' ewige Schuld hat sich zwischen beiden zu einer Art routinierter SM-Praxis verschoben. Auch dabei geht es um Hermione schon längst nicht mehr. Umso überraschender – aber als sehr spezifische Auslegung von Shakespeares Text für dieses Publikum wohl leider kaum verständlich – dann der Schluss. Paulina lädt, als Galeristin verkleidet, den wiedervereinten böhmisch-sizilianischen Adel zu einer Vernissage, samt Sektempfang und hohlen Kennerphrasen, unter dem werbewirksamen Titel: "HERMIONE by Julio Romano". Dass auch durch die Kunst unter diesen Vorzeichen eines zeitgenössischen Kunstbetriebs gewiss längst keine Wunder mehr geschehen, ist eine der überzeugenden Pointen des "düsteren, starken Schlusses" (*Münchner Merkur*, 11. 3. 2014).

Die andere ist seine gegen Shakespeares Text erzwungene poetische Gerechtigkeit. Hermione nämlich kehrt nicht in Fleisch und Blut, sondern als Andro- bzw. Gynoide ins Leben zurück, der den verdutzten Leontes, nach einigen roboterhaft vorgetragenen Racheschwüren, kurzerhand erschlägt.

Bastian Kuhl

Texttreu, textfern oder etwas dazwischen? – Shakespeare auf Österreichs Bühnen

Bevor ein riesiger Finanzskandal das Burgtheater in seine schwerste Krise seit der Nachkriegszeit stürzte, den Kopf des Direktors forderte und jede Diskussion über künstlerische Leistungen unmöglich machte, standen im Herbst 2013 zwei glanzvolle Shakespeare-Premieren auf dem Programm: *Hamlet*, in der Regie von Andrea Breth, und *König Lear*, in Szene gesetzt von Peter Stein. Breths *Hamlet*-Projekt hatte seinen Ausgang bereits 2012 bei den Salzburger Festspielen genommen, als die Regisseurin Kleists *Prinzen von Homburg* erarbeitete und in August Diehl, der die Hauptrolle spielte, ihren zukünftigen Dänenprinzen entdeckte. Nachdem Shakespeare für die Klassikerspezialistin Breth geradezu Neuland war – sie hatte bisher nur *Was ihr wollt* 1989 in Bochum inszeniert –, wollte sie mit *Hamlet* sowohl sich selbst als auch ihr Publikum herausfordern und wuchtete das Stück in einer sechsstündigen, (fast) ungekürzten Fassung in der Schlegelschen Übersetzung auf die Bretter des Burgtheaters.

Die Inszenierung beginnt in vollkommener Dunkelheit, nur die Stimmen von Horatio und den Wachen sind zu hören. In schales Licht getaucht, tritt der Geist (Hans-Michael Rehberg) "als Schmerzensmann mit Lendentuch" (*Wiener Zeitung*, 30. 9. 2013) hinter einer Plexiglaswand inmitten trostlosen Gestrüpps auf. Kurz darauf verwandelt sich der alte, gebrechlich wirkende Mann jedoch in einen "schwarzen, lautstark Rache fordernden Ritter mit geschlossenem Visier" (*Wiener Zeitung*, 30. 9. 2013), der seinem Sohn ein übergroßes Schwert zur Erinnerung an seinen Auftrag überlässt. Diehls Hamlet – neben dem Bühnenbild die zweifellos größte Attraktion des Abends – wirkt von Anfang an geistig zerrüttet, weniger melancholisch und trauernd als manisch-depressiv. In seiner ersten Szene lümmelt der hagere, unfrisierte und unrasierte Däne teilnahmslos, fast apathisch in den schütter gefüllten Reihen eines etwas heruntergekommenen Konferenzsaals und interessiert sich mehr für den Inhalt seiner Plastiktüte als für die Ansprache seines Onkels. Man könnte den Prinzen mit einem "Penner" (*Süddeutsche Zeitung*, 30. 9. 2013) verwechseln. Typisch für das erratische, unvorhersehbare Verhalten dieses Hamlet ist das Ende der Szene: Plötzlich stößt er aggressiv den Sessel vor sich um, nur um dann langsam und ermattet auf ihm niederzusinken. Hamlet scheint in einem permanenten Ausnahmezustand zu sein; ob er tatsächlich verrückt ist oder nur ver-

rückt spielt, bleibt in dieser Produktion offen. Diehls Hamlet hat keine Freunde; selbst Horatio, den Markus Meyer als schüchternen, in sich gekehrten Intellektuellen mit Hornbrille spielt, bleibt bis zu des Prinzen Tod immer auf Distanz. Die nicht nur zwischenmenschliche, sondern auch existentielle Isolation des Protagonisten wird durch das beeindruckende Bühnenbild von Martin Zehetgruber unterstrichen. Es besteht aus einem sich beinahe unablässig drehenden "Raumlabyrinth aus dunklen Edelholzwänden [...], in dem alles ein paar Nummern zu groß ist, um als realistisch durchzugehen" (*Süddeutsche Zeitung*, 30. 9. 2013). Oft hastet und stolpert Hamlet minutenlang durch diese düsteren, leeren, hohen Räume, die das Alptraumhafte seiner inneren und äußeren Welt abbilden. Doch obwohl Diehls Spiel virtuos und facettenreich ist, kann sein Hamlet über den langen Abend hinweg nicht fesseln. Dies liegt unter anderem daran, dass er seinen Charakter kaum entwickelt. Von Anfang an ist klar, dass dieser Prinz nie in der Lage sein wird, willentlich und gezielt die Rache an Claudius zu planen und durchzuführen. Dies könnte höchstens im Affekt bzw. durch einen Zufall geschehen, wie eben bei der Tötung Polonius'. Weitere Spannung geht dadurch verloren, dass das übrige Ensemble – unter ihnen nicht wenige Burgstars – überraschend blass bleibt, wodurch Diehls Hamlet Spielmöglichkeiten genommen werden.

Roland Koch gibt Claudius als kompetenten, wenn auch aalglatten und etwas langweiligen "Techniker der Macht und modernen Patriarchen eines 'Familienkonzerns'" (*OÖN*, 30. 9. 2013), dem man seine Schurkereien kaum zutraut. Gertrud (Andrea Clausen), die mit dem König glücklich vereint ist, neigt zu deklamatorischer Hysterie, kann aber in der *closet scene* überzeugen, während der ihr nicht minder überreizter Sohn sie wie in einem Psychothriller im Badezimmer beinahe erwürgt. Für etwas *comic relief* sorgt in dieser vor Ernsthaftigkeit strotzenden Inszenierung Udo Samels Polonius, der jedoch im Umgang mit seinen Kindern keinen Zweifel an seiner autoritären Gesinnung lässt. Einen der ganz wenigen Regieeingriffe gönnt sich Andrea Breth bei der Darstellung Ophelias: sie wird zunächst von Wiebke Mollenhauer als sprödes, graues Mäuschen verkörpert, später dann – durch Schmerz und Wahnsinn verwandelt – von der fast achtzigjährigen Elisabeth Orth. Dieser Einfall "wirkt [jedoch] gerade in diesem texttreuen Kosmos wie eine unfreiwillige Travestie" (*Die Welt*, 29. 9. 2013). Während Hans-Michael Rehberg in seiner zweiten Rolle als Totengräber ein vielbeklatschtes Glanzstück vollbringt, stellt Daniel Jesch den Fortinbras eindimensional als brutalen, ständig betrunkenen Draufgänger dar, der sicherlich kein besserer Herrscher als Claudius sein wird.

Erstaunlicherweise gelingt es Andrea Breth nicht, Höhepunkte in Shakespeares Stück spannend umzusetzen. Das Spiel-im-Spiel etwa wird statisch und orientalisch verfremdet in Szene gesetzt: Die Akteure sitzen auf schweren Ledersofas, die Spieler halten Masken vors Gesicht, ihre Dialoge werden per Tonband eingespielt. Wenn Claudius, umgeben von flimmernden Computern, seine Schuld im Gebet

Hamlet, Burgtheater Wien, Regie: Andrea Breth
Andrea Clausen (Gertrud), August Diehl (Hamlet), Roland Koch (Claudius)
Foto: Bernd Uhlig

eingesteht, steht Hamlet weit entfernt in der Tür und denkt nicht daran, sich seinem Onkel auch nur einen Schritt zu nähern. Die Schlussszene leidet unter handwerklichen Fehlern, die unabsichtliche Komik erzeugen, etwa wenn Claudius allen Anwesenden zuruft, "Trink nicht, Gertrud, es ist der vergiftete Kelch!", oder wenn der schon schwer angeschlagene Hamlet es erst beim dritten Anlauf schafft, über den Tisch zu krabbeln, um den noch völlig fitten Claudius, der in Zeitlupentempo davonläuft, zu erdolchen.

Nach dem Ende der Vorstellung kurz nach Mitternacht fragt sich wohl nicht nur der erschöpfte Shakespeare-Fan, "War es das wert?" Auf der einen Seite freut sich der Connaisseur, Figuren zu sehen und Dialogpassagen – vor allem aus dem 4. Akt – zu hören, die normalerweise gestrichen werden. Auf der anderen Seite scheint Breths "Klassikergottesdienst" (*Die Welt*, 29. 9. 2013) einmal mehr zu belegen, dass zu einer erfolgreichen Shakespeare-Inszenierung mehr gehört, als die Schauspieler den Text ehrfurchtsvoll aufsagen zu lassen, selbst wenn sie das in moderner Umgebung und Kostümierung (Moidele Bickel) tun. Was Breth am Burgtheater zelebriert, ist das weihevolle Monument des deutschen Shakespeare im antiquierten sprachlichen Kleid der Romantik. Shakespeare bzw. seinem berühmtesten

Stück kommt die Regisseurin dadurch nicht näher. Man muss sich dem Urteil der *FAZ* anschließen, dass in dieser Produktion "nicht ausgegraben, nicht erforscht, nicht gestaunt, nicht neu gesehen [wird]. Hier wird nur behauptet, dass man dies alles tue – nicht es getan" (30. 9. 2013).

Als weiteres Geschenk für alle Theater- und Shakespearetraditionalisten hatte am 21. Dezember 2013 *König Lear* in der Regie von Peter Stein mit Klaus Maria Brandauer in der Hauptrolle Premiere. Die Produktion stellte die fünfte Zusammenarbeit der beiden Theatergrößen seit ihrem *Wallenstein* 2007 dar. Für Brandauer, den wohl berühmtesten österreichischen Schauspieler und Ehrenmitglied des Burgtheaters, war es eine Rückkehr nach beinahe zehn Jahren an sein Stammhaus, für Peter Stein ein spätes Debüt am Nationaltheater. Stein, der für seine Produktion die klassische Übersetzung von Wolf Graf Baudissin leicht aufpolierte, verortet die Handlung in einer archaisch-mythischen Vorzeit. Dementsprechend ist Brandauers Lear adjustiert, wenn er sich bei seinem ersten Auftritt auf seinem hölzernen Thron niederlässt: zottelige, graue Langhaarperücke, struppiger Bart, dicker Bärenfellmantel, Degen am Gürtel, Krone auf dem Kopf (Kostüme: Annamaria Heinreich). Schnell gruppieren sich seine drei Töchter zum Tableau um ihn. Sie sind – wie auch alle übrigen Figuren der Produktion – holzschnittartig-eindimensional gezeichnet und erinnern an Märchenfiguren. Goneril (Corinna Kirchhoff) trägt giftgrün und zieht Grimassen, als hätte sie permanentes Zahnweh; Regan (Dorothee Hartinger) favorisiert dunkelrotes SM-Leder; Cordelia ist die unschuldige Prinzessin in Weiß. Diese einfache Farbsymbolik wird durch das wechselnde Licht (Joachim Barth), in das die Bühne getaucht wird, verstärkt. Gewöhnungsbedürftig ist Brandauers Sprachduktus; er "nuschelt und raunzt und lässt die Stimme auch mal hochfahrend klirren" (*Süddeutsche Zeitung*, 23. 12. 2013), was die Verständlichkeit nicht unbedingt erhöht. In seiner zweiten Szene bei Goneril hat Lear die Krone gegen eine anachronistische schwarze Wollmütze getauscht und sitzt mit seinem Narren an einer Art Heurigentisch. Michael Maertens spielt Letzteren als älteren, buckligen Till Eulenspiegel mit Schellenkappe und Hornbrille, mit Konzertina in den Händen und in einen bunten, mit Flicken besetzten, dicken Umhang gehüllt. In seiner "Jämmerlichkeitskomik" (*Süddeutsche Zeitung*, 23. 12. 2013) und seinen langsamen, manierierten Bewegungen wirkt er wie ein "Comic-Marienkäfer, der aufrecht zu gehen versucht" (*Wiener Zeitung*, 24. 12. 2013). Wenn er durch den Zuschauerraum verschwunden ist, wird er von niemandem vermisst werden. Im Wahnsinn verwandelt sich Lear in eine geläuterte Christusfigur: er trägt eine Dornenkrone aus Stroh, ist in weißes Büßergewand gekleidet und geht barfuß. In einem Zelt, um das zwei Violinen spielende Ritter kreisen, kommt er zu sich und erkennt seine Tochter. Wenig später wird er, an der Rampe sitzend und die tote Cordelia im Arm haltend, zu einer Pietà erstarren und so Erlösung finden.

König Lear, Burgtheater Wien, Regie: Peter Stein
Klaus Maria Brandauer (Lear), Michael Maertens (Narr)
Foto: Reinhard Werner

Brandauer zeigt, absichtlich oder nicht, einen zurückgenommen Lear: "[s]ein väterliches Kotzbrockentum bleibt genauso auf einer mittleren Betriebstemperatur wie sein Irrsinn" (*Die Welt*, 23. 12. 2013). Aus diesem Grund gelingt es ihm trotz abwechslungsreichen Spiels nicht, das Publikum über vier Stunden lang für die Entwicklung seiner Figur zu interessieren.

Ferdinand Wögerbauers Bühne ist nach elisabethanischem Vorbild bis auf wenige Requisiten leer geräumt, so dass eine riesige *black box* entsteht, die ideal sein müsste, um die existenzielle Dimension des Stücks herauszuarbeiten. Der Rahmen des Guckkastens erstrahlt manchmal in Blau oder Beige, und wenn das Unwetter über die Heide tobt, "steigt Nebel auf, ziehen Wolken rasend vorbei, es blitzt und kracht wie vorm Weltuntergang" (*Die Presse*, 23. 12. 2013). Trotz dieser Effekte macht die Bühne nur die Altbackenheit der Inszenierung offenbar; in ihrer gnadenlosen Größe und Tiefe erdrückt sie geradezu die von der Regie oft alleingelassenen Schauspieler, die an der Rampe ihren Text frontal ins Publikum aufsagen müssen. Ganz besonders leidet darunter die Nebenhandlung um Gloucester (Joachim Bißmeier) und Edgar als Poor Tom (Fabian Krüger). Peter Steins Regieeingriffe

reduzieren sich auf das Arrangieren von opernhaften Massenszenen. Wenn etwa Lears 'Ritter' – eine in Leder und Felle gekleidete barbarische Horde – auf die Bühne stürmen, tragen sie einen riesigen Elch in "Steiff-Knopf-im-Ohr-Ausfertigung" (*Tagesspiegel*, 23. 12. 2013) auf den Schultern, der zum Abendmahl verspeist werden soll. Als sie sich an ihren Lagerfeuern niedergelassen haben, stimmen sie ein Liedchen an, so dass man sich in einer Verdi-Oper wähnt. Verwunderung löst auch die viel zu lange Fechtszene zwischen Edmund und Edgar am Ende aus, die mit Schwertern, Speeren, Trompeten und Fahnen garniert ist, so als handle es sich um den zentralen Höhepunkt des Dramas. Genauso wie in Breths Inszenierung führt falsch verstandene Texttreue zu übertriebenem Pathos und unabsichtlicher Komik, etwa wenn Cornwalls gemordeter Diener an der Rampe hinfällt und dem Publikum mitteilt: "Ich bin hin". Wie *Der Standard* anmerkt, erklärt Steins Inszenierung "die künstlerischen Errungenschaften der letzten 40, 50 Jahre für ordinären Mumpitz" (23. 12. 2013). Obwohl sowohl Breths *Hamlet* als auch Steins *Lear* in die überwiegend konservative Tradition der Shakespeare-Pflege am Burgtheater passen, stellen diese Produktionen doch einen gewaltigen Rückschritt in die Zeit vor Claus Peymanns Direktion dar. Es ist zu hoffen, dass das österreichische Nationaltheater nicht nur finanziell, sondern auch künstlerisch bald wieder auf die Beine kommt.

Wie man es mit wenigen Mitteln schaffen kann, ein Shakespeare-Drama zu modernisieren und zu interpretieren, ohne ihm regiewillkürliche Gewalt anzutun, zeigte wieder einmal Bruno Max mit seinem *Theater zum Fürchten* in der Wiener Scala. Diesmal hatte sich der Spezialist für englisches Renaissance-Theater *Cymbeline* vorgenommen, das er in der Übersetzung von Dorothea Tieck auf die Bühne brachte (Premiere 26. 9. 2013). Beeinflusst von *The Great Gatsby* und Mafia-Filmen wie *Once Upon a Time in America* lässt Max das Stück in den USA der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts spielen. Cymbeline, der in der Gestalt von Karl Maria Kinsky auch aus einem Tennessee Williams Stück stammen könnte, ist hier der Herrscher über ein Textilimperium mit dem Namen "Brittania Inc."; sein Hofstaat besteht aus Angestellten seiner Firma, die man des Öfteren an Nähmaschinen sitzend antrifft. Der Tycoon betreibt Realitätsverweigerung, indem er sich immer wieder in ein Zimmerchen am Bühnenrand zurückzieht, wo er auf einem Grammophon alte Platten hört und Whiskey trinkt. Seine Frau (Christina Saginth), "Queen" genannt, lässt keinen Zweifel an ihrer Boshaftigkeit, indem sie gleich zu Beginn ihre Gifte an Stoffhasen ausprobiert. Die Römer treten als elegante, aber brutale Mafiosi im Nadelstreif in Erscheinung, die von Cymbeline Schutzgeld einfordern. Um die absurden Wendungen der Handlung besser zu motivieren, hat sich Max einen nicht besonders originellen, aber effektiven Kniff einfallen lassen. Wenn Posthumus Leonatus vom Hof gejagt wird, wird er von zwei Angestellten niedergeknüppelt

und bleibt bewusstlos auf der Bühne liegen: Alles, was folgt, kann man daher als seinen Traum bzw. Alptraum deuten. Am Schluss der Produktion wird offen bleiben, ob der junge Mann auch das Happy End geträumt hat oder ob er nun in eine unfreundliche Realität zurückkehren muss. Während Hendrik Winkler Posthumus als eher langweiligen Buchhalter spielt, ist sein Cloten die Karikatur eines idiotischen Schnösels mit vorstehenden Zähnen. Die entführten Söhne Cymbelines, Arviragus (Bernie Feit) und Guiderius (Leopold Selinger) sind naive, sympathische Naturburschen mit Riesenkräften, die als Hillbillies auch gerne zum Banjo greifen und singen. Selina Ströbele spielt die Protagonistin des Dramas, Imogen, engagiert, aber zu ernsthaft-pathetisch und kann der überbordenden Komik der pastoralen Szenen wenig entgegensetzen. Obwohl die Inszenierung dieses selten gespielten Stücks nicht in allen Aspekten überzeugt, ist sie wesentlich kraft- und lustvoller als die musealen Shakespeare-Anbetungen an der Burg.

Das Landestheater Linz setzte auch in der Saison 2013/14 seine Beschäftigung mit Shakespeare fort, diesmal mit *Othello* in einer Inszenierung von Johannes von Matuschka in einer neuen und klaren, aber unauffälligen Übersetzung von Hanno Bolte und Dieter Hamblock (Premiere am 25. 1. 2014). Wenn die Zuschauer das Auditorium betreten, befinden sie sich schon mitten in der Hochzeitsfeier von Othello (Markus Subramaniam) und Desdemona (Anna Eger). Brabantio (Sebastian Hufschmidt) ist Teil dieser glücklichen, ausgelassenen Gesellschaft und scheint sich über den neu gewonnenen Schwiegersohn ehrlich zu freuen. Letzterer wirkt perfekt integriert und akzeptiert, albert mit seinen Freunden herum und beteiligt sich an einem Wettpinkeln. Von Rassismus gibt es zu diesem Zeitpunkt keine Spur. Das ändert sich jedoch, wenn Othello mit seinen Soldatenkollegen nach Zypern in den Krieg aufbrechen muss und sich durch die Beförderung Cassios (Bastian Dulisch) die unversöhnliche Feindschaft Jagos (Aurel von Arx) einhandelt. Während der ersten Nacht im Militärlager masturbiert der eifersüchtige Roderigo (Peter Pertusini) zu einem Bild von Desdemona und beschmiert seinen Körper mit schwarzer Farbe. Rassismus wird von da an zum Bindeglied zwischen Roderigo und Jago und zu einer Waffe gegen den General, der hinter seinem Rücken nicht als 'Mohr' oder 'Schwarzer', sondern immer als "der Moslem" tituliert wird. Die neue Freude am gemeinen Vorurteil wird gleich in dem folgenden Saufgelage ausgelebt, während dem Jago Cassio dazu bringt, derb-rassistische Lieder zu singen. Aurel von Arx spielt seine Rolle so blass und weich, dass man ihm seine Bosheit kaum abnimmt und erstaunt ist, wie es diesem Jago gelingen kann, alle anderen wie Puppen zu kontrollieren. Der Höhepunkt seiner Macht ist erreicht, als er mit dem bewusstlosen Othello tanzt und ihn scheinvergewaltigt. Jagos Intrigen werden in der letzten Szene durch ein Netz repräsentiert, das über die gesamte Bühnenbreite gespannt ist. Alle, einschließlich Jago selbst, werden sich darin fan-

gen. Die Regie und die Schauspieler scheinen zu diesem Zeitpunkt jedoch das Interesse am Stück verloren zu haben. Die Tode der Protagonisten werden nur angedeutet, die Schauspieler sagen ihren Text an der Rampe auf. Es entsteht der Eindruck, als wäre man auf einer Leseprobe.
Insgesamt zeigt von Matuschka wenig Interesse daran, die Geschichte stringent zu erzählen. Die Konsequenzen der Szenenumstellungen für die Logik des Handlungsablaufs werden nicht bedacht und stiften Verwirrung. Text wird ersetzt durch tänzerische Einlagen auf der meist leeren Drehbühne, die zwar stimmungsvolle Momente erzeugen und durch den Körpereinsatz der Schauspieler beeindrucken, aber kaum zur Charakterisierung der Figuren oder zur Erhellung ihrer Handlungsmotive beitragen. Textfernes Regietheater sorgt auch nicht immer für spannendes Theater.

Ludwig Schnauder

Wer will noch lange im Theater sitzen? Parties und Fitness in den Häusern Lear und Theseus – Kurzversionen in der Schweiz

Kurz, kürzer am kürzesten: Das war so etwa die Devise der letzten Saison in der Schweiz. Das Zürcher Schauspielhaus pausierte gleich ganz in Sachen Shakespeare, andere Theater boten Shakespeare ohne Pause: das Berner Konzert-Theater einen *Lear*, der nicht einmal 90 Minuten dauerte, das Basler Theater einen *Sommernachtstraum* von so kurzer Dauer, dass man ihn ebenfalls nach weniger als zwei Stunden dankbar verlassen durfte.
Das Konzert Theater Bern zeigte *Lear* in fast schon rekordverdächtiger Kürze, nämlich in weniger als 90 Minuten ohne Pause. Das war verlockend, aber das war eigentlich auch schon das einzig Lobenswerte an dieser Veranstaltung bzw. Verunstaltung (Regie: Lisa Nielebock, Ausstattung Sascha Gross, Übersetzung – aber wohl eher Bearbeitung bestehender Übersetzungen: Werner Buhss). Die Kürzungen reduzierten das Stück auf ein Familiendrama. Nielebock brauchte bloß acht Schauspieler, die ständig – von der allerersten Szene bis zum Schluss – auf der Bühne blieben. Das war rein handlungslogisch problematisch, man fragte sich etwa, weshalb die eben gerade Verbannten oder die nach Frankreich Weggeheirateten weiter in diesem Zimmer blieben und weshalb bei Monologen alle zuhörten und mit dem Kopf nickten oder Entrüstung oder Unverständnis zeigten. War alles nur als Party-Game gemeint?
Durchgehend auf der Bühne waren: König Lear (Stéphane Maeder), Goneril (Sophie Hottinger), Regan (Mona Kloos), Cordelia (Julia Gräfner), Graf Gloucester (Jürg Wisbach), Edgar (Michael von Burg), Edmund (Pascal Goffin), Graf Kent (Joey Zimmermann). Alle anderen Figuren waren gestrichen.

Lear, Konzert Theater Bern, Regie: Lisa Nielebock
König Lear (Stéphane Maeder) ganz links, Cordelia (Julia Gräfner) im Armstuhl
Foto: Philipp Zinniker / zvg

Das Bühnenbild blieb notgedrungen durchgehend gleich. Und da man für diese Aufführung im altmodisch-ehrwürdigen Bundeshauptstadt-Theater ausnahmsweise keinen Vorhang brauchte, konnte man sich schon zu Beginn denken, was wohl so ablaufen würde: Man sah ein Wohnzimmer, das auch Küche und Bad beinhaltete, so irgendwie typisch amerikanisch, Teil eines Loft oder einer Penthouse-Suite, wobei hinten eine Treppe nach oben rechts ins Nichts führte und so noch die Existenz weiterer Räume andeutete.
Plötzlich sind alle da, wenn auch für eine solche Veranstaltung am Königshof allzu nachlässig bekleidet. Es ist aber nun Party-Time! Lear, noch im Morgenmantel, lässt einen Champagnerkorken knallen, und alle bekommen etwas zu trinken. Der Gastgeber wirkt ein bisschen wie ein etwa fünfzigjähriger Abenteurer und Macho, erinnert an Hemingway in seinen besten Zeiten oder an Hemingway, wie er hätte aussehen wollen – und er trinkt natürlich Whisky, nicht Champagner. Sein Darsteller, Stéphane Maeder, verriet das Regierezept in einem Interview vor der Premiere: "Unser Lear ist Unternehmer und ein vitaler Mittfünfziger" (*Bund,* 9. 10. 2013). Gloucester scheint in seinem Bademantel noch jünger und sieht aus wie Hugh Hefner in den siebziger Jahren, zieht sich dann auch mal ungeniert vor Publikum und

Partygästen ganz aus und geht mit stolz geschwellter Brust nach hinten zum Duschen, während die anderen weiter an ihrem Champagner nippen.
Regan und Goneril sind schlanke, moderne Business-Frauen. Tadellos gekleidet, wirken sie ein bisschen fehl am Platz von ihrem Outfit her, wenn dies ein Swinger-Club oder Fitness-Club wäre, wie man mittlerweile auch schon vermuten könnte: Es gibt da nämlich so eine Tret-Maschine, die Regan zeitweise mal mit, mal ohne Champagnerglas benutzt, um ihren fitten Körper noch fitter zu machen. Cordelia allerdings scheint sich auf ihrem Sofa ganz zuhause zu fühlen als Teenie, das seine Verweigerung mit Fernsehen, Junk-Food und massiver Gewichtzunahme kund tut und das sich auch kleidungsmäßig (verschlissener Trainingsanzug, Turnschuhe) von den andern absetzt. Eine "Sofakartoffel" (*couch potato*) aus dem Arbeitslosenmilieu, die man im Königshaus nicht erwartet hätte. Als sie dann kurz die Rolle des von der Regie gestrichenen Narren übernimmt, zieht sie sich immerhin eine Art weibliches Narren-Kostüm über und wirft mit Papierschlangen, was aber wenig Heiterkeit erzeugt.
Das Brüderpaar Edgar und Edmund schien von der Regie als eineiige Zwillinge gedacht: Die Schauspieler sind nicht nur ähnliche, auswechselbare Typen, sondern sind auch noch gleich gekleidet – als wären sie ursprünglich für die *Comedy of Errors* gecastet worden.
Nach – verglichen mit der Länge der Aufführung – doch extrem langem nichtssagendem Partygespräch verkündet Lear, er werde jetzt seinen Landbesitz aus Altersgründen verteilen. Alle sind ein bisschen überrascht, er sieht ja noch ganz sportlich aus, vermutlich plant er aber eine Weltreise mit Großwildjagd. So viel Land hat der Mann dann gar nicht zu verteilen, es sind drei Schächtelchen oder Kassetten, etwa in der Größe einer VHS-Kassetten-Verpackung, vielleicht sind es auch kleine Pralinenschachteln. Cordelias Weigerung erregt seinen Zorn, der aber sehr gespielt scheint. Überhaupt scheint alles in dieser Aufführung 'gespielt' oder 'markiert' – das Ganze ist eine Art konzertante Sprech-Aufführung, weil alle offenbar mehr Lust haben, an ihren Gläsern zu nippen als irgendwelches Schauspiel zu bieten. "Man hat immer wieder das Gefühl, es werde von wenig motivierten Sprechern ein ungeliebter, um entscheidende Facetten gekürzter Text mehr lustlos rezitiert als engagiert umgesetzt", befindet Charles Linsmayer (*theaterkritik.ch*).
Ein bisschen Action kommt kurz auf, als mangels weiterer Darsteller Goneril und Regan ziemlich unmotiviert und plötzlich dem armen Playboy Gloucester je ein Auge ausbeißen. Von Lears Wahnsinn bleibt kaum etwas übrig, vermutlich ist er bereits ein bisschen angetrunken, als er mal behauptet, er sei jeder Zoll ein König, das ist aber dann auch schon alles: Er ist immer noch in seinem warmen Loft mit seinen Gästen, wo wir ihn kennengelernt haben und den er als Gastgeber so wenig wie seine Gäste je verlassen hat. Wo bleibt die Heide? Wo der Sturm? Stürmt es

draußen vielleicht? Man weiß es nicht. Vermutlich ist eitel Sonnenschein oder tiefste Nacht in Las Vegas oder in Hollywood oder in New York oder wo immer wir uns befinden. Aber irgendwann muss ja doch Schluss sein, also bringen sich alle aus nicht ersichtlichen Gründen und überhaupt nicht in der von Shakespeare gedachten Reihenfolge um, etwa mit einem Tischmesser oder mit Gift, und Cordelia stirbt, wie es scheint, einen plötzlichen Kindstod oder einfach an Verfettung. "Überhaupt kommt einem die Aufführung vor wie eine Party, die zusehends durchzuhängen beginnt. Die Figuren scheinen sich selber und einander beim Sprechen zuzusehen, aber ohne Dringlichkeit, einfach weil sie nun mal nicht weg können. Auch das Sterben am Schluss wirkt gelangweilt. "Hilfe, Hilfe, Hilfe", murmelt Kent. Und eine große Windmaschine bläst Konfetti und Papierschlangen von der Bühne. Ein schwaches Echo eines großen Sturms." (Simone von Büren, *theaterkritik.ch*)

Am Ende des *Sommernachtstraums* müsste Puck bekanntlich das Publikum mit den Worten "ihr alle schier / habt nur geschlummert hier" aus seinen Träumen oder seinem Verträumtsein wecken und wieder in die Realität entlassen. Eine oft gestellte Frage zum Stück oder zu Inszenierungen davon heißt: Von wessen Traum handelt dieses Stück? Wer träumt es? Die Antworten können ganz verschieden sein. Arno Schmidt hätte sicher geantwortet: "Das ist Zettels Traum", aber Vincent Leittersdorf als Zettel durfte kaum träumen in Basel. Es könnte aber auch der Traum des athenischen Herrschers und Helden Theseus oder der Amazonenkönigin Hippolyta sein, oder derjenige Oberons oder Titanias; oder der Traum Shakespeares oder der des Publikums. Eine zusätzliche, sicher ebenso wichtige Frage wäre auch: Handelt es sich hier um einen Wunsch-Traum, einen wunderbaren oder phantastischen Traum oder, was sich bei Elfen (oder Alben) ja auch aufdrängt und in neueren Inszenierungen immer mehr der Fall ist, einen Alptraum?
Je nach Antwort auf diese Fragen, denen sich jeder Regisseur stellen müsste, lassen sich verschiedenste Regieentscheide begründen. Zum Beispiel beim Casting: Titania und Hippolyta, Oberon und Theseus, ja auch Philostrat und Puck lassen sich z. B. ohne Striche oder nur mit ganz wenigen Strichen oder kleinen Änderungen von den jeweils selben Darstellern und Darstellerinnen spielen, wodurch sie dann je gleichzeitig Herrscher, Herrscherin bzw. Haushofmeister oder 'Aufseher der Lustbarkeiten' in der Welt der Feen und der 'realen' Welt Athens wären. Das Stück bietet aber auch noch Einblick in andere Ebenen oder Welten, die sich vermischen und aus deren Perspektive man es – z. B. mit solchen Doppelbesetzungen – auf die Bühne bringen könnte, um zu zeigen, dass eine Welt die andere beeinflusst, durchdringt, unterminiert, überwacht, bespitzelt oder was auch immer: Es bietet sich nicht nur ein Blick aus dem virtuellen transzendenten Feenreich auf die virtuelle Realität Athens an (oder umgekehrt), es gibt auch die 'Seinsebenen' der

verschiedenen Gesellschaftsschichten oder Altersstrukturen – neben der Welt der Athener Aristokratie haben wir die Welt des Bürgertums und diejenige des Handwerker-Proletariats, wir haben die Welt der Alten, Erwachsenen und diejenige der Jungen, Verliebten –, und für jede dieser Welten bietet das Stück am Schluss nacheinander ein Happy End: Oberon und Titania versöhnen sich nach ihrem Ehestreit, Theseus und Hippolyta heiraten endlich, nachdem die von Theseus besiegte Amazonenkönigin lange gezaudert hat; die jungen bürgerlichen Paare finden nach den merkwürdigsten Liebeswirren mit Hilfe der Elfen so zueinander, dass vermutlich allseits zufriedenstellende und auf längere Zeit haltbare Verbindungen entstehen. Und die Aufführung der Handwerker führt zwar wegen der Naivität und Unbeholfenheit der Darsteller zu viel Gelächter, aber die Athener Aristokratie, die sich während der Aufführung doch ziemlich offen, laut und hemmungslos über die Amateurschauspieler lustig gemacht hat, spendet ihnen am Ende dann doch wohlwollenden Applaus.

Keinen Applaus verdient hat sich Markus Heinzelmann, der Regisseur der Basler Aufführung, indem er sich all diesen Entscheidungen durch Striche und Änderungen entzog und durch bewusst völlig willkürliche und unlogische Doppel- und Fehlbesetzungen all diese Welten so durcheinandergebracht hat, dass gar nichts mehr aus den Fugen geraten kann, weil ja auf diesem fremden Planeten, den Bühnenbild, Kostüme und Maske evozieren, alles ohnehin schon aus den Fugen ist. Ebenso wenig verdient seine "konzeptionelle Mitarbeiterin" Saskia Taeger einen Applaus, es sei denn, das Konzept der beiden bestand darin, alles Poetische (Taeger), Erotische (Heinzelmann) und Lustige (Taeger & Heinzelmann) aus Schlegels Text zu entfernen, was denn auch beiden wirklich gut gelungen ist: Eines der lustigsten, komischsten, erotischsten und unterhaltsamsten Stücke Shakespeares so zu zeigen, dass bestimmt niemand lachen muss – war dies das Ziel? Wohl kaum. Dass Heinzelmann gleich alle diese Welten miteinander vermischen wollte, war ja im Prinzip ein intelligenter Ansatz. Heinzelmann ging aber dabei zu weit und bekam mit seiner Eindampfung auf zwei Stunden nicht alles unters Dach. Verloren ging dabei eigentlich alles, was den Reiz des Stückes hätte ausmachen können.

Hier eine kurze Zusammenfassung dessen, was ein junger Mensch, der das Stück noch nicht kennt, von der Basler Aufführung mitnehmen konnte: Zu Beginn betritt ein Discjockey (der in der Raver-Szene sehr bekannte Wiener und Berliner DJ Viktor Marek) als Transvestit auf extrem hohen Stöckelschuhen die – bis auf zwei Discotürme und ein Mischpult auf einem Barocktischchen – noch leere Bühne und richtet seine Musikanlage ein. Er wird diese Bühne bis zum Schluss nicht verlassen und für durchgehende musikalische Unterhaltung sorgen. Die Disco in der Fabrikhalle oder der Dorf-Mehrzweckhalle kann beginnen, die ersten Tanzlustigen kommen schon. Wir sehen uns nun auf einem fremden Planeten, der von menschenähn-

lichen Wesen bewohnt wird mit komischen, loriot-haften Knollen-Nasen und riesigen Segelohren; und die meisten Männer und Frauen tragen tatsächlich auch ebenso hohe Stöckelschuhe wie der DJ. Rechts hinten ist ein relativ normaler Mensch zu sehen, der fast während des ganzen Abends im T-Shirt und in Turnschuhen auf einem Laufband rennt und sich manchmal kurz einen Schluck aus einer Energy-Getränk-Dose gönnt. Dann kommt in einer Wolke aus Trockeneisnebel eine Gruppe von sexuell nicht eindeutig identifizierbaren halbnackten Leuten, die zu ihren High Heels nur hautfarbene BHs und große, weiße Unterhosen tragen, die bedrückend an Altersheime erinnern. Und dann gibt es natürlich noch diese Bande aus dem Wilden Westen mit Cowboyhüten, Stiefeln und Colts, die vermutlich im Wald einen Zug- oder Banküberfall plant. Soweit die Handlung – am Schluss bleiben deshalb selbst für Kenner des Stücks noch ein paar offene Fragen, z.B. "Wer war jetzt Oberon?", "Wer war Puck?" "Wer spielte Titania?" oder einfach nur "Wo blieb denn die Handlung?"

Oberon, Titania, Puck und alle andern Elfen oder Alben, das waren einfach die sechs Leute (Männlein oder Weiblein, das bleibt ungeklärt) in diesen albernen weißen Unterhosen, und jeder Elf und jede Elfe konnte mal die, mal jene Rolle kurzfristig 'spielen' bzw. Bruchstücke der Texte übernehmen. Sie waren alle absolut unsexy, trotz (oder vielmehr wegen) der Unterwäsche, und sie waren alle austauschbar; so austauschbar, dass sie sich auch mal rasch wieder Western-Kleidung oder normale Kleidung überziehen konnten und dann z.B. zu Hippolyta, Egeus, Schnock, Flaut, Thisbe, Schnauz und Wand oder Theseus wurden. Ach ja, es gab da noch vier ältere Discogäste (schätzungsweise um die 50, wenn nicht gar 60), wie alle andern auch mit Knollennasen und Segelohren (Martin Hug, Lorenz Nufer, Carina Braunschmidt und Ariane Andereggen), die irgendwelche Probleme damit hatten, wer jetzt wen liebte – bei Shakespeare wären das Teenies, aber so wirkten sie nicht und waren es auch nicht. Es spielte auch keine Rolle; denn sie hatten gar nicht so viel zu sagen in dieser Inszenierung und sie sahen auch alle gleich aus. "Wir haben sie bewusst älter besetzt, um einen anderen Aspekt der Liebe zu zeigen", erklärte Heinzelmann (auf *art-tv.ch*). Aber um welchen anderen Aspekt es sich handelte, verriet er nicht, vermutlich meinte er Liebeswirren im Altersheim.

Gegen Ende der wohl nur durch Pausenlosigkeit die massive Zuschauerflucht verhindernden Aufführung kam Gunnar Titzmann, der Jogger, der bis zu diesem Punkt (also weit über eine Stunde) die Bühne mit einem Fitness-Studio verwechselt hatte und auf diesem Laufband gerannt war, nach vorne. Er hätte bis jetzt Theseus gespielt, teilte er uns so quasi in Brechtscher Manier im vertrauten Gespräch zwischen Darsteller und Publikum mit. Aber ursprünglich hätte er alle anderen Rollen auch spielen wollen, gestand er uns. Das war also der Grund, dass Hippolyta nie als solche wahrzunehmen war (vermutlich weil man übersehen hatte, wie

Sommernachtstraum, Theater Basel, Regie: Markus Heinzelmann
Vincent Leittersdorf (Zettel)
Foto: Judith Schlosser

ihm jemand von hinten die Getränkedose brachte) und dass man immer noch nicht wusste, wer jetzt Puck war und wer Oberon. Wer die lustige Handwerkerszene (1. Akt, 2. Szene) kannte, in der die Rollen verteilt werden, der wusste, dass dies so ungefähr eigentlich Zettels Worte wären. Aber ein Theseus, der eigentlich ein Zettel ist – welchen Sinn macht das? Ganz sicher so wenig wie irgendetwas in dieser Aufführung.

Wessen Traum oder Alptraum hatte man also in diesen zwei Stunden gesehen? Es war Heinzelmanns Traum, der zu unserem Alptraum wurde – ein Alptraum, der uns aber statt Schrecken nur Langeweile bescherte. "Alles, was Shakespeares Stück aufregend macht – die erotische Spannung und die Machtspiele zwischen den Geschlechtern, das Magische der Feenwelt, das Traumwandeln, die Selbstberauschung an der Liebe – sind seiner chemischen Reinigung zum Opfer gefallen." (Julia Stephan, *nachtkritik.de*). Und Dominique Spirgi stimmt zu: "Selten gab es so wenig zu lachen bei Shakespeares *Sommernachtstraum*. Die Inszenierung von Markus Heinzelmann bietet im Basler Schauspielhaus außer riesigen Knollennasen und enormen Segelohren nicht viel mehr als zwei Stunden zerfahrene Langeweile." (*Tageswoche* 4. 4. 2014) Pucks Worte, "ihr alle schier / habt nur geschlum-

mert hier" hätten das Motto oder Ziel der Regie sein können, aber sie waren natürlich auch gestrichen, damit keine Ja-Schreie aus allen Reihen kommen konnten. Allerdings wurde einem selbst das Schlummern und Träumen schwer gemacht durch die laute Disco-Musik.

Fast wäre es bei dieser ernüchternden Bilanz aus der Schweiz geblieben, wenn nicht wieder die Muttenzer Laiengruppe "Rattenfänger" unter Danny Wehrmüller mit ihrer Freilichtaufführung des *Sommernachtstraums* einen Sommerlichtblick in den kühlen Schweizer Sommer gebracht hätte. Wehrmüllers Inszenierung zeigt, was wir ja alle auch wissen, dass es in der Übersetzung sowie in der Umsetzung durchaus möglich ist, Verfremdungen und Modernisierungen einzubauen, ohne dass das Stück darunter leidet. Die Übersetzung des Regisseurs Wehrmüller ist weitaus poetischer, moderner und vor allem auch witziger, als was wir von Buhss oder der Schlegel-Adaption Taegers und Heinzelmanns vorgesetzt bekommen hatten. Ein *running gag* kam z.B. durch das kalauerhafte, aber gut gelungene Einfügen von Zitaten und Titeln aus andern Stücken Shakespeares zustande ("Schein oder nicht Schein, das ist hier die Frage", meint z.B. Schnock, der den Mond spielen soll, anlässlich der Theaterprobe der Handwerker, "Viel Lärm um nichts" ein anderer).
Das Stück hat keinen DJ, dafür aber einen in den schiefen Bühnenboden eingebauten Flügel, aus dem zum Teil die Elfen steigen und der von einem sogenannten Klavierelf bespielt wird. Jannis Isenegger war als Klavier spielender Elf eine Sensation. Wehrmüller lässt Oberon und Theseus bzw. Hippolyta und Titania von denselben Schauspielern spielen, er macht aus Philostrat eine Philostra und aus Schnock eine Stefanie Schnock, lässt aber Squenz dann auch erklären, dass Frauen eigentlich auf der Bühne nicht gestattet seien.
Puck (Niggi Reiniger) als eher widerwilliger und altersmüder Gehilfe Oberons kann zum Schreien sein, wenn er auf Stelzen als Siebenmeilenstiefeln über die schiefe Bühne geht, Freddy Sommer als Zettel ist nicht nur als Esel zum Schreien gut. "Wäre das Publikum aufgrund der niedrigen Temperaturen nicht fest in Wolldecken eingewickelt gewesen, dann hätte es die Rattenfänger mit Standing Ovations verabschiedet. Und das vollkommen zu Recht." (Michel Schibler, *BaZ*, 25. 8. 2014) Wieso, so fragt man sich, verstehen sogenannte Laien mehr vom Theater als die Profis an unseren berühmten Bühnen? "Verträumt, verspielt, märchenhaft, komisch kommt dieser Reigen um Liebe und Zauber, Illusion und Traum daher." (Jürgen Scharf, *Südkurier*, 10. 9. 2014)

Markus Marti

VERZEICHNIS DER SHAKESPEARE-INSZENIERUNGEN

Spielzeit 2013/2014

VON

BETTINA BOECKER UND SILVIE BALDAUF

Dieses Verzeichnis enthält Angaben zu Shakespeare-Inszenierungen in Deutschland, Österreich und 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 September 2014 abgeschlossen.

Abkürzungen

B.:	Bühnenbild
Chor.:	Choreographie
K.:	Kostüme
ML:	Musikalische Leitung
ÖE:	Österreichische Erstaufführung
R.:	Regie
Ü.:	Übersetzung
UA:	Uraufführung

As You Like It

Lüneburg, Theater Lüneburg: 6. 6. 2014, *Wie es euch gefällt*. R.: Sigrid Meßner, B. und K.: Thomas Heinrichs.

The Comedy of Errors

Bremen, bremer shakespeare company (Theater am Leibnizplatz): 12. 6. 2014, *Komödie der Irrungen*. Ü.: Rainer Iwersen, R. und B.: Ricarda Beilharz, K.: Hanna Zimmermann.

Hamlet

Aachen, Theater (Bühne): 22. 9. 2013, *Hamlet*. R.: Christina Rast, B.: Lucia Becker, K.: Sigrid Brüninghoff.

Augsburg, Theater: 5. 4. 2014, *Hamlet*. R.: Markus Trabusch, B. und K.: Ines Nadler.

Berlin, Berliner Ensemble: 23. 11. 2013, *Hamlet*. Ü.: August Wilhelm Schlegel, R.: Leander Haussmann, B.: Johannes Schütz, K.: Andrea Schmidt-Futterer.

Chemnitz, Große Bühne: 1. 3. 2014, *Hamlet*. R. und B.: Bogdan Koca, K.: Elzbieta Terlikowska.

Mannheim, Nationaltheater: 24. 6. 2014, *Hamlet*. R.: Krzysztof Minkowski, B. und K.: Konrad Schaller.

Münster, Theater: 21. 9. 2013, *Hamlet*. R.: Frank Behnke, B. und K.: Günter Hellweg.
Salzburg, Schauspiel: 24. 4. 2014, *Hamlet*. R.: Susi Weber, B. und K.: Isabel Graf.
Wien, Burgtheater: 28. 9. 2013, *Hamlet*. Ü.: August Wilhelm Schlegel, R.: Andrea Breth, B.: Martin Zehetgruber, K.: Moidele Bickel.

Julius Caesar

München, Volkstheater: 28. 9. 2013, *Julius Caesar*. Ü.: August Wilhelm Schlegel, R.: Csaba Polgár, B. und K.: Lili Izsák.

King Lear

Bamberg, E.T.A-Hoffmann-Theater (Großes Haus): 20. 10. 2013, *König Lear*. Ü.: Friedrich Gundolf, R.: Walter Weyers, B. und K.: Jens Hübner.
Heilbronn, Theater Heilbronn: 17. 5. 2014, *König Lear*. R.: Johanna Schall, B.: Horst Vogelsang, K.: Jenny Schall.
Lübeck, Theater Lübeck: 25. 10. 2013, *König Lear*. Ü.: Rainer Iwersen, R.: Pit Holzwurm, B. und K.: Werner Brenner.
Meiningen, Südthüringisches Staatstheater: 16. 5. 2014, *König Lear*. R.: Murat Yeginer, B.: Helge Ullmann, K.: Beate Zoff.
Mönchengladbach, Theater Krefeld und Mönchengladbach (Große Bühne): 13. 10. 2013, *König Lear*. R.: Matthias Gehrt, B.: Gabriele Trinczek, K.: Sibylle Gädeke.
Radebeul, Landesbühnen Sachen: 15. 2. 2014, *König Lear*. Ü.: Sebastian Undisz, R.: Marcelo Diaz, B. und K.: Ulrike Kunze.
Wien, Burgtheater: 21. 12. 2013, *König Lear*. R.: Peter Stein, B.: Ferdinand Wögerbauer, K.: Annamaria Heinrich.

Macbeth

Berlin, Staatsoper Unter den Linden: 21. 6. 2014, *Macbeth*. Oper von Giuseppe Verdi. Libretto von Francesco Maria Piave und Andrea Maffei. In italienischer Sprache mit deutschen Übertiteln. ML: David Robert Coleman, R.: Jürgen Flimm, B.: Magdalena Gut, K.: Birgit Wentsch.
Berlin, Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz (Großes Haus): 9. 10. 2013, *Macbeth*. R.: David Marton, B.: Bert Neumann, K.: Nina von Mechow.
Essen, Aalto-Musiktheater (Aalto-Theater): 19. 10. 2013, *Macbeth*. Oper von Giuseppe Verdi. Libretto von Francesco Maria Piave und Andrea Maffei. In italienischer Sprache mit deutschen Übertiteln. ML: Tomáš Netopil, R.: David Hermann, B. und K.: Christof Hetzer.
Essen, Schauspiel (Grillo-Theater): 28. 9. 2013, *Macbeth*. R.: Wolfgang Engel, B.: Andreas Jander, K.: Zwinki Jeannée.
Kassel, Schauspielhaus: 23. 5. 2014, *Macbeth*. Ü.: Thomas Brasch, R.: Markus Dietz, B.: Mayke Hegger, K.: Henrike Bromber.
Magdeburg, Theater (Opernhaus): 2. 11. 2013, *Macbeth*. Oper von Giuseppe Verdi. Libretto von Francesco Maria Piave und Andrea Maffei. In italienischer Sprache mit deutschen Übertiteln. ML: GMD Kimbo Ishii-Eto, R.: Volker Lösch, B.: Cary Gayler, K.: Carola Reuther.

Osnabrück, Theater am Domhof: 24. 5. 2014, *Macbeth*. Ü.: Thomas Brasch, R.: Annette Pullen, B.: Iris Kraft, K.: Maren Geers.
Rheingau, Rheingau Musik Festival: 22. 8. 2014, Shakespeare: 450. Geburtstag. *Macbeth*. Tondichtung von Richard Strauß. MDR-Rundfunkorchester und hr-Sinfonieorchester. ML: Andrés Orozco-Estrada.

The Merchant of Venice

Köln, Schauspiel: 21. 2. 2014, *Der Kaufmann von Venedig*. Ü.: Klaus Reichert, R.: Stefan Bachmann, B.: Thomas Dreißigacker, K.: Esther Geremus.
Schleswig, Stadttheater Rendsburg: 24. 5. 2014, *Der Kaufmann von Venedig*. R.: Wolfram Apprich, B. und K.: Mirjam Benkner.
Stuttgart, Schauspielbühnen (Altes Schauspielhaus): 19. 9. 2013, *Der Kaufmann von Venedig*. R.: Volkmar Kamm, B.: Konrad Kulke, K.: Uschi Haug.
Würzburg, Mainfranken Theater: 10. 5. 2014, *Der Kaufmann von Venedig*. R.: Stephan Suschke, B.: Momme Röhrbein, K.: Angelika Rieck.

The Merry Wives of Windsor

Berlin, Deutsche Oper Berlin (Großes Haus): 17. 11. 2013, *Falstaff*. Oper von Giuseppe Verdi. Libretto von Arrigo Boito. In italienischer Sprache mit deutschen Übertiteln. ML: Donald Runnicles, R.: Christoph Loy, B.: Johannes Leiacker, K.: Ursula Renzenbrink.
Görlitz / Zittau, Gerhart Hauptmann-Theater (Theater Görlitz): 5. 10. 2013, *Die lustigen Weiber von Windsor*. ML: Ulrich Kern, R.: Rebekka Stanzel, B. und K.: Britta Bremer.
Kiel, Opernhaus: 15. 3. 2014, *Die lustigen Weiber von Windsor*. ML: Leo Siberski, R.: Adriana Altaras, B.: Norbert Ziermann, K.: Nina Lepilina.
Krefeld, Theater Krefeld und Mönchengladbach (Große Bühne): 13. 10. 2013, *Die lustigen Weiber von Windsor*. ML: Alexander Steinitz, R.: Andreas Baesler, B.: Harald B. Thor, K.: Tanja Hofmann.
Stuttgart, Oper (Opernhaus): 20. 10. 2013, *Falstaff*. Oper von Giuseppe Verdi. Libretto von Arrigo Boito. In italienischer Sprache mit deutschen Übertiteln. ML: Sylvain Cambreling und Till Drömann, R.: Andrea Moses, K.: Anna Eiermann.

A Midsummer Night's Dream

Berlin, Komische Oper (Großes Haus): 15. 9. 2013, *Ein Sommernachtstraum*. Oper von Benjamin Britten. Libretto von Benjamin Britten und Peter Pears. ML: Kristiina Poska, R.: Viestur Kairish, B. und K.: Ieva Jurjāne.
Bochum, Schauspielhaus: 10. 5. 2014, *Ein Sommernachtstraum*. Ü.: Jürgen Gosch, R.: Christina Paulhofer, B.: Jörg Kiefel, K.: Lilli Wanner.
Dessau, Großes Haus: 14. 6. 2014, *Ein Sommernachtstraum*. R.: Malte Kreutzfeld, B. und K.: Nikolaus Porz.
Detmold, Landestheater: 27. 9. 2013, *Ein Sommernachtstraum*. R.: Tatjana Rese, B. und K.: Reiner Wiesemes.
Flensburg, Landestheater: 22. 2. 2014, *Ein Sommernachtstraum*. Oper von Benjamin Britten. Libretto von Benjamin Britten und Peter Pears. ML: Peter Sommerer, B. und K.: Martin Fischer.

Gera, Bühnen der Stadt Gera (Großes Haus): 11. 10. 2013, *Ein Sommernachtstraum*. Ü.: Angela Schanelec, Jürgen Gosch und Wolfgang Wiens, R.: Bernhard Stengele, B. und K.: Marianne Hollenstein.

Hannover, Schauspielhaus: 18. 1. 2014, *Ein Sommernachtstraum*. R.: Florian Fiedler, B.: Maria-Alice Bahra, K.: Selina Peyer.

Hof, Großes Haus: 17. 5. 2014, *Ein Sommernachtstraum*. R.: Reinhardt Friese, B. und K.: Annette Mahlendorf.

Marburg, Hessisches Landestheater Marktplatz: 5. 6. 2014, *Ein Sommernachtstraum*. Ü.: Jürgen Gosch, Angela Schanelec und Wolfgang Wiens, R.: Gerald Gluth-Goldmann, B.: Martin Fischer, K.: Andrea Eisensee.

München, Bayerisches Staatsballett (Nationaltheater): 13. 10. 2013, *Ein Sommernachtstraum*. Ballett von John Neumeier. Musik von Felix Mendelssohn Bartholdy und György Ligeti. Chor.: John Neumeier, B. und K.: Jürgen Rose.

Rheingau, Rheingau Musik Festival: 28. 6. 2014, Shakespeare: 450. Geburtstag. Eröffnungskonzert. *Ein Sommernachtstraum*. Bühnenmusik von Felix Mendelssohn. ML: Paavo Järvi.

Much Ado About Nothing

Bamberg, Alte Hofburg: 6. 7. 2014, *Viel Lärm um nichts*. Ü.: Wolf Graf Baudissin, R.: Gerhard Fehn, B. und K.: Jens Hübner.

Berlin, Schaubühne: 31. 8. 2013, *Viel Lärm um nichts*. Ü.: Marius von Mayenburg, R.: Marius von Mayenburg, B. und K.: Nina Wetzel.

Rudolstadt, Thüringer Landestheater: 21. 6. 2014, *Viel Lärm um nichts*. R.: Alexander Stillmark, B. und K.: Volker Pfüller.

Wuppertal, Opernhaus: 26. 4. 2014, *Viel Lärm um nichts (Béatrice et Bénédict)*. Oper von Hector Berlioz. Libretto von Hector Berlioz. ML: Tobias Deutschmann, B.: Jürgen Lier, K.: Kristina Böcher.

Othello

Bochum, prinz regent theater: 13. 9. 2013, *Othello*. R.: Sibylle Broll-Pape, B. und K.: Trixy Royeck.

Bochum, Schauspielhaus: 18. 1. 2014, *Othello*. Ü.: Franz-Patrick Steckel, R.: David Bösch, B.: Falko Herold, K.: Meentje Nielsen.

Duisburg, Theater: 21. 9. 2013, *Othello*. Ü.: Feridun Zaimoglu und Günter Senkel, R.: Michael Steindl, B. und K.: Jennifer Riahi.

Erfurt, Theater Erfurt: 24. 5. 2014, *Otello*. Oper von Giuseppe Verdi. Libretto von Arrigo Boito. ML: Tyrone Paterson, R.: Guy Montavon, B. und K.: Francesco Calcagnini.

Hagen, Großes Haus: 7. 6. 2014, *Otello*. Oper von Giuseppe Verdi. Libretto von Arrigo Boito. ML: Florian Ludwig, R.: Annette Wolf, B. und K.: Jan Bammes.

Kiel, Schauspielhaus: 27. 9. 2013, *Othello*. R.: Daniel Karasek, B.: Norbert Ziermann, K.: Claudia Speilmann.

Köln, Oper am Dom: 18. 5. 2014, *Otello*. Oper von Giuseppe Verdi. Libretto von Arrigo Boito. ML: Will Humburg, R.: Johannes Schaf, B.: Lennart Mörk, K.: Christoph Cremer.

Leipzig, Schauspiel (Große Bühne): 3. 10. 2013, *Othello*. Ü.: Gabriela Bußacker und Jan Bosse, R.: Christoph Mehler, B.: Nehle Balkhausen, K.: Janina Brinkmann.
Linz, Landestheater: 25. 1. 2014, *Othello*. R.: Johannes von Matuschka, B.: Marie Holzer, K.: Hella Prokoph.
Nürnberg, Staatstheater (Opernhaus): 5. 10. 2013, *Othello*. ML: Guido Johannes Rumstadt, R.: Gabriele Rech, B.: Dieter Richter, K.: Gabriele Heimann.
Paderborn, Theater (Großes Haus): 4. 10. 2013, *Othello*. R.: Katharina Kreuzhage, B. und K.: Ana Tasic.

Romeo and Juliet

Bremen, bremer shakespeare company (Theater am Leibnizplatz): 17. 10. 2013, *Romeo und Julia*. Ü.: Rainer Iwersen, R.: Nora Somaini, B.: Ulrich Leitner, K.: Lucie Trávnicková.
Kiel, Neue Salzhalle: 16. 8. 2014, *Romeo und Julia nach William Shakespeare*. Musical von Helmut Karasek. ML: Axel Riemann, R.: Daniel Karasek, Chor.: Vivienne Hötger, B.: Norbert Ziermann, K.: Claudia Spielmann.
Leipzig, Oper: 31. 1. 2014, *Romeo und Julia*. Ballett von Mirko Mahr. Musik von Sergej Prokofjew. ML: Stefan Kingele, Chor.: Mirko Mahr, B.: Frank Schmutzler, K.: Norbert Bellen.
Linz, Landestheater: 13. 11. 2013, *Romeo und Julia*. Ballett von Jochen Ulrich. Musik von Sergej Prokofjew. Libretto von Dietlind Rank. ML: Dennis Russel Davies und Daniel Linton-France, Chor.: Jochen Ulrich, B.: Kathrin Kegler, K.: Marie-Therese Cramer.
Mainz, Staatstheater (Großes Haus): 2. 10. 2013, *Romeo und Julia*. Ü.: Thomas Brasch, R.: Thorleifur Örn Arnarsson, B.: Jósef Halldórsson, K.: Filippia Elísdóttir.
Regensburg, Theater: 27. 9. 2013, *Romeo und Julia*. Ü.: Thomas Brasch, R.: Katrin Plötner, B.: Anneliese Neudecker, K.: Lili Wanner.
Rheingau, Rheingau Musik Festival: 15. 7. 2014, Shakespeare: 450. Geburtstag. *Liebespaare. Romeo und Julia*. Klavierkonzert von Pjotr Iljitsch Tschaikowski. Suite aus *Romeo und Julia*. Von Sergej Prokofjew. ML: Vladimir Spivakov.
Rheingau, Rheingau Musik Festival: 5. 9. 2014, Shakespeare: 450. Geburtstag. *Liebespaare. Roméo et Juliette*. Dramatische Sinfonie von Hector Belioz. ML: Leos Svárovský.
Schwerin, Mecklenburgisches Staatstheater: 25. 5. 2014, *Romeo und Julia*. R.: Peter Dehler, B. und K.: Stephanie Dorn.

Die Sonette

Rheingau, Rheingau Musik Festival: 9. 8. 2014, Shakespeare: 450. Geburtstag. *Caroll Vanwelden Sings Shakespeare Sonnets*. ML: n.a.

The Taming of the Shrew

Dinslaken, Landestheater (Kathrin-Türks-Halle): 20. 9. 2013, *Der Widerspenstigen Zähmung*. R.: Sebastian Wirnitzer, B.: Vinzenz Gertler, K.: Sandra Nienhaus.
Halle, Bühnen Halle: 11. 4. 2014, *Die Zähmung der Widerspenstigen*. Ballett von Ralf Rossa. UA. B.: Matthias Hönig, K.: Carla Caminati.

Luzern, Theater: 31. 10. 2013, *Kiss Me, Kate*. Musical von Cole Porter. Text von Samuel und Bella Spewack. In deutscher Sprache. ML: Florian Pestell, R.: Dominique Mentha, Chor.: Kinsun Chan, B.: Werner Hutterli, K.: Mechthild Feuerstein.

Seeshaupt, Kulinarisches Kino im Weinlager: 20. 2. 2014, *Shakespeare auf Bairisch: Bussi Kathi! (frei nach Der Widerspenstigen Zähmung)*. R.: Wolfgang Ramadan, B. und K.: n.a.

Stuttgart, Theater tri-bühne: 27. 6. 2014, *Der Widerspenstigen Zähmung*. Ü.: Wolf Graf Baudissin, R.: Edith Koerber, B.: Stephen Crane, K.: Renata Balogh.

The Tempest

Erfurt, Domplatz 18: 13. 6. 2014, *Der Sturm*. R.: Stefan Wey, B.: Jörg Schuchardt, K.: Gisa Kuhn.

Hamburg, Deutsches Schauspielhaus: 23. 1. 2014, *Der Sturm*. Ü.: Karolin Bikont, R.: Maja Kleczewska, B.: Marcin Chlanda, K.: Konrad Parol.

Konstanz, Stadttheater: 9. 5. 2014, *Der Sturm*. R.: Christine Eder, B. und K.: Michaela Muchina.

Mannheim, Nationaltheater: 18. 1. 2014, *Der Sturm*. Ü.: Henry Purcell, R.: Calixto Bieito, B.: Kathrin Younes, K.: Rebekka Zimlich.

München, Residenztheater (Marstall): 20. 10. 2013, *Der Sturm*. R.: Gísli Örn Gardarsson, B.: Börkur Jònsson, K.: Filippía Elisdottír.

Neuss, Rheinisches Landestheater: 10. 5. 2014, *Der Sturm*. R.: Deborah Epstein, B. und K.: Florian Barth.

Tübingen, Landestheater: 4. 7. 2014, *Der Sturm*. R.: Simone Sterr, B.: Frank Chamier, K.: Marion Eiselé.

Twelfth Night

Cottbus, Theater: 26. 4. 2014, *Was ihr wollt*. Ü.: Frank Günther, R.: Amadeus Gollner, B. und K.: Mathias Rümmler.

Dresden, Schauspielhaus: 8. 2. 2014, *Was ihr wollt*. Ü.: Frank-Patrick Steckel, R. und B.: Andreas Kriegenburg, K.: Marion Münch.

Hamburg, Ernst Deutsch Theater: 22. 8. 2013, *Was ihr wollt*. Ü.: Thomas Brasch, R.: Mona Kraushaar, B.: Katrin Kersten, K.: Nini von Selzam.

Kempten, Theater in Kempten: 10. 5. 2014, *Was ihr wollt*. R.: Heinz Oliver Karbus, B. und K.: Sieglinde Michaeler.

München, Residenztheater: 18. 1. 2014, *Was ihr wollt*. R.: Amelie Niermeyer, B.: Alexander Müller-Elmau, K.: Kirsten Dephoff, Stefanie Seitz.

Plauen-Zwickau, Vogtlandtheater/ Gewandhaus: 28. 3. 2014, *Was ihr wollt*. Ü.: Thomas Brasch, R.: Tim Heilmann, B. und K.: Marion Hauer.

Potsdam, Hans Otto Theater: 28. 3. 2014, *Was ihr wollt*. R.: Michael Talke, B.: Hugo Greteler, K.: Marialena Lapata.

Weimar, Großes Haus: 25. 4. 2014, *Was ihr wollt*. Ü.: Thomas Brasch, R.: Alice Buddeberg, B.: Sandra Rosenstiel, K.: Martina Küster.

The Winter's Tale

München, Volkstheater: 9. 3. 2014, *Das Wintermärchen*. Ü.: Frank Günther, R.: Christian Stückl, B. und K.: Stefan Hageneier.

Weitere Stücke

Augsburg, Brechtbühne: 2. 5. 2014, *Where I end and you begin – Radio and Juliet*. Chor.: Edward Clug, B.: Marko Japelj, K.: Leo Kulas.

Bremen, bremer shakespeare company (Theater am Leibnizplatz): 30. 1. 2014, *Shakespeares Könige. Mord Macht Tod*. R.: Johanna Schall, B. und K.: Heike Neugebauer.

Bremen, bremer shakespeare company (Theater am Leibnizplatz): 23. 4. 2014, *Wie es Will gefällt*. Von Jessica Swale. Ü.: Patricia Benecke, R.: Raz Shaw, B. und K.: Heike Neugebauer.

Dortmund, Schauspiel: 18. 5. 2014, *Die Hamletmaschine*. R.: Uwe Schmieder, B. und K.: Jennifer Schulz.

Nordhausen, Theater unterm Dach: 26. 4. 2014, *Hamlet stirbt … und geht danach Spaghetti essen*. Von Jürgen Eick, Martin Maier-Bode und Jens Neutag. R.: Dr. Anja Eisner, B. und K.: Ronald Winter.

Rheingau, Rheingau Musik Festival: 24. 7. 2014, Shakespeare: 450. Geburtstag. *Shakespeare in Opera*. Arien und Ouvertüren aus Charles Gounods *Roméo et Juliette*, Giuseppe Verdis *Falstaff*, Otto Nicolais *Die lustigen Weiber von Windsor* u. a.. ML: Kevin John Edusei.

Rheingau, Rheingau Musik Festival: 7. 8. 2014, Shakespeare: 450. Geburtstag. *With Shakespeare in Love*. Sonette für "The Dark Lady". Musik von Shakespeare-Zeitgenossen wie John Dowland, Robert Johnson, John Danyel, Thomas Morley u.a. ML: Wolfgang Katschner.

Salzburg, Landestheater: 22. 5. 2014, *Shakespeare im Park: Verliebte und Verrückte*. ML: Wolfgang Götz, R.: Carl Philip von Maldeghem.

Wiesbaden, Hessisches Staatstheater Wiesbaden (Studio): 30. 4. 2014, *MenschMacht – Macbeth*. R.: Isabel Ostheus, B.: Isabel Ostheus und Stefan Schletter, K.: Heike Ruppmann.