

Eine Körpersprache wird entdeckt

Peter Zadek inszeniert eine freie Version von Shakespeares «Maß für Maß» am Bremer Theater

von Henning Rischbieter

Wer hat bisher wirklich gewußt (außer denen, die es vielleicht noch gesehen haben), was Meyerhold meinte, als er die «Biomechanik» als neue körperliche Theatersprache forderte und praktizierte? Das Aufregende an der Aufführung Peter Zadeks (sie hat mit seinen früheren Arbeiten wenig zu tun, sie zeigt ihn wiederum auf dem Wege und zugleich bei Resultaten angelangt) ist die Erfindung, die Entwicklung, die Fixierung, die Realisierung einer Körpersprache für das Schauspieltheater. (Die vier Hauptwörter wurden hingeschrieben, um die Schwierigkeit des Unternehmens zu kennzeichnen.) Aber bitte kein Mißverständnis: diese Sprache stellt keinen totalitären Anspruch, niemand ist gezwungen, sie anzuwenden, und es mag sein, daß sie mit dieser einen Aufführung nicht nur entstand, sondern auch vergeht. (In der Aufführung selbst wird - das gehört zu ihren Eigenarten, auf die noch einzugehen sein wird - der ästhetische Kanon, den sie selbst setzt, auch wieder zerstört.)

Beispiele für Biomechanik

Eine Körpersprache, kein Ballett, kein Ausdruckstanz, keine Pantomime - keine gestische Stilisierung. Beispiele müssen her: Die Spieler, die Angelo und Eskalus darstellen, springen von entgegengesetzten Seiten, einander an den Händen haltend, auf einen Stuhl, stehen da oben, exponiert, eng voreinander, mit kreischenden Stimmen hecheln sie gegeneinander: nach des Herzogs angeblicher Abreise auf einem engen Herrschaftssitz miteinander konkurrierend. Zweitens: Lucio und seine schwangere Freundin Julia, vom drakonischen Sittengesetz betroffen, stehen vorm Stephansdom am Pranger: Sie stehen Kopf auf Stühlen, durch ihre gegrätschten Beine sprechen die Pranger-Wächter in breitem, wie zitiertem, schleimig-gemütlichem Wienerisch. Drittes, leicht mißzuverstehendes Beispiel: Lucio, in dieser Aufführung kein Untugend-Bold, sondern die harte, erregte Stimme der Gegner der Bigotterie, trifft den in Kutte und Kapuze verummten Herzog (das einzige verwendete Kostüm). Er erkennt ihn und nutzt die Verkleidung des andern aus, um ihm die Wahrheit zu sagen, er «führt ihn an der Nase herum»: der Schauspieler ergreift die Nase des andern und zieht ihn hinter sich her, in Bögen über die Bühne. (Hier ist also auf eine naive Weise körperlich «Ernst» gemacht mit einer inneren Situation.)

Bewähren aber muß sich diese Körpersprache im Zentrum der Aufführung, bei den Szenen der Isabella. Sie ist hier ein leidenschaftliches Wesen: fast immer setzt sich ihre Emotion, die in sich die widerspruchsvollen Möglichkeiten des Zorns, des Mutes, aber auch der Bigotterie birgt, in Bewegung um: zuckender Kopf, daß die Haare fliegen, rollende Schultern, aus dem Schultergelenk geschleuderter, hinweisender, anklagender Arm. Sie springt, ihres Bruders Claudio Leben fordernd, an Angelo hoch, der auf dem Stuhl steht, bohrt ihren fordernd gereckten Zeigefinger fast in dessen Nase. Auf dem Höhepunkt ihrer Auseinandersetzungen, als Isabella die Hingabe und Angelo die Bognadigung endgültig verweigert, sind sie ineinander verschlungen, die Darstellerin der Isabella um den Kopf, die Brust des Angelo-Darstellers geschlungen, sie für ihn ein kreischendes Opfer ebenso wie ein Alpdruck, er für sie ein Hartkopf, in dessen Schädel, Sitz des «Ge-

wissens», sie einzudringen versucht - beide triebgestörte Hirnwesen.

Ebenso unvergeßlich für mich und der intensivste körperliche Ausdruck der inneren Situation: die Szene zwischen Isabella und Claudio, in der er Todesangst empfindet und sie ihn sterben heißt, weil sie es nicht vermag, ihre «Ehre» für ihn zu opfern. Die beiden hocken auf dem Boden, er schmiegt sich an sie, fast in sie, wenn er seine Angst herausstößt, sie, zunehmend befremdet, schiebt sich schließlich von hinten, sitzend an den Sitzenden, schlingt ihre Beine um seine Schenkel und drückt diese Schenkel auseinander und herunter, ihn (wenn man so will) hart «dem Tode öffnend». Hier hat sich ihre Leidenschaft zur bigotten Hysterie verfälscht, ihre Kleinmädchen-Zagheit, die vorm Opfer der Jungfräulichkeit scheut, äußert sich mit infantiler, verklemmter Härte: «Der Teifi verkleidet sich auch in heilige Gestalten und verdeckt sogar den Pferdefuß sehr geschickt und listig und wirkt wie ein echter Heiliger. Da muß es Angelo gelernt haben. Kannst du dir vorstellen, Claudio: Wenn ich mit ihm in die Heia gehe, bist du frei.»

Sperrs Bearbeitung

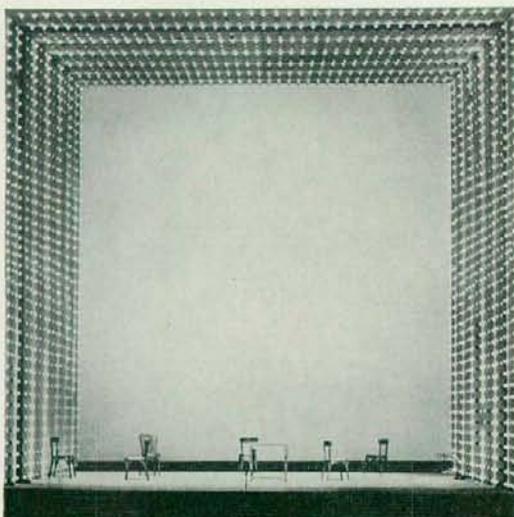
Das Zitat verlangt, von der Bearbeitung des Stückes zu reden. Daß Shakespeare nicht so gespielt wird, wie es im Buche steht, ist schon deutlich geworden. Was sprachlich geschah, läßt sich schwarz auf weiß nachprüfen: das Programmheft enthält den Text der Übersetzung und Bearbeitung des Stückes durch Martin Sperr, Peter Zadek und Burkhard Mauer. Sperr hat (mit seinen dreiundzwanzig Jahren offenbar ohne viel Federlesens der Meinung: «wir können den Shakespeare ändern, wenn wir ihn ändern können») sich der Schwierigkeiten entschlagen, vor denen etwa Ludwig Berger und Bertolt Brecht standen, als sie Ende der zwanziger Jahre das gleiche Stück bearbeiten wollten. Darüber hat Ludwig Berger im August-Heft dieser Zeitschrift berichtet. Berger sprach von drei Schwierigkeiten: 1. Isabella unternimmt keinen Versuch, ihren Bruder zu retten, auch nicht durch scheinbares Nachgeben gegenüber Angelo. 2. Daß Mariana statt Isabella mit Angelo schläft, und wie diese Vertauschung arrangiert wurde, erfährt man nur berichtsweise. 3. Der Schluß ist unbefriedigend: Angelo kommt glimpflich davon, der Zuschauer mag zweifeln, ob Mariana, die der Herzog dem Angelo antraut, mit dem Psychopathen glücklich wird.

Wie hat sich Sperr der Schwierigkeiten entschlagen? Indem er den Herzog ins Zwielflicht setzte, ihn, Angelo und auch Eskalus zu böartigen Herrschern machte. Sie sind eine Clique. Lucio vertritt das Volk, das die Bigotterie als Herrschaftsmittel nicht will. Isabella hat an beiden Sphären teil, sie ist - wie oben geschildert - eine von einem großen Widerspruch gespannte, fast zerrissene Figur. Die Sache geht schlecht aus: der Herzog läßt es zu, daß Claudio hingerichtet wird, er tötet Angelo und Mariana und bemächtigt sich der Isabella. Er übertrant den Tyrannen.

Spannung, Überspannung, Zerstörung

Aber hier ist einzuhalten. Dieser Verlauf der Sache geht aus dem Bremer Programmheft hervor, wesentliche Schritte sind dabei nur aus den

Bühne von Wilfried Minks



kursiv gedruckten Szenenanweisungen zu entnehmen. Die aber stellen, einem beigefügten Zettel zufolge, keine «notwendigen Bestandteile der Bearbeitung» dar, sondern nur solche der «Bremer Szene». Und im Kursivdruck erscheint außerdem auch ein noch weit radikalerer Eingriff: nach dem Gespräch zwischen Isabella und Claudio in der Todeszelle (Bild 18), nachdem der Herzog Mariana als ehemalige Verlobte Angelos vorstellte (Bild 19), nachdem er (Bild 20) eine merkwürdige Ansprache hielt, die endet «Und die Größe ist in einen Kampf gegen falsche Meinungen gezwungen, der ihr jede Größe in Taten versperrt» - nach alledem wird der «dicke Herzog» hinter der Szene «vom Volk ermordet» - so eine Ansage -, und die Kupplerin Frau Meier erscheint in der Kutte des Herzogs, krächzend, sie beherrscht, sie arrangiert, sie demoliert den Schluß - das forcierte, dilettantisch wirkende, enervierende Getue des männlichen Darstellers in der Kutte - er tritt mit Füßen um sich, die Stimme ist unangenehm angespannt, überspannt - was soll es am Ende dieser sonst auf Wahrhaftigkeit bedachten Aufführung? Ich weiß nicht, ob hier - nach soviel Gelungenem - das Mißlingen die Oberhand gewinnt, oder ob - auf eine nichts als redliche Weise - der Umgang mit dem widerborstigen Stück mit einem deutlichen Scheitern schließen sollte. Sperr hat offenbar diese absurde, greulich-komische Austauschung des Herzogs gegen die Kupplerin nicht vorgesehen, obwohl in ihr eine grimmig-ironische Zuspitzung der Sperrschen Bearbeitungs-Tendenz liegt: der Ausbund der Bigotterie wird durch die ausbündige Hurenmutter ersetzt, die Extreme der verkehrten Welt werden miteinander vertauscht, die Verkehrung wird unterstrichen. Außerdem: die Mittel, die vom Darsteller der Frau Meier in der Kutte des Herzogs bei seinem hexenhaften Rasetanz angewendet werden - ästhetisch irritierend, dilettantisch, wie gesagt - sie kommen, weniger langwierig und dilettantisch angewendet, von Anfang an in der Aufführung vor. Angelo spricht durchgehend «unnatürlich» krächzend, die Stimme so verklemmend wie seine Sinnlichkeit verklemmt ist. In der bigotten Exaltation verzerrt sich auch die Stimme der Isabella. Der ästhetische Kanon dieser Aufführung - ihre Bewegungen, Gesten, Stimmfärbungen - ist ein anderer als der übliche. Aber da ist ein Kanon: er entstand, als Bearbeiter, Regisseur und Schauspieler den unmittelbarsten, für alle unverstelltesten Ausdruck der Situationen und Emotionen in den Szenen von Shakespeares Stück suchten - aber so wie letzten Endes die Aufführung an diesem Stück «scheitert» (nur Bruchstücke gibt, und die auch noch umfunktionierte), so zerstört auch der überlange Hexenauftritt am Schluß durch Übertreibung den ästhetischen Kanon, den die Aufführung sich selbst geschaffen hat.

«Konkretes» Theater?

So gehört dieser Abend zu Tendenzen, die heute überall zu beobachten sind. An der Autonomie der Kunst wird gezweifelt, die Abkapselung der Kunst, als formal Gesichertes, vom Leben, von der Wirklichkeit wird negiert. Was zuerst in der bildenden Kunst geschah (als etwa Tinguely sich selbst zerstörende Maschinen ausstellte), was Claus Bremer (Theater heute 11/66), Günter Herburger (Theater heute 2/67), Martin Walser (in dem eben erschie-

nenen Buch von Chargesheimer und Walser «Theater, Theater») im Hinblick aufs Theater überlegt und gefordert haben - bei aller Verschiedenheit und auch Gegensätzlichkeit läuft es hinaus auf etwas, was in dieser Aufführung realisiert ist: knappe zwei Stunden begibt sich durch Form nur mühsam gesicherte menschliche Realität auf einer Bühne vor Publikum - keine Abstraktion, keine Stilisierung, sondern Konkretes, nicht Spiel, sondern Identifikation und Steigerung der Identifikation - aber auch keine Verfestigung, keine Botschaft, schneller Abbruch der Steigerungen, Unterlaufen der eigenen Expression um der Ehrlichkeit willen, schließlich sogar jene Zerstörung des ästhetischen Kanons am Ende.

Wenn diese Aufführung von irgendwoher Anregungen empfangen hat, dann vom Living Theatre. Auch dort gibt es körperlichen Ausdruck ohne Anleihe bei Ballett, Ausdruckstanz oder Pantomime, dort gibt es Exaltationen der Gliedmaßen als Entsprechung des seelischen Zustandes.

Aber das Living Theatre versucht, dem Fanatismus fanatisch zu begegnen. Gewalt gegen Gewalt zu setzen, mit Exaltation zu missionieren.

Davon ist kaum etwas in dieser Aufführung. Sie hat wundervolle Momente der Ruhe, der Konzentration, der bewußten Entspannung, die Voraussetzung der Spannung ist (aber diese Momente sind nicht trancehaft, yoga-istisch wie beim Living Theatre). Die Kreisform, die als Grundmuster des Arrangements benutzt wird, hat keine weltanschauliche Akzentuierung, sie ist eine Arbeitsform, die günstigste, aus ihr läßt sich der dauernde Bewußtseins- und Emotionskontakt unter den fünfzehn Darstellern, die meistens alle auf der Bühne sind, am leichtesten herstellen; aus dem Kreis wachsen die Einzelszenen, vor allem Duos, am selbstverständlichsten heraus. Der Kreis erlaubt es, diejenigen, die an einer Einzelszene nicht beteiligt sind, am selbstverständlichsten als Zuschauer zu haben. Gegen Ende der Aufführung zerfällt die Kreisform und will sich auch nicht wieder herstellen. Das Ensemble klumpt sich zusammen oder geht in Einzelne auseinander. Der Hexenauftritt am Schluß zersprengt es endgültig. Das «Scheitern» findet auch in der Form statt.

Mißverständnisse

Es soll nicht verschwiegen werden, daß keineswegs alle Zuschauer in der (frei verkauften) Premiere die Aufführung billigten. Es gab Zwischenrufe, ironischen Applaus, Buhrufe am Ende. Der lange Beifall wurde durch sie angeheizt. Die Körpersprache dieser Aufführung wurde offensichtlich nur von einem Teil der Zuschauer «verstanden». Oder haben wiederum alle Reservationen nichts genutzt, die Vorrede Zadeks (die wir nebenstehend drucken), die zweimalige Ankündigung im Programmheft: «Maß für Maß von William Shakespeare in der Übersetzung und Bearbeitung von Martin Sperr unter Mitarbeit von Peter Zadek und Burkhard Mauer als Ausgangspunkt einer Inszenierung des aktuellen Stückgehalts auf freier Bühne von Peter Zadek. Bühne: Wilfried Minks»? Was wollten die, die buhten, sehen? Weshalb sahen sie nicht, was hier geschah: den sowohl durch unverstellte, direkte Sprache als durch eine adäquate, nicht naturalistische, aber un-

Peter Zadek über seine Arbeitsweise

Auf dem Plakat steht «Maß für Maß». Damit verbindet sich für den Zuschauer eine gewisse Erwartung. Die wird in dieser Inszenierung nicht erfüllt werden.

Ich habe angefangen, eine einigermaßen realistische Inszenierung von dem Stück zu machen. Dabei habe ich nach vierzehn Tagen Arbeit festgestellt, daß die Vorgänge auf der Bühne den Vorgängen meiner Fantasie nicht entsprechen. Daraufhin habe ich mich entschlossen, neu anzufangen und rücksichtslos nur das zu inszenieren, was von der Fantasie bestimmt wird, das, was beim Lesen von «Maß für Maß» in der Fantasie geschieht.

Dieser Inszenierung liegt also kein «Stil» zugrunde, keine Theorie, keine bewußte ästhetische Haltung. Statt dessen eine subjektive intuitive Arbeit, von Bild zu Bild entwickelt mit dem einzigen Bestreben, genau das auf die Bühne zu stellen, was mir bei der sehr langen und detaillierten Vorarbeit an dem Stück eingefallen war.

Erst die Begegnung mit dem Stück, mit dem Bearbeiter, Martin Sperr - dann die Begegnung mit den Schauspielern und ihrer Fantasie. Die Fantasie einer Gruppe und ihre Spannungen. Der Ansatzpunkt Shakespeares - wir haben immer wieder Lösungen probiert und weggetan, bis sie, wie es uns erschien, das Zentrale der Szene oder der jeweiligen Situation getroffen hatten.

Geändert. Ausprobiert. Wieder geändert.

Nach einer Zeit hat sich eine echte Verbindung hergestellt zwischen allen, die an der Inszenierung arbeiteten. Am wichtigsten: aus lauter einzelnen Schauspielern wurde eine echte Gruppe. Die Fantasie und Lebendigkeit dieser Schauspieler als Gruppe hat hauptsächlich die Inszenierung bestimmt.

Die Form oder Stilisierung wurde nicht von außen aufgesetzt, sondern entstand, entwickelte sich in den Proben. Zum Beispiel wurden Teile von szenischen Abläufen, die früh in der Arbeit als falsch empfunden wurden, später benutzt, abgeändert. Ganze Bilder wurden in der Arbeit verändert, umgestellt, gekürzt, Sätze vertauscht, um dem aus der Arbeit entstehenden Rhythmus gerecht zu werden.

Ich glaube nicht, daß es die Aufgabe von Regisseuren und Schauspielern sein sollte, die bestehenden Konventionen des Theaters so gut zu lernen, daß sie sie glatt und leicht verdaulich darstellen können. Jeder Mensch, der am Theater beteiligt ist, sollte vor allem, glaube ich, das, was er an Fantasie besitzt, der Theaterarbeit zur Verfügung stellen. Mit jedem sich daraus ergebenden Risiko. Insbesondere sollten wir mit der Unterspielung, dem «ästhetischen Realismus» und der so leicht herstellbaren Unterkühlung und Verfremdung als Methode aufhören. Wir sind am Verdorren. Das Publikum kommt nicht auf seine Kosten. Es gibt, glaube ich, gerade jetzt ein großes Verlangen von Menschen nach großen Leidenschaften.

Spaß, Terror, Peinlichkeit, Erotik, Blödsinn, Vitalität nicht mit Bombastik verwechseln. Die Bühne ist frei, wenn wir die Freiheit ausnutzen wollen oder können. Kleinkleinspsychologie wo sie hingehört, ins Kino oder TV. Und nur als ein Mittel unter vielen auf die Bühne. Wir sollten das deutlich aussprechen, was wir im Leben verschweigen, und im Theater meistens auch. Aus Feigheit oder Eitelkeit oder nur aus Geschicklichkeit.

Bei Shakespeare gehören große Naivität und raffinierte Differenziertheit zusammen. Keine Theorien, Morallektionen, ästhetische Prinzipien, keine modischen Aktualisierungen, die den Mangel an Fantasie durch äußere modische Zitate ersetzen.

Nicht so ängstlich - im Alltag sind wir zaghaft genug.

(Aus dem Programmheft)



Bild 1, Alle Schauspieler im Kreis, der Herzog: «Das Volk nimmt sich jede Freiheit, seit 19 Jahren».



Bild 12, Lucio führt den Herzog an der Nase herum, Lucio: «Ein bisschen krampfhaft in dem Punkt, Bruder».



Bild 15, der Herzog zu Julia: «Bereust du die Sünde, die du trägst, mein Kind?»



Bild 19, Vorstellung der Mariana: «Kurz: er ließ mich in meinem Schmerz allein».



Bild 25 - Schlußbild: Der Herzog, von Frau Meier gespielt, sieht auf Angelos Schultern, den die Kutte mit verbirgt - der Herrscher «deckt» den Verbrecher - Fotos Artur Laskus

mittelbare Gestik, Körperlichkeit zu Stande gebrachten realen Vollzug von Konstellationen des Shakespeareschen Stückes? Die Verklemmung des Angelo, die Todesfurcht Claudios, die große, leidenschaftliche Widersprüchlichkeit Isabellas habe ich noch nie so unverfälscht, unmittelbar gesehen - wobei es nicht um die Darstellung der Figuren ging, sondern um die ihrer Emotionen.

Wahrhaftigkeit

Theater fängt immer neu an. Hier ist von einem, der gezeigt hat, daß er ein Meister in überkommenen Formen sein kann, daß er «Stil» kann - strikten, sachkundigen Realismus ebenso wie gagfreudige, überschwappende Komödienlust - neu angefangen worden. Die Unruhe, die Peter Zadek manchmal wie eine Laus im Pelz zu sitzen schien, so daß seine Aufführungen grimassierten, überbordeten, sie hat sich hier als ein elementarer Drang nach Wahrhaftigkeit gezeigt. Und es ist nicht beim Drang geblieben, es ist zu Resultaten gekommen.

Die Inszenierung der «Räuber» (siehe Theater heute 4/1966) ist damals in dieser Zeitschrift von Ernst Wendt sehr positiv gesehen worden. Ich war anderer Meinung. Ich fand sie partienweise langweilig, nur in Momenten gelungen. Von der neuen Aufführung her erscheint sie als Vorstufe: jene gelungenen Momente waren solche der Körpersprache. Franzens Bewegungskanon etwa, sein rasender, inquisitorischer Umgang mit Amalia, die er wie eine Puppe um sich drehte. Der kostümliche Aufputz - Comics, Wildwest - erstickt solche Momente, die kalte, referierende Wiedergabe des Textes ermüdete. Jetzt gibt es keine mehrfachen Brechungen zwischen Stück und Aufführung. Szenen des Stückes selbst werden direkt realisiert, dabei bricht das Stück.

Müssen wir Shakespeare retten? Zadeks «Held Henry» war eine kabarettistische Revue, deren Niveau teilweise unterhalb des Shakespeareschen fünften Heinrich lag, während manche Szenen (Gespräch Heinrichs mit den Soldaten vor der Schlacht) Shakespeare verwirklichten. Dieser Abend ist nicht gegen Shakespeare und auch nicht Shakespeare zynisch ausbeutend inszeniert. Er nimmt «Maß für Maß» beim Wort. Er gibt nicht vor, mit dem Stück zu Rande zu kommen. Sein Grundzug ist: Wahrhaftigkeit.

«Maß für Maß» von William Shakespeare in der Übersetzung und Bearbeitung von Martin Sperr unter Mitarbeit von Peter Zadek und Burkhard Mauer als Ausgangspunkt einer Inszenierung des aktuellen Stückgehaltes auf freier Bühne von Peter Zadek, Bühne: Wilfried Minks, Regieassistenten: Joachim Preen, Charles Lang, Burkhard Mauer. Personen: Abhacker - Angelo - Charlie - Claudio - Ellbogen - Escalus - Herzog - Isabella - Julia - Lucio - Mariana - Frau Meier - Pompei - Schaum, Darsteller: Georg Martin Bode - Edith Clever - Jean Coover - Bruno Ganz - Joachim Henschke - Klaus Hentschel - Hans Dieter Jendreyko - Jutta Lampe - Rolf Meyer - Konstantin Paloff - Joachim Regalien - Werner Rehm - Ernst Rottluff - Wolfgang Schneider - Sieghold Schröder.



In der Todeszelle (Bild 18)

Claudio: Was für einen Trost hast du?

Isabella: Warum? So, wie jeder Trost ist, gut, wirklich, sehr gut. Lord Angelo - er macht mit dem Himmel Geschäfte und braucht dort einen ständigen Botschafter, verstehst du? Er hat dich dafür ausgesucht, mach bitte deine Vorbereitungen schnell, die Reise fängt schon morgen an, juchhe.

Isabella (Edith Clever) und Claudio (Joachim Regalien) - Foto Roswitha Hecke