

Für Peter Zadek, den Ballonflieger

Peter Zadek und Heiner Müller kämpfen um die deutsche Vereinigung auf dem Boden des Berliner Ensembles und scheitern - eine Rekonstruktion

Es waren zwei Königskinder

1928. Es ist ein heißer Sommertag. Durch den Berliner Tiergarten wird ein Kinderwagen mit einem kleinen Jungen geschoben. Zweihundert Kilometer entfernt in einem kleinen Dorf in Sachsen überquert eine junge Frau die Straße, Schweiß auf dem Gesicht, sie ist hochschwanger. Bildet man ein imaginäres Dreieck mit extrem verkürztem Schenkel landet man hinter der hölzernen Kasse des Schiffbauerdammtheaters, wo ein kleiner Mann sitzt, der hofft, daß die abendliche Aufführung die katastrophale Generalprobe vergessen macht. Es ist der 30. August; die Uraufführung der DREIGROSCHENOPER macht Brecht weltberühmt, in einem Theater das sechzig Jahre später Schauplatz einer erbittert geführten Auseinandersetzung sein wird. Protagonisten sind der Junge im Kinderwagen, der auf den schönen deutschen Namen Peter hört, wie auch das Ungeborene, das ein halbes Jahr später als Heiner das Licht Deutschlands erblicken wird.

Fünf Jahre nach dem beifallumtosten Abend greift die Geschichte nicht nur in das Leben Heiner Müllers und Peter Zadeks nachhaltig ein. Zwei Photographien, zeigen sie als Schüler - Einschulung in Bräunsdorf, 1935 ist das eine unternimmt: Man blickt auf ein Kind hinab, das verschüchtert die Zuckertüte in der linken Hand hält, die rechte klebt an der Hosennaht. Im weichen Licht der Hollywoodfilme der dreißiger Jahre das andere -schoolboy -, ein gewinnendes Lächeln blickt auf den Betrachter hinunter, die Hände halten zwanglos eine zusammengerollte Zeitung. Unterschiedlicher können weder Physiognomien noch Biographien sein, die Erfahrung des Verrats und der Diktatur auf Müllers Seite und die glückliche Jugend von der Zadek schreibt, und das scheinbar mühelose Eilen von Triumph zu Triumph, später. - „Wie man aufwächst, denkt man.“ - Im Dickicht Berlin wird der Kampf wesentlich durch diese Biographien bestimmt werden.

Die hatten einander so lieb

Fünfzig Jahre später hörte ich Müller in seiner Wohnung am Tierpark zum ersten Mal über Zadek sprechen. Er bewunderte dessen HAMLET - Inszenierung mit Ulrich Wildgruber und Eva Mattes und IVANOV mit Gert Voss und Angela Winkler. Sein Stichwort war immer "Leichtigkeit". Dahinter steckte die Sehnsucht, daß Zadek Müllers "schwer" anmutende Stücke zum Tanzen bringe. Das Interesse war also auf beiden Seiten groß, als der damalige Kultursenator Roloff-Momin die Idee Ivan Nagels verwirklichte, das Berliner Ensemble mit einem Fünfer-Direktorium zu bestücken. Immerhin war es der Versuch, dem BE die mit dem Mauerbau verloren gegangene gesamtdeutsche Perspektive zurückzugeben. Verschwörungstheoretiker behaupteten, um es endgültig zu vernichten. Aber eine Chance gab es. Müller und Zadek mochten einander, gerade das, was man nicht hatte, interessierte am anderen. Im nicht zustande gekommenen FAUST wollte und sollte Müller Zadeks Dramaturg sein. Zadek hatte zu diesem Zeitpunkt noch das Gefühl: „Ich bin unter Freunden. Wichtig ist die Begegnung, das anhaltende

Gespräch.“ Das fand in Lucca statt, Zadeks italienischem Domizil. Fritz Marquardt, Regisseur von Rang, aus einer mecklenburgischen Bauernfamilie, beschrieb Zadeks Wirkung: „Er stand am Auto - ein Blickwechsel, es war der Blick des Großbauern zum Kleinbauern, da war alles klar.“ Das war natürlich eine Projektion, aber sie war bequem, sie gehört zu den ostdeutschen Typologien des Vereinigungsprozesses: Aus der DDR - Erfahrung konnte man auf die „Macher“ aus dem Westen nur reagieren. „Wie man aufwächst, denkt man“. Die Anarchie Müllers fand in seinen Texten statt und im Denken, der Alltag war ein Leben in Reaktionen.

*Sie konnten zusammen nicht kommen Sie konnten
zusammen nicht kommen,*

Die Projekte von Müller und Zadek konnten nicht unterschiedlicher sein: Zadek versuchte sich an einer Adaption von de Sicas Film WUNDER VON MAILAND, ein etwas sentimentaler Umarmungsversuch der anderen, der ost-deutschen Mentalität, während Müller mit DUELL TRAKTOR FATZER eher den ästhetischen Graben aufriß und mit Geschonnek und Schall sein "Theater der Biographien" eröffnete. Zadek arbeitete ohne seine Stars, und die Schauspieler beschreiben das als eine der wenigen Arbeiten, wo „Ost-Schauspieler“ und „West-Schauspieler“ sich kennengelernt haben. Zadek interessierte das Formale der Ost-Schauspieler als Widerstand und als Möglichkeit, zu einer neuen Qualität zu kommen. Erfolgreich waren beide Inszenierungen nicht.

Den großen Erfolg hatte ein Anderer: Zadek verließ die Generalprobe von Schleefs Inszenierung WESSIS IN WEIMAR nach kurzer Zeit. Man muß ihm abnehmen, daß er Schleefs Theater der deutschen Volkslieder und des Marschtritts körperlich nicht ertragen konnte „Wie man aufwächst, denkt man“ - die Schelte der Eltern als der kleine Peter glückstrahlend Nazilieder sang, die er gerade auf der Straße gehört hatte. Zadek kündigte zum ersten Mal, was gerade nicht angenommen werden konnte, weil Matthias Langhoff wöchentlich damit drohte. Müller unterwarf sich der BE-Raison, eine zweite Arbeit von Schleef kam nicht zustande. Dies schrieb ein andere Schuld fort, die irgendwann beglichen werden mußte: 1973 gab es eine Verabredung von Müller und Schleef: Schleef sollte MACBETH, die Berghaus ZEMENT inszenieren. Schleef berichtet, wie Müller freudestrahlend aus der Intendanz kam, mit der Nachricht, daß ZEMENT inszeniert wird, MACBETH hatte er vergessen (Teil einer Schleef'schen Legendenbildung, die ins Raster paßt, aber leider nicht stimmt, wie Friedrich Dieckmann präzise zu beschreiben weiß). Der Druck von außen, von einer Öffentlichkeit, die das Berliner Ensemble noch immer als "rote Tripperburg" aus der Zeit des Kalten Krieges vor sich sah, zwang zu Erfolgen. Zadek suchte ihn in der Arbeit mit Eva Mattes und Gert Voss in ANTONIUS UND CLEOPATRA (das Ende seiner Auseinandersetzung mit den "Ost-Schauspielern"), Müller mit Marianne Hoppe und Martin Wuttke in QUARTETT.

Die Kommunikation zwischen den Direktoren, die nur über eine konkrete Zusammenarbeit zustande hätte kommen können, erfolgte ausschließlich über Notizen. Der Anlaß für das Zerwürfnis schien verletzte Eitelkeit, tatsächlich war es für Zadek eine persönliche Verletzung als Müller nach der JASAGER-Premiere Zadek auf dem Gang eher als Bonmot hinwarf: "Das war ja wohl die Operettenvariante." Kurze Zeit später handelte Zadek. Per Telefon aus Lucca installierte er Eva Mattes in der Direktion, was Müller in seiner reagierenden Hilflosigkeit mit einem haßgefüttertem Satz quittierte: „Es gibt Leute, die haben ihr

Gehirn im Ellenbogen - zu ihnen gehört Zadek.“

Wenige Wochen später folgte Müllers Krebsoperation. Am Tag vor der Abreise in das Krankenhaus nach München ein Brief Müllers an Zadek: „Schleef ist ein Verrückter, aber ich glaube, daß wir am BE eine andere Verrücktheit als deine oder meine gebrauchen können...“ Er erinnert Zadek an das zuvor gegebene Versprechen, Schleef inszenieren zu lassen. Ein taktisches Meisterstück. Zadeks Zusage war kurz und freundlich, wer konnte einem todkranken Mann etwas abschlagen.

Das Wasser war viel zu tief

Das Wasser

war viel zu tief

Kurze Zeit später trafen sich Zadek und Schleef in der Intendanz des Theaters. Zadek saß auf dem Stuhl der Berghaus, Schleef auf der Bank, an die äußerste rechte Ecke gedrückt. Schleef eröffnete: „Auf diesem Stuhl haben schon viele gesessen.“ Zadeks Replik versuchte Humor: „Wollen Sie sich drauf setzen?“ Dann steuerten beide zielstrebig auf die Katastrophe zu, die eintraf, als Zadek sich despektierlich gegenüber Schleefs Stücken äußerte. Ein Ausbruch Schleefs folgte, der Zadek physisch aus der Fassung brachte. Für ihn schien Schleef die Reinkarnation des SS-Manns - das Veto folgte auf dem Fuße, verbunden mit einer Rücktrittsdrohung. Müller bezeichnete das in einem Brief als „Gangsterstück“, an dem er nicht mitspielen wolle, wenn es wirklich so aufgeführt werden würde. Der Brief endet mit einem Nachsatz, der so etwas wie der Schlüssel ist: „Peter Zadeks Angst vor Schleef ist mir so unbegreiflich wie meine Stücke leider ihm.“ Dahinter steckt auch die Verletzung über die Zurückweisung als Autor. Wenn die Beteiligten weniger an Politik gedacht hätten, sondern an Psychologie, wären bestimmte Knoten nicht geschürzt worden. Der Kampf war eröffnet. Der Rechtsanwalt des Theaters Peter Raue und Geschäftsführer Peter Sauerbaum entwarfen einen Plan, der Zadek und Palitzsch das Große Haus, das Berliner Ensemble zusprach und Marquardt und Müller die Kulturbrauerei als "Experimentierbühne". Müller und Marquardt sollten sowohl ihre Gesellschafter-, als auch ihre Direktorenposten aufgeben, um in der "Besenkammer" Experimente zu veranstalten. Darauf konnte Müller aus biographischen Gründen nicht eingehen, er sah sich als legitimer Erbe Brechts. Zadek stellte ein Ultimatum: Entweder kommt es zu einer Entkopplung oder ich gehe. Parallel wurde die Presse von beiden instrumentalisiert. Zadek bemühte den SPIEGEL mit der Behauptung, daß Castorf, Botho Strauß und Müller „den neu-deutschen Nationalismus einbimmeln“. Müller konterte öffentlich, daß er Zadeks Neid nicht verstehe.

Zadeks Ultimatum konnte weder von Palitzsch noch von Marquardt angenommen werden. Zadeks Gefühl für timing, dessen Mißachtung auf der Bühne immer mit Lächerlichkeit bestraft wird, ließ ihn endgültig die Konsequenzen ziehen. Müller wurde alleiniger Intendant, verhalf dem Theater mit dem von ihm nicht sonderlich geschätzten ARTURO UI zu einem Welterfolg, der ihn und seine Intendanz um lange Zeit überleben sollte - . Die Rückzugsgefechte wurden unterhalb jeglichen Niveaus geführt, die Nickligkeiten hatten das Format von Kreisklassefußballern, was den Grad der Verletzung und den Schmerz über die Niederlage beschreibt: die persönliche - das dumpfe Ende einer liaison intellectuel, und die politische - das Scheitern der deutschen Vereinigung auf dem Boden des Berliner Ensembles.

Diese vertane Chance, hängt wie ein Menetekel über der deutschen Theaterlandschaft. Die Unfähigkeit,

die Differenz der Erfahrungen, der Biographien produktiv zu machen, wurde seitdem als Aufforderung verstanden, es nicht zu versuchen. Betrachtet man die Leitungen der großen Berliner Sprechtheater gibt es mit Ausnahme der Volksbühne nicht die produktive Mixtur östlicher und westlicher Erfahrung, sondern die intellektuelle Verlängerung des Lagerdenkens des kalten Krieges.

Geschichten und Geschichte beginnen nie, wo wir es vermuten, weder 1933 noch 1945, nicht 1961, von 1989 ganz zu schweigen, und sie sind nicht von ihrem Endpunkt zu deuten, sondern von einem, vielleicht im Dunkeln liegenden Beginnen, von einer Möglichkeit, die Verheißung und Scheitern bereithält: Zum Beispiel von jenem heißen Sommertag im Jahre 1928 . . .

Stephan Suschke

drei Monate an einer Rolle, aber dann ist sie drin, obwohl er sicherlich noch im Laufe der Vorstellungen entwickelt. Aber ein Sänger braucht rein stimmlich für diese Riesenpartien Jahre! Das kann man nur in der Praxis weiter erarbeiten. Das nützt nichts, wenn ich zu Hause probiere. Man hat einen ganz anderen Adrenalinpiegel und auch eine ganz andere Erschöpfung, die es mit sich bringt, wenn man vorher schon volle Pulle den ersten Akt gesungen hat. Das sind andere Rahmenbedingungen, als wenn ich's zu Hause singe.

Suschke

Was du beschreibst, das hängt auch mit der Ökonomie zusammen?

Meier

Ja. Sehr.

Suschke

Du weißt genau, wie musst du dich im ersten Akt verhalten, dass du den zweiten Akt gut hinkriegst.

Meier

Ja. Dass man auch wirklich immer sehr kalt bleibt. Selber gefühlsmäßig kalt. Die Gefühle sollen sich ja nur beim Zuschauer einstellen. Aber selber darf man die nicht haben, sondern ich muss sie spielen. Ich muss sie darstellen, aber nicht selber haben. Die eigene Kontrolle ist wichtig. Nicht über das, was ich spiele, sondern insbesondere dessen, was ich da singe und die Kräfte einzuteilen. Die muss groß sein die Kontrolle. Kontrolliertes Loslassen. Ich vergleiche es gern mit einer echten Meditation. Bei Meditation lässt man auch los. Man lässt los, ist aber höchst fokussiert und höchst konzentriert. Dadurch erreicht man eine Sphäre, die in diesem normalen Alltag, der nur beherrscht wird von Denken, Überlegen, Sehen usw., nicht erreichen kann. Das ist ein anderer Bewusstseinszustand. Vielleicht ist Konzentration der falsche Ausdruck. Aufmerksamkeit ist besser, was die Amerikaner awareness nennen. Loslassen und aufmerksam sein.

Ich habe natürlich nicht wöchentlich gelernt, sondern wichtig war auch das Weglegen. Das geht bei mir einfach im Praxisbetrieb nicht. Man ist in einer anderen Produktion. Also lernte ich immer mit großen Abständen, wobei ich feststelle, dass in den Momenten, wo ich nicht direkt dran arbeite, es doch mit mir arbeitet. Es tut sich mehr im Unterbewusstsein als man so denkt. Jedes Mal, wenn ich nach Wochen oder manchmal sogar nach Monaten wieder zum

Klavierauszug gegriffen habe und mit einem Pianisten gearbeitet habe, hab ich festgestellt, dass sich in der Zwischenzeit etwas getan hat.

Suschke

Hattest du eine Vorstellung von der Figur, bevor du in die Proben gegangen bist?

Meier

Ja. Weil ich ja viele Male die Brangäne gesungen hatte und dadurch sehr viele Sängerinnen der Isolde gesehen hatte. Insofern kam ich leider nicht völlig unbeleckt dazu. Was wirklich ein Nachteil war. Wenn ich eine Partie zum erstenmal singe, dann wird sie eigentlich aus einem totalen Vakuum geboren. Dann hab ich das Gefühl, es kommt was ganz ursprüngliches aus mir heraus. Ich hatte im Gegenteil große Schwierigkeiten mich frei zu machen von Bildern, die ich um mich herum hatte. Dann hat man im Ohr, wie hat's die Ligenza gesungen, wie hat's die Nilson gesungen. Man versucht nicht, sie zu kopieren, aber was dagegen zu setzen ist schwierig. Eigentlich hab ich wirklich erst im zweiten Jahr meinen Weg gehabt, wo ich gesagt hab: Das ist jetzt meine Interpretation.

Was hattest du für eine Vorstellung von dieser Figur?

Meier

Ich hatte eigentlich eine Vorstellung von einer großen Jugendlichkeit. Ein Kind, ein Mädel. Weil ich denke, nur ein Mädel kann solche extremen Gefühle haben, dieses himmelhochjauchzend zu Tode betrübt, dieses töten wollen und unendlich lieben, die Liebe noch so unbedingt sehen zu können. Sie kommen ja erst im Laufe des Stückes zu einer reiferen Liebe. Es ist nicht Fidelio. Hinzu kommt noch dieses übermäßige Ideal der Liebe. Eine Liebe, die noch keine Kompromisse macht. Heute sagen wir: Liebe sind manchmal Kompromisse.

Ich find's eigentlich eine sehr junge, und dadurch auch sehr pure Gestalt.

Ich kam durch die Brüche im ersten Akt darauf. Die bricht dauernd zwischen einer wunderschönen Kantilene, und rums wird das unterbrochen durch große Intervallsprünge, Ausbrüche, wieder Zartes, wieder sehr Depressives. Die Gesangssprache im ersten Akt ist unglaublich extrem.

Suschke

Aber es ist auch eine sehr brüchige Figur, trotz der jugendlichen Kraft. Die ja schon ein