

Bemerkungen zu Peter Steins „ganzem Wallenstein“ in einer Neuköllner Fabrik

Eberhard Scheiffele

Bei erstaunlichem Interesse der Öffentlichkeit wurde im Jahr 2005 Friedrich Schillers gedacht. Man feierte den vor zweihundert Jahren Verstorbenen, dessen Dramen noch heute zu den meistgespielten des deutschen Theaters gehören. Biografien erschienen, Konferenzen wurden abgehalten über das literarische und das theoretische Werk. In spektakulären Neuinszenierungen wurden Stücke Schillers aufgeführt, vor allem *Die Räuber*, *Kabale und Liebe*, *Don Carlos* und der *Tell*. Die *Wallenstein*-Trilogie war nicht darunter. Obwohl sie in einer entfernten Zeit spielt, mitten im Dreißigjährigen Krieg, ist dieser größte Wurf des Dichters neben den *Räubern* (Terrorismus-Debatte!) noch immer sein aktuellstes Stück. Es handelt von „der Menschheit großen Gegenständen“: Herrschaft und Freiheit (*Prolog*, V. 65). Demonstriert wird der Widerstreit dieser Prinzipien am Fall eines Emporkömmlings, der seinen Aufstieg nicht seiner Herkunft verdankt, sondern allein der eigenen, individuellen Kraft. Das gehört zu den „modernen“ Zügen der Figur. „Die Grenzen meiner Kraft sind meine Gesetze“, behauptete schon ein anderer „großer Verbrecher“ bei Schiller, Franz Moor. Der *Wallenstein* ist überdies — wie *Penthesilea* oder *Woyzeck* — eine der seltenen neuzeitlichen Tragödien im strengen Sinn des Begriffs, nämlich im griechischen; kein „Trauerspiel“ der Art also, in welchem die göttliche Weltordnung letztlich doch gerechtfertigt wird. Bezeichnend war Hegels Reaktion: „Wenn das Stück endigt, so ist Alles aus, das Reich des Nichts, des Todes hat den Sieg behalten; es endigt nicht als eine Theodicee.“

Bedenkt man dieses Defizit im „Schillerjahr“, so erscheint einem die zehnstündige Aufführung des *Wallenstein* in *einem* Zug, wie Peter Stein sie mit Claus Peymanns Berliner Ensemble im Sommer 2007 veranstaltete, wie ein Nachholen des damals Versäumten. Offenkundig hatte der Regisseur damit gerechnet, dass das Theater am Schiffbauerdamm das Publikum nicht fassen würde. So hatte man in einer alten Fabrikhalle der Kindl-Brauerei im Berliner Stadtteil Neukölln ein gewaltiges Stahlgerüst mit ansteigenden Sitzreihen für über 1200 Besucher montiert. Die Premiere fand am 29. Mai statt, die Schlussvorstellung am 7. Oktober. Insgesamt wurde 30mal gespielt. Peter Stein, der bei der Weltausstellung 2000 in Hannover eine 21stündige Darbietung des Goetheschen *Faust* gewagt hatte und vor einigen Jahren in einer vollbesetzten Halle Tokyos gar einen *Hamlet* auf Russisch, versuchte auch hier schier Unmögliches. Ein Riesendrama von fast 7800 Versen für ein Riesenpublikum! Das hört sich freilich strapazierter an, als es gewesen ist. In drei Pausen zu je zwanzig Minuten und einer ganzstündigen konnte man sich auf dem Rasen vor der Halle ergehen und in weiten, eigens aufgestellten Zelten erfrischen. Dennoch: wie war es möglich, dass die Zuschauer so lange „durchhielten“, und dies, obwohl nicht „Regietheater“ geboten, sondern relativ textgetreu verfahren wurde, die Spieler sogar in historischem Kostüm auftraten?

Allein schon die „Durchsichtigkeit“ des gesamten Spiels fesselte die Aufmerksamkeit. Stein hatte den gewaltigen Organismus des Werkes offenkundig bis in dessen letzte Verästelungen hinein durchdacht. Seine Grundkonzeption erlaubte es ihm, kräftige Akzente zu setzen und solche Darsteller zu finden, durch deren Spiel etwas von der *Struktur* des Werkganzen, gleichsam im Relief, hervortrat. So wurden z.B. in der Darstellung von Jürgen Holz strukturelle Ähnlichkeiten evident zwischen Wallensteins Verrat am Kaiser und dem des sozusagen 150prozentigen Wallensteiners Buttler an seinem Abgott, welchem er selbst — ein Aufsteiger auch er — so vorbehaltlos nachgeeifert hatte (*Picc.*, V. 2012, 2028; *WT*, 1106 ff.). Als ebenso sicher erwies sich die Wahl von Peter Fitz als Darsteller Octavio Piccolominis, des großen Konservativen im Stück. Dagegen musste Friederike Becht in die Rolle Theklas, der großen Liebenden, von Aufführung zu Aufführung gewissermaßen erst hineinwachsen. Sie hatte ja einen besonders schwierigen Part. In einer Zeit, in der in den Unterhaltungsmedien zunehmend ein klischeehaft auf Sex reduziertes Bild des Erotischen produziert wird, war es für sie gewiss nicht leicht, die idealistische Auffassung einer derart radikal empfundenen und gelebten Liebe „authentisch“ zu vermitteln.

Profil gewannen vor allem die beträchtlichen Unterschiede zwischen den Perspektiven, in denen Wallenstein von seiner näheren und fernerer Umgebung gesehen ist und beurteilt wird. Ein Jeder hat da, je nach Neigung, Standpunkt und Interesse, *seinen* Wallenstein. Die aus vielen Ländern zusammengewürfelte Armee sieht in ihm den Unbesiegbaren, ihren Garanten von Erfolg, Ruhm und Glück. Dem Kapuzinermönch im *Lager* erscheint er geradezu als ein Abgesandter des Antichristen. Während er für Octavio schließlich nur noch der Hochverräter ist, gilt er dem jungen Max Piccolomini als genialer Mensch, als der Einzige, welcher, nach dem Gesetz der eigenen Natur denkend und handelnd, dazu im Stande wäre, den schon sechzehn Jahre währenden Krieg zu beenden. Verständlicher Weise zögern die Schweden, sich ausgerechnet mit dem Generalissimus des Kaisers, ihres Hauptfeinds, zu verbünden. Aber auch die nächsten Vertrauten zweifeln an ihm. „So hast du stets dein Spiel mit uns getrieben!“ wirft ihm sogar sein Schwager Terzky vor (*Picc.*, V. 871). Den Zuschauern, die ja *alles* mitanhören, bleibt im Gewirr der Meinungen zwischen „Gunst und Hass“ (*P*, V. 102) die Freiheit des eigenen Urteils. Und das bilden sie sich nach *dem* Wallenstein, der ihnen vor Augen steht: dem dargestellten. Zu Recht erwarten sie viel von ihm. Denn schon bei der Lektüre wird klar, dass dieser vielschichtig angelegte Charakter keine Kunstfigur ist, sondern als eine *lebendige Natur* erscheint, wie Schiller sie sich weder auszudenken noch nach den Quellen zu konstruieren brauchte. Der „erhabene Moment“ (*P*, 55) seiner Epoche bot ihm Anschauung genug. Er war Zeitgenosse der Revolutionäre in Frankreich, des aufsteigenden Bonaparte, von dem er bekanntlich wenig hielt; und der Goetheschen Proteusnatur stand er persönlich nahe. Inwieweit konnte Klaus Maria Brandauer diese Erwartungen erfüllen?

Was an seiner Darstellung überraschte, war zunächst, wie er das landsknechthaft Burschikose, auch das Aufbrausende der Figur voll ausgespielt hat. Weniger Gespür zeigte er für den Intellektuellen Wallenstein, dessen Hang zum Grübeln, zum Infragestellen, zum Selbstzweifel, was

allerdings in klassischen früheren Inszenierungen meist zu stark herausgestrichen worden ist. Bei einer solchen Adaption besteht freilich die Gefahr, dass mit dem Überspielen des „Tiefsinns“ — etwa im Gespräch mit Max (*Wallensteins Tod*, II, 2) und vor allem in dem großen Monolog (*WT*, I, 4) — auch über Tiefen und Abgründe hinweggespielt wird. Zwar war es ein origineller Einfall Steins, Brandauer den Monolog so beginnen zu lassen, dass der Kopf zwischen den Armen auf dem Tisch lag. Dann richtete er sich langsam auf, erhob sich, ging auf und ab. Diese Gestik, die gemäß der Inszenierung das allmähliche Bewusstwerden geheimster Gedanken durch ihre Fixierung im gesprochenen Wort hätte begleiten sollen, fand aber wenig Entsprechung in Brandauers verbaler Artikulation. Wo der Autor die Anweisung gibt: „(m) it sich selbst redend“ (*WT*, I, 4), *deklamiert* der Akteur, als spräche er zu *uns*. Auch konnte es sich das Publikum kaum erklären, weshalb sich Freund und Feind so fürchten sollten vor der Unberechenbarkeit dieses extrovertierten, — *sit venia verbo!* — kumpelhaften Typs, als welcher ihm der Feldherr da vorgestellt wurde. Ist es Wallenstein gar nicht so ernst mit seiner Verschlossenheit, seinem Zynismus, dem Verstiegenen, ans Wahnhafte Grenzenden mancher seiner Behauptungen und Schlüsse? Bloßes Getue das ganze rätselhafte Wesen? Gewiss nicht. Jedenfalls schreibt der Text es anders vor. Ferner wurde nicht evident, dass der destruktive Trieb sowie der heimtückische, gar der tückische Zug Wallensteins nicht bloß nach der Vorstellung seiner Feinde existent sind, sondern tatsächlich — jedenfalls nach Schillers Gestaltung der Figur — *auch* zu seinem Naturell gehören.

Peter Steins Gesamtkonzeption, sein Durchdringen jener gewaltigen Stoff- und Gedankenmassen befähigte ihn dazu, auf der Bühne zu sinnlicher Anschauung zu bringen, was das Ganze dramatisch zusammenhält — : nicht nur das äußere Geschehen, sondern auch das Beziehungsgeflecht, das dieses, je momentan, im *Schauspiel*, konkretisiert; also etwa, was von der *Struktur* des Gesamttextes schon an der *Machart* der Dialoge ablesbar ist. Hier haben die die Handlung vorantreibenden oder diese störenden Dialoge weniger das Gefüge des Streitgesprächs als etwa in *Don Carlos* oder in *Maria Stuart*. Als für sie charakteristischer erscheint die Strategie, den Dialogpartner zu *überzeugen*. Max will den Vater überzeugen, auch seinen Übervater Wallenstein, den vermeintlich besten Freund. Beide Versuche scheitern. Elisabeth Rath gelang es, bravourös vorzuspielen, wie Gräfin Terzky, gleichsam Nietzsches Strategie des Hinterfragens vorwegnehmend, ihren Schwager Wallenstein argumentativ *derart in die Enge drängt*, dass der in Erwartung seines *Kairos* bisher Zögernde einsieht: Es bleibt keine Wahl, *jetzt* muss es entschieden sein! (*WT*, I, 7) Ebenso virtuos war, wie Peter Fitz als Octavio nicht nur Isolani zum Abfall von Wallenstein bewegte — bei dem Glücksritter ein leichtes Spiel (*WT*, II, 5) — , sondern auch den Treuesten der Treuen, Buttler: mit würdevollem Ernst, sparsamer und doch werbender Gestik, mit eindringlicher Intonation (*WT*, II, 6). Buttler seinerseits überzeugte den Kommandanten von Eger, Gordon, von der Notwendigkeit, dessen inzwischen zum Reichsfürsten aufgestiegenen Jugendfreund zu töten (*WT*, IV, 6). Macdonald und Deveroux entscheiden sich zur Mordtat erst, nachdem Buttler sie von der Richtigkeit ihres Tuns überzeugt hat. Als ihn die meisten Truppen schon verlassen haben, ist der Generalissimus nahe

daran, die Pappenheimer Kürassiere erneut auf seine Seite zu ziehen. Und dem großen „Populisten“ wäre das — ohne Buttlers infame Intrige — gewiss auch gelungen (WT, III, 15 u. 16). — Dass Stein bei Dialogen von derart persuasiver Rhetorik fast keine Kürzungen vorgenommen hatte, zahlte sich aus. Denn so wurde klar, dass in diesem Werk als Individuum ebenso ernst genommen wird, wer sich überzeugen läßt, wie der, welcher sich verweigert. Da gibt es nicht einfach Gut oder Böse, Gemein oder Edel, Töricht oder Klug. Jede Figur ist *an ihrer Stelle*, mehr oder weniger, „im Recht“. Das ist einer der Gründe für die vielgerühmte „Objektivität“ gerade dieses Schillerdramas.

Die zahlreichen Zwiesgespräche, die gewöhnlich ohne die anderen Personen (mögliche Zeugen!) geführt werden, erfordern einen häufigen Szenenwechsel. Wie war das zu leisten bei einer Handlung, die sich bis zum dritten Aufzug von *WT* so rasant beschleunigt? Auch in dieser Hinsicht war es eine Aufführung aus *einem* Guss. Mit Hilfe von Ferdinand Wögerbauers Bühnenbild und der Lichtgestaltung von Joachim Barth ging der Wechsel so rasch von Statten, dass er gar nicht als Unterbrechung wahrgenommen wurde, sondern man im Gegenteil nur noch stärker auf die folgenden Szenen gespannt war. Mächtige, bis zur Decke reichende Stellwände wurden so geschoben, gegeneinander gestellt oder ineinander verschachtelt, dass je nach Situation Durchgänge, Kammern, Zimmer oder große Säle entstanden. Begleitet wurde dieses rasche Arrangieren musikalisch. Gerlinde Sämam sang aus dem Lied von der *Zerstörung Magdeburgs* durch Tillys Soldateska, das von Schiller ursprünglich als Eingangslied zu *Wallensteins Lager* gedacht war. Solche Mittel abstrahierender Verfremdung mochten dem *genius loci*, Brechts Theater am Schiffbauerdamm, verpflichtet sein. Das Lied vom Untergang der reichen stolzen Stadt klang wie eine schaurige Brechtsche Moritat, und vor den vollkommen leer gelassenen, in unterschiedlichen Farbtönen grell beleuchteten Stellwänden hoben sich das sparsam eingesetzte Mobiliar und vor allem die Akteure überscharf ab. Verfremdend wirkte allein schon, dass die Stellwände meist in helles Licht getaucht waren. Denn abgesehen von einigen komödienhaften Stellen des *Lagers* und der *Bankettszenen* (Tiefenbach, der „deutsche Herr“!) herrscht in den *Piccolomini* und in *Wallensteins Tod* der Eindruck zunehmender Verdüsterung vor. In Szenen, in denen über etwas durchs Fenster Beobachtete gesprochen wird, war es allerdings von unfreiwilliger Komik, dass das mit Blick auf die leere Wand geschah.

Für des Bühnenbild von *Wallensteins Lager* waren dagegen keine Stellwände vorgesehen. Das Vorspiel soll sich ja deutlich von den beiden Hauptdramen abheben. Darauf weist schon die andere metrische Form hin. An Stelle des damals bereits als klassisch geltenden Blankverses gebraucht Schiller hier den populäreren Hans Sachschen Knittelvers, der auch in dem ihm bekannten *Faust*-Fragment Goethes verwendet ist. Nach der trefflichen Kennzeichnung in Thomas Manns Erzählung *Schwere Stunde* soll dem Publikum in diesen elf Auftritten die Basis von Wallensteins Macht vor Augen geführt werden, sein Heer, sowohl als Masse als auch in seiner Vielfalt. Die letztere findet Ausdruck in den Gesprächen jener Personen, die sich als Einzelgruppen vorübergehend von der Menge absetzen. Das Problem jedes Regisseurs, diese Vielfalt in der Einheit auf der Bühne *konkret*

zur Erscheinung zu bringen, wurde so gelöst: Der Hintergrund eines weiten schneebedeckten Platzes wurde gänzlich von einem einzigen Zelt eingenommen, aus dem die Geräusche ausgelassenen Lagerlebens zu hören waren. Die zahlreichen Einzelszenen bildeten sich immer dann heraus, wenn Einzelne oder Gruppen aus dem großen gemeinsamen Zelt kamen, dorthin strömten oder daran vorbeizogen. Brachte dieses ständige Heraus, Hinein und Vorbei die Vielfalt, das belebende Moment, zur Anschauung, so das Zelt als der Versammlungsort, als ein vorübergehendes Zuhause im nomadenhaften Kriegsleben, das Moment der Einheit. Dass dem Vorspiel eine *eigene* Inszenierung zuteil wurde, entspricht durchaus dem Gewicht, das der Autor ihm beigemessen hat. Denn nur „sein Lager“, so heißt es im *Prolog*, erkläre Wallensteins „Verbrechen“ (V. 118). Zu den besonderen Einfällen bei der Inszenierung von *Wallensteins Lager* gehörte die Art, wie Elke Petri die Marketenderin und Axel Werner den Kapuziner darstellten. Diese „Gustel aus Blasewitz“ erinnerte deutlich an die *Courage*, auch an die Yvette des Brecht-Stückes, gewiss auch dies eine Anspielung auf den *genius loci*. An der Scheltrede des Predigers fiel besonders auf, dass sie nicht als geschlossener Vortrag gehalten wurde, sondern dass der Mönch, hin- und hergehend, ganze Partien an einzelne Soldaten richtete. Dabei ging allerdings Einiges von der Wucht der Anklage verloren, vor allem im Schlussteil der Rede, in dem der Kapuziner den Feldherrn als „Sündenvater“, „Ketzer“ beschimpft (P. V. 618).

Im Mittel- und Schlussteil des „dramatischen Gedichts“ war der Bühnenraum also durch die Stellwände unterteilt. Auf einem der Höhepunkte des Geschehens, im 4. Aufzug der *Piccolomini*, waren diese so weit beiseite bzw. in den Hintergrund gerückt, dass sich für das Bankett ein großer Saal öffnete. Im Mittelgrund feierten die hohen Militärs, im Vordergrund stand ein langer Tisch für die Bedienten. Als die Tafel aufgehoben wird und nun alle das vorbereitete Papier unterschreiben sollen, mit dem sie sich bedingungslos für Wallenstein erklären, fällt Einigen trotz der allgemein angeheiterten Stimmung auf, dass die „vor Tisch“ verlesene, den Treueid gegenüber dem Kaiser betreffende Klausel nun weggelassen ist. Max möchte die Sache überdenken, bevor er unterzeichnet. Der völlig betrunkene Illo beschimpft ihn nun als Judas, zückt den Degen. Bei den ersten Aufführungen blieb es dem Publikum noch ein Rätsel, weshalb die Militärs, unter denen es während des Banketts zwar recht lebhaft, aber doch geordnet zugegangen war, urplötzlich als stark alkoholisiert, ja Einige als regelrecht betrunken erschienen. In späteren Aufführungen wurde dieser Widerspruch behoben. Da ging dann das Bankett allmählich in ein Gelage über.

Wer mehrere Aufführungen verfolgen konnte, machte die Erfahrung, wie die bis ins Einzelne durchdachte Gesamtkonzeption immer neue Variationen bot, ja einige Schauspieler — etwa Friederike Becht als Thekla und Alexander Fehling als Max Piccolomini — ihre Sache zunehmend besser machten. Es gelang sogar, körperliche Schäden, die zwei der Hauptdarsteller in der Zwischenzeit davongetragen hatten, produktiv ins Spiel zu bringen. Z. B. erschien Max einige Male mit Krücken auf der Bühne. Er hatte sich am Bein verletzt. Vor seinem Auftritt erklärte eine Ansagerin, das stehe nicht bei Schiller, sei auch kein Regieeinfall, was das Publikum mit

wohlwollender Heiterkeit quittierte. Fehling, der sich bis dahin vielleicht zu sehr in der klassischen Rolle des feurig jugendlichen Schillerschen Liebhabers gefallen haben mochte, verbesserte nun seine Leistung enorm. Und als bei einer der letzten Vorführungen gar ein inzwischen ebenfalls verletzter Brandauer sich im Rollstuhl auf der Bühne bewegte, schien auch er die Möglichkeiten seiner Rolle mehr auszuschöpfen als bisher. — Kurz gesagt, stellte dieses großartige Unternehmen wieder einmal einen immensen Vorzug des Theaters vor dem filmischen Medium unter Beweis: Keine Darbietung derselben Inszenierung ist gleich, jede ein originär performatives Agieren.

Ergaben sich bei der Realisierung auf der Bühne auch einige Abstriche von der Grundkonzeption, u. a. weil nicht alle Schauspieler ihr gerecht werden konnten, so gilt doch, nehmt alles nur in allem: Peter Steins Inszenierung wird für spätere Aufführungen des „ganzen Wallenstein“ ein Muster sein, ob man sich nun danach richtet oder — wie gerade jetzt Thomas Langhoff am Wiener Burgtheater — mit einem Gegenentwurf darauf reagiert.