

REGISSEURE

„Die Leute

Peter Zadek, der große Inspirator der deutschen Theaterszene, hat seine Memoiren geschrieben. Sie bilanzieren das Leben eines Theaterbesessenen – persönliche Beichte, Werkstattbericht und Kantinenklatsch in einem.
Auszüge:

Peter Zadek

hat es auf erstaunliche Weise fertiggebracht, noch mit 72 Jahren ein produktiver Unruhe-stifter im deutschen Theaterbetrieb zu sein: kein Patriarch, keine Repräsentationsfigur, kein Denkmal seiner selbst. Das mag so sein, weil er nie zur Ruhe gekommen, nie an irgendeinem Ort wirklich heimisch geworden ist. Natürlich gehört er zu den drei oder vier überragenden Machern im deutschsprachigen Schauspiel der letzten Jahrzehnte, doch es ist nicht seine Art, zurückblickend all das, was er an theatri-schen Überraschungen, Abenteuern und Skan-dalen produziert hat, in einem halbwegs ordentlichen oder zielgerichteten Zusammen-hang als „Lebenswerk“ zu betrachten. Dazu ist ihm, nicht nur auf der Bühne, die pure Gegen-wart, der pure Augenblick zu wichtig: jede neue Produktion eine neue Reise ins Ungewisse und das Resultat im Zweifelsfalle lieber sperrig und unfertig als zu jener Perfektion geglättet, in der schon die Erstarrung droht. Deshalb ist sein Theater noch immer lebendig.



müssen mitsingen“

Eines Tages bat mein Klassenlehrer in Berlin – ich war gerade eingeschult worden – meine Mutter zu sich. Er war kein Jude, er war ein älterer Herr und hieß Kasprick. Susi ging hin, und er sagte: „Frau Zadek, ich wollte nur sagen, Sie haben doch einen kleinen Jungen, und der ist auch sehr nett und gescheit, und ich würde Ihnen raten, wenn Sie etwas Gutes vorhaben für den Jungen, daß Sie Deutschland verlassen.“

Meine Mutter guckte ihn an, als ob er verrückt wäre, und kam dann ganz aufgeregt nach Hause und erzählte es meinem Vater. „Der ist ja wahnsinnig, völlig verrückt, und was soll das, und Quatsch und absurd.“

Mittlerweile war aber schon etwas anderes passiert: Mein Onkel Walter Zadek, der später in Israel gelebt hat, war damals ein kommunistischer Journalist in Berlin. Dem haben sie einen Revolver ins Zimmer gelegt und den Revolver dann gefunden und ihn in den Knast gesteckt.

Da dachte mein Vater Paul, es gibt nur zwei Zadeks im Berliner Telefonbuch, und einer davon ist er; da ist es eigentlich an der Zeit, daß man sich in Bewegung setzen sollte. Es gab zwischen meinen Eltern große Auseinandersetzungen, über die ich nur vom Hörensagen weiß. Susi weigerte sich wie viele, Deutschland zu verlassen,

weil sie es überhaupt nicht einsah, es würde ja bald vorbeigehen. Mein Vater sagte: „Nein, wir müssen weg.“

Meine Mutter mochte England nicht besonders, vor allen Dingen wollte sie nicht nach England, weil sie es so dreckig fand. Paul dagegen schwärmte von England. Auf jeden Fall sagte Paul am Ende: „Gut, laß uns doch mal vierzehn Tage nach England fahren, ich zeig’ dir England ein bißchen, und dann unterhalten wir uns wieder darüber. Erst machen wir dort mal vierzehn Tage Urlaub.“

Und das taten wir dann. Und als wir da waren, kamen die Möbel nach, das hatte Paul organisiert. Diese Emigration fand gegen den Willen meiner Mutter statt.

Ich habe an der Peripherie mitgekriegt, daß wir aus einer ganz beschützten, kleinen Welt in eine wacklige Situation, die ich nicht mehr verstand, geraten waren. Wir sind emigriert, doch was hieß das?

Eine große Reise nach England (per Schiff nach Harwich), das Regent Palace Hotel, im Lift rauf- und runterfahren, all



Zadek mit Mutter Susi und Vater Paul (1933)

Daß von diesem Zadek nun eine Autobiographie erscheint mit dem koketten Titel „My Way“, ist einigermaßen überraschend. Denn wer hätte gedacht, daß ihn ein Bedürfnis antreiben könnte, den Sperrmüll der Erinnerung kritisch zu sichten und über den eigenen Lebensweg vor der Welt Rechenschaft abzulegen? Aber nein, in der Tat, eine Selbstdarstellung mit solchem Anspruch will Zadeks Buch nicht sein, vielmehr ein locker chronologisches Konvolut von Geschichten, Anekdoten, Betrachtungen, sprunghaft, launenhaft und überraschungsreich wie jede Zadek-Produktion, unordentlich, unausgeglichen und von Fall zu Fall ungerecht wie seine ganze Theaterwelt, dabei im Tonfall leger, dem Mündlichen nahe, also auch hier ungeglättet und bewußt unfertig, um einen Rest offenzulassen: O-Ton Zadek.

Natürlich hat er dieses Buch nicht „geschrieben“. Der Verlagslektor Helge Malchow hat aus der Abschrift vieler Zadek-Gespräche auf Tonkassetten ein Textpaket von gut 1000 Sei-

ten kompiliert und frisiert; der am 17. September erscheinende Band (Peter Zadek: „My Way. Eine Autobiographie. 1926-1969“. Verlag Kiepenheuer & Witsch, Köln, 608 Seiten, 68 Mark) enthält die erste Hälfte.

Erzählt wird da die Geschichte eines jüdischen Berliner Kaufmannsjungen, der 1933 mit sieben Jahren ins Exil nach London verpflanzt

das war natürlich ganz lustig und wunderbar, aber gleich wurde es nicht so wunderbar, weil dann die Sprache das Problem war. Allerdings am wenigsten für meinen Vater, der sehr angliziert war. Er liebte das Land, hatte Freunde und sprach ganz gut Englisch. Meine Mutter wenig, und ich glaube, für sie war es schlimm. Meine Eltern sahen nur zu, daß solche Probleme nicht vor mir erörtert wurden, bis ich sehr viel älter war. Ich wurde sehr geschützt. Viel zu sehr. (Susi sagte zu dem Thema: Später wird der Junge es schwer genug haben. Also verwöhnen wir ihn jetzt.)

Anderen aus unserer Familie ging es nicht so gut. Onkel Walter saß einen Mo-



„Ich hatte immer den Wunsch, Familien herzustellen, obwohl ich eigensinnig war“

nat lang im Knast in Spandau. Als er entlassen war, ist er via Holland schnell nach Palästina abgehauen. Dort ist er ein bekannter Fotograf geworden.

Onkel Hans, der Bruder meiner Mutter, emigrierte mit Frau und Kindern nach Paris. Dort ging es ihnen erst mal relativ gut. Leider blieben sie zu lange in Paris. Als die Deutschen kamen, ist Onkel Hans nach Auschwitz deportiert und umgebracht worden.

Der Rest der Familie ist während der Vichy-Zeit nach Südfrankreich marschiert, wie durch ein Wunder haben sie sich dort unten wieder getroffen – Tante Edith, Cousine Ilse und Cousin Knut – und wurden in Gurs interniert. Meine Verwandten sind dort schließlich, ich weiß nicht wie, herausgekommen. Es sollte sie jemand durch die Pyrenäen ins neutrale Ausland schleusen. Der Mann hat sie, wie es so oft pas-

wurde, auf Wunsch der Mutter Violinist werden sollte, statt dessen jedoch in den Nachkriegsjahren auf kleinen Londoner Club- oder Kellerbühnen autodidaktisch Theater zu machen begann: mit rastloser Besessenheit, manchmal Aufsehen erregend, doch ohne durchschlagenden Erfolg.

Die Uraufführung von Jean Genets Bordellstück „Der Balkon“ war für den Regisseur Zadek 1957 der erste Skandal von Format; doch ein tiefgründendes Gefühl, daß er trotz Oxford-Studium in England immer ein Fremdling und Außenseiter bliebe, bewog ihn – als eine winzige, vage Chance sich bot – 1958 zur Rückkehr nach Deutschland. Hier entwickelte er sich, anfangs in Ulm, dann in Bremen, zum Stil bildenden, zukunftsweisenden Theatermacher der sechziger Jahre. Das tiefe Empfinden jedoch, ein Fremdling und Außenseiter zu sein, hat er (mit deutscher Sprache, englischem Paß und italienischem Wohnsitz) niemals verloren. Im Grunde ist er wohl nur auf der Bühne zu Hause.

sierte, nachdem er Geld kassiert hatte, in den Bergen stehenlassen. So wurden sie in Spanien festgenommen und saßen dort jahrelang in Gefängnissen.

Die erste wichtige Figur in meinem Leben außerhalb der Familie war eine Lehrerin, Miss Gillett, meine Klassenlehrerin, die sehr liebevoll war und eine Macke für alles Indische hatte. Sie lud die Schüler zu sich nach Hause ein zu indischem Essen und indischer Musik. Es war alles sehr weich und ein bißchen exotisch und ein bißchen phantastisch. Das hat mich sehr gereizt.

Es war in meinem Kopf irgendwie der erste Kontakt mit Theater, obwohl es nichts mit Theater zu tun hatte – es gab mir plötzlich ein Gefühl für Exotik, für irgend etwas ganz anderes, Gerüche zum Beispiel. Sie hatte immer Räucherstäbchen und ähnliche Dinge, und das war sehr schön. Wir durften auf dem Boden sitzen, auch in der Klasse. Es war das erste Mal, daß ich eine Familie außerhalb meiner echten Familie fand, in der ich mich wohl fühlte, unangestrengt, und in Miss Gillett, die Mutter vons Ganze, war ich verliebt.

Wenn ich jetzt an „Antonius und Cleopatra“ denke, das Shakespeare-Stück, das ich 1994 am Berliner Ensemble inszenierte – an die erste Szene bei Cleopatra in Ägypten, in der alle Schauspieler auf dem Boden sitzen –, dann bin ich ganz sicher, daß diese Situation oder die Idee aus Miss Gilletts Wohnung stammt.

Die King Alfred School, in die mich meine Eltern schickten, war eine moderne Schule, in Anführungsstrichen „moderne“, sehr groß und relativ berühmt, für



Zadek-Arbeit „Der Kaufmann von Venedig“
„Das Stück zieht sich durch mein Leben“

Jungs und Mädchen. Die Kinder konnten machen, was sie wollten. Da habe ich nicht viel gearbeitet, aber ich habe mich gut amüsiert und meine ersten erotischen Erlebnisse gehabt, als ich acht oder neun war, ganz spannend.

Zuerst verliebte ich mich in ein russisches Mädchen, Maruschka, dann in ein irisches, Sheila, bullig mit Sommersprossen, „butch“, wie die Engländer sagen, dann in ein indisches, Dinah. Mit der frechen, knabenhaften Maruschka verschwand ich immer in ein Wäldchen und sah mir Sachen an ihrem Körper an, die mich interessierten. Es wurde entdeckt, und die Schule, obwohl sie sehr liberal und offen war, fand es nicht so gut, es gab eine Beschwerde bei meinen Eltern.

Meine Mutter wurde zum Rektor, Mr. Barlett, zitiert. Er sagte meiner Mutter: Sie sollten Ihrem Sohn vielleicht ein Tier schenken, einen Hund. Meine Mutter, die sich sehr für moderne Psychologie interessierte, fand die Idee interessant und schenkte mir also einen Terrier, Peggy, und natürlich durfte sie ihn betreuen, weil er mich überhaupt nicht interessierte, dieser Hund. Mich haben Mädchen interessiert, nicht Hunde.

Die Sublimation funktionierte nicht, und ich wurde immer unglücklicher an der King Alfred School, komischerweise. Ich konnte und durfte ja machen, was ich wollte. Ich fühlte mich frei, aber es ließ mich unbefriedigt. Ich sagte irgendwann zu meinem Vater, nimm mich aus der Schule raus, ich lerne da nichts. Er sagte, aber du kannst doch lernen, wenn du willst. Da sagte ich,

ja, aber in der Schule will ich nicht. Ich will in eine, wo ich lernen muß.

Zweimal habe ich an dieser Schule – die sich auf schöpferische Dinge, Kunst, Handwerk usw. besonders konzentrierte – Theater gespielt. Das erste Mal in meinem Lieblingsstück „Peter Pan“ den Captain Hook, den Bösewicht, den Piraten.

Da passierte folgendes: Wir spielten und probierten, und es war alles sehr lustig. Dann kam die Vorstellung, und als das Krokodil auf die Bühne kam und Hook vom Krokodil gefressen werden sollte, verließ ich die Bühne und erklärte, ich weigerte mich, von einem Krokodil gefressen zu werden. Ende der Aufführung. Das war mein erstes Theatererlebnis als Schauspieler und mein erster Theaterskandal.

Ich hatte immer einen Hang zu jeder Art von kommunalem Leben, zur Gruppe. Ein starkes Familiengefühl und den Wunsch, Familien herzustellen, obwohl ich eigentlich dazu zu eigensinnig und solistisch war. (Auch zu „bossy“, wie man erzählte: als Zehnjähriger kommandierte ich auf unserem Platz alle anderen Kinder so herum, daß es unangenehm auffiel.) Trotzdem versuchte ich mein Leben lang, Familien herzustellen. Besonders im Theater. Doch sondere ich mich schnell ab.

Wenn ich probiere, wissen meine Sekretärinnen und Assistenten, daß ich nachmittags keine störenden Nachrichten mehr bekommen darf. Als ich Intendant des Hamburger Schauspielhauses war und gleichzeitig probierte, ließ Corinna Brocher, meine damalige Referentin und Assistentin, ab drei Uhr nachmittags nichts mehr an mich heran. In Endphasen und



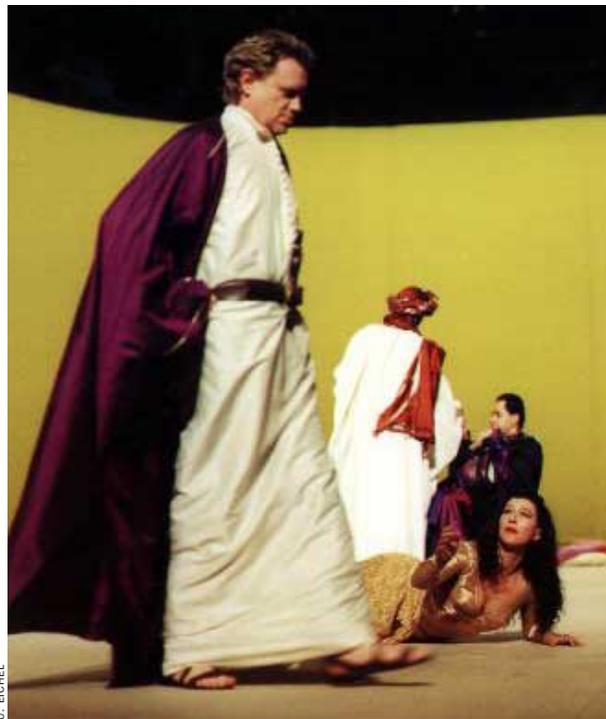
„Eine gute Probe hat eine ungeheure Spannung, eine verrückte Phantasie“

schwierigen Phasen der Probe wurde überhaupt alles abgefangen.

Während der Proben zu „Lulu“, einer besonders anstrengenden, komplizierten Inszenierung, fing Corinna sogar Informationen meines eigenen Verwaltungsdirektors ab. Drei Monate lang. Es kam in der Zeit niemand an mich heran. Das brauchte ich, sonst hätte ich „Lulu“ nicht zustande gekriegt.

Die Unterbrechung eines Menschen, der von außen in die Probe kommt, bedeutet sofort das Ende der Probe. Ich breche sie ab, und wir gehen nach Hause. Das ist ein Koitus interruptus.

Eine gute Probe hat eine ungeheure Erotik, ich meine nicht Sexualität, sondern Erotik: eine Spannung, eine Phantasie, eine verrückte Phantasie, wenn die Probe ganz toll ist. Dann sagen die Schauspieler auch ganz wilde Dinge und machen erstaunliche



Zadek-Arbeit „Antonius und Cleopatra“*: Gefühl für Exotik

* Oben; mit den Schauspielern Gert Voss, Friedrich-Karl Praetorius und Ignaz Kirchner am Wiener Burgtheater 1988; unten: mit Gert Voss und Eva Mattes am Berliner Ensemble 1994.



Zadek, Ehefrau Gitta und Kinder (um 1958)
„Ich war meine Familie los“

Sachen, auf die sie sonst nie kämen. Wird sie plötzlich abgebrochen, kann es sein, daß ein sensibler Schauspieler sich drei Wochen lang nicht mehr traut, weil er Angst davor hat, unterbrochen zu werden. Es ist so, als käme plötzlich jemand beim Bumsen herein und sagte: „Hallo, Entschuldigung, ich wollte nur fragen, was wollen Sie heute abend essen?“

Wenn ich mit Wilfried Minks arbeite, dann kann ich zwar sagen, daß Minks sich am anderen Ende meiner Skala befindet, aber ohne ihn kann ich nicht. Er ist der Gegner, man kann auch sagen, das Gegenüber, und ohne Gegenüber und ohne Gegner kann ich nicht leben. Ich finde, Gegner und Partner ist dasselbe. Auch in Liebesgeschichten übrigens, und bei der Arbeit. In allem. Immer. Meine Probleme mit Heiner Müller hatten mit genau diesem Problem zu tun. Heiner war in den ersten eineinhalb Jahren am Berliner Ensemble mein Gegner und Partner – auf die ganz richtige Weise sozusagen, so, wie sich das gehört. Aber als er krank wurde, wurde er ein schwacher Gegner, ein konfuser Geg-



Zadek-Geliebte Winter (1965)
„Ein deutsches Mädchen, richtig halbstark“

ner, und dadurch war er auch kein richtiger Partner mehr.

Die Menschen spielen, um den Tod zu überspielen. Das einzige, was man durch Spiel nicht wegspielen kann, ist der Tod. Weil der kommt. Und der Versuch, es trotzdem immer wieder zu tun, ist, glaube ich, das Spiel. Also ist es ein sinnloses Spiel, aber das ist es ja auch, was es schön macht. Es ist sinnlos und etwas verzweifelt, dieses Spiel gegen den Tod. Doch so ist es.

Ich glaube, daß ein Regisseur Phantasie für das Mißglücken von Dingen haben muß. Man stellt sich immer nur vor, wie irgend etwas ganz wunderbar werden könnte – was ja auch richtig ist –, aber man muß zur selben Zeit eine Vorstellung für alles haben, was schiefgehen kann.

Das gilt auch außerhalb des Theaters. Ich habe eine ungeheure Phantasie für Dinge, die schiefgehen können. Das gilt zum Beispiel für Medikamente. Ich schleppe Medikamente für jede denkbare Möglich-



**„Eines Tages kam
 der berühmte Anruf,
 der mein Leben
 ändern sollte“**

keit auf meinen Reisen mit mir herum. Das erste, was ich tue, wenn ich in ein neues Theater komme, ist, mich beim Bühnenpfortner zu erkundigen, ob es einen Orthopäden, einen Hals-Nasen-Ohrenarzt und so weiter gibt, die sofort geholt werden könnten, und zwar nicht nur für mich, sondern auch für meine Schauspieler und Mitarbeiter.

Es mag zwar kitschig klingen – aber eines Tages kam der berühmte Anruf, der mein ganzes Leben veränderte.

Er kam nicht aus Hollywood oder vom Broadway, wie ich erwartet hätte, sondern ganz harmlos von einem älteren Bekannten, Dr. Alfred Unger, Emigrant, Übersetzer aus dem Englischen. „Peter“, sagte er, „tu mir einen Gefallen, da kommt von meinem deutschen Verlag Kiepenheuer & Witsch ein Herr Wehmeier aus Köln nach London, um mich zu besuchen. Ich kann ihn aber nicht vom Bahnhof abholen. Du sprichst doch Deutsch, hol du ihn für mich ab, sei so lieb.“ Und obwohl ich nicht mehr gut Deutsch sprach, tat ich ihm den Gefallen und zog zum Viktoriabahnhof.

Und da stand dieser Jörg Wehmeier, ein gutaussehender, junger, blonder Deutscher, und sagte Guten Tag. Er sprach Englisch, und da ich höflich war, sagte ich: „Let's have a drink.“ Wir unterhielten uns lange.

Am Schluß fragte er, ob ich nicht Lust hätte, in Köln ein Stück zu inszenieren. Ich schaute ihn etwas verdutzt an, und er sagte: „Wir haben ein Stück von Vauthier, ‚Kapitän Bada‘, im Theaterverlag, absur-

des Theater, das niemand inszenieren will. Wir kennen niemanden, der so etwas könnte. Warum machen Sie es nicht?“

Da ich kaum Deutsch sprach, wollte er mir einen Übersetzer an die Seite stellen. Er fuhr ein paar Tage später wieder ab, und mir ging meine Situation durch den Kopf: In London sah sie nicht besonders glänzend aus. Ich unterhielt mich mit meinen Freunden, Schriftstellern und anderen, teilweise Emigranten, teilweise englische Juden.

Alle sagten: „Du bist verrückt, jetzt als Jude nach Deutschland zu gehen.“ In diese Zeit fiel eine Party bei Alfred Unger, eine ganze Reihe deutscher Gäste war da, unter ihnen auch ein deutscher Theaterintendant, Boleslaw Barlog aus Berlin. Er inszenierte gerade ein Stück von Ustinov. Alfred stellte mich ihm vor – „unser begabtester junger Regisseur ...“ Mir war es sehr peinlich, aber Barlog sagte sofort: „Kommn Se doch mal vorbei, wenn Sie in Berlin sind.“ Da sah ich plötzlich, daß es auch woanders Theaterleute gab.

Das Ganze war für mich zuerst wie Urlaub von der Anstrengung in England. Köln war wie ein großes Feriencamp, die Kölner mit ihrer Lustigkeit, die Stimmung gefiel mir. Wir saßen jede Nacht bis drei Uhr irgendwo in Kneipen und Clubs, soweit ich es mir leisten konnte, ich habe mich verliebt und habe alles gemacht, was ich vorher nicht tun konnte. Meine Frau und meine Kinder waren in England, ich konnte endlich das Jungesellenleben führen, das ich in England mit 18 Jahren hätte führen sollen, aber nicht geführt hatte, weil gerade der Krieg aus war und ich sofort Karriere machen mußte.

Dann kam die Premiere: Mein erster Theaterskandal in Deutschland. Ich hatte nämlich die Szene, in der die Ehefrau des Kapitän Bada ihn verlassen will und deswegen fragt: „Wo ist der Ausgang hier?“, so inszeniert, daß sie es dreihundertmal wiederholte: „Wo ist der Ausgang hier, wo ist der Ausgang hier?“ Da war aber kein Ausgang.

Beim 50. Mal fingen die Kölner an, sich zu ärgern, beim 100. Mal fingen sie an zu brüllen, und beim 150. Mal verließen sie mit Bemerkungen wie „Wir wissen sehr gut, wo der Ausgang ist“ das Theater.

Dann standen sie vor dem Theater und diskutierten, ob sie das Theater abbrennen oder mich zusammenschlagen sollten. Drinnen lief die Premiere vor ein paar Leuten, die übriggeblieben waren, weiter. Und dann schrieb Herr Schulze-Wellinghausen, einer der wichtigsten Kritiker damals, einen wunderbaren Artikel über diesen „Kapitän Bada“ in der „Frankfurter Allgemeinen Zeitung“, und danach war die Aufführung ein Riesenerfolg.

* Mit Ulrich Wildgruber und Susanne Lothar am Hamburger Schauspielhaus.

Nach Inszenierungen in Köln und Hannover („Die Gerechten“ von Camus) bekam ich Kurt Hübners Angebot, als Regisseur nach Ulm zu kommen. Zunächst stand ich der Sache sehr skeptisch gegenüber – die Kleinstadt, Hübner mochte ich sowieso nicht. Er war (nach dem Tod seines Vorgängers Wackernagel) der neue, auf drei Jahre gewählte Intendant des Ulmer Theaters, noch aber Chefdramaturg, Regisseur und Schauspieler am Staatstheater in Stuttgart, bis zum Ablauf der Spielzeit.

Wir hatten uns zwischendurch noch einmal getroffen, und er hatte mich gefragt, was ich machen wollte. Wir einigten uns auf Shakespeare.

Als Einstand am Ulmer Theater inszenierte ich Dürrenmatts „Besuch der alten Dame“ (1959). Ich glaube, es war eine ganz ulkige Aufführung, immerhin mein erstes großes deutsches Stück.

Wir machten in Ulm auch ein amerikanisches Musical, „Wo ist Charley?“ nach „Charley's Tante“, und das auf einer Bühne, die sechs oder acht Meter breit war und fünf Meter tief. Dazu nicht die geringste Technik. Und trotzdem machten wir 20 Bilder, mit Ballett, ein ganz großes Musical.

Wir holten uns Tänzer aus London und einen englischen Choreographen, Lovis Conrad. Hübner war adventure-lustig, „jetzt machen wir eben ein Musical“. Es war ein riesiger Erfolg. Helmut Erfurth, der den Charley spielte, wurde der Komiker des Hauses, und er war wirklich ein großer Volkskomiker.

Als ich ihm an einer Stelle sagte: Hier muß das Publikum mit dir mitsingen, wurde er blaß und sagte: Bist du wahnsinnig, das macht kein deutsches Publikum. In der englischen Music-Hall-Tradition war es üblich, auch im Kino, wo in der Pause die Kino-Orgel Songs spielte, die jeder kann-

te. Dazu kam auf der Leinwand der Text, und das Publikum sang mit.

So etwas hat natürlich eine enorme Wirkung auf das Verhältnis von Publikum und Stück. Es muß einem nur gelingen, das heißt, wenn man es versucht und die Leute sich weigern mitzusingen, dann hat man das Publikum ganz verloren.

Deswegen sagte Helmut Erfurth: Was passiert, um Gottes willen, wenn sie nicht mitsingen? Ich sagte, sie werden es tun, und dann habe ich ihm eine Kreissäge gegeben, einen flachen Strohhut, wie man ihn in den 20er Jahren trug, und zu ihm gesagt: Du erzählst dem Publikum, ich singe das jetzt, und dann singt ihr es mit. Und wenn sie sich weigern, sagst du: Also gut, wenn ihr mitsingt, dann esse ich diesen Hut. Damit kannst du es riskieren. Es klappte, die Leute wollten es sehen. Der Hut war aus Biskuit gemacht, er sah aber perfekt wie ein Hut aus. Das Publikum sang mit, und er hat jeden Abend seinen Hut gegessen.

Nach dem Skandal und dem Erfolg, den ich mit Brendan Behans Stück „Die Geisel“ hatte, war eine andere wichtige Inszenierung in Ulm von mir sicherlich „Der Kaufmann von Venedig“ (1961). Es ist ein Stück, das sich durch mein ganzes Leben zieht. Ich habe es viermal inszeniert. Zum ersten Mal in England als eine Art Tourneeeinszenierung mit meiner Freundin Renee Goddard als Portia.

In Ulm war das Stück nun ein Politikum, denn es hatte bis dato im wesentlichen nur Ernst Deutsch gegeben. Und Ernst Deutsch hat den noblen Juden Shylock gespielt, was ich damals zwar falsch fand, aber aus heutiger Sicht in der damaligen Zeit für notwendig und ganz richtig halte. Man hätte es gar nicht anders machen können. Es mußte irgendein Übergang, ein Weg gefunden werden, und daß



Zadek-Inszenierung „Lulu“ (1988)*: „Menschen spielen, um den Tod zu überspielen“

man das Stück so schnell nach 1945 gespielt hat, war wichtig. Wichtiger als die Tatsache, daß Shylock dabei zu sehr der noble Jude war.

Ich besetzte Norbert Kappen als Shylock und machte den Versuch, einen Shylock auf die Bühne zu bringen, der u. a. ganz antichristlich ist. Man kann dieses Stück ja auf viele Weisen inszenieren.

Ich erinnere mich noch genau an die großen Schwierigkeiten, die ich mit Norbert Kappen hatte, wenn er mir während der Proben sagte: „Ja, Peter, du kannst über so was reden, aber ich bin ein Deutscher, ich kann nicht einen Juden spielen, der so ekelig und gemein ist. Ich kann



„Sie hatte ganz lange Beine, und ich war völlig vernarrt in sie“

einfach nicht vergessen, was hier passiert ist in Deutschland.“

Trotzdem versuchte ich, ihn dahin zu bewegen. Ich weiß noch, wir hatten eine große Diskussion, weil ich Norbert sagte, er solle sich, wenn Shylock verurteilt ist und den Prozeßsaal verläßt, bekreuzigen, bevor er rausgeht. Am Ende hat er es auch gemacht. 1961 war das noch sehr provozierend. Ich hatte wieder die Schlegel-Übersetzung genommen und diesmal selbst sehr viel daran herumgearbeitet. Elisabeth Orth als Portia war eine witzige, etwas aristokratische Wienerin und bestimmte sehr den Ton der Inszenierung. Sie hatte einen wienerischen Konversationston, und der Abend war, wie es bei Shakespeare steht, eine Komödie.

Die Leute fanden es ganz außergewöhnlich und fremd. Man warf mir natürlich damals schon Zynismus vor. Jüdischer Zyniker – das sagte man aber in diesen Jahren noch nicht laut.

Ich bin als Jude in Deutschland sozusagen „enemy alien“ in der Fremde, und ich habe diese Situation immer mal wieder betrachtet und darüber nachgedacht. Auch bei diesem Kaufmann-Projekt war Hübner sicher nervös, aber er wußte, daß es wieder Spannung und Diskussion geben würde. Außerdem ist er einer der Deutschen, der die Nazizeit als Erwachsener – nicht als Nazi – miterlebt hatte und sich trotzdem für den Holocaust mitverantwortlich fühlte.

Nach der Aufführung gab es wie immer eine Party, zu der auch die Kritiker kamen. An diesem Abend, erinnere ich mich, war Hellmuth Karasek da, unter anderen. Er schrieb damals für die „Stuttgarter Zeitung“, kam auf mich zu und sagte: Das ist ja ein ganz antisemitischer „Kaufmann von Venedig“. Wie können Sie so etwas machen, Sie sind doch Jude?

Ich erinnere mich sehr gut, daß ich ihm antwortete: Genau, ich kann das machen, weil ich nämlich Jude bin, deshalb kann

ich es mir leisten, etwas in dieser Art in Deutschland zu sagen. Und außerdem finde ich den Philosemitismus in Deutschland unerträglich.

Solange die Deutschen nicht die schlechten Seiten von Juden aussprechen, haben sie nicht begonnen, sich mit ihrem Antisemitismus zu konfrontieren.

In Ulm habe ich mich in eine 16jährige Schauspielerin verliebt, die Beate Richard hieß und mir für die Jessica im „Kaufmann von Venedig“ vorsprach. Sie hatte ganz lange Beine und war sexy, und ich war völlig vernarrt in sie.

Da fuhr ich eines Tages nach Kitzbühel, wo meine Frau mit den Kindern gerade zum Skifahren war, und sagte Gitta, daß unsere Ehe aufhören müsse. Wir redeten die ganze Nacht, sie ist eine Frau, die sehr viel Selbstbeherrschung hat, und wir einigten uns darauf, daß sie mit den Kindern

Später war sie eine Zeitlang als Schauspielerin in Trier engagiert, wo ich sie an den Wochenenden besuchte. Ich erinnere mich an abenteuerliche Reisen durch die Eifel, durch den Schnee, und in Trier mußten wir dann Versteckspiele veranstalten, weil Trier sehr katholisch war und man unverheiratet kein Hotelzimmer bekam. Wir gingen tanzen, ich fühlte mich zehn Jahre jünger.

Eines Tages, da war ich schon von Ulm an das Bremer Theater gegangen, fuhr ich mit Beate nach Heidelberg, wo ihre Eltern lebten, und lernte ihren Vater kennen, der ein heftiger Antisemit war, ein alter Nazi. Seine Reaktion: Wenn du weiter mit diesem jüdischen Mann zusammen bist, werde ich dich enterben, und außerdem darfst du meinen Namen nicht mehr tragen. Wir lebten schon zusammen und hatten vor, auch weiterhin zusammenzuleben, und so beschlossen wir, eben für Beate einen neuen Namen zu finden.

Regie-Theater, das sich ausführlich mit Schauspielern beschäftigte, aber es war Regie-Theater.

Bremen fiel in eine ungeheure Umbruchszeit, eine Zeit, zu der andere Leute Swinging London erlebten, Pop Art in New York. Wir saßen eben in Bremen, aber ich habe es nie als Nachteil empfunden, weil es auch dort aufregend war, und nicht nur im Theater. Das ganze Leben veränderte sich radikal, und zwar nicht 68, sondern in den fünf, sechs Jahren zuvor. 1968 war es eigentlich schon vorbei.

Es ereigneten sich damals in Bremen so viele aufregende Sachen, daß wir fast nicht mitbekamen, was sonst noch alles um uns herum passierte, denn von einem gewissen Punkt an wollte jeder, der in Deutschland jung und begabt war, nach Bremen. Es gab einen endlosen Strom von Leuten, und wir konnten das alles gar nicht mehr verkraften, vor allem Mitte der sechziger Jahre nach den „Räubern“.

An all dem war nicht zuletzt ein Kritiker schuld, Ernst Wendt. Er war der, der irgendwann in den sechziger Jahren den Begriff „Bremer Stil“ erfand. Ich muß allerdings sagen, von dem Moment ging es mit uns abwärts. Plötzlich waren wir gelabelt, Bremer Stil, und alles, was am Haus passierte, mußte Bremer Stil sein. Jeder klei-



„Ich traute Fassbinder nicht, trotzdem zählte ich ihn zu meinen Freunden“

ne Regisseur, der da inszenierte, inszenierte Bremer Stil.

Outsider sind typisch für ihre Zeit. So Godard und Fassbinder für unsere. Sie treffen genau die Schwächen und machen sich über die Mitmacher – ihre Feinde – lustig.

Als ich zum ersten Mal einen Fassbinder-Film sah – er hieß „Katzelmacher“ –, war alles gleich klar: es handelt sich um einen Outsider, einen Frontkämpfer, einen Gegner der Spießler und der Mitmacher und um einen begnadeten Filmemacher. Die Reduzierung, die Ökonomie der Dialoge, damals schockierend kahl, heute tausendmal schlechter nachgemacht, wirkte explosiv, kühl, aggressiv und – poetisch. Der Schriftsteller-Regisseur hörte genau hin und stilisierte scheinbar kunstlos. Wahrscheinlich mußte er jung sterben – der Mitmacher Fassbinder wäre genauso unvorstellbar wie der Weise.

Rainer Werner Fassbinder war ein ungemütlicher Typ, unzuverlässig allem außer seiner Kunst gegenüber. Als ich ihn 1972 überredet hatte, mit mir in Bochum Theater zu machen, bereitete er mit großem Enthusiasmus und Energie die erste Spielzeit mit mir vor. Ein paar Wochen vor dem Anfang kam das Telegramm – tut ihm leid, er wird doch nicht kommen. Am Ende kam er doch. Zum Teil, weil wir uns mochten und



Regisseur Fassbinder (r.), Schauspieler*: „Hypnotische Wirkung“

nach England zurückfahren und ich jetzt sofort verschwinden würde. Und dann habe ich meine Koffer genommen, habe alles in meinen weißen Ford Cabriolet mit dem roten Verdeck gepackt und habe erleichtert durchgeatmet. Ich war erst mal meine Familie los und fuhr zurück nach Ulm. Meine Kinder erinnern sich an diese Situation noch sehr genau, ein traumatisches Erlebnis für sie.

Ich habe mit Beate auch etwas nachgeholt – denn ich war noch nie in so ein schönes, sehr erotisches junges Mädchen verliebt gewesen. Es waren immer Jüdinnen gewesen. Und nun ein deutsches Mädchen, richtig halbstark, 16 Jahre alt, blond, groß, keß, das schon einiges hinter sich hatte. Und auch sie war wahnsinnig verliebt in mich.

„Was würde denn deinen Vater am meisten ärgern?“ Wegen der Juden, dachten wir, wäre Judy vielleicht besonders schön. Ein origineller Nachname fiel uns nicht mehr ein, deswegen nahmen wir einfach die Jahreszeit, die gerade herrschte: Judy Winter. Von dem Moment an hieß Beate Richard Judy Winter. Sie hat den Namen bis heute beibehalten.

Als wir 1962 nach Bremen umzogen, nahmen wir viele Leute aus Ulm mit. Meine zentrale Figur war Wilfried Minks.

Was wir da machten, war unsere Arbeit, und wir haben die Schauspieler weitgehend für diese Arbeit benutzt. Sie gesungen es auch sehr und profitierten auch davon, aber in Bremen war das Theater wahrscheinlich das einzige Mal in meinem Leben im wesentlichen nicht Schauspieler-Theater, sondern Regie-Theater. Es war ein

* Hilmar Thate, Rosel Zech bei den Dreharbeiten zu „Die Sehnsucht der Veronika Voss“ 1981.



Frauenfreund Zadek*: Erste erotische Erlebnisse mit acht oder neun

unsere Arbeit gegenseitig gut und originell fanden. Auch weil er auf die Auseinandersetzung Lust hatte (mit mir). Hauptsächlich weil er sich schon einiges vorgenommen hatte und seine Schauspieler und Mitarbeiter nach Bochum bringen konnte. Eine Art Feindbild aber war ich für ihn. Erstens war ich Intendant, zweitens „alt“ – 46 –, drittens Engländer, sozusagen, und viertens Jude. Außerdem war ich nicht schwul.

Gleich bei unserem ersten Treffen, als die Spielzeit losging, gab es Streit. Rainer hatte mitgekriegt, daß ich „Kleiner Mann, was nun?“ inszenieren würde – großer Aufwand, Musik, Girls, alle meine Stars in großen und kleinen Rollen. Daraufhin entschied er sich, „Käthchen von Heilbronn“ zu machen, mit einem „echten Wasserfall“ auf der Bühne. Wichtig war, daß das Fassbinderunternehmen mindestens so teuer wie meins sein mußte.

Einer seiner letzten Filme, „Veronika Voss“, gehörte trotz all seiner Qualitäten zu den eher klischierten Geschichten, die Fassbinder zuletzt drehte. Die deutsche Star-Story, an „Sunset Boulevard“ erinnernd, war eher ein Schmöker. Durch Rosel Zechs vorzügliche Darstellung des alternden Filmstars wurde die Kolportage vermenschlicht. In der Geschichte gab es zwei Filmregisseure. Der eine, ein keifender Preuße, perfekt besetzt mit Volker Spengler. Den anderen, den ich als Max Ophüls identifizierte, sollte ich spielen.

Rainer wußte natürlich, daß ich kein Schauspielerei bin und extrem scheu und

stotternd vor der Kamera stand. Aber da er mir die Rolle anbot und ich großes Vertrauen in ihn hatte, akzeptierte ich. Ich genoß den Gedanken auch, endlich mal nicht voll verantwortlich für das Ganze zu sein, und wenn Rainer meinte ... So be it. Ich büffelte eine Woche lang an dem kurzen Text, den ich zu sprechen hatte – auswendig lernen konnte ich noch nie –, zog mich in der Garderobe so an, wie ich Ophüls in Erinnerung hatte, und meldete mich zum Dreh.

Mit Rainers Ankunft veränderte sich sofort die Atmosphäre im Bavaria-Studio. Es herrschte Konzentration.

Ich hing schon bei meinem ersten Satz – es war klar, daß ich zu nervös sein würde, um den Text genau zu bringen, wenn die Kamera lief. Rainer schien das nicht zu stören. Er stellte die Szene, und als ich immer wieder Text vergaß, sagte er: „Sag doch einfach, was dir einfällt.“



„Meine Inszenierungen waren und sind noch heute für mich große Reisen“

Damit war der Bann gebrochen, und getragen von der absoluten Sicherheit, die Rainer ausstrahlte, spielte ich die Szene. Ich glaube sogar, daß mir der richtige Text einfiel. Er hatte eine hypnotische, befreiende Wirkung auf die Schauspieler, eine große Konzentration, und er schaffte es, ganz schnell seine Phantasie für die Szene auf uns alle zu übertragen.

Fassbinder war für mich, wie für viele andere, fremd. Kein Gesprächspartner. Sein

schwarzledernes Zimmer, seine vielen Fernseher und Videos, die alle simultan liefen, seine zumeist schwulen Freunde, Mitarbeiter und Anhänger – mit ihnen hatte ich nichts zu tun, wollte es mit wenigen Ausnahmen auch nicht. Ich traute ihm nicht, trotzdem zählte ich ihn zu meinen Freunden.

Er widmete mir seinen Film „Maria Braun“, seinen Hund nannte er „Zadek“. Ich bat ihn oft um Rat, der meistens stimmte. Die Tatsache, daß ich nicht mehr gespannt auf den nächsten Fassbinder-Film warten kann, macht mein Leben – und das vieler anderer – ärmer.

Meine Inszenierungen waren und sind noch heute für mich große Reisen. Vielleicht habe ich auch deswegen immer weniger große reale Reisen unternommen.

Da sagt mir einer: Ja, fahr doch mal nach Amerika. Da bin ich noch nie gewesen. Da denke ich, mein Gott, in der Zeit und mit dem Aufwand und der Energie, die ich einsetze, um das zu machen – was ich da alles für Reisen in meiner Phantasie machen könnte. Da sitze ich in meinem Stübchen und kann die Reisen machen und brauche diesen ganzen physischen Aufwand dafür überhaupt nicht. Und was das Kennenlernen von Menschen angeht, das mich ja sehr interessiert, und das Beobachten von Dingen, die ich vielleicht später auf der Bühne brauche, das kann ich in dem Café um die Ecke eigentlich besser als in irgendeinem entfernten Land, wo ich die Sprache nicht verstehe.

Ehrlich gesagt, interessiert es mich nicht, wie Japaner Kaffee trinken. ♦

*Als Regisseur 1982 mit der Schauspielerin Christine Kaufmann bei den Dreharbeiten zu dem Film „Die wilden Fünfziger“ nach der Romanvorlage „Hurra, wir leben noch“ von Johannes Mario Simmel.