

Frank Castorf
Die Erotik des Verrats.
Gespräche mit Hans-Dieter Schütt



Frank Castorf: geboren 1951 in Ost-Berlin. Studierte Theaterwissenschaft an der Berliner Humboldt-Universität. 1976–1979 Dramaturg in Senftenberg, dort erste eigene Inszenierungen. 1979–1981 als Regisseur am Theater Brandenburg, 1981–1985 mit eigenem freien Ensemble am Theater Anklam. Danach Inszenierungen an verschiedenen DDR-Theatern. Erste West-Inszenierungen in München, Köln, Basel. 1990 zunächst Hausregisseur am Deutschen Theater Berlin, bevor er 1992 Intendant der Berliner Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz wurde, die er bis heute leitet. Er inszenierte u. a. am Deutschen Schauspielhaus in Hamburg sowie am Burgtheater Wien, in München, Salzburg, Bochum, Zürich, Stockholm, Paris, Rio de Janeiro, Caracas. 2004 übernahm er zusätzlich zu seiner Intendanz in Berlin die Leitung der Ruhrfestspiele Recklinghausen, wurde aber nach nur einem Festivaljahr wegen Zuschauerschwund mit großem Eklat wieder entlassen. In der alljährlichen Kritikerumfrage von *Theater heute* seit 1989 fünf Mal Regisseur des Jahres. 1994 Kortner-Preis. 2013 inszenierte er bei den Richard-Wagner-Festspielen in Bayreuth den *Ring des Nibelungen*.

Hans-Dieter Schütt: geboren 1948 in Ohrdruf/Thüringen. Studierte Theaterwissenschaft an der Theaterhochschule »Hans Otto« Leipzig. 1973–1989 Redakteur bzw. Chefredakteur der Zeitung *Junge Welt*, bis 1992 Redakteur der Zeitung *Neues Deutschland*. Lebt und arbeitet als Journalist in Berlin. Zahlreiche Interview-Bücher, u. a. mit Reinhold Messner, Sahra Wagenknecht, Klaus Löwitsch, Gert Voss, Thomas Langhoff, Inge Keller, Robert Menasse, Andreas Dresen, Friedrich Schorlemmer, Alfred Hrdlicka, Ekkehard Schall. Biografien über Kurt Böwe, Regine Hildebrandt, Günter Gaus. Dokumentarfilme (mit Ulrich H. Kasten): *Die Langhoffs, Hitler und Stalin – Porträt einer Feindschaft*, *Molotow – Der Mann hinter Stalin*, *Lenin – Drama eines Diktators*.

Thomas Aurin: geboren 1963 in Magdeburg, Studium der Fahrzeugtechnik und Informatik in Zwickau. Nach dem Ingenieurabschluss Programmierer bei SEAT in Barcelona. Lebt seit 1992 in Berlin. Theaterfotograf.

Frank Castorf

Die Erotik des Verrats

Gespräche mit Hans-Dieter Schütt

Mit einem Fotoessay
von Thomas Aurin

Erweiterte Neuausgabe 2015



Alexander Verlag Berlin

© 1994 für den Text von Heiner Müller auf Seite 7
by Brigitte Maria Mayer und Suhrkamp Verlag Berlin

Die erste Ausgabe des Buchs erschien 1996 unter dem
Titel *Die Erotik des Verrats. Gespräche mit Frank Castorf*
im Karl Dietz Verlag Berlin.

© für diese Ausgabe by Alexander Verlag Berlin, 2015
Alexander Wewerka, Fredericiastr. 8, 14050 Berlin.
Alle Rechte vorbehalten.

Satz, Layout und Covergestaltung Antje Wewerka
Umschlagfotos: David Baltzer 1996/2014
ISBN 978-3-89581-356-6
Printed in Hungary (January) 2015

Inhalt

	Hans-Dieter Schütt
9	Letzte Ausfahrt Anklam. Eisern!
	Das erste Gespräch
19	Ein Sozialismus wie New York
	Das zweite Gespräch
47	Aktiver Zorn als Philosophie
	Das dritte Gespräch
77	Kein Ziel. Nur immer Durchreise
	Frank Castorf
105	Held Hübchen
	Das vierte Gespräch
111	Die Erotik des Verrats
	Das fünfte Gespräch 2014
141	Ohne Feindbild wirst du Semmelbrösel

Theater, wenn es lebt, ist eine alte Schreibmaschine, wenn es gut ist, mit löchrigem Farbband, in den Löchern wohnt das Publikum, und manchmal kreischt es, dann freut sich die Kritik.

Die Geschichte vom Lehrling im Kolonialwarenladen in Hamburg, der in das Faß mit dem Sauerkraut spuckt, und der Ladenhüter haut ihm eine Ohrfeige: es ist nicht wegen dem Sauerkraut, aber: was soll das, die Ohrfeige gilt der Angst wie dem Terrorismus, der Störung des Sinnzusammenhangs.

Theater, denen es nicht mehr gelingt, die Frage »Was soll das« zu provozieren, werden mit Recht geschlossen. Ich bin froh, daß es die/eure Volksbühne gibt, so wie sie ist und hoffentlich noch eine Weile bleiben wird, ÜBER DEN GEWITTERN UND AM VOR-ABEND DES TODES. Eure historische Leistung ist die Befreiung aus der programmierten Sinnschleife, in der die Stimme erstickt. Nach dem Einlaß in die Suppenküche des Kapitals: spuckt weiter in die Suppe am Vorabend des Todes und über den Gewittern. Der Weg ist nicht zu Ende, wenn das Ziel explodiert.

Mit kalifornischem Gruß

Heiner Müller

(geschrieben 1994, zum 80-jährigen Bestehen der Volksbühne)

Hans-Dieter Schütt

Letzte Ausfahrt Anklam. Eisern!

*Ob Frank Castorf ein Freiheitskämpfer für das Theater ist oder
ein Folterknecht (oder ob er vielleicht eine abgründige
Doppelrolle spielt oder genießt), ist bis zum heutigen Tag noch
keinesfalls entschieden. Manchmal bricht Castorfs
Theater mit grandiosem Helden- oder auch nur Kindermut auf
ins Freie, ins Ferne; das deutsche Stadttheater in seinem
Rücken zerfällt dann ruhmlos zu Staub. Manchmal aber sitzt
dieses Theater selber im Bunker, blicklos, aussichtslos,
rennt nur von Zeit zu Zeit mit dem Kopf gegen die Wand.*

BENJAMIN HENRICHs

Dieses Buch ist in seinen übergroßen Teilen fast zwanzig Jahre alt. Erstmals erschien es 1996. Die jetzige Neuauflage der Gespräche mit Frank Castorf ist ergänzt um ein aktuelles Interview mit dem Regisseur.

Ein vermeintlich neues Buch als bloße Wiederholungstäterschaft? Das Gelände Volksbühne ist längst ein anderes. Regisseure gingen, Spieler auch, der Tod sortierte aus, die Inspirationen kamen und gingen und kamen wieder, die Namen der Hausphilosophen wechselten auch. Aber: Castorf ist und blieb ein verblüffender Virtuose der Selbsttreue; sein Phlegma, einen Gedanken zu wiederholen, schärfte früh seine Fähigkeit für einen Geist, der auf längere Wertzeiten konditioniert bleibt. Es ist erstaunlich, wie akut seine Antworten wirken, wie Spreng-Sätze in eine Zukunft, die schon vor

zwei Jahrzehnten Gegenwart war. Castorf ging künstlerisch lange Wege im dauernd kleinen Kreis seines Welt- und Arbeitsverständnisses; Weitsicht hatte stets zu tun mit festem Kontakt zur realen Sichtweite. Castorf gibt Auskunft über seine ästhetischen Auffassungen und philosophischen Quellen seiner Existenzfragen – in den Gesprächen ist kaum etwas veraltet. Immer wieder drängt es seine Gedanken an die Ränder der Gesellschaft, dorthin, wo das Chaos blüht und von wo, zumindest im Spiel des räumigen Geistes, Zersetzungsgefahr in die festgefügte Gesellschaft einsickert.

Er hat in der Diskussion eine charmante Grundtraurigkeit, die einen interessanten Kontrast bildet zu seiner Denkschnelligkeit und scharfen Zunge. Er ist ein schlagfertiger, gewitzt-assoziativer Kommentator. Seine Beobachtungen und Analysen stören auf und entfachen Lust am Widerstand. Der Regisseur im Gespräch: Kichert er nach innen darüber, wie ernst er doch genommen wird? Oder hat Hölderlin recht? »Immer spielt ihr und scherzt ihr? ihr müßt! o Freunde! mir geht dies / In die Seele, denn dies müssen Verzweifelte nur.« Castorf weiß inmitten einer zerfasernden Welt um die Privilegiertheit des Standes. Er stürzt sich am liebsten in Erschöpfungszustände; eine Rettung, die keine ist. Seine Fahrigkeit hat etwas sympathisch Kindliches, Trotziges.

Die ersten vier Gespräche fanden von Oktober bis Dezember 1995 statt, zwischen mehreren Regiearbeiten des Intendanten – der Premiere von Fellinis *Stadt der Frauen* an der Volksbühne, Sorokins *Hochzeitsreise* im Berliner Prater, der Wiederaufnahme vom *Trunkenen Schiff* nach Paul Zech im Theater im 3. Stock und Brechts *Herr Puntila und sein Knecht Matti* am Schauspielhaus Hamburg.

Ich danke Frank Castorf, Kirsten Hehmeyer, Matthias Lilienthal, Thomas Martin und Elke Becker für die Unterstützung. Damals wie heute.

*

Er ist der Generalsekretär. Rein statistisch eine Art Breshnew. Über zwanzig Jahre Intendant an der Berliner Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz. Stur. Provokant unberührt von Anwürfen. Frank Castorf besitzt eine genial kräftige Energiezufuhr für sein Beharrungsvermögen. Er ist als Theaterchef kein Ermöglicher, kein Förderer, kein liebevoll ausbildender Pädagoge. Nie gewesen. Er wollte keine Struktur, kein System, er wollte sich immer nur alle Welt so zurichten, dass er darin er selber sein konnte. Man nennt das Ungebundenheit, mitten unter Vielen. Heutige Regiegrößen wie Martin Kušej und Andreas Kriegenburg wurden an der Volksbühne, ja: weggebissen, sie waren jedenfalls unglücklich und also rasch fluchtbereit – Castorf sah bei so was nur zu, er kann nicht anders. So einer ist fruchtbar, denn er erzeugt, aber er ist auch furchtbar, denn er zeugt nicht Schüler, sondern nur Epigonen. Und doch! Castorfs Volksbühne einte, zum Beispiel, Marthaler, Schlingensief, Kresnik. Dass dies eines Tages vorbei war, darf ihm nicht vorgeworfen werden, denn nie kündigte er an, klüger als die Bibel sein zu wollen. Die sagt: Alles hat seine Zeit. Und so kamen, wie sollte es anders sein, auch Zeiten der Breiigkeit, der Zerreißproben, des erdrückenden Selbstlaufes. Und Pollesch kam und zog das Parlier-Tempo an.

Castorf ist faul, unwillig, unbelehrbar, ein Chaot. Zu faul, um die Raserei der Entfremdungszwänge mitzumachen. Zu unwillig für Tempelkunst. Zu unbelehrbar, wenn es um Räson geht. Und ja!, ein Parasit ist er auch: Her mit allen nur möglichen Subventionen, auch wenn das ohnehin Magere immer magerer wird – der Idealismus der Zyniker kennt keine Armut; Hauptsache, man kann Theater machen, das eine scharfe, schnurgerade Linie zieht von, sagen wir mal, Schiller zu Dick und Doof, oder eben von Heiner Müllers *Schlacht* zu *Pension Schöller*. Oder hin zur Verwandlung der Volksbühne in einen Bert-Neumann-Container und in ein Videofilmtheater. Mit Dostojewski und Bulgakow hat er russische Romane auf die Bühne

gebracht, den Wilden Westen Amerika; rücksichtslos steinbruchartig, unüberschaubar, mit einem unbedenklichen Realismus des Gedankensprungs und der assoziativen Überlagerungen, so dass man sich wechselnd wie in einem Roman von Joyce oder der Nouvelle vague vorkam. In den Theaterdämmerwelten Marthalers warten die Menschen aufs Leben, in den Filmlicht-Spielen Castorfs ist das Warten schon das Leben selber; dieses Verklebtsein in einem geheimen Schwerpunkt des Daseins, den keiner kennt. Der Regisseur erzählt fast immer von der Verlorenheit zwischen Religion und Ideologie, Freiheit und Tristesse; Videokameras holen jeden kleinen Menschen aber so ins Große, dass der eine würdige, erbarmungswürdige Erscheinung bleibt. Castorfs Neorealismus.

Der Sänger Gerhard Gundermann hat einmal gesagt, Honecker sei der Konditionstrainer von Castorf gewesen. Stimmt. Die SED, stalinistisch wie die Grashöhenmesser einer Kleingartenanlage, hat den jungen Dramaturgen und Regisseur über Senftenberg in Brandenburg nach Anklam verdammt. Eine unfreiwillige Heldentat. Denn dort weit hinten, im »Nebendraußen« (Hermann Lenz), da antworteten die feierwitzigen Oblomows mit Wodka auf Verbote, mit Witzen auf Stasischnüffler. Mit einem Resultat, das keine Harry-Potter-Zauberschule schaffen würde: Castorfs Truppe träumte sich, indem sie sich frech in die DDR hineinfläzte, weiter weg vom Stacheldraht, als es dann im Westen je möglich werden würde.

Seit dieser Konditionierung sieht Castorf in aller Welt nur Anklam. Weltruhm: Anklam. Freiheit: Anklam. Demokratie: Anklam. Du träumst vom Highway, Route 66, wachst aber auf in – Anklam. Und rauschtest du Dennis Hoppers Weg als *Easy Rider* tatsächlich real nach: auch nur Anklam. Das stiehlt, als wäre man Kortschagin. Da wird man grinsend trotzig und hängt sich 1992, als neuer Intendant der unregierbaren Betonburg Volksbühne, ein Stalin-Plakat ins Zimmer. Und schmiegt sich ins alte DDR-Mobiliar.

Castorf, ein »Regisseur des Welttheaters« (Ivan Nagel), hat heftige Stuhlreihenbewegungen im Publikum ausgelöst, von Hamburg bis München, von Salzburg über Zürich bis Wien, er hat inzwischen auch auf dem Grünen Hügel in Bayreuth inszeniert. Er leidet am Theater; und arbeitend, also öffentlich, sucht er seit jeher nach einem Ausdruck für dieses Leiden – das zuvörderst eines an der Wirklichkeit ist. Er will in diesem Käfig Theater nicht ungebrochen die Lüge praktizieren, mit dem bekannten Reservoir der Welt dramatik das Leben für ein paar Stunden als geschlossene (ästhetische) Einheit zu zeigen. Er will drinnen gewissermaßen draußen bleiben, und draußen, was sind wir denn da? Fragmentarische Wesen, wir trudeln, wir wirbeln, wir tasten uns von Ausschnitt zu Ausschnitt – inmitten ungeheurer Lebensprozesse, zu deren Bewusstsein wir niemals gelangen.

Bei Castorf werden nicht schlechthin Stücke gespielt, hier wird gesprengt, aufgerissen, vor allem szenisch gepredigt, hier wird zeitgedehnt (also zeitluxuriös) Ideendrama betrieben – Theater als letzter Dom, in dem noch einmal alles durch uns hindurchweht, was an großen Entwürfen guten Lebens vom Menschen selbst vernichtet wurde und wird. Alles sieht aus wie eine Liaison von Philosophie und Peepshow. Ist es auch. Kiff-Kitzel im Kindergarten. Der Regisseur steht aufgewühlt, uferlos, ruhelos, unentschlossen, angekratzt, erweckt und geschlagen und natürlich hilflos in seinen eigenen Stoffen. Er trieb sein Theater, etwa mit besagten russischen Romanen, in eine Energetik, bei der sich Probe und Aufführung mehr und mehr ineinanderschoben. Dieser Mann schreibt als Regisseur übernächtigt, überhitzt, fiebernd seine lebenden Essays; Schauspieler als tanzende, unberechenbar flirrende, springende Buchstaben dieses Essays, die sich zu Worten, Sätzen, Lebensirrläufen fügen.

Und was für Schauspieler! Auch wenn viele inzwischen gingen: Sie bleiben glorreich Gezeichnete. Unfähig für Stadttheater, geschlagen mit souveräner Behauptung gegenüber der Rolle (Hübchen, Ange-

rer, Rois, Schütz, Peschel, Fritsch, Spassowa, Rieger, Meyerfeld, Preusche, Wuttke). Welche Großtat des Regisseurs, alte DDR-Barden, alten Ost-Erfahrungsadel in Zeiten der fiesesten Verjüngungen und Abwicklungen aufs Feld der urgauklerischen Spiellust zu schicken (Wilfried Ortmann, Hildegard Alex, Annekathrin Bürger, Ulrich Voss, Jürgen Rothert, Hans-Joachim Martens, Bärbel Bolle, der augenzwinkernd grobe Harald Warmbrunn, die schmetterlingszarte Susanne Düllmann, der grandios treue und »taffe« Joachim Tomaschewsky; und aus dem Westen: Volker Spengler). Und soll nur ja kein Dichter mit seinem geheiligten Text drohen – zerkauen kann man alles. Bis dann alles auf ganz andere Art wieder wahrhaftig wird. Wahrhaftig, nicht unbedingt schmackhaft.

*

1. Castorfs Obsessionen sind nicht Ideen, sondern was davon übrigbleibt: Schrott, Ausschuss, Müll.
2. Ohne Ansehen der Stücke werden auf dieser Bühne fleißig und öffentlich Exkreme abgesehen, Genitalien hingebungsvoll und möglichst unästhetisch präsentiert. Aber wer dauernd WC-Szenen zum Besten gibt, der rechnet nicht mehr mit wirklicher Erregung.
3. Die pressen Worte raus wie Dünnpfiff, und so schnell gehen sie ab, dass keine Sau sie mehr versteht. Willstndu. Passmaauf. Haltifresse.
4. Das ist ein Schmatzen und Batzen und Kotzen und Würgen zu orgiastischem Gekreische.
5. Schauspieler werden gequält und zum Brüllen, Biertrinken und zur Nacktheit verurteilt.

6. Das mutwillig Säuische ist über viele Jahre Castorfs elementare Bewegungsphysik gewesen.

7. In der Volksbühne geht wieder mal die Post ab! Es fehlt an nix: Männer spielen Frauen, Frauen Männer, Männer Tussis und Tunten Kerle. Sie fallen übereinander her und turnen miteinander, übereinander, aufeinander, gegeneinander. Geht was schief, ist der Trost auf den Sabberlippen: »Au, Scheiße!«

8. Die eigene Resignation wird ausgekotzt. Guten Appetit!

9. Das Ingenieurbüro verwandelt sich in eine Gaskammer. Die deutschen Putzfrauen sterben schreiend. Die Szene ist eine Bankrott-erklärung politischen Denkens.

10. Die sind sich nicht zu schade für Einfälle, würdig jedem Strafregister für Regieverbrechen.

11. Grauen erregende Vermählung zwischen Pornografie und Erlösungskitsch.

12. Die Schauspieler quaken wie Frösche, winseln wie Hunde, und wenn sie schreien, glaubt man endlich zu wissen, wie es in Jericho dröhnte.

13. Wo jeder Halt verloren scheint, triumphiert der wilde Haufe.

14. Plansch-, Mansch- und Suhlreize. So. Es reicht.

In der Reihenfolge ihres mehr oder weniger entrüsteten Auftretens in all den Jahren Castorf-Intendanz an der Volksbühne:

1. *Neues Deutschland*, 2. *Die Welt*, 3. *Der Tagesspiegel*, 4. *Süddeutsche Zeitung*, 5. *Hannoversche Allgemeine Zeitung*, 6. *Der Standard*, 7. *Süddeutsche Zeitung*, 8. *Sächsische Zeitung*, 9. *Frankfurter Rundschau*, 10. *Theater heute*, 11. *Die Zeit*, 12. *Süddeutsche Zeitung*, 13. *Die Welt*, 14. *BZ*.

*

Die Art, mit der sich die Volksbühne so erfolgreich von einem gemütsöden, politisch armseligen, US-amerikanisch verdorbenen Deutschland wegdrehte, wie sie sich zu einer sehr eigenen, autosuggestiven Welt verkapselte – diese Art ist längst zum städtischen Stil geworden, der von überall her heranschwappt. Vielleicht ist genau das typisch Berlin – die Stadt, die mit den gleichen Mitteln, die einen Castorf nötig und möglich machten, längst zurückschlägt: Alle erfinden ständig eine Positur, die von der Erbärmlichkeit ablenkt, nichts zu bedeuten – so flieht es sich erfolgreich in den Hochmut der falschen und deshalb verhängnisvollen Unantastbarkeit.

Welche Signale will der Sender Volksbühne angesichts dessen (noch) abgeben? Immer die gleichen, so, wie Castorf immer wieder das gleiche Interview gibt. Die Volksbühne war immer gut, wenn sie darauf beharrte, sich nicht zu entwickeln. Also: Ausreizen von Situationen bis zur nächsten Verwirrung; das Eigene am lautesten sagen in den Momenten der Verzweiflung; die Halbheiten, die noch möglich sind, ganz und gar leben. Bei sich selber sein, aber, wie Volker Braun schrieb, nicht in der Einsamkeit des Rasierspiegels, sondern nah am Brennglas der sozialen Erfahrungen. Berlin, eine Hauptstadt der entgeisterten Endverbraucher von Gütern und Informationen, und Endverbraucher sind immer den Kloaken nahe. Die Volksbühne, das ist gleichsam Solidarität mit den jüngsten Rissen im Beton des Holocaust-Denkmal. Diese Risse nämlich sind es, die

das saubere Berlin-Mitte in schmutzigere Wahrheiten verlängern. Die Risse sind die Route, und Castorfs Bühne möge ein Navigationssystem bleiben, das wieder verlässlich konkret an Ränder führt. Komödiantisch, vielseitig, schnell, übersteuert, nicht gebremst durch den Kleister der Beliebtheit. Es ist der mehrfache Ekel beim Blick ins Gegebene, der mehrfache Arbeit bringt: Denn wir haben, noch einmal Volker Braun, an mehreren Welten zu würgen.

Castorf hat sein Theater im Lauf der Jahre von der Kantine aus geleitet, dann aus den Totenhäusern russischer Erzähler und gleichsam auch von Brasilien und Kuba aus. Ein direktoraler Rückkehrer aus den Mythen schwüler Religiosität. Im Interview sagt er: »Ich bin tief in der napoleonischen Zeit, aber noch weit vor Moskau.« Menschen, die Querulanz im Blut haben, aber zugleich ein Gefühl dafür besitzen, dass es für wirkliche Umwälzungen immer zu früh und immer zu spät ist, leben in der wahren Hochkultur. Siegt bei seiner Kunst das Chaos, so siegt eine prägende Wahrheit des modernen Da-Seins. Siegt die Langeweile, so siegt die Schamlosigkeit wider das gewinnträchtige Marktverhalten. Und siegt die Geschmacklosigkeit, so siegt immerhin eine antikapitalistische Häme, die äußerst wohl tut, wo rundum Gut- und Besserbürgerlichkeit regelmäßig zur Gala aufläuft.

Immer hat die Volksbühne mit Müdigkeiten gekämpft. Das ist der Preis dafür, Grenzen zu überschreiten und doch heiter zynisch zu hoffen, nirgends anzukommen. Castorfs Theater ist eine Schrillbude des explodierenden, siechenden, verwahrlosenden Menschensinns; es herrscht eine Dramaturgie der umtriebigen revolutionären Weltbedenkerei, die im Trieb eine Quelle hat und den Trieb zugleich mit Geist quält. Nur in der Vernichtung des Schönen entdecken wir, dass ihr Maß in uns noch lebendig ist. Immer erst durch Entzug spüren wir, was uns fehlt. Das meint versunkene Welten, vertrunkenes Geld. Vertane Liebe sowieso.

In diesem Theater des gefühlstorpedierenden, dann wieder ergreifend menschlichen Spiels tauchen die traurigen Güter des philosophischen Denkens auf wie zerbrochene Teile eines Mobiliars, das aus scheinbar gesicherten Gedankengebäuden gespült wurde; kurz und taumelnd erscheinen diese Dinge an der Oberfläche, dahingeschwemmt leuchten sie auf, dann werden sie wieder untergespült, in die Strömung der Desillusionierung gezogen und weiter sinnierend zermalmt. So entstand dieser breite, oft umdunkelt-verschlüsselte Theaterstrom. Eine Aufführung ist nicht abgesichertes Gelände, nicht Werk und Gestalt, sondern brutale »Tat« (noch einmal Ivan Nagel). Hier haben Sportler die Kunst besetzt, Aufführung ist Training, und auf dieser Bühne weiß jeder, dass ihm zuerst Letztes abverlangt wird, nicht Inneres. Könnerschaft, zurückgestuft bis in Triviale. Alb und Albernheit.

Castorf ist einer der rabiatesten, schönsten Gründe, Theater zu lieben. Der letzte schmutzig grinsende, wehe und traurige Philosoph der Krisenszene und etwa einem Tschchow oder Brecht näher, als es die Reaktionäre aus den Gefilden des Geläufigen wahrhaben wollen. Castorf, der Berliner Eisenhändlersohn. Eisen: glühend, oft glänzend. Aber manchmal auch nur altes Eisen. Rost und Ost. Das lagert störisch und störend in Landschaften, braunrot. Ruhm der Ruinen.

Frank Castorf, das ist das Kinderzimmer im Vorrentnerstadium. Sich mit Stolz niedrig spielen, sich schwitzend billig präsentieren – und ohne Maß die Verachtung über das Unglück austoben. Castorf mag Wahrheiten, die keine Freunde brauchen. Gott rächte sich am Menschen, indem er ihn liebte. Dieser Regisseur rächt sich am Theater, indem er immer weiterspielt.

Das erste Gespräch

Ein Sozialismus wie New York

*Vielleicht habe ich nur noch fünf Minuten zu leben,
aber das sind fünf Minuten nach meinen Bedingungen.*

GEORGE JACKSON

HANS-DIETER SCHÜTT: *Frank Castorf, können Sie gut mit dem Hammer umgehen?*

FRANK CASTORF: Es geht. Ich komme ja aus einer langen Tradition von Eisenwarenhändlern. Der Großvater meines Vaters hat die Firma gegründet. Drahtseile. Kochtöpfe. Hundert Jahre Prenzlauer Berg.

Also fast ein geborener Zertrümmerer, wenn man an Ihren Umgang mit Dramatikern denkt.

Oft funktioniert Theater nach einem Rezept: Man lasse auf der Bühne jene Charaktere agieren, aus denen sich das Publikum zusammensetzt, und der Beifall ist garantiert. Vordergründig wird die Gesellschaft angegriffen, aber in Wirklichkeit feiert sich die Gesellschaft im Theatersaal selbst. Das finde ich uninteressant. Als ich zum Beispiel 1989 in München Lessings *Miss Sara Simpson* inszenierte ...

Und Sie dort für einen der handfestesten Skandale sorgten ...

Ja, die Inszenierung stand kurz vor dem Verbot, leider kam es nicht dazu. Mich interessierte an Lessing nicht nur das erste bürgerliche Trauerspiel, dieser Kampf um eine neue, eben die bürgerliche Würde – mich interessierte ebenso die drunterliegende Triebstruktur. Also das, was dafür sorgt, dass die Ideale und die Poesie, die Utopie und das sich Aufschwingende sofort wieder auf die Erde runtergeholt werden.

Ein Mann macht einer Frau begreiflich, dass er von der Welt alles will, von einem Menschen dieser Welt aber nichts: Er onaniert in Papier.

Meinen Samen für die Welt, ja! Es war der Versuch, ein Gefühl auszustülpfen, eine bestimmte Konfliktsituation aus ihrer literarischen Gebundenheit herauszulösen.

Sie stehen im Krieg mit der Literatur. Sie haben kein Vertrauen in Poesie. Die Chöre des Herzens qualmen wie Lunte, sagt Majakowski.

Der angeblich subversiven Kraft von Poesie misstraue ich gründlich. Zu vieles in der Literatur gaukelt ein Modell der Erkennbarkeit und der Beherrschbarkeit von Welt vor. Es liegt für mich inzwischen etwas Lächerliches im Erklären der Dinge. Übersichtlichkeit ist niederschmetternd. Weil es Lüge ist. Deshalb bin ich misstrauisch gegenüber tradierten narrativen Strukturen, gegenüber den Klarheiten in einer Geschichte. Deshalb nehme ich sehr rasch Schraubenzieher und Trennsäge. Aber wir bleiben ja beim Zertrümmern nicht stehen. Da wird doch immer auch wieder etwas zusammengesetzt, etwas aufgebaut, in Beziehung und in neue Konstruktion gebracht. Es entsteht dann plötzlich ein völlig anderer, negierender, irritierender Zustand. Und die Leute fragen sich vielleicht: Warum machen die denn das jetzt? Man ist im Publikum erschrocken, will

so was nicht sehen. Einige sagen sogar: Die dürfen das nicht! Also: Mich interessieren die überraschenden Richtungen, die eine Sache einschlagen kann, ich bewege mich gern von Erwartungen weg.

Aber wohin, fragt sich mancher, der in Ihren Inszenierungen das Blut sieht, alles Zerfetzte, alles Zerschlagene, allen seziererischen Slapstick. Und Leute, die verstört werden sollen, die erreichen Sie wahrscheinlich kaum.

Mag sein, mag nicht sein. Vor Verblödung ist keiner gefeit; aber vor der Verführung, vielleicht doch mal anders über bestimmte Dinge nachzudenken, ist zum Glück auch keiner gefeit.

Sie sind froh, dass die Volksbühne nicht sehr stark frequentiert ist von Herr- und Damenschaft in gutem Tuch?

Wer Obdachlose vor der Tür campieren und diese Menschen sich im Theater aufwärmen lässt wie wir, wer also auf Glanz provokativ verzichtet, hat anderes Publikum. Darüber bin ich froh, ja.

Wenn sich Menschen mit übergroßen Anstrengungen, die ihren individuellen Energiehaushalt eigentlich überfordern, durchs Arbeitsleben bewegen – dann ist ihr Unwille erklärlich, die wirtschaftlichen, sozialen Ergebnisse ihrer Leistungen weiter mit jenen teilen zu sollen, die außerhalb der Grundhärte-Gemeinschaft stehen. Im Energiestress der Übermüdeten verflüchtigt sich die Barmherzigkeit zuerst. Die Unkosten des solidarisch aktiven Mitleids stehen auf den Sparplänen der Gefühlsökonomie ganz oben.

Nicht von Bosheit wird die neue soziale Kälte diktiert, sondern von jener Feigheit, die nach Shakespeare nur im Menschen, als einzi-

gem Wesen, zu hohen Jahren kommt. Es ist die Feigheit vor einem Ich, das eigentlich ganz anders sein möchte. Dieses Ich, diese ureigene Intelligenz und Sensibilität würde doch manchen gern mahnen: Mensch, was machst du da nur aus dir? Aber solchen Fragen muss doch, wer bestehen will, mehr und mehr ausweichen, wie einer inneren Gefahrenquelle. Sonst wird nämlich nichts aus dir, du Strampelnder.

Für Aristoteles, der die Ethik als eigenständige philosophische Disziplin neben Logik und Physik etablierte, war die Frage nach Mitte und Maß das Kriterium für vernünftiges Handeln. Er erfand die »goldene Mitte«. Vielleicht die früheste, haltbarste Utopie, vor der noch jede Gesellschaftsordnung versagte.

Individualisierung wird fortwährend als Ausweitung des wahrhaft Menschlichen gefeiert – aber dabei experimentieren die Manager der Ausleerung längst über der Frage, mit wie wenig Menschen diese Welt auskommen könnte. Nun muss ich hinzufügen: Ja, wir arbeiten mit sozialen Randgruppen, aber ich möchte das auch nicht zu hoch hängen. Mein linkes Herz kann ja noch so heftig das Wort Solidarität im Takt schlagen – auch ich bleibe trotzdem der gut ausgehaltene Spaßmacher, der Wohlgenährte, das Helmut-Kohl-Abbild, das die Qualen dieser Welt mit aussitzt. Trotzdem hoffe ich, dass uns in der Volksbühne noch lange dieses Steglitzer Lachen erspart bleibt, das im Deutschen Theater längst zu Hause und auch schon ins Berliner Ensemble eingezogen ist. Sollen die Leute doch merken: Das sind merkwürdige Typen an der Volksbühne. Und wenn die Zuschauer nur erst mal Bier trinken kommen und Rockmusik hören und freundliche Leute an der Kasse erleben – das ist doch schon eine sehr günstige Einflugschneise für Theater.

Nun kann der Senat sagen: Der Kerl protzt mit seinem »Panzerkreuzer« Volksbühne mitten in Berlin, macht linksverdächtigen Rabatz, hat die große Klappe. Wie lange, Herr Castorf, geht das gut?

Ja, ich seh die schiefen Blicke: Der kriegt Geld von uns und macht das Haus, wie es in einer Kritik hieß, zur Wärmestube für verhärmte PDSler. Allein, dass wir betonen: Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz, das ist noch immer wie ein Stich. Wer von den Damen und Herren aus dem Westen möchte schon abends zum Rosa-Luxemburg-Platz. Horst-Wessel-Platz klänge da ganz anders. In Marzahn, wo die nie hinkommen, wäre es ihnen wahrscheinlich egal, wenn da eine Straße selbst noch nach Mielke benannt bliebe. Aber hier im Zentrum? Diese Haltung empfinde ich als unverschämte Anmaßung. Aber mit mir ist kein stubenrein westdeutscher Stolz zu reproduzieren.

Sie leiten ein subventioniertes Theater. Hat man da nicht Rücksicht zu nehmen? Sie verbraten Steuergelder.

Diese Art geforderter Rücksicht verstehe ich nicht. Da steckt ein Individualverhalten dahinter, das mich ratlos macht: Wenn die Gesellschaft sich Theater hält, gewissermaßen als geistige Hygienestationen, dann muss man mutiger umgehen mit dieser mittelalterlichen Institution, mit diesem Luxusort. In diesem hochsubventionierten deutschen Nationaltheaterbetrieb, das ist unser Privileg, können wir uns in aller Ruhe den Abnormitäten widmen. Unsere Aufgabe ist es, übergenau hinzusehen, die Krankheitsherde dieses nationalen Körpers Deutschland so bösartig wie möglich zum Gegenstand der Theaterarbeit zu machen und Gefühle der Verunsicherung auszulösen. Je mehr Reichtum in Theatern vorhanden ist, desto mehr sinkt deren Interesse für Politik, für die Straße. Die Tugend des westdeut-

schen Theaters in den sechziger und siebziger Jahren ist durch Geld und sogenannte Werktreue kaputtgegangen. Das schuf eine Fettzone aus Wohlstand und Überbewertung. Da verwurschtelte man sich in Poesie. Es ist im Theaterbetrieb ein mafiotischer Umgang miteinander entstanden, der sich mancherorts vom Lobbyismus der Zahnärzte und Politiker wenig unterscheidet. Dieses Bewusstsein war zum Beispiel bei der Schließung des Berliner Schillertheaters ganz klar zu erkennen: Natürlich war dieses Theater schlecht, das wusste jeder Eingeweihte, aber die Übereinkunft war: Muss man so was gleich in aller Öffentlichkeit sagen? Das erinnerte mich an das Ende der DDR, wo man ja auch Wirklichkeit um keinen Preis wahrhaben wollte. Das deutsche Bildungsbürgertheater ist so ein sich selbst reflektierender, stinkender Sumpf, der keinen offenen Zufluss mehr hat. Theater ist ein handgemachter, bornierter, überlebter feudalistischer Betrieb, der sozusagen nicht mehr an der Börse gehandelt, sondern nur noch mühsam und ehrpusselig am Leben gehalten wird. Weil man etablierte Greise ebenso wenig totschießt wie kleine Kinder.

Seit Ihrer Geburt, einige künstlerische Stationen mal weggelassen, leben Sie in Berlin. Gern?

Ja, gerade jetzt. Berlin trägt sehr selbstbewusst und ehrlich den deutschen Konflikt aus. Es wird dröhnend, knarrend, quietschend zusammengeschraubt, was so gar nicht zusammenpasst. Die Stadt ist ja ohnehin nie ein Ordnungsort gewesen, aber sie liefert momentan den wichtigen Beweis, dass sich nicht jeder soziale Raum in Deutschland willenlos von einer rheinischen Provinz aus organisieren lässt. Das ist das Spannende. Hier wuchs Kraft immer aus Chaos.

Und Chaos ermuntert Sie.

Wobei ich das vorwiegend in Ostberlin sehe, weniger im reichen Ghetto Westberlin. Meine Wurzeln im Prenzlauer Berg helfen mir: Ähnlich wie die Dadaisten in den zwanziger Jahren versuche ich, auf dem zynischen Höhepunkt der Zeit zu bleiben. Die Kampfverhältnisse der Zeit muss ich kennen, und ich will sie zeigen, zynischer als zynisch. Mit so einem Wissen kann ich dann rechtzeitig in Deckung gehen. Berlin hat was von Rio, unerbittlich, krass, mit Schmutzflecken. Wenn ich dagegen in Hamburg inszeniere, komme ich mir vor wie ein literarischer Tourist. Ich inszeniere da sozusagen bei Neckermann oder TUI. Wenn ich in Rio oder Moskau bin, wird mir klar, dass unsere poetischen Inseln hier den gleichen Wert haben wie Rilke-Gedichte im Tornister des Soldaten, der 1942 vor Stalingrad lag. Literatur ist eine schöne anachronistische Floskel – in einer Welt, in der jeder anders strukturiert ist, jeder gegen jeden steht, aber doch alle auf Gedeih und Verderb zusammengehören.

Was ist für Sie die deutsche Vereinigung?

Eine Form sublimen Kolonialisierung, gegen die ich mich wehren werde – den Teufel treibt man am besten mit dem Beelzebub aus. Ich mache Theater für Leute, die vielleicht aus einer ähnlichen Richtung kommen wie wir an der Volksbühne, für Leute mit der Mentalität eines zynisch veranlagten Steuerhinterziehers vom Prenzlauer Berg. Erst mal für die machen wir das. Hoffend, dass ein Stein, den man ins Wasser geworfen hat, Kreise zieht. Ich möchte einfach ein Fenster aufmachen, durch das ein klarer, kalter Wind weht, der das Miefige hier in Berlin ein bisschen durcheinanderwirbelt.

Welche Erinnerung haben Sie an Ihre Kindheit? Fast immer nur Prenzlauer Berg.

Das war so wie im DEFA-Film *Berlin – Ecke Schönhauser*. Wenn die Kamera durch die Straßen führte, war das eine Mischung aus Neorealismus und Terrarium. Langweiligkeit, aber auch angenehme Gleichheit. Ich war, als die Mauer gebaut wurde, zehn Jahre alt und ein infantiler Antikommunist: Der Staat verwehrte mir Kaugummis und Zündblättchencolts. In Westberlin kriegte ich beides und noch dazu Filme mit Freddy Quinn.

Waren Sie als Schüler Opponent?

In Maßen. Das hängt mit den Polen meines sozialen Lebensraumes zusammen. Auf der einen Seite war da, in einer Familie von Kleinstunternehmern und Händlern, die natürliche Opposition gegen den Kollektivstaat, andererseits weiß der Kleinbürger überallhin höflich zu grüßen, um seine Existenz nicht zu gefährden. Ich bin nie in dramatische Situationen geraten, obwohl ich als Schüler mitunter unangenehm auffiel, zum Beispiel bei Unterschriftensammlungen für die Anerkennung Israels. Aber ich konnte mein Abitur machen, war bei den Grenzen, ich akzeptierte also äußere Normen dieser Gesellschaft, opponierte nur innerhalb der Strukturen.

Erzählen Sie von Ihrer Familie. Welche Dinge kommen Ihnen spontan in den Sinn?

Der Vater mit abgebrochenem Abitur, Soldat, schwer verwundet, Deserteur – von der Großmutter wird er im Uhrenkasten versteckt wie im Märchen das Geißlein vom Wolf, erst vor den Kettenhunden der Wehrmacht, dann vor den Russen. Er kommt nicht in Gefangenschaft, macht Geschäfte mit den Amerikanern, mit Fotoapparaten und Eisenwaren, hat später eine Buchhandlung, kehrt schließlich ins Leben der Firma zurück, die mein Großvater 1889 gegründet

hatte. Er sprach gut englisch, war gut gekleidet, ein Mann mit Big-Band-Feeling. Der Großvater mütterlicherseits kam aus polnisch-böhmischen Gegenden, allerdings schon seit Generationen in Berlin. Großvater machte eine Lehre in den USA, war Schneidergeselle, kam wieder nach Deutschland, wurde Konfektionsmeister in einer jüdischen Firma, die sind dann emigriert. Die Großeltern mütterlicherseits waren im Gegensatz zu denen väterlicherseits immer projüdisch. Nach dem Krieg ging es beiden »Fraktionen« gut, sie waren gewieft im Überleben. Großvater wohnte nach dem Krieg in Wrocław; als er starb, schrieb Großmutter an Wilhelm Pieck. Sie hatte es schwer als Deutsche da drüben, wir bekamen sie raus aus Polen. Meine Mutter ist Modezeichnerin gewesen, das war ein Ansatz weg aus der kleinbürgerlichen Ordnung, die ja immer etwas Stumpf-Wehrhaftes hat. Alle Familienutopie wurde auf mich delegiert: Du musst Abitur machen, du musst studieren. Immer spürte ich irgendwie diesen Druck, aber an eine staatliche Benachteiligung, weil ich Händler- und Privatiersohn war, kann ich mich nicht erinnern. Mein Vater war nie SED, mein Großvater nie NSDAP.

In der Familie ging es immer solidarisch zu. Das half mir sehr: Weil ich ökonomisch unabhängig war, politisch keine Angst hatte, konnte ich relativ frei meinen ästhetischen Quark denken und praktizieren.

Sie haben vorhin gesagt, Sie machen Theater weg von Erwartungen. Theater ohne Sehnsucht?

Ich habe Sehnsucht nach menschlicher Welt. Aber diese Sehnsucht ist das eine, Realität das andere. Wie in der Realität Scheinwerte gehandelt und von vielen Leuten als Heilslehren angenommen werden, das macht mich wütend. Das eigentliche Leben wird aus der Gegenwart verdrängt: Später, wenn ich groß bin. Später, wenn ich alt bin. Später, wenn ich den Posten habe. Früher, als ich klein

war. Früher, als es noch kein Fernsehen gab. Früher, als die DDR noch existierte. Eine Hoffnung ist solches Verhalten freilich, für Herrschende: Es macht duldsam und den Blick ziemlich unscharf. Beides wird gebraucht, wenn man als guter Bürger bestehen will.

Und die Wut darauf setzt zerstörerische Kräfte frei?

Wenn ich mir im Fernsehen das Publikum einer Gameshow betrachte, die Verzücktheit, wenn der Preis ganz heiß wird – diese Leute sind doch nur noch ihr eigenes Surrogat. An solch massenhaftem Verhalten, an solcher Lebensart kann man zerbrechen, wenn man im Zusammenhang mit diesen Leuten an Zukunft denkt. Aber man kann sich auch ins Lachen retten.

Theater als Therapie, um mit dem Unvereinbaren leben zu können?

Vielleicht. Ich möchte etwas von der Scharlatanerie mitteilen, in der wir leben. Nicht meine Kunst ist eklektizistisch, sondern das Leben. Bosnien und Boris Becker gehören zusammen, die Spuren zwischen beidem verwischen sich in uns. Diese Spurenverwischung interessiert mich. So viele Dinge geschehen derart irrational nebeneinander – dafür möchte ich einfach eine ästhetische Form finden. Es gibt eine Tagebucheintragung von Kafka: vormittags Ausbruch des Ersten Weltkrieges, nachmittags Schwimmschule.

Das ist das Prinzip Pension Schöller: Die Schlacht (1994) – *ein deutscher Schwank mit Heiner Müller gekoppelt.*

Das wollte ich schon vor Jahren in Anklam machen. Für mich war das Ufa-Lachen bei den Montagabendfilmen im DDR-Fernsehen immer ein ungezügelt natürliches, von Wirklichkeit ungetrübtes. Aber

zugleich fand, als diese Filme entstanden, anderes statt: alltäglicher Faschismus, Rassengesetze, die Abtransporte, die Bomben. Mich bewegt, was hinter deutscher Fröhlichkeit liegt. Ich siedle diese Montage im Jahr 1939 an. Während einer sagt: »Mir ist eine Fniege in den Hans gefnogen«, geht der Krieg in die Startlöcher. Das ist lustig. Weil es die bittere Wahrheit ist.

Machen Sie Theater aus Leidenschaft?

Ich habe nie derart gerne Theater gemacht, dass mich Leidenschaft hätte verführen können. Im Gegensatz zu Einar Schleef, der sich radikal in Kunst verlieren kann, geradezu rauschhaft. Mir war Kunst immer suspekt. Ich bin zum Theater gekommen, weil das in der DDR eine Möglichkeit war, sich einer bestimmten offiziellen Erwartungshaltung zu entziehen und das zu machen, was sich unterschieden hat vom abstrusen Selbstbestätigungsbedürfnis dieser sozialistischen Gesellschaft. Es war also ein querulatorischer, weniger ein künstlerischer Ansatz. Mir würde es keinen Spaß machen, den *Faust* zu inszenieren und damit auszudrücken: Ist das nicht toll, wie ich das kann?

Westdeutsche Theater luden Sie ein, wenn mal wieder ein Skandal den Spielplan schmücken sollte. Man leistet sich den Provokateur auf Bestellung. Ist Ihnen dieses Image leid?

Ja. Aber diese Gesellschaft hat nun mal die fatale Fähigkeit, alles zu assimilieren, auch diejenigen, die sich mit Widerstandsästhetik der Verkaufbarkeit entgegenstellen wollen.

Ihr Theater ist eine große bunte Bude, die an Brechts Traum vom rauchenden, biertrinkenden Zuschauer erinnert. Die Volksbühne als Boxring?

Warum nicht? Vielleicht ist das der wichtigste Optimismus, den man verbreiten kann: Der Mensch steht im Boxring, kriegt Hiebe, wird ausgezählt, steht wieder auf, beginnt von vorn.

Wie war das Anfangsgefühl, nachdem Sie das Haus übernommen hatten?

Die Zuschauer kamen zu uns wie ins Kino. Sie hätten Popcorn gegessen, wenn es das gegeben hätte, sie rannten während der Vorstellung aufs Klo, sie verhielten sich total so, als ob sie im Zoo-Palast säßen. Das freute uns – und es war zugleich ärgerlich. Aber für uns war wichtig, dass wir in der Konkurrenz standen, nämlich: ob sich die Zuschauer den *Dracula* von Herrn Coppola angucken oder zu uns ins Theater kommen.

Haben Sie einen gewissen Hang zu Stücken, die unangenehm ideologegesättigt sind?

Ja, die voller Klischees stecken, bis zum Rand. Man kann sich sehr gut befreien von diesen Stücken, und zwar mit fremden Gedanken, Themen, Thesen, die man hinein- und dagegenmontiert. Ich wollte auf der Bühne immer die Eindeutigkeiten aufkündigen, den Bedeutungen den Boden entziehen. Schillers *Räuber* waren da programmatisch. Aber da wussten wir noch nicht, dass wir das Haus bald übernehmen würden. Wir entwickelten so eine Art Gegensprache, haben das Rotwelsch aufgenommen, die Sprache der Benachteiligten, das geheime Zeichensystem derer, die nicht schreiben und lesen konnten. Daraus entstand das Rad, das jetzt vor dem Haus steht. Eigentlich begann das Neue mit den *Räubern* [1990], die Volksbühne war führungslos, es gab keine feuerpolizeilichen Hemmnisse mehr – diese kurze Zeit der Anarchie hat allen viel Spaß gemacht. Ich weiß nicht ... vielleicht hätte man die Situation noch intensiver und konsequenter nutzen müssen.

Würden Sie dem zustimmen: Wer es an Regisseuren oder Schauspielern an der Volksbühne ausgehalten hat, der schafft es überall?

Oder er ist für alle andere Welt versaut.

Stahlbad.

Die Volksbühne als Institution ist natürlich auch etwas, das mit Mode zu tun hat. Und jede Mode produziert irgendwann einen Zustand des Bekannten, das dann erneut in eine Mode verwandelt werden muss. Wenn die einen nicht immer wieder ihr Produkt Coca-Cola wettbewerbsfähig halten und wir nicht ausdauernd unseren Ost-Rost wie falsches Gold verscherbeln, dann werden wir in dieser Gesellschaftsstruktur belächelt oder bestenfalls als Sekte wahrgenommen. Und ein Sektenführer war ich nie, wollte ich nie sein, auch im Osten nicht. Mich hat nicht interessiert, mit ein paar auserwählten Jüngern in Anklam oder Prenzlauer Berg im kuschligen Untergrund herumzubröseln. Die freundliche Übereinstimmung sensibler Menschen auf einer Bühne mit sensiblen Menschen im Zuschauerraum hat mich auch nie bewegt. Aber ich hatte gemerkt, wie dieses hochqualifizierte Theaterwesen DDR eigentlich auf die Erlösung wartete, und mit einer ganz einfachen Sache, nämlich Vertrauensbildung, konnte man in stalinistischen Hochburgen, gegen eine politisch teilweise ausgesprochen militante Umwelt, besondere künstlerische Sachen produzieren. Sachen, die die jeweils Einzelnen so einer Produktion tatsächlich glücklich machten. So ist das heute auch. Und es ist keine Altersfrage. Es geht darum, so zu leben, dass das Gefühl, man vergehe nur, keine Chance hat, das Gemüt zu besetzen. Mich interessiert am Stadt- oder Staatstheater der populistische Zug.

Sie behaupten, der Zuschauer sei Ihr Feind. Jeder?

Jeder! Sein Freizeitbedürfnis zielt oft darauf, nach einem Alltag der Austauschbarkeit am Abend ein verdientes Stück Individualität zu genießen. Er verlässt bewusst das verwirrende Theater der Straße – aber bei uns findet er es wieder. Das kann ihn unter Umständen nerven. Ich wünschte mir eine Aufgekratzttheit im Theater, die auf beiden Seiten, auf der Bühne und im Publikum, zu ehrlichen Reaktionen führt. Es können da ruhig ein paar Sicherungen durchknallen. Kunst ist immer Trotz – und funktioniert nur über ein Selbstbewusstsein von Fronthaltung. Aber wenn Leute im Theater ab und zu scharf auf unsere Arbeit reagieren und rausgehen, dann sind sie doch wenigstens selbstbewusst. Konvention ist verdrängte Natur, und das macht mir keinen Spaß. Wenn ich pur konventionell sein müsste, würde ich sofort aufhören und wie Arthur Rimbaud Waffenhändler in Zentralafrika werden. Leider bin ich viel zu alt dazu, um zu sagen, ich kann eure ganze Schickeria-Poesie-Scheiße nicht mehr aushalten und gehe nach Afrika.

In der DDR wurde fast jede Inszenierung von Ihnen verboten. Was hielt einen wie Sie im Lande?

Die DDR hatte nur einen einzigen sauberen und freien Zufluss, die Phantasie des Menschen. Das ist ein gefährlicher Zufluss, denn auch das, was wir träumen, existiert ja. Ich wurde in der DDR eigentlich nie so richtig aggressiv, sondern eher traurig – weil ich nicht gewusst hätte, wohin. Es ist so, dass man von einem Ort wegwill, aber nie fortkommt. Man fährt im Traum als Steppenwolf auf dem Highway, aber man sitzt doch nur in Anklam. Aber die Bundesrepublik war keine Alternative. Vielleicht wäre ich abgehauen, wenn Holland unser Nachbar gewesen wäre.

War da so etwas wie Heimatgefühl?