

BERLINER ZEITUNG, 3./4. Februar 1996

Das Management-Buch und die Oasen der Utopie

Die neuen Chefs des Berliner Ensembles Martin Wuttke, Stephan Suschke und Carl Hegemann im Gespräch mit Georgia Tornow und Michael Maier

Der Augenblick der Amtseinführung war eine Überraschung: Mit dem Leitungsteam Wuttke-Suschke-Hegemann hat das Berliner Ensemble die Nachfolge Heiner Müllers für die Öffentlichkeit überraschend besetzt. Zum Gespräch lud die neue Leitung in ein Heiligtum des Hauses: Im Zimmer der legendären Prinzipalin Helene Weigel haben jetzt die Jungen ihr Hauptquartier eingerichtet

*Berliner Zeitung: Herr Wuttke, war es für Sie Bedingung, das Berliner Ensemble im Trio zu leiten?*

Martin Wuttke: ja. Für mich war es geradezu eine Vorbedingung, den Carl Hegemann aus Bochum loszueisen, und auf der anderen Seite war es genauso wichtig, den Stephan Suschke zu gewinnen. Ich will meine Arbeit auf der Bühne fortsetzen. Und wenn ich da arbeite, kann ich nicht gleichzeitig im Büro der künstlerischen Leitung sitzen. Ich kann mich nicht zerschneiden, deshalb ist es für mich wichtig, jemanden zu haben, der diesen Betrieb in einem Sinne, den wir gerade zusammen erarbeiten wollen, weiterführt.

*Wie haben Sie denn die Arbeit aufgeteilt?*

Carl Hegemann: Wichtig ist, daß wir es zusammen machen. Bis jetzt vermuten wir erst mal, daß es miteinander geht. Martin und ich, wir kennen uns vom Theater am Turm seit ungefähr zwölf Jahren. Da stand er das erste Mal in Frankfurt auf der Bühne Stephan Suschke kenne ich noch nicht so lange. Aber das wichtigste ist, daß wir eine Sprache haben, uns verstehen. Ohne diese Sicherheit hatten wir sofort gesagt, das geht nicht. Martin ist natürlich die Person mit der entscheidenden Bedeutung, weil er der einzige ist, der von uns dreien im Theater etwas über das Normale hinausgehende geleistet hat. Er ist einfach nach außen und innen eine Integrationsfigur -kann aber auch Widerpart sein. Ob wir das im gleichen Maße können, das muß sich erst noch zeigen. Vielleicht haben wir aber auch gar nicht den Ehrgeiz dazu. Ich war zwar mal Frontmann in einer Band -also ich kenne das auch, das Gefühl vor dem Publikum zu stehen -aber ich bin ja bewußt nach hinten getreten.

*Die Familie BE, ist sie eine Hilfe oder eine Last?*

Stephan Suschke: Wie man mit bestimmten Leuten klarkommt, das muß sich im Alltag erweisen. Und da haben wir ja auch schon einige Erfahrungen. Der Tod Müllers war natürlich ein ungeheurer Einschnitt für dieses Theater, aber er bietet gleichzeitig auch eine wirkliche

Chance. In den zwei Trauerwochen hat sich gezeigt, weiche ungeheure Energie in diesem Haus ist. Die gilt es aufzunehmen und dorthin zu führen, wo sie hingehört, nämlich auf die Bühne. Das müssen wir fördern. Das sehe ich als unsere Aufgabe -und natürlich auch als meine.

*Die Energie -in welche Kanäle wollen Sie die denn leiten?*

Wuttke: Es gab in den vergangenen Jahren ungeheuer viel Lust auf Arbeit, und die ist nicht immer zu Arbeit geworden. Und das ist eine unserer Aufgaben, die Schauspieler, die gut sind in dem Ensemble -und da gibt es eine ganze Reihe -mit den Aufgaben zu betrauen, die sie benötigen.

*Brauchte man für diese Aufgabe den Generationswechsel in der Führungsetage des BE?*

Wuttke: Ich denke schon.

*Und was hat Ihre Generation, was die andere nicht hatte?*

Suschke: Andere Biographien. Und ich hoffe, auch eine andere Energie.

Wuttke: Die Herren, die hier gearbeitet haben, hatten mehr oder weniger eine biographische Verbindung mit dem Theater. Und jeder hatte seine Leiche im Keller -man kennt die nicht genau, aber ahnt, wo sie ungefähr liegt. Es gab bestimmte Hemmungen in bestimmte Richtungen, bestimmte Verpflichtungen zueinander, die oft ein offenes Gespräch verhindert oder zumindest erschwert haben. Letzten Endes war das hier selbst für Zadek, ein Ort mit sentimental Erinnerungen.

*Und wie haben die alten Herren Marquardt und Palitzsch auf die junge Riege reagiert?*

Wuttke: Der Peter Palitzsch war ungeheuer gut und in dieser kurzen Vorbereitungszeit sehr, sehr hilfreich und wichtig, und der Fritz Marquardt auch. Und komischerweise, durch die Projektion der Führungsaufgaben auf uns waren sie plötzlich handlungsfähig: Sie raten uns. Als sie aber selber in der Situation waren, haben sich alle gegenseitig blockiert. Und zwar nicht aus Bosheit, sondern aus einer gemeinsamen Geschichte, die sie dann irgendwann handlungsunfähig gemacht hat.

*Spielt die Ost-West-Differenz noch eine Rolle?*

Suschke: Die alte Geschichte auf eine bestimmte Art und Weise schon. Wenn man einfach die beiden exponiertesten Vertreter Müller und Zadek nimmt. Sie hatten eine ganz unterschiedliche Beziehung zu dem Haus. Für Müller war das einfach immer das Theater, wo er hinwollte, sein Theater. Wo er sich natürlich auch als der legitime Nachfolger von Brecht begriffen hat. Das ist verständlich. Bei Zadek, war es ein ganz anderer Punkt: auch eine wahnsinnige Lust, eine wahnsinnige Neugier z. B. auf den Osten. Aber es ist niemals

gelungen, diese unterschiedlichen Haltungen produktiv zu machen. Das hängt natürlich auch, mit diesen unterschiedlichen Erfahrungen, mit diesen Verletzungen zusammen, die diese Leute in ihren Künstlerbiographien erfahren haben.

*Und Sie haben diese Hypothek nicht mehr?*

Wuttke: Das versuchen wir gerade rauszukriegen. Carl und ich, wir hatten ein Gespräch mit Frank Castorf, und der sagte zu mir: Weißt du, eigentlich finde ich das absolut beschissen, daß ein Wessi jetzt die Perle der Osttheater kriegt. Das gefällt mir überhaupt nicht. Mir fällt aber auch kein Besserer ein, mit fällt kein Ossi ein, der das machen kann.

Hegemann: Und dann hat Castorf aber zugeraten. Trotz des Wermutstropfens.

*Sind die Väter also im Frieden geschieden?*

Wuttke: Ob es ein wirklicher Frieden ist, das wird sich herausstellen.

Hegemann: Und ob es ein wirklicher Abschied wird, auch.

Wuttke: Aber es gab diesen Moment: Palitzsch und Marquardt, die ja sehr verstrickt sind mit der Geschichte des Theaters, haben sich in einem bestimmten Punkt tatsächlich selber abgeschafft an diesem Theater.

Hegemann: Ja, das ist wichtig, die haben sich als Vaterfiguren selber autonom durchgestrichen, dadurch konnten sie Vaterfiguren sein. Das ist interessant. Ich habe Palitzsch gefragt bei einer unserer allerersten Besprechungen: Und was macht ihr dann? Und da sagte er: "Wir gehen dann nach Hause." Das fand ich verblüffend. Dann habe ich natürlich gleich im Gegenzug gesagt, "Ihr müßt aber weiter hierbleiben, ihr sollt auch hier weiterarbeiten, wir legen Wert darauf". Also es könnte möglicherweise -was die Form betrifft -ein exemplarischer Generationswechsel werden. Also auch einer ohne Wut und Vaternord, gewaltlos.

Wuttke: Da steckt aber ein leichter Sarkasmus drin, wenn die das so machen. Das heißt auch: So, jetzt sollen die mal zeigen, wie die mit dem Schlamassel fertig werden. Und wir sind jetzt natürlich vor der Situation, uns erst mal kleinmachen zu müssen -wir sind das ja auch. Die Alten glaubten, zu wissen, worum es ging, hatten feste Glaubenskerne. Die sind ihnen ja in den letzten Jahren oder Jahrzehnten kaputtgegangen. An diesen Verlusten brauchen wir uns jetzt nicht mehr so abzuarbeiten, weil wir ohne einen weltlichen Ersatz-Glauben aufgewachsen sind. Das ist auch ein Vorteil.

*Und was ist Ihr Wetzstein? Wer sich nicht reibt, funkelt nicht!*

Hegemann: Wer sich nicht bewegt, spürt seine Ketten nicht.

*Auch gut aber an was reiben Sie sich?*

Hegemann: Die Angst, daß wir uns nicht reiben, brauchen wir nicht zu haben. Ich lese gerade so ein Managementbuch, da steht, das Hauptproblem sei, daß die Sphäre zwischen Reich und

Arm immer weiter auseinanderklafft. Also die Probleme sind genau die gleichen geblieben, wir sehen nur keine Lösungsmöglichkeiten mehr. Die Oasen der Utopie, sagt Jürgen Habermas, einer meiner Lehrer, sind ausgetrocknet. Und jetzt breiten sich Ratlosigkeit und Lethargie aus. Wir müssen das erkennen und zugeben. Aber diese Lethargie wollen wir trotzdem in Energie umwandeln. Das ist eigentlich eine ungleich schwierigere Aufgabe, als ein fix und fertiges Programm umzusetzen. Wir müssen das, was das Theater seit zweieinhalbtausend Jahren macht, weitermachen: Weiten schaffen auf der Bühne.

*Und was tragen dazu die Altvorderen Brecht und Müller bei? Das BE läßt schließlich überall verkünden, das Haus solle kein Museum werden.*

Wuttke: Also ich begreife das, was wir vorfinden, "als Material", um mit dem Müllerschen Wort anzufangen. Was er uns aus der Arbeit der letzten Jahre hinterlassen hat, das kommt mir vor wie Präparate, unsere Welt in kleinen Glaskolben gesammelt und konserviert. Für mich sind das keine Fesseln, von denen ich mich losreißen will. Das ist Material, das man gern mitnehmen möchte. Vielleicht sind es auch Werkzeuge, vielleicht ist es einfach ein Werkzeugkasten, den man hat. Aber wir müssen vielleicht sogar lernen, bestimmte Werkzeuge Wegzuschmeißen oder rauszufinden, daß man mit bestimmten Werkzeugen ganz andere Sachen machen kann, ganz anders damit umgehen kann. Ich glaube, das ist unsere Aufgabe.

*Die jungen Leute heute interessieren sich für Techno und ihren Job. Sind Sie alte Junge?*

Wuttke: Ich glaube, wenn man sich mit dem Theater beschäftigt, ist man sowieso schon auf einer Dinosaurierschiene.

*Hat es Sie verletzt dieser Vorwurf, Sie seien kein Ossi oder streifen Sie das ab?*

Wuttke: Nein, das ist für mich schon ein interessanter Punkt. Was mach ich hier? Wie komme ich in so eine Position, mit meiner Biographie? Wenn ich früher gefragt wurde: Wie begreifen Sie sich, wie ist das so, hier im Osten zu arbeiten als Wessi? Da habe ich gesagt: Ich bin hier als Gastarbeiter. Frage zwei war, ob ich mich hier zu Hause fühle. Da habe ich gesagt: Ich arbeite hier. Nicht fremd zu sein hat hier sicher auch biographische Gründe. Das erste, was mir da eingefallen ist, ist das Ruhrgebiet, da gibt es einfach viele Ähnlichkeiten, etwa im Arbeitermilieu. Ich glaube nicht, daß ich rein zufällig in meiner Biographie als Schauspieler immer an Leute aus der DDR kam. die mich besonders berührt haben oder mit denen ich die wesentliche Arbeit gemacht habe.

Hegemann: In Paderborn, wo ich aufgewachsen bin, da waren 75 Prozent CDU-Wähler. Das war auch so eine Art christlich-demokratischer Einheitsstaat, und das einzige, was anders war, sich unterschied, aber gleichzeitig zur Stadt gehörte, war das Theater.

*Kommen wir noch einmal zurück zum konkreten Raum Berlin. Wie sehen Sie das BE in der*

*Stadt?*

Wuttke: Natürlich begreife ich das BE als ein Theater, das nicht nur gutes Theater macht, sondern auch als einen Ort, wo man eine ganz bestimmte Art von Utopien, von möglicherweise gescheiterten Utopien überprüfen muß, wo man noch mal nachfragen kann, warum sind die gescheitert. Brecht ist nicht nur Theater, sondern Brecht ist auch eine politische Figur, und damit haben wir etwas zu tun. Wenn man durch Heiner Müller auf so eine Figur wie Brecht guckt, ergibt sich eine interessante Perspektive und eine interessante Brechung für mich persönlich -und auch für unsere Generation.

Hegemann: Ich denke, das Gute ist, daß das BE in einer Stadt mit so vielen Bühnen auch ein Spezialtheater sein kann. Man kann sich hier mit dem Theater selber, also mit der Weiterentwicklung des Theaters und mit der Funktion von Theater beschäftigen -auch experimentell.

Suschke: Das Berliner Ensemble ist natürlich Theater, das politisch ist. Nur wenn wir uns von den sozialen Problemen dieser Stadt und den umliegenden Ortschaften nicht abkoppeln, haben wir eine Chance.

*Brecht war ja wirklich kongenial, er hat politisches Theater gemacht und hat die Leute gleichzeitig unterhalten. Wie wollen Sie den Spagat schaffen?*

Hegemann: Die großen Ideen, an denen sich das früher aufhing, die sind ja jetzt weg. Plötzlich werden banale Dinge, die die Organisation unseres Lebens betreffen, ganz wichtig. Es stellt sich die Frage, was nach dem Niedergang der großen Ideen noch übrig bleibt, und das sind erstmal die scheinbar banalen Themen des Alltags. Die Frage ist natürlich auch, ob es mit diesen großen Ideen wirklich endgültig vorbei ist.

Wuttke: Das Theater ist auch eine Art Arche Noah, irgendeine Kiste für die Leute, die hier arbeiten, eine Sammlung von Schmerzen, von Demütigungen, die politischer wie persönlicher Art sind. Das ist gleichzeitig ein Reservoir, und das möchte ich gern auf diese Bühne transportieren. Das ist die konkrete Aufgabe, das ist die Realität.

Hegemann: Es gibt zwei Möglichkeiten: Man sagt, dieses alles, was ich da in mich reinfresse, ist unerheblich, und man benutzt das Theater dazu, es zu kaschieren und erst recht wegzustecken. Oder man sagt, wir sind im Moment wirklich an einem Punkt, wo genau das Umgekehrte stattfinden muß. Theater muß der Ort sein, wo alle diese Geschichten öffentlich in eine andere Form gebracht werden müssen, von denen viele Leute meinen, es wären nur ihre persönlichen Probleme.

*Das hört sich nach politischer Therapie an. Stephan Suschke, ist Ihnen das nicht zuviel subjektive Nabelschau für das BE?*

Suschke: Die Frage kann ich ganz einfach beantworten: Ich langweile mich ungeheuer schnell. Theater, was mich nicht aufregt, was mich nicht unterhält, das langweilt mich. Das

möchte ich hier möglichst wenig sehen. So einfach klärt sich für mich die Frage. Ganz konkret.

NEUES DEUTSCHLAND, 11. März 1996

Stephan Suschke, stellvertretender BE-Intendant, über Rolf Hochhuth und das Berliner Ensemble:

Eine Liebesgeschichte mit Schlüsselklappern

*Stephan Suschke, sind Sie mitbeteiligt an einem pathologischen Verleumdungsfeldzug? Gegen Rolf Hochhuth? Nein.*

*So bezeichnet Hochhuth aber ständige Spekulationen, er wolle die Rechte der Berliner Ensemble GmbH einschränken. Im Klartext: Er will sich nicht in die künstlerische Arbeit des BE einmischen. Glauben Sie ihm?*

Es gibt Rechtsgrundlagen, die haben mit Glauben wenig zu tun. Die Berliner Ensemble GmbH wird vom Senat unterstützt, unser Spielplan ist autonom. Es wird irgendwann eine Basis der Verständigung geben -vorausgesetzt, daß Rolf Hochhuth unsere Autonomie anerkennt.

*Immerhin: Er versucht seit Jahren, ein Theater zu bekommen -erst das Schloßpark-Theater, dann die Volksbühne, schließlich den Konrad-Wolf-Saal der Akademie. Nun hat er das BE.*

Er hat nicht das BE. Man muß sich das so vorstellen: Es ist eine Liebesgeschichte. Ein Mann liebt eine Frau, will bei ihr einziehen, wird aber abgewiesen. Die Annäherung ist andauernd, aber chancenlos. Irgendwann steht er in der Tür und klappert mit den Schlüsseln. Das macht die Situation schwierig, die Chance erfüllter Liebe aber wird dadurch nicht größer. Die Holzapfel-Stiftung, der Hochhuth vorsteht, tritt in den Pachtvertrag ein. Daraus erwachsen der Stiftung Rechte und Pflichten, die sich auf die Immobilie beziehen, nicht aber darauf, wie der Mieter die Bilder in seiner Wohnung aufhängt und wie er die Möbel stellt. Der Subventionsvertrag zwischen dem Land Berlin und dem BE ist an die Berliner Ensemble GmbH gebunden und nicht disponibel. Zunächst also geht es in Sachen Hochhuth nur um den Pachtvertrag bzw. um dessen Verlängerung. 1998, zum 100. Geburtstag Brechts, sollte das Theater seiner Theaterarbeit im Hause am Schiffbauerdamm bleiben.

*Die Situation macht dennoch einen festgefahrenen Eindruck.*

Die Thematik Hochhuth ereilt uns nicht wie ein Blitz aus heiterem Himmel. Wir sind also vorbereitet. Das Schwierige für uns ist, daß wir nach den Turbulenzen der letzten Jahre Ruhe für unsere Arbeit auf der Bühne brauchen, nicht aber den ständigen Verschleiß durch das Feuilleton, das natürlich gierig die klassische Spieler-Gegenspieler-Konstellation aufgreift. Ich freue mich über diese Arbeitsbeschaffungsmaßnahme für Journalisten aber bei den Leuten, die am BE arbeiten, schafft das eine Verunsicherung, die nicht produktiv ist.

*Haben Sie mit Hochhuth gesprochen?*

Wann?

*Jetzt, in diesen Tagen?*

Nein.

*Ist es Ihnen überhaupt noch möglich, sich unvoreingenommen wenigstens dem Autor Hochhuth zu nähern?*

Wir haben keine Berührungängste. Unser konzeptionelles Logo BRECHT MÜLLER SHAKESPEARE beschreibt ja den Versuch, auf Theater zurückzukommen, das politisch ist. Hochhuth in seinen guten Zeiten, in den sechziger Jahren und zuletzt mit "Wessis in Weimar", wäre in diesem Sinne ein interessanter Autor. Er kann, denkt man an den Fall Filbinger oder oben an "Wessis in Weimar", sehr genau gesellschaftliche Situationen beschreiben.

*Aber?*

Im Juni vergangenen Jahres gab es ein Gespräch zwischen Hochhuth, Müller und Palitzsch. Ein Effi-Briest-Stück ist versprochen, doch bis heute ging das Manuskript leider nicht im Berliner Ensemble ein. Wenn wir den Text kennen, wird man darüber reden können.

*Kurz vor dem Tode Heiner Müllers gab es ein weiteres Gespräch.*

Gespräche sind das eine, Texte das Wesentliche. Müller schätzte den Riecher Hochhuths für Stoffe, und es lag kein Grund vor, sich einem Gespräch zu verweigern. Es gab auch Überlegungen zu Projekten. Weil wir Hochhuth als Künstler und Autor schätzen, interessiert uns die Qualität seiner Texte mehr als die Größe seiner Immobilie. Wir möchten dem Künstler Hochhuth gerecht werden. Unsere Liebe für den Immobilienbesitzer ist eher begrenzt.

*Offenbar gönnt der Gang der Dinge Ihnen, dem Intendanten Wuttke und dem Chefdramaturgen Carl Hegemann nicht jene berühmten hundert Tage des sanften Übergangs", die man jeder Leitung gewöhnlich zugesteht. Was bleibt an wichtigen Momenten, wenn Sie an knapp zwei Monate BE-Intendanz denken?*

Wuttke, Hegemann und ich wußten von Beginn an, daß es schwer wird, und wir waren nicht blauäugig: Das Berliner Ensemble ist ein kompliziertes Theater. Wir sind kein konsolidiertes Haus, und Hochhuth ist nur ein Problem unter vielen. Wichtig war für uns nach der Premiere des "Bau" in der Regie von Thomas Heise, Einar Schleefts "Puntila" herauszubringen. Der Tag dieser Premiere, Mitte Februar das war ein wichtiger Tag. Schleef ist einer der innovativsten, aber auch schwierigsten Theatermacher Deutschlands. Er bleibt streitbar, aber man erfaßt sein Theater nicht, wenn man es, wie zum Teil geschehen, als Selbsttherapie abqualifiziert oder politisch denunziert. In einer Zeit allgemeiner Erschlaffung und Müdigkeit, in der Tabuverletzungen selten geworden sind, polarisiert Schleef mit einer bestimmten ästhetischen Qualität und produziert Verstörungen. Schleef wird weiter am BE arbeiten gegen die um sich greifende Lust, alles zu schlucken und vom Theater Gefälligkeit zu erwarten oder die Aufwärmung alter, verbrauchter Rezepturen.

*Er ist faszinierend absolut, und er dringt auf Absolutes. Die Zonen seiner Produktivität liegen in etwas zunächst äußerst Fremdem das man plötzlich, läßt man sich auf tiefere Schichten in einem selber ein, als gefährlich nah begreift. Sein Theater ist eine sehr eigene, fast abgeschlossene Bilder-Welt, aus der heraus er sein Publikum mit aggressiven Deutungen bedrängt. Aber um in dem Zusammenhang nochmal auf Hochhuth zu kommen: Auch wenn man mit dem Dramatiker ins Gespräch käme Schleef ist nach Wessis in Weimar ein rotes Tuch für Hochhuth.*

Schleef war ein Glücksfall für Hochhuth. Es hat aus einer fast realistischen Vorlage ein außergewöhnliches ästhetisches Ereignis gestampft.

*Sie erwähnten ihr „konzeptionelles Logo“. Hat Brecht überhaupt noch eine Zukunft?*

Sozial gibt es nach wie vor oben und unten die Kluft wird sogar größer. Die Gesellschaft polarisiert sich. Nach der Zeit eines relativen Wohlstandes in den letzten dreißig Jahren nähert sich die Wirklichkeit wieder den einst als mechanisch verschrieenen Stücken Brechts an. Er beschrieb eine vergangen geglaubte Realität, die gerade Gegenwart wird.

Die sozial Oberen sitzen in Ihrem Theater unten im Parkett, die „aus der Tiefe“ müssen hoch in den zweiten Rang.

Sinnigerweise ist das typisch für "Herr Puntila und sein Knecht Matti" der zweite Rang ist knüppeldickvoll, auf den teuren Plätzen gibt es Lücken. Für unser Konzept interessieren sich viele Leute, denen es schwerfällt, unsere Karten zu bezahlen. Die nun beschlossenen Sparmaßnahmen könnten da regelrecht zerstörerisch wirken.

*Was bleibt?*

Im Teufelskreis leben lernen. Mick Jagger hat das sehr genau benannt: Du bekommst immer, was du brauchst -nie das, was du willst. Theater Ist einer der letzten Orte, wo man Wünsche



formulieren kann. Manchmal erfüllen sie sich dort sogar. Auf dieser Chance muß man beharren.

*Und wie lange geht sowas?*

(Überlegt lange. Lacht dann.) Bis zum Untergang.

Interview: Hans-Dieter Schütt

Martin Wuttke, das Berliner Ensemble, die Stadt und das Wetter

Ein Gespräch zwischen Stephan Suschke und Martin Wuttke TAGESSPIEGEL-Beilage,  
September 1996

Suschke: Was war deine erotischste Erfahrung am Berliner Ensemble?

Wuttke: Das Manko des Berliner Ensembles ist, daß es so wenig erotische Erfahrungen gibt.

Das ist echt problematisch. Als ich zum ersten Mal ins BE kam, war das ein starkes, sinnliches Erlebnis: Es war ein richtig gleißender, sonniger Tag. Ich kam mit der S-Bahn, bin dann über die Brücke gegangen, und dann lag dieses Theater da, und die Sonne schien, ganz kristallener blauer Himmel. Ich kam rein, der Garten blühte, und alle saßen im Garten:

Langhoff, Müller, Marquardt, Palitzsch, Mattes, und in der Ecke saß Schleef. Schleef war in kurzen Hosen, barfuß, und ich war eigentlich verabredet mit Langhoff. Der stürzte immer alle fünf Minuten hoch in die Direktion, weil er mit Zadek telefonieren mußte, der in Lucca war, und unser Gespräch kam überhaupt nicht in Gang. So langsam rückte Schleef auf, und ich saß dann da mit Eva Mattes, die genauso fremd war wie ich in dem Theater. Da sagte Schleef mit jugendlichem Enthusiasmus: Soll ich Euch mal das Theater zeigen? Er ist mit uns barfuß, in diesen Shorts, die Treppen hochgestiegen und hat uns alles gezeigt, und da stand ich zum ersten Mal auf der Bühne. Durch das Verhältnis von diesem etwas verstaubten Prunkhaus zur Bühne, wo noch der Rundhorizont war, konnte man durch die Ausschnitte, die da reingeschnitten waren, erahnen, wie die gespielt haben. Also dieses Haus, dieser lichte leuchtende Tag mit diesem Biergarten, dem leichten Bierrausch, das war mein erstes Erlebnis im BE. Irgendwann bin ich wieder über die Brücke zurückgegangen, habe mich umgedreht und gedacht: irgendwie geil, geiler Ort. Also, der Ort hat mich wahnsinnig fasziniert, und ich bin nach Hause gegangen und habe gesagt: Da will ich arbeiten. Das ist es in Berlin, das liegt an der Friedrichstraße, an diesem Bahnhof, und es ist einfach toll.

Das ist, wie wenn man in einem Denkmal spielt -ein ungeheurer theatralischer Ort, der etwas von einem Denkmal hat, in dem mir es absurd erschien, irgendwelche Bühnenbilder reinzubauen, denn ich fand den ganzen Ort schon wie ein Bühnenbild.

Suschke: Hat dieser Ort Phantasien in dir erzeugt?

Wuttke: Die Aura des BE hat mich einen Tag lang richtig enthusiastisch gestimmt. Dann hörte ich aber lange nichts vom BE, es verging ein halbes Jahr, und das erste Projekt, bei dem ich mitmachen sollte, "Titus Andronikus", war längst verschoben, bis heute. Ich kam im Winter, wenn ich mich recht erinnere im November, irgendwann wieder in das Haus, wieder mit der S-Bahn. Es war so ein milchgrauer Tag, an dem in Berlin der Himmel einem schon an den Haarspitzen kratzt, also so ein drückendes Wetter. Es war schon kalt, und es stank schon in der Stadt, wie es halt so stinkt in Berlin. Dieser Hof, die Bäume waren kahl. Wenn man da in der Friedrichstraße aus dem Bahnhof kommt, geht immer so ein komischer Wind, irgendwie ganz merkwürdig. In der Kantine stank es schon nach Bier und Tabak, und dieses Bühnenhaus schien plötzlich irrsinnig, der Schmuck hatte plötzlich etwas Bleiernes, und die Proben für "Wessis in Weimar" bei Schleef waren so belastet, ganz schwer und dumpf -als wenn man in was Düsteres eintauchte, in eine ganz düstere Welt, und dann haben wir den ganzen Winter probiert, probiert und probiert. Ich erinnere mich an die Tage, an denen ich mit Schleef im Turmzimmer saß und dann diese Krähen -die kenne ich aus dem Westen, die flogen schon zu Mauerzeiten von Osten nach Westen -, die saßen also in den Bäumen vorm BE. Die Bäume waren richtig voll mit den schwarzen Krähen. Alles war düster und grau und stumpf, eben höchst unerotisch.

Suschke: Aber an anderen Theatern wird doch auch im Winter produziert...

Wuttke: In Frankfurt haben wir auch immer in Winter probiert und produziert. Man verkriecht sich im Winter in dieses Loch und arbeitet dort. Man arbeitet so lange, bis es wieder ein bißchen heller draußen wird. Da war das irgendwie o.k.. Aber hier war es richtig schlimm - und dann diese Proben in der Nalepastraße, da draußen. Das war richtig deprimierend, die Atmosphäre, dazu kam dann natürlich noch der Stoff "Wessis in Weimar". Bei "Ui" war es dann ganz anders. Bei "Ui" hatte es durch die Jahreszeit einen ganz anderen Kick.

Suschke: Und wie war es bei den Proben zu "Eyolf"?

Wuttke: Bei Fritz Marquardt war es eigentlich so wie bei meinem ersten Stück. Da hörte der Sommer schlagartig auf. Das war so, als gehe man aus dem Leben. Und irgendwie in so ein Loch, wie jeder Tag in so ein Loch geht. Das war das gleiche Empfinden wie bei dem Probenbeginn mit Schleef. Man läßt alles, was man an Sommer, Sonne und Leben hatte, hinter sich, geht in dieses Haus, und da ist überall dieser graue Matsch über einem. Je später es wird im Herbst, desto öfter steht man schon im Dämmerlicht auf, geht ins Theater und abends, wenn's dunkel ist, nach Hause. Eigentlich sieht man nichts vom Tageslicht. Ostersonntag war für mich beispielsweise ein irres Erlebnis. Da habe ich alleine im Theater, im großen Haus den Beckett-Abend "Erste Liebe" gemacht. Da waren tatsächlich in dem

Theater fünf Leute, niemand außer den Leuten, die mit dieser winzigen Produktion, in der ich alleine auf der Bühne gegessen habe, zu tun hatten. Im Zuschauerraum waren vielleicht 80 Leute. Und dann kommt man raus aus dem Theater, das da so in seiner Ecke wie ein schlummerndes Geisterschiff liegt, zur Friedrichstraße und denkt, es ist Ostersonntag, nix los. Und dann kommen vom Friedrichstadtpalast 2000 Leute, und kein Taxi zu kriegen. Die U-Bahn gestopft voll. Ich kam von einem halbtoten Ort und dann plötzlich ein irrsinniges Leben.

Suschke: Damit beschreibst Du doch bloß die Gefährdung des Ortes. Es ist eben kein Theater wie ein anderes, wo die Erfolge verdaut werden, die Niederlagen werden verdaut, alles ist extenziell, angespannt. Das ist auch der Fluch der auf diesem Haus lastet.

Wuttke: Neulich habe ich eine kleine Notiz von Tabori gelesen, in einer Zeitung. Da beschreibt Tabori einen merkwürdigen Moment: Wenn man ins Theater geht und dieses Dunkel auftaut, man dahin geht und sich eingräbt. Und er beschreibt, daß man, wenn man sich eingegraben hat, fast erschrickt vor dem, was Leben bedeutet. Tabori schreibt: unheimlich. Was ich sehr schön fand. Ja, und wenn man wieder auftaucht, dann guckt man nach, welche Liebhaber sich aus den Kissen entfernt haben. Man zählt sozusagen die Leichen. Und zieht sich wieder um. Das erlebe ich ganz ähnlich. Ich bin ja eigentlich ein richtiger Wessi, hatte mit dem BE gar nichts zu tun. Jetzt erscheint es mir fast folgerichtig, daß ich da gelandet bin. Weil alle entscheidenden Schritte im Theater sich in diese Richtung bewegten. Alle Kontakte, die ich gemacht habe, die wichtigsten Arbeiten, die ich in Frankfurt gemacht habe, habe ich mit Schleef gemacht. Und Schleef hat dauernd vom BE erzählt; viele, viele Geschichten handelten von diesem Ort, von Schauspielern, Arbeitszusammenhängen dort, und plötzlich taucht man selbst an diesem Ort auf, sucht alles, was erzählt wurde und findet es auch irgendwann.

Suschke: Das BE ist ein Geisterschiff, das auf der Spree entlangfährt. Manchmal ist genug Elektrizität da, daß es leuchtet, und manchmal bricht die Stormversorgung zusammen - ein Geisterschiff auf der Spree zwischen Ost und West.

Wuttke: Mehr als andere Theater definiert das Berliner Ensemble auf ganz eigene Art und seinen Ruf durch seinen Ort in der Stadt. Der ist architektonisch gar nicht zu kippen. Man steht auf dieser Brücke, den preußischen Adler vor sich, schaut auf das Theater und den Bahnhof. Man guckt auf diese Friedrichstraße, wo überall mit einer irrsinnigen Energie gebaut wird. Unter den Linden und überall wird gebaut. Da hinten ist der Reichstag, darin kommt schon die Charité und der Friedrichstadtpalast. Überall wird in der Erde gewühlt. Und unser kleines Fleckchen Erde, da wird komischerweise nicht gewühlt. Das ist mitten in der Stadt so ein komisches Loch. Das Berliner Ensemble liegt auch so komisch in dieser Häuserzeile, so halb dahinter, seit dem Krieg fehlt ja ein ganzer Flügel vom Theater, der zur Straße führende Haupteingang zum Theater ist weg, so daß das Berliner Ensemble wie ein bißchen

weggedrückt liegt. Das ist so ein Unort. Und das finde ich interessant, das finde ich ganz aufregend.

NEUES DEUTSCHLAND, 9. Dezember 1996

BE-Interims-Intendant Stephan Suschke über Wuttkes Mut, Brechts Erben, Schleefs Gefühle  
Was ausrichten. Was hinrichten

*Stephan Suschke, Sie bilden mit Chef dramaturg Carl Hegemann und Geschäftsführer Peter Sauerbaum die Interimsleitung am BE. Wie geht es weiter am Berliner Ensemble? Der Intendant zurückgetreten, Einar Schleef gekündigt. »Puntila«, zumindest vorläufig, vom Spielplan. Brecht, der Hundertjährige, ante portas. Und last not least: Ihre »Eva Braun«-Inszenierung - ein Fressen für Kritiker. Da sucht man Rat bei Heiner Müller: »Das letzte Programm ist die Erfindung des Schweigens«.*

Bei Brecht heißt es: »Neu beginnen kann man mit dem letzten Atemzug.« In dieser Situation stellt sich die Frage, ob man die Hülle Berliner Ensemble tatsächlich wieder mit Leben füllen kann. Wir müssen außerhalb bloßer Arbeitsbeschaffungsmentalität ein künstlerisches Zentrum finden, das dieses Haus unverwechselbar und notwendig macht. Das geht einzig über Produktionen, über künstlerische Handschriften, die etwas mit der Geschichte dieses Hauses zu tun haben, mit seinen Traditionen und dem politischen Ansatz, den Brecht für dieses Theater formulierte. .

*Das ist doch aber nichts Neues.*

Theoretisch nicht, aber praktisch ist es schwieriger, Lösungen zu finden. Das Haus leidet wie kein anderes unter Weltruhm, und seit Brechts Tod sind die Auseinandersetzungen um den richtigen Weg nie abgeflaut. Die Folgen von Erstarrung und Instrumentalisierung dieses Ruhms für wechselnde politische und persönliche Interessen sind bis heute zu spüren. Seit der Wende schlitterte das Theater von einer Krise in die andere. Wie Krebszellen wurden die Konflikte mitgeschleppt, jetzt sind alle erschrocken über den Befund. In nicht mal einem Jahr Arbeit war Heilung durch eine neue Leitung nicht zu erwarten.

*Stahl sich Martin Wuttke, begünstigt durch den Druck der Konflikte, nicht zu früh aus der Verantwortung?*

Martin Wuttke hat sich nicht herausgestohlen: Wir waren nicht so naiv zu glauben, daß wir die die schwere Hypothek, die auf diesem Hause liegt, im'Spaziergang tilgen könnten. Wuttkes Rücktritt ist mutig, denn so weit ist bisher keiner der allerorts klagenden Intendanten gegangen - unabhängig davon, daß so ein Rücktritt die Probleme nicht löst. Aber wer die Sparzwang-Ideologie verharmlost, gegen die Wuttke auf seine Weise protestiert, der braucht nur nach Frankfurt am Main zu sehen. Dort gab es ein erstklassiges, Theatergeschichte schreibendes Schauspiel. Heute ist dort Wüste.

*Ist die Front allein am Kultursenator festzumachen?*

Nein, sie ist viel differenzierter. Aber es ist ja nicht so, daß gar kein Geld da ist. Es gibt Subventionen, mit denen man produzieren kann. Das ist jetzt das Wichtigste. Es gibt ein gutes Ensemble, das zwar verunsichert, aber arbeitsbereit ist, ein Ensemble, mit dem jedoch jahrelang nicht richtig gearbeitet wurde.

Die Schauspieler wurden nicht zielgerichtet eingesetzt und entwickelt. Hier ist gar nicht erst versucht worden, was Castorf an der Volksbühne gelang: Teile des erfahrenen Ensembles mit den Jungen zu verbinden. Voraussetzung ist ein künstlerisches Konzept, gut wäre ein Hausregisseur.

*Der fristlos gekündigte Einar Schleef hätte ein wichtiger Regisseur sein können.*

Einar Schleef und das Berliner Ensemble - das ist eine Geschichte tiefster Verletzungen: Seinem Rauschmiß in den siebziger Jahren folgte vor einiger Zeit, im Zusammenhang mit dem Zadek-Streit, jener Rauswurf unter dem Vierer-Direktorium, der von Müller geduldet wurde. Müller hat ihn dann wieder ans Haus geholt. Schleef macht ein Theater, das alle konventionellen Rahmen sprengt, seine exzessive Produktionsweise treibt traditionelle Ensembles an die Grenzen aller Belastbarkeit.

*An diesen Grenzpunkten erst findet Schleef statt. Immer in Tuchfühlung zum Scheitern. Den Ästheten ein verlässlicher Feind. Und wenn schon Untergang, dann nicht in kleiner Fahrt. Aber warum wurde er denn nun entlassen?*

Wenn einen ganzen Tag lang die Bühne für den »Puntila« aufgebaut wird, wenn mehrere Proben stattfinden, wenn Jutta Hoffmann dafür extra aus Hamburg anreist, der Regisseur und Hauptdarsteller aber am Tag der Vorstellung eine Serie von Aufführungen grundlos absagt - dann kann man nicht abwarten, auch aus Achtung und Verantwortung dem Ensemble gegenüber. Aber der Hintergrund reicht tiefer: Schleef hat ein bestehendes Vertrauensverhältnis aufgekündigt, weil er das Gefühl hatte, dieses Vertrauen gäbe es gar

nicht. Sicher ist es auch nicht unproblematisch bei so einem Konflikt, daß der Schauspieler Wuttke, so etwas wie ein Geschöpf von Einar Schleef, plötzlich als dessen Chef agieren muß - ..

*Und die Leitung, zeigte mal, daß sie wirklich konsequent leitet.*

Leitung wäre gewesen, wenn der Konflikt mit Schleef verhindert worden wäre. Aber ich weiß auch heute nicht, ob das überhaupt machbar war..

*Wird es ein Einlenken geben?*

Mir fällt auf diese Frage keine diplomatische Antwort ein. »Puntila« ist außer mit Abstrichen Castorfs »Auftrag« die einzige Inszenierung nach Müllers Tod, die dem von uns gewollten Standard des Hauses entspricht. Das kennzeichnet die Tragik der Situation.

*Worin besteht im Moment Ihre Hauptaufgabe, um der Selbstaufgabe zu entgehen?*

Wir sprechen mit Regisseuren. Es sind auf jeden Fall Leute, die einen künstlerischen Bezug zu diesem Haus haben, denen Brechts Theater wichtig ist, die noch nicht angesteckt sind von zeitgeistiger Müdigkeit und die mehr wollen als nur Spaß. Wir bleiben bei dem Konzept, die großen Stücke Brechts, Müllers und Shakespeares durchzusehen, und es muß daneben kleinere, operative Theaterformen geben, die sich einmischen in die Gegenwart., Von »Versuchsbohrungen« sprach Müller bei der Arbeit an seinem »Fatzler«-Projekt. Es gibt einen Auftrag an Autoren, Szenen zu dem Kanzler-Gedanken von den »blühenden Landschaften« zu schreiben.

*An welche Stücke Brechts denken Sie?*

An den »Kreidekreis« etwa oder »Die Heilige Johanna der Schlachthöfe«.

*Letzteres Stück mußten Wekwerth und Tenschert 1968 zum 70. Geburtstag Brechts auf Helene Weigels Geheiß inszenieren. nachdem die Witwe ein Projekt mit Büchner, Baierl und Volker Braun abgelehnt und damit den Versuch zunichte gemacht hatte, Brechts Methoden auf andere Autoren anzuwenden.*

Das Tolle am Stück ist, daß die beschriebenen Verhältnisse, sowohl im Osten als auch im Westen veraltet waren - während das Stück jetzt die Wirklichkeit wieder einholt.

*Was sagen Sie zu angeblich schwierigen Kontakten zu den Brecht-Erben?*

Ich habe noch nie mit den Brecht-Erben verhandelt, ich halte mich aus Wertungen heraus. Barbara Brecht-Schall hat sehr konkrete Vorstellungen davon, wie man mit Texten ihres Vaters umgeht, das kann man gut finden oder schlecht. Aber bei Brecht heißt es: Keinen Gedanken verschwenden an das Unänderbare! Wenn man bestimmte Stücke mit bestimmten

Regisseuren nicht bekommt, muß man halt andere Wege suchen. Das ist einfach Kapitalismus - Eigentum an ideellen Produktionsmitteln und dessen Verwertung.

*Warum wird nichts aus Brechts »Maßnahme«, inszeniert von Peter Stein?*

Weiß ich nicht. Er interessiert sich eben nicht mehr für »Die Maßnahme«, sondern hauptsächlich für sich selbst.

*Nun muß, wenn über künstlerische Praxis als dem Kriterium der Wahrheit geredet wird, Ihre Inszenierung von Stefan Kolditz'»Eva Hitlers Geliebte« genannt werden. Die streitbare Produktion kam (leider?) genau in die neuesten Querelen hinein, Kritiker urteilten: ein Flop. Kritikerschelte ist langweilig. Unser Grundimpuls war, sich einem Thema so zu nähern, daß sich der Zuschauer nicht sofort in die wohlige Distanz fallen lassen kann: Aha, die alte Nazi-Schlampe, mit der habe ich nichts zu tun. Uns ging es um eine Projektionsfläche für mögliches eigenes Verhalten. Was faszinierte Menschen an einer Idee, an Idolen - während die Juden, für alle sichtbar, massenhaft wegtransportiert wurden? Der Faszination des Faschismus auf die Spur zu kommen, ist künstlerische Herausforderung und freilich auch Risiko. Auf der einen Seite haben nach dem Krieg die Mitläufer der Nazis, unter Führung der Kommunisten, den vermeintlichen Sozialismus aufgebaut; auf der anderen Seite bauten die Mitläufer der Nazis, unter Führung der Amerikaner, das Wirtschaftswunder auf. Diese beiden Strukturen trafen nach 1989 aufeinander. Und beim gemeinsamen Blick auf die Vergangenheit gibt es nach wie vor einen bevölkerungsweiten Verdrängungsprozeß. Da wollten wir mit einem Text, der weltliterarisch nicht abgesichert ist, einhaken.*

*Es gibt einen Text Heiner Müllers über Chaplin, darin heißt es: »Ich wußte noch nicht und ich ahnte schon, daß man kein Indianer bleiben kann, wenn man mit Kunst etwas ausrichten will. Wir schießen alle aus der Hüfte, und etwas ausrichten heißt in der Kunst, etwas hinrichten, zuerst sich selbst.« Das, Stephan Suschke, ist Ihnen gelungen.*

Ja, rettungslos.

NEUES DEUTSCHLAND, 5. Oktober 1998

Der künstlerische Leiter des Berliner Ensembles, Stephan Suschke:

Die eine Sehnsucht ist ausgereizt. Nun muß anderes kommen

*Stephan Suschke, einst war das BE das interessanteste Theater mit der Zeit wurde es das Theater mit den interessantesten Problemen: Fünfer- Direktorium, Müller-Regentschaft. Wuttke-Intendanz. Wuttke-Rücktritt, Hochhuth-Handel um die Immobilie, demnächst der Einzug Peymanns. Und noch schwelt der Konflikt mit Einar Schleef Klage, Gegenklage, Berufung wegen abgesagter »Puntila«-Vorstellungen und daraufhin erfolgter Kündigung. Es ist was los an Ihrem Haus. vor allem hinter den Kulissen.*

Mich interessieren niehr die Inszenierungen, die wir in der vergangenen Spielzeit produzierten. Der Rest ist Feuilleton.

*Bleiben wir mal bei Schleef*

Wir brauchen nicht darüber zu reden, daß er ein außergewöhnlicher Künstler ist. Aber Schleef braucht Reibungen, Widerstand, Kontrahenten, von denen er sich ästhetisch, künstlerisch absetzen kann. Nach dem Tod Heiner Müllers und dem Weggang Peter Zadeks gab es plötzlich niemanden mehr, an dem er sich wirklich reiben konnte. Da bleibt dann nur der »Betrieb« als Gegner. Schleef erschien nicht zu den »Puntila«-Vorstellungen. Metaphorisch: Er riß das Heind über der Brust auf. »Erschießt mich!«

*Sie haben es getan?*

Nein, er war ja nicht da. Schleef hätte jeden Schauspieler gefeuert, der so gehandelt hätte wie er. Er muß sich seine eigenen Maßstäbe gefallen lassen. Daß die Kündigung dem BE einen wichtigen Künstler entzogen hat, gehört zu den bitteren Erfahrungen.

*Verbunden mit der Einsicht, daß das Berliner Theater ein großes Stück langweiliger wurde.*

Das deutsche Theater hat Tabu-Ressourcen aufgebraucht. Das letzte Tabu ist der Antisemitismus. Die Sehnsucht nach Widerständen ist ausgereizt. Jetzt muß etwas anderes kommen.

*Nicht bloß im Theater.*

Es gibt nur ganz wenige, denen es zur Zeit gelingt, soziale Energie auf die Bühne zu bringen, die eine wirklich aufstörende emotionale Regung erzeugt: Schleef, Marthaler auf ganz andere Weise, dann Castorf, dem wie mit »Schmutzige Hände,« immer wieder aufregende Arbeiten gelingen. Und in seinen besten Momenten Schlingensiefel. Es gibt Momente bei ihm, da entsteht eine Verunsicherung beim Publikum, das nicht mehr genau weiß, was ist Theater, was



ist Leben. Da gibt es Peinlichkeiten, die verschreckend sind und deshalb eine Qualität haben. Da wird eine Sehnsucht bedient: Der maschinelle Lauf, den Theateraufführungen häufig haben, wird durchbrochen.

*Im Februar 1996 übernahmen Sie (damals noch mit Martin Wuttke und Carl Hegemann) die künstlerische Leitung. Inzwischen leiten Sie solo, jedenfalls künstlerisch. In der nächsten Spielzeit sitzt auf Ihrem Stuhl Claus Peymann. Mit welchen Gefühlen geht man da jeden Tag zur Arbeit?*

Ich gehe gern ins Theater, das macht einen Großteil meiner sozialen Beziehungen aus. Dann gibt es so etwas wie Verantwortung sowohl für dieses berühmte Theater als auch für 170 Leute, die hier arbeiten. Und im übrigen habe ich die Möglichkeit, die eine oder andere interessante Theaterarbeit entweder zu ermöglichen oder selber zu machen.

*Es bleibt ein Abbruchunternehmen. Ehrgeiz auf Zeit.*

Das ist nicht die Frage. Mittlerweile ist klar, welche Schauspieler bleiben, welche gehen. Das erhöht natürlich die Zentrifugalkraft innerhalb des Hauses, erleichtert aber das Arbeiten nicht unbedingt. Aber ich bin jetzt im 7. Jahr an diesem Haus; ich kenne keine Phase, die in irgendeiner Form krisenfrei war. Wenn Müller sagte, Theater sei Krise, so mag das ganz hübsch formuliert sein, aber für den Arbeitsalltag ist das belastend. Es ging lange Zeit gar nicht primär um Qualität von Inszenierungen, sondern darum, das, was Schleef haßerfüllt Betrieb nennt, überhaupt erstmal wieder zum Funktionieren zu bringen. Das war lange Zeit das eigentliche Problem, das lediglich abgedeckt war durch die Berühmtheit des Ortes. Inzwischen erreichten wir eine gewisse Konsolidierung im Produzieren. Viele Sachen der jüngsten Zeit sind zumeist mit Schauspielern des Hauses gemacht worden. Plötzlich konnte man wieder das Potential des eigenen Theaters erkennen.

*Aber in bestimmten Charakterfächern fehlt es doch an Kraft und Präsenz.*

Das ist ja ein historisches Problem, das mit dem Brecht-Kanon zusammenhängt. Das Berliner Ensemble bestand aus einem König, Ekkehard Schall und dem restlichen Ensemble, aus dem immer wieder Protagonisten auftauchten, verschwanden, wieder auftauchten. Dann kamen mit Zadek Protagonisten, was auf der einen Seite einen qualitativen Schub bedeutete, gleichzeitig aber die wichtigen und interessanten »alten« BE-Schauspieler in die zweite und dritte Reihe verdrängte. Dann waren, bis auf Ausnahmen, auf einmal alle weg, und es gab ein Vakuum, das man nur langfristig ausfüllen kann, etwa mit Neuengagements. Mit dem Rücken zur Wand lassen, sich bestimmte Probleme schwer bewältigen.

*Und das Publikum?*

Wir haben das interessanteste Publikum Berlins, weil es kein Sektenpublikum, sondern sozial

und altersmäßig breit gefächert ist. Nach unserer Publikumsumfrage sind allein 30 Prozent in einem Alter zwischen 20 und 30 Jahren. Das BE ist nicht so verstaubt, wie ich es immer wieder im Feuilleton nachlesen kann.

*Stephan Suschke. kürzlich arbeiteten Sie als Regisseur auf Einladung des Goethe-Institutes in Cordoba, Argentinien. Flucht in eine schöne Gegend?*

Schön auch, aber das ist nicht der Antrieb. Man bekommt einen anderen Blick auf das Berliner Ensemble, es gibt auch größere Freiheit zum Arbeiten, weil man sich jenseits des traditionellen Kontextes bewegt. Außerdem prallen verschiedete Mentalitäten und Haltungen aufeinander. Aber alles ist unverkrampft. Die Arbeit soll gut werden, aber es gibt keinen Erfolgsdruck.

*Was probierten Sie?*

Es gibt eilte Schnittstelle zwischen argentinischer und deutscher Geschichte: die Diktaturerfahrung. Deshalb hatte ich mich entschlossen, Müllers »Schlacht« und Brechts »Antigone« zu probieren, in einer Art offener Werkstatt.

*Offene Werkstatt?*

Wir kamen überein, die Teilnehmerzahl nicht zu begrenzen. Man kann nicht über Faschismus arbeiten, wenn das prinzipielle Verfahren Selektion ist. Es fand sich eine Gruppe von 70 Leuten zusammen, zwischen 16 und 60, Schauspieler, Studenten, Professoren, Regisseure.

*Wo fanden die Proben statt?*

Unter freiem Himmel, in einem großen rechteckigen Patio mit Galerien, der ehemaligen Stadtverwaltung. Während der Diktatur wurden dort, bis in die 80er Jahre, Menschen gefoltert und umgebracht, ein Ort, der mit Geschichte aufgeladen ist. Die Müller-Texte erzeugen eine Erfahrung, die jener der argentinischen Diktatur sehr nahe kommt und zu der fast alle ein körperliches Verhältnis haben. Durch die Arbeit wurden die Teilnehmer angeregt, diese Erfahrungen zu beschreiben. Da merkt man, wie Angst, Opportunismus und Feigheit existentiell werden. Diese Texte waren Bestandteil der Aufführung. Sie schufen ein argentinisches Raster für Texte über eine deutsche Diktatur. Gleichzeitig hat es natürlich etwas Exorzistisches, die eigene Furcht zu beschreiben, weil das eine Möglichkeit war, gerade in so einem kollektiven Prozeß damit umzugehen, sie auszutreiben. Wenn man diese Angst spürt, begreift man, wie wenig die Deutsche Demokratische Republik mit einer Diktatur lateinamerikanischer Prägung zu tun hatte. und daß der Rechtsstaat Bundesrepublik Deutschland ein zu verteidigendes Gut ist.

*Wann wurde geprobt?*

Die Proben begannen nach 17 Uhr, die meisten hatten da schon einen Arbeitstag hinter sich. Viele Schauspieler dort müssen sich mit Nebenbeschäftigungen durchschlagen; sie arbeiten bei der Post, als Verkäuferinnen, als Huren ...

*Man kennt dort Heiner Müller, er ist kein Unbekannter?*

Argentinien ist ein Land, das immer nach Europa blickte und durch die Kolonialgeschichte mit unserem Kontinent verbunden ist. Argentinier beschreiben sich selbst als Italiener, die gern in Paris leben würden. Die Intelligenz ist dort nicht so satt und hat nicht diesen europäischen Blick auf die Fleischtöpfe. Es ist eine Frische, gepaart mit Bescheidenheit und einem Wissen um den wahren Wert. Und dann kommen deutsche Praktikantinnen, und die können nicht richtig arbeiten, weil dort im Goethe-Institut kein 486er Computer steht. Man merkt in solchen und anderen Situationen, daß ein wirkliches Gefühl für die Dritte Welt in Deutschland nicht sehr entwickelt ist. Da sehe ich eine andere wichtige Funktion des Goethe-Institutes: Deutsche haben über Arbeit eine Möglichkeit zu anderer Erfahrung. Das schärft auch den Blick für Deutschland.

*Stephan Suschke: Arbeit mit Müller und Brecht. Arbeit für ein Theater, das Schutzpanzer aufsprengen soll. Allein haben Sie dazu selbst einen Versuch am BE gestartet: »Eva Hitlers Geliebt«, ein Solo-Abend für Corinna Harfouch. Jetzt ist das Stück abgesetzt. Späte Einsicht in die Verrisse einer ziemlich harten Kritik?*

Die dummliche Political Correctness hat mich in diesem Fall nicht interessiert. Es war eine sehr gut besuchte, häufig ausverkaufte Vorstellung. Interessant waren die Publikumsdiskussionen, die uns bestätigt und zugleich verunsichert haben - weil sich Leute so unterschiedlich äußerten. Mit zunehmender zeitlicher Entfernung wird das Phänomen der Faszination Nationalsozialismus immer unbegreifbarer. Wir wollten es dem Zuschauer nicht zu leicht machen, die langweilige Gut-Böse-Schere auf- und wieder zuzumachen, sondern ihn dort reinziehen, wo es schwierig wird, sich zu entscheiden, zwischen Sympathie und Haß nämlich. Da gibt es dann nicht so leicht antworten.

*Und warum die Absetzung?*

Wir merkten, daß das eine normale Repertoire-Vorstellung wird. Der Stachel war weg. Es war schon wieder chic, sich das mal anzusehen. Eine ernsthafte Intention geriet zum Event. Der Schmerz ließ nach.

*Wie geht es nun weiter in der letzten Spielzeit am BE, bevor Anfang Mai die Bauarbeiten beginnen?*

Wir schließen unsere Erkundungen in Sachen Brecht mit »Die Rundköpfe und die Spitzköpfe« und einem musikalischen Abend »Taschenpostille« ab. Jetzt findet eine große

Serie der »Danton«-Inszenierung Robert Wilsons statt, Heiner Müllers »Titus Andronicus« ist ein Projekt nicht nur, weil Müller im Januar nächsten Jahres 70 geworden wäre. Der Reigen schließt sich mit einem Stück von Christoph Hein, das Erfahrungen nach der Wende beschreibt.

*Wie sehen Sie die Perspektive Müllerscher Dramatik? Sie selbst inszenierten »Die Bauern« ...*  
In Lateinamerika funktionieren Müllers Stücke über Diktatur erstklassig, weil die Erfahrung noch ganz nah ist. Da gibt es eine direkte Korrespondenz. Wir hier befinden uns dagegen in einer Phase der Restauration. Deshalb denke ich, bis auf einen Großteil der Bearbeitungen - »Titus«, »Medea-Material«, »Macbeth« - und Texten wie »Hamletmaschine« oder »Bildbeschreibung« werden jene Stücke, die sich mit DDR-Realität beschäftigen, für die nächsten zehn Jahre nicht funktionieren. Weil das Bewußtsein der Zuschauer immer DDR reflektiert. Die Stücke müßten aber genommen werden als etwas weit Entferntes, wie Shakespeare etwa. Das ist die eigentliche Qualität. Sie braucht aber fernere Zukunft.

Interview: Hans-Dieter Schütt