

Sie stecken bis zum Hals in der Kunst: Wicki Kalaitzi und Holger Madin in „Wir gehen“ am teatr kreatur.

Frei oder?

Freiheit, die sie meinten

Geboren wurde die Freie Theaterszene aus dem antibürgerlichen Widerstand überwiegend junger Künstler. Doch die Opposition gegen die etablierte Gesellschaft, die etablierte Ästhetik, die etablierten Organisationen hat sich verbraucht. Zum einen, weil nicht alles am Establishment so obsolet war, wie es den Freien anfangs schien: Dem Druck zur Professionalisierung, zur Verstetigung der künstlerischen Arbeit, zum wirtschaftlich tragfähigen „Verkaufen“ ihrer Produkte konnten sie auf Dauer kaum entgehen. Zum anderen aber haben sich auch die Stadt- und Staatstheater immer mehr von ästhetischen und anderen Traditionen gelöst; ihre exponierten Protagonisten in Hamburg, Berlin oder Zürich machen mindestens ebenso avancierte Kunst wie die Freien. Vor dem Hintergrund dieser Entwicklungen hat sich das Verhältnis zwischen Freien Gruppen, Privattheatern und öffentlich getragenen Bühnen gewandelt: Berührungängste schwinden, an ihre Stelle treten gelegentlich Konkurrenzängste. Denn hier wie dort sind öffentliche Zuschüsse Existenzbedingungen. In unserem Schwerpunkt **Frei oder?** wollen wir diesen Entwicklungen nachgehen. Wir beginnen in Berlin, wo wieder einmal der Rotstift des Kultursenators zum Motor des Wandels zu werden droht.

Foto: David Baltzer/ZENIT

Matthias Heine.

Die Geschichte der Berliner Freien Theaterszene und der lokalen Politik ist die Geschichte eines unendlichen Missverständnisses. Die Freiheit, die sie meinten, mag für die Off-Bühnen tatsächlich mal eine quasi anarchistische gewesen sein – Freiheit nicht nur von den bürokratischen und ästhetischen Zwängen des Staatstheaters, sondern von den Erblasten der offiziellen Theatergeschichte überhaupt. Diesen Freiheitsbegriff schwenkte man damals, in den siebziger Jahren, wie eine zerschossene rote Fahne provozierend vor der Nase des künstlerischen und gesellschaftlichen Establishments. Doch dieses de facto längst verblichene Schreckgespenst sehen weite Kreise der Berliner Politik immer noch vor ihrem geistigen Auge, wenn sie mit den Angelegenheiten der Freien konfrontiert werden. Symbolisch ist, was einst geschah, als die CDU-Kultursprecherin Monika Grütters Vertreter der Off-Bühnen in den Kulturausschuss geleitete. Im Fahrstuhl begegnete sie einem von Grütters' Fraktionskollegen. Als er hörte, um wen es sich da handelte, zuckte der Abgeordnete angstvoll in seine Fahrstuhllecke zurück. Wahrscheinlich fürchtete er, unversehens in eine sadomasochistische Menstruationsperformance hineingezogen zu werden.

Der ängstliche CDU-Mann hatte nicht mitbekommen, dass sich der Freiheitsbegriff der Szene in den neunziger Jahren gewandelt hat: Er klingt heute eher nach freiem Unternehmertum und der damit verbundenen Selbstaussbeutung sowie nach der Freiheit von sozialer Sicherheit und Bequemlichkeit. Unter dem Kostendruck und angesichts des Verblässens aller antiautoritären Ideologien haben sich die Freien Gruppen im vergangenen Jahrzehnt professionalisiert und Berührungängste gegenüber den großen Häusern abgelegt. Gruppen wie das verblichene *Theater Affekt*, aus dem das heutige künstlerische Team des Basler Theaters um Stefan Bachmann hervorging, das *Orphtheater* oder das *Theater zum Westlichen Stadthirschen* haben keine Scheu mehr, mit de jure oder de facto staatlichen Häusern wie der Volksbühne oder dem Berliner Ensemble zusammenzuarbeiten. Ohne Scheu nutzen sie die Infrastruktur landeseigener Spielstätten wie des Theaters am Halleschen Ufer oder des Podewils. Ein beispielhafter Grenzgänger ist Andrej Woron, der nach Inszenierungen in Bremen oder in der Volksbühne immer wieder in sein *teatr kreatur* zurückkehrt – und dort, in der Beengtheit einer Kreuzberger Hinterhofbühne, auch immer wieder zu jener Konzentration findet, die ihm an den großen Häusern oft abhanden kommt.

Feste Spielstätten erscheinen vielen neueren Gruppen heute eher als hemmender Ballast. Die zeitgemäßesten Modelle verkörpern Truppen wie *She She Pop*, *Gob Squad* oder die *Theaterschafft* um den Regisseur Jan Jochymski, die nicht nur zwischen den Institutionen, sondern auch zwischen den Städten und Ländern nomadi-

sieren und immer gerade mal dort ankeren, wo es für die Arbeit am günstigsten ist. Auf ihrer Wanderschaft sind sie dann auch mal in Berlin zu Hause, so wie Gob Squad in diesem Jahr als „Artists in Residence“ im Podewil. Einige haben die Transformationsprozesse nicht überlebt wie etwa die *Theatermanufaktur* oder das *Zan-Pollo-Theater*, die nur noch als Briefkastenfirmen durch die Seiten des Bühnenjournals geistern, obwohl sie seit 1993 bzw. 1998 keine Zuwendungen mehr bekommen und auch nichts mehr produzieren. Die verbliebenen Alten und die Neugründungen unterscheiden sich von den Privattheatern organisatorisch kaum noch, sondern allenfalls dadurch, dass sie sich ihr Publikum in anderen Nischen suchen, und dass sie kleiner und finanziell schlechter gestellt sind.

Schon als der Gutachter Peter Stoltzenberg vor drei Jahren im Auftrag des damaligen Kultursenators Peter Radunski (CDU) seine Expertise vorlegte, war die Unterscheidung zwischen Freien Gruppen, die alle zwei Jahre von einer Jury „evaluiert“ werden, und Privatbühnen, die ihre Zuschüsse jeweils längere Zeit ohne Evaluation garantiert bekommen, nicht mehr zeitgemäß – und sie ist seitdem nicht sinnvoller geworden. Das *Theater 89* stieg damals in den Kreis der Empfänger von auf jeweils vier Jahre gewährter Optionsförderung auf. Doch worin es sich eigentlich grundsätzlich von Bühnen wie dem *Stucke-Theater* oder dem Theater zum Westlichen Stadthirschen unterscheidet, wussten, wenn überhaupt, dann einzig Stoltzenberg und sein Auftraggeber. Von Berlins neuem zuständigen Senator Christoph Stölzl (parteilos, aber auf CDU-Ticket) haben die Freien kaum mehr Einsicht und offenere Ohren zu erwarten. Denn dessen Kulturverständnis ist noch radikaler auf die klassischen Hochkunstphären eingegrenzt, als das beim schlichten, aber auch pragmatischen Radunski der Fall war. Kultur, das sind für die CDU und in einem gewissen Maße wohl auch für Stölzl vor allem jene Events, bei denen er auf sektsprudelnden Premierenfestivitäten Bonmots zum Besten geben kann. Man kann jedenfalls nicht ganz ausschließen, dass es in erster Linie Vorurteile oder Desinteresse waren, die Stölzl dazu brachten, Anfang Oktober dem Kunsthaus *Tacheles* die Streichung seiner bescheidenen „Förderung für bezirksübergreifende Aktivitäten“ in Höhe von 350 000 Mark anzukündigen – ausgerechnet zu einem Zeitpunkt, da aus der 1989 von Künstlern besetzten Kaufhausruine nach langer Schwächephase wieder ernst zu nehmende theaterästhetische Impulse kamen. Während unter der lebhaften Begleitung von Protestgeschrei aus internationalen Edelkehlen über echte und vermeintliche Millionen-Spareffekte der Opernstrukturreform gestritten wird, hat Stölzls Verwaltung offenbar mit schmerzhaften Aufräumarbeiten bei den Freien Gruppen begonnen. In diesem Zusammenhang steht die Entlassung von Zebu Kluth, dem Intendanten des Theaters am Halleschen Ufer, das eigentlich als zentrale Spielstätte für Gruppen ohne eigenes Haus gedacht ist, dem dieser Rang jedoch zuletzt von den technisch viel weniger geeigneten Sophiensälen abgelaufen wurde.

Die Kluth-Entlassung wird die Off-Szene allerdings weniger erschüttert haben als die Botschaft, dass alle Freien Träger mit dem Schrumpfen ihrer Etats um bis zu zehn Prozent rechnen müssen. Der Kulturhaushalt für das Jahr 2001 wird knapp ausfallen. Da Stölzl die Schließung eines großen, millionenschweren Theaters

scheut, sammelt er auch kleine Beträge ein, wo er kann. Unter dem Druck der Verhältnisse wird die so genannte „Evaluation“ immer mehr zu einem Schwert, mit dem man unerwünschte Subventionsempfänger enthauptet. Die Idee, Zuschüsse nicht mehr automatisch, sondern nach einer regelmäßigen Qualitätsprüfung zu vergeben, provozierte von Anfang an die Frage, warum sich eigentlich Berlins überwiegend mittelmäßige Staatstheater einer solchen Kontrolle nicht unterwerfen müssen. Bewertungsmaßstäbe bei der Evaluation der Freien Theatergruppen, die alle zwei Jahre durch eine Jury vorgenommen wird, sind die künst-

lerische Qualität und die deutliche ästhetische Unterscheidung von den Staats- und Privattheatern. Jury-Mitglied Joachim Kramarz glaubt: „So werden die progressivsten Theatergruppen gefördert“. Als „skandalös“ empfindet dagegen Dominik Bender vom Theater zum Westlichen Stadthirschen die undurchschaubaren Jurybeschlüsse. Der Gruppe sei im Oktober ohne Begründung die Basisförderung für die Spielzeiten 2001/2002 um 150 000 Mark gekürzt worden. Die 1983 von Absolventen des Berliner HdK-Schauspielstudiengangs gegründeten Stadthirsche sind nach dem Dahinscheiden des Zan Pollo Theaters die ältesten Relikte der einst florierenden und attraktiven West-Berliner Off-

THEATER ALS INNERE MISSION

Wie man von den Unterlassungssünden der großen Bühnen profitiert: Das Theater 89

Der Name wirkt heute fast ein bisschen übersymbolisch, doch im Gründungs- und Patenjahr des *Theaters 89* ahnte noch keiner, dass die namensgebende Ziffer bald Chiffre für eine Zeitenwende werden könnte. Aber natürlich war es auch kein Zufall, dass die Künstler aus dem Umfeld von Deutschem Theater und Berliner Ensemble ausgerechnet ein paar Monate vor der Wende im dritten Anlauf ihre freie Bühne gründen durften: Die Widerstandskraft der Bürokratie begann allmählich zu erlahmen. Von Anfang an hat das Theater 89 stark auf Gegenwartsdramatik gesetzt. Zunächst waren etwa Georg Seidel, Alfred Matusche und Paul Gratzig prägende Autoren. Dann wurde hier Oliver Bukowski entdeckt; Sieben Stücke haben die 89er

seitdem von Bukowski aufgeführt. Ihr Aufführung von „Gäste“ wurde der Braunschweiger Urinszenierung vorgezogen und zu den Mühlheimer Theatertagen eingeladen. Das war nur einer von vielen Gründen zur Freude, die das Theater 89 in jüngster Zeit hatte. Zunächst bezog man in einem Offizierkasino im ländlichen Niedergörsdorf eine zweite Spielstätte, bekam dafür auch brandenburgische Zuschüsse. Dann wurde die Truppe vom Gutachter des Berliner Kultursenators, Peter Stoltzenberg, für die vierjährige Optionsförderung vorgeschlagen und ihre Subventionen auf 800 000 Mark heraufgestuft. Schließlich feierte man den 10. Geburtstag mit der Eröffnung einer dritten Spielstätte in der ehemaligen Kantine des Knorr-Bremsen-Werkes in Marzahn.

Das Ensemble um den Regisseur Hans-Joachim Frank wartet eben nicht nur, bis das Publikum in den Hinterhof eines Plattenbaus in Berlin Mitte kommt, sondern es

bewegt sich hinaus in die mittlerweile weitgehend kulturfreien Gegenden an den Rändern und außerhalb Berlins. Diesem Zweck dient auch eine planwagenmobile Inszenierung nach Grimmelshausens „Simplicissimus“ (dramatisiert von Gratzig), mit der man im wahrsten Sinne des Wortes über die Dörfer tingelt. Theaterfern ist allerdings auch die Großstadtjugend; sie umwirbt man – gewissermaßen in innerer Mission – mit Aufführungen, in denen fast ausschließlich Kinder und Jugendliche spielen. Mit ihnen traut sich das Theater 89 an so heikle und schwierige Stoffe wie Heiner Müllers „Anatomie Titus Fall of Rome“ oder Katharina Gerickes „Maienschlager“, die Geschichte der Liebe eines Hitlerjungen und eines jungen Juden. Mittlerweile läuft der Kulturtransfer zwischen Stadt und Land beim Theater 89 sogar oft umgekehrt: Meist werden die Stücke in Niedergörsdorf geprobt und zuerst aufgeführt und kommen dann nach Berlin. Das ging so selbst mit einer derart großen und aufwendigen Produktion wie Christoph Heins „Bruch“, für die man immerhin den einstigen Titelrollenspieler des Berliner Ensembles, Ekkehard Schall, verpflichtet hatte. Dafür wich man dann ins geräumigere Hebbel-Theater aus. Ein eigenes Haus schützt offenbar nicht vor Nomadentum: Die allerneueste Produktion, Melanie Gieschens „Gnadenlos“, wird in der Kulturbrauerei gezeigt.

Ästhetisch ist das Theater 89 ein Kind der Umbruchsepoche, die es im Titel trägt: Mit einem Bein immer noch in der DDR, mit dem anderen nur tapsig in Richtung Westen tastend. Die „Bruch“-Inszenierung offenbarte Größe und Begrenztheit der Bühne: Einerseits von einer Handwerkslichkeit, die auf solider ostdeutscher Ausbildungsgrundlage beruht. Andererseits, wie fast alles vom Theater 89, ein bisschen überdeutlich und didaktisch. Die Plakate zum 40. DDR-Geburtstag, die das Bühnenbild zierten, sollten auch dem letzten Zuschauer klar machen, dass der Autor Hein mit der Schilderung eines Starchirurgen in der Nachkriegskrise auf eine ganz andere Zeitenwende zielt. Als ob das nicht überdeutlich aus dem Text hervorginge. Mit dieser Methode des pastos-dicken Auftragens von Bedeutung und Botschaft hatte Frank auch schon „Gäste“ – den Lorbeeren zum Trotz – zu einem äußerst ambivalenten Vergnügen gemacht. Und erst recht geriet „Die Mutter“ von Brecht, dem etwas angestaubten Hausgott, der Regisseurin Gabriele Heinz 1998 so, als habe sie das Parteiprogramm der PDS als Regiebuch benutzt.

Doch weil es genug Zuschauer gibt, die es schätzen, wenn sie lehrerhaft bei der Hand genommen werden, wird das Theater 89 gewiss auch ein weiteres Jahrzehnt überstehen. Und solange die großen Theater dumm genug sind, sich Stücke wie „Bruch“, „Maienschlager“ oder „Gnadenlos“ entgegen zu lassen, ist diese Bühne auch verdammt notwendig für die Hauptstadt. Von deren kulturell ausgedörrtem Umland gar nicht zu reden.

Matthias Heine

Szene. Im Gegensatz zu Zan Pollo ist ihre Ästhetik jedoch nie in der künstlerischen Abkapselung muffig geworden, sondern es gelang durch Koproduktionen mit dem Theater Affekt, dem Berliner Ensemble, Albrecht Hirsches Göttinger *Ensemble Mahagoni*, immer wieder neue Arbeitsweisen in den Stil des Hauses zu integrieren. Das größte Problem der Stadthirsche war zuletzt die Lage ihrer Spielstätte in einem besonders abgelegenen Winkel von Kreuzberg. Der Isolation versuchte man zu entgegen, indem man durch Auftritte in der so genannten „Elisabethvilla“ in Berlin Mitte neues Terrain und neue Zuschauer erschloss. Basis auch dieses Vorstoßes war allerdings immer das eigene Haus in Kreuzberg, das feste selbstbestimmte Probenzeiten garantierte. Nach der Kürzung der Zuschüsse müssen die Stadthirsche nun um ihr Theater bangen.

Auch das teatr kreatur sitzt bald vor der eigenen Tür. Bisher mietete der Senat für 309 324 Mark jährlich das Kreuzberger *Theater am Ufer* und stellte es der Woron-Truppe zur Verfügung. Kritisiert wurde jedoch seit langem, dass die Bühne oft monatelang ungenutzt bleibe. Deshalb wird die Verwaltung jetzt das Gebäude der Berliner Kulturveranstaltungs-GmbH in Regie geben. „Wir bekommen nur noch Geld für eine Gastinszenierung“, klagt Kreatur-Manager Allard von der Stupperich. „Ohne eigenes Haus haben Experimente, die in den letzten Jahren in Proben aus dem Ensemble heraus entstanden, keinen Raum mehr.“ Vor dem Aus steht das *Berliner Männerensemble*, dessen Förderung im nächsten Jahr komplett entfällt. Die Gründe hält Sprecher Frank Giesker nicht für stichhaltig: „Die Jury schreibt, unsere Arbeit sei von homosexueller Herumtändelei geprägt, die ästhetische Qualität an jedem Stadttheater zu finden. Aber an welchem Stadttheater gibt es ein Männerensemble? Und – abgesehen von der Diskriminierung gegenüber Homosexuellen – bei unserer letzten Produktion waren acht der zehn Männer heterosexuell.“ So verständlich die Empörung Gieskers ist – die Entscheidung der Jury ist hier durchaus gerechtfertigt. Sie bedeutet das Ende einer ziemlich kuriosen Erfolgsstory. Die Truppe wurde 1997/98 von einer kleinen Journalistenlobby regelrecht hochgeschrieben und mit dem Kritikerpreis der *Berliner Zeitung* bedacht. Prompt kam sie auch in den Kreis der förderungswürdigen Freien Gruppen. Doch mit dem Ruhm schauten immer mehr unvoreingenommene Kritiker und Besucher genau hin, und die konnten nicht übersehen, dass es um das ästhetische, gedankliche und vor allem schauspielerische Potenzial des Männerensembles oft erbärmlich bestellt war. Dieses hofft nun auf Unterstützung durch den Hauptstadtkulturfonds, an den Kultursenator Christoph Stölzl auch das *Tacheles* verwiesen hat. Doch auf die 20 Millionen Mark, die aus dem Fonds für Projektförderung gedacht sind, richten sich viele begehrliehe Blicke. Kurator Dieter Sauberzweig macht den Freien Gruppen wenig Hoffnung: Es sei nicht Aufgabe des Fonds, Kürzungen des Landes auszugleichen.

Den eigenen Tod überlebt hat – ebenso paradox wie erfreulich – das Stuecke-Theater. Nachdem die Freien-Gruppen-Jury 1999 die Zuschüsse für die seit 1984 existierende Bühne von 300 000 auf 260 000 Mark gekürzt hatte, mussten die Stuecke-Leute ihr Haus an der Kreuzberger Hasenheide aufgeben. Doch überraschend feierten sie im Frühjahr 2000 ein Comeback: Eine neue Spiel-



Lisa Adler in Donald Berkenhoffs Inszenierung von Armando Llamas' Theaterstück „Die Morde der jüdischen Fürstin“ am Berliner Stuecke-Theater.

Foto: David Baltzer/ZENIT

stätte in einem mit EU-Mitteln sanierten ehemaligen Umspannwerk in Friedrichshain wurde günstig gemietet. Und die Stiftung Deutsche Klassenlotterie gewährte einen Zuschuss von 350 000 Mark. Damit ist das Überleben eines Theaters, das lange vor der Baracke oder der Schaubühne ganz auf die Pflege neuester Gegenwartsdramatik setzte, vorerst gesichert. Seit die Konkurrenz um neue Stücke härter geworden ist, gelingt es den Stuecke-Leuten nicht mehr ganz so häufig, mit Erstaufführungen zu überraschen. Aber manchmal genügt schon der Berlin-Import eines Dramas, das zuerst in Karlsruhe gezeigt wurde und ohne Stuecke vielleicht nie nach Berlin gekommen wäre: Seit Anfang November macht Tim Staffels „Werther in New York“ auf seiner Wanderschaft aus der badischen Provinz zum Big Apple Zwischenstation in Berlin-Friedrichshain.

DDB-ONLINE-FORUM

Freie Gruppen, Privattheater, Bühnen in öffentlicher Trägerschaft: Immer mehr haben sich die Theaterformen in Organisation und ästhetischer Ausrichtung einander angenähert. „Der Freiheitsbegriff der Szene hat sich in den neunziger Jahren gewandelt“, schreibt Matthias Heine in seinem Beitrag: „Er klingt heute eher nach freiem Unternehmertum und der damit verbundenen Selbstausbeutung sowie nach der Freiheit von sozialer Sicherheit und Bequemlichkeit.“

- Ist der Begriff des Freien Theaters noch zeitgemäß?**
- Hat das Freie Theater als innovative Kraft gegenüber den etablierten Theatern abgedankt?**
- Liegt in der Partnerschaft mit öffentlich getragene Bühnen eine neue Zukunft für Freie Ensembles?**
- Braucht die „öffentliche“ Theaterlandschaft die Freien und Privaten als stimulierende Alternative?**

Nehmen Sie Stellung zu diesen Fragen im DDB-Online-Forum: <http://www.die-deutsche-buehne.de>