

Theater für die Postmoderne

Freies Theater und die Modernisierung der deutschen Theaterlandschaft

von Henning Fülle

... dass das Politische des Theaters gerade nicht als Wiedergabe, sondern als Unterbrechung des Politischen zu denken sein muss.¹

Der Überblick über die Entstehungsgeschichte des Freien Theaters in Deutschland zeigt die Herausbildung seiner Formen und Strukturen als einen widersprüchlichen nicht linearen Prozess, in dem es sich als Parallelsystem zum Stadt- und Staatstheater herausbildet und konsolidiert. Seine besondere Bedeutung besteht darin, dass damit sehr spät auch in Deutschland die Grundlagen für die Ausbildung jeder Form der Theaterpraxis und -institutionen entstehen, die als zeitgenössisches, postmodernes Theater international – vor allem im westlichen Ausland – bereits seit dem Zweiten Weltkrieg im Schwange sind. Entwicklungen, die im Geltungsbereich des „deutschen Systems“ der Stadt- und Staatstheater über Jahrzehnte hinweg blockiert sind. Diese Blockaden reichen weit bis in das 20. Jahrhundert zurück.

Der historische Kontext. Restauration und kulturelle Rückständigkeit²

Sowohl die Zäsur des Ersten Weltkrieges, vor allem aber der Machtantritt der Nationalsozialisten und ihre Herrschaft haben im deutschen Kulturraum die Umsetzung der Impulse der künstlerischen und strukturellen Modernisierung der Theaterkunst und des Theaters be- und verhindert, die mit der Wende zum 20. Jahrhundert aufgebrochen waren. Diese Modernisierungsimpulse entstanden vielfach im deutschen Sprach- und Kulturraum: Die Dadaisten, Kurt Schwitters, Oskar Schlemmer, das Regietheater Max Reinhardts, das politische Theater Erwin Piscators, das epische Theater und die Lehrstücke Bertolt Brechts um nur einige Beispiele zu nennen, aber auch die neuen Entwicklungen der Tanzkunst im Gefolge von Rudolf von Laban, Kurt Joos, Mary Wigman und Gret Palucca oder die im Festspielhaus von Dresden- Hellerau praktizierten Neuansätze der Bühnenkünste mit Émile Jacques-Dalcroze oder Adolphe Appia.³

Mit dem verlorenen Ersten Weltkrieg, den revolutionären Bewegungen der Arbeiterschaft, der erzwungenen Abdankung von Monarchen und Fürsten und der Schaffung republikanisch verfasster Staatsstrukturen nehmen das liberale Bürgertum und die gemäßigte sozialdemokratische Arbeiterschaft in Deutschland die Aufgabe der Durchsetzung der Republik und der Überwindung der Klassenspaltung an. Dabei kommt der Vielzahl von Hof- und Stadttheatern aus der Zeit der Kleinstaaterei eine bedeutende Rolle zu: Es wird das engmaschige System von kommunal oder staatlich getragenen Theateranstalten⁴ geschaffen, mit dem Bildungsauftrag, im Sinne Friedrich Schillers der Allgemeinheit Theaterkunst als Inbegriff von Kultur und „Zivilisiertheit“ anzubieten. Das Ideal der sittlichen Erbauung der ganzen Gesellschaft zur „Nation“ (wie Schiller schreibt) durch die „gute stehende Schaubühne“ als „moralische Anstalt“⁵ scheint besonders zur Aufgabe der kulturellen Integration der Arbeiterschaft – im Sinne ihrer Hinführung zur gebildeten Kultiviertheit des Bürgertums – zu taugen⁶, was die umfängliche Übernahme der Häuser in öffentliche Verantwortung und Finanzierung begründet und legitimiert. Damit entsteht das vielfältigste und zumindest materiell reichste Theatersystem der Welt, das aber vor allem der kulturellen Bildung und Integration der Gesellschaft gewidmet ist. In diesem Sinne steht die Pflege des literarischen Kanons der dramatischen Kunst und seiner Präsentation in der Organisationsform des Ensemble- und Repertoiretheaters im Zentrum seiner Zweckbestimmungen.

Dieses System und sein Umfeld sind auch die Basis für Ansätze der Modernisierung und Politisierung der Theaterkunst, deren Protagonisten aber nach 1933 in Deutschland ihre Arbeitsmöglichkeiten verlieren und, auch persönlich bedroht und aus der völkischen Mehrheitsgesellschaft ausgestoßen, das Land verlassen. Einige von ihnen verfolgen, so gut es eben außerhalb des deutschen Sprachraumes möglich ist, ihre künstlerischen Bestrebungen in der Emigration weiter, vielfach in den USA, wo Brecht und Erwin Piscator und andere Emigranten Aufnahme finden. Zumal im Falle Piscators, der in New York den „Dramatic Workshop“ aufbaut und bis 1951 betreibt, trägt seine Exilierung außerhalb Deutschlands zu jenen Entwicklungen neuer Theaterkunst bei, die dann in den 1950er und 1960er Jahren in Form von Gastspielen ausländischer Truppen – wie zum Beispiel des Living Theatre – in Deutschland Aufsehen erregen.⁷ Doch auch nach dem Ende des Zweiten Weltkrieges und der Befreiung vom Nationalsozialismus bleiben die Bedingungen für künstlerische und strukturelle Modernisierungen des Theaterwesens in Deutschland schwierig. Zwar haben die Theater sowohl in der östlichen wie auch in den drei westlichen Besatzungszonen und nach 1949 in den beiden deutschen Staaten große Bedeutung für den Wiederanschluss an die Vorkriegskultur der Aufklärung und einer demokratischen Gesellschaft. Aber mit dem Kalten Krieg und dem Eisernen Vorhang, die schon von 1946 an Deutschland teilen, wird das Theater zunehmend zum Instrument und zum Feld ideologischer Systemauseinandersetzungen. Während in der sowjetischen Besatzungszone nach einer kurzen Phase eines demokratischen Antifaschismus der Arbeiter- und Bauernstaat DDR nach sowjetisch-kommunistischem Vorbild aufgebaut wird, entsteht in den Westzonen nach einer kurzen Phase der „Entnazifizierung“ von oben die Demokratie nach westlichem Vorbild, gestaltet vor dem Hintergrund der Erfahrungen mit der Weimarer Reichsverfassung. Mit massiver Finanzhilfe vor allem aus den USA wird das

kapitalistische Wirtschaftssystem, ergänzt durch die Fortschreibung der Errungenschaften der deutschen Sozialsysteme, restauriert.

Für das Theatersystem und seine Praxis bedeutet dies, dass das „deutsche System“ der Ensembletheater mit Repertoire-Spielbetrieb rasch und zu einem Gutteil mit Personal aus der Vorkriegszeit⁸ als staatlich oder kommunal getragene Kultur- und Bildungsinstitute in öffentlichem Interesse wiederhergestellt wird – und zwar in beiden Besatzungs- bzw. Staatsgebieten, wenn auch mit unterschiedlichen und sich auseinanderentwickelnden Zielperspektiven. In Westdeutschland geht es schon bald und vor allem um die Anknüpfung an die künstlerische Tradition der Weimarer Republik, das heißt um die Umsetzung von bürgerlich-humanistischen Idealen literarischer Bildung. Diese Periode der Restauration dauert in der BRD bis in die 1960er Jahre an. Sie bringt neben der Restauration der Strukturen des Kulturlebens die Wiedereinsetzung großer Teile der Vorkriegseliten in den Theatern mit sich (sofern sie sich nicht unübersehbar diskreditiert hatten oder das, wie zum Beispiel Siegfried Melchinger, im Verborgenen halten konnten). Zudem lassen die Systemkonkurrenz des Kalten Krieges und Vorbehalte gegen Remigranten und der Fraternalisierung mit dem kommunistischen Feind „Verdächtige“ ein unausgesprochenes Kartell der Gegnerschaft gegen jene Kollegen entstehen, die jenseits des Eisernen Vorhangs arbeiten. All dies trägt in den 1950er Jahren dazu bei, dass im Theatersystem der Bundesrepublik Impulse künstlerischer oder struktureller Modernisierung kaum Arbeitsmöglichkeiten und kaum Foren und Resonanz finden. Auch wenn in der Gestaltung der Spielpläne drängende Fragen der Gesellschaft und der „Bewältigung“ der jüngsten Vergangenheit die Spielplandramaturgien mitbestimmen – auch während der Naziherrschaft verbotene oder verpönte Stücke und Autoren werden bevorzugt gespielt –, besteht das Ideal des Theaters vor allem in der kunstvollen verkörpernden Interpretation des Kanons der dramatischen Literatur.⁹

Anders als im westlichen Ausland finden zunächst kaum originäre und unvermittelte künstlerische Auseinandersetzungen mit den Zivilisationskatastrophen der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts und speziell mit der deutschen Katastrophengeschichte statt. Die Auseinandersetzung mit den kulturellen Umwälzungen infolge der Durchsetzung der akustischen und optischen Massenmedien und der Menschheitsbedrohungen infolge der wissenschaftlich-technischen Entwicklungen (etwa Atomwaffen) bleiben im offiziellen Kulturleben der jungen Bundesrepublik randständig. Für diese Themen werden, wenn sie überhaupt behandelt werden, metaphorische Übersetzungen in der dramatischen Literatur gesucht und gefunden: Zum Beispiel ist Lessings *Nathan der Weise* das Stück, mit dem der nazistische Antisemitismus „bearbeitet“ wird, Schillers *Don Carlos* behandelt das Freiheits-Thema, Sophokles' *Antigone* das Thema Zivilcourage und Widerstand gegen illegitime Herrschaft. Innovationen in Literatur, Bildender Kunst, Musik und Theater, mit denen Künstler auf ihre Gegenwart und deren Fragen reagieren und in Inhalt und Form neue Antworten finden, wie zum Beispiel die Stücke Sartres und Camus', werden zwar in Westdeutschland in die Spielpläne aufgenommen¹⁰, werden dort aber kaum originär entwickelt.

In der SBZ und der DDR werden die Arbeit Bertolt Brechts und des Berliner Ensembles und die Bestrebungen „fortschrittlicher“ Kultur- und Kunstpraxis zum polarisierenden Streitgegenstand, argwöhnisch von den Funktionsträgern und Machthabern des Arbeiter- und Bauernstaates im Hinblick auf ideologische Diversion, Paktieren mit dem Klassenfeind und volksfeindlichen Formalismus beobachtet und kontrolliert. Das Theater in der DDR soll als bewusstseinsbildendes Instrument beim Aufbau des Sozialismus wirken, wobei die vorherrschende Doktrin des an einer bestimmten Lektüre der Theorie und Praxis Stanislawskis orientierten sozialistischen Realismus durchaus im Widerspruch zu den Positionen steht, die Brecht und das Berliner Ensemble verfolgen.¹¹ Mit diesen Entwicklungen und der Gegnerschaft gegen die kommunistischen Einflüsse wird das westdeutsche Theater mit der wirtschaftlichen Prosperität der sozialen Marktwirtschaft zwar zum materiell „reichsten“ der Welt restauriert. Seine Bedeutung als Medium der zeitgenössischen künstlerischen Auseinandersetzung bleibt aber hinter den internationalen Entwicklungen zurück und seine Institutionen und seine Programme werden – auch unter dem Druck der Durchsetzung von Rundfunk und Fernsehen als zentralen Massen- und Kommunikationsmedien – immer mehr zu einem gesellschaftlichen Betätigungsfeld der Distinktion und Repräsentation bildungsbürgerlicher Schichten und von Aufsteigern, die in diese Schichten streben. Die Entwicklung zeitgenössischer künstlerischer Formen stagniert und inhaltlich findet die Auseinandersetzung mit den Zivilisationsverbrechen, den Phänomenen der Medienkultur, der Entkolonialisierung und beginnenden Globalisierung – wenn überhaupt – mit dem Nachvollzug von „ausländischen“ Entwicklungen statt und zwar vor allem als „geistige“, das meint: literarische Auseinandersetzung.¹²

Hier liegt der Kern der künstlerischen „Rückständigkeit“ des westdeutschen Theaterwesens, die in den 1960er Jahren immer deutlicher wahrgenommen wird und die den Hintergrund der geschilderten Debatten in

Theater heute bildet. Doch die entsprechenden Diskussionen bleiben praktisch weitgehend wirkungslos. Auch die Bewegungen der Studenten- und Jugendrevolte in den späten 1960er Jahren, die als „Modernisierungskrise“ das Ende der gesellschaftlichen Restauration markieren, tragen in Westdeutschland paradoxerweise eher zur Konservierung des Theatersystems in seiner überkommenen Gestalt und Widmung bei: Impulse zu seiner Umwälzung münden rasch in heil- und fruchtlose Debatten um (gewerkschaftliche) Mitbestimmung an den Theatern. Impulse künstlerischer Erneuerung finden zwar mit der Neugründung der Schaubühne am Halleschen Ufer als zeitgenössisches Künstlertheater in West-Berlin ein Betätigungsfeld,

wobei aber die bestehenden Institutionen, sowohl was die Strukturen, als auch was die künstlerische Programmatik angeht, überwiegend unbeschadet bleiben. Erst allmählich, mit dem „natürlichen“ Generationswechsel in den Leitungsfunktionen der Stadt- und Staatstheater, erhalten in den 1970er Jahre eine Reihe von Theaterkünstlern Wirkungsmöglichkeiten, die moderneren künstlerischen Vorstellungen und Arbeitsweisen anhängen, allen voran Peter Zadek, Peter Stein und Klaus-Michael Grüber.¹³

Freies Theater und Innovation. Die Herausbildung des Parallelsystems

Auch wenn in den kritischen „Reform“-Diskussionen in den 1960er Jahren rückblickend betrachtet in allen Aspekten das Feld für die Ausbildung von alternativen, an der Forderung nach Zeitgenossenschaft orientierten Produktionsweisen, Dramaturgien und Ästhetiken des Theaters bereitet zu sein scheint, werden die Impulse struktureller und ästhetischer Modernisierung zunächst kaum umgesetzt. Es scheint, dass das Theatersystem mit den Bildungs- und gesellschaftlichen Funktionen, die es zumal nach dem Kriege und in den Zeiten der politisch-gesellschaftlichen Systemkonkurrenz innehat, die Impulse der Modernisierung abwehrt. Es kommt hinzu, dass in Deutschland in den zwölf Jahren des Nationalsozialismus die Entwicklung der künstlerischen Modernisierung abgebrochen und deren Personal überwiegend vertrieben oder ins Exil gegangen war. So ist im Lande auch der künstlerische Nachwuchs nicht gebildet worden, der die Entwicklungen der Modernisierung hätte aktiv mittragen und mitgestalten können. Erst mit dem Remigranten Peter Zadek aus England, dem Strehler-Schüler Klaus Michael Grüber und dem Kortner-Assistenten Peter Stein treten sie Mitte der 1960er Jahre auf, bilden aber zunächst nicht mehr als Inseln oder Leuchttürme der Modernisierung im Meer der Tradition.¹⁴ Diese Isolation zeitgenössischer künstlerischer Positionen betrifft grundsätzlich auch Brecht und seine Schule in der DDR und deren Abtrünnige (insbesondere Peter Palitzsch) im Westen. Erst mit Heiner Müller und Frank Castorf, später unter anderem mit Leander Haußmann und Jo Fabian¹⁵, noch später auch mit Sebastian Hartmann, treten Exponenten künstlerischer Erneuerung des Theaters auf den Plan und haben es sowohl in der untergehenden DDR wie auch im Westen schwer. Aber das Freie Theater in der Bundesrepublik entsteht nicht als scheinbar folgerichtige Umsetzung solcher Kritik und Reform-Konzepte. Vielmehr stehen an seinem Anfang sehr einfache und pragmatische – „kunstferne“ – Formen der Nutzung proto-theatraler agitatorischer Praktiken für Politisierung und Propaganda im Sinne der APO. Ihren Protagonisten, zu denen neben einigen „Dissidenten“ des Theatersystems vor allem auch Aktivisten und Propagandisten der politischen Bewegungen zählen, geht es um Entwicklung von politischem- oder Klassenbewusstsein und die Anregung zur Organisation der unterdrückten, ausgebeuteten Massen für ihre „objektiven Interessen“ im Sinne der politisierten Protestbewegung gegen das gesellschaftliche Establishment. Die politischen Zwecke und Ziele sind prioritär, die Formen der Agitation und Propaganda sind Mittel zu diesen Zwecken. Theater als Kunst ist ihnen als bürgerlich-hochkulturelle Praxis regelrecht verpönt. Auch die Konzeptionen eines emanzipatorischen und bewussteinbildenden politischen „Volkstheaters“, mit denen die ersten Freien Gruppen sich versammeln, sind vorrangig Umsetzungsformen politischer Strategie, wobei der verstärkte Einsatz theatraler Mittel und Formen vor allem der größeren Effektivität wegen erfolgt.

Mit dem Auslaufen der Politisierung der Protestbewegungen in sektiererische Kaderorganisationen und der Umsetzung von Opposition in praktische lebensreformerische Impulse zur Gestaltung einer gewaltfreien, solidarischen Gesellschaft nach menschlichem Maß im Milieu der Alternativbewegung, der sich umfangreiche Teile der jüngeren Generation anschließen, bildet sich auch eine Freie Szene alternativer Kultur und alternativen Theaters. Elemente dieser „Gegen“-Kultur werden gegen Ende der 1970er Jahre von der sozialliberalen Reformpolitik sowohl als Impulse gesellschaftlicher Innovation als auch im Sinne ihrer Re-Integration in die Mehrheitsgesellschaft aufgenommen und gefördert. Mit der entsprechenden Professionalisierung und Institutionalisierung dieser Ansätze spalten sich die Bewegungen in pragmatisch-realistische und politisch-fundamentalistische Fraktionen und verlieren ihre politische und gesellschaftliche Brisanz: Impulse zur Umwälzung der kapitalistischen Zivilisation werden zu Impulsen für deren Modernisierung.¹⁶ Dies gilt auch für die Entwicklung des Freien Theaters: Bis Mitte der 1980er Jahre werden Strukturen seiner öffentlichen Förderung in Form von projektgebundenen Zuwendungen erkämpft und aufgebaut, Produktions- und Spielstätten und Festivals, mit denen sich alternative künstlerische Praxis in gewissem Umfang entfalten kann. Mit dem Aufbau internationaler Koproduktions-Netzwerke und von Stätten der akademisch-künstlerischen Ausbildung runden sich diese Strukturen in den 1990er Jahren zum selbstreproduzierenden System, das sich als Parallelsystem der westdeutschen Theaterlandschaft – neben dem System der Stadt- und Staatstheater – etabliert. Dessen Abgrenzung als „eigenes“ System geht dabei keineswegs allein von den Sachwaltern des etablierten Theatersystems aus, die diese neuen Formen zunächst überwiegend gar nicht als Theater ernst nehmen, sondern bestenfalls als sozialpolitische Aktivitäten oder Laienkultur wahrnehmen, sondern wird vielfach auch von Seiten der Alternativen selbst betrieben und so gesehen.

In diesem Feld werden zum einen Institutionen und Theaterformen für Publikumsschichten entwickelt, die bis dahin von den Stadt- und Staatstheatern nicht erreicht werden: Kinder und Jugendliche, bildungs- und „kulturferne“ Schichten, ländliche Bevölkerung, aber auch demografische Randgruppen. Zum anderen werden mit diesen Strukturen auch Voraussetzungen für die künstlerische Auseinandersetzung mit den Formen des postmodernen zeitgenössischen Theaters geschaffen, jenen theaterkünstlerischen Entwicklungen, die international längst im Gange sind. Damit bildet sich mit dem Freien Theater in

Deutschland ein zweites System, in dem die Grundlagen und Voraussetzungen für die Entwicklung zeitgenössischer Theaterkunst konzentriert sind und das zunächst gewisse „Leerstellen“ des Traditionssystems „bespielt“: Das Kinder- und Jugendtheater in Deutschland ist sehr weitgehend die „Erfindung“ der Freien Gruppen und der Freien Szene, ebenso wie die Strukturen und die Ästhetik des zeitgenössischen Bühnentanzes weitestgehend Produkt des Freien Theaters sind. Diese Entwicklungen bedeuten gleichzeitig, dass der „Modernisierungsdruck“, der im westdeutschen Theater in der Mitte der 1960er Jahre spürbar wird und der zum Beispiel zum Festival „experimenta“ führt, zwar die Durchsetzung einiger junger Regisseure im System der Stadt- und Staatstheater begünstigt, die Formen vor allem struktureller Modernisierung aber nicht dort, sondern im System des Freien Theaters realisiert werden. Gleichwohl wäre es nicht richtig, diese Herausbildung des Freien Theaters als im strengen Sinne lineare Entwicklung zu beschreiben, als Prozess, in dessen Verlauf sich ein Kern herausgeschält hätte, ein Entwicklungsziel, das von Anfang an – wenn auch verhüllt oder eingesponnen – vorhanden gewesen wäre, gleichsam als Telos der Entwicklung. Besser und richtiger ist der Prozess *ex negativo* zu charakterisieren: Am Ursprung der Freien Gruppen und ihrer Konstituierung stehen theoretisch-strategische Impulse der Politisierung der Protestbewegung, der politischen Opposition gegen das bundesdeutsche politische und gesellschaftliche Establishment. Auch wenn die Dynamik dieser politischen Opposition ab Mitte der 1970er Jahre abflaut – sowohl was die politische als auch was die Bewegung der Freien Gruppen angeht –, existieren sowohl die politischen wie auch die Theaterformen durchaus noch weiter, wenn auch eher am Rande des gesellschaftlichen und politischen Spektrums.

Die Freie Szene und das Freie Theater, die ab Mitte der 1970er Jahre entstehen, sind insofern Neuansätze der politischen und gesellschaftlichen Bewegung, in denen sich die oppositionelle Sehnsucht nach „anders arbeiten, anders leben“ manifestiert, die zum einen auf der Kritik der Politikformen der Ausläufer der Protestbewegung beruhen, in denen aber ein utopischer Reformismus der Gegen- oder Alternativkultur praktiziert wird, mit dem konkrete Kritik an den Produktionsverhältnissen und Verkehrsformen (Naturzerstörung, Herrschafts- und Gewaltverhältnisse, Entfremdung, Unmenschlichkeit) in praktische Projekte umgesetzt werden. Dabei ist die Politik dieser Bewegungen – das heißt ihr Konzept gesellschaftlicher Wirksamkeit – zunächst vor allem eine Praxis der Beispielhaftigkeit:

Die linksalternative „Politik der ersten Person“ setzte auf die „Revolutionierung des Alltagslebens. [...] Selbstbestimmung, Selbsttätigkeit, Selbstverwirklichung waren weder hohle Phrasen noch ideologische Versatzstücke“, so hat es Dieter Kunzelmann formuliert. In einer lebensweltlichen Erweiterung des marxistischen Begriffs der Entfremdung geht es den Linksalternativen darum, „die Grundlagen der Gesellschaft in den Individuen selbst aufzusuchen“ und dort mit der Veränderung zu beginnen. Das war es auch, was den Politikbegriff des linksalternativen Milieus von traditionelleren wie denen der K-Gruppen oder der Sozialdemokratie unterschied. [...] Gegen den Attentismus der traditionellen Linken setzen die alternativen Gruppierungen schon frühzeitig ihren augenblicklichen Veränderungswillen. Sie wollen sich nicht auf ferne Revolutionen und klassenlose Gesellschaft in weiter Zukunft vertrösten lassen, sondern ihr aktuelles und einziges Leben neu gestalten. Anstatt Angst, Ausbeutung und Entfremdung nur intellektuell und nüchtern zu analysieren, wurde die gesellschaftliche Situation als emotionale Erfahrung gedeutet und auf das eigene Leben bezogen. Statt Persönliches und Politisches voneinander zu trennen, wurde der eigene Lebensalltag politisiert.¹⁷

Es kann hier nicht diskutiert werden, ob Reichardts Fassung des Politikbegriffs womöglich allzu unkritisch dem zeitgenössischen Gebrauch folgt und diese Entwicklung der „Politisierung des Alltagslebens“ womöglich als Inflationierung oder Substanzverlust der Begrifflichkeit beschrieben werden sollte. Für den Kontext dieser Arbeit ist aber festzuhalten, dass zumindest die Verbindlichkeit politischer Begründungszusammenhänge für gesellschaftliches Handeln massiv nachlässt, zumal in den 1980er Jahren. Die Herausbildung eines „grün-alternativen Biedermeiers“, die in der Einleitung zur letzten Ausgabe des Berliner *Stattbuchs*¹⁸ beklagt wird, beschreibt diese Entwicklung der Entpolitisierung von Alternativbewegung und Freier Szene, auch was das Theater angeht. Das System des Freien Theaters und seine künstlerischen Ausprägungen entstehen also ebenso wenig als „Weiterentwicklung“ des Theaters der Freien Szene, wie letzteres als Transformation des Theaters der Freien Gruppen zu verstehen ist. Vielmehr sind es Auseinandersetzungen mit künstlerischen Impulsen aus dem Ausland und aus den Dissidenzverhältnissen der DDR (vor allem bei Frank Castorf und Heiner Müller), die in den neuen Ausbildungsstrukturen und auf der Grundlage der Systeminfrastruktur der Freien Szene zur Entfaltung kommen. Dabei bleiben die frühen politischen Impulse als Dramaturgie der Relevanz der Theaterarbeit, die spezifische Adressierung der Arbeit an das Publikum, die Forderungen nach kollektiver Produktionsweise in den Ensemble- oder Teamstrukturen der Freien Produktion, die anti-hochkulturellen Impulse als postmoderne oder postdramatische Orientierung und die Projektorientierung als auch positive Wendung der anti-institutionellen Impulse durch die gesamte Geschichte des Freien Theaters bis in die Gegenwart erhalten. Diese im Verlauf einer in gewisser Weise auch erratischen, jedenfalls weniger immanenten als vielmehr außengesteuerten Geschichte gleichsam „aufgenommenen“ Merkmale bilden die besonderen Eigenschaften des Freien Theaters, die seine Formen und Strukturen in Deutschland zum Ausgangspunkt einer Dynamik der permanenten Innovation qualifizieren.

2 Auch wenn Günther Rühles 2014 erschienene historische Zusammenschau des Theaters in Deutschland von 1945 bis 1966 vor allem die Werkbiografien der wichtigsten Spitzenregisseure verfolgt, sind die von ihm spekulativ entwickelten Zusammenhänge und die Markierungen, mit denen er die Entwicklungen charakterisiert, aufschlussreich. Er spricht für das westdeutsche Theater der 1950er Jahre von einer „Flucht in die Kunst“, die erst mit der Generation jener jungen Regisseure ausläuft, die in der zweiten Hälfte der 1960er Jahre antreten (können), als die wichtigsten prägenden Gestalten des westdeutschen Nachkriegstheaters – Gustaf Gründgens, Erwin Piscator, Heinz Hilpert, Hans Schweikart, Wolfgang Langhoff, Erich Engel – verstorben oder abgetreten waren. Vgl. Rühle: *Theater in Deutschland*, S. 1175 und 1189.

3 Vgl. die Darstellung und die Dokumente zu den Versuchen, ein „neues Theater zu schaffen“, die Pörtner zusammengestellt hat: „Wie die bildende Kunst seit Beginn des Jahrhunderts ihre ästhetischen Grundsätze neu bestimmte und ein schöpferisches Selbstbewusstsein als ‚moderne Kunst‘ ausbildete, hat auch das Theater sich neuorientiert und seine Position in theoretischen Entwürfen und praktischen Experimenten neu zu bestimmen gesucht, allerdings ohne sich als ‚modernes Theater‘ allgemein verwirklichen zu können.“ (Pörtner: *Experiment Theater*, S. 7.)

4 Vgl. Jürgen Hofmann: *Kritisches Handbuch des westdeutschen Theaters*, S. 61: „In der ersten deutschen Republik werden die rund 30 Hoftheater umgehend verstaatlicht und die gut 100 halbprivaten Stadttheater nach und nach – d. h. im wesentlichen im folgenden Jahrzehnt – kommunalisiert.“

5 Vgl. Schiller: „Die Schaubühne als eine moralische Anstalt betrachtet“. Schiller fordert dort eine „Nationalbühne“ als Voraussetzung der Bildung der einen deutschen Nation. Das Theater könne dies leisten, weil es „alle Stände und Klassen in sich vereinigt und den gebahntesten Weg zum Verstand und zum Herzen hat“.

6 Damit wird die Funktion der Volksbühnen-Bewegung seit dem Ende des 19. Jahrhunderts – „das Theater breiteren Kreisen von Minderbemittelten zugänglich zu machen“ und „die Durchführung des Gedankens durch eine systematische und organisatorische Zusammenfassung der Massen [...] den Anspruch des erwachenden Proletariats an den Kulturgütern teilzunehmen und mitzuhelfen an der Durchsetzung einer Kunst, die durch ihren Drang nach wahrhafter Widerspiegelung des Lebens, vor allen Dingen auch der sozialen Zustände wertvoll schien für den Kampf um eine Neugestaltung der Gesellschaft“ – gleichsam zum allgemeinen gesellschaftlichen Interesse erhoben und zur theaterpolitischen Leitlinie, die die Entstehung des Systems der Stadt- und Staatstheater zu begründen und legitimieren vermag. Vgl. Siegfried Nestriepke: *Das Theater im Wandel der Zeiten*, Berlin 1928, S. 518f.

7 Vgl. Jan Hans: „Dramatic Workshop of the New School for Social Research (New York)“, in: Brauneck/Schneilin: *Theaterlexikon* (1986), S. 257.

8 Brauneck stellt fest, dass „65 % der 1945/46 wieder eingestellten Bühnenkünstler vor 1945 mehr oder weniger führende Positionen im NS-Theaterwesen innehatten“. (Brauneck: *Die Welt als Bühne*. Bd. 5 („Das europäische Theater in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts“), Stuttgart/Weimar 2007, S. 207. Er referiert, dass 49 Intendanten der ersten Saison 1945/46 auch 1944 schon Intendanten gewesen waren, zehn von ihnen am selben Haus.

9 Rühle schildert diese Zusammenhänge und die Differenzierung von unterschiedlichen künstlerischen Positionen in diesem Feld auf den über 1000 Seiten außerordentlich kundig und materialreich. Dabei stehen in seiner Darstellung die schon genannten Regisseure und Intendanten und die Theater in West-Berlin, München, Frankfurt, Düsseldorf, Köln und Hamburg sowie Darmstadt, später Ulm und Bremen im Vordergrund.

10 Eine der wenigen Ausnahmen von diesem Mangel an Gegenwärtigkeit des westdeutschen Theaters ist Wolfgang Borcherts *Draußen vor der Tür*, das 1946/47 geschrieben, als Hörspiel im Rundfunk gesendet und als Theaterstück an den Hamburger Kammerspielen uraufgeführt wird. Bezeichnenderweise sind es der „Remigrant“ Carl Zuckmayer der mit *Des Teufels General* die jüngste Vergangenheit zum Thema macht und die Schweizer Autoren Max Frisch und Friedrich Dürrenmatt, die zunächst mit „Gegenwartsstücken“ hervortreten.

11 Vgl. neben der Darstellung in Rühles *Theater in Deutschland* auch Stuber: *Spielräume und Grenzen*; vor allem die dort abgedruckten Dokumente, zur Ersten Deutschen Stanislawski-Konferenz, 17. –19.4.1953, S. 257–376.

12 Deutlich im „Darmstädter Gespräch“ im April 1955, in dem „Gelehrte, Theaterleute und Dramaturgen aus Westdeutschland, der Schweiz und Österreich“ (ohne die DDR) zusammensaßen und über Werktreue und Gesellschaftsbezug am Theater sprachen und die von Brecht schriftlich eingebrachte Forderung nach der Indienstnahme des Theaters für notwendige „Veränderung der heutigen Welt“ zugunsten eines „geistigen Theaters“ zurückwiesen. Vgl. Rühle: *Theater in Deutschland*, S. 585–590.

13 Die Entwicklungen in der SBZ und dann der DDR können hier nicht näher verfolgt werden. Allerdings zeigt Rühle eindrucksvoll, wie dort die politische Führung, die sich stark an der Sowjetunion orientiert, die Modernisierungskonzepte Bertolt Brechts und des Berliner Ensembles mehr duldet, als dass sie sie gefördert hätte. Die Kulturpolitik des sozialistischen Realismus, die sich für das Theater vor allem am Beispiel und den Theorien Konstantin Stanislawskis orientiert, steht in deutlichem Widerspruch zu Brechts Konzeptionen des nicht-aristotelischen Theaters, die er im „Kleinen Organon“ und in den *Dialogen aus dem Messingkauf* dargelegt hat. Vgl. Rühle: *Theater in Deutschland*, S. 460–465.

14 Rühle erinnert ausführlich an die Bedeutung der „Studententheater“ in Westdeutschland in den 1960er Jahren, aus denen mit Claus Peymann, Frank-Patrick Steckel, Wolf Redl, Karlheinz Braun, Wolfgang Wiens, Klaus Völker, Dieter Giesing, Peter Stein, Manfred Beilharz, Martin Lüttge, Gila von Weitershausen, Otto Sander, Alf Brustellin, Angela Winkler, Gert Heidenreich, Urs Jenny und Wolfgang Anraths zentrale Figuren der künstlerischen Erneuerung des Theaters hervorgegangen sind. Vgl. Rühle: *Theater in Deutschland*, S. 1016–1020, sowie die Schilderung des Erlanger Festivals der Studententheater und seiner Bedeutung, S. 1020–1024.

15 Vgl. Paul Kaiser: „Anything goes, Rien ne va plus. Die freie Theaterszene zwischen Implosion und

Aufbruch“, in: *Theater der Zeit* 4 (1990), S. 19–21.

16 Die Entwicklung in der Partei Die Grünen, in der sich die Mehrheitsverhältnisse zwischen „Fundamentalisten“ und „Realpolitikern“ nach Wende und deutscher Wiedervereinigung dauerhaft zugunsten der „Realos“ umkehren, ist insoweit Ausdruck der entsprechenden Zerfallsdynamik der politischen Alternativbewegung. Vgl. Reichardt mit etwas anderer Bewertung: „Schließlich entwickelt sich eine Zusammenarbeit der freien Projekte mit staatlichen Institutionen und Trägern, neue Rechtsformen und festere Institutionen entstanden – wie etwa *die tageszeitung* oder die Partei Die Grünen. Der gesellschaftliche Erfolg der Selbstorganisation und der Themen von der Ökologie bis zur Frauenemanzipation begann sich in der etablierten Politik und in den Massenmedien abzuzeichnen. Im Zuge dessen zerfiel die Szene ab Mitte der achtziger Jahre und verlor an milieuartiger Stabilität.“ (Reichardt: *Authentizität und Gemeinschaft*, S. 874f.)

17 Ebd., S. 875f. Die Binnenzitate stammen aus Kunzelmann: *Leisten Sie keinen Widerstand!* S. 101f.; Alfred Schmidt: *Emanzipatorische Sinnlichkeit. Ludwig Feuerbachs anthropologischer Materialismus*, München 1973, S. 56; Walter Hollstein: „Autonome Lebensformen. Über die transbürgerliche Perspektive der Jugendbewegung“, in: Michael Haller (Hg.): *Aussteigen oder rebellieren. Jugendliche gegen Staat und Gesellschaft*, Hamburg 1981, S. 203.

18 Mailänder: „Grün-alternatives Biedermeier“, S. 9.

Quelle: https://www.theaterderzeit.de/index.php/buch/freies_theater/34482/komplett/

Abgerufen am: 03.12.2020