

Siegfried Wilzopolski

Theater des Augenblicks

Die Theaterarbeit Frank Castorfs
Eine Dokumentation

TheaterArbeit



Siegfried Wilzopolski

Theater des Augenblicks

Die Theaterarbeit Frank Castorfs
Eine Dokumentation

TheaterArbeit
herausgegeben vom Zentrum für Theaterdokumentation und -information Berlin
Förderverein THEATERDOKUMENTATION e.V.

Siegfried Wilzopolski
THEATER DES AUGENBLICKS
Die Theaterarbeit Frank Castorfs
Eine Dokumentation

Redaktion Peter Ullrich
Gestaltung Thomas Wilzopolski
Titelfoto Wolfgang Gregor
(Frank Castorf auf einer Probe zu »RÄUBER von Schiller«)
Herstellung Tribüne-Druck

© Zentrum für Theaterdokumentation und -information Berlin 1992
Alle Rechte vorbehalten

Printed in Germany
ISBN 3-929333-12-0
ISSN 0941-1543

Inhalt:

Siegfried Wilzopolski
Schwierige Wahrheit. Einleitende Bemerkungen 11

YOU CAN'T ALWAYS GET WHAT YOU WANT

DIE NACHT NACH DER ABSCHLUSSFEIER (1981) [19-22]

Elke Tasche
Eine Rezension 21

DIE SCHLACHT Szenen aus Deutschland (1982) [23-30]

Siegfried Wilzopolski
Notizen zu DIE SCHLACHT am Theater Anklam 25

Jochen Gleiß
Eine Rezension 29

OTHELLO (1982) [31-36]

Siegfried Wilzopolski
Notizen zu »Othello« 33

DER AUFTRAG Erinnerungen an eine Revolution (1983) [37-56]

Siegfried Wilzopolski
Beschreibung einer Szene 39

Martin Linzer
Variante drei – »Der Auftrag« von Heiner Müller in Anklam
(Eine Rezension) 42

Siegfried Wilzopolski
Das Assoziative im Theaterspiel (Auszüge) 45

TROMMELN IN DER NACHT (1984) [57-84]

Das Programmheft 59

Gudrun Wilzopolski
Erbärmliche Macht 75

Claudia Sieling
»Aber sagen Sie nichts gegen Anklam« (Auszüge) 79

NORA (»Et dukkehjen«) (1985) [85-89]

Martin Linzer
Theatralische Vivisektion – Ibsens »Nora« in Anklam
(Eine Rezension) 87

ON THE ROAD AGAIN

CLAVIGO (1986) [93-102]

Cordula Alwardt
Beschreibung 1. Akt/1. Szene 95

Matthias Vernaldi
Clavigo – Ein Theaterskandal
(Ein Zuschauerbrief) 97

Jochen Gleiß
Clinch mit Clavigo – Frank Castorf inszenierte ein Trauerspiel nach Goethe
(Eine Rezension) 99

DER BAU (1986) [103-110]

Ein Zuschauergespräch (Stenogramm) 104

Nachdenken über Kunst und Leben
Frank Castorf in einem Rundtischgespräch zu BAU 107

BERNARDA ALBAS HAUS (1986) [111-118]

Michael Pantenius
Grausige Szenen im Irrenhaus
(Eine Rezension) 113

Ingeborg Pietzsch
Verstörend
(Eine Rezension) 116

Helmar Schramm
DEM ZUSCHAUER AUF DEN LEIB RÜCKEN 119

EIN VOLKSFEIND (1988) [129-134]

Martin Linzer
Unterspielt
(Eine Rezension) 131

Horst Philipp
Ibsen als Nummernprogramm
(Eine Rezension) 133

Axel Geiß
THEATER ALS INSTRUMENT ZUR VERÄNDERUNG
Ein Gespräch 135

WOLOKOLAMSKER CHAUSSEE I – III (1988) [138-144]

Martin Linzer
Müller-Abend (Eine Rezension) 141

Ingrid Seyfarth
Gespräch mit dem Schauspieler Justus Carriere 142

ALTE STÜCKE – NEU GELESEN
Frank Castorfs Bemerkungen in einem Rundtischgespräch 145

DAS TRUNKENE SCHIFF (1988) [151-164]

Ralph Reichel
Sichten und Absichten/Zur Ausstattung/Arbeitsweise
(Notizen) 153

Dieter Kranz
Eine Rezension 160

Wolfgang Höbel
»In München ist Theater Luxus«
(Ein Interview) 162

PARIS, PARIS (Sojas Wohnung) (1988) [165-176]

Stephan Behrmann
Ein szenisches Spiel mit Illusionen
Versuch einer Notiz zu »Paris, Paris«
(Ein Zuschauerbrief) 167

Thomas Martin
Paris, Moskau – Bewegung zwischen den Fronten 169

BETWEEN THE BUTTONS

HAMLET – Material von William Shakespeare (1989) [179-184]

Peter Iden

Verbrannte Erde – Ein DDR-Regisseur zerstückelt »Hamlet«
(Eine Rezension) 181

Birgit Eckes

»Hamlet« unter dem Hackebeil
(Eine Rezension) 183

Joachim Lux

WIE DEM MENSCHEN DIE HAARE WACHSEN
Ein Gespräch mit Frank Castorf 185

AIAS von und nach Sophokles (1989) [195-204]

Dieter Kranz

Spiel mit der Antike und dem Zuschauer
(Eine Rezension) 197

Helmut Schödel

Sprengstoff an der Gartenlaube 200

MISS SARA SAMPSON (1989) [205-216]

Günther Erken

Theater ist wie Boxen.

Frank Castorfs Proben zu Lessings »Miss Sara Sampson«
(Notizen) 207

Kontrovers »Miss Sara Sampson«

Aus Briefen an das Bayerische Staatsschauspiel 211

Jaime Potenze

Einfallsreiche Parodie...

»Miss Sara Sampson« im Stadttheater San Martin, Buenos Aires
(Eine Rezension) 214

Günther Erken

THEATER – EIN SCHUSS ANARCHIE

Der Regisseur Frank Castorf im Gespräch 217

Wolfgang Höbel
EIN PATHOLOGISCHER SCHMUDELFINK 225

STELLA Nach Goethes »Schauspiel für Liebende« (1990) [229-235]

Bruno Hitz
Frank Castorf auf den Proben zu Stella
(Stichworte, ungeordnet) 231

»BILD«-Zitate 233

Peter Ullrich
All They Need Is Love
(Eine Rezension) 234

RÄUBER VON SCHILLER (1990) [236-272]

Peter Iden
Das Elend der Gestrigen
(Eine Rezension) 239

Siegfried Wilzopolski
Versuch über die »Räuber«
Bemerkungen zur Theaterästhetik Castorfs 243

Erhard Ertel
Deutschland, ein dadaistisches Räubermärchen
(Eine Rezension) 267

EXILE ON MAIN STREET

JOHN GABRIEL BORKMANN (1991) [275-285]

Friedrich Dieckmann
Das Ende eines großen Plans
Zu einer Ibsen-Inszenierung Frank Castorfs 277

Erhard Ertel
Des Lebens erzene Eishand...
(Ein Jux) 283

Erhard Ertel
Das widerspenstige Objekt der Begierde
(Eine Rezension) 284

Andreas Lehmann/Lutz Pehnert
OH GOTT, GEHT DER MIR AUF DIE KETTEN
(Ein Interview) 287

WILHELM TELL nach Schiller (1991) [291-296]

Peter Kaufmann
E seltsami Geschichte
(Eine Rezension) 293

Carlo Bernasconi
Altes Märchen, aus dem Spiritus befreit 294

TORQUATO TASSO von und nach Goethe (1991) [297-306]

C. Bernd Sucher
Der einfallsreiche Vereinfacher
(Eine Rezension) 299

Sebastian Huber
Akzent in einem gut funktionierenden System
Ein Interview mit Frank Castorf 301

HERMES IN DER STADT (1992) [307-313]

Meike Scheffel
Saubermann mit Dreck am Stecken
(Eine Rezension) 309

Andreas Lehmann
Dämonen laufen sich über den Haufen
(Eine Rezension) 312

Axel Geiß
DIE SUCHT NACH EINEM KRÄFTIGEN STÜCK BROT
(Ein Interview) 314

Peter Ullrich/Siegfried Wilzopolski
GEGENDRUCK ERZEUGEN
Ein Gespräch mit dem Bühnenbildner Hartmut Meyer 317

Hartmut Meyer: LEAR-MODELL. Ein Entwurf 327

Schwierige Wahrheit

Einleitende Bemerkungen zur vorliegenden Sammlung

Immer, wenn man sich mit Inszenierungen des Frank Castorf auseinandersetzt – sei es in Form von Besprechungen des Einzelwerkes, sei es in Gesprächen mit Besuchern, sei es bei der Lektüre des Feuilletons oder schlicht beim Besuch einer Aufführung –, gerät man an eine bestimmte Grenze des Mißtrauens gegenüber dem im Theater Wahrgenommenen: Was war denn das, was auf der Bühne stattfand? In welche Kategorien soll man das wertend einordnen? Geht Theater so überhaupt, oder ist da eine riesige Scharlatanerie im Gange? Habe ich das jetzt richtig verstanden, oder bin ich einfach zu dumm, dieses Theater verstehen zu können? Oder muß ich denn das verstehen wollen, statt einfach Theater auf mich wirken zu lassen?

Diese Fragen habe ich mir nicht ausgedacht; sie sind mir oft gestellt worden, wenn es um das Theater Frank Castorfs ging. Dazu gesellen sich dann folgerichtig Fragen nach der Herkunft einer Auffassung von Theater, für die Castorf mit Sicherheit nicht allein, als dessen markantester Vertreter er in jüngster Zeit jedoch steht.

Wie kann dies beantwortet werden, ohne entweder arg zu vereinfachen oder so weit auszuholen, daß das lebendige Theater und der gesellschaftliche Kontext dessen auf der Strecke bleiben?

Es ist doch z.Z. so in unseren Landen, daß für Genauigkeit und Sachkunde in der Aufarbeitung jüngster, auch künstlerisch-politischer Vergangenheit wenig Interesse besteht bzw. Verdrängungsmechanismen wirken, die schöne Profilneurosen bescheren, nicht aber komplizierte Wahrheit. Mit der ist es ohnehin ein heikel Ding, denn »es genügt nicht die einfache Wahrheit« (Volker Braun). Vor allem trifft das für die Theaterkunst zu, in der allerdings in bezug auf den Begriff der »Wahrheit« bis in die jüngste Vergangenheit hinein nicht das Problem »Erkenntnis« angegangen worden ist, sondern Wahrheit fast ausschließlich als moralisches Problem diskutiert wurde – ein fatales Mißverständnis: »...sich künstlich blind und unwissend halten und aus einem begrenzten Gesichtskreis heraus »wahrhaftig« sein wollen, mißlingt zum Provinzialismus.« (Christa Wolf)

Castorf hatte (und hat) mit diesem Problem des Provinzialismus immer zu tun, sich jedoch nie in ihm eingerichtet, sondern einen Gegenentwurf praktiziert, der ihm in beiden Richtungen Aufmerksamkeit bescherte: einerseits jubelnde Annahme einer Zertrümmerung tradierter Erwartungsschemata gegenüber »Theater«, das sich bei ihm nicht im Vorführen von Realität erschöpft, sondern tiefgehend in

eigener Weise Prozesse einsehbar und erlebbar macht; andererseits ein tiefes Mißtrauen gegenüber erklärten subjektiven Sichten auf »Welt«, wie sie Castorf in einem besonderen »Arbeitsklima« sowohl im Inszenierungsprozeß als auch im Akt der Aufführung behauptet und anbietet. Beide auf den ersten Blick kontroversen Haltungen gegenüber Castorfs Theaterarbeit waren Antriebsaggregate für ihn; störend wirkten sich nur ihre extremen Erscheinungsformen aus, denn beide Extreme verbauten die kritische Sicht auf das Theater in den 80er Jahren, und das konnte durchaus gefährlich werden.

Gewiß: geeignet wäre eine künstlerische Biographie, die allerdings, soll sie brauchbar sein, genau und sauber recherchiert werden muß – ein Unterfangen, das viel Zeit beanspruchen würde.

Frank Castorf ist 1951 geboren. Seine Eltern betreiben einen gutgehenden Eisenwarenhandel, der bereits über 100 Jahre im Berliner Prenzlauer Berg etabliert ist. Castorf betont oft seine kleinbürgerliche Herkunft, bekennt sich dazu. Und sicher sind hier, aus diesem Nährboden heraus, Ansätze seines Theaterprogramms zu sehen; Themenwahl und Inszenierungsweise deuten das an.

Frank Castorf durchlief eine durchschnittliche, selbstverständlich der Zeit geschuldete, Erziehung: normale Schulbildung mit der obligatorischen Mitgliedschaft in den Massenorganisationen, Besuch der Erweiterten Oberschule mit Abitur und gleichzeitigem Erwerb eines Facharbeiterbriefes – letzteres neuerdings ein leckerer Knochen fürs Feuilleton, in dem mit schöner Regelmäßigkeit die Tatsache, daß Castorf Reichsbahnangestellter gewesen wäre, herausgestellt wird. Die Wirklichkeit dieses biographischen Punktes sah etwas anders aus: Seinerzeit wurde ein bildungspolitisches Experiment aus dem Ministerium Margot Honeckers praktiziert, in dem eine Gleichzeitigkeit von Erwerb der Hochschulreife und Berufsausbildung angegangen wurde. Dieses Experiment schlug fehl, und Anfang der 70er Jahre war es damit vorbei.

Nach dem Abitur leistete Castorf seinen Militärdienst ab. Das war für männliche Studienbewerber in vielen Fällen Grundvoraussetzung, um an einen der begehrten Studienplätze zu gelangen. Castorf studierte dann Theaterwissenschaft an der Humboldt-Universität zu Berlin bei Ernst Schumacher, Rudolf Münz und Joachim Fiebach.

Das offene Klima und die relativ freie Diskussion am theaterwissenschaftlichen Institut waren der Grundstein für Castorfs umfassendes Wissen und prägten seine Sicht auf die Theaterarbeit der Gegenwart erheblich. Castorf legte 1976 eine Diplomarbeit mit dem Thema »Grundlinien der Entwicklung der weltanschaulich-ideologischen und künstlerisch-ästhetischen Positionen Ionescos zur Wirklichkeit« vor und schloß sein Studium mit hervorragenden Ergebnissen ab.

Anschließend ging er ins Engagement nach Senftenberg, einer Bergarbeiterstadt südöstlich von Berlin, und zwar als Dramaturg. Hier kollidierte erstmals sein Theaterverständnis mit der Theaterpraxis insofern, als ihm die geübte Verfahrensweise der personellen Trennung von Dramaturgie und Regie wenig sinnvoll erschien. Er begann, beide Funktionen in seiner Person zu vereinigen und startete erste Inszenierungsversuche – bezeichnenderweise mit Stückfragmenten des frühen Brecht, die er als eine Collage bearbeitete und als Programm vorstellte.

Seine Arbeit stieß bei der Theaterleitung auf wenig Gegenliebe, wie das in der Folgezeit so häufig geschehen sollte. Castorf wechselte nach Brandenburg und inszenierte fortan mit seinem Studienfreund Manfred Raffelt im Duo.

Eine Inszenierung brachte ihm dort Feinde aus den Reihen der Macht: »Golden fließt der Stahl« – ein Stück über den sozialistischen Aufbau von Karl Grünberg, auf das er während des Studiums aufmerksam wurde und es in seiner Inszenierung der real-sozialistischen Praxis um die Ohren schmetterte.

Die Folge: Castorf wurde in die Ecke des radikal-aufmüpfigen jungen Theaterrebellen gestellt und landete (mit einem Umweg über Greifswald) in der »schlimmsten Provinz«, nämlich Anklam.

»Wir sind im Prinzip aus Brandenburg rausgeflogen, d. h., wir haben Arbeitsrechtsprozesse gewonnen dort am Theater, haben Geld bekommen, aber keine Arbeit.

Dann hat das Ministerium vermittelt, und im Prinzip war das so ein Kompensationsgeschäft: wir haben unsere Arbeitsverträge in Brandenburg aufgegeben. Anklam hatte zu der Zeit Schwierigkeiten gehabt, die Oberspielleitung und Schauspielerstellen zu besetzen. Peter Ibrik mit seiner Truppe, die durchaus für Anklam anständiges Theater gemacht hat – das lief aus, die Schauspieler gingen weg, es war leer, also mußte man Anklam so oder so besetzen. Und so hat man zwei Fliegen mit einer Klappe geschlagen, also: Arbeitsvertrag in Brandenburg gelöst und auf der anderen Seite uns nach Anklam abgeschoben, weit weg nach Pommern, wo sich normalerweise kaum jemand dafür interessiert, was da einer für Theater macht, und dann eben irgendwie den Spielbetrieb dort am Leben zu erhalten. Das waren die Komponenten, die zusammenkamen. Wir haben dann dort Verträge bekommen und haben dort Leute angesammelt, die normalerweise nicht nach Anklam gegangen wären, und die jeder einen unterschiedlichen Grund hatten. Da waren plötzlich Leute dabei, die sehr viel Ärger hatten, kaum Arbeit bekamen, Arbeitsverbot, oder wo Ausreiseanträge waren, auch Alkoholiker. Leute, die so eine extreme eigene Handschrift haben und woanders nicht klargekommen sind und das Gefühl hatten: Vielleicht geht da in so einem Ghetto was los. Anklam liegt ja nicht so weit von Berlin – vielleicht anderthalb Stunden Fahrzeit...

In Berlin war es einfach nicht möglich, auf sich aufmerksam zu machen, weil die Vaterfiguren einfach alles besetzt hatten und nur ihre Zöglinge nachzogen; die Strukturen waren fest. Und Leute, die mit so einem angeschrägten Ruf behaftet waren, hatten Schwierigkeiten, überhaupt irgendwo eine Arbeit zu bekommen. Das war in Anklam möglich, und so war es dort objektiv eine Chance...

Es war Anfang der 80er Jahre, also in der Solidarność-Zeit, und es war ein scheinbar unattraktiver Rahmen. Wir haben diesen Rahmen genommen und haben versucht, eine andere Produktionsweise zu etablieren. Der Spaß an der Produktion war wichtig mit extremen Leuten und Ansichten, die miteinander in der Arbeit korrespondierten. Wer damit nicht klarkam, mit diesem lebendigen Prozeß der Arbeit, der wurde verändert. Nicht wie sonst üblich, daß die sozial schwächsten Punkte ausgewechselt wurden, sondern die Verwalter der künstlerischen Macht, die Regisseure, wurden ausgewechselt...

Richtig arbeiten konnten wir nur 2 Jahre, von 1981 bis 1983; dann kamen noch ein paar Nachzieher, und dann war es dort aus.«

(Castorf in einem Interview 1991)

Castorf war nicht der einzige, der diese Erfahrungen hat machen müssen. Namen wie Jürgen Gosch, Karge/Langhoff oder Herbert König sind mit Castorf direkt und indirekt verbunden. Im Falle von Herbert König ist die biographische Nähe sehr direkt: beide inszenierten (und scheiterten) in Brandenburg und Greifswald, beide inszenierten (erfolgreich) in Anklam während einer Spielzeit, und hier wurde beiden eine Art kulturpolitischer »Prozeß« gemacht, der im Falle Herbert König mit der Ausreise in den Westen endete, im Falle Castorf über Arbeitsrechtsprozesse in ein de facto Arbeitsverbot mündete, das allerdings nur kurzzeitig »griff«. Frank Castorf setzte sein Theaterkonzept durch, und es ist dem Mut und der Weitsicht z. B. des seinerzeit Karl-Marx-Städter Intendanten Gerhard Meyer zu danken, daß Castorf »im Geschäft« blieb und sich durch Inszenierungen wie Müllers »Bau« und Ibsens »Ein Volksfeind« überregionale Bedeutung erarbeitete.

Gewiß, Castorf war schon Anfang der 80er Jahre immer ein »Insider«-Tip. Ich erinnere mich, daß während seiner Ankla mer »Zeit« Scharen von theaterbegeisterten Leuten aus den größeren Städten der damaligen DDR in die kleine mecklenburgische Stadt pilgerten, um seine Arbeiten zu sehen. Das führte zu absurden Kontroversen, denn die Ankla mer Ackerbürger und ihre »gewählten« Repräsentanten fühlten sich durch eine solche Invasion von für sie »schrägen« Typen in ihrer provinziellen Ruhe aufgestört. Das färbte ab auf die Beurteilung der Arbeit des Theaters durch die städtischen und bezirklichen, also letztlich staatlichen, Geldgeber. Beliebteste Argumente waren Sätze wie »Castorf inszeniert am Publikum vorbei« oder »Es kann sich hierbei nicht mehr um sozialistisches Theater han-

deln« – Formeln, die seinerzeit nicht etwa ein Diskussionsangebot über Wirkung und Inhalt von Theaterarbeit enthielten, sondern massive Drohungen darstellten. Das hatte mehrmals zur Folge, daß Aufführungen einseitig abgesetzt, verhindert wurden. Im Falle von »Trommeln in der Nacht« inszenierte »die Macht« ein für mich einmaliges Politikum, das von der Verhaftung des Hauptdarstellers Horst-Günther Marx bis zur Vertreibung des Generalproben-Publikums durch Androhung von Polizeigewalt reichte – eine Zäsur, die Castorfs Weggang aus Anklam konstituierte.

Doch dieser Weggang markierte für die Arbeit Castorfs eine Öffnung in die größere Theaterlandschaft, den Griff auf die großen Stadttheater, derer sich Castorf erklärtermaßen bedient, um seine Vorstellungen realisieren zu können (»Ich möchte nicht in den Untergrund!«). Er will »den faulen Apparat der Stadttheater« für sich in Bewegung setzen. Das Theaterfachblatt »Theater der Zeit« und das West-Feuilleton waren ohnehin aufmerksam geworden; vor allem Martin Linzer und Jochen Gleiß vom »TdZ« waren sich nie zu schade, über den Underdog des DDR-Theaters zu schreiben. Auch die Theaterwissenschaft begann, sich mit Castorfs Konzept auseinanderzusetzen. Beleg dafür sind Rundtischgespräche unter Fachleuten zu markanten Inszenierungen (z. B. »Bau«), die Vergabe von Diplom-Themen zu dieser Problematik (z. B. an der Theaterhochschule Leipzig, wo vor allem Erika Stephan eine Lanze für Castorf brach), in jüngster Zeit gar ein Castorf-Seminar am Fachbereich für Theaterwissenschaften der Humboldt-Universität zu Berlin, veranstaltet von Castorfs Freund und ehemaligem Kommilitonen Erhard Ertel.

Castorf war gegen Ende der 80er Jahre unbedingt salonfähig geworden, ja er bekam die Möglichkeit, im Westen zu arbeiten – sicher auch eine Reaktion auf das Nicht-mehr-vorbei-Können an seiner Theaterrauffassung. War das ein Korruptionsversuch oder eine indirekte Aufforderung, das Land zu verlassen? Oder war dies einfach die Anerkennung der Leistung des Regisseurs Castorf und die Chance, sich anderswo als Leistungsträger der DDR-Kultur präsentieren zu können? Zufall? Absicht?

Jedenfalls arbeitete Castorf nun sowohl am Deutschen Theater als auch in Köln, München, Basel und Hamburg und wurde als neuer Stern am Himmel des deutschsprachigen Theaters hüben wie drüben gehandelt – inzwischen 38jährig, als »junger« Regisseur. Castorf geriet wie viele Highlights des DDR-Theaters in eine Pendler-Situation, die, wie Interviews zu entnehmen ist, nicht gerade leicht zu bewältigen war.

Die »Wende« erwischte ihn in München, wo Ende Oktober 1989 seine Inszenierung von »Miss Sara Sampson« herauskam. Castorf machte keinen Hehl daraus,

daß die weitere Entwicklung in Richtung auf die deutsche Einheit seine Sicht auf die Dinge des politischen und sozialen Lebens keinesfalls radikal »wenden« würde. Zu genau ist seine Analyse deutscher Mentalität, als daß er sich Illusionen hingibt oder rechthaberisch den Widerstandskämpfer heraushängen läßt.

Deutlich wurde dies in seiner Version von Schillers »Räubern« an der Volksbühne am Luxemburgplatz in Berlin – für mich die letzte DDR-Inszenierung überhaupt. Eindrucksvoll und sehr sicher zieht er hier ein Resümee deutscher Vergangenheit, überzieht Bühne und Zuschauerraum mit Schock- und Warnbildern, desillusioniert politische Pathetik und Untergangsstimmung. Dasselbe tut er mit Schillers »Tell« in Basel just im Jubeljahr der Schweizer Demokratie. Und bezieht im Feuilleton dafür Prügel, genau wie seine »Räuber« als DDR-sentimentale Nostalgie von einigen Machhabern des Theaterfeuilletons abqualifiziert wurden.

Castorf brauchte sich nicht zu »wenden« und er tut es auch nicht.

Wie ist die Entwicklung dieses Regisseurs kurz zu fassen?

In dieser kleinen Publikation werden wir aus verschiedenen Perioden der Arbeit Castorfs Dokumente selbst sprechen lassen und soweit als möglich auf wissenschaftlichen Kommentar und Kategorisierung verzichten. Im wesentlichen handelt es sich bei dem ausgebreiteten Material um Veröffentlichungen in Fachblättern bzw. des Theaterfeuilletons, dazu gesellen sich einige Artikel, die ästhetische Positionen Castorfs beleuchten bzw. wirkungsstrategische Einblicke in Castorfs Theaterkonzept ermöglichen können, und Material aus Dokumentationen. Keinesfalls ist Vollständigkeit beabsichtigt. Eher soll das Büchlein schlaglichtartige Einblicke in die Arbeit Castorfs ermöglichen und auf gedrängtem Raum eine Entwicklung nachvollziehbar machen.

Ich hoffe, daß eine Materialsammlung als Grundstein für weitere intensive Beschäftigung mit einem Theaterkonzept und seinen Folgen Interesse nicht nur für Insider haben wird.

Besonders danke ich dem Förderverein THEATERDOKUMENTATION e. V. für seine Unterstützung bei diesem Projekt. Sehr zu Dank verpflichtet bin ich Frau Uly Castorf, die mir aus ihrem Archiv seltene Dokumente zur Einsicht brachte und Claudia Sieling, Hildesheim, für ihre Gespräche und Materialien.

Last but not least danke ich Frank Castorf, Silvia Rieger und Henry Hübchen für Gespräche und Hinweise und allen Autoren, die freundlicherweise ihre Artikel zur Verfügung stellten.

Siegfried Wilzopolski

Berlin, im Mai 1992

You Can't Always Get What You Want

You can't always get what you want
But if you try sometimes
You just might find
You get what you need

(The Rolling Stones)