»All das passierte in diesem irrsinnigen Milieu Frankfurt«

KENNETH HUJER

GESPRÄCHE ÜBER EINE STADT

VENTIL

Für Lajos

Gefördert vom Kulturamt der Stadt Frankfurt
und der Stiftung wissensART

Cover unter Verwendung eines Fotos von Lutz Kleinhans, Frankfurt am Main. Motiv: Timm Ulrichs, erstes lebendiges Kunstwerk (Selbstausstellung), 1961; Galerie Patio, Frankfurt am Main, 1.–5.6.1966. Von links nach rechts: Peter Roehr, Klaus und Friedel Münchschwander, Timm Ulrichs, 2 Unbekannte

© 2025 Ventil Verlag UG (haftungsbeschränkt) & Co. KG,
Boppstr. 25, D-55118 Mainz, produktsicherheit@ventil-verlag.de
Alle Rechte vorbehalten. Der Verlag behält sich die Nutzung des Inhalts dieses Werkes für Zwecke des Text- und Data-Minings nach § 44b UrhG ausdrücklich vor.

ISBN 978-3-95575-245-3
1. Auflage Dezember 2025

Layout und Satz: Oliver Schmitt
Druck und Bindung: maincontor GmbH
Printed in the EU

www.ventil-verlag.de

Inhalt

Ein Stadtplan aus Erzählungen, montiert aus Gesprächen 8
Vorwort

»Sie schenkte mir Adornos *Minima Moralia* mit ihrem Lippenabdruck auf dem Umschlag.« 12
Der Künstler Timm Ulrichs über seine Kunst in Frankfurt und Frankfurt im Kontext seiner Kunst

»Mein Frankfurter U-Bahnhof funktioniert wie das Atomium.« 26
Der Architekt Udo Nieper über seinen Frankfurter U-Bahnhof Bockenheimer Warte

»Wir sind dort einfach hingegangen, haben die Kamera aufgestellt, schnell gedreht und sind dann wieder weg.« 36
Der Regisseur Roger Fritz über seinen Film *Frankfurt Kaiserstraße*

»Wenn ich länger als zwei Tage in Frankfurt bin, kriege ich einen Koller!« 46
Der Spaziergangsforscher Bertram Weisshaar über sein begangenes Frankfurt

»Frankfurt war eine Stadt mit vielen offenen Wunden und die waren Rainer lieber, als wenn alles überschminkt wird, wie es in seiner Heimatstadt München größtenteils der Fall war.« 58
Die Cutterin und Präsidentin der Fassbinder Foundation Juliane Lorenz über Fassbinders Frankfurt-Film *In einem Jahr mit 13 Monden*

»Die *Publikumsbeschimpfung* wurde so zu einem Beat-Abend, auf Frankfurter Intellektuellen-Art.« 76
Der Verleger Karlheinz Braun über Peter Handkes *Publikumsbeschimpfung* und andere Frankfurter Uraufführungen und Theaterexperimente

»Als ich nach Frankfurt kam, hat es mir ein bisschen gegraust.« 100
Die Psychoanalytikerin Sibylle Drews über die Psychoanalyse in Frankfurt

»Frankfurt war immer ein Ort, wo theoretische, intellektuelle Trends entstehen konnten.« 116
Der Politiker und Publizist Daniel Cohn-Bendit über seinen spezifischen Frankfurt-Stolz

»Ich käme in Frankfurt nie auf die Idee, in eine Kirche zu gehen, um mir irgendwelche Heiligenknochen anzugucken.« 130
Die Schriftstellerin Eva Demski über ihren Frankfurt-Roman *Scheintod* und das Schreiben in und über Frankfurt

»Wenn ich durch die Stadt spazierte, hat mich meine Kamera immer begleitet.« 146
Die Fotografin Barbara Klemm über ihr fotografiertes Frankfurt

»In Frankfurt war Punk als Gerücht viel früher angekommen als auf Schallplatte.« 164
Der Popkritiker und Radiomacher Klaus Walter über Songs und Sounds of Frankfurt

Unterirdische Unendlichkeiten 204
Der Frankfurter U-Bahnhof Bockenheimer Warte

Register 211
Quellen 215

dribb de Bach (rive gauche)
de Bach
hibb de Bach (rive droite)

Frankfort or Frankfurt?
fraulein or fraeulein?
Elvis says Frankfort and fraulein

Andreas Neumeister

Ein Stadtplan aus Erzählungen, montiert aus Gesprächen

»Alle reden vom Wetter. Wir nicht.« 1968 montierte der SDS diesen Slogan – entnommen einer Werbekampagne der Deutschen Bundesbahn – unter die Konterfeis von Marx, Engels und Lenin: Weltgeschichte statt Wetterbericht, Revolution statt Regenwahrscheinlichkeit. Fünfzig Jahre später nimmt dieses Buch seinen Ausgang bei einem Wettergespräch.

2018 erhalte ich den Auftrag, für eine Ausstellung den Konzeptkünstler Timm Ulrichs zu interviewen. Wir treffen uns in der Lobby eines Hotels im Frankfurter Bahnhofsviertel, fahren mit dem Taxi nach Offenbach und spazieren durch den dortigen Wetterpark. Zwischen roten Windfahnen, Wetterradar und Wolkenformationen entspinnt sich ein Gespräch über das Bauhaus und seine »Kälteschachteln«, über das Nacktwandern bei Gewitter, den Blitzableiter umgeschnallt – und über die Messbarkeit des Unsichtbaren. Doch immer wieder kehrt Ulrichs im Gespräch nach Frankfurt zurück. Er erinnert sich an seine erste »Selbstausstellung« 1966 in der Galerie Patio, an Aktionen mit dem legendären Frankfurter Tätowierer Horst Streckenbach, an Performances in der Frankfurter Innenstadt, an eigene Stände auf der Frankfurter Buchmesse.

Zwei Jahre später fahre ich nach Berlin, um Ulrichs noch einmal zu treffen – diesmal, um ausführlicher über seine Kunstaktionen in Frankfurt zu sprechen und über Frankfurt im Kontext seiner Kunst. Was als einzelnes Gespräch beginnt, wird zum Auftakt einer Reihe: Seither habe ich mit gut einem Dutzend Menschen gesprochen – aus unterschiedlichsten Disziplinen, mit verschiedensten Biografien. Immer ging es darum, Frankfurt ins Zentrum zu rücken – und zugleich die Gespräche so zu führen, dass sich die Stadt in den Porträts der Interviewten spiegelt.

Zu Beginn der Arbeit stand nicht fest, dass sich die Gespräche vor allem um Ereignisse, Themen und Menschen drehen würden, die mit der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts verbunden sind – genauer gesagt den 1960er bis 1980er Jahren. Das hat sich so ergeben. Sicherlich nicht ohne Einfluss: meine Faszination für diese Zeit. Doch Frankfurt war in diesen Jahrzehnten ganz objektiv ein besonderer Ort: Die Stadt verdichtete wie keine andere westdeutsche Großstadt die politischen, ästhetischen und intellektuellen Umbrüche der Nachkriegsmoderne. Sie war eine Stadt des Experiments, des Aufbruchs, der radikalen Entwürfe – ein Möglichkeitsraum. Anstatt diese Phase systematisch zu vermessen, ging es mir darum, vom Besonderen aufs Allgemeine zu zielen – ausgehend von einem Film, einer U-Bahn-Station, einem Theaterstück, einem Roman, von Fotografien bis hin zu Musikstücken. Die Auswahl der Themen und Gesprächspartner

spiegelt dabei persönliche Neigungen und Verbundenheiten wider – Dinge, die mir wichtig sind, nah oder schlichtweg lieb.

1985 in Frankfurt geboren, verbringe ich nur die ersten drei Monate meines Lebens dort – genug, um später eine Sentimentalität mit der Stadt zu verbinden, die der Erfahrung vorausgeht. Ich wachse in der nordhessischen Provinz auf; in einem Dorf, in dem man nur ganz dazugehört, wenn die Großeltern schon da waren. Meine waren es nicht. Ich bildete mir als Kind ein, die Bäume dort flüsterten den Alteingesessenen anders zu als mir – vertrauter, wärmer vielleicht. Nach dem Abitur zieht es mich in Städte: erst Hamburg, dann Berlin, später Rom. Ich werde Teil von Szenen, aber nie Teil der Stadt. Ich lerne, mit Ungebundenheit zu leben – temporäre Zugehörigkeit, das Leben zwischen Seminar-, Bibliotheks- und Bandproberäumen. Was mir fehlt, merke ich während meiner dritten Station. In Rom treffe ich Menschen, die ihre Stadt als Ganzes leben: biografisch verwachsen, lokalpolitisch eingebunden, im Stadio Olimpico die AS Roma anfeuernd. Ich sehe das, beneide es – doch gelingt es mir auch nach einigen Jahren nicht, selbst Wurzeln zu schlagen. Frankfurt, so diffus die Erinnerung, wird zum Sehnsuchtsort: Nicht die Stadt meiner Kindheit, sondern als Skizze des Ankommens. 2015 kehre ich zurück, ohne beruflichen Plan, aber mit dem Wunsch, Teil dieser Stadt zu werden.

Hier flüsterten Orte, Gebäude, Straßenzüge – mir neben dem Neuen Frankfurt der 1920er Jahre vor allem von einem nochmals neueren, anderen Frankfurt der vorgenannten Jahrzehnte. Wenngleich, wie Eva Demski in *Scheintod* schreibt, »das Pflaster seit dem Achtundsechzigerjahr längst abgekühlt« war – und man könnte fortführen: die Gitarren der Doors auf dem Römerberg verstummt, die Theaterexperimente vollzogen, die postmodernen Bauten errichtet –, gab es sie noch: Spuren, Stimmen, Menschen, bei denen sich etwas erhalten hatte von jener Spannung. Zum Beispiel in dem kleinen Zweitausendeins-Laden im Parkhaus Hauptwache, am Kornmarkt 14: Auf wenigen Quadratmetern versammelten sich hier Tag für Tag Menschen um eine Espresso-Maschine, redeten – und kamen im Sprechen zu wirklicher Erfahrung. Das Geschäft des einstigen Frankfurter »Kraftwerks der Alternativkultur«, das Anfang der 1970er Jahre die erste bundesdeutsche Verkaufsstelle des Verlags war, wurde 2019 geschlossen. Mehr als anderswo gilt in Frankfurt, was Alexander Kluge 1985 als Filmtitel formulierte: *Der Angriff der Gegenwart auf die übrige Zeit.* Die Stadt zeigt wenig Neigung zur Sentimentalität. Sie gräbt sich um, reißt ab, was gestern noch gebaut wurde, kappt ideelle Verbindungslinien wie lästige

Altlasten. Selbst Projekte wie die Neue Altstadt widersprechen diesem Gestus kaum – sie sind weniger Wiederherstellung als Reenactment, Kulisse statt Kontinuität. Mit der Frankfurter Gegenwart konnte ich mich selbst nicht wirklich verbinden. Zur Beheimatung braucht es ohnehin Geschichte – nicht konserviert, sondern durchlebt, weitergetragen, spürbar.

Der Soziologe Lucius Burckhardt notierte über seine angeleiteten Streifzüge durch Kassel: »Sinn dieser Aktionen war, uns ins Bewusstsein zu rufen, daß auch eine zerstörte und einigermaßen geschichtslos wieder aufgebaute Stadt voller Geschichte in Form von Geschichten ist. Zweifellos spielt dabei auch der Ort eine Rolle, wichtiger aber ist es, daß die Geschichten selbst wieder ins Bewußtsein gehoben werden.« Burckhardt forderte keine angeschraubten Gedenktafeln – sondern eine erzählende Form, um die Stadt zum Sprechen zu bringen.

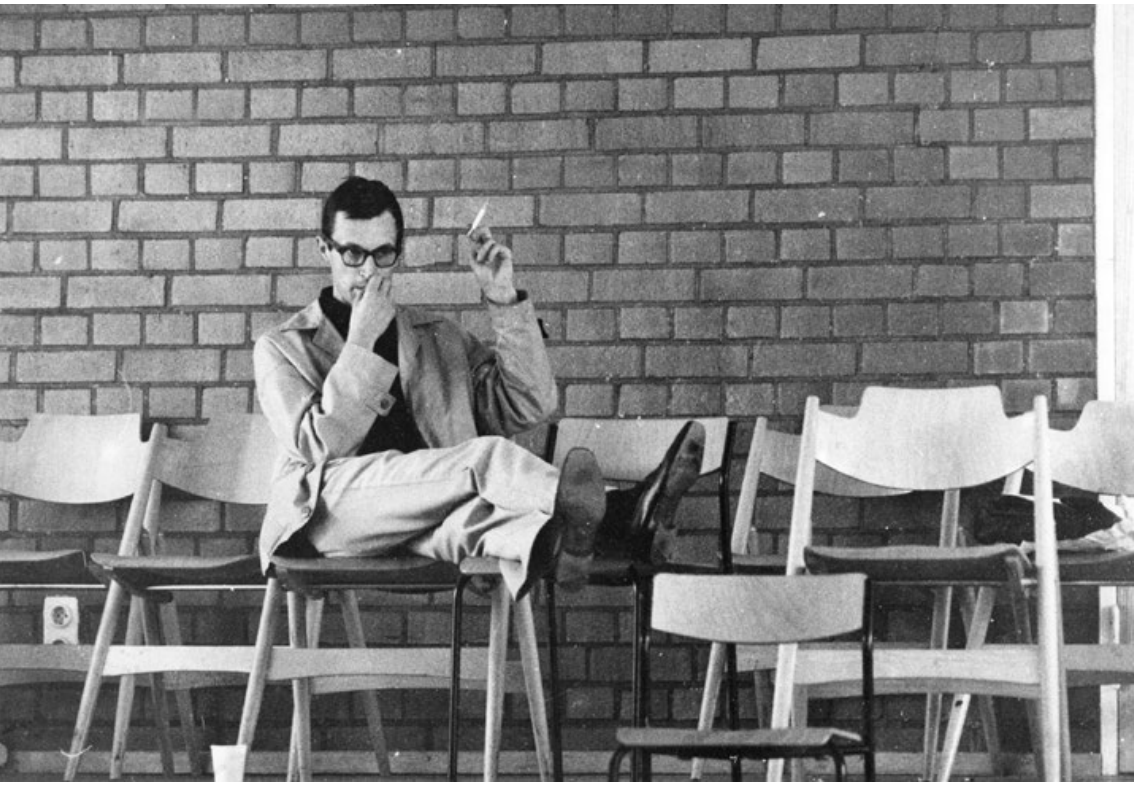
Dieses Buch ist keine Stadtchronik, sondern ein Umweg über Stimmen – ein Stadtplan aus Erzählungen, montiert aus Gesprächen: Fragment, Topografie, Spurensuche. Ich habe mit Menschen gesprochen, die Frankfurt geprägt, erfahren oder durchschritten haben: mit ihren Biografien, Gedanken, Wegen. Ihre Perspektiven reichen zurück, aber greifen auch voraus. Schließlich habe ich begonnen, mich durch diese Gespräche selbst in der Stadt zu verorten. Es war ein Einfinden in Geschichte durch Geschichten, in Stadt durch Stimmen. Frankfurt erscheint dabei nicht als Kulisse, sondern als Mitakteurin: widerspenstig, formend, manchmal leuchtend. Vielleicht ist dieser Band – in Burckhardts Sinn – eine Möglichkeit, wie Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft sich erzählend berühren können.

Mein besonderer Dank gilt Janek Müller für die anfängliche Ermutigung, Marek Szczepański für den jahrelangen Zuspruch, Niklas Hoffmann-Walbeck und Johannes Lütkepohl für die kritische Lektüre (in Freundschaft), Mortimer Berger für die Vermittlung zweier Gespräche, Nea Gumprecht, Marco Lölkes, Dominik Gager und Wilhelm Opatz, ebenso Benedikt Zopes und Ingo Rüdiger für ihr Zutrauen in mein Buchprojekt – und Orsolya Tóth: für so vieles.

Frankfurt, Juni 2025

»Die *Publikums-beschimpfung* wurde so zu einem Beat-Abend, auf Frankfurter Intellektuellen-Art.«

Der Verleger Karlheinz Braun über Peter Handkes *Publikumsbeschimpfung* und andere Frankfurter Uraufführungen und Theater-experimente

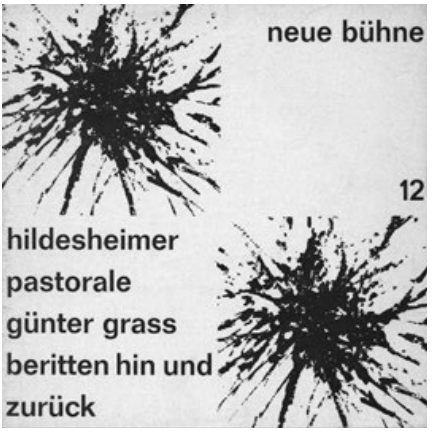


Max Frisch, Günter Grass, Peter Handke, Marieluise Fleißer, Thomas Bernhard, Heiner Müller, Helene Weigel, Thomas Brasch, Botho Strauß, Martin Walser, Peter Weiss, Wim Wenders, Rainer Werner Fassbinder – diese Aufzählung ließe sich noch über dutzende Zeilen fortsetzen. Doch schon jetzt gibt sie eindrücklich zu verstehen, welche Bedeutung KARLHEINZ BRAUN, 1932 in Frankfurt geboren, für den deutschsprachigen Theater- und Literaturbetrieb hat. Denn mit allen Vorgenannten arbeitete Braun in den vergangenen Jahrzehnten zusammen – als Theaterregisseur an der »neuen bühne«, als Verleger und Lektor bei Suhrkamp, als Geschäftsführer des von ihm mitgegründeten Verlags der Autoren, als Direktor des Frankfurter Schauspielhauses, als Festivalleiter der »experimenta« oder als Sekretär der »Deutschen Akademie der darstellenden Künste« in der Nachfolge von Erwin Piscator. Im Interview erklärt Karlheinz Braun, warum es nicht genügte, Frankfurt nach dem Krieg zu einer westdeutschen Brecht-Hochburg zu machen, und weshalb Suhrkamps Umzug nach Berlin ein großer Fehler war, betrauert die Schließung einer Kneipe unterhalb des Karmeliterklosters, erzählt von Frankfurt als Premierenort nicht nur vieler Theaterstücke und erinnert sich an jene Nacht, in der aus der *Publikumsbeschimpfung* eine Polizeibeschimpfung im Frankfurter Bahnhofsviertel wurde.

Karlheinz Braun, fotografiert von Renate von Mangoldt während der 13. Internationalen Theaterwoche der Studentenbühnen in Erlangen, 1963.

Wir sitzen in Ihrer Bockenheimer Penthouse-Wohnung, aus der Sie seit über sechzig Jahren einen Rundblick auf Frankfurt genießen. Der Architekt dieses Hauses, Gunthard Lamche, war auch für das Bühnenbild der ersten Theaterstücke verantwortlich, die Sie mit dem Frankfurter Studententheater, der »neuen bühne«, ab 1957 inszenierten. In welcher Beziehung stehen Haus und Bühnenbild zueinander, wie kam das eine zum anderen?

Das erste Theaterstück, das ich als Leiter der »neuen bühne« inszenierte, war *Hochwasser* von Günter Grass. Auf meiner Suche nach Schauspielern lernte ich zufällig auch Gunthard Lamche kennen, den alle »Schlacke« nannten. Er kam frisch von der Ulmer Hochschule für Gestaltung, der ideellen Nachfolgerin des Bauhauses, und hatte gerade bei Ferdinand Kramer im Universitätsbauamt als Architekt angeheuert. Weil Grass für sein Stück ein richtiges Haus mit Dach und Schornstein verlangte, schien mir ein Architekt für das Bühnenbild sehr geeignet. Jedes gängige Theater hätte damals ein Haus mithilfe von Latten und Leinwänden simuliert. Schlacke hingegen wollte keine Illusion, er wollte Realität, und so arbeitete er auf der Bühne des Studentenhauses, heute heißt es natürlich »Studierendenhaus«, ausschließlich mit Stahlrohren, wie man sie für den Gerüstbau an Häusern verwendet. Ich war von seiner Idee begeistert: Parterre, erstes Stockwerk, Treppe, Dach, das Bett, selbst eine große Standuhr – all das baute Schlacke aus Stahlrohr, das wir von der renommierten Frankfurter Baufirma Philipp Holzmann bekamen. Es war die Abkehr vom Illusionismus, hin zu abstrakten Formen aus echten Materialien, wie sie Jahre später zum Theatertrend werden sollten. Schlacke entwarf und baute aber nicht nur die Bühnenbilder der »neuen bühne«, sondern setzte auch auf vielen anderen Ebenen seine ästhetische Haltung durch: quadratische Programmhefte, konsequente Kleinschreibung, Futura-Schrift. Nie durfte etwas bloß illustrativ sein: form follows function. Schlacke vertrat das alles mit einer ungeheuren Radikalität, der man sich nicht entziehen konnte. Und mit der er dann auch meinen Vater davon überzeugte, sich von ihm ein Apartmenthaus auf einem Ruinengrundstück in der Schlossstraße entwerfen zu lassen. Es war wohl das erste Haus in Frankfurt in Sichtbeton. Und auch das erste der kleinen Baufirma, die es unter Mühen erstellte. Als Honorar erhielt Schlacke das kleine Penthouse, das der für sich und seine kleine Familie oben auf das Dach mit umlaufender Terrasse baute. Er hat es nie bezogen, weil die Familie bald Frankfurt in Richtung Paris verließ. Dafür zog ich mit meiner Frau und unseren beiden Kindern ein – und so lebe ich hier noch heute.



Programmheft der »neuen bühne«, 1959.

Gunthard Lamche beim Mauern des Schornsteins, »neue bühne«, Frankfurt 1957.

Wie ist es zu erklären, dass Sie mit der Frankfurter Universitätsbühne ein Stück von Günter Grass uraufführen konnten, der damals als Mitglied der »Gruppe 47« durchaus schon einige Bekanntheit erlangt hatte?

Das erklärt sich aus der spezifischen Situation, in der sich das Stadttheater in den Nachkriegsjahren befand. Die Rolle der damaligen Universitätsbühnen ist vielleicht zu vergleichen mit der später entstehenden freien Theaterszene oder den an den Stadttheatern sich entwickelnden Studiobühnen für experimentellere Theaterprojekte. Die Studententheater verstanden sich – bewusst oder unbewusst – ab den 50er Jahren als eine Alternative zu den verkrusteten Stadttheatern, in denen nach 1945 zumeist noch die Leute arbeiteten, die auch vorher dort während der Naziherrschaft auf und hinter der Bühne standen. Das deutsche Stadttheater war also auch in dieser Zeit ein Spiegel der Gesellschaft, das heißt, ein auf traditionelle Werte und Wohlstand ausgerichtetes Gebilde der Adenauer-Republik. Auch wenn es die neuen Stücke aus den USA, England und Frankreich aufgenommen hat, löste sich das Stadttheater inhaltlich und ästhetisch nur langsam aus den alten Strukturen – einen Bruch mit den alten Konventionen gab es nicht. So versuchten die studentischen »Nachkommen« sich mit einem »Theater des kritischen Bewusstseins«, wie sie es nannten, ihr eigenes Theater zu schaffen. Und natürlich mit der Neugier der Jungen auf eine neue Welt nach den Verbrechen der Elterngeneration. Das waren wohl die entscheidenden Impulse. Nicht zuletzt deshalb fanden die

Aufführungen der Frankfurter »neuen bühne« überregionale Resonanz und wurden in Feuilletons der großen Zeitungen besprochen. So war es naheliegend, dass ein junger Autor wie Günter Grass – vermittelt durch den uns freundschaftlich verbundenen agilen Frankfurter Literaturprofessor Walter Höllerer – uns sein erstes Stück anvertraute.

Die Situation in Frankfurt war zu jener Zeit aber doch eine andere als in den meisten anderen Städten der Bundesrepublik. Mit Harry Buckwitz wurde jemand mit der Intendanz des Schauspielhauses betraut, der Frankfurt zu einer westdeutschen Brecht-Hochburg machte. Gab es trotzdem Grund zur Abgrenzung?

Der Hauptunterschied in Frankfurt lag weniger im Programm, denn das Stadttheater von Buckwitz war durchaus progressiv, in vielerlei Hinsicht, aber als Institution war es doch der alten Hierarchie verhaftet. Allein daran, dass Harry Buckwitz als Generalintendant für alle Sparten der Städtischen Bühnen – Schauspiel, Oper und Ballett – zuständig war und in einer Spielzeit noch mindestens zwei Schauspiele und eine Oper inszenierte, konnte man sehen, dass solch ein Apparat nur »auf Befehl« funktionieren konnte. Nicht umsonst hieß er »General«-Intendant. Die Städtischen Bühnen waren Buckwitz in Person. Diese Konstruktion widersprach unseren Vorstellungen. Bei uns waren alle gleichberechtigt, jeder war potenziell für alles zuständig und konnte seine eigenen Interessen entwickeln: die einen machten mehr Bühnenbild und Kostüme, die anderen mehr Dramaturgie oder Schauspielerei, aber alle Entscheidungen wurden ganz selbstverständlich gemeinsam getroffen. Es gab kein Oben und kein Unten. In den Programmheften wurden alle an der Aufführung Beteiligten alphabetisch aufgeführt. Nicht im Programm, sondern was die Haltung anbelangte, unterschieden wir uns von den Städtischen Bühnen unter Buckwitz – er machte Repräsentationstheater, selbst mit Brecht.

In den Programmheften wurden alle an der Aufführung Beteiligten alphabetisch aufgeführt.

In Westdeutschland gab es in den 1950er Jahren einen regelrechten Brecht-Boykott, der 1961 mit dem Bau der Mauer nochmals aufflammte. Wie erklären Sie die Sonderrolle Frankfurts in Bezug auf Brecht?

Auch in Frankfurt gab es im Römer Anträge auf Absetzung der Stücke Brechts, vor allem von der CDU, aber Buckwitz konnte sie gegen alle Widerstände durchsetzen. Hinter ihm stand ein aufgeklärtes, eher linksliberales Bürgertum, das es in Frankfurt noch oder wieder gab – gestützt auch durch die Universität und unterschiedliche Institutionen wie das Institut

für Sozialforschung (mit Horkheimer und Adorno), das Freud-Institut (mit den Mitscherlichs) und eine aufgeschlossene meinungsbildende Presse, vor allem die »Frankfurter Rundschau«. Als 1960 das berühmte Brecht-Theater der DDR, das Berliner Ensemble, mit dem *Aufhaltsamen Aufstieg des Arturo Ui* in Frankfurt gastierte, kam es auch hier vor dem Theater noch zu heftigen Demonstrationen, drinnen aber wurde die Brecht-Aufführung bejubelt. Und als dann nach dem Mauerbau 1961 in Westdeutschland die Brecht-Inszenierungen an fast allen Theatern abgesetzt wurden, inszenierte Buckwitz *Leben des Galilei* – interessanterweise ohne dass sich in Frankfurt noch irgendein Protest dagegen regte, so als wäre das Kräfteverhältnis in der Stadt endgültig geklärt. Nur in Berlin schrieb die »Morgenpost«: »In Frankfurt hat Harry Buckwitz eine Schlacht für die Freiheit des Geistes verloren.« Aber das war die Meinung des Kampfblatts von Axel Springer.

Dann inszenierten Sie mit der »neuen bühne« selbst Brechts *Antigone-Modell 1948,* das er nach seiner Rückkehr aus dem amerikanischen Exil geschrieben hat und das zum damaligen Zeitpunkt nur in der Schweiz zur Aufführung kam – eine deutsche Erstaufführung also. Gab es einen Unterschied zu den Brecht-Inszenierungen von Buckwitz?

Die Antigone-Inszenierung hatte nochmals eine ganz andere politische Dimension als die im Stadttheater bei Buckwitz, und auch im Vergleich zu unseren eigenen vorherigen Inszenierungen. Der Probenprozess bei der Antigone sollte sich als ein Lehrgang in sozialistischer Theorie erweisen: Helene Weigel erlaubte uns die deutsche Erstaufführung der *Antigone 1948,* knüpfte sie allerdings an die Bedingung, dass die Erarbeitung des brechtschen Modells von einem Dramaturgen des Berliner Ensemble begleitet würde. Sie schickte Hans Joachim Bunge nach Frankfurt, einen überzeugten Sozialisten, der vom Westen so unbeeinflusst war wie wir vom Osten. Wir waren mit der Geschichte des Sozialismus und seinen Traditionen vollkommen unvertraut, an der Universität spielte das in diesen Jahren keine Rolle. Bunge hat uns dann über die brechtsche Theatertheorie in den Sozialismus eingeführt. Er war für uns ein absoluter Glücksfall. Nach den Proben sind wir meist in das Uni-Café an der Bockenheimer Warte gegangen, ein rauchgeschwängertes Café mit rotplüschigen Sesseln in einem von den Bomben verschonten Altbau, in dessen Erdgeschoss sich die Universitätsbuchhandlung mit der legendären Buchhändlerin Melusine Huss befand. Bunge hat dort regelrechte Seminare gegeben, die oft nächtelang gingen. Wir hingen an seinen Lippen. Eine Szene werde ich nie vergessen: Nach einer der Diskussions-Nächte traten wir auf die Straße und eine

junge Studentin, die im Stück eine Unheil verkündende Botin spielte, griff den stattlichen Hans Joachim Bunge am Revers, schüttelte ihn und rief: »Jochen, jetzt sag mir in einem Satz, was ist das, dialektischer Materialismus!« Nach der Antigone-Inszenierung verbündeten wir uns mit dem SDS.

Nach der Antigone-Inszenierung verbündeten wir uns mit dem SDS.

1959 wechselten Sie von der »neuen bühne« zum Suhrkamp Verlag. Im Übergang beendeten Sie Ihr Studium mit einer Doktorarbeit zu Max Frisch. Eine Ihrer mündlichen Prüfungen hatten Sie bei Adorno. Haben Sie an diese noch Erinnerungen und gab es nach Ende Ihres Studiums noch weitere Zusammentreffen mit Adorno?

Die Prüfung war an einem sehr heißen Nachmittag Ende Juli. Adorno schwitzte enorm, alles floss an ihm runter und man merkte, wie unwohl er sich fühlte. Das sprach dafür, das sogenannte Rigorosum so schnell wie möglich hinter uns zu bringen. Das Prüfungsthema war »Ästhetik« – Adorno hatte mehrere Semester darüber doziert, und dank der tropischen Temperaturen konnte ich einigermaßen bestehen. Später gab es dann keine größeren Berührungen mehr mit ihm. Unvergesslich ist mir aber ein Abend mit Adorno und Samuel Beckett, den wir – ich war längst bei Suhrkamp – in einer Reihe von literarischen Lesungen im Cantate-Saal organisierten. An diesem Abend vor großem Publikum las zuerst Beckett, dann versuchte Adorno, ihm dessen eigenes Stück *Endspiel* zu erklären. Beckett lächelte dazu milde und wies schließlich alle Erklärungen zurück. Der Rechthaber Adorno ließ sich davon allerdings nicht beeindrucken.

Als Sie 1959 bei Suhrkamp anfingen, wurden Sie gleich mit der Herausgabe der Spectaculum-Bände betraut, jährlich erscheinende Anthologien von Theaterstücken, und waren somit federführend daran beteiligt, dass man Theaterstücke in Deutschland auch las. Wie erklären Sie aus heutiger Sicht diesen Trend?

Suhrkamp war in den 50er Jahren ein kleiner, elitärer Verlag für ein gebildetes Publikum. Die Kalkulation der Bücher in niedriger Auflage musste zu hohen Preisen führen, entsprechend schwierig war der Verkauf. Hoch angesehen war das Programm des Verlages, aber seine wirtschaftliche Lage eher prekär. Da hatte der Verleger Peter Suhrkamp die Idee, mit sogenannten Hausbüchern seiner bekannteren Autoren wie Hesse in hoher Auflage zu günstigen Preisen Umsatz zu machen. Der Verlag vertrat seit seinen Anfängen einige renommierte Theaterautoren: Bertolt Brecht, Bernhard Shaw, T. S. Elliot und Max Frisch, und so kam es zu einer ersten Ausgabe von Spectaculum, einem Suhrkamp-Hausbuch, das von diesen Autoren jeweils ein Stück enthielt. Das ist dann dermaßen eingeschlagen,

dass für Siegfried Unseld, der nach dem Tod von Peter Suhrkamp die Geschäftsführung des Verlages übernahm, klar war, Spectaculum in einer Reihe fortzusetzen. Da ich genau zu dieser Zeit in den Verlag kam und für die neugegründete Theaterabteilung zuständig war, war es von da an meine Aufgabe, die Bände zusammenzustellen. Heute kann man sich das gar nicht mehr vorstellen: die Erstauflage der ersten Bände lag bei 60.000. Neben dem günstigen Preis für die stattlichen Hardcover hat sicher auch Willy Fleckhaus' Umschlaggestaltung zum Erfolg der Bücher beigetragen: Theater wurde gelesen! Unvorstellbar. Aber damals spielte das Theater auch noch eine für die Gesellschaft ganz andere, eine wesentliche Rolle.

Heute kann man sich das gar nicht mehr vorstellen: die Erstauflage der ersten Bände lag bei 60.000.

Zwischen 1963 und 1965 fand in Frankfurt, zuerst im Römer, dann im Saalbau im Stadtteil Gallus der maßgeblich von dem hessischen Generalstaatsanwalt Fritz Bauer angestrengte erste Auschwitzprozess statt. Peter Weiss, einer Ihrer Suhrkamp-Autoren, hat den Prozess mehrfach besucht und zu einem Theaterstück mit dem Titel *Die Ermittlung. Oratorium in 11 Gesängen* verarbeitet, das am 19. Oktober 1965 an nicht weniger als vierzehn Bühnen in beiden Teilen Deutschlands und in London gleichzeitig uraufgeführt wurde. Sie waren sowohl an der Erarbeitung des Stückes als auch an der Organisation der vielzähligen Uraufführung maßgeblich beteiligt.

Es war so bedrückend wie befreiend, weil es endlich zur Sprache kam. Bei Kriegsende war ich dreizehn Jahre alt und hatte auf dem Land im Hintertaunus von den Gräueln der Shoa nichts gewusst. Das lange Schweigen nach 1945 hatte meine Generation bedrückt und im Laufe der Jahre immer wütender gemacht. Deshalb habe ich mich für das Stück auch so sehr engagiert. Und alles darangesetzt, möglichst alle Deutschen damit zu konfrontieren. Sie müssen wissen: *Die Ermittlung* wurde nicht nur in beiden Teilen Deutschlands an zahlreichen Theaterhäusern gleichzeitig uraufgeführt, was es so vorher noch nicht gab, die Fernsehproduktion wurde darüber hinaus zur besten Sendezeit gesendet und die Hörspielversion in allen ARD-Rundfunkanstalten ausgestrahlt. Es war ein flächendeckendes Aufbrechen des Schweigens mithilfe des Theaters und der Medien. Dass der Frankfurter Auschwitzprozess zum Theaterstück wurde, ist aber ein Stück weit auch die logische Folge seiner Entstehungsgeschichte. Das Theater hat nach den Wirtschaftswunderjahren immer wieder mit vielen Stücken die Arbeit der Bewältigung der NS-Vergangenheit geleistet. Sie

kulminierte dann in dem Prozess, der so viele Jahre zu spät kam. Die moralische Anstalt Theater hat sozusagen den juristischen Prozess herausgefordert. Viele Theaterstücke von Heiner Müller, Max Frisch, Kipphardt und Hochhuth, Michelsen und Walser, um nur einige zu nennen, haben an der Bewältigung der Nazizeit gearbeitet. Allein wir haben mit der »neuen bühne« neben den Stücken von Grass und Brecht auch das große *Mysterienspiel vom Leiden Israels* von Nelly Sachs uraufgeführt, die sich allesamt mit dem deutschen Zivilisationsbruch befassen. Der Auschwitzprozess war dann die erste große Öffnung. Es war letztlich auch kein Zufall, dass der Auschwitzprozess in Frankfurt stattgefunden hat.

Inwiefern war es kein Zufall, dass Frankfurt die Stadt der Auschwitzprozesse wurde?

Vor allem natürlich aufgrund des unermüdlichen Drängens des Generalstaatsanwalts Fritz Bauer. Ferner war es im Entstehen einer neuen jüdischen Gemeinde begründet, im eher linksliberalen Klima der städtischen Politik wie überhaupt der Stadtgesellschaft. Nicht zuletzt war auch das Engagement der Frankfurter Verlage S. Fischer und Suhrkamp, des Hessischen Rundfunks sowie der Presse von großer Bedeutung – vor allem der »Frankfurter Rundschau« und der »FAZ«. Letzterer verdankte man die ausführlichen Berichte aus dem Gerichtssaal, die zugleich Material für Peter Weiss waren, dessen Oratorium ja bereits in den Theatern geprobt wurde, bevor die Urteile im Prozess gefällt waren. Aktueller war Theater nie!

Welche Beziehung hatte Peter Weiss zu Frankfurt?

Weiss stand der Bundesrepublik sehr kritisch gegenüber. Als sogenannter Halbjude, der mit seiner Familie frühzeitig zur Emigration gezwungen war, war er biografisch nochmals ganz anders in das Geschehene involviert. Frankfurt eröffnete ihm als Verlags- und Theaterstadt dann wieder einen Zugang zu Westdeutschland, damit aber auch zur deutschen Sprache, die er in der Emigration zu sprechen teilweise verlernt hatte. Vor allem Suhrkamp spielte für ihn eine große Rolle. Lange hatte er von Stockholm aus vergeblich versucht, einen deutschen Verlag zu finden. Erst durch das Engagement Walter Höllerers, der eine große Vermittler-Rolle für die neue deutsche Literatur nicht nur in Frankfurt spielte, viele Jahre auch als Herausgeber der Literaturzeitschrift »akzente«, kam er zu Suhrkamp, nachdem ihn Peter Suhrkamp schon sehr früh auf spätere Arbeiten vertröstet hatte. Höllerer forcierte mit Weiss' *Der Schatten des Körpers des Kutschers* trickreich eine Art Wettbieten zwischen Suhrkamp und Hanser, das Suhrkamp schließlich für sich entschied und den Mikroroman als illustrierten »Tausenddruck« herausbrachte. Für Peter Weiss war es der lan-

gersehnte Einstieg in die deutsche Literaturszene – mit großen Erfolgen der ersten Romane, vor allem aber mit dem Welterfolg des *Marat/Sade,* dem Stück mit dem langen Titel, das ich bei Suhrkamp mit Weiss in vielen Fassungen lektorierte. Als Peter Weiss Jahre später während des auch in der BRD umkämpften Vietnamkriegs den *Viet Nam Diskurs* mit dem noch viel längeren Titel schrieb – eine nahezu unspielbare Chronik tausendjähriger Unterdrückung mitsamt dem Versuch der USA, die Befreiung der Unterdrückten zu verhindern –, wagte kein deutsches Theater, das auf Seiten des Vietkong stehende Stück aufzuführen. Außer Harry Buckwitz, der es mit großem Aufwand höchstpersönlich inszenierte. Peter Weiss und ich saßen täglich bis in die Nacht im Binding-Bräu schräg gegenüber dem Theater, das es heute so leider nicht mehr gibt, und haben dort nach jeder Probe die Texte neu- und umgeschrieben, während seine Frau Gunilla Palmstierna, die große Bühnenbildnerin, in den Werkstätten des Schauspiels sich um die optische Umsetzung Vietnams kümmerte. Es war eine unglaublich produktive Zeit und beide haben sich in Frankfurt auch wirklich zuhause gefühlt.

Peter Weiss und ich saßen täglich bis in die Nacht im Binding-Bräu schräg gegenüber dem Theater, das es heute so leider nicht mehr gibt.

Gab es noch weitere Orte in Frankfurt, die Ihnen heute fehlen?

Unter dem Karmeliterkloster, in dessen Kreuzgang wir während der »experimenta«-Festivals nachmittags immer die Aufführungen vom vergangenen Abend diskutierten, gibt es ein riesiges Kellergewölbe, in dem die legendäre Wirtin Antonia Weigand jahrzehntelang die »Künstlerklause« betrieb. »Bei Toni« trafen sich an blanken Tischen zwischen kahlen Mauern nach den Aufführungen allabendlich die Schauspieler der Frankfurter Bühnen, Regisseure, Autoren und Künstler bei Apfelwein, Bier, Linsensuppe und Schmalzbrot. Es war ein uriges Zentrum der Frankfurter Kulturszene. Nachdem Antonia Weigand starb, die die Künstlerklause über drei Jahrzehnte geführt hatte, übernahm ihr langjähriger Kellner Emil die Kneipe für weitere zwanzig Jahre. 2007 musste sie dann schließen, es hieß, die nötigen Investitionen in Brandschutz und Fluchtwege würden eine Million Euro kosten. Das ist einer der größten Verluste für das Frankfurter Kulturleben. Heute weiß man nie, wo man nach einer Theatervorstellung hingehen soll, denn auch das einst ganz wunderbar verrauchte und leicht verkommene

Fundus-Café im Schauspielhaus mit seinen Sofas und Sesseln gibt es so leider nicht mehr. Nicht für das gemeine Volk.

Stadt der Kritischen Theorie, Stadt der Psychoanalyse, westdeutsche Brecht-Hochburg, Stadt des Protests, Stadt der Satire, Stadt der Verlage, Stadt der Uraufführungen – warum Frankfurt?

Die ehemals Freie Reichsstadt war schon immer eine Metropole des tolerierten Eigensinns, wie ich irgendwo gelesen habe: nicht einem Fürsten untertan, war man immer auf sich selbst gestellt, tolerierte das Anderssein des Nachbarn wie das des Fremden – was dem Handel zugutekam. Diese bis heute wirksame Toleranz wird als eine Bereicherung gesehen und wirkt im besten Fall gemeinschaftsstiftend. So war Frankfurt prädestiniert für die erste Nationalversammlung in der Paulskirche, so sperrte man die Juden zwar in ein Ghetto vor den Stadtmauern, profitierte aber von den aufkommenden Geldgeschäften der Rothschilds. Die Bürgerstadt feierte sich selbst mit einem Museum am Main, einem noch prächtigeren Opernhaus, das sie ebenso finanzierte wie später die Universität. Gleichzeitig musste sie den Spott von den Stoltzes und anderen ertragen. Schon das Paulskirchen-Parlament war Stoff bissiger Karikaturen, die Satire hat eine lange Tradition. Überhaupt die Literatur: nicht zuletzt die Dichter und Denker reflektierten diesen widersprüchlichen Eigensinn der Stadt, der all das entstehen ließ, was das Frankfurterische ausmacht. Nach dem Krieg zur Bundeshauptstadt zu werden, wie es zur Diskussion stand, hätte nicht zu Frankfurts Identität gepasst: so konnte es sich aus seinen Wurzeln her weiter zu einer Finanzmetropole entwickeln, in der sich ein neuer europäisch tolerierter Eigensinn beweisen muss. Was das Geistes- und Kulturleben angeht, hat Frankfurt mit der Wiedervereinigung sicherlich an zentraler Bedeutung eingebüßt. Künstler, Autoren, Intellektuelle, ganze Kulturinstitutionen – viele sind dem neuen deutschen Zentralismus nach Berlin gefolgt.

Titelbild der »Schweizer Theater Zeitung«: Karlheinz Braun bei der Pressekonferenz zur 4. Experimenta 1971.

Reflektiert der Umzug des Suhrkamp-Verlags nach Berlin im Jahr 2010 letztlich nicht einfach eben diesen Bedeutungsverlust – mehr als dass er ihn mitverantwortet?

Für mich war der von Unselds Witwe Ulla Berkéwicz verantwortete Um-

zug eines der schlimmsten Ereignisse für die Stadt, und ich halte ihn bis heute für einen groben Fehler. Um in der Hauptstadt präsent zu sein, hätte die Gründung einer Berliner Dependance vollkommen genügt, wie es auch Hanser oder Rowohlt gehandhabt haben. Für Frankfurt ist der Wegzug gar nicht so sehr ein materieller Verlust, aber er ist ein enormer Verlust an geistiger Präsenz, die die Stadt über Jahrzehnte entscheidend mitgeprägt hat. Unseld ist dafür mit der Würde des Ehrenbürgers bedacht worden – aber ein Teil der Ehre gebührt sicher auch dem Lektorat des Verlages. Ich vermesse mich zu sagen, es war über viele Jahre sicherlich das Beste, das je in einem deutschsprachigen Verlag arbeitete. Der Umzug nach Berlin war aber auch in gleichem Maße ein großer Verlust für Suhrkamp selbst: In Frankfurt hatte Suhrkamp in jeder Hinsicht eine aus sich heraus gewachsene singuläre Stellung, in Berlin hingegen ist Suhrkamp schlicht ein Verlag unter vielen. Weder richtet sich die Stadtpolitik nach ihm noch prägt er entscheidend das Geistesleben der Stadt. Ich bin mir sicher, Siegfried Unseld hätte Frankfurt mit seinem Verlag nie verlassen, wenngleich Ulla

Heiner Müller (zweiter von links) im Gespräch mit der Opernregisseurin Ruth Berghaus in der Frankfurter Künstlerklause, 1980. Foto: Abisag Tüllmann.

Berkéwicz das Gegenteil behauptet.

Zu einem weiteren Zentrum wurde Frankfurt als Austragungsort der von Ihnen bereits erwähnten »experimenta« – ein experimentelles Theaterfestival, das Sie 1966 gemeinsam mit dem damaligen Feuilletonisten der »Frankfurter Rundschau« Peter Iden ins Leben riefen. Bis 1975 fanden fünf Ausgaben des Festivals statt, die das deutsche Theater entscheidend prägen sollten. Wie kam es zur »experimenta«, wer hatte die Idee?

Der Träger der »experimenta« war die Akademie der Darstellenden Künste mit Sitz in Hamburg und dem großen Erwin Piscator an ihrer Spitze. Harry Buckwitz hatte ihren Umzug nach Frankfurt mit dem Plan einer Theater-Olympiade eingefädelt, bei der die besten Aufführungen mit Gold-, Silber- und Bronze-Medaillen ausgezeichnet werden sollten. Also wieder eine Sache der Repräsentation. Die Stadt Frankfurt war heftig an einer Akademie interessiert und zu einer großzügigen Finanzierung der Theater-Olympiade bereit. Doch dann wurde die Idee kurzerhand von der Theaterstadt Berlin usurpiert, die mit dem üppigen Geld aus Bonn über Nacht das »Theatertreffen« aus dem Boden stampfte. Piscator fand die Idee der Olympiade sowie immer schrecklich und schwärmte stattdessen von seinen »Theatre

Das Programmheft der 1. experimenta diente zugleich als Plakat – hier im aufgefalteten Zustand.

Workshops«, die er in der Zeit seiner Emigration in New York veranstaltete. Ich und Peter Iden von der »Frankfurter Rundschau« waren nacheinander die Sekretäre der Akademie. Wir fanden eine solche Theaterwerkstatt sowieso viel wichtiger, zumal sie besser nach Frankfurt passte, ja eigentlich in dieser Zeit nur hier stattfinden konnte. Wo sonst? So entwickelten wir, auch mit Blick auf Kassels »documenta« und nach Piscators Erfahrungen, schließlich das Konzept der »experimenta«. Buckwitz stellte uns das Schauspielhaus und Felix Müller das neu aufgestellte Theater am Turm, kurz TAT, zur Verfügung, an das ich den Studententheater-Regisseur Claus Peymann aus Hamburg sowie einen Freund aus der »neuen bühne« als Dramaturgen vermittelt hatte. Finanziell waren wir allerdings weitaus schlechter aufgestellt als für die Olympiade geplant, denn die Stadt Frankfurt zog für das so geänderte Projekt den Großteil ihrer in Aussicht gestellten Gelder wieder zurück. Doch Walter Hesselbach, der kulturinteressierte Gewerkschafter und Vorstand der Bank für Gemeinwirtschaft, half mit einer Finanzspritze. Außerdem konnten wir den Hessischen Rundfunk gewinnen, der uns für die Fernsehrechte der Aufführungen, die wir auf der »experimenta« zeigen wollten, entsprechende Honorare zahlte. Und tatsächlich wurden alle Stücke aufgezeichnet und um jeweils 20.15 Uhr im Dritten Programm des HR ausgestrahlt. Das wäre heute unvorstellbar.

So entwickelten wir, auch mit Blick auf Kassels »documenta« und nach Piscators Erfahrungen, schließlich das Konzept der »experimenta«.

Eines der aufgezeichneten Stücke war Peter Handkes *Publikumsbeschimpfung,* das im Rahmen der ersten »experimenta« uraufgeführt und zu einem Meilenstein der Bühnengeschichte werden sollte – es war Skandal, Triumph und Zäsur in einem. Andere Theater sträubten sich zuvor, Handkes *Publikumsbeschimpfung* uraufzuführen. Sie selbst hatten keine Angst vor der Aufführung des Stückes?

Als ich Handkes Stück auf meinem Suhrkamp-Schreibtisch liegen hatte und kein Mensch das spielen wollte, war klar: das ist das ideale Stück für die »experimenta«. Ich war überrascht davon, dass es bei allen angesprochenen Theatern so einen Widerstand gegen das Stück gab. Immerhin: Es gab ein einziges Theater, das war in Ulm, wo sich der um Konkrete Poesie bemühte Autor und Dramaturg Klaus Bremer um eine Aufführung bemühte, aber keinen Regisseur für sie fand. Claus Peymann, den wir

dann in Frankfurt am TAT mit der Regie betrauten, sah sich nun seinerseits mit dem Problem konfrontiert, dass auch die angesprochenen Schauspieler reihenweise absagten, so dass wir schließlich auf junge Schauspieler zurückgreifen mussten, die noch ganz am Anfang ihrer Karriere standen. Es fand sich später ein Notizzettel von Buckwitz: »Mir graust es vor diesem Stück.« Und auch der Intendant des TAT, Felix Müller, wies aus Angst vor den Reaktionen noch am Tag der Generalprobe die geladene Presse ausdrücklich darauf hin, dass es sich bei der *Publikumsbeschimpfung* um keine hauseigene Produktion handele, dass das TAT nur der Spielort und die »experimenta« für sie verantwortlich sei.

Wenn man sich heute die Fernsehaufzeichnung des HR von Handkes *Publikumsbeschimpfung* ansieht, beeindruckt nicht zuletzt der Adressat des Stückes: das Publikum. Schon vor Beginn der Aufführung reagiert es protestierend wie lauthals amüsiert auf den Hinweis, Kameras würden es während der Vorstellung filmen. Im Laufe des Stückes geht es stetig wüster und ungehaltener zu. Bei der Aussage: »Sie haben die dialektische Struktur des Stückes nicht verstanden« kennt das Publikum vor Lachen kein Halten mehr. An anderer Stelle betreten mehrere Zuschauer die Bühne, wollen mitspielen, und müssen von dem auf die Bühne eilenden Claus Peymann wieder herunter geschubst werden. War der Tumult des Publikums so üblich zu der Zeit?

Sie müssen wissen, dass bei der »experimenta« immer die zweite Aufführung vom Fernsehen aufgezeichnet wurde. Bei der Premiere ging es noch vergleichsweise zurückhaltend zu. Natürlich gab es auch da Zwischenrufe, aber das war in den Theatern die ganzen 60er Jahre über der Fall; es waren ja analog der Wirklichkeit auf den Straßen auch sehr unruhige Theaterzeiten. Das Ereignis der *Publikumsbeschimpfung* hatte sich nach der Premiere sehr schnell herumgesprochen, so dass das Publikum bei der zweiten Aufführung schon vorgewarnt und entsprechend sensationslüstern war. Der Theatersaal war knallvoll, die Luft schlecht und die Scheinwerfer, die für die Kameraaufzeichnung die ganze Zeit laufen mussten, erhitzten den schon warmen Saal noch zusätzlich. Es herrschte eine gewittrige Atmosphäre, die sich im Publikum immer mehr entlud. Der Satz mit der Dialektik war natürlich eine Anspielung auf Adorno und weil viele im Publikum auch in dessen Vorlesungen saßen, kamen die entsprechenden

Der Theatersaal war knallvoll, die Luft schlecht und die Scheinwerfer, die für die Kameraaufzeichnung die ganze Zeit laufen mussten, erhitzten den schon warmen Saal noch zusätzlich.

Reaktionen. Aber sie waren nicht bösartig, sondern heiter.

Am nächsten Tag erschien eine Frankfurter Boulevardzeitung mit der Schlagzeile »Publikumsbeschimpfer verhaftet!«.

Es dauerte nach der zweiten Aufführung an diesem sehr warmen Juniabend recht lange, bis alle Beteiligten wieder vom Rausch der Vorstellung auf den Frankfurter Boden kamen. Erst so um Mitternacht zogen wir, die ganze Meute, los ins Bahnhofsviertel, wo wir in der Kaiserstraße in

einem ziemlich billigen Schuppen mit dem Namen Weindorf landeten. Dort herrschte nur noch wenig Betrieb, als wir dort plötzlich einbrachen, das ganze Künstlervolk mit Freunden, laut und immer noch von der Aufführung hochgestimmt. Die Kellner waren missgelaunt, wahrscheinlich müde und von Beginn an sehr ruppig. Die Schauspieler, noch halb im Stück, beschimpften die Kellner daraufhin und umgekehrt. Das ging eine Weile hin und her, bis wir schließlich körperlich angegangen und nacheinander rausgeschmissen wurden. Als einer der Kellner, ein ziemlicher Bulle, mich packte und an die Wand schmeißen wollte, ging im letzten Moment mein Jungautor Martin Speer dazwischen, selbst ein bayrischer Jungstier.

Pressekonferenz mit Peter Handke und Claus Peymann.

Draußen standen wir dann auf der hell erleuchteten, noch sehr belebten Kaiserstraße und schimpften auf dieses Lokal und dessen Kellner. Derweil mischten sich allerlei zwielichtige Passanten, Nutten und Zuhälter bei. Das nächtliche demi-milieu des Bahnhofsviertels versammelte sich da um das Künstlervölkchen – und alle waren sie gegen uns. Einige von uns riefen nach dem Rausschmiss aus dem Weindorf nach der Polizei, die auch mit zwei Wagen kam. Doch anstatt sich anzuhören, was uns widerfahren war, stellte auch sie sich auf die Seite der feixenden Kellner. Peter Handke fing daraufhin an, »Nazi-Polizei« zu skandieren, und die Theatergruppe stimmte mit ein. Die Polizei reagierte mit Verhaftungen, steckte einen Großteil in die zwei Streifenwagen und brachte sie ins Polizeirevier am Wiesenhüttenplatz. Ich konnte glücklicherweise entwischen, um mich am kommenden Tag mit der Unterstützung Siegfried Unselds um die Freilassung Handkes und der Schauspieler zu kümmern.

Wie erklären Sie sich die große Wirkung des Stückes?

Es war die billigste Produktion aller Zeiten.

Ich glaube, die hatte erst einmal viel mit Peymanns Inszenierung zu tun. Natürlich liegt schon in der Textvorlage einiges an Sprengkraft für das damalige Theater des Wahren-Schönen-Guten und sein illusionäres Imitationsgehabe. Doch Handkes brillant-trockener Theater-Essay allein hätte wohl kaum diese Resonanz erzielt. Peymanns und des Dramaturgen Wolfgang Wiens' Trick war es, zur Hochphase der Beatmusik die vier Schauspieler als die vier Beatles auftreten zu lassen. Sie haben Satz für Satz im Rhythmus der Beatmusik skandiert, einzeln und im Chor gesungen, sich immer wieder geradezu tänzerisch auf der leeren Bühne formiert. Schon während der Proben legte Wiens zur Einstimmung immer wieder Musik der Beatles auf. Die *Publikumsbeschimpfung* wurde so zu einem Beat-Abend, auf Frankfurter Intellektuellen-Art. Die Aufführung kostete die »experimenta« übrigens nur 3000 Mark. Die vier Schauspieler und der Dramaturg Wolfgang Wiens bekamen jeweils 400 Mark, Claus Peymann erhielt eine Regie-Gage von tausend Mark. Es war die billigste Produktion aller Zeiten.

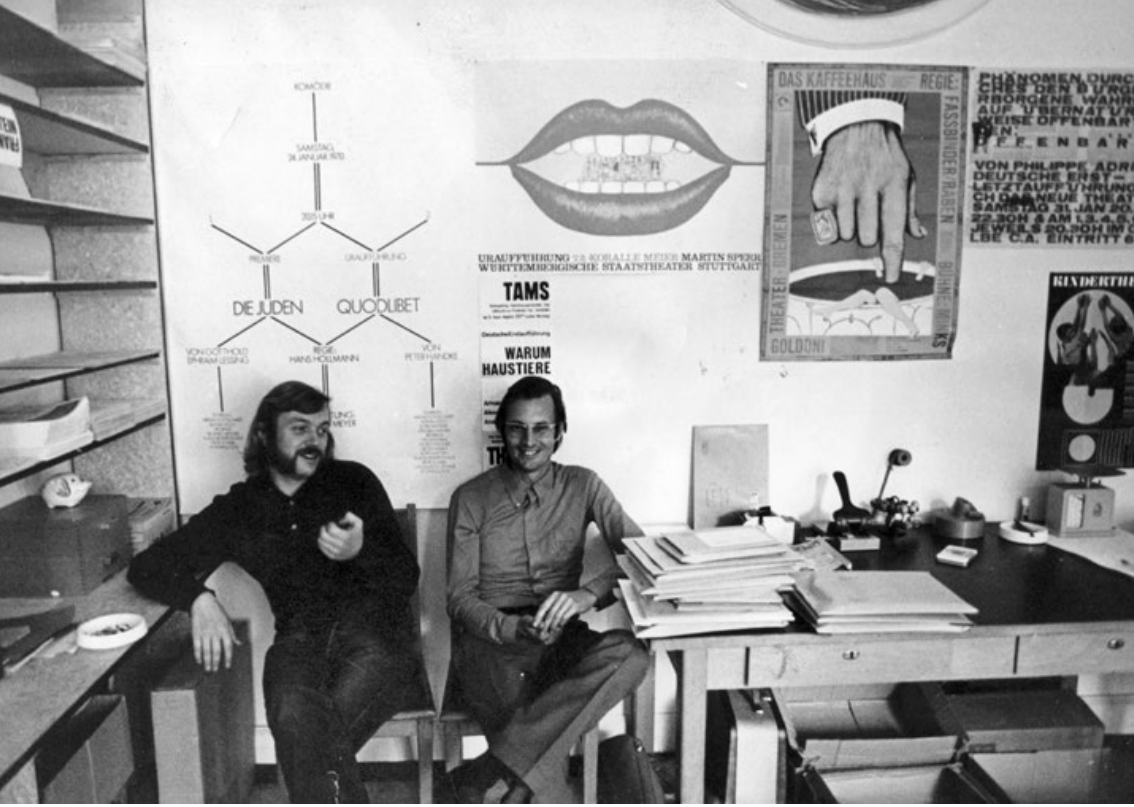
Die »experimenta« hat neben Handkes *Publikumsbeschimpfung* und Joseph Beuys' Titus/Iphigenie-Performance mit lebendigem Schimmel auf der Bühne viele Male Theatergeschichte geschrieben. Warum ist sie irgendwann wieder eingeschlafen?

Das Ende der »experimenta« liegt in ihrem Erfolg begründet, denn die neuen ästhetischen Fortschreibungen unserer Frankfurter Experimente wurden nach und nach von den Stadttheatern übernommen, so dass wir nach

der vierten »experimenta« überhaupt nicht mehr wussten, was wir noch Neues machen sollten, das es nicht schon im Regelbetrieb der etablierten Theater gab. Nur noch eine bisher sehr vernachlässigte Sparte begann sich neu zu entwickeln, unter anderem mit dem Berliner »Grips-Theater« und dem »Theater Rote Grütze«: das Kinder- und Jugendtheater. Und so machten auch wir, mit der fünften und für Peter Iden und mich letzten Ausgabe der »experimenta«, blödes und kluges emanzipatorisches Theater für Kinder und Jugendliche, überschwemmten mit 110 Aufführungen die ganze Stadt. Und Frankfurt war außer Rand und Band, spielte mit und danach hieß es über alle Stadtgrenzen hinweg: Wir brauchen ein Kinder- und Jugendtheater! Das es bis heute nicht gibt.

1968 beteiligten Sie sich am Aufstand der Lektoren im Suhrkamp Verlag, aus dem der Verlag der Autoren hervorging, dessen Geschäftsführer Sie über mehrere Jahrzehnte waren. Im selben Jahr kandidierten Sie für den Römer in einem Bündnis aus linken Sozialdemokraten und Kommunisten, das sich jedoch noch vor der Wahl über die Niederschlagung des Prager Frühlings zerstritt. Auf der Frankfurter Buchmesse kam es wegen der Verleihung des Friedenspreises des Deutschen Buchhandels an den senegalesischen Präsidenten Léopold Senghor zu heftigen Protesten. Peymann

Publikumsbeschimpfer,
fotografiert von Inge Werth.



inszenierte Handkes *Kaspar* am TAT, nachdem am Vormittag in Bonn Hunderttausende gegen die Notstandsgesetze demonstriert hatten, und am Abend wurde auch das TAT selbst zum Ziel des Protests. Baader und Ensslin legten in zwei Frankfurter Kaufhäusern Brände, die Gründungsstunde der RAF. The Doors spielten auf dem Römerberg. War Ihnen das Besondere des Jahres damals bewusst oder anders gefragt: Wie erlebten Sie 1968 im Jahr 1968?

> Ich habe das nicht als 1968 empfunden. Das ist eine nachträgliche Etikettierung. Wir haben gelebt im Hier und Jetzt, nicht in einer bestimmten Epoche. Es ist unfassbar viel passiert in diesem Jahr, es war ein hitziges Klima. Aber man war dabei auch so beschäftigt, dass man gar nicht bedenken konnte, was da gerade geschieht und was daraus folgte. Es musste einfach im Moment getan und erlebt werden.

Hat dieses hitzige Klima der Zeit vielleicht auch Unseld zu seiner überzogenen Einschätzung der Konflikte innerhalb des Suhrkamp Verlages bewogen?

> Das kann schon sein. Wir als Lektoren wollten eigentlich nur brav und bescheiden an den Verlagsentscheidungen beteiligt werden, mehr nicht. Wir wollten informiert sein darüber, was gerade vor sich ging und was geplant wurde, wollten Transparenz, oder – man kann es auch so nennen – wollten

Wolfgang Wiens und Karlheinz Braun im ersten Domizil des Verlags der Autoren – im Erdgeschoss der Staufenstraße 46.

Mitbestimmung, wenigstens in einer Mindestform. Siegfried Unseld aber reagierte so, als wollten wir ihn enteignen, und ging sofort auf Konfrontation. Erst aus diesem von Unseld fantasierten Antagonismus heraus entstand bei uns die Idee eines anderen Verlages. Und da Unseld uns sagte, dass nur der über das bestimmen könne, was ihm auch gehöre, kam es dann zu dem Verlag, der seinen Autoren und Mitarbeitern gehören sollte. Motto: »Der Verlag der Autoren gehört den Autoren des Verlages.« Es ist schon ein Treppenwitz der Geschichte: Kein anderer Verlag hatte mit seinen Publikationen einen so bestimmenden Anteil an den Aufbrüchen der Zeit als Suhrkamp – und dann holen deren Dynamiken den Verlag selbst ein. So wie auch Unseld bei den Protesten auf der Buchmesse mit einem Mal selbst zur Zielscheibe wurde, obwohl er ein Linker war und eher auf Seiten der protestierenden Studenten stand.

Es ist kein Zufall, dass die Mitbestimmung in Frankfurt initiiert wurde.

Im Jahr 1964 hielt Max Frisch im Rahmen der Frankfurter Dramaturgentagung eine Rede in der Paulskirche, die auf der Fiktion aufbaute, alle Theater seien über Nacht geschlossen worden, ohne dass jemand davon Notiz nahm. Frisch forderte von allen Beteiligten eine Mitverantwortung für den Kulturbetrieb ein. Kann die Rede als eine Art Flaschenpost verstanden werden, deren Nachricht erst einige Jahre später geborgen wurde?

Diese Paulskirchenrede von Max Frisch war ein ganz wichtiger Impuls. Es ist kein Zufall, dass die Mitbestimmung in Frankfurt initiiert wurde. Frischs Rede hat sich in das kollektive Bewusstsein eingespeist und konnte sich späterhin zu verschiedenen Zeiten und an unterschiedlichen Orten der Stadt entladen: mit der »experimenta«, Handkes *Publikumsbeschimpfung* oder der Debatte um Mitbestimmung in den Theatern und Verlagen. Die am Frankfurter Schauspielhaus und am TAT installierte Mitbestimmung hat die 70er Jahre über ja auch ziemlich gut funktioniert und der Stadt zehn legendäre Theaterjahre gebracht. Niemals wurde der Etat überschritten, das gezeigte Programm war hoch anspruchsvoll und die besten Regisseure und Schauspieler kamen an den Main. Am meisten gelitten unter dem Modell haben vielleicht die Schauspieler und Künstler selbst, die aufopferungsvoll dem neuen Modell zum Erfolg verhalfen: es kostete viele Stunden zusätzlicher Arbeit, die Gagen wurden dem Gleichheitsprinzip angenähert, keiner durfte ein Gastspiel machen oder einen Film annehmen, für zehn Jahre haben sie nicht außerhalb des Theaters gearbeitet. Das war aufreibend: man wollte strukturell ein anderes Theater, vor und hinter

der Bühne. Die institutionelle Mitbestimmung hat das Dutzend Jahre nicht überlebt, aber sie hatte ihre Wirkung: eine neue Generation löste den hierarchisch agierenden Generalintendanten ab, die meisten Häuser wurden demokratischer geführt, mehr oder weniger. Im neuen Jahrhundert eher weniger, so dass die alten Forderungen der Theatermacher wieder hochkommen. Die Erfahrungen der mitbestimmten Palitzsch-Ära sollten wieder aufgenommen und neu aktiviert werden. Es ist inzwischen Zeit dafür.

Einer der großen Regisseure, der in jenen Jahren der Mitbestimmung als Intendant an das Frankfurter TAT kam, war Rainer Werner Fassbinder. Mit der Mitbestimmung soll er seine Probleme gehabt haben und auch die Stadt wandte sich nach nicht einmal einem Jahr von ihm ab, als seine Pläne durchsickerten, ein Frankfurt-Stück unter dem Titel *Die Stadt, der Müll und der Tod* über die Immobilien-Spekulationen im Westend zu machen und die darin enthaltene Figur des Spekulanten schlicht »Der reiche Jude« zu nennen. Wie haben Sie als sein Verleger die Auseinandersetzungen um das Stück erlebt?

Vorneweg: Ich bin überzeugt davon, dass Fassbinder die Idee der Mitbestimmung ernst meinte und sie auch wollte. Die Widrigkeiten während seiner Intendanz sind eher damit zu erklären, dass Fassbinders Arbeitsstil zu dieser Zeit sehr viel besser am Filmset als im Apparat eines täglich spielenden Theaters funktionierte. Auch das von ihm mitgebrachte Ensemble, das zum Großteil aus dem Theater entwöhnten freien Schauspielern des Films und des Fernsehens bestand, war von der Mitbestimmung an einem festen Haus überfordert. Mitbestimmung muss auch gelernt werden, braucht Geduld – und die hatte weder das Genie Fassbinder noch seine Family. Die Auseinandersetzungen um das berüchtigte Frankfurt-Stück waren so kaum vorhersehbar und haben Fassbinder sehr zugesetzt. An der Entstehung des Stückes bin ich nicht ganz unbeteiligt. Ich hatte Fassbinder die komprimierte Lebensgeschichte eines jüdischen Immobilienhändlers in Frankfurt erzählt, wie sie mir wiederum von einem befreundeten Anwalt berichtet wurde, und die mich sehr berührte. Ein in den Konzentrationslagern Auschwitz und Bergen-Belsen inhaftierter jüdischer Junge gelangte nach der Befreiung durch die Alliierten nach Frankfurt, mit dem Ziel, in die Vereinigten Staaten auszuwandern. Er strandete mittellos im Rotlicht des Frankfurter Bahnhofsviertels, wo er, von den Prostituierten mütterlich umsorgt, viel Geld auf dem Schwarzmarkt verdient, mit dem er irgendwann erste eigene Lusthäuser eröffnen

Mitbestimmung muss auch gelernt werden, braucht Geduld – und die hatte weder das Genie Fassbinder noch seine Family.

kann, die ihm noch mehr Geld einbringen, das er wiederum in billige, aber zentral gelegene Trümmergrundstücke investiert. Weil die Grundstücke während der Wirtschaftswunderjahre rapide an Wert gewinnen, verkauft er auch diese wieder und beginnt, mit dem vielen Geld selbst zu bauen. So entschwindet er der Halbwelt des Bahnhofsviertels und wird zum seriösen Geschäftsmann. Was mich bei der Geschichte am meisten betroffen machte, war der Hinweis, er habe seine Bordelle und späteren Geschäfte mit Methoden betrieben, die er im Konzentrationslager kennenlernte. Fassbinder faszinierte diese Geschichte und er übernahm sie teilweise für seine Figur des Spekulanten. Was keiner weiß: Die geschilderte Person ist real und lebt heute noch als einer der reichsten Männer in Frankfurt. In vielen Diskussionen und auch in den Medien glaubte man Ignatz Bubis in jener Figur zu erkennen. Fassbinder lagen derlei Identifizierungen fern. Er wusste nicht einmal, wer Ignatz Bubis war. Nach der ersten Lektüre des angeblich auf dem Flug von New York nach Frankfurt geschriebenen Stückes sagte ich Fassbinder, der im Stück so benannte »Reiche Jude« müsse einen Namen erhalten, um ihn zu individualisieren. Die Figur selbst

Theaterboykott von Fassbinders *Die Stadt, der Müll und der Tod* durch die Jüdische Gemeinde Frankfurt, 1985, Foto: Barbara Klemm.

fand ich nicht besonders problematisch, sind es im Stück doch seine Konkurrenten, die ihn mit antisemitischen Klischees bedenken. Das mit dem Namen wollte er für die Textausgabe beherzigen, nur bestand Fassbinder darauf, im Stück selbst die anderen Figuren weiterhin über den »reichen Juden« reden zu lassen. Leider hat Suhrkamp dann eine Fassung ohne den Namen A (= Abraham) gedruckt, vielleicht weil das Manuskript ihn doch nicht enthielt oder wahrscheinlich auch, weil Fassbinder die Korrekturfahnen wie üblich nicht nochmals gelesen hat. Eine verhängnisvolle Panne. Aber nur eine kleine im Verhältnis zu der jahrzehntelangen überregionalen Auseinandersetzung um Fassbinders angeblich »antisemitisches« Stück.

1985, drei Jahre nach Fassbinders Tod, sollte sein Stück *Die Stadt, der Müll und der Tod* dann erstmals zur Aufführung gebracht werden, doch besetzten Mitglieder der Jüdischen Gemeinde Frankfurt um ihren Vorsitzenden Ignatz Bubis und den jungen Michel Friedman die Bühne der Kammerspiele des Schauspiels und verhinderten so die Aufführung. Fassbinder war eines der frühesten Mitglieder des Verlags der Autoren, Sie haben für das Stück gekämpft. Wie sind Sie mit dem Vorwurf des Antisemitismus umgegangen und wie weit hatten Sie Verständnis für die Bühnenbesetzung?

Der Kampf um das Stück ging über viele Jahrzehnte, er war wahrlich nervend und schmerzlich, und er ist immer noch nicht zu Ende. Das Stück ist wie eine schwärende Wunde im Fleisch der Stadt und es gibt immer wieder neue Diskussionen und Symposien, die sich mit dem Stück und seinen Reaktionen beschäftigen. Ich denke, sie werden erst zur Ruhe kommen – und damit wird sich die Wunde schließen –, wenn das Stück auf einer Frankfurter Bühne adäquat aufgeführt wird. Über den Müll, die Stadt und den Skandal gibt es inzwischen so viele Bücher, die Regale füllen. Die Bühnenbesetzung von 1985 durch die Jüdische Gemeinde war der Reflex auf ein deutsches Trauma, für den Fassbinders Stück der Auslöser war. Sie war der Ausdruck einer Selbstverständigung, ja Selbstermächtigung innerhalb der Jüdischen Gemeinde, die man spiegelbildlich lesen kann zu dem, was auch in den Familien der Täter in der Bundesrepublik passierte. Dort grenzten sich deren Nachkommen vehement von ihren Eltern mit dem Vorwurf ab: Wie konnte das passieren, wie konntet ihr das zulassen? Und in den jüdischen Familien ging der Vorwurf so: Wie konntet ihr das mit euch machen lassen, warum habt ihr euch nicht gewehrt? Die Schlussfolgerung der jungen Generation in der Jüdischen Gemeinde war dann: Wir lassen das nicht mit uns machen, wir machen es anders und wehren uns bei

Das Stück ist wie eine schwärende Wunde im Fleisch der Stadt.

den ersten Anzeichen – wozu das Fassbinder-Stück dann den, auch von einer Frankfurter Zeitung provozierten Anlass gab. Ignatz Bubis sah sich als Vorsitzender durch diesen Aufruhr innerhalb der Gemeinde mehr zu der Bühnenbesetzung genötigt, als dass er selbst wirklich hinter ihr stand. Mit dieser Bühnenbesetzung hat sich die jüdische Gemeinschaft zum ersten Mal in der Bundesrepublik Gehör verschafft, hat sich gewehrt. Leider, wie ich meine, aus einem falschen Anlass.

Sie haben bis auf die letzten Kriegs- und ersten Nachkriegsjahre und zwei Auslandsaufenthalte in Frankreich, zuerst als Austauschschüler in Versailles, später als Student an der Pariser Sorbonne, Ihr ganzes Leben in Frankfurt verbracht. Wenn Sie zurückblicken: Was empfinden Sie der Stadt gegenüber? Wenn Sie in die Zukunft blicken: Was wünschen Sie der Stadt?

Wenn ich zurückblicke, empfinde ich vor allem Dankbarkeit. Alles, was mich interessierte, was ich jemals tun wollte, das war in Frankfurt möglich: im Ballett der Oper tanzen, an der Universität studieren und gleichzeitig inszenieren, in einem renommierten Verlag eine Theaterabteilung aufbauen, einer Akademie die Geschäfte führen, Festivals kuratieren, im Rundfunk und Fernsehen auftreten, einen Theater- und Medienverlag mitgründen und ein Schauspielhaus mitleiten. Frankfurt war ein Ort vieler Versuche und Möglichkeiten. Heute sehe ich leider einen mehr und mehr kommerziell-restaurativen Geist um sich greifen. Man spricht von Rekonstruktionen, aber die Kultur verliert sich in langweiligen Oberflächendebatten. Das Design ist wichtiger als der Inhalt. Für die Zukunft wünsche ich der Stadt deshalb Visionen, auf dass Frankfurt ein Ort der kritischen Vernunft, des Experiments und der Möglichkeiten bleibt.