SZ – Süddeutsche Zeitung Nr. 244
Dienstag, 22. Oktober 1974 MÜNCHNER KULTURBERICHTE

Können Blicke würgen?

Das Freie Theater spielt „Das Mündel will Vormund sein" von Handke

Heute wieder ein Stück von Peter Handke aus dem Jahr 1969 zu besichtigen, das ist schon fast ein Gang ins (moderne) Theatermuseum: Bitte einzutreten, das „Freie Theater München" (FTM) in der Wörthstraße spielt „Das Mündel will Vormund sein".

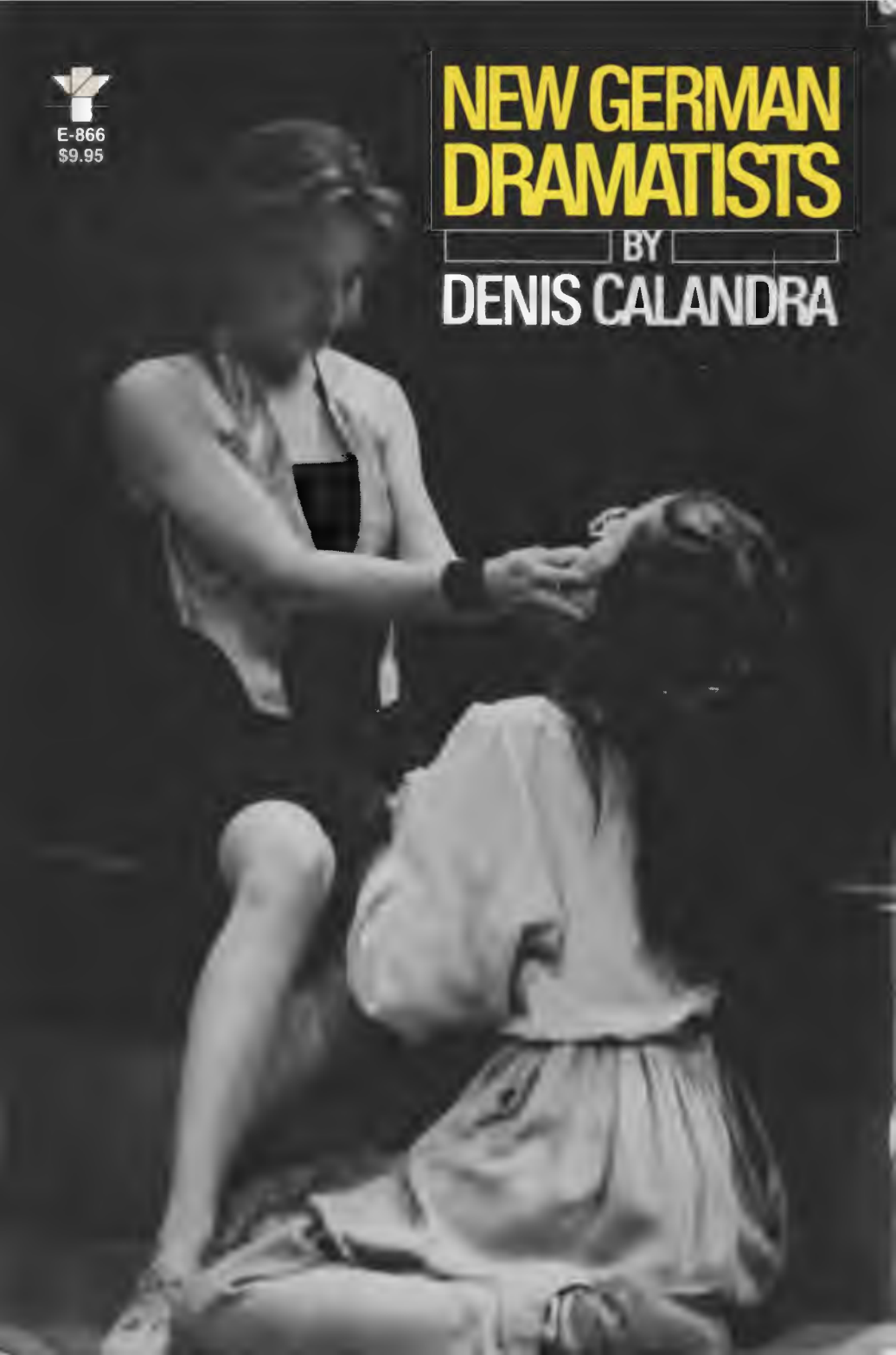
Um es vorwegzunehmen: Wer sehen will, wie es im jüngst bei den Theaterfestspielen in Edinburgh und Breslau mit seiner „After Brecht"-Revue gefeierten FTM nun weitergeht, der kann in einem Haidhausener Hinterhofhaus feststellen, daß großes (kleines) Theater in München wieder einmal nicht auf den staatlichen und städtischen Bühnen stattfindet.

Das „Mündel" ist bekanntlich ein Stück ohne Worte und doch kein sprachloses. Weil Blicke, Gesten, Körperhaltungen immer auch Reflexe oder Ausdruck nur unausgesprochen vermittelter, durch Erziehung und Nachahmung verinnerlichter (allgemeiner) Normen sind. Und Handke stört diese scheinbar selbstverständlichen Übereinkünfte durch die Demonstration von latenten Mißverständnissen. So schaut der „Vormund" (Kurt Bildstein) dem „Mündel" (Wolfgang Hoppe) nur einfach beim Essen eines Apfels zu. Doch das apfelkauende Mündel versteht dies auf einmal so, als könnten einen Blicke würgen, und beginnt, wie schuldbewußt, immer langsamer zu kauen. Zur Sensibilisierung des Zuschauers angesichts der „falschen Natur" von alltäglichen und trotzdem künstlichen, weil im Leben wie im Theater eingeübten Verhaltensweisen, führt Handke deren bloße Formen als theatralisch vereinzelte *Posen* vor, die nur genau zu beobachten und (noch) nicht zu interpretieren sind. Handke zum kurz darauf geschriebenen „Ritt über den Bodensee": „Jemand zieht die Schultern zusammen. ‚Ist dir kalt?' — ‚Nein, ich ziehe nur die Schultern zusammen.'" Das heißt, in einem Stück ohne erzählende Handlung, in auf- und abgeblendeten Einzelszenen für zwei stumm miteinander und gegeneinander spielende Figuren soll jede Tätigkeit (Apfelessen, Nägelschneiden, Wasserkochen) nur das Tun selbst, das pure Theater im Theater darstellen und nichts darüber hinaus „bedeuten". Was für jeden, von tausend Interpretationszwängen besessenen Theaterbesucher schon eine ungewohnte Zumutung ist.

Diese Zumutung gewissermaßen erleichternd hat George Froscher in seiner Inszenierung noch konsequenter als im Text Handkes mögliche (Be-)Deutungen verwehrt. Die kahle schwarzweiße Bühne ist nur mit den notwendigsten Requisiten bestückt, im Hintergrund ist statt der kolorierten Ansicht eines Bauernhauses mit einem Rübenfeld nur eine weiße Wand mit Fenstern und einer Tür zu sehen. Und die Fremdheit der beiden bis oberhalb des Mundes maskierten Schauspieler wurde noch durch den starken Einfall pointiert, am Anfang und Ende auf die Stühle des Mündels und Vormunds, gleich Figuren von George Segal, zwei mumienhaft weiße Gipsmenschen zu setzen. Auch hat man, wohl um keine Bedeutung einblasende Beckett-Assoziationen auszulösen, eine Szene, in der die Zuschauer im Dunkeln bloß Atemgeräusche hören, intelligenterweise nur im Programmheft abgedruckt. Andererseits wurde das noch mehr zum Theaterlabor gemachte, sehr grell entfärbte Stück zugleich in den Aktionen der Schauspieler weniger streng ritualisiert, spielerischer und „bewegter" geboten als in der Vorlage beschrieben. Trotzdem gerät das Gestenhafte, Hampelmännische der Figuren nur selten zum hier falschen, schon wieder bedeutungsvoll metaphorischen Bewegungstheater der Pantomime. Froschers Inszenierung liegt bei ihrer prononcierten Künstlichkeit auch das vordergründige Mißverständnis des Textes als einer an den „Kasper" anschließenden Erziehungsparabel (mit dem Abbild eines bäuerlich-archaischen Herr-Knecht-Verhältnis sicher viel ferner als Claus Peymanns berühmter Uraufführung vor fünf Jahren im Frankfurter Theater am Turm. Hier lenkt nun gar nichts mehr davon ab, einem Schauspieler zum Beispiel nur aufmerksam auf den wortlos sprechenden Mund zu schauen. Denn was Wolfgang Hoppe als Mündel unter(halb) der Maske, die das Gesicht beklemmend affenartig oder kindisch erscheinen ließ, mit Lippen, Zähnen, Zunge, auf diesem inmitten der weißen Schminke inselgleichen Gesichtsfleck, zwischen fast tierischem Schrecken und kindlicher Neugier vorführte, mit einem immer von plötzlicher Verstörung bedrohten Lächeln, das zeigte mit einer für mich in der augenblicklichen Erinnerung ziemlich beispiellosen Intensität, wie entäußerte Gefühle künstlich isoliert von ihrer psychologischen Bedeutung ganz und gar im körperlichen Detail abgebildet werden können: also buchstäblich *nackte* Angst und reine Freude im Theater ausgestellt.

Auch inhaltlich ergibt sich das lehrhaft Versinnlichte (wie das thematisch Begrenzte) bei Handke meist aus irritierenden Einzelheiten: Dem in Erwartungsangst erstarrten Torhüter schießt der Elfmeterschütze den Ball genau in die Arme, das Mündel läßt ihm vom Vormund zugeworfenes Geschirr immer wieder fallen, und das Geschirr zerspringt auf dem Boden. Plötzlich fängt das Mündel einen zugeworfenen Teller auf — Stille —, da geht im Theater das Licht aus. Dabei hätten wir doch bis zur Schlußpointe gerade den umgekehrten Ablauf erwartet. Warum?

PETER v. BECKER


E-866
$9.95
NEW GERMAN DRAMATISTS
BY
DENIS CALANDRA

Die Katze tut was sie tut.
The cat does what it does.

Denis Calandra über «Das Mündel will Vormund sein» (Peter Handke)
Englischer Titel: «My foot My Tutor»
in seinem Buch: NEW GERMAN DRAMATISTS von 1983

As the two figures sat there during one performance, and the ward turned his head slightly downstage to reveal the dripping blood, the cat returned to the stage for the first time since the opening moments of the play, and climbed onto the table. It watched, while the audience watched, the blood trickle from the ward's nose. Then it left the stage for the night. After the performance someone asked how the cat had been trained. It had not.

That was the point. The cat's behaviour is not really predictable, even if one strives to limit the range of possibilities, say, with mild starvation and tunafish placed on a tree trunk the instant before the first curtain. What transpires on stage has a chance element, which is highlighted by the presence (and absence) of the cat. When the Freies Theater München produced *My Foot My Tutor* in 1975 their cat had a habit of settling into the audience in the round, choosing a comfortable lap to perch in. It was a particularly independent cat, they explained, allowed to wander freely during the day and picked up for the show at night. During the run of the show it was struck by a car and killed. They decided to continue the run without a cat. Though the audiences had no way of knowing this, that too was the point, one supposes, with a vengeance. The ominousness of a mute confrontation and the sudden appearance of blood dripping from a nostril, is redoubled (or negated: giggling could easily break out) by the reappearance of an unpredictable animal. The effect cannot be calculated. And so it is in much of Handke's theatre work, where the form is open and a spirit of inventiveness and experimentation prevails.

The last time the two figures are on stage together in *My Foot My Tutor*, the warden undrapes the mysterious object we saw at the start of the play to reveal it as a beet-cutting machine. The warden easily lops off the top of a

large Bavarian beet, about the size of a head, then the ward sets to trying the same with intermittent success. The cat corralled if possible during the blackout, comes through the cat-flap in the door to the exterior scene, and 'does what it does'. While the barefoot warden walks about the stage the ward keeps trying to work the machine.

> . . . then – it is already quite dark (is the warden standing by the machine?) – finally once more, and now – we can't bear watching it anymore – once again, and we don't hear the sound of anything falling on the floor; thereupon it is quiet onstage, for quite some time.

Nothing explicit here, with two antagonists and a cat in a protracted chopping scene; but when the piped-in sound ('a death rattle?', Handke asks) reaches a crescendo 'too large for the house', then dies down, the lights come up and we see only a bare bright stage. Then a figure appears: it is the ward. He no longer wears his overalls, Handke tells us, and he carries the long rubber hose wound about the upper part of his body, suggesting perhaps a snake, an image which is found elsewhere in Handke's fiction and plays. The last moment of *They Are Dying Out* calls for snakes to swarm about the stage floor. The ward's actions are strange distorted echoes of the warden's in a previous scene. He takes the hose and with it fills a larger receptacle, a tub, just as the warden had earlier filled a kettle. The idea of chance and free play in the theatrical form, a *jeu d'esprit* and desire for momentary escape from binding structures relates here to social reality. The ward too, wants to be free, as the literal German title, *The Ward Wants to Be The Warden*, clearly states. The irony of the title is that freedom implies an endless chain of wards and wardens. In a production of the play the year after it