18.12.72

Möbel-Stücke, Möbelstücke

Ionesco und Karl Valentin im Münchner Residenztheater

Eine Verlegenheitspremiere. So etwas wird immer wieder passieren, solange es Abonnenten gibt, die bedient sein wollen. Ein Großprojekt (Bonds „Lear") mußte verschoben werden; also holte man rasch einen Einakterabend, der für das Theater im Marstall konzipiert war, ins große Haus hinüber.

Daß gerade diese Unglücksproduktion umziehen mußte, hat eine besondere Pointe: denn vom

So senkte sich natürlich über das hausbackene Unternehmen der Riesenschatten einer anderen Ionesco-Inszenierung am gleichen Theater: man dachte an Lietzau, an die „Stühle" und daran, wie damals die Körper und die Requisiten tanzten. Nur mit ähnlichem artistischem Aufwand (und ähnlich langer Probenzeit!) hätte Sachtleben das Stück vielleicht retten können; nur eine große circensische Show hätte dem „Neuen Mieter" all seine fade, bedeutsame Feierlichkeit ausgetrieben. Hier aber wirkte Ionesco wichtigtuerisch, prätentiös, banal. Und das Stück? Eine zentnerschwere Seifenblase.

Daß man im Wettstreit mit Lietzau so heftig unterlag: Dies müßte weder Sachtleben noch die Freunde des Residenztheaters besonders betrüben. Peinlicher ist schon ein anderer Vergleich: Auf einer winzigen Münchner Bühne, im Freien Theater, gibt es derzeit auch ein Ionesco-Stück zu sehen, die „Kahle Sängerin" — ein grelles Spektakel aus Phantasie und Phantastik, in dem Körper, Möbel und Raum verwegen miteinander spielen. Dieser Vergleich fällt für das große Residenztheater doch ein bißchen beschämend aus.

Nach dem schütteren Auftakt richtete sich alle Glückserwartung auf den Star des Abends: auf Walter Schmidinger, den großen Valentin-Spieler. Natürlich riß Schmidinger die Veranstaltung aus ihrer Lethargie. Doch was er diesmal (vom Regisseur Frank Baumbauer kaum kontrolliert) mit Valentin machte, war bravourös und schmerzlich wenig. Pointen wurden wirkungssüchtig vergrößert, Valentins Weisheiten bekamen einen Zeigefinger; Reaktionen, Schrecken wurden ins Groteske und Zappelige überzeichnet. Eine Parade der Glanznummern, eine Revue der Äußerlichkeiten: Das täte nicht weh, könnte nicht gerade Schmidinger besser als jeder andere Schauspieler demonstrieren, was Valentins Szenen sind: Verzweiflungskomik, Studien über die Ohnmacht, die lächerliche Lebensuntüchtigkeit eines verqueren Gehirns.

Im „Umzug", dieser monströsen Schlacht mit den Requisiten, gibt es einige besonders schöne Variationen zu Valentins Thema. Praktische Lösungen findet Valentin nie, die interessieren ihn wohl auch nicht; er will die perfekte, die durchdachte Lösung. Also: wenn ihm ein Nudelholz immer wieder von seinem Möbelkarren herunterrollt, denkt Valentin bestimmt nicht an die nächstliegende, die pragmatische Lösung (einfach etwas unterlegen), sondern sein Gehirn arbeitet so lange, bis es die perfekte, die absurde Lösung entdeckt hat: „Zum Umziehn bräucht man halt einen viereckigen Nudelwalker."

Wie soll man Valentin spielen? Es gibt ein Photo, auf dem sieht man Valentin, wie er einem dicken Herrn (Liesl Karlstadt) die Brust abhorcht. Sein Stethoskop: eine riesige Trompete. Valentins Gesicht bei der absurden Verrichtung: Es ist eingesunken in Meditation, absolut ernst, absolut aufmerksam. Vielleicht gibt dieses Bild einen Hinweis, wie man Valentins Requisitentragödien spielen muß: konzentriert, pedantisch, mit stoischer Geduld, „wissenschaftlich": so, als seien die banalsten Aufgaben (einen Mantel aufhängen, einen Nachttopf einräumen) die kompliziertesten Forschungsaufträge — nichts ist hier verkehrter als knalliges Tölpel- und Stolpertheater.

In Baumbauers Inszenierung verrät schon ein einziges Detail (der alberne Riesenschnurrbart, den man Schmidinger ans Gesicht geklebt hat), in welch falsche Richtung die Aufführung davongaloppierte: in die virtuose Klamotte statt in die Meditation, ins Groteskтheater statt ins Hirntheater. (Auch die tapfere, diskrete Annemarie Wernicke konnte Schmidingers Schwung nicht bremsen.)

Es gab Momente, da vergaß Schmidinger seine Wirkungsseligkeit, da überfielen ihn plötzlich Stille und Trauer; so bei seinen aussichtslosen Versuchen, den Nudelwalker auf dem Möbelkarren zu deponieren. Mit unendlicher Geduld nahm Schmidinger das Gerät in die Hand, legte es jedesmal ein Stück behutsamer auf das abschüssige Gefährt — in der absurden Hoffnung, so sei das Problem vielleicht doch noch zu lösen. Plötzlich versank alles Komödienspektakel und man begriff, wie genau, konzentriert und hoffnungslos Valentins Theater ist.

BENJAMIN HENRICHS

AZ

18./19. XI. 72

Freies Theater: „Die kahle Sängerin" AZ 18./19.11.72

Wenn es dunkel ist, kommt der Fernsehkoch

Das „Freie Theater München" zeigt Eugène Ionescos 1950 uraufgeführtes „Anti-Stück" „Die kahle Sängerin". Produktion: George Froscher und Kurt Bildstein.

Ionescos inzwischen ziemlich ausgebleichter Sprach-Nonsense wird nicht feierlich zelebriert, sondern in ein wildes Spektakel zerfetzt. Anders geht das heute wahrscheinlich gar nicht mehr, denn so unsinnig ist Ionescos „absurdes Theater" ja gar nicht. Immer wieder verliebt es sich in zufällig gefundene Zweideutigkeiten, die eine „tiefere Bedeutung" vortäuschen wollen. Umgekehrt Pinter: Er zeigt beklemmend die unsinnige Welt, wie sie wirklich ist. Ionesco glaubte, den Unsinn, der einem doch täglich begegnet, erfinden zu müssen.

Auch im Freien Theater hat man sich zu oft auf irgendwie „sinnvolle" Assoziationen verlassen, die beim Publikum einschlagen sollen. Obwohl man mutig gegen Ionescos Regieanweisungen anspielt, man überwindet ihn nicht. Letztlich bleibt es eine matte Persilflage auf unsere kommunikationslose Gesellschaft, am deutlichsten dort, wo man Ionesco mit neuem Text zu aktualisieren versucht: Im verdunkelten Raum lauschen die Party-Gäste der Fernsehkochstunde („wie man ein weiches Ei kocht"). Absurd ist das nicht. Bestenfalls Kabarett. *mü*

AZ

18./19. XI. 72

Freies Theater: „Die kahle Sängerin" AZ 18./19.11.72

Wenn es dunkel ist, kommt der Fernsehkoch

Das „Freie Theater München" zeigt Eugène Ionescos 1950 uraufgeführtes „Anti-Stück" „Die kahle Sängerin". Produktion: George Froscher und Kurt Bildstein.

Ionescos inzwischen ziemlich ausgebleichter Sprach-Nonsense wird nicht feierlich zelebriert, sondern in ein wildes Spektakel zerfetzt. Anders geht das heute wahrscheinlich gar nicht mehr, denn so unsinnig ist Ionescos „absurdes Theater" ja gar nicht. Immer wieder verliebt es sich in zufällig gefundene Zweideutigkeiten, die eine „tiefere Bedeutung" vortäuschen wollen. Umgekehrt Pinter: Er zeigt beklemmend die unsinnige Welt, wie sie wirklich ist. Ionesco glaubte, den Unsinn, der einem doch täglich begegnet, erfinden zu müssen.

Auch im Freien Theater hat man sich zu oft auf irgendwie „sinnvolle" Assoziationen verlassen, die beim Publikum einschlagen sollen. Obwohl man mutig gegen Ionescos Regieanweisungen anspielt, man überwindet ihn nicht. Letztlich bleibt es eine matte Persilflage auf unsere kommunikationslose Gesellschaft, am deutlichsten dort, wo man Ionesco mit neuem Text zu aktualisieren versucht: Im verdunkelten Raum lauschen die Party-Gäste der Fernsehkochstunde („wie man ein weiches Ei kocht"). Absurd ist das nicht. Bestenfalls Kabarett. *mü*

Münchner Merkur

14.XI.72

Münchner Merkur

IONESCO IM „FREIEN THEATER“

14.XI.72

Die kahle Sängerin ohne Toupet

Ionesco ist auch nicht mehr der alte. Und das Groteske ist: gerade der alte (sprich: der Früh-Ionesco der „kahlen Sängerin“) ist das nicht mehr. „Der liebe Grock des absurden Theaters“ ist längst von den Spät-Absurden um Nashörner-Länge überrundet worden; von seinen eigenen Kindern aufgefressen zu werden, ist gewiß ein herbes Los, doch der „Unsterbliche“ der Académie Française trägt es mit der Grandezza des Mannes der ersten Stunde.

Wenn er tatsächlich der Aufführung seiner „Kahlen Sängerin“ im Freien Theater beigewohnt hätte (wie die Darstellerin der Mrs. Smith genierlich verkündete — worauf sofort vor lauter Ehrfurcht das Licht ausging), er wäre aus dem Staunen nicht herausgekommen — vor allem nach seinen eigenen mißlichen Regieerfahrungen mit diesem Stück.

Staunen darüber nämlich, daß die Münchner Wiederbelebungsversuche an seinem ersten Antistück (das trotz allem im Pariser Quartier Latin noch immer en suite gespielt wird) erweisen: mag die kahle Sängerin inzwischen noch kahler geworden sein, so erschließen George Froscher und Kurt Bildstein insofern eine neue Dimension, als sie so etwas wie ein Lehrstück daraus machen.

Ein Exerzitium für ambulantes Theater ist hier daraus geworden, eine Etüde für Sprach-Sprech-Bewegungs-Möglichkeiten. Pädagogisches Eros triumphiert. Froschers Workshop will weg von der „Institution“ Theater, hier gelingt es. Der Anfang ist brillant. Schon der Einzug der Marionetten stimuliert die sprachliche Tragödie, das Desaster mit den Klischees des Alltags. Nähmaschinengeklapper der Frau des „petit bourgois“ akzentuiert hellhörig das Feierabend-Gegacker der beiden, das sich dann mit einem zweiten Ehepaar und dem Feuerwehrhauptmann dümmlich-virtuos fortsetzt. Ein Bacchanal bei Wiener Walzermusik hebt an — und alle himmeln den Feuerwehrhauptmann an und benützen ihn als „Beichtstuhl“: „Schlauch frei!“ Ganz im Sinne des Urhebers völlig abrupt der Schluß.

Fazit: nur so ist die „kahle Sängerin“ auch ohne Toupet noch akzeptabel.

Ernst Günther Bleisch

TZ 14.XI.72

TZ 14.XI.72

Nonsens-Häkelei

Die „Kahle Sängerin" im Freien Theater

Mehr als 20 Jahre ist sie alt, die „Kahle Sängerin" vom einstigen Theaterschocker Eugen Ionesco, und sie trägt noch immer die gleiche komische Frisur: nämlich die grausam groteske Enthüllung eines Familienabends durch die absurde Nonsens-Häkelei der Sprache. Auch sonst fühlt man sich im Zimmertheater des FTM (Freies Theater München) in der Münzstraße in die Geburtsstunde der Avantgarde zurückversetzt, als 1950 in Paris im Théatre de Noctambules diese „kahle Sängerin" das Licht ihres Daseins erblickte.

Damals allerdings bescheinigte der einzig erschienene Kritiker dem Autor, daß er überhaupt keine Begabung für das Theater habe. Inzwischen ist Ionesco zur Comédie Française aufgestiegen und ihm ward ein Sitz unter den „Unsterblichen" der Academie Française zuteil. George Froscher und Kurt Bildstein als Regisseure hatten die Farce tiefschürfender und spektakulärer gemacht als je zuvor: Da wurden die Gesichter zu weiß geschminkten Lemuren-Masken stilisiert, die Bewegungen in tanzpantomimischer Ekstatik umgesetzt, die Sprache durch scharf akzentuierte Sinnentleerung provoziert. Man weiß, was man diesem hoffähigen Musenphilosophen heutzutage schuldig ist, man zelebriert ihn. Hut ab vor dem Ehepaar Smith (Erwin Völger und Christine Ruckdeschel) und auch für Mr. und Mrs. Martin (Wolfgang Hoppe und Hanna Ermann), die zusammen mit der renitenten Magd (Regula Nadler) und dem zungenakrobatischen Feuerwehrmann (Bernd Halla) ein beachtens- und sehenswertes Furioso an Tragikkomik auf die Zimmerbretter legten.

HERBERT GREGORY

Süddeutsche Zeitung 13.XI.72

Süddeutsche Zeitung, 13.XI.1972

Ein Zirkusspaß, ein Zeigefinger

Das Freie Theater München spielte Ionescos „Kahle Sängerin"

Am Ende, so wünschte es sich Ionesco, sollten die Figuren explodieren, Arme und Beine sollten davonfliegen, die Köpfe vom Rumpf herunterfallen. Natürlich blieb das ein Theatertraum, und so resignierte der Autor, dachte sich einen Schluß aus, der kein Schluß war, ließ die „Kahle Sängerin" einfach wieder von vorne beginnen. Statt auseinanderzufallen, drehte die Welt sich müde weiter.

Im Freien Theater wird nun wenigstens ein Teil von Ionescos Visionen Wirklichkeit: ein Kopf fliegt durch den Raum, ist Ball in einem kurzen, explosiven Baseballspiel. Noch mehr passiert, was einen schwindlig macht: eine Nähmaschine, hoch oben im Bühnenhimmel, spuckt Klopapier aus; ein Feuerwehrmann hechtet sich tollkühn in die Tiefe; die Stühle haben Räder, die Stühle tanzen Walzer, es gibt eine Prozession mit den Stühlen und ein wildes Wagenrennen — all das haarscharf an den Füßen der Zuschauer entlang. Und auch sonst ist der Besucher Attacken ausgesetzt, zärtlichen wie rüden. Wer Glück hat, den kost eine Mädchenhand, wer Pech hat, muß damit rechnen, daß man ausgerechnet in *seinen* Schuhen nach dem Feuerwehrhauptmann sucht.

Kurz: es passiert fast alles, was zu einem sinnlos-schönen Theaterspektakel gehört, fast nichts, was sich zu einer halbwegs seriösen Theaterkritik verarbeiten ließe. Der gleichen bedenkenlosen Albernheit huldigte früher einmal das Studententheater — bis es seine politischen Skrupel entdeckte und daran schließlich verschied. Heute wird der Studentenulk der fröhlichen fünfziger Jahre wiederbelebt — doch nicht von Amateuren, sondern von Akrobaten. Savary und sein Grand Magic Circus haben vorgeführt wie morsch die alten Unterscheidungen (hier Profis, dort Amateure, hier die Artisten, dort die Dilettanten, hier das „Handwerk", dort der gute Wille) längst geworden sind. Und in München gelingt nun (in kleineren, bescheideneren Dimensionen) dem Freien Theater ein ähnlicher Beweis. Durch systematisches Training, Körpertraining vor allem (das sich die subventionierten Künstler so gerne ersparen) hat diese Gruppe einen staunenswerten Aufschwung genommen. Mit der „Kahlen Sängerin" ist ihr nun so etwas wie ein Durchbruch gelungen: Die Körpersprache hat sich endgültig freigemacht von Schweiß und expressionistischem Pathos, Krampf hat sich gelöst und Übermut.

Wie jedes zirkushafte Unternehmen, so hat auch dieses seine Hauptattraktion: es ist Christine Ruckdeschel, ein Mädchen, in dessen Theaterspiel sich Zierlichkeit und Monstrosität, Grobheit und Grazie wunderlich verbinden. Eben noch machte sie mit gespitzten Lippen virtuose Konversation, da springt sie (mit riesenhaft ausgestopften Waden) auf die Bühne und tanzt — stampfend, doch auf federnden Füßen, bedrohlich wie ein Panzer, anmutig wie eine Ballerina. Am schönsten sind freilich jene Momente, wo das schwatzende, schnaubende Ungetüm einmal innehält, wo ihm plötzlich Trauer ins Gesicht fällt, wo die Megäre melancholisch wird. Daß es Christine Ruckdeschel diesmal nicht (wie noch in der „Kleinbürgerhochzeit") gelingt, ihre Mitspieler (Erwin Völger, Wolfgang Hoppe, Hanna Erdmann, Regula Nadler, Bernd Halla) zu Statisten zu machen, ist nicht ihre Schuld, sondern beweist das gewachsene Selbstbewußtsein des Ensembles.

Als das Spektakel fast vorbei war, bekamen die Regisseure George Froscher und Kurt Bildstein doch noch Skrupel — es überfiel sie die altdeutsche Angst vor dem puren, bedeutungslosen Jux. Plötzlich verspürten sie ihr Ethos, ihre Interpretenpflicht, erinnerten sich wohl auch daran, daß Ionesco die „Kahle Sängerin" eine „Tragödie der Sprache" genannt hat. Also hängten sie an den sinnfreien Spaß ein tiefsinniges Schnörkelchen an — Thema: die Kommunikationslosigkeit des modernen Menschen. Die Spieler saßen rund um den Tisch, saugten Hasch aus der Zigarre und quasselten dabei in jenem Vokabular aneinander vorbei, das die Rechtspresse „Soziologen-Chinesisch" nennt. Über der Bühne erhob sich ein Zeigefinger, größer als die Leiche in „Amédée". BENJAMIN HENRICHS

Kahle Sängerin

BILD ZEITUNG

13.XI.72

BILD ZEITUNG

Mit einer Flasche Bier ins Theater!

Dann sitzen Sie in dem Ionesco-Stück „Die kahle Sängerin" richtig

München, 13. November

Haben Sie keine Angst, wenn Ihnen im „Freien Theater" ein Schauspieler plötzlich die Schuhe auszieht, sich auf Ihren Schoß setzt oder Sie vom Stuhl hochzieht. Das gehört zum Stück, besser gesagt, zum Anti-Stück „Die kahle Sängerin" von Eugéne Ionesco.

Bei den ersten Vorstellungen des absurden Theaterstückes 1950 in Paris kamen manchmal weniger als drei Zuschauer. Die Premiere im „Freien Theater" in der Münzstraße war mit 50 Besuchern immerhin ausverkauft. Die Inszenierung von George Frescher und Kurt Bildstein hatte es verdient.

Etwas verunsichert und irritiert erlebte das überwiegend jugendliche Publikum, wie in dem Stück bürgerliche Spielregeln vergewaltigt oder bis zur Komik übertrieben wurden.

Anmerkenswert: „Das beherrschte Temperament, die unverholene Begeisterung und der 100prozentige Einsatz der jungen Darsteller, die bis zur völligen Erschöpfung über die kleine Zimmerbühne wirbeln: Christine Ruckdeschel, Hanna Ermann, Regula Nadler, Wolfgang Hoppe, Erwin Völger und Bernd Halla. Da könnte sich mancher brave Stadtschauspieler eine Scheibe abschneiden.

Enttäuscht waren am Schluß nur die Darsteller, weil das Publikum nicht diskutieren, sondern lieber gleich zum Biertrinken gehen wollte.

Unser Tip: Nehmen Sie sich einen Aschenbecher und eine Flasche Bier mit.

KONRAD M. FÄRBER

Stuttgarter Zeitung

Kahle Sängerin

2. XI. 72

Stuttgarter Zeitung, Stuttgart

vom

2/111

Reizformel ohne Reiz

Die „besten kleinen Theater Europas" treffen sich in Hamburg

Noch im September träumten höhere Chargen der Altonaer „Fabrik" davon, einmal die progressivsten Theatergruppen Europas in ihr Kommunikationszentrum laden zu können. Aber schon sechs Monate vorher hatten der Hamburger Kulturring der Jugend und drei weitere Organisationen eben solch ein Theatertreffen längst organisiert. Inzwischen hat es, als „Eurodrama 72 — Festival für progressives Theater", auch stattgefunden, und zwar sinnigerweise außer im „Malersaal" des hansestädtischen Schauspielhauses auch in der „Fabrik". Allerdings waren die „Fabrik"-anten ausdrücklich nicht Mitveranstalter. Und also brauchen sie sich jetzt auch nicht zu fragen, ob die Geister, die da gerufen worden waren, wirklich gerufen werden sollten.

Statt der Reizformel vom „progressiven Theater" wäre nämlich die weniger reizvolle vom „poetischen" dem Ereignis angemessener gewesen. Und auch „poetisch" hätte man besser noch, in Uebereinkunft mit den frühen russischen Formalisten, mit „kombinatorisch" oder einfach „beziehungslos" übersetzt. An der Beziehungslosigkeit eines poetischen Stücks zu seinen Zuschauern ändert sich im übrigen ja selbst dann nichts, wenn es wenigstens agitatorisch gemeint ist.

Agitatorisch gemeint ist beispielsweise der „Anonyme Befehlshaber" der Westberliner Gruppe „Dagol": ein Maskierter spielt seine Autorität gegen Maskierte aus. Das mag zwar sinnfällig sein, aber es geschieht so wortlos, so schleppend und gestisch so vielsagend, daß den „Malersaal"-Zuschauern jede Identifikationsmöglichkeit fehlt; und also kann, was „Dagol" macht, auch nicht wirklich agitatorisch sein — genausowenig, wie es die Stücke der Prešover „Divadlo Poézie Filozofickej Fakulty" („V wie Válek" — in Säcke gehüllte Schauspieler setzen aus einzelnen Lauten und Wörtern Poeme ihres Landsmannes Válek zusammen) oder des irischen „Drama Study Circle" sind („Pain is a Cross Word" — freie, teils sentimentale, teils herausfordernde Improvisationen über den Schmerzbegriff, darunter eine zum Thema Vergewaltigung und Abtreibung, die dem alten „Living Theatre" Ehre gemacht hätte). Nur, die sind auch gar nicht erst agitatorisch gemeint, und entsprechend niedrig sind die Vermittlungsansprüche der Darsteller an die Zuschauer.

Ungleich höhere Ansprüche stellen die Villacher „Studiobühne" und ihre österreichische Erstaufführung von Alf Poss' „Wie ein Auto funktionierte!" Das ist eine Collage aus reichlich zerfledderten Reise-, Wetter-, Unfall-, Konstruktions- und Psychoseberichten; dargebracht als teils volksaufwieglerisches, teils kindhaftes und teils weinerliches Mixed Media; gespielt, gesprochen und deklamiert inmitten eines Chaos von Autowrackteilen; kommentiert mit über- und untertreibenden Musiken und Lichtbildern. Zwar lenkt die Produktion eher ab als hin. Aber ihren Zweck, nämlich das Massensterben auf den Straßen mit den massenweisen Deformationen der menschlichen Psyche und der natürlichen Umwelt in vielfache Beziehung zu setzen, erfüllt sie ganz. Aehnlich, zumindest ähnlich virtuos, verfährt die Londoner „Pip Simmons Theatre Group". Allerdings verfährt sie auch rabiater („The George Jackson Black und White Minstrel Show" — eine szenische Aufarbeitung der Rassenproblematik, inbegriffen die Ergreifung und Fesselung eines friedfertig zuschauenden Theaterkritikers).

Profil haben die holländischen Theatermacher dank ihrer sozialkritischen und die Münchner dank ihrer theatralischen Phantasie ohnehin. Jene begründen mit jährlich dreizehntausend in den Niederlanden mißhandelten Kindern eine Diaschau (verwundete Leiber, vernarbte Gesichter) und — vor der Projektionsleinwand — ein Spiel, das „Hiepiepiep" heißt, infantile Abzählverse, dümmliche Kinderreime und leutselige Beruhigungsriten benutzt und ganz und gar unmißverständlich ist.

Diese hingegen bauen auf ihren komödiantischen Elan. So ganz nebenbei beweist der zugleich, daß Rainer Werner Fassbinders „antiteater" nicht folgenlos geblieben ist. Das Klopapier in der Nähmaschine, Mr. Smith beim Lackieren seiner Fußnägel, der Walzer in Rollstühlen, die Liebesszene im Stakkato (Eugène Ionesco, „Die kahle Sängerin") — das alles könnten „antiteater"-Einfälle sein. „Progressiv" wären allerdings auch sie erst in Verbindung mit der politischen Courage der Maastricher.

Wen also wundert es, wenn keine der zehn „Eurodrama"-Gruppen wirklich „progressiv" wirkt? Alle zehn sind ja auch nicht nur unabhängig und frei. Sie sind auch arm und klein.

JÜRGEN SCHMIDT

Kahle Sängerin

Stader Tagblatt
Stade

31. X. 72

argus
Seit 1887

Auflage (i. Ts.): 28,0
– lt. „Leitfaden 1972 –

Ausschnitt aus:

Stader Tagblatt, Stade

vom 31. Okt. 1972

Euro-Dramafestival mit vielen Varianten

Zehn Amateurgruppen spielten „progressives" Theater im Hamburger Malersaal

Hamburg (dpa/lno). Fast eine Woche lang spielten zehn europäische Amateurgruppen nachmittags und abends „progressives" Theater mit vielen Varianten im Malersaal des Schauspielhauses und in der Altonaer „Fabrik". War auch der Anfang mit einem Beitrag aus der CSSR enttäuschend, so konnte das Unternehmen des „Euro-Dramafestivals 72" spätestens mit den bereits in Hamburg bekannten und beliebten Londoner Schauspielern der „Pip Simmons Theatre-Group" einen Höhepunkt verzeichnen. Diese Darsteller distanzierten sich jedoch weitgehend von den übrigen Gruppen, wohnten getrennt und genossen als nicht mehr ganz reine Amateure die Annehmlichkeiten, in Hamburg bereits „berühmt" zu sein.

Sicherlich waren der Malersaal und auch die Fabrik von der Atmosphäre her geeignete Lokalitäten dieses Festivals. Doch wenn die anschließenden Diskussionen besser genutzt und das Interesse für modernes Theater intensiver gewesen wäre, hätten sich die einzelnen Gruppen vor allem die Deutschen aus Westberlin und München große Enttäuschung ersparen können. Die Fabrik ist, ob Theater oder nicht, allabendlich ein Treffpunkt für junge Leute, und die zuweilen herrschende Unruhe bei Bier vom Faß, Zigarettenrauch und knarrenden Dielen wirkte auf die Darsteller nicht gerade ermutigend.

Die Titel der Stücke versprachen oft mehr als sie inhaltlich boten. So wurde der Inhalt des von den Westberlinern aufgeführten „anonymen Befehlshabers" lediglich durch Bilder oder an das Publikum verteilte Postkarten mit Texten vermittelt. Das hierdurch zu einer Aktion aufgeforderte Publikum „spielte" jedoch nicht mit. Dahingegen gelang es der „Pip Simmons Theatre Gruppe aus London", in ihrer „Show" den Theaternerv des Publikums mit allen ihr zur Verfügung stehenden Mitteln zu sensibilisieren und zu aktivieren. Sie zeigten mit Hilfe der Mittel des Kabaretts und der Revue, das weltweite Rassenproblem unter Einbeziehung des Zuschauers auf, um dadurch eine direkte Konfrontation mit dem Problem zu erreichen. In diesem Rahmen schon fast vertraut wirkte die Aufführung des Stückes von Eugène Ionesco „Die kahle Sängerin", das von der Münchener Gruppe in verschiedenen Interpretationen vorgestellt wurde. Hierin steckten sowohl viele eigenwillige und persönliche Ideen, wie auch eigene Texte. Das sogenannte Poesietheater aus der CSSR führte dahingegen eine unverständliche Mischung aus Sackhüpfen, unverständlicher Pantomime, Lautsprechergeräuschen und Puppenspiel vor.

Den Organisatoren sei zugute gehalten, daß sie die Auswahl der zehn von insgesamt 34 Bewerbungen lediglich aufgrund der zugeschickten Informationen ermitteln konnten. Dies erklärt die Farblosigkeit mancher Darbietung, die sich nicht selten in pantomimischem Gehabe, skurrilen Masken und elektronischen Klängen erschöpften.

Wenn auch die Bedingung des Festivals, einen Verbund aus mindestens zwei verschiedenen Medien herzustellen, bei allen Aufführungen weitgehend berücksichtigt wurden, so wirkten die Einblendungen von Filmen, die Verwendung allzu lauter elektronischer Musik und das Einbeziehen des Publikums nicht selten störend und überflüssig. Zumal die technischen Voraussetzungen vor allem in der Fabrik, nicht den Erwartungen der Amateurgruppen entsprachen.

Den Mut und die Initiative der Veranstalter, darunter das Kuratorium darstellendes Spiel der Bundesarbeitsgemeinschaft Spiel in der Jugend, ist es jedoch gelungen, das experimentielle Theater eine Woche lang in den Mittelpunkt des Interesses theaterfreudiger Jugend zu stellen, wobei die teilnehmenden Gruppen aufgrund ihrer praktischen Arbeit aus dem Gedanken- und Ideenaustausch und der guten Zusammenarbeit besonders wertvolle Anregungen erhalten konnten.

Fernseh Woche

DI 31. Okt. Reformationstag

1. PROGRAMM

17.05

Max und Moritz

Theater für Kinder: Die Streiche der Wilhelm-Busch-Figuren



Das Freie Theater München spielt „Max und Moritz"

Fast jedes Kind kennt sie: Max und Moritz, die „bösen Buben" mit den lustigen Haarschöpfen, die pausenlos neue Streiche aushecken und Unsinn anstellen. Die junge Truppe des Freien Theaters München, Leitung Georg Froscher, spielt alle sieben Missetaten der Wilhelm-Busch-Figuren nach, und zwar nicht auf der Bühne, sondern im Studio und unter Beteiligung der Kinder im Studio. Denn Kindertheater soll die kleinen Zuschauer zum Miterleben, Mitspielen und Nachspielen anregen – auch die am Bildschirm.

Vormittagsprogramm

Nur NDR, SFB, Meißner/Rimberg (HR), Kreuzberg/Ochsenkopf (BR): **10.00** Tagesschau (F) **10.05** Heute (F) Wiederholung vom Vorabend **10.30** Alaska – Wildnis am Rande der Welt (F) Dokumentarfilm von Eugen Schumacher **12.00** Report (F) Daten – Bilder – Hintergründe **12.50** Presseschau (F) **13.00** Tagesschau (F)

Köln: 8.20 Einführung in die Mengenlehre (F) 21. Folge **8.55** Zwischen den Schlagzeilen

16.15 Tagesschau (F)

16.20 Mit der Kamera dabei (F)

Vor der Jungfernfahrt – Supertanker im Test
(Wiederholung vom 21. Februar 1971)

Zwei Wochen lang filmte ein Fernsehteam die Probefahrt der „Michael Lemos", eines Ozeanriesen, der zum größten Schiffstyp gehört, der je in der Bundesrepublik gebaut wurde.

17.05 Max und Moritz (F)

frei nach Wilhelm Busch
Für Kinder: Eine Aufführung des Freien Theaters München
Siehe Bericht links

31. 10. 1972

17.05 Max und Moritz

Wilhelm Buschs Lausejungen auf der Bühne





Was Lehrer Lämpel, Schneider Böck und Witwe Bolte mit Max und Moritz erlebten, stellten junge Schauspieler vom Freien Theater München unter Beteiligung der Zuschauer dar. Mit einfachsten Requisiten und lustigen Masken. Ein Bühnenspaß, der den Kindern vorm Bildschirm Anregung zu eigenem Spiel geben will



17.05 Max und Moritz
SR Frei nach Wilhelm Busch
Eine Aufführung des Freien Theaters München
(Für Kinder)

17.55 Tagesschau

Regional-Programme

BR: **18.00** Bayernjournal
18.30 Unter unserem Himmel: Die Würmtal-Eisenbahn von München nach Starnberg
18.55 Bayernjournal; Nachr.; Wetter
19.05 Butler Parker: Diamantenraub
19.35 Vor Acht

SDR/SWF: **18.00** Arnie: Haarige Sachen
18.35 Abendschau / Blick ins Land
19.05 Sandmännchen: Rubbel, Stummel, Pit und Karli
19.15 Butler Parker
19.50 Regionalnachrichten

HR: **18.00** Hessen-Journal
18.25 Arnie: Haarige Sachen
18.55 Sandmännchen
19.10 Butler Parker
19.45 Die Hessenschau

HÖR ZU

Harburger Anzeiger
Hamburg-Harburg 30.X.72

argus
Seit 1857

Auflage (i. Ts.): 32,2
– lt. „Leitfaden 1971 –

Ausschnitt aus:
Harburger Anzeiger und Nachrichten,
Hamburg-Harburg
vom 30. Okt. 1972

Eurodrama: Oft gähnt die Leere

Zum Abschluß der progressiven Theaterwoche im Malersaal kam das ABF-Theater-Studio aus Linköping/Schweden mit einer „Collage", eine Zusammenstellung von verschiedenen Szenen zu dem einen Thema „Kontakt – Kontakt". Jede Szene beleuchtete eine Situation, in der Menschen Schwierigkeiten haben, mit anderen in Kontakt zu kommen, zum Beispiel Eisenbahnfahrt, geistlose Arbeit, oder Zurücksetzung eines Individuums durch Gruppe.

Am Ende zwei wunderschöne Tanzszenen aus Beat und Folklore, in denen die sieben Mädchen und ein Mann ihre ganze schwedische Anmut offenbarten. Natürlich brauchten sie für ihre getanzte Darstellung ohne Sprache viel Pantomime und gerieten dadurch ins Herkömmliche.

Den Schluß bildete das Freie Theater München mit Ionescos berühmter „Kahler Sängerin", eines der wichtigsten absurden Werke mit dem Untertitel „Anti-Stück". Nun, es wurde dann doch ein richtiges Stück, das die Beziehungslosigkeit der Menschen in grotesken Einfällen darstellt: Zwei Ehepaare, die aneinander vorbeireden, deren Leben aus bla-bla besteht. Am Ende kommen nur noch Buchstaben und Silben.. Es ist Ionescos erstes Theaterstück. Es sollte eigentlich das herkömmliche Boulevard-Theater treffen, aber es wurde zum Signal der Massenepoche. Daher seine Wirkung, die die vortrefflichen Münchner erzielten. In einer sehr ausgefeilten Aufführung und mit nur wenigen Mitteln.

Fragt man nun nach dem Ergebnis dieses interessanten Festivals, das seine Veranstalter ehrt, so ist es nicht so sehr erregend und zukunftsträchtig. Die Verwendung verschiedener Medien wie Wort, Ton und Lichtbild ist sicher ein echter Zug der Zeit. Was sehr auffällt, ist der Ablauf in Assoziationen nicht in geistig-übergreifender Gestaltung.

Dieses sozusagen impressionistische Prinzip wird sich bestimmt überholen, weil es nur naiv aneinanderreiht. Konflikte werden meist nur plakativ genannt und nicht im echten Sinne verarbeitet. Alles das steht im Gegensatz zum hochgetürmten begrifflichen Aufwand. Formalismus überwiegt, oft gähnt die Leere, vor allem, wenn man sich mit modernen Schlagworten nährt.

Wohltuend wirkte die Eurhythmie bei den Polen und Schweden, auch das heiße Theaterblut bei den Iren und Engländern mochte einen Weg zeigen, wenngleich sich die alberne Einbeziehung des Publikums allmählich als Belastung und Nötigung erweist. Mit Gewalt kann man den Geist nicht beschwören und das Publikum nicht zum Mitvollzug zwingen. Theater hat es nun einmal für alle Zeit mit dem Geist zu tun.

Will Hofmann

HAMBURGER ABENDBLATT

26. X. 72

Ham-
burger Abendblatt 26. X. 72

Thalia gibt sich ganz unkonventionell

„Eurodrama '72" in Altonas Fabrik

Mit Eugène Ionescos „Kahler Sängerin" wurde eine Reihe ungewöhnlicher Theatervorstellungen eröffnet, die in dieser Woche in der Fabrik gezeigt werden. Sechs Schauspielgruppen aus dem In- und Ausland geben in der Barnerstraße in Altona Beispiele, wie nichtkonventionelles Theater aussieht.

Den Anfang mit Ionesco im „Eurodrama '72" machte das „Freie Theater München". Heute und morgen tritt die „Pip Simmons Theatre Group, London" auf. Das Schlußlicht bildet „Dagol West-Berlin" am Sonnabend mit dem „Anonymen Befehlshaber" und „Solidarität".

Was ist das Besondere zum Beispiel an der Münchener Gruppe? Sie eifert nicht dem kunstvollen Berufstheater nach. Das fällt ihr um so leichter, als sie aus Amateuren besteht, die verschiedenen Bildungsschichten — vom Arbeiter bis zum Studenten — angehören. Das Laien-Ensemble existiert seit zwei Jahren und spielt viermal in der Woche in einem Privathaus in der Nähe des „Hofbräuhauses". Es sind junge Leute, die wiederum ein junges Publikum anziehen.

Das Theatermachen hat für Regisseur George Froscher und seine zwölf festen Spieler zwei Ziele. Er möchte die Distanz zum Zuschauer abbauen und pädagogisch wirken. Für die Schauspieler gibt es die unsichtbare Grenze zum Parkett nicht. Sie springen gelegentlich mitten ins Volk. Dabei werden aber keine Gespräche angeknüpft. „Das Mitspiel-Theater bringt nichts", meint Froscher.

Die erzieherischen Intentionen richten sich auch auf die Gruppe selbst. Rollen werden nicht nach Klischees ausgearbeitet, sondern nach den individuellen Anlagen ihrer Repräsentanten. Wichtig ist die Mitarbeit in einer Gruppe, das Bewußtmachen unterschiedlicher Verhaltensweisen, das Aufnehmen neuer Erfahrungen. „Wir bieten keine Lösungen an", sagt Froscher, „die Arbeit soll Widersprüche hervorrufen."

In München zog die Gruppe mit dem Kinder-Stück „Max und Moritz" auf die Straße, in Höfe und Parks. Anschließend an die Aufführungen diskutierten die Spieler — wieder ihrer erzieherischen Absicht folgend — etwa, ob die Härte der Strafen für die Streiche gerechtfertigt ist.

Die progressive Theaterarbeit wirkt ansteckend. Rund sechzig Münchner VHS-Schüler haben sich in diesem Semester für einen Kurs mit dem „Freien Theater" angemeldet. ep



Eine Szene aus Ionescos Stück „Die kahle Sängerin" Foto: SCHAFFRATH

24. 10. 1972

„Euro-Drama 72": Absurdes und Kritisches

Gäste aus Holland, München und der Tschechoslowakei

Ohne zeremonielle und unnötige Feierlichkeiten wurde gestern die Hamburger Woche des „Euro-Drama 72" eröffnet. Im Malersaal spielte die Toneelwerkgroep Maastricht und das Poesie-Theater Presov, in der „fabrik" das Freie Theater München.

Ionescos Anti-Stück „Die kahle Sängerin", mit eigenen Texten und Interpretationen versehen: Statt des gutbürgerlichen britischen Interieurs ein blaugestrichenes Holzgestell vor dem Rundbogenfenster der „fabrik", darauf eine Uralt-Nähmaschine, auf der Missis Smith unendliche Meter Klopapier zerstichelt; Mister Smith, mit rotem Schnurrbart, lackiert seine Fußnägel, beschäftigt sich mit zierlichen Petit-Point-Stickereien.

So „anti", so engagiert, so mitreißend hat man Ionescos „Sängerin" selten inszeniert gesehen. Vom Amateurhaften, außer in der Technik, keine Spur. Die sechs Schauspieler — mit grotesken Schlappergewändern, wüsten Haaraufbauten, bleichem Make-up — persiflieren „British way of life" und zugleich den Autor der hintergründigen Persiflage, ohne dabei oberflächlich zu werden. Gekonnt Mimik, Pantomime und Beiwerk: Die eheliche Buhlerei um „Cher Monsieur, chère Madame", ein Walzer auf Rollstühlen, eine Stakkato-Liebesszene, eine filmische Einblendung über die Zubereitung von Eiern. Ein Abend, der nicht nur aktualisierte Einsichten in das Absurde brachte, sondern auch — vielleicht durch den idealen Rahmen der „fabrik" — ungemeines Vergnügen für die Zuschauer. ck



Ionescos „Kahle Sängerin" in der Hamburger „fabrik"

Den Programmauftakt im Malersaal gaben die Holländer und Tschechoslowaken mit ihren sehr auf körperlichen Ausdruck und Bewegung ausgerichteten Inszenierungen. Die Toneelwerkgroep Maastricht, zu der außer Studenten Jugendpfleger und Kindergärtnerinnen gehören, hat sich zum Thema Kindesmißhandlung unter dem Titel „Hiepiepiep" eine Produktion erarbeitet, in der Kinderspiele und -lieder, Dias von körperlichen Züchtigungen, Aufzählung von Fakten und Pantomimik einander ergänzen. Die Symbolik der Gitter und der sich reckenden Hände kontrastiert zu Melodien wie „Freut euch des Lebens" und „Lang sollen sie leben". Gerade in solch einen Beitrag hätte man trotzdem gern mehr Text verstanden.

Neben dieser im wesentlichen einem realen Ziel dienenden Arbeit wirkt das Gastspiel des „Poesie-Theaters" der Universität in Prešov zwar weniger laienhaft und ist auch technisch perfekter, hat dafür aber die gefährliche Schwäche der Überlänge und der Künstlichkeit. Der Titel „V wie Valek" bezieht sich auf das Werk des slowakischen Lyrikers Valek, dessen Gedicht „Unklommenheit" am Schluß der Szene steht.

Nach einer witzigen dreisprachigen Einführung beginnt das Spiel mit Lautgebungen, aus denen dann mehrsprachige Wörter und schließlich Begriffe aus dem Lexikon der Weltgeschichte werden. Tonbandstimmen, Masken, Hände, Ohr und Auge in Riesenformat und die Bewegungen der Gruppe begleiten und symbolisieren das Werden eines Dichters in mehreren Schöpfungsakten, bis die Muse den Tod entmachtet und Valeks Verse vorgetragen werden.

„Hiepiepiep" und „V wie Valek" werden am Mittwoch um 20.30 Uhr in der „fabrik" wiederholt, „Die Kahle Sängerin" am Sonnabend um 15.30 und 20.30 Uhr im Malersaal. hib

20. X. 72

Die kleinen Theater protestieren

In einer gemeinsamen Resolution haben zwölf Münchner Privattheater gegen die geplante Kürzung des städtischen Kulturetats protestiert. Der Protest richtet sich speziell gegen die Absicht, die kleinen Bühnen 1973 mit nur noch 70 000 Mark (statt bisher 200 000 Mark) zu subventionieren. Die Theaterleute schreiben: „Zur Münchner Olympiade wurden Unsummen für einmalige kulturelle Veranstaltungen aufgebracht. Nun droht durch die Kürzung der Beihilfen bei steigenden Lebenskosten der jahrelangen kontinuierlichen Arbeit der Münchner Privattheater ein Ende. Die Münchner Privattheater tragen nicht unwesentlich dazu bei, den Ruf Münchens als Kulturstadt aufrechtzuerhalten und sind bei mangelnder Unterstützung vom Untergang bedroht." SZ

*

Daß die kleinen Münchner Bühnen „den Ruf Münchens als Kulturstadt" aufrechterhalten: diese tönende Formulierung hätte man noch vor zwei Jahren nur zögernd unterschrieben. Inzwischen aber ist in Münchens Kellertheaterlandschaft (auch mit Hilfe der Subventionen) viel Erfreuliches geschehen. Nur drei Beispiele dafür:

1. Das Freie Theater, anfangs als Theaterturnverein belächelt, hat sich durch kluges, kontinuierliches Schauspielertraining zu einem ernst zunehmenden Ensemble entwickelt.

2. Am Modernen Theater Uta Emmers wurden mindestens zwei hochtalentierte junge Regisseure entdeckt und gefördert: Andras Fricsay („Vogelbad" von Melfi) und Christoph Röthel („Der Architekt . . ." von Arrabal)

3. Das Theater am Sozialamt hat nach bitteren Startschwierigkeiten seinen eigenen, originellen Weg gefunden: vor allem die bayerischen Kuriositätenabende (Arps „Valentinaden") waren witziges, skurriles Volkstheater.

Wie immer man den Streit um den Kulturetat bewertet: München hat hier, bei den kleinen Bühnen, durchaus etwas zu verlieren. Und wenn es schon bei nur 70 000 Mark bleibt, dann sollte die Stadt wenigstens zu einem den Mut finden: die Zuschüsse gezielt zu verteilen, Qualität zu subventionieren. Das scheinbar gerechte, in Wahrheit gedankenlose Prinzip der Gieskanne hilft niemandem. B. H.

Der Schrei nach Glück

Voltaire in drei Sprachen: Biß nach dem Establishment

„Ist das die beste aller Welten?" Der Weltenbummler wider Willen, Voltaires Romanheld Candide, huschte verzweifelt fragend durch die Bankreihen in der Jean-Paul-Schule. „Was sagen Sie dazu?" Candide flüsterte, jaulte, schrie, jammerte. Das Publikum blieb still. Und das war der einzige Schattenmoment in der auf spontaner Improvisation und komödiantischer Kritik aufgebauten Aufführung der Theatergruppe des Jugendfestspieltreffens.

Regisseur George Froscher vom „Freien Theater" in München kam mit einem Kopf voll Theaterideen, vom wütenden Biß gegen Verlogenes im Theater und in der Gesellschaft bis zur zündenden Pointe mit herzhaftem Lacherfolg zum Jugendtreffen. Eine Spielschar von zwei Dutzend Begeisterten traf er, die in seinem Sinn mitmachten.

Seine Initiative und das Engagement, der Witz, die Spiellaune und Wendigkeit seiner Akteure fand jedoch in dem teils auf Turnmatten hockenden jugendlichen Publikum kein Echo: Es spielte nicht mit. Im Sinne Froschers und seiner jungen Spielschar war das nicht. In den Beifallssturm am Schluß fielen sie übermütig persiflierend selbst ein.

Bälle flogen in die Zuschauerreihen — nur zaghaft wurden sie zurückgeworfen, Wasserspritzer erreichten die Vordersten — sie blieben brav an ihrem Platz, Fragen über Fragen wurden gerufen, gejauchzt — nur eine Stimme aus dem Publikum wagte zu antworten. Brett Gannon, den überstrudelnden Erzkomödianten aus England, hätte ein Disput zu ebener Erde oder auf einem der drei Podeste bestimmt nicht aus seiner Rolle gebracht: Sie war auf Kommunikation angelegt. Die Theaterstunde hätte sich ruhig um eine weitere halbe ausdehnen können, und das Experiment, Voltaire in zeitgemäßer und dabei zeitloser Kritik schmunzelnd bis bissig auf Podesten in Szene zu setzen, wäre rundum gelungen.

So blieb die Verständigungszone auf die Spieler beschränkt, die einen besseren Aktionsraum als die Turnhalle mit ihren Kletterstangen und Leitern gar nicht hätten finden können. Mit sparsamen Mitteln erzeugten sie Lachsalven, wenn Schiffbrüchige hinter einer blauen, von zwei Mitspielern zum Wehen gebrachten Stoffbahn auftauchend mit letzter Kraft Wasser spuckten und in den Armen ein Brettstück wiegten. Mit Gymnastikübungen markierten sie schauerlich Inquisition und Folterbank, Krieg und Mord. Schreie, Tonfolgen in Englisch, Französisch, Deutsch forderten ein Glück, das „die beste aller Welten" (wie der Untertitel des Stücks heißt) bieten müßte.

Kirche und Politik schmolzen auf dem Bretterboden zu einer bemitleidenswerten Farce zusammen, zu einem Spiel um Macht, das nicht nur Candide sinnlos schien. Diese lückenlos lebenssprühende Inszenierung machte wett, was normalerweise unglücklich aufgefallen wäre: Nicht alle Darsteller brachten genügende Leistung, Dekoration war mager vertreten, Kostüme setzten nicht ganz die richtigen Akzente, Schminke zerfloß, ältere Zuschauer hatten's schwer mit ihrem Platz auf den schmalen Turnbänken.

Doch: Team war alles, Candide als tragikomischer Clown der Welt, genau richtig, der Erfolg der vierzehntägigen Probenzeit in zu kleinem Zuschauerrahmen sichtbar. ml

Nordbayrischer Kurier
15.8.72

Candide



WERBUNG für Voltaire auf moderne Art praktizierten die drei Mädchen der Schauspielgruppe des Jugend-Festspieltreffens. Morgen abend wird das Sprechstück in der Jean-Paul-Schule aufgeführt.



PROBE in der Turnhalle: Regisseur George Froscher.

Nordbayerische Kurier 12.8.72

Kritik auf drei Podesten

Sprechtheaterstück von Voltaire mit Laienschauspielern

Zu den Aufgaben des Internationalen Jugendfestspieltreffens gehört es auch, zeitgenössische Formen und Versuche des Sprechtheaters vorzustellen und zu diskutieren. In diesem Jahr konnte dafür George Froscher, der Leiter des „Freien Theaters" in München, gewonnen werden, der mit über 20 Teilnehmern nach Voltaires Roman „Candide oder Die Beste der Welten" ein Stück einrichtete, das am Mittwoch, 16. August, um 20 Uhr in der Turnhalle der Jean-Paul-Schule — nicht wie angekündigt in der Stadthalle! — aufgeführt wird.

In gemeinsamer Arbeit mit den Schauspielern, unter denen sich kein Professioneller befindet, wählte Froscher einige Texte aus dem Roman, die dann aktualisiert und für die Bühne nutzbar gemacht wurden, um möglichst weit von der literarischen Vorlage wegzukommen. Aktualisierung: das heißt in diesem Stück, den Bezug zu konkreten gesellschaftlichen Situationen, Mißständen aufzuweisen, das heißt aber auch, die konkreten Bezüge in einen höheren gesellschaftskritischen Rahmen zu stellen. Dennoch geht es Froscher darum, primär Theater zu machen und es wird der kritische Ansatz komödiantisch „verpackt".

Andere Maßstäbe allerdings als traditionelle sind an diese Inszenierung anzulegen. So will man die Trennung von Darstellern und Publikum überwinden, indem man die Spielebene, bestehend aus drei Podesten, inmitten der Turnhalle aufbaut. Zugleich ermöglichen die drei Podeste ein simultanes Spiel als künstlerische Entsprechung der verschiedenen Ebenen der „Candide"-Aktualisierung.

Die relativ kurze Probenzeit verhinderte, daß Regisseur und Ensemble die Möglichkeiten ihrer Konzeption voll ausschöpften. Doch fragmentarischer Charakter zeigt sich gerade häufig dort, wo nicht bündige, klischeehafte Antworten erteilt, sondern Denkansätze vermittelt werden sollen. Die künstlerische Konsequenz aus einer solchen Haltung bedeutet für Froscher mehr Improvisation als Spiel nach fixierter Vorlage und Ausschaltung alles nur Dekorativen zugunsten des Zweckvollen und Situationsgerechten.

Gespielt wird in drei Sprachen, ein Ansager verbindet die einzelnen Szenen und kommentiert sie. R.

Modernes Straßentheater auf dem alten Markt

„Max und Moritz" des „Freien Theaters München" mit viel Beifall aufgenommen

Pasing. Als Veranstaltung der Städtischen Bibliotheken und der Münchner Volkshochschule gastierte das „Freie Theater München" am Mittwochnachmittag auf dem Hof des Pasinger Viktualienmarkts an der Bäckerstraße mit „Max und Moritz" frei nach Wilhelm Busch vor etwa 600 Zuschauern zwischen sechs und neun, aber auch sechzehn und neunzig Jahren. Die Vorstellung war modernes, auf kindliche Mentalität und Begriffsvermögen ausgerichtetes Straßentheater bester Art.

Der Mimus feierte ein Fest, die Neuberin hätte ihre Freude daran gehabt. Alles wirkte improvisiert, an Stegreifspiel erinnernd. Gerade diese Form läßt aber der kindlichen Phantasie viel Spielraum, regt die kleinen Zuschauer zum Mitdenken, zum Mitspielen an. Da ist kenne trennende Rampe, das Publikum wird in die Handlung sehr oft einbezogen: Viel Diskussion zwischen den einzelnen Szenen. Die riesigen, grotesken Pappmascheeköpfe, die sich die jungen Darsteller abwechselnd überstülpen, passen haargenau in den Aufführungsstil.



BEGEISTERT dabei waren die jungen Pasinger bei der Freilichtaufführung auf dem kleinen Viktualienmarkt, bei der das Freie Theater München das Stück „Max und Moritz" in einer modernen Fassung zeigte. Foto: Fuhrmann

Gestalterische Höhepunkte: Darstellung eines Baumes, indem sich die junge Schauspielerin auf die Schultern eines Kollegen setzt und die Arme als Äste ausbreitet, auf denen dann die Hühner der Witwe Bolte hängen bleiben. Umwerfend komisch die „Orgel", auf der Lehrer Lempel „spielt". Glaubhaft die Leibschmerzen des Schneiders Böck.

In der Beurteilung der Zulässigkeit der Streiche von Max und Moritz sowie der „Abwehrmaßnahmen" der Erwachsenen im Spiel waren sich die Kinder jedoch nicht einig. Auf Befragen durch die Darsteller, meinte ein nicht geringer Teil der kleinen Zuschauer, daß es ganz in Ordnung sei, wenn die bösen Buben dem Lehrer Lempel Schießpulver in die Pfeife stopfen. Und nach der Röstung von Max und Moritz im Backofen schrie ein Bub empört: „Das ist ja Mord!" -hl

WÜRMTAL-BOTE
4. Juli 1972

SÜDDEUTSCHE ZEITUNG

Mittwoch, 28. Juni 1972

Läßt sich ein Tagebuch turnen?

Gogols „Aufzeichnungen eines Verrückten" im Freien Theater

Wer sich mal, eher zufällig, in ein Kleintheater verläuft, der wird auf alles Mögliche gefaßt sein. Nur eines erwartet er hier bestimmt nicht: den Auftritt eines Virtuosen. Doch in George Froschers Freiem Theater passiert das Unerwartete. Kurt Bildstein, Protagonist der Bühne seit ihren Anfängen, führt nun zum zweitenmal (nach Handkes „Kaspar") vor, was alles man mit seinen Gliedern, seinen Händen, seinem Gesicht vollführen kann: Er krümmt sich bäuchlings über eine Stahlrohrstange, schaukelt dann verzückt, ohne dabei die Hände benützen zu müssen, kreischt und sabbert wie ein hysterischer Papagei, turnt auf federleichten Füßen über zwei Spielflächen (links eine flache Sperrholzbühne, rechts ein hohes Podium, auf ein Stahlrohrgerüst gebaut), und bringt es sogar fertig, diese ganze Irrenshow ohne viel Schwere und Schweiß zu absolvieren, eine Art sportlicher Distanz zu allen Exaltationen zu halten. Anlaß für diese staunenswerte Solo-Show sind Gogols „Aufzeichnungen eines Verrückten" — und wie schon oft im Freien Theater verrät die Aufführung mehr über die Theaterarbeit der Gruppe als über das Stück, das man spielt.

Die Aufführung ist eine Lektion, und sie ist ein Indiz für eine Gefahr. Sie beweist, daß sich artistische Fertigkeiten auch außerhalb der professionellen Theaterinstitute erlernen lassen — und sie müßte viele hochbezahlte Schauspieler beschämen, deren Körper längst zu schwammiger Trägheit zerfallen ist. Die Kehrseite eines solchen Akrobatensolos: die Gefahr, daß sich Bildstein artistisch immer weiter vom doch noch amateurhaften Restensemble entfernt, daß die anderen Mitglieder der Gruppe allmählich zu bloßen Statisten und Wasserträgern werden, daß aus dem Freien Theater ein Einmann-Theater wird.

Gogols Prosatext ist schon einmal in München theatralisiert worden — 1965 spielte (in Dieter Giesings Inszenierung) Carl Heinz Schroth die Geschichte des Petersburger Beamten Poprischtschin. Dieser Poprischtschin ist ein subalterner Kümmerling: sein Amtsdirektor ist für ihn ein Geschöpf, das gottvatergleich irgendwo in den Wolken schwebt; die Leute unter sich, die Lakaien, hält er für elende Kriechtiere — bis er allmählich, verbittert über seine trostlosen Amtsgeschäfte, an der Ewigkeit solcher Klassenhierarchien zu zweifeln beginnt. Sein kleines Hirn, zusätzlich belastet durch vergebliche Liebe, gerät aus der Balance, halluziniert sich über alle Klassengrenzen hinweg. Am Ende glaubt Poprischtschin, der König Ferdinand von Spanien zu sein; und die Wächter im Irrenhaus, die ihn verprügeln, hält er für die Schergen der Inquisition.

Die Bearbeitung der Franzosen Luneau und Coggio, die Giesing benützte, verteilt die Geschichte auf zwei Schauplätze: auf Poprischtschins Junggesellenbude und das Irrenhaus. Schroth konnte damals also den schrittweisen Verfall eines Menschen vorführen. Das Gegenkonzept des Freien Theaters wirkt nicht sonderlich plausibel. Hier wird das Stück ganz ins Irrenhaus verlegt. Bildstein hockt gleich zu Anfang in der Zwangsjacke da, spricht Gogols Tagebuchtexte als Erinnerungen, als Rückblenden. Nicht das Verrücktwerden, sondern der bloße Endzustand, das Verrücktsein, wird theatralisch exekutiert. Statt der Geschichte des Verfalls: eine schöne, verrückte Schimpansenshow. In Bildsteins virtuos-neutralen Theaterexerzitien war die Figur Poprischtschin nicht mehr auszumachen — nicht einmal die Trümmer der Figur. Gogols Prosa und Bildsteins Pantomimen versperrten einander fortwährend den Weg oder liefen beziehungslos nebeneinander her. Ob der Text vom trostlosen Tageslauf eines Bürokraten erzählt (vormittags Bleistifte spitzen, am Nachmittag auf dem Sofa liegen), ob Poprischtschin seine Angebetete verzückt „eine Sonne" nennt: Bildstein spielte all das so unterschiedslos exaltiert, als käme er geradewegs aus Peter Brooks „Marat/Sade"-Inszenierung — von der fürchterlichen Komik eines Lyrik ausschwitzenden Subalternen war da nichts mehr zu spüren.

Erst im zweiten Teil, wo Poprischtschins Tagebuchaufzeichnungen chaotisch auseinanderfallen, deckten sich Text und szenischer Vorgang allmählich — aus Bildsteins autonomer Theaterartistik wurde beschreibende Artistik. Der schönste Moment der Inszenierung: Ferdinand-Proprischtschins Inthronisation. Da springt Bildstein auf das hohe Spielpodest, stellt sich auf einen Schemel, der dort oben steht und spricht zu seinen Untertanen: „In Spanien gibt es einen König. Dieser König bin ich!" Doch der Raum des Freien Theaters ist zu niedrig für solch feierliche Proklamationen; Bildstein muß sich bei seiner Thronrede tief zusammenkrümmen, um nicht mit dem Kopf an der Decke anzustoßen. Ein Subalterner ist König geworden — doch selbst als König muß er noch buckeln.

Das Freie Theater, das sich innerhalb von zwei Jahren von einem belächelten Amateurverein zur wohl beachtlichsten Münchner Kleinbühne hinaufgearbeitet hat, wird bald ein Theater ohne Raum sein: das morsche Haus in der Münzstraße soll im Oktober abgerissen werden. Bevor nun wieder ein Avantgardetheater stirbt, oder aufs Land vertrieben wird, sollte man schon etwas unternehmen. Die Stadt München plant, wie man weiß, eine kommunale Wohnungsvermittlung — die Stadt sollte sich auch dieses Falls von Wohnungsnot annehmen.

BENJAMIN HENRICHS

MÜNCHNER MERKUR 28.6.72

GOGOL-BEARBEITUNG IM FREIEN THEATER

Mehr psychiatrisch als dichterisch

Gogols „Aufzeichnungen eines Verrückten" beschreiben tragikomisch den unaufhaltsamen Weg des kleinen Beamten Poprischtschin in den totalen Wahnsinn. Sie gleiten ihn über die Stationen grotesker und skurriler Einbildungen, wahnhafter Vorstellungen und manischer Ausbrüche bis in die Folterzelle der Irrenanstalt, wo er, aller Menschenwürde beraubt, seinen Ängsten ausgeliefert ist.

Das Freie Theater (Münzstraße) hat davon als neue George-Froscher-Produktion eine ziemlich wortgetreue dramatische Version vorgestellt. Doch schon ihr Titel verrät eine völlig andere Ausgangs-Situation: in diesen „Erinnerungen eines Irren" geht es um Rückschau, nicht um Entwicklung. Das war, wie sich zeigte, kein Gewinn.

Das Stück beginnt schon in der Zwangsjacke. Damit wird jedes Erinnerungsblatt angelegt aus der Sicht totalen Irreseins. Es gibt keine sich wandelnden Beziehungen zu Menschen, überhaupt keine Außenwelt mehr, nur noch Hirngespinste.

Man erlebte eine (auf zwei Stunden gedehnte) Zustands-Studie eines Irren, nicht den allmählichen tragischen Verlust einer menschlichen Existenz. So wurde man auch nicht angerührt vom Verfall eines Geistes, vom beängstigenden Vordringen des Wahns in allen Bereichen von Gedanken und Gefühlen.

Hier plapperte ein von Anfang an total Verwirrter unermüdlich vor sich hin, während er durch Gestänge und über drei Podien raste, sich schrubbend auf den Boden warf, auf schwankendem Thron nach oben kletterte oder mit Schnüren ängstlich seinen Käfig sicherte. Die Sprache, dem Unverstand und seiner Einförmigkeit ausgeliefert, schuf keine Bilder mehr. Sie führte nicht hin ins einstige Amtszimmer des kleinen Bürokraten, nicht an die seltsame Korrespondenz der beiden Händchen, die der unselig Verliebte zu lesen meint: sie ermüdete nur.

Dabei leistete Kurt Bildstein ein gewaltiges darstellerisches Pensum, wenn er zwei Stunden lang die motorische Unruhe — die kreatürliche Angst, die verzweifelte Isolation des Geisteskranken vor Augen führte. Seine Schuld war es nicht, wenn die Gogolsche Trauer um den geschändeten Menschen nicht durch das präzis angelegte Modell drang; es schien eben doch mehr vom Psychiater als vom Dichter zu stammen.

Effi Horn

Gogol-Premiere im Freien Theater München

Ein Irrer lacht

Im Freien Theater München, FTM: Premiere von „Erinnerungen eines Irren" nach Nikolai Gogol in einer Eigenbearbeitung des FTM, Produktion George Froscher.

Die Dramatisierung vom „Tagebuch eines Wahnsinnigen" ist kein Stück, sondern die beklemmende Studie über die geistige und seelische Verkrüppelung eines kleinen, armseligen Beamten in einer korrupten, verlogenen Bürokratengesellschaft.

Es geht um Gogols Grundthema. Die Entlarvung biederer Beamten-Masken: dahinter nur Bosheit, Dummheit, Heuchelei, Betrug und die brutale Schinderei und Erniedrigung der Untergebenen. Gogol, der dieselbe Thematik im „Revisor" „lachend, aber erbarmungslos" abhandelt, ist hier sehr düster und mystisch: Die Aufführung erschwert durch unmotivierte Lichtbildeinlagen und zu schnelles Bewegungsspiel das Verständnis. Erkennbar bleibt: der Proest des Aksentij Iwanowitsch Poprischtschin (Kurt Bildstein) gegen die Ungerechtigkeit der sozialen Verhältnisse aber sein Schrei nach Menschenwürde und Gerechtigkeit bleibt wirkungslos: Der kleine Mann kriegt keine Chance, er muß zugrunde gehen. Endstation Irrenhaus.

Monika Sperr

ABENDZEITUNG 27.Juni 72

BILD ZEITUNG

26.6.72

Flucht in eine Schein-welt

Das Freie Theater in der Münzstraße pflegt moderne Stücke und scheut auch keine anstrengenden Experimente. Vor einem überwiegend jugendlichen Publikum hatte jetzt das Ein-Personen-Stück „Erinnerungen eines Irren" von Nicolai Gogol Premiere.

Die Bühne, von George Froscher mit sparsamsten Mitteln wirkungsvoll aufgebaut, ist wie ein Boxring gestaltet, um den herum die Zuschauer sitzen. In dem „Ring" kämpft Kurt Bildstein als Büroangestellter Iwanowitsch mit sich und seiner traurigen Wirklichkeit.

Iwanowitsch ist ein kleiner Angestellter, der ebensogut auch Müller oder Huber heißen könnte und davon träumt, einmal nicht mehr am Schreibtisch bukkeln zu müssen.

Zum Schluß flüchtet er sich in eine Scheinwelt, in der er der Größte ist. Um so tiefer ist sein Sturz zurück in die Wirklichkeit. Der kleine Angestellte resigniert: Für ihn gibt es kein Entrinnen. Er fängt wieder an zu träumen, und das Stück könnte von neuem beginnen.

Kurt Bildstein hat seine Rolle nicht nur gespielt, sondern erlebt. Seine Ausdruckskraft teilt sich dem Publikum durch die räumliche Enge besonders deutlich mit.

Unser Tip: Erkennen Sie sich selbst in Ihrem Arbeitsalltag.

Franz Auer

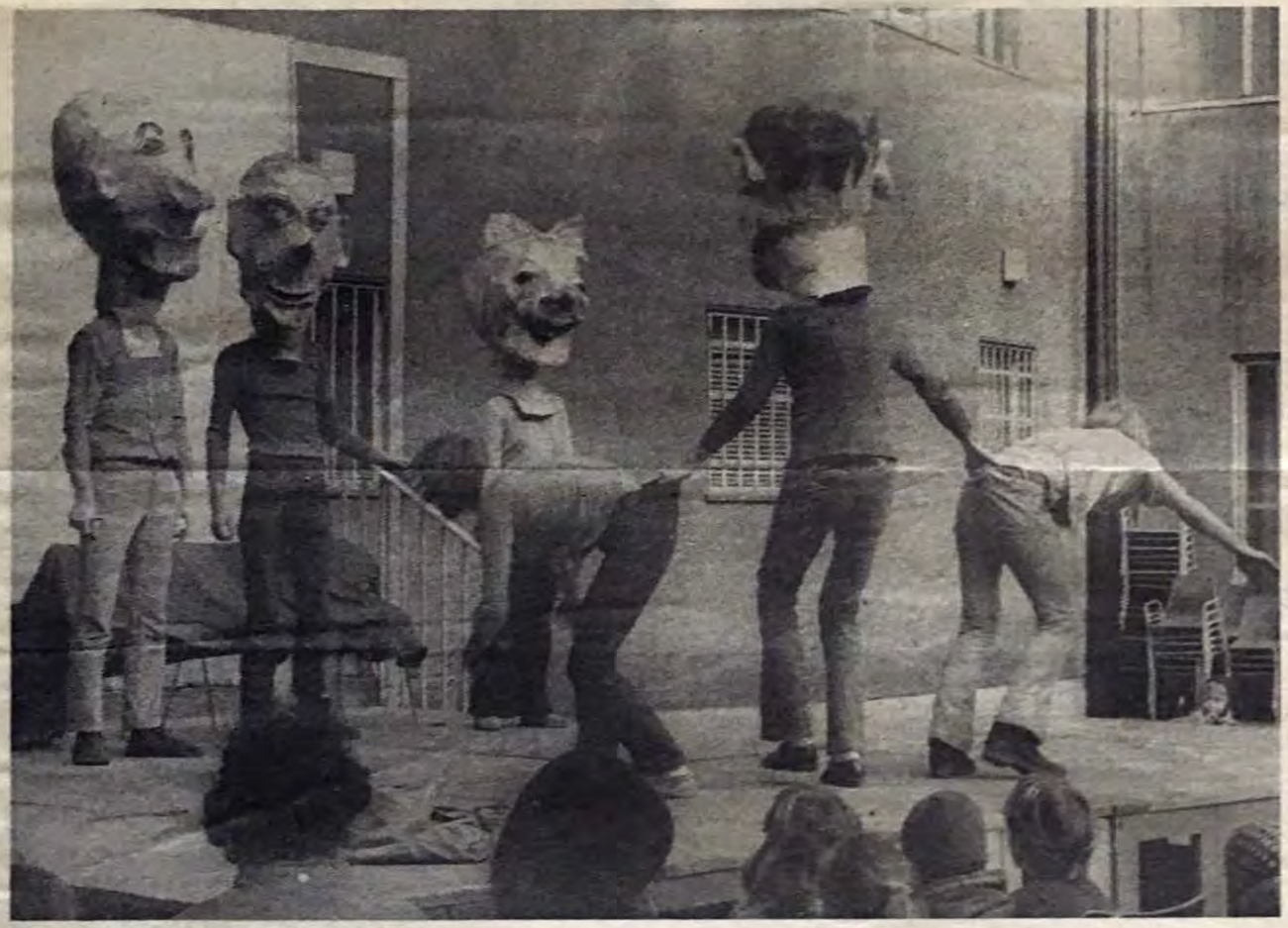


KINDERTHEATER IM FREIEN *wurde den Buben und Mädchen vom Hasenbergl geboten. Auf der Grünfläche neben dem Postamt hatte das Freie Theater München zusammen mit der Volkshochschule und den Städtischen Bibliotheken zum erstenmal eine Freilichtaufführung von „Max und Moritz" arrangiert. Mehrere hundert Kinder und viele Eltern kamen und spendeten für diese Sondershow der Riesenköpfe begeisterten Beifall.* hg

SÜDDEUTSCHE ZEITUNG 24./25. Juni 1972

Max und Moritz

19. III. 72



Max und Moritz zu Gast im Stadtmuseum. Das „Freie Theater" bereitet den Zuschauern Freude Aufn.: Tögel

Liebe Kinder,

ich hab's ganz deutlich in den Ohren — das Gegackere einiger „Hühner", das muntere Klatschen vieler Hände und das Getrampel schneller Füße auf einem großen Holzpodest — und darum muß ich Euch gleich erzählen, was ich am letzten Sonntag im Hof des Münchner Stadtmuseums gesehen habe:

Das „Freie Theater", eine Gruppe junger Studenten, spielte vor einem begeisterten Kinderpublikum die grausig-schöne Geschichte von Max und Moritz. Ihr kennt sie doch? Wilhelm Busch hat sie vor langer Zeit in einem Buch als Gedicht aufgeschrieben, und als ich so alt war wie Ihr, haben wir's auswendig lernen müssen. Und bis heute habe ich die beiden Lausbuben Max und Moritz nicht vergessen können, die sich so tolle Streiche ausgedacht haben und doch so jämmerlich sterben mußten: In der großen Mühle wurden sie zu Hühnerfutter zerkleinert. Ihr müßt nicht erschrecken — das hat sich nur der Dichter ausgesponnen — passiert ist so was natürlich nie.

Die sechs Schauspieler im Stadtmuseum haben sich sehr viel Mühe gemacht, um ihren jungen Zuschauern die Geschichte so lustig wie möglich zu erzählen. Mit riesigen Köpfen aus Papiermaché stelzten sie herum, ließen selbstgebastelte Schaumgummi-Maikäfer in der Luft herumfliegen und komisch krächzende Schaumstoff-Hühner auf der Stange tanzen. Noch bevor sie anfingen, zeigten sie mit viel Geschrei und Getrampel, was sie alles spielen können: Nicht nur die Witwe Bolte, den Schneider Böck, den Lehrer Lämpel, den Onkel Fritz, den Bäcker oder den Müller, sondern auch den Hund, den Hahn, die Hühner, die Maikäfer und was sonst noch alles dazugehört, wenn Max und Moritz über die Bühne tollen. Die Zuschauer durften natürlich genauso zeigen, was sie alles können und hüpften mit auf die Bühne.

Und dann ging's los mit dem ersten Streich, bei dem Witwe Boltes Federvieh so jämmerlich umkommt. Für Max und Moritz ist das erst der Anfang. Denn wie heißt's so schön? „Dies war der erste Streich, doch der zweite folgt sogleich ..."

Max und Moritz klauten frech die Hühner vom Herd der Witwe, ärgerten den Lehrer Lämpel fast zu Tode, weil sie ihm Pulver in seine Sonntagspfeife schütteten und brachten ihren armen Onkel Fritz um seinen ganzen Schlaf, denn in seinem Bett hatten Max und Moritz alle Maikäfer versteckt, die sie finden konnten.

Dann schlichen sie sich heimlich in eine Backstube, fielen prompt in den Brezl-Teig und wurden unter lautem Geschrei vom Bäcker in den Ofen geschoben. Verbrennen mußten sie nicht — die Zuschauer hatten Mitleid und holten die Lausbuben flugs aus dem Backrohr. Doch als Max und Moritz des Müllers Sack aufschlitzten und das Korn langsam aber sicher herausrieselte, machte dieser kurzen Prozeß, warf die beiden in die Mühle — und da konnte sie niemand mehr retten. Der Erzähler hatte ja bereits gedroht: „Jetzt kommt euer letzter Streich!"

Zum Schluß marschierten alle auf, denen Max und Moritz so böse Streiche gespielt hatten und riefen: „Nun ist es vorbei mit der Übeltäterei!" Sie wackelten schadenfroh mit ihren riesigen, viel zu großen Wasserköpfen und lachten hämisch.

Aber was glaubt Ihr, haben die Kinder auf ihren Plätzen gemacht? Sie stürmten auf die Bühne und diskutierten hitzig mit den Schauspielern über ihre geliebten Lausbuben Max und Moritz ...

Eure Elisabeth Endres

11. 3. 1972
„Donau-Kurier"

KULTUR

SAM

Allesbrecher Brecht

„Die Kleinbürgerhochzeit" im Freien Theater München

Daß Brechts Erklärung, er habe am meisten von Charlie Chaplin und Karl Valentin gelernt, nicht als Jux gemeint war, hat längst jeder gemerkt, der diese beiden Vorbilder näher kennt. Aber umgekehrt geht's auch: Im Freien Theater München ist derzeit eines der frühen Brechtstücke zu sehen, die „Kleinbürgerhochzeit", eine Groteske im vertrackten, oft erschreckend bösartigen Geiste Valentins, mit ähnlich überrumpelnder Moral-Decouvrierung wie etwa in dessen „Silberhochzeit", so rabiat wie im „Schallplattenladen", absurd wie die „Familiensorgen", so – wie, so – wie und so weiter. Brecht hat in dieses eine Stückchen viele Qualitäten gebündelt, und am Ende dieser alptraumhaften Hochzeitsfeier in der total selbstgebastelten Wohnung des Brautpaares sind mit den Möbeln auch sämtliche bürgerliche Reputationen aus dem Leim gegangen: Umwelt und Innenwelt sind zusammengebrochen.

George Froscher wählte wohl auch deshalb das Stück für sein Theater, weil hier die berühmten Kommunikationsschwierigkeiten, die Unfähigkeit, sich etwas zu sagen, deutlich, ja sogar ausdrücklich genannt werden. Und eben das scheint neben Bewegungsübungen Froschers Hauptinteresse zu sein; so gesehen paßt die „Kleinbürgerhochzeit" gut zu Handke und Beckett, die vorher produziert wurden. Merkwürdig und schade ist nur, daß fast niemand im Ensemble richtig sprechen kann. Das Optische siegt im „FTM" über das Akustische, die größtenteils ausgezeichnet gestellten Bilder und Bewegungen retten über verquält manieristische Sprechübungen hinweg, die meist in chorischem Atmen und Rufen gipfeln.

Ausgezeichnet ist die Szeneneinrichtung: zentral im Theaterchen ist eine Art Boxring installiert, auf dem – außerhalb des Seiles – Bretterbänke zur dreiseitigen Hochzeitstafel dekoriert werden, Stühle davor: 16 Stück, aber nur neun werden von den Darstellern benötigt. Nun, so sitzen eben Theatergäste zwischen den Hochzeitsgästen. Der „Rest" des Publikums bezieht Plätze an der nicht bespielten Tafelseite. Den Raum betritt ein Herr, erwartungsvoll die vorbereiteten Tische musternd: weißgraulila eingeäschert im Gesicht. Er ist so distinguiert, daß man ihm das Näseln ansieht: der Vater. Draußen Gemurmel, Gelächter, irgendein „Jakob" wird da mehrmals streng ermahnt, dann sind sie alle da, alle neun in Schwarz und Weiß, alle so aschig fahl geschminkt, als hätte sie James Ensor gemalt; die Braut hat rote Bäckchen und ein Kirschenmündchen. Sie ist überhaupt die Schönste (blendend gespielt von Christine Ruckdeschel). Wenn sie glücklich oder stolz ist, packt einen das echteste Mitleid, weil sie das so unsäglich naiv hinkriegt, ihr Solotanz ist eine geradezu ergreifende, in seiner exakten Plumpheit hervorragende Travestierung von „Noras" Tarantella, eine proletarisiert „graziöse" Eindeutschung des Sirtaki aus „Sorbas". Nicht weniger plastisch die Tischrede eines töricht glückhaft lächelnden Jünglings, voll verklärten Schwachsinns in Text wie in Gebärde – und dazu eine zu tiefer Häßlichkeit entgleisende, weil schluchzende Braut. Eine prachtvolle Eigenidee der beiden Regisseure Froscher und Bildstein war es, die Gesellschaft für Gruppenfotos posieren zu lassen: ein „Photograph" dirigiert den ganzen unsäglichen Haufen mit trunkenen Bewegungen in immer neue, immer groteskere Posen, mal verschwindet der wabbernde Pulk von weißen Köpfen hinterm Podestrand, mal schwemmt die der Dirigierarm ganz aus dem Raum, in den sie wie ein Molluskenklumpen wieder zurückschweben. Das ist beste Grotesk-Pantomime.

Hätten die beiden Regisseure auf Irreales wie mehrmaliges „unheimliches" Metronomklopfen (wozu alle Figuren erstarren), auf die chorischen Ausfälle und auf den allzu banal angepappten Schluß: während das Ehebett draußen zerbricht, findet sich drinnen das neue, nächste Liebespaar auf den Hochzeitsstühlen (das alte „Stirb und Werde", blöd genug) – hätten sie auf diesen Überbau verzichtet und nur den realen Irrwitz der „Kleinbürgerhochzeit" inszeniert, fürwahr, die Aufführung könnte noch sehr gewinnen. Aber auch so möchte ich diese Inszenierung im Freien Theater empfehlen: im gelben Haus neben dem Hotel Platzl, Münzstraße 7.

MICHAEL SKASA

Freies Theater München feierte Brechts „Kleinbürgerhochzeit"

Wenn das Brautbett zusammenkracht

Im Freien Theater München (FTM) fand eine erstaunliche Premiere von Brechts „Die Kleinbürgerhochzeit" statt. Regie: Kurt Bildstein und George Froscher.

In der Münze 7 hört man schon auf der Treppe über Lautsprecher das Gemuhe von Landvieh. Wollte man Brechts frühe, unpolitische Groteske à la Martin Sperr ins niederbayerische Dorfmilieu verlegen?

Beim Betreten des Theaterraums jedoch erkennt man schon die Chiffren des FTM-Geistes wieder, der sich ja bekanntlich der Avantgarde verdingt hat. Überall Zitate modernen Theaters: Das Podest in der Mitte des Raumes, um das sich Darsteller wie Zuschauer gleichsam als Hochzeits-Geladene gruppieren und in der Mitte Schauspieler, die sich auf der Bühne das Gesicht harlekinweiß malen. (Auffallend die herrlich hinterfotzige Braut von *Christine Ruckdeschel*).



KLEINBÜRGERHOCHZEIT mit Christine Ruckdeschel (Braut), Konrad Stimmel (Bräutigam) und dem FTM-Ensemble. Foto: Voigt

Die Hochzeitsgäste dieser Farce brüllen und prosten dann im Chor. Sie agieren bewußt hölzern und beziehungslos wie modische Theatermarionetten. Dazwischen viele Pausen.

Die Regie zelebrierte das Stück förmlich. Brechts naive Symbolik, die ihren Höhepunkt erreicht, wenn das selbstgemachte Bett in der Hochzeitsnacht als Allegorie des morschen Bürgertums zusammenkracht, wurde von der Dressur-Peitsche modernen Regie-Theaters niedergehalten.

Im FTM sollte es halt eine Paradehochzeit sein, die alles sichtbar machen wollte, was es zu Brechts Freß- und Hochzeitsszenen zu zeigen gibt. Sie nehmen ja im Werk des Stückeschreibers einen zentralen Raum ein („Dreigroschenoper", „Der gute Mensch von Sezuan"). Sicher, es sind Geburtsszenen und Rituale der brüchigen Bourgeoisie. Aber *Froscher und Co.* wollten Theater und Publikum politisieren, was Brecht mit diesem Früh-Stück noch gar nicht konnte. Ergebnis: ein Über-Brecht.

Thomas Petz

ABENDZEITUNG 8.III.72

TZ 7.III.72

Denken tut not

Zwei Stücke von Brecht in Münchner Theatern

6.III.72 BILD-ZEITUNG

Für Sie im Theater: Konrad Färber

Nur Trümmer bleiben dem Brautpaar

Man muß schon eine ordentliche Portion Sitzfleisch haben, um die eineinhalb Stunden „Kleinbürgerhochzeit" von Bert Brecht auf den harten Stühlen des Freien Theaters "Münzstraße 7) durchzustehen.

☆

Doch dafür kann man direkt neben den Darstellern an der Hochzeitstafel mitfeiern und auch ein Glas Wasser aus der Weinflasche mittrinken, wenn man Durst hat.

☆

Mit welch primitiven Mitteln Theateratmosphäre entstehen kann, hat George Froscher mit seiner Gruppe bewiesen.

☆

An selbstgebastelten Tischen tafelt eine Hochzeitsgesellschaft, die sich zuerst freundlich zuprostet, dann aber nach etlichen Flaschen Wein ausgekochte Bosheiten verteilt und zum Schluß das Brautpaar auf kaputtgemachten Möbeln zurücklässt.

☆

Das 1919 entstandene Stück von bürgerlicher Selbstzerfleischung ist zwar nicht mehr aktuell, aber es gibt den in Kursen herangebildeten Laien-Schauspielern Gelegenheit, sich vor allem sprechtechnisch zu beweisen.

☆

Am besten wirkt dabei Christine Ruckdeschel als Braut. Die gestochene Schauspielerstimme von Annemarie Baur fällt dagegen etwas aus roh-gezimmerten Rahmen.

☆

Unser Tip: Sitzkissen mitbringen.

Das FTM (Freies Theater München in der Münzstraße), wie eine Oase zwischen Bierschwemmen und Absteige etabliert, ist mit seinem Initiator George Froscher eigentlich das literarisch Ambitionierteste unter den Münchner Kleintheatern.

Diesmal griff man zu Brechts Dramatikeranfängen und zog einen Einakter ans Licht, der noch kein Geniestreich, doch eine Talentprobe des 21jährigen B. B. war, die schon die Klaue des Löwen ahnen läßt. „Die Kleinbürgerhochzeit" ist eine Groteske, eine Karikatur, unter dem Eindruck Karl Valentins entstanden: Die desillusionierende Beschreibung eines kleinkarierten Festschmauses von der Puddingscreme bis zur Paarungsgier. Das Team George Froscher und Kurt Bildstein haben es à la Play Strindberg in Szene gesetzt, und dazu die Hochzeitstafel um ein Boxringgeviert gruppiert, worin jeweils der entlarvende Schlagabtausch der fröhlichen Gesellschaft und schließlich das Jungehe-Match selbst über die vollen Runden geht, skandiert vom Gong. Mit weißgeschminkter Maskenhaftigkeit der Typengesichter, mit pantomimischen Zutaten in Solo- und Gruppenbildern und auch durch eingestreute Schreiarien bemühen sich Regie und Spieler darzutun, daß hier keine realistische Satire, sondern eine absurde Farce, wie sie später Ionesco erfinden sollte, vorweggenommen ist. Und das ist gut und legitim, denn Brechts Tabula rasa mit den Kleinbürgern war eine totale Entromantisierung ihrer Lebensklischees. Wie das aus Sparsamkeit selbstgezimmerte Mobiliar Stück für Stück aus dem Leim geht, so gerät auch die geheuchelte Anständigkeit und Wohlhabenheit aus den Fugen. Fazit: Ein nicht unter Preis dargebotener früher Brecht.

HERBERT GREGORY

SZ 7 III .72

Der Stuhl als Statist

Brechts „Kleinbürgerhochzeit" im Freien Theater München

Witz entsteht aus Widersprüchen. Komisch sind nicht die Katastrophen, in die bürgerliche Familienfeste gelegentlich ausarten, komisch (und erschreckend) sind allein die verzweifelten Bemühungen der Familie, solche Katastrophen zu verhindern. Die Hochzeit, so will es kleinbürgerliche Lebensphilosophie, ist nun einmal „der schönste Tag des Lebens". Deshalb mimt man schwitzend und mit zusammengebissenen Zähnen Harmonie. Brechts „Kleinbürgerhochzeit" (1919 geschrieben) weiß von solcher Dialektik noch nichts. In diesem Stück bemüht sich niemand um „Herz" — hier ist man ehrlich und unverstellt herzlos; kleine, klägliche Ansätze von Festesfreude werden sofort böse niedergetrampelt. Eine Frau blamiert vor allen anderen Gästen ihren schlappen Ehemann: „Er langweilt mich mit Hingebung." Ein Satz, der besser zu den offenen Eheschlachten der „Virginia Woolf" als zu den versteckten Kämpfen harmoniesüchtiger Kleinbürger paßt.

Auch wenn häufig das Gegenteil behauptet wird: Mit Karl Valentin hat dieser frühe Einakter kaum etwas zu tun. Die Parallelen sind nur äußerlich: Bei Brecht wie bei Valentin kulminieren Familienkatastrophen im Zusammenbruch des Mobiliars. Valentin aber identifiziert sich mit dem Ungeschick seiner kleinbürgerlichen Helden, Brecht verlacht es schadenfroh, Valentins Szenen philosophieren, Brechts Szenen denunzieren und dämonisieren. Und zuletzt sentimentalisieren sie sogar: Als alle Gäste entschwunden, alle Möbel zusammengekracht sind, gönnt Brecht dem mißhandelten Brautpaar ein bißchen verzweifeltes Pathos, da zieht ein kleines Tragödiengewitter über die verwüstete Bühne. Am Ende schreiten die Jungvermählten zur Hochzeitsnacht; natürlich fällt das selbstgebastelte Ehebett beim ersten Ansturm krachend auseinander: ein Finale, in dem sich Strindberg und Slapstick wunderlich vermischen.

Für diese frühe Zimmerschlacht haben die Regisseure George Froscher und Kurt Bildstein ihr Theater zur Kampfstätte umgebaut. Die Festgäste (kalkweiß bis schimmlig-grün geschminkt) hocken zusammen mit den Zuschauern rund um ein hölzernes, mit Seilen umspanntes Podest herum — die Bühne als Tanzfläche, später als Boxring. Die Schlacht selbst tobte dann freilich sehr manierlich. Die Katastrophen waren keine Katastrophen, die Möbel brachen nicht real, sondern nur akustisch (mit Hilfe eines Tonbandgeräts) zusammen. Die Stühle, bei Brecht die Stars des Stücks, waren zu Statisten degradiert.

Radikalen szenischen Lösungen (das Stück entweder ganz lakonisch, mit höchster Selbstverständlichkeit zu exekutieren oder aber es zur tollen Farce hochzutreiben) ging die Inszenierung aus dem Wege, entschied sich für vorsichtiges Groteskтheater. Wahrscheinlich war soviel Behutsamkeit vernünftig: Für das Freie Theater ist Brechts Einakter, nach vielen Handke-Abenden, nach Körpertraining und choreographischen Exerzitien, ein Schritt ins Unerforschte, ein erster Versuch, nicht nur autonome Theatergebärden, sondern konkrete Figuren vorzuführen, ein erster Umgang mit realisitischen und surrealistischen Spieltechniken.

Trotz soviel Vorsicht eine sehenswerte „Kleinbürgerhochzeit", denn sie hat eine königliche Braut. Christine Ruckdeschel ließ das zahme, ein wenig zaghafte Groteskтheater ihrer Mitspieler weit hinter sich, wagte als einzige den Sprung ins Horrorfach. Mit finsteren, zusammengewachsenen Augenbrauen, offenem Fischmaul hockte sie da, stierte böse und blöde in die Runde. Noch suggestiver, wie sie dann später tanzte, lüstern über die Bühne tollte: ein dickes Gespenst auf zierlich wippenden Beinen, Wagner-Weib und graziöser Elefant.

BENJAMIN HENRICHS

Kleinbürgerhochzeit 1972

Münchner Merkur 6.3.1972

PREMIERE IM FREIEN THEATER: „DIE KLEINBÜRGERHOCHZEIT"

Ein Panoptikum der Spießer

Brechts früher Einakter „Die Kleinbürgerhochzeit" (1919) scheint Favorit kleiner Bühnen zu sein, die ihn in allen Stilformen von realistisch bis absurd schon anboten. Die von George Froscher und Kurt Bildstein verantwortete Produktion des „Freien Theaters" (in der Münzstraße) erzielte ein gutes Ergebnis mit leicht abstrahierender Verallgemeinerung und machte mit Hilfe weißer Maskengesichter, eintönig skandierender Stimmen und genau sitzender Pantomimen aus dem makabren Familienfest ein Panoptikum des Spießers schlechthin.

Eine große, quadratisch an die Zuschauerreihen gebaute Hochzeitstafel schuf ein Podium für Bewegungs-Ausdruck. In diesem nicht leicht überschaubaren, die Enge des Wohnzimmers sprengenden Raum mußte der familiäre Lebensneid allerdings etwas länger schmoren, ehe jener lauernde Vergeltungstrieb richtig aktiv wurde, der — Auge um Auge, Blamage um Blamage — für jedes je erlittene oder eingebildete Ungemach seine Schläge aus dem Hinterhalt austeilte.

Niedertracht zischte in der Stimme der Frau (Annemarie Baur), wenn die selbstgezimmerten Möbel zerkrachten oder die Schwangerschaft der Braut auszuposaunen war. Zukünftiges deutete sich trübe an in den kleinen, fremdgängerischen Unternehmungen des Bräutigams und braven Sohnes (Konrad Stimmel), Unterdrückungstendenzen meldeten sich in der Behandlung des selbstgefällig schwatzhaften Vaters (Erwin Völger), der mit rheinischem Dialekt allerdings die Sprache Brechts und das Stück etwas unterlief.

Einige Figuren verblaßten, aber immer wieder wurde das Spiel im Pantomimischen lebendig. Die Tänze der Paare erhellten unterschwellige Beziehungen und Gelüste, die Herstellung des Familienfotos lieferte einen bis in die Groteske genauen, komisch-grausigen Treffpunkt bürgerlicher Schicklichkeiten, eingefleischter Familien-Übungen, schablonierter Bildkunst-Vorstellungen.

Als köstlich gerundete Apfelbackenbraut lieferte Christine Ruckdeschel ein Glanzstück versäumter weiblicher Emanzipation: eine dem guten Schein der Ehrbarkeit verpflichtete Lüsterne, der beim neckischen Solotanz alle Touristen-Klischees sinnlicher Kastagnetten-Folklore aufreizend in die Knochen (samt zugehörigem Fleisch) fahren.

Zuletzt wurde die Hochzeitstafel zum Boxring, darin das junge Paar, begleitet vom Gong und den Blicken der Familie, seinen Kampf austrug und geradezu graziös seine künftige, nur von dumpfer Sinnlichkeit geleimte Familienexistenz enthüllte. Da löste sich die brechtsche Sicht auf solch brüchige Zweisamkeit endgültig von Karl Valentins boshaft-skurriler Weltschau, die an dieser Hochzeit einst mitgewirkt hatte.

Eine neue, sehenswerte „Kleinbürgerhochzeit" also — eingeleitet mit nervtötendem Hirschgeröhre aus der Konserve, beendet mit heftigem, durchaus frischem Applaus.

Effi Horn

1972 / 30. VII - 21. VIII

Internationales
Jugendfestspieltreffen
Bayreuth

« Candide » von Voltaire

oder Die beste
aller Welten

1972



Internationales
Jugendfestspieltreffen
International
Youth Festival Meeting
Rencontres internationales
du Festival
destinées à la jeunesse
Bayreuth
30. VII – 21. VIII.



Internationales Jugend-Festspieltreffen

Kurse: Opernchor (Leitung: Wolfgang Schubert, München) — Opernorchester (Leitung: John Bell, Krefeld). In den Kursen Opernchor und Opernorchester wird Wagners Jugendoper „Das Liebesverbot" (Regie: Emil F. Vokálek, Prag) erarbeitet. — Orchester für neue Musik (Leitung: Wolfgang Gayler, Nürnberg — Erarbeitet werden: Krzysztof Penderecki, „Threnos" für 52 Streicher; Igor Strawinsky, Konzert in Es-Dur für Kammerorchester „Dumbarton Oaks"; Henning Brauel, Notturno für Fagott und Kammerorchester; Béla Bartók, Suite aus „Der wunderbare Mandarin") — Schlagzeug (Leitung: Robert Hinze, Hamburg — Erarbeitet werden: Igor Strawinsky, „Ragtime"; Pierre Boulez, „Le Marteau sans Maître"; Mauricio Kagel, „Schlag auf Schlag", Peter Schat, „Signalement") — Kammermusik (Leitung: Andrzej Rozmarynowicz, Krakau — In diesem Kursus können folgende Ensembles gebildet werden: Streichquartett, Bläserquintett bis -oktett sowie andere Instrumentalkombinationen ab vier bis neun Spielern — Werke aller Stilrichtungen) — Theater/Spiel (Leitung: George Froscher, München und Kurt Bildstein) — Wagner-Seminar in deutscher, englischer, französischer, polnischer, rumänischer und tschechischer Sprache. — Symposion „Richard Wagner — Mitwelt und Nachwelt". — Oberfranken-Tournee. — Besuch der Festspielaufführungen „Der Ring des Nibelungen", „Lohengrin", „Tannhäuser", „Parsifal".

International Youth Festival Meeting

Courses: Opera Chorus (Conductor: Wolfgang Schubert, Munich) — Opera Orchestra (Conductor: John Bell, Krefeld). In the courses for Opera Chorus and Orchestra, Wagner's early Opera "Das Liebesverbot" (Stage management: Emil F. Vokálek, Prague) will be studied. — Orchestra for modern music (Conductor: Wolfgang Gayler, Nuremberg — The following works will be studied: Krzysztof Penderecki, "Threnos"; Igor Strawinsky, "Dumbarton Oaks"; Henning Brauel, Notturno; Béla Bartók, "Der wunderbare Mandarin") — Percussion instruments (Director: Robert Hinze, Hamburg — The following works will be studied: Igor Strawinsky, "Ragtime"; Pierre Boulez, "Le Marteau sans Maître"; Mauricio Kagel, "Schlag auf Schlag"; Peter Schat, "Signalement") — Chamber Music (Director: Andrzej Rozmarynowicz, Krakau. The following ensembles will be possible in this course: string quartet, wind quintet to octet, and other instrumental combinations from four to nine players. Works of all periods.) — Drama (Directors: George Froscher, Munich and Kurt Bildstein) — Wagner-Seminar — in German, English, French, Polish, Rumanian and Czech. — Symposium "Richard Wagner — His generation and its successors". — Tour of Upper Franconia. — Visits to the festival performances "Der Ring des Nibelungen", "Lohengrin", "Tannhäuser", "Parsifal".

Rencontres Internationales du Festival destinées à la Jeunesse

Cercles d'études: Choeur d'opéra (Direction: Wolfgang Schubert, Munich) — Orchestre d'opéra (Direction: John Bell, Krefeld). Dans les cercles d'études de choeur et d'orchestre d'opéra, on travaillera la partition de «La Défense d'Aimer» (Mise en scène: Emil F. Vokálek, Prague), œuvre de jeunesse de Wagner. — Orchestre de musique contemporaine (Direction: Wolfgang Gayler, Nuremberg — On y étudiera les œuvres suivantes: Krzysztof Penderecki, «Threnos»; Igor Strawinsky, «Dumbarton Oaks»; Henning Brauel, Notturno; Béla Bartók, «Der wunderbare Mandarin») — Batterie (Direction: Robert Hinze, Hambourg — On y étudiera les œuvres suivantes: Igor Strawinsky, «Ragtime»; Pierre Boulez, «Le Marteau sans Maître»; Mauricio Kagel, «Schlag auf Schlag»; Peter Schat, «Signalement») — Musique de chambre (Direction: Andrzej Rozmarynowicz, Krakau — Dans le cadre de ce cercle d'étude, on peut former les ensembles suivants: quator à cordes, quintette à vent pouvant s'augmenter jusqu'à l'octuor, en outre, diverses autres combinaisons instrumentales de 4 à 9 exécutants. — Oeuvres appartenant à tous les styles et tendances.) —Théâtre/Art dramatique (Direction: George Froscher, Munich et Kurt Bildstein) — Seminaire sur Wagner. — Colloque sur le sujet: «Richard Wagner — contemporains et postérité». — Tournée en Haute Franconie. — Possibilité d'assister aux représentations du Festival «Der Ring des Nibelungen», «Lohengrin», «Tannhäuser», «Parsifal».

Juni 1972

"Erinnerungen
eines Irren"

Okt. 1972

"Die Kahle Sängerin"

Theaterheute / April 1973

Artikel von Benjamin Henrichs:

"München: meine Gegenwart – welche Zukunft?

(über Everdings letztes, Meisels erstes Jahr und über die Not der kleinen Bühnen)

(über FTM S. 9) über Kahle Sängerin beschämte den Residenztheater Ionesco

zu Kahle Sängerin

S. 11 Zuschuss FTM 1972

● 5.000,- DM

Läßt sich ein Tagebuch turnen?

Gogols „Aufzeichnungen eines Verrückten“ im Freien Theater

Wer sich mal, eher zufällig, in ein Kleintheater verläuft, der wird auf alles Mögliche gefaßt sein. Nur eines erwartet er hier bestimmt nicht: den Auftritt eines Virtuosen. Doch in George Froschers Freiem Theater passiert das Unerwartete. Kurt Bildstein, Protagonist der Bühne seit ihren Anfängen, führt nun zum zweitenmal (nach Handkes „Kaspar“) vor, was alles man mit seinen Gliedern, seinen Händen, seinem Gesicht vollführen kann: Er krümmt sich bäuchlings über eine Stahlrohrstange, schaukelt dann verzückt, ohne dabei die Hände benützen zu müssen, kreischt und sabbert wie ein hysterischer Papagei, turnt auf federleichten Füßen über zwei Spielflächen (links eine flache Sperrholzbühne, rechts ein hohes Podium, auf ein Stahlrohrgerüst gebaut), und bringt es sogar fertig, diese ganze Irrenshow ohne viel Schwere und Schweiß zu absolvieren, eine Art sportlicher Distanz zu allen Exaltationen zu halten. Anlaß für diese staunenswerte Solo-Show sind Gogols „Aufzeichnungen eines Verrückten“ — und wie schon oft im Freien Theater verrät die Aufführung mehr über die Theaterarbeit der Gruppe als über das Stück, das man spielt.

Die Aufführung ist eine Lektion, und sie ist ein Indiz für eine Gefahr. Sie beweist, daß sich artistische Fertigkeiten auch außerhalb der professionellen Theaterinstitute erlernen lassen — und sie müßte viele hochbezahlte Schauspieler beschämen, deren Körper längst zu schwammiger Trägheit zerfallen ist. Die Kehrseite eines solchen Akrobatensolos: die Gefahr, daß sich Bildstein artistisch immer weiter vom doch noch amateurhaften Restensemble entfernt, daß die anderen Mitglieder der Gruppe allmählich zu bloßen Statisten und Wasserträgern werden, daß aus dem Freien Theater ein Einmann-Theater wird.

Gogols Prosatext ist schon einmal in München theatralisiert worden — 1965 spielte (in Dieter Giesings Inszenierung) Carl Heinz Schroth die Geschichte des Petersburger Beamten Poprischtschin. Dieser Poprischtschin ist ein subalterner Kümmerling: sein Amtsdirektor ist für ihn ein Geschöpf, das gottvatergleich irgendwo in den Wolken schwebt; die Leute unter sich, die Lakaien, hält er für elende Kriechtiere — bis er allmählich, verbittert über seine trostlosen Amtsgeschäfte, an der Ewigkeit solcher Klassenhierarchien zu zweifeln beginnt. Sein kleines Hirn, zusätzlich belastet durch vergebliche Liebe, gerät aus der Balance, halluziniert sich über alle Klassengrenzen hinweg. Am Ende glaubt Poprischtschin, der König Ferdinand von Spanien zu sein; und die Wächter im Irrenhaus, die ihn verprügeln, hält er für die Schergen der Inquisition.

Die Bearbeitung der Franzosen Luneau und Coggio, die Giesing benützte, verteilt die Geschichte auf zwei Schauplätze: auf Poprischtschins Junggesellenbude und das Irrenhaus. Schroth konnte damals also den schrittweisen Verfall eines Menschen vorführen. Das Gegenkonzept des Freien Theaters wirkt nicht sonderlich plausibel. Hier wird das Stück ganz ins Irrenhaus verlegt. Bildstein hockt gleich zu Anfang in der Zwangsjacke da, spricht Gogols Tagebuchtexte als Erinnerungen, als Rückblenden. Nicht das Verrücktwerden, sondern der bloße Endzustand, das Verrücktsein, wird theatralisch exekutiert. Statt der Geschichte des Verfalls: eine schöne, verrückte Schimpansenshow. In Bildsteins virtuos-neutralen Theaterexerzitien war die Figur Poprischtschin nicht mehr auszumachen — nicht einmal die Trümmer der Figur. Gogols Prosa und Bildsteins Pantomimen versperrten einander fortwährend den Weg oder liefen beziehungslos nebeneinander her. Ob der Text vom trostlosen Tageslauf eines Bürokraten erzählt (vormittags Bleistifte spitzen, am Nachmittag auf dem Sofa liegen), ob Poprischtschin seine Angebetete verzückt „eine Sonne“ nennt: Bildstein spielte all das so unterschiedslos exaltiert, als käme er geradewegs aus Peter Brooks „Marat/Sade“-Inszenierung — von der fürchterlichen Komik eines Lyrik ausschwitzenden Subalternen war da nichts mehr zu spüren.

Erst im zweiten Teil, wo Poprischtschins Tagebuchaufzeichnungen chaotisch auseinanderfallen, deckten sich Text und szenischer Vorgang allmählich — aus Bildsteins autonomer Theaterartistik wurde beschreibende Artistik. Der schönste Moment der Inszenierung: Ferdinand-Poprischtschins Inthronisation. Da springt Bildstein auf das hohe Spielpodest, stellt sich auf einen Schemel, der dort oben steht und spricht zu seinen Untertanen: „In Spanien gibt es einen König. Dieser König bin ich!“ Doch der Raum des Freien Theaters ist zu niedrig für solch feierliche Proklamationen; Bildstein muß sich bei seiner Thronrede tief zusammenkrümmen, um nicht mit dem Kopf an der Decke anzustoßen. Ein Subalterner ist König geworden — doch selbst als König muß er noch buckeln.

Das Freie Theater, das sich innerhalb von zwei Jahren von einem belächelten Amateurverein zur wohl beachtlichsten Münchner Kleinbühne hinaufgearbeitet hat, wird bald ein Theater ohne Raum sein: das morsche Haus in der Münzstraße soll im Oktober abgerissen werden. Bevor nun wieder ein Avantgardetheater stirbt, oder aufs Land vertrieben wird, sollte man schon etwas unternehmen. Die Stadt München plant, wie man weiß, eine kommunale Wohnungsvermittlung — die Stadt sollte sich auch dieses Falls von Wohnungsnot annehmen.

BENJAMIN HENRICHS

KLEINE KOMÖDIE AM MAX-II-DENKMAL: Nächste Premiere am 21. Juli mit „Jetzt nicht, Liebling!“ von Cooney und Chapman. Regie Wolfgang Spier, es spielen Klaus Schwarzkopf, Ernst Stankovski, Margit Saad, Herta Worell, Herta Konrad und Elisabeth Volkmann. „Der letzte der feurigen Liebhaber“ wird noch bis zum 15. Juli gespielt.

In der Nähe
mauer vollzieh
Anwesens Ada
allabendlich ei
gen eines stum
blikums wird
vorgeführt, als
schwarzer Geist
den Saturn ein
Wesen zeigen s
Versuch.

Im vierfach g
bor eingerichte
Waagen, Ther
Pumpen, vielen
sern. Im dämm
pen, im flacker
wabernden Dä
beiten nach rit
Alchimisten i
Tisch sitzt ein d
ren. Er studier
gibt er Anweis
sche Formel. G
mummte Gest
herausstellt, vi
vorangegange

Nach dem G
alles Stoffliche
gen, mit dem
destillieren sie
leiten sie aller
neue Apparatu
Flüssigen getra

Schließlich g
gen sich. Ein r
hintersten Gew
und plötzlich ze
schwarzes amo
gen, kriecht na

Möbel-Stücke, Möbelstücke

Ionesco und Karl Valentin im Münchner Residenztheater

18.12.1972
In der Süddeutschen Zeitung vergleicht Benjamin Henrichs das Ionesco-Stück die "Kahle Sängerin" im Freien Theater München mit einer Valentin-Inszenierung im Residenztheater:

Eine Verlegenheitspremiere. So etwas wird immer wieder passieren, solange es Abonnenten gibt, die bedient sein wollen. Ein Großprojekt (Bonds „Lear") mußte verschoben werden; also holte man rasch einen Einakterabend, der für das Theater im Marstall konzipiert war, ins große Haus hinüber.

Daß gerade diese Unglücksproduktion umziehen mußte, hat eine besondere Pointe: denn vom Unternehmen der Riesenschatten einer anderen Ionesco-Inszenierung am gleichen Theater: man dachte an Lietzau, an die „Stühle" und daran, wie damals die Körper und die Requisiten tanzten. Nur mit ähnlichem artistischem Aufwand (und ähnlich langer Probenzeit!) hätte Sachtleben das Stück vielleicht retten können; nur eine große circensische Show hätte dem „Neuen Mieter" all seine fade, bedeutsame Feierlichkeit ausgetrieben. Hier aber wirkte Ionesco wichtigtuerisch, prätentiös, banal. Und das Stück? Eine zentnerschwere Seifenblase.

So senkte sich natürlich über das hausbackene

Daß man im Wettstreit mit Lietzau so heftig unterlag: Dies müßte weder Sachtleben noch die Freunde des Residenztheaters besonders betrüben. Peinlicher ist schon ein anderer Vergleich: Auf einer winzigen Münchner Bühne, im Freien Theater, gibt es derzeit auch ein Ionesco-Stück zu sehen, die „Kahle Sängerin" — ein grelles Spektakel aus Phantasie und Phantastik, in dem Körper, Möbel und Raum verwegen miteinander spielen. Dieser Vergleich fällt für das große Residenztheater doch ein bißchen beschämend aus.

Nach dem schütteren Auftakt richtete sich alle Glückserwartung auf den Star des Abends: auf Walter Schmidinger, den großen Valentin-Spieler. Natürlich riß Schmidinger die Veranstaltung aus ihrer Lethargie. Doch was er diesmal (vom Regisseur Frank Baumbauer kaum kontrolliert) mit Valentin machte, war bravourös und schmerzlich wenig. Pointen wurden wirkungssüchtig vergrößert, Valentins Weisheiten bekamen einen Zeigefinger; Reaktionen, Schrecken wurden ins Groteske und Zappelige überzeichnet. Eine Parade der Glanznummern, eine Revue der Äußerlichkeiten: Das täte nicht weh, könnte nicht gerade Schmidinger besser als jeder andere Schauspieler demonstrieren, was Valentins Szenen sind: Verzweiflungskomik, Studien über die Ohnmacht, die lächerliche Lebensuntüchtigkeit eines verqueren Gehirns.

Im „Umzug", dieser monströsen Schlacht mit den Requisiten, gibt es einige besonders schöne Variationen zu Valentins Thema. Praktische Lösungen findet Valentin nie, die interessieren ihn wohl auch nicht; er will die perfekte, die durchdachte Lösung. Also: wenn ihm ein Nudelholz immer wieder von seinem Möbelkarren herunterrollt, denkt Valentin bestimmt nicht an die nächstliegende, die pragmatische Lösung (einfach etwas unterlegen), sondern sein Gehirn arbeitet so lange, bis es die perfekte, die absurde Lösung entdeckt hat: „Zum Umziehn bräucht man halt einen viereckigen Nudelwalker."

Wie soll man Valentin spielen? Es gibt ein Photo, auf dem sieht man Valentin, wie er einem dicken Herrn (Liesl Karlstadt) die Brust abhorcht. Sein Stethoskop: eine riesige Trompete. Valentins Gesicht bei der absurden Verrichtung: Es ist eingesunken in Meditation, absolut ernst, absolut aufmerksam. Vielleicht gibt dieses Bild einen Hinweis, wie man Valentins Requisitentragödien spielen muß: konzentriert, pedantisch, mit stoischer Geduld, „wissenschaftlich": so, als seien die banalsten Aufgaben (einen Mantel aufhängen, einen Nachttopf einräumen) die kompliziertesten Forschungsaufträge — nichts ist hier verkehrter als knalliges Tölpel- und Stolpertheater.

In Baumbauers Inszenierung verrät schon ein einziges Detail (der alberne Riesenschnurrbart, den man Schmidinger ans Gesicht geklebt hat), in welch falsche Richtung die Aufführung davongaloppierte: in die virtuose Klamotte statt in die Meditation, ins Groteskтheater statt ins Hirntheater. (Auch die tapfere, diskrete Annemarie Wernicke konnte Schmidingers Schwung nicht bremsen.)

Es gab Momente, da vergaß Schmidinger seine Wirkungsseligkeit, da überfielen ihn plötzlich Stille und Trauer; so bei seinen aussichtslosen Versuchen, den Nudelwalker auf dem Möbelkarren zu deponieren. Mit unendlicher Geduld nahm Schmidinger das Gerät in die Hand, legte es jedesmal ein Stück behutsamer auf das abschüssige Gefährt — in der absurden Hoffnung, so sei das Problem vielleicht doch noch zu lösen. Plötzlich versank alles Komödienspektakel und man begriff, wie genau, konzentriert und hoffnungslos Valentins Theater ist.

BENJAMIN HENRICHS

ıwuchsregisseuren Horst Sachtleben und Frank Baumonslos verschenkt.



Publikum im Pausen-Foyer des Residenz-Theaters - Foto Rabanus

elativ sicher ist man auch an jenen Abenden, die der ırt Meisel beisteuert. Ob Haseks «Schwejk», ob Ne- : wenn Meisel inszeniert, regieren die Schauspieler, giert halt so gut, wie er kann. Das Resultat sind Kole von kindlicher, ja entwaffnender Arglosigkeit, vor Theaterkritik verstummen könnte, müßte sie nicht tens andeuten: Schauspielertheater dieser Machart, in steller vor jeder kritischen Reflexion geschützt ist, ist Theater *für* den Schauspieler. Der wunderbare Walter zum Beispiel (neben der Giehse sicher das größte ge... in dieser Stadt) hat in seinen beiden letzten Rol-ı, ..estroy) einen Grad von heiterer Verwahrlosung, anten-Selbstgefälligkeit erreicht, auf den ihn irgendliesem Theater (wenn schon nicht der regieführende ufmerksam machen müßte. Ein großer, ein Verzweifr kann Schmidinger sein - in Meisels «Jux»-Inszenielbst daraus ein Geschäft gemacht. Weit unter Wert · Schmidinger seine Trauer - als gefällige Melancholie, oll schwermütigen Kontrast zu einer munteren Hans-

nur die eine, die fröhlich-gedankenlose Seite des Re--Spielplans. Meisel, dem nichts fremder ist als sture, ntoleranz, duldet (ja fördert) auch Theater, das von ı Sternen kommt. Er macht Hof-, Staats- und Starlie Altabonnenten, er wagt die Moderne (Bond und die Jugend. Sein Theater steht den Routiniers (Fel-

> Flimm hat sich, als er ‹Fest › Cuvilliés-Theater in-, von Bernhards Defätist einschläfern lassen.»
>
> **Benjamin Henrichs über einen Münchner Lichtblick Seite 12-13**

enk) genauso offen wie den Nonkonformisten (Bernd Jürgen Flimm, Luc Bondy). Kurz: Meisel ist der wohl luralist des deutschen Theaters, ein Pluralist nicht aus , sondern aus Leidenschaft, ein Mann, der alle lieben, ebt sein will.

wie ihre Kollegen an den Kammerspielen sind die ter-Dramaturgen (Peter Mertz, Jörg-Dieter Haas) wird ihr Einfluß kaum jemals so weit reichen, Meisels Komödiantentheater entscheident zurückzudrängen - ınen immerhin ein paar vorsichtige Kontrapunkte

ß eine Veranstaltung wie der «Wallenstein» Theater amaturgie war - und wahrscheinlich ist auch, daß sich Dramaturgen schon viele unsichtbare Verdienste er-n durch das, woran sie Meisel hinderten. Doch ob an diesem Theater mehr sein kann als eine Probrik und gelegentlich ein intellektuell-modernistisches Alibi, mehr als eine Zutat nur in einer Theaterwundertüte: das ist nach einem Jahr Meisel noch höchst ungewiß.

Benjamin Henrichs in Theater heute April/1973

3. Die Privattheater: Geduldet, verschuldet



Valentinade im Theater am Sozialamt: Anette Spola, Philipp Arp - Foto Voigt

Der grassierende Unmut über Münchens große Bühnen hat indessen kaum dazu geführt, daß man nun den kleinen Theatern mehr Aufmerksamkeit geschenkt hätte. Von der Stadt München im Stich gelassen (mit einer kläglichen Gesamtsubvention von 70000 Mark), weniger gewollt als geduldet, mitunter auch verschuldet, dazu untereinander uneins, waren diese Bühnen bisher kaum in der Lage, eine attraktive Alternative zu werden zum hochsubventionierten Trübsinn.

Immerhin deutet sich in der städtischen Subventionspolitik, die bisher das wenige Geld auch noch wahllos über alle Häupter streute, eine vorsichtige Kurskorrektur an: 1973 werden die drei produktivsten Bühnen deutlich höher subventioniert werden als ihre

> «Ich werde in den nächsten Jahren immer wieder dafür plädieren, daß die Zuschüsse für die Privattheater gesteigert werden.»
>
> **Kulturreferent Herbert Hohenemser im Interview Seite 10-11**

profillosen Konkurrenten. Gemeint sind: Uta Emmers Modernes Theater, das vorwiegend bewährte Avantgarde (zwischen Arrabal und Kroetz) spielt, aber dabei immer wieder originelle Leute (die Regisseure Andras Fricsay und Christoph Röthel, die Schauspielerin Eva Mattes) aufstöbert; zweitens das Theater am Sozialamt, das nach viel Startpech eine eigensinnige, bajuwarisch-skurrile Richtung gefunden hat, Valentinaden, Küchenliederabende, König-Ludwig-Spektakel spielt; und drittens George Froschers Freies Theater, sicher das ermutigendste Beispiel in Münchens Kellertheaterlandschaft, weil es erneut die Überlegenheit von Theatergruppen, von festen Ensembles über Zufallsinstitute dokumentiert. Froscher begann in München als vielbelächelter Guru: Feierlichkeit und Turnerschweiß war (in einem Atridendrama) der Anfang. Doch von Aufführung zu Aufführung emanzipierte sich die Körpersprache des Ensembles von den amerikanischen Vorbildern, gewann an Subjektivität, Genauigkeit und agressiver Lustigkeit hinzu. Heute, nach nur zweieinhalb Jahren, ist das Freie Theater Münchens attraktivstes Kleintheater - sein Ionesco («Die kahle Sängerin»), ein schönes, grell-artistisches Spektakel, beschämte den Residenztheater-Ionesco («Der Umzug»), decouvrierte ihn als kahle Routine.

Das Fazit ist: München wartet. Wartet auf höhere Subventionen für die kleinen Theater, auf das Projekt «Depot Wilhelmstraße» (siehe das Hohenemser-Interview auf den nächsten Seiten), wartet auf den Neubau fürs Theater der Jugend, auf eine neue Spielstraße und auf Hans Reinhard Müller. München wartet: die beste Beschäftigung für eine Stadt mit so wenig Theatergegenwart.

Benjamin Henrichs

nicht

SPANDAUER VOLKSBLATT

Spandauer Volksblatt, Dienstag, 17. Juli 1973

Grotesk das Thema verfehlt

An Ionescos „Die kahle Sängerin" scheiterte das Münchner Freie Theater

Mit Ionescos „Die kahle Sängerin", vom Freien Theater München als zweite Produktion im Rahmen der Reihe „Modernes Theater" im „Forum" am Kurfürstendamm vorgestellt, zeigten die Münchener Gäste die Tücken einer einseitigen Aufführungspraxis. Das groteske Volks-Theater, mit dem vor ein paar Tagen „After Brecht" eindringlich vermittelt werden konnte, verstellte bei Ionescos schon klassischem Anlaß des sogenannten Absurden Theaters jede Möglichkeit, seinen Sinn zu vermitteln.

Dabei können sich die Münchener auf Ionesco berufen, der zu diesem Stück im nachhinein vielzitierte Theorie geliefert hat: Das Theater müsse mit Schock-Methoden arbeiten, die Möglichkeiten des Grotesken und der Karikatur voll ausschöpfen, das Theater solle gewaltsam werden: gewaltsam komisch und gewaltsam dramatisch, und so fort.

Doch die Qualitäten des Einakters liegen davon entfernt. Denn er bezieht seine Wirksamkeit aus ganz anderer „Gewaltsamkeit" als hektischer Aktion.

In „Die kahle Sängerin" treibt Ionesco alltägliche Banalität bis zum Geht-nicht-mehr, eben in die Absurdität, aber eben mit ganz „gewöhnlichen" Mitteln. Er lädt die Zuschauer zur Vertrautheit ein, zur Identifizierung mit den alltäglichen Dialogen eines Ehepaares, die sich immer mehr als Leerformeln, Phrasen, bedeutungsloses Geräusch erweisen — bis die sich zunehmend als absurd abzeichnende Situation einen nur scheinbar widersinnigen Höhepunkt erreicht.

Blackout — und das Spiel kann von neuem beginnen. Steht im Ionesco-Stück.

Die Münchener laden nicht zu einem hinterhältigen Einverständnis ein, das zum Schluß den Zuschauern vor der Nase explodiert. Sie denunzieren — auf mitunter durchaus reizvolle Weise oder überdreht — aufgeschminkt komisch — Stück und Inhalt, sie kehren die Absurdität von Beginn an nach außen.

Aber so vermittelt das Stück nicht mehr eine Art Selbsterkenntnis, verliert seine Bedrohlichkeit, wird zur Posse, die im Publikum niemand mehr betreffen kann.

Auch nicht nach dem gewaltsam aufgepfropften Schluß, der Ionesco in die Welt realitätsferner, rauschsüchtiger Quasi-Intellektueller transponiert. Denn daß die Fabel zu ihrem Beginn zurückgekehrt war, bemerkten nur wenige der Zuschauer. Die anderen, unschlüssig über den Stand des Spiels, wußten nicht so recht, ob Beifall fällig war oder man gehen könne.

■ **Eindrucksvoller ist dem Münchner Freien Theater gar nicht zu beweisen, wie verfehlt seine Bemühungen in diesem Falle sind.**

HAGMUT W. BROCKMANN

Abrechnung Abendkasse 1971 und 1972

29. April 70 — Soldaten — J.M.R. Lenz

Juli 70 — Der Judianer will zur Broux — Israel Horowitz

5. Nov. 70 — M wie Mord — Aischylos/Euripides Sophokles

Febr. 71 — Selbstbezichtigung Weissagung — Peter Handke

April 71 — SOLDATEN — J.M.R. Lenz Neuproduktion der 1. Fassung

Juni 71 — SPIEL — Samuel Beckett

" — Max u. Moritz — Wilhelm Busch

Okt. 71 — KASPAR — Peter Handke

März 72 — Kleinbürgerhochzeit — Bertolt Brecht

Juni 72 — Erinnerungen eines Irren — Nicolai Gogol

(16. Juli 72 — "Candide" — Voltaire (Jugendfestspieltreffen Bayreuth))

Okt. 72 — Die Kahle Sängerin — Eugène Jonesco

Rülpsen Gicksen

Die Anregung kommt vom „La MaMa"-Theater (New York) und Jerzy Grotowski (Theaterlaboratorium Breslau). Was beim ersten Eindruck wie Bodengymnastik aussieht, soll helfen, die Darsteller „zu ursprünglichen, eigenen, individuellen Ausdrucksmitteln" (Froscher) zurückzuführen: „Rülpsen, Gicksen, ‚Scheiße'-Sagen ist erlaubt. Gesellschaftlich Unterbundenes wird wieder frei."

-ner Volkshochschule Franz Rie-

ger. Seit September leitet Froscher auch einen Entspannungskurs der Volkshochschule für Nichtschauspieler („sensitivity-relaxation-training", Münze 7, jeden Montag um 19.30 Uhr). Ab Ende Februar ist zweimal die Woche ein Theater-„workshop" für Laien geplant.

Nächste Premieren des FTM: Zuerst wollte Froscher Handkes „Publikumsbeschimpfung" bringen. Das Stück, seit über einem Jahr vom Autor gesperrt, war nicht frei.

Froscher über „Weissagung" und „Selbstbezichtigung": „Banalitäten des täglichen Daseins werden entlarvt. Wir wollen das Publikum herausfordern, ihm die Klischee-Verbote, -Bedürfnisse und -Bedingungen bewußt machen."

Witwe Boltes Welt

„Wir werden die Zuschauer berühren, anlachen, bedrohen, direkt ansprechen, indem wir sie halbe Sätze vollenden lassen. Der Text wird liturgisch, dynamisch, monoton, rhythmisch, mechanisch, realistisch — in mehrere Ebenen — aufgelöst. Wo Handke, so großartig er ist, inkonsequent wird, wo er sich verquatscht, werden wir einiges wegnehmen, straffen."

„Max und Moritz" von Wilhelm Busch, aufgelöst in epischen Text und Pantomime, für Kinder bis zu zwölf Jahren, soll im kommenden März Premiere haben.

Froscher: „Max und Moritz entpuppen sich heute als Eindringlinge, die die wohlbehütete, heile deutsche Welt der Witwe Bolte in Unordnung bringen: Gammler, die als Strafe für ihre Streiche zu Hühnerfutter zermahlen werden. Also keine nette Lausbubengeschichte. Ein ganz brutaler Schluß: Die Störenfriede werden aufgefressen." *Andreas Müller*

„Freies Theater München" probt Handke und Busch

Gammler als Hühnerfutter

Im Münchner Stadtzentrum, „Münze 7", zweiter Stock, hat Regisseur und Schauspiel-Pädagoge George Froscher (43) mit Vorübungen zur nächsten Premiere seines „Freien Theaters München" (FTM) begonnen: „Weissagung" und „Selbstbezichtigung", zwei „Sprechstücke" von Peter Handke. Premiere: Ende Januar. Man kann das, was hier geschieht, nicht gut als „Proben" bezeichnen, Konzentrations-, Kommunikations-, Sensitivitäts- und Sprechtraining sollen zu einem neuen, von überlieferten Ausdrucks-Klischees befreiten Theaterstil führen. Die AZ war dabei.

Der Raum (Monatsmiete: 350 Mark) ist klein, schwarz, wenig beleuchtet. Von der Diskothek im Erdgeschoß klingt Beat durch. Die Schauspieler sitzen am Boden, im



George Froscher

Kreis. Ein Metronom gibt im Rhythmus des Pulsschlags den Takt an. Froscher bestimmt mit wenigen Tamburinschlägen den Bewegungsablauf: Kopfbeuge vor, Knieschütteln, Armkreisen, Hüftschleuder, „rechts, links, acht, zwo vier, vor und rück ganz ent-

Drei Übungsbeispiele:

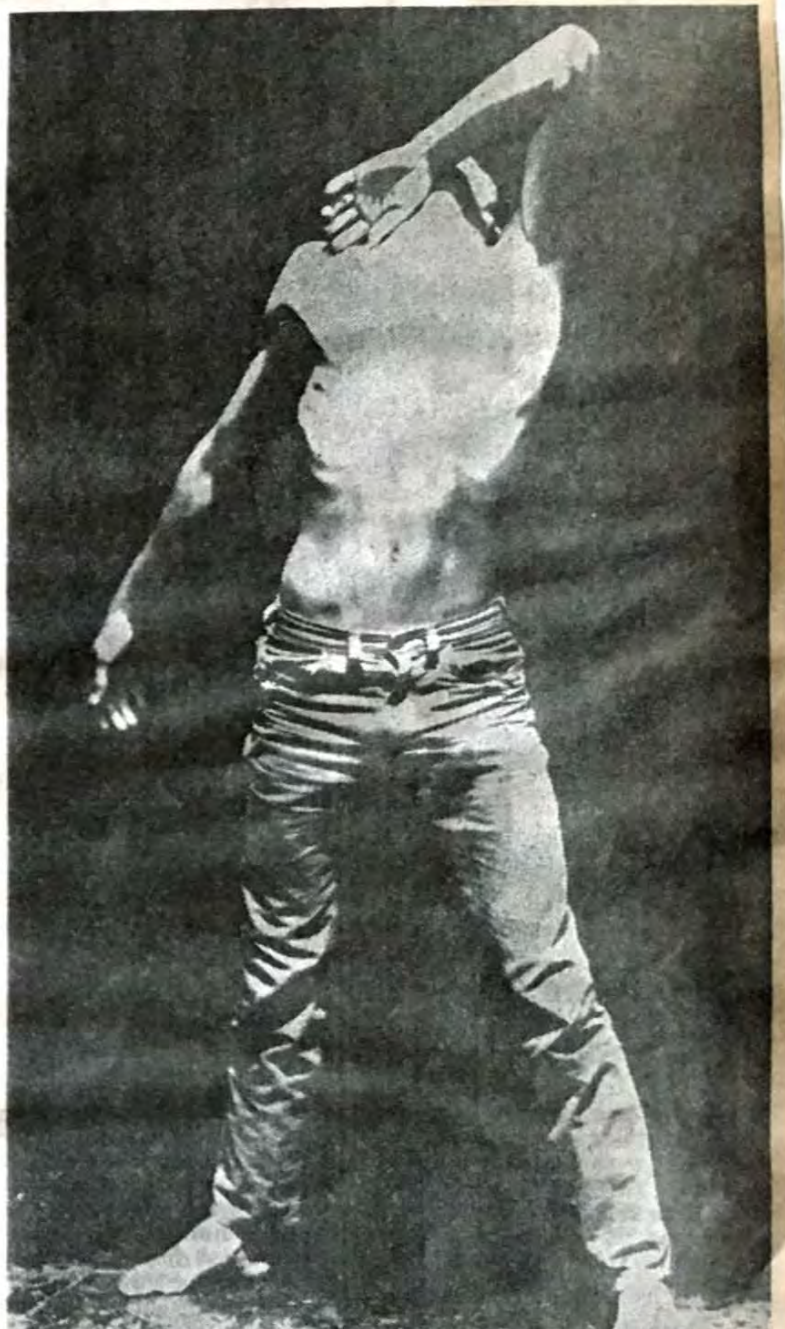
- Springen, Laufen, Laute ausstoßen. Froschers Anweisung: „Du willst auf den Baum rauf, was herunterholen. Die Höhe ist dabei unwichtig Die Laute müssen nicht schön sein, nicht ästhetisch. Wir wollen funktionell sein, etwas ausdrücken." Erst wenn Laut und Bewegung spontan, ohne Anstrengung, ohne Krampf in Einklang gebracht sind, setzt Formstreben ein. Froscher: „Begabung, Talent, Genie spielen da keine Rolle. Was wir machen, kann jeder."
- Zwei Darsteller stehen einander gegenüber, tun spiegelbildlich dasselbe, ohne einander zu imitieren, intuitiv, indem sie sich in den anderen hineinzufühlen versuchen.
- Herausleiten der Sprache aus den einzelnen Körperteilen in den Raum (Kopf, Brust, Zwerchfell, Rücken). Froscher: „Nicht brüllen, nicht die Stimmbänder einsetzen, nicht auf den Kehlkopf drücken, nicht auf schön machen."

Tricks sind verpönt

Emotionen (Angst, Panik, Wohlbefinden) entstehen von selbst aus einer konkreten Trainingssituation. Froscher: „Ein Baum im Wind, leichte Brise, Sturm, dann kommt die Sonne durch." Nichts soll aufgesetzt sein, nichts erzwungen. Theatertricks sind verpönt.

Froscher weiß: Er ist erst am Anfang eines langen Umweges zur Form zurück. Das Münchner Kulturreferat hat nach einigem Zögern nun doch 2000 Mark Jahreszuschuß genehmigt. Ausschlaggebend dafür war „ein gnädiges

Wort" des Direktors der Münch-



FREIES THEATER MÜNCHEN: Ensemble-Mitglied Kurt Bildstein (28) beim Sensitivitäts-Training. Fotos: Schnetzer