(1)

UNGA RISCHE JUGEND, Wochenschrift.

Das münchenes Freies Theater stellte ein groteskes, komponiertes Spiel vor,mit der Tittel Dansen I.-Dansen II.: anders könnten wir sagen,ein Spiel von Hitlerismus. Fünf hervorragend aus gebildete Schauspielern spielen in geistvollen Spiel,voll mit Sarkasmus, von der Naturgeschichte der Fasismus. Im grossen vom brechtische Grrundmaterial zusammengestellte Etüdreihe und Associacionsistem war niemahls didaktisch, immer appelierte an Reagierung des Zuschauers, an seine Urteil, und probiert diesen schom in guten Zeit ausmessen. In diesem geht das Theater die besten Traditionen der brechtischen Schule nach.

In der Vors tellung des Freies Theaters ist eine Moment welche bestreitbar ist: die"Terrorisirung" des Publikums. / Mit diesem -im schlechten Ausgabe- können wir uns oft treffen bei unseren schwächeren Amateurgruppen./ Da is t es aber nicht so. Die Beeinflussung des Zuschauers hat ein konkretes Ziel: inzwischen der Zuschauer spricht Urteil über dem deutschen Bürger, welche in "Grube gefallen ist", er wird auch änlich zu diesen, weil er lässt sich auch beeinflussen, und fällt eben so in die Grube, nur ohne politische Schattierung.Die Spielern, kan man sagen, warten schon - rechnend damit dass Sie Antipatisch sein werden- wan sagt schon der Zuschauer genuck, für die zurück-zurüchkehrende Unamnämlichkeit.Die unga rische Publikum hat die erste Möglichkeit und r este Form ein besonderes,aber wertvolles politisches Theater kennen zu lernen, in Vorstellung des Freies Theate rs.

DOBOZOK, MASZKOK, AGYONBESZÉLÉS





Brecht

Az egyetemi színházak budapesti találkozójáról





apesti Művészeti
ndezvénysorozata
szeptember 25.
r 1. között hét
színház
, hogy
legismertebb ma-
társulattal együtt
assa produkcióit.
teret igénylő já-
z Egyetemi Szín-
kis közönségnek
tleg a nézők ak-
telére is számító
a a Szkéné te-
színháztermében
Ostromlott erőd-
lított gyakorta
s az olykor két-
kozást és kabát-
gató közelharcot
fiatalok lelkese-
kődése fényesen
a az amatőr szín-
szerűségét. Min-
háromszoros
kell fogadnunk
zdeményezést: a
ásos művészetről
üló viták idején
elhetően hagyo-
ozó jó
kintekintést biz-

ások színvonalá-
nem lehet ilyen
elkesedéssel szól-
amennyire is is-
ai diákszínháza-
em érte különö-
epetés: *lényegé-*
gyelek, portugá-
k is ugyanarról
úgy beszélnek,
honi együttesek.
angolok jelen-
telt — a többiek
m mibenlétének,
visszásságainak
ondani szokás:
ajzának) vizsgá-
lkoztak. E körön
nészetesen már
nbségek mutat-
Az olaszországi
n élő, *La Nueva*
nevű spanyol
éldául *Francisco*
a című darabjá-
zében a szeni-
lmetes fasizmus
utatására töre-

kedett, a második rész bebörtönzött és őrületbe kergetett munkásának monológja pedig a meg nem törő ellenállást szimbolizálta. Ez a produkció — művészi, esztétikai tekintetben — bizony a gyöngébbek közé tartozott, a valós társadalmi háttér, a spanyolországi helyzet ismerete viszont valamennyi nézővel beláttatta: az emigráns együttesnek ezzel a didaktikus formával van a legtöbb esélye a küzdelemre.

A portugál *Comuna A vacsora* című kollektív alkotása alapvetően hasonló volt, de itt kezdettől fogva a drámai alaphang dominált. A darab az állam és az egyház jól szervezett, cinkos és cinikus terrorját megrázóan ábrázolva jutott el az utolsó öt perc tiltakozásáig. Mintha csak a spanyol börtön foglyát láttuk volna ismét, aki társaival együtt, minden sortűz után főnix-madárként új életre támad, s a félbeszakadó utolsó mozdulat már a remélt forradalmat sejteti. (Megint a társadalmi háttér: amikor a társulat játszott, aznap hiúsult meg Portugáliában a jobboldali államcsínykísérlet.)

A padovai *Teatro Popolare di Ricerca Peter Weiss Marat Sade-ját* vette alapul, csak a forradalmár személyiségére figyelve, s ezért *Marat, Marat...* címen. Az ismert kérdés illusztrációjáról van szó: „Véghezvittük a forradalmat, de hogyan csináljuk tovább?" A nép, a közösség által kitermelt, majd más-más alakban újratermelt forradalmat vezető egyéniség problémájáról gondolatilag is gazdagabban, s összehasonlíthatatlanul nagyobb művészi erővel adott képet az *Universitas együttes* korábbi darabja, a *Kedd, július 14.* (Ez, talán éppen a hasonlóság miatt, ezúttal nem szerepelt a műsorban — de a Magyar Ifjúságban néhány hónapja már beszámoltam róla.)

A „hogyan tovább?" kérdését feszegette a lódzi *Teatr '77 Passió II*-je is. Az összes többihez hasonlóan ez is fesztiválokat megjárt repertoárdarab.

A francia forradalom és a passió a diákszínházak két legállandóbb alapanyaga — Brecht az egyik legállandóbb szerző. A müncheni *Freies Theater Dansen I. Dansen II.* című kollektív munkáját is a nagy elidegenítő ihlette. Az 5 szereplő tulajdonképpen a II. világháború előtörténetét mutatja be szélsőségesen szatirikus formában, s erélyesen kíván figyelmeztetni az apolitikus passzivitás, a ma is fenyegető fasizmus veszélyeire.

Itt említendő — sőt még inkább a spanyol és portugál együttes mellé kívánkozott volna — a párizsi emigrációba szorult chilei társulat, a *Quilapayun;* de a pantomim-csoport helyett csak hat énekes-zenész érkezett. A latin-amerikai folklór dalait meg a forradalom dalait hozták el Budapestre. Magas szintű művészi teljesítményüket sok száz fiatal hallgatta lelkesedéssel, sőt néha bátorságra kapva velük együtt „énekelte szét" a chilei fasizmust. A Quilapayun forró hangulatú előadása méltó záróakkordja volt a diákszínházak találkozójának.

A záróestről már szó esett — a nyitódarabról viszont még nem. A londoni *New College of Drama Students Union Dobozok* című előadása „kirítt" a sorból: egy Eric nevű roppant magányos fickó lelki rezdüléseit jelenítették meg négyen, három hasáb, ill. kocka segítségével, szellemesen. Kár, hogy ebben a produkcióban is, meg az egyik alkalommal „ráadásként" játszott *Az átutazóban* is a kelleténél sokkal többet beszéltek.

Az „agyonbeszélés" azonban nemcsak a londoniak betegsége volt: szinte valamennyi együttes a kelleténél többet épít a szóra, holott a diákszínház erénye inkább az akció, az ötlet lehet. Ez persze nem új felfedezés — aminthogy a „cigarettás", a „bábos" megoldást, a vödörből vérként kiöntött vörös festéket sem először láttuk, a festett bohócarcok pedig immár viszszaköszönnek. Igazán eredeti ötlet kevés akadt, inkább az amatőrszínházak köz(hely)kincseit alkalmazták az együttesek. A legtöbb művészi tudással, szakértelemmel, technikai és beszédtechnikai felkészültséggel mindenesetre a portugálok és a müncheniek, s majdnem ilyen jól az angolok. Ez nem is véletlen, az „amatőr" és „egyetemi" jelzőt ugyanis nem mindig kell komolyan venni. Többnyire nem zöldfülű gólyák és a színházért romantikusan lelkesedő ifjak alakították a szerepeket — inkább rutinos, néha már kopaszodó, nemritkán a negyven felé közelgő színészek. A hivatásos színházművészettel, így vagy úgy, de szinte mindegyik együttes szoros kapcsolatban áll, s nemcsak azért, mert külföldön köztudottan nincs olyan éles szakadás, sőt ellentét amatőr és profi között, mint nálunk. Az itt szerepelt társulatokra tehát jobban illik a „félamatőr" és „félegyetemi" jelző.

A magyar társulatok nem vallottak szégyent: a szegediek *Kőmives Kelemenje* alighanem a mezőny legjobbja volt, az Universitas darabja, az *Arisztophanész madarai* (két bravúros beugrással) az ezen a találkozón is tomboló commedia dell'arte-játékstílus felsőfokát adta. A *Szkéné Csodatakácsok* című darabja vitát pezsdítő előadás volt.

Egyheti tömény színházba járás igencsak mérgezi az emberi szervezetet — de bizonyára mindenki szívesen vállalná ezt az „áldozatot" jövőre is: az egyetemi színházak remélt újabb találkozóján.

Tarján Tamás



The Young Lyceum Company performed Sean McCarthy's The Fantastical Feats Of Finn McCool *with suitable vitality*

A moment of Hitlerian clowning from Munich's After Brecht *during which the Edinburgh Fringe returned to the troubled year of 1939*



Festival Time: Edinburgh

Official Offerings

Cordelia Oliver reports

DON'T BE deceived into supposing that Theatre comes high on the Edinburgh Festival's scale of priorities. Take the Festival as an eminence with Music enthroned and you wouldn't be far wrong: dance, drama and the visual arts sit lower down on the steps of the throne like maids in waiting, while all around stretches a wide Fringe of miscellaneous activity covering anything and everything from the stunning, once-in-a-lifetime experience to the most excruciatingly banal events you could imagine.

True, Edinburgh's own presence being dramatic helps to further the deception, if deception there be: Edinburgh with her skyline in a thousand, and with the army beating its popular nightly Tattoo on the castle esplanade far above Princes Street. This year, indeed, the City Corporation went further than usual out of its way to inject a certain gaiety of flags and processions into the normal tourist-laden summer scene. Yet in this respect far more could, and ought to be done, as Miss Cleo Laine, yielding to pressure at a Press conference, politely suggested (Cleo Laine was there to inject her own brand of magic into the official music programme, delighting 90 per cent of her audience, and affronting the 10 per cent which included most of the professional music critics, by singing Schoenberg's 'Pierrot Lunaire' through a microphone: but that's another story!).

What I am really trying to say is that to keep on complaining, as so many of us do, that here is no major drama festival as such, is merely to waste time stating the obvious. What matters, I suppose, is that for once in a way, because of the Edinburgh Festival, we in Scotland are offered a full, three-week programme of international professional theatre unlikely to happen locally in any other context; and that is better than nothing. Whether it is always worth travelling a long distance to see is another matter altogether.

For it must be said that, theatrewise, the 1974 Edinburgh Festival hasn't exactly set the heather afire. Had I been writing 'on the night' I would have vented disappointment in some pretty bleak reviews but, as always, mollifying aspects begin to emerge in the long view of the Festival as a whole.

The Gothenburg City Theatre came to Edinburgh with one of Strindberg's historical plays, *Gustav III* (the King whose assassination prompted the plot of Verdi's opera *Un Ballo in Maschera*). I wish they had brought a more familiar text, for I cannot abide the translation equipment, most of all for the way it makes the whole theatre echo with harsh sounds in rhythms at odds with those of the actors' speech. I will have none of it, and yet when, as here, the play is unfamiliar and the language unknown, I worry about receiving only a fraction of the impact, let alone the meaning.

What did come across in this careful, intelligent production was not, as one might have supposed after skimming through the voluminous programme notes, a sense of revolutionary fervour in the wake of Voltaire and co, but rather of a more timeless brand of power politics, of events crowding in on an ageing, would-be liberal monarch who finds himself trapped between an aristocracy infuriated at loss of privilege, and a hardening of young, left-wing extremists. Since Strindberg is the author, the situation is further exacerbated by the presence of Gustav's beautiful, frigid Queen (Birgitte Palme).

This year the Actors' Company took over The Assembly Hall (liability or asset according to your temperament and capabilities) and tried to tame it by turning the traditional thrust stage into a traverse: not very successfully. Designwise, to begin with (and otherwise for that matter) their *Tartuffe* was quite perverse. Geoffrey Scott's sturdy, practical domestic façade and garden with four stone benches geometrically disposed was fine for Act I, but made nonsense of Act II which is firmly set indoors. And Peter James, directing, turned the Pernelle family into a gaggle of ignoramuses straight up from the country, ripe for the machinations of the upper-class con man Tartuffe, sleek, silvery, and poisonous as a snake. Tartuffe's long-delayed first entrance (Charles Kay, so cold, beautiful! and full of unctuous effrontery) was a real *coup de theatre* (likewise his later appearance on the balcony as the arch seducer, clad only in a crimson bathrobe) but it totally upset the play. If anyone holds the key to Moliere's *Tartuffe* it is Orgon who must surely be seen as a 'heavy father', only confirmed in every determination, however foolish, by each new hint of opposition. A blustering, bearing, soft-centred man, like Orgon in the hands of Windsor Davies, simply beggars belief in the whole exercise, however admirable some of the individual acting.

And it must be said that Robert Eddison played Cleante as though the lines were new-minted; brought out the voice of sweet reason in a part which usually goes for nothing; while Edward Petherbridge and Sharon Duce as the young lovers used the long narrow path under the archway for some graceful, almost balletic fun and games.

Edward Petherbridge directed the Actors' Company's second play, *The Bacchae* by Euripides, and that didn't really work either. Underplaying was the order of the day, with a Chorus reduced to three bacchantes in floating, iridescent draperies (overtones of Isadora); with a pretty-boy

Plays and Players Oct. 1974

stumbling through her homework, while her mother, agonised, prepares soapy water for an abortion attempt; yet the conclusion, in which she turns away from her daughter's naked and speadeagled body, unable to continue, most movingly affirms even this desperate existence.

Bringing forth in pain is again the theme of what was perhaps the most disappointing play on the Fringe—the British premiere by Tangent, of Arthur Miller's *The Creation of the World and Other Business*. In this, his first comedy, Miller hypothesises a pact between God and Lucifer, to neutralise evil, and abolish guilt, hence human aggression. Alas, God won't buy Manicheism, and the aftermath of the Creation goes ahead as planned, up to the impending birth of Seth, as a kind of pious hope *ex machina* to end the play. Over the piece, Miller discloses a very shaky hand indeed; Adam and Eve sound at times like Fred and Wilma Flintstone, and the comedy is often embarrassingly silly—undergraduate nudity jokes, instant taped Hosannas, *etc*; but more serious is [illegible] element of self-parody, with Cain and [illegible]el, a Genesis Biff and Happy, digging up the truth about Mum and Dad and that Eden stuff, and not liking it one bit, no siree. The Devil, of course, has all the best lines; one speech in praise of excrement, in his role as 'God's corrective symmetry', is brilliantly funny, but elsewhere Miller rarely [illegible] spirite[illegible] forma[illegible] ticula[illegible]

W[illegible] fails [illegible] of the [illegible] emoti[illegible] privat[illegible]

lightweight play. Even damned out of his own mouth, constantly, Knox dwarfs his *ankh*-toting accusers, to the extent that Russell Hunter's performance suffers from forensic monotony. And although the private dialogues with Mary Ann Reid's Queen of Scots are a predictable highpoint, yet again, the real John Knox stays resolutely seated.

God's chosen people figured again in Strathclyde Theatre Group's *The Golden City*, an epic history of the ill-fated Anabaptists of Munster, dramatised in a variety of modes, from Brechtian presenter, and multiple moving stages, to chorale, pantomime, ballet, knock-down and drag-out farce. Directed by Hugo Gifford, who also played an Anabaptist leader Jan of Leyden, the touch was sure, though the play has its longueurs, and the Munster citizens moved energetically through the cathedral audience, compelling involvement.

Humphrey Carpenter's new play dealt with another closed community, that of the Welsh monastery founded in the 1860's by the eccentric Joseph Leycester Lyne. Like *The Quest, Father Ignatius* exhausts a single idea, in this case charlatanism, without the compensation of action. Religious fakers, great and small, Ignatius himself, an unfrocked archbishop, a Mother Superior, her hair modestly covered by an antimacassar, are one after another crucified in a series of auto-ironic monologues. [illegible] its ham acting, and Oxford [illegible] obliged.

[illegible] company's production of [illegible]*ntilla and his servant Matti* [illegible]utstanding. In this play from [illegible]an captivity, Brecht recalls [illegible] the tense relationship be[illegible]uffeur Matti and his employer's daughter Eva, subtly complicating an earnest parable of the rich man who treats his servants humanely only when he is drunk. Mel Smith made an excellent Puntila, managing the split-personality transitions with deceptive naturalness, and Michael Robinson directed his own translation in just the right proportions of flamboyance and understatement.

Brecht's pedagogic manner, in the form of a 1939 satire on political neutrality, got an outrageous airing by Freies Theater München, *After Brecht* was billed as a 'collective work', and the players went at their audience non-stop, even to the literal charge on high-speed roller-skates. Dansen, Svenson, Mr Britt, and Mme Gall, rounded off a variety of circus routines with a hilarious finale in which Hitler performs on the musical saw, while eating a carrot—truly, theatre to delight and instruct.

Finally, a new musical, *Shylock*, by Paul Bentley and Roger Haines, impressed by its eclecticism; a witches' brew of idioms, from Jewish synagogue chant to rock, surprisingly came together with little sense of strain, despite gems like 'What use to me the pound of flesh? / I'd rather have gefillte fish'. And in fact, the play's darker elements are often movingly brought out in the musical, with Bentley's own Shylock, and a dazzling blues-singer Portia, Pamela Obermeyer, especially memorable. The gratuitously fashionable—Portia and Bassanio are Sun-worshippers!—jars now and again, but *Shylock* is full of good things, not least its revamped endings, with the Jew preparing his suicide, counterpointing *gentes*, from the rejoicing *goyim*—a pro-an arrogant *Laudate Dominum omnes* per, and musically stunning conclusion to one of the likeliest ventures on a very fair Fringe.

A moment of Hitlerian clowning from Munich's After Brecht *during which the Edinburgh Fringe returned to the troubled year of 1939*



Fulton [illegible] *lerer*

Hoss (Spalding Gray) in the New York Performance Group's environmental production of Sam Shepard's Tooth of Crime



D I E W E L T

Sept. 1974

Auszeichnungen für Deutsche in Edinburgh

dpa, **Edinburgh**

Drei der zwölf Auszeichnungen, die die führende schottische Zeitung „The Scotsman" dieses Jahr für Leistungen im inoffiziellen Edinburgher „Festspiel am Rande" verliehen hat, sind deutschen Dramatikern und deutschen Darstellern zuteil geworden. Das „Freie Theater München" erhielt seine Auszeichnung für die „Originalität und Initiative" seiner Darbietung „After Brecht". Zwei englische Ensembles wurden für erfolgreiche Inszenierungen deutscher Dramatiker ausgezeichnet. Diese beiden Inszenierungen, „Stallerhof" von Franz Xaver Kroetz und „Bürger Schippel" von Carl Sternheim, in englischen Neuübersetzungen fanden große Beachtung.

KULTURNOTIZEN

1x Original

In Edinburgh findet alles trotzdem statt

Bericht von den 28. Internationalen Festspielen

pointierter Inszenierung allzuviel Effekt aus der Parodie des deutschen Sangesbruder-Liedgutes zieht.

Theater in Musik „verpackt", meist unter dem Stichwort Musical verkauft, scheint nun, nachdem das englische Studententheater leider mehr und mehr in läppischen Polit-Revuen und naiven Imitationen des Profitheaters versackt, auch in der Fringe Einzug zu halten. Nichts ist da sicher, natürlich auch nicht der allzeit wirksame Shakespeare. Diesmal war (u. a.) „Der Kaufmann von Venedig" an der Reihe, wobei Shylock zur Titelfigur avancierte. Natürlich ging es den Bearbeitern nicht um das Stück, sondern um Anlässe für eine farbenprächtig laute und krude Rock-Show, die, mit Blues, jüdischen und christlichen Liedern untermischt, von Leuten vorgetragen wurde, die sonderbarerweise alle nicht singen konnten. Man bezeichnet hierzulande diese Art Theater als amüsant — ein wichtiges Stichwort im britischen Kulturbetrieb.

Golden City der Anabaptisten

Daß sich hinter einem so angepriesenen Werk auch faszinierendes Theater verstecken kann, stellte eine Laiengruppe, zumeist Studenten der Strathclyde-Universität Glasgow, unter Beweis. Mag sein, daß die Initiatoren der in zweieinhalbjähriger Arbeit kollektiv geschriebenen und realisierten „Golden City" Dürrenmatts „Wiedertäufer" nicht kannten, in ihrem episch breiten, dokumentarisches Material mit Showelementen mischenden Stück erzählen sie die gleiche Geschichte, die des Aufstiegs und schrecklichen Untergangs der Anabaptisten zu Münster. In der finsteren leergeräumten St. Mary's Kathedrale fand die Strathclyde Theatre Group einen idealen Spielort. Es gibt keine Sitzplätze, die Zuschauer wandern im Kirchenschiff umher, damit beschäftigt, die ständig wechselnden Szenen zu verfolgen. Das beginnt in der Hallenmitte mit einem als „religiösem Meisterschaftskampf" ausgegebenen Fußballmatch zwischen Katholiken und Protestanten, animiert und kommentiert von einem auf Music-Hall getrimmten Ansager. Es folgt ein Boxkampf, an dem der „regierende geistige Meister", der Papst, teilnimmt und der garantiert ohne „göttliche Intervention" ablaufen wird — eine wirkungsvoll jämmerlich schlechte Pantomime. Und dann toben für zwei Stunden die Kämpfe der Fürsten, Helden, Messiase und Menschensöhne durch die heilige Halle — Erinnerungen an Ranconis „Orlando Furioso", sinnliches, schönes, aufregendes Theater zwischen Jahrmarkttreiben und blutrünstigen Glaubenskämpfen. Man möchte sich wünschen, daß diese von Hugo Giffert (dem einzigen Professionellen dieser so konzentriert spielenden Gruppe) geleitete Aufführung auch bei uns zu sehen wäre.

Ein Wunsch, den man auch nach einer anderen, von London zum Fringe-Festival gekommenen Inszenierung hatte, nach Franz Xaver Kroetz' „Stallerhof" von David Mouchtar Samurai. Es mag befremdlich wirken, ein „bayrisches" Stück in einer englischen Aufführung (Northumberland-Dialekt) nach Bayern zurückimportieren zu wollen, aber es dürfte bei uns bisher noch keine so genaue, realistische, mit diesen getretenen Kreaturen so solidarische Aufführung gegeben haben. Kroetz und sein Stück waren für die englische Presse die Entdeckkung des diesjährigen Festivals. „Wunschkonzert" soll demnächst zur englischen Erstaufführung kommen und Bond, dessen „Bingo"-Premiere in London durch „Stallerhof" beinahe in den Schatten gestellt wurde, ist dabei, „Heimarbeit" zu übersetzen.

Bleibt noch zu erwähnen, daß Georges Froscher und sein „Freies Theater" aus München mit dem herrlich wilden artistischen Slapstick-Politsketch „After Brecht" als eines der wichtigsten Ereignisse gefeiert wurde — nicht nur der Fringe, sondern dieses ganzen internationalen totalen Rund-um-die-Uhr-Volksfestivals in Edinburgh.

THOMAS THIERINGER

THE SCOTSMAN

SATURDAY, SEPTEMBER 7, 1974 3 a.m. news



Awards for enterprise and originality on the Edinburgh Festival Fringe were presented yesterday by "The Scotsman." The recipients are (left to right): Matt Mattox and Annette of the Matt Mattox Jazzart Dance Company; Robert Nye, author of "Edgar Allan's Late Night Horror"; John Abulafia, who wrote and directed "Drumbuie Faustus," and Timothy Davies, who appears in both plays at the Pool Theatre; and Kurt Bildstein and George Froscher of the Free Theatre, Munich, who are presenting "After Brecht."

THE SCOTSMAN, TUESDAY, SEPTEMBER 3, 1974

AFTER BRECHT
GH. OSWALD HALL



Kurt Bildstein parodies Hitler in "After Brecht" which the Free Theatre of Munich are presenting this week on the Fringe.

Performances on the Fringe

'After Brecht': Montpelier Park, Bruntsfield

By NICHOLAS WAPSHOTT

It is a general rule that political theatre is lifeless and dull. However, here is a group that deliver their message with wit and invention and translate their politics by comedy and provocation.

Freies Theater Munchen, a group of five young German actors and acrobats, have adapted two of Brecht's short plays, "How Much Does the Iron Cost?" and "Dansen (Denmark) 1-2-3," and added some of his songs and dialogues with a few scenes of their own.

The result is a series of short, lively sketches, attacking the immorality of national, political neutrality before the last war.

With typical Brechtian irony, Sweden and Denmark are personified as greedy traders, whose business ventures come before their political responsibility. As long as the peace is maintained at home, and there is profit to be made from arms manufacture provoked by wars abroad, [illegible]

The innocent Mr Hitler, also a keen trader, in goods as well as nations, is seen to take advantage of this peace-loving characteristic that comes so naturally to capitalist states.

Mr Svenson (Sweden) and Mr Dansen (Denmark) look on helplessly, paralysed by their own dedication to the quiet life, as Mr Austria is murdered and Mrs Czechoslovakia is seduced, raped and left to die.

Mr Brit (Britain) and Mme. Gall (France) pass by on the other side, clutching their rice paper guarantees of peace in their time, and naively assume that they will not eventually be forced to eat their words. And the amiable Mr Hitler marches on.

Around this ideal framework the group perform their slapstick. Their lighthearted delivery both help to make the message more digestible and magically duplicate the unreal atmosphere of the time.

They make direct contact with the audience, and although nearly every word is in German, the language barrier breaks down.

Like "La Grande Magic Circuse" the fairground techniques are flawlessly performed. Roller skates, stilts and a bicycle mix with the white make-up and rouged cheeks.

Even for those without a hare knowledge of the resistible rise of Adolf Hitler, the show is thoroughly entertaining, humorous and spectacular.

DIE WELT

Sept. 1974

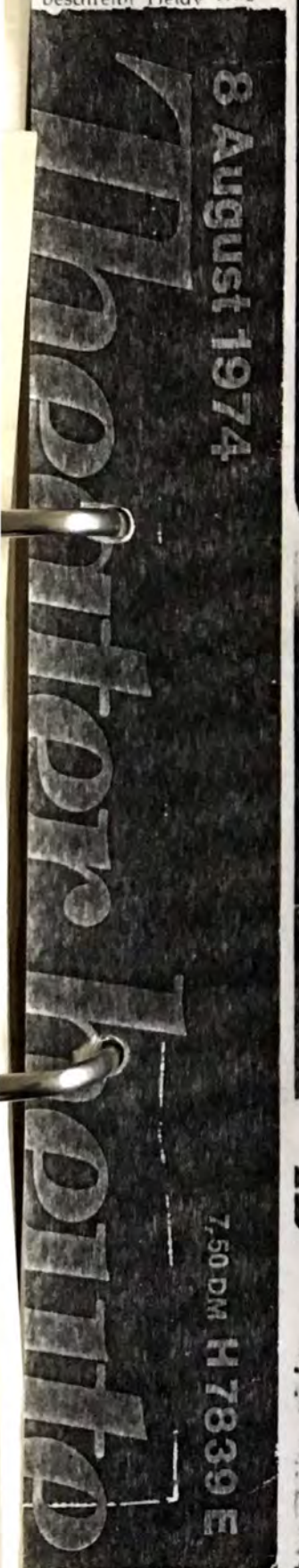
Auszeichnungen für Deutsche in Edinburgh

dpa, **Edinburgh**

Drei der zwölf Auszeichnungen, die die führende schottische Zeitung „The Scotsman" dieses Jahr für Leistungen im inoffiziellen Edinburgher „Festspiel am Rande" verliehen hat, sind deutschen Dramatikern und deutschen Darstellern zuteil geworden. Das „Freie Theater München" erhielt seine Auszeichnung für die „Originalität und Initiative" seiner Darbietung „After Brecht". Zwei englische Ensembles wurden für erfolgreiche Inszenierungen deutscher Dramatiker ausgezeichnet. Diese beiden Inszenierungen, „Stallerhof" von Franz Xaver Kroetz und „Bürger Schippel" von Carl Sternheim, in englischen Neuübersetzungen fanden große Beachtung.

KULTURNOTIZEN

orst Mölders mit Kre-
tt und allem «lebens-
Inventar bürgerlicher
eit auf die kleine Büh-
hat. Mit beunruhigen-
atesse und stupender
beschreibt Heidy For-



r die Benjamin Henrichs
sführlich in «Theater
nderheft Theater 1973)
n hat. Mit ihrem neuen
rror. Bilder aus Chile
Putsch» fand die Gruppe



Bild links:
Kurt Bildstein, «Star» des Freien Theaters, in einer Szene der teutonischen Revue «German Evergreens»

- nach ihrem Sündenfall mit «Bravo Bravo», einem schlampigen Lehrlingsstück - wieder-zurück zur faszinierenden Schärfe der «Frauenpower» ihrer ersten selbstgeschriebenen, selbstproduzierten Straßen-Kneipen-Revue. Wieder spielt jeder mehrere Rollen, kommt der Text über Playback aus Lautsprechern, sind Gestik und Mimik auf schrille Grundzeichen oder karikierende Großposen festgelegt. Wir sehen ein Panoptikum, einen blutig schönen Comic Strip; pathetische Anklagen in ganz stummen Bildern, erstarrtes Entsetzen in weißgeschminkten Gesichtern, rasende Exzesse; einen Totentanz brutalisierter Menschenaffen und gepeinigter Kreaturen. Als Gegenstück zum Karneval in Rio also den Faschismus in Santiago.

«German Evergreens» im Freien Theater

Auf den ersten Blick ein wenig ähnlich wirkt George Froschers «Freies Theater» (jetzt ins Altmünchner Ostbahnhofviertel und Gastarbeiterrefugium umgezogen), das mittlerweile durch erfolgreiche Auslands- und Festivaltourneen weit über München hinaus bekannt ist. Es ist ein Gruppentheater, das durch Kurse für die Volkshochschule einen Großteil der Mietkosten bestreitet, nach dem Vorbild Grotowskis und der LaMama-Truppen besonderen Wert auf Körpertraining legt, damit aber enorm witzige, präzis arrangierte Szenen baut, die in phantastischen Kollapsen explodieren. Derzeit im Repertoire: Ionescos «Kahle Sängerin», Handkes «Kaspar», eine Labiche-Komödie, die Collage «After Brecht» und ihr neuestes Stück, die selbstgeschriebenen «German Evergreens». Geplant: Handkes «Mündel» und eine Neueinstudierung der «Kleinbürgerhochzeit» von Brecht.

«German Evergreens», das ist ein Sammeltitel, unter dem einige Kapitel deutscher Historie Platz finden: Arminius, Luther, Fridericus, Marx, Ludwig II.; aber eigentlich sehen wir weniger Stationen der Geschichte als solche des Freien Theaters, also verschiedene Proben der mittlerweile erworbenen Fähigkeiten, mit dem Material Körper und Stimme, mit den Materialien Pappe, Holz, Styropor umzugehen, Riesenpuppen oder Menschen auf Stelzen einzusetzen. Die Gruppe schielt ein wenig (sagen

SÜDDEUTSCHE ZEITUNG

Dienstag, 18. Juni 1974 M

Immergrünes aus Kunst-Stoff

„German Evergreens" vom und im Freien Theater

Theater, bei dem der freien Zuschauerassoziation keine Schranken gesetzt sind, kann ungemein reizvoll sein. Je nachdem glaubt man aus den Verschränkungen und Konstellationen halbnackter Leiber in rotem, grünem, weißem Licht ein Fetzchen Breughel, Rembrandt oder — ungenau — Kandinsky ahnen zu können. Sollten die Theatermacher jedoch statt visuell-emotionaler Reize konkrete Geschichten (oder gar Geschichte) gemeint haben, dann stimmt in der Übermittlung etwas nicht, und ihre noch so reizvollen Bilder sind unzureichend hergestellt, ja eigentlich falsch. So ungefähr könnte das resümierende Urteil über die jüngste Produktion des Freien Theaters (Wörthstraße 9) lauten, denn diese „German Evergreens" bestehen aus lauter monumentalen Effekten und wuchtigen Bild-Erfindungen, von denen jedoch nur die Titel, nicht die notwendigen Fußnoten vermittelt werden.

Zurückgekehrt von den Festivals in Breslau und Palermo, eingeladen nach Edinburgh, Bern und Spanien, sucht George Froschers Gruppe theatralische Erweiterung, üppigere, großräumige Wirkungen und einen Stil, der Sprache entbehrlicher macht; das heißt, man bemüht sich, plakativer zu spielen und sich stärker hinter „Materialien" zurückzuziehen. Standen bei „After Brecht" noch Körper und Stimme im Zentrum, so jetzt Riesenpuppen (wie sie das „Bread and Puppet" verwendet), hölzerne Pferde, monströse Podestgebirge oder auch raumgreifende Jagden durch die Theaterräume. Die Gruppe hat aus eigenen Entdeckungen und wohl auch von der Berliner „Theatermanufaktur" gelernt — und schielt ein wenig (sagen wir: mit blinzelndem Auge) nach den international gerühmten Inszenierungen des französischen „1789" und des italienischen „Rasenden Roland".

Gezeigt werden Kapitel aus der deutschen Geschichte: Arminius/Varus (teutonischer Reiterkampf) — Tetzel/Luther (derber Schaubudenspektakel und düstere Liturgie) — Friedrich der Große/Katte (Handpuppenspiel und stilisierte Körperkunst) — Karl Marx (die Riesenpuppe)/ Ludwig II. (Gruppenbilder als Edelkitsch). Verwendet wurden Textproben von Grabbe, Tacitus, Fr. M. Klinger, George Froscher, Tetzel und anderen. In Wahrheit werden jedoch theatralische Techniken vorgeführt, Proben der mittlerweile erworbenen Fähigkeiten, und verwendet werden Lattenholz, Styropor, Pappmaché, Leintücher, Blutbeutel, Trommeln, farbige Scheinwerferscheiben und viel Schminke. Wir sehen also weniger die Stationen deutscher Geschichte als Stationen des Freien Theaters, artifizielle Nummern.

Bei einer Gruppe, die so entschlossen arbeitet, die eine solche Phantasie und spielerische Präzision besitzt wie das Freie Theater, ist natürlich jeder Versuch überaus sehenswert, selbst wenn dabei nur Stückchen statt eines Stückes herauskommen. Da ist — bei der Tetzel-Szene — eine hochaufgeschossene Madonna zu sehen (Christine Ruckdeschel mit angeschnallten Stelzen), auf den Armen ein weißes Gliedermännlein an Marionettendrähten; ein enormer Pappe-Papst tanzt ein Menuettchen mir ihr. Luther wieselt mit Kerze und Katharina dazwischen und macht dem lockeren Treiben ein dumpfes Ende. Anderes Bild: In einem Käfig hockt ein ziegenbärtig nackter Mann (Wolfgang Hoppe); er trägt eine ellenlange Penistüte und furzt mit den Achseln. Oder: Ludwig II. (Kurt Bildstein) wird auf einem Kinderschlitten hereingezogen. Er stakelt elegisch auf ein winterlich beleuchtetes Podestgebirge, und ein hagerer Jüngling (Erwin Völger) in roter Perücke und roter Lederhose folgt ihm sacht. Weitere Bayern robben sich um und auf die Podeststufen, bis ein Denkmal draus wird. Da kommt sennerisch frohlockend Christine Ruckdeschel — mit blanken Spitzbrüsten überm Mieder — hereingetänzelt und bemerkt den männerbecircenden Ludwig Zwo. Sie tanzt einen Glockenspieldreher und lockt sich damit einen Jüngling heraus aus dem Denkmal: der plattelt lautlos hinter ihr drein. Als Ludwig schließlich „gestürzt" wird, schwebt er (Bildstein also) bergab und leidet dabei sichtbar unter seinem Rest an Erdenschwere. Weshalb er an einem Seil über die Zuschauer entklettert.

Bilder und Schnipsel von Bildern; manchmal nur der Rahmen — aber immer schön und witzig, fröhlich und doch voll redlichem Arbeitsschweiß. Die Aufführung wird — entgegen anderen Hinweisen — voraussichtlich bis Ende des Monats gezeigt. Ein Anruf vorher kann aber nicht schaden (Tel. 45 58 13). MICHAEL SKASA

DONAU KURIER 07.06.74

Teutonical

„German Evergreens" im Freien Theater München

Daß Geld manchmal den Charakter verdirbt, weiß man ja, daß es aber zuweilen auch zu noch größeren Leistungen anspornt, davon kann man sich (jeweils am Wochenende) in George Froschers „Freiem Theater" überzeugen. 35 000 Mark betrug die Subvention, die der Stadtrat dieser zweifellos progressivsten und aktivsten Münchener Kleinbühne zugestand, und das „FTM" hat nun seinerseits weder Kosten, Mühen noch Einfälle gescheut, dieses Vertrauen zu rechtfertigen: „German Evergreens" heißt das neue Stück, doch wer bei diesem Titel nostalgischen Singsang erwartet, wird bestimmt enttäuscht sein, denn die „deutschen Immergrüns", das sind bei Froscher: Nationalismus und Klerikalismus, Kriegslüsternheit und Verinnerlichung, Opportunismus und was es an Teutschem sonst noch so gab und geben mag. Nach Texten von Dichtern wie Klinger und Grabbe, Politikern wie Augustus und Wilhelm Zwo, Kirchenrepräsentanten wie Luther und Johann Tetzel, wirbelt hier diese herrlich persiflierende, aber auch ungemein beklemmende Schau über die Haidhausener Hinterhofbühne (Wörthstr. 9).

Von der „Herstellung" des ersten Germanen, über den – bei mystischem Kerzenlicht und glimmenden Räucherstäbchen stattfindenden – Kampf zwischen der „Luther AG" und dem „Tetzel e. V." um die Seelen (und das Geld) der Gläubigen, bis zu einer köstlichen „Hommage à Ludwig II." wird in acht Kurzepisoden deutsches, allzu deutsches Wesen in pakkende, einprägsame Bilder umgesetzt. An Anleihen vom Bread & Puppet- und dem Living-Theatre fehlt es dabei natürlich nicht, riesige Pappmachépopanze und Marionettenfiguren werden ins Spiel integriert, alle möglichen Jahrmarkts-, Schaubuden- und Gauklertricks ausgeschlachtet und mit der beinahe schon sprichwörtlich exakten „Körpersprache" des ausgezeichneten Ensembles zu diesem gruselig-heiteren „Teutonic Shock" (so der Untertitel) zusammengeschweißt.

HANS MACHER

MÜNCHNER MERKUR

MÜNCHEN, DONNERSTAG, 6. JUNI 1974

„GERMAN EVERGREENS" IM FREIEN THEATER

Gschamiger König Ludwig

Nach Brecht, Ionesco, Handke und Labiche tischt das Team um George Frescher und Kurt Bildstein ein Eigengewächs auf, genannt „German Evergreens". Das ist süffiges Nummern-Theater, das vor allem doch seinen spielerischen Impetus besticht, durch scheinbar unbekümmert naives Draufloschargieren.

Was die Spezialität des FTM seit längerem ausmacht, die szenische Einfallsfülle, die Freude am unerwarteten Eklat, eine exzentrische Interpretation — all das schießt hier zu einem grotesken, nicht so sehr nachdenklich als aufgekratzt machenden historischen Happening zusammen.

Man hat Tacitus, Grabbe und noch einige andere Textanlieferer geplündert — und schon dreht sich ein glitzerndes Karussell mit lebensgroßen hölzernen Pferden, darauf Arminius der Cherusker (stattlich: Bernd Halla) und Varus (imperatorisch: Bildstein) mitfahren, weiter Tetzel, Luther, Marx.

Die „Saluti" zum Aufgalopp machen als italienische Schmierenkomödianten Christine Ruckdeschel und Erwin Völger (beide immer besser werdend), dann peitscht Trommel-Staccato hoch, Blut spritzt, ein Nackter kriegt ein anderes Hirn eingepflanzt — mit dem Ergebnis, daß er sogleich eine Publikumsbeschimpfung losläßt.

Mysterienspiel plus Rüpelgaudi sind in der ketzerischen Varieté-Nummer Tetzel AG contra Luther e. V. zu besichtigen, wobei monströse Papp-Kameraden à la Karneval in Nizza mitmischen.

Zwei Piecen sind dem preußischen Friedrich und dem bayerischen Ludwig gewidmet. Des großen Friedrich Freund, der Leutnant Katte, bekommt hier vor erschreckten Kindern auf einer Kasperlbühne den schönen Kopf runtergesäbelt. Aus dem Ludwig macht Bildstein ein unwahrscheinlich majestätisch-elegisches Rühr-mich-nicht-an-Monument.

Ernst Günther Bleisch

Das Jesuskind als Marionette

„German Evergreens" im FTM

Das Freie Theater München (FTM) kreißte ausgiebig und gebar schließlich (am letzten Freitag) nicht nur eine, sondern gleich eine ganze Reihe von Mäusen. Größer die einen, noch etwas unausgereift andere. Aber jede einzelne mit einem bitterbösen Funkeln im Augenwinkel und — wie es den Vollblut-Mimen vom FTM gebührt — ungeheuer verhement.

Als „Germanical", „Teutonic Shock" oder „German Evergreens" proklamierte Hausherr und Produzent George Froscher seine Mammut-Show über alles Urdeutsche, und ein Schock à la Frankenstein gelang ihm gleich in der zweiten Szene: Da wird einem neckisch-nackten Germanen von sendungsbewußten Lateinern ein saftig-frisches Kalbs- (oder Schweins-)gehirn in den bluttriefenden Schädel praktiziert und — oh Wunder! — der Frischoperierte regt sich gleich darüber auf, daß so wenig Lehrlinge im Zuschauerraum sitzen. Die folgenden Szenen bieten einen eigenwilligen Exkurs durch die deutsche Historie bis hin zum „Nationalheiligtum" Ludwig II. Ein praller Hermann der Cherusker kämpft, von Thusnelden angefeuert, gegen einen elegischen Varus. Die Jungfrau Maria vollführt auf Stelzen zu wohltönender Barockmusik einen leicht obszönen Tanz und läßt auf der Spielfläche eine häßliche Marionette zurück: das Jesuskind, dem sie gerade das Laufen beigebracht hat. Tetzel und Luther treiben ihr Unwesen, Karl Marx erweist sich als hohl.

Wie immer macht das FTM-Ensemble köstliches Theater, George Froschers Einfälle scheinen unerschöpflich, die „Körpersprache" jedes einzelnen ist köstlich, die gallige Bosheit perfekt. Trotzdem blieb das „Germanical" etwas zerfasert.

UTA KEIL



Maria mit Kind

„German Evergreens" in der Wörthstraße

Am Bauch gekitzelt

Das Freie Theater München (FTM) zeigte seine erste „Großproduktion" in der Wörthstraße: „German Evergreens", ein kleiner Angriff auf das deutsche Geschichts- und Bildungsbewußtsein. Idee: George Froscher.

Ein *sehr* kleiner Angriff war das allerdings: ein bißchen am Bauch gekitzelt, ein wenig an den Ohren gezogen und ein paar liebevolle Watschn — mehr handelte man sich nicht ein. Brillante, treffsichere Texte sind nicht die Stärke der Aufführung, es wird zuviel Nutzloses, Exaltiertes geredet, zuviel geschrien. Dafür hat diese Aufführung etwas anderes: Farbe, Phantasie, Bildhaftigkeit, sinnliches, greifbares Material. Da gibt es riesige Pappmaché-Figuren, Holzpferde, eine Maria auf Stelzen, die wie Dalis Brennende Giraffe aussieht, einen Teufel, der beide Schwänze vorne hat oder eine geköpfte Puppe.

Wenn man sich jede Erwartung auf etwas Geistvoll-Aggressives verkneift — dann kann man an diesem bunten Bilderbogen durchaus noch sein Vergnügen haben. *Carna Zacharias*

Internationales Festival Kleiner Bühnen

Totales Theater

Arrabal in der «Rampe», Brecht im «Zähringer»

Es geht hier um zwei Versuche, «Totales Theater» zu machen, das heißt: den Graben zwischen Bühne und Zuschauerraum zu überbrücken, das Publikum aus seiner passiven Konsumentenhaltung zu reißen, es mit politischen Stücken zu agitieren. In beiden Fällen ist die Komik das wichtigste Stilmittel: Wer mitlachen muß, ist schon nicht mehr neutral. Und in beiden Fällen wird zurückgegriffen auf Formen des Volkstheaters, des Straßenkabaretts, der «Schmiere», der Clownerie. Wobei Cabaret hier im französischen Sinne zu verstehen ist: Der obszöne Witz soll im vornherein die hemmende «Ehrfurcht» des Zuschauers vor dem Theater als «Musentempel» abbauen. Das ist nicht mehr bloß Theater für Herren im Frack, für Damen in Abendroben.

«La Marche Royale»

Daß dieser Stil größeres Können und einen höheren Grad von politischem Bewußtsein verlangt als das konventionelle Theater, und daß es zur Peinlichkeit wird, wenn dies beim Autor und bei der Truppe fehlt, bewies die Uraufführung eines neuen «Stückes» des Exilspaniers Fernando Arrabal durch das Théâtre de l'Acte aus Frankreich. «La Marche Royale» («Der Königsmarsch») will politisches Kabarett sein, eine Satire auf Franco, die monarchistischen Thronfolger Spaniens und auf den spanischen Klerus. Abgesehen davon, daß sich mit Arrabals symbolistischem Stil kein Kabarett machen läßt, führt der persönliche Haß des Autors auf die katholische Kirche, in Verkennung der gegenwärtigen politischen Situation innerhalb des spanischen Klerus, zu politisch falschen, weil mögliche Bündnispartner abstoßenden Blasphemien. Das Übermaß an Obszönitäten, ein dominierendes Element aller Stücke Arrabals, hat wohl weniger mit Politik als mit der psychischen Konstitution dieses Autors zu tun. Die Annahme, daß aus ein wenig Onanie und Analverkehr automatisch die befreiende Revolution entsteht, darf füglich als Irrtum bezeichnet werden. Trotz manchen lustigen Einfällen — etwa der Prolog oder Christus' Turnübungen am Kreuz — hinterließ die Aufführung beim Publikum nicht die gewünschte Schockwirkung, sondern den peinlichen Eindruck, daß hier ein brisantes politisches Thema durch pubertäres Unvermögen verhunzt wurde. Mit «La Marche Royale» tut Arrabel seinen eigenen früheren Werken unrecht.

«After Brecht»

Was hingegen das Freie Theater München unter dem Titel «After Brecht» in einer Art Collage aus zwei Brech-Einaktern mit viel Zutaten gemacht hat, das löste nicht nur beim Publikum Begeisterungsstürme aus, sondern das hätte wohl auch dem Autor selber helles Vergnügen bereitet. Dabei haben Georg Froscher und Kurt Bildstein weniger die beiden aus dem Jahre 1939 stammenden Einakter «Dansen» und «Was kostet das Eisen-» — zwei Parabeln, die satirisch vor der Neutralität gegenüber Hitler und vor der Geschäftemacherei mit dem Faschismus warnen, inszeniert, als vielmehr eine von Brecht stammende Regieanmerkung dazu: «Das kleine Stück muß im Knockaboutstil gespielt werden. Der Eisenhändler muß eine Perücke mit Haaren haben, die sich sträuben können; die Schuhe müssen sehr groß sein, auch die Zigarren.» Hier wurde, im Stil des Münchner Kabarettisten Karl Valentin, mit dem Brecht in den



Kurt Bildstein als «Dingsda» in «After Brecht». Photo: Frank Roland-Beeneku, Berlin.

zwanziger Jahren zusammengearbeitet hatte, ganz von der Gestik und der Mimik her gespielt: Mit kalkweißen Gesichtern, tänzerisch stilisierten Gesten und marktschreierisch abgehackter Sprechweise zeigten die Darsteller, welche Möglichkeiten aufklärender Unterhaltiung after Brecht — hinter Brecht — noch zu erschließen sind. Da werden nicht nur die Geschäftspartner Hitlers und, after Hitler, der aktuellen Faschisten entlarvt, sondern gleich auch noch die Nostalgiewelle, die mit der Hitler-Renaissance heute seltsame Sumpfblüten treibt: Der «Dingsda» als drittklassiger Showstar ...

Und das Publikum spielt mit: Wenn es beispielsweise in der Pause, von militärischen Befehlen angetrieben («Weitergehen, nicht stehen bleiben!»), artig in Zweierkolonne im Kreise herum geht, sich am Eingang zum Zuschauerraum widerstandslos die angerauchte Zigarette vom Dingsda persönlich abnehmen läßt, dann spürt es die eigene Anfälligkeit für autoritären Kadavergehorsam ...

Theater im Zirkusstil, als unterhaltsame Show, perfekt dargeboten, weil das Ensemble seine artistischen Mittel, auch das Mittel der Improvisation, beherrscht und präzise, überlegt einsetzt — hervorragend geeignet für politische Agitation in Betrieben, auf der Straße, in Wirtschaften: Der Zuschauer entspannt sich und geht sofort mit. In dieser Form der unterhaltsamen Belehrung, ohne Phrasen, aber mit List, könnte die Zukunft des politischen Theater liegen — und die Zukunft der Brecht-Interpretation.

Christoph Geiser

VORWÄRTS BASEL
20. Juni 1974, Seite 7
Basel
BERNER KLEINTHEATER PRÄSENTIEREN:

Internationales Festival Kleiner Bühnen Bern:

Brecht collagiert und persifliert

Freies Theater München mit «After Brecht» im Zähringer

fz. Zu verschiedenen Malen hat Bertolt Brecht bekannt, dass Strassentheater und Jahrmarktbuden ihm von Kind auf wertvolle Anregung waren. Elemente solchen Erlebens verwendete er nicht allein im kabarettistischen Schaffen seiner Münchner Jahre, sie sind auch in seinen grossen Theaterstücken zu finden. Nun geht ihn das Freie Theater München mit seiner Collage «After Brecht» wohl einmal aus zeitlicher Distanz an, dann aber auch von «hinten» im Hinblick auf die Wahl der Texte und auf deren Interpretation: parodistisch. Die Brechtiade wird zum Antibrecht – vor allem für jene Theaterbesucher, die in ihm den Moralisten, den scharfzüngigen Zeitkritiker, den politisch orientierten Dramatiker oder gar den Philosophen sehen. Der Theatermensch Brecht dagegen ist mit von der Partie.

Was unter dem Titel «After Brecht» in Kollektivarbeit vom Freien Theater München zum abendfüllenden Stück zusammengeklebt wurde, ist zur Hauptsache 35 Jahre alt. Die vier Einakter «Dansen» (1–3) und «Was kostet das Eisen» aus dem Jahre 1939 sind wiederzuerkennen. «Dialoge» aus dem Anhang zu den Einaktern wurden beigemischt, und sogar einige «Songs» eingestreut. Die verwendeten Texte entstanden aus zeitgeschichtlicher Situation unter der wachsenden Macht der Nationalsozialisten und können sogleich in Bezug gebracht werden zum Schauspiel «Der aufhaltsame Aufstieg des Aturo Ui» das Bertolt Brecht zwei Jahre später in Finnland zum Thema der Machtübernahme Hitlers verfasste. Als Dingsda steht der Diktator mit Hakenkreuzkrawatte mitten in «After Brecht», gefürchtet und umworben zugleich von den geographisch leicht deutbaren Personen Dansen, Svendson, Oesterreicher, Tschek, Britt und Gall. Die historischen Bezüge sind da, aber es wird nicht Weltgeschichte, sondern Theater gespielt, oder vielmehr theatralisches Kabarett.

Zwischen dem höhnischen Gelächter ab Tonband, das die Zuschauer ermüdend lange «empfängt» und dem auf ausgebreiteter Hakenkreuzflagge die singende Säge streichenden Dingsda reihen sich gleich Zirkusnummern die Szenen, wobei den Münchnern nicht nur Einfallsreichtum, sondern auch Einfallstreue zugebilligt werden muss. Auf Rollschuhen, Fahrrad und Stelzen wird gespielt, auf nackte Hintern gezielt und auf die Pauke gehauen. Von Anfang an werden die Zuschauer nicht nur hoch-, sondern auch mitgenommen: Improvisation, Verfremdung, spielerische Leichtigkeit, die niemals die Präzision der Inszenierung beeinträchtigen. Zungenfertig und mimisch beweglich bewältigen die Münchner «ihren» Brecht. Das einzige, was zu bedenken wäre, ist die alte Wahrheit, dass auch der beste Witz nur beim ersten Hören zum Lachen reizt – und mancher reizvolle Regieeinfall wurde zweimal aufgetischt. Brecht hat auch das überlebt.

GIORNALE DI SICILIA • 19 aprile 1974 •

Ha preso il via «incontroazione '74» al Giardino Inglese e al Teatro Libero

Che bel Brecht, senza un briciolo di rispetto!

Ottimo lo spettacolo del « Freies Theater » di Monaco, discutibile quello del « Grenier de Bourgogne »

Di livello ben diverso il secondo spettacolo della giornata, *Dopo Brecht*, rappresentato la sera nella sede del Teatro Libero (a piazza Marina) dal Freies Theater di Monaco. C'è poco da fare, non esistono più autori « intoccabili ». Neanche Brecht. In questi anni di tumultuose dissacrazioni, di recuperi critici, di revisioni e di riletture, il drammaturgo bavarese costituiva un caso più unico che raro: sempre trattato con i guanti, con sacro rispetto e profonda venerazione, con un timore che spesso ha sfiorato l'accademismo, la sterilizzazione e l'imbalsamazione (che poi è il miglior modo per tradire un autore come Brecht). Eppure era stato proprio lui a dire che compito principale di un teatrante è di vedere l'opera sempre come nuova e di non attenersi ad ottiche e prospettive superate. E benissimo ha fatto dunque l'eccellente quintetto di attori tedeschi a seguire questa direttiva anche nei confronti di Brecht.

Il loro notevole e vivacissimo spettacolo è basato su due atti unici del 1939, *Quanto costa il ferro* e *Dansen*, con i quali l'autore tedesco tentava di mettere in guardia l'Europa contro le macchinazioni di un certo Dingsda (Hitler). Ma invano, perchè nè il signor Swenson (la Svezia), nè il signor Dansen (la Danimarca), nè tantomeno le vittime (Austria, Polonia e Cecoslovacchia) riescono ad evitare l'invasione nazista.

I testi, però, servono in questo caso soltanto da spunto per una rappresentazione tutta giocata su divertentissimi registri violentemente grottesco-caricaturali. Ne vien fuori una sorpresa piacevolissima, uno spettacolo delizioso, irridente e beffardo senza che vengano mai meno gli acri umori polemici, un carosello di invenzioni mimico-gestuali, di semplici quanto esplosivi effetti scenici in cui si fondono alla perfezione sempre con gran gusto e intelligenza, moduli diversissimi, dalla pagliacceria circense, alla parodia di certo espressionismo, alla farsa più smaccata.

Gli straordinari e spiritosissimi attori (ottimo il protagonista, che mima la figura del dittatore reinventando tic e movenze di chapliniana memoria) si prodigano assai generosamente su trampoli, biciclette e pattini, e recitano, cantano e ballano che è una meraviglia. Davvero ottimo, questo Brecht senza rispetto!

A. G.

L'ORA / 19 Aprile 1974

PALERMO

Incontroazione

Molti applausi per Brecht

GRENIER de BOURGOGNE - Dijon - «In mancanza di silenzio» - lavoro di gruppo - Scritto e realizzato da Jean Maisonnave. Con Marc Dumétier, Daniel Haspala, Sylvie Hériot, Jean Maisonnave. Circo Martini (Giardino Inglese).

(Vice) - Puntuale, per il quinto anno consecutivo, Incontroazione '74 ci offre una stimolante occasione per una verifica, a livello studentesco, dei fermenti in cui si muove il teatro sperimentale. Quando si parla di teatro sperimentale si è magare un po' propensi ad arricciare il naso, ben sapendo come, sotto questa allettante etichetta, si possano contrabbandare forme ed idee che di esperimento non hanno in realtà alcuna traccia. Resta il fatto, in ogni caso, che la presenza di un cospicuo numero di gruppi alternativi, italiani ed europei, ad aperto confronto, costituisce la premessa di fondo da cui poter allestire un discorso sulla ricerca d'avanguardia, in un momento assai gramo per essa.

Il Teatro Libero di Palermo, promotore dell'incontro, ha inteso coinvolgere vari punti della città, organizzando gli spazi scenici al tendone del Circo Martini, nella sede del Teatro Libero e al Teatro Biondo.

Le formazioni partecipanti, in un arco di otto giorni, saranno una quindicina e per alcune si tratterà di un ritorno.

Primo lavoro presentato, ieri sera, quello di un gruppo di Digione: «A défaut du silence». In una dimensione scarna e disincantata, alcuni personaggi tendono a porre delle situazioni e dei rapporti ove il gioco, la tenerezza languida, l'enfasi rabbiosa la ferocia politica si sviluppano in una improvvisazione rotta e nevrotica densa di vuoti e di litanie in cui le autentiche soluzioni dei problemi «stanno in capo al verbo o ad un fucile» e non certo nelle scappatoie mistiche o nelle grasse metafisiche.

Insomma l'angosciante realtà dell'individuo è di soggiacere all'oppressione e alla beffa costante di un sistema onnipresente che lo lusinga e lo inghiotte senza rimedi, nonostante cerchi di lottare ed urlare l uomo finisce col piombare nella farsa meccanica dell'abitudine e del non-senso, in cui anche l'amore e il gioco cedono all'istrionismo amaro, cui lo spinge il sistema.

Beckett, Ginzberg, Tardieu, Strauss e Monteverdi sono matrici dello spettacolo, il quale, pur senza molto [illegible] mantiene uno schema di correttezza apprezzabile.

FREIES THEATER - Monaco - «Dopo Brecht» - Lavoro di gruppo da Berthold Brecht. Teatro Libero - Piazza Marina.

Sul pretesto di due atti unici del '39 («Danzen») e «Quanto costa il ferro?» dove Berthold Brecht, mette in guardia il mondo libero dalla minaccia hitleriana di cui sono testimoni il signor Swenson (la Svezia) ed il signor Dansen (la Danimarca), ingenui e pauro si complici nella loro inerzia, il gruppo tedesco di Monaco imbastisce una movimentata azione scenica ricca di spunti divertenti, di trovate a volte plateali, ma di grande effetto e di accurata invenzione in cui tutti i personaggi come invasati burattini ritmano la pantomima di un nazismo che con sistemi ed artifizi diversi pare ritornare minaccioso.

Strumenti e modi brechtiani (come le canzoni di Kurt Weill, i parrucconi, il trucco forzato lo scatolone podio-rifugio) vengono burlescamente aggiornati in un tono allusivo e beffardo e da un piano di acuta drammaticità quali erano, vengono ribaltati in un pirotecnico saggio grottesco, dove tutto è messo in discussione. Un Hitler che si diverte a disegnare svastiche sul seno di una donna, sciatto e male in arnese, dà vita a preoccupazioni fasulle, a sproloqui gracchianti, ad un farsesco incontro di bugiato e ad un degno finale che lo vede darsi ad improvvisazioni sonore con una sega sopra il lungo tappeto della bandiera nazista a novero suonatore che viva di elemosina e di compatimento.

Si tratta di un lavoro agile e scattante ben coordinato, anche se scarsamente inquietante e di molta grinta. Applauditissimo.

„Wenn die Leute Kohoutek spielen, gibt's ein Chaos"

George Froscher über seine Arbeit im Freien Theater München

Wer „Münchner Kellertheater" hört, assoziiert prompt Schwabing, ein bißchen Bohème, ein bißchen Studentenromantik. Nichts von alledem bei einem der wichtigsten Privattheater unserer Stadt, von dem in „Theater Heute" zu lesen stand, die Kammerspiele könnten sich bisweilen ein Beispiel dran nehmen: Das Freie Theater München (FTM) hat mitten in Haidhausen Logis genommen, in einem ehemaligen Kekslager, Seite an Seite mit einer kleinen Kleiderfabrik und Tante-Emma-Läden. Ein Vierteljahr nach dem Umzug von der City in die Vorstadt, von der Münzstraße in die Wörthstraße, sprachen wir mit FTM-Chef George Froscher.



Zog mit seinem Theater nach Haidhausen: George Froscher

In seiner Haidhausener Enklave — durch eine Toreinfahrt rechts runter in den Keller — wird eifrig gehämmert. Die Schauspieler der letzten Inszenierung agieren gerade als Bühnenbildner, arbeiten an der Dekoration zur „Kahlen Sängerin", die zur Zeit wieder gespielt wird. Mit diesem Ionesco hatte das FTM schon im letzten Jahr Riesenerfolge, und Froscher hofft, daß die „Kahle Sängerin" ihm auch jetzt wieder die Zuschauerscharen bringt, die bei der ersten — übrigens vorzüglichen — Wörthstraßen-Inszenierung (Labiches „Die Affäre in der Rue de Lourcine") ausblieben. Froscher: „Bei dem Labiche sah es wirklich nicht besonders gut aus. An normalen Wochentagen rund zwanzig Zuschauer, am Wochenende vielleicht vierzig."

Fester Stamm

Mit seinem neuen Quartier hat das nach Froschers Meinung nicht allzuviel zu tun: „Labiche ist einfach nicht so populär wie „Kleinbürgerhochzeit" oder Handkes „Kaspar". Die Lage hier in Haidhausen ist nicht so viel schlechter als in der Münzstraße. Die kannte auch nicht jeder. Und unser Stammpublikum findet auch den Weg in die Wörthstraße." Daß er seinem Publikum jederzeit verschiedene Inszenierungen bieten kann, ist Froschers ganzer Stolz: „Wir sind hier in München das einzige Kellertheater mit einem richtigen Repertoire." Möglich ist diese Vielfalt nur, weil das FTM einen festen Stamm (sechs Männer, zwei Frauen) hat. Und daß Froscher mit seinen kärglichen Subventionen („Von der Münchner Theatersituation mag ich gar nicht reden...") über die Runden kommt, ist auch dem pädagogischen Talent der ganzen Gruppe zu verdanken.

Unter der Rubrik „Darstellendes Spiel und Tanz" im Vorlesungsverzeichnis der Münchner Volkshochschule sind drei Kurse unter Froschers Leitung aufgeführt, einer zu 60, einer zu 81 und einer zu 20 Mark. Das ist die „Aktionsgruppe Theater", der „Workshop". Erklärt George Froscher: „Wir wollen alles wieder lebendig machen, was seit der Kindheit kaputtgegangen ist. Unbefangenheit, Spontaneität, Fantasie. Keine Pantomime, vielmehr Analyse eines Vorgangs oder einer Person. Zum Beispiel lassen wir die Leute Kohoutek oder die Milchstraße darstellen. Das gibt dann ein volles Chaos."

UTA KEIL

nellen als auch dem neuen auf der Straße, denn er will durch seine Theatralität nicht bloß unterhalten, sondern aufklären und verändern.

Damit aber finden wir einen zweiten, völlig anderen Zug in Terayamas Schaffen, der dem ersten, der seine Kunst mit der absoluten Vollständigkeit eines Musikstücks verbindet, widerspricht: fand man dort eine fast feindliche Ablehnung des Publikums, so öffnet sein Werk sich hier total nach außen, wird offen und verwundbar gerade in den Teilen, wo es sich aggressiv gegen das Publikum richtet. Auch darin ist Terayama auf der Höhe künstlerischer Entwicklung: die Tradition zu überholen, indem er sie in kalter Schönheit einspielt und dann aufreißt. Freilich liegt im Angriff auf das Publikum seine schwächste Seite, wahrscheinlich weil diese die schwierigste ist, da sie eine fast unmögliche Kenntnis der Psychologie von Publikum voraussetzt, vor allem, wenn man in verschiedenen Teilen der Welt spielt, wo die Voraussetzungen ja verschieden sind. So ist der Japaner paradoxer Weise in dem, was er abschaffen möchte, seinem Publikum am liebsten.

Grotowski-Einflüsse und doch Agitation

Vielfältig sind die Einflüsse Grotowskis auf junge Theatergruppen in der ganzen Welt. Der Beitrag Portugals zum Beispiel, von einer Gruppe, die sich «comuna» nennt, ist geprägt von ihm. Mythologische und allegorische Figuren, die Seele, der ewige Jude, der Bettler, der Blinde, sind die Charaktere des Rituals, in dem sich die Schauspieler um absolute Ehrlichkeit des Ausgesagten bemühen. Die Geburt der Seele aus dem Leib dauert volle fünf Minuten. Der Teufel ist die Hebamme; mit dem Schrei des Neugeborenen beginnt die menschliche Tragödie. Bald findet die Seele sich im Käfig der Geschichte, der Kultur und Religion. Die Seele revoltiert gegen die Unterdrückung und will sich von allen Fesseln befreien. Um sich vor der politischen Zensur zu Hause abzusichern, haben die Portugiesen ein konventionelles Stück für ihre Zwecke adaptiert.

Grotowskis Lehre scheint sich besonders dazu zu eignen, die Leidenserfahrung in der Unterdrükkung und Unfreiheit hüben und drüben zu formulieren. Grotowskis oft wiederkehrendes Symbol, der leidende Christus, war auf dem trum der (hier anfangs erwähnten) politisch wohl reifsten Aufführung des Festivals, einer Szenenfolge der argentinischen Gruppe «once al sur» - Bilder aus dem Alltag der argentinischen Landbevölkerung. Das Stück ist in seiner Klarheit und Simplizität offensichtlich zur Aufführung vor argentinischen Landarbeitern bestimmt. Die Gruppe bereiste aber auch die Vereinigten Staaten und hatte vor allem in den spanischsprechenden Armenvierteln der Großstädte guten Erfolg. Die Klagen über die Verlorenheit des Landarbeiters, der dem Ruf in die Großstadt folgt, in der er sich einen besseren Lebensstandard erhofft, während Entfremdung und Heimatlosigkeit das Ergebnis sind, mögen gerade dort, in den mexikanischen Elendsquartieren, am klarsten verstanden worden sein. Aber auch in Wroclaw fand das Stück Verständnis und Beifall. Armes Theater aus Lateinamerika ist armem Theater aus Polen verwandt.

Ähnlicher Einfachheit bediente sich die von den Zuschauern stark applaudierte Brechtadaption des Münchner Freien Theaters «After Brecht» (siehe auch «Theater heute» 5/73). Auch hier herrschte die Absicht vor, mit einer unintellektuellen, bilderreichen Sprache und Mitteln, die eher dem Wanderzirkus als dem traditionellen Theater entnommen sind, auf ein neues Publikum einzuwirken.

THEATER HEUTE

Februar 1974

THEATER DER SOZIALEN VERANTWORTUNG

Fortsetzung von Seite 21

starken indianischen Gruppen beginnt man in den Aufführungen die Marginalsprachen zu benutzen: in Paraguay z.B. werden Stücke in der Guarani-Sprache aufgeführt (in denen der Unterdrücker Spanisch spricht), in Peru in einem Dorftheater in der Quechua-Sprache.
Was die Veränderungen betrifft, die sich im Laufe der letzten fünf Jahre vollzogen haben, glauben wir, daß der Jugend bewußt geworden ist, daß sie sich sehr weit vom Volk entfernt hat — sie beginnt die Phänomene wahrzunehmen, über die wir oben gesprochen haben, Phänomene, die in unserem Land mit zunehmender Vehemenz auftreten.

RUBEN W. CORREA

GEORGE FROSCHER
KURT BILDSTEIN
Freies Theater München
BRD

Einen Dialog provozieren

Open theatre. Ein neuer Slogan? Oder: der Versuch, für die Aktivitäten des heutigen internationalen Gruppentheaters einen Begriff zu schaffen?
Open theatre heißt, Überwindung des konventionellen Spielraumes. Wie das Jahrmarkts- und Wandertheater, sollte es vom Raum unabhängig sein. Die Trennung von Spielfläche und Zuschauerraum ist nicht mehr nötig. Jede Aufführung dieser Art sollte zu einer direkten Kommunikation mit dem Zuschauer führen.
Beide Teile, Zuschauer und Darsteller, verlieren ihre Sicherheit der Anonymität, die durch die Trennung im herkömmlichen Theater besteht. Die Aufführung gestaltet sich so zu einem Dialog zwischen beiden Teilen.
Die Verständigung sollte auch über den eigenen Sprachraum hinweg möglich sein. Worte werden durch Signale bekräftigt oder ersetzt. Dies ist nur möglich, wenn der Inhalt durch adäquate Formen transportiert wird.
Individuelle und engagierte Ausdrucksmöglichkeiten, bieten dem Zuschauer im „offenen Raum" die Möglichkeit, Konflikte zwischen einer darstellenden Gruppe und ihrer gesellschaftlichen Umwelt zu erkennen.

*

Unsere westdeutsche Konsum- und Überflußgesellschaft suggeriert scheinbar sehr viel „open theatre" in Werbung und unendlich vielen Unterhaltungattraktionen. Nicht nur die materiellen Güter sind käuflich; in einem fast erdrückenden Angebot wird dem einzelnen suggeriert, selbst Bildung, Wissen, Geschmack, Phantasie und Kreativität käuflich erwerben zu können.
Zu jedem Mode-Produkt wird dem Käufer die Suggestion der Eigenkreativität und Individualität mitgeliefert. Man läßt es sich etwas kosten, „anders" zu sein. Die Vielfältigkeit dieses Konsumangebotes läßt kaum freien Raum, seine Konzentration und Energie auf eine Sache zu richten, sowie eine eigene Meinung zu finden. Entwicklungsprozesse, die einer Arbeit voraus gehen, werden selten erkannt.

*

Die große Konsumlandschaft unserer Stadttheater bietet dem Bürger einmal einen Treffpunkt der Selbstrepräsentation, zum anderen, die kulturelle Bestätigung seiner gesellschaftlichen Lebensgewohnheiten.
Literatur wird ästhetisch und modisch präsentiert. Ein Teil der Theaterkrise besteht darin, daß nur langsam ein junges Publikum gewonnen werden kann. Aus Unsicherheit wird auch hier zu Konsumwerbung und Slogans gegriffen.

*

Das westdeutsche Studententheater ist so gut wie nicht mehr existent. Seine Aufgaben sind inzwischen zu politischen Aktivitäten übergegangen.
Das Laientheater in der BRD hat sich in seiner Formgestaltung kaum weiterentwickelt. Da seine Arbeitsweise Hobbycharakter hat, wird das Stadttheater klischeehaft imitiert.
Progressive Bestrebungen sind bisher nur theoretisch formuliert worden. Ihre praktische Arbeit verliert sich meist in Diskussionen oder folgt schnell wechselnden Modeströmungen.

*

Die vorausgestellten Äußerungen lassen vermuten, mit welchen Schwierigkeiten engagiertes Gruppentheater in der BRD konfrontiert wird. Ansatzpunkte und Bemühungen sind an verschiedenen Punkten erkennbar.
Jede Gruppe muß unter Berücksichtigung ihrer individuellen Zusammensetzung Ziele und Absichten im Verhältnis zur Realität ihrer Umwelt artikulieren. Nur eine enge Interessengemeinschaft erlaubt es, neue Möglichkeiten in jedem einzelnen Gruppenmitglied, gemeinschaftlich, zu entdecken und bietet eine Kontrolle gegen die Suggestion von außen.
Gemeinschaftliche Einsichten, die durch interne Widersprüche provoziert und gewonnen werden, sind die Grundlage für einen glaubwürdigen Transport dieser Einsichten zum Zuschauer.
Dieser interne Arbeitsprozeß muß sich in der Darstellungsform widerspiegeln, um den Dialog mit dem Zuschauer herauszufordern. Die Mittel werden ebenso stark oder provozierend sein, wie der entsprechende Gruppenprozeß abgelaufen ist.
Dies könnte „Open theatre" bedeuten, solange sich eine Gruppe der inneren Stagnation entziehen kann.
Es wird immer nur eine Handvoll Leute geben, die sich den äußeren Zwängen für eine solche Arbeit entziehen können. Jeder von ihnen muß Handwerker, Soziologe, Techniker, Schriftsteller, Zauberkünstler und Akrobat sein.



on
—
ti-
en
ter
ise
il-

tiges Rezept dafür gibt, wie man leben soll, auch im Theater keine ausschließliche Form der Arbeit, des Spiels und des Tanzes geben. Mit anderen Worten: Theater

Brecht als Spielvorlage

Freies Theater München im Zähringer



fm. Der Raum des Zähringers ist im Geviert bestuhlt, eine Lachplatte tönt aus dem Lautsprecher, ein Schauspieler kommt, grell geschminkt, in einem Kostüm leicht bajuwarischen Typs, und macht Billettkontrolle: Gag Nummer eins. «After Brecht von Bertolt Brecht» steht auf dem Programm, ein Verschnitt zweier Einakter, die es tatsächlich gibt: «Dansen» und «Was kostet das Eisen?», zwei Stücke, die Brecht im Frühjahr 1939 im skandinavischen Exil geschrieben hat, verschlüsselte Parabeln, die vom «Anschluss» Oesterreichs und der Zerschlagung der Tschechoslowakei, von Hitler, Kriegsgewinnlern und Unfähigkeit zum Widerstand handeln, vom Freien Theater München allerdings bis zur Unkenntlichkeit entstellt. «After Brecht» wäre wohl mit «Brecht als Spielvorlage» zu übersetzen und nicht, wie das Gesamtprogramm des Festivals vorschlägt, mit «Brecht von hinten»: das Scheibenschiessen auf nackte Popos ist da eher ein beiläufiger Witz. Brechts Einakter werden durcheinandergeworfen, hier wird etwas Iphigenie beigegeben, da etwas Hamlet, dort, immerhin eine Neuheit, Macky Messers Haifisch-Ballade barbusig auf der Mundharmonika vorgetragen. Brecht-Texte als Anlass zum Spiel: hier zeigen sich die Stärken der Münchner Gruppe. Auf Rollschuhen und Stelzen, mit einem Radballvelo, im Cancan-Schritt, als Marionetten, als Menschenpyramiden, im Jahrmarktsflitter treten die Schauspieler auf, wobei Christine Ruckdeschel und der Darsteller des Herrn Dingsda gymnastisch und rhetorisch vorzügliche Momente haben. Ihre Mitspieler bleiben da schon im elementar Sprechtechnischen hinter ihnen zurück. Die Fülle von theatralischen Einfällen, ein Embarras de richesse an Gags, wollen sich aber nicht zu einem Ganzen binden. «Einen Dialog provozieren» möchten laut Programmheft die Leiter des Freien Theaters, George Froscher und Kurt Bildstein; gemeinschaftlich gewonnene Einsichten glaubwürdig zum Zuschauer zu transportieren, streben sie an. Nun haben es ja Kleintheater-Programme so in sich. Wenn die Gruppe wirklich Einsichten vermitteln wollte, dann ist sie an ihrem Anspruch gescheitert. Was sie wollte, blieb undeutlich. Es lassen sich nur Mutmassungen darüber anstellen. Den roten Faden bilden alle Arten von Vertragsabschlüssen, Bauernfängerei, Jahrmarktanpreisungen, Veranstaltungen, den Zuschauer in den Sack zu stecken. Sogar die Pause wird zur von den Akteuren straff geleiteten Polonaise. Hier soll wohl «After Brecht» zur politischen Prüfung des Publikums werden: Der Nationalsozialismus wird denunziert als üble und billige, marktschreierische Art der Vereinnahmung. Dabei wird denn doch mit Entsetzen Scherz getrieben. Stimmt diese Deutung, dann hat sich das Publikum der Premiere richtig verhalten. Es machte nur gezwungen mit, es ist nicht auf den Leim gekrochen und hat sich nur aus Höflichkeit in den Sack stecken lassen. Und als nach dem Vortrag mit der singenden Säge auf dem Hakenkreuzbanner die Schauspieler gewissermassen den Parteibeitrag einforderten, klingelten nur wenige Batzen in den Büchsen, und die, die etwas gaben, gaben es, weil sich das Freie Theater ein Bier verdient hat.

THEATER DER SOZIALEN VERANTWORTUNG

Fortsetzung von Seite 21

starken indianischen Gruppen beginnt man in den Aufführungen die Marginalsprachen zu benutzen: in Paraguay z.B. werden Stücke in der Guarani-Sprache aufgeführt (in denen der Unterdrücker Spanisch spricht), in Peru in einem Dorftheater in der Quechua-Sprache.
Was die Veränderungen betrifft, die sich im Laufe der letzten fünf Jahre vollzogen haben, glauben wir, daß der Jugend bewußt geworden ist, daß sie sich sehr weit vom Volk entfernt hat — sie beginnt die Phänomene wahrzunehmen, über die wir oben gesprochen haben, Phänomene, die in unserem Land mit zunehmender Vehemenz auftreten.

RUBEN W. CORREA

GEORGE FROSCHER
KURT BILDSTEIN
Freies Theater München
BRD

Monatsschrift POLEN
Februar 1974

Einen Dialog provozieren

Open theatre. Ein neuer Slogan? Oder: der Versuch, für die Aktivitäten des heutigen internationalen Gruppentheaters einen Begriff zu schaffen?
Open theatre heißt, Überwindung des konventionellen Spielraumes. Wie das Jahrmarkts- und Wandertheater, sollte es vom Raum unabhängig sein. Die Trennung von Spielfläche und Zuschauerraum ist nicht mehr nötig. Jede Aufführung dieser Art sollte zu einer direkten Kommunikation mit dem Zuschauer führen.
Beide Teile, Zuschauer und Darsteller, verlieren ihre Sicherheit der Anonymität, die durch die Trennung im herkömmlichen Theater besteht. Die Aufführung gestaltet sich so zu einem Dialog zwischen beiden Teilen.
Die Verständigung sollte auch über den eigenen Sprachraum hinweg möglich sein. Worte werden durch Signale bekräftigt oder ersetzt. Dies ist nur möglich, wenn der Inhalt durch adäquate Formen transportiert wird.
Individuelle und engagierte Ausdrucksmöglichkeiten, bieten dem Zuschauer im „offenen Raum" die Möglichkeit, Konflikte zwischen einer darstellenden Gruppe und ihrer gesellschaftlichen Umwelt zu erkennen.

*

Unsere westdeutsche Konsum- und Überflußgesellschaft suggeriert scheinbar sehr viel „open theatre" in Werbung und unendlich vielen Unterhaltungattraktionen. Nicht nur die materiellen Güter sind käuflich; in einem fast erdrückenden Angebot wird dem einzelnen suggeriert, selbst Bildung, Wissen, Geschmack, Phantasie und Kreativität käuflich erwerben zu können.
Zu jedem Mode-Produkt wird dem Käufer die Suggestion der Eigenkreativität und Individualität mitgeliefert. Man läßt es sich etwas kosten, „anders" zu sein. Die Vielfältigkeit dieses Konsumangebotes läßt kaum freien Raum, seine Konzentration und Energie auf eine Sache zu richten, sowie eine eigene Meinung zu finden. Entwicklungsprozesse, die einer Arbeit voraus gehen, werden selten erkannt.

*

Die große Konsumlandschaft unserer Stadttheater bietet dem Bürger einmal

einen Treffpunkt der Selbstrepräsentation, zum anderen, die kulturelle Bestätigung seiner gesellschaftlichen Lebensgewohnheiten.
Literatur wird ästhetisch und modisch präsentiert. Ein Teil der Theaterkrise besteht darin, daß nur langsam ein junges Publikum gewonnen werden kann. Aus Unsicherheit wird auch hier zu Konsumwerbung und Slogans gegriffen.

*

Das westdeutsche Studententheater ist so gut wie nicht mehr existent. Seine Aufgaben sind inzwischen zu politischen Aktivitäten übergegangen.
Das Laientheater in der BRD hat sich in seiner Formgestaltung kaum weiterentwickelt. Da seine Arbeitsweise Hobbycharakter hat, wird das Stadttheater klischeehaft imitiert.
Progressive Bestrebungen sind bisher nur theoretisch formuliert worden. Ihre praktische Arbeit verliert sich meist in Diskussionen oder folgt schnell wechselnden Modeströmungen.

*

Die vorausgestellten Äußerungen lassen vermuten, mit welchen Schwierigkeiten engagiertes Gruppentheater in der BRD konfrontiert wird. Ansatzpunkte und Bemühungen sind an verschiedenen Punkten erkennbar.
Jede Gruppe muß unter Berücksichtigung ihrer individuellen Zusammensetzung Ziele und Absichten im Verhältnis zur Realität ihrer Umwelt artikulieren. Nur eine enge Interessengemeinschaft erlaubt es, neue Möglichkeiten in jedem einzelnen Gruppenmitglied, gemeinschaftlich, zu entdecken und bietet eine Kontrolle gegen die Suggestion von außen.
Gemeinschaftliche Einsichten, die durch interne Widersprüche provoziert und gewonnen werden, sind die Grundlage für einen glaubwürdigen Transport dieser Einsichten zum Zuschauer.
Dieser interne Arbeitsprozeß muß sich in der Darstellungsform widerspiegeln, um den Dialog mit dem Zuschauer herauszufordern. Die Mittel werden ebenso stark oder provozierend sein, wie der entsprechende Gruppenprozeß abgelaufen ist.
Dies könnte „Open theatre" bedeuten, solange sich eine Gruppe der inneren Stagnation entziehen kann.
Es wird immer nur eine Handvoll Leute geben, die sich den äußeren Zwängen für eine solche Arbeit entziehen können. Jeder von ihnen muß Handwerker, Soziologe, Techniker, Schriftsteller, Zauberkünstler und Akrobat sein.

RICHARD NIEOCZYM
Regisseur und künstlerischer Leiter
des Théâtre de l'Homme
Actor's Laboratorium
Hamilton (Ontario), KANADA

Gegen die Banalität

I. Theater und Leben haben eines gemeinsam: sie müssen entblößt und frei von allem sein, was »Oberflächlich, Banal und Abgegriffen« ist. Das bedeutet aber — damit ich nicht mißverstanden werde — nicht die Notwendigkeit der Beseitigung der Banalität. Vergessen wir schließlich nicht, daß das, was am tiefsten ist, den Schein liebt und fordert. Das aus dieser Perspektive gesehene Theater ist die größte Banalität des Lebens.

II. Wenn der Geist des Theaters und der Geist des Lebens auf gewisse Weise miteinander verwandt sind, so kann es so wie im Leben, wo es kein allgemeingültiges Rezept dafür gibt, wie man leben soll, auch im Theater keine ausschließliche Form der Arbeit, des Spiels und des Tanzes geben. Mit anderen Worten: Theater

MONATSSCHRIFT Nr. 2 (234) 1974

POLEN

UNDESREPUBLIK HOLLAND hfl 1,70 ÖSTERREICH 85 12,–
EUTSCHLAND DM 2,– ITALIEN L. 300,– SCHWEIZ sfr 2,50



Gmünder Tagespost, 23.11.74

Vom Architekten zum Intendanten

Der Gmünder Kurt Bildstein spielt am „Freien Theater“ in München

Schwäbisch Gmünd (rio). Als interessantestes Theater Münchens titulierte eine Münchener Theater-Zeitschrift das „Freie Theather“ München, dessen Mitintendant und Hauptdarsteller der Schwäbisch Gmünder Kurt Bildstein ist. Der gelernte Architekt verschreibt sich seit 1969 dem Theater.

Kurt Bildstein machte sein Abitur in einem bayerischen Internat. Dort entdeckte er seine Leidenschaft für das Theater, spielte in einer Laienspielgruppe mit und beschäftigte sich viel mit der Welt darstellender Künste. Während seines sechssemestrigen Architekturstudiums in München suchte Bildstein die Umgebung der Schauspieler, traf sich mit Theaterleuten, diskutierte viel und holte sich so neue Anregungen für die darstellende Kunst.

Zusammen mit Georg Froscher gründete der jetzt 32jährige Gmünder das „Freie Theater“ in München. Darstellung, Regie, Bühnenbild und Maske — für alles zeigt sich die Gruppe junger Leute selbst verantwortlich.

Ganz zu Anfang war das „Freie Theater“ in Untermiete im Hofbräuhaus. Vor einem Jahr zog das Ensemble, das sich bereits zu dieser Zeit in München als anspruchsvolles Theater einen Namen gemacht hat, ins Altmünchener Ostbahnhofviertel, in die Wörthstraße um. Mittlerweile ist das „Freie Theater“ durch erfolgreiche Auslands- und Festivaltourneen weit über die Grenzen der bayerischen Landeshauptstadt bekannt.

Die Mietkosten bestreitet das Gruppentheater durch Kurse in Zusammenarbeit mit der Volkshochschule. Seit über drei Jahren führt das „Freie Theater“ Lehrgänge unter der Bezeichnung „Aktionsgruppe Theater“ durch. Hunderte von Personen haben diese Kurse bereits durchlaufen, darunter Hausfrauen, Arbeiter, Schüler und Studenten. Viele Teilnehmer sind Pädagogen, die ihre praktischen Erfahrungen mit der speziellen Arbeit des „Freien Theaters“ inzwischen als wertvollen Bestandteil der eigenen Tätigkeit verwenden, zum Beispiel bei spastisch gelähmten oder sozialgeschädigten Kindern. Das Kursangebot wird für das Herbstsemester noch erweitert.

Das Repertoire der Gruppe des „Freien Theaters“ München ist groß. Neben Inoescos „Kahler Sängerin“, Handkes „Kaspar“, der Collage „After Brecht“ und dem selbstgeschriebenen Stück „German Evergreens“ zog das „Freie Theater“ München mit seiner neuesten Produktion „Das Mündel will Vormund sein“ von Peter Handke, in dem Kurt Bildstein den „Vormund“ darstellt, große Aufmerksamkeit auf sich.

Mit dem Stück „After Brecht“ war das Ensemble auf Auslandstournee. Im Oktober 1973 gastierte es in Polen (Stettin, Danzig und Breslau). In Sizilien brachte die Theatergruppe dasselbe Stück im April dieses Jahres und in Bern im Mai zur Aufführung. Nächste Etappe der Auslandstournee war Edinburgh im August und im September Budapest.

Zahlreiche Kritiken, wie zum Beispiel in der „Süddeutschen Zeitung“ bestätigen, daß das „Freie Theater“ München bei den 28. Internationalen Festspielen in Edinburgh als eines der wichtigsten Ereignisse gefeiert wurde.



kritisch, kabarettistisch, klein - Keller, Kneipe, Kinder: Die Münchner K-Theater

GESICHTET VON MICHAEL SKASA

Als vor wenigen Monaten eine Münchner Kultur-Jury die städtische Subventionssumme für die Privattheater (in der erbaulichen Höhe von 200 000 Mark) verteilen sollte, wurde zunächst nicht beraten sondern ge-raten; denn es tauchten da Bühnen und Schauspielscharen auf, deren Namen selbst ausgepichte Routiniers der Szene mit einem verstörten «Was ist denn das?» quittierten. In dieser ruhig gewordenen Stadt schien es mit einem Male von theatralischem Leben zu wuseln (wobei die gutflorierenden Boulevard- und Bespielungsunternehmen ebenso wie die Dilettantenbühnen beschaulichen und bajuwarischen Gustos ohnehin auf dieser Supplikantenliste fehlten); nein, es drängelten sich allein die Theater mit künstlerischem, kritischem, experimentellem Touch - in staunenswerter Fülle: Solodarsteller, Kabarettgliederungen, politische Song- und Kindertheatergruppen, die *sowohl* einzeln *wie auch* im Verbund («Voko - Volkskooperative») Gelder erheischten; es gab da - offenbar verkannte - Idealisten, die Tanzpantomimen unterm Dach pflegen, andere, die unterm Erdboden spielen; solche mit festem Raum und jene, die gastieren.

Das hört sich recht lebendig und bunt an, ist aber bei näherem Hinschauen ein wenig porös; denn von einigen hört man nur anläßlich der Subventionsfrage, ja, es gab auch Theater, die wurden nur in Boulevardzeitungen gegründet, mit einem kernigen Vorausinterview, auf das nie mehr etwas folgte; andere begnügen sich mit zwei, drei szenischen Arrangements im Jahr oder sie erscheinen vorwiegend auf parteilichen Veranstaltungen, wieder andere betrachten ihren Job als Möglichkeit, tagsüber spazieren gehen zu können: sie verkaufen ihre abgestandenen Stümpereien wie der Standbesitzer seine Bockwürste.

Die Schwemme der K-Theater

Aber schön, wenn wir von dieser oft einfältigen Vielfalt im Artistenleben Münchens absehen, bleibt dennoch eine gute Anzahl ernstzunehmender Gruppen und Bühnen übrig. Nennen wir sie einstweilen mit einer Chiffre die «K-Theater» (wohinter sich die Vokabeln «kritisch, kabarettistisch, klein; Keller, Kneipe, Kinder» kaschieren mögen); im Gegensatz zum «S» des «staatlichen oder städtischen, stark subventionierten Schauspiels» und zum «B» der «bürgerlichen Boulevard-Bühnen».

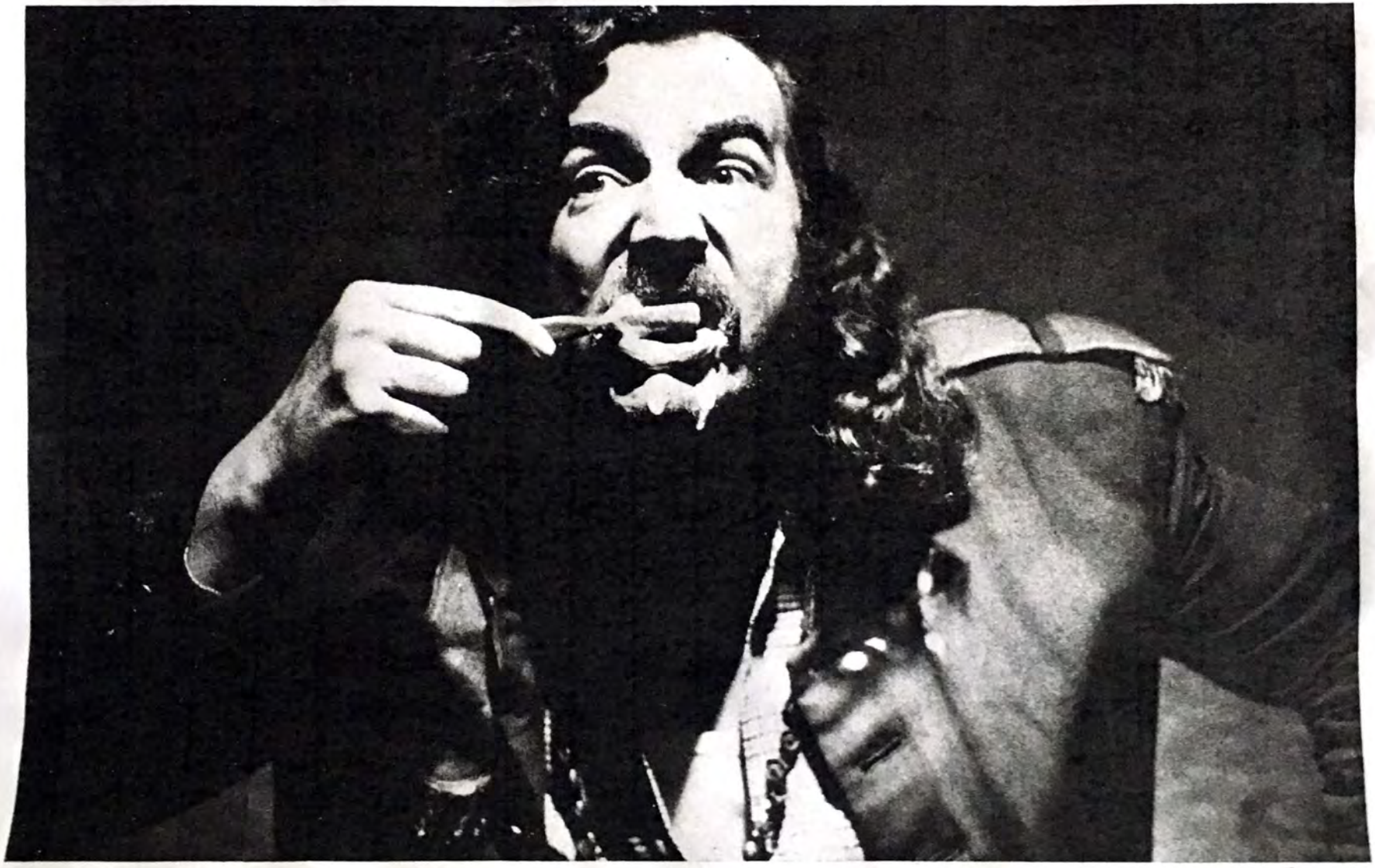
Nicht immer in den vergangenen Jahren sah die Lage der K-Theater rosig aus (künstlerisch und materiell), zeitweise wurschtelten sie irgendwo zwischen dilettantischem Chaos und seichtem Kommerz, betreten auf Publikumslücken starrend, sauer auf die Kritiker, erbittert gegen die knauserigen Stadtväter, die bis 1970 überhaupt kein Scherflein springen ließen. Versuche, eine Art Interessenverband zu gemeinsamem Nutz und Trutz zu gründen, scheiterten an Rivalitäten und divergierenden Qualitätsvorstellungen («Mit *denen* zusammen - nie!») - mit einem Wort: am mangelnden Interesse für jedes Theater, das nicht das eigene war. Die Zwistigkeit der Einzelsänger brachte bis heute weder ein Sammelplakat zustande noch eine

Besinnungsloser Bilderquatsch von glückseliger Albernheit: Alexeij Sagerer in «Watt'n . . .» beim Theater pro T



ser ruhig gewordenen Stadt schien es mit einem Male von theatralischem Leben zu wuseln (wobei die gutflorierenden Boulevard- und Bespielungsunternehmen ebenso wie die Dilettantenbühnen beschaulichen und bajuwarischen Gustos ohnehin auf dieser Supplikantenliste fehlten); nein, es drängelten sich allein die Theater mit künstlerischem, kritischem, experimentellem Touch - in staunensbunt an, ist aber bei näherem Hinschauen ein wenig porös; denn von einigen hört man nur anläßlich der Subventionsfrage, ja, es gab auch Theater, die wurden nur in Boulevardzeitungen gegründet, mit einem kernigen Vorausinterview, auf das nie mehr etwas folgte; andere begnügen sich mit zwei, drei szenischen Arrangements im Jahr oder sie erscheinen vorwiegend auf parteilichen Veranstaltungen, wieoft einfältigen Vielfalt im Artistenleben Münchens absehen, bleibt dennoch eine gute Anzahl ernstzunehmender Gruppen und Bühnen übrig. Nennen wir sie einstweilen mit einer Chiffre die «K-Theater» (wohinter sich die Vokabeln «kritisch, kabarettistisch, klein; Keller, Kneipe, Kinder» kaschieren mögen); im Gegensatz zum «S» des «staatlichen oder städtischen, stark subventionierten Schauspiels» und Scherflein springen ließen. Versuche, eine Art Interessenverband zu gemeinsamem Nutz und Trutz zu gründen, scheiterten an Rivalitäten und divergierenden Qualitätsvorstellungen («Mit *denen* zusammen - nie!») - mit einem Wort: am mangelnden Interesse für jedes Theater, das nicht das eigene war. Die Zwistigkeit der Einzelsänger brachte bis heute weder ein Sammelplakat zustande noch eine

Besinnungsloser Bilderquatsch von glückseliger Albernheit: Alexeij Sagerer in «Watt'n . . .» beim Theater pro T



Abstimmung der Premierentermine, und das heißt, wochenlang rührt sich nichts Neues - und dann bricht unvermittelt das schlagende Wetter über München herein.
Nehmen wir als krasses Beispiel Ende Mai/Anfang Juni 1974. Am Tag nach einer Kammerspiel-Premiere (Lawrence: «Die Schwiegertochter») tut sich - am 30. Mai - folgendes:
- Premiere im Theater 44: «Wunschkonzert» von Kroetz
- Premiere im Modernen Theater I: «Jack the Ripper» von Huppert
- Premiere im Freien Theater: «German Evergreens» (Eigenproduktion)

(schließlich tut sich auch anderorts noch was): jetzt fluchen die Theaterleute, denn die Rezensionen werden notwendigerweise geschoben und eingestrichen, was einen Ausfall an Einnahmen und an Beachtung für die werbungsschwachen Theater mit sich bringt. Im «Fall 6. Juni» sieht das freilich so aus: Das «Intime Theater» wird fallengelassen, durch langjährige Erfahrung mit diesem Etablissement gewarnt (es ist mit seiner «Ehrbaren Dirne» dafür verantwortlich, daß Sartre zu den «meistgespielten Dramatikern» in Westdeutschland gehört); die Neueröffnung des «Theater k» findet nicht statt, da, wie üblich, einige Auflafinden. Unter Leitung des unverdrossen dichtenden, filmenden, inszenierenden und spielenden Alexeij Sagerer arbeitet hier eine Handvoll liebenswert Verrückter, eigne und fremde Gliedmaßen schmeißend, röhrend, kriechend, bunt beleuchtet und per Zuspielung rauschend beschallt. Ein bisserl liturgisch, vertrackt besessen und apokryph in Schall und Rauch, mal bajuwarisch, mal after-klassisch in krausen Bearbeitungen. Davor, danach gibt's an der Theke Bier und Palaver; viele kennen sich, die Akteure verdienen ihr Geld anderorts.
Das jetzige Stück «Watt'n (ein Kartenspiel) oda Ois bren 'ma niJahr!), dann bezog eine Bank seine Räume. Als er nach längerer Pause mit altem Schwung an neuem Platz seinen «Off-Off-Club» wiedereröffnete, war alles beinah wie früher: ein bißchen absurd, ein wenig grotesk, was so gespielt wurde. Dann fuhr ein Auto in die Hauswand.
Vor ähnlichem Mißgeschick ist Horst A. Reichels «Theater 44» geschützt: es liegt im Keller eines Hinterhofs, nun schon die längste Zeit von allen K-Theatern. Vielleicht deshalb ist Reichel, der Altgediente und von Jüngeren Überrollte, derart bequem und resignativ geworden, daß er nur noch aufs gute Wirtschaften achtete und



Mit beunruhigender Akkuratesse und stupender Einfühlung: Heidy Forster in der stummen Solorolle von Kroetzens «Wunschkonzert» im Theater 44



Mit beunruhigender Akkuratesse und stupender Einfühlung: Heidy Forster in der stummen Solorolle von Kroetzens «Wunschkonzert» im Theater 44

Am Tag nach der Uraufführung von Bauers «Gespenstern» im Werkraumtheater bietet sich folgendes Bild. Datum 6. Juni:
- Premiere im Modernen Theater II: «Stallerhof» von Kroetz
- Premiere im Theater proT: «Watt'n - ein Kartenspiel» von Sagerer
- Premiere im Intimen Theater: «Blick zurück im Zorn», Osborne
- Premiere im Theater k: «Is was, Boss?» - Programm zur Eröffnung eines eigenen Raumes.

Dann, am folgenden Tag, bringt das Residenztheater Nestroys «Unbedeutenden» heraus.

Premierenliebhaber schütteln bedauernd die Köpfe, Kritiker fluchen, Feuilletonredakteure verweisen darauf, daß bei einer solchen Schwemme die einzelnen Kritiken möglichst kurz ausfallen müßten gen der Feuer- und Baupolizei nicht erfüllt sind. Der Eröffnungstitel «Is was, Boss?» gleitet in heitre Ironie. Traurig, aber gefaßt besichtigt die Gemeinde wenigstens das schön hergerichtete Kellergelaß in Schwabings Kurfürstenstraße. Hier soll, wenn's soweit ist, ein Treffpunkt DKP-naher Sänger und Gruppen sein, eine in raschem Wechsel beschickte Anlaufstelle theatralischer Kommunisten.

pro T: eine Handvoll liebenswert Verrückter

An jenem 6. Juni blieb noch Zeit, von der Kurfürsten- in die Isabellastraße zu gehen, wo sich seit etwa zehn Jahren die kahlintimen Kellerräume des einstigen Büchnertheaters und jetzigen proT beda; Comics IV» ist ein besinnungsloser Bilderquatsch von glückseliger Albernheit, herzerfrischend unsinnig und wunderlich schön; ein theatralischer Dadaismus mit Gesang, Zähneputzen und Kartenspiel. Das proT ist eine Insel der seligen Narren, manches gerät zum Verrücktwerden dumm und manches - wie diesmal - närrisch schön.

Off-Off Theater und Theater 44

Zweiter Außenseiter nach Sagerer ist Kelle Riedl mit seinem Off-Off-Theater. Ein paar Jahre lang warf er hektisch Premiere nach Premiere unters Volk, das meist fortblieb (durchschnittlich zwölf Stücke oft obskurer Autoren - pro den Weg von der Avantgarde über das Eingeführte (Strindberg/Dürrenmatt/Shaw . . .) zum platten Reißer zielstrebig verfolgte. Einmal, verärgert durch Kritiken, schrieb er - als ob das eine gültige Alternative wäre -, er wolle lieber das gute Alte als das schlechte Neue. Und jetzt inszenierte ihm Horst Sachtleben einen «Neuen», der künstlerisch (und geschäftlich!) ein durchschlagender Erfolg ist: «Wunschkonzert» von Kroetz.

Bauer, Handke, Kroetz - die K-Theater spielen, was die S-Theater verschmähen

Heidy Forster spielt, als wohne sie ein dürres Leben lang schon in diesem ärmlich sauberen Altbauzim-

mer, das Horst Mölders mit Kredenz, Büfett und allem «lebenswichtigen» Inventar bürgerlicher Trostlosigkeit auf die kleine Bühne gebaut hat. Mit beunruhigender Akkuratesse und stupender Einfühlung beschreibt Heidy Forster wortlos den vergilbten Lebenslauf einer einsamen Berufstätigen, die Verrichtung des «Feier»-Abends, an dessen Ende sie - warum auch nicht? - zu viele Schlaftabletten mit flacher Hand in den Mund streicht. Wann ist zuletzt an Münchens Bühnen so in ein Stück hineingehorcht worden, mit solcher Geduld, mit solcher ehrlichen Liebe und Zartheit? Die klotzen doch ein ödes Schau-Debakel um das andere heraus; Stücke, wie überall gehabt, in Inszenierungen, die man nie mehr haben will (natürlich gibt's Ausnahmen: Bauers «Gespenster» - nun ja; Luc Bondys Bond, Bessons Brecht. Aber schon bei der Staatstheaterinszenierung von Mühls «Rheinpromenade» denkt man verzweifelt, wie viel ehrlicher das wohl in einem unsrer K-Theater gemacht worden wäre).

Es ist etwas Seltsames um die dramaturgische Strategie der großen Häuser: Den Autor Wolfgang Bauer etwa machte in München das Off-Off-Theater bekannt; die Großen wollten ihn - damals - nicht. Arrabal (zu seiner Zeit ja ganz beachtlich) gab's ausschließlich an den K-Theatern, da allerdings dutzendweis. Handke? Bislang allein und ausgiebig in den K-Theatern. Kroetz verschwand nach seinem fulminanten Erstmalserfolg an den Kammerspielen in den Untergrund der Kleinbühnen, während die Großen uns «Dracula», «Sonny Boys», eine idiotische Thomas-Valentin-Uraufführung, von mal zu mal schlechter inszenierte Karl-Valentin-Abende und Nestroy, Nestroy, Nestroy vorsetzen. (Kommende Spielzeit wird Nestroy von Raimund abgelöst.)



Bild links:
Kurt Bildstein, «Star» des Freien Theaters, in einer Szene der teutonischen Revue «German Evergreens»

- nach ihrem Sündenfall mit «Bravo Bravo», einem schlampigen Lehrlingsstück - wieder zurück zur faszinierenden Schärfe der «Frauenpower», ihrer ersten selbstgeschriebenen, selbstproduzierten Straßen-Kneipen-Revue. Wieder spielt jeder mehrere Rollen, kommt der Text über Playback aus Lautsprechern, sind Gestik und Mimik auf schrille Grundzeichen oder karikierende Großposen festgelegt. Wir sehen ein Panoptikum, einen blutig schönen Comic Strip; pathetische Anklagen in ganz stummen Bildern, erstarrtes Entsetzen in weißgeschminkten Gesichtern, rasende Exzesse: einen Totentanz brutalisierter Menschenaffen und gepeinigter Kreaturen. Als Gegenstück zum Karneval in Rio also den Faschismus in Santiago.

«German Evergreens» im Freien Theater

Auf den ersten Blick ein wenig ähnlich wirkt George Froschers «Freies Theater» (jetzt ins Altmünchner Ostbahnhofviertel und Gastarbeiterrefugium umgezogen), das mittlerweile durch erfolgreiche Auslands- und Festivaltourneen weit über München hinaus bekannt ist. Es ist ein Gruppentheater, das durch Kurse für die Volkshochschule einen Großteil der Mietkosten bestreitet, nach dem Vorbild Grotowskis und der LaMama-Truppen besonderen Wert auf Körpertraining legt, damit aber enorm witzige, präzis arrangierte Szenen baut, die in phantastischen Kollapsen explodieren. Derzeit im Repertoire: Ionescos «Kahle Sängerin», Handkes «Kaspar», eine

ers «Gespenster» - nun ja; Luc Bondys Bond, Bessons Brecht. Aber schon bei der Staatstheaterinszenierung von Mühls «Rheinpromenade» denkt man verzweifelt, wie viel ehrlicher das wohl in einem unsrer K-Theater gemacht worden wäre).

Es ist etwas Seltsames um die dramaturgische Strategie der großen Häuser: Den Autor Wolfgang Bauer etwa machte in München das Off-Off-Theater bekannt; die Großen wollten ihn - damals - nicht. Arrabal (zu seiner Zeit ja ganz beachtlich) gab's ausschließlich an den K-Theatern, da allerdings dutzendweis. Handke? Bislang allein und ausgiebig in den K-Theatern. Kroetz verschwand nach seinem fulminanten Erstmalserfolg an den Kammerspielen in den Untergrund der Kleinbühnen, während die Großen uns «Dracula», «Sonny Boys», eine idiotische Thomas-Valentin-Uraufführung, von mal zu mal schlechter inszenierte Karl-Valentin-Abende und Nestroy, Nestroy, Nestroy vorsetzen. (Kommende Spielzeit wird Nestroy von Raimund abgelöst.)

Gäbe es die Münchner K-Theater nicht, wir wüßten nur aus Pressemeldungen, was an interessanten Stücken geschrieben wird; wir wüßten nicht, wie Theater neben braver Mimerei in großer Ausstattung noch aussehen kann.

Chile-Revue der «Roten Rübe»

Zum Beispiel grell und wild, schreiend böse und voll pathetischer Poesie - wie bei der «Roten Rübe», über die Benjamin Henrichs schon ausführlich in «Theater heute» (Sonderheft Theater 1973) geschrieben hat. Mit ihrem neuen Stück «Terror. Bilder aus Chile nach dem Putsch» fand die Gruppe



sende Exzesse: einen Totentanz brutalisierter Menschenaffen und gepeinigter Kreaturen. Als Gegenstück zum Karneval in Rio also den Faschismus in Santiago.

«German Evergreens» im Freien Theater

Auf den ersten Blick ein wenig ähnlich wirkt George Froschers «Freies Theater» (jetzt ins Altmünchner Ostbahnhofviertel und Gastarbeiterrefugium umgezogen), das mittlerweile durch erfolgreiche Auslands- und Festivaltourneen weit über München hinaus bekannt ist. Es ist ein Gruppentheater, das durch Kurse für die Volkshochschule einen Großteil der Mietkosten bestreitet, nach dem Vorbild Grotowskis und der LaMama-Truppen besonderen Wert auf Körpertraining legt, damit aber enorm witzige, präzis arrangierte Szenen baut, die in phantastischen Kollapsen explodieren. Derzeit im Repertoire: Ionescos «Kahle Sängerin», Handkes «Kaspar», eine Labiche-Komödie, die Collage «After Brecht» und ihr neuestes Stück, die selbstgeschriebenen «German Evergreens». Geplant: Handkes «Mündel» und eine Neueinstudierung der «Kleinbürgerhochzeit» von Brecht.

«German Evergreens», das ist ein Sammeltitel, unter dem einige Kapitel deutscher Historie Platz finden: Arminius, Luther, Fridericus, Marx, Ludwig II.; aber eigentlich sehen wir weniger Stationen der Geschichte als solche des Freien Theaters, also verschiedene Proben der mittlerweile erworbenen Fähigkeiten, mit dem Material Körper und Stimme, mit den Materialien Pappe, Holz, Styropor umzugehen, Riesenpuppen oder Menschen auf Stelzen einzusetzen. Die Gruppe schielt ein wenig (sagen

wir: mit blinzelndem Auge) nach den gerühmten Inszenierungen des französischen «1789» und des italienischen «Rasenden Roland». Eine sympathische burleske Westentaschenausgabe davon ist's schließlich geworden. Das Freie Theater ist Münchens interessantestes Theater.

Modernes Theater I + II, TamS

Was den Spielplan betrifft das lebendigste und findigste ist Uta Emmers «Modernes Theater» in Schwabing, das inzwischen eine von Christoph Röthel geleitete Dependence gleich vis-à-vis erhalten hat. Nach längeren Anlaufschwierigkeiten, die mit einem wilden Wechsel schier unerschöpflicher (dafür erschöpfender) Gastspiele aus London, Amerika und Berlin überdeckt wurden, ist jetzt im «Modernen Theater II» der «Stallerhof» von Kroetz zu sehen, in einer durchaus respektablen Aufführung.
Im «Modernen I» spielen Uta Emmer und Gaby Klier «Die wirkliche Geschichte von Jack the Ripper» von Elisabeth Huppert, was zwar eine wirkliche Bagatelle ist, von den beiden aber faszinierend schön gemacht wird. Zwei lesbische Nutten mit ihren Liebesängsten und Frustrationen im ausgebufften Milieu - das könnte schlimmer Kitsch werden. Hier aber sieht das erschreckend gemütlich aus, auf diesem durchgeschlafenen Pfuhlbett, traurig und lieb; die Griffe zwischen Schenkel, das Knutschen weicher Körperteile, verschlafene Zärtlichkeit und hochgeschwemmte Geilheit - es ergibt sich ganz von selbst, animalisch schön, als Halbschlafglück satter Säuglinge, die immer wieder hungrig erwachen. Uta Emmers erstaunlicher Spielplan widerlegt übrigens die Behauptung anderer K-Prinzipale,



Bild links:
Zwei lesbische Nutten mit Liebesängsten und Frustrationen: Uta Emmer und Gaby Klier spielen «Die Wirkliche Geschichte von Jack the Ripper» von Elisabeth Huppert im Modernen Theater I - Fotos Patrick La Banca

man denn als nächste Premiere einen neuen «Valentinaden-Abend» von und mit Philip Arp.

Und in den Schlafstädten?

Neuperlach, die betonierte Schlafstadt, ist Münchens «Märkisches Viertel». Hier gibts Betonkirchen, Betongaststätten und diverse «Centers» in Beton. Seit kurzem gibt's dort auch ein Theater, das TIK («Theater in der Kreide»), gegründet von ehemaligen und derzeitigen Theaterwissenschaftlern. Noch wird das mutige Unternehmen ambulant in Schulen oder Kirchen beherbergt, bis die langwierigen Verhandlungen über einen eigenen Raum beendet sein werden. Erst zwei Produktionen wurden bisher erarbeitet, die beide ein wenig kalt und glatt waren, die erfroren in ästhetischen Gesten. Zuerst eine geschickt raffende Bearbeitung der Shawschen «Häuser des Herrn Sartorius» - was inmitten der Neuperlacher Neubauten ungewollt ironisch wirkte: wer hier wohnt, muß über Altbauspekulationen nicht mehr unterrichtet werden. Die zweite Inszenierung, Ursula Krechels «Erika», trifft zwar ins Leben vieler Neuperlacher, hat aber in Stück und Inszenierung so geringen Reiz, daß die Geschichte fast am allzu grünen Holz vertrocknet. Mehr als eine karge Grundrißskizze «weiblicher Situationen» ist nicht zu erkennen, das Ganze aus einer unreflektiert antimännlichen Position, die noch nicht einmal gewahr wird, daß sich das Opfer Erika kein Jota anders ver-

(darauf erschöpfender) Gastspiele aus London, Amerika und Berlin überdeckt wurden, ist jetzt im «Modernen Theater II» der «Stallerhof» von Kroetz zu sehen, in einer durchaus respektablen Aufführung.

Im «Modernen I» spielen Uta Emmer und Gaby Klier «Die wirkliche Geschichte von Jack the Ripper» von Elisabeth Huppert, was zwar eine wirkliche Bagatelle ist, von den beiden aber faszinierend schön gemacht wird. Zwei lesbische Nutten mit ihren Liebesängsten und Frustrationen im ausgebufften Milieu - das könnte schlimmer Kitsch werden. Hier aber sieht das erschreckend gemütlich aus, auf diesem durchgeschlafenen Pfuhlbett, traurig und lieb; die Griffe zwischen Schenkel, das Knutschen weicher Körperteile, verschlafene Zärtlichkeit und hochgeschwemmte Geilheit - es ergibt sich ganz von selbst, animalisch schön, als Halbschlafglück satter Säuglinge, die immer wieder hungrig erwachen. Uta Emmers erstaunlicher Spielplan widerlegt übrigens die Behauptung anderer K-Prinzipale, man bekomme gute neue Stücke nicht von den Verlagen. Gewiß, ganz einfach ist es nicht, aber man kriegt sie häufig doch, wenn a) das Theater seinen guten Ruf durchgesetzt hat, b) die großen Bühnen als Interessenten fortfallen (was in München stark der Fall ist), c) man nach Stücken wirklich sucht - und sie findet.

In Anette Spolas «Theater am Sozialamt - TamS» steht's damit leider nicht zum besten; hier bleibt vieles einer Zufalls-Desorganisation überlassen, unklaren Wünschen der Prinzipalin und dem Ansinnen von Freunden. Größere künstlerische Erfolge bucht das TamS bei Produktionen Philip Arps, eines schrullig-verqueren Münchners von valentineskem Geist und Gemüt. Und so plant



der von ehemaligen und derzeitigen Theaterwissenschaftlern. Noch wird das mutige Unternehmen ambulant in Schulen oder Kirchen beherbergt, bis die langwierigen Verhandlungen über einen eigenen Raum beendet sein werden. Erst zwei Produktionen wurden bisher erarbeitet, die beide ein wenig kalt und glatt waren, die erfroren in ästhetischen Gesten. Zuerst eine geschickt raffende Bearbeitung der Shawschen «Häuser des Herrn Sartorius» - was inmitten der Neuperlacher Neubauten ungewollt ironisch wirkte: wer hier wohnt, muß über Altbauspekulationen nicht mehr unterrichtet werden. Die zweite Inszenierung, Ursula Krechels «Erika», trifft zwar ins Leben vieler Neuperlacher, hat aber in Stück und Inszenierung so geringen Reiz, daß die Geschichte fast am allzu grünen Holz vertrocknet. Mehr als eine karge Grundrißskizze «weiblicher Situationen» ist nicht zu erkennen, das Ganze aus einer unreflektiert antimännlichen Position, die noch nicht einmal gewahr wird, daß sich das Opfer Erika kein Jota anders verhält als der für alles Übel verantwortlich gemachte Mann. Wie dem auch sei, immerhin hat das TIK einen interessanten Anfang gemacht, die Vorstädte zu bespielen. Im Gegensatz zu Berlin tat sich da nämlich bisher gar nichts in München. Und die Kammerspiele, deren jetziger Intendant mit dem Versprechen angetreten war, in die Vorstädte zu gehen - die Kammerspiele halten sich feinsinnig zurück. Was beim Spielplan dieses Hauses allerdings kein großer Schade ist.

Wenn man sich das vorstellt: diese vielen Millionen fürs Residenztheater, diese vielen Millionen für die Kammerspiele, und diese 200 000 Mark, verteilt auf zehn öffentliche Privatheater - und dann *solche* Leistungen . . .

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

Können Blicke würgen?

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

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

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

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

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

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

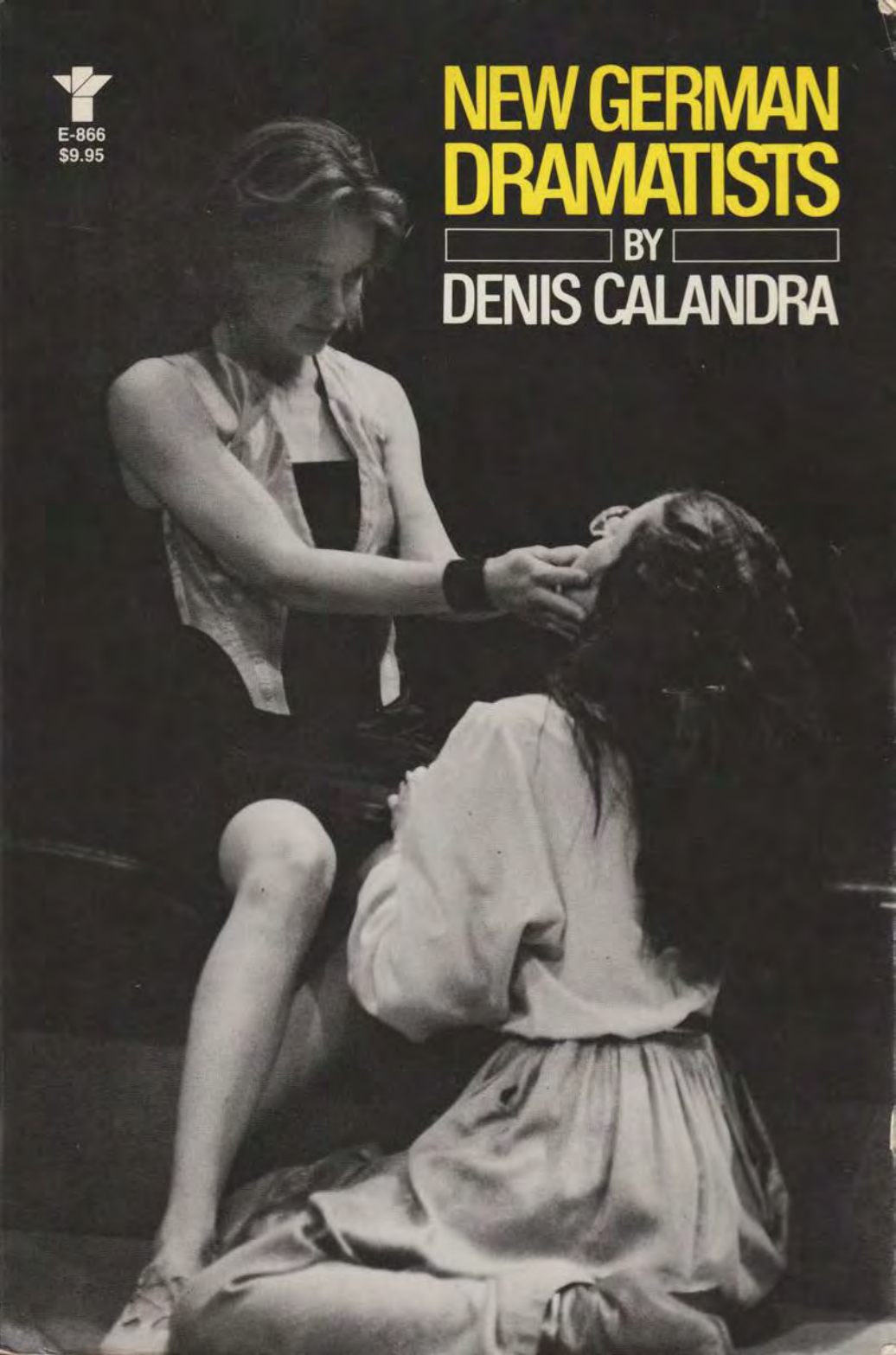
PETER v. BECKER

E-866
$9.95

NEW GERMAN DRAMATISTS

BY

DENIS CALANDRA



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

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

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

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

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

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

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

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